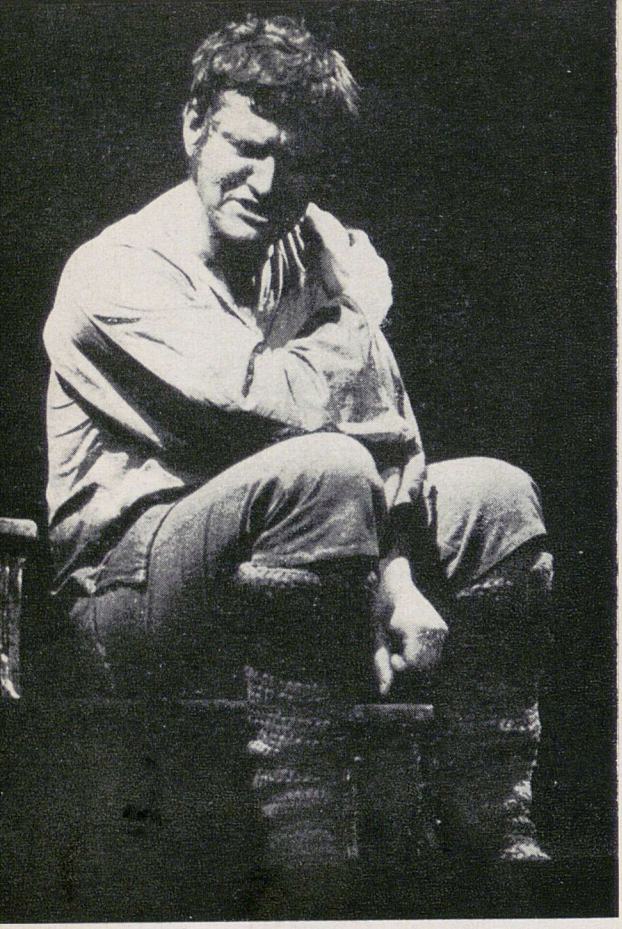
AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs

STŘEDOČESKÝ
KRAJSKÉ KULTURNÍ
Praha 5 - Smíchov, Zá

AS 78 10



H. Ibsen: Peer Gynt (Malé divadlo ZK ROH STZ Ústí n. L.)

Na titulu
W. Shakespeare:
Konec vše napraví
(DS DO SSM Zeleneč)
Foto Zd. Svoboda

C. Hubalek: Hodina Antigony (DS Tyl OB Říčany)

Fotografie Zd. Svoboda

48. JIRÁSKŮV HRONOV

A. Volodin: Dulcinea z Tobosy (DS Hýbl ZK ROH železničářů Česká Třebová)

I. Štok: Božská komedie (DS OOS Trenčín)

Divadlo revoluce

Dějiny divadla vytvářeného proletáři sahají do 19. století. Dějiny českého proletářského revolučního divadla začínají po roce 1918. To je zřejmě a nepochybně nejvýznamnější skutečnost, kterou pro dějiny českého divadla znamenal vznik samostatného státu Čechů a Slováků před šedesáti lety. Neboť takto vstoupila na pole divadla nová historická síla, která mu vtiskla nejenom nové pojetí myšlenkové, společenské, politické, ale i tomu odpovídající metodu divadelní tvorby, novou syntézu prostředků schopných vyslovit poznání světa, v němž vznikl první socialistický stát a v němž nebylo a není jiné cesty vpřed než v boji za revoluční osvobození člověka.

Všichni víme, že žádné umění a tím méně divadlo nemůže existovat bez tradic. A stejně tak dobře víme, že české divadlo před rokem 1918 ve své rozhodující a nejpozitivnější části stálo od dob obrození na pozicích lidových; stranilo nejenom národnímu zápasu, ale i základním humanistickým a demokratickým životním hodnotám, úsilí prostých lidí o vskutku důstojný život. Ne nadarmo máme třeba v našem klasickém dramatickém odkazu jednu z prvních evropských her, které v mohutném a velkolepém vzmachu zobrazují třídní konflikt dělníků s vykořisťovateli – Tylovy Kutnohorské havíře. Nicméně stejně tak si musíme být stále vědomi toho, že všechny tyto hodnoty vyrůstaly na půdě buržoazní společnosti, že ve svém souhrnu jsou výrazem jejího vývoje a jejích rozporů, že při vší vzpouře proti jejím nedostatkům nikdy nepřekračují politicky a společensky její rámec.

Ne nadarmo ztrácí například po roce 1918 svou váhu Kvapilův psychologický realismus – byť je jasné, že z dějin českého divadla nikdy nelze škrtnout jeho přínos. Jeho protirakouská ideovost, jež stačila před rokem 1918, už prostě nestačila době ostrých a vyhrocených třídních bojů. A stejně tak Hilarův expresionismus, jenž se proti kvapilovské náladovosti pokoušel vyslovit vůli po aktivitě, nemůže zase po roce 1918 být ničím jiným než abstraktním projevem subjektivity individuality a zcela zákonitě se postupně na Národním divadle stále víc přizpůsobuje úkolům oficiální reprezentační scény buržoazie. Oba tyto proudy, jež tak silně poznamenaly předválečnou, válečnou i těsně poválečnou éru českého divadla a s nimiž jsou spojeny i některé činy, které vstupují do dneška našeho divadla, jako celek nebyly už s to říci cokoliv k času, který nastupoval. Neboť to byl čas revoluce. Revoluce společenské i divadelní, která je a trvale zůstane spojena s proletariátem.

Vlastní dějiny českého divadla, jemuž patřila budoucnost, se po 28. říjnu začaly psát na stránkách časopisu Sociální demokrat, kde se objevily první zprávy o sovětském Rusku; začaly se tvořit v diskusi nad referáty o knize ruského teoretika revolučního divadla V. Kerženceva Tvůrčí divadlo, jež od ledna 1920 otiskovalo Právo lidu. Jedno bylo všem účastníkům této diskuse jasné: divadlo je v krizi, jejíž hlavní příčinou je krize třídy, s níž bylo do té doby bytostně spojeno. Divadlo této třídy se odcizilo svému výchovnému významu, je vzdáleno masám, protože „měšťanstvo přestalo již dávno být elementem revolučním a pokrokovým". A v tomto smyslu se mění i pojetí a definice národního významu divadla. „Divadlo zanedbává výchovu a ideje socialismu – přestává být národním divadlem socialistického národa. Divadlo se musí dobýt pro proletářský lid a státi se z měšťáckého divadla divadlem národním. Musí znovu pochopit svůj kolektivní význam, své duchovní vůdcovství a inspirátorství v přítomných ideových, společenských a hospodářských zápasech."

Na počátku třicátých let minulého století zvolil Tyl označení divadlo národní, neboť mu – stejně jako českému divadlu vůbec – nevyhoval pojem „divadlo vlastenecké". Chápal divadlo jako tribunu buržoazie i lidových vrstev, uvědomoval si proměňující se postavení individuality ve společenském systému a toužil po tom sdělovat toto své poznání i divadlem. Ve jménu tohoto programu vytvořilo české měšťanstvo – pokud tomu zůstalo věrné, pokud jej potřebovalo – ty divadelní počiny, které jsou pro nás dodnes trvalým vkladem do tradic české pokrokové divadelní kultury.

Ale v okamžiku, kdy vrcholného bodu tohoto národního programu bylo dosaženo založením samostatného státu, neměla už buržoazie subjektivně ani objektivně jakoukoliv možnost a schopnost formovat své divadlo jako onu tylovskou tribunu všech, jako onen nástroj poznání vztahů jednotlivce a společenského kolektivu. Tento národní program divadla vpisuje na svůj štít divadlo proletariátu, divadlo revoluce. Jen ono má v sobě sílu mluvit k širokým masám, jen ono chce poznávat, aby mohlo měnit svět. Jen ono může znovu pozdvihnout tylovský prapor v jeho základním a rozhodujícím duchu nekompromisního obrazu totality člověka i světa.

Na tento fakt bychom neměli nikdy zapomenout, protože oněch šedesát let je jím jednou provždy poznamenáno. Všechno velkolepé, silné, myšlenkově i umělecky plodné se v nich stále rodilo buď přímo na půdě revolučního divadla, nebo alespoň pod jeho prokazatelným vlivem a v jeho těsné blízkosti. Už nikdo nikdy nemůže nezaznamenat, že metoda zobrazení a způsob vyjádření skutečnosti například v oblasti jevištní nalezly své vskutku novodobé, moderní principy v díle Honzlově, Burianově, Frejkově a dalších, kteří tak či onak nesli slávu českého divadla v letech meziválečných. A stejně tak nelze z oněch šedesáti let vymazat skutečnost, že Květnem a později Únorem se české divadlo jako celek znovu přihlásilo k programu, který navazoval na ono vědomé úsilí po roce 1918, na onu snahu proletářského divadla poznávat a měnit svět.

Vzpomínajíce dnes těch uplynulých šedesáti let divadla v samostatném státě, nemůžeme než znovu si připomenout dějinnou skutečnost, že plnilo svou národní úlohu jenom tehdy, bylo-li divadlem revoluce. To dokazují jeho osudy, o tom výmluvně hovoří objektivní poznání jeho dějin. Samozřejmě, existovaly různé názory na to, jak toto divadlo revoluce má vypadat, existovaly spory o jeho kořenech v minulosti i o jeho podobách v přítomnosti. Ale vůdčí duch, základní smysl i přes slepé uličky, do nichž se některé podoby i názory dostaly, zůstávaly stejné.

A to je závazek českého divadla – lhostejno zda profesionálního či amatérského – i pro budoucnost. Historie je moudrá, i když někdy krutá učitelka. Nemilosrdně odděluje zrno od plev, bez slitování rozeznává hodnoty od pahodnot. Šedesát let je sice v historii lidstva i divadla krátká doba. Ale zase v našem věku epochálních přeměn dost dlouhá na to, abychom si z ní vyvodili svá poučení. A tak v tomto okamžiku, kdy se vracíme zpět, abychom si uvědomovali mnohé, uvědomme si i to, že české divadlo mohlo svých výšin v těch šedesáti letech dobýt jenom proto, že spojilo své osudy s osudy proletariátu, že se postavilo do služeb revoluce. Že jenom to divadlo mohlo být v samostatném státě národním, které bylo v tomto smyslu revolučním. A že jenom spojení s touto revolucí společenskou mohlo přinést a také přineslo revoluci uměleckou.

Neboť je-li divadlo nástrojem poznání a proměny světa, stává se nutně a logicky samo nástrojem, který je ve stálém kvasu a který nikdy nemůže ustrnout.

Je vskutku divadlem revoluce.

JAN CÍSAŘ

PODOBA AMATÉRSKÉHO DIVADLA?

(JH 1978)

Pokaždé se ta otázka opět vynoří, ať už si ji člověk položí jen v duchu nebo ať je zodpovídána při oficiálních či neoficiálních diskusích: Co nám dal Hronov? — Při tom letošním, 48. Hronovu, zazněla tato otázka zvlášť naléhavě a důrazně. Neboť mnoha účastníkům — a možná i všem — se zdálo, že chybělo více představení, která by měla vskutku špičkovou úroveň. Nuže ano; bylo tomu skutečně tak. Vlastně jediná inscenace měla tuto — pro drtivou část veřejnosti — přesvědčivou a průkaznou podobu. A také to hronovské publikum dalo najevo skandovaným, dlouhotrvajícím potleskem.

Abych dlouho nenapínal: tento triumf sklidilo při svém vystoupení Malé divadlo z Ústí nad Labem, jež přivezlo inscenaci Ibsenova Peera Gynta. A z jistého hlediska představuje toto představení nejenom vlastně jakýsi hronovský vrchol, ale především i jednu z hranic, které vymezily a určily podobu amatérského divadla, jež se na letošním Hronově objevila. Tou druhou hranicí byla inscenace Shakespearovy komedie Konec vše napraví, s níž se představilo slovenské „Z" divadlo ze Zelenče. A mezi těmito dvěma póly se jistým způsobem definovaly další směry a tendence, další proudy a názory českého amatérského divadla. Nejen v tom, co bylo možné vidět na jevišti, ale i v tom, co zaznívalo především v diskusních klubech. Nebo abych byl docela přesný: v diskusním klubu, který jsem vedl s dr. Kretem, neboť nemohu samozřejmě mluvit o těch klubech, kde jsem nebyl přítomen.

Napsal jsem zcela záměrně, že se tu definovala podoba českého amatérského divadla, i když jde o přehlídku celostátní. Netroufám si totiž tvrdit, že to, co ukázaly tři slovenské soubory, je skutečnou tváří slovenského ochotnictví. Neznám je zdaleka tak, jako znám české. A navíc jsem vyrozuměl z diskusí, že tento výběr vyrostl skutečně z daleko širšího zázemí, které nepochybně nepoukazuje tak jednoznačně a nekompromisně k jedinému divadelnímu základu, k němuž jako k hlubině bezpečnosti poukazovala všechna tři slovenská představení přes všechny své rozdílné rysy kvalitativní. Nicméně: právě proto, že slovenské soubory vystoupily s takovou pozoruhodnou jednotou, přispěly víc než důrazně k oněm úvahám o podobě a cestách amatérského divadelnictví českého. Neboť těm, kdo chtěli vidět v Hronovu více než přehlídku vzorových představení, nabídly jeden ze zorných úhlů, pod nímž lze vidět pohyb našeho amatérského divadla.

Shakespearovská inscenace to řekla nejjasněji a nejzřetelněji. Jde o divadlo, jež se obrací k ryzí poloze divadelních prostředků, k autonomnosti jeviště, k obraznosti a zase konkrétnosti scény, k hravosti, která rozpoutává nevázanou a ničím neomezenou fantazii. Text je pro toto divadlo pouze jednou ze složek divadelního výrazu, dokonce leckdy pouhou záminkou k tomu, aby se jevištními prostředky rozvinula některá další témata, která buď jsou méně důležitá, nebo absentují vůbec. Takhle zelenečská inscenace jednoduše, ale s nesmírnou sugestivitou uskutečnila v textu Shakespearově například téma války, jejích hrůz a krutostí. Na ten pochod několika vojáků s prostými dřevěnými tyčemi, kteří jeden za druhým umírají, až se nakonec poslední z nich zdesí na vrcholu válečné cti a slávy a při pohledu do tváře mrtvého kamaráda zoufale zatouží po matce — na ten pochod budu asi dlouho vzpomínat.

H. Ibsen: Peer Gynt (Malé divadlo ZK ROH STZ Ústí nad Labem)

Ale: vrchol celého tohoto místa je v tom, co může udělat pouze herec, jeho hluboce niterný, přesvědčující projev, který definitivně sevře celou situaci. Má na to strašně málo: pohled do zkrvavené tváře zabitého spolubojovníka a slovíčko mama. Režijně, z hlediska koncepce byly onen pohled i ono slovíčko víc než jasné. Ale herecky zůstaly nenaplněny. Docela jednoduše: viděl jsem a poznal, co chtěl režisér; neviděl jsem a nepoznal, co si o tomto tématu myslí herec, jaký je jeho vklad do situace. Někdo může namítnout, že se to prostě herci nepodařilo nebo že na to pro své dispozice nestačil. Já si však troufnu tvrdit, že tento jeden příklad postihuje daleko víc. Samu metodu tohoto divadla, jež zatím — tak jak nám to slovenské soubory předvedly — je ve fázi opojení režiséra možnostmi, které mu divadlo, lépe jeviště, poskytuje, a nedochází zatím k syntéze, kterou v tomto typu divadla může učinit plně a svrchovaně jenom herec. A mluvím-li o syntéze, mluvím samozřejmě především o její podobně myšlenkové, o schopnosti představení sdělovat v rámci svého systému ty významy, které sdělit chce.

Režisér zelenečské inscenace Jozef Bednárik vytvořil například velice překvapivý a silný konec. Oba manželé se nakonec dostanou, žena si svého muže vybojuje a královna nemůže než svou mocí stát za tím, že toto manželství bude naplněno. Všichni se na královnin pokyn radují, všichni se veselí. Jenom ti dva nehnutě stojí podobni voskovým figurínám. A čím víc ti kolem jásají, tím víc mezi nimi roste propast. Smysl této situace je jasný: vynucená láska prostě nemůže být opravdovým a hlubokým vztahem. Nebudu teď diskutovat o tom, zda tento konec odpovídá hlavnímu tématu Shakespearova textu, obsaženému koneckonců již v názvu: Konec vše napraví. Připouštím, že Shakespearův text pohybující se i v dimenzích hořkého poznání o bláznovství světa válek a absolutní moci dává možnosti také k tomuto výkladu. Ovšem za jediného předpokladu: že všude tam, kde toto téma může zaznít, bude herecky realizováno, že osudy a jednání lidí je budou stále sledovat. A že všechny režijní nápady k němu budou směřovat, že podpoří individualizovaného herce, aby je svými silami, svou vnitřní váhou rozvinul. Text jako svorník všeho, co je na jevišti, tento typ divadla opustil. O to více jej musí hledat a nalézat v herci. — Avšak tento skok zatím nebyl učiněn. Zatím se valí po jevišti spousta nápadů, zatím tu tryská gejzír režisérské fantazie, ale chybí pevná kotva, jež by toto všechno uzemnila k jednomu bodu, který by všem těm nápadům poskytl pevnou střechu.

Co taková střecha, která vyznačuje půdorys nápadů a dovoluje nejenom jejich žánrové třídění, ale především významové propojení, znamená, ukázalo představení hry Carla Gozziho Král jelenem, které hrál soubor z Liptovského Hrádku. V něm se totiž všechno rozvolnilo už natolik, že

vlastně bylo možné vše, co nějakým způsobem přispívalo k tomu, že se jeviště stalo prostorem pro předvádění režisérovy touhy dělat „osvobozené" divadlo. Tady už po výkladu hry nebylo skoro stopy. Zbylo jenom tušení, že možná by se dalo také hrát o tom, co znamená pro člověka ztráta vlastní totožnosti. V třetím představení tohoto druhu, ve Štokově Božské komedii, kterým se představil soubor z Trenčína, se tohle všechno potvrdilo už ve zcela obnažené podobě. Svou vůli po rozvolnění textu, po jeho aktualizaci napojili Trenčínští ze zdrojů revue a estrády. Nic proti tomu, jenže ty estrádní a revuální prameny se tu tentokrát projevily především ve své záporné podobě: jako neomezená možnost použít čehokoliv, co donutí diváka k smíchu. A jestliže se tohle stane hlavním kritériem a vodítkem pro režijní řešení, potom už opravdu těžko můžete najít něco jako jednotící linii myšlenky a tvaru.

Ale nejde teď vůbec o to, co se podařilo či nepodařilo. Jde o princip. Je to divadlo, jež svůj smysl vidí v tom, že se necítí ničím svázáno a omezováno; v tom, že se nepokrytě přiznává ke své divadelnosti. K těm inspirujícím podnětům, které komunikativní systém divadla a jeho schopnost sdělovat chápaly vždycky jako hru, která sází na možnost podnícení divácké fantazie, a které zobrazovaly svět tím, že nepokrytě přiznávaly, že skutečnost světa zastupují obrazem, metaforou.

Proti této podobě amatérského divadla, již prezentovaly především slovenské soubory, stál na 48. Jiráskově Hronově ústecký Peer Gynt. Nepochybně představení nejhotovější, nejcelistvější, ve své poetice nejprůkaznější a nejvyzrálejší, herecky nejvyváženější a nejsilnější. A díky tomu všemu také divácky nejpůsobivější. Vychází od autorského textu, zápasí především s jeho literou, která je mu zákonem nejvyšším. To neznamená, že jej v dramaturgickém smyslu pasívně přijímá. Naopak, Rudolf Felzmann, který nese odpovědnost i za dramaturgii inscenace, může být příkladem režiséra, který v zájmu své představy a svého záměru zcela nepietně a cílevědomě zasahuje do textu. Zkrácení Ibsenova textu v duchu Mathesiova překladu o všechny pasáže odehrávající se mimo Norsko je toho jasným důkazem. Konečná podoba textu, kterou dramaturg a režisér přijme, je potom ovšem pro samotnou jevištní strukturu závazná. A znovu opakuji: je závazná především po své slovní stránce. Neboť hlavní síla ústeckého souboru je v slovu. Vládnou jím všichni dobře, mnozí dokonale. Ctí jeho vlastní zákony, rvou se o jeho dokonalou obsahovou i zvukovou podobu a zároveň z něho vycházejí při tvorbě nejen postav, ale i ostatních složek představení.

Není náhodou, že scéna pro tuto inscenaci měla podobu klasického, skoro učebnicového náznaku. Neboť neproměnlivý symbol několika použitých prvků vytvářel svou abstrakcí dokonalou ozvučnou desku pro herecké jednání stojící na slově. Nenutil herce definovat prostor výraznou fyzickou akcí, nenutil jej vstupovat do takových vztahů k prostředí, jež by ho svou smyslovou syrovou naléhavostí vedly k přílišné proměnlivosti. A stejně tak Griegova hudba svou postromantickou vznosností a melodičností jako by přímo navazovala na to klenuté slovo, na jeho zvučnost a plastičnost. A tak se v této souhře použitých prvků rodí zobrazení několika lidských osudů; zobrazení, jež v tomto duchu a v tomto charakteru asi představuje v tomto okamžiku jeden z vrcholů českého amatérského divadla.

Přesto se v diskusi ozvaly hlasy — byť ojedinělé — které dost ostře vystoupily s názorem, že v tomto typu divadla nevidí hlavní cíl amatérismu. Dovedu tyto hlasy pochopit. Zdá se jim, že podrobení se textu i vůli režiséra je příliš silné, že řád slova i systém zobrazení, jež z něho vychází, je příliš svazující, že ponechává málo místa pro hravost a jedinečnost všech, že závaznost textu i režijně dramatického výkladu zabraňuje projevit každému svůj názor, vztah ke světu. V tomto článku nejde o diskusi o smyslu amatérského divadla. Jde o jeho podobu. Uvedl jsem ty diskusní hlasy proti ústeckému představení proto, abych jimi dokumentoval fakt, že se jím na Hronově vskutku nejvýrazněji a nejúčinněji představilo divadlo, které všechny své postupy rozvíjí z ústředního bodu určité pravděpodobnosti daně textem a jehož zobrazení světa je především zpodobením skutečností daných literární předlohou. A hovořím o tom také proto, abych doložil, že české amatérské divadlo má v Malém divadle soubor, jenž rozvíjí se vší intenzitou tyto tradice.

Upřímně řečeno: považuji přítomnost tohoto souboru na letošním Hronově za nesmírně důležitou. Neboť právě jeho úsilí i jeho výsledek umožnily svou úrovní stanovit zřetelně hranice oné konfrontace, jež — pokud jde o hledání podob českého amatérského divadla — na Hronově proběhla. Musíme si uvědomit jedno: až na jedinou výjimku byla všechna česká představení dílem amatérských divadelníků a že se všechna v jisté míře a v jisté podobě přihlásila k principu, jejž s onou diváckou přitažlivostí ztělesnil ústecký soubor. A je třeba otevřeně říci, že toto „přihlášení se" mělo už vždycky určité nedostatky bránící tomu, aby vznikly inscenace tak vyhraněné jako ústecká.

Doufám, že se vyjadřuji jasně: neposuzuji Ústeckými druhé. Snažím se alespoň ve stručnosti postihnout problémy, které s sebou tento princip pro české amatérské divadlo nese a s kterými se musí vyrovnávat. Divadelní soubor J. K. Tyl z Brodku u Přerova jej předvedl v nejkrystaličtější podobě — v podobě postupů hlásících se k odkazu kritického realismu. A znovu potvrdil, že v tomto druhu divadla má největší šanci amatérské typové herectví, že však režie jen velmi těžko provádí přesun akcentů dobové fakto-

W. Shakespeare: Konec vše napraví (DS DOSSM Zeleneč). Fotografie Zd. Svoboda

grafie, že jenom částečně nachází vskutku divadelní, jevištní možnosti pro sdělení svých, jenom divadlu náležejících významů. Martínkův Kamenný řád, který se Havláskovou dramatizací soustředil na určitou výseč románu, byl koneckonců myšlenkově nejsilnější tam, kde se v textu ozvala síla původní románové epopeje právě skrze postavu dobře typově obsazenou.

Stejně tak říčanská Hodina Antigony dokázala, že sama vhodná dramaturgická volba nedává naprosto bezpečné záruky divadelnosti. Je nesporné, že vůle Říčanských vyslovit se k některým aktuálním problémům neofašismu je více než sympatická, že má svou aktuální naléhavost, jež byla zřejmá. Ale přece jenom: Hubalkova hra má své problémy, nedosahuje velikosti antické předlohy a není zase — právě vzhledem k závislosti na antice — ani vysloveně současnou hrou. A jestliže se tedy režisér tak bezvýhradně spolehl na její dimenze a snažil se tak věrně zpodobnit právě toto spojení antiky a modelové hry z dneška, narazil nutně na četná úskalí, která se projevila především v herecké práci. Neboť nemohl vsadit ani na psychologický výklad postav ani na strohé a jako z jednoho kamene tesané herectví, které by se vracelo k antice. A tahle nedůslednost se samozřejmě projevila jako nemožnost jít neústupně za jevištně výrazně komponovanou strukturou, která by dávala předpoklady k osobitému pojetí a výkladu.

A tak vlastně největší zápas v tomto směru podstoupil Alexandr Gregar, jenž režíroval v českotřebovském souboru Volodinovu hru Dulcinea z Tobosy. Ne, není to inscenace završená a strhující. Dokonce bych řekl, že má více problémů než pozitivních výsledků. Ale přesto vzbuzuje respekt. Svou vůlí čehosi se dobýt, úpornou snahou jít za vlastním pojetím a koncepcí prostředky neotřelými a nevyzkoušenými. Gregar jako tvůrce úpravy si sám nastavěl do cesty mnoho překážek. Mezi jednotlivá dějství textu vložil vlastní mezihry, které vytvářejí úplně nový a jiný pohled na quijotovskou tematiku, než přináší Volodin. A zatímco jeho text se Gregar pokoušel realizovat výrazně psychologickým herectvím, jež plně uznává iluzi jisté skutečnosti, mezihry tvořil zcela jinak. Snažil se uvolnit autentičnost svých herců; usiloval o to, aby právě v nich oni sami vyjádřili svůj vztah k realitě, již stvořili naprosto jinou metodou. Bylo to odvážné a asi nad síly souboru. Jsou to vlastně dvě představení v jednom. Ale je to přese všechno svědectví o tom, že české amatérské divadlo má sílu prověřovat i obohacovat tu tradici, která se na letošním Hronově projevila jako nejsilnější.

Nazval jsem tento článek Podoba amatérského divadla? Ten otazník je proto, neboť jsem si vědom toho, že Hronov není a nemůže být nikdy ve svém souhrnu úplný, že z nejrůznějších důvodů nemůže zahrnout všechny podoby českého amatérského divadelnictví. Nicméně jedno je jasné: v porovnání se slovenským divadlem sází české amatérské divadlo daleko víc na ony divadelní tradice, jež vycházejí z textu a zobrazují v reálné rovině fakta, která tento text přináší. Představení Peera Gynta potvrdilo, že tato tradice může dojít právě díky amatérskému nadšení k překvapivé jednolitosti a řádu. I k dobrým hereckým výkonům. Nicméně na straně druhé inscenace souboru z České Třebové naznačila, že je pociťována potřeba tuto tradici rozvíjet jinak a možná i překonat, neboť ve vzduchu visí otázka, kterou nastolily slovenské soubory. Otázka ryzí divadelnosti, která dovoluje donést k divákovi myšlenku s větší intenzitou, než to tato tradice umožňuje tam, kde text nenajde v režisérovi a hercích stejně silného partnera, kde je na jeviště přenesen pouze v rovině pravděpodobnosti.

JAN CÍSAŘ

Za rok se vrátím

A také jak se nevrátit do této Mekky amatérských divadelníků, v kterou se každoročně — pro mě letos poprvé — proměňuje na deset dnů východočeské městečko Hronov. Do kufru přibalím pár vzpomínek, to abych se měla na co těšit, a také nějaké to přání, aby bylo v co doufat, a zase vyjedu po nyní již známé trase Praha—Týniště—Hronov.

A potom, už v pokoji vybalím s posledním párem ponožek až docela nakonec i své loňské vzpomínky. Na Klub mladých divadelníků a jeho lektory A. Baštu, S. Pavelkovou a R. Mihulu, kterým připadl nelehký úkol vpravit do čtyřiceti hlav a těl základy herecké práce a kterým se tento úkol podařilo splnit. Na Lidovou konzervatoř a poslední vyučovací večer, stejně zajímavý a napínavý jako ty předešlé (někdo ze skupiny vždy zastupuje autora zhlédnutého představení, ostatní diskutují z pozice diváků) a na závěrečná slova posluchačů: Naučil jsem se dívat, vidět chyby, utvářet si vlastní názor. Získal jsem pocit zodpovědnosti vůči divákovi za to, co dělám. Poznal jsem, že musím na sobě ještě velice pracovat. Dostal jsem obrovskou chuť do práce. Bylo by dobré, kdyby tohle mohl prožít celý soubor... Také si určitě vzpomenu na veřejné kluby, zvlášť na ten č. 1, vedený doc. Císařem a dr. Kretem, kdy v jedné třídě sedělo — ač to zní neuvěřitelně — nejméně 130 lidí a další postávali ve dveřích a na chodbě, atmosféra se rovnala soudku s dynamitem, každý názor (a že jich bylo hodně) zapáleného doutnáku a kde odborný výklad obou lektorů patřil k těm nejhodnotnějším zážitkům.

A pak také vybalím alespoň své největší přání, které mi sice v tom ovzduší všeobecné spokojenosti připadá tak trochu nemístné a kacířské, ale přesto. Přála bych si totiž, aby se celá přehlídka proměnila v jednu velkou divadelní dílnu. Aby amatéři — a sjíždí se jich do Hronova opravdu hodně a odevšad — nemuseli přemýšlet, kde a jak zabít ty spousty volného času, ale aby jim dalo hodně práce nějaké volno mezi odbornými přednáškami, semináři, diskusemi atp. vůbec vyšetřit. Je pravda, že ve Stovce nebo ve Staropadolské se sedí příjemně v kteroukoliv denní či noční dobu. Jenže i jinde a v jiných podnicích bývá dobře, zatímco hronovský festival je jenom jeden a jen jednou do roka.

E. K.

S čím nepočítala technika při přemisťování pianina. Foto P. Rejtar

ZDENĚK HOŘÍNEK

Divadlo a drama

10. Montáž a montážní princip

Pojem montáže zdomácněl v moderní estetické terminologii zásluhou sovětských filmových umělců a teoretiků — Sergeje Ejzenštejna, Vsevoloda Pudovkina, Viktora Šklovského. Podle pojetí Ejzenštejnova, jež je pro teorii umění nejproduktivnější, nejde u montáže o pouhé mechanické spojování, „slepování" obrazů, scén, záběrů, ale o princip „dramatický": „Podle mého názoru je však montáž představa, jež vyvstává ze srážky na sobě nezávislých záběrů — dokonce navzájem protichůdných záběrů." (Dialektický přístup k filmově formě, Film je umění, Praha 1963, str. 47) Zvláštností tohoto druhu spojování částí v celek je skutečnost, že „dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita" (S. M. Ejzenštejn: Kamerou, tužkou i perem, Praha 1961, str. 238). Princip montáže, jehož nejvlastnější doménou je ovšem film, lze aplikovat i na umění divadelní, kde představuje jednak princip doplňující fabulační výstavbu děje, ale v některých případech i princip samostatný, jenž může dramatickou fabuli úplně nahradit.

S první možností se setkáváme už v Shakespearových historických kronikách, kde jsou např. válečné scény řešeny nikoli souvislým obrazem boje, ale pomocí „filmových" střihů — krátkými záběry z bojiště, zlomkovitě, útržkovitě sledujícími, jak si jednotlivé dramatické postavy v boji počínají. Tato technika byla sice vynucena omezenými možnostmi alžbětinského jeviště při zpodobování masových výjevů, ale vnější omezení se zde ukázalo jako umělecky podnětné: výběrové zpodobení přineslo daleko ostřejší, názornější a významově výmluvnější řešení než by poskytl mechanicky celostní pohled. Shakespeare spojoval s optimálním výsledkem montážně diskontinuitní, přetržitý postup s kontinuitním, souvislým postupem epizující dramatické fabule.

Montážní princip se v pozdějším vývoji divadelního umění uplatňuje rozmanitými způsoby. Nejjednodušším je mechanické spojování různorodých svébytných částí v celek, jehož společným jmenovatelem je pouze zákonitost určitého divadelního druhu či žánru — takto jsou komponovány různé volné divadelní nebo alespoň divadlu příbuzné zábavní produkce, např. kabaret, music-hall, revue, estráda. Náročnějším způsobem je součinnost fabulačního a montážního principu uvnitř dramatického díla. Shakespearovský postup je jen jedním z možných, vedle něhož existuje řada dalších. Např. Bertolt Brecht vybudoval na montážním principu svou hru Strach a bída Třetí říše, sestávající ze 24 scének, které nepojí společná fabule, pouze společné dějiště a společná situace (Třetí říše). Scénky jsou různě dlouhé, různého charakteru a žánru — od několikařádkového úryvku dialogu, momentky, záběru přes anekdoticky pointované výjevy až k uzavřeným „minidramatům". Všechny tyto relativně samostatné části mají společné širší téma, nazírané (na rozdíl od fabulačně syntetizujícího pojetí podobné látky např. v Kulatolebých a špičatolebých) analyticky: předmět je podrobně a zevrubně zkoumán, obhlížen z různých stran dílčími, ale pronikavými pohledy. Syntetizující aspekt není vtělen přímo do dramatické struktury — je ponechán hodnotícímu postoji diváka.

Nejvyšším stupněm aplikace montážního principu na dramatickou formu je nahrazení dramatické fabule dramatickou montáží, montážním principem organizace dramatického děje, jak se to poprvé výrazně projevilo v tvorbě Brechtova současníka a souputníka Erwina Piscatora, tvůrce dokumentárního politického divadla. V nedávné minulosti k tomuto typu montáže tíhnou Brechtovi a Piscatorovi následovníci, tvůrci poválečného tzv. dramatu faktu. Jako příklad zvláště vyhraněný poslouží dramatické „oratorium" Petera Weisse Přelíčení. Vnější rámec hry tvoří soudní proces, ale struktura hry není podřízena jeho zákonitostem a jeho ceremoniálu. Weissovi jde o systematickou rekonstrukci života a smrti ve vyhlazovacím táboře. Evokace minulosti se sice děje skrze výpovědi svědků a konfrontace vězňů s táborovými funkcionáři, cílem však není podat průběh soudního řízení (jež v sobě vždy chová potenciální zárodek dramatického konfliktu a dramatické fabule), ale podat zprávu o vyhlazovacím táboře, zveřejnit otřesné fakty, jež se postupně složí v celkový obraz. Stavba a řád dramatu jsou analogické stavbě a řádu táborového mechanismu. Stačí se podívat na názvy jednotlivých zpěvů, do nichž je „oratorium" rozděleno: Zpěv o rampě, Zpěv o táboře, Zpěv o houpačce ... až po Zpěv o cyklonu Z, Zpěv o spalovacích pecích. Je to typický cyklus táborové „existence": příjezd do tábora, život v táboře, likvidace. Jako kdybychom prováděli exkurzi v nějakém výrobním podniku a sledovali jeho chod od přísunu surovin přes jejich opracovávání až k hotovým výrobkům. Technologie organizovaného vraždění; vraždění jako průmysl. Weissovo drama nedojímá sledováním pohnutlivých individuálních lidských osudů, ale varuje neúprosně věcnou rekonstrukcí nelidského průmyslu, jehož výrobním materiálem jsou bezejmenní lidé. Struktura dramatického děje je podřízena struktuře skutečnosti; montážní princip se osvědčuje v tomto případě jako adekvátnější než umělá, fiktivní fabulace.

Montážní princip jakožto princip organizace faktů je stejnou měrou principem dramatickým jako principem inscenačním. V montážních divadelních kompozicích Jana Schmida ve Studiu Ypsilon, v nichž vrchol představuje Michelangelo Buonarotti, tvoří předem (tj. před započetím zkušebního procesu) daný text pouze východisko, počáteční impuls ke kolektivní improvizaci a tvorbě, k hledání obrazových, sošných, pohybových ekvivalentů k jednotlivým faktům dramatické látky, jíž jest nejen malíř, sochař, stavitel, básník a člověk Michelangelo, ale též jeho životní prostor — renesance. Život Michelangelův by se ovšem dal pojmout do tradičního fabulačního schématu, ale při důrazu na vztah Michelangelo — renesance — my „zde a nyní" se jeví daleko výhodnější technika montáže (nebo „koláže", protože tento pojem vystihuje Schmidův výtvarnický způsob tvorby divadelních obrazů), která nahrazuje jednosměrnou časově příčinnou následnost mnohosměrnou strukturou založenou na hledání souvislostí. Scénické dění zahrnuje informace o událostech i jejich herecké rekonstrukce, imitace „mrtvých" sochařských děl v živém, hereckém materiálu, ale i obrazové znázornění vědeckých teorií a hypotéz (herci předvádějí zlidštěný svět planet, otáčejících se kolem Slunce). V epickém podání Michelangelova životního příběhu nicméně trvá jakási chronologie, plynutí života v toku času, ale spíše proto, aby se ukázala nedostatečnost této jednosměrné orientace v složitosti a mnohosti jiných subjektivních časů, v hojných souvislostech objektivního času renesanční epochy.

Montážní princip se uplatňuje, jak bylo naznačeno, v makrostruktuře dramatického a divadelního díla, ve spojování větších, více méně samostatných částí v dramatický a divadelní celek na základě paralely, kontrastu, protikladu, na základě souvislostí racionálních, asociativních, výtvarných aj. Techniku montáže lze však použít i uvnitř jednotlivých částí dramatického a divadelního díla, v je-

jich mikrostruktuře. Ejzenštejn poukazuje ve stati Montáž 1938 jak se montážní princip projevuje v metaforické výstavbě např. Puškinovy poezie a dospívá k poznatku o analogičnosti montážní mikrostruktury a makrostruktury: „Není rozporu mezi metodou, kterou tvoří básník, metodou, s jejíž pomocí týž herec ztělesňuje úlohu uvnitř sebe, metodou, s jejíž pomocí týž herec jedná uvnitř záběru — a tou metodou, kterou hercovo jednání, hercovy činy, jakož i činy jeho okolí a prostředí (a vůbec všechen materiál filmu) září, jiskří a přelévají se v režisérových rukou s pomocí montážní interpretace a výstavby celého filmu." (Kamerou, tužkou i perem, str. 276) Pojem divadlo lze tu snadno nahradit pojmem divadelní inscenace.

Jak funguje montáž v mikrostruktuře dramatického textu lze ukázat na simultánní montáži scén („záběrů") v hrách A. P. Čechova. Ve Třech sestrách je běžně používáno kontrastní konfrontace projevů. Kontrasty pramení z toho, že jednotlivé dramatické postavy jdou důsledně za svými osobními tématy, aniž slyší a chápou, co říká a jak se na věc dívá partner. Zatímco bratr tří sester Andrej teskní po Moskvě, s níž spojuje jiný život v podobě profesorské kariéry na univerzitě, nahluchlý Ferapont vypráví nesmyslné historky o kupci, který snědl čtyřicet nebo padesát lívanců a zemřel, nebo o tom, že přes celou Moskvu je natažen provaz. Podobnou „shazující" funkci mají i cynické repliky jiného „klauna" hry doktora Čebutykina. Vrcholí tato tragikomická konfrontace osobních témat v závěru hry, kdy sestry přednášejí své monology, rekapitulující a shrnující jejich životní problémy a naděje: „Musíme žít!" ... „Pracovat musíme! Pracovat je nám třeba!" ... „A zdá se, že to nebude dlouho trvat a budeme všichni vědět, proč žijeme, proč trpíme ...", zatímco Čebutykin si brouká nesmyslný popěvek „Tarara, chasníku, sedím na patníku ..." a opakuje svůj nihilistický refrén „Všecko je jedno. Všecko je jedno".

Montážní princip, ať už funguje v mikrostruktuře nebo makrostruktuře dramatu, ať už je principem doplňujícím nebo nahražujícím dramatickou fabuli, obohacuje dramatickou strukturu o nové významy, které vznikají mezi řádky slov a dějových faktů, umožňuje pojmout do významové sféry dramatu bohatý materiál mimofabulační a nadfabulační. Z hlediska fabulační logiky, z hlediska logiky dramatického příběhu jsou celé scény a celé postavy Čechovových her postradatelné jako bezvýznamné epizodické prvky, ničím podstatným nepřispívající k rozvoji děje. V souvislostech jemného situačního a vztahového, tematického a motivického předíva však tvoří nezbytnou součást významového kontrapunktu, samotnou svou existencí, svou fakticitou vyostřují základní rozpory Čechovova dramatického světa.

Poznatky o montážním principu, ale i o ostatních metodách vtělování mimofabulačního materiálu do rámce dramatického textu, nutí doplnit závěry o hierarchizaci dramatických situací, k nimž jsme došli ve 2. kapitole. Jestliže u zápletkového dramatu je pro stupeň důležitosti té které situace rozhodující její úloha v rozvoji dramatické fabule, v případech jakkoli uvolněné dramatické stavby platí vlastní význam jednotlivých dramatických situací vzhledem k tématu hry. Ve 4. obraze Brechtovy Matky Kuráže se setkává před důstojnickým stanem markytánka s mladým vojákem, který se velice rozčiluje a chce si stěžovat na svého rytmistra. Prchavost vojákova vzteku a jeho ústup poté, co Kuráž rozebrala jeho situaci, přivede i ji k rozhodnutí upustit od vlastní stížnosti. Z fabulačního hlediska je tato scéna postradatelná, nijak neposunuje děj kupředu. Ale z hlediska tématu je tento rozhovor, inspirující Kuráž k slavné Písni o velké kapitulaci, jednou z klíčových scén hry: přímo vyjadřuje filozofii přizpůsobivosti, onen základní směr, jímž je nesen Kurážin bezvýchodný lidský úděl.

Vedlejší se stává hlavním: fabule ztrácí v moderním dramatu své absolutní panství.

W. Shakespeare: Konec vše napraví (DS DO SSM Zeleneč)

V. K. Klicpera: Hadrián z Římsů (DS Klubu pracujících ROH n. p. Sklárny Karolinka). Fotografie Zd. Svoboda

JAROMÍR KAZDA

Kapitoly z dějin herectví

SLOVÁCI A ČEŠI

Slovenské profesionální herectví se rodilo těžce. Tím prudší a smělejší byl jeho vývoj. Roku 1919 bylo z iniciativy Jaroslava Kvapila založeno Družstvo pro zřízení SND v Bratislavě. Budova tu sice byla už od roku 1886, ale hrálo se v ní, včetně opery, německy a maďarsky, protože Bratislava měla dvoutřetinovou převahu německého a maďarského obyvatelstva proti Slovákům a po převratu přistěhovalým Čechům. Podmínky pro budoucí scénu nebyly tedy nijak příznivé: chyběl obecenstvo, chyběli herci, nepočítáme-li ochotníky. Ochotnická činnost, zvláště Spevokolu v Martine (viz I. Turzo: Maják v tme) udržovala a povzbuzovala národní vědomí, bojovala za sociální pokrok a náročnou dramaturgii zprostředkovávala vztah ke světové i české klasice, inspirujíc tak původní slovenskou dramatickou tvorbu. Později, zejména za Slovenského štátu, svou spoluprací s profesionály rozšiřovala možnosti působení proti reakčním politickým silám. Roku 1944 vzniklo Partyzánské frontové divadlo, které posilovalo účastníky Slovenského národního povstání.

SND zahájilo činnost přes obtíže, které mu stály v cestě, 1. 3. 1920 pod vedením bývalého ředitele Východočeské společnosti Bedřicha Jeřábka, který s sebou přivedl do SND svůj soubor. Od počátku se věnovalo též opeře a operetě. Sezóna byla rozdělena na tři čtyřměsíční úseky, z nichž jeden vyplňovali slovensky nebo česky hrající Češi, druhý Němci a třetí Maďaři. Jeřábek se nicméně pro finanční těžkosti poděkoval už 30. 11. 1920 a vedení SND převzalo Družstvo.

Zlepšení situace slovensky a česky hrající činohry nastalo v roce 1921, kdy vzniká druhý, zájezdový soubor SND, mezi jehož 19 členy je i prvních 5 slovenských herců, kteří významně zasáhli do dalšího dění. Slovenská a česká sezóna se rozrostla na osm měsíců v Bratislavě, k čemuž přibyla možnost pravidelného dvouměsíčního působení na scéně Východoslovenského ND v Košicích.

Z první pětky slovenských herců byli Gašpar Arbet, Jozef Kello a Andrej Bagár z řad ochotníků, Ján Borodáč a Oľga Országhová (později Borodáčová) měli za sebou necelé tři ročníky na dramatickém oddělení Státní konzervatoře v Praze (založeném r. 1919) u prof. Jaroslava Hurta. Protože na Slovensku nebyla vlastní herecká škola, učili se na pražské konzervatoři i mnozí pozdější členové SND, mj. Hana Meličková, která zde absolvovala i klavír.

Ján Borodáč (narozen 18. 6. 1892) byl synem dřevorubce. Za první světové války byl zajat v Rusku, kde začal ochotnicky hrát divadlo a získal na celý život sympatie k ruskému realismu. Po válce vystudoval Učitelský ústav a působil krátce jako učitel na měšťance. Herecká průprava u Hurta jeho zaměření prohloubila, neboť Hurt, původně působící v Plzni u Budila, byl po boku Vojanově jedním z psychologických realistů Kvapilova souboru v ND. Proto se nepohodl s Hilarem a odešel raději do Čs. rozhlasu, kde položil základy naší rozhlasové režie. Měl za sebou zkušenost s režií divadelní, která způsobila, že při výuce na konzervatoři kladl hlavní důraz na volbu přiměřeného repertoáru, stupňování náročnosti hereckých úkolů a konkrétní opravování chyb. Hurt žákům ze zásady nepředehrával, aby neomezoval jejich vlastní tvořivost. Proto byl mladým příslušníkům avantgardy, studujícím konzervatoř, jako herecký pedagog bližší, než k nadnesené deklamaci směřující Laudová, vůči níž byl Hurt na škole často v prudké opozici. Dovedl rozpoznat talent a usměrnit jeho příští snažení.

Zájezdový soubor SND vydržel jediný rok. Prvních pět Slováků se rozešlo. Setkali se znovu v roce 1923 v SND. Přibyli k nim další čtyři: Hana Meličková, Emilie Wagnerová, Hana Styková a Rudolf Bachlet. „Učili jsme se od znamenitých českých kolegů a pod vedením českých režisérů," vzpomíná na desce Bagár, který v té době, stejně jako Borodáč, začíná též režírovat. Čeští herci se učí slovensky a společně hrají slovenskou dramatiku. S představením Hviezdoslavovy hry Herodes a Herodias v kvapilovsky pojaté režii Václava Jiříkovského se dokonce pochlubili roku 1927 v Praze.

Borodáč a další Slováci si uvědomili, že nerozmnoží své řady bez vlastní herecké výuky. Proto založili v roce 1926 při bratislavské Hudební akademii dramatické oddělení. Vyučovali tu hlavně Borodáč a Bagár. Mezi prvními žáky byli Martin Gregor, Ivan Lichard, Štefan Figura, Dezider Janda, František Dibarbora, dr. Ján Jamnický, Beta Poničanová, Mária Bancíková, Růžena Porubská, Lea Juríčková, Vilma Jamnická a další. Těmto hercům se dostává, zejména od Borodáče, školení, poučeného Stanislavským, neboť Borodáč dostával od Všesvazové společnosti pro kulturní styky s cizinou sovětskou odbornou literaturu. Ve vztahu k slovenskému temperamentu vytváří ruský a český psychologický realismus průpravu, která se nevyhýbá citovým kontrastům a mezním polohám, není schopná jen kopírování života, ale i různé jeho jevištní stylizace. V roce 1929 se stává Borodáč šéfem činohry a roku 1930 (po sebevraždě Oskara Nedbala, který byl jako soukromý podnikatel ředitelem SND od roku 1923, vyvedl divadlo z finanční krize a pozvedl jeho operu a balet na světovou úroveň) je už slovenských herců tolik, že nový ředitel, Antonín Drašar, z nich může vytvořit samostatný soubor, protiváhu souboru českého, vedeného Viktorem Šulcem. K budově v Košicích a Bratislavě přibyla nová bratislavská pobočná scéna.

Viktor Šulc, expresionista, žák Jessnerův a asistent Hilarův, vytváří do roku 1938, kdy je jako ostatní Češi ze Slovenska vypovězen a pro svůj původ končí v Osvětimi, řadu vynikajících inscenací, které mají velký vliv na slovenské herectví a budoucí vůdčí režisérskou osobnost, dr. Jána Jamnického. V Šulcově českém souboru tehdy jsou Otýlie Benišková (hraje zde i Čapkovu Matku), Světla Amortová (představitelka Shawovy Svaté Jany), František Vnouček, Drahoš Želenský (ten i režíruje; jeho otec Karel je krátce ředitelem Východoslovenského ND v Košicích; Drahoš sám je po válce ředitelem ND v Praze), Jan Pivec a Josef Budský, který později přešel do souboru slovenského, začal režírovat a po válce se stal šéfem činohry SND. Za Šulcovy éry hostují v SND přední herci pražští, např. Anna Sedláčková a Olga Scheinpflugová. Hilar sleduje zdejší herce a Jana Pivce povolává k pražskému ND. Šulc ve spolupráci se scénografem Františkem Tröesterem přenáší expresionistické tendence i do svých inscenací operních. Šulcovy inscenace vynikají aktuálností, jasnou tendencí, smyslem pro zkratku a gradaci v hereckém projevu. Fausta inscenuje jako konfrontaci s hitlerovským Německem, R.U.R. jako vzpouru proletariátu, Tartuffa vyhrocuje proti pokrytectví slovenských klerikálů a uvádí záhy po Praze i Čapkovu Bílou nemoc a Matku.

V téže době orientuje Borodáč repertoár slovenského souboru na slovenskou klasiku, zvláště Tajovského, podporuje

novou původní tvorbu a uvádí klasické hry ruské (Gorkij, Gogol, Suchovo-Kobylin) i soudobou dramatiku sovětskou (Škvarkin, Katajev, Afinogenov aj.). Jeho poznání sovětské současnosti se prohloubí roku 1934, kdy s Bagárem a dalšími navštíví dramatický festival v Moskvě. Zde se seznámili osobně se Stanislavským a jeho herci, jejichž práci znali předtím jen z literatury. Návštěva Moskvy utvrdila jejich realistickou orientaci. Roku 1936 navštívil týž festival Jamnický, ale načerpal zde naopak sympatie k avantgardě. Českou divadelní avantgardu, najmě E. F. Buriana a Osvobozené divadlo, z něhož přešli krátce do SND Pivec a Vnouček, Jamnický rovněž znal a měl k ní blízko. Jamnický začíná režírovat vedle Šulce, Borodáče, Bagára a jiných v polovině 30. let. V té době k expresionismu směřuje i Ferdinand Hoffmann, který uvádí na slovenskou scénu romantický pathos Hernaniho či Dantonovy smrti (v roli Saint-Justa Ján Jamnický). Borodáč z klasiky inscenuje Antigonu, Oidipa s J. Budským a Cyrana s A. Bagárem. Avantgardní dramatika se Borodáčovi nedaří. Neodpovídá ani psychologickému školení většiny jeho herců, jimž teprv Šulc, Hoffmann a Jamnický umožnili další vývoj.

Jamnický po vynuceném Šulcově odchodu, propuštění Gregora, Meličkové, Porubské a dalších, za krátkého věznění Bagárova, pokračuje ve formování slovenského herectví na scéně i jako pedagog. (Borodáčovou zásluhou bylo v předchozím období získáno obecenstvo a divadlo se zasloužilo o národně uvědomovací proces.) Ve 40. letech pod Jamnického vlivem vyrůstají Mikuláš Huba, Július Pántik, Karol Zachar, František Zvarík, Viliam Záborský, Ladislav Chudík, Oľga Sýkorová, Mária Kráľovičová, Eva Kristínová a další. Jamnický vyrovnává krok slovenského divadla se světovou modernou. V šestnácti hrách, které do roku 1943 nastuduje, zkouší možnosti impresionismu, expresionismu, symbolismu, realismu i commedie dell'arte. Usiluje – v tom se poučil u Šulce – o aktuální výklad a svébytnou jevištní výpověď, mající v jeho inscenacích přes rozdíl užitých prostředků kontinuitu a naléhavost a sociálně kritický akcent. Pro politickou i uměleckou odvahu byl v roce 1943 z divadla odstraněn.

Ve 40. letech vznikla nová divadla v Nitře a Martině. Martinského se ujímá Bagár, který zde vedle Bárč–Ivanova Neznámého, dvou Molièrových her, Hamleta, Fausta, Cyrana a Viléma Tella (ten patřil předtím k vrcholným režiím Jamnického) režíruje a hraje Verhaerenova Filipa II. Tato studie tyrana (viz Bagárova deska) je jako jednoznačný symbol zakázána (1944), ale krátce nato už bylo fašismu odzvoněno.

Poválečný rozvoj slovenského divadla ovlivnil Divadelní zákon. Vznikají nová divadla. Roku 1949 je založena bratislavská VŠMU, kde učí Huba, Záborský a Jamnický, jenž též působí v rozhlase a televizi na vývoj uměleckého přednesu. V 50. letech se objevily v repertoáru, stejně jako v Čechách, některé schematické, pseudolidové hry. Zásluhou Zacharovou však ožil i pravý, nefalšovaný slovenský folklór v Terenově

pásmu Rok na dedine (1949) či Tajovského hře Statky–zmätky (1950). Po Budského éře a podnětné dramaturgické činnosti Felixově se objevuje i nepochopení Stanislavského, na němž se kupodivu podílí i Borodáč. Přibývá Nová scéna.

Koncem padesátých let se nedostatky napravují. Roku 1962 přibývá Malá scéna SND, roste nová režisérská generace (Rakovský, Haspra), režírují i sami herci. Vedle rozhlasu nabývá vlivu film (Jozef Króner získává za Obchod na korze cenu Oskar) a televize, zprostředkující kontakt s českými diváky. Nové podmínky skýtá slovenskému divadlu federalizace ČSSR. Množí se nové talenty, vyzrávající po boku starších generací. Slovenské herectví se pro své výrazové bohatství stává pojmem.

Soňa Valentová v televizní inscenaci Orel a vlaštovka

Hana Meličková v titulní roli hry O. Wilda Salome

Foto archiv

KE KOŘENŮM ČESKÉHO DIVADLA

Když jsem se obrátil na zasloužilého umělce KARLA PALOUŠE se žádostí, aby mi poskytl rozhovor pro Amatérskou scénu, setkal jsem se s jednoznačným souhlasem. Jeden ze zakladatelů a dlouholetý ředitel Realistického divadla Zdeňka Nejedlého vždycky ochotně a rád s amatérskými divadelníky spolupracoval. Je v tom u něho víc než jen povinná daň zájmové umělecké činnosti.

Vznik českého profesionálního divadla je v evropském měřítku ojedinělý. Nepovstalo jako dvorní instituce, nebylo založeno a podporováno vládou, panovníkem či vysokou šlechtou. U nás vytvářeli divadlo lidoví herci, řemeslníci, kteří z vlastní potřeby, z „libosti", po práci přicházeli ze svých dílen na jeviště a předváděli tu děje, které pro ně skládali Jan Nepomuk Štěpánek či Josef Kajetán Tyl. Naše profesionální divadlo má lidový, ochotnický původ. Hluboce demokratický. Proto mohlo právě takové divadlo sehrát svou nesmírnou úlohu v našem národním obrození. Nebylo náhodou, že umělci různých oborů měli jedinou společnou lásku: divadlo. K divadlu měla blízko Božena Němcová, hrával je i Karel Hynek Mácha... Nebyl snad Smetana, génius české hudby, zároveň géniem českého divadla?

Při maturitě z češtiny — už je to takřka půl století — jsem dostal otázku: Povězte nám něco o zakladateli moderního českého divadla! Profesor předpokládal, že budu hovořit o Jaroslavu Hilbertovi, který se tehdy vyhříval na výsluní své popularity, navozené kritikou. Ale já jsem k překvapení páně profesora začal hovořit o Josefu Kajetánu Tylovi. Protože on to byl, nikdo jiný, kdo je podle mého přesvědčení zakladatelem moderního českého divadla. On vtiskl tvář našemu jevišti i hledišti. I v těch případech, kdy tlumočil cizího autora, tak ho počešťoval, což u nás zároveň znamená i demokratizoval.

Přitom v našem realistickém divadelním základě byl od počátku prvek romantický či romantizující. Upozorňoval na to často Vítězslav Nezval. To neplatí jen o činohře, ale i o opeře, jmenovitě o Smetanovi. Na původní realisticko-romantizující linii navazují generace další: Fráňa Šrámek, bratři Čapkové, František Langer... Všimněte si v jejich dílech té střídmosti, uměřenosti — a zároveň řekl bych melodického oblouku. Vlivy zakladatelů našeho divadelního umění také způsobily, že u nás nepropukla také tak silně jako v jiných zemích vlna naturalismu. To, co se pak snažili u nás pěstovat Zavřel, Hilbert a celá jejich generace, to byla cizokrajná květina, která v naší půdě nemohla dlouho vegetovat. Ani za války, v době divadelní konjunktury, kdy lidé chodili do divadla na všechno jen proto, že se hrálo česky, nemohli tito autoři uspět. Pamatuji se, když ředitel Perlík nasadil v Uranii jedno z Hilbertových „těžkých" dramat, utrpěl fiasko. Divákům přišla tragédie k smíchu.

Podobně jako v dramaturgii můžeme sledovat dvojí proud i v našem umění hereckém. Do jednoho, který začíná snad už starým Kolárem, bych řadil Vojana, staršího Vydru, Dostalovou, Hilberta, Vávru a další. Ten druhý proud je reprezentován jmény Kaška, Mošna, Hübnerová, Smolík, Veverka, Rašilov. V oné prvně jmenované linii je dominujícím prvkem v herecké práci intelekt, i když u některých je svázán s živelnou spontaneitou, jako třeba u Vojana či Vydry, kde nadto byla tato spontaneita spojena s určitým nadhledem. De facto všichni tito herci byli sami sobě režiséry. Ta druhá linie vychází z prožitku, z bezprostřední interpretace, cítěné srdcem.

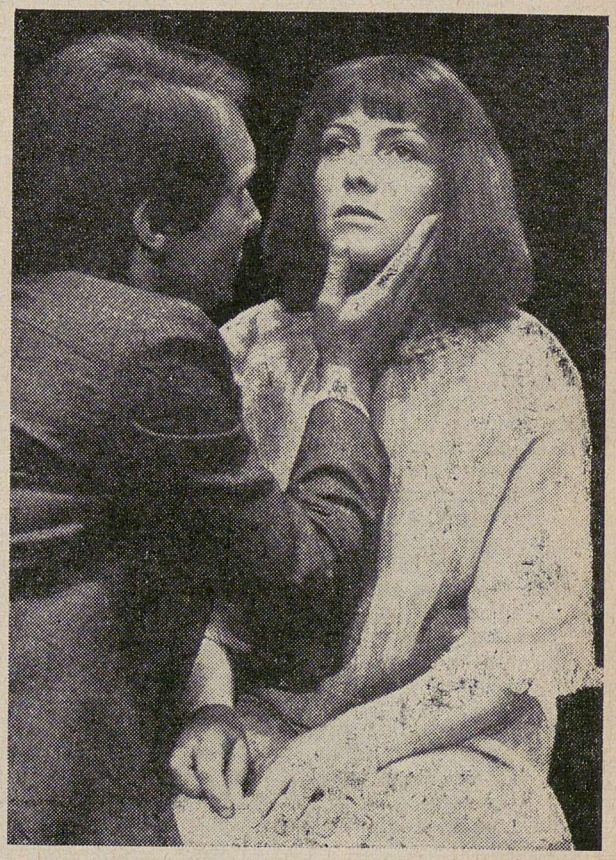
Ale všem těmto hercům (od Vojana přes Vydru, Mošnu, Hübnerovou a Smolíka až po nejmladší, například Medřickou či Hrušínského) je jedno společné, a to českost. Jejich postavy jsou české. Jejich herectví se liší zvláštním způsobem od ruského, německého, francouzského, anglického či italského, protože rostou z domácích kořenů. Jejich herectví či herecký styl vyrůstal většinou na Tylových postavách: Švanda, Dorotka, Vocílka, Kalafuna, Valenta, Šestáková, Valenta, Nožejček i ostatní tylovské postavy byly především měřítkem jejich herectví a neváhám říci, ovlivňovaly i ostatní slavné postavy světového repertoáru — tak jako český operní styl vyrůstal především ze Smetany a postav jeho oper.

A toto české herectví se naštěstí přenášelo z generace na generaci. Smolík viděl Mošnu, Zakopala, Vydra Vojana, Štěpničková rostla v blízkosti Hübnerové. Herectví svých učitelů do sebe vstřebávali, a protože našlo živnou půdu v jejich naturelu, rozvíjeli a předávali dál. Samozřejmě nelze zjednodušovat. Ale jedno je jisté: toto „české herectví", toto navazování, předávání štafety z generace na generaci je třeba vědomě pěstovat jak v dramaturgii, tak přímo na jevišti. Záleží na vedoucích uměleckých ansámblů.

Zdeněk Nejedlý kdysi řekl, že divadlo není české tím, že hraje česky české hry, ale že vychází z českých kořenů. To lze stoprocentně podepsat. Jen bych chtěl připomenout: jít ke kořenům českého divadla neznamená zřeknout se celé světové divadelní kultury. Naopak. To znamená co nejhlouběji a nejšířeji ji poznávat a získávat z ní vše dobré a příznivé k obohacení vlastní tvorby.

L. DANEŠ

C. Hubalek: Hodina Antigony (DS Tyl OB Říčany). Foto Zd. Svoboda



PĚT LET KAPLICKÝCH PŘEHLÍDEK

ZDENA JOSKOVÁ

Letošní Kaplické divadelní léto bylo tak trochu jubilejní — a to hned dvojnásobně: před desíti lety tu nepočetná skupinka nadšenců začala pořádat krajské přehlídky dětských divadelních souborů, a protože se jim podařilo vytvořit téměř z ničeho vynikající podmínky pro pravidelná a plodná setkání, stala se Kaplice před pěti lety místem konání národních přehlídek nejdříve dětských divadelních a později i loutkářských souborů. A jako každé výročí, volá i toto malé kaplické jubileum po malém ohlédnutí zpět, a to zejména po ohlénutí dramaturgickém.

Suchá čísla praví, že na pěti Kaplických divadelních létech, z nichž jedno bylo přehlídkou celostátní, bylo uvedeno celkem 43 představení, na nichž vystoupilo 16 dětských divadelních a 6 loutkářských souborů z českých zemí, 4 soubory slovenské a 3 soubory zahraniční. Nejčastějšími účastníky byly soubory Racek z Kaplice (v průběhu pěti let uvedl na přehlídkách čtyři představení), brněnské PIRKO (3 představení), vimperský Boubíňáček (3 představení) a Školní divadlo z Vysokého Mýta (3 představení). Ovšem daleko zajímavější než suchá čísla je zjištění, že dobrá polovina z oněch 43 představení, a to nikoli náhodou ta lepší dobrá polovina, vyrostla na textech, které vznikly uvnitř souboru, s ohledem na jeho možnosti a schopnosti, ať už to byly hry zcela původní či inspirované epickou literární předlohou. Specifický způsob práce dětského divadelního souboru, který je ve stále širším měřítku chápán jako tvořivá dramatická výchova a nikoli jako dětské napodobení amatérského divadla, si totiž vynucuje zcela specifické chápání dramaturgie a dramatiky: tak jako dítě na jevišti není „malý herec", nemůže být hra pro dětský soubor zmenšeninou „velkého dramatu". A to se projevuje nejen ve vymezení tematiky, jak se dlouho mylně soudilo v dobách, kdy se psávala tříaktová celovečerní „dramata" ze života dětí, zajíců či loupežníků, usilující ve všem všudy o „klasickou" výstavbu svých povětšině chudičkých příběhů. Léta tápání, pokusů i prvních úspěchů prokázala, že hra pro dětský divadelní soubor není specifická pouze svým námětem, ale celou svou strukturou, že dětským divákům i interpretům je daleko vlastnější volné, spíše epické řetězení jednotlivých epizod a situací, blížící se antiiluzívnímu epickému divadlu, které navíc nestaví před hrající dítě nezvládnutelný úkol realistického „prožívání" a psychologického „rozehrávání" postav a situací. Není proto náhodou, že ti vedoucí dětských souborů, kteří si osvojili metodiku dramatické výchovy, se jako autoři odklonili od pokusů o zvládnutí klasického dramatického tvaru a od „hry o něčem" přešli ke „hře na něco", od pevné stavby k improvizaci, kabaretnímu pásmu či montáži. Cesta Jaromíra Sypala od pohádky „Z pekla štěstí", nesoucí řadu znaků „klasické" pohádkové hry, k jeho nejzdařilejším komediím — pásmům („Koráb Racek" či „Docela obyčejné věci") stejně jako vývoj Josefa Mlejnka od realistických obrázků ze života dětí typu „Červená záplata" či „Výprava za hrdinou" k montážím, opřeným o dětskou improvizaci („Hadrový panáček", „Létající třída") jsou nad jiné výmluvnými doklady této specifické vývojové tendence.

A protože této záměrné demontáži tradičního dramatického tvaru nejsnáze podléhají látky komediálního typu, stal se typ „pohádky na ruby", recesně či parodisticky travestující klasické a tradiční motivy, jedním z hlavních proudů dětské souborové dramatiky. Můžeme si to doložit jako na příkladu nejnázornějším třeba na pohádkách Josefa Lady, které v různých podobách a obměnách provázejí kaplické festivaly už po řadu let. S Ladovými pohádkami jsme se v průběhu pěti kaplických přehlídek setkali čtyřikrát; ve dvou případech to byly „domácí" adaptace vedoucího souboru, dva soubory sáhly po předloze, původně určené pro potřeby profesionálního divadla. Výrazný rozdíl v kvalitě představení rozhodně nebyl dán jen větší mírou zkušenosti a vyspělosti souboru: jak vimperský Boubíňáček, který přišel s Ladovými pohádkami už v roce 1974, tak brněnské PIRKO s letošním představením potvrdily, že autorství vedoucího souboru a vlastně celého kolektivu zintenzívňuje tvořivou aktivitu hrajících dětí, které postavy i situace pohádkového příběhu pociťují jako „svoje", a proto je mohou svobodně a jistě dotvářet a obměňovat, takže představení — a s ním do jisté míry i hra — vlastně jako by pokaždé znovu „vzniká". Je přirozené, že tam, kde je předem dán hotový a závazný text, navíc určený potřebám dospělých profesionálů, je tento proces osvojení daleko obtížnější a nebezpečí pouhé reprodukce literární předlohy mnohem větší. Rovněž tak prokázaly obě původní souborové dramatizace Ladových pohádek, že epizující stavba dramatického příběhu a jeho nadnesená, komediální poloha umožňuje dětem, aby hrály prakticky všechno, i postavy dospělých: Vimperští volili cestu „vypadávání" z rolí „do civilu", Jindra Delongová si pomohla chytře vymyšleným rámcem a postavami dvou novinářů, kteří mohou kdykoli zasáhnout do děje, změnit či urychlit jeho průběh a „na fleku" zorganizovat řešení. Oba tyto „zcizující" principy spolehlivě ochránily děti na jevišti před jakýmkoliv „herectvím" a umožnily jim neskrývané potěšení ze hry.

Zvolený příklad adaptací Ladových pohádek tedy dokazuje, že obliba a značná frekvence tohoto žánru není otázkou módy či momentální dramaturgické konjunktury, ale že text komediálního ladění a epizující stavby se „zcizujícími" elementy jde nejlépe naproti principům dramatické výchovy. Současně to vysvětluje, proč v dramaturgii kaplických přehlídek mají tituly tohoto typu značnou převahu.

Znamená to tedy, že dramaturgické cesty dětských divadelních souborů končí u plotu onoho příslovečného dvorečku, na kterém si děti „hrají na divadlo?" Doklady pro zápornou odpověď na tuto řečnickou otázku nechť nám znovu poskytne dramaturgie pěti kaplických přehlídek. Najdeme tu řadu pokusů o zvládnutí současné tematiky, i když opět jinými způsoby, než problematickým žánrem realistické hry „ze života dětí". Jaromír Sypal volí cestu volněji koncipovaného scénického pásma s jednotlivými k současnosti mířícími skeči a čísly („Docela obyčejné věci", „Planeta Satró", „Kouzelník Dik"), Josef Mlejnek vyslovuje etické problémy dětského kolektivu formou hravých a proměnlivých improvizací („Hadrový panáček", „Létající třída", „Druhý duben"), Jindra Delongová v poetickém pásmu „Jak šumí les" i ve svých předcházejících scénických montážích z moderní dětské literatury jemně a vnímavě proniká k citovému světu dnešních dětí, k jejich vzájemným vztahům i postojům k okolnímu světu. Jedním z nejzávažnějších pokusů o spojení metodiky dramatické výchovy se současnou tematikou byly „Hry a nehry" vimperského Boubíňáčku a jeho autorů V. Milda, J. Hanzalové a M. Jiskro-

vé, kteří dokázali, že princip hry „na něco“ může být nosný i pro závažnou myšlenku protestu proti znásilňování dětského světa despocií a navíc se může stát oporou pro specifický, netradiční jevištní tvar. — Zatím nejdále v pokusech o zvládnutí současné problematiky dětského světa a jeho konfliktů se světem dospělých došla Soňa Pavelková, která pro soubor „Hop — hop“ Lidové školy umění v Ostrově nad Ohří napsala působivou montáž z motivů novelky Z. Renčové a příznačně ji nazvala „Střepinky“. Závažné téma, které děti až bolestně pociťují jako své a touží je sdělit ostatním, bylo zpracováno formou citově naléhavé střihové montáže a svým námětem i tvarem posunulo dramaturgické mety divadla hraného dětmi značně kupředu.

Zcela ojediněle se na kaplických přehlídkách objevily pokusy o zpracování dobrodružné tematiky, a to ještě ne se zcela prokazatelným úspěchem (Vernovy „Dva roky prázdnin“ a „Vzducholoď“). Rovněž tak klasická pohádka, dětmi jako diváky tolik oblíbená, se v čisté podobě objevila v průběhu pěti kaplických let jenom jednou, a opět nikoli náhodou v pojetí ryze epického, vyprávěného divadla (Kainarova „Zlatovláska“ v představení radlické Lidové školy umění). Výrazným dramaturgickým přínosem, který zatím čeká na své následovatele, bylo uvedení Maeterlinckova „Modrého ptáka“ v emotivně značně působivé inscenaci bratislavského souboru, stejně jako tvořivé zpracování Nezvalovy knížky „Anička skřítek a Slaměný Hubert“ souborem klimkovické Lidové školy umění.

Cenným přínosem kaplických přehlídek je i stále cílevědomější konfrontování divadelních a loutkářských souborů, které kromě zjištění, že je tu daleko více společných jmenovatelů než rozdílů, a to především v metodice práce, přineslo i možnost oboustranného dramaturgického ovlivňování a prolínání (ukazuje se totiž, že řadu textů, určených původně loutkářským souborům, mohou hrát i dětské dramatické kolektivy, a naopak).

A tak nás letmá probírka pěti lety kaplických národních přehlídek snad opravňuje k tvrzení, že dříve tak chudá dramaturgická paleta divadla hraného dětmi se postupně a zvolna obohacuje o nové barvy a tóny, že každým rokem ubude některé z „bílých míst“ — snad trošku i díky tomu, že právě oblast dramaturgie je předmětem soustavné metodické péče především pražského Ústavu pro kulturně výchovnou činnost. I když dosavadní výsledky nenápadného a soustředěného úsilí nevyřešily ani zdaleka všechny problémy, vyprovokovaly chuť se s nimi i nadále potýkat. A to není právě málo.

Zpráva o cestě do Anglie

O tom, že naše amatérské divadlo má dobrý zvuk i za hranicemi, mě utvrdil nedávný zájezd do Anglie, který jsem absolvoval s gottwaldovským souborem Malé scény. Jeho patrony jsou LŠU a PKO Gottwaldov a o jejich spolupráci a péči o toto společné dítko by se slušelo napsat někdy samostatně. Vysláním mládežnickodětského souboru Malé scény na festival, který se koná každoročně v londýnském Greenwichi, byla oceněna několikaletá úspěšná práce celého kolektivu, zejména pak jeho cílevědomého vedení. Soubor byl v Anglii hostem Greenwich Young Peoples Theatre, které ještě v letošním roce přijede na oplátku do Československa.

Greenwichský festival je velkou kulturní slavností, která je určena nejširším lidovým vrstvám (a především mladým lidem), ale která má poněkud jiný charakter než to, čemu jsme u nás zvyklí říkat festival. K zásadním odlišnostem patří, že jde o řadu nejrůznějších produkcí, počínaje divadelními představeními přes hudební a taneční vystoupení až po promítání filmů, to vše ale bez promyšlenější dramaturgické koncepce. V programech účinkují jak amatéři, tak i oblíbení profesionální umělci.

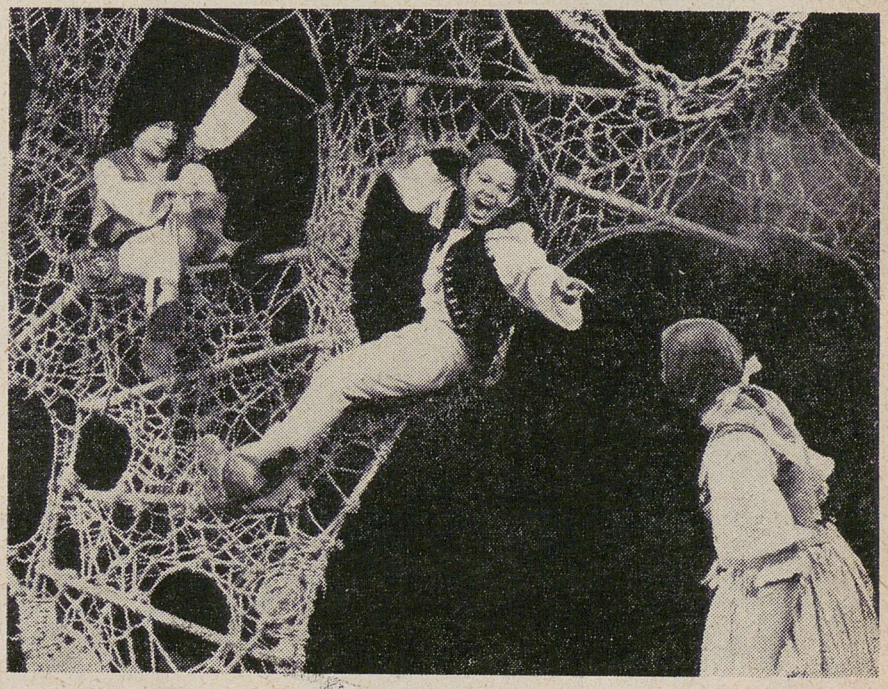
Gottwaldovský soubor předvedl hru J. Bařinky Smrt na hrušce, poetický muzikál na valašské lidové motivy inscenovaný A. Navrátilem. O představení není nutno podrobněji psát, neboť se o něm v souvislosti s loňským Hronovem namluvilo dost a dost. Chtěl bych snad jen dodat, že i v Greenwichi mělo představení souboru patřičnou atmosféru, všichni aktéři hráli, s velkou fantazií a chutí. Publikum kromě jiného oceňovalo také výtvarné řešení scény, kostýmů, nápaditost rekvizit, ale i pohotovost účinkujících a jejich schopnost reagovat na nečekaně vzniklé situace.

V bohatém a náročném programu zájezdu se díky aktivitě souboru podařilo najít prostor a čas pro předvedení samostatného představení složeného z drobných klauniád, kterými domácí obecenstvo potěšili D. Hřebíček, S. Sanža a J. Kundera.

Kromě představení na festivalu vystoupili Gottwaldovští v londýnském Redbridge Drama Centre a Midlands Arts Centre v Birminghamu. Protože nešlo o tradiční, kukátkové prostory, muselo se při přípravě i při samotných představeních dost improvizovat. I to se souboru dařilo a žádné z těchto představení nepůsobilo dojmem nehotovosti.

Domnívám se, že zájezd byl nejenom obohacením zmíněného festivalu, ale přinesl i celou řadu nevyčíslitelných zisků. Z hlediska státní kulturní reprezentace splnil svoje poslání ve všech hlavních aspektech. Jeho účastníkům pak umožnil prožít celou řadu zážitků, z nichž mnohé jistě budou trvalejší povahy. I když u dětí bude mezi ně především patřit fotbalový zápas na dvorku ubytovny, ve kterém gottwaldovští kluci „rozbili Anglii na maděru“.

JAN DOČKAL



V MAĎ
MEZINÁ

PAVEL

Petöfiho poéma Vitěz Jan v provedení školního souboru

Endre Ady: Létání páva (Divadlo poezie z Budapešti)

Již čtvrtý ročník mezinárodního amatérského divadelního festivalu v Kazincbarcice lze bez nadsázky nazvat festivalem mladého divadla a podle letošního obsazení i netradičního. I když v maďarském amatérském hnutí není třeba zdůrazňovat pojem netradiční. Maďarské soubory hrají ve velké většině moderní divadlo, a proto si nemusí příliš lámat hlavu vytvářením kategorií a zařazováním jednotlivých divadelních souborů do škatuľek.

Viděli jsme svěží studentské divadlo, moderně pojatou klasiku, soubory, kterým u nás říkáme kolektivy malých forem, divadla poezie a konečně i znamenité pouliční divadlo. Všechno v tempu, s elánem, koncepcí. Většinou autorské divadlo (ne snad proto, že autorem je člen souboru nebo soubor, ale autorské divadlo z hlediska přístupu k tématu, myšlence, realizaci). To co u nás známe pod pojmem divadla poezie bylo předvedeno jako divadlo inscenující poetickou předlohu, to co u nás nazýváme klasikou bylo předkládáno moderními inscenačními postupy v nichž sem tam odezněla i improvizace. Bylo se na co dívat. Směr mladého amatérského maďarského divadla je pozoruhodný. Z desetitisíce maďarských amatérských kolektivů jsme jich viděli kolem dvaceti. Řadu z nich možno označit jako nadprůměr. A ty ostatní tak či onak byly inspirujícím doplňkem, který stál za rozbor a na němž bylo vidět hledačskou snahu.

Řada zahraničních pozorovatelů — hostů festivalu měla možnost s více než vyprodaným hledištěm sledovat i čtyři hostující soubory. Finské mládežnické divadlo, polský kolektiv, Dělnické divadlo z NDR a slovenský soubor „Z" ze Zelenče. I zahraniční soubory vytvořily jakousi zajímavou mozaiku. Finové předvedli lyrickou hru o mladých a jejich problematice, polský soubor jakousi asociační hudební hru (pro polské soubory dnes už obvyklou), soubor z NDR aktovky Hanse Sachse (poněkud tradičním

ARSKU
RODNĚ

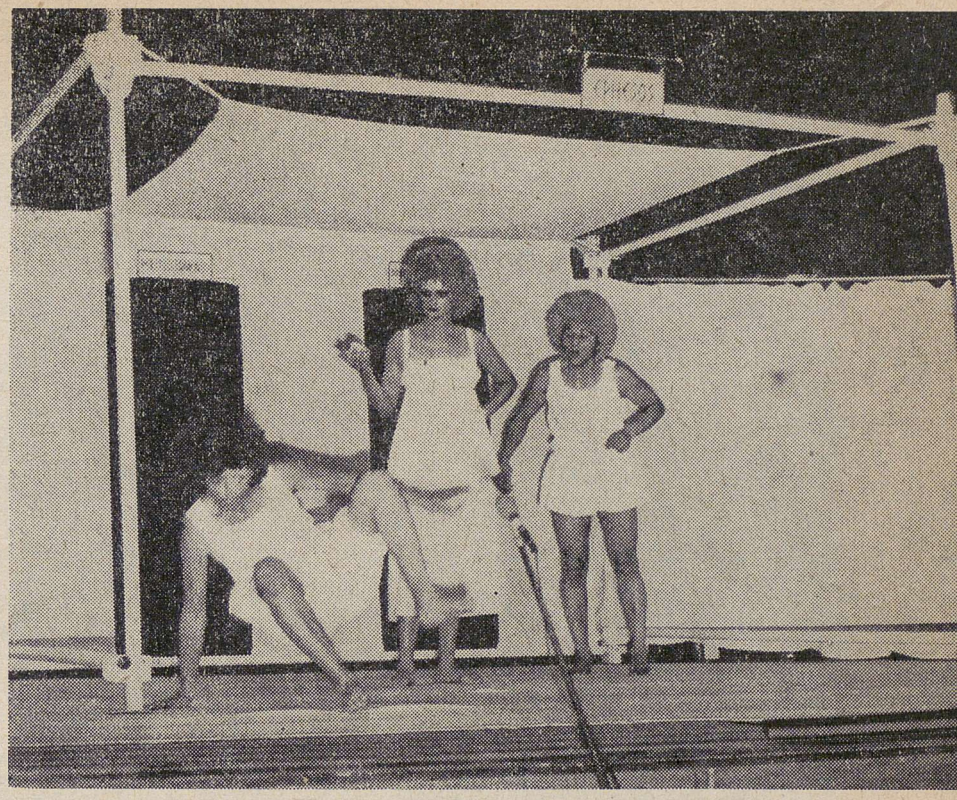
OŠEK

způsobem a pro nás s příliš „těžkým" pojetím jevištního humoru) a konečně náš soubor ze Zelenče předvedl hodinovku ze svého moderně nastudovaného Plautova Tlučhuby (Chvastouna). Vystoupení slovenského souboru zaujalo a bylo také hodnoceno odbornou porotou a diváckým ohlasem (i přes jazykovou bariéru) jako jedno z nejzajímavějších a nejúspěšnějších.

Z domácích souborů nejvíce zaujaly soubory: Studio K z Budapešti Büchnerovým Vojckem, Uliční divadlo z Budapešti svojí klauniádou, petické scény inscenující netradičně Petöfiho poému Vítěz Jan a variace na Adyho verše Létání páva, budapešťské divadlo Metro Mrožkovým Tangem. Byly také odbornou porotou po zásluze vyzdviženy a pořadatelem odměněny značnou finanční částkou. Taková odměna čekala i řadu dalších souborů. Protože proher bylo málo, tak málo, že záhy vymizely z paměti.

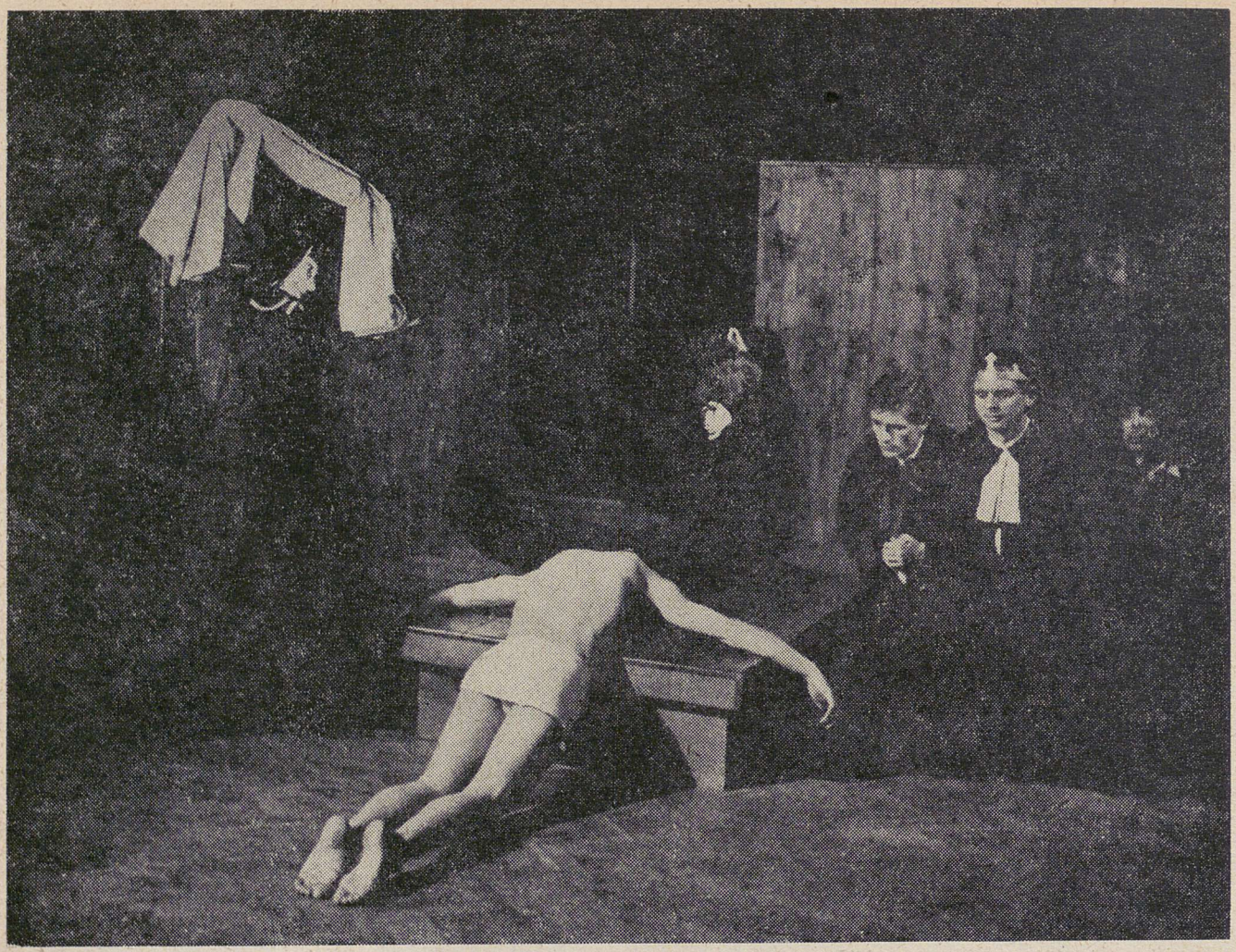
Festival konaný v tvůrčí atmosféře plnil funkci setkání a setkávání. Odborná porota nebyla sborem soudců, nebo laiků, kteří „mají to naše divadlo tak nějak rádi", ale kolektivem fundovaných odborníků, kteří nejsou v amatérském divadelním hnutí nováčky a mají u souborů autoritu. Rozbory a pohovory s porotou se konaly v přeplněném konferenčním sále. Diskutovalo se věcně a to co zaznívalo lze z velké části označit jako myšlenky, které se mají sdělovat.

Festival v Kazincbarcice má svoji tradici. Dobrá tradice vzniká z dobrých pohnutek. Tak tomu je i tady. Přispívá ke konfrontaci a dnes již je přehlídkou, jíž se zúčastnit něco znamená. Nejen pro domácí soubory. Je poučný, aniž by poučoval, je zajímavý. Dává obraz o trendu amatérského divadla v Maďarsku a může posloužit jako významný inspirující prvek i pro naše divadlo — zejména to moderní, jakým jsme se představili na letošním setkání. Spousta podnětů jistě po podrobnějším zpracování povede k úvahám o amatérském divadle vůbec.



Plautův Tlučhuba v provedení „Z" divadla ze Zelenče

Klauniádu Je půl uvedlo Uliční divadlo z Budapešti



Calderon–Slowacki: Vytrvalý princ. V režii J. Grotowského uvedlo Divadlo laboratoř, Wrocław 1965

ESTETICKÁ VÝCHODISKA SOUČASNÉHO STAVU DIVADELNÍHO UMĚNÍ II.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Autenticita a znakovost jevištních prvků

Autentický prvek dostává v současném divadle syntézy platnost záměrného znaku, metafory, symbolu. Známý příklad: oblékání papeže v Brechtově Životě Galileiho, vyjadřující proměnu člověka v instituci. Zcizování slouží Brechtovi jako prostředek povýšení reálného detailu na výmluvný znak. Detail už není pouhou ploškou v souvislé iluzívní ploše kopie skutečnosti, ale je naopak vytrhován z kontextu, ozvláštňován, demonstrován, ukazován, aby obrazivou formou zobecňoval určité úkazy a procesy společenské reality.

Tato polarita znaku funguje nejen u zcizujícího divadla Brechtova, ale i u rituálního divadla Grotowského: autenticita hereckého projevu — vyhýbajícího se vnějškovému zcizování — se uplatňuje v rámci důsledně znakové partitury scénických akcí. To, co Grotowského herci předvádějí, lze pojmenovat disciplinovaná spontaneita.

Zdůrazněná znakovost dosahuje mnohdy až hranice mýtotvornosti. Zvýšený zájem o mýtus a archaické modely v umění je pro současnou dobu příznačný po celém světě (v sovětské vědě se touto problematikou zabývá např. E. M. Meletinskij, M. M. Bachtin, příležitostně i V. Šklovskij). V umělecké tvorbě míří tento zájem spíše k aktuálnosti než k historicitě. Jde především o to, „proč jsou některé symboly a symbolické vzorce všeobecně platné a vyskytují se ve všech kulturních okruzích, proč jsou využívány znovu a znovu v průběhu několika tisíciletí, aniž by pozbyly své působivosti." (Helena Lorenzová, Mýtus a literatura, Estetika 3/1977.)

Pozornost umělců se soustřeďuje k takovým mýtům, které obsahují archetypy mezních lidských situací, schopných nasycovat se novými, konkrétními obsahy, v nových, konkrétních společenských podmínkách. V tomto zájmu se projevuje dialektika stálosti a proměnlivosti: v době horečných změn hledají umělci, co je relativně stálé, co se osvědčilo a prokázalo svou hlubokou životnost.

Grotowského divadelní praxe je založena na konfrontaci — zejména polských romantických — mýtů se zkušenostmi, prožitky, názory a city moderního člověka. Starověké mýty interpretuje Grotowski v pojmech nacistického barbarství; pro hřbitov tradic a idejí (Akropolis podle Wyspiańského, 1962) nalezl šokující analogon v koncentračním táboře. Podobně ve Vytrvalém princi podle Calderona-Słowackého (1965) transponuje mučednickou tragédii, původně situovanou do historického rámce boje mezi Portugalci a mohamedánskými Maury v 15. století, do studie lidské vytrvalosti, nezlomnosti. Tak je vypreparován etický moment, zdůrazněn nadčasový smysl děje.

Mýtotvorný sklon se projevuje i v současném filmu — Tarkovského Andrej Rublev, filmy Pasoliniho aj. V poslední době např. vynikající sovětský film režisérky Larisy Šepitkové Vzestup dává archetypickému schématu „křížové cesty" nový, společensky aktuální a jednoznačně progresívní, eticky apelativní obsah.

Styl a stylovost

Proti zdánlivé stylovosti realismu a naturalismu stojí výrazně stylotvorné tendence u avantgardy, jejichž nositeli byly režisérské osobnosti: snaha o ryzí stylovost, stylovou jednotu divadelního díla. Stylizace je v divadelním umění spojena s nejedním problémem. Divadlo pracuje s materiálem různorodým, živým i neživým, s různou měrou přizpůsobivosti. Dochází tu k rozporu mezi složkami snadno stylizovatelnými (neživý materiál) a těmi, jež se stylizaci vzpírají (herec). Snaha převést tento nejednotný materiál na společného jmenovatele vede avantgardisty k manipulaci (taneční, akrobatická stylizace pohybu, hlasová stylizace — orchestrace hlasů, v krajním případě dokonce notově předepsaná) a „tvarování" herců (od deformujících masek až k pokusům nahradit živého herce mechanickou loutkou nebo jiným výtvarným elementem — divadelní experimenty Bauhausu, např. Triadický balet Oskara Schlemmera).

Dnešní divadlo syntézy rezignuje na tzv. stylovou čistotu a jednotu (v tom se na vyšší úrovni vrací k „nestylovosti" realismu a naturalismu), bere do hry moment nahodilosti, pracuje s prvky různorodými, jejichž organizujícím principem je ideově umělecký záměr, nikoli žánrové a stylové estetické normy. Jde mu více o účin než o estetickou „správnost". Je programově „nečisté". Nevyhýbá se naturálním, umělecky nezpracovaným a nestylizovaným prvkům; čerpá z různých uměleckých disciplín hotové prostředky a postupy, inspiruje se „nelegitimními", „okrajovými" směry a technikami, jako jsou v oblasti výtvarné např. pop-art, koláž, asambláž, rozličné objekty, ready-mades apod.

Estetická „nečistota" ovšem neznamená absenci uměleckého řádu, uměleckou anarchii. Jednolitý styl, o nějž usilovali většinou avantgardisté, je však nahražován stylem pluralitním, organickou mnohostí stylů, stylovou mnohotvárností. Soudobý pokus o syntézu může mít pozitivní smysl jedině tehdy, je-li spojen s úsilím o nový umělecký řád, esteticky sice méně jasný, pevný a přehledný, též méně líbivý a srozumitelný, ale zato schopný hloub a šíře postihnout složitou tvářnost moderního světa a člověka v něm.

Kolektivní tvorba a improvizace

Vládl-li v realismu a naturalismu „naturální" herec, byl-li pro avantgardu typický režisérismus, podřizující všechno suverénní a jednotící vůli jediného „autora inscenace", v soudobé divadelní kultuře vedou nejprogresívnější tendence k týmové práci, jež stále více vytlačuje individualistické pojetí divadla jako sebevýpovědi jedné určující umělecké osobnosti. Je-li principem divadla komunikace, dialog, je přirozené a žádoucí, aby se tento princip uplatňoval i v samotné tvorbě divadelního díla. V optimálním divadelním systému dostává příležitost nikoli k seberealizaci, ale ke společné realizaci společného díla stejně autor dramatické předlohy jako její inscenátoři: herec, režisér, výtvarník, hudebník a další. Režisér neztrácí své vedoucí postavení v divadelním systému, ale mění se jeho vztah k výkonným složkám. Herec už není nástrojem režisérova sebevyjádření, ale jeho tvůrčím partnerem. Herec neztělesňuje představy, které se zrodily jako „vnitřní modely" v režisérově hlavě, ale kolektivně, v partě improvizuje, hledá, tvoří v dialogu s partnery. Hlavní kvalitou režisérské práce přestává být diktátorská vůle. Na její místo nastupuje schopnost vyvolat tvůrčí prostředí, inspirovat kolektivní tvořivost, organizovat jevištní součinnost a řídit ji k cíli danému dramaturgicko-režijní koncepcí. Od výkonných uměleckých složek, zejména od herce, se žádá ochota k tvorbě a spolupráci, otevřenost k dialogu. Jako příklad takové režijní práce mohou sloužit „skryté" režie Jana Kačera.

Ještě dále, cestou kolektivní improvizace, jde Studio Y, kde nejen herecké koncepce, ale i např. hudba se nezřídka rodí přímo v „terénu". Metoda kolektivní tvorby zde přestává být pouhou technikou práce — stává se rovněž významotvorným činitelem. Její etický smysl spočívá v poznání a přiznání: co je jednomu nemožno, dokážou lidé v partě, která je přes individuální rozlišnosti jednotlivců jednotná společným cílem. Vítězství společného úsilí nad lidskou omezeností, individuální nedostatečností. Pokora před neomezenými lidskými možnostmi.

Závěrem

Tendence k syntéze není přímočará a všeobecná. Vedle cest existují i četná scestí. Takovým scestím je na jedné straně snaha o pouhou restauraci avantgardy („vzpomínky na avantgardu" — čisté, ale akademické produkce bez kontaktu s dobou, bez podnětnosti a apelativnosti) stejně jako různé návraty k naturalismu (módní „neonaturalismus"); na druhé straně častý bezduchý eklekticismus, falešná syntéza, spojující např. avantgardní postupy v režii a výpravě se zastralými prostředky starorealistického herectví bez zřetele k žánru díla a jeho specifickému uměleckému řádu.

Předpokladem programového uměleckého úsilí je hluboká sebereflexe současného divadla — analýza současného stavu, jeho východisek i východisek z něho. V optimálním případě nabízí syntéza řešení některých základních rozporů, jež obě výchozí složky — realismus, naturalismus — avantgarda — zřetelně vyjevily:

rozporu iluzívnosti a divadelnosti,
rozporu autenticity a hravosti,
rozporu reálných a estetických motivací,
rozporu záměrnosti a nahodilosti
a rozporu nejhlubšího — přirozenosti a umělosti.

(B. Brecht udělal k řešení posledního rozporu důležitý krok destrukcí pseudopřirozenosti, falešné přirozenosti — technikou zcizování odhaloval, že to, co je běžně považováno za samozřejmé, nutné a nezměnitelné, je ve skutečnosti nepřirozené a změnitelné; J. Grotowski hledá přirozenost pod slupkami konvence, zvyků, přetvářky, společenských „rolí"; Studio Y se snaží objevovat prazdroje hravosti, objevovat dítě v člověku.)

Nelze předvídat, jak a do jaké míry se tato syntéza uskuteční. Je to však nesporně nejproduktivnější možnost, jaká se současnému divadlu nabízí. Byla by nenapravitelná škoda nechat obrovské příležitosti, jež skýtá „dědictví" avangardy, ležet ladem.

V každém případě však tato syntéza zůstane řešením dočasným, přechodným. Žádné trvalé a konečné řešení naznačených rozporů neexistuje, protože tyto rozpory koření v samotné podstatě divadelního umění jako hry na život a o životě.

C. Gozzi: Král jelenem (DS ZK ROH Tesla Liptovský Hrádek). Foto Zd. Svoboda

KAPLICE 78

Otazníky a rozpaky, ale také jistoty a naděje

Není tomu tak dávno, co se Kaplická divadelní léta, národní přehlídky dětských divadelních a loutkářských souborů, honosila oslňujícími dramaturgickými, inscenačními a hlavně metodickými objevy. Tato úspěšná, byť dnes už víceméně uzavřená kapitola ve vývoji našeho dětského divadla, nám rok co rok otevírala systematicky nové obzory a dosud neprozkoumané oblasti dramatické výchovy dětí — zejména díky několika vedoucím dětských souborů, kteří měli kromě pedagogického gruntu i nezbytnou dávku talentu, vzdělání a citu pro divadlo. Mám tu samozřejmě na mysli manžele Sypalovy, Josefa Mlejnka, Jindru Delongovou, Hanu Budínskou, Soňu Pavelkovou, Miladu Mašatovou a další. Nicméně — a na to nezapomínejme — vždy bývaly tyto nesporné úspěchy doprovázeny chmurnějším podtónem. Pramenil z propastného a skličujícího kvalitativního rozdílu mezi oněmi špičkovými soubory a drtivou většinou ostatních dětských divadelních a loutkářských kolektivů, které se do Kaplice často ani nedostaly, ale zato jsme se s nimi setkávali běžně na mezikrajových přehlídkách, o okresních ani nemluvě.

Zdá se, že letošní, už pátý ročník KDL postihla únava. Únava nás, věčně nespokojených diváků, kteří ne vždy právem toužíme stále po nových objevech a originálních nápadech, ale zrovna tak únava zaviněná opakováním známých jmen vedoucích dětských kolektivů i opakováním nápadů a postupů. Nesměšujme však tento subjektivní pocit únavy s nedostatkem kvality nebo s absencí nových podnětů a objevů. Vždyť i letošní Kaplice se může pochlubit vystoupeními, která byla příkladnou ukázkou práce s dětmi a současně přinesla opravdový divadelní zážitek. Takovými byla vystoupení olomouckého souboru LŠU Žerotín a představení Tři princezny na vdávání *brněnského souboru PIRKO DPM* pod vedením *Jindry Delongové* (o němž už jsme ostatně v AS psali). Jenže — a to je cenné — vedle nich nestála představení hluboce podprůměrná nebo metodicky pochybná, jako tomu bývalo v předešlých letech, nýbrž vystoupení v nejlepším smyslu toho slova průměrná. Průměrnost totiž nebyla na letošní Kaplici synonymem opotřebovanosti, šedivosti a nedostatku invence. Znamenala především kvalitativní vyrovnanost, solidnost, poctivost, seriózní přístup k práci s dětmi. Domnívám se, že právě ona může být přípravnou fází pro nástup nové vlny vedoucích dětských dramatických kolektivů. V tomto zorném úhlu naděje a perspektivy bychom se, myslím, měli dívat jak na soubory ODPM z Prostějova, ZDŠ z Velké Hleďsebe nebo DPM z Volar, které na letošním KDL vystupovaly, tak na většinu dětských kolektivů, jejichž vystoupení tvořila program letošních mezikrajových přehlídek. Doufejme, že je to doklad toho, že moderní názor na práci s dětskými divadelními a loutkářskými kolektivy není už omezen na několik izolovaných pedagogů, ale že ho přijímá za svůj čím dál tím širší okruh vedoucích.

Již před zahájením V. KDL bylo možné pouhým pohledem na plakát zjistit, že letošní kaplická přehlídka bude žánrově jaksi monotónní: Ze sedmi přehlídkových pořadů bylo pět ryze pohádkových. Ve dvou případech byly inspirací Ladovy Nezbedné pohádky (PIRKO z Brna a prostějovský kroužek ODPM), v jednom Alois Mikulka (olomoucký soubor LŠU), v dalším Z. K. Slabý (jeho pohádku Pohádaná písmenka si zvolila vedoucí začínajícího, nezkušeného *loutkářského souboru Drápek LŠU z Ústí nad Labem, Drahomíra Pražáková).* Pátou pohádku — Ztracený klíč D. Jandové — přivezla do Kaplice *Jiřina Kovaříková* se *souborem Bublinky školní družiny ZDŠ z Velké Hleďsebe.* Navzdory textu, o jehož slabinách není pochyb, předvedly děti z Velké Hleďsebe dík své zpěvnosti, humoru, velké dávce zdravého nadhledu nad plytkou fabulí a dík poctivé práci J. Kovaříkové představení, které patřilo mezi nejzdařilejší na V. KDL.

Z pohádkového stereotypu letošní Kaplice se vymykala pouze dvě představení. První připravil loutkářských kolektiv ÚDPM JF z Prahy. Jeho vedoucí Hana Budínská pro něj a vlastně i spolu s ním napsala loutkovou sci-fi O podivném vejci. Druhým žánrovým vybočením bylo představení *pionýrského souboru Paprsek DPM z Volar,* jehož vedoucí, *Ludmila a Zdeněk Krausovi,* vybrali pro svůj soubor známou Mlejnkovu Létající třídu.

Problém stárnutí dětského souboru není pro Kaplici problémem novým. Jako akutní ho pocítil například loni — abychom nezabíhali příliš do minulosti — Josef Mlejnek. Jeho dětský soubor, po několik let okouzlující spontaneitou, roztomilou přirozeností a přirozenou roztomilostí, náhle zestárl: téměř všichni jeho členové se dostali do onoho „nebezpečného" věku 13—15 let. A protože si J. Mlejnek nechtěl usnadňovat práci tím, že by při přípravě nového pořadu promíchal starší soubor s mladším, musel chtě nechtě hledat odlišný styl práce, než jakým pracoval do té doby s mladšími dětmi.

V obdobné situaci se ocitly i dva kolektivy, které vystupovaly v Kaplici v letošním roce: *prostějovský kroužek ODPM* (ved. *Jana Kubíčková*) a *pražský loutkářský soubor ÚDPM JF* (ved. *Hana Budínská*).

Jana Kubíčková měla poměrně šťastnou ruku, když pro svůj soubor starších dětí vybrala k travestii provokující a parodii vyžadující Ladovy pohádky (zdramatizované

A. Koenigsmarkem). Ale při vlastní práci s dětmi — a projevilo se to i na ukázce práce se souborem — zůstala jen v půli cesty. V zásadě správnou metodiku nedokázala ještě do důsledků aplikovat na svůj soubor a tvořivě ji rozvíjet. Rozhodně však bylo letošní vystoupení Prostějovských vykročením správným směrem.

Loutkářský soubor Hany Budínské poznala Kaplice v roce 1975 v půvabné a hravé pohádce Zpívající fontánka. Dnes už se věkový průměr tohoto souboru pohybuje kolem 14. roku. Bylo by tudíž nereálné vyžadovat od něho nezávazné, spontánní dětské hraní na divadlo. Proto se H. Budínská rozhodla pro řešení v podstatě atypické pro její práci s dětmi: Každému členu souboru vymezila menší prostor, než tomu bývalo zvykem, každému zadala de facto individuální tvůrčí úkol. Toto omezení se ovšem ve skutečnosti rovnalo promyšlenějšímu motivování, zmnožení podnětů, a tedy intenzívnější aktivizaci každého člena souboru. I přes otazníky, které vystoupení pražského souboru přineslo, naznačila H. Budínská dost jasně, že jedna z cest k řešení problému stárnutí dětského kolektivu by mohla vést tímto směrem.

Ještě letos, po pěti letech trvání kaplických divadelně loutkářských přehlídek, si někteří návštěvníci KDL kladli otázku, proč se na jediné přehlídce setkávají dětské divadení soubory se soubory loutkářskými. Průkazněji než jakákoli teoretická zdůvodňování zapůsobilo závěrečné vystoupení přehlídky, pásmo českých a slovenských veršovaných pohádek Jak se cestuje do pohádkové země a Mikulkova pohádka O třech malých prasátkách, s nimiž přijel do Kaplice *olomoucký loutkářský soubor LŠU Žerotín. Milada Mašatová* představením i ukázkou práce s dětmi dokázala, jak blízké jsou si dětská dramatická hra, loutkové divadlo hrané dětmi a dětská recitace, jak logicky na sebe navazují, jak se doplňují a jak si vzájemně pomáhají. A především dokázala, že mají společného jmenovatele, jeden jediný společný cíl — výchovu dětí k hlubšímu vztahu k umění a k životu v tomto světě.

Kaplické přehlídky každoročně příjemně překvapí každého návštěvníka svou tradičně dobrou organizací, přátelskou atmosférou a rovněž poctivou snahou po hledání nových řešení, po zkvalitňování celé akce. V návaznosti na loňské zkušenosti byly do programu letošního KDL zařazeny ukázky práce všech vedoucích se soubory, které do Kaplice přijely. Prokázalo se, že tyto metodické části kaplické přehlídky jsou nedocenitelné nejen pro objektivnější posuzování jednotlivých vystoupení, ale mají velký význam jako zdroj inspirace a nových nápadů pro všechny, kdo se dětským divadlem zabývají. Díky této novince a v neposlední řadě i díky programové antiautoritativní, důsledně seminární formě, jakou byly vedeny diskuse lektorského sboru s vedoucími souborů a se seminaristy, se letos stalo Kaplické divadelní léto výrazněji než kdykoli předtím pracovním setkáním, v pravém slova smyslu dílnou, velikým seminářem. A to byl také hlavní smysl.

Jaroslav Provazník

TŘI MUŽI POD LAMPOU

Divadla malých forem neměla v Plzni nikdy na růžích ustláno. Ani v dobách největšího rozkvětu tohoto hnutí nestáli tu diváci na své soubory fronty čtyřstupem, ať už šlo o profesionální Alfu či amatérské soubory Kosa nebo Souzdifor. O to je pozoruhodnější, jak spontánní zájem plzeňského publika na sebe strhli krátce po příchodu do Divadla Pod lampou tři muži: Jan Zajíc, Petr Jančařík a Ivan Hodys. Dnes má tato scéna OKS Plzeň-Bory už dvě úspěšné sezóny za sebou.

První inscenací souboru, která zároveň rozhodla o trvalé přízni obecenstva, byl pořad Tři muži na židlích a pes. Na motivy známého románu Jeroma Klapky Jeroma pořad autorsky připravil s využitím textů jiných autorů J. Zajíc. Hravé, bezprostřední, nápadité představení jako by evokovalo atmosféru text-appealů z šedesátých let. Hra s minimem rekvizit předpokládala představivost diváků, scénky, dialogy a mikropovídky byly střídány s původními písničkami (hudba A. Rektorys, slova L. Válek) v podání S. Síkorové. Již v této hře byly typově vymezeny postavy tří protagonistů, které se v malých obměnách objevily i v dalších hrách tohoto typu: mužný a hranatější postavou i projevem J. Zajíc, subtilnější, elegantní, konverzačně uvolněný a nenucený P. Jančařík a sympatický nešika a smolař I. Hodys. Hra zůstala na repertoáru divadla dodnes a překročila již tři desítky repríz.

Druhou premiérou první sezóny byla inscenace detektivní hry R. Thomase Past. Tato hra byla podle mého názoru dramaturgickým omylem. Inscenace byla připravována nesmírně pečlivě, hostující režisér M. Rybák si mohl vybrat typově nejvhodnější představitele z různých plzeňských amatérských souborů a odvedl představení nadprůměrné úrovně, okřídlenou větu, že není malých rolí, tu suverénně potvrdil P. Jančařík, přesto byl výsledný dojem trochu rozpačitý. Opět se ukázalo, že sebelepšímu amatérskému přetlumočení konvenčního textu konvenčním způsobem chybí raison d'être a to obzvlášť v rámci divadla malých forem. — Repertoár první sezóny vhodně doplňovalo převzaté představení DS I ZK ROH ŠKODA. Inscenace Fiedlerova Nápoje lásky, volného přepisu Machiavelliho Mandragory, pod režijním vedením M. Rybáka a J. Konečného (herců Divadla J. K. Tyla) byla nepřetržitým gejzírem gagů a slovního humoru, obratně gradovaným až do závěrečného finále zpívaného celým ansámblem. Režiséři původní text výrazně upravili a pro zjemnění robustního humoru hry zařadili mezi jednotlivé obrazy recitovanou a zpívanou renesanční poezii. Úspěšnost této inscenace dokumentovalo kromě diváckého ohlasu i vítězství na krajské divadelní přehlídce v Kraslicích r. 1977.

Šťastným vkročením do druhé sezóny byl pořad Já, François Villon. Scénickou montáž ze života a díla prokletého básníka dramaturgicky připravil J. Zajíc, který také v roli básníka Villona dokázal, že je v Plzni recitátorem par excellence. Protihráčem mu byl v roli vypravěče M. Rybák, který bezpečně a s citem provázel diváka všemi peripetiemi Villonova života, vcházel s ním v dialog i komentoval jeho počínání z nadhledu našeho současníka. M. Rybák celý pořad také režíroval. Další inscenací souboru byla Venclíkova komedie Vrať mi to pyžamo! J. Zajíc se pokusil podstatnou úpravou odstranit slabiny plytkého textu, hru doplnil původními písničkami A. Rektoryse s vtipnými texty L. Válka. Obsadil sebe a P. Jančaříka do hlavních rolí, ten třetí vzadu — I. Hodys hrál pošťáka, manželku a několik dalších rolí. Tři muže doplnila tentokrát jako zpěvačka M. Švábová. Přestože představení bylo celkově propracovanější a řemeslněji zvládnutější než zahajovací Tři muži na židlích (choreografií vypomáhal jako host J. Nehonský, člen DJKT), je podle mého názoru v usilování Divadla Pod lampou krokem zpět. Humor je tu vesměs povrchní, provedení postrádá ve větší míře obraznost, poezii i krásu. Přesto je každé představení vyprodané, přičemž návštěvníci se převážně rekrutují z řad mládeže. Že by se tato generace, odkojená už od dětství pořady televize, stala tak nenáročnou? (To by možná stálo za samostatnou úvahu.) Každopádně představení dokazuje, že popularita neznamená pokaždé jednoznačnou kvalitu.

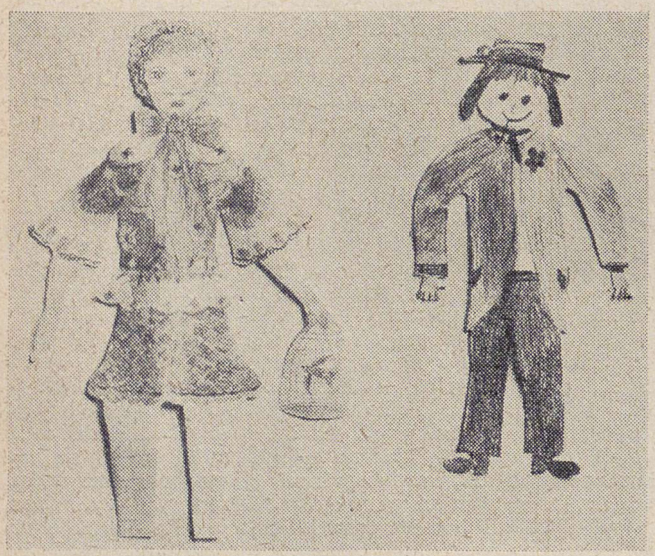
Prozatím poslední premiérou souboru byl pořad Tři muži a služebníci aneb Čtyři chlapi a Jančařík. Divadlo Pod lampou tu předvedlo další možný typ pořadu, ve kterém tři protagonisté stojí jakoby v pozadí a uvádějí recital výborné dvojice plzeňských písničkářů P. Půty a S. Staňka. Vystoupení této miniaturní folkové skupiny je také hlavním aktivem večera. O tom, že se skupina (dvojice) Půta—Staněk řadí mezi nejlepší u nás a začíná významem přerůstat hranice Západočeského kraje, svědčí i ocenění na posledním festivalu politické písně v Sokolově.

Je nutno ocenit, že Divadlo Pod lampou zve gentleman-

sky k hostování další soubory, které nemají tak široké divácké zázemí. Vybírá ovšem uvážlivě představení odpovídající kvalitou a žánrově zapadající do skladby jeho repertoáru. Kromě již zmíněného DS I se v této sezóně představilo Divadlo Dominik s Cízlerovou komedií Brejle a DS II ZK ROH Škoda — Doudlevce s Večerem kratochvílných historií s Hansem Sachsem a žakéři. Kromě toho soubor sám připravil několik pásem k významným výročím uplynulého období.

Jelikož obecenstvo svou přízní soubor Divadla Pod lampou přímo hýčká, zdá se, že je vše v nejlepším pořádku. Přesto, nebo lépe řečeno právě proto, že i pro příští sezónu je přízeň diváků jistě zaručena, dospěli, myslím, tři muži na důležitou křižovatku. Mohou pokračovat cestou komerce a spotřebního humoru a dočkat se ještě větší popularity u plzeňského i jiného publika. Ale mohou pokračovat i cestou humoru intelektuálně náročnějšího a cestou bohatší jevištní imaginace, aniž by tuto popularitu museli ztrácet. Kterou cestou se vydají? Doufám a přeji si, aby to byla ta druhá obtížnější cesta, cesta experimentu, cesta hledání a objevování, cesta uvolnění obraznosti, cesta všeho toho, co tvoří poezii. Jak naznačili svým prvým pořadem „na židlích", naši tři muži na tuto cestu síly mají.

Vladimír Gardavský



Plošné loutky pro „stínové divadlo"

NEOBVYKLÝ ČAS PRÁZDNIN

V krásném přírodním prostředí západočeského městečka Luby u Chebu proběhlo letošní soustředění čtyřiadvaceti chlapců a děvčat z dramatického souboru Očko z Roztok a recitačního souboru Saturnin ze Slap, organizované opět Okresním domem pionýrů a mládeže Prahy-západ.

Program, vypracovaný M. Volšickou, členkou ÚPS pro dramatickou výchovu dětí a vedoucí souboru Očko, byl velmi náročný a pro děti zajímavý. Sto dvacet hodin „výuky" bylo skutečně pestrých a pro tříčlenný pedagogický kolektiv (M. Volšická, Z. Pokorná, J. Hejnová) doslova pernych.

V „hodinách" dramatické výchovy šlo zejména o správnou výslovnost, dechová cvičení, hlasovou výchovu a předvádění etud a improvizací na dané téma. Součástí programu byla komunita — navazování neformálních interpersonálních vztahů, poznávání sebe sama a druhých, vyjádření radosti, důvěry atp. V lekcích pohybové výchovy se děti učily, jak se pohybovat v různých prostředích, naučily se polku, valčík, tango a řadu dalších tanců. V hudební výchově se děti naučily mnoho pěkných písniček, soustředily se na vnímání hudby a její grafické vyjadřování. Plno fantazie bylo třeba v hodinách výtvarné výchovy při zhotovování kostýmů a návrhů scény, a to z materiálů, které si děti samy přivezly.

Kvízy, společenské hry, karneval, ale zejména tzv. autorská představení patřily k nejoblíbenějším chvílím v táboře. Např. chlapci dostali za úkol napsat text na téma: Není vodník jako vodník, každý má rád ten svůj rybník. Téma pro dívky znělo: Jak sluníčko spadlo do rybníka. Po „čtených zkouškách" pak bylo podmínkou tento text do 10 minut na improvizovaném jevišti zahrát... Prostě divadelní hříčky, na které se nezapomíná.

A jak druhý ročník tohoto soustředění hodnotí jeho vedoucí M. Volšická?

„Šlo nám o co nejširší okruh hravých, estetickovýchovných zaměstnání přerůstajících v tvořivou dramatickou hru a o jejich všestranný vliv na rozvoj vloh a schopností, společenských vztahů, na kulturu myšlení a řeči, pohybu a jednání, na etiku jedince a celého dětského kolektivu. Konečným výsledkem našeho snažení není jen vlastní představení, ale jde nám o stálou výchovu k vnímání, prožívání a chápání dramatického umění a o rozvíjení těch složek projevu dítěte, jež jsou tomuto umění vlastní: kultury mluvy a chování, společenského styku a vystupování, o rozvíjení dramatického projevu, o formování socialistického charakteru osobnosti dítěte." *F. Černý*

I. Štok: Božská komedie (DS OOS Trenčín). Foto Zd. Svoboda

Porotcova práce připomíná práci kritika, učitele nebo rozhodčího. Také on vniká do předvedeného výkonu, klasifikuje jej, dělá žebříčky soutěžících podle kvality výkonu. Jistá podobnost tu tedy je. Spolu s ní se traduje jakási nevyslovená představa, že porotce má zkušeným okem odhalit interpretovy slabiny, vytknout mu je, příslušně ho oznámkovat, případně vyřadit ze hry o cenu. Nejsem si jist, do jaké míry to může platit v ostatních zmíněných profesích, ale jsem přesvědčen, že úkol porotce tváří v tvář přednašeči je jiný, neřkuli právě opačný.

Řekl bych, že prvním a hlavním cílem porotcovým by mělo být úsilí odhalit především vlastní slabiny. Pochopit vlastní handicap a ubránit se tomu, aby se promítl do jeho výkonu jako porotce. Znáte a zažili jste jistě porotce, takové, kteří jsou uspokojeni tím, že soutěžícího položili na lopatky; kteří vyvolávají diskusi, aby se chytili nejmenšího rozporu v „protivníkově" výpovědi a z něho rozvinuli velkou tirádu „obžaloby"; kteří vtipkují na účet hodnocených výkonů i osob netaktním způsobem. Připadá mi, že porotcova práce je příliš významná a společensky cenná na to, aby si v ní porotce ohříval polívčičku své ješitnosti nebo jí

POROTCE A PŘEDNAŠEČ

přikládal obklady na své mindráky. Myslím, že porotce především musí říkat, co si skutečně myslí: ne více a ne méně. Myslím, že je od toho, aby analyzoval výkon a interpretovi sdělil výsledek své analýzy. Myslím, že je nadto povinen sdělit i proč a jak ke své analýze došel — aby bylo s jeho závěry možno tvořivě dál pracovat na výkonu. Myslím konečně, že by to vše měl sdělit interpretovi bez velkého taktizování, ale s taktem. Porotce, který nenaplňuje tyto základní požadavky, myslím si, nepatří do porot, ať je amatér nebo profesionál. A pořadatelé soutěží by měli z tohoto hlediska také výkony porotců posuzovat (a nespokojovat se jen např. se „jménem" porotce) a sil porotců nadále podle toho využívat nebo nevyužívat: a to v soutěžích amatérských stejně jako profesionálních.

Přednašeč se nemůže spokojit s porotcovým diváckým dojmem; na takový posudek mu stačí kterýkoliv kultivovaný člen rodiny. Nestačí mu názor, jak jinak by porotce koncepčně postupoval: to mu sdělí kterýkoliv jiný recitátor. Přednašeč má právo slyšet od porotce přinejmenším analýzu divácký dojmu, opřenou o srovnání s jinými výkony, s možnostmi předlohy, a o odhad interpretových možností a interpretova záměru, jak a nakolik byl z výkonu čitelný.

Tady hraje podstatnou úlohu poměr výkonu k předloze. A to je i jedno z ožehavých míst porotcovy práce. Samozřejmě nejde o to oznámkovat, zda je lepší autor Nezval či Hrubín, ale jde o odhad či lépe — ohodnocení, jakou příležitost si výběrem a výkladem textové předlohy interpret vytvořil. Známé texty se považují za snazší pro hodnocení, ale jsou asi spíše pohodlnější: existuje už určitá interpretační konvence, o niž se porotce může opřít. Ale je tu hlavně velký porotcův handicap: nebezpečí, že bude srovnávat svoji koncepci s interpretovou, že bude „zaujat pro vlastní způsob". Neběžné předlohy nastražují porotci jinou léčku. Aby kryl svoji neznalost, buduje svůj rozklad častokrát na hypotézách o autorovi, na společenských a literárních souvislostech díla apod., místo aby se pustil do snad obtížné, ale jediné objektivní cesty — analýzy předlohy, analýzy výkonu a jejich vzájemného porovnání.

Nedá se nic dělat, porotce se neobejde bez kritérií. Znám mnohé, kteří se vytrvale snaží bez nich obejít. Ale porotci nezbývá, nežli přijmout a uplatnit nějaká kritéria výkonu. A navíc: udržet si tato kritéria přinejmenším v průběhu jednoho soutěžního kola. Není možné posuzovat na jednom výkonu textovou předlohu a textovou přípravu, na druhém techniku a kulturu projevu a na třetím třeba působivost výkonu na diváky v hledišti. To vše jsou závažná a rozumná hlediska, ale jen pokud jsou uplatněna společně a komplexně. Neboť skutečný analytický pohled musí v každém výkonu nejprve od sebe vzájemně oddělit jeho vlastnosti, musí vymezit podíl dramaturgicko-koncepční přípravy, podíl interpretových předpokladů k naplnění koncepce ve vztahu k jejich faktickému využití a podíl výsledného bezprostředního dojmu, a musí vyhmátnout souvislosti, totiž jak se vlastnosti výkonu odrážejí jedna v druhé a jak se vzájemným prostřednictvím realizují. Taková je povaha přednašečského výkonu, taková musí být i jeho analýza.

Po pravdě je třeba říci, že i v našich soutěžích se setkáváme s některými výbornými porotci. Při hodnocení výkonu mluví (zdánlivě) o jediném z celého výsledku interpretovy práce a navíc pokaždé o něčem jiném. Ale zaposlouchejte se a všimněte si, že ve skutečnosti nemluví o jednom problému, ale o problému hlavním. Že nevyločují pro jeden okruh problematiky druhé okruhy, ale podřazují je a dívají se na ně pohledem problému hlavního, který odkrývá jádro výkonu. Verdikt takového porotce je radost poslouchat, ať je kladný nebo záporný, ať se týká nás či někoho jiného. Protože odhaluje vztah vnitřního ustrojení výkonu k jeho předpokládaným možnostem i k jeho výslednému vnějšímu společensky zacílenému účinu. Bývají to odhalení zajímavá, vzrušivá i napínavá.

Podobně jako v dobré detektivce je tu podmínkou hry upřímná a otevřeně lidská tvář detektiva, nikoli sherlockholmesovská maska. **jh**

Je překvapivé, jak i některý graduovaný člověk se nad poezii tváří jako prosťáček. Nerozumí moderní básni, která je prostá, protože v ní hledá alegorie. Skutečné umění však není alegorické. . . . Lidé se naučili vkládat do veršů něco, co tam není. Odnaučili se vnímat smyslově, a jakmile tam není vysvětlující větička, co z toho vyplývá, nerozumějí tomu a hledají, co za tou básní je. Když se například řekne růže, nevidí růži, ale hledají alegorii.

VÍTĚZSLAV NEZVAL, 1957

Chybné přirovnání: Říká se: Dívky krásné jako růže. Fráze. Oč je velkolepější konstatovati nad záhonem růží: Růže a krásné ženy. Shledáte se s vůněmi, jichž jste nikdy nepozorovali. Růže budou růžemi víc než kdykoliv předtím. Stanou se růžemi. Fakta: V kolika básních jsme se dočetli: Muž hraje v zahradě růžím a ony naslouchají. Oč více vzruší faktum bez personifikace: Muž hrál růžím a růže voněly.

VÍTĚZSLAV NEZVAL, 1928

výběr pro vás

JIŘÍ POCH:
KOČKA VE VILE
aneb Dobré příklady kazí špatné mravy

Už v pátek v poledne se tříčlenná parta hledačů vody — vrtmistr Oldřich Hracha, ženatý, vrtač Karel Harvánek, ženatý, a t. č. vrtač Robert Záviš, svobodný — posilňuje lahví myslivecké a věncem buřtů na cestu domů. Nejmladší Bertík sice namítá, že ještě není konec pracovní doby, ale Oldřich s Karlem tak úzkostliví nejsou, zvláště když překročili týdenní plán o metr. Jejich idylu přeruší příjezd podnikového geologa Domalípa, který je žádá o souhlas se zvýšením plánu, aby stavba vodovodu mohla začít už na jaře. Parťák Oldřich odloží odpověď až po poradě s partou, tedy vlastně, jak zjistí udivený Bertík po geologově odjezdu, na dobu nekonečně vzdálenou. Ani Oldřich ani Karel nemají zájem na zvyšování plánu, protože by museli víc pracovat třeba i o sobotách a nedělích. Ale osud v podobě hezké mladé dívky, kterou chytí v okolních křovinách, protože jim ukradla věnec buřtů, si s nimi zahraje podivnou hru. Nabídnou dívce útočiště před blížící se bouřkou ve své maringotce, neboť se jim zželelo hladové dívky, která je na útěku před svatbou. Oldřich dokonce zruší odjezd domů a vyhlásí mimořádnou pracovní směnu. Ale dívka se zamkne a vrtačům nezbývá, než strávit noc pod maringotkou, protože všechny spoje do jejich domovů už odjely. Ani druhý den ráno nemohou odjet, protože jejich sváteční šaty, v nichž spali pod maringotkou, jsou v nepoužitelném stavu. Chtějí se dívce pomstit, ale dívka je přinutí uzavřít dohodu o vzájemném klidu zbraní. Uvaří jim snídani a vyhlásí mimořádnou pracovní směnu určenou k úklidu maringotky a okolí. Pod dívčiným vedením pracují vrtači celý den. Večer, kdy je maringotka i její okolí ve vzorném pořádku, nabídnou jí nocleh, tentokrát už bez postranních úmyslů. Dívka přijímá. Zatím co jede s Bertíkem do vesnice koupit kuře k večernímu táboráku, slídí kolem maringotky příslušník VB Vojáček. Jeho počínání vzbudí v Oldřichovi a Karlovi domněnku, že dívka je možná zlodějka, ale z jejího občanského průkazu se dozvědí, že je to zdravotní sestra Marie Hlavsová, svobodná. Na tajnou návštěvu přijde i jedna z Karlových milenek a odláká Karla k sobě do vesnice. A tak u táboráku s kuřetem osamí Oldřich, protože Bertík a Marie odejdou do lesa. Druhý den dopoledne vaří Marie svíčkovou a žehlí vyprané sváteční šaty a vrtači si krátí čekání na oběd prací u vrtné věže. Bertík je smutný, Marie se mu líbí, ale v noci pochopil, že má ráda někoho jiného a že tedy přišel pozdě. To ale neví žárlivý donchuán Karel, který vyvolá hádku kvůli Bertíkovu zlepšovacímu návrhu a dokonce se s Bertíkem popere. Oldřicha, který jejich rvačku rozehnal a rozbil si při tom hlavu, zlepšovací návrh zajímá a jde jej s Bertíkem vyzkoušet. Karel využije jejich nepřítomnosti, aby Marii dal najevo, že se mu líbí, ale je vyrušen příjezdem geologa a předsedou ROH Rychtaříkem, před nimiž vydává Marii za Oldřichovu neteř, která jim při mimořádné směně vaří. Geolog i Rychtařík jsou nadšeni pracovitostí a iniciativností Oldřichovy party a jdou se podívat na Bertíkův zlepšovací návrh. A právě, když Marie osamí, objeví se Vojáček a Mariin ženich Honza, usmíří se s Marií a odveze ji domů. Všichni jsou nadšeni Bertíkovým návrhem, jak zrychlit vrty, jen Bertík je smutný. Podle stužky, kterou tu Marie nechala na památku, je mu jasné, že už nepřijde. Geolog a Rychtařík opouštějí vzornou partu Oldřicha Hracha, která okamžitě reagovala na potřebu zvýšení plánu mimořádnou směnou a zlepšovacím návrhem. A manželky Oldřicha a Karla, které sem přijely za svými muži, nevycházejí z údivu nad pořádkem, který tu panuje. Aby uchlácholil svou žárlivu Andulu, namluví jí Oldřich, že je to Bertíkova zásluha, protože Bertík miluje pořádek. A také je gentleman, a proto bude spát pod maringotkou, aby obě manželky mohly spát v maringotce.

Současná komedie ze života hledačů vody má čtyři jednání, odehrávající se v jedné dekoraci: lesní mýtina v severních Čechách s částí maringotky. Komedie má 7 mužů a 4 ženy. Velké role jsou: Oldřich Hracha (50 let), Karel Harvánek (45 let), Robert Záviš, dříve úředník (28 let) a Marie (22 let). Střední role: geolog Domalíp (25 let) a staršina VB Vojáček (30 let). Malé role: vdova a šenkýřka Jarmila (40 let), předseda ZO ROH Rychtařík (50 let), manželka Andula Hrachová (45 let), manželka Růžena Harvánková (40 let) a Honza (25 let). Komedie se hodí pro každý soubor, který má typově odpovídající obsazení.

E. A. LONGEN:
DEZERTÉR Z VOLŠAN

Na prkně položeném na dvou židlích leží pan Balabis. Paní Balabisová ve smutku vítá svou matku a upozorňuje ji, že Balabis nezanechal závěť. Takže bývalá kabaretní diva, nyní vdova paní Balabisová, dědí tři domy, balík cenných papírů a peníze, uložené ve třech bankách. A toto dědictví se jí zdá být spravedlivou odměnou za těžký život, který s Balabisem měla, když se marně snažila vychovat z něj pořádného člověka. Na notorického flamendra Balabise nic neplatilo. Flámoval, i když mu sebrala peníze a nutila ho sedět doma a cvičit s činkami, aby se unavil. Konečně teď se bude moci paní Balabisová nerušeně scházet se svým dřívějším nápadníkem panem Taussigem, který ji nepřestal obdivovat. Jen jediná věc kazí náladu paní Balabisové. Sluhovi, kterého najala, aby hlídal Balabise, dluží 35 000, tj. dvojnásobek úplatků, které dával sluhovi Balabis, aby ho nehlídal, a dokud mu nezaplatí, nezbaví se ho. Konečně přicházejí dva zřízenci pohřebního ústavu a dají Balabise do rakve. Než zatlučou víko, jdou se s paní Balabisovou dohodnout o podrobnostech pohřbu druhé třídy. Toho využije Balabis, vyleze z rakve, místo sebe do ní dá činky a přiklopí víko. Pak sebere paní Balabisové všechny hotové peníze a uteče balkónem do zahrady. Sluha zatluče víko a oba zřízenci rakev vynesou.

Je týden po Balabisově pohřbu. Sluha stále ještě neodešel, protože paní Balabisová ho chce odbýt jen 5 % odstupného. Služka se svěřuje, že viděla pana Balabise včera na ulici. Vysvětluje si to tím, že Balabisovi nedá v hrobě pokoj žárlivost na pana Taussiga, který teď pilně dochází za paní Balabisovou. Z toho nemá sluha žádnou radost, protože se duchů bojí a nejvíc pana Balabise, kterému ukradl všechno prádlo. Když služka odejde pro pivo a sluha připravit pokoj pro pana Taussiga, který právě přišel, vejde do prázdného pokoje pan Balabis, vracející se z flámu v šatech, které měl coby nebožtík. Je ještě pěkně opilý, ale z 8000, které sebral před týdnem paní Balabisové, už nemá ani korunu. Vyděsí služku, sluhu i matku paní Balabisové, zmlátí pana Taussiga a nakonec praští i policejního komisaře, kterého přivolala matka paní Balabisové. Komisař začne Balabise vyšetřovat. Balabis se přizná, že byl pohřben jako zdánlivě mrtvý. Příbuzní žádají, aby byl pan Balabis okamžitě zatčen, protože mlátí lidi kolem sebe. Ale komisař nemůže zatknout mrtvolu. Nejdříve musí být Balabis prohlášen za živého. Ani vyhodit ho paní Balabisová nemůže, protože zákony se vztahují jen na živé. Komisař odchází a slibuje dát co nejdříve zprávu o výsledcích úředního pátrání po jsoucnosti pana Balabise. A Balabis se sluhou a se služkou si připíjejí na zdraví.

Fraška českého autora Emila Artura Longena (1885—1936) má dva obrazy. Odehrává se asi ve dvacátých letech v Praze v bytě pana Balabise ve dne a večer, v pokoji, který má čtvery dveře: do chodby, na balkón a do dvou pokojů. Má 6 mužů a 3 ženy. Velké role jsou: Balabis, paní Balabisová, sluha a služka Manča. Střední role: pan Taussig, matka paní Balabisové, policejní komisař. Malé role: 1. a 2. zřízenec pohřebního ústavu. Text zábavného charakteru psaný v žánru frašky se hodí pro každý soubor, který dovede své obecenstvo bavit s vkusem a který má smysl pro nadsázku vycházející z reálné situace.

ZA KARLEM MINCEM

Na sklonku léta, přemožen těžkou chorobou, odešel náš dlouholetý redakční spolupracovník, divadelní fotograf Karel Minc.

Přítel ochotníků, vyznavač života hýřící optimismem chyběl na letošním Jiráskovu Hronovu. Věru, těžko si představit hronovskou přehlídku bez Karla Mince. Zbývá nám už jen připomínat si výsledky Mincovy práce z jeho rozsáhlého fotoarchívu, který mezi divadelními fotografy spolupracujícími s amatérským divadlem nemá obdoby. Stává se a dávno už se stal jakýmsi zlatým fondem dokumentace amatérského divadelního snažení.

Karel Minc prožil život v plodné práci. Z jeho díla budeme čerpat a na něj jako na spolehlivého spolupracovníka a přítele v dobrém vzpomínat.

ZÁPISNÍK

Divadla mladých 78

Městská rada ZUČ v Praze, Pražská odborová rada, pražský výbor SČDO a Kulturní dům hl. m. Prahy usilují o podnícení rozvoje amatérského divadla mezi učňovskou a studentskou mládeží. Činí tak z podnětu zesnulého Jiřího Beneše, vysloveného jím na poslední konferenci SČDO v Praze na Slovanském ostrově, a připravují pražskou soutěžní přehlídku o nejlepší inscenaci jednoaktovky v podání divadelního kroužku učňů a studentů škol II. cyklu. Přehlídka má pracovní název Divadlo mladých 78. Jejím posláním a smyslem je přivést více mladých lidí k aktivnímu dramatickému projevu a prohloubit jejich vztah k němu. Nosnost a reálnost tohoto záměru prověří pochopitelně praxe. Proniknout s ním do kolektivů učňů a studentů, do učňovských středisek a škol II. cyklu se zdá jako jedna z reálných cest, jak získat více mladých lidí pro amatérské divadlo. Jde o to objevit a použít správné metody a formy. Výše uvedení organizátoři udělají vše, co je v jejich silách, aby se to podařilo.

—vš—

Divadelní kurs

Lidová univerzita vědy, techniky a umění Městské knihovny v Praze fandí divadlu. Již čtyři roky do svých vzdělávacích cyklů pravidelně zařazuje divadelní tematiku, kterou stále cílevědoměji přibližuje potřebám praxe pražských amatérských divadelních souborů. Svědčí o tom i pokračování cyklu Inscenační prostředky a postupy moderního divadla, připraveného na říjen a listopad tohoto roku. Jeho obsah tvoří problémy současné režie a metodické poznatky, které přinesl vývoj režie v našem století. Lektory kursu jsou doc. dr. Jan Císař, CSc., a doc. František Štěpánek, režisér Divadla na Vinohradech. V sedmi lekcích zasvětí účastníky kursu do možností režiséra ovládat určité výrazové prostředky divadla jako prostředky cílevědomého a záměrného sdělení myšlenky, jako výstavby společenského poslání inscenace. Učiní tak v lekcích: Postavení režie v současném divadle. Režisér a text. Režijně-dramaturgické koncepce. Režisér a prostor. Vztah režiséra a herce. Spolupráce režiséra a herce. Problematika amatérské režie. — Potěšující je, že na tento kurs Městské knihovny v Praze naváží v dalších měsících a létech další, které se budou postupně zabývat jednotlivými složkami moderní inscenace.

—vš—

Sedlčanské divadlo mladých

Studio mladých (Mladá scéna) působící v Kulturním domě J. Suka v Sedlčanech nastudovává každoročně nejméně tři představení dětského divadla. Nejnovější premiérou uvedenou k letošnímu Mezinárodnímu dni dětí byla pohádka Marie Holkové Královnin prsten. Kus dobré práce v ní odvedla režisérka Věra Zemanová, která úkol nalézat a vychovávat mladé herce převzala od dlouholetého pracovníka sedlčanského ochotnického divadla V. Hartmana, nyní na odpočinku. Na velmi dobrou vyšly zejména role chlapeckých představitelů, především postava šaška Vaška, kterou velmi životně a pravdivě zvládl Z. Vokál a postava Kuby, jíž smysl a život vdechl J. Landa. Úspěšně jim sekundovaly představitelky hlavních ženských rolí, V. Zemanová ml. jako princezna Pomněnka, B. Röschová (jediná dospělá aktérka představení) v roli chůvy a J. Čejpová, jež přesvědčivě ztělesnila zlou a nenávistnou komornou Kalinu. Ke zdaru a příznivému ohlasu Královnina prstenu u dětských i dospělých diváků přispěla také „odhmotněná", stylizovaná scéna M. Lišky a J. Zemana, osobitě režisérkou „doplněná" výtvarně pojatými postavami pážat, dvorních dam a zbrojnošů, dokreslujícími pohádkovou atmosféru představení. J. Richter

SČDO

● Na Jiráskově Hronově se již tradičně uskutečnilo setkání pléna ÚV SČDO, rozšířeného o funkcionáře a zástupce souborů přítomné na přehlídce. Mimo jiné byla projednána i příprava svazové konference, která se bude konat 7. dubna 1979 v Praze Na Žofíně. Tentýž den večer se bude konat i společenský ples SČDO.

● Na hronovské přehlídce probíhal závěrečný seminář II. ročníku scénografické školy SČDO. Posluchači předložili ke zhodnocení scénické návrhy zadaných úkolů (Shakespeare — Romeo a Julie a Ostrovskij — Bouře). Formou testů a pohovorů složili posluchači závěrečné zkoušky ročníku. Lektoři společně s vedením školy se shodli na kladném zhodnocení výsledků. V rámci semináře se konalo i praktikum svícení pod vedením odborníka. Tato praktická forma výuky se projevila jako velmi užitečná.

● Letos opět proběhla setkání účastníků J. H. z jednotlivých krajů. Cena, kterou letos věnoval ÚV SČDO Jiráskovu Hronovu, byla určena pro členský soubor nebo jednotlivce z řad svazu.

● Vyzýváme nově zvolené předsedy a jednatele OV a KV SČDO, aby zaslali sekretariátu ÚV SČDO (Krymská 21, 100 00 Praha 10) seznamy funkcionářů svých výborů a oznámili delegáty na svazovou konferenci.

● Našim členům oznamujeme, že nová adresa redakce Amatérské scény zní: Mrštíkova 23, 100 00 Praha 10.

● Akce Ochotníci Národnímu divadlu splnila své poslání a prospěla nejen Národnímu divadlu, ale i souborům, které se brigád zúčastnily. Upozorňujeme soubory, které mají možnost pro vlastní potřebu zpracovat vyřazený materiál ND (dekorace), aby se písemně obrátily na Pavla Horu (ND — Smetanovo divadlo, 120 00 Praha 2).

KOUTEK SAL SČDO

● Setkání pražských loutkářů se konalo letos již potřetí. Konalo se v červnu v loutkovém divadle Kováček DKK na Smíchově. Pořadatelem setkání byly SAL SČDO, KDP hl. m. Prahy a DKK. Věnovalo se individuálním výstupům. Za amatéry vystoupili: B. Luňáková, K. Skalický, H. Trávníčková, N. Semotánová a další. Domácí soubor předvedl dramatizaci povídky I. Herrmanna Exkurse. Profesionální loutkáře zastoupili manželé Hakenovi. Na setkání předal předseda ÚV SČDO dr. M. Kyška čestné členství v SČDO A. Polákovi.

● Přehlídku mateřinských loutkářských souborů a jednotlivých učitelek uspořádal Pedagogický ústav hl. m. Prahy pod názvem Využití loutek na mateřských školách vzhledem k nové koncepci. Přehlídka byla neveřejná, tím více však vynikl její pracovní charakter. Ze souborů nejvíce zaujal kolektiv učitelek mateřských škol v Praze 9 dramatizací knížky E. Petišky O Karolince. Z individuálních výstupů na sebe upozornila zejména H. Dotřelová, která předvedla Hrubínovy pohádky. Tento výstup získal na letošní Loutkářské Chrudimi 1. cenu v kategorii výstupů učitelek mateřských škol I. přehlídky individuálních výstupů s loutkou.

● Poslední dvojčíslo zpravodaje Rolnička informuje členy o organizaci II. přehlídky individuálních výstupů s loutkou. V rubrice: Jak jsem si zamiloval loutky přináší vzpomínky prof. dr. Jana Malíka, prof. Richarda Landra a dalších.

Dilia

Z PŮVODNÍ TVORBY

J. Poch: Kočka ve vile (6 m, 5 ž)

I. Škapa: Hastrmancká komedyje (18 m, 4 ž)

J. Bouček: Toulavý kůň (5 m, 3 ž)

ZE ZAHRANIČNÍ DRAMATIKY

G. Šach: Třináctý hrdinský skutek Hérakla (19 m, 6 ž)

A. Abu-Bakar: Bílá sajka (6 m, 4 ž)

T. Janová: Novomanželé (5 m, 6 ž)

SI. Mrožek: Emigranti (2 m)

E. Labiche—A. Delacour: Paroháči (5 m, 2 ž)

Y. Jamiaque: Pan Hamikar (3 m, 3 ž) — dev. váz.

KONFRONTACE

Letadlo, obsazené lidmi, kteří se vraceli z dovolené, ve vzduchu havarovalo. Část trupu se zřítila do moře, ale s vrakem se podařilo nouzově přistát. Několik lidí tak katastrofu přežilo, jenomže se ocitli na dně písečné rokle na pustém skalnatém ostrůvku. Jediná cesta z rokle vede do moře a nad nimi jsou skalní převisy. Pramen vody, vyvěrající ze skály, je slabý a může každou chvíli zmizet. Naděje, že po ztroskotaném letadle se určitě pátrá, je komplikována faktem, že po moři plují trosky druhé části letadla — zachránci se mohou domnívat, že do moře spadlo letadlo celé a přestanou dál hledat.

Tato situace znamená tedy reálné nebezpečí smrti hladem a žízní pro jednu doktorku, jednu paničku a její dceru studentku, pro zpěvačku a jejího přítele vdovce, pro řezníka a jeho starou, pro asistenta, montéra, samotáře i pro těhotnou ženu, jejíž muž zahynul při nouzovém přistání vraku letadla. Osudem každého z nich není však jen písečná rokle, ale také všichni ostatní.

To je asi tak stručně řečeno dějová osnova i hlavní téma hry **Zdeňka Kaloče Mejdan na písku.**

Autor v záhlaví své hry cituje ze Slovníku cizích slov vysvětlení slova „mejdan“: je to zápas, souboj, také tržiště, také nevázaná zábava, soukromý večírek s pitím a tancem. Tato citace je důležitým upozorněním pro inscenátory, naznačuje zřetelně autorský záměr. Hra nesmí vyznít jako pochmurný obraz života trosečníků v písečné rokli, bojujících o život především s přírodou, kterým čas od času pod tlakem smrtelného nebezpečí pochopitelně selžou nervy. Do prvého plánu se nesmí dostat vylíčení m i m o ř á d n é situace, naopak: inscenace bude mít jen tehdy smysl, jestliže se podaří přesvědčivě, to jest názorně ukázat, že všechny motivy jednání postav, všechny jejich srážky, hádky a souboje, i jejich srozumění a náklonnosti, jejich myšlenky i činy jsou totožné s naším denním všedním „normálem“, pod jehož povrchem dnes a denně probíhá docela stejná konfrontace života se smrtí, prověrka životních hodnot, schopnosti lidské komunity.

Je pravda, že autor — sám divadelník — tento úkol inscenátorům poněkud zkomplikoval. Až příliš obratně totiž zastřel fakt, že jeho hra není „obrazem ze života“, ale že je to drama m o d e l o v é. Už základní situace hry působí pravděpodobně. I dál vybavuje autor hru značným počtem reálií, věcných a logických akcí, které by lidé opravdu museli udělat, jestliže by chtěli existovat na dně písečné rokle. Tato věcnost a logika je autorovou výhodou, nedovoluje mu upadat do výkladů, filozofování, abstrakcí, dává všem postavám konkrétní cíle jednání, usnadňuje hercům jejich úkoly. Ale právě v tom je nebezpečí, o němž jsme už mluvili, nebezpečí, že se téma hry v inscenaci zúží a že se její myšlenka nedostane přes bariéru těchto reálií.

Aby se tak nestalo, je třeba opravdu vzít vážně v potaz autorův předběžný pokyn, vodítko, které poskytuje ironičnost názvu hry, a rozehrát naplno všechny základní situace.

V inscenacích podobně modelových her platí už jeden paradox téměř jako zákon: katastrofální dané podmínky se uplatní o to silněji, oč víc dokáže jít scénický život jakoby p r o t i nim. Prostěji řečeno: největší chybou by v inscenaci této hry bylo hrát nebezpečí života, blízkost smrti v každé větě. Naopak, je třeba najít a vyzvednout všechna místa, všechny scény, které už nejsou vázány na dno písečné pouště, které by se s malou obměnou reálií mohly odehrát kdekoli, v nichž postavy na smrtelné nebezpečí zapomínají a žijí své životy dál, s perspektivou.

Kaločova hra nabízí hercům vděčné role, nejsou tu hlavní a vedlejší postavy; zkušený režisér zná důležitost toho, aby každá z postav měla alespoň jednu „svou“ velkou scénu, v níž dominuje, jíž vtiskuje svůj rytmus. Charaktery postav jsou určeny sociálním zařazením a projevují se výhradně prostřednictvím aktivního jednání, vztahem k nastalým situacím. Projevují se dost jednoznačně, někde se zdá, že hranice mezi černou a bílou je vedena až příliš tvrdě. V takovém případě vyvstává pro herce úkol zmírnit ji, starý známý úkol najít světélka i v černé duši, zveřejnit i odvrácenou tvář vnitřního života každé postavy. Zase: největší chybou by bylo hrát daný jednoznačný charakter v každé replice. Platí tu stejný zákon paradoxu jako u celé hry: vyhraněný charakter postavy vystoupí o to plastičtěji a působivěji, oč déle se podaří herci jej jako by z a s t í r a t a oč přesněji uhádne dva tři momenty v celé roli, kdy už zastírat nelze a charakter postavy se „bezděčně“ ukáže v pravém světle.

Kaločova hra má co říci k době, kterou žijeme, a pro amatérské divadelníky by mohla znamenat navíc zajímavý studijní úkol, do něhož by se mohli pustit i ti méně vyspělí.

Alena Urbanová

UKÁZKA:

(Samotář přichází od moře a prozpěvuje si)
VDOVEC: Vy máte nějak dobrou náladu!
SAMOTÁŘ: Viděl jsem vycházet slunko.
VDOVEC: Co slunko! Slunko bude, ale my tu nebudem.
ASISTENT: Letadlo jste nezahlíd?
SAMOTÁŘ (přiklekne k Doktorce, odtáhne jí ruce od obličeje a nasype do nich spoustu perletových mušliček a lastur): Uděláš si korále a já tě večer vytancuju.
DOKTORKA (nervy jí povolí): Já už nemůžu, strejdo.
SAMOTÁŘ (přikývne): Vím. (Zamyslí se.) Tenkrát v pětačtyřicátém, třetí den po útěku, to přišlo i na mne. Přestaneš uvažovat o druhejch, máš sám se sebou co dělat, i takovej lehoučkej kabát začne bejt nesnesitelně těžkej. A naráz tě nebaví jít dál, chceš jenom sednout ke stromu a zmrznout.
DOKTORKA: Často mě napadá: má to nějaký smysl, prodloužit tep, dýchání o pár dní?
SAMOTÁŘ: Děvče, nikdy nevíš, jestli těch pár dní nebude krásnějších než celá ta řada za tebou. (Všem) Z Breslau nás uteklo dvě stě a jenom třináct se dopotácelo na osvobozený území. Těch třináct se totiž nezřeklo jediný minuty života. (Doktorce) A já se jí nezřeknu ani teď. (Pokusí se o úsměv) Nedávám smrti zpropitný.
DOKTORKA: Odkud berete tu sílu?
SAMOTÁŘ (pokrčí rameny): Možná . . . ze zvědavosti. Jakej bude dneska den? A jaká noc? A jaký příští ráno?
VDOVEC (Samotáři): Myslíte, že se dá ještě něco dělat?
SAMOTÁŘ (přistoupí k zásobám): Kolik toho ještě zbývá?
VDOVEC (počítá): Pět masových konzerv, dvě rybí, jedenáct miniporcí salámu, šest pomerančů, jeden citrón. Chleba došel.
SAMOTÁŘ: Mizérie.
ŘEZNÍK (kontroluje obsah plechovky, upevněné na skalní stěně): A sakra! Za dnešní noc zase nacvrnkalo o něco míň. (Stará nastavuje prázdnou láhev)
PANIČKA (pozoruje zblízka přelévání vody a v soustředění vyplazuje jazyk, několik kapek se vylije): Opatrně! (Všichni žíznivě hledí na plnící se láhev)
ZPĚVAČKA: Jestli se z toho dostanu, jako že asi ne, koupím si celou bednu džusů a na jeden zátah je voddělám.
STUDENTKA: Otevřu kohoutek a budu polykat a polykat. Voda poteče, za košili, po celém těle . . .
TĚHOTNÁ (naprázdno polkne): Máme nejhlubší studnu ve vsi. Voda je studená i v nejparnějším létě. (Řezník naplní láhev po okraj, zaváhá, pak prudce přiloží plechovku ke rtům a pije)
PANIČKA: Co to děláte, člověče?
VDOVEC (přiskočí): Dejte to sem!
PANIČKA (spolu s ostatními se na něj sápe): Zvíře, zvíře! (Konečně se Vdovci podaří odtrhnout plechovku od Řezníkových úst)
ŘEZNÍK: Jenom dva loky . . .
ZPĚVAČKA: Dva loky! Chlemtal jak dobytek.
STARÁ: Opravdu jenom dva. Vohryzek mu dvakrát hopnul.
SAMOTÁŘ: To nebylo fér, kamaráde.
ŘEZNÍK: Já už to nemoh vydržet. To cvrnkání mě tak vyhecovalo!
STUDENTKA: Sobec!
PANIČKA: Do letadla se cpal taky první.
VDOVEC (znovu upevnil plechovku na skálu): Taková nekázeň musí být exemplárně potrestána. (Řezníkovi) Celý den bez vody.
ŘEZNÍK (ostatním): Aha, chce komandovat. (Vdovci) Jenomže tady nejsme doma.
VDOVEC (ho ignoruje): Kdo je pro? (Všichni kromě Staré zvednou ruce)

ŘEZNÍK: No, to jste se teda vycajchnovali, to tedy jo!
VDOVEC: Je někdo proti? (Stará se zmateně rozhlíží)
ŘEZNÍK (zařve): Sakra, zvedni pracku aspoň ty! (Stará nesměle zvedne ruku, Řezník se uraženě zahrabe ve svém pelechu) Pro dva mizerný hlty! (Samotář vyloví z kapsy potapěčský nůž)
ASISTENT: Pavlův zabiják.
SAMOTÁŘ Byl zapadlej mezi kamenama. (Přiloží k noži klacek)
ASISTENT: Parádní harpuna!
SAMOTÁŘ: Když tak rád plaveš, můžeš napíchnout nějakou tu rybu.
STUDENTKA: Já bych to taky zkusila.
SAMOTÁŘ (všem): Budem se muset uskrovnit.
PANIČKA: Chcete snad snížit ty směšné denní porce?
SAMOTÁŘ: Nechcem, ale musíme.
PANIČKA (Samotáři): Copak vy! Vám je hej, vy jste si zvykl v koncentráku.
DOKTORKA: Převazy! (Postupně ošetřuje všechny raněné)
VDOVEC: Paní doktorko, domnívám se, že by měla být nalezena hlediska, podle nichž by se stanovily individuální dávky.
PANIČKA: Ano, například žena. Žena je nesporně slabší než muž. Proto by příděly pro ženy měly být o něco vyšší.
STARÁ: A taky se musí brát ohled na nemocný.
PANIČKA: Vy ovšem zdravím jen kypíte.
STARÁ: Paní, mě operovali žlučník a mám revma v pravým koleně. (Panička se zasměje) No tak, řekni něco, táto!
ŘEZNÍK: S nikým se nebavím.
PANIČKA: Paní doktor, o tom můžete rozhodnout jedině vy.
DOKTORKA: Vážně nemocný je tady jedině strejda.
SAMOTÁŘ: To už mi říkalo několik doktorů, ale pořád ještě klape. Předválečná práce.
DOKTORKA: Koňak se rezervuje pro vás. A paní Jana bude dál dostávat plné dávky.
PANIČKA: To snad přeháníte.
DOKTORKA: Paní Jana konzumuje za dva.
VDOVEC (velmi šetrně): Nezlobte se, ale považovat pětiměsíční zárodek za plnoprávnou lidskou bytost, to je opravdu poněkud přehnané. Vždyť ani nevíme, zda z něj vyroste .... zda bude normální.
DOKTORKA: Proč by dítě nemělo být normální?
VDOVEC: Po takovém šoku?
ZPĚVAČKA: Nech toho!
TĚHOTNÁ (Vdovci): Bude mrzáček? (Doktorce) Řekněte mi pravdu, paní doktorko.
DOKTORKA: K žádnému zranění nedošlo, jste zdravá, silná. Dítě nemusí mít žádné následky.
VDOVEC: Nemusí? Tedy připouštíte, že může.
ZPĚVAČKA: Přestaň!
PANIČKA: Lékaři dovedou dokonale lhát.
VDOVEC (všem): Skutečnost je drsná a já ji nehodlám uhlazovat. Na jedné misce vah je tady (namátkou ukáže na Studentku) — Evička, nadaná studentka prav...
STUDENTKA: Po prázdninách mám dva opraváky.
VDOVEC: Má plno plánů: daleké cesty, lásky... Nebo pan asistent: načatý výzkum. Edith — nevšední talent, na podzim má nazpívat svoji první gramofonovou desku; já — i když o sobě nerad mluvím, (zoufale) já mám být konečně jmenován náměstkem ... (Povzdechne) A na druhé misce — pětiměsíční zárodek, z něhož se může vyklubat — promiňte mi to slovo — nedochůdče.
ZPĚVAČKA: Robi!
ASISTENT: Vy...
DOKTORKA: Zakazuji vám takhle mluvit.
VDOVEC: Přiznejte alespoň, že jste v podobných případech nejednou provedla umělý potrat.
ZPĚVAČKA (na něj křičí): Buď zticha. Nic nevíš, tomuhle ty nemůžeš rozumět, ty nevíš, co to je, chodit s děckem.
VDOVEC (přezíravě): Zato ty toho víš!
ZPĚVAČKA: Vím! (Najednou tiše) V devatenácti jsem si je nechala vzít.
SAMOTÁŘ (sotva ovládá rozčilení): Poslouchej, inžinýre, z těch tvejch řečí je mi opravdu nanic. Z krásnejch slov si děláš podestýlku, řekneš „ano" a myslíš „ne", mluvíš ve jménu všech, ale myslíš jen na sebe.
VDOVEC (trpce): A pak říkej lidem do očí pravdu!
TĚHOTNÁ (Vdovci): Ještě před chvilkou jsem litovala, že nosím v sobě děcko. Ale teď je to moje jediná útěcha. (Zpěvačce) Říkám si: vždyť Karel žije, kus jeho krve je ve mně, kus jeho těla, a já je zahřívám a krmím a chráním.
ZPĚVAČKA: To dítě musí žít... Třeba tu všichni zůstaneme, ale vás s vaším děckem nakonec najdou a...
VDOVEC (spíš pro sebe): A zazvonil zvonec a pohádky je konec.
MONTÉR (slezl ze skály): Mám žízeň.
ASISTENT (Montérovi): Zbytečně plýtváte silami.
MONTÉR: Každej plejtvá jak umí.
ASISTENT: Člověče, přes ten převis se nikdy nedostanete.
STUDENTKA (rozohněně): Co pořád sýčkujete? Honza není žádný začátečník, má za sebou už několik výstupů. A pak je tu pořád naděje, že se z vršku někam dostane.
ASISTENT: Prd! Jsme na ostrově, na malém pustém ostrůvku.
STUDENTKA: Lže, nevěřte mu!
MONTÉR (vyskočí proti Asistentovi): Vymejšlíš si! (Všichni teď hledí na Samotáře)
SAMOTÁŘ (nevrle): Má, bohužel, pravdu. (Zaražené mlčení)
VDOVEC: Ale to se nám neřeklo.
ŘEZNÍK: Tak to je konec.
MONTÉR (po chvíli Samotáři): Mohl bych na vršku rozdělat oheň. Takovej maják může bejt vidět až za obzor.
SAMOTÁŘ: Vršek je, chlapče, pustší než roklina.
MONTÉR: A co kdyby... (pohlédne vzhůru, pak usedne a zahledí se na své zkrvavené ruce)
ASISTENT: Před několika lety vysoko v horách ztroskotala výprava sportovců. Sedmdesát dní trvalo, než je našli. A přesto jich to šestnáct přežilo. Pojídali těla svých kamarádů. (Každému zvlášť pohlédne do tváře) Myslím, že jednali správně.
PANIČKA (s odporem): Vy byste mohl... Nás? Mne?
ASISTENT (jako citát): Mrtvé tělo není víc než opuštěný dům a sama Příroda ho rozkládá, aby ze starých cihel složila novou stavbu.
DOKTORKA: Tam to bylo ve sněhu, v mraze... Tady se tělo rozkládá hned na druhý den.
ASISTENT: Nemám na mysli ty, co už zemřeli.
STARÁ: Slyšíš, táto? Chce, abysme pojídali jeden druhého jako ti kanibali.
ŘEZNÍK: Ale mě nesežerou, to tedy ne! Když už někdo, tak radši támhlety potvory. (Skřehotání supů)
SAMOTÁŘ (pohlédne k obloze jako starostlivý hospodář na blížící se krupobití): Nejvyšší čas pochovat mrtvé.
ASISTENT (udeří klackem o kámen): Do země?
SAMOTÁŘ: Do moře.
TĚHOTNÁ: Ne, prosím vás, do vody ne.
STUDENTKA: Do vody jako do písku. Mrtvému je to jedno.
TĚHOTNÁ: Každý přece musí mít někde svůj hrob.
SAMOTÁŘ: Moře je hrob i kolébka.
ZPĚVAČKA (tiše): V zemi je těsno a tma, u dna jsou krajiny z korálů.
TĚHOTNÁ: Sama ho uložím. (Začne poblíž mrtvého těla hrabat v písku, ale hned narazí na skálu.) Kámen. (Hrabe o kus dál, pak bezmocně svěsí ruce)
SAMOTÁŘ: Na skále se nedá sít ani pohřbívat. (Těhotná pohlédne k obloze plné skřehotání, zoufale pobíhá sem a tam, nakonec se snaží vypáčit velký kámen; Asistent tázavě pohlédne na Samotáře, ten beze slova vezme kus kovové tyče a kámen vylomí; Těhotná se plaše a vděčně usměje; Samotář pak kroky vyměří budoucí hrob a vyznačí jej kameny; Asistent si již opatřil kus hliníkového krytu a začne rýt v písku)
VDOVEC (který dosud stál stranou a pozoroval hejno dravců, se na skřípot kovu otočí): První hrob. A ten poslední? Zůstane navždy otevřený.
ZPĚVAČKA (se k němu v náhlé úzkosti přitulí): Odpusť mi, Robi.
VDOVEC: Ty odpusť.
TĚHOTNÁ: Je to docela pěkné místo. Suché a ve stínu. Jenom tráva tady nikdy neporoste.
PANIČKA: Ty bys mě mohla zahrabat do písku jako psa?
STUDENTKA: Mami...
PANIČKA (objímá dceru): Ale já nechci, Evičko, holčičko, já nechci...
TĚHOTNÁ: Měla bych se převlíknout. (Těká od jednoho pelechu k druhému, hledá něco tmavého)
STARÁ (její hlas je měkký a pokorný): Ty, Olinku. (Chytne muže za ruku, on její stisk opětuje) Neměli bysme si vyhlídnout taky nějaký místečko? (Řezník jen přitaká, je zdrblý; oba vstanou, drží se za ruce jako děti zbloudilé v hlubokém lese a rozhlížejí se do všech stran; udělají několik kroků, Řezník se shýbne, vezme do prstů trochu písku, promne jej a tázavě pohlédne na Starou; ta dojatě přikývne; Řezník pak odběhne dozadu a pokouší se zvednout jeden z velkých kamenů)
DOKTORKA (Samotáři): Několik lidí mi umřelo před očima. — Co vlastně člověk v té poslední vteřince cítí? — Na co jste tehdy myslel vy, pod stromem v závěji?
SAMOTÁŘ (velmi prostě): Nahmát jsem opasek, nevím proč, snad abych se přidržel, opasek u kalhot, a říkal jsem si: toto je kůže, kůže, kůže...
DOKTORKA: Nic víc?
SAMOTÁŘ: Byl to takovej hroznej silnej pocit. Najednou jsem věděl, co je to kůže. (Řezník vleče velký kámen)
STARÁ: Strháš si pupek, Olinku.
ŘEZNÍK (složí břemeno Staré k nohám, má vážný, ba slavnostní výraz; píše prstem na budoucí pomník): Oldřich — Anežka. A datum.
STARÁ: Pro jistotu se mrknu kousek dál, třeba tam bude lehčí zem. (Odbíhá do kaňonu)
SAMOTÁŘ: Nebejt Jegorova, tak tady dneska nejsem. (Zasměje se) Dělal všechno možný, aby mě dal dohromady.
DOKTORKA (pochybovačně): A proč?
SAMOTÁŘ: Beze mne by se nikdy nespojil s partyzánama, já byl jeho garant.
ASISTENT (ironicky): Musel mít nadlidskou sílu.
SAMOTÁŘ: Byl to silnej chlap, ale taky zkušenej. Po kapsách suchary a placatku slivovice, víbůh, kde ji vzal. Byl vybavenej — věděl, do čeho jdem. (Odmlčí se, ale myšlenky běží dál)

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

PETR STOLÍN

Žije poněkud stranou tzv. krize amatérské scénografie. Asi proto, že o ní ví pouze z doslechu — tedy o krizi. O scénografii může vykládat hodiny, pokud odloží dýmku a se spirálou modrého dýmu vypustí sem tam nějaké to slovo.

Divadlo ho začalo zajímat teprve nedávno, ale řečeno s Hrabalem „bylo to v něm jako v koze". Kdysi totiž hrál jako ochotník v brněnském Typosu a ještě dřív jako školák stál na prknech divadla, které si ho dnes od své práce nedovede odmyslet: v divadelním souboru v České Třebové.

Dnes čtyřicetiletý, ve Svitavách bydlící, v České Třebové pracující a na chalupě v Borové u Poličky tvořící Petr Stolín je povoláním propagační grafik. Uměleckoprůmyslovou školu vystudoval v Brně u prof. J. Šindlera, ale založením zůstal sochařem. Dřevu rozumí snad víc než lidem. Z jeho dílny vycházejí plastiky, reliéfy, drobné i rozměrné kompozice využívající strukturálních forem, přirozeného tvaru a barvy materiálu, které náročným dotvořením získávají nové dimenze a ozvláštnění v abstraktních symbolech. Na druhém pólu jeho práce stojí grafická značka, přesná a jasná syntéza obsahu a formy v elementárním významovém znaku. A někde mezi tím (a snad proto i logicky) se nachází jeho práce scénografická, která již našla své uplatnění i v řešení výstavních areálů.

P. Stolín má hluboký smysl pro tvar. Práci organizuje v trojrozměrném vidění; v tom se zřejmě liší od běžné amatérské scénografické konvence. Počítá s hercem, respektuje a rozvíjí režijní záměr inscenace, stává se spolutvůrcem onoho kompromisu, jemuž se v konečné podobě říká scéna. Na jevišti uplatňuje přírodní materiál, dřevo, textil, hrubé tvary, kompoziční prvky konkrétního původu — rekvizitu zteplenou lidskýma rukama, zlomky písma, provazy, předměty dávno jinde užité. Minimálně pracuje s barvou nebo s barevným světlem. Barvou inscenace je pro něho herec.

Stolín nemiluje iluzi. Spolu s režiséry českotřebovského souboru Lubošem Hýblem a Alexandrem Gregarem se snaží o konkrétní jevištní prostor, který působí na jedné straně jako samostatný výtvarný artefakt, ale v jevištní akci ustupuje do pozadí. Stolín neilustruje — dotváří, nepředvádí se — slouží myšlence inscenace.

Horníčkovi Dva muži v šachu se stali zkušebním kamenem spolupráce tandemu Stolín-Gregar, výtvarníka a režiséra, kteří hledají maximální srozumitelnost a komplexnost výrazových prostředků inscenace. Hloubka hrací plochy v Mužích nepřesahovala čtyři metry a konkrétní prvky zabydleného prostoru nesměly narušit jednotu stylu groteskní výtvarné zkratky. Stolín proto uprostřed patinovaných dřevěných ploch nechal vyniknout kostýmu, rekvizitě, citlivě charakterizoval prostředí symbolem — koňskou ohlávkou, která měla navíc funkci věšáku, zrcadla, okna, okovu apod.

V Priestleyho Pokladu opouští kombinaci symbolů a reality a pokouší se o vyjádření tématu hry ryze konkrétními prostředky. Téma vybízelo k inscenaci v jiném než kukátkovém jevišti. Uzavřená společnost, vysilující se honbou za podílem z pokladu upadá psychicky, fyzicky i morálně a vybízí k laboratornímu pohledu přes plot, do klece s bílými myškami. Týdny je princip scény předmětem vášnivých diskusí. Stolín na konkrétním půdorysu staví skutečnou klec, volí opět přírodní materiál, bukové větve zbavené kůry, vyschlé do praskajících štěpin, potahuje je lodní plachtovinou, rákosem a jutovými pytli. Nerovností podlahy, rozmístěním nábytku, nahromaděním mobilních prvků ztěžuje prostor pro hereckou akci a tímto nahuštěním získává scéna další význam — rozpory mezi postavami jsou čitelnější díky řadě konkrétních překážek, se kterými se herec musí potýkat.

Nejnovější práce P. Stolína patří inscenaci Volodinovy hry Dulcinea z Tobosy. Souhra režiséra a výtvarníka a nakonec celého souboru dospěla k nekonvenčnímu tvaru představení. V inscenaci, která měla blíž k tradičnímu lidovému divadlu a ve které se jevištní skutečnost, jež je obsahem Volodinovy hry, smísila s kompozicí prózy a poezie vypráveného divadla, přestalo mít konkrétní prostředí smysl. Volodinova komedie vznikla ze Cervantova literárního odkazu. Postavy se neustále vracejí k románu o Donu Quijotovi. Závěs v prospektu proto tento fakt neustále připomíná zlomky stylového písma. Tato oponka, inspirovaná mansionem, odráží herecký prostor. Z ní a kolem ní se vchází do hry, sem se soustřeďuje pohled diváka před a po představení. V oponce se realizují světelné změny, charakterizující tři prostorově i časově rozdílná prostředí. Stolín vytváří hrací prostor sjednocený kruhovou podlahou, arénou, na níž je rozloženo jen několik neustále se funkčně proměňujících prvků (bedna, truhla, žebřík, barevné pruhy látek). Všude barvy režného plátna a kostýmy v čistých barevných tónech šedé, černé, cihlově červené a zelené. Herec se stává výtvarným elementem prvního řádu.

Prostor Petra Stolína není samoúčelný. Nevzniká pouze ze subjektivní umělecké inspirace. Je výsledkem tvůrčí spolupráce mezi režisérem a výtvarníkem. Scéna nevzniká u stolu, ale na zkouškách souboru, v konkrétní práci s hercem. Spojení amatérského režiséra s poučeným amatérským scénografem (byť byl profesionálním výtvarníkem) se zdá ideálním způsobem spolupráce. K čemu jsou „zakázkové" scény, které přehrávají soubor a nevycházejí z jeho duše? Podmínky práce amatérského divadla, které nechce a ani nemůže suplovat profesionální umělecký výkon, předpokládají hledačství a často dochází k zjištění, že maximálních výsledků lze dosáhnout nejjednoduššími prostředky.

Stolínova scéna vstupuje do dialogu s divákem, podněcuje jeho prožitek. Použitím přírodních, minimálně upravovaných materiálů (Lider, Blumberg — pro názornost), jejichž povrch je pouze zvýrazněn k dosažení větší plastické účinnosti, umožňuje nejužší spojení výtvarných a hereckých prostředků k nové jevištní realitě. *A. G.*

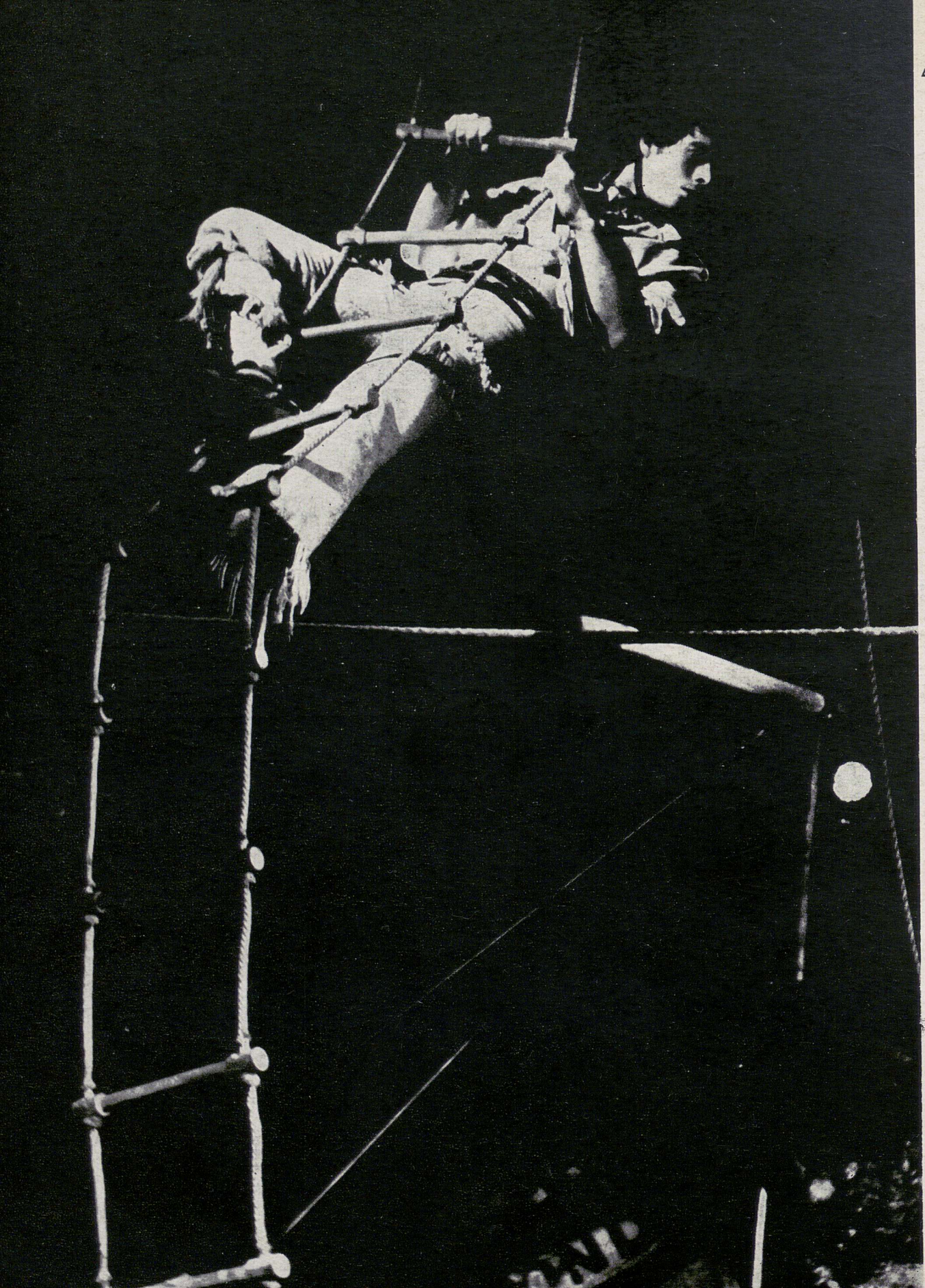
Amatérská scéna, ročník XV (Ochotnické divadlo, ročník XXV), číslo 10, říjen 1978. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, Hálkova 1, 120 72 Praha 2. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce: Věra Suchánková. — **Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23.** *— Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v srpnu 1978.*

© *Panorama, Praha, 1978*

ZE SCÉNOGRAFICKÉ DÍLNY PETRA STOLÍNA

J. B. Priestley: Poklad

A. Volodin: Dulcinea z Tobosy



C. Goldoni: Poprask na lagunĕ (DJW Praha). Foto M. Tůma