

Při zdolávání určitého úkolu se obvykle naskytou dvě možnosti: řešit věc profesionálně a velkoryse, tzn. s pomocí dokonalých nástrojů a moderní aparatury, nebo „svěpomocí“, hokynářsky, jak se dá. Je nabitelní, že první varianta je účinnější, ale má zas dvě alternativy: buď máme tu aparaturu k dispozici, nebo ne. A když ji nemáme, nezbyvá než se řešení toho úkolu vzdát. Anebo...

Anebo se do něho pustit hokynářsky, s tím vědomím, že jiné cesty zatím není. Výsledky budou samozřejmě dílčí, ale není vyloučeno, že zprostředkují alespoň přibližný obraz skutečné situace.

Rozeslali jsme x mladým hercům a herečkám v našich divadlech dotazník, který obsahoval 50 otázek. Týkaly se několika oblastí, spjatých s tvůrčím životem mladého umělce. Už sám počet odpovědí svědčí o tom, že tito lidé nejsou k záležitostem umělecké tvorby v našich divadlech lhostejní. O situaci se několikrát psalo a diskutovalo — v obecné poloze. Sotva by mělo smysl to opakovat, kdybychom nechtěli tentokrát doplnit sdostatek známé obecné úvahy některými fakty. Zaručili jsme odpovídajícím pro případ zveřejnění těchto fakt naprostou anonymitu: ubírá-li snad při otištění jednotlivým odpovědím na nejkonkrétnější konkrétnosti, na druhé straně zaručila největší míru otevřenosti.

Dotázaní pracují v divadlech pražských i mimopražských, což ve většině odpovědí, v konečné fázi anonymních, není možno rozlišit. Považujeme to za klad: „pláč a skřipění zubů“ se dosud ozývaly spíš z venkovských divadel, ale v tomto případě mohou být sotva označeny za „oblastní kverulantství“. Jedni hrají druhou sezónu, jiní osmou i devátou, jedni jsou v prvním angažmá, druzí již ve čtvrtém. Dostávají stále v průměru tři až sedm rolí za sezónu, většinou ne malých.

Co už počítám za „malou“ roli? Na to jsem nikdy nepomyslela. Ta, kterou člověk hraje rád, s nejlepším svědomím, a páteř hry se bez ní neobejde — to asi není malá role. Ale když člověk přijde do divadla pro všechno možné a jen tak mimochodem si odskočí na jeviště — tak to je malá role. Když člověk přijde jenom existovat. Snad když herec ukáže osud — ať už na pěti nebo na padesáti stránkách — tak to nemusí považovat za malou roli. Nikdo vám neřekne, že by si nepřál hrát velké role. Já taky ne. Někdy je velká role kupodivu snadná, má takovou plochu, že se někde člověk chytit prostě musí. Kritika strání mladí pak

najde vždycky něco pozitivního: křeč prohlásí za zvláštní druh temperamentu, zelenost myšlení za půvab nevinnosti, bezradnost za jemné prostředky atd.

Ale přesto se u velké role herec naučí kompozici, rozložení sil, gradaci, odlišení podstatného od nepodstatného.

Znám dobré herce, kteří malou roli prostě nazahrají. Hrají velké role, kde za ně myslí autor, a spoléhají na účinek, který by se dostavil, i kdyby text přeslabikovala žákyně 1. obecné. Neumějí se vyjádřit zkratkou, obrazem, prosadit se na menší ploše. Myslím, že malé role, ve kterých se dá něco udělat, jsou pro mladé herce docela zdravé. Velké, aby viděl, co už umí, a ty menší — co neumí.

Ostatní odpovědi jsou podobné a liší se jen nepodstatně:

Mladý herec, čerstvý absolvent školy, má dostávat různé herecké příležitosti, aby sám poznal svou uměleckou sílu, aby sám poznal, co to vlastně je „velká herecká příležitost“. Nesmí však být divadelním provozem fyzicky i duševně přetěžován, aby se za pár let necítil vyčerpán. Mám na mysli provoz v oblastních divadlech, jejich umělecká vedení, způsob života a prostředí v takových divadlech.



Přikláním se k velkým hereckým příležitostem. Zvláště přijde-li absolvent ze školy vyzbrojen hlavně hlubokým „mindrákem“ a nemá téměř žádné praktické zkušenosti, zato poměrně vysoký věk (třeba 23 let), není asi dobré dalších několik let váhat a po čtyřlétém prověřování talentu na škole prověřovat své síly v menších rolích na menších jevištích menších měst, protože — aniž si sám všimne — je mu přes třicet, kdy by už konečně s prověřeným talentem a silami měl začít bez ochranného štítu „mladý, začínající, talentovaný“, ale už ztratil drzost a odvalu dvaceti let, takže umě sice prověřen, ale jako neherec.

Mladí herci mění angažmá z nejrůznějších důvodů. Nicméně důrazně se opakují příčiny, které svědčí o kritické situaci v uměleckém vedení divadel, zejména mimopražských.

Důvodem první změny byla naprostá bezcharakternost ředitele. V druhém případě — přání pracovat s novými lidmi.



Měnil jsem angažmá dost často. Z divadla, kde jsem začínal, jsem odešel pro neschopnost ředitele a režiséra. Tito lidé se domnívali, že ze školy dostali úplně hotového herce. Byl jsem také obsazován stereotypně (hrál jsem tři faráře za sebou), snažili se dát mi najevo, že oni jsou ti chytrí a já ten hlupák. Výsledky jejich práce tomu ovšem neodpovídaly.

Angažmá jsem dosud neměnila. Věřila jsem, že tu lze dělat dobré divadlo. Dnes ten pocit bohužel ztrácím. V divadle není žádná opravdová umělecká autorita, a tak se vše dostává do jakéhosi průměru a provozní nutnosti. Jak se pak může talent rozvíjet? A kam dnes odejít? Do souboru kvalitativně ještě horšího?

Jsem čtyři roky v prvním angažmá. Pokládala jsem své divadlo dlouho za jediné místo, kde budu moci hrát tak, jak tomu rozumím. Teď ne. Ale jinou možnost nevidím.

Angažmá jsem měnil jednou. Především pro nedostatek dobrých režisérů a za druhé proto, že pracovní zatížení u zájezdového oblastního divadla mi nedávalo možnost rozvoje a dalšího sebevzdělání.

Angažmá jsem měnila několikrát. Hlavní důvody:
 a) odešli režiséři, s kterými se mi dobře pracovalo;
 b) dramaturgický plán bez chuti a zápachu;
 c) nabídka do kvalitnějšího souboru.

Zatím jsem v prvním angažmá. Ale v nejbližší době, nenastanou-li jiné okolnosti, odejdu, protože umělecké vedení našeho divadla zřetelně stagnuje: neujasněnost koncepce a cílů divadla, které je úplně stranou všeho progresivního, co se v divadelnictví děje.

Měnil jsem angažmá. Ztratil jsem důvěru v šéfa.

Zdá se, že množství a pádnost odpovědí tohoto druhu už zdaleka není jen důsledkem momentálních nálad několika ublížených „štouralů“, věčných nespokojenců a zhrzených netalentů. Situace je zřejmě skutečně vážná a na první pohled dokonce bezvýchodná: Může se docela dobře stát — a při každosezónním kolování oblastních herců je to běžné — že si náš první citovaný, který odešel pro prostou bezcharakternost ředitele, vymění místo s posledním citovaným, který měnil angažmá proto, že ztratil důvěru v šéfa. Jsme teprve na začátku. Snad lze žít v divadle bez důvěry v šéfa. Herec však potřebuje režiséra. Mladý herec potřebuje nejlepšího režiséra. A praxe?

Dala bych přednost spolupráci s jedním režisérem, s nímž si rozumím, ale takového režiséra nemám. S jedním si rozumím dobře, ale on bohužel nerežiruje ten repertoár, který bych chtěla hrát. Vášnivě si přeji mít režiséra, kterého bych ctěla, milovala, obdivovala, který by měl fantazii stejného druhu jako já, díval se stejnými očima, byl vzdělaný, nechal mě na zkouškách „bláznit“ a věděl, kdy zasáhnout, nechal mi čas, protože já stále ještě potřebuju delší zkušební dobu než těch šest neděl, dal mi místo na pokus, ale včas mě vrátil na pevnou zem — protože jenom když je člověk s režisérem jedna parta, může dojít k umělecké tvorbě. Běžný divadelní provoz ovšem takovouhle ideální koncepci nedovolí ukutečnit. A taky ať si režisér obsazuje jen ty herce, které uznává, a na ostatní ať kašle — to je v pořádku.

Jména režisérů, kteří představám mladých herců odpovídají, se v materiálu, jež jsme získali, vyskytují nepříliš často a navíc se opakují. Jména Pleskot, Kačer, Papež, Špidla, Smoček, Sokolovský, Hudeček — jsou výrazem osobní zkušenosti, často jen ojedinelé. Hustý výskyt jmen Radok a Krejča je nejčastěji výrazem ideálu, vyplývá z pozorování, ne vždy z nejujavnější zkušenosti pracovní.

Myslím si, že herci neškodí, hraje-li pod různými režiséry. Režisér, který není na člověka notoricky zvyklý nebo který herce vidí po určitém časovém odstupu, odhalí (zvláště u mladého herce) mnoho návyků v pohybu, mluvě atd. Na druhé straně lze závidět těm kolegům, kteří mají „svého“ režiséra, jenž je zahrnuje úkoly nejrozmanitějšími, který je vede s jistými pedagogickými záměry (pěkně to jednou vyjádřil v Divadelních novinách Luděk Munzar: Krejča včera dosažené maximum

dnes stanoví výchozím minimem). Zásadně však myslím, že herec může s režisérem (a naopak) dojít určitého cíle jen v případě, že si s ním rozumí. Pracují-li nebo musí-li spolu pracovat lidé jinak myslící, jsou to spíš galeje než radostná umělecká tvorba.

A dočká se někdy mladý herec v našich divadlech radostné umělecké tvorby?

Příznivou hrou osudu jsem pracoval dvakrát s Jaromírem Pleskotem a jednou s Otomarem Krejčou. Jedno takové pracovní setkání za sezonu — a stojí zato být asi v angažmá kdekoliv. Kdyby ti méně geniální režiséři měli aspoň polovinu pracovního zápalu a přátelského vztahu, jako oni mají k méně geniálním hercům, bylo by méně schůzí a víc uměleckých činů.

Mám rád dobré řemeslníky s verneovskou fantazií a schopností tvůrčí improvizace. Nesnáším bezcitné režiséry — demagogy. A kdo by nechtěl někdy pracovat pod Radokem, Krejčou či Pleskotem?

Skutečných režisérů znám málo. Nejvíce vzrušující pro mne byly Radokovy a Krejčovy inscenace. Dva semestry na DAMU jsem byla Krejčovou žačkou. Byly to první pocity skutečné herecké tvorby. Zatímco jiní musí osobně urážet, jsou bezradní, mučí, posmívají se, on uměl inspirovat pouze věci samou, obohacovat, znásobovat práci. Má vysoké požadavky, rozumí dnešní době, má program. Hercova práce s takovým režisérem dostává smysl.

Krejča a Radok dovedou provokovat cit přes rozum, pomáhají herci uplést síť pravdivých jednání, tím ho zbavují manýr; dělají divadlo hlubokých lidských vztahů, a to je má jediná představa moderního divadelního umění. Nemám rád režiséry „aranžéry“. Chtěl bych pracovat s režisérem, který vede herce pedagogicky. V tom smyslu mě úplně okouzluje spolupráce s režisérem O. Krejčou. Chtěl bych se naučit tak hlubokému a odpovědnému přístupu k divadelní práci.

Chtěla bych spolupracovat s režisérem velké myšlenkové a vnitřní kázně, který dovede rozehrát jevištní dílo v prostředcích a myšlenkách našich dnů. Jsem přesvědčena, že O. Krejča (můj profesor hlavního předmětu) a A. Radok patří mezi takové režiséry. Je štěstím pro mladého umělce

setkat se v práci s Krejčou a Radokem. Je přímo vidět kvalitativní umělecký vývoj takových herců.

Chtěl bych spolupracovat s maximalistou, provokatérem, s člověkem exaktním, ale i fantastou a básníkem. S osobností typu Radokova nebo Kačerova. Taková spolupráce je „zlatokopecké dobrodružství“, na jehož konci je kolektivní dílo, a v jehož průběhu mnoho nového objevím, pochopím a mnoho se naučím.

Režisér Špidla provokuje herce neustále k novým věcem. Obsazuje do postav, které jsou různorodé, takže má herec ve spolupráci s ním vždycky pocit, že začíná úplně znova. Dovede strhnout svým záměrem, a proto mu herec věří.

Ačkoli ve většině divadel pracuji — podle získaných odpovědí — dva až tři stálí režiséři, vyskytují se v celém materiálu jmenovitě jenom někteří, s nimiž třeba dotázání ani nespolupracuji. Svědčí to — byť zprostředkovaně — o umělecké úrovni těch režisérů, s nimiž jsou mladí herci ve společném angažmá!

Vidíte v pořadí rolí, které vám byly přidělovány, nějakou logickou posloupnost či pedagogický záměr? — Na tuto otázku odpověděli všichni dotázání téměř bezvýhradně záporně.

O úrovni režisérů vypovídají odpovědi na celou řadu otázek, z nichž vybíráme tuto: Máte pocit, že režisér má o jevištní postavě, kterou máte vytvořit, zcela přesnou a konkrétní představu? — Zdá se nám, že odpověď na tuto otázku svědčí jak o intenzitě režiséřovy předběžné přípravy, tak o celistvosti a inspirativnosti jeho uměleckého záměru, vypovídá jak o způsobu práce s herci, tak o míře jeho tvůrčí spoluúčasti na jevištní postavě. Do značné míry vlastně režiséra kvalifikuje. Nuže, zde jsou některé odpovědi:

Ne.

Není to snad ani možné. Až ve spojitosti s hercem, po určitém tvůrčím období získává přesnější a konkrétnější představu.

Jenom Papež.

Ne.

Obvykle to bývá vyjádřeno obsazením.

Obvykle ano.

Nevím, ale myslím, že (když už nějakou představu má) nedovede ji obvykle herci sdělit.

Většinou pracuji na postavě sama. Režisér má potom připomínky. Mnohdy se stává, že neřká nic, nebo jsou připomínky obecné. Čekám marně. Takový způsob netříbí hercovu práci.

Někdy ano. To je výborná práce, člověk má pocit naprosté jistoty. Můžu zkoušet i „absurdně“. Jsem daleko uvolněnější. Když režisér vlastní konkrétní představu nemá, musím se uchýlit k „osvědčené struně“. Obvykle to nedopadne dobře.

Režiséři jsou dobří a špatní. Ti špatní nevědí nic, mnohdy dlouho „tají“ i koncepci a někdy se jim podaří utajit ji vůbec (to jsem, na mou duši, zažil na vlastní kůži). Co se týká dramatických postav, dostanou se maximálně k jejich obecnému ochotnickému rozdělení: hodný-zlý, milovník-milovnice. Vedle těchto tristních poznatků mám i hezké. Sešel jsem se s několika režiséry, u kterých bylo přesné vidění rolí přímo fascinující. Herec sice nemusí s touto představou souhlasit, ale ten fakt ho naplňuje alespoň velkou důvěrou a vírou v perspektivu spolupráce.

Měl by mít. V každém případě by však měla být podmínkou dohoda mezi režisérem a hercem o základním pojetí.

Často mám pocit, že ji pracně hledá a jestliže ji má, tak nedovede touto

představou herce strhnout. Připomínky jsou příliš všeobecné. S výjimkou dvou inscenací se mi to stalo u všech ostatních.

Rozhodně by měl mít. V praxi jsem se s tím nesetkal. Ve škole ano.

Dost často ne. Nemá-li víceméně přesnou představu, vychází z toho, co mu přinesu.

Ano, zcela přesnou a konkrétní. Ale který režisér? Mluvím pořád o nejlepším. Znáám jich však desítky.

Jak který. Špidla rozhodně ano.

Ne.

Měl by rozhodně mít. Někdy samozřejmě nemá — to záleží na kvalitě režiséra.

A v témže duchu odpovědi pokračují. Je z nich zřejmé, že mladí umělci touží po spolupráci s režisérem, který má výraznou a jasnou představu o jevištní postavě, že však usilují v tvůrčím procesu tuto představu upřesnit, prohloubit, doplnit nebo i popřít tím, co vytvoří sami. V téže souvislosti se většina dotázaných vyslovila pro autoritativní režisérský typ proti typu přizpůsobivému, pokud ovšem je řeč o autoritě umělecké osobnosti, která svou individualitou poznamenává celou inscenaci. Nemá-li většina režisérů konkrétní představu o jevištní postavě, kterou má herec vytvořit, je celkem přirozené, že také na otázku *Máte pocit, že vaši režiséři postupují v práci s hercem metodicky? Jestliže ano, v čem tento metodický postup spočívá?* — byla zdrcující většina odpovědi (až zas na několik čestných výjimek) negativní. A jenom pro ilustraci jedna z nich:

První typ jsou „technici“. Jejich práce spočívá v určení přesného aranžmá, scény, zvuků, světél atd. V práci s hercem se dopouštějí neuvěřitelného množství chyb. Většinou mají odstup, tzn. že třeba chtějí, abych

brečela. Když dostanu vztek na to, jakým způsobem mě k tomu vedou, a brečím ze zoufalství z práce a ne z pocitu role, směji se radostí, jak je to fajn. Představení jim takzvaně vycházejí. Umějí udělat celek, ale je to hlavně zajímavý vnějšek. Herci jsou tam loutky více nebo méně živé.

Druhý typ jsou „hodní režiséři“. Dělají téměř jen z toho, co herci přinesou. Je to proto hloupá dřina. Říkají: Nic nevymyslejte a hrajte naplno. Pak z toho vycházejí. Ale nedělají tvar. Nutí herce do etude, nechají ho vyplandat se v čemkoli. Smysl pro rytmus nemají. Neustále analyzují, babrají se v osobních vzpomínkách, režirují každou postavu zvlášť. Neumějí vystavět jevištní konflikt.

K třetímu typu jich patří moc a moc málo. To jsou umělci.

Přítomnost nevypadá příliš různově. A minulost? Jaké jsou vzpomínky na vysokou školu divadelní? Jsou mladí herci spokojeni s úrovní umělecké přípravy, které se jim dostalo na škole? Osvědčuje se jim způsob práce na roli, který jim byl ve škole vštěpován?

Odmyslím-li si zmatečnost období, kdy jsme na škole byli (51—55), osobitě „výklady systému“ a povýšení Antarové Besed s Stanislavským na katechismus, oddělování fyzického a slovního jednání podle semestrů a ročníků atd., přeje jen musím konstatovat, že jsme školu spíš „vychodili“, než absolvovali. Přesnější řečeno vysokou školu. Byl jsem v prvním ročníku zapsán na režii a když se dnes zamyslím třeba nad náplní přednášek, uvedených v indexu pod názvem Estetika (dr. Pavlovský) nebo Jevištní mluva a hlasová výchova či Seminář literatury (dr. Pleva), vybavuje se mi pocit, který jsem tehdy měl: že jsem se vrátil asi tak do sexty. Zdálo by se, že brněnská JAMU vedla spíše k nabytí praktických zkušeností. Nikoliv. Magnetofon nebo mikrofon v rozhlase jsem si musel ozkoušet tajně, jakož i hrát malé role ve Státním divadle nebylo první dva roky dovoleno. Když někomu řeknu, že jsem neměl za čtyři roky hodinu šermu jako výuky, nebude mi to asi věřit. Pohybová výchova mi dala přehled o klasických figurách a pozicích, ty jsme dělali pravidelně (nechci říkat, že to tělu nic nedává, to ne), ale dobové (pavana, gavotta, menuet atd.) či moderní tance (charleston, swing, rumba atd.) nám nikdo neukázal ani na filmovém pásku. Vím, že mnohé se od té doby změnilo, ale je to všechno málo. Umělecká škola by mladé herce měla zasypávat nápady a možnostmi ozkoušet si je co nejlépe a vybrat si každý ne předmět, ale koníčka. Myslím tím hudební nástroj či judo nebo sportovní gymnastiku, cokoliv, ale pořádně, a ne napůl a formálně. Divadelní škola by měla opravdu být laboratoří nebo výcvikovým táborem nebo já nevím čím, ale rozhodně ne „střední“ školou, kde se žáci snaží vymámit nějakým figlem zápočet nebo známku.

42 Domnívám se dále, že škola by měla být daleko více spojena s praxí divadel, ať už co možná častým účinkováním posluchačů či povinnou

návštěvou zkoušek a představení, zkrátka je-li pedagog z určitého divadla, měli by jeho žáci poznat především styl a myšlenkovou oblast jeho divadla. Vlastní názor by potom vyrůstal z nadšeného obdivu, ze sváru či z hledání atd., a ubývalo by ve druhých ročnících hochů, kteří mávají nade vším rukou.

●
Teprve teď doceňuji práci svého posledního pedagoga prof. Lukavského, který v různých „reformačních“ obdobích měl vždycky svůj jasný umělecký a pedagogický názor. Co jsem si zapamatoval z jeho hodin, mi bylo v praxi prospěšné.

●
Získal jsem úctu k umění, herecké práci a všeobecný přehled v divadelnictví. Nečekal jsem, že ze mne škola udělá mistra ani že mi zajistí kariéru, proto jsem byl s úrovní spokojen.

●
Šel jsem k divadlu vybaven jakýmisi základy, na nichž teď musím pořád stavět. Škola, i když se o to snažila, mi styl práce nedala. Ale je dobře, že jsem si jej musel najít sám.

●
Po letech absolvent nejzřetelněji zjišťuje, že na škole bylo málo technické a řemeslné přípravy.

●
Dva první roky byly hrani si na malé děti. Ztracený čas. A navíc, byli jsme zavedeni, oklamáni. Než jsme našli cestu zpátky! Mé poznámky z hodin herecké tvorby jsou zářující důkaz, jak hrozně jsme zabíjeli čas. Teprve třetí ročník pro mne znamenal skoro celou DAMU — dostala jsem se do skupiny O. Krejčí. Ve 4. ročníku nás zase zaváděli studující režie.

●
Myslím, že bych si neměl stěžovat. Přesto však cítím, že výchova herců na škole se v poměru k potřebám současné divadelní praxe spíše opožďuje, zatímco by měla mít předstih (zvlášť výchova hudební a pohybová). Způsob výuky některých předmětů mi připadal konzervativní.

●
S hereckou tvorbou jsem byla spokojená, neznám lepšího pedagoga, než

je R. Lukavský. V předmětech souvisejících s technickým vybavením byla úroveň rozhodně nižší.



Jeden režisér mi řekl, že součástí talentu je i rychlost splnění úkolu. Z tohoto hlediska je škola tedy dost pomalá. Dává jen námět jak taky lze pracovat.



Myslím, že většině absolventů AMU je jasné, že nynější stav umělecké výchovy na škole není dobrý. Svědčí o tom konečně i celá řada každoročních interních změn a úprav, které však, jak se mi zdá, k jádru věci, tzn. k tomu, jak zajistit PROFESIONÁLNÍ úroveň budoucího herce, nejdou. Bylo by bláhové domnívat se, že lze během krátké studijní doby — za pouhé čtyři roky — dokonale zvládnout vše. I sebetalentovanější umělec pracuje na sobě celý život. Jeho nedostatky jsou jeho perspektivou, abych použil slov svého profesora Raďovana Lukavského. Znepokojující však je, že už v naší základní přípravě jsou vážné nedostatky a trhliny, kterým nelze zabránit ani velkou osobní pílí. Chyba bude mít kořeny asi v osnovách, které sestavují docela určité lidé, kteří nemají s divadlem nic společného, neznají specifické problémy a požadavky herecké výuky a mechanicky aplikují studijní plány jiných škol na plán školy umělecké. Dále bude chyba asi leckdy i v odbornosti, kvalitnosti a způsobilosti mnohých přednášejících a učitelů. Mám takový trapný pocit, že škola z nás vychovala maximálně poloprofesionály a polo-vzdělance.

Dnes si staří na mladé v praxi často stěžují, nejsou spokojeni s jejich aktivitou a s jejich odborností — a to nejen v uměleckých oborech, ale i na všech ostatních pracovištích. Právem? Nevím, nedovedu zvážít a zhodnotit všechny objektivní podmínky, ale do určité míry jim musíme dát zapravdu. V divadle, ale i v rozhlase, v televizi a ve filmu často slyšíme: „Tohle jste se taky ve škole neučili??? Tak co jste se v té vaší škole vlastně učili??“ Přiznám se, že se vždycky trochu zapotím při pomýšlení, že bych musel odpovídat. Ale ne všechny výtky jsou docela oprávněné. Často se za nimi ukrývá vlastní režisérova neschopnost, bezradnost a umělecká impotence. Protože tam, kde si starší a zkušenější pomůže nějakou konvencí nebo machou, zůstane mladý bezradně a bezelstně stát. Nemá ještě v zásobě žádný „šuplík“, neosvojit si ještě stereotypní a univerzální reakce pro podobné situace. A protože se mnoho režisérů s touto šablonou spokojuje, někdy dokonce ji vyžadují, musí mladý herec, většinou tabula rasa, „zklamát naději“.

Měl jsem velké štěstí, že jsem hlavní předmět studoval u profesora Lukavského, který měl kromě hereckého i velké nadání pedagogické. Jeho práce se vždy vyznačovala pečlivostí a nekompromisností, vysokými požadavky a metodickým přístupem. Nevnucoval nám své osobní sub-

jektivní pocity tvorby, nepaušalizoval je, ale učil nás nalézat a poznávat objektivní zákony uměleckého díla, odhalovat jejich vzájemné vztahy, učil nás respektovat autorův text a maximálně z něho těžit, a zároveň se od něho umět odpoutat, učil nás číst z textu víc než pouhá slova, protože v dobrém textu je vše, varoval nás a hlídal před všemi konvencemi a pseudoinspiračními zdroji. Odkryl nám nekonečné bohatství herecké tvorby. I když jsem zatím všemu třeba dobře neporozuměl, i když jsem zatím zdaleka všechno nezvládl, i když se mi zatím nedaří realizovat své záměry, mám dobrý pocit, že vím, jak do toho, kde hledat, kam obracet pozornost.

Dosud citované odpovědi vytvářejí už dosti zřetelný obraz o dnešních zkušenostech mladých umělců, kteří studovali na vysoké divadelní škole v různých dobách — někteří jsou v angažmá dva roky, jiní osm let, a přesto — jak se zdá — se jejich vzpomínky na školu příliš neliší. Mnoho bylo už řečeno na karlovarském festivalu Mladí v divadle. Zde však máme možnost citovat z odpovědí získaných po důrazné žádosti o klidné, samostatné a naprosto upřímné vyznání. Nezbyvá tedy než pokračovat — nemůžeme ovlivňovat materiál, který mluví stále rázněji a jednoznačněji:

To, co bych si představovala pod pojmem vysoká škola umělecké výchovy — zde divadelní, herecké — výchova osobnosti, možnost poznat různá, nestejnorodá estetická vyznání, spory a výběr vlastního vzoru, tedy to, co bychom mohli nazvat akademii, to jsem hledala marně. Spíš něco jako „základní středně vzdělávací škola uměleckých řemesel divadelních a ruského jazyka“ s praktickými cvičeními vět o niněristovi, který niněrou neřekl ani ň.

Na štěstí je ta škola v Praze a je tam hodně divadel a výstav a lidí... Ostatně nechce se mi nadávat na školu. Možná, že bylo-li něco shnilého... byli jsme to třeba my sami.



Jsem velice nespokojen s přípravou, kterou mi dala škola. Nemohu ovšem říci, že by mi nedala vůbec nic, ale vzhledem k té dlouhé (zvláště pro herce) době čtyř let je toho velice málo. Za dva roky u divadla jsem toho poznal a naučil se — nebo vlastně musel se naučit — desetkrát víc než za celá studia. Jen jsem přišel ze školy, dostal jsem dost velkou a důležitou roli na záskok. Měl jsem na ni jednu zkoušku v šest hodin a v půl osmé se hrálo. Na DAMU jsme úryvek ze hry připravovali půl roku. Ve škole je plno teorie a velice málo praxe; je tam řada profesorů, kterým umělecké ani lidské vlastnosti nedávají právo učit. Ale i ti nejlepší profesori spíš ukazují jakousi ideální situaci, jak by to v divadle mělo vypadat, ale ve skutečnosti to vypadá jinak. Na škole mi nebyl vštěpován žádný způsob práce.



S úrovní umělecké přípravy, které se mi dostalo na škole, spokojen nejsem. Praktické disciplíny byly ve značném nepoměru k teoretickým — pochopitelně v neprospěch praxe. To je ostatně stará bolest školy, na kterou jsme mnohokrát, ale bezvýsledně upozorňovali. Způsob práce na roli, tak jak nám byl vštěpován na škole, se v divadelní praxi zčásti osvědčuje. Lépe řečeno, osvědčuje se potud, pokud se z něho uplatňují jeho kladné prvky. Důslednost ve výkladu inscenace, postav, vztahů, snaha o podrobné rozkrytí vnitřního života postavy a doby, ve které žije. Nemyslím tím samozřejmě nekonečné pitvání, životopisování a sociologizování, které jsme na škole zažili a které často vedlo k naturalismu nebo popisnosti, případně k postupnému zblbnutí samotného studenta.

●
Otázka velmi široká. V podstatě se domnívám, že příprava adeptů má nestejnou úroveň. Např. teorie nemá vysokoškolskou úroveň, je nedostatek skript, přednášek je zbytečně mnoho a jsou o všem možném. Umělecké tvorby (praxe) je málo. Po „odbourání“ Stanislavského není co učit, a tak se učí — co kdo umí. Záleží potom jenom na kvalitě hlavního profesora a také žáka, co si ze školy odnese. Za svou osobu jsem — pro mimořádné okolnosti — spokojen.

●
Čím větší mají studenti — zvláště ve třetím a čtvrtém ročníku — možnost pracovat na úkolech v inscenacích pražských divadel, tím lépe. Přechod do divadla po absolutorii pak není tak tvrdý — škola je velká opatrovna, divadlo je někdy až příliš surové. At se takové praxi obětuje i část vyučovacích hodin a mnohdy zbytečných předmětů. Student by také měl co nejvíce vědět, dokud je na škole (později už na to čas není): všechna cizí divadla, která u nás hostují, všechna naše představení (neměl by mít potíže dostat se do našich divadel), setkání s významnými osobnostmi, zájezdy do ciziny, aby si prostě sám utvářel stanovisko a byl k tomu přímo veden.

●
Probůh, snad si nemyslíte, že se nám na škole dostalo umělecké přípravy? Paní Fabianová, kterou jsem bohužel měla jen jeden semestr (a pak v DISKU), mi dala pár rad, kterými se řídím podnes. To byla jediná umělecká příprava. A hlasová výchova u paní Fierlingerové, kde jsem cítila, že mi říká věci pro život. Teoretické předměty měly směšnou úroveň pro ty, kdo alespoň dostatečně maturovali z humanistických předmětů. Pokud jde o hereckou výchovu, prožila jsem tři roky v po-

chybnostech: je-li tohle divadlo, pak toho musím nechat. V době, kdy se na Národním divadle studoval Podivín a Podzimní zahrada, byl nám předkládán jako nedostižný vzor MCHAT (nejen pokud jde o hereckou interpretaci!), a to za pomoci exaltovaných výkřiků svatého nadšení. Nedůvěra k pedagogům jako k uměleckým osobnostem byla zřejmá. V ročníku byli dva denuncianti. Vzdělání, fantazie, specifika talentu byly na indexu.

Když si vzpomenu na valnou část let na škole, je mi hořko. Za ten ztracený čas! Že jsem se nechala tak dezorientovat. Tak zpacifikovat. Dneska to vidím jako smutnou grotesku: když se mi podařilo, aby mi hodně zrudly uši, tak jsem hrála dobře!

Pedagog by měl v posluchači pěstovat vášnivou zálibu pro všechno, co s divadlem souvisí, aby se z něho stal divadelník a ne jenom herec. A snad by stačilo, kdyby si odnesl prostě smysl pro divadlo. Všecko ostatní, když chce a má talent, naučí se sám.

Často mám ale takovou kacířskou myšlenku: Měli nás naučit necítit, nemilovat, rvát se, mít ostré lokty, být lhostejní ke všemu mimo svůj prospěch. Ještě jsem neviděla, že by tohle někomu v divadle neprospělo! Alespoň v našem divadle jsou to nectnosti nanejvýš užitečné.

Pokud jde o způsob práce na roli, žádný mi vštěpován nebyl.

●
„Nezlobte se, ale já do DISKU skoro nechodím, mne to nebaví,“ odpověděl jeden pedagog teoretik (a ne nevýznamný) na dychtivou otázku posluchače čtvrtého ročníku.

Chvilí trvá, než člověk prohlédne kolik chladu, vnitřní lhostejnosti a nabobtní se skryvám za mnohou farizejsky účastnou maskou, kolik umělecké vyhaslosti či vědecké neschopnosti se skrývá za bohorovnými gesty na jedné, a laskavou shovívavostí na druhé straně. „AMU je dobrá instituce — pro profesory,“ říká se prý na škole dnes a v tomto (byť v mnoha případech nespravedlivém) posměšku je skryto mnoho. Čert vzal v tuto chvíli metodu, tady jde o lidi, o jejich srdce a svědomí. Jde o upřímnou vůli a hlubokou schopnost učitele, jenže obě bývá často na škole zvykem mistrně předstírat. Ne jistě vždy a všude, ale ti profesori, kteří by mi v tomto bodě dali zapravdu, buď mlčí, nebo jsou jakýmsi podivným „obecným tlakem“ donuceni rezignovat. A vždy znovu vítězí průměr, formalismus ve „výchově“ a okázalá neschopnost. Otázka „výchovy na škole“ je dnes v prvé řadě otázkou profesorů...

Bude snad lépe upustit od dalších citací, abychom starou píseň neprotahovali donekonečna. Bude tomu pomalu sedm let, co jsme v tomto časopise otiskli několik diskusních příspěvků k tehdejší situaci na vysoké divadelní škole. Soudě podle odpovědí, které jsme dostali letos, bylo to sedm hubených let. Hubených na zásadní změ-

ny. Většina tehdejších názorů je dosud aktuální, takže ta stará písnička je přemutná. Jak dlouho ji ještě budeme poslouchat?

Připojme dnes jednu melodii novou, i když také ona bude jen variací na starý nápěv. Chtěli jsme provést korekturu masového názoru, že herci se topí v hromadách bezpracného nebo přinejmenším snadného zisku. Je snad už všeobecně známo, že divadelní gáže neumožňují zvlášť rozmařilý život ani „dělesloužícím“ hercům, natož absolventům, kteří jsou živi z existenčního minima, jež se tu stydíme zaznamenat: ať je vyzradi odpovědní. Otázku jsme proto úmyslně položili trochu jinou:

Jsou vyhovující současné organizační a honorářové podmínky ve filmu a v televizi? A nevyhovují-li, proč? (Velká část dotázaných na tuto otázku rezignovala s odůvodněním, že nemá dostatek zkušeností.)

Paušály ve filmu jsou nesmysl. Jen my jsme škodní. A v televizi jsou honoráře za roli legračně malinké, takže je nutno vysedět si peníze na zbytečných zkouškách. Práce je pak méně intenzivní.

V systému odměňování se také velmi výrazně projevuje krátkozraké a byrokratické chápání umění. Proto je těžké tento systém vůbec pochopit. Je založen na kvantitě, tj. na úředně podchytitelném času, ztráveném na díle, tedy na počtu absolvovaných zkoušek nebo natáčení, nikoli na kvalitě. Typické je to v televizi, kde jde hercům převážně o počet zkoušek na prezenční listině, nikoli o výkon sám. Podobné je to v rozhlasu, ačkoli se přiznám, že dodnes nevím — a jak zjišťuji, neví to většina herců — podle čeho se určuje honorář tam. Ve filmu, kde je paušál, je zase tendence mít skutečných natáčecích dnů co nejméně. Zařazování do televizních kategorií nebo honorářových skupin na Barrandově je pak už vůbec problematické. Těžko vystopovat, když se člověk dívá do jejich honorářových katalogů (proto se to asi nesmí), podle jakých kritérií a aspektů se zařazuje. To vše má špatný vliv na morálku herce, ať si je toho vědom či ne. A ještě takovou poznámku na okraj: o finanční situaci absolventů v divadlech víte?

Je fakt, že mladý herec má vůbec málo peněz a tak to bude asi i s těmito honoráři.

Ne, ale ani v divadle ne. Nutí herce k tomu, aby se na film a televizi často díval jen jako na zdroj výdělečné činnosti.

Ne. Domnívám se, že by měly být závislé na velikosti a důležitosti role.

Ne. Ale ani v divadle ne.

Z vlastní zkušenosti myslím, že obojí je vyhovující.

Organizační a honorářové podmínky odpovídají přesně našemu zařazení: námezdné síly. Tento názor se u nás začíná nebezpečně rozvíjet. Dosaďadní organizační systém z nás chce mít pracující (jakkoliv), a ne tvůrčí umělce.

Z mých známých mi nikdo nevěří, když uvedu, kolik za ten a ten pořad dostanu — myslí si, že je chci obelhat a já musím vždy předkládat smlouvu. Pro zajímavost: Zkoušel jsem 3 neděle v televizi 45minutovou aktovku G. B. Shawa. Já hrál roli, která je od začátku do konce, celých 45 minut na scéně, má hrozně moc textu — to jsme zkoušeli někdy i dvakrát denně — a moje smlouva zněla na 550 Kčs hrubého.

Když někomu řeknu, že za filmovací den mám 160 Kčs, každý říká, že je to ohromně, tolik peněz že za jeden den nedostane nikdo. Nechápe, že filmovací den se naprosto nekryje s dnem kalendářním. Točil jsem ve filmu a měl smlouvu na 23 filmovacích dnů (480 Kčs). Od září 1962 do května 1963 jsem překročil filmovací dny o 16 (tj. dohromady 39 filmovacích dnů), ale to nevaří — honorář zůstává stejný. Přitom každý má dojem, že peníze jsou za 23 dní, tj. za necelý měsíc. Nejhorší na tom je, že veřejnost má představu o jakýchsi závratných honorářích umělců. Nastoupil jsem do divadla za plat 800 Kčs hrubého, tj. 670 čistého za měsíc.

Naprosto ne. Při dnešních organizačních podmínkách na Barrandově je herec na posledním místě. Daleko důležitější je vrtík, reflektor, mrak, producent, kameraman, režisér a potom teprve herec. Herec musí umět kdykoliv cokoliv, a hlavně rychle, levně prokázat herecké umění, jinak je ztracen pro práci ve filmu.

Pochopitelně je tomu tak i v případě honorářů. Za proflákané filmovací dny (vzhledem k organizaci) se platí statistické částky za dopravní prostředky, zmeškaná představení, ale herecký honorář, pokud je vyšší než 7000 Kčs, je pokládán za fantastickou sumu a obrovský kšeft. V případě mladých herců se rovná takový honorář jediné hlavní roli, což je zase mizivé procento, a taková role reprezentuje zase skoro roční práci. Nechci polemizovat o finanční hodnotě umělecké práce, ale tisíc korun za měsíc v průměru za všechny volný čas je málo.

V televizi je poněkud více času věnováno herecké práci. Honoráře jsou také legrační.

Ale ta fakta zrovna dvakrát legrační nejsou. Na zasedání ÚV KSČ věnovaném otázkám ideologické práce se o těchto věcech také hovořilo. Je třeba vnést pořádek i sem: i tady je nutné hledat správná měřítka, která umožní uplatnit socialistické odměňování práce — podle její kvality, společenské závažnosti a množství. Bylo by nespravedlivé, kdyby z této ankety vyšli její účastníci jako sbor plaček nebo unavených a lhostejných starců. Všichni do jednoho dělají — přes všechna ta „ale“ — divadlo rádi, i když je to někdy zřejmě dost nesnadné. Kdybyste jim položili otázku *Co se vám ve vaší současné umělecké práci nejvíc líbí a Co vám v ní nejvíc vadí?*, otázku dost konvenčně „anketovou“, nedostali byste nezajímavé odpovědi:

Líbí-li se mi něco v mé současné práci, pak snad jedině to, že jsem nespokojen, že jsem mnoha věcmi znepokojován, že sám v sobě hledám odpověď na jevy současného divadelního dění u nás. Spokojit se totiž s dosažením slušné výše platu a několika možnostmi „přivydělat si“ by — podle mého názoru — znamenalo a znamená odpadnout z řady těch, kteří tvoří — buď přesněji řečeno budou za pár let vytvářet — obraz o stavu čs. divadelnictví. K odstranění toho, co mi vadí, dojde, až po improvizovaných sezónách zakotvím v divadle s „dobrou partou“, s režiséry a herci příbuzného divadelního vyznání.

●

Líbí se mi práce. Nejvíc ta s Pleskotem a Krejčou. A nejvíc mi vadí, že jsou jenom dva.

●

*Nejvíc se mi líbí — hrát!
A co mi nejvíc vadí? Všechno to, co způsobuje, že nehraji, jak bych chtěla. Myslím, že to není jen má vina — dost poctivě se snažím dělat a učit se. Bývám až příliš často a dost nešťastná — a někdy je vážně třeba kus pořádné síly, aby člověk spousta věcí, které dnes u divadla prožívá, vydržel a nenapadlo ho třeba raději se vdát a mít děsnou kupu dětí — hned by to totiž byl takový evidentní, záslužný a bezesporu*

potřebný přínos naší socialistické společnosti. Člověk chce a potřebuje dělat něco pro lidi — hrát, jenom hrát — to nebaví, musím mít vědomí, že jsem potřebná.

●

Vadí naprostý chaos, který vládne v uměleckém vedení divadla a který má za následek i určitý druh „politiky“; a schází skutečná režisérská osobnost, která by mi byla umělecky blízká a která by uskutečňovala svůj umělecký program.

●

Nejvíc se mi líbí pestrost uměleckých odvětví, ve kterých se může uplatnit herec. Nelíbí se mi však organizace této herecké práce. Pestrost se tak stává nutným zlem — na úkor umělecké kvality.

●

Za dosavadního stavu divadla se mi toho líbí čím dál méně. Nelíbí se mi nesystematičnost práce, která má pouze přesně plánovaný řád, ale bez uměleckého cíle a tvůrčí realizace. To nejhorší je lhostejnost při práci. Závidím všem malým kolektivům, kterým o něco jde a které svým zápletem dovedou nakazit diváky. U nás by to byl zázrak. Přál bych si, aby i profesionální umělci stejného názoru se mohli soustředit v jednom divadle a začít práci opravdově.

●

V mé umělecké práci se mi líbí to, že dostávám hezké a hodnotné umělecké úkoly, příležitosti, říká se tomu, že hodně hraju. Je nás tu hodně mladých a to není také špatné, jenom není osobnosti, hodnotného uměleckého vedení. Dříve naše divadlo tyto osobnosti mělo, dnes toho není, a to se mi velmi nelíbí, člověk až z toho teskni. A tak vzniká naléhavá touha odejít, aby se člověk nepokryl provinčním průměrem místní spokojenosti.

●

Jen velice těžko se dá odpovědět na otázku, co se mi z mé umělecké práce

nejvíce líbí. Je asi více věcí, které se mi nelíbí. Práce v divadle působí, jako by se nějak zmechanizovala, zautomatizovala. Vypadá to stále skutečně tak, že hlavním úkolem divadla je plnit stanovené finanční plány. A že tedy přes všechnu dobrou vůli nejde o to, co se hraje a jak se to hraje, ale hlavně že se hraje a že to dělá „kasu“. Otázky umělecké jsou v divadle stále odsunovány do pozadí a podřizují se požadavkům provozu. Ani v otázkách poslání divadla není stále jasno a vyhlášené umělecké programy, pokud vůbec existují, jsou splňovány velice formálně. Problémů v divadelní umělecké práci je tedy hodně, a nemusíme se proto obávat nedostatku a „hubených let“ našeho divadla, aspoň pokud se týká počtu úkolů, které na nás čekají a které je třeba řešit.

●
Nevidím problém ve vnější metodice práce jednoho režiséra, ale v celkovém principu „oblastního“ divadelnictví, ze kterého pramení ona tak málo plodná šedavá atmosféra jednotlivých „sdružení divadelních pracovníků“, jak by bylo lze nazvat mnohá divadla. Je zajímavé, že tyto „zaměstnanci“ nejsou (jak se to často pro pohodlí a jednoduchost vykládá) „mechem obrostlí“ a většinou by hrozně chtěli dělat divadlo, ale ono se to jaksi moc málokdy podaří v těch směšných kolosech s děsivou administrativou, provozem a umělecko-ideovými „úkoly“, kterými jsou venkovská divadla.

„Oblastní“ hlasy splývají s „neoblastními“ ve vzácnou jednotu. Je to snad způsobeno tím, že se tážeme mladých, těch věčných nespokojenců, výtržníků a buřičů, nebo spíš tím, že problémy těch největších i těch nejmenších divadel jsou podobné, jen zpravidla v druhém případě obnaženější? Vyslechněte hlas zaručeně „neoblastní“:

V divadle existuje spousta soukromých zájmů — stavění lodí, bytů, chat etc. — je to vlastně únik z divadla. Každý kolega, který má jen trochu fantazie, říká, že naše divadlo je k zbláznění a jak by se jinak dalo krásně žít. Klasické příklady deprese zaviněné ztrátou perspektivy. Poměry — aspoň u nás — většinu zahnaly do nejistoty. Alibismus, nečestnost v obsazování, předem prohrané zápasy, osobní závazky, podceňující vztah k herecům, provozní nepořádky — to jsou samy o sobě malichernosti, ale dohromady důvod k deziluzi.

S vášnivým pohoršením jsem před časem četl Grossmanův článek o tom, jak v poslední době postrčila vývoj dopředu malá, poloprofesionální divadla, divadla myšlenek. Cítil jsem se nespravedlivě zaskočen. Ale pak jsem si řekl: dobře nám tak, dobře nám tak, naivním blbečkám, kteří jsme zřehšili z nevědomosti. Dali jsme se zahnat do divadelních mašinerií, dali jsme se spolknout cizími lidmi, kteří na nás spěchali uplatnit metody z dob milovaného Josefa Kajetána. Jeden každý z nás měl třeba talent, energii a dobrou vůli dělat něco dobře, odvážně, ale divadlo, ta hydra, profesionální divadlo se sklerotickým inspicentem, panoptikálním režisérem, nahluclou sekretářkou a sprostými technikáři člověka přemohlo, sáhlo po něm svým samostatným, přízračným životem (to nemám ze sebe, to je citát z Ernsta Fischera). Divadlo nestojí o to, abychom mu věnovali všechny své síly. Vyhnalo nás ze svých zdí. Patří k dobrému tónu stále někam pospíchat (ona je to bohužel nutnost). Ten báječný divadelní život, o kterém jsme četli a snili, po kterém jsme toužili a který k tomu všemu přece patří, ten už asi neexistuje. Divadlo nestojí ani o vaše myšlenky. Laskavě by vám dovolilo projevit váš světový názor třeba v Pražském flamendrovi. O to zas nestojíte vy, že ano. Strašně mi vadí závislost, že nejsem pánem svého osudu. A proto asi nestačí mít talent a pracovat. Aspoň u nás je v leckterých postupech taková neserióznost, že si člověk připadá jako loutka proti živlům. Dřív snad byli lidé tam, kde se jim líbilo a kam je jaksi srdce táhlo. Teď vás a) nikam netáhne; b) kdyby táhlo, nebudou tam mít směrné číslo.

Krejča vybojoval pro sebe a své herce skoro epochu — a oni se mohli vyjádřit skrze něho. Radok jde svojí cestou. Mohl by to udělat leckdo. Tohle však jsou lidé vášnivě zaujatí pro svůj způsob, nerozptylují se a jdou přímo a houževnatě za cílem. Ale většina režisérů nemá své estetické ideály, není dost odvážná ani důsledná. A herec bez režiséra a bez kolektivu není pranic, kdyby se stavěl třeba na uši!

Kvantita odpovědí se v této anketě nakonec mění v novou kvalitu: v jednu velkou otázku, vyžadující naléhavě stejně otevřenou, zaujatou a včasnou odpověď, protože nejde o nic menšího než o budoucnost našeho divadla. Redakce tohoto časopisu může jenom (a musí) výsledky svého průzkumu zveřejnit — a poděkovat všem, kdo poslali své odpovědi, zejména za upřímnost, které si váží jako projevu důvěry.