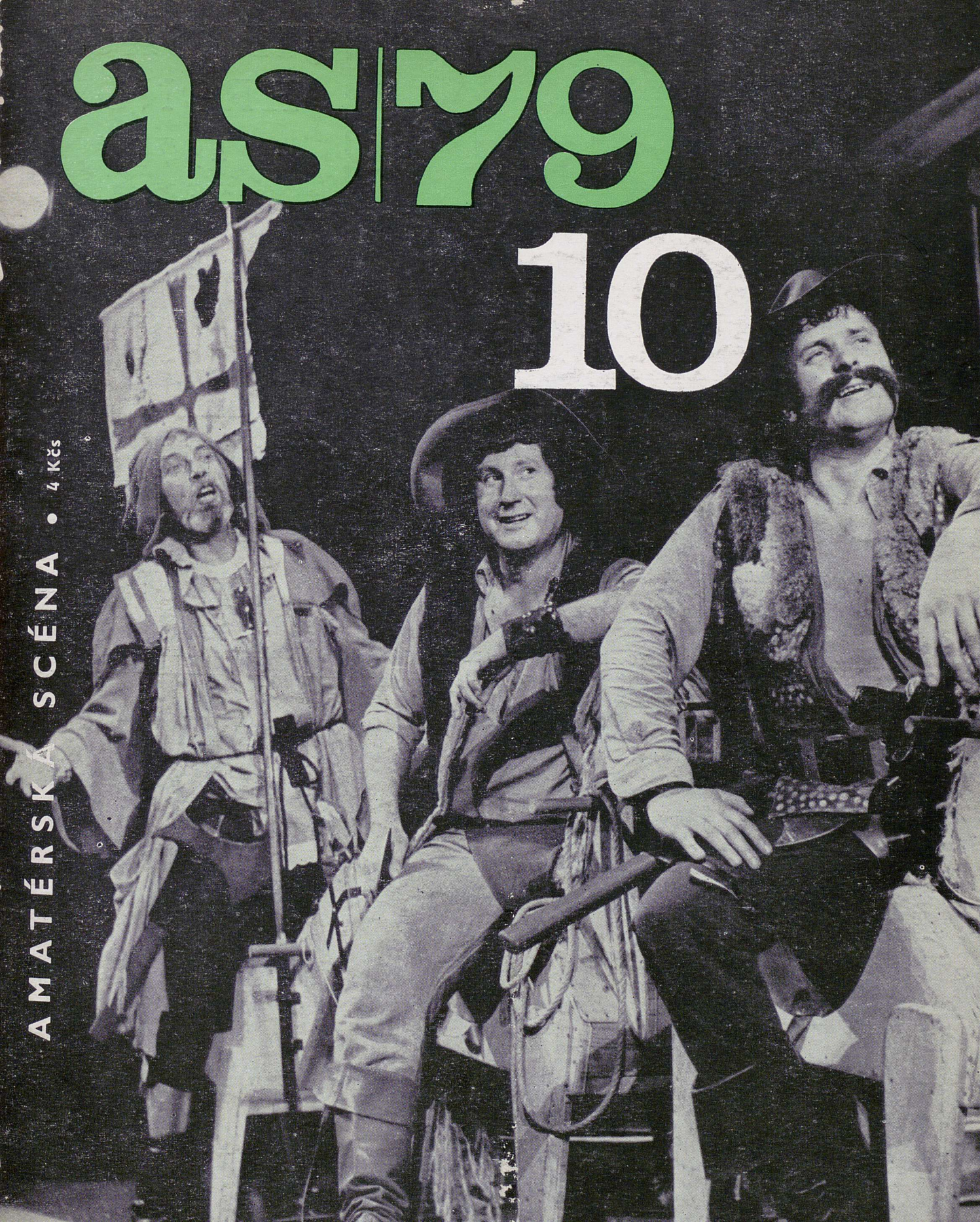
AS 79

10



AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs

JIRÁSKŮV HRONOV 1979



DS MěKS v Prachaticích – M. Gorkij: Na dně

Foto Z. Svoboda

Na titulu Dělnické divadlo Brno v inscenaci O. Daňka Dva na koni, jeden na oslu

Malá scéna LŠU a PKO Gottwaldov – C. Gozzi: Král jelenem



DS Červený Kostelec – A. Nicolai: Tamboři aneb Tři na lavičce



Ceny a čestná uznání
49. JIRÁSKOVA HRONOVA

Divadelní soubor MěKS v Prachaticích

M. Gorkij: Na dně (režie J. Němeček)
— Cena za režii Josefu Němečkovi
Cena za vytvoření postavy Herce Jiřímu Hrdličkovi
Čestné uznání za vytvoření postavy Saténa Evženovi Stříbrskému
Čestné uznání za vytvoření postavy Vasky Jaromíru Popelovi

Dělnické divadlo při OKVS Brno V

O. Daněk: Dva na koni, jeden na oslu (režie P. Římský, j. h.)
— Cena za vytvoření postavy Hřbeta Jiřímu Postráneckému
Čestné uznání za vytvoření postavy Zajíce Pavlovi Bednárovi
Čestné uznání za vytvoření postavy Svatého Františku Klaškovi
Čestné uznání za vytvoření postavy Staříka Josefu Horákovi

Divadlo mladých Vysoká Libeň při JZD 25. výročí v Mělnickém Vtelně

J. Broszkiewicz: Konec knihy VI. (režie M. Švarc, j. h.)
— Cena za vytvoření postavy Johanesa IV. Františku Dědkovi
Čestné uznání za vytvoření postavy Sestry Beaty Libuši Richterové

Dramatický odbor SZK ROH Červený Kostelec

A. Nicolai: Tamboři aneb Tři na lavičce (režie J. Kubina)
— Cena za vytvoření postavy Luigiho Josefu Hruškovi
Cena za režii a za vytvoření postavy Silvestra Jiřímu Kubinovi

Lidové divadlo — Ochotnická scéna MěKS Vodňany

F. Tetauer: Úsměvy a kordy (režie J. Dejl a Fr. Zborník)
— Cena za režii a scénu Jaroslavu Dejlovi
Cena za režii a vytvoření postavy Petra Kose Františku Zborníkovi
Čestné uznání za vytvoření postavy Jiřího z Humeného Zdeňku Plachtovi
Čestné uznání za vytvoření postavy Marie Jaroslavě Šimákové

Divadelní soubor Lucerna KD hl. m. Prahy

V. Šukšin: Charaktery (režie Z. Pospíšil, j. h.)
— Čestné uznání za hudební složku Divadlu Lucerna
— Čestné uznání za vytvoření postavy Seni Gromova I. Helikarovi

Malá scéna LŠU a PKO Gottwaldov

C. Gozzi: Král jelenem (režie A. Navrátil)
— Cena za vytvoření postavy Derama Dušanovi Hřebíčkovi
Cena za vytvoření postavy Dottora Josefu Kunderovi

METODICKÝ LIST K DRAMATURGII AMATÉRSKÝCH DIVADELNÍCH SOUBORŮ NA SEZÓNU 79/80

Jednou z nejvýznamnějších přehlídek Festivalu zájmové umělecké činnosti 1979—1980 vyhlášeného k oslavě 35. výročí Slovenského národního povstání a 35. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou bude jubilejní 50. Jiráskův Hronov, jímž si kulturní veřejnost zároveň připomene 50. výročí úmrtí českého spisovatele a dramatika Aloise Jiráska.

Aby se 50. Jiráskův Hronov stal mezníkem ve vývoji amatérského divadla a vytyčil směr jeho dalšího rozvoje, je třeba připravit vysoce ideovou dramaturgii příští sezóny u všech souborů v ČSR s cílem prohloubit socialistický charakter amatérského divadla a tím i zvýšit ideově umělecké působení amatérských divadel v naší společnosti. Účast na jubilejním 50. Jiráskově Hronově bude v rámci soutěžního řádu otevřena všem amatérským divadelním souborům z ČSSR, které v národní soutěži prokáží vysoké ideové a umělecké kvality svých inscenací. Proto doporučujeme amatérským divadelním souborům, aby věnovaly pozornost zejména těmto repertoárovým oblastem:

Současná česká a slovenská dramatická tvorba

Pod tímto pojmem rozumíme širší záběr her, které vznikly od osvobození a postihují závažnou společenskou problematiku, vyjadřující základní tendence socialistické současnosti i jednotlivých etap jejího vývoje.

Současná sovětská dramatická tvorba a ruská klasika

Tato dramatika poskytuje nejširší možnosti výběru nejrůznějších témat a žánrů, a to nejen v nejnovější tvorbě současných sovětských autorů, která se dotýká všech tematických oblastí (výrobní, společenské, rodinné atd.) a jež je vydávána ve velkém množství titulů, ale i dosud ne zcela využité dramatické bohatství vzniklé v prvních desetiletích Sovětského svazu a za Velké vlastenecké války (Višněvskij, Pogodin, Arbuzov, Kornejčuk). Pokud jde o ruskou klasickou dramatickou tvorbu orientovaly se amatérské divadelní soubory až dosud převážně na nejznámější autory (Ostrovskij, Gogol, zřídka Čechov) a tituly a opomíjely celou šíři této repertoárové oblasti. Doporučujeme proto seznámit se hlouběji s touto dramatikou; zejména pak upozorňujeme na dílo Maxima Gorkého, jež zůstává stále mimo hlavní proud dramaturgie amatérského divadla.

Česká a slovenská klasika

V posledních létech byl zaznamenán citelný odklon amatérského divadla od české i slovenské klasické dramatické tvorby, zejména pak od dramatického díla Aloise Jiráska, které akademik Zdeněk Nejedlý stavěl do popředí českého realistického dramatu.

Sezóna 1979—1980 je příležitostí hledat nový vztah k dílům českých klasiků, navrátit jim v repertoáru místo, které jim v českém divadle patří, a pokusit se najít nový dramaturgický a režijní přístup k těmto hrám.

Současné hry i klasika autorů socialistických zemí

Až na výjimky amatérské divadelní soubory dosud málo využívaly pro svůj repertoár hry autorů socialistických zemí, z nichž mnohé se zabývají tématikou nám velmi blízkou. Zároveň pak dokumentují sbližování kultur těchto zemí.

Amatérským divadelním souborům bude při výběru vhodného repertoáru pro jubilejní rok věnována všestranná pomoc metodiky OKS, KKS, pracovníky ÚKVČ i literární agenturou DILIA, a to jak prostřednictvím katalogů a Zpráv, tak konzultacemi s pracovníky redakce divadelních textů.

ÚKVČ

HRONOV MNOHOSTRANNÝ

Začnu tím nejproblematičtějším představením letošního 49. Jiráskova Hronova: Šukšinovými Charaktery, které v dramatické kompozici A. Gončarova hrál divadelní soubor Lucerna Kulturního domu hlavního města Prahy. Říkám-li nejproblematičtější, myslím tím fakt mnoha rozporů, které se v inscenaci vyjevily a nedovolily jí dojít k výraznému a přesvědčivému sdělení myšlenky, a tím samozřejmě ani ke zcelenému a definitivnímu jevištnímu tvaru. Nicméně právě ty rozpory, jež tohle všechno zavinily, vypovídají mnohé nejenom o podobě 49. JH, ale i o vývojových tendencích českého amatérského divadla.

Tak tedy: rozporem nejzákladnějším byl pro mě rozpor mezi prostorem a záměrem tvůrců. Nejde mi ani tolik o to, že ve vlastním divadle Lucerny se inscenace rozvíjí mimo klasické pódiové jeviště, zatímco na Hronově musela být převedena do prostoru kukátkového divadla, kde pouze několik řad diváků na scéně nahrazovalo obecenstvo přítomné jinak ze všech stran. Jde mi především o celistvý divadelní prostor, to jest o propojení hlediště a jeviště v jeden celek. Dramatická kompozice Gončarova není sama o sobě nejšťastnější. Rámuje několik Šukšinových povídek procesem s Benjaminem Zjablikovem, který zavřel svou tchyni na záchod, když mu vzala peníze na harmoniku. To jest peníze na předmět, který byl jeho dávnou touhou. A jestli jsem dobře rozuměl záměru dramatizátora, i když záměru nepodařenému, potom všechny ostatní povídky vybíral a řadil za sebou tak, aby svědčily o tom, že člověk má právo uskutečňovat své zdánlivě nepraktické sny; že musí překonávat ryze utilitární, konzumní pojetí života.

Nepodařenost dramatizace je v tom, že tento celkový záměr je jenom naznačen, takže nevznikne svébytná myšlenková a umělecká kompozice jevištní a Šukšin už vůbec nezazní se svou původní silou. Nepodezřívám tvůrce inscenace, že by si tohoto nebezpečí nebyli vědomi. Spíše se domnívám, že je tato problematická dramatická kompozice vábila svou možností vytvořit divadlo, kterého jsou účastni všichni. Nejenom ti, co hrají na jevišti, ale i ti, co jsou v divadle. Schválně neříkám v hledišti, neboť tady jde opravdu o celek divadla. O jednotu prostoru, který jistým způsobem popírá svou umělost a chce fungovat jako prostor obyčejného dne, v němž se všichni společně zamýšlíme nad svým životem.

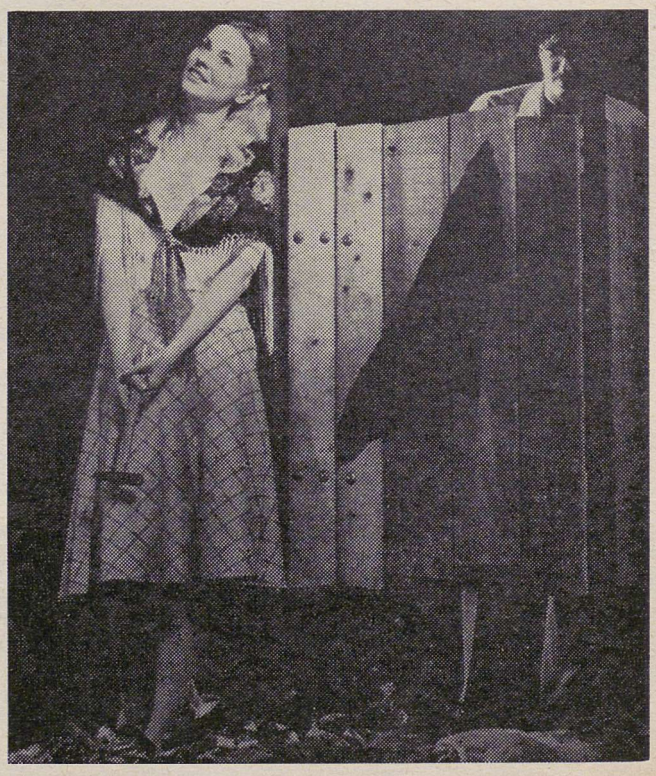
Tohle samozřejmě nejde v kukátkovém prostoru realizovat. Této řekněme demokratizaci a tomuto společenství diváků a herců, společenství všedního dne, se tradiční prostor bytostně vzpírá. Když k tomu připočteme ještě rozpory další: mezi podobou hereckých metod, které oscilovaly od zcela autentického typového herectví až ke zcela nepřirozenému afektu, i nedůslednost režijních postupů, které někde sahaly po obrazném, metaforickém vyjádření a jinde naprosto lineárně jenom sdělovaly dějová fakta, je jasné, že tato inscenace musela vzbudit rozpaky. Ale nic to nemění na tom, že nejvýrazněji ukázala, jaké proměny probíhají v našem ochotnickém divadle v odklonu od tradičního tvaru i od tradičních postupů. A také tak naznačila, že vlastní smysl Hronova se čím dál tím více posouvá k tvůrčí dílně, která dává možnost k velice mnohostranné konfrontaci.

Svým výrazným podílem k ní přispělo i představení Divadla mladých z Vysoké Libně, které přijelo s inscenací Broszkiewiczovy hry Konec knihy VI. O tento text — přesněji o jeho divadelnost a dramatičnost — se v diskusních klubech vedly spory. Patřím k těm, kdo jsou přesvědčeni o tom, že tu převažuje literatura nad dramatickou situací, která by dávala silný a organický impuls k jednání, a že si tedy tvůrci zvolili k rozlousknutí oříšek v mnohém už předem jejich úsilí diskvalifikující. Ale zase to nepovažuji za podstatné. Daleko důležitější je pro mně skutečnost, že vesnický soubor sáhl po textu, jenž chce vést širokou a zásadní diskusi o stavu světa; jenž chce prověřit sílu lidí pochopit zásadní okamžik, kdy poznání člověka mění podobu skutečnosti; jenž chce změřit naši schopnost unést nebo dokonce provést tuto revoluční proměnu. Historie je tu pouze záminkou k položení otázek, historická látka pouze pozadím, rezonanční deskou, z níž vystupují a ozývají se problémy trvalé, a tedy dnešní. Autor nikterak neskrývá, že o to mu jde, že chce, aby se všichni na jevišti na této diskusi podíleli. Proto nepíše normální dialog, proto vede rozhovor stále mezi všemi, proto všichni slyší vše. V útržcích rozhovorů a debat se nevytváří charakter, jedinečná postava s osobitou psychologickou motivací. Jde o reprezentanty určitých společenských typů, představitele různých stavů a profesí, kteří zastávají především svou společenskou roli a tak i motivace jejich jednání je především a hlavně společenská.

Upozorňuji znovu, že jde o vesnický soubor, o představitele toho ochotnického divadla, které má nepochybně nejblíže k tradičnímu pojetí, jež vychází a bude vycházet právě z onoho pólu psychologického herectví, které hledá především individuální charakteristiku postavy. A najednou se střetnul s poetikou zcela opačnou. V mnohém neuspěl, protože se stále vracel k psychologickým postupům, protože usiloval o to postavy individualizovat, místo aby je převáděl do typů. Protože to byl úkol nadlidský, jemuž se text prostě absolutně vzepře, upadali herci i velice talentovaní do zbytečného afektu, vraceli se až kamsi k patosu postromantického herectví. Leč pozitivní podstata zůstává: české amatérské divadlo má dnes na to, aby se utkalo s velice náročnými úkoly, které proměňují jeho tradici. A to na půdě, kde tato tradice byla doposud nejvíce doma.

Ostatně ocenila-li porota cenou za režii — amatérskou režii — Gorkého hru Na dně, vyjádřila tím především fakt, že tato režie měla odvahu i schopnost jít na tento obro-

DS Lucerna Praha – V. Šukšin: Charaktery. Foto Z. Svoboda





Malá scéna LŠU a PKO Gottwaldov – C. Gozzi: Král jelenem

vitý úkol po svém. Divadelní soubor Městského kulturního střediska v Prachaticích se jistě mohl v tomto textu opřít o ony zmíněné tradice psychologického herectví. Ale zároveň je chápal i jako možnost aktualizace, to jest jako možnost porušování vžitých norem jak ve způsobu poznávání a hodnocení skutečnosti, tak i ve způsobu jejího ztvárnění.

Konkrétně: Gorkého velkolepé drama se mu nestalo návodem jak zobrazit realitu a lidi carského Ruska, ale inspirací k dnešnímu pohledu na věčnou lidskou touhu po štěstí. Režisér i všichni herci riskovali mnohé. Posunuli postavu Luky, toho falešného utěšitele, do polohy zcela obyčejného strejce, který jako jeden z mnohých svým způsobem, značně svérázným, sní o tom, jak dobýt pro člověka spokojenost; odstranili mnohé motivace jednání, které vyrůstají právě z reálného a syrového obrazu doby; dali každé postavě — nebo téměř každé — velký prostor pro vyslovení jejího toužení po štěstí. Mnohému se proto neubránili: zmizela jim pod rukama ústřední dramatická situace, nevytvořili důkladné pletivo vztahů a vazeb lidí, přesto však toto představení prokázalo schopnost pronikat do textu, prověřovat jeho dnešní významy i cesty, jimiž jsou tyto významy sdělovány. Jedno z největších dramat klasického světového dědictví se tu stalo inspirací pro pokus obohatit tradiční postupy a proniknout takto k současnému diváku. České ochotnické divadlo dokázalo, že si je vědomo tvůrčího poslání divadla, které svými jevištními prostředky přítomnosti musí vždy objevovat hodnoty minulosti jako hodnoty současné.

S definitivní platností byl tento důkaz podán v inscenaci Lidového divadla — Ochotnické scény Městského kulturního střediska Vodňany. Když si mnozí z nás přečetli, že hrají hru Franka Tetauera Úsměvy a kordy, dostali strach. Neboť je to text velice, velice zastaralý, z něhož vyčpělo prakticky vše. A hle, dostalo se nám nádherného zážitku. Protože Vodňanští použili tohoto textu jako záminky k rozvinutí svého svébytného jevištního stylu, který prozrazoval velkou tvůrčí invenci, radost ze hry i zřetelnou cílevědomost. S patřičnou dávkou drzosti, zdravé divadelní drzosti, zparodovali jak zvetšelá klišé textu, tak i leckteré konvence dnešního divadla i chování jisté části „džínsové" generace. Toto představení vzniklo sice z minimálních prostředků, ale zato z velké fantazie, z vědomí svébytnosti jevištních prostředků, ze znalosti současného vývoje divadla. Na první pohled to byla rozkošná a rošťácká taškařice, jež trochu připomněla studentskou recesi. Ale opravdu jenom trochu. Pro mne bylo a je toto představení především projevem vysoce tvořivé, to jest nové, poučené amatérské práce, která využívá jednoho z nejvýsostnějších práv ochotnického divadla: porušit vžité a zaběhané divadelní konvence a podívat se na skutečnost i na divadlo docela odjinud.

A právě proto se hned musím v této souvislosti zmínit o inscenaci brněnského Dělnického divadla. Uznávám všechny kvality jejich představení Daňkova textu Dva na koni, jeden na oslu. Vyrovnanost, vypracovanost do posledního detailu, přesnost situací, jasnost a čitelnost záměru, přítomnost několika vynikajících hereckých výkonů i řady dalších, velmi solidních. Uznávám i jeho diváckou atraktivnost a jeho plnou oprávněnost na letošním Hronově. Ale přesto si nemohu odpustit otázku, zda tohle všechno není výsledkem konvencí profesionálního divadla, které sem — jistě v mnohém pro prospěch souboru — přinesli profesionální spolupracovníci. Jsem poslední, který by odsuzoval profesionální spolupráci s amatéry. Ale právě toto svým způsobem dokonalé představení mě znovu vrátilo k základním otázkám této spolupráce. Zejména v kontextu s tím, co jsem napsal o představeních předešlých. Neboť je zajisté dobře, že nám amatéři dokázali, že se mohou přizpůsobit profesionálním normám. Ale otázka je, zda tudy vede cesta kupředu. A tou cestou kupředu myslím tvořivý rozvoj amatérismu jako hledání nového zobrazení skutečnosti i nového sdělení.

Snad proto k nám tak vroucně promluvilo červenokostelecké představení Tří na lavičce. Už jsem o něm v tomto časopise psal dvakrát. V hronovské konfrontaci potvrdilo sílu autentického amatérského herectví, které na jevišti přenáší bezprostřední zkušenosti našeho života. Znovu dokázalo, že u amatérů nejde jen o to vyložit postavu v duchu autora, ale o to obdařit ji navíc onou ničím nenahraditelnou vůní člověka vším zaklíněného do této doby. Odtud a jenom odtud roste ten pravdivý, nefalšovaný a vlastně syrově naléhavý humanismus tohoto představení.

A jsme-li u Hronova jako u konfrontace mnohostranného vývoje amatérského divadla, potom se mi zdá logické zařadit vedle Červenokosteleckých a jejich autentického realismu nejčistšího ražení inscenaci Gozziho Krále jelenem, kterou zahrála Malá scéna LŠU a PKO z Gottwaldova. Neboť jí se představilo ochotnické divadlo ve své artistní podobě. Nebudu shledávat všechny zdroje, z nichž se toto představení napájí, nebudu analyzovat způsob, jak zachází s Gozziho textem a tradicí komedie dell'arte. Nejpodstatnější je pro mě to, že Gottwaldovští ukázali, že naše amatérské divadlo má na to, aby si plně osvojovalo i tyto zdroje divadla; že za řadou masek dávné minulosti odhalovali pevné body, o něž se i dnes lze opřít při vytváření vztahů divadla k naší skutečnosti. A že leckdy tyto vztahy zazněly s překvapivou živostí.

Zbývá ještě dost otázek, které letošní Hronov přinesl. Doufám, že se k nim ještě několikrát vrátíme. Ale jedno je snad jasné: letošní hronovská konfrontace výrazně naznačila šíři našeho současného amatérského divadla, které nezapomíná na svou tradici, ale zároveň ji chce tvořivě překonat. A navíc potvrdila, že tento zápas o tradici i proti ní není samoúčelný, že za ním stojí vůle zobrazit člověka těchto dní. Neboť měl-li bych v oblasti myšlenkové shrnout podstatu 49. Jiráskova Hronova, potom bych řekl, že všechny inscenace tak či onak směřovaly k otázce po smyslu lidského bytí ve společnosti jako bytí vpravdě lidsky důstojného a šťastného. I tohle byla mnohostranná konfrontace. A nad jiné záslužná.

JAN CÍSAŘ

KRÁL JE ZE ZELENČE, ODKUD BUDE NÁSTUPCE?

(NA OKRAJ 19. DIVADELNÍ SPIŠSKÉ NOVÉ VSI)

Šest dní trvající program 19. divadelní Spišské Nové Vsi stihl dost plasticky zobrazit lesk i bídu ochotnického divadelnictví na Slovensku v nejvyspělejší kategorii. Toho lesku mnoho nebylo, ale kde se zaskvěl, v jeho zrcadlení i obvykle uspokojující průměrnost podstoupila kritická muka posunu do nevzrušivé nudy.

Například. „Z" divadlo při DO SSM v Zelenči (okres Trnava) stojí nesporně na vysokém stupínku a z roku na rok si toto postavení suverénně obhajuje. Shodou okolností nepřichází nikdy s převratnými dramaturgickými novotami, ale v souladu s inscenační praxí souboru jde vždy o dramaturgický čin. Letošního roku Gogolovy Mrtvé duše pod režisérsko-výtvarnou taktovkou J. Bednárika vycházely z televizního scénáře. Bednárik šel přitom však cestou vlastního studia díla, zdivadelňoval to, co je zdánlivě nedivadelní, z rozsáhlé prózy vybíral pasáže, figury, které v redukci na předsevzatou divadelní výpověď dokázaly vypovědět optimum toho, co se na jevišti snese, když jde o přenos epického žánru. Posun směrem k lapidárně vyhrocené stylizaci myšlenky díla, subjektivní ponor osobnosti do problematiky čičikovštiny — to je podle mne nejprve dramaturgické a v míře jak se to podařilo realizovat potom i režijně inscenační novátorství, revoluční přelom v zpřístupňování klasického díla, dokonalost svého druhu.

Něco jiného je, když se hostující dramaturgyně D. Hivešová s hostujícím režisérem B. Michalským rozhodnou pro experiment v souboru P. O. Hviezdoslava ve Spišské Nové Vsi tak, že dvě Vampilovovy aktovky Dvacet minut s andělem a Příhoda s metérem inscenují simultánně a pod společným názvem Příhody anděla v provinčním městě. Pouhou schválnost není možné kvalifikovat jako odvážný dramaturgicko režijní průnik do myšlenkového základu obou her. Metér Potapov z aktovky Příhoda s metérem, který v Andělovi nahrazuje agronoma Chomutova, to je jen spekulativní tah na šachovnici, který má sice upravovateli danou logiku, ale s autorem má společného málo. Nakonec se ani simultánně nehraje, jak to slibovala úprava, protože když se něco děje na jedné polovině jeviště, na druhé se neděje nic. Takže příběhy se vyprávějí lineárně, jen trošku chaoticky, nesymetricky a zvláštně, což bylo zřejmě duchovním cílem bastardního tvaru představení. Takovýto pokus má cenu pouhého dramaturgického gesta. O tvořivější zásah do Gogolova textu Revizora se pokusila též hostující dramaturgyně M. Čibenková, která témuž B. Michalskému, pro změnu j. h. v Púchově, nabídla alternativu nepostrádající inspirativnost. Soubor Makyta při DK ROH v Púchově hraje Revizora tak, že současně s původním revizorem objevuje se nejprve na předscéně (a potom v hledišti, což je už méně čitelné a potřebné) také skutečný revizor kostýmovaný jako náš současník, který potom v závěru sehraje Gogolem jen proklamovanou roli a o němž se už přesně neříká, zda úplatek vzal či ne. Tento zajímavý pokus však problematizují jednak stylotvorné nedůslednosti a postupy režiséra, jednak i samotná dramaturgická vtíravost, sahající i na učebnicově exemplární expozici hry, kdy má zaznít ono slavné zvěstování o příchodu revizora. Toto otevření hry se nekoná a celkem nevýrazně následuje až potom, kdy se odehraje úplně bezvýznamná schůze místních hodnostářů. Schválností zavání též přejmenování Chlestakova na Chvastakova. I to jen svědčí, že uchopení Gogolova textu se děje spíše zásahem zvenku než vnitřní manipulací s hmotou hry. — Tváří v tvář Zelenečským dostávají se tyto dvě úpravy do kritičtějšího světla: jsou totiž jen nenaplněným snem inscenátorů. To navzdory všem kladům, které se objevily v jiných rovinách.

Další dvě inscenace na přehlídce podstoupily riziko uvádění původních her, přičemž soubor bratislavské Dimitrovky hru O. Záhradníka Jméno pro Michala uvedl v celostátní premiéře (režie E. Cako). Divadelníci z Liptovského Hrádku se představili hrou Jána Soloviče Pozor na anděly. V obou případech základním problémem inscenační praxe je neuspokojená potřeba náročnější dramaturgické předpřípravy a potom též vědomé třídění postupů při zdivadelňování myšlenkových objevů. V oné přípravné fázi chybí ostřejší rozlišení tématu a příběhu hry od její ideje a ve fázi zdivadelňování hry markantnější posun od příběhu k jeho smyslu. Jestliže bratislavským Dimitrovákům pomáhal profesionální scénograf (v daném případě to však znovu zavání jen samoúčelným gestem), hrádečtí divadelníci odkázaní sami na sebe ztotožnili se jaksi upřímněji s předlohou, a příběh lidí, kteří se o cosi snaží, ale neumějí překonat překážky na cestě za svým cílem, vyznívá nakonec mnohem přesvědčivěji než v prvním případě. Solovičova hra poskytuje zřejmě i více příležitostí hrát ji jako příběh ze života, kdežto drama O. Zahradníka by si vyžadovalo víc hloubavé průzkumnické práce v oblasti nalézání samotného smyslu hry modelující určitou extrémně absurdní situaci. Jenže máme-li sklony číst text touto optikou, potom v inscenační poloze chybělo především mrazivé napětí, strach o něco. To je však už problém metody a postupů, jak výsledný efekt dosáhnout. Když se podíváme na obě představení společným pohledem, je třeba dodat, co jim vlastně chybí nejcitelněji: významotvorná divadelní metafora, divadelní řeč, kterou nemůže suplovat dialog. Chybí tu podmaňující řeč Zelenečských, zřetelný pohyb od jasně formulované myšlenky k obsažnému tvaru a odtud znovu k myšlence.

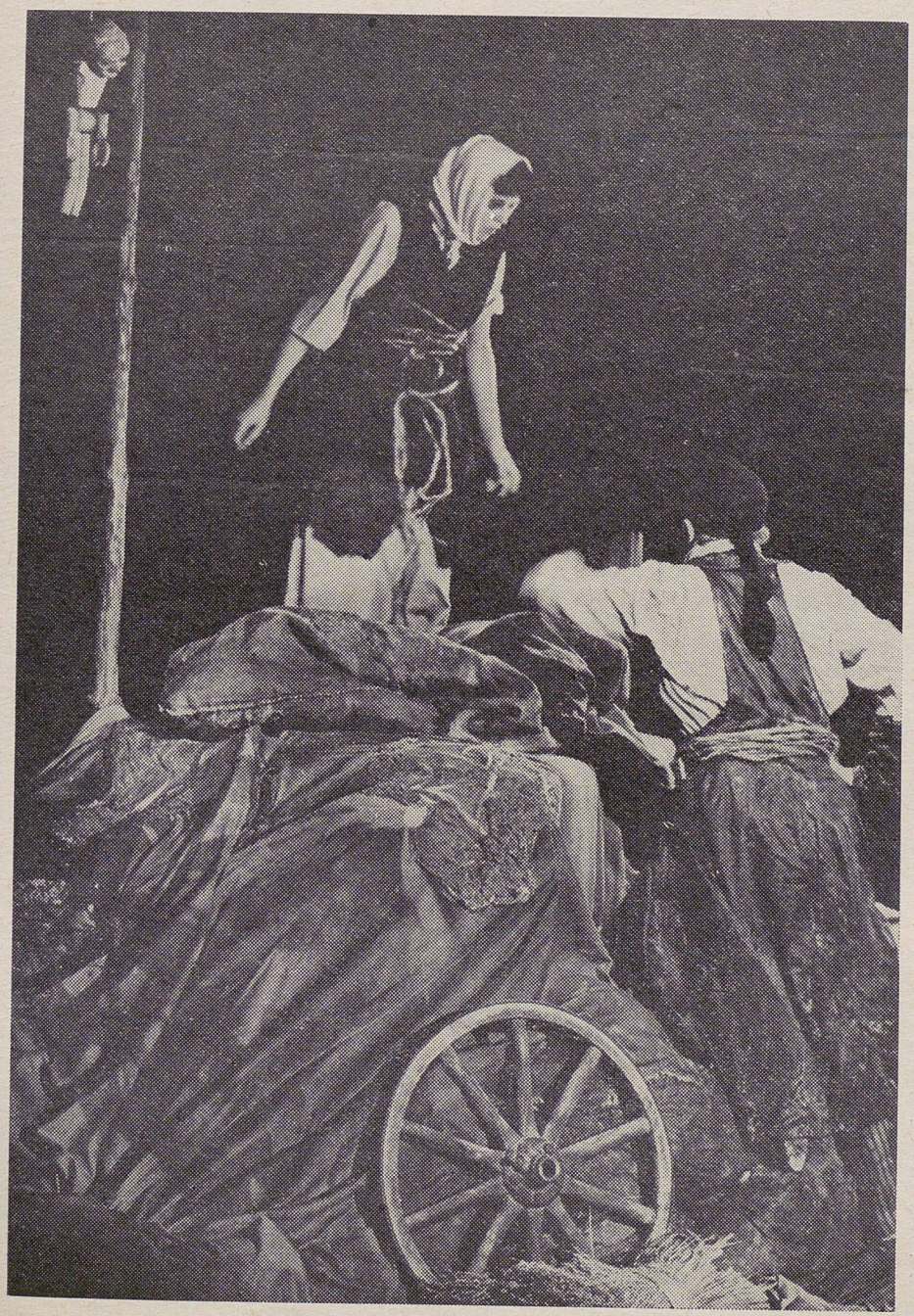
V tomto je příklad Zelenečských poučný a výjimečný. Je opravdu vzácností setkat se v oblasti nejlepších výsledků profesionálního divadla s takovou elementární divadelností a jasnou formulací toho, co chceme divákovi říci, jako je to v dokonale sladěné produkci divadelního mága Jozefa Bednárika. Na obšírnější výklad jeho lekce tu není prostor, ale to nejpodstatnější je možné říci několika slovy: je to objevování divadla v každé jeho složce, v dialektice a dynamičnosti, ba řekl bych i v nehistoričnosti.

Jestliže se na Zeleneč díváme jako na cosi výjimečného a v podstatě i neopakovatelného, selhávají nám kritéria z něho odvozená a s odbornou důsledností přikládaná na reliéf celé přehlídky. Jistěže, je tu mezera: Zeleneč je králem, odkud přijde nástupce? Snad se už potenciálně formuje v jiných kategoriích (to je zase naše slovenská specialita). Ale jestliže toto nesmírně poučené divadlo vrhá stín na všechno ostatní, je třeba nejprve zajásat, že takovýto zdroj světla existuje a potom i s přimhouřením oka hledat všecko nadějné či pozoruhodné v jiných souborech. Nejmarkantněji se to projevuje v hereckých výkonech. Potěšitelný byl solidní ensamblový výkon souboru P. O. Hviezdoslava ze Spišské Nové Vsi — kolik nevy-

užité energie tu ještě dřímá! Dominujícím znakem představení Púchovských byl výkon V. Hodoňa v roli Purkmistra. Pozoruhodný — i proto, že debutující — byl výkon K. Rosiny jako Chvastakova. Solidně byly propracované postavy Matouše (A. Janda), Alberta (A. Ondruš) a Vojáka (A. Marčan) ze souboru Dimitrováků. Spolehlivé herecké zázemí by mělo poskytovat souborům víc odvahy jít nad zaběhanou praxi příběhových inscenací. Postupovat náročněji, to nesouvisí s přílivem dalších profesionálních pomocníků, spíše by se dalo říci, že jich je až dost. Jestliže profesionál nežije vnitřními problémy a potřebami souboru, sotva bude vědět jak přispět k výsledku jinak než sériovostí. Letošní bilance nejvyspělejších souborů signalizuje spíše potřebu směřovat od sériovosti k ojedinělosti, osobitosti, od poloprofesionalizace režijně dramaturgické praxe k její rematerializaci v pravém slova smyslu. Jinak budeme svědky kuriózní situace, že se profesionálové budou chodit poučovat k amatérské špičce a ochotníci ve velké většině že se budou snažit o více nebo méně vydařené ohlasy či nápodoby výtvorů profesionální rutiny.

P. S. Na závěr a mimo soutěžní rámec přehlídky vystoupil soubor Malé scény PKO a LŠU z Gottwaldova s Navrátilovou inscenací hry W. Shakespeara Romeo a Julie, kterou však pisatel poznámek už neměl možnost zhlédnout.

TIBOR FERKO



„Z" divadlo Zeleneč — N. V. Gogol: Mrtvé duše. Foto L. Jiroušek

ÚVOD DO REŽIE

Jaroslav Vostrý

10. Motivace

Vezměme dvě jednoduché repliky, které pronášejí dva muži, z nichž první je starší a je tady host, zatímco druhý, mladý, je tu jako doma, protože s ním majitelé, kterým penzión patří, zacházejí, jako by patřil k rodině.
První: *Taková teplá noc.*
Druhý: *Se mnou vláčet nebudete.*

Napsané věty určují, *co* bude herec říkat. Společnou hercovou a režisérovou starostí je, *jak* to řekne a jaké bude v tu chvíli jeho celkové chování: jak se bude přibližně tvářit, zda se bude na svého partnera dívat nebo ne, bude-li si přitom zapínat sako nebo se houpat na visuté hrazdě, zívat nebo si brousit břitvu, zda přitom vstane nebo se naopak posadí apod.

To pochopitelně souvisí s *motivací:* jde o to, *proč* to příslušná postava říká, tj. co si v tu chvíli myslí a co cítí, co — případně zda vůbec — tou promluvou sleduje, tedy o to, co by měl divák vyčíst z kontextu jejího chování.

Mluvíme-li v této souvislosti o motivaci, mám samozřejmě na mysli motivaci *psychologickou.* Slovo motivace souvisí s latinským slovem *movēre,* což česky znamená hýbat, pohybovat, uvádět v pohyb, příp. v činnost; odpovídající definice psychologické motivace říká, že se jí má rozumět to, co uvádí v pohyb příslušné lidské chování.

V tomto psychologickém smyslu, tj. ve smyslu otázky, co si postava myslí a cítí, že říká zrovna tohle a ne něco jiného, mělo by vlastně jít z největší části o věc hercovu. Ale ono nejde jen o motivaci psychologickou, ale — a to zejména a především — o motivaci *uměleckou,* tj. o motivaci ve smyslu pojmu poetiky.

Protože jde v případě motivace o problematiku, která má co dělat s poetikou, a to — pochopitelně — s poetikou každého daného díla, a ta je dnes u inscenace především věcí režiséra, patří i motivace k tomu, co má na starosti režisér.

Co máme motivací chápanou v rámci poetiky rozumět? Současný český Slovník literární teorie ji definuje tak, že je to „systém činitelů, na němž závisí důvodnost, opodstatněnost a věrohodnost v jednání postav a při vývoji událostí". Hrabák mluví o motivaci jako „odůvodňování určitých motivů, které jsou do děje uváděny, a v širším hledisku o odůvodňování činů postav". „Systém metod, které odůvodňují uvádění jednotlivých motivů a motivických komplexů do díla, se nazývá motivace" podle Tomaševského.

Všechny tyto definice vycházejí víceméně z toho, co formuloval autor poslední z nich: „To, že se ten či onen motiv objeví, musí čtenáři připadat v daném momentu nevyhnutelné." Pro naše účely nestačí nahradit v této větě slovo čtenář slovem divák. Pro objasnění se obraťme k příkladu, kterým jsme začali.

Zdálo by se, že první replika o počasí sotva potřebuje nějak zvlášť motivovat, protože její motivovanost jako by se z hlediska uvedených definic rovnala obvyklosti takových vět na začátku rozhovorů lidí, kteří se příliš neznají a najednou se ocitli spolu sami v jedné místnosti (Tomaševskij mluví v podobných případech o motivaci „realistické").

S druhou replikou to je už na první pohled poněkud složitější. Citovaná reakce mladšího muže na neutrální větu o počasí v podobě ostrého výpadu je zajisté neobvyklá. Aby ji vnímatel přijal jako věrohodnou, musí mít možnost domyslet si příslušné pohnutky. V případě čtenáře to bude poměrně snadné, protože už ví o komplexu pronásledování, kterým mladší muž trpí: takový člověk může ze strachu na druhého jaksi preventivně zaútočit. A snadné to bude proto, že konkrétní způsob, jakým herec pronese citovanou repliku (a jak přitom bude vypadat), nebude možnost podobného vnímání žádným způsobem rušit.

Znamená to, že při inscenaci půjde jen o to, aby herec diváka při vnímání repliky nerušil? Naopak. S možností vysvětlení, které jsem uvedl a které ani nemusí divákovo vědomí realizovat, bude příslušná replika přijata jako samozřejmá. A herec se musí postarat o to, aby samozřejmá nevypadala (a režisér mu k tomu musí vytvořit příslušné podmínky). Kdyby totiž působila jako samozřejmá, ztratila by svou potenciální dramatickou hodnotu.

Ale není v tom nějaký rozpor? Říkáme, že daná replika musí být motivovaná, tj. musí vnímateli připadat zdůvodněná, opodstatněná, věrohodná; Tomaševskij dokonce říká „nevyhnutelná"; není to skoro totéž jako samozřejmá? V daném případě to být totéž prostě nesmí: musí být neobvyklá, překvapivá, ale nevyhnutelná v rámci dramatu, o něž tu běží.

Daná replika (zrovna tak jako každé jiné jednání) je umělecky motivovaná, tj. zdůvodněná, věrohodná, oprávněná jenom tehdy, realizuje-li se (resp. objevuje-li se) také jejím prostřednictvím příslušné drama, tj. vztahuje-li se nějakým způsobem k tématu. Z tohoto hlediska je motivování (objevování motivací) jen jistým aspektem procesu, který lze z jiného hlediska nazvat realizací, resp. — abychom si tuto realizaci nespletli s ilustrací nějaké apriorní teze — objevováním tématu.

Ale jaképak objevování tématu u banální repliky o počasí? A může taková věta působit za daných okolností jinak než jako samozřejmá? Něco jiného by bylo, kdyby byla pronesena samozřejmým způsobem za nevhodných okolností; protože by byla nečekaná, diváci by se určitě začali smát. A ten smích by znamenal, že ji diváci přijímají, že do hry podle nich patří, přestože je za těchto okolností v „normálním životě" neobvyklá, nepravděpodobná — zkrátka všechno, jen ne nevyhnutelná.

Představme si to: Staršímu muži se v okamžiku, kdy zůstal s mladším sám, chtělo kýchnout. Obrátil se tedy na druhou stranu od mladšího, vytáhl kapesník, kýchl a čistil si nos. Toho využil mladší a tiše se kradl ke dveřím. V okamžiku, kdy vzal za kliku, obrátil se starší, ještě s kapesníkem u nosu, a řekl s pohledem na přikrčeného mladšího muže: „Taková teplá noc." Diváci se skutečně začali smát.

Dá se říct, že diváci přijali citovanou větu za daných okolností na základě konvencí komediálního žánru: můžeme opravdu mluvit o motivaci takříkajíc žánrové, příp. žánrově-stylové uvedení jistého motivu, oprávněné v díle tohoto žánrově-stylového zaměření, může působit v jiném žánrově-stylovém rámci jako zcela nevhodné.

Tato žánrově-stylová motivovanost by ovšem nestačila, kdyby daný motiv nebyl oprávněný z hlediska smyslu, který má mít v celkové tematické struktuře představení, v níž hrají důležitou úlohu banální žvásty. Před chvílí jich se středostavovskou žoviálností pronesl starší muž spoustu; v daném okamžiku jako by se za triviální dobromyslností skrývala škodolibost: takové odkrývání agresívnosti za triviální středostavovskou žoviálností bezesporu patří do tematické struktury dramatu.

Ale ani tato tematická oprávněnost sama by zas nebyla nic platná, kdyby daná realizace neodpovídala specifičnosti dramatu: tj. kdyby daný motiv nespolutvořil příslušnou kolizi. V citovaném případě se stává součástí potenciálně dějového kontextu: copak starší muž nezpůsobil vlastně to, že se mladší nakonec přes silný momentální impuls neodhodlal k útěku?

Tak vyhovuje realizovaný nápad

hledisku žánrově stylovému, dějovému i tematickému. Mluvím o nápadu, protože o výsledek nějaké racionální úvahy v takových případech zpravidla nejde; ta může nějaký nápad nanejvýš jaksi ex post verifikovat, ale nejčastěji jí není třeba, rozhodně ne v případě, je-li režisér s herci bytostně proniknut „přirozenými zákony" světa, který s nimi vyvolává k životu. V tomto smyslu je také možné mluvit o režisérském instinktu, kterým se řídí proces navrhování a zavrhování jednotlivých jevištních akcí v průběhu zkoušek.

V praxi to může vypadat třeba tak, že herec v roli mladšího muže si bude zdůvodňovat svou repliku „Se mnou vláčet nebudete" prostě tím, že ho mužova fráze, předchozí banální žvanění korunující, na jednu stranu už definitivně popudila a na druhou stranu mu žoviální maska staršího dodala odvahy, a on tedy prostě vstane a zaútočí. Režisér to herci rozmluví, protože tak by jednal člověk, schopný hodnotit situaci vcelku střízlivě a na základě střízlivého hodnocení rázně jednat, náš mladý muž ale trpí mánií pronásledování a vůbec působí na základě napsaných replik jako člověk štvaný a uštvaný, tedy ne zrovna schopný jednat logicky. Samo racionální zdůvodnění si ale třeba režisér v tu chvíli odpustí a spokojí se pocitem, že to prostě není ono nebo to takhle není jaksi vůbec nic.

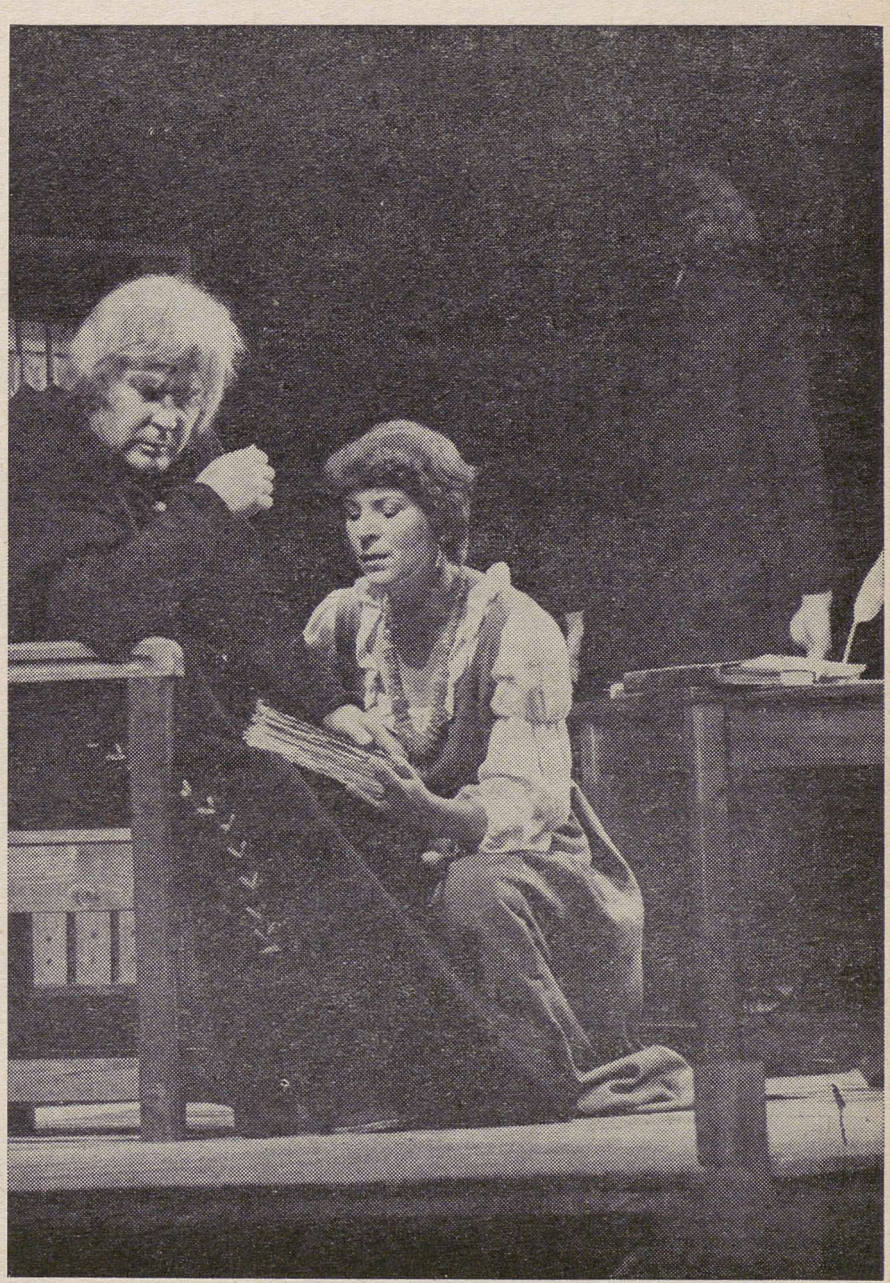
Herec tedy třeba navrhne psychologickou motivaci své repliky leknutím. Mladý muž sedí, aniž se na staršího dívá, a čeká, co bude. Vtom starší muž kýchne, mladší se lekne a vyletí; v tu chvíli se zastydí a shromážděnou emocionální energii vybije vztekem, který vloží do své repliky. Herec to ve skutečnosti spíš udělá, než aby to takhle vykládal, ale to na věci nic nemění. Pocit z takové akce může být lepší, ale ještě pořád nebude režisérovi připadat úplně uspokojivý; něco mu na tom bude vadit, i když — a to bude přece dobré, viz předchozí poznámku o žánrově-stylové motivaci — to bude vyhlížet komicky.

Co se na tomhle nápadu nebude režisérovi zamlouvat, bude to, že to může působit jaksi *jen* komicky a o čistou komičnost v daném případě nejde; spíš o grotesknost. Ale tím si to nejspíš v tu chvíli nezdůvodní; asi ani tím, že to nerealizuje konflikt. Proto bude možná chvilku uvažovat o tom, že by mohla mladšímu muži v okamžiku kýchnutí staršího třeba upadnout lžička, kterou si míchal kávu, nebo se přetrhnout tkanička u boty, kterou si náhodou právě zavazoval: takové leknutí předvedené „přes něco" neudělá z mladšího muže pouhého veseloherního ustrašence a přitom může dokumentovat jak jeho strach, tak odhodlání; při tomto řešení nebude totiž výpad proti staršímu muži s leknutím na škodu věci splývat.

Ale nebude to trochu moc malicherné? Nebude v tu chvíli mladý muž působit spíš jako popletený nešika než člověk, který má pocit, že zas po něm jdou? A v tu chvíli přijde ať režisérův, ať hercův nápad s pokusem o útěk. Ano, tenhle mladý muž je přece ztroskotanec, který sem do tohoto zchátralého penziónu na mořském pobřeží utekl před životním bojem! Utekl před světem, který sem v podobě staršího muže najednou vtrhl. A mladíka docela logicky znovu napadne vyklouznout, zbaběle utéct. A pak ho hostovo kýchnutí poleká a současně naštve, přičemž půjde o naštvání na sebe sama a odhodlání se hrozícímu nebezpečí postavit jednou čelem.

Bez toho by, ostatně, nebylo na dané situaci vůbec nic dramatického. Teprve pokus o útěk a nové odhodlání mohou realizovat příslušný konflikt: to tiž konflikt mezi útěkem z boje a aktivním odporem, který je nepochybně jedním z aspektů hlavního konfliktu hry. Tak bude i hypotetická psychologická motivace totožná s uměleckou, jak to také má být.

Divadlo mladých Vysoká Libeň — J. Broszkiewicz: Konec knihy VI. Foto Z. Svoboda



JAROMÍR KAZDA

Kapitoly z dějin světového herectví

NATURALISMUS A PSYCHOLOGICKÝ REALISMUS

Jako každý zdravý strom může mít slabé a neduživé větve, jimž se nedostává mízy a které jsou předurčeny k tomu, aby uschly, měl je i romantismus. V ovzduší revolucí udušených v krvi začali se někteří romantici utíkat do historie ne už pro aktuální poučení či posilu, ale aby uspokojili svou zálibu v tajemnosti, pohádkovosti, zázračnosti, v náboženské mystice či idealizaci postav. Hrdinové romantických her, kteří původně uchvacovali svou odvahou bořit zákony lidské i božské a odhodlaností svést s prohnilým okolím zápas o svou představu světa, stávali se čím dál víc planými rétory, tonuli v sentimentalitě, dělili se na padouchy a šlechety, vybavené často naivní a plochou psychologií, zkrátka podobali se dítěti v nazdobeném kostýmu či brnění, jež mu jsou zjevně velké.

Měšťanstvo už nebylo revoluční silou. Postupně dosáhlo moci a snažilo se o vnější reprezentaci, o efekt. Žebrák na jevišti měl šaty, potrhané esteticky. Místo nahoty i částečné nastoupil trikot a lýtka princů se vycpávala vatóny. Kostýmy byly zpravidla na hony vzdáleny historické věrnosti (platila zásada „Před Kristem — nahé nohy, po Kristu — vysoké boty"). Reformní úsilí Talmy a Favartové jakoby upadlo v zapomnění. Na společenskou či proticírkevní kritiku se vrhla cenzura nové vládnoucí třídy, která nebyla o nic méně stupidní, třebaže se kryla všelijakými výchovnými cíli.

Proti těmto tendencím působila realisticky snaha některých pozdních romantiků o historickou věrnost v kostýmech, dekoracích, zbraních ap., ovlivněná vykopávkami antiky a zahrnující do programů obsáhlou informaci o studiu reálií, jehož bylo třeba k výpravě. Důkladnost (Meiningenští, Charles Kean aj.) stála spolu s davovou režií (u Meiningenských se dav skládal ze skupinek 3—5 statistů, vedených hercem a plně individualizovaných) u zrodu moderní režie. Na vývoj divadla působil kritický realismus v literatuře a malířství (Courbet, 1850), jež odrážely třídní rozpory buržoazní společnosti. Působil zde i vynález fotografie (1829) a geneze filmu (1870—1895). V divadle realistické tendence pronikaly zvolna. Mezi těmi, kdo důsledně vystoupili proti vylhaným citům a vymyšleným příběhům, byl úředník pařížské plynárny André Antoine (1858—1943), který s kolektivem amatérských divadelníků jako byl on sám založil roku 1897 v Paříži Svobodné divadlo. Jeho programem se stal nový diskutovaný umělecký směr: naturalismus.

Naturalismus byl proti odvratu od skutečnosti, šlo mu o obnovu kritického ostří a společenské funkce divadla. Požadoval návrat k přírodě (odtud jeho název). V Itálii našel svou obdobu ve verismu (od vero — pravdivě). Významným teoretikem naturalismu byl literární historik Hippolyt Taine. Ten tvrdil, že člověk není ve svém myšlení, cítění a konání tak nezávislý, jak to tvrdila individuální revolta romantiků, jež sice stavěla člověka proti společnosti, ale nedala mu poznat, že je její součástí a může ji změnit, spojí-li se s ostatními. Taine ukázal, že člověka utvářejí nejvíc tři faktory: jeho původ (národní, rasový), doba v níž žije a prostředí, ve kterém žije. V aplikaci na drama a divadlo se to projevilo jako osudovost dědičnosti (sklon k alkoholismu, venerické choroby aj.), odlišnosti lidí různých dob, vybudování „pokoje bez čtvrté stěny" na scéně — místnosti opatřené reálným nábytkem a rekvizitami, jakoby divák po zdvižení opony přímo nahlížel do dějiště hry. Dojem z prostředí naznačoval, co se zde odehraje (impresionistické svícení bylo možné až po roce 1900). Kostým, líčení, rekvizita nabyly významu. Herci už neměli hrát, ale žít životem postavy, pro níž často čerpali inspirace z předloh ve skutečném životě. Přicházeli scénu zabydlet. Nasávali do sebe atmosféru, usedali v šerosvitu pod lampu, zrušili konvenci, že se herec nesmí otočit zády k divákům: právě naopak — teď byl prvořadý partner a přirozená, věrohodná souhra s ním. Ansámblová souhra využívala přesně hercových dispozic a mohla případně skrýt jeho nedostatky. Naturalističtí dramatici dokonce pokládali monolog za nepřístupný — kdo z nás si sám se sebou povídá nahlas? Herci mluvili jako v životě, včetně pauz, šepotu či křiku. Hlasová práce nešla už po libozvuku a ilustraci citového hnutí, nýbrž po tom, jak se cit u konkrétní postavy a v konkrétní situaci projevuje. Užívala proměn timbru a výslovnosti, herec se učil přebírat tón a tempo od partnera, přiblížit se hovorové intonaci. Herec zkrátka chodil, usedal, jednal a mluvil jako v životě. Přírodu představoval umělý trávník, kašírované skály a stromy. Přírodní dění (vítr, déšť, bouře, nebeská tělesa) znázorňovaly přístroje. Za scénou byly vyráběny i živé zvuky a hlasy, někdy tak složitě, že přehlušovaly dialog.

Stejně přistupovali herci k detailní analýze role. Museli znát ne už jen repliky partnerů, ale celou hru, aby pochopili místo své postavy v ní. Postava nabyla své ne-

Eleonora Duseová v Dámě s kaméliemi





Gorkého Na dně v Moskevském uměleckém divadle

zaměnitelné, konkrétní podoby. Na scénu vtrhl všední život, pracovní úkony, skutečné kouření, jídlo a pití.

V Německu navázal na Antoinovy snahy ve Volném jevišti (později Lessingově a Německém divadle) režisér Otto Brahm, učitel Reinhardtův, neherec, který zejména svými zájezdy ovlivnil divadelní dění u nás. Jeho pojetí nenásilné režie inspirovalo českého režiséra Františka Zavřela, jenž však už tvořil v duchu expresionismu (srv. Amatérská scéna 1—4, roč. 1978). V Rusku se k naturalismu přihlásil ve svém počátečním období mladý ochotník Konstantin Sergějevič Alexejev se svými přáteli, známý později pod jménem K. S. Stanislavskij. Roku 1898 otevřel s Němirovičem-Dančenkem Moskevské umělecké divadlo, které Antoine při jeho pařížském zájezdu nadšeně uvítal. Jednou z programově naturalistických inscenací se stala hra Gorkého Na dně (obr. 2), pro niž členové divadla studovali život v jednom skutečném brlohu, kde přespávali lidé, stojící na pokraji existence. Vedle toho se však objevovaly v repertoáru Moskevského uměleckého divadla i hry novoromantické, symbolistické (Maeterlinck, Andrejev aj.), jakož i impresionisticky scénované, „secesně realistické" hry Čechovovy (srv. Čechov: „Umění není krásná lež, ale krásná pravda."). Čechov není pasívním zobrazovatelem skutečnosti, ale — stejně jako Gorkij nebo třeba Ibsen — vede diváka k úvaze o nutnosti překonat daný společenský řád. I Čechov důkladně popisuje prostředí jako součást děje, jeho důkladnost je však dokonale úsporná („Je-li na jevišti puška, musí se z ní během hry vystřelit") a pracuje s montáží faktů. Rozbíjí klasickou formu dramatu jak ji vytvořili před staletími Řekové, a nahrazuje ji jemným předivem situací, motivů a logického vývoje povah. Občanské povolání lékaře mu dalo dostatečnou pozorovací základnu i humanistický cíl. Čechov stírá i různost žánrů v přesvědčení, že také život mísí tragiku s komikou.

Antoine nechal v jedné hře vybudovat na scéně důkladně skladiště balíků. Výsledek byl jedinečný, ale nedalo se rychle změnit dějiště. Pro hru, odehrávající se v řeznictví, dal denně vozit z jatek čerstvé maso, z něhož kapala krev. Stanislavskij nechal zase na jeviště kdysi navézt pravé bahno. Jindy přivedl na scénu skutečného žebráka, aby ten zahrál na scéně sám sebe. Bahno se však ukázalo jako překážka v pohybu a budilo v jevištním světle nepravý dojem. Žebrák, tak dojímavý na ulici, neznal zákony divadelní akustiky a pohybu na scéně. Proto zapůsobil trapně a byl vypískán.

Z překonání naturalistických výstřelků (k němuž ostatně napomohlo setkání s hrami jiných dramatiků a směrů) a pochopení, že umění má pravdivě zobrazovat a ne skutečnost pouze reprodukovat, vyrostl psychologický realismus, smiřující v herectví a režii požadavek pravdivosti s nutnou uměleckou stylizací, která jí teprve dá tvar. Praxe poučila divadelníky, že přirozenost na scéně je ve skutečnosti velké umění — aby něco působilo na jevišti přirozeně, nestačí to jen „vyseknout" a přenést z reality, nýbrž je to třeba přetlumočit, dát dílu pečeť osobnosti, jejího zázemí. Teprve výběr, stylizace a typizace mohou vnitřní techniku dovést k působivému účinku, k jejímu podřízení kontrole a zapojení do vědomé, záměrné tvorby.

Herec, tvořící v duchu psychologického realismu tedy nereprodukuje, ale tvoří. Je spolupracovníkem autorovým tím, že domyslí, procítí, případně dobásní jeho postavu. V tomto smyslu zapůsobili psychologicko-realističtí herci podnětně na vývoj moderního dramatu.

Jednou z hereček, která po překonání pozdně romantického a naturalistického období dosáhla nebývalého stupně psychologické pravdy, byla italská herečka Eleonora Duseová (1859—1924). Ze scénických poznámek ty, jež se týkaly postavy, kterou cítila jinak, nerespektovala. Promlouvala k divákům už tím, jak brala věci do rukou, jak sbírala drobečky při vstupním diolagu ve „Strašidlech" (co vše znamenaly rytmy a pauzy v tomto sbírání!), jak třeba upustila květiny (obr. 1), jak si prohrábly vlasy, nebo hřála ruce u krbu.

Prozrazovala duševní dění postavy ne jako gestickou a mimickou ilustraci slov, ale právě v takových zdánlivě bezděčných hnutích. V „Hedě Gablerové" seděla při dialogu zády k obecenstvu, a na chvění a pohybech jejích zad mohl divák přesně číst, co se v ní děje při partnerových zraňujících replikách. Bylo o ní proto právem řečeno: „Duseová hraje, co není v textu." V jejích intonacích mluvil cit. Není tudíž divu, že jí diváci rozuměli všude. Hostovala i v Praze a zapůsobila zejména na naši Hanu Kvapilovou, v jejíž „Literární pozůstalosti" najdeme studii „Žena v umění dramatickém", věnovanou srovnání Duseové s jinými významnými světovými herečkami té doby, které většinou hostovaly v Praze.

O Duseové psal ve svých pamětech Stanislavskij i Chaplin. Její umění ocenil americký herecký pedagog Lee Strasberg, který Duseovou viděl při jejím posledním americkém zájezdu. Herectví Duseové zachytil jediný němý film: „Popel", natočený roku 1916. Památné bylo herecké vítězství Duseové nad představitelkou pozdně-romantického herectví Sárou Bernhardtovou v Paříži roku 1897 (srv. opět Kvapilová či Clemente Fusero: „Ťažká opona").

Duseová na rozdíl od ruských naturalistů se téměř nelíčila. Také její kostýmy se čím dál víc zbavovaly popisné konkrétnosti — byly napůl antickými, napůl současnými řízami. Důležitá byla dokonalá vnitřní technika, pro niž, jak uvádí Kvapilová, bylo třeba sedět co nejblíže nebo mít kukátko. (Lze jen litovat, že neexistuje víc filmů.) Přesto Duseová nebyla žádný „naturščik", který by pouze pustil navenek svůj prožitek. Studovala v galériích, měla hudebně školený hlas, experimentovala s výrazovými prostředky, dohánělа mezery ve vzdělání. Předstihla v mnohém svou dobu.

Kaplické divadelní léto 79

CELOSTÁTNÍ PŘEHLÍDKA DĚTSKÝCH DIVADELNÍCH SOUBORŮ

EVA MACHKOVÁ

Byla to jen shoda okolností, že se v každý ze čtyř přehlídkových dnů objevilo na KDL jedno představení spontánněji přijaté, a druhé více diskutované a brané v pochybnost. Dělící čára tu není mezi „dobré — špatné", je dána tím, nakolik vedoucí za daného stavu souboru byl schopen nebo nakolik vůbec je možné předsevzatého cíle dosáhnout. Ta více diskutovaná představení mohou osvětlit některé problémy dětského divadla názorněji než ona dořešenější, a proto o nich pojednám napřed.

Přehlídku zahajoval klimkovický Klobouček (vedoucí Eva Magerová). Když soubor předloni dospěl k Nezvalově Aničce skřítkovi a Slaměnému Hubertovi, podařilo se mu zvládnout Nezvalovu poetiku. Není divu, že Eva Magerová sáhla po Radičkovovi, který je podobně jako Nezval spíše poetický než dramatický, spíše verbální než akční. V tomto případě však dobrý záměr vyšel méně dobře. Radičkovův osobitý humor v kultivované a estetické inscenaci chyběl, jednotlivé sekvence nebyly dost vypointovány, polidšťování dětského robotka-ničitele bylo sotva znatelné, hlavně asi proto, že představitel „železného kluka" je mnohem bližší Slaměnému Hubertovi, je introvertní, citlivý, intelektuální, chybí mu hrubost, násilnost a bezohlednost, je na něm máloco polidšťovat, a tím představení ztrácí dramatické napětí a vyniká jen verbalismus. Nicméně byla nastoupena cesta k objevování autora v dětském divadle nového. Jistě není náhoda, že to nebyl jediný pokus — do výběru na KDL byla zařazena další inscenace této hry (soubor ze Slaného).

Také soubor Lúč z Martina, vedený Annou Kozákovou, si hledá vlastní tvář a tematiku: soustřeďuje se na problémy vztahu dětí a světa dospělých. Proto si A. Kozáková zvolila za předlohu dramatizace Michalkovův Svátek neposlouchů, knížku o tom, co by se stalo, kdyby dospělí opustili děti a ponechali jim svobodu přejídat se zmrzlinou, dělat večírky po způsobu dospělých a tak podobně. Volba výborná, i dramatizace dobrá, stejně jako Cillerova scéna. Na škodu věci však v inscenaci (a zřejmě i v její přípravě) byla kladena příliš velká váha na „šantění" dětí, přirozeně velmi vděčné, ale ve výsledném tvaru značně nepřehledné, až se divákovi ztrácely klíčové momenty. Dynamika hlasová i pohybová tu nahradila dramatické napětí, chyběly kontakty mezi jednotlivými postavami, situace neměly výraznější protagonisty, své mluvčí. Je to spíše otázka míry než podstaty, inscenaci by svědčilo pročištění a propilování textové, prohloubení práce s jednotlivci a menšími skupinkami. Proto také se vedoucí souboru nemusela při veřejné diskusi stavět do pozice obhájce představení, vždyť šlo o společné zamyšlení nad problémy, s nimiž se můžeme a jistě budeme v další práci střetávat všichni.

Zajímavé, ale snad až nadbytečně diskutované problémy přinesl do Kaplice soubor ZDŠ z Velké nad Veličkou, vedený Marií Hrbáčovou. Je to soubor převážně chlapecký, a ještě ke všemu kluků čtrnácti a patnáctiletých. Proto, myslím, bylo velmi přiléhavé, že Marie Hrbáčová zvolila Tři mušketýry. „Joj, chlapci, pojďme zbíjať"... jak jinak mohou kluci ze Slovácka naší doby pojednat romantiku Gaskoňců ve službách Ludvíka XIII. a v boji proti poťouchlému kardinálovi. Přes všechny diskuse o tom, zda šlo o parodii nebo o zesměšnění, a přestože jistě bude nutno tyto pojmy vyjasňovat v diskusích a upřesňovat v jevištní praxi, myslím, že těžiště bylo v parodii dětem dobře známé a naštěstí nijak zvláště svaté lektury. Ostatně nebyl to pokus tak úplně nový a nečekaný. Mlejnek před léty napsal Cestu kolem světa, rovněž viděnou z nadhledu dětí naší doby, pak přeložil na příbuzném principu založenou „antiku pro děti" — Losevova Malého Hérakla, vimperský soubor si zase dělal legraci ze Starých pověstí českých. Nové je to, že Marie Hrbáčová dala svým výrostkům příležitost zahrát si při vší té švandě i kousek romantiky šermování a hájení cti, tematiku, s níž by se nemohli vyrovnávat na jevišti jakýmkoli vážným způsobem. Nevyšlo to všechno stejně dobře, například děvčata se v postavách královny, mylady a do jisté míry i „velických girls" brala trochu víc vážně než inscenaci slušelo, mluvní projev většiny představitelů byl trochu toporný a nedosahoval úrovně jejich pohybové připravenosti (je otázka, nakolik je to vina metodiky a nakolik věku), nicméně inscenace řekla vážné slovo k využití tradičních, dětem dobře známých látek, které je poutají, přestože dobře vědí, že je to jen literatura, a to ještě ne ta nejvážnější. Proč třeba nezkusit s většími dětmi Robina Hooda, když menší s takovou vervou hrají ladovské loupežníky, proč nezkusit některou další Verneovku (zejména ty vynálezecké mohou potěšit mládež dobře

Soubor Lúč z Martina — S. Michalkov–A. Kozáková: Svátek neposlouchů. Foto F. Rous





Soubor ZDŠ Velká nad Veličkou – M. Hrbáčová: Mušketýrská komedie. Foto F. Rous

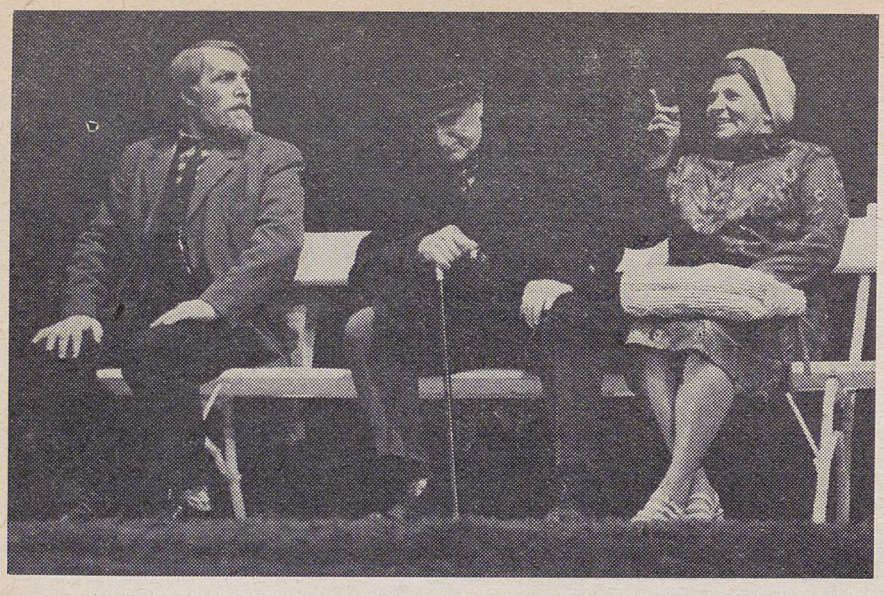
informovou o moderní fyzice, chemii a technice), anebo třeba i nějakou Mayovu indiánku.

Potud tedy problémy řekněme bezkonfliktní, problémy míry nebo šťastného obsazení či přesnějšího dotažení záměru. Opravdu vážný problém, mířící k podstatě dramatické výchovy a dětského divadla, přinesl poslední den přehlídky: rozvíjení tvořivosti nebo preciznost a poučenost, dramatická výchova nebo divadlo? Myslím, že gottwaldovská inscenace Mikulkova Chechtavého mraveniště jen potvrdila, že cesta, kterou jsme v dětském divadle nastoupili, je ta pravá, že akcent na dítě, na tvořivost, na dramatickou *výchovu* svědčí lépe nejen dětem, ale i divadlu. Navrátilova inscenace je nepochybně promyšlená, poučená, propracovaná, založená na řadě dobře zvládnutých dovedností — ale jakoby neživá, mechanická. Chyběly kontakty mezi dětmi, viděli jsme spíše záměry než jejich plnou a životnou realizaci, a mechanismus a jistá jednotvárnost davových scén (a ty převládají) navozovaly leckde až asociace s hromadným cvičením. Metodická ukázka práce objasnila příčiny, potvrdila, co Antonín Navrátil sám o své práci říkává a co vedlo před třemi lety výběrovou porotu KDL k odmítnutí Smrti na hrušce, jinde tak spontánně přijímané. Za celé dvě hodiny metodické ukázky nedostaly děti ani jednou příležitost hledat vlastní řešení a osvojovat si dovednosti aktivně, samostatně, jinak, než jen napodobou staršího, chytřejšího a dovednějšího kamaráda. Ano, Antonín Navrátil se chová k dětem jako kamarád nebo jako táta, v tom problém není a děti samy v souboru netrpí. Trpí však jejich aktivita, samostatnost, tvořivost a tím také výrazovost. Ať je to rytmické cvičení či etuda trosečníků na pustém ostrově, všude (s výjimkou akrobacie, kterou nelze dělat jinak než technicky) by byla příležitost, aby děti hledaly vlastní řešení, samostatně a aktivně si dovednosti *vytvářely*. Vždy však jsou vedeny buď vedoucím, kterého napodobují, anebo bezvadnou, profesionálně provedenou nahrávkou zvuků, která jejich chování pevně určuje. Vedoucí souboru v diskusi vystoupil s názorem, že dítě může být hercem. Je to (zvláště v té kategorické podobě) tvrzení velmi odvážné a nedoložené. Ale i kdyby to byla pravda, nelze opomenout hlas z diskuse: což není základem herectví otázka a odpověď, tj. komunikace mezi partnery, kontakt? Anebo proč se domnívat, že se herec obejde bez rozvinuté tvořivosti, osobitosti a samostatnosti? Nemohu jinak než souhlasit s lektorským sborem i s článkem ve zpravodaji KDL — tudy cesta dětského divadla nevede, je to slepá ulička jak pro hráče, tak pro diváky.

Dokončení příště

Soubor Klobouček LŠU Klimkovice – J. Radičkov: Železný kluk. Foto F. Rous





49. JH

HRONOV 1979

DS SZK ROH Červený Kostelec – A. Nicolai: Tamboři aneb Tři na lavičce

FOTO Z. SVOBODA

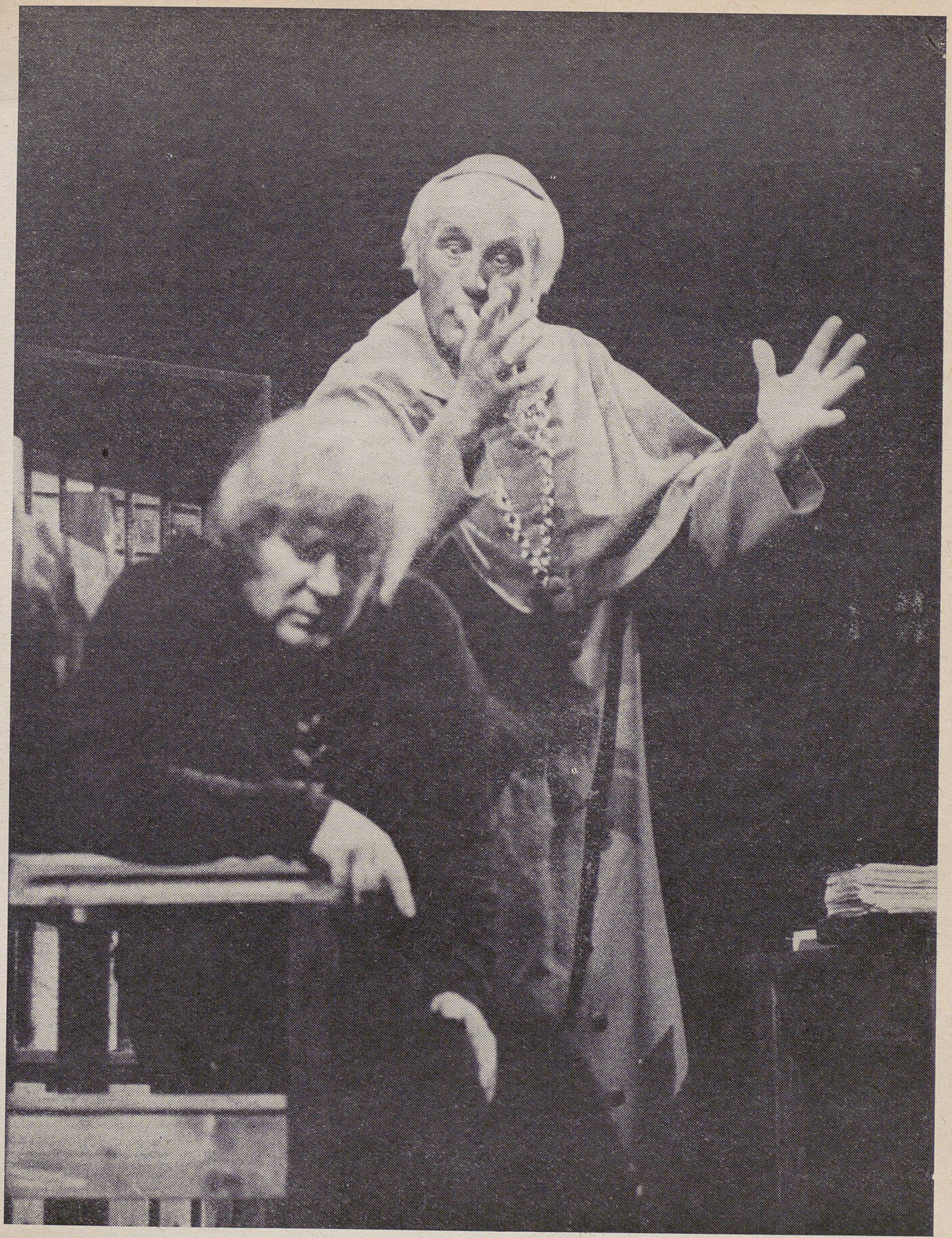
Divadlo mladých Vysoká Libeň – J. Broszkiewicz: Konec knihy VI.

Dělnické divadlo Brno – O. Daněk: Dva na koni, jeden na oslu



DS MěKS Prachatice – M. Gorkij: Na dně





náš rozhovor

NA KUS ŘEČI S METODIKEM

Tak jako se v mnoha životních situacích hodí použít ono okřídlené francouzské přísloví Cherchez la femme, nebo případně jeho českou variantu, že za vším je třeba hledat ženu, stejně tak i v amatérském divadelnictví Středočeského kraje se toto přísloví uplatní, i když v poněkud pozměněné podobě: Za vším hledej metodika. A skutečně, patří-li středočeští ochotníci mezi ty nejaktivnější, a Středočeský kraj pak vůbec mezi nejlépe metodicky vedené kraje (pokud mu už nyní v tomto směru nenáleží prvenství), je to ve velké a největší míře zásluha několikaletého snažení Krajského kulturního střediska a především — neb vše stojí a padá s lidmi — jeho metodika pro divadlo, kterým je v současné době Václav Špirit. A o jeho práci jsme si s ním přišli popovídat.

Jak taková práce metodika vlastně vypadá?

Osm hodin tvrdé úřednické práce denně. Zní to možná trochu podivně, ale je to tak. Celý den člověk sedí v kanceláři a zabývá se organizační prací: připravuje semináře, vymýšlí organizaci přehlídek, píše adresy na obálky, rozmnožuje pozvánky pro poradní sbory, rozesílá plakáty, píše stohy dopisů...

Takže metodik úředníkem?

Ale to zase ne. Jde jen o to, že k vlastní, skutečně metodické práci se dostanu až večer. Což je v podstatě logické, neboť amatéři se mohou přece scházet až když mají volno, to znamená večer. A já tedy po večerech objíždím soubory. A to zase nedělám já sám. Mám takový „štáb profesionálů", lidí zapálených pro věc a odborníků na slovo vzatých, a s nimi se pak snažíme ovlivnit dobrý výsledek jednotlivých představení už v samém začátku. To znamená, že pomáháme s volbou titulu, při určování koncepce představení, a protože známe herecké možnosti souborů, snažíme se ovlivnit i typové obsazování.

Tím narážíme na otázku vztahu profesionálů a amatérů

Víte, praxe mi potvrdila můj názor, že není pomoc jako pomoc. V podstatě jde o dva různé přístupy: Soubor si vybere profesionála a toho pak pozve na generálku anebo až na oprašovací zkoušky, to když postoupí do nějaké vyšší přehlídky. Výsledek je z devadesáti procent značně problematický. Vznikne většinou jen pořádný chaos a souboru tato forma „spolupráce" nepřinese nic dobrého. My se snažíme o ten druhý způsob, o kterém jsem mluvil už před chvílí. Jde o to vybudovat určitý systém. Podmínkou vůbec není vlastní profesionální režie, ale konfrontace a korigování názorů, metodické vedení. Výsledkem této formy spolupráce by měla být samostatná, poučená práce souboru.

A je to jenom přání, nebo se vám to skutečně daří?

Vcelku daří, i když na definitivní závěry je ještě brzo. Na co zatím můžeme být opravdu pyšní, je dramaturgie. Vezměte si třeba takové tituly jako jsou A jitra jsou zde tichá od Vasiljeva, Vampilovovy Provinční anekdoty, Hubalkova Antigona, Radičkovova Mela, Stonišovo Sem padají hvězdy, Williamsův Sestup Orfeův a tak bych mohl pokračovat. Pomalu se nám podařilo soubory přesvědčit, že stojí zato jít nevyšlapanými cestami, vybírat si novinky a porvat se mnohdy s obtížnými, ale kvalitními texty.

Není povolání metodika určitým handicapem pro vaši práci v souboru?

Pokud jde o čas, tak ano. Nicméně zkouším dvakrát až třikrát týdně. A pokud jde o samotnou funkci metodika, tak je pro mě vlastně jakýmsi inspiračním zdrojem. Tím, že vidím spoustu představení a žiju v podstatě neustále mezi divadelníky, mám možnost se toho moc a moc naučit. A tím, že musím kritizovat jiné, musím mít i na svoji práci se souborem přísná měřítka — i třeba za cenu vlastní tvůrčí prohry.

Vaše zaměstnání i váš volný čas vyplňuje divadlo. Není toho trochu moc?

Nemám rád poroty, v jejichž hodnocení je leitmotivem „děkování za práci", „to je dobře, že hrajete divadlo a nechodíte do hospody", „kde na to vůbec berete čas" a podobně. Nemám rád amatéry, kteří chodí pozdě na zkoušky nebo chodí, kdy se jim zachce a bez přípravy, a své chování zdůvodňují nedostatkem času. A když přitom ještě tvrdí, že mají divadlo rádi. — Setkáte se někdy s rybářem, který by vám řekl, že nemá čas jít na ryby? Znáte filatelistu, který by se honil za známkami proto, aby mu někdo poklepal na rameno? Ne. Rybáři jde o to být na rybách, šachistovi sedět u šachů. A mně o to h r á t divadlo. A potom všechny řeči o obětovaném čase či závazcích nejsou namístě.

E. K.

VŽDYŤ ODSOUDIT JE TAK SNADNÉ

Přikláním se k názoru, že umělecká kritika, a tím spíše kritika divadelní inscenace, hodnoty tolik proměnlivé a tolik dočasné — je nejen velice náročná, ale především více či méně subjektivní záležitost. Tento handicap lze přirozeně snížit širokým odborným zázemím i mírou nabytých zkušeností, ale zcela odstranit se nedá. A proto zvlášť když jde o divadlo, cítím krajní nedůvěru k příkrým soudům a kategorickým závěrům. A cítím ji tím spíš, že jsem se už několikrát (a naposledy docela nedávno) mohla přesvědčit o zdroji, který mnohá tvrdá stanoviska napájí — totiž nepochopení. Samozřejmě nechci tvrdit, že všechny negativní kritiky vyplývají z nepochopení. Přimlouvám se jenom za to, abychom dříve, než jakoukoliv inscenaci odsoudíme, vyloučili toto nebezpečí. Abychom se nejdříve zamysleli, zda je chyba opravdu jenom v představení, zda není tak trochu i v nás. A také abychom nebrali vždy za bernou minci první bezprostřední dojmy, které v nás ta či ona inscenace vyvolává. Neboť lidský mozek je věc velice složitá a leckdy i ošidná: často je mu milejší — a také pohodlnější — vyslat zprávu „je to špatně" než „nerozumím". O tom nás konečně přesvědčují tisíce případů z minulosti a i v přítomnosti by se jich našlo dost a dost.

A také bychom měli mít na paměti, že co je příjemné a lehce stravitelné, nemusí být ještě zdravé — a to neplatí jen o jídle. Přála bych si tedy, abychom o divadle ještě víc přemýšleli, diskutovali, přeli se třeba do krve, hledali a nacházeli, protože to všechno je jen a jen ku prospěchu věci. Ale prosím, neodsuzujme ukvapeně. Vždyť odsoudit je tak snadné, že neznám nic snadnějšího a co víc — neznám člověka, který by to nedokázal. Ponechme možná efektní pózu „nekompromisního kritika" těm, kteří nemají na víc. Ale sami se jí neochuzujme o přebohatou škálu pocitů a zkušeností, které nám divadlo může dát a určitě i dává.

E. Komárková

MUZIKÁL A AMATÉŘI

Když jsme před patnácti lety spatřili na plátnech našich kin film Starci na chmelu, byla to pro ctitele muzikálu bomba. Ihned bylo zřejmé, že toto dílo rezignovalo na evoluční cestu vedoucí postranními dveřmi od operety a „her se zpěvy a tanci" k muzikálu; rázně rozkoplo hlavní vchod a stanulo jako nikým neohrožovaný desperát uprostřed našeho domácího muzikálového saloonu. Polovyvrácenými dveřmi se za ním začali hrnout další, ale již tehdy bylo zřejmé, že dílo, které by se „Starcům" vyrovnalo nebo je dokonce předčilo (u děl takovéto, v podstatě klasické úrovně, je ovšem jakékoli vzájemné hodnotové srovnávání v podstatě nesmyslné) se hned tak neobjeví. Zvláštní podmínky, ve kterých se film rodil, byly totiž více než netypické. Zjednodušeně je lze charakterizovat jako spojení perfektní profesionality se svěžestí a nadšením amatérů. Vždyť vzpomeňme si — film má daleko do profesionální vybroušenosti např. West Side Story a přesto s ní mohl být bez uzardění srovnáván. Vedle vynikajících a osvědčených herců střední generace jsme se setkali převážně s novými tvářemi. Mnozí byli neherci, další byli teprve posluchači různých škol uměleckého zaměření, protagonisté pak byli čerstvě vylíhlými absolventy. Ovšem, film je film a s neherci či se slabšími herci si dovede poradit již několik desítek let. Ale „naturščik" na divadle? Není možný!

To jsem si myslel donedávna, dokud jsem konečně neuviděl výtečný původní muzikál na českém jevišti — Baladu pro banditu Divadla na provázku. Režisér Z. Pospíšil připravil tuto inscenaci tak, že četné slabší herecké výkony, zvláště dámské části souboru vůbec nevadily, naopak, byly zcela organické, dodávaly autentičnosti tomuto divadlu na divadle. Dívky totiž hrály vesměs jakési „lepší sebe", takové, jaké se svému okolí chtějí jevit: Hezké, romantické a žádoucí mladé ženy, vášnivé i lyrické, čisté jako příroda sama. (Přenosem na filmové plátno inscenace značně utrpěla, ale to na jejích divadelních kvalitách nic nemění.)

V únoru uvedlo Dětské studio Divadla na provázku další muzikál v režii Z. Pospíšila — Bramborový den aneb Objevení Ameriky. Starce na chmelu tu připomíná mnohé, především ovšem kvalita. Výborný text F. Brüstla, písničky M. Trnkové, J. Ryšánka a P. Osolsobě, i nadšené herectví všech účinkujících.

Text je svým způsobem krokem vpřed, i když, jak jsem naznačil, korektně srovnávat nelze a kvalitativní pokrok v umění neexistuje. (Janáček není lepší než Smetana — a naopak.) Určitou formální výhodou je to, že prakticky nedochází ke konfrontaci generací, která obvykle při hrách ze studentského prostředí působí buď schematicky nebo je zdrojem levného patosu.

Na nádraží (tj. ve foyeru divadla — mezi diváky) se schází třída gymnazistů s kufry a ranci, která má odjet na bramborovou brigádu. Čekání na svého pedagoga si rozhodnou zkrátit tím, že si na brigádu zatím zahrají. Teprve teď se celý dav pohne po schodech nahoru do divadelního sálu. Diváci jsou rozsazeni kolem hrací plochy, herci si rozdělí role. Někteří zůstávají studenty (tradiční typy jako šašek, vůdce, „srab", kráska apod.) další se stávají průvodčím ve vlaku, třídním učitelem, zemědělcem JZD. Do příběhu o bramborové brigádě, který následuje, je vložen další velký celek — hra na objevení Ameriky, resp. o tom, jak se brambory dostaly do Evropy, kterou hrají studenti po práci na ubytovně.

Máme zde tedy vlastně tři dějové roviny, při čemž teprve ta třetí je plně dramatická a vcelku inscenace působí též nejsilněji. To ovšem neznamená, že zbytek je slabý. Naopak! Právě proto, že ostatní části jsou takové, jaké jsou, vytváří se zde struktura s určitou dominantou, jejíž působivost by na jiném pozadí zanikla.

Z inscenačního hlediska je třeba podtrhnout komplexnost, jednotně divadelní přístup všech zainteresovaných. Diváku ani nelze přesně určit, kde končí dílo jednoho a začíná dílo druhého. Na scéně M. Zbořila není nic, co by vysloveně nehrálo a vždy spíš víckrát než jednou. Tříkolový nádražní vozík na zavazadla se stává postupně vagónem i korábem (se vztyčeným žebříkem jako stožárem). Basa, na kterou hraje P. Osolsobě, se rázem promění v „zoban" korábu a jindy zase je součástí kombajnu — je vodorovně otáčena před jedoucím vozíkem. Podobně jako v Baladě pro banditu je divadelní imaginace podporována vynikajícím svícením J. Tichého. Nezapomenutelná je jedna z nejsilnějších scén — přistání Kolumba v Americe. V metaforické zkratce sehrají dívky, oblečené v plavky a igelitové pláštěnky, se slunečníky v rukou, za zpěvu a tance, evropskou představu indiánů, prostého, čistého, krásného, dosud nezkaženého lidství, jak se zde traduje od Rousseaua přes romantiky až po K. Maye. S tím pak kontrastuje hrubost a necitlivost dobyvatelů — mužů.

Vynikající je i noční scéna z ubytovny, kdy za úplné tmy vystupují v krátkých dialozích dvojice s baterkami. Autoři i herci si dokázali velice přirozeně poradit s ošemetnými situacemi erotiky a náznaků milostných vztahů.

Příkladná je absolutní syntetičnost celé inscenace. Vše se odehrává na scéně před zraky diváků. Hudba (piano, basa, bicí) tanec i zpěv. Žádné playbacky, které pravidelně ničí atmosféru našich pokusů o muzikály, žádná „dělba práce" na herce, zpěváky a tanečníky. Hra je napsána a zrežírována podle schopností herců. A můžeme říci, že zde byly velice pěkné výkony, především P. Maláče, P. Osolsobě a nesporně komického talentu M. Maděriče. Jestli se kde podstatně projevily vady amatérského projevu, bylo to v kontaktu s publikem, který je ovšem problémem i ve většině profesionálních divadel. Amatérští herci byli totiž nutně natolik zkoncentrováni na vlastní výkon, že i v těsné blízkosti diváků neměli na ně většinou ani čas, ani myšlenky. S dalšími reprízami se tento aspekt zlepšoval — např. při představení ve stanu — tam ale bylo představení velice poškozeno nevhodnou podlahou a hlavně denním světlem, které plně ukázalo významuplnost světelné složky představení.

Důležitá je široká divácká adresa díla. Jde sice o divadlo dětí, ale nikoli o divadlo jenom pro děti. Jsem přesvědčen, že představení je smysluplné pro všechny diváky od 10 let výše, všem se může líbit a má jim co říci. A takových inscenací je v našem divadelnictví poskrovnu.

Petr Pavlovský

Dětské studio Divadlo na provázku Brno — Bramborový den.
Foto J. Kratochvíl



CO UKÁZALA OKRESNÍ PŘEHLÍDKA

Po mnohaleté odmlce se v Příbrami podařilo opět zorganizovat okresní přehlídku amatérských divadelních souborů. I když se jí z různých důvodů nemohly zúčastnit všechny aktivně pracující soubory, ukázalo se, že na Příbramsku se dá vytvořit dobrý ochotnický kolektiv, schopný cílevědomé a soustavné práce. Dějištěm okresní přehlídky se záměrně nestalo okresní město, nýbrž bylo pro ni vybráno místo s divadelní tradicí v blízkosti letního sídla českého spisovatele a dramatika Karla Čapka. Stará Huť u Dobříše a Strž patří jaksi k sobě a proto již před lety se tu konával tradičný festival Čapkovo divadelní léto. Na tuto tradici tedy navázali pořadatelé: Okresní kulturní středisko v Příbrami a Osvětová beseda ve Staré Huti.

Na okresní přehlídku se přihlásilo po předběžném výběru šest divadelních souborů, z toho tři dětské. Určitý problém se vyskytl při zajišťování návštěvnosti, byl však díky iniciativě dobrovolných pracovníků Osvětové besedy zažehnán.

Dva dětské soubory, sedlčanské Studio mladých a soubor ZDŠ Borotice, přijely s inscenacemi pohádek. Bařinkova Žabka královna a Markové Zlatá nit měly společného jmenovatele: nadšené a dobře připravené dětské herce, jejichž snahou bylo, zhostit se svého úkolu co nejlépe. Samozřejmě, že přitom naráželi na některé základní problémy, jako je deklamace, mimika a vůbec herecká akce. Zejména pak ve Zlaté niti byly některé překážky pro představitele nepřekonatelné a bylo by třeba uvažovat, zda takováto inscenace je skutečně vhodná pro dětské herce. Jinak vyzněla adaptace (nepříliš šťastná) Poláčkovy knížky „Bylo nás pět" v podání dětského souboru ze Staré Hutě. Přirozený herecký projev a promyšlená režie D. Maiselové, která je duší starohuťské kultury, posunula toto představení na nejvyšší stupeň žebříčku.

Tři soubory dospělých měly společné to, že se obrátily ke klasice. Milínský Milén má dlouholetou tradici a jeho Lucerna A. Jiráska zčásti na ni navazovala i tím, že mezi představiteli byla řada starých, osvědčených ochotníků. Škoda, že si režie M. Hodinové neujasnila lépe koncepci a hlavně etickou stránku hry. Stržena lyrickou pohádkovostí a snovostí některých scén, vyzdvihla pohádkové postavy na úkor realistických scén a představitelů, kteří bojují za práva utlačovaného lidu. Značným problémem byla i bezradná technika, která si nevěděla rady s četnými a náročnými přestavbami, takže se představení prodloužilo do neúměrné délky.

Mladý amatérský soubor z Počepic přijel na přehlídku s dvěma aktovkami V. K. Klicpery — Každý něco pro vlast a Rohovín čtverrohý. I když se soubor pokoušel o netradiční inscenační řešení (představení zahajuje ponocný), přece jen vyzněla lépe realističtější první aktovka, zejména zásluhou některých ženských postav. Jisté je, že počepický soubor je na počátku cesty a že brzy ukáže, jak je na ni vyzbrojen.

Závěr přehlídky patřil dnes už „třicetiletému" souboru Kovohutí Příbram, o němž jsme už psali. Své představení Dalskabáty aneb zapomenutý čert J. Drdy nezahrál na přehlídkové scéně, nýbrž na svém přírodním jevišti v Podlesí u Příbrami. Zde je soubor pochopitelně doma a proto také jeho inscenace měla patřičné klady. Hlavním z nich určitě je profesionální režie herce Krajského divadla V. Hladíka, který se souborem pracuje už řadu let. Jeho ruka a úsilí byly patrné na celkové koncepci představení i na jednotlivých výkonech představitelů.

Okresní přehlídka příbramských ochotníků měla nesoutěžní ráz a přítomná porota se omezila pouze na připomínky a rady. Bylo by jich třeba využít, protože většina souborů je na dobré cestě. Především však je nutno sáhnout k inscenacím současných autorů a ke hrám ze současnosti — soubory by se tím zbavily mnoha inscenačních a kostýmových problémů a přiblížily by svou činnost ještě více širokým vrstvám občanů.

V průběhu starohuťské přehlídky byla v divadelním sále umístěna výstavka dosavadní činnosti zúčastněných souborů, která přiblížila a ukázala jejich pestrou a zajímavou činost fotografiemi a kronikami a byla doplněna ukázkami inscenačních návrhů profesionální výtvarnice J. Křížkové.

Jiří Richter

PO TŘIADVACÁTÉ

se letos sešli v prvém prázdninovém týdnu učitelé, studenti, členové východočeských recitačních kolektivů a zájemci o literaturu, mateřštinu a přednes na Šrámkově Sobotce. Přednášková dopoledne byla letos zaměřena k jazyku, ale i v nich si recitátoři našli zajímavá témata: především poutavou analýzu slohu českých literárních novinek (zvláště např. Šotolova historického románu) dr. Alexandra Sticha a zajímavě koncipované postřehy o přínosu Nezvalově do básnického jazyka (právě nejen českého, ale i ruského) sovětské bohemistky Ludmily Budagovové.

Ve večerních pořadech zaujali v Sobotce mladí absolventi DAMU představením Chudého kejklíře; tím spíš, že u publika rehabilitovali vtipnou, svěží inscenaci po nepříliš šťastném televizním snímku, vysílaném krátce předtím. Spontánní ohlas a neopakovatelnou atmosféru si vytvořil ve svém nokturnu Vlastimil Fišar, který česky a slovensky vyprávěl podle textu dr. Ivana Hálka o osudech slovenských lidí na Kysuci před půl stoletím. A zvláště zaujalo představení dvou Šrámkových — zhruba sedm desetiletí starých — aktovek, připravené členy Divadla Jiřího Wolkra: ve výrazné, nevtíravé režii Josefa Ketnera si mimořádně dobře, totiž výrazně i přirozeně vedli Franti-

O. Želenská v Šrámkově Červnu uvedeném na XXIII. Šrámkově Sobotce. Foto P. Štoll



šek Skřípek (Jeník) a Zora Jiráková (matka) v „Červnu". Herecký kolektiv udržel svou úroveň i ve druhé půli večera, ale druhá příčka, Dvojí království, zůstala přece jen pouhým představením pro úzký kruh Šrámkových ctitelů: na české jeviště už se zjevně — i přes tento pokus o obnovení — nevrátí.

V Sobotce vrcholí přehlídkou národní soutěž pedagogických a (od letoška také) filosofických fakult v přednesu. Letos se recitátoři prali (krom volného textu) také s předlohou textu pro děti. A viděli i slyšeli jsme v průměru velmi dobré a velmi slušné výkony. I když si stále uvědomujeme právě v průběhu soutěže a přehlídky (a k ní patřících seminářů), kolik jsme ve školské přípravě dlužni mluvenému slovu. Také špičkové výkony v sobotecké přehlídce tradičně patřily recitátorům, které známe z řady ročníků krajských soutěží a z Wolkrova Prostějova, recitátorům, kteří se svému oboru věnují léta, soustavně a cílevědomě.

A konečně — když leccos vynechám z bohatého týdenního programu — nemohu zapomenout na specialitu, kterou je poetické odpoledne souborů východočeského kraje, to atraktivní procesí vedoucí uličkami Sobotky od jednoho hezkého koutu k druhému a nabízející v každém zastavení trochu veršů. Sedm vystoupení, mezi nimiž nemohli chybět recitátoři svitavští, pardubičtí a sobotečtí, mělo — jako vždy mívá — v exteriérovém provedení svou zvláštní citlivou atmosféru i zasloužený ohlas.

A tak Sobotka, jako každoročně, skromně a bez velké reklamy udělala opět kus práce také pro český přednes a divadlo. *jh*

BILANCE POCTIVÉ PRÁCE

Také letos zakončili ochotníci okresu Hodonín svou divadelní sezónu dvěma přehlídkami. Obě proběhly v rámci III. celostátního festivalu ZUČ, věnovaného tentokrát 35. výročí Slovenského národního povstání i Mezinárodnímu roku dítěte, a jejími pořadateli bylo OKS Hodonín ve spolupráci s kulturními kluby hostitelských obcí a dalšími složkami. Přehlídka městských souborů se konala ve Vracově již pošestnácté a zúčasnilo se jí pět souborů. Dvě inscenace (Velká nad Veličkou, Hodonín) byly určeny dětem, další tři večery vystoupily soubory s hrami pro dospělé (Strážnice, Vracov, Myjava). Umělecky nejcelistvější inscenaci předvedli — podobně jako loni — slovenští hosté z družebního okresu Senica, kteří v režii Jaroslava Prusenovského uvedli novinku Jána Soloviče Pozor na anjelov. Okresní přehlídka souborů vesnických, která navíc připomněla 30. výročí socializace našeho zemědělství, proběhla v nedalekých Čejkovicích. Při této příležitosti bylo vedoucím odboru kultury ONV Františkem Hofrem neoficiálně uvedeno do provozu nové kulturní zařízení místního JZD Jiskra, vybudované v akci Z nákladem 12 miliónů Kčs a zahrnující rozlehlý divadelní sál s prostorným jevištěm. V Čejkovicích vystoupily tři kolektivy (Šardice, Skoronice a domácí soubor); nejlepší dojem zanechalo nastudování Molièrova Lakomce v podání Divadelního souboru osvětové besedy ze Skoronic. Obě nesoutěžní přehlídky byly spolehlivě organizačně zajištěny, měly dobrou uměleckou i společenskou úroveň, solidní divácké zázemí i živý ohlas u publika. Každý z účinkujících souborů obdržel upomínkové plakety a dárky od svého patrona. K oběma přehlídkám vyšly samostatné programové brožury s charakteristikou všech kolektivů. Jednotlivá nastudování zevrubně veřejně hodnotila krátce po představení odborná porota. Přehlídky umožnily potřebnou výměnu zkušeností a konfrontaci řady různě vyspělých ochotnických souborů Hodonínska. V otevřených diskusích došlo také na některé obecné umělecké i organizační problémy ochotnické práce. Jde např. o vhodné načasování termínů příštích obdobných akcí tak, aby byl čas na předchozí zodpovědnou přípravu všech kolektivů a nedocházelo na nich ke dvěma extrémům: k uspěchané a nervózní premiéře, která v cizím prostředí prezentuje nehotový inscenační polotovar, ani na druhé straně k zbytečně odkládané a pak sotva narychlo „oprášené" derniéře, která bývá neméně rozklížená a navíc již nemůže připomínky poroty vzít v úvahu. Otevřenou zůstává také otázka zajištění dostatečného množství repríz kupř. formou výměnných představení mezi jednotlivými soubory. *vz*

VE ZNAMENÍ SOUČASNÉ KOMEDIE

Nejedno ocenění získal již za svou práci Divadelní soubor SZK ROH Strážnice. Nedlouho po Gogolově Revizoru představil se letos veselohrou autorské dvojice Jiří Vilímek-Petr Markov Toulavý kufr. Myšlenkově nenáročná konverzační komedie ze života obyčejné pražské rodiny soustřeďuje se kolem vyměněného zavazadla s domněle uloupenými bankovkami a snaží se ukázat negativní působení peněz na charakter člověka. Jde ovšem o průměrnou hru s řadou nedostatků, která nedává mnoho předpokladů ani pro plastickou psychologickou kresbu typů, ani pro situační či slovní humor nebo působivou veseloherní nadsázku.

Režisérka Jarmila Vrbová se opřela o poměrně dobré obsazení všech úloh a usilovala o zživotnění plošně napsaných postav i o postižení vztahů tří generací. Ujasnila si rovněž žánrové zakotvení celého nastudování, v němž udržela nutnou míru vkusu, takže nesklouzlo k laciné podbízivosti. Vcelku se jí dařilo stylově sladit herecké výkony, kde ovšem díky předloze i větším uměleckým zkušenostem interpretů hrály prim postavy starší (šibalský dědeček Vavřinec Bohumila Cundrly nebo mírně hysterická a bolestínská babička Žofie v podání šestasedmdesátileté Věry Ševčíkové). Základní nedostatky představení byly v herecké souhře a temporytmu: právě tam, kde se v druhém jednání mělo napětí příběhu gradovat, objevovala se nepříjemně hluchá místa. Funkčně uspořádaná scéna Emy Pelikánové dávala hereckým akcím dostatek prostoru a všechny její dílčí prvky se v ději skutečně uplatnily.

Divadelní soubor SZK ROH ze Šardic obnovil svou aktivitu před pěti lety inscenací Její pastorkyně G. Preissové a od té doby připravuje každoročně jedno nastudování. Nyní to byla komorní konverzační veselohra Jiřího Pocha Kočka ve vile, jež nás přivádí do tříčlenné party vrtačů vody, kterou nečekaně rychle a snadno převychová cizí dívka. Pochův text je jistě jen průměrný, tematicky nenový i motivicky místy vykonstruovaný, ale má vcelku živé dialogy v obecné češtině a čtveřici vděčných rolí.

Režisér František Blažek si uvědomil, že přes odpovídající typové obsazení může dojít k přirozenému jednání vzájemně diferencovaných postav, dostatečně odlišit atmosféru jednotlivých dějství a méně věrohodné situace zreálnit. Dělnické partě, která téměř neopustí scénu, přesto zatím chyběla spontánnost, vnitřní sounáležitost a samozřejmá družnost lidí pracujících už dlouho spolu. Rozvážný vrtmistr Oldřich Františka Ševely byl — na rozdíl od pohybově uvolněného frajera Karla (Miroslav Slavíčínský) — až příliš flegmatický a nerudný. Brýlatého intelektuála Roberta, zdánlivého outsidera party, zbodpovědně zahrál Oldřich Neduchal a půvabnou i energickou Marii snaživě ztělesnila Miroslava Vykydalová. U většiny představitelů však vadila nepečlivá dikce. Patrné rezervy měla zhlédnutá repríza — vedle nepromyšlené práce se světly — opět v gradaci a rytmu; nejeden výstup by vyžadoval zhybnění, lepší souhru a kontakt s partnerem jevištní akce. Scéna Františka Siláka s maringotkou uprostřed v zásadě uspokojila, potřebovala by však v některých detailech i kostýmech precizovat. *vz*

Karel Bednář JEVIŠTĚ CHCE POHYB

IV.

Až dosud vlastně šlo o pohybovou průpravu základního charakteru, která je při své šíři použitelná i pro jiné pohybové činnosti a tvoří základ, jak již bylo jednou řečeno, celé řady cvičení zdravotních apod. Nám slouží k tomu, abychom mohli ve druhé části pohybové průpravy, kterou jsme nazvali syntetickou, pracovat bez velkých zábran a potíží.

Název druhé části není podstatný, jde o to, co je jejím cílem a náplní. Zde bychom se již měli zaměřit na pohybové úkoly, které se přímo váží k práci na jevišti. Tím se dostáváme k termínu jevištní pohyb. Co to jevištní pohyb je, respektive co si pod tímto pojmem představujeme? Stručně můžeme říci, že veškerý pohyb herce na jevišti je vlastně ve své podstatě pohyb jevištní. Není to tedy pohyb sám o sobě, ale pohyb s přesným zaměřením, s přesným cílem. Takto pojatý pohyb lze do jisté míry srovnávat se slovním jednáním.

Aby se herec mohl pohybově „vyjadřovat", musí být k tomu připraven. Proto v jevištním pohybu používáme řadu cvičení na rozvíjení nových pohybových dovedností, na provokování herecké pohybové představivosti atd. Na jevišti se setkáváme s celou řadou složitých a naopak zase jednoduchých situací, přitom složité se skládají z těch jednodušších. A podobně je tomu i s pohybem. Tak například složitá pohybová situace je řekněme hospodská rvačka, zatímco jednoduchá třeba dát někomu políček. Proto i při cvičeních v jevištním pohybu vycházíme z jednoduchých úkolů a jenom postupně přecházíme ke stále složitějším a komplikovanějším.

Věnujme proto nejprve pozornost základním lidským činnostem — chůzi, sedům, klekům, pádům.

Chůze je jedním ze základních pohybových projevů člověka. Dítě se naučí chodit v raném věku. Tato činnost, která nám zpočátku komplikuje život, se postupně stává naprosto přirozenou a samozřejmou. Proč se tedy chůzí jako takovou samostatně zabýváme a věnujeme jejímu procvičování značnou pozornost? Je to proto, že herec, ať už profesionál nebo amatér, stojí před úkolem ztvárnit na jevišti celou plejádu nejrůznějších postav. Měl by tedy mít typizační a charakterizační schopnosti, aby dovedl vytvářené postavy rozlišit. Tak jako je každý z nás ve své podstatě jiný a liší se od druhých, má i naše chůze své charakteristické, typické znaky. Je proto nezbytné, aby je herec dokázal zachytit, aby dokázal chodit pomalu, rychle, tiše, hřmotně, opatrně, plíživě, sebevědomě atd. atd.

Tím se dostávám k tomu, o čem jsem hovořil již na samém začátku — totiž k nutnosti rozvíjení a také zapojování vlastní fantazie a představivosti při sestavování cvičení. Můžete, vlastně musíte, si vymyslet řadu cvičení na dané téma — chůze různě rytmizovaná, akcentovaná, motivovaná atd. Zpočátku bych radil věnovat se základům správné chůze obecně, tj. práci dolních končetin v koordinaci s prací horních končetin, postavení pánve a trupu. Věnujte pozornost práci stehen a kyčelních kloubů, na jejichž práci do značné míry závisí celá aktivita chůze. Věnujte pozornost našlapování chodidel na podlahu, trénujte nášlap přes špičku, přes patu (rozdílnosti jsou podstatné pro tance dobové i současné — a nejen pro ně). Dbejte, aby paže nekomíhaly podél těla jako něco, co k tělu nepatří.

Jak jsem již řekl, každý člověk má svou osobitou chůzi, ovlivněnou jednak specifickými psychickými vlastnostmi, ale současně také celou řadou vnějších vlivů, které mohou dlouhým působením vytvářet špatné pohybové návyky. Mezi tyto vlivy počítám tvar obuvi, výši podpatků, u žen návyk nošení dlouhých kalhot, značnou motorizovanost a nedostatek přirozeného pohybu (běhu, chůze) a mnoho dalších vlivů, které ve svém výsledku dávají velmi často obraz toho, jak se chodit nemá. Myslím, že mnoho chyb v naší chůzi lze odstranit — je to na jedné straně otázka uvědomění si a na druhé straně otázka vědomé kontroly. Proto shrnuji: chodidlo, kotník, koleno, stehno, pánev, trup, paže, hlava.

O pažích jsem již podotkl, že jsou organickou součástí těla, a proto by i při chůzi měly tímto dojmem působit. Někdy se setkáváme s případy, že toto přirozené komíhání paží (=kontrapohyb proti kročné dolní končetině) dělá silné potíže. Z vlastních zkušeností mohu potvrdit, že náprava je možná, chce to jen trpělivost a trochu času.

Tím jsem zhruba pojednal o chůzi (podobnými principy se řídí i nácvik běhu — myslím práci dolních končetin), o jejích základních principech. A nyní snad několik cvičení, spíš pro návod než jako limitující metodu, na kterých je možné procvičit řadu dovedností, o kterých byla řeč.

1. Chůze po ulici spěšná, pomalá (změna prostředí)
2. Chůze parkem — procházka, kontra úkol — opilec; zkuste si několik stupňů opilosti v chůzi, je to úkol velmi těžký.
3. Chůze po velkém prostoru — pláň, přejít v běh — opět velký prostor, běh zakončit zastavením nad okrajem propasti.
4. Chůze močálem, sněhem, po laně apod.
5. Chůze slepce, kontra úkol — chůze vidomého ve tmě. Snažte se najít rozdíl mezi oběma druhy chůze, vyjděte z podstaty slepého a vidomého.

Věnujte čas nácviku chůze i běhu po schodech. Tuto chůzi, běh si různě motivujte. Kombinujte chůzi v jednom tempu s mluveným slovem v tempu jiném nebo se zpěvem. Naučte se chodit po schodech nahoru i dolů pozpátku. To vše přispívá k lepší pohybové výzbroji herce. Ještě bych rád upozornil na jeden důležitý prvek nácviku. Je to tzv. start z nuly. Příklad: herec se má vřítit na jeviště a přinést důležitou zprávu. Teoreticky běží z dálky, rychle, prakticky stojí za portálem a tento úkol má věrohodně provést. Proto se tento start z nuly musí nazkoušet. Samozřejmě jde o celý komplex činností dech, dikce, patřičná míra únavy apod.).

Ještě několik poznámek k práci paží. O funkci paží jako tělesné části není třeba mluvit. Při pohybu (ať chůzi, běhu, skoku, pádu) mohou mít paže i ornamentální význam — dokreslují celý tvar. K tomu, aby paže mohla kreslit, musí být vědomě ovládána. Proto mluvíme o koordinaci pohybů horních a dolních končetin. Pro snadnější dorozumění s posluchači používám terminologii pro základy výuky klasického tance, která podle dosavadní dělení (ruská škola) používá sedm pozic horních končetin.

Toto dělení je výhodné proto, že hlavně u složených pozic, odvozených od základních, není třeba vždy znovu popisovat polohu jednotlivých paží, ale jde o jistý pohybový stereotyp, který usnadňuje práci. Je to pochopitelně základ a také to nepředepisujeme jako recept. Práce paží tvoří přímo součást chůze i běhu, o kterých byla dnes řeč, a výslednicí této práce by měl být organický pohyb, kterým jsme schopni něco vyjádřit.

Východiskem našeho názoru na přednašečovu práci je — a dnes už ať chceme či nechceme být musí — přesvědčení, že přednašeč není na pódiu ani pro předvádění vlastní osoby, ani pro pěstování svých soukromých citů a pocitů, ale pro své posluchače. Jim, tváří v tvář, z očí do očí chce a má předat své sdělení, předat své básnické poselství. To ovšem není otázka přání, dobré vůle či naděje. Naplnit tento úkol znamená dřinu. Dřinu v přípravě a dřinu v procesu realizace výkonu. Tato dřina ovšem nespočívá v namáhavosti mluvené řeči, ale v namáhavosti výkonu, kterým se mluvenou řečí sděluje konkrétní, nový a výrazný obsah. Námaha je právě za tím vším. Námaha je v hledání a objevování vnitřních vazeb a souvislostí. Netušíme-li je, pak se podle trefné formulace Einsteinovy „podobáme začátečníku ve hře na klavír, který váže jednu notu jen k té předcházející nebo právě následující. V určité míře by to docela stačilo, kdyby se přehrávaly velmi jednoduché a primitivní skladby, rozhodně by se to však nehodilo pro interpretaci Bachovy fugy". Einstein o tom mluví ovšem v souvislosti s poznáváním a chápáním zákonů světa, přírody. Jenže: jde snad v interpretaci literárních děl o jinou problematiku, a je snad i sama interpretace přednášených textů jiné povahy?

PŘEDNAŠEČŮV VÝKON JE INVESTICE DŘINY

To je důvod, proč naléhavě upozorňujeme přednašeče, aby si volili úkoly odpovídající: totiž splnitelné, schopné společenské rezonance a uměleckého účinu. „Velmi jednoduché a primitivní" jsou v naší dramaturgii dětská říkadla, veršíky pro nejmenší. A jako k takovým k nim mohou malí recitátoři právem přistupovat. Ale interpreti, kteří už „rozum berou" nemohou postupovat stejným způsobem.

Má-li si přednašeč zvolit úkol náročný, ale splnitelný, musí správně volit předlohu. A volit správně, znamená volit si pro sebe správně. Volit textovou předlohu, odpovídající interpretovým osobním prožitkům a jeho osobnímu stanovisku. Přednašeči často netuší, jak je zřetelná znát rozpor mezi textem a jejich nezkušeností, jejich rozdílným vztahem k tématu, k problému. Mateřské verše leckdy může s úspěchem interpretovat už sestra mladších sourozenců. Na Raport bývá třeba aspoň kus vzdálené zkušenosti — ač se to nezdá, je nárok na představivost v této básni daleko větší nežli kupř. v oblíbeném monologu Toniho z Čapkovy Matky.

Shoda s prožitky a s názorem interpreta při tom musí být v podstatě textové předlohy: přednašeči a zvláště přednašečky se často spokojují s rezonancí některého vedlejšího motivu. A nedocházejí ovšem k výsledku. Taková odňuňkaná, odslzená Jeptiška (z Mathesiových Zpěvů) hřeší proti pravdě umění hned třikrát. Především se orientuje na okolnosti, nikoli na podstatu — totiž na rozhodnutí osvobodit se, které je klíčem k celému textu. Za druhé předvádí nikoli přednes, ale — interpretku samu, její „bolest". A konečně za třetí se tu předstírá před publikem lživá situace: ani jedna z „jeptišek" nemá osobně s tímto „slzavým" osudem pranic společného, jen se do něho vmýšlí, jen si smutní.

Současně se nevyplácí, jestliže textová předloha neodpovídá přednašečovým možnostem a předpokladům, dosavadní umělecké zkušenosti v to počítaje. Znamená to opravdu „mít na to" právě tolik, kolik je třeba. Kolik jsem už slyšel Jeffersů, Ortenů, ale i Nezvalů a Wolkrů, jejichž vykladači uvízli sotva v půli cesty za smyslem a významy textu. Dosáhnout hloubky výkladu je jen půle možností a předpokladů interpretových, pak jde ještě o hlasové vyjádření — o rejstřík tvárných, sdělných a diferencovaných hlasových prostředků, a také (na to přednašeči rádi zapomínají!) o potřebně bohatý rejstřík představ, o představivost pohotovou, živou a bezprostřední.

To jsou také předpoklady pro společenskou funkci výkonu. Protože za těchto podmínek přednašeč může sám poznávat, sám objevovat: jen tím může i svému publiku objevovat nový pohled na život a svět. Přednašeč hřeší na textu, na výkonu i na publiku, když zužuje básnické poslání textové předlohy na holou myšlenku, ideu, tendenci. Už F. X. Šalda varoval před neopatrným a neobratným zacházením s tendencí výkonu; požadoval, „aby tendence stala se tělem a krví básnickou, aby byla cele strávena a asimilována v organismu díla poetického, aby netrčela z něho jako hůl, štít nebo jiná kostra". Jako by znal naše povrchně, formálně, nepoctivě „angažované" výkony, přesně rozlišuje mezi organicky zpracovanou tendencí a tendencí formální, tj. „básnicky zrazenou". Šaldovu myšlenku konkretizovalo do dnešního slovníku Rudé právo požadavkem: nikoli „popisovat nebo opisovat jen vnější znaky socialismu, ale tvořit socialisticky". Přednašeč nesmí spoléhat na vnější společenské příležitosti, ty jeho sebelepšímu záměru nedodají člověčiny. Ani datum vystoupení, ani jméno autora, ani název básně u soudného a kritického posluchače nenahradí vlastní myšlenkovou, koncepční práci recitátorovu.

Každé literární dílo má ovšem své sdělení, své poselství, které (spíše teoreticky vzato) by mohlo k posluchači promluvit i v nedokonalém provedení. Nový, neznámý text může přinést novou informaci vlastní zásluhou a bez mimořádné investice interpretovy, zatímco známá, např. klasická textová předloha má minimální hodnotu nové informace a celý výsledek, celý úspěch spočívá v jedinečné umělecké, estetické kvalitě výkonu. Ale přesto: je snad ctižádostí recitátora být pouhým spojujícím vedením od vysílače k přijímači, jehož „zásluhou" je, že nic ze sdělení nevynechá, nenaruší a nezkreslí? Interpretovou touhou je přece vždy prosadit uměleckou hodnotu svého výkonu a jím prosadit básnické poselství textu. Právě tím se stává umělecká kvalita výkonu současně kvalitou společenskou. A společenská funkce výkonu se prosazuje právě prostřednictvím jedinečného řešení uměleckého.

Předmětem umění je svět, jednou větší, jednou menší, ale vždy je to svět, jak vtipně dokazuje F. Dürrenmatt, a proto jedinečnost umění nemůže spočívat v látce: jedinečnost předpokládá zcela zvláštní výchozí situaci; tu si nelze libovolně volit, ta je právě jedinečná — je průsečíkem jedinečnosti volby pro určitého interpreta a jedinečnosti interpreta pro určité dílo (v určité koncepci). České rčení by to vyjádřilo lapidárně: hledali se, až se našli. Ale dokud se recitátor a předloha vzájemně nehledají, až se najdou, až si beze zbytku odpovídají, až si je neumíme představit, odmyslet odděleně, do té doby nevznikla jedinečná interpretace. Tak je nesnadné odmyslet si Hrubínovu báseň Dřevo se listem odívá od Julie Charvátové nebo jeho Romanci pro křídlovku od Luďka Munzara, některá čísla z Holana a Halase od Radovana Lukavského a Povídky malostranské od Zdeňka Štěpánka. Proto je zvlášť těžké „po nich vzít ta slova křtící"! Je to možné, je to dokonce povinnost další nastupující generace, ale je třeba dosáhnout stejné, konkurenční jedinečnosti na průsečíku vlastních vztahů s recitovaným dílem. Já vím, vypadá ta maximalisticky, ale přece: nejde to jinak, to už je v povaze umění přednesu. A pak — vždycky nás někdo v amatérské soutěži přesvědčí, že to jde. Ale dosáhnout této kvality — bez níž přednes není uměním, ba, nemá ani valný smysl — je ovšem a zůstane vždycky dřinou. Ne tak nápadnou, jakou je v baletu trénink u tyče. A proto také často podceňovanou. Ale jen tato dřina, toto pronikání do dřeně textu i do dřeně sebe sama, vede k výsledku.

Dnes jsou hodnoty srovnatelnější, nežli dříve. Je i větší výběr a nabídka výkonů, které má zájemce k dispozici. Proto už dnes nemůže stačit, když si přednašeč užívá v recitaci, když se uspokojuje koupelí ve slovech poezie, když jej dopuje potlesk, když je hnán ctižádostí předvést se, předvádět se. Snad i tato motivace mohla ještě nedávno přinášet výsledky, ale dnes je to málo. Dnes je motivací i měřítkem práce investice, námaha objevovat si svět a tím ho objevovat pro jiné. Tím se naplňuje současně umělecká a společenská funkce výkonu. A to ještě navíc všechna investovaná dřina musí působit jako samozřejmost a svou „lehkostí", jak připomíná Hrubín, klamat posluchače. Smiřme se s tím — to všechno není lehké!

JIŘÍ HRAŠE

výběr pro vás

EMIL BRAGINSKIJ —

ELDAR RJAZANOV:

S NEJČISTŠÍMI ÚMYSLY ANEB

AMORÁLNÍ PŘÍBĚH

Díky zánětu horních cest dýchacích, přetažení a nízkému tlaku, seznámí se vedoucí pracovník Ústředí lidové tvořivosti Nikolaj Filimonov s velice krásnou zdravotní sestrou Lídou Melnikovovou. Devatenáct let ženatý Filimonov dělal v posledních patnácti letech vždy jen to, co se má — např. nechal své tvůrčí profese, kterou měl rád, a stal se vedoucím pracovníkem v oboru, který sice rád neměl, ale kde se mu naskytla možnost kariéry byrokrata. A měl úspěch. Ve čtyřiceti letech dosáhl vysokého vedoucího postavení v centrální instituci a významného postavení ve společnosti a samozřejmě i vysokého životního standartu, k němuž patřil pěkný plat, pěkný byt, auto, cesty do zahraničí a manželka k jeho obrazu. Lída zas naopak dělala vždycky to, co se nemá. Neměla úspěch. Ve třiceti letech zůstala sama, s malým platem zdravotní sestry, která běhá celý den po nemocných, bydlí v jedné místnosti rozděleného bytu někde na periferii a je pro svou krásu a problematickou pověst lákavou zvěří pro donjuany. Snad byl jejich dosavadní osud tak rozdílný i proto, že Lída byla ve svých citech upřímná a otevřená a nikdy se nelekla nepohody, zatím co Filimonovův cit a upřímnost se dávno podřídily zákonům taktiky a strategie, jak dělat kariéru. A tito dva tak rozdílní lidé se do sebe zamilují. Filimonov se ze všech sil snaží utajit svou lásku jak před manželkou, tak před svými spolupracovníky. Ale i když má praxi v tom, jak se zavděčit ministrovi, v tom, jak utajit nevěru, praxi nemá. Navíc se najde mezi jeho podřízenými dobrá duše, která s těmi nejčistšími úmysly — aby zachránila krásné manželství — anonymně upozorní Filimonovovu manželku Jelenu, že Filimonov má poměr s obyčejnou zdravotní sestrou. Jelena vyhodí Filimonova z bytu. Lídě se zželí nešťastného Filimonova a vezme ho k sobě. Na své vlastní kůži zažívá Filimonov to, co už dávno zapomněl, totiž život obyčejných lidí, kteří nemají komfortní byt, jezdí do práce přes celé město v přecpaných autobusech, stojí ve frontách, a protože nemají pomocnici v domácnosti a musí každou korunu dvakrát obrátit, dělají si všechno sami. A kupodivu, po Lídině boku nepřipadá Filimonovovi takový život těžký, dokonce začne uvažovat o tom, že nechá kariéry a vrátí se ke svému původnímu povolání, k architektuře. Jenže nežije na světě jenom s Lídou. Brzy pocítí, že uctivý až podlézavý vztah jeho podřízených k němu se mění a že on se stává směšným hrdinou jakéhosi amorálního příběhu. V postavení toho, kdo udělal to, co se nemá, poznává pokrytectví svého okolí. Navíc mu hrozí, že nebude povýšen, protože jeho podřízení využívají neudržitelnosti jeho společenského postavení. Ze vzteku, ale také ze zbabělosti se vrátí ke své ženě. Je mu odpuštěno, je povýšen a odměněn: bude i nadále žít se svou ženou, kterou nemá rád a bude i nadále dělat práci, kterou nemá rád a která mu teď připadá jako zbytečná. Ale to teď už Filimonov nedokáže a vrací se, asi definitivně, k Lídě.

Komedii dvou známých sovětských dramatiků a filmových scenáristů přeložil Josef Palla. Má 3—4 muže a 3—4 ženy. Velké role jsou: Filimonov (41 let), Lída, žena bez zábran (30 let), Filimonovova žena Jelena (40 let). Střední role: Starikovová, dobrá duše (40 let), její příbuzný Kiril (18 let), Sorokin, odborník na ženy (40 let) a Odinkov — nebo také Odinkovová (autoři přesně nevědí, je-li to role pro muže nebo pro ženu. Bude-li to Odinkovová, musí být nepředstavitelně hloupá, bude-li to Odinkov, musí to být impozantní pitomec. Ať divadlo samo rozhodne, komu tuto roli svěří) — (47 let). Dekorace je náznaková (Filimonovův byt, telefonní budka, les, foyer divadla, Lídin pokoj, kancelář) a vzhledem k simultánnosti některých prostorů (Filimonovův byt), bude pro výtvarníka zkouškou vynalézavosti. Hra se hodí pro každý soubor, který má dobré typové obsazení a nápaditého výtvarníka. Vydala DILIA.

EDUARD ŠIM:

SETKALI SE DVA

Setkali se dva — Semjon, mladý dělník v automobilce, student večerní školy pro pracující a vnuk významného profesora, a Toňa, mladá a hezká lakýrnice, žijící v internátě — večer na Silvestra, na nádraží, za poněkud nezvyklých okolností. Semjon — ve volném čase dobrovolný pomocník VB — chtěl Toňu předvést na stanici VB pro podezření z krádeže vánočního stromku, protože neměla na stromek účtenku. Toňa vyřešila tuto prekérní situaci po svém. Lstivě zatelefonovala své kamarádce a spolubydlící Raise, aby na nádraží poslala Tonina ctitele, boxera Dimku. A zatím co Dimka svým boxerským uměním plně zaměstnal Semjona i jeho kamaráda Vládika, utekla Toňa i se stromkem do internátu. Vzhledem k poněkud pochroumanému exteriéru nezdálo se Semjonovi možné vrátit se do lůna své seriózní rodiny a šel tedy hledat šikovné ruce, které by spravily všechno, co Dimkovy ruce roztrhaly, k nové přítelkyni svého kamaráda, která Vládika pozvala na oslavu Silvestra. K Semjonovu i Tonině překvapení byla tou přítelkyní právě Raisa. A tak setkání, které začalo tak nezvykle, stejně nezvykle pokračovalo. I když Semjon neměl smysl pro humor, měl pevné morální zásady a to Toně imponovalo. Odkázána v podstatě sama na sebe, řešila Toňa doposud životní problémy po svém — podle hesla: každá cesta je dobrá, vede-li k cíli. A najednou se setkala s člověkem, který nebyl lehkomyslný a dovedl rozlišovat, co je dobré a co ne. Upnula se k němu jako ke svému vzoru. Upřímně přejímala jeho zásady a snažila se žít podle nich. Když jí Semjon vytkl, že nejedná správně, když zve na své pracoviště — do právě dokončeného obytného domu — novináře přesto, že ví, kolik nedodělávek a zmetků je ve vnitřním vybavení bytů, rozhodla se Toňa zveřejnit tyto nedostatky ve své práci i v práci svých spolupracovníků. Raisa na tyto nedostatky marně upozorňovala už několikrát. Ale Semjon místo aby Toňu podpořil, ustoupil do zásad, které hlásal a nechtěl mít s Toňou, které hrozil skandál, nic společného. Pro Toňu, která měla Semjona ráda, to byla rána. A také životní zkušenost. Uvědomila si, že pro toho, kdo má vlivného dědečka, je snadné hlásat morální zásady, ale pro toho, kdo nemá nikoho, kdo by mu kryl záda, je velmi těžké podle těchto krásných zásad žít. Ale neopustila je. Po skandálu odešla ze stavby a šla učit do mateřské školy, protože přijala za svůj Semjonův názor, že nejdůležitější je vychovat člověka k čestnosti a poctivosti. Překonala i svou osobní krizi ve vztahu k Semjonovi. Teprve po rozchodu s Toňou si Semjon uvědomil, že má Toňu rád. Pátral po jejích stopách, ale marně. Dokonce se i den před odchodem na vojnu poprvé v životě opil. I on překonal svou osobní krizi ve vztahu k Toně — zaujal siláckou pozici člověka, který se dovede přenést přes osobní citečky. Ale tímto silákem byl jen do okamžiku, kdy na tomtéž nádraží, kde se s Toňou seznámil, ji opět spatřil. Utekla z nemocnice, kam ji odvezli po pokusu o sebevraždu. Znovu se setkali dva a zase za poněkud nezvyklých okolností. Snad moudřejší.

Komedii současného sovětského dramatika o šesti obrazech přeložila Eva Komárková. Má 2 muže a 3 ženy. Velké role: Antonie, Semjon, Vládík, Raisa, Tonina kamarádka a jejich společná známá Klaudie — všichni v rozmezí 18—22 let. Dekorace jsou tři: nádraží, pokoj v internátě, byt v novém domě. Hra se hodí pouze pro soubor, který má mladé představitele a dobrého režiséra. Vydala DILIA.

Jarmila Černíková

ZÁPISNÍK

DOPISOVATELŮM AS

Redakce se obrací na své dopisovatele stávající i budoucí, aby fotografie a stručné referáty z představení (1—1 1/2 str. rukopisu) a z přehlídek (2 str. rukopisu) zasílali včas, tedy bezprostředně po skončení akce. Stejně tak malé zprávy do pravidelné rubriky Zápisník. Škoda, že dopisovatelství v řadě okresů a žel i v některých krajích je na nedobré úrovni, nebo dokonce neexistuje. Pak se o vašich souborech čtenář těžko co dozví.

PŘED 50. J. H.

Mezikrajové přehlídky pro výběr představení na jubilejní padesátý Jiráskův Hronov byly rozvrženy do těchto termínů a míst:
Úpice (7.—13. 4. 1980)
Jablonec nad Nisou (15. až 21. 4. 1980)
Tábor (23.—29. 4. 1980)
Krnov (1.—7. 5. 1980)

Z ŘEVNIC

Divadelní soubor Městského kulturního střediska v Řevnicích jako každoročně i letos pořádal ve svém lesním divadle sérii letních představení. Pro letošní léto připravil hru Dceruška, kterou pro divadlo podle filmového scénáře Tadeusze Rózewicze upravil Jerzy Jarocki. Řevničtí hru uvádějí v překladu J. Simonidese. Na scéně Jana Kuny režíroval Richard Klouček.

OPERETNÍ OBRAZ VESNICE

K nečetným amatérským kolektivům, které se nebojí soustavně uvádět hudební žánry, patří Divadelní soubor Městského kulturního klubu Vracov. Po sedmi letech znovu si vybral operetu Karla Valdaufa Nejlíp je u nás (libreto B. Nádvorník a J. Martin, výprava A. Mezihorák, režie H. Dám). Lidová hudební komedie, hlásící se k domácí tylovské tradici, sice poukazuje na lidskou chamtivost a snahu mít se dobře bez vlastního přičinění, ale značně krotce, a navíc si libuje v otřepaných či křečovitých motivech a banálních klišé. Režiséra A. Dáma čekal tedy poměrně obtížný úkol poradit si s takovou hrou, navíc dosti komparsově zalidněnou. Vcelku se mu dařilo udržet spád večera, když během přestaveb nechal kuplety odeznít před oponou (dechovka A. Kůra byla umístěna v orchestřišti). Inscenace dopadla lépe v hudební a pěvecké složce nežli v činoherním projevu. K nejživotnějším postavám patřila ziskuchtivá vdova Capicarová Z. Špundové — kurážná, bezprostřední a uvolněně zpívající. Herecky se dařilo M. Melichárkovi jakožto nedoslýchavému milovníku sklenky a toulek Havrdovi. Klíčové postavě Charlieho dal sympatický mužný zjev a podmanivě nosný hlas Z. Goliáš. — U obecenstva se inscenace setkává s živým ohlasem. vz

EDIČNÍ POČIN

Ústav pro výzkum kultury vydal práci Heleny Kasalové Postoje české veřejnosti k dramatickému umění. Práce je výsledkem výzkumu, jehož cílem je poznávání specifiky působení jednotlivých druhů dramatického umění na různé vrstvy společnosti a dále poznání funkce těchto druhů v životě jejich vnímatelů. Výsledky výzkumu by měly být i podkladem k nástinu budoucího vývoje postojů v této oblasti.

UPOZORNĚNÍ

Soubory, které by se rozhodly pro uvedení Bařinkovy Žabky královny se scénickou hudbou upozorňujeme, že scénickou hudbu k této hře nahranou na magnetofonový pásek má k dispozici J. Richter, odborný pracovník OKS, 261 01 Příbram I.. Hudba je ohlášena v DILII, k dispozici je hamozřejmě i klavírní výtah.

SČDO

KOUTEK SAL

● Na 49. J. H. byla řada svazových akcí. U příležitosti ukončení tříleté školy amatérské scénografie byla absolventům slavnostně předána „vysvědčení". Jako každoročně proběhla i setkání delegátů jednotlivých krajů. Na těchto setkáních spolupracoval SČDO s příslušnými krajskými kulturními středisky. Účastníci letošní hronovské přehlídky jako první byli seznámeni s materiálem KV SČDO Severočeského kraje, který se týká statistiky o počtu hrajících souborů, realizovaných hrách a počtu diváků včetně dramaturgického přehledu.

● Krajská konference Východočechů (SČDO) se konala v Hlinsku v JKP. Cílem bylo ustavení KV Vč kraje. Zasedání se zúčastnil předseda ÚV SČDO Milan Kyška a zástupci Krajského kulturního střediska. Po přednesení zprávy o činnosti přípravného výboru byly provedeny volby KV SČDO, byl schválen rámcový plán činnosti pro období 1979—80 a přijato usnesení, které mimo jiné uložilo členům KV SČDO systematicky se zabývat členskou základnou a další. Předsedou KV SČDO byl zvolen Milan Labík. Při této příležitosti byl předán hostu konference V. Müllerovi z Brna Zlatý odznak SČDO.

● OV SČDO v Děčíně svolal do Rumburku celodenní okresní sraz ochotníků. Účastníci vyslechli zprávu o činnosti SČDO za uplynulých deset let, besedovali na téma další spolupráce, o pomoci souborům a vzdělávacích akcích a zhlédli ukázky z inscenace souborů. Setkání bylo kladně hodnoceno a dohodnuto podobnou akci opakovat.

● Redakce Informátora SČDO oznamuje, že příště se setkáte s novým formátem tohoto potřebného zpravodaje. Zároveň se obrací s výzvou o informace z obou moravských krajů a z kraje západočeského. Zejména okresní výbory by ve svém dopisovatelství měly být pilnější. Nezapomeňte též sdělit adresu, kam Informátora posílat přímo (nikoliv prostřednictvím OV SČDO).

30 LET

českého ochotnického divadla oslavil letos dramatický soubor Osvětové besedy v Poběžovicích na okrese Domažlice. 30 let není jistě dlouhá doba v historii českého ochotnického divadla, jenomže v příštím roce tomu bude teprve třicet pět let, co se německý Ronšperk opět uvádí původním českým názvem Poběžovice, a tak se tedy české divadlo zde začíná hrát záhy poté, co se v tomto pohraničním městečku české poměry naplno konsolidovaly.

Z těchto tří desetiletí je nejúspěšnější desetiletí poslední, ve kterém si soubor za finančního přispění MNV vlastní prací v akci „Z" upravil jeviště a na něm nastudoval 13 inscenací. Začal Stroupežnického aktovkami Dačický z Heslova, Rindleyovou detektivkou Půlnoční vlak, po níž následovala znamenitá inscenace Borovy Zuzany Vojířové, Molièrův Zdravý nemocný, Tylovy Kutnohorští havíři a Gogolova Ženitba. Soutěže vesnických divadelních souborů se Poběžovičtí poprvé zúčastnili na krajské divadelní přehlídce ve Žluticích Steinbeckovým sociálním dramatem O myších a lidech a podruhé hrdinským dramatem O. Zahradníka Překroč svůj stín, jímž krajskou přehlídku vyhráli a objevili se poprvé na národní přehlídce ve Vysokém n. Jiz. Toto silné drama vystřídala historická veselohra Z. Štěpánka Nezbedný bakalář, česká současná detektivka Hon na zmije od B. Skočdopole a dnes už klasická hra A. Kornejčuka Chirurg Platon Krečet, kterou zde oslavili 60. výročí VŘSR. Ze své lásky k divadlu vyznali se ve hře Fr. Kožíka Komedianť, s níž se zúčastnili krajské přehlídky popáté.

Své výročí oslavili v Poběžovicích inscenací Jiráskovy Lucerny, která patří opět k tomu nejlepšímu, co soubor pro své fandící diváky připravil. Při této příležitosti uspořádali výstavu fotografií, plakátů, diplomů a uznání i získaných cen: jedna nejvyšší cena z krajské přehlídky ve Žluticích, osm individuálních cen za herecké výkony, režii a scénografii z krajských přehlídek a jedna z celonárodní přehlídky ve Vysokém n. J.

Věříme, že se soubor nezastaví a že i v budoucnu přinese do kulturního života obce kus poctivého, i když jen ochotnického umění. jp

Dilia

HRY PRO DOSPĚLÉ

R. Lošťák: Dům, kde nesněží (6 m, 5 ž)

J. Solovič: Pozor na anděly (5 m, 4 ž)

A. Máša: Rváč (12 m, 3 ž)

O. Šafránek: Střelba na reklamního textaře (5 m, 3 ž)

P. Kováčik: Recese (7 m, 2 ž)

A. Remez: Maturitní večírek (3 m, 2 ž)

S. Michalkov: Příhoda v Pasáži (17 m, 5 ž, kompars)

A. Stolper: Dítě přírody (13 m, 4 ž, kompars)

A. Shaffer: Equus (11 m, 4 ž) — dev. váz.

HRY PRO DĚTI A MLÁDEŽ

J. Bařinka: Dvě valašské pohádky (4 m, 8 ž, kompars)

J. Pálka: Jak byla čertům v pekle zima (9 m, 4 ž)

Amatérská scéna, ročník XVI (Ochotnické divadlo, ročník XXVI), č. 10, říjen 1979. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce Věra Suchánková. — Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v srpnu 1979.
© Panorama, Praha 1979

VE STÍNU MALOMĚSTA

Toulavý kůň Josefa Boučka je dobré, divadelně kultivované zpracování motivů povídky Popel Fráni Šrámka. Povídky velice „šrámkovské", dá-li se to tak říci. Je tu všechno: maloměsto, půvabné i zmrtvělé, snivé i vražedné pro každý den. Vojenská kapela na plovárně, studenti — bouřliváci, kteří si dovolí „chodit po městě a prostovlasí", slečinky s památníky a paní důchodní s klepy, řeka a nad ní ten zvláštní Šrámkův měsíc jako samozřejmý znak pro něco co se nijak nejmenuje, co lidé jenom cítí. A paní Sofka, tiše a trvale nešťastná, chvíli proto i zlá, a její dcera, jejíž mládí se na okamžik rozsvítí, aby v zápětí zhaslo ve stínu maloměsta. A pan učitel, spořádaný pedant, ale také milující a nemilosrdný. A student na bytě s dravou chutí žít, milovat a psát básničky.

To všechno je jaksi důvěrně známé a nejen ve vzpomínkách dědečků. I vnuci, oblečení v džínsech, jsou v tomto světě kupodivu doma. Alespoň ti z nich, kteří vůbec vědí, že na světě existuje něco jako poezie, znají pár Šrámkových veršů. A to ne proto, že museli, ale proto, že se v nich asi poznali. O starších nemluvě — trochu to tají, protože přece nejsou sentimentální, ale leckdo si se Šrámkem zavzdychne po mládí. Šrámek je doopravdy stále živým autorem.

I v divadle, alespoň prostřednictvím dvou svých nejlepších her, Léta a Měsíce nad řekou, které se na jevišti neustále vracejí — jako návštěvnické jistoty. Divadla budou J. Boučkovi jistě vděčná, že přidal k šrámkovským jistotám další.

Tak široká a vytrvalá příchylnost k básníku, patřícímu minulé uzavřené epoše, se asi nemůže vysvětlit jen tím, že spadá do rámce současného kultu starých almar, kafemlejnků a petrolejek po babičce. Šrámek přímo skvěle dovedl vytvořit něco, čemu říkáme atmosféra — jenže z té jeho atmosféry už nám v životě nic nezbylo. A nostalgické nořením se do odvanuté atmosféry samo o sobě ještě nikdy divadelní hře k dlouhému životu nepomohlo. Šrámkovy hry také nevyprávějí strhující, dynamické a v každé době napínavé příběhy, to tedy zdaleka ne.

Kořeny Šrámkovy obliby musí vězet hloub, pod povrchem jeho her i veršů — a pod povrchem doby naší.

Pod povrchem naší doby zřejmě dříme citový hlad. Žijeme rychle a potřebujeme stále víc věcí k tomu, abychom se cítili dobře. Ve shonu po nich snadno přehlédneme, že je možné těšit se ze života „jen tak" — a pak přijde chvíle, kdy nám tato ztracená schopnost chybí. A většina myslících a cítících lidí si touží uchovat šťastnou senzitivitu, ubránit se před opotřebováním, zastavením, před definitivou citů a stereotypem myšlenek. A proto si dodnes rozumí se Šrámkem, jehož hlavním tématem je právě konfrontace této touhy po životě a způsobů, jak mohla či nemohla být realizována. Kdo by nebyl rád, když ucítí zase jednou na čele závan stříbrného větru?

Inscenovat účinně Toulavého koně, vlastně Šrámka vůbec, znamená udělat všechno pro to, aby se hlavní téma vylouplo jasně — bez sentimentality, bez křečovitého poetizování, ale také bez racionalizujícího zjednodušování citů a pocitů živých lidí, kteří se tu objevují v celé své složitosti. Je to prověrka především hereckých sil — jejich schopnosti vytvořit obraz člověka s tajemstvím, hluboko ukrytým, které se prozrazuje jen bezděčně, nerado, neochotně. Schopnosti vytvořit na jevišti autenticky jiskřící, napjatý vztah mezi lidmi s textem, který o něm přímo nemluví, který ho nevysvětluje. Schopnosti dokonalou souhrou zachytit obraz osamocených lidí, kteří většinou ne zrovna snadno k sobě nacházejí cestu — a pak nechat naplno zaznít tu vzácnou, slavnou chvíli, v níž se lidé sejdou, v níž si porozumějí.

Vypadá to — a vlastně to také je — hodně náročné. Ale je docela dobře možné, že se najdou amatérští herci, kteří těmto nárokům vyhoví. Je tu totiž ještě jedna možnost: nepřemýšlet o tom, jakou technikou roli hrát, ale vyjít na jeviště, jak se říká, sám ze sebe. Najít si v roli svůj vlastní pocit, něco, co už známe, co se nás už někdy dotklo, co třeba zabolelo, chytit se toho a přizpůsobit se jen daným okolnostem hry. Budeme-li sami k sobě upřímní, něco se vždycky najde — vždyť právě proto je Šrámek dodnes tak skutečně živý.

Alena Urbanová

UKÁZKY ZE HRY

3. DĚJSTVÍ

(Pavla vyjde do předsíně, zaklepe. Ludvík se rychle posadí)

Ludvík: Ano?

Pavla: Maminka vám vzkazuje, abyste šel k večeři, čekáme . . .

Ludvík: Já včera taky čekal.

Pavla: Včera?

Ludvík: U řeky, na vás.

Pavla: Nevím, co bych u řeky dělala.

Ludvík (jaksi vzdorně): Ostatně, nečekal jsem tam dlouho. Na vojenské plovárně byl letošní poslední koncert. Krásný koncert. Loučili jsme se . . .

Pavla: Aspoň jste mě nepostrádal.

Ludvík (vzdorovitě): Opravdu, nepostrádal.

Pavla: To je dobře, řekla jsem přece, že nepřijdu.

Ludvík: Vidíte, jak málo vás znám. Já vám nevěřil.

Pavla: Tak teď jste mě tedy poznal, už víte, jaká jsem . . .

(V druhém pokoji Havránek znovu vytáhne hodinky, poopraví čas na sloupkových hodinách na komodě. Významně odkašle. Přejde netrpělivě pokojem)

Pavla (nejistě): Proč se na mne tak díváte?

Ludvík: Jak?

Pavla: Takhle jste se asi na slečinky díval, když tam kolem vás promenovaly . . .

Ludvík: Ne, na ně jsem se nedíval takhle, ostatně nebyl jsem tam dlouho. Seděl jsem pak u řeky.

Pavla: Ano, říká se o vás, že často u vody sedáváte, slečinkám se dvoříte . . .

Ludvík: Byl jsem tam sám a napsal jsem tam báseň — pro vás.

Pavla (ožila): „Tvoje srdce, moje srdce, jedno srdce".

Ludvík (s upřímným smíchem): Neříkejte. Kdo vám pověsil tyhle hejly na nos? Ten by zasloužil. (Havránek i Sofka zaslechnou smích, zvednou hlavy. Paní Sofka šije dál. Havránek přinese odněkud sešity, rozloží je po stole a začíná je opravovat)

Pavla (vlídněji): A co když tomu věřím . . .?

Ludvík: Pavlo . . .

Pavla: To bych pak i já zasloužila? Nebo spíš vy? Víte, co se o vás říká? „Dupe po schodech jako kůň, přes postraňky vyhazuje . . . po městě chodí bez vesty a prostovlasý . . . a všechno obrací vzhůru nohama. Nic mu není svaté a věčně by se toulal!" (Pauza) Dejte mi tu báseň!

Ludvík (zazáří): Takhle vás vidím poprvé. Jste to vy nebo ta druhá? Ta, co teprve přijde?

Pavla: A co když jsem ta třetí?

Ludvík: Třetí?

Pavla: Ta, kterou jste si vymyslel. Ta, která s vámi měla být u řeky. Třeba jsem tam byla, nebo nebyla? Třeba jsem se vám přes rameno dívala, když jste psal tu báseň ... Dejte mi ji!

Ludvík: Bozi stojí při mně.

Pavla: Kdoví, to se teprve pozná.

Ludvík: Teď zářite ...

Pavla (vztáhne ruku): Tu báseň! Já vím, jak začíná — Tvoje srdce, moje srdce ...

Ludvík: Tak dobrá. (Dojde k věšáku, obrátí kabát a z kapsy vytáhne svitek papírů, nahlédne do nich, pak jaksi váhavě jeden vezme, dojde k oknu a čte)

Přeněžný stíne ztepilý,
mohu jít s vámi, smím?
Být krásou vaší opilý,
jsme také jenom stín.
Když v náručí stín stínu pad,
i náručí je stín ...

(Odmlčí se, pohlédne na Pavlu a vidí, že stojí jako zkamenělá. Ludvík znejistí, jeho fanfaronství je totam)

Odpusťte, já vím, to není ono. Já neumím psát básně. (Roztrhne lístek a odhodí ho na komodu) Neumím psát básně, abyste se v nich poznala. Abyste si řekla, spala jsem, ještě možná spím, ale už procitám, začínám procitat, oči mě bolí od světla, ale to nic, otvírám je. Vidím nebe, vodu, slunce. Proč jsem ty oči měla tak dlouho zavřené? Toho záření, co je všude kolem, a stromy, tráva ... A modré nebe ... Těch barev! Jaká je vaše oblíbená barva, Pavlíno?

Pavla (v rozpacích): Nikdy se mě na to nikdo neptal ... nevím ...

Ludvík: Nevíte?

Pavla: Ne.

Ludvík: Ještě včera byste řekla: černá! Dnes už váháte. A zítra? Kdoví, co bude zítra?! Ukažte, jaké máte oči. (Přistoupí k ní, jeho ruce se dotknou dívčí tváře. Pavla zmateně uhne)

Pavla: Ne, to nesmíte!

Ludvík: Bojíte se mě?

Pavla: Ne, to ne, ale ...

Ludvík (bezděčně přejímá její šepot a v tom ztichlém rozechvění mezi nimi začíná cosi vznikat): Jako byste tam se mnou opravdu byla, stála mi za zády a nahlížela mi přes rameno. A já cítil váš dech ...

Pavla: Nebyla jsem tam.

Ludvík: Kdybyste byla, neohlídl bych se, abych vás nevyplašil. Jenom bych takhle ruku zvedl, někam za sebe a čekal. Vy byste se jí možná dotknula ... a já bych zašeptal ...

Pavla: Ne, já vůbec nejsem taková a, taková jak si myslíte ...

Ludvík: Jaká?

Pavla: Jsem jen ... jen docela obyčejná, hloupá, nehezká. Ničemu nerozumím. Nikdo tu stejně o mne nedbá, protože ... všichni vědí, že jsem pro nic ...

Ludvík: Co to říkáte?

Pavla: Pravdu.

Ludvík: To všechno jste si jen vymyslela, stejně jako ten smutek, ty závoje a ...

Pavla: Já ne ...

Ludvík: Kdo tedy?

Pavla (se bezděčně ohlédne ke dveřím, jestli někdo neposlouchá): Co na tom záleží? Proč mě tak trápíte?

Ludvík: Aby ta černá od vás už navždycky odletěla, zmizela, spadla. Vždyť vy sama ji už nechcete nosit. Zahoďte ji. (Havránek zvedne hlavu od sešitů a podrážděně řekne)

Havránek: No prosím, teď tam zůstala i ona. (Paní Sofka mlčky vstane a jde pro ně)

Ludvík: Choďte v bílém. Stoupněte si před zrcadlo a uvidíte, že ..., že jste ... (Jejich tváře se přiblížily, ústa se téměř dotýkají. Náhle Sofka zaklepe. Pavla s Ludvíkem odstoupili. Dveře se otevřou, paní Sofka, zdá se, pochopila situaci)

Sofka: Pokud vím, měla jsi pana Hanku přivést a ne ho zdržovat.

Ludvík: Odpusťte, je to moje vina. Já slečnu zdržel. Na gymnáziu chystáme divadlo. Chtěl jsem, aby přišla mezi nás. Máme pro ni roli ...

Sofka: Myslím, že je vaše námaha zbytečná.

Pavla (cítí její pohled, váhá, pak tiše): Chtěla bych to zkusit.

Sofka (chladně): Ještě jsi neodpověděla na jisté dopisy. Když máš tak málo času, myslíš, že ti zbyde pro divadlo?

Pavla: Maminko ...

Sofka (měkčeji): Chci tě jen upozornit, že nejednáš moudře, Pavlo. Pan berní Šíma ti poslal v poslední době několik dopisů a ty na ně neodpovídáš. Tys mu za ně dokonce ani nepoděkovala.

Pavla: Ale ano, poděkovala.

Sofka: To není pravda, Pavlo. Pan důchodní mi také psal. A stýskal si na tvoje chování ...

Pavla: Žaloval?

Sofka: Křivdíš mu, je to slušný člověk ...

Pavla: Ano, slušný a nudný.

Sofka: Omluvíš se mu ještě dnes. Ráno dám dopis sama na poštu. A to studentské divadlo pusť z hlavy. Beztoho jsi tu lidem jen pro smích ... (Pavla vyběhne ven. Vstupuje do velkého pokoje. Usedá k otci, bere od něho papír, začíná psát)

Ludvík: To jste neměla.

Sofka: Co vy víte? Vy to ještě neznáte, ten pád ... Vy teprv stoupáte, vás ještě všechno vynáší, vaše představy, síla, mládí ... ale jednou přijde ta chvíle, kdy poznáte, že už nemůžete dál, chtěl jste ještě výš, mnohem výš, ale sil se vám nedostává. A pak možná začnete litovat ...

Ludvík: Čeho?

Sofka: Že jste tak vysoko hleděl. A maloučko, jen tak letmo se ohlédnete zpátky. A hlava se vám zatočí.

Ludvík: Ne.

Sofka: Vám možná ne ... Ale jí ano. Čím výš jsem chtěl, tím víc se hlava zatočí. A pak přijde pád ... Z toho pádu se málokdo vzpamatuje.

Havránek (nejistě): Píšeš panu ...

Pavla: Ano.

Havránek: Pavlo, chtěl jsem ti dávno říct, jestli snad ...

Pavla (spěšně): Maminka si to přeje. (Skloní hlavu a rychlými spěšnými tahy pokračuje v psaní)

Sofka: Nechte ji, Ludvíku, neprobouzejte, co v ní není!

Ludvík: Neuspávejte to, co v ní je!

Sofka: Neklamte se, není v ní nic z toho, co byste tam chtěl vidět.

Ludvík: Jak můžete ...?

Sofka: Třeba jen proto, že se bojím, aby se v ní při tom pádu něco nerozbilo ... A pak, když člověk padá, strhne s sebou i jiné. A když se to přežije, takový pád ... pak už se bojíte zvedat oči tam, nahoru, kam jste kdysi chtěl ... A žijete jen při zemi ... A už nikdy nehledáte cestu zpátky. A pak se vám jednou začne zdát, že ta cesta vzhůru možná ani nebyla. Zvyknete si na ten kousek země kolem vás, na těch pár stromů, které vám výhled zastiňují, na to ticho ... Jaro mizí, léta odcházejí ... A vy tu s tím, kdo vás strhl, žijete a ticho leží mezi vámi ... Jen tak jaksi mimochodem slovo padne, mluvíte a to, co s tím druhým mluvíte, je jako popel ...

Ludvík (ohromeně): Ale to přece vy ...

Sofka: Mluvila jsem o vás ... Vy se tam dostanete, ve vás je síla, desetkrát víc než v ní, pokud v ní vůbec nějaká je.

Ludvík: Je to přece vaše dcera.

Sofka: Musela by být jiná ...

Ludvík: Vidíte, vždyť vy sama chcete, aby byla jiná.

Sofka: Chci ... (zarazí se)

Ludvík: Ano?

Sofka: Chci, abyste jednou nevzpomínal ve zlém. Aby jednou tenhle pokoj, pokud zůstane ve vašich vzpomínkách ...

Ludvík: Pokoj?

Sofka: Aby to všechno tady bylo pro vás něčím světlým už jen ve vzpomínkách, ale vy se sem budete vracet, sem, kde bylo okno pořád otevřeno a vy jste mohl ven ... vždycky, když se vám zachtělo do těch dálek ...

Ludvík: Ano ...

Sofka: Aby se vám při takové vzpomínce čelo nezbrázdilo žádnou vráskou, čelo ani tvář ... Bylo by škoda té tváře ... (Zvedne ruku, snad bezděčně, snad sama podlehne kouzlu té chvíle. Konečky prstů chce odhrnout vlasy, které mu spadly do čela. Ale ruka se sama bezděky zastaví, dotkne se Ludvíkovy tváře a spočine na ní. Ludvík zavře oči ... A pak, dřív než může být cokoli vysloveno, kroky z předsíně jim znovu připomenou skutečnost. Paní Sofka rychle spustí ruku a odstoupí. Vzápětí vejde Pavla s dopisem)

Pavla: Ten dopis jsem už napsala ... jistě si ho budeš chtít přečíst.

Sofka: Později ... Stejně jsi to vzala nějak zkrátka!

Pavla: Napsala jsem všechno, co vyžaduje slušnost. Tak jsi to přece chtěla, ne?

Sofka (chvilku mlčky na dceru hledí, na tu dívku, která se jí před očima proměňuje k jejímu úžasu. Najednou nemá sil ani svědomí na ni útočit. Unaveně řekne): Ano, tak jsem to chtěla, alespoň tak ... Jdi do pokoje. A pan Hanka taky. No, co se tak díváte? Večeře vám dávno vychladla. U nás je zvykem zachovávat ve všem svou hodinu. Tak jsme si to domluvili, pokud se pamatuji, že? (Pavla vyjde, Ludvík mlčky za ní do velkého pokoje)

KaBAReTní ProMěnY

VLADIMÍR JUST

VLASTA BURIÁN (II.)

Chceme-li analyzovat tak rozporný a proměnlivý fenomén, jakým je celoživotní dílo Vlasty Buriána, musíme si více než u kohokoli jiného uvědomit nejzákladnější podmíněnost každého teatrologického rozboru: že totiž nemáme k dispozici dílo (to zaniklo v momentě svého vzniku), nýbrž — informace o něm. A ty je třeba číst ještě dnes velmi opatrně. O Buriánovi psala až překvapující plejáda vynikajících kritiků, spisovatelů i teoretiků divadla (J. Vodák, J. Honzl, J. Fučík, E. E. Kisch, K. Konrád, J. Träger, J. Kodíček aj.), ale obraz, který podávavají, nelze v tomto specifickém případě brát doslova. Burián měl totiž přímo fenomenální schopnost přizpůsobovat se instinktivně svému obecenstvu, a to nikoliv jen v kvantu, nýbrž i individuálně: zavítal-li do divadla kritik či osobnost, na jejímž soudu mu zvlášť záleželo, přizpůsoboval se okamžitě ve svém výkonu ideálnímu obrazu, který podle jeho názoru měla dotyčná veličina o něm mít, tj. hrál mnohem ukázněněji, držel se nebývale role a omezoval extempore, vulgarismy i svá pověstná, s hrou nesouvisející klaunská čísla a budil tak přechodný dojem serióznějšího, vážnějšího a tudíž „hlubšího" výkonu. Tak také vyzněly příslušné recenze.

Kdyby ovšem takový kritik, vzpomíná tajemník divadla A. Král, „zhlédl včerejší představení, nebo přišel nečekán zítra, byl by soudil úplně jinak". Tento fakt shodně konstatují i korunní svědci Buriánových výkonů — jeho herečtí partneři. Běda prý, přišel-li náhodou kritik po padesáté repríze, kdy, kupř. podle J. Marvana, „komedie byla k nepoznání od inscenace, jíž jsme začínali. Během repríz si Burián upravoval text tak, že se z představení postupně stala jakási estráda nejlepších Buriánových čísel..."

Občasná konstatování, že se jeho komika postupně „úzce stýkala s bolestnou nebo ožehavou vážností" (J. Vodák), že opouštěla „nezávaznost samoúčelné improvizace a prohlubovala se v tvorbu složitých a rozžitých charakterů„ (J. Träger) je třeba číst s důvodnou nedůvěrou, neboť se vší pravděpodobností neodpovídala objektivní skutečnosti Buriánova způsobu hraní divadla, nýbrž „ideálnímu" obrazu či přání kritika — a mimochodem i „ideálnímu" obrazu, který čas od času dával k dispozici umělecké veřejnosti i sám Burián ve svých autostylizujících prohlášeních. Tak hned na počátku třicátých let (v souvislosti s přechodem do luxusního paláce Báňské a hutní společnosti, dnešního Divadla Komedie), a později opět v letech čtyřicátých, opakovaně vyhlašoval v tisku, v programech apod. dobrou vůli změnit „bulvární" charakter své scény i svého herectví směrem od nezávazného extemporování ke kázni, od bezvýznamných frašek k opravdu hodnotnému činohernímu repertoáru, k české i světové klasice (konkrétně šlo o jeho známé molièrovské plány: Lakomec, Zdravý nemocný; dále o Cyrana, Revizora atd. atd.).

Přirozeně se v Buriánově divadle nikdy nic z toho neuskutečnilo, a patrně ani uskutečnit nemělo. Podobná prohlášení, určená kritice, svědčila maximálně o paradoxní touze lidového komika být „oficiální", získat uznání i těch nejserióznějších znalců či snobů, ale charakterizovat jimi zpětně jeho vlastní tvorbu jako jakési spění od nižšího k vyššímu po hypotetické vývojové spirále by bylo rozhodně matoucí.

Zajímavé je, že Buriánovo tíhnutí k oficialitě, jeho zoufalou touhu zbavit se prokletí „bulvárnosti" v očích měšťácké honorace, to všechno velmi záhy rozpoznal Julius Fučík, který jako jediný z kritiků hodnotil komikovu touhu po „vážnosti" negativně. Tak u příležitosti premiéry Fodorovy Kostelní myšky v Buriánově divadle Fučík píše, že Burián je „znamenitý komik živelného humoru, mistr extempore, který si živým vztahem mezi hledištěm a jevištěm vytvořil jaksi kousek nového divadla. Ale nyní jako by ho posedla ctižádost ukázat hereckou manýru ... Nemůžeme říci, že by jeho hra byla zcela špatná, ale byla docela, docela zbytečná..." A již za rok nato, u příležitosti Buriánova přestěhování do paláce Báňské a hutní, Fučík píše: „Buriánova živá komika, která rostla v přímém kontaktu s obecenstvem, z jedné úrovně s ním, stává se dnes opravdu luxusem. Odpovídá to zoufalé touze Buriánově — stát se oficiálním. Zatím jen svým divadlem... Pošilhává tu... po vzácném obecenstvu na vzácných sedadlech..."

Zdá se, že pro historiky i teoretiky českého divadla uchystal tento rozporuplný, nezodpovědný génius jeviště i řadu nezodpovězených otázek. Co má být v jeho případě vůbec předmětem výzkumu? Premiéry — nebo reprízy? Vzorová „potěmkinská" představení — nebo drsná realita každodenního provozu? A co je to vůbec v tomto případě „každodenní provoz", když jedna a táž inscenace se vinou či spíše zásluhou principiálně mění ze dne na den k nepoznání, a to nejen co do kvality či kvantity jednotlivých špílců, nýbrž i významově, tj. pokaždé jinak traktovaným (nebo chcete-li jinak „zašmodrchaným") syžetem?

V každém případě vyvstává pro autora budoucí Buriánovy monografie úkol vycházet — domnívám se — mnohem více než dosud ze svědectví jeho spolupracovníků a partnerů (J. Marvan, Č. Šlégl, A. Král, K. Konrád, E. A. Longon), tedy osob, které měly možnost po celé desetiletí denně sledovat podivuhodné proměny Buriánova herectví. Nelze totiž považovat za trvale směrodatné ty soudy, jež vycházely více či méně ze znalosti pouhé premiéry nebo jedné jediné reprízy...

Řečeno Honzlovým pozdějším termínem, byl Burián tzv. „inspirovaným hercem", tj. hercem-autorem, tvořícím v přímé spolupráci s publikem. Tím docházíme k dalšímu zajímavému paradoxu: Vlasta Burián, ač na rozdíl třeba od V—W nebyl z **literárního** hlediska autorem jediné hry svého divadla, byl — ze specificky **divadelního** hlediska — fakticky **hlavním autorem své scény**, a to nejen těch rolí, jež ztělesňoval. Alespoň byl takto zcela spontánně chápán současníky: „... i tam, kde se jeho činnost zachytila o repertoár takřka literární (Šamberk, Labiche, Pirandello), mění se otázka interpretace v otázku zpracovatele, který přizpůsobuje si hru tak důkladně, že by ji autor nepoznal" (A. Veselý). Burián měl natolik nezřízenou neúctu k autorskému textu, natolik se „cítil spoután jeho obsahem, jeho slovosledem, jeho šroubovaností" (A. Král), že si na jeho hrubém základě vytvářel každodenně svou vlastní autorskou představu role jako věčně neukončeného **zápasu o roli**, zápasu plného překeků, dětských breptů, fantastických omylů a z toho vyplývajících jazykových kalambúrů. A právě pro tyto — z hlediska autora původního textu jistě nežádoucí — zádrhele a šumy, kterými měnil každou frašku v bezděčnou parodii na frašku (kupř. v Klicperově Hadriánovi poslal jako žoldnéř Srpoš překvapeného Marvana-Světislava ze scény slovy: „Rytíři Světislave, vrať se do tvrze! Vezou ti písek! apod.), právě pro tyto „zábavné šumy" se k Burianovi chodilo. Obecenstvo tu čekalo nikoli na hru, nýbrž výhradně na to, co s ní dnes provede Burián. Čekalo se tedy na něho jako na autora díla o díle, zprávy o zprávě, **autora parodie.**

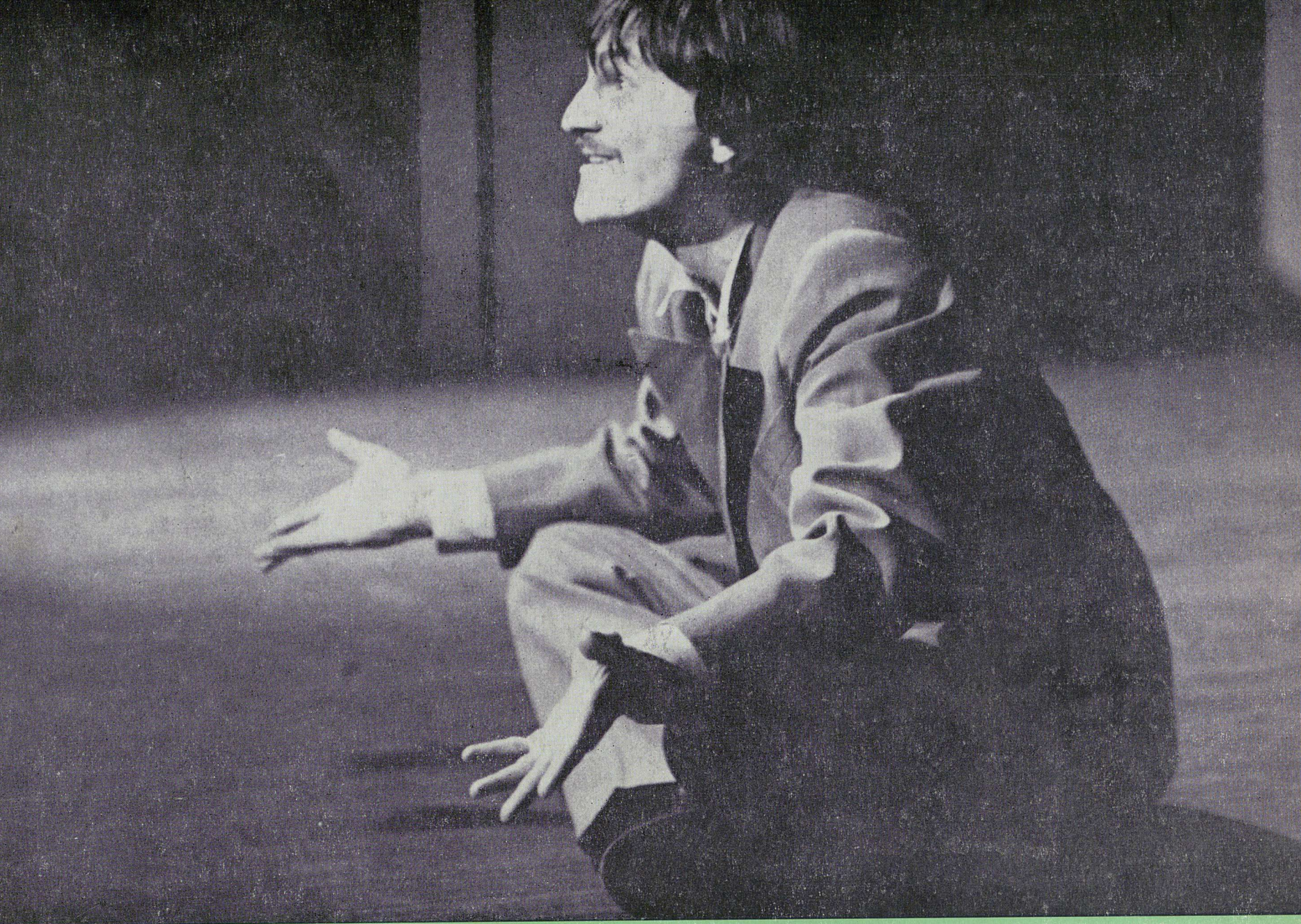


Vlasta Burián (Funebrák – 1932)

Kabaretní Proměny



Vlasta Burián (Ulice zpívá – 1934)



F. Marceau – Vajíčko (Divadlo F. X. Šaldy Liberec). Foto V. Hýsek