

9



as|79

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs

ŠRÁMKŮV PÍSEK

Na titulu soubor Jakoubek –
Sergej Jesenin: Pugačov.
Foto B. Pacholík

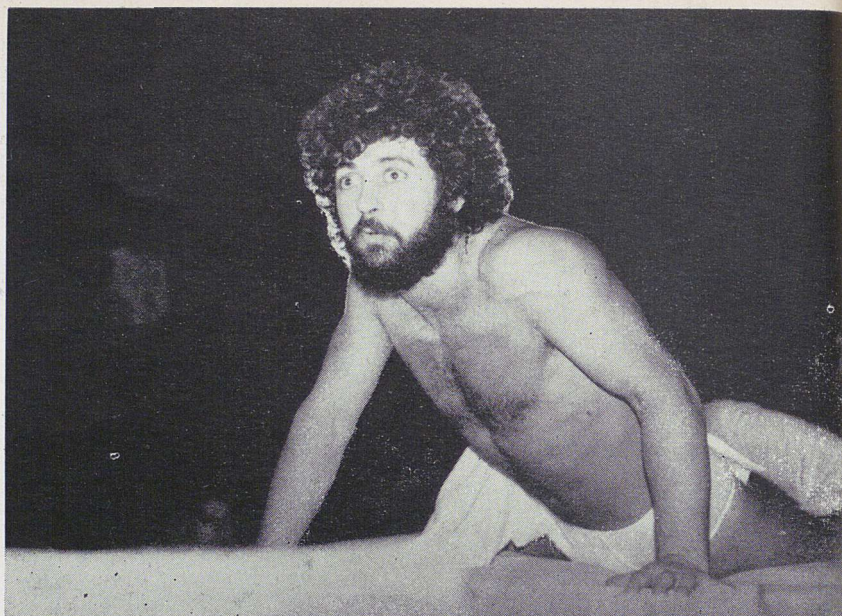
Malé divadélko Brno – Spartakus



Divadlo X Brno – Rozmarná srna



fotografie Ivo Procházka



Divadelní studio J. Skřivana Brno – Odyssea

Minidiv Ostrov nad Ohří – Šťastní blázni



Divadlo jako názor

Poslední divadelní sezóna sedmdesátých let je za námi. Během té příští se přehoupneme do let osmdesátých, a i když se na tom světě nic nestane a nezmění, přece jen to bude nová epocha. Ať chceme nebo nechceme, zvykli jsme si totiž hledat a určovat společné znaky toho kterého umění let dvacátých, padesátých, šedesátých a teď je tedy na řadě sedmdesátka. A také netradiční autorské divadlo, respektive to, co se skrývá za tímhle pojmem, který tak úspěšně vytlačuje z našeho slovníku pojem divadlo malých jevištních forem, má o čem uvažovat.

Samozřejmě že mám na mysli především divadlo amatérské, i když v této souvislosti lze působení některých profesionálních souborů obejít jen těžko. Vlivy takového brněnského Divadla na provázku, Hanáckého divadla z Prostějova či pražského Divadla na okraji jsou dnes patrné na práci celé řady amatérských souborů, nemluvě o tom, že někteří režiséři těchto profesionálních kolektivů se osobně ujímají režie amatérských představení a s úspěchem tak stírají téměř všechny rozdíly mezi amatérským a profesionálním jevištěm. Dvě představení letošního Šrámkova Písku — Odyssea Divadelního studia J. Skřivana a Bramborový den D studia Divadla na provázku — obě v Pospíšilově režii, mohou posloužit jako výmluvná ilustrace předcházejícího tvrzení.

V čem je tedy především síla a v čem slabost mladého českého amatérského a netradičního divadla? Troufám si tvrdit, že v existenci či absenci vyhraněného pokrokového světového názoru tvůrců jednotlivých inscenací. Dovolte, abych ještě jednou podtrhl, že jde podle mého názoru především o tvůrce jednotlivých inscenací — tedy o autory původních textů, literárních předloh, scénáristy atd. Kvalita celého souboru je, jak se ukazuje, v tomto směru druhotná. Pokud totiž nepřijmeme tuto — ostatně nenovou — tezi, těžko najdeme přijatelné vysvětlení pro střídavé úspěchy a neúspěchy některých relativně velice vospělých souborů, těžko pochopíme, jak může v práci třeba brněnského Divadla X vystřídat Květinku Martu nepodařená adaptace Marijengofova Románu bez lhaní a vynikající přepis Babelových povídek chatrný kabaret Rozmarná srna.

Autorské divadlo má bliž k literatuře než k čemu jinému. A nezbytnou podmínkou dobrého autorského divadla je vlastní, zkušenostmi a znalostmi podložený, nepřijatý názor na skutečnosti tohoto světa, stejně tak jako opravdový, aktivní vztah k životu a k lidem, který se nesnáší s povrchností, s glosátorstvím a s přezíravostí pologramotných pseudointelektuálů.

A všude, kde tyto nezbytné podmínky nacházíme, nacházíme i dobré divadlo. Třeba i s nevyhnutelnými omyly. Kde tyto předpoklady chybí, dochází k jevištním katastrofám.

Myslím si, že největším nebezpečím, které hrozí současnému netradičnímu divadlu — a nejen amatérskému — je jistá duševní lenost, přehnané spoléhání se na formální dokonalost, na perfektní pohyb, na oslnivé metafory, které ničemu neslouží, nenesou žádné poselství a rychle zhasínají jako prskavky. Jako by si někteří autoři a režiséři netroufali na víc, jako by se báli myslet politicky, jako by pro ně bylo socialistické divadlo jen prázdným pojmem.

Svůj podíl na tom mají i některé soutěžní poroty, které někdy nemají mnoho chuti podpořit pokus o myšlenkově závažný tvůrčí čin, který dosud pokulhává po stránce formální.

A přece. Přes všechny výtky, které jsem v předcházejících řádcích amatérskému netradičnímu divadlu adresoval — v mnohém to platí i pro divadla poezie — jsou dnešní soubory o mnoho dál, než byla divadla malých jevištních forem šedesátých let. Letošní Šrámkův Písek a konec konců i Wolkrův Prostějov to beze zbytku potvrdily. A Festival divadelního mládí v Prešově, který je přehlídkou mladého profesionálního divadla, dokázal, jak velkou zásobárnou talentů i tvůrčích podnětů jsou amatérská netradiční divadla pro profesionální scény.

Už zmíněné brněnské Divadlo X, pražský Excelsior, Minidiv z Ostrova nad Ohří, jindřichohradecké Studio P, Klub mladých autorů z Uherského Hradiště, Orfeus, Divadelní studio Josefa Skřivana. Kolektiv mladých, Paraple, soubor LŠU z Písku a další a další soubory s tradicemi i bez tradic nás neustále přesvědčují o tom, že mají dost talentu i vůli dělat dobré a nové divadlo. Záleží na jejich vedení, uměleckém i politickém. Ano, politickém.

Nové připravované směrnice o zřizování a řízení souborů zájmové umělecké činnosti vymezují v tomto směru zcela přesně povinnost zřizovatelů amatérských uměleckých kolektivů. To ale neznamená, že by se této úloze směl kdokoli, kdo má se zájmovou uměleckou činností co společného, vyhýbat. Organizátoři soutěží a přehlídek, soutěžní poroty, odborní pracovníci státních kulturních zařízení, političtí pracovníci ROH, SSM a dalších společenských organizací, ti všichni nesou spoluodpovědnost za to, že soubory budou soustavně vedeny k větší náročnosti, k sebevzdělávání a k uvědomování si svých povinností vůči společnosti.

Divadlo není soukromá věc. Divadlo není rybaření ani sbírání nálepek od zápalek. Divadlo je život a láska a jako život a láska vyžaduje od těch, kdo se mu upsali, plné odevzdání a nejvyšší míru odpovědnosti.

JAROSLAV ČEJKA

vedoucí odd. kultury ČÚV SSM

ŠRÁMKŮV PÍSEK 79

VLADIMÍR JUST

Již po třiaadvacáté se sjeli do historického města nad Otavou mladí divadelníci z Čech a Moravy (tentokrát ovšem spíše: z Moravy a Čech), aby předvedli a vzájemně konfrontovali výsledky své práce. Letošní národní přehlídka divadel malých jevištních forem a agitačních kolektivů (hlavním pořadatelem byl opět ČUV SSM) se zúčastnily tyto soubory:

Rudý květ VÚ Žatec s hříčkou Haló Jácíčku podle D. Mrázkové, Kolektiv Brno s přepisem Macourkových pohádek (Malujeme pohádku), Malé divadýlko Brno s vlastním kabaretním hrou Spartakus, Divadlo X Brno s rovněž vlastním kabaretem Rozmarná srna, Divadelní studio J. Skřivana Brno s jevištní úpravou Homérovy Odysseje, Studio pohybového divadla Praha se staroegyptskými Knihami mrtvých, Minidiv Ostrov nad Ohří s adaptací Kainarových textů Šťastní blázni, LŠU Písek s Kursem pro začínající spisovatele podle V. Laciny, Radost Horní Bříza s lidovou svitov Písně a balady a Teatrzyk Český Těšín s kolektivní improvizací Kozubowa. Kromě toho vystoupilo jako host přehlídky Dětské studio Divadla na provázku Brno s Brůstlovým Bramborovým dnem, Dělnické divadlo M. Gorkého Berlín — NDR s Puškinovou Gabrieládou a Lessingovým Poustevníkem a konečně dvěma „klubovými“ představeními přispěl Rubín Praha: Gogolovým Popriščinem a Vatou bratří Justů.

Letošní přehlídka byla věnována probíhajícímu Mezinárodnímu roku dítěte a 30. výročí založení Pionýrské organizace; z tohoto faktu do jisté míry vyplývalo i její vyznění. Dva soubory (Rudý květ Žatec a Kolektiv Brno) byly vysloveně zaměřeny na dětské publikum, další kolektiv (LŠU Písek, Minidiv Ostrov n. Ohří, Radost Horní Bříza) měly k dětskému divákovi tak či onak blízko — ať již repertoárem nebo věkovým složením. Bylo ostatně pro tento ročník ŠP příznačné, že tradiční host — a zpravidla i tradiční umělecký vrchol festivalu — brněnští „Provázci“, prezentovali se svým tzv. Dětským studiem. Dokonce i soubor tak nekompromisně „dospělý“, jako je pražské Studio pohybového divadla (dříve Křesadlo), měl tentokrát ve svém středu nefalšovaného dětského interpreta... Ale nechme vnějších shod a formálních příznaků a věnujme se konečně výsledkům.

Hned zkraje se opět jednou ukázalo, že když dva (natož čtyři) dělají totéž, není to totéž: zatímco po zásluze odměněný loutkoherec J. Kostroun z žateckého vojenského souboru (zvláštní cenu poroty dostala tentokrát fantazie, která je vzdor všem poetikám i polemikám prapodstatou divadla) názorně ve svém Jácíčkovi předvedl, co je to ozvláštnění a znovuzrození všedního předmětu (sako) a co je to metafora, sdělná dětem od 5 do 50 let, brněnský Kolektiv v neuměrně dlouhém macourkovském pásmu naší — ale jak jsem pozoroval první řady, ani dětskou — fantazii zapojit nedokázal.

Nejnázornější lekci o moderním metaforickém divadle však tentokrát přece jen udělovaly děti (resp. mládež) z brněnského Divadla na provázku: hrály v nápady marnotratně hýřící režii Z. Pospíšila (režii tak dokonale rafi-

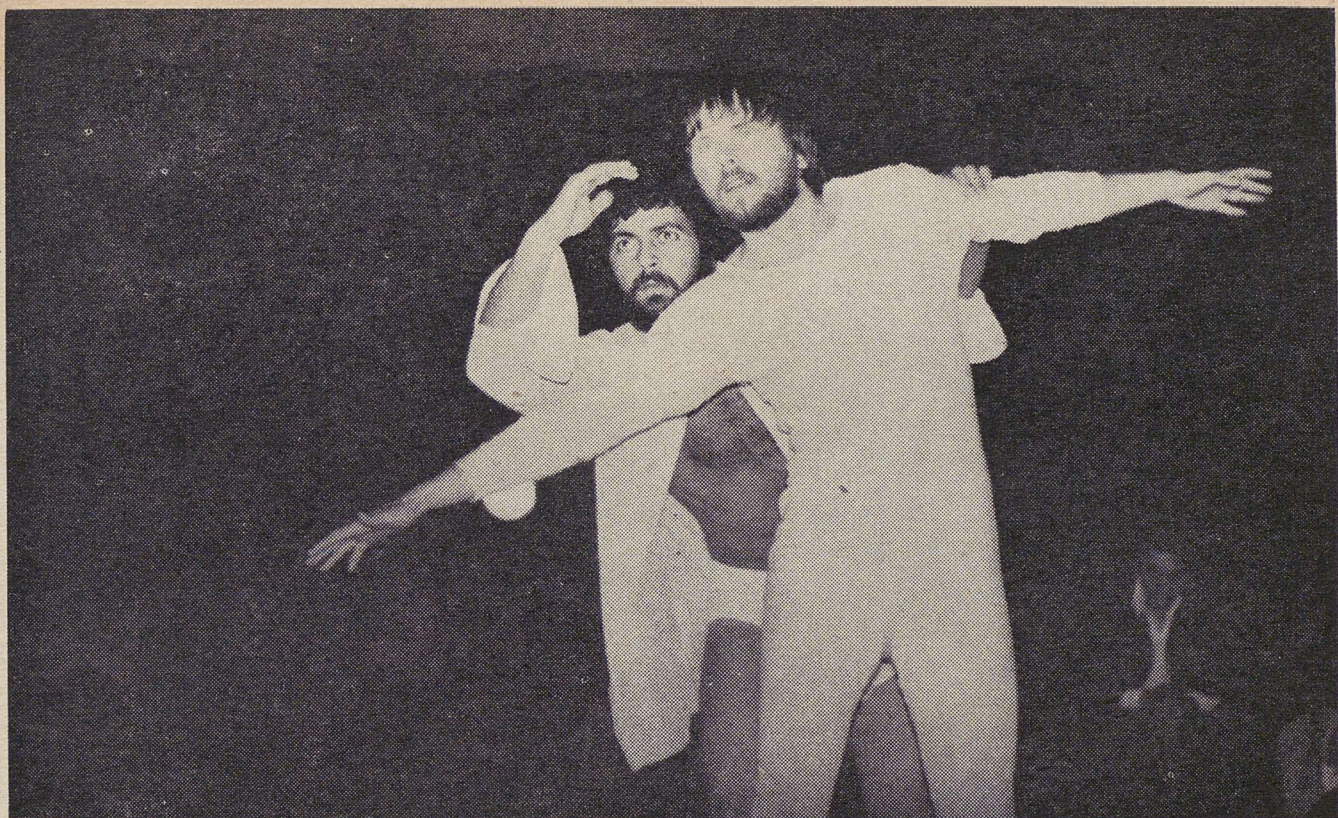
nované, že nebyla vůbec vidět — realizovala se totiž výhradně skrze neuvěřitelně vyspělé a autentické herce!), hrály o svém kritickém pohledu na svět dospělých (nezapomenutelná kreace člena JZD s kontrabasem jako s lopatou, obdivuhodně přesná kreace nepravého učitele apod.), hrály o svých čerstvých generačních pocitech, averzích, nechutích i chutích. V druhé půli představení, při „hře na Kolumba“, již hrály o světě jako takovém — opravdové Theatrum mundi. Literární předloze i písni dalo by se samozřejmě ledacos vytknout (přínejmenším zjevnou inspiraci Starci na chmelu — ale díky za takovou inspiraci), jenže to bych musel tyto věci nejprve vyreparovat z živé tkáně inscenace a to bych nerad. A opět a opět: každé živé, kritické, odvážné, komediantsky drzé a autentické divadlo nese osudově kůži na trh a musí počítat se vším, tedy i se snobskými odsudky a estetickými predsudky (setkal jsem se v kuloárech festivalu s obojím).

Pospíšilův originální a hlavně konkrétní příspěvek do ryze akademických diskusí k problému spolupráce profesionálního režiséra s amatérským souborem byl na letošním Písku dvojí: tím druhým originálním příspěvkem byla jeho režie (a spoluautorství úpravy) Homérova eposu pro DS J. Skřivana. Inspirujícím na brněnské Odysseji byl především způsob, jímž se Pospíšilův prostorově metaforický a až brutálně dynamizující režijní rukopis setkal a vyrovnal s možnostmi a specifickými danostmi konkrétního amatérského souboru. Přirozeně, že výsledkem tohoto oboustranně inspirujícího setkání byly jak výkony a sekvence nanejvýš pozoruhodné (S. Arcanidis v titulní úloze, spoluautorka scénáře J. Veselá, K. Arcanidu, dále představitel fajáckého krále aj.), tak také tu a tam polotovary, které ovšem v celkovém vyznění prudce dynamické a „otevřené“ inscenace rozhodně nepřevažovaly. Představení mělo vlastně dvě roviny: rovinu verbální či „deklamačně-komentátorskou“, kdy se — ať již sborově nebo sólově — „mluvalo za Homéra“, a rovinu akční, rovinu krátkých, ostře pointovaných, epicky demonstrujících scének, kde již bylo více prostoru pro „mluvení“ či „hru za sebe“. V tomto směru se mi zdála první polovina inscenace pestřejší, fantazijně nabitější a z hlediska střídání obou rovin i vyváženější. Zjednodušeně řečeno — v prvé se více hrálo divadlo, v druhé se více memorovalo (samozřejmě až na některé nádherné výjimky, jako kupř. strhující závěrečný obraz Odyssea, Penelopy a Odysseova zdvojení, umocněný sugestivní elektronickou hudbou O. Veselého).

Brněnská Odyssea (odměněná jako kolektivní dílo rovněž cenou poroty) byla spolu s Knihami mrtvých jediného reprezentanta pražského netradičního amatérského divadla, Studia pohybového divadla, zařazena jako tzv. seminární představení. Paradoxní pak bylo, že právě obě seminární představení vzbudila letos nejméně diskusí: obě inscenace byly totiž svým způsobem artistně dokonalé, obě i několika nezanedbatelnými tisícovkami let jaksi tematicky prověřené a zaštitěné — jako by k nim opravdu nebylo co zásadního dodat (kritické připomínky se alespoň v případě „Skřivanů“ omezovaly na techniku mluvy, dikci apod.). Co se týká Studia pohybového divadla, domnívám se, že se jeho výrazná poetika extrémní pohybově-gestické stylizace dostala na určitý standardizovaný, řadu let v podstatě neměnný stupeň esoterické dokonalosti, která nemá viditelné slabiny, snad kromě faktu jistého pohybu v kruhu, jistého pohybového, intonačního i dramaturgického stereotypu [křečovitě dodatečně konstruování nových momentů v práci někdejšího Křesadla svědčí pouze o neznalosti minulých inscenací: přesně to co bylo na letošní Závěrečné tribuně kvalifikováno jako „novum“ Knih mrtvých — tj. akcent i na verbální sdělení — bylo pokud se pamatují „novum“ již v Ovidiových Proměnách].

Divadelní studio J. Skřivana Brno — Odyssea. Foto I. Procházka

Soubor LŠU Písek — Kurs pro začínající spisovatele. Foto B. Pacholík



Jak jsme již naznačili, světu dětské fantazie a hravosti byly blízké i další dvě inscenace, vzniklé na bázi práce LŠU: Šťastní blázní Minidivu z Ostrova nad Ohří a Kurs pro začínající spisovatele LŠU Písek. Oba soubory předvedly práci svých pedagožek (S. Pavelková; M. Chytrová) na potěšitelné, ba záviděníhodné úrovni. Odměněná S. Pavelková dokázala při převádění kainerovskými hravé poetiky na jeviště vyjít důsledně z vlastní invence jednotlivých aktérů, což se pak na scéně nemohlo neprojevit. Představení píseckého souboru mělo na festivalu své zapřísnělé odpůrce (jejichž mimořádná diskusní aktivita svědčila eo ipso i o míře provokující inspirativnosti celé hříčky), kteří tu kladli na práci souboru LŠU zcela absurdně měřítko, v jejichž světle by neobstál ani Old Vic. Přesto, že proti představení režisérky M. Chytrové lze mít nejrůznější výhrady (jak v rovině dramaturgické, tak i interpretační — kupř. některé výjimečně nedětské akcenty na vulgarismy apod.), ve svém celku dokumentovalo po mém soudu další výkonnostní vzestup proti loňsku — zejména v přesném parodicky jalovém aranžmá písní (Ó duj) i sborových recitací (Pták je pryč, apod.). Tady všude šli tvůrci nad textovou předlohu, dostali se k vlastní jevištní tvorbě. Domnívám se — na rozdíl od některých členů lektorského sboru — že významový posun lyrické banality ke generačně citěné parodii je onou výhybkou, která posouvá kreace čtyř nezletilých píseckých dívek do sféry umění. To platí nikoli snad jen pro soubor LŠU Písek, to platí obecně; mj. tedy i pro některé další na letošním Písku častěji diskutované inscenace kabaretní provenience (Spartakus

Studio pohybového divadla Praha — Knihy mrtvých. Foto I. Procházka



Malého divadýlka, Rozmarná srna Divadla X aj.). Chápu, že může být někdo zapřísněným nepřítelem jisté poetiky, k jistým postupům má averzi, která narůstá během přehlídky zvláště tehdy, když se tyto postupy setkávají opakovaně s živou odevzdu v hledišti. Není pak nic snazšího (ale také společensky škodlivějšího), než s gestem velekněze tyto postupy vyloučit z hájemství Umění. Ale co učiní takto z chrámu vyobcovaný Mastičkář? Rozloží své krámy na tržišti a chrámům (rozuměj: přehlídkám, festivalům, porotám etc.) se bude napříště obloukem vyhýbat. Ku škodě obou stran: jeho umění na tržišti nenávratně zhrubne a chrámy, střezené velekněžími, ještě nenávratněji zesterilní... Učit se tedy i při nejtvrděších výhradách vzájemné toleranci, to je asi to nejcennější, co tak velkorýse koncipovaná přehlídka, jakou se stal ŠP, může účastníkovi poskytnout.

Ještě k hojně diskutované brněnské X-ce: zazářila několika virtuózními výkony a čísly, vymykajícími se běžným kritériím (A. Záboj, E. Vidlářová aj.), ale jako celek působilo představení Rozmarná srna přece jen poněkud artistně, poněkud unikově a poněkud retro-módně. Napadl mě při sledování na profesionální úrovni perfektně zvládnuté představení příklad někdejšího semaforického Jonáše: také tam šlo o rekonstrukci zašlého světa šantánů, ale od prvé chvíle bylo divákům jasné, že evokované realie jsou tu pouhou záminkou či materiálem pro současnou výpověď o současných pocitech a názorech dvou hrajících autorů. Zatímco u letošní X-ky tomu bylo spíše naopak: prvotní jako by tu byla spíše precizní, dokonalá rekonstrukce (od kostýmů až po taneční kreace, imitaci pokleslé převlekové komiky apod.) a současný, ozvláštňující pohled, odstup a autenticita zazněly spíše v detailech (kromě jmenovaných aktérů kupř. i u B. Hály aj.). Podotýkám, že při všech myslitelných výhradách — daných spíše minulými ambicemi souboru — je jejich představení napoprvé velmi příjemné zhlédnout a některé jeho sekvence a čísla doporučuji z metodického hlediska každému zhlédnout i podesáté.

Jaký byl letošní Písek? Celková úroveň zúčastněných souborů byla letos rozhodně vyšší než loni. Nebylo tu (snad s výjimkou hornobřizské Radosti, jejíž představení bylo ve všem všudy typickou „velkou formou“) tentokrát vyslovených dramaturgických omylů. Bylo tu také mnohem větší procento souborů živě a s humorem reagujících na současnost, bylo tudíž i více živého ohlasu v obecnstvu a tím i více — bohužel spíše kuloárových než veřejných — diskusí. Citelně chyběly tentokrát filmové projekce; rovněž neúčast pardubického Anetalu byla ochuzením původně rozvrženého širokého žánrového akordu o jeden nezaměnitelný tón filozofující grotesky.

Slyšel jsem letos i hlasy, že tu snad toho smíchu bylo příliš a že od toho je Haškova Lipnice apod. Na téže úrovni argumentace lze samozřejmě namítnout, že ti, kdo jsou orientováni na divadlo poezie (a není o ně v Písku nikdy nouze) měli jet do Prostějova, loutkáři do Chrudimi atd. Jenže o to přece nejde: jde o mladé, dravé, netradiční, autorské a společensky rezonující divadlo — a je irrelevantní, zda je to recitace, loutkohra, činohra, pantomima nebo kabaret.

Na samý závěr si neodpustím ještě glosu. Setkal jsem se s tím v poslední době mnohokrát (loni v Písku kupř. po představení radošinského Naivního divadla, letos u vzpomínaných již LŠU Písek, Malého divadýlka, X-ky, DS Divadla na provázku či Rubínu): smíchová reakce v sále je pro jisté filistry automaticky estetické mínus. Sebeangažovanější kritika smíchem je pro jisté estety stále ještě důvodem k opatrnému vrtění hlavou a udivenému rozhlížení se po sále. A všimněme si: vrtí hlavou vždy a opakovaně titíž (tytéž), jejichž útlocit již po léta uráží Haškův Švejk a po staletí François Rabelais. Tisíciletá tradice lidové smíchové kultury je pro tyto osoby přijatelná pouze jako občasné, pikantní, mimoestetické „koření“ — a nikdy jako úhel pohledu, jako světónázor. Vančurovské „směji se, abych lépe věděl“ je prostě marné některým lidem vysvětlovat.

Poznámky o divadle

CO JE VYSPĚLÝ SOUBOR

Byl jsem před časem v Úpici na krajské přehlídce vyspělých souborů Východočeského kraje. Přehlídka prokázala, že má své právo na život a že je jí právě v tomto kraji zapotřebí jako soli. Jenže zároveň se díky jí vynořily některé problémy, které mají daleko širší dosah. Problémy, o nichž ostatně už delší dobu víme, v kuloárech a polooficiálně o nich hovoříme — ale zatím mnoho neděláme. Jádro všech těch problémů lze jednoduše shrnout do otázky, která je i titulem této Poznámky: Co je vyspělý soubor?

Úpický festival mi tuhle otázku znovu položil se vši naléhavostí. Ne snad proto, že by některé z představení, která jsme viděli, bylo tak špatné, abychom se museli znovu a zase divit, jak se vlastně na nejvyšší krajskou přehlídku dostalo. Ale přesto otázka výběru stála výrazně v popředí. Abych byl přesnější: otázka systému výběru. Otázka, jak si soubor zaslouží onen přívlastek vyspělý, kdo nebo co určuje jeho právo pyšnit se jím a jít na přehlídku právě těchto souborů.

Nechci dělat větší vědu z něčeho, co jaksi podvědomě známe a co se průběhem doby samo od sebe, jen tak, vytvořilo — z jistého odstupňování souborů pokud jde o kvalitu jejich práce. Je to tak asi všude ve všech krajích. Všude jsou soubory, které pracují pravidelně a také dosahují jistých výsledků, které se potvrzují na nejrůznějších soutěžích a přehlídkách ohlasem u obecnosti i výroky poroty. Je to pro nás všechny jakási first class, špička, vrchol. Ale háček je právě v tom, co už jsem řekl: že tohle vzniklo samo od sebe, že takové prvotřídní postavení souboru není nikde pevně a jednoznačně zakotveno. Objektivní vývoj amatérského divadla v posledních letech si vlastně vynutil v českých zemích vznik jakési vrcholné kategorie ochotnických souborů, s níž mlčky počítáme, ale oficiálně jsme ji organizačně nepotvrdili.

Spěchám ovšem toto tvrzení upřesnit. Tahle vrcholová kategorie — tak jak existuje v obecném povědomí — se samozřejmě dotýká souborů jistého typu, který je vymezen jednak místem působení souboru, jednak druhem divadla, jež soubor hraje. Neboť v případě prvním musí jít o soubor, jenž není vesnický. Ty mají svou vlastní soutěž, vrcholící přehlídkou ve Vysokém nad Jizerou. Takže z hlediska naší organizace, budeme-li docela striktní, do té vrcholové kategorie nemůže patřit vesnický soubor. Jistě: vesnické soubory mají zvláštní podmínky práce, mají svou specifiku. A nikdo se samozřejmě nebude bránit tomu, aby se tato zvláštnost a tato specifikta neprojevovaly v tom, že se na svém organizačním fóru budou soubory tohoto typu umělecky konfrontovat mezi sebou.

Leč zkušenost několika minulých let nás poučila o tom, že jsou vesnické soubory, jejichž ambice i výsledky jsou neskonale vyšší. Jestliže v jistém směru můžeme považovat Hronov za přehlídku vrcholových souborů, potom si nutně musíme vzpomenout, že na něm vystoupily také soubory, které patří do kategorie vesnických. Vysoká Libeň (což je i případ letošního Hronova), Karolinka. A po každé visela ve vzduchu otázka: patří tenhle soubor vlastně na Hronov? Když se představení povedlo, zněla tahle otázka jenom v pozadí. Když se představení nepodařilo, ozvala se na všech diskusních fórech s velkou vehemencí, skoro až hysterií. Mnozí účastníci Hronova měli dojem, že byli podvedeni, že jim bylo výběrovou porotou předloženo něco, co na Hronov prostě nepatří. A opakuji znovu: ta hysterie nevznikla proto, že šlo o špatné představení. Zrodila se prostě z toho, že soubor svou kategorizací, svým organi-

začním zařazením neměl vůbec — i kdyby byl sebelepší — na Hronov přijít. Patří přece jinak.

Vrátím se v těchto souvislostech k Úpici a ke krajské východočeské přehlídce vyspělých souborů. Zase všichni víme, že v tomto kraji pracuje soubor v Bystrém. Mnozí z nás jej viděli a není nám neznámo, že činnost a výsledky tohoto souboru jsou přinejmenším pozoruhodné, zvláště v posledních letech. Letos například opět vyhrál krajskou přehlídku vesnických souborů svého kraje. A tenhle soubor nemá právo změřit své síly se skutečně vyspělými soubory? A když, tak jenom náhodně? Není tu něco v nepořádku?

Celý společenský vývoj ve všech směrech přece už nespočetněkrát dokázal, že úroveň města a vesnice se vyrovnala. Ale náš organizační systém amatérského divadla to zatím jaksi nevzal na vědomí. V praxi jej sice proklamujeme — správně a logicky — ale v řádech, v liteře zákona jej držíme. V neprospěch samotného ochotnického divadla. Neboť si mnohé soubory zbytečně vyřazujeme, nedovolujeme jim zcela přirozeně vstoupit do kontaktu s celkem amatérského divadla a ponecháváme tuto možnost jenom náhodě. Nemohu si pomoci: ale podle mého názoru v současné etapě vývoje českého amatérského divadla je naprosto nezbytné, aby takové Bystré — a necht' si v jiných krajích dosadí jiná jména — mělo plné právo změřit své síly s jinými východočeskými vyspělými soubory. A nejde možná jen o Bystré, našly by se zřejmě i další. A stejně tak celek amatérského divadla má právo na to, aby v něm hlas Bystrého zazněl s plnou silou.

O tento celek amatérského divadla jde asi především. Neboť považují-li za zcela logické, že některé vesnické soubory mohou svou úroveň směřovat k vstupu do „klubu prvotřídních“, potom za neméně logické považují i to, že nemůžeme už důsledně držet rozdělení podle metody tvorby. To jest rozdělení na malé jevištní formy a na klasické, tradiční, velké amatérské divadlo. Zase: nepopírám to, že jsou soubory, jež jdou velice osobitými cestami a celá jejich činnost i jednotlivá představení se v mnohém vymykají normální praxi amatérského souboru. Tedy nepopírám ani to, že tyto soubory si musí najít možnost pro srovnání v rámci této tvůrčí zvláštnosti. Tuto možnost logicky představuje Šrámkův Písek. Ale neméně logicky si postupy a metody těchto souborů razí krok za krokem cestu do práce tradičních souborů. A podobně zas soubory, které pracují těmi nezvyklými, netradičními postupy, zmáhají témata a látky tradičního divadla a vstupují na jeho půdu.

Bylo tomu tak vždycky. Dříve nebo později každý umělecký druh přejímal do svého organismu nejpozitivnější, životaschopné a také životodárné výsledky bořitelů tradic. Neboť sama tradice přece nestačí; umění musí reagovat na vývoj společnosti, musí se obohacovat, aby bylo schopné sdělovat a odrážet skutečnost. A v divadle to platí dvojnásobně. Ostatně: zase si objektivní vývoj amatérského divadla už dávno rozšířil řečiště svých organizačních systémů a přeskočil naprosto bez zábran a přirozeně hranice výrazových prostředků a tvůrčí praxe. Před lety jsem porotoval představení olomouckého Studia Divadla Oldřicha Stibora na Písku i na Hronově. Na obou přehlídkách plným právem obstálo. A nikdo by si netroufnul tvrdit, že na jednu nebo na druhou nepatří.

A dál: máme na posledních Hronovech tzv. studijní představení. Absolvujeme je v nevyhovujících podmínkách dřevěného sálu, málem v něm omdlíváme vedrem, neboť nával obecnosti mnohokrát překračuje kapacitu sálu, diskutujeme o nich — a přece vlastně nejsou oficiálním

programem Hronova. Vznikají z toho nejružnější potíže i roztrpčení, protože soubory sice vystoupily na Hronově, ale třeba na pořad diskuse v klubech se nedostaly. Proč? Jenom proto, že hrají jinak? Tak buď jde o divadlo, jež všemi parametry odpovídá kategorii vrcholných vyspělých souborů, a potom přes všechnu svou zvláštnost, s níž se zmocňuje daného tématu, patří na oficiální pořad Hronova a máme je vidět na scéně Jiráskova divadla. Nebo o takové divadlo nejde a na Hronov vůbec nepatří. I kdyby se stokrát pokoušelo o netradiční přístup.

Doufám, že smysl všech předešlých slov je jasný. Nejde o jednotlivé příklady ani o jednotlivé soubory. Jde o systém naší organizace amatérského divadla. O systém, jehož účinnost je třeba prověřit, protože jej život usvědčuje z nedokonalosti a doslova se přes něj valí. Nemohu než opakovat některá fakta.

Vznikla a svou existenci potvrzuje kategorie vyspělých souborů; tato kategorie se dnes dotýká většiny souborů, které hrají pravidelně pro dospělé, v jakékoliv podobě a na

jakémkoliv místě, mimo ni jsou pouze soubory dětské; Jiráskův Hronov, jako i všechny druhy přehlídek, soutěží, které jsou výběrem pro něj, tuto kategorii na své půdě sjednocují a dávají jí vrcholnou veřejnou tribunu.

Nuž, budme realisty a prověříme dosavadní systém organizace našeho ochotnického divadla těmito fakty. Nerušíme nic z toho, co existuje, nepopírejme nic ze zvláštností a specifičností jakéhokoliv druhu. Ale najdeme společnou platformu pro všechny soubory, které odpovídají oněm třem znakům, které jsem velice zhruba naznačil. Vytvoříme takový systém, jenž by umožnil jistou obecnou kategorizaci souborů pružné a organické prolínání celého českého amatérského divadla, které je už stejně praxí. A nezapomeňme při tom na dnešní slovenské zkušenosti i na naše vlastní zkušenosti z minulosti. A začneme tím, co už je, co existuje a funguje: vyspělými soubory.

Odpovíme-li si na otázku — v celé šíři, nejenom z výsledků představení — co je vyspělý soubor tohoto druhu, máme mnoho hotovo.

JAN ČÍSAŘ

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



Kapitoly z dějin světového herectví

ROMANTISMUS

Jestliže ve druhé polovině 18. století byl kladen takový důraz na objektivní složku herecké tvorby, na studium přírody, domácí studium před zrcadlem a podřízení emocí intelektu (srv. Diderot: „Herecké slzy kanou z chladného mozku“) a různým pravidlům, pak romantismus znamená obrat k subjektivnímu zdroji herecké tvorby. Vzpírá se pravidlům, poučkám a návodům, ať už pocházejí z empirie, vědeckých poznatků či estetických konvencí. Zdůrazňuje fantazii, sny a představy, nezávislost citu na rozumu a jeho vystupňování až do mezních stavů (časté scény šílenství, mdloby, zoufalství či vzteku – až po doslovné „trhání kulis“ –, prudkou fyzickou akci, neartikulovaný skřek, němohru, která neilustruje text, ale stojí vůči němu relativně samostatně atd.). Tento obrat do nitra člověka je v Evropě, sevřeně absolutistickými režimy a bránící úporně feudální pořádek, pochopitelný. V ovzduší první poloviny 19. století nabývá i neukázněná, neusměrněná romantická revolta svého společensky významného dopadu. Má smysl v uvědomovacím procesu národů a tříd. Je odvahou a impulsem, které otvírají cestu k přemýšlení, pochopení a rozhodnutí, jaké místo ve společnosti bude člověk zastávat, o co a proti čemu bojovat, jak žít.

Pokud jde o romantické divadlo, bylo podstatné, že jeho herectví šlo spíše o zobrazení citu („vášně“) jako takové, neindividualizované a tedy obdobné od role k roli. Předváděl se cit – jednak jako to, co motivuje jednání lidí (postava je nezávislá na jeho vleku, podléhá mu) a jednak jako to, co se může nečekaně stupňovat, měnit. Proto se stal pro romantiky bohem Shakespeare, zbavovaný postupně zušlechťovacího nánosu osvětských úprav. Současný text se na přání herce či dokonce proti vůli dramatika měnil, aby herec mohl předvést celou škálu protichůdných citových stavů a hnutí. Byl to určitý exhibicionismus, ale ve vrcholných představitelích srchovaně účinný. Jako kdyby po uměření, osvícenském racionalismu někdo pustil z láhve džina lidského nitra, umocněného dramatikovou a hercovou představivostí, a diváci byli u vytržení nad jeho proměnami a možnostmi. Romantický herec jako by svým divákům říkal: velkou lásku, velkou nenávisť a vůbec jakoukoliv velkou a čistou emoci tak snadno nepotkáš, nebo ji dokonce ani nesmíš potkat, jsa sevřen různými příkazy a zákazy. Proto ti ji umožní prozatím prožít či vlastně spoluprožít v několika hodinách divadlo. Divadlo, které posiluje a vede, které se pere s byrokratickou cenzurou a pro které my, herci, obětuje své nejlepší síly, do něhož ustavičně vnášíme naše společné představy a naděje o lepším a důstojnějším údělu člověka. Tato nepsaná, avšak žitá deklarace, stejně jako myšlenka nezávislosti citu na rozumu, který zklamal nebo se dal koupit, patří k úsilí romantismu o svobodu jednotlivce, o plné rozvinutí osobnosti. Promítala se do požadavku jednoty mezi uměním a životem, jednoty, kde způsob života inspiruje umění, a umění svými ideami usiluje o zlepšení života.

Romantikům záhy přestalo jít pouze o svobodu jedince, již se snažili sami i za cenu represí a pronásledování dosáhnout. Šlo jim i o svobodu politickou (sociální, národní, rasovou; nenadarmo referoval Metternich o romantismu jako o epiknitu proti vladařům Evropy), o svobodu myšlení a víry, o emancipaci ženy. Toto poslední se v divadle projevilo v postavách heroin, zápasících s muži třeba mečem, v tom, že herečky hrály i některé mužské role (Hamlet, Romeo aj.), nebo dokonce, jako Elisa Vestrisová (1797–1856), režírovaly.

Už jsme se zmiňovali, že symbióza činohry s operou a ba-



Obr. 1: Ferdinand Bonn jako Hamlet

letem ovlivnila přechody interpretů od jednoho k druhému, a že baletní průprava působila na pohyb herce, pěvecká technika pak na jeho hlasovou práci ve velkých divadlech. Činohra zase zpětně ovlivnila vývoj hudební deklamace, sbližování zpívaného slova s emocionálními kvalitami mluvené řeči.

Důležitou změnou bylo plastické pojetí dekorací, jež si vynutilo místo plošných kulis a zadního prospektu ještě jiné, trojrozměrné dekorační prvky, zbudované na praktikáblech. Kvůli nim bylo třeba prohloubit jeviště a posunout hru herců z rampy do hloubky scény. To se pochopitelně odrazilo na gestech i jevištní řeči, které musely odpovídat změnám podmínek. V průběhu 19. století bylo svíčkové osvětlení nahrazeno plynovým a elektrickým. Když Richard Wagner zhasnul v hledišti, byla to novinka, posilující divadelní iluzi.

Už v předchozím období měl choreograf v činohře důležitou funkci. Podle J. Ch. Brandese (1802) dbal např. o to, aby třetíma tvářemi herce byla vždy obrácena k partnerům a dvě třetiny k divákům. Při zvednutí pravé ruky bylo třeba postavit levou nohu vpřed (a naopak). Při takovém pohybu rukou se

měla zprvu oddělit od těla horní část ruky a zvedat se pomalu do rovné linie, uhnouc se někde uprostřed, pak se uvedla v pohyb dolní část ruky a nakonec zápěstí, jež mělo lehce oddělenými prsty ilustrovat obsah textu. To se nazývalo „hadí linie“ (srv. posledně o Hogarthovi), neboli volně zobrazujícím pohybem. Pohled měl být v tu chvíli upřen ve směru akce ruky. Podle Goethových Pravidel pro herce (1806) mělo naopak pohyb začínat zápěstí a ruka, pak teprve ostatní paže. Zaslouhou choreografů se tak uplatňoval nejenom pohyb, motivovaný dramatickou situací a textem, ale též stylizovaný a „vedený“. Podobné tendence trvaly ještě v pozdním romantismu, kdy vlivem živých obrazů přibýlo statických póz (viz obr. 1).

O velkém anglickém romantickém tragédovi, Edmundu Keanovi (1787–1833) bylo napsáno: „Řve, bouří, ale má nohy tanečníka.“ Snad k těm nohám tanečníka patří i skutečnost, že si Kean zapisoval počet kroků z místa na místo během textu. Bránil se též vůči kritikům, kteří ho pokládali jen za impulzivního herce: jakkoliv byla jeho vnitřní technika hry intenzivní a závislá na subjektivním rozpoložení, jemuž napomáhal alkoholem a bohémským způsobem života, byla přece součástí předem promyšleného a připraveného výkonu.

Ve srovnání s klasicistickým hercem Kemblem bylo konstatováno: „Kemble šel jako Macbeth do boje v baletních střevících, Kean jako voják.“ Kean byl nazýván lvem scény, zatímco francouzská romantická tragédka Elisa Rachel Felixová (hostovala v Praze, psal o ní Neruda a J. J. Kolár a existují s ní fotografie od Nadara) byla zvána pantherou scény.

Jak nevzpomenout na našeho Vojana při zjištění, že také Kean musel hereckými prostředky překonávat hlasový handicap svého tenoru: „Neznám nelibějšího ryku, než ten, který vychází z jeho hrudi, když usiluje vyjádřit vztek nebo hrůzu v jejich největší intenzitě. Vyčerpání jeho plic je dvojnásob nepříjemné: díky jemu je vždy cosi pohrdavého v rozzuřené vášni, kde umdlévají fyzické síly. Jeho úsečnost, pocházející z přirozené neschopnosti jeho hlasu, je tím, co ho podněcuje k násilnějším pokusům v akci a výrazu, a to ho vede za další meze, jež je náchylný přestoupit jinak.“ (Referát o americkém turné Keana roku 1821.)

O Keanovi víme, že rozbíjel verš, někdy i jednotlivá slova a vyplňoval pauzy ve hře mimicky (jeho mimika v tom dostala průpravu v melodramech, kde bylo třeba hrát i za orchestrální mezihry). Na rozdíl od Kembla uměl Kean naslouchat partnerům, a když mu diváci tleskali na otevřené scéně, ignoroval to, aby nevybočil z postavy.

V Hamletovi akcentoval Kean zlý sarkasmus proti nepořádkům „v Dánsku“. Filozofické úvahy dánského prince mu neseděly. Výstup s Ofélií zakončil podle Hazlitta tak, že se při odchodu k ní vrátil, políbil jí jakoby proti své vůli ruku, a pak, stav se už zase sám sebou, rychle odešel. U jeho Othella (obr. 2) zachytila kritika „lví sílu, lví grácií, pěsti na hlavě, jako by měla puknout, srdcervoucí stesk v hlase, v očích zlověstný záblesk pomsty“. Kean hrál stejně virtuózně i Jaga, v čemž předjímá ty herce, kteří ve 20. století ovládli Fausta jako Mefistu (Gründgens), či dokonce sehráli zároveň maršála i doktora Galéna v Bílé nemoci (Oscar Homolka, proti němuž Karel Čapek protestoval).

Intenzita, s níž Kean hrál i žil, způsob jeho života (pitky, milostné aféry, provokace společnosti tím, že žil s cvičeným lvem, jezdil po Londýně v noci na černém koni, založil pro herce pověstný „Vlčí klub“ a tvrdil, že uznává jediného lorda – lorda Byrona) z něj udělaly vydědence, proti němuž se organizoval bojkot a který se fyzicky i duševně přilíhl záhy vyčerpával. (Srv. A. Dumas: Kean.) Kean zemřel 23. března 1833 ve věku pouhých 46 let, a to při představení Othella, v němž Jaga hrál jeho syn Charles.

Předčasným skolem i povahou se Keanovi blížil ruský romantický tragéd Pavel Mačalov (1800–1846). A. A. Kizevetter v knize „Velikáni ruského divadla“ o něm píše: „... jeho osobní život – bouřlivý a vášnivý – byl pln velkých otřesů, prudkých lásek – proto i zobrazovaná jím na jevišti muka a duševní zápasy tragických a dramatických hrdinů unášely diváky svou nepřekonatelnou silou, otráslaly jimi do hloubi duše, uváděje je do posledních hranic extáze. Přišel-li Močalov do divadla bez této bezprostřední inspirace, ale s úmys-

lem uchvátit hlediště svým uměním, nedokázal ničeho. Jeho intonace byla strnulá, smysl úlohy zůstával bezvýrazný, pohyby a pózy působily nepříjemně svou ostrostí, neohrabaností, nedelikátností. Ale bývaly jiné, nezapomenutelné večery, kdy Močalov přišel do divadla v duševním rozechvění, se zachmuřeným čelem, kdy mu po tváři klouzaly jakési stíny, oči se propadávaly a on neodpovídal na jakékoliv otázky. To znamenalo, že do Močalova sestoupil bůh jeho inspirace. Tehdy všichni herci za kulisami se chvěli, chodili po špičkách, mluvili mezi sebou šepem a moudrý Ščepkin si mnul radostí ruce, těše se na velké vítězství umění.“

Slavnou Močalovovou rolí byl Hamlet, jehož sehrál poprvé roku 1837 a kterého podrobně popsal Bělinskij. Močalov hrál, stejně jako Talma, Hamleta v oklešťující úpravě Ducisové. Přece zapůsobil na diváky, zejména svým zoufalým furorem ve scéně s matkou, nebo variabilitou svého smíchu po scéně herecké: „Hamlet, přesvědčiv se tak, že král byl vrahem jeho otce, dává se do tragického smíchu, v němž zvučí i vítězný triumf nad odhalením zločinného krále, i zuřivý hněv nad lidskou podlostí a bolestný výkřik zmučené Hamletovy duše... Nepřičetný tragický chechtot, který otrásl Močalovem v tomto okamžiku tragédie, zvířil celé peklo v duši napjatého diváka, a nikdy už nebyl s to zapomenout na tento močalovský smích ten, kdo ho jen jednou uslyšel.“ (Kizevetter, op. cit.)

Revolučnost romantismu stála u zrodu novodobých společenských přeměn. Ovlivnila i Karla Marxe (1818–1883), který měl k divadlu vřelý vztah, ovládal značnou část Shakespeara zapaměti a uměl napodobit herce Seydelmanna jako Mefistu...

Obr. 2: Edmund Kean jako Othello



ÚVOD DO REŽIE

Jaroslav Vostrý

9. Kolize

Když spolu v Šulajově dramatizaci Ballekova románu *Pomocník* mluví řezník Riečan s „pomocníkem“ Lančaričem poprvé, jde v jejich dialogu příbližně o to, zda si nový majitel řeznictví Lančariče jako pomocníka opravdu nechá a jak spolu budou vycházet.

Druhý dialog obou hlavních mužských postav se odehrává nad jámou, do níž Volent Lančarič schoval nejruznější zboží, které bylo po skončení války opravdovou vzácností a ke kterému rozhodně nepřišel poctivým způsobem.

Lančarič nabízí Riečanovi tento poklad jako jakýsi vklad do dalšího společného podnikání. Nečiní to samozřejmě nezištně: on sám s tím nic podniknout nemůže. Riečan, místo aby nabízený poklad a jeho prostřednictvím obratně vymáhané zapojení do Lančaričových „obchodních“ záměrů jasně odmítl, případně přijal, vysloví se zcela neurčitě, že by se s tím mělo něco udělat.

Ve třetím dialogu těchto dvou postav mluví Lančarič o tom, jak snadno by mohl Riečan získat nový dům. Ten se pomocníkovu naléhání ze začátku brání a v závěru dialogu rozhodnutí prostě odloží. Ve skutečnosti nechá Lančaričovým záměrům zas volný průchod a díky tomu se dá do pohybu mechanismus zbesilé honby za blahobyt, která smete všechno, na čem snad mohl stát jeho rodinný život. Bezohledným pánem domu a obchodu se nakonec stane jeho manželka.

V tomto vývoji má zvláštní místo čtvrtý dialog obou postav. Začíná hovorem o jídle: Lančarič připravil mistrovi báječnou pochoutku. Když mu zachutná, začne ho Lančarič přesvědčovat o možnosti získat výhodně auto. Příjemně naladěný mistr se přizná, že na auto už nejednou myslel i dřív. Stejně se mu zamlouvá i nápad vzít učedníka.

Tím jako by bylo dosaženo toho,

kvůli čemu uspořádat Volent tuhle večeři. Už jaksi jen v rámci nezávazného povídání se svému mistrovi svěří, jak ho hněte, že se řezníkovi Polgárovi vede ještě líp než jim. Když ho Riečan začne přesvědčovat, aby mu to přál, Lančarič prohlásí, že uvažovat takhle jako farář nebo prostě dobrý člověk si skutečný kšeftsman nesmí dovolit.

Riečan se pak svého pomocníka zeptá, zda si sám nikdy nepřál být dobrý. Lančarič mu odpoví, že dobrý může být jen ten, kdo už nic nechce, a on že se stará jen o to, aby měl jako správný mužský v pořádku své tři stroje; přitom si ukáže na hlavu, na břicho a pod ně. Riečan se zeptá: „A co srdce?“ Pomocník je nakonec svolný vzít je v úvahu, ale po řečnické otázce, kam je přiřadit, si znovu ukáže na poklopec.

Nato Riečan poznamená, že by se měl Volent oženit. Pomocník odpoví v tom smyslu, že ho ani nenapadne se vázat; manželství chlapovi vůbec nesvědčí. Ostatně on, Riečan je přece starší a zkušenější a ví o tom jistě své. Riečan řekne, že má pravdu, zvedne se a po dalších dvou větách odejde.

Po jeho odchodu to Lančaričovi vrtá hlavou: nenavrhuje mu mistr, aby se oženil, protože se ho chce zbavit? Tímto podezřením a vyčítavou otázkou „Málo jsem pro tebe udělal“, která z něho plyne, se celý obraz i první půle hry uzavírá.

Máme-li nějak stručně charakterizovat *konflikt*, o který v Šulajově dramatizaci Ballekova románu jde, musíme promluvit o střetnutí mezi tradičním životním řádem a „moderním“ rozvrtem, vyplývajícím z bezohledného uspokojování stále rostoucích „materiálních potřeb“; tedy z touhy mít a užívat, řečeno jednoduše.

Tento konflikt jako by se v citovaném dialogu nejspíš projevil právě v té části, ve které z „dějového“ hlediska už o nic nejde: jako by ho realizovala až shora stručně reprodukováná jaksi čistě slovní *kolize*. Ale je-li Lančaričovo přemlouvání v první části vlastně skoro zbytečné, nejde i v ní vlastně jen o povídání o koupi auta, při kterém se navíc jen jí a pije?

Nejdřív je ale třeba ujasnit obsah dvou pojmů, kterých jsme tu užili: pojmů *konflikt* a *kolize*. *Konfliktem* je tu míněno střetnutí v rovině tematické; *kolizi* se pochopitelně nerozumí druhá část pětistupňového freytagovského modelu dramatické výstavby, nýbrž realizace konfliktu v syžetové rovině.

Kolize se tedy má ke konfliktu jako syžet k tématu, rozumíme-li *syžetem* realizaci tématu specifickým rozvíjením všech příslušných prvků: dějových i mimodějových, psychologických i mimopsychologických, dynamických i statických atd. To se týká syžetu v dílech nejruznějšího druhu, nejenom v dramatu; *syžet dramatu* — i existujícího jen v psané podobě a

tím spíš realizovaného na jevišti — se v jistém smyslu rovná rozvinutí příslušných prvků v rámci a prostřednictvím kolize.

Řekli jsme, že v citovaném dialogu jako by se konflikt realizoval jenom v podobě slovní kolize o tom, má-li či nemá být člověk dobrý. To ovšem platí jen o textu dramatizace, a to čteném nikoli režisérským způsobem. Situace, kterou si můžeme na základě psaných replik představit, obsahuje všechny předpoklady k jevištnímu rozvinutí opravdu dramatické kolize, které vyprovokováá a organizuje právě režisér.

Na první pohled to tak opravdu nevypadá. Na základě replik, které má Riečan v citovaném dialogu předepsané, jako by se přímo nabízela možnost hrát ho jako velice hodného člověka se srdečným vztahem k pomocníkovi, člověka, který ani Volentovo důrazné ujišťování, že on rozhodně nemá v úmyslu být dobrý, nebere příliš vážně a po výměně názorů o záležitosti srdce usoudí, že to všechno plyne jen z toho, že by se měl oženit.

Teprve Lančaričova úvaha o manželství naruší zřejmě Riečanovu dobrou pohodu: jeho vlastní manželské vztahy totiž už delší dobu nejsou v pořádku. Proč by se jinak tak náhle zvedl a s připomenutou větou, že má Volent asi pravdu a že mužský má být mužský, a s vysvětlením, že se chce podívat na náměstí, od pití, které mu zřejmě zachutnalo, tak narychlo odešel?

Volent na tohle vysvětlení Riečanova náhlého odchodu nepřipadne, protože pojal podezření, že v tom bude něco víc. To lze samozřejmě motivovat stálými obavami, doprovázejícími přirozeně jeho pochybné podnikání, příp. s tím spojenou podezřívavostí.

Šlo by ovšem jen o pouhé nedorozumění, které s naznačeným konfliktem nikterak nesouvisí. Navržené motivace Riečanova chování jsou ostatně toho druhu, že snad mohou posloužit k jakési konfrontaci protikladných postojů, jejichž protikladnost s konfliktem hry nepochybně souvisí, ale skutečně dramatickou realizaci konfliktu nedovolují, protože nevytvářejí předpoklady k příslušné kolizi. A to je při tomto dialogu rozhodně chyba.

Navržená motivace Riečanova chování se přitom znamenitě hodí i pro první dialog těchto dvou postav: Riečan přece Lančariče nevyhodí, přestože mu to neobyčejně důtklivě a argumentovaně doporučuje funkcionář Dobřík, když mu řeznický krám předává. Byl-li by Riečan v tomto případě ovšem jen hodný, byl by i tento výstup prostě nedramatický, i když by to tentokrát nebyla snad tak velká chyba; přece jde o expozici, tak jaképak střetnutí?

Je-li řeč o kolizi, není tím ovšem míněna zrovna rvačka nebo aspoň slovní spor, nýbrž jednání postav vyplývající z neshody zájmů, víceméně

zprostředkovaně vyjadřujících síly, jejichž konflikt se rovná konfliktu hry. Samozřejmě, je-li Riečan prostě hodný, může to za určitých předpokladů souviset s tím, co jsme nazvali tradiční morálkou, ba vyjadřovat ji; co je to ale platné, když žádné střetnutí zájmů se v takovém případě neuskuteční?

Byl-li by Riečan jen hodný, byl by prostě pasivní. Ale není opravdu takový, že vždycky nakonec ustoupí? Ovšem to, že ustoupí, rozhodně nevyplývá z toho, že by byl tak hodný. Ale důležité je, že neustupuje hned na začátku každého dialogu, tedy že váhá, tj. že vede sám v sobě určitý boj.

Také prostřednictvím tohoto boje se realizuje konflikt. Riečanovo ustupování může totiž souviset s mravním ochromením vlivem pocitu viny, ba možná občas i s přáním, aby se i jeho žena s dcerou, které mu jeho selhání vyčítají, stačily pošpinit. Ani zde se tedy konflikt nerealizuje jenom střetnutím mezi jednotlivými postavami, ale i uvnitř postav (aspoň některých).

Tento duševní boj se musí projevit chováním v příslušné situaci, které nebude jednoznačné. To znamená, že bude součástí kolize, jejíž průběh bude určovat nejenom nesoulad zájmů mezi ním a Lančaričem, ale i protichůdné zájmy samotného Riečana. To bude mít za následek, že diváci budou

vždycky zvědavě čekat na to, co udělá.

Ne že by to u Lančariče mohli přes jeho víceméně jednoznačný zájem vždy jasně předpokládat. Otázkou, jak se v které chvíli zachová, vzbuzují v tomto případě okolnosti, s nimiž se musí nějakým způsobem vyrovnat, a diváci musí být zvědaví na to, jakým způsobem se s nimi vyrovná: zvlášť když vzhledem ke své povaze nedokáže jednat vždycky racionálně. Duševního boje není ušetřena ani tato postava.

Konkrétně v dialogu, o který nám jde, nesmíme vědět předem ani to, zda jídlo, předkládané Lančaričem, Riečanovi doopravdy zachutná. A když se tak stane a taky s autem a s učedníkem to pomocníkovi až napodiv snadno vyjde, ten se dá unést a začne se chovat tak, jak to jeho postavení neodpovídá.

Ne náhodou přišla řeč na postavení: kolize je z jistého hlediska realizace konfliktu v rovině situace — a bylo už v jedné z minulých kapitol řečeno, že situaci můžeme rozumět určité postavení osob vůči sobě navzájem, související s jistými okolnostmi. Zde je dána tím, že Riečan je majitel a Lančarič pouhý pomocník.

V určitém okamžiku to začne vypadat tak, jako by to Lančarič tak trochu přestal brát na vědomí: to se stupňuje až k narážce na mistrovo manželství. Mluví o narážce, i když to tak Vo-

lent ani nemyslí; mistr to tak ale přece může brát! Z pomocníkova jednání musí být jasné, že je přinejmenším moc krotký — a Riečan udělá dalším důvěrnostem svým odchodem konec (ať si přitom myslí, co chce). Co teď bude dál? Neznačená Riečanova replika „Mužský má být mužský“, že se konečně k něčemu odhodlal?

Celý průběh hry může být napínavý, jestliže nebudeme předem vědět, co se stane dál, protože nebude jasné, co kdo (v daném případě Riečan) udělá. Říkám *napínavý* a stejně dobře bych mohl říct *dramatický*. Ne že by to bylo úplně totéž, jde o pojmy různé úrovně; ale napínavost vyplývá koneckonců přesně z toho, co činí nějaké dění dramatickým.

Snell a po něm Jarcho upozornili, že řecké sloveso *dran*, od něhož se slovo *drama* odvozuje, se na rozdíl od jiných sloves, které v řečtině označují jednání směřující k nějakému praktickému cíli, vztahuje k momentu, kdy se člověk rozhoduje; za dramatické označujeme ostatně i v běžném životě jen něco nerozhodnutého.

Skutečná *dramatická kolize* není prostě každá srážka nebo střetnutí, nýbrž projev neshody zájmů jednáním ve smyslu řeckého slovesa *dran*, tj. ve smyslu problému, který je třeba řešit, přičemž není jednoznačně rozhodnuto jak.

EL CAR VZPOMÍNÁ:

Zakladatel a vedoucí kulturní úderky z třicátých let soudruh František Friedl je dodnes „zvěčněn“ v jednom ze zápisů o schůzích magistrátu HL města Prahy z té doby slovy: „...návrh, aby dle přání místní rady v Nuslicích, byla dána panu Františkovi Friedlovi, dělníku, osmidenáti výpověď z bytu, objekt č. 1., obecního domu čp. 981, v Praze Michli, protože v dané lhůtě nezaplátil nájemné...“ Dlužník nájemného měl rodinu s pěti dětmi od 6 měsíců do 7 let a byl bez zaměstnání.

Vystěhoval se do Slatín. Ve Slatinách v Praze XIII — Vršovicích v roce 1934 to mělo počátek. Slatiny byly snad nejobořejší a nejchudší místo na předměstí Prahy. Bydleli zde většinou nezaměstnaní nebo částečně zaměstnaní lidé v obecních domech nebo v ubohých chatrčích, vlastnoručně stlučených z různého odpadového materiálu, ze starých beden a plechu.

František Friedl a s ním i ostatní mladí proletáři, stejně postižení „buržoazním pořádkem“, neupadali však do bezradě. Věřili, že bude lépe, ovšem když se všichni o to zasadí. A tak zorganizovali úderku, která se ve své činnosti opírala o místní organizaci komunistické strany, mládežnický Komsomol a Svaz přátel Sovětského svazu, stala se členem Svazu dělnických divadelních ochotníků čes-

koslovenských a měla dostatek odvahy bojovat za spravedlivou věc pracujícího lidu.

Ve svém repertoáru měla skupina recitace, výstupy, revoluční písně a satiry, jimiž pomáhala straně vytvářet jednotnou a lidovou frontu proti vykořisťovatelům a narůstajícímu nebezpečí fašismu a války. U svých diváků zažehávala lásku a věrnost k Sovětskému svazu a nabádala k boji za osvobození utlačených a ponižovaných.

Netrvalo dlouho a Thälmannovci se stali oblíbenými mezi dělníky, zvláště nezaměstnanými, a jejich okruh působnosti se rozšířil na celé území Velké Prahy i dále.

Po obsazení republiky německými fašisty, kdy byla zakázána spolková činnost a podobné organizace rozpuštěny, pokračovali členové v činnosti pod jinými jmény a názvy. Kromě toho byla většina Thälmannovců již od začátku okupace zapojena v ilegálním hnutí. Mnozí z nich zaplatili za tuto činnost svými životy. Bilance obětí této poměrně nepočetné skupiny lidí, je otřesná — deset členů prošlo peklem koncentráků, pět položilo své životy v boji proti nenáviděným okupantům, dva již dříve padli ve Španělsku.

Od vzniku skupiny Ernst Thälmann v roce 1934 do roku 1939 bylo uskutečněno celkem 491 vystoupení a 16 sa-

mostatných kulturních večerů. Od roku 1939 do května 1945 to bylo, za těžkých okupačních poměrů, 74 vystoupení a 4 samostatné večery pod různými krycími názvy.

Po květnu 1945 pokračovali Thälmannovci, nyní pod názvem Klubko, s odlišným zaměřením. Kromě výstupů proti zbylé reakci a nepřítelům nového pořádku doma i za hranicemi se Klubko orientovalo ve svém repertoáru hlavně na budovatelské úsilí. Byla to pomoc po okupaci zdecimovanému národnímu hospodářství, organizování dobrovolných brigád v dolech, v zemědělství i na rekonstrukci zničených objektů v Praze. Na těchto brigádách odpracovali členové Klubka více jak 15 000 brigádnických hodin. Kromě této činnosti v letech 1945 až 1953 absolvovalo Klubko více jak 2000 vystoupení. Účinkovali na akcích KSČ, při oslavách 1. máje a ostatních manifestacích, pro ROH, Bratrství—Věla a ostatní složky Národní fronty.

Tento stručný výčet ovšem ani zdaleka nevystihuje celou bohatou činnost těchto nadšených revolucionářů, kteří — jak bylo řečeno na setkání u příležitosti 45. jubilea spolku — se považují za nejšťastnější generaci, která kdy žila, neboť se dočkala uskutečnění nejmilejšího snu všech předcházejících generací — socialismu.

Pohlednice z NDR

PAVEL BOŠEK

Týdenní studijní pobyt začínal a končil v Lipsku. V Lipsku, které se spolu s ostatními městy a obcemi NDR chystalo na 30. výročí vzniku svého státu. Partner našeho Ústavu pro kulturně výchovnou činnost, lipský Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, byl pozorným hostitelem a díky tomu bylo možné označit příliš krátký pobyt za plodný.

Součástí byla návštěva tří denního festivalu divadel malých jevištních forem s mezinárodní účastí v Erfurtu. Malé jevištní formy v NDR mají přece jen jiný charakter. Jsou to vlastně soubory hrající předlohy kratší než celovečerní hry. Německý kabaret patří do své samostatné kategorie, má své festivaly a přehlídky. Ale i tak těžko dělat nějakou hranici a tak se stalo, že na erfurtský festival „proklouzl“ sem tam i soubor, který kabaretem byl, nebo k němu měl velice blízko. Vedle souborů hrajících aktovky od Čechova až po Rajkinovy etudy jsme mohli vidět pořady blízké se scénováním našim divadlům poezie (inscenace středověkých balad i poezie současné) až po dobrý studentský literární kabaret lipské university, který znamenitě inscenoval pořad z díla německého básníka Ericha Mühsama a svým pojetím přesvědčil o platnosti teze, že humor poezii neškodí (daleko víc by ji poškodil falešný pietismus či akademismus). Zmíněný pořad lze zařadit inscenačním pojetím do sféry autorského divadla, i když pracoval s dnes již klasickou předlohou. To žel nelze říci o většině souborů. Skleněnou halu (málo pro potřeby souborů malých forem vyhovující) ovládly soubory pracující s více méně tradičními postupy. Experimentu bylo pomálu. Vyplývá to pochopitelně i z celého zázemí, jak potvrdili němečtí odborníci, neboť pro tuto činnost se teprve tvoří, kdežto kabaret má dlouholetou tradici a daří se mu v kontextu amatérské jevištní tvorby daleko lépe. Přesto byl erfurtský festival, na němž hostoval i maďarský soubor, poučný. Byla vidět snaha a upřímné dramatické i režijní hledačství.

Velkým zážitkem byla návštěva nejmenšího krajského města Suhlu. Městečko jako pro film s nádhernou bu-

**Studentské divadlo
Lipso – Kabaretní
pásmo z díla
E. Mühsama**

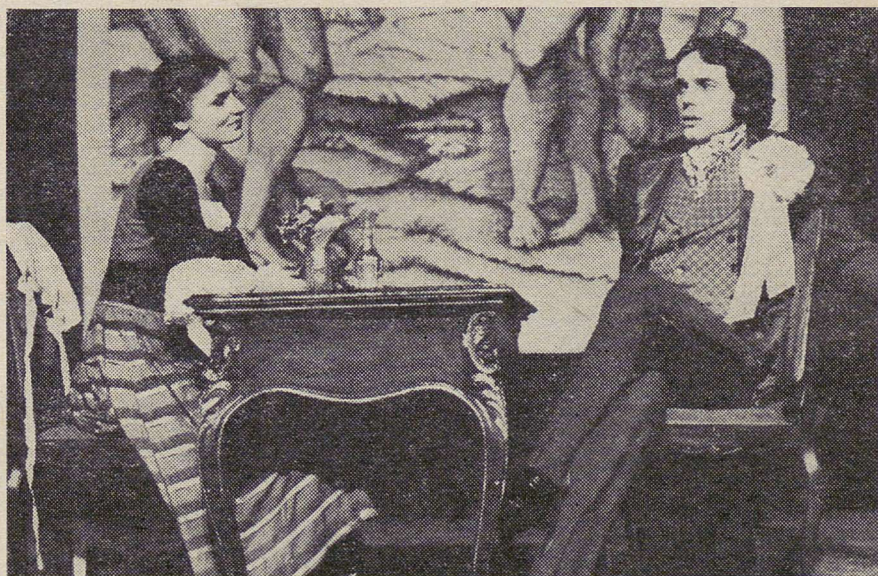
dovou pro kino, koncerty a divadlo. Žádný neakustický „kulturák“, důstojný kulturní stánek. A v jeho nejvyšším patře v malém sálku šestičlenný kabaretní soubor místních středoškolských profesorů a profesorek se svým autorským kabaretem. Žádná „komunální“ podívaná, ale cílevědomá, jak břitva ostrá satira jdoucí ne po následcích (to je příliš levné), ale po příčinách celé škály problémů, kterými lidé žijí. Těch šest kantorů dovedlo vytvořit atmosféru, na niž se nezapomíná, dovedlo přesně odhadnout míru vkusu, prostě... dovedlo! (Škoda, že neobohatili letošní Šrámkův Písek). Zhlédnutí kabaretu v Suhlu vede k zamyšlení, nakolik osamostatnění a vytvoření samostatné „kabaretní kategorie“ je prospěšné pro celý vývoj souborů malých jevištních forem. Měla-li být erfurtská přehlídka Dílnou, pak by takovýto pořad mohl posloužit jako pří-

klad jak dělat netradiční divadlo. Nemyslím jenom předvedeným pořadem, ale patrně rozbořem práce, ať již autorské či inscenační.

Rozhodně je třeba obdivovat tempo a úsilí, které celé maloformistické hnutí v NDR drží. Nejen to. Jaká je mu věnována péče a pomoc jak ze strany metodiků, tak profesionálních umělců. Když jsem se při rozhovoru s příslušným ústředním metodikem pro kabarety dozvěděl, že kabaretů v NDR pracuje kolem šesti set (samozřejmě, že různé úrovně), nezbylo nic jiného než trochu závidět. Beseda s pracovníky divadelního oddělení měla pracovní charakter. Téma: netradiční divadlo (ať se mu kde říká jak chce). I kdyby neměla jiný výsledek než získání vzájemného rámcového přehledu, měla svůj význam.

Šestidenní studijní pobyt je vlastně minipobyt. Leč, díky za něj.

Mládežnické divadlo Radebeul – Žena v x aktech



XXII. WOLKRŮV PROSTĚJOV

JAROSLAV KABIČEK

Do Wolkrova rodiště se na vrcholnou národní soutěž jednotlivců a kolektivů v amatérském přednesu uměleckého slova sjelo jako obvykle několik set účastníků. Zaplnili město svým halasným mládím a vyhrazená jeviště a sály pak svým uměleckým usilováním, které prošlo sítí okresních a krajských kol a představuje zde tedy jakousi žeh roku. Kromě soutěže jednotlivců a kolektivů se jako už tradičně konala některá další programová zpestření – seminář pro vedoucí kolektivů K práci přednášeče, inspirativní představení (Hanácké divadlo s Chapliniádou S. Vály, recital absolventek DAMU E. Hořánkové a M. Hrachovinové) a textforum, na němž zazněly verše mladých českých básníků (škoda, že program přítomné spisovatelské delegace se více a úžeji neprolíná s denním rozvrhem WP, mohlo by dojít k oboustranně prospěšnému poznání autorů a interpretů a jistě i k blahodárnému ovlivnění: mladá současná poezie je stále dost nepochopitelně stranou zájmu mladých amatérských recitátorů – ale tohle vše se nepřipomíná poprvé). Nabité čtyři dny znamenají pro každého kromě příležitosti uplatnit se v soutěži, také a především plně všemi využívanou příležitost seznámit se se snahami a výsledky ostatních, poměřit své síly, nechat se inspirovat, zúčastnit se diskuse (letošní dvojí hodnocení soutěžních představení, uzavřené pro členy souborů a pak veřejné, k tomu dávalo víc než dost prostoru), přemýšlet, co dál. Neopakovatelná, dychtivá a pulsující, přátelská a otevřená atmosféra příslovečná pro tuto akci je magnetem, který mladé lidi táhne; mělo by se udělat vše, aby Wolkrovo město zůstalo pro amatérské recitátory přitažlivou Mekku, kam si vždy noví a noví z nich jezdí pro podněty a vzpruhu.



V soutěžích jednotlivců byl podle konstatování porot znát letos určitý pokrok a to směrem k celkově vyšší a co do kvality výkonů vyrovnanější úrovni, v níž nebylo proher. Počet osobitých recitátorů s výraznou odlišnou tvář stoupl, zvláště ve vyšších kategoriích; projevila se bezesporu soustavná mnohaletá péče věnovaná oboru v okresech a krajích, ale jistě i v Prostějově zavedená praxe individuálních pohovorů zvláště s nejmladšími recitátory, jež se ukázala velmi prospěšná pro jejich vývoj. Věrojatnost prožitku i interpretační jistota byly charakteristické pro většinu výkonů při přednesu volné básně, potěšitelné však je, že tyto rysy nebyly výjimkou ve většině případů ani při přednesu básně povinného výběru (k Wolkrovi letos přistupoval polský klasik proletářské poezie W. Broniewski), což se projevilo i v hodnocení: Cenu výboru Wolkrova Prostějova dostal H. Chromý ze Středočeského kraje právě za interpretaci tvorby W. Broniewského, za přednes básni Wolkrových byly vyznamenány Wolkrovou cenou D. Preislová z Prahy a Vysokoškolskou cenou A. Helekalová z Jihomoravského kraje. Na přehlídce vítězů se pak znovu potvrdilo, že není rozhodující, zda recitátor přednáší text z povinného či volného výběru (koneckonců i ten limitovaný si vybírá sám), ale s jakou mírou ztotožnění a pochopení vybraný text přednáší, v jak působivé rovnováze dokáže spojit svoje citové zaujetí s emocemi zakletými do básnickových slov a zaujmout posluchače. Vedle V. Soldána ze Severočeského kraje s Hemingwayovou Druhou básní pro Mary (1. místo ve III. kategorii, nad 20 let) měl na zmíněné přehlídce nemenší ohlas J. Fiala z Jihomoravského kraje s přednesem Wolkrova dopisu A. M. Píšovi (3. místo ve III. kategorii), v němž se mu podařilo zvýraznit rozechvělou citovost v hlase notu trýznivého hledání, jímž v určitém okamžiku prochází každý mladý člověk. Oba tito recitátoři (a několik dalších s nimi) tak dali kladný příklad těm, na něž se vztahovaly výtky porot o chronickém nedostatku výstavby přednášeného textu, o stále trvajícím nadměrném studu projevit cit a zaujetí a o zbytečných obavách z melodičnosti češtiny.

V soutěži souborů, již se zúčastnilo devět celků různého věkového složení a různého charakteru (od gymnaziálních recitačních kroužků přes soubory LŠU, soubory svazácké a vojenský soubor až po kolektiv vysokoškoláků, kteří letos poprvé vstoupili do soutěže WP) převládala dá se říci pestrost nad kvalitou. Je myšlena žánrová pestrost a konstatování také neznámá, že by se kvalit nedostávalo. Tou zcela jednoznačnou kvalitou, stvrzenou ostatně ve vzácné shodě hned třemi cenami – Cenou poroty, Mírovou cenou a Cenou diváka, největším úspěchem i vrcholem soutěže bylo představení posledního večera, scénická koláž z básní a deníkových záznamů Jiřího Ortena nazvaná Ortel a provedená členy Divadla na



dlani LŠU z Prostějova (scénář a režie Jan Roubal). Osud básníka, který se dožil jen dvadvaceti let a stačil vytvořit dílo, jež zůstává živou hodnotou české poezie, předvedli Prostějovští s nevšední invencí srozumitelnou jevištní metaforou: na scéně vystlané šustivými zmuchlanými novinami, zhmotnělým časem, se pohybuje hráč na housle, básník, za něhož vzpomínkami a verši promlouvají tři ženské bytosti, tři různé stavy jeho duše, kufr je básnická figura, stejně jako plakát – náhrobek s básníkovým jménem a dvěma jeho pseudonymy; gesta a pohyb roznášejí do prostoru čistě recitovaná slova básníkova... Těžko lze popsat dojem, který představení vyvolává: jeho hloubka, inspirativnost a trvalost jsou však nabíledni. A ještě něco mu bylo vlastní – úcta k básníkovu slovu, k jeho magické síle a kráse, a úcta k básníkovi samotnému. Tady se nabízí malé zobecnění či srovnání vyvolané asociacemi na jiné vítězné představení (Cena SČSP), na dramatickou poému S. Jesenina Pugačov předvedenou ve zkrácené verzi souborem Jakoubek OV SSM Tachov. Nápadité, scénicky a kostýmne zvýrazněné, pohybově bohaté a všeobsáhlou, spíše jen tušenou metodou tzv. divadla poezie režijně ztvárněné a propracované představení (J. Rezáč) přitahovalo a zaměstnávalo oči, promlouvalo k rozumu, ale často nechávalo lhostejným či dokonce prázdným sluch: ledabyly vyslovované básníkovy verše jen stěží dolétaly do hlediště. A tak se vlastně nabízí bezděčně opět ona staronová otázka, která se už netýká jen – jinak vzácně zaniceného a vytrvalého – souboru ze stříbrského gymnázia: co je vlastně důležitější v divadle poezie – básníkovu slovo, které žilo dávno před námi a bude žít dávno po nás, či scénické, ať jakkoli invenční prostředky, dobově proměnlivé, často pomijivé? Ano, je to jasné, druhé musí být ve službě prvního, ale je také jasné, že první, mnohdy časově velmi vzdálené básníkovu slovo, může být prostřednictvím druhého (v nejširším slova smyslu) zacíleno do našeho času, neobyčejně aktuálně, zesíleno v účinu. Pravda je vždy znovu v každém konkrétním činu tohoto druhu, v míře nezbytnosti, s jakou jsou obě složky spolu svázány. Spíše více než méně pokory před básníkem, spíše méně než více egocentrismu ovšem neškodí...

Svrázanou, nepřilíhající běžnou cestou k vysokému účinu jevištně předváděné poezie šel soubor vojenský, vítěz ASUT – Metaforum z Nitra. Satiru V. Majakovského Veš v kožiše předvedl s minimem slov a přece srozumitelně: jevištními figurami založenými na přesně gradovaných a vypointovaných cyklech pohybů a akcí. Jejich vystoupení mělo inteligenci, švih, nehistorizující podobu. Pověstná britkost Majakovského nalezla tak dnešní adekvátní vyjádření. Poprávu se dostalo souboru dvojhojící ocenění – Zvláštní cenou poroty a Cenou za interpretaci sovětské literární tvorby. Zajímavou ukázkou, jak lze tělem vytvářet na jevišti básnické obrazy a metafory, neméně účinné než slovo, předvedl soubor tzv. fyzického či biomotorického divadla Teatrzyk z Českého Těšína; z Prostějova si odnesl Čestné uznání.

Nezbývá než ještě krátce dorekompletovat výše zmíněnou pestrost soutěže souborů. Soubor LŠU z Písku předvedl s důrazem na stále aktuální rysy a s ničím netlumenou vášní pro recesi dávno Lacinovy texty jako pásmo parodujících scének v Kursu pro začínající spisovatele. Recitační kroužek Gymnázium z Kladna s původní poezií současné autorky E. Schmidtové zahrál naopak na tragičtější strunu – připomněl v pořadu S kým...? potřebnost harmonického rodinného života pro citový vývoj dospívajících, bohužel verši kolísavé literární úrovně. Příliš mnoho zdravé energie vyplýval zčásti nadarmo soubor SKIP MěšťV SSM z Přerova v didaktickém pořadu z Krylovových bajek Člověk a stín; základní prvek inscenace, stín na prostřených paravánech, totiž nebyl vidět. Poněkud nostalgicky, nemoderně a zdoluhavě působilo recitační pásmo z poezie V. Solouchina Neschovávejte se, když prší přednesené členy Divadélka v cihelně při LŠU v Pardubicích; nejen tím, že šlo o autorský text skoro dvě desetiletí starý. Něco obdobného lze říci o vystoupení vysokoškoláků, o souboru Dividlo FV SSM FF UK z Prahy: jejich recitační pásmo z Jevtušenkovy poezie z počátku šedesátých let Něha nepostrádalo sice kultivovanost projevu, ale zato živý současný nerv. Napoprvé tedy vysokoškoláci nevstoupili na půdu WP příliš razantně. Osobitě a inspirativně, jak se očekávalo, pak už vůbec ne, což je škoda.



Divadlo na dlani LŠU Prostějov – Jiří Orten: Ortel

Recitační kroužek gymnázia z Kladna – E. Schmidtová: S kým...? Fotografie Bohuslav Pacholik

Vojenský soubor Metaforum z Nitra – V. Majakovskij: Veš v kožiše

Soubor Teatrzyk z Českého Těšína – W. Przeczek: Drumla



GAG V DIVADLE

ZDENĚK HOŘINEK

Pojem gagu se zpravidla nerozlučně spojuje s něnými filmovými groteskami. Ač má toto krátké spojení své pádné důvody, přece není úplně správné. Filmová groteska sice vypracovala dokonalou gagovou techniku a učinila si z ní nevyčerpatelný zdroj smíchu, ale nestvořila tím zbrusu nový druh komiky, toliko rozvinula prastaré komické principy, především divadelní, ve specifických filmových podmínkách. Protože tyto podmínky byly nové a jejich možnosti ohromné, dosáhl gag ve filmové grotesce takového rozmachu, jaký neměl nikdy před tím období a filmová gagová technika zpětně ovlivnila moderní divadlo (zejména, ale nejenom, pantomimu).

Konvenční charakteristika gagu zní — „komický nápad ve filmu“ (viz Slovník spisovného jazyka českého). Vít Hrubín ve své studii „Stavba filmového gagu“ správně upozorňuje, že ne každý vizuální komický efekt je gagem. „Gag tedy začíná tam, kde prostý vizuální komický efekt končí. [...] Herec, který jako první přišel na nápad vyhnout se slupce tak obzřele, že si při tom nevšimne otevřeného otvoru stoky, a vzápětí na to v díře zmizí, dotkl se základního principu gagu.“ Ano, gag je rozvinutý komický efekt, operující s očekáváním vnímatele.

Tato charakteristika by se ovšem mohla stejně dobře vztahovat ke slovnímu vtipu. U němého filmu, který nebyl obdařen schopností slyšitelně mluvit, je charakter gagu upřesněn jeho vizuálností. V tom je styčný bod s gagy kresleného humoru (Barták), které jsou ovšem statické: gagová situace i její řešení jsou vyjádřeny jediným obrázkem (částečně může kreslíř tuto staticčnost překonat či spíše obejít rozfázováním do několika, zpravidla tří, obrázků, zachycujících jednotlivé fáze gagového děje).

Obdoba filmové gagové techniky funguje dnes na divadle hlavně v pantomimě, divadelním druhu, jenž se zřekl mluveného slova, je dobrovolně a záměrně němý. Ostatní divadelní druhy, které si toto omezení neukládají, na vizuální stránce komických efektů přirozeně neuplývají.

Rodokmen gagu je v divadelním umění velmi rozvětvený a jeho kořeny sahají až k nejstarším formám komediálního žánru. Primitivní gagové techniky používala zřejmě už antická komedie (stará attická komedie, mimos, římská attellana); setkáváme se s ní ve středověkých jarmarečních produkcích, fraškách, masopustních hrách; pravým eldorádem gagu byla italská improvizovaná komedie dell'arte... a tak můžeme pokračovat až k moderní situační komedii. Protože základní komické principy se v průběhu historie komického žánru v podstatě nemění (i když se vyvíjejí, zdokonalují, zjemňují), lze si příklady pro analýzu gagu brát z kteréhokoli historického období.

Ve své adaptaci slavné Labichovy frašky „Slaměný klobouk“ V+W představují nezvyčtatelně nahluchlého strýce Vézinetu:

Vézinet: ... [Zpozoruje gramofon, který hraje] Aha, to jsou ty nové vynálezy. Pusťte na to něco. [Felix zastaví stroj]

Vézinet [naslouchá u roury]: Trošku je to slabé, ale jirak pěkné. No tak to zase zastavte, ať můžeme mluvit. [Felix spustí gramofon]

Komický efekt je tu založen na paradoxu, že Vézinet neslyší zvuky a slyší ne — zvuky. Komická scénka slouží k tomu, aby názorně a zhuštěně demonstrovala Vézinetovu vadu, která sehraje nikoli neúředitou roli v rozvoji zápletky. Na rozdíl od jednoduchého komického efektu (jako např. facka, rána, kopanec, pád) tato scénka představuje děj *pointovaný*. Existence pointy předpokládá určité rozvinutí akce. Můžeme tedy gag v jeho první, nejjednodušší podobě předběžně vymezit jako rozvinutý a pointovaný komický efekt.

Míra rozvinutí není podstatná: vedle jednorázových gagů jsou velmi oblíbené gagy třířázové (podobně jako třířázové anekdoty — např. dlouhá řada o tom, jak se při nějaké příležitosti sešli Angličan, Francouz, Čech...). V knize „Klauniády“ zaznamenává Tristan Rémy třířázovou gagovou scénku „Zápalka neboli Knůtek“: 1. Klaun chce předvést režiséru Loyalovi své střelecké mistrovství — Loyal má držet v ruce hořící zápalku a Klaun ji prý z 25 kroků přestřelí revolverem — Loyal se bojí, že by mohl být zasažen, ale spálí si jenom prsty od zápalky; 2. režisér Loyal přesně totéž provede Augustovi; 3. August se snaží totéž provést Klaunovi — všechno poplete — dvakrát si sám spálí prsty — marně čeká, kdy se spálí Klaun — jenže ten místo zápalky drží v ruce více než metr dlouhý knůtek. První fáze (napálení Loyala Klaunem) je vlastně ucelený gag se samostatnou pointou; druhá fáze (napálení Augusta Loyalem) je pouhým opakováním výchozího gagu; třetí fáze (napálení Augusta Klaunem) vychází ze stejných předpokladů jako obě fáze předchozí, ale je dovedena k novému závěru s novou, odlišnou pointou.

Abyste došel děj k nějaké pointě, je zapotřebí, aby se střetly nebo setkaly nejméně dva předpoklady, dvě premi-

sy, jichž je pak pointa překvapivým rozřešením. Gag je jakýmsi fiktivním sylogismem, jehož komičnost pramení z nepřiměřenosti mezi premisami a závěrem. Jestliže normálně slyšíme to, co zní, a neslyšíme to, co nezní, opačný závěr, obracející vztah obou premis absurdně naruby (slyší se to, co nezní, a neslyší to, co zní), budí smích. Podobné situace, v níž právem očekáváme nebezpečí od smrtící střelné zbraně, ale ono přijde od nevinné zápalky — a ten, který chce napálit, je napálen [dosahuje pravého opaku toho, co chtěl dosáhnout].

Karel Kratochvíl cituje ve své knize „Komédie dell'arte doma i za hranicemi“ gag, jehož subjektem je koktavý Tartaglia, podávající zprávu o nějaké události harlekýnovi: „Nešťastný mluvčí dospěl právě knejdůležitější části svého vyprávění, když z naneštěstí zakopl o šesti nebo sedmislabičné slovo, což úplně přerušilo jeho vyprávění. Pokoušel se znovu a znovu, ale pořád zbytečně. [...] Konečně se strašně soustředil, a všichni diváci čekali na jeho šťastný porod, když v tom to sakramentské slovo se dostalo ven obráceně a nešťastnému muži zůstalo trčet v hrdle. Otevřel pus, klepal se, dusil se, obličej nabíhal, a vypadalo to, jako by mu oči chtěly vyskočit z hlavy. Harlekýn rozepnul koktajícímu vestu a límec u košile; ovíval mu obličej svou čepicí a dal mu něco k nosu čichat. Konečně z úzkosti, že by jeho pacient mohl vypustit ducha dřív než by mu mohl podat žádanou zprávu, rozběhl se v záchvatu zoufalství svou hlavou proti jeho břichu. Slovo pak vyletělo z koktových úst tak hlasitě, že to mohl slyšet i nejdálší nejší konec domu.“ Je zřejmé, že závěrečná pointa (vysvobození slova) je pouhým ukončením procesu, který lze libovolně variovat a natahovat, a že vlastní komické jádro spočívá spíše v samotném ději (v opakovaných pokusech o vyslovení nevyslovitelného slova), než v jeho ukončení. Podstata gagu není odhalena až závěrečnou pointou, ale průběžně samotným procesem: spočívá v *prolnutí dvou nepřiměřených rovin* — procesu mluvení a procesu zvracení. Pojátkem je skutečnost, že oba procesy se odehrávají uvnitř lidského organismu přibližně ve stejných partiích a že při obou dochází k jakémusi „hrdelnímu vyměšování“. Pointa je tedy jakoby rozpuštěná v časovém toku. Takže můžeme prvotní charakteristiku gagu (platící pro četné gagy prvního typu) doplnit charakteristikou další: gag je rozvinutý komický efekt, založený na překvapivé konfrontaci a absurdním prolnutí dvou nepřiměřených akčních (a tedy i významových) rovin.

Moment překvapení nebo zklamání vzhledem k vnímatelovu očekávání, s nímž pracuje každý gag, se může realizovat různými způsoby. V krajním případě i takto: Na scénu přicházejí dva klauni — přinášejí dřevěnou

kozu, poleno a pilu — postaví se ke koze, plívnu do dlaní a jmu se řezat poleno — když skončí práci, odnesou pilu, rozřezané poleno i kozu. Obecně po krátké (nebo delší) chvíli rozpaků začne nadšeně (nebo rozpačitě) tleskat. Proč? Protože viděli, jak se řeže dříví?

Komediální divadlo, komedie, komik vytváří určitou komediální konvenci: divák očekává komické pointy. Je-li toto očekávání uspokojeno, dostaví se i očekávaná komická reakce. Je paradoxní, že se komická reakce může — za určitých okolností — dostavit i tehdy, když zmíněné očekávání uspokojeno není, když se očekávaná pointa nedostaví. Vzniká jakýsi antigag, založený na zklamaném očekávání, při čemž gagová podstata nepřiměřenosti dvou rovin zůstává zachována — v daném případě spočívá v tom, že ryze utilitární pracovní úkon, který není určen k předvádění, je pojmán jako výkon divadelní, estetický.

Jestliže první typ gagu připomíná anekdotu, druhý komické vyprávění (jak je známe třeba ze Švejka) a třetí komický nonsens, specifická gagová, jímž se tento dramatický komický prostředek liší od prostředků epických, spočívá v *gestičnosti* gagu. I když divadelní gag používá slova a zvuku, fyzická stránka v něm zřetelně dominuje. Zvuk tu není pouhou akustickou kulisou, ale dramatickým prostředkem

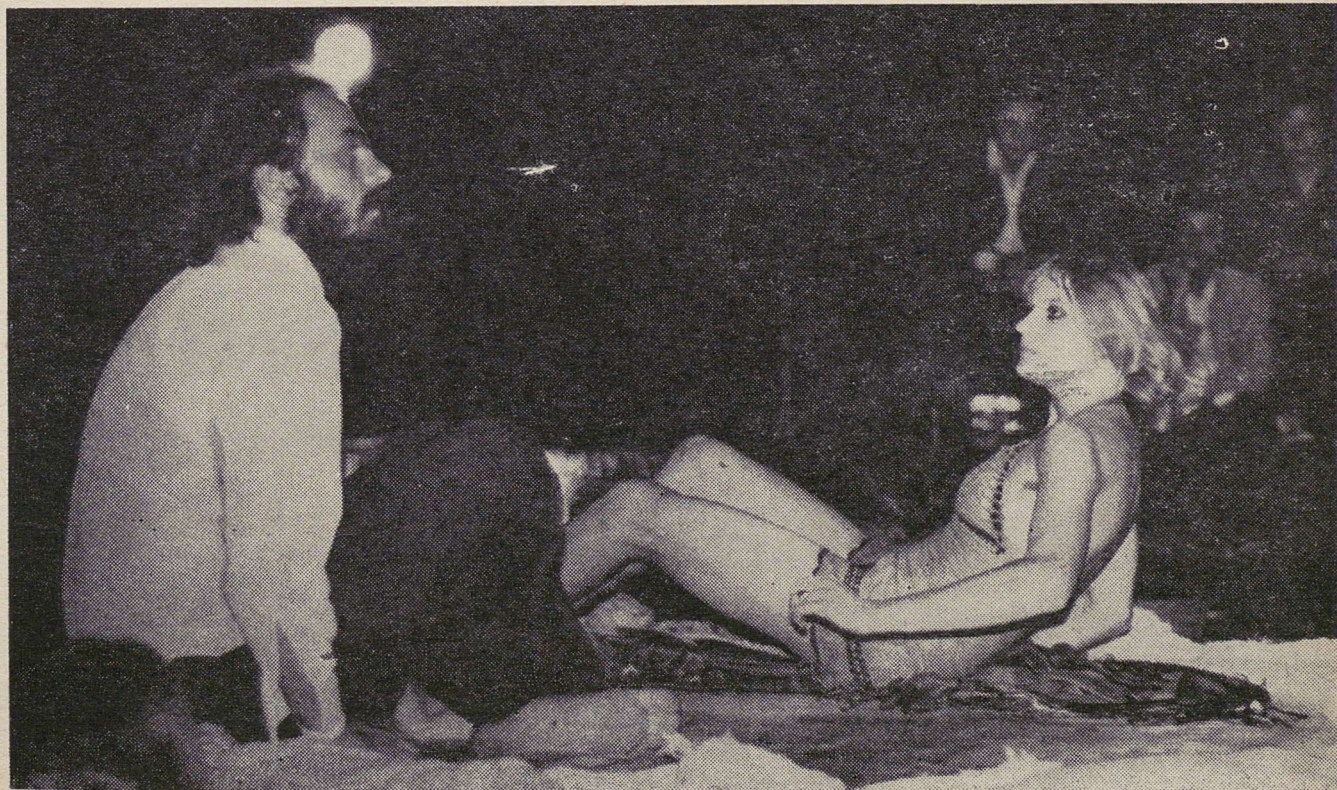
(Vézinetovo naslouchání nehubbě a neslyšení hudby); slovo není pouhým prostředkem komunikace, ale dramatickým činitelem, prostředkem nebo předmětem jednání (Tartagliovo slovo uvízlo v hrdle jako hmotný předmět a je hrubou fyzickou akcí vypuzováno z útrob). Tato gestičnost je charakteristickým znakem, který odlišuje divadelní gag od komických efektů, které jsou založeny pouze na slovu (slovní vtipy, anekdoty, komická vyprávění, komické spory). Proto hrají v gagové technice tak důležitou roli věci, s nimiž herci zacházejí — rekvizity. Gag může mít charakter kvazimonologický, když samotný člověk čelí světu nevyzpytatelných, potměšilých, nepřátelských věcí (Čapkovy „šibalství svršků“). I zde je však podstata situace dialogická, protože svět věcí je vlastně zpředmětněným světem lidí. Častěji stojí svět věcí mezi dvěma (nebo více) dramatickými partnery a jednotlivé rekvizity se stávají nástrojem dorozumění nebo nedorozumění, spolupráce nebo boje. Jsou prostředkem, jímž se zhmotňují a ozvláštňují vztahy mezi dramatickými postavami. Závěrem charakteristika gagu tedy může znít: *gag je převahou gestický, rozvinutý komický efekt, založený na překvapivé konfrontaci a absurdním prolnutí dvou nepřiměřených akčních nebo významových rovin.*

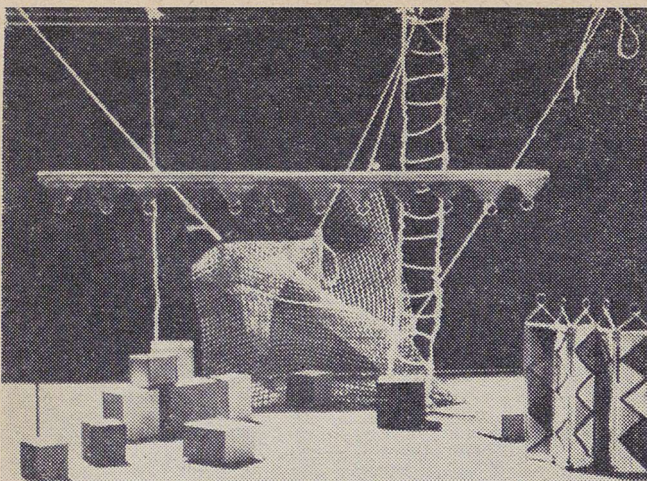
Gag má své platné místo i v soudo-

bé inscenační praxi, lhostejno zda je přímo předepisován dramatickou předlohou nebo je výsledkem režijní a herecké tvorby. Uplatní se zejména v takových komediálních typech, jejichž těžiště spočívá ve fyzickém jednání (zejména v různých variantách situáční komedie). Nemá-li se používání gagové techniky stát samoúčelným vtipkováním za každou cenu, je třeba uvážit postavení gagu jako části v rámci celku. Je-li gag ozvláštňující komickou minisituací a minipříběhem, je zároveň součástí širší dramatické situace a širšího dramatického děje, jenž je výrazem vzájemných vztahů a činů dramatických postav. Není tedy gag jednotkou absolutně svébytnou a samostatnou (i když má svou vlastní platnost, relativní ukončenost a vlastní komický účinek), ale zapojuje se do dvojího kontextu: 1. kontextu situačně dějového (dobrý gag vrcholně koncentrovanou formou postihuje základní zaměření dramatické aktivity ve hře a základní chod děje) a 2. kontextu dramatických postav (dobrý gag odpovídá charakteru jednajícího a jednající se charakterizuje svými gagy — v tom případě má gag schopnost zkratkovitě a názorně, byť zjednodušeně, charakterizace).

Otázka používání gagu v moderní inscenační praxi není tedy v první řadě otázkou vynalézavosti, ale otázkou *motivace* gagu.

Divadelní studio J. Skřivana Brno — Odyssea. Foto I. Procházka





J. Mařítková: Návrh scény ke Goldoniho Poprasku na laguně

VÝSTAVA AMATÉRSKÉ SCÉNOGRAFIE

Letošní pražské léto přálo divadlu a ze všeho nejvíc jeho výtvarné složce. O tom svědčí nejen rozsáhlá mezinárodní přehlídka Pražské quadriennale 79, ale také výstava Amatérská scénografie, instalovaná v hale Městské knihovny. A tam se také nyní alespoň na okamžik vraťme.

„Výstava zahrnuje práce ochotnických scénografů zapojených v tříleté činnosti Scénografické školy SČDO i mimo ní. Je tedy shrnutím a přehlídkou vykonané práce, konstatováním současného stavu a především východiskem pro další tvorbu.“ Potud katalog. A jaký že je ten současný stav amatérské scénografie, jaké východisko do budoucna?

V první řadě je nutno připomenout, že autory vystavených prací byli v dřívě většině posluchači a nyní již vlastní čerství absolventi Scénografické školy. Tedy amatéři školení a vyškolení. Což se na celkové úrovni expozice muselo zcela zákonitě odrazit. A tak zatímco návrhy, které by se daly nazvat vyslovenou prohrou, byly jevem více než ojedinělým, objevilo se hned několik vynikajících prací. Tady je na místě zmínit se především o Jarmile Mařítkové z říčanského souboru. Všechny její práce (a byl to různorodý vzorek: od Ostrovského Bouře přes Goldoniho Poprask na laguně po Drdovy Dalskabáty) se vyznačují nápaditostí, přesností názoru, ryze divadelním citěním i bezpečně osvojenou technickou stránkou. Soudě podle vystavených scénických návrhů i návrhů kostýmů získala amatérská scénografie — a bylo by dobře, kdyby nejen ta — posilu výrazné tvůrčí individuality. Stylovou čistotou a divadelností rovněž zaujaly další dva návrhy na Ostrovského Bouři autorů J. Kvapila a Z. Novotného a Kellerova scéna ke Casonově hře Jitřní paní. Také ostatní návrhy ve většině případů potvrdily, že se amatérská scénografie probouzí ze svého letitého spánku, že také ona chce říci své nejen k současnému divadlu, ale k moderní době vůbec. Ne vždy se to ještě daří. Někdy chybí odvaha či schopnost opustit „zkamenělé“, leč dobře zavedené postupy, jindy se objevuje pasivní přejímání vnějších podnětů a vzorů.

Ovšem nejčastějším nedostatkem je určitá nevyzrálost autorů, kdy i dobré nápady působí naroubovaně či nezvládnutě, neboť stále ještě nevycházejí z dotvořeného výtvarného rukopisu. A to je v podstatě optimistická odpověď na otázku, jakou má amatérská scénografie před sebou budoucnost: neboť dobří autoři, a tedy i scénografové, stejně jako dobré víno dozrávají časem.

K.

DIVADELNÍ VÍKEND

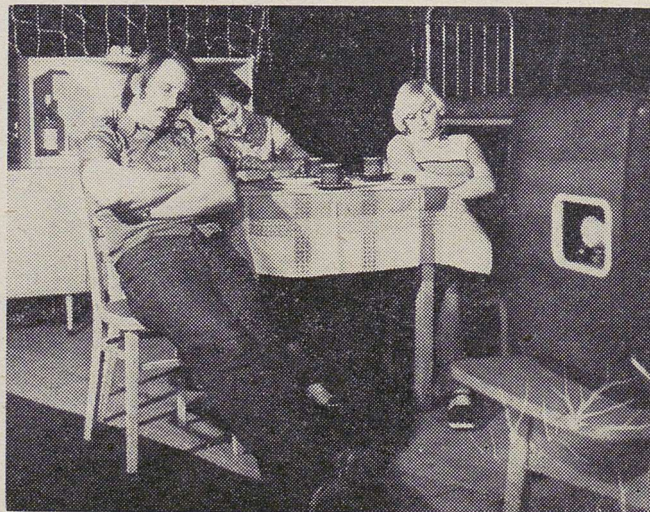
Ve Frýdlantě proběhla v červnu krajská přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů, která se v tomto městě libereckého okresu konala pod názvem Frýdlantské divadelní dny již počtvrté. Přehlídka byla součástí Festivalu zájmové umělecké činnosti a konala se v rámci oslav 30. výročí socializace zemědělství. Zároveň byla celá akce nejen konfrontací práce čtyř vybraných souborů kraje, ale i konkursem o účast na národní přehlídce ve Vysokém nad J. Představení kromě frýdlantských diváků sledovalo na třicet seminaristů a hodnotila je odborná porota, jejíž členové byli také lektory seminářů.

Frýdlantské divadelní dny otevřelo představení divadelního souboru J. K. Tyl SZK ROH Frýdlant — Napoleon z Dobbku Jaromíra Sypala, uvedeného mimo soutěž. Vlastní přehlídku zahájil divadelní soubor A. Jirásek Osvětové besedy z Vlastibořic (okres Liberec), který uvedl hru A. Kornejčuka Případ chirurga Platona Krečeta. Inscenace se vyznačovala dobrým typovým obsazením a přestože měla některé nedostatky, podařilo se souboru sdělit myšlenku atakující i dnešního diváka.

V sobotu se představily dva soubory. Divadelní soubor Osvětové besedy Černěves (okres Litoměřice) uvedl odpoledne estrádní program Třicet případů dědy Kočouska aneb Vzhůru do Kotěhůrek, jehož autorem je vedoucí souboru Oldřich Adamec. Vzhledem k tomu, že se nejednalo o divadelní text, ale o sled scének a písniček, lze usuzovat, že k zařazení do programu přehlídky došlo patrně omylem. Nicméně i toto představení bylo svým způsobem poučné a to zejména jako podklad pro výklad o humoru, jeho funkci, vkusu či nevkus, pointování. Téhož dne večer vystoupil s komedií Braginského-Rjazanova Sůva divadelní soubor V. K. Klicpera Osvětové besedy Radonice (okres Chomutov). Hlavním tématem hry, která v originále nese název Spolupracovníci, jsou mezilidské vztahy, jak se rozvíjejí na pracovišti a jak zasahují do soukromí lidí. To vše autoři zachycují s laskavým humorem a citlivostí. Dramaturgickými zásahy do textu (přílišné škrty, které oklešťují postavy a jejich zájem) a jeho malým pochopením i hereckým zjednodušením došlo k tomu, že inscenace byla hrána v jiném žánru a bez základní myšlenky.

Přehlídkové klání uzavřel divadelní soubor J. K. Tyl ZV ROH Jabloneckých sklárů z Josefova Dolu, který nastudo-

Divadelní soubor Josefův Důl — V. Venclík: Šťastná rodina.
Foto K. Čtveráček



val hru současného českého autora Vlastimila Venclíka Šťastná rodina. Představení bylo příjemným překvapením, uceleným vystoupením, které sice není bez kazu, ale má jednotnou režijní linku. Poprávu bylo tomuto souboru uděleno absolutorium — putovní pohár Frýdlantských divadelních dnů — a inscenace byla porotou navržena k postupu na národní přehlídku do Vysokého n/Jizerou. Kromě toho byla souboru udělena cena za inscenaci a cenu za mladý mužský herecký výkon — za roli syna — si odvezl Josef Zuzánek. Další dvě ceny putovaly do Vlastibořic. Soubor A. Jirásek získal ocenění za angažovanou dramaturgii a Blance Linhartové byla udělena cena za mladý ženský herecký výkon. Vo

CAMI V PLZNI

Camickou ofenzívu před lety zahájil Radim Vašínský, který s divadlem Orfeus inscenoval dokonce dva večery z jeho skečů, první vybraný z minikomedií přeložených J. Koněm, druhý z překladů pořízených členy souboru. (Mám za to, že přínos divadla Orfeus a především R. Vašínský pro formování našeho netradičního divadla není stále dostatečně doceněn.) V loňském roce pak Camiho inscenovalo Divadlo Amfora VŠZ Praha a nyní přichází s Camiovými miniaturami plzeňské Divadlo Dominik.

Plzeňáci uvedli po čase přešlapování a přeskupování sil Camiho „hysterické příběhy z historie“ ve fingoané koprodukcii s Columbií, Paramouthem, Metro Goldwin Meyerem, Mosfilmem, Čs. státním filmem, Čs. televizí a dalšími světově známými společnostmi pod režijním vedením D. Neblechové, J. Someše (členů DJKT) a J. Rezáče. Dramaturg J. Someš vtipně rámcoval a uspořádal do celovečerního tvaru příběhy: Dramata v paláci Borgiů, Křížová výprava, Fregolito, Robinsonova láska aneb Pátkova oběť a Cidovo manželství aneb Tatínkův vrah.

Profesionální režie dala Camimu co mu dát měla, uchovala hravost a recesnost textové předlohy, slovní paradoxy a překvapivé dějové zvraty dotvořila bohatou situační komikou. Snad jen pointování některých skečů mohlo být výraznější. Po herecké stránce se jednalo vyloženě o kolektivní záležitost bez výraznějších úkolů a tedy i výkonů, přesto zaujal patnáctičlenný kolektiv svou vyrovnaností a nebyla to vyrovnanost na úkor kvality. Režisérští dokázali mladé, v některých případech zcela začínající herce, uvolnit, vyprovokovat je k hravosti, ovšem při respektování všech zásad jevištní řeči a kultury pohybu, které v minulých inscenacích Dominiku (kromě Cizlerových Brejli) nebyly vždy dodržovány.

Divadlo Dominik tedy mile překvapilo. Spolupráce s profesionály pomohla mladým hercům získat velmi rychle zkušenosti, pomohla jim vysloužit si před plzeňským obecním brzy ostruhu. Doufejme, že získané zkušenosti se podaří zúročit i v další práci. gr

ŽLEBY 1979

Krajská soutěžní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů Středočeského kraje, uspořádaná ve Žlebech, měla jako minulá léta velmi dobrou organizaci, pečlivé patronátní závody a po celou dobu trvání pozorné obecní. To všechno je však ve Žlebech již samozřejmostí, která nikoho nepřekvapí. Zato překvapením, a to velice příjemným, byla dramaturgie a inscenační úroveň vybraných představení.

Ve třech soutěžních večerech jsme zhlédli komedii J. N. Nestroje Lumapcivagabundus, překrásnou hru J. Broszkiewicze



Divadelní soubor Vysoká Libeň — J. Broszkiewicz: Konec knihy VI.
Foto K. Kroužil

wicze Konec knihy VI. a Čokoládového hrdinu od G. B. Shawa. Jako host vystoupil soubor ze Sázavy s Večerním tříkrálovým. A co můžeme říci hned v úvodu: Žleby posunuly latku náročnosti na práci středočeských souborů značně vysoko. Nespornou kvalitou byla především práce dramaturgicko-režijní. A tím nemyslím jen podnětný výběr předloh, ale hlavně samotnou režijní a hereckou práci s textem, jeho všestranné obohacování o další významy.

SVŮJ křest na krajské přehlídce si odbyl soubor při ZO SSM z Chocerad — a nezklamal. Mladá režisérka správně pochopila žánr nestroyovské frašky a osvědčila cit pro rytmus i rozehrání situací. Na zcela jednoduché scéně se představila řada mladých herců; některým se komediálnost textu dařilo postihnout více, jiným méně. Určitá nevyrovnanost samozřejmě ovlivnila výsledné hodnocení, což však nic nemění na skutečnosti, že jde o soubor velmi nadějný a perspektivní.

Zkušený soubor z Vysoké Libně připravil na simultánní scéně náročnou inscenaci polského autora, který se prostřednictvím osoby Mikuláše Koperníka a jeho protivníků i partnerů zabývá závažným tématem pravdy, fanatismu a kompromisnictví, věrnosti a zbabělosti. V promyšleném režijním vedení podali herci vcelku vyrovnané výkony, škoda jen, že hlavní postava hry neodpovídá věkově ani textu, ani hlavnímu protikráci — biskupovi.

Soubor SZK z Bystřice sáhl po loňském Čechovovi k odlišnému druhu divadelní poetiky. Brilantní Shawova komedie s břitce ironickým dialogem a četnými paradoxy je těžkým úkolem pro každý, a nejen ochotnický, soubor. Zato se při jejím studiu dá hodně učit a naučit. Mladý, herecky ne zcela stmelенý soubor k tomu dostal příležitost a nepropásl ji.

Mimo soutěž vystoupil soubor ZK ROH Sklářny Kavalier Sázava v inscenaci Shakespearova Večeru tříkrálového, dětem pak se hráli Kolínští Ladovu a Königsmarkovu pohádku Byl jednou jeden drak. Součástí přehlídky byl i dvoudenní seminář pro okresní porotce, na jejichž práci klade Krajské kulturní středisko nemalý důraz.

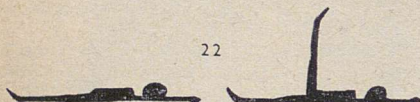
J. Šindelar

III.

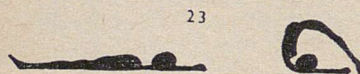
21) sed na paty, paže podél těla, protáhnout ve slabínách, toporný záklon, paže podél těla



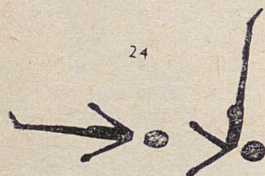
22) leh na zádech, vzpažit zvedat spojené dolní končetiny na 30°



23) z téhož lehu — dosáhnout špičkami nohou na podlahu za hlavou, kolena propnutá



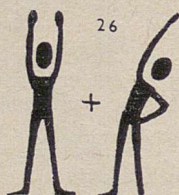
24) základní leh na zádech, paže mírně upažené, dlaně na podlaze švihem do „svíčky“ a zpět přes „kulatá“ záda



25) základní stoj mírně rozkročený, paže podél těla vzpažit s bočními úklony, vpravo, vlevo trup rovný



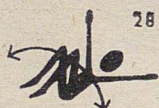
26) základní stoj mírně rozkročený, paže ve vzpažení úklony spojené se zásvihem jedné paže za tělo, druhá zůstává v základní poloze



27) sed roznožmo, upažit zevní (dlaně směřují ke stropu), střídavý předklon k pravé a levé noze, oběma pažema se uchopit za kotník (možno kombinovat s přitahováním a protahováním špiček apod.)



28) leh na zádech, upažit, dlaně na podlahu, skrčit dolní končetiny, stehna přitáhnout na hrudník skrčené nohy přetáčet vpravo, vlevo, dotýkat se země, ramena držet přitisknuta k podložce

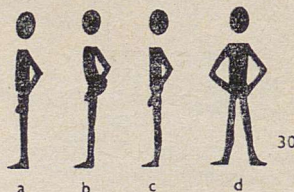


29) totéž, ale obě dolní končetiny protaženy



X. PLETENEC PÁNEVNÍ (páteř)

30) základní stoj — mírně rozkročený, ruce v bok, dlaně opřené o slabiny, lokty tlačit vpřed
a) základní stoj
b) vysadit pánev vzad
c) pánev zpět do základní polohy
d) pohled zepředu



31) kroužení pánví vpravo, vlevo malé, velké kruhy, různé akcentované

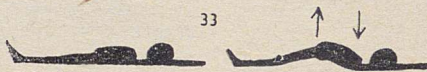


32) ze základního stoje — paže v týl, klek na obě kolena, zpět do základního



stoje. Pozor při kleku — držet důsledně vertikálu! Nevysazovat zadek!

33) z lehu na zádech — paže ve vzpažení, zvýšit bederní lordosu a tlakem zpět k podlaze do úplného vyrovnaní páteře



XI. KYČLE

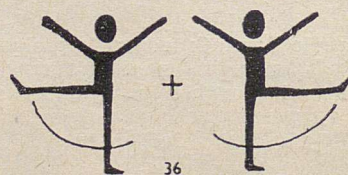
34) vleže na zádech, rozpažit, dlaně ke stropu střídavě zvedat pravou a levou dolní končetinu, špičky propínat, nebo přitahovat k tělu



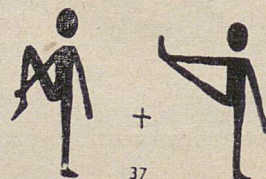
35) vysoko přednožovat střídavě pravou a levou dolní končetinu, současný protipohyb protilehlé paže



36) paže v upažení, vysoké unožování švihem zprava doleva a naopak (možné cvičit i ve dvojicích)



37) ze základního stoje, skrčit jednu dolní končetinu, uchopit ji souhlasnou paží a protáhnout stranou. Střídáme obě končetiny



HERECKÁ ROLE A VÝKON PŘEDNAŠEČE

Svět, který nás obklopuje, vyvolává v našem mozku určité reakce a tím vytváří jisté údaje, které se ve větší či menší míře snaží vystihnout to, co k nim dalo podnět. Nazývá se to vědomé osvojení skutečnosti. Člověk ovšem neodráží skutečnost s přesností a mechaničností zrcadla nebo fotoaparátu, ale poskytnuté údaje aktivně zpracovává. Skutečnost je složitá a rozmanitá jsou potřeby a podmínky lidského života. Každý z nás proto zaujímá ke skutečnosti několikrát vztah. Nejvíce se to odráží v chápání a prožívání uměleckého díla. Divákovi, aby uznal umělecké dílo, někdy stačí, když mu umělec zobrazí postoj, životní pravdu, názor, se kterým on souhlasí, protože jej má založený ve vědomí a spolu s umělcem jej krátce společně prožijí. Platí to zejména o umělcích prken, která znamenají svět, kteří mu toto přímo a konkrétně zobrazují.

Umění je jednou z forem estetického osvojení skutečnosti, ovšem formou, která není s ostatními rovnocenná, má jinou kvalitu. Umělecké osvojení zobrazuje náš a vůbec veškerý život ve všech jeho skulinách a záhybech, ze všech úhlů. Různé druhy umění pak volí různé, pro sebe typické výrazové prostředky. A každý umělec ve svém oboru se musí tomuto obecně platnému zákonu podříditi. Platí to samozřejmě jak pro herce, tak pro přednášeče, kteří mají se svými diváky, posluchači přímý kontakt.

Hlavními výrazovými prostředky herce jsou: tělo a tvář, myšlenka a hlas, používané komplexně. Vyjadřuje konkrétní city, stavy, nálady, proměny temporytmu vytvářené postavy. Vznikají tak hodnoty dané nejenom textem, ale i podtextem a celou šíří vazeb dramatické postavy. V dramatickém celku tlumočí myšlenky autora a uvádí je v jevištním prostoru k plnovýznamové platnosti.

Přednášeč používá stejné výrazové prostředky jako herec, ovšem vzhledem k předloze, kterou je báseň nebo próza, v jiné intenzitě a jiným způsobem. Je vyslancem autora jiného uměleckého žánru a tím je jiný i vyjadřovací postup, kterého používá. Recitátor je symbolický a náznakový v řeči i v jednání. Je sám a nehraje divadlo, pouze navozuje posluchači určitou situaci, atmosféru, náladu, city. V případě, že by se toto vše snažil odehrát jako herec, působil by trapně a nepřesvědčivě — jistě to všichni znají ze svých zkušeností z přehlídek a festivalů. Je tedy

důležitý rozdíl ve využití výrazových prostředků při realizaci básnického textu. Fyziologická stránka přednášejícího, pohyb, gesto, je většinou až druhotná, měla by ale jít ruku v ruce se základní koncepcí a myšlenkou, kterou by měla zvýraznit a podpořit.

Herec vytváří svými prostředky na jevišti stylizovanou konkrétní situaci, kterou divák zároveň s ním prožívá.

Recitátor svými prostředky vytváří situaci abstraktní, ale přestože nemá spoluherce, v daném prostoru a čase navozuje v divákovi konkrétní prožitek.

Herec je více svázán dějem hry, je začleněn do kolektivu a do rámce žánru hry. Je omezován a veden koncepcí režie, prostorem, časem, charakterem své postavy a také hrou svých kolegů, kdežto přednášeč má volbu daleko svobodnější, zrovna jako pocity při samotném výkonu.

Přednášeč se neskrývá za charakter své postavy, ale stojí před svým posluchačem, divákem sám se svým názorem na interpretovaný text a s názorem na autora, jehož myšlenku musí v základě respektovat, protože bez jistého souznění s textem by nemělo smysl s ním vůbec předstoupit. Přednášeč odhaluje hloubku autora i sebe — to je při práci s poezií i prózou onen tvůrčí prvek, který neustále vábí a přitahuje.

Srovnám-li velká literární a dramatická díla, jako je například Máchův Máj proti Shakespearovu Hamletovi, a nejenom tyto, myslím, že podíl tvorby a práce na textu se vyrovná, i když drama a báseň jsou dva značně rozdílné literární žánry a herecké umění a umělecký přednes dvě rozdílné umělecké disciplíny.

Je velký rozdíl mezi tím číst si někde v koutě verše nebo divadelní hru nebo proti tomu recitovat a hrát divadlo. Myšlenková platnost čteného textu je obohacena pouze vztahem čtenáře k textu, tedy vztahem jednostranným. Při jevištním výkonu dochází k vazbám mnohostrannějším, bohatším. Názor herce nebo přednášeče dá textu zaznít v konkrétně lidské životní hloubce a šíři. A to je, myslím, jeden z hlavních úkolů jak herce, tak také přednášeče.

OTA LIŠKA

IV. ročník herectví DAMU

RECITÁTOR A HEREC

Jaké je postavení herce v dramatickém textu a jaké recitátorovo v textu poetickém? Herec a recitátor existují jako interpreti právě s ohledem na podklady, které vycházejí od autorů, v diametrálně odlišných podmínkách, poměrech, funkcích a podobách. Herec na jevišti je konkrétním člověkem, simuluje žijící a živou osobu zasazenou do konkrétního prostředí a do situace, kde se rozhoduje, kde se jedná a mluví každodenní řečí. Recitátorovi je jeviště abstraktním prostorem, v němž není ani pojem času. V takovém nekonkrétním světě myslí a cítí ve jménu autora, uplatňuje jeho signály, jimiž má jeho výpověď proklamovat. Zatímco pro herce je divák třetí osobou, nepřímým adresátem jeho řeči, stojícím mimo jeho jednání, je divák pro recitátora osobou druhou, přímým adresátem adresné, přitom však neadresované řeči. Herec má konkrétní pohled, konkrétní gesto, mimiku a úbor. Recitátor je symbolický a náznakový v řeči i jednání. Drama i báseň jsou dvě rozdílné věci a herec i recitátor jsou dvě rozdílné profese.

Co to však znamená pro samotnou recitaci? Je třeba začít tím, že zákonitost vzniku „chorob z povolání“

nevynechá ani tak náročné profese jako je herectví a recitátorství. Dobrý umělec má mnohé ze svých výrazů hluboce zautomatizované. Kdyby tomu tak nebylo, nemohl by se tak soustředěně koncentrovat při nezbytné autosugesci v průběhu svého vystupování. Herec má synchronii všech výrazových prostředků, to znamená řeči s pohybem a intonací, zautomatizovanou. Velká část jeho výpovědní síly — v divadle to ani jinak být nemůže — přechází na mimojazykové složky a ty dělají divadlo divadlem. Dialog by nebyl autentický, kdyby v něm scházel konkrétní pohyb a zvuk. Jenomže i recitátor má zautomatizovanou synchronii svých výrazových složek, ale — a to je jádro oné věci — s jiným proporčním rozložením. Část síly a kvality, vkládaná hercem do pohybu, přechází u recitátora do intonace a naopak. I do abstraktna tlumený recitátorův pohled uvolňuje nebo přenáší část výpovědi na intonaci řeči. Proporce složek se tedy tam a tady neshodují. A když k tomu připočteme ještě i to, že herec dramatizuje i výraznými zvukovými intervaly, pak se zcela evidentně rysuje rozdílnost v realizačních prostředcích herce a recitátora.

JOZEF MISTRIK

OPĚT Z BRNĚNSKÉ TEATROLOGIE

Již dříve jsme si příležitostně všimali jednotlivých svazků literárně-vědné řady Sborníku prací filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brně. Vychází už téměř dvacet pět let a pravidelně věnuje místo příspěvkům divadelněvědným, jež svým tematickým zaměřením i přístupným podáním mohou zaujmout také naši ochotnickou veřejnost. Výjimkou není ani právě vydané dvojčíslo 25–26 (lze je objednat ve fakultní prodejně Knihy v Brně na Gorkého ulici 13).

V úvodní stati zamýšlí se Miroslav Mikulášek nad cestami, smyslem a novátorstvím sovětské porevoluční kultury. Přihlíží ke všem literárním rodům a žánrům, dokládá své závěry také na oblasti sovětské dramatiky a divadla — od davových produkcí prvních poříjnových let přes dramata Majakovského, Višněvského, Pogodinova, Bulgakovova, Erdmanova či Švarcova až po díla autorů poválečných a současných. Mnohotvárnou osobností básníka, prozaika, kritika, teoretika a zejména praktického divadelníka K. H. Hilara (1885–1935) zabývá se monograficky výkonný redaktor svazku Artur Závodský. Vychází z teze, že dějiny moderního divadla jsou v první řadě historií vyhraněných režisérských koncepcí a jejich představitelů, chronologicky sleduje jednotlivé etapy umělcova působení v pražských divadlech Vinohradském (1910–1921) a Národním (1921–1935). Studie detailně probírá Hilarovu režijní filozofii i jevištní praxi, a to jak v kontextu s jeho předchůdci a soupeřníky (reformátoři evropského divadelnictví Max Reinhardt, František Zavřel nebo Leopold Jessner), tak ve složitém dialektickém vztahu k následující generaci naší meziválečné levicové avantgardy (Jindřich Honzl, E. F. Burian, Jiří Frejka aj.). Ukazuje tak tuto donedávna neprávem opomíjenou individualitu jako tvůrčího režiséra syntetického pojetí inscenace a velkého inspirátora moderního českého divadla. K příspěvku je připojen Hilarův hodnotící proslov k uctění památky expresionisty Fr. Zavřela a sedm ceněných fotografií. Divadelněvědné problematiky se v tomto čísle Sborníku prací FF UJEP bezprostředně týkají také recenze některých novinek odborné literatury — např. paměti Jaroslava Průchy Má cesta k divadlu v edici Ludvíka Páleníčka, E. F. Burianovy volcebandové kompozice Máchova „Máje“ (vydala Lola Skrbková) nebo skript Aleny Štěrbové Rozhlas a slovesné umění. vz

výběr pro vás

ANTONÍN MÁŠA:

RVÁČ

V domě statkáře Perekatova se schází společnost, složená většinou z důstojníků místní posádky. Pro hezkou, rozmarnou a romantickou Perekatovu dceru Mášu to není právě nejzábavnější společnost, protože páni důstojníci jsou většinou hloupí a omezení a mají zájem jen o karty a klepy. Jen rytmistr Lučkov, který k Perekatovům nechodí, budí Mášín zájem. Tento nehýžek, asi čtyřicetiletý hrubec má za sebou řadu vyhraných soubojů, v nichž zabil tři lidi a proto mu ostatní dali přezdívku „Rváč“. Když u pluku nastoupí kornet hrabě Fjodor Fjodorovič Kistěr, urazí ho Lučkov hned při představování a vyzve ho na souboj. K údivu všech zvítězí v souboji Kistěr, který raní Lučkova do ramene. Major varuje Kistěra před Lučkovem, který se cítí výsledkem souboje do hloubi srdce uražen a který se bude jistě Kistěrovi mstít. Ale Kistěr bere jeho varování na lehkou váhu, jednak proto, že je zamilován do Máši, ale hlavně proto, že věří v převýchovu Lučkova. A hned po souboji s touto převýchovou začne. Navštíví Lučkova a přinese mu knihu Goethových básní. Ale brutální Lučkov se nezajímá o knihy, ale o vodku a mravence, kteří lezou od okna ke kavalci a zpět. Když mu Kistěr nabídne přátelství, dojde mezi oběma k výměně názorů. Kistěr tvrdí, že morálka tupého stáda, zloba z nenaplněného života, nuda a zášť zotročují člověka víc, než knuta politického útlatu. Ale podle Lučkova je svobodný jenom ten, kdo se zmocní knuty a ovládá druhé. Jejich spor skončí typicky: Lučkov uhodí Kistěra do tváře a vyzve ho na souboj. Ale Kistěr na jeho vyzvání nereaguje. Vyřídí pozdrav od Máši a její pozvání, aby Lučkov navštívil dům Perekatových. Tím Lučkovovi vyrazí dech. Zdá se, že ušlechtilý Kistěr přece jen způsobil změnu v Lučkovově životě. Lučkov koupil svému sluhovi novou čepici, nařídil mu uklidit byt a navštívil Kistěra, s nímž při vodce debatoval o takových věcech, jako je smysl lidského života a o Máše Perekatovové. K údivu všech důstojníků, kteří se zájmem škodolibého stáda sledovali od začátku vývoj vztahů mezi Lučkovem a Kistěrem, navštíví Lučkov i Perekatovy. Chová se tu společensky naprosto nemožně, ale zkrotí splašeného koně a v Mášinych očích se stane hrdinou dne. Kistěrovi je jasné, že Máša miluje Lučkova. V zájmu přátelství se Kistěr Máši dobrovolně vzdá. Navštíví Lučkova a znovu ho zve k Máše, tentokrát do menší společnosti. Lučkov po menším váhání tedy znovu navštíví Perekatovy a sjedná si s Mášou schůzku na druhý den, o sa-

motě. Neopomene vítězně sdělit Kistěrovi, že Máša mu před Kistěrem dala přednost. Kistěr navštíví Perekatovy a varuje Mášu, aby se nedopustila nepředloženého činu — a i když to neřekne, myslí s Lučkovem — ale Máša je tak rozčilená, že ho nevnímá. S Lučkovem se sejde, ale když jí chce Lučkov, kterému to připadá přirozené, znásilnit, popere se s ním a uteče. Teprve teď pozná Máša, že to je Kistěr, kterého má ráda. Když Perekatov vidí, jak se Máša trápí, požádá Kistěra, aby se s Mášou oženil. Kistěr rád souhlasí. Požádá o propuštění z pluku a pozve důstojníky na zásnubní večírek k Perekatovovým. Když zve i Lučkova, vyčte mu Lučkov, že s ním jednal podle a vyzve ho na souboj. Při souboji nedodrží Lučkov pravidla a Kistěra zavraždí. A neopomene sdělit Máše, že tím splnil svou vlasteneckou povinnost a naplnil smysl svého života. Ukázalo se, že Kistěrova výchova ztroskotala, že jeho metoda, jak čelit násilí, je špatná, protože způsobila smrt jejího zástance. Ukázalo se, že je asi třeba zvolit jinou cestu, jak čelit násilí.

Mášova novinka je dramatickou variací na téma Ivana Sergejeviče Turgeněva a má jedenáct obrazů, 12 mužů a 3 ženy. Příběh se odehrává střídavě v pěti hracích prostorech, do kterých je jeviště rozděleno a které jsou charakterizovány náznakem (lesík Dlouhý luh, sad, pokoj Lučkova, pokoj Kistěra a uprostřed salon Perekatových). Velká role: rytmistr Lučkov Avděj Ivánovič (40 let), kornet Kistěr Fjodor Fjodorovič (25 let), Máša Perekatovová (18 let), Perekatov Sergej Ivanovič, její otec (40 let), Taňuša, služebná u Perekatovových (25 let). Střední role: Mášina matka Varja Markarovna Perekatovová (40 let), Váňuša, sluha u Perekatovových (60 let), poručík Lopuchov Dmitrij Ivánovič (40 let). Malé role: podporučík Kropotkin, pobočník Tělegov, Lučkovův sluha Arfom, Kistěrův sluha Luka, 1. důstojník a 2. důstojník. Hra se hodí pro středně vyspělý soubor, který má typově odpovídající obsazení, dobrého výtvarníka a režiséra. Vydala DILIA.

ALOIS JIRÁSEK:

EMIGRANT

Starý vojenský vysloužilce Kudrna budeje Apoliné Peškové skryš, protože pruská armáda už překročila české hranice. Kudrna je rád, že jeho vnuk Václav se dostal do panské služby a tudíž nepodléhá vojenské povinnosti. Apolina žije sama s dcerou Lenorkou, která se má vdávat za sousedovic syna Jiříka Březinu. Apolinin muž Jan Pešek opustil rodinu, když byla Lenorka ještě malá, protože nechtěl přistoupit na katolickou víru a zůstal helvitou. Apolina neměla lehký život, musela živit sebe i Lenorku a navíc zápasit se společenskou diskriminací, které byla jako žena helvity vystavena. Živobytí uhájila, Lenorku vychovala v hodné a

hezké děvče a dokonce i své společenské postavení upevnila natolik, že jí bylo katolíky důvěřováno a slíbeno členství v katolickém náboženském spolku. Po létech strádání měla naději na klidný a spokojený život nejen ona, ale i Lenorka, pro kterou sňatek s milovaným Jiříkem znamenal největší životní štěstí. A v tomto okamžiku, když Apolině chybí k cíli jen pár kroků, vací se po čtrnácti letech z nucené emigrace Apolinin muž a Lenorčin otec Jan Pešek. A těsně po něm vtáhne do Police nad Metují, kde se příběh odehrává, i pruská armáda. Lenorka přivítá otce s radostí, Apolina velice chladně.

Přestože jsou vánoce, Pešek se doma příliš nezdržuje. Jednak proto, že cítí Apolinino nepřátelství, hlavně však proto, že organizuje vystěhování helvitů do Pruska — pruský král osidluje jinověrci pustiny — a náhradu za jejich zkonfiskovaný majetek. Za přítomnosti pruské armády se Pešek už necítí jako prosebník, ale jako žadatel, jehož požadavky, prospěšné všem pronásledovaným helvitům, budou muset být splněny. Bohužel jeho záštita — pruská armáda — krade, drancuje a bez milosti násilím odvádí mladé muže na vojnu. I Kudrnův vnuk Václav byl odveden a Jiřík jenom proto ne, že utekl, jako řada ostatních, do hor. Apolina Peškovo jednání v zájmu helvitů zásadně odmítá a v podstatě s ním v ničem nesouhlasí. Dokonce se ho jako manžela zřekne. Ale ani Jiříkův otec, konšel Březina, který měl Peška vždycky rád a chápal jeho nekompromisnost ve víře, přestává s Peškem souhlasit. Varuje ho a upozorňuje na to, že ho sousedi pokládají za zrádce, který pruské armádě ukazoval cestu do Čech. Žádá ho, aby nechal spolků s Prusky, jinak ze svatby Jiříka a Lenorky nebude nic. O této žádosti musí Pešek uvažovat, protože jde o štěstí jeho jediné dcery a protože se sám přesvědčil, když byl u pruského velitele intervenovat za Václavovo propuštění z vojny, že pruská armáda a její velení ho bude podporovat jen v tom, z čeho bude mít ona prospěch. A jak by skončil, kdyby se náhodou protivil, vidí Pešek na osudu starého Kudrny, který chtěl svými silami zachránit Václava, byl ale pruským vojákem smrtelně raněn.

Apolina se odstěhovala z domu k tetce Chudošilce a očekává, že se tam odstěhuje i Lenorka. Ta, rozbolestněná vyhlídkou, že ze svatby s Jiříkem sejde, vyčte Peškovi, že nejprve zničil život matce a teď ho ničí i jí. Pešek je hluboce otřesen výčitkou milovaného dítěte, ale i tím, že jeden z jeho nejstarších a nejuvěrnějších přátel, myslivec Kořínek, je stejného mínění jako Lenorka. Ale Pešek chce, aby jeho dcera byla šťastná. Proto zachrání Jiříka — který se vrátil z hor, když se dozvěděl, že Březina chce svatbu zrušit — před pruskou stráží. Proto se Pešek už s helvity nesejde a

přestane se o jejich věc starat. Proto odvede ohroženého Jiříka do bezpečí a sám odejde navždy do ciziny. Lenorka o jeho oběti neví a Březina je mu za ni vděčen. Zachránil štěstí dvou mladých lidí, kteří nemohou za krivdy napáchané v minulosti a kteří mají život před sebou.

Jiráskovo drama, napsané v letech 1895—6 má 4 jednání, 2 dekorace (světnice, před kostelem) a 22 mužů, 7 žen, 1 dítě a kompars. Velké role: Jan Pešek (50 let), Apolina, jeho žena (45 let), Lenorka, jejich dcera (20 let), konšel Březina (50 let). Střední role: Jiřík (22 let), Kudrna, vysloužilý (70 let), myslivec Kořínek (60 let). Epizody: Březinová, pater Bonaventura Pitr, měšťan Zachar, měšťan Luňáček, Kudrnův vnuk Václav, městský synek Prokop, městská dcera Pepka, emigrant Moc a Vrba, evangelici z Mochova Cyrus a Dostál, Kostelník, Stařena, 2 ženy z Bezděkova, pruský pobočník, poručík, 2 důstojníci, husarský strážmistr, desátník a stráž. Kompars: sousedé, sousedky, chasníci a mladí mužové z Bezděkova. Příběh se odehrává v Polici nad Metují roku 1741. Hra se hodí jen pro vyspělý soubor, který má dobrého dramaturga (škrtý) a režiséra (koncepte).

Jarmila Černíková

ZÁPISNÍK

Spolupráce

Při příležitosti Dělů malých jevištních forem v Erfurtu (květen 79) sešli se zástupci redakcí Szene z Berlína a naší Amatérské scény na pracovní schůzce. Informovali se navzájem o redakčních plánech, vzdělávacích cyklech a festivalech. Výsledkem jednání byla dohoda o pravidelné výměně informací o amatérském divadelnictví v NDR a u nás, poskytování fotografií z významných akcí a příprava setkání redakcí Szeny (NDR), polského časopisu pro amatérské divadlo a našeho časopisu.

FEMAD

Festival mladého amatérského divadla v Poděbradech pořádán Krajským kulturním střediskem Středočeského krajského národního výboru a poděbradským kulturním a společenským střediskem v Divadle Na kovárně v Poděbradech už má svoji tradici. Letos bude uspořádán koncem září a začátkem října. Vedle souborů ze středočeského kraje a Prahy přijdou i hosté z ostatních krajů. (Očekává se účast Malého divadla z Ústí, brněnského souboru X, Orfea z Prahy a dalších.) Součástí budou i semináře a pracovní setkání.

Dětem

Divadelní soubor Zdeňka Štěpánka ZK ROH Slavia-Fatra Napajedla nastudoval k Meziná-

rodnímu roku dítěte v režii St. Trísky pohádku Jana Jílka Sůl nad zlato. Sehrál představení nejen pro děti v Napajedlích, ale i v okolí. Celkem sedm představení navštívilo 1600 spokojených dětských diváků. Amatérští divadelníci svým představením aktivně přispěli k oslavám této významné události.



HRY PRO Dospělé

K. Semerád: Slzy a smích (13 m, 8 ž)
J. Šotola: Cesta Karla IV. do Francie a zpět (10 m, 4 ž)
J. Kákoš: Mrtvá kolej (3 m, 3 ž)
E. Šim: Sešli se dva (2 m, 3 ž)
S. Laskin: Jednoho zimního večera (4 m, 3 ž)
J. W. Goethe: Urfaust (11 m, 3 ž)
N. V. Gogol: Ženitba (7 m, 4 ž)
Ö. von Horváth: Benátská noc (12 m, 10 ž, kompars) — dev. váz.

MALÁ ŘADA SOC. AUTORŮ

I. Csurka: Natáčení v reálu (11 m, 4 ž, kompars)

HRY PRO DĚTI A MLÁDEŽ

J. Lada: Kocour Mikeš (22 m, 3 ž, možnost dvojrolí)
V. Provazníková: Bajaja princ (7 m, 4 ž, kompars)
P. Grym: Bubáci (4 m, 2 ž nebo 13 m, 4 ž)
J. Klatovská: Raketa přátelství (pásmo pro libovolný počet dětí)
S. Prokofjevová-G. Sappir: Nový plášť pro Vítr (4 m, 3 ž)

Amatérská scéna, ročník XVI (Ochotnické divadlo, ročník XXVI), č. 9, září 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 červenci 1979.

© Panorama, Praha 1979

POHÁDKÁŘ

Divadlo nastavuje době zrcadlo, čas od času ovšem potřebuje si s tímto zrcadlem pohlédnout, najít úhel, z něhož je možné zahlédnout známou realitu lidských věcí jakoby nanovo.

Autorů, kteří už svými texty takový posun divadlu umožňují nebo je k němu přímo vybízejí, je málo. Žalostně, dalo by se říci vzhledem k tomu, jak velice je divadlo právě teď potřebuje. A když jsou, stojí obvykle osamoceni, jaksi mimo hlavní proudy a unikají pozornosti právě pro to, pro co by ji měli přitahovat: pro svou zvláštnost. Tím spíš, jestliže je o takovém autoru známo, že původně vyprávěl své pohádky dětem, že přichází k dospělým z oblasti tvorby pro malé. „Dospělí“ divadelníci jsou k němu nedůvěřiví. Pochybují, že má co říci a že to také říci umí. Je to samozřejmě předsudek, ale je dokonale zakofeňný. A jako každý předsudek je i zaslepující: brání postřehnout, že některý hodně dospělý a umělecký autor ve skutečnosti žvatlá mnohem infantilněji, než by si to mohl dovolit dramatik, píšíci pro děti.

Na tento předsudek doplatil — a vlastně stále doplácí — jeden z nejzajímavějších autorů pohádkově bizarního, fantastického divadla, **Jevgenij Švarc**.

Skoro by se chtělo začít žil-byl v Leningradě jeden spisovatel... Byl nejdříve krátký čas hercem v malém divadelním kolektivu, pak novinářem a jako novinář začal spisovatelskou dráhu. Spolupracoval s redakcí dětských časopisů a začal povídkami a hříčkami pro nejmenší. První knížku vydal v roce 1925. Jmenovala se Vyprávění staré balalajky a líčila události při velké povodni v Leningradě. Dramatičnost událostí je tu nadlehčena nezvyklou vyprávěčkou. Balalajka překypuje sdílností jako vlídná, ale trochu upovídaná stará dáma. První knížka je příznačná, naznačuje, co se potom v celém jeho díle bohatě rozvine: hravá fantazie, od mládí do stáří okouzlená Andersenem. Citlivé smysly, které dovolují slyšet, co vypráví tráva, když roste, odhalit skrytý život nejskromnějších, neobvyklejších věcí — i lidí. Uvolněná, bohatá představivost a zároveň vyhraněný smysl pro řád, styl, pro architekturu díla. Soucit s každým lidským trápením a překvapující láska k životu — a zároveň přítomnost bystrého intelektu.

Švarc dovedl vykouzlit půvabný, průzračný svět pohádky, ale nežil v něm. Žil naplno životem sovětského občana v letech výstavby i v dobách nejtěžších. A vydal o tom svědectví. Především třemi pohádkovými pamflety, které jsou zároveň jeho nejzajímavějšími hrami, určenými dospělým: **Nahý král** (1934), **Stín** (1940) a **Drak** (1943).

Od chvíle, kdy se v Německu dostal k moci Hitler, se v Švarcově díle neustále vrací otázka, jak se to mohlo stát. Z jakého podhoubí roste fašismus, co se to musí stát s „normálními“ lidmi, aby snesl tak drzé popření veškeré lidskosti? Nahý král se ještě pouze vysmívá neuvěřitelné pitomosti nového režimu v Německu, ale o šest let později, ve Stínu, už není mnoho místa pro smích. V pohádkové zemičce, kde plyne život pokojně, podřízen starodávným fantastickým zákonům, se vzbouří Učencův Stín a postupně se prodere až k vládě. A v Stínu Stínu vyplouvají na povrch věci temné a zlé: touha mít se dobře za každou cenu, vládnout alespoň někomu, požívat výsady na úkor druhého, zbabělost, udavačství, korupce. Učenec musí zapasit s velkým a nebezpečným nepřítelem, v průzračném pohádkovém vzduchu se tu odehrává obraz boje na život a na smrt. Stín je vážná hra — psal se rok 1940.

V podstatě tentýž zápas zachytil Švarc i v Drakovi. Ale už v pozmeněné tónině. Válka v roce 1943 zuřila naplno, Švarcova rodná zem nesmírně trpěla — a právě v této chvíli píše Švarc hru světlejší, optimističtější, prostě veselější než je Stín. Místo tichého učenice ze Stínu, kterého ani ve snu nenapadlo, že bude muset jednou jít pro svou mírumilovnost a humanismus až za hranice smrti, přichází potulný rytíř Lancelot, tradiční hrdina, který odjakživa pomáhal utlačeným proti utlačovatelům, mstil křiv-

dy vždy a všude, a to i tehdy, když sami ukrivdění je chtěli snášet. Zabije Draka, osvobodí městečko od jeho krutovlády, sám utrhá v boji těžké rány, na které neumře vlastně jen proto, že je nesmrtelný — jenomže tím nic nekončí. Drak věděl, co dělá, když víc než těla mrzačil lidem duše, jeho sém je zaseto hluboko „v nevědomých, hluchých a slepých duších, ve spálených, vykořeněných duších“. Tragická komedie se opakuje, Lancelot musí přijít znovu, musí přicházet znovu, ještě dlouho tu pro něj bude práce, „úporná, zdoluhavá. Horší než vyžívání. V každém z nich musíme zabít draka“.

Drak pomohl překonat definitivně bariéru, které dělily autory-pohádkáře od „dospělého divadla“. V polovině šedesátých let vytvořil z něho režisér B. Besson v Deutsches Theater jedno z těch představení, jímž se říká světová a která pomáhají posunout divadelní vývoj o kus dopředu.

(2. DĚJSTVÍ)

KOCOUR: Až začne boj, já a oslík se skryjeme v sýpce za dvorem, aby mi plamen náhodou nepřipálil kožich. Až budeš potřebovat, zavolej na nás. Oslík má na hřbetě pro tebe osvětlení, pirožky s višněmi, brousek na meč, náhradní špiče ke kopí, hehly a nitě.

LANCELOT: Děkuji. (Stoupne si na koberec, vezme zbroja k nohám si položí hudební nástroj. Vydá čepičku, nasadí si ji a zmizí)

KOCOUR: Přesná práce. Jsou to přece jen mistři. Jsi tu ještě, Lancelote?

HLAS LANCELOTA: Ne. Potichoučku stoupám vzhůru. Nashledanou, přátelé!

KOCOUR: Nashledanou, kamaráde! To je rozčilování, to je starost! To už je lepší, když si jeden rovnou zoufá — aspoň se pak už na nic nečeká. Říkám to správně, oslíku? (Oslík pohne ušima) Ušima mluvit neumím. Pojd, budeme si povídat, ano? Známe se sice málo, ale když už jednou pracujeme spolu, můžeme si společně i zamíňukat. Čekat a být zticha, to jsou muka. Mňouknem si, pojd!

OSLÍK: Mňoukat se mi nechce. **KOCOUR:** Tak si budeme povídat slovy. Například: Drak si myslí, že je tu Lancelot, ale po Lancelotovi ani stopy. To je legrace, víd!

OSLÍK (mrzutě): To je legrace! **KOCOUR:** Proč se směješ?

OSLÍK: Nabijou mň! Jak se jen trochu hlasitěji zasměju, řeknou lidi: ten pitomý osel zase křičí. A už mě mlátí.

KOCOUR: Aha. To znamená, že se směješ provokativně.

OSLÍK: Asi.

KOCOUR: A čemu se tak směváš?

OSLÍK: Jak kdy... Přemýšlím si a přijdu na něco legračního. Treba koně, ti jsou k smíchu.

KOCOUR: A proč?

OSLÍK: Tak... Jsou hloupí.

KOCOUR: Odpusť, že jsem tak zvědavý, ale už dávno jsem se tě chtěl zeptat — jak můžeš žrát bodláčí?

OSLÍK: A co má být?

KOCOUR: V trávě se najde občas stonek, co se dá jíst, to ano. Ale bodláčí je takové ostré.

OSLÍK: To nic, mám ostré řád.

KOCOUR: A co maso?

OSLÍK: Jak to, maso?

KOCOUR: Zkoušel jsi je?

OSLÍK: Maso přece není k jídlu. Maso je zavazadlo. Nakládají ho na vozy. Hlupáku.

KOCOUR: A mléko?

OSLÍK: To jsem pil jako dítě.

KOCOUR: Zaplať pánbůh, našli jsme příjemný námět k hovoru.

OSLÍK: Máš pravdu. To je milá vzpomínka. Maminku jsem měl hodnou a mléko bylo teplé. Cucat, spát a cucat — to byl ráj.

KOCOUR: I chlemtat mléko je dobré.

OSLÍK: S chlemtáním nesouhlasím.

KOCOUR (vyskočí): Slyšíš?

OSLÍK: Dupe kopyty, mizera. (Ozve se řev Draka)

DRAK: Lancelote, Lancelote! (Pauza) Lancelote!

OSLÍK: Kuku! (A už se řehá jako osel) Já—já—já! (Dveře do paláce se rozletí a v dýmu a plameni je matně vidět, jak se pohybují tři gigantické palice, obrovité pracky, zablýsknou se ohnivě oči)

DRAK: Lancelote, jen si mě před bojem dobře prohlédni! Lancelote, kde jsi? (Henrich vběhne na nádvoří. Hledá Lancelota, nahlédne i do studně) Kde je?

HENRICH: Zmizel, vaše výsosti.

DRAK: Lancelote, Lancelote?

Kde jsi? (Třesne neviditelný meč) Kdo si to dovoluje mě uhodit?

HLAS LANCELOTA: Já, Lancelot. (Úplná tma. Strašný řev. Znovu světlo. Henrich spěchá na radnici. Bojový halas)

KOCOUR: Schovejme se, honem!

OSLÍK: Nejvyšší čas. (Odběhnou. Nádvoří se naplní lidmi. Jsou neobvykle tiší. Všichni šeptají a hledí na nebe)

1. MĚŠTAN: Ten boj se bolestně protahuje.

2. MĚŠTAN: Ba, už dvě minuty a žádné výsledky.

1. **MĚŠTAN:** Doufám, že to všechno skončí co nejrychleji.

2. **MĚŠTAN:** Ach bože, tak jsme si tu klidně žili... Teď je například čas k obědu a člověk ani nemá chuť. Dobrý den, pane sadaři. Proč jste smutný? **SADAŘ:** Dnes mi vykvetly čajové, chlebové a vinné růže. Stačí přivonět — a je po hladu a šizni. Pan Drak mi slíbil, že se na ně přijde podívat a že mi dá peníze na další pokusy. A teď si bojuje. Vždyť takhle mohou zahynout plody dlouholeté práce!

PODOMNÍ OBCHODNÍČEK

(Septem): Kdo si přeje kouřová sklíčka? Je jimi vidět nakouřený pan drak. (Všichni se tiše smějí)

1. **MĚŠTAN:** Taková drzost. Cha-cha-cha.

2. **MĚŠTAN:** Pan drak nakouřený! To je dobré. (Všichni si kupují sklíčka)

CHLAPEC: Maminko, maminko, před kým to drak utíká po celém nebi?

OSTATNÍ: Pst!

1. **MĚŠTAN:** Drak neutíká, chlapče, drak manévruje.

CHLAPEC: A proč si usekl ocas?

OSTATNÍ: Pst!

1. **MĚŠTAN:** Ocas si usekl podle předem připraveného plánu.

1. **MĚŠTKA:** Už se válčí šest minut a konce nevidět. Všichni jsou tak rozčilení, že trhokyně v tom rozčilení zvýšily trojnásobně cenu mléka.

2. **MĚŠTKA:** Copak trhokyně! Když jsme šli sem, viděli jsme podívanou, paní, při které krev stydla! Kukr a smetana, bílé jako stěna, uháněly z obchodu do skladů pod zámek. Strašně nervózní zboží! Jen slyší, že se něco děje — hned je pryč. (Vykřiky. Dav se shlukne stranou. Objeví se Charlemagne)

CHARLEMAGNE: Dobrý večer vespolek. (Mlčení) Copak mě neznáte?

1. **MĚŠTAN:** Samozřejmě, že ne. Od včerejšího večera jste úplně neznámý.

SADAŘ: Strašná rodina. Přijímají cizince. Kází drakovi náladu. Vždyť je to horší než chodit po trávníku.

2. **MĚŠTAN:** Osobně vás vůbec neznám od té doby, co váš dům je hlídán stráží.

CHARLEMAGNE: Ano, to je hrozné, vidte. Ti hlupáci mě nepustili k vlastní dcerce. Drak prý nakázal, aby k ní nikoho nepouštěli.

1. **MĚŠTAN:** To je toho! Ze svého hlediska má úplnou pravdu.

CHARLEMAGNE: Elza je tam sama. Mávala mi sice vesele z okna, ale asi jen proto, aby mě uklidnila. Ach, ach, nevím, co se to děje. Nějak si neumím najít místo na světě...

2. **MĚŠTAN:** Jak to, že nemůžete najít místo? To už vás odvolal z funkce archiváře?

CHARLEMAGNE: Ještě ne.

2. **MĚŠTAN:** Tak co tu mluvíte o místě?

CHARLEMAGNE: Copak mi vážně nerozumíte?

1. **MĚŠTAN:** Ne. Od chvíle, co jste se spřátelil s tím cizákem, mluvíme každý jinou řečí. (Je slyšet hluk boje, údery meče)

CHLAPEC (ukazuje na nebe): Maminko, leží na lopatkách, nohama vzhůru. A někdo ho bije, až jiskry lítají.

OSTATNÍ: Pst! (Zahřmí trouby, vyjde Purkmistr a Henrich)

PURKMISTR: Slyšte rozkaz: Abychom se vystříhali epidemie očních nemocí zakazuje se dívat se na nebe. O tom, co se na nebi děje, se dozvíte z komuniké, které bude vydáváno podle potřeby panem osobním sekretářem pana draka.

1. **MĚŠTAN:** Tak to má být. Už bylo na čas!

CHLAPEC: Mami, a proč se nesmím koukat, jak ho bijou?

OSTATNÍ: Pst! (Objeví se Elziny přítelkyně)

1. **PŘÍTELKYŇE:** Už se válčí deset minut. Proč jen se ten Lancelot nevzdá?

2. **PŘÍTELKYŇE:** Vždyť přece ví, že nad drakem není možné zvítězit.

3. **PŘÍTELKYŇE:** Prostě nás schválně napíná.

1. **PŘÍTELKYŇE:** Zapomněla jsem u Elzy své rukavičky. Ale teď je mi to jedno. Jsem z té války tak unavená, že ničeho nelituji.

2. **PŘÍTELKYŇE:** Mně už je taky všechno jedno. Elza mi chtěla dát na památku své nové střevíce. Ani si na ně nevzpomenu.

3. **PŘÍTELKYŇE:** Kdyby nebylo toho pocestného, drak by si Elzu dávno odvedl. A my už jsme mohly sedět spokojeně doma a plakat.

PODOMNÍ OBCHODNÍČEK: Neptejte si někdo vědecký přístroj, takzvané zrcátko? Může se dívat dolů, ale vidí nebe. Všichni mohou za babku vidět draka u svých nohou. (Ostatní se tiše smějí, kupují zrcátka. Po skupinách se všichni dívají. Boj slíší)

1. **MĚŠTAN:** Ta hrůza!

2. **MĚŠTAN:** Chudáček drak.

1. **MĚŠTKA:** Už ani nevydychuje plameny.

2. **MĚŠTKA:** Jen čoudí.

1. **MĚŠTAN:** Nějaké složité manévry.

2. **MĚŠTAN:** Podle mého... ale radši budu zticha.

1. **MĚŠTAN:** Nerozumím tomu.

HENRICH: Slyšte komuniké městské samosprávy. Boj se blíží ke konci. Protivník ztratil meč. Kopí se mu zlámalo. V létajícím koberci byl objeven mol, který z nevidanou rychlostí ničí vzdušné síly nepřitele. Pan drak není ničím nepřítelem jen z lásky k válce. Ještě se nenasytil vítězství a záznaky vlastní chabrosti mu ještě nestačí.

1. **MĚŠTAN:** Už všechno chápu.

CHLAPEC: Mami, mami, podívej se, někdo ho mlátí po palici, čestné slovo!

1. **MĚŠTAN:** Má palice tří.

CHLAPEC: No, a co z toho.

Stejně ho teď honí, i když má tři palice.

1. **MĚŠTAN:** To je zrakový klam, chlapče.

CHLAPEC: To zrovna! Často se peru a tak náhodou poznám, kdo je tady bit. Jeje — co to je?

1. **MĚŠTAN:** Odvedte to dítě.

2. **MĚŠTAN:** Nevěřím, nevěřím svým očím. Oční lékař, ale ihned!

1. **MĚŠTAN:** Padá sem. Nezacílnějte mi. Uhněte, musím to vidět! (Jedna hlava s rachotem padá na nádvoří)

PURKMISTR: Komuniké! Život za komuniké!

HENRICH: Slyšte komuniké městské samosprávy: Vysílený Lancelot ztratil vše a byl částečně zajat.

CHLAPEC: Co je to částečně?

HENRICH: Tak. Vojenské tajemství. Ostatní jeho části se ještě chaoticky staví na odpor. Dále: pan drak osvobodil pro nemoc od vojenské služby jednu hlavu a přesunul ji do stavu záloh první kategorie.

CHLAPEC: Stejně nevím...

1. **MĚŠTAN:** To není tak těžké pochopit. Vypadl ti někdy zub? Vidíš, a žiješ si.

CHLAPEC: Ale hlava mi ještě neupadla.

HENRICH: Poslouchejte přehled zpráv. Hádanka: Proč jsou dvě věci než tři? (Dvě hlavy sedí na dvou křeslech. Dvakrát dvě jsou čtyři. A je to. A dvě hlavy sedí neochvějně. (Druhá hlava s rachotem padá na zem) Přehled se z technických důvodů odkládá. Slyšte komuniké: Vojenské akce se rozvíjejí podle plánů, předem připravených panem drakem.

CHLAPEC: A víc nic?

HENRICH: Prozatím.

1. **MĚŠTAN:** Ztratil jsem ze

dvou třetin důvěry k drakovi. Pane Charlemagni, milý příteli, proč tam stojíte tak sám?

2. **MĚŠTAN:** Pojďte k nám, pojďte mezi nás!

1. **MĚŠTAN:** Stráž vás ani nepustí k jediné dceři. Taková sprostárna!

2. **MĚŠTAN:** Proč mlčíte?

1. **MĚŠTAN:** Snad jste se neurazil?

CHARLEMAGNE: Ne, ne, jen jsem se zamyslel. Před chvílí jste mě bez přetvářky neznal. A teď mě zase bez přetvářky máte rádi. Já vám rozumím. **SADAŘ:** Pane Charlemagni, není třeba moc přemýšlet. Je to všechno příliš hrozné. Kolik času jsem ztratil, když jsem běhal olizovat packy té jednohlavé nestvůře! Kolik krásných květin jsem mohl vypěstovat. **HENRICH:** Poslouchejte přehled zpráv!

SADAŘ: Dejte s tím pokoj!

HENRICH: To tak, je válka, musíme trpět. Tedy, začínám: Jediný je Bůh, jediné slunce, jediný měsíc a jediná je hlava na ramenou našeho velitele. Mít jednu hlavu, to je tak lidské, tak humánní ve vyšším slova smyslu. Kromě toho je to nanejdůležitější z vojenského hlediska, značně to zkracuje frontu. Bránit jednu hlavu je lehčí než bránit tři. (Poslední hlava s rachotem padá na nádvoří. Výkřiky. Teď už všichni mluví hlasitě)

1. **MĚŠTAN:** Pryč s drakem!

2. **MĚŠTAN:** Od mládí nás klamali!

1. **MĚŠTKA:** To bude krásna, nikoho nebudem poslouchat!

CHLAPEC: Mami, teď budou určitě pořad prázdniny. Hurá!

VŠICHNI: Hurá! Hurá! Pryč s ním! Bije ho!

Švarcovy hry se nevymykají možnostem amatérského divadla. Možná, že by si jich mohly všimnout především ty soubory, které soustavně hrají — a umí hrát — divadlo pro děti a mají přitom chuť občas vidět ve svém hledišti dospělější mládež i dospělé. Zkušenosti z dětského divadla tu budou jen na prospěch. Navíc mívají tyto soubory dost často po ruce loutkáře, dokonce skupinky černého divadla, ochotné mladé komparsy, takže uskutečňování různých čar a kouzelných proměn jim nepříjde tak zatěžko jako těm, kdo podobné úkoly nikdy neřešili. Ale ať už kdokoli se pokusí inscenovat Švarcovy poeticko-fantastické pamflety, v dramatické literatuře naprosto ojedinělé, měl by si uvědomit, že je na nich pomyslná nálepka Pozor — sklo! Švarcův autorský rukopis je superkřehký materiál, kdo si to neuvědomí a nepodřídí se mu, rozbije kouzlo napadří. To není předpoklad, to je zkušenost: několikrát v minulosti se to přihodilo profesionálním divadlům. A to tehdy, když podcenili „pohádkáře“, Švarcovu rafinovanou prostotu považovali za prostoduchost, již je třeba „pomoci na nohy“ — a tak se v křehkém porcelánu textu objevily sloní šlápoty banálních aktualizací, těžkopádných improvizací, všelijaké „živelné“ komiky, to vše s výsledkem přímo katastrofálním.

Švarcovu textu je možno důvěřovat. Je působivý, je-li interpretován s veškerou vnitřní vážností a opravdovostí, a navenek zdrženlivě, nevťiravě, lehce. I bez hrané „komiky“ bude tyto hry provázet v hledišti úsměv. A jestliže bude trochu melancholický, je to v pořádku — autor se usmívá stejně.

Alena Urbanová

KaBAREtní Proměny

VLADIMÍR JUST

VLASTA BURIÁN (I.)

Jevištní tvorba Vlasty Buriána představuje jednak činnost regulérně kabaretní (1914—1925, a 1953—62) a jednak, budeme-li exaktní, vrcholně rozvinutí regulérně kabaretní metody v nekabaretním prostředí divadelní inscenace (1925—1944; 1950—1953).

Jeho herectví vyrostlo z domácího prostředí efemérních kabaretů desátých let a jako takové odráží v sobě všechny důležitější znaky herectví malých jevištních forem kabaretního typu, jak o nich hovořila úvodní kapitola. Umělecká velikost Buriánova zjevu však zasluhuje bezesporu záběr mnohem širší než pouhé sledování těch či oněch hereckých principů.

Užívám-li úmyslně adjektiva veliký, pak zároveň s vědomím toho, že není takřka v moderním českém divadle postavy rozpornější: na jedné straně komik lidový v nejlepším slova smyslu, lidový svou mentalitou, bezprostředním, nekomplikovaným humorem i mimořádným darem okamžitě parodovat vše, co ho v dané chvíli — lhotejno zda na jevišti nebo v životě — obklopovalo; komik, jehož depatetizující pohled „zdola“ na všechno vznešené i snobské, na aristokraty, oficíry i mocipány všech kategorií byl vždy identický s neoficiálním plebejským pohledem nejširších lidových vrstev, z jejichž vděčné paměti ho patrně nikdo nikdy nevymaže.

A na druhé straně i dětinsky ješitný fanfarón, milující okázalý přepych, důstojnické uniformy a jiné notoricky nehumorné záležitosti; podnikatel, toužící jak ve svém divadle tak v občanském životě po pompě takřka procovské, po zařazení do úzkých vrstev téže smetánky, jejíž manýry svým dílem tolikrát tak úspěšně zkarikoval. V jeho luxusní pražské vile (kde si s groteskním velikášstvím, rozhodně však nikoli z recese, nechával vyvěšovat na znamení své přítomnosti vlajku s monogramem!) podávali si jak známo ruce kromě opravdových tvůrců české kultury i doboví prominenti s ne zrovna pokrokovou vizítkou (od Bati až po E. Moravce).

Hovoříme-li již o společensko-etické problematice Buriánova života i díla, nelze než konstatovat, že tady se populárnímu komikovi snad poněkud vymstila jeho halasně vytrubovaná politická indiferentnost, jeho naprosté a jaksi programové ignorování dobových politických reálií a souvislostí. To vše se docela logicky projevilo za okupace: společenské styky s prominenty, Národní cena u příležitosti na-

rozenin prezidenta Háchy (tuto cenu dostali ovšem i četní další herci, po osvojení považování za naprosto bezúhonné), účast na rozhlasovém skeči objektivně pronacistického charakteru Hvězdy nad Baltimore (1940), kde parodoval mj. i příslušníky londýnské emigrace atd. Samozřejmě, Burián neměl nikdy nic společného s vědomým kolaborantstvím; zastánci Vlastovy bezúhonnosti uvádějí kupř. jeho úspěšné parodie Hitlerových proslavů ještě v roce 1939 (v Synkově hře Navoněná primadona; Burián sám si ovšem — což bylo příznačné — nebezpečný dosah svého extempore neuvědomoval), dále se uvádí jako plus to, že zaměstnával řadu pokrokových, pro okupanty krajně nežádoucích osob (spisovatele komunistu Karla Konráda, fotografa Václava Jirů).

Jisté je, že už pouhá existence této otázky není a nebyla pro umělce Buriánovy velikosti nikterak lichotivá. I když mu rádi přiznáme naprostou subjektivní bezúhonnost „dobrých úmyslů“, zůstává „causa Burián“ kritickým dokladem toho, že v politicky vypjaté době nemůže umělec 20. století — nechce-li být jako umělec zneužit — do důsledku zůstat apolitický.

Další do očí bijící rozpor můžeme konstatovat v pro nás důležitější rovině Buriánovy herecké praxe. Na jedné straně to byl jak známo totální herecký profesionál, ovládající fyzický nástroj svého umění jako málokdo jiný. „Scénický umělec má vládnouti všemi složkami svého ducha a těla tak, aby mu nic nebylo nemožným,“ řekl o sobě. „Tak jsem se naučil stříhati ušíma, napodobovati zvuky zvířat a přírody, tančiti, skákati, zpívati, hráti fotbal a pískat na prsty. To byl záklád. Z něho jsem došel k člověku, neboť konec konců každého člověka lze zachytit některým z těchto tělesných projevů.“ A dodejme, že tady Burián nenadsazoval: tak třeba jeho hlasové rozpětí bylo vskutku udivující — od dětské fistule přes soprán, tenor, baryton až po bas! Dokonce i v tak zanedbatelném detailu, jako bylo řečené pískání na prsty (pískal prý dvojhlasně), dosáhl takové dokonalosti, že se jenom tím mohl podle dobrozdání znalců živit jako varietní umělec.

V závěru citovaného výroku se už ovšem Vlasta Burián velmi příznačně „odborně“ stylizuje, neboť zmíněných klaunských dovedností nepoužíval určitě k nějakému skromně odosobněnému „zachycení člověka“, nýbrž vždy především k **zachycení, k prezentaci, k prosazení sebe**. A právě pro tuto tak

upřímně nehereckou, lidskou jevištní autentičnost individuálních dovedností a znalostí, která se v Buriánových kreačních exhibicionisticky drala na povrch navzdory dramatikově i režisérově představě, pro tuto autentičnost viděl v Buriánovi příklad „hrajícího básníka“ ve dvacátých letech i vůdčí avantgardní režisér a teoretik J. Honzl: „Elementární a oficiálně neherecké na Buriánovi je, že zatímco herec recituje: Ne — stůry ohavné... Burián mluví před obecenstvem o automobilu nebo o kopané a to proto, že v autu jezdí nebo že hraje fotbal.“

Na jedné straně tedy — zopakujme — fyzicky výjimečně připravený herecký profesionál — a na druhé straně v celkovém přístupu ke svému povolání spíše náladový amatér, odmítající zatvrzele chodit na zkoušky (a když, tak jen proto, aby opravoval režii, osvětlení atd.), odmítající učit se roli, dodržovat i ta nejzákladnější pravidla partnerské souhry, aranžmá, vnučované mu režisérem a nezřídka i syžet, předepsaný mu režisérem. Kromě toho se úroveň vlastních jevištních kreačí podle shodného svědectví spolupracovníků u Buriána řídila i jeho momentálním rozmarem, a ten byl zase dán nejrůznějšími vlivy — od momentálních reakcí publika až po čerstvé fotbalové výsledky Sparty.

Vraťme se však k faktu zkoušek: to, že Burián krajně nerad zkoušel, ba — vzato z hlediska dnešní divadelní praxe — nezkoušel prakticky vůbec, se nám jeví v takřka antagonistickém rozporu s požadavky herecké profesionality pouze na první pohled. Uvědomíme-li si obecné zákonitosti typu herectví, jehož byl Burián jistě výstředním, leč jinak typickým představitelem, rozpor v tomto jediném punktu kupodivu mizí. Buriánovi se musely zcela zákonitě všechny mechanismy divadelního provozu, směřující k fixaci představení (text, aranžmá, režie) jevit jako zbytečné, ba protismyslné, poněvadž v momentě zkoušky mu k jakékoli inspirované tvorbě scházelo to nejpodstatnější: diváci. Jeho komediálnost totiž vyrůstala — více, než u jiných — z přímého, elementárního, fyzicky hmatatelného **kontaktů s obecenstvem**, jež je podle Honzla „jediná zákonitost a závislost Buriánova. Je to stejně pochopitelná a zřejmá závislost, jako je beton např. závislostí architektovou...“ Obecenstvo bylo tedy svými reakcemi jediným skutečným režisérem, dramaturgem a spoluautorem Buriánových jevištních kreačí.

Kabaretní Proměny



Na obou snímcích Vlasta Burian jako komerční rada
Viktor Felix (R. Neuner: Když kočour není doma, 1943).
Foto Karel Drbohlav



Divadlo na Vinohradech Praha – E. Dutka: Autobus do Wollongongu. Foto M. Poš