

# AS 78 11



AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs

Na první straně obálky  
Soubor X z Brna (I. Babel:  
Moje první husa). Foto  
I. Procházka



## RUSKÁ A SOVĚTSKÁ DRAMATIKA NA AMATÉRSKÉM JEVIŠTI



Nahore: DS Bystřice u Be-  
nešova (A. P. Čechov:  
Strýček Váňa), Foto P. Štoll

Uprostřed: Miloš Fendrych  
v Gorkého Vasse Železno-  
vové (Soubor Máj Hronov).  
Foto P. Rejtar

Vlevo: DS Česká Třebová  
(A. Volodin: Dulcinea z To-  
bosy), foto Zd. Svoboda,  
a DS Frenštát pod Radhoš-  
tém (Šolochov: Rozrušená  
země). Foto Zd. Holačka

# Inspirující síla sovětského divadelního umění

Měsíc přátelství poskytuje možnost uvažovat o dosavadních výsledcích ve sféře vzájemných kulturních styků a dovoluje postřehnout hodnoty, jež mohou zanikat ve vyjatém rytmu každodenního života. A tak si právem připomínáme vyspělý příklad sovětského umění, k němuž se propracovávala generace pokrokové orientovaných tvůrců ve dvacátých a třicátých letech, vzrušné spory rozvíjející se kolem aktualizovaných montáží V. E. Mejercholda i nezvykle harmonických výsledků A. J. Tairova; diskuse kolem odkazu K. S. Stanislavského probíhající ve změněných společenských podmínkách, kdy se započal naplňovat program důsledné demokratizace kultury a umění právem zaměřovaný na srozumitelné, vskutku dostupné výsledky souznějící s úsilím o socialistickou přestavbu průmyslové základny i společenských vztahů.

Nutno si však uvědomit, že naše veřejnost zažila něco na způsob předpřípravy a realistické ruské divadelnictví stalo se neodmyslitelnou součástí snažení hereckého pokolení kolem režiséra Jaroslava Kvapila. Pohostinské hostování přední herečky petrohradské dvorské scény M. G. Savinové, vítězné tažení Moskevského uměleckého divadla v roce 1906, hostování mchatovské herečky O. V. Gzovské pomohlo prosadit v českém prostředí mnohem náročnější kritéria, bez nichž se nemohl uplatnit proud realistické tvorby. Vzpomínky J. Mošny, E. Vojana, záznamy H. Kvapilové, memoáry R. Deyla st. stvrzují množstvím příkladů, jakým objevem se stala pro profesionální divadelníky i pražské obecnstvo nastudování Cara Fjodora Ioannoviče A. K. Tolstého, Na dně M. Gorkého i Tři sestery A. P. Čechova geniálně interpretovaná spolupracovnice K. S. Stanislavského a V. I. Němiroviče-Dančenka.

Strhující příklad ruského realistického divadla pomohl zformovat českou hereckou školu ve smyslu stylotvorném, nastolit namísto pseudoromantického patosu a nápěvného přednesu principy iluzivní divadelní podívané odvíjející se z nápodoby životní reality a dovádějící k vrcholné dokonalosti proslulé slovenské předpoklady pro emotivní výkon, perfektní sžití se s dramatickou postavou na základě hlubokého citového prožitku.

Umělecké podněty pomáhaly zprostředkovat pochopení závažných sociálních myšlenek a připravovaly naši kulturu na převratné změny spojené s vítězstvím Velké říjnové socialistické revoluce a nepopíratelnými úspěchy sovětské kultury, která již na samém počátku dvacátých let podstatně obohatila tvary novodobého dramatu i divadla. Vlna společenské aktivity doprovázející dalekosáhlé sociální události vynesla do popředí osvobozenou tvořivost širokých mas, jež stála u kolébky agitační hry, davových podívaných, teatralizovaných slavností. „Muž s puškou“ sváděl ve frontové linii zápas o vlastní existenci první socialistické země a s nemenší důsledností se účastnil davových výjevů v podívané Dobyť Zimního paláce, nahrazující svým způsobem ještě neexistující revoluční hru s tematikou nedávné minulosti. Agitační úderky, divadla pracující mládeže (TRAM), kolektiv Modrých blůz získávaly myšlenkovou otevřeností a opravdovostí, s níž se pouštěly do disputů a s vášnivostí vlastní mládí obhajovaly všechno, co přinesl Říjen ve všech sférách lidské činnosti.

Ideově přesvědčivost, umělecká sdělnost, schopnost navázat kontakt s obecností díky shodě politického názoru upoutala I. Olbrachta, M. Majerovou, P. Jilemnického, Fr. Kubru... Nádherná představení jako Vachtangova Princezna Turandot, Tairovo nastudování Faidry, Mejercholdovo přepracování Lesa, Ochlopkovovo představení Aristokratů, Tairovův výklad Optimistické tragédie i Mejercholdovo podání Dámy s kaméliemi dovolilo českému profesionálnímu divadlu formulovat principy avantgardismu, jehož prvořadou součástí tvořila ideová hlediska sovětského umění. Pro J. Frejku, E. F. Buriana i J. Honzla představovala zmíněná představení vrcholné hodnoty syntetického divadelnictví, které více důvěřovalo obrazným uměleckým prostředkům a využívalo všech prvků moderní podívané. Analogické hodnoty znamenalo sovětské divadlo s jeho bohatou lidovou tvořivostí a poloprofesionálními tvary pro předválečnou DDOČ, jejímž prostřednictvím se na naší scéně objevovaly texty A. Afinogenova, N. Pogodina, V. Kiršona, O. Kornijčuka...

Ideální předpoklady pro pochopení inspirujícího příkladu sovětského dramatického umění v celém rozsahu nastolila až změna společenských poměrů po roce 1945. Historie jistě spravedlivě zhodnotí úlohu sovětského dramatu, které po Vítězném únoru pomohlo zprostředkovat vyspělejší typus hry odvozené ze životní reality a prochnuté zásadami socialistického realismu; podobně jako koncem padesátých let seznamovalo naši veřejnost s náročnějšími principy rodícího se proudu sovětské dramatiky, který našel své dovršení ve hrách A. Arbuzova, V. Rozova i A. Volodina. Sovětské drama obnovovalo v pokrizových letech důvěru publika v ideové přednosti, utvrzovalo v nezbytnosti mnohem systematictější poznávat sovětskou realitu i pozoruhodné výsledky na poli kultury. Není přec náhodou, že v padesátých letech uchvacovaly na české scéně hry jako Chirurg Platon Krečet a Makar Dubrava O. Kornijčuka, aby se později neměnily v populární těšil Leonovův Zlatý kočár a Arbuzova Irkutská historie, Rozovova hra Šťastnou cestu! a Volodinových Pět večerů.

České divadelní umění našlo v řadách sovětských tvůrců jedinečné pochopení, k předválečným vztahům mezi J. Honzlem a V. E. Mejercholdem, E. F. Burianem a V. E. Mejercholdem, O. Stiborem a A. J. Tairovem přistoupilo opravdové zaujetí a přátelství režiséra N. P. Ochlopkova, herce N. K. Čerkasova, režiséra G. A. Tovstonogova, herce a režiséra O. N. Jefremova — a mohl by následovat nekonečný výčet významných jmen představitelů minulého i dnešního sovětského divadla. Každý z našich herců a režisérů se nějakým způsobem musel vyrovnat s celoživotním odkazem K. S. Stanislavského a nemoh. ponechat stranou jeho nepřekonatelný objev — „zákon fyzického jednání“, tvořící součást poznání hereckého tvůrčího procesu a umožňující ukáznit vrtkavou inspiraci.

Dokonalé, všestranné a systematické poznávání výsledků sovětského divadelního umění, důsledná tvůrčí aplikace představuje jednu z nesporných jistot pro naše profesionální i amatérské divadlo, pevnou záruku dalšího postupu, jímž prochází umění rozvinutého socialistického společenství.

KAREL MARTÍNEK

# Poznámky o divadle

## LIDÉ V DŽÍNSECH

Padlo to na jednom z diskusních klubů, asi tak uprostřed Hronova. Jeden z diskutujících se ohlížel na to, co jsme už viděli a vyslovil jeden ze svých nejsilnějších zážitků: že drtivá většina představení se vlastně hraje v džínsech. Je třeba dát mu za pravdu, skutečně tomu tak bylo. Dokonce by se skoro dalo hovořit o „džínsovém“ Hronově 1978. Nicméně onen diskutující vyslovil své pochybnosti i obavy, které sdíleli i další. Zda se cosi s divadlem neděje, cosi divného, zda tu divadlo není ochuzováno, zda to není jenom móda, zda na to všechno nedoplácí herectví. Nuže, řekněme si hned na počátku, že v tom kus módnosti může být, že si skutečně někdo může myslet, že moderní a současné divadlo vzniká právě na těchto povrchních atributech. Ale na straně druhé je tato módnost — jak tomu ostatně vždycky v umění bývá — jenom okrajovou záležitostí, jakýmsi pokleslým projevem závažné podstaty.

A ta je vskutku někde jinde. Řekl bych, že tu jde o zvláštní spojení tradičnosti a protitradičnosti.

Ochotnické divadlo mělo vždycky svou velkou sílu v tom, že jeho herci jaksi splývali s postavami. Pod tím pojmem splývali rozumím skutečnost, že své životní zkušenosti i celé své myšlenkové a citové zázemí vnášeli naprosto nepokrytě do jevištní postavy, že ji obdařovali svou autentičností psychickou i fyzickou. Zvláštním způsobem se tak ochotníci vyrovnávali s tradicí psychologického realismu, která tvoří základ našeho herectví.

To psychologické herectví vyžaduje především schopnost proměny. Jeho sláva a velikost je v tom, že herec proniká do nitra postavy, bere na sebe její psychickou a fyzickou podobu, ztotožňuje se s ní, přetělesňuje se. Jeden z rozhodujících praktických důvodů, proč K. S. Stanislavskij začal budovat svůj systém, bylo právě to, že hledal cestu k tomu, jak svému herci otevřít cestu k tomuto způsobu tvorby vždycky a za všech okolností. Není to samozřejmě tvorba snadná a vyžaduje herce připraveného, profesionálně cvičeného. A to nepochybně není případ ochotníků. Leč, jak víme, ochotníci tuto metodu herectví přijali za svou, stala se prakticky na dlouhá léta nosným pilířem klasické ochotnické práce a podnes se v jejích intencích rozvíjí činnost velké části souborů, které také nazýváme tradičními. Takže vlastně se rozvíjí na základech, které v jistém směru kladou na ochotníky herecké nároky, jež přesahují jejich řekněme provozní a časové možnosti.

Neříkám talentové, neboť jsem si vědom, že jsou jednotlivci, kteří tuto metodu bezpečně ovládají na vysokém stupni znalostí, zkušeností i nadání; ba dokonce, že jsou soubory, které těchto jednotlivců mají více, takže v nich vznikají představení, která vyzrálostí herectví (herectví této metody) dosahují pozoruhodných výsledků. Těchto souborů ovšem není mnoho. Ohlédnou-li se na minulost Hronovy, potom se takto po jistou dobu prezentoval vlastně jenom soubor kroměřížský, který byl svými špičkovými herci schopen v bezpečné souhře zmáhat úkoly nejnáročnější. Tím ovšem nikterak nechci říci, že soubory ostatní — nebo aspoň mnohé z nich — nebyly s to poskytnout cenné a přesvědčivé herecké výkony. Byly, ovšem v oně zvláštní ochotnické transformaci té tradice, té herecké metody proměňujícího se přetělesňování. Událo se to vždycky tehdy, když se člověk občan setkal ve svém hereckém úkolu s postavou, která mobilizovala jeho nejvlastnější osobnostní prvky, a rozuměje tím všechny individuální charakterové vlastnosti i sociální zkušenosti, jichž za svůj život nabyl. A kdy tedy nemusel složitými cestami měnit sám

sebe, aby byl někým jiným, ale kdy tím jiným se stával proto, že takto objevoval sám sebe. A ještě dál: kdy i jeho fyzické vlastnosti v souhrnu jeho chování a jednání zcela přirozeně a bez problémů komplikované proměny zjevovaly to, co bylo potřeba o postavě sdělit. Už jsem v tomto časopise psal u příležitosti letošní Úpice o představení červenokosteleckém, kde tento druh splynutí s postavou, s postavami, tato modifikace metody přetělesnění dosáhla vysoké míry hluboce lidské a naprosto přesvědčující autentičnosti. Uvedu z letošního Hronova jiný, negativní příklad. Říčanský soubor například nedokázal ve své inscenaci *Horiny Antigony* dojít k zamýšlenému výsledku i proto, že pro jednu z hlavních postav měl představitele, který svou psychickou i fyzickou autentičností přímo odporoval tomu, co Hubalek v téhle postavě napsal. Neznám toho herce, viděl jsem ho poprvé. Věřím tomu, že v jiných rolích může být výborný. Ale vím jedno: že nemá tu výzbroj, která mu dovolí zcela se vnitřně i vnějšně proměnit, že výborný může být jenom za podmínky, že postava bude blízká tomu, čím ji může ze sebe obdařit.

Takže: v současné době převážná část herců amatérského divadla tvoří na principech klasické metody psychologického realismu, jež vyžaduje přetělesnění jako prostředku proměny. Jde ovšem o jistou variantu, modifikaci této metody, v níž sice neměnnou složkou zůstává vůle být někým jiným (proměna), ale k přetělesnění už nedochází v míře tak výrazné a silné. Spíše tu herec splývá s postavou, vtiskuje jí autentickou fyzickou podobu i autentičnost svých citů a myšlenek. A na této cestě se toto tradiční herectví setkává se současným proudem, který v posledních dvou desetiletích čím dále tím více zdůrazňuje osobnostní složku herectví. To znamená, že mu tolik — ba vůbec — nejde o to, aby herec byl někým jiným. Na místě prvého ho zajímá právě člověk, občan, jeho vlastní vztah ke světu, jenž se může projevovat skrze klasickou roli, ale také jinak. A problém přetělesnění tu mizí už vůbec a herecká proměnlivost je tu dosahována zcela jinými metodami, o nichž teď nemusí být řeč. Ochotnický herec tradičního divadla se nemůže vzdát své bezpečné základny, na níž si jeho četní předchůdci vydobyli stejně četné úspěchy. Ale logika dějinného vývoje je i v umění neúprosná, prosazuje se bez ohledu na to, zda ji jednotlivci chtějí či nechtějí uznat, vidět, přijmout.

Na letošním Hronově hrál soubor Klubu pracujících ROH Sklárný Karolinka Klicperova Hadriána z Římsů. Pro mnohé návštěvníky Hronova to bylo představení, které v nich vzbuzovalo největší touhu dozvědět se, proč právě ono bylo vybráno na vrcholnou celostátní přehlídku. Jistě: mnohé, ba skoro všechno, tu bylo nedotažené, nedokonalé, nepřesvědčivé. A k lehkosti veselohry měla tahle inscenace zatraceně daleko. Nicméně sledoval jsem ji s velkým zájmem a pochopením a měl jsem a mám pro ni velké sympatie. Pro její základní rozhodující úsilí herecky nic nepředstírat, nepotlačovat proměnlivost herce, ale také nevyučovat ji za každou cenu, nýbrž ponechat každému především, co jeho jest. A zkusit, zda tato přirozená autentičnost dojde v přesně vyložené situaci k jisté komediální nadsázce. Strašně málo se to podařilo. Ale dovedu si představit, že ta cesta za nadsázkou mohla jít úplně jinými stezkami. Že mohlo jít o režisérské drezúrování anebo o pivoření za každou cenu či o laciné vtípký, které se chytají všeho možného. Ne, soubor z Karolinky jistě jako celek neměl na to, aby udělal bravurního Hadriána z Římsů. Ale dost mne mrzí, že většina účastníků Hronova prostě přehlédla tu jejich poctivost v úsilí o divadlo, jež respektuje proměnlivost, jež chce, aby herec byl postavou, někým jiným, a při-

tom se ponechává vědomě a záměrně plná svoboda jeho nejvlastnějšímu projevu.

Neboť ta džínsová vlna není ničím jiným. V českotřebovském představení Dulciney z Tobosy, o němž jsem už také psal, to bylo více než zřetelné. Na jedné straně klasická metoda přetělesnění, uplatňovaná především v titulní postavě beze zbytku. A na druhé straně touha podívat se na quijotovské téma vlastníma očima, říci k němu cosi jen a jen za sebe. Vyslovit se k Volodinově textu, ale především k Cervantovi po svém. Najít v nich sebe, své problémy, svůj život. A herci svlékají kostým Španělska sedmáctého století, vycházejí na jeviště v džínsech. Neboť jsou mladí, džínsy jsou jejich bytí, v nich žijí i na jevišti — jsou sami sebou v nejvlastnější autentičnosti.

A tak před našima očima probíhá v představeních tradičního ochotnického typu vlastně dlouhodobý zápas a svár. Přitom z toho všeho, co bylo řečeno, je možná jasné, že tu nejde o radikální odmítnutí tradice. Spíše o to, že tato tradice dostává nové impulsy. Neboť je o co se opřít. Autentičnost, jak jsem se pokusil ukázat, hrála v ochotnickém herectví vždycky svou nesmírně významnou roli.

Jenomže teď se dostává daleko více do popředí, vstupuje do zcela nových vztahů s proměnlivostí a vytvářejí se tak nové vztahy mezi těmito základními konstantami herectví. Má to své důsledky nejrůznějšího druhu. Starší ochotníci herci se cítí být na jevišti příliš odkrytí, hledají sami sebe, působí svou vnitřní silou i vnější podobou, a přitom se drží zuby nehty třeba kostýmů, aby alespoň v nich našli oporu, aby alespoň skrze ně byli někým jiným. Režiséři cítí, že herci musí nějak pomoci, ale zase vědí, že ona autentičnost herecká vyžaduje i autentičnost výpravy. A tak pracují s několika konkrétními předměty, snaží se je proměňovat hereckou akcí, aby vzápětí prostě zavalili jeviště faktografickou podrobností. A nejvíce na to doplácí klasika určitého typu, která svými texty přímo vyžaduje patřičnou míru proměnlivosti. Ale to už jsou další témata, o nichž může být v těchto divadelních poznámkách jindy také řeč.

Teď šlo o jediné. O skutečnost, že člověk v džínsech se na jevišti ochotnického divadla neobjevuje náhodou. Je to jev, který signalizuje, že herecká ochotnická tradice v tom svém základním principu dostává zcela nové podněty a směřuje ke zcela nové kvalitě.

JAN ČISAŘ

DS J. K. Tyl Brodek u Přerova (V. Martinek—J. Havlíšek: Kamenný řád).  
Foto Zd. Svoboda



# Divadlo a drama

## 11. Dramatická postava a jevištní postava

Zcela záměrně se dostáváme k problematice dramatické a jevištní postavy teprve ke konci úvah o vztahu divadla a dramatu — teprve tehdy, když byly analyzovány pojmy dramatická situace, konflikt a děj v různých svých modifikacích. Jak logicky vyplývá z předchozích výkladů, dramatická postava tu je chápána nikoli jako fiktivní lidská konstanta (postavená do prostoru dramatu, aby tam jednala a vytvářela dramatické vztahy a děje), ale jako vnitřní dramatický proces a zároveň výsledek vnějších dramatických procesů. V dějinách divadla nejsou sice vzácná období, kdy se pracovalo s ustálenou typologií a charakterologií, s hotovými a statickými, předem danými dramatickými typy a charaktery, jimž dramatická fabule umožňovala rozvinout příznačné povahové rysy a vlastnosti (např. italská komedie typů zv. *commedia dell'arte*, ale v prohloubeném pojetí i molièrovská komedie charakterů), ale moderní divadlo (jehož iniciátorem je i v tomto smyslu William Shakespeare) zřetelně tíhne k dynamickému pojetí dramatické postavy a dramatického charakteru.

Dramatická postava je pojem povytce technický: rovná se souhrnu promluv a činů dramatického subjektu. Dramatická postava je dána partem dramatické postavy. Její obsah je zcela objektivní. Podle toho, co dramatická postava dělá a mluví, jak myslí a cítí, jak se chová k druhým, jaké má k nim vztahy, jakož i podle toho, jak se k ní chovají a co k ní cítí, co si o ní myslí a jaké vztahy k ní mají ostatní dramatické postavy, vytváříme si představu o jejím charakteru. Dramatický charakter už není označení technické: vyjadřuje povahu, způsob myšlení, temperament a etický postoj dramatické postavy. Na rozdíl od epického díla, kde autor může svou postavu charakterizovat přímo (může říci, že pan X je lakomý a on vskukem je lakomý, protože je stvořen pouze autorovým slovem), dramatická postava se charakterizuje převážně svými projevy (přímé charakteristiky ve valné části, zejména u starších dramatických textů vůbec chybějí, u většiny zbývajících jsou velmi stručné a nepodstatné: napíše-li dramatik, že pan X je lakomý a on se takto v dramatickém ději neprojevuje, má toto tvrzení mizivý význam). Dramatický charakter není v dramatickém textu prostě dán jako objektivně určitá hodnota (objektivně dána je jen určitá kontinuita, návaznost, dramatická logika v projevech dramatické postavy); pojem dramatického charakteru si teprve ex post vytváříme — zobecněním, založeným na interpretaci a smysluplné syntéze projevů dramatické postavy ve vztazích k ostatním dramatickým postavám a v kontextu dramatického díla jako celku. Je tedy pojem dramatického charakteru vždy do jisté míry subjektivní: závisí na výkladu interpretov.

Dramatická postava má v systému hry určitou funkci (skrže ní, skrže její činnost vzniká dramatický děj a vyjadřují se dramatické významy), ale má i určitou svébytnou, samostatnou lidskou hodnotu (dramatický charakter). Jsou dramata, v nichž dominuje funkce nad charakterem (zejména v dějově hybných kusech, např. v situačních nebo intrikových komediích); v jiných žánrech (například v charakterové komedii) zřetelně dominuje charakter nad funkcí. Dramatické postavy můžeme hierarchizovat podle podobného klíče, jak jsme diferencovali situace a konflikty dramatu (tj. podle vztahu k hlavnímu tématu hry a podle toho, v jaké míře motivují pohyb dramatického děje): postavy hlavní (klíčové), postavy vedlejší a postavy epizodické. Způsob organizace dramatického děje může být ovšem rozmanitý a s tím souvisí složitost hodnocení dra-

matické postavy v systému hry: v krajních případech se setkáme s dramatickými postavami, jejichž charakteristika je minimální, ale dějová funkce významná (např. ve frašce), a na druhé straně s postavami funkčně postradatelnými, ale charakterově poměrně bohatými (např. epizodické postavy v realistickém dramatu, jejichž funkce je pouze charakterizační — ilustrace prostředí apod.).

V dobrém dramatu (kromě případů, kdy by charakter byl přepychem: čistě funkční pomocné postavy různých sluhů, poslů aj.) nejsou funkce a svébytná hodnota dramatické postavy rozpojeny: dramatická postava plní svou funkci ve hře skrze svůj osobitý charakter. Smysl dramatické postavy se tak naplňuje jedině v kontextu celku, hry a hra se realizuje smysluplným vzájemným jednáním jednotlivých dramatických postav.

Při inscenování, tj. ztělesňování dramatického textu na jevišti, dochází k proměně schematické literární dramatické postavy v postavu smyslově konkrétní, v postavu z masa a krve — v postavu jevištní. Vztah mezi dramatickou a jevištní postavou není jednoduchý a přímý, ale složitý a zprostředkovaný: mezi dramatickou a jevištní postavou stojí jako tvůrčí prostředník — herec, konkrétní umělecká osobnost s osobními danostmi, s vlastním psychofyzickým aparátem, s vlastním, osobitým zevnějškem, temperamentem, inteligencí, světovým názorem. Herec, který čte Hamleta s vědomím, že v něm bude hrát titulní roli, čte text jinak než běžný čtenář. Pojímá part dramatické postavy jako roli, tj. úkol, svůj úkol. Čte jej vzhledem k sobě, vztahuje dramatickou postavu k sobě, k svým možnostem, k svým vnějším a vnitřním lidským a hereckým předpokladům, k svému myšlení a cítění, k své představě o divadle, k svému hereckému názoru a stylu, k svým výrazovým prostředkům. Jeho představa bude všemi těmito okolnostmi determinována, což znamená zároveň konkretizována. Jeho představa o dramatickém charakteru bude orientována směrem k jevištní postavě, k hereckému výkonu role Hamleta. V průběhu zkoušek pak bude dále determinována požadavky režiséra, jeho představou c postavení a funkci Hamleta v celku inscenace. Slovem: herec usilující o tvorbu adekvátního jevištního charakteru se snaží uvést své vnitřní i vnější předpoklady a možnosti do souladu s charakterovými rysy dramatické postavy. Orientačními body jsou mu při tom: 1. činy dramatické postavy (co dělá a co říká), 2. její vlastní představa o sobě (korigovaná představami ostatních dramatických postav o ní), 3. způsob, jak jedná a jak se chová (charakteristická mluva, charakteristické „tíky“ apod.) a konečně 4. přímé charakteristiky dramatické postavy v autorských poznámkách nebo komentářích (jejichž funkce je ovšem jen pomocná — má smysl pouze tam, kde neodporuje tomu hlavnímu, tj. tomu, jak se dramatická postava skutečně, ve svém vlastním partu, projevuje).

Nejdůležitější stránkou hercovy práce s textem je interpretace významů dramatického partu: určení psychologických motivací jednotlivých dramatických činů (proč dramatická postava jedná tak, jak jedná). Ale tu je třeba si uvědomit, že motivace psychologické jsou přímo závislé na motivacích estetických — na způsobu zpodobení skutečnosti ve hře. Jednotlivé žánry mají svou osobitou „psychologii“, tj. vnitřní logiku dramatického jednání dramatických postav: jinak jsou motivovány dramatické činy v situační komedii, ve frašce (důraz na fyziologickou stránku lidského jednání), jinak v klasicistické charakterové komedii (kde je dramatický charakter redukován na jednu určující charakterovou vlastnost — např. lakomství), jinak v satirické komedii (používající komické hyperbolizace charakteristických znaků), jinak v patetické tragédii (vy-

soká stylizace a heroizace projevů), jinak v psychologickém dramatu (hluboký a složitý vnitřní život dramatické postavy, skryté psychologické motivace), jinak v brechtovském „epickém“ divadle (kde se klade důraz na společenské podmínění dramatické aktivity — rozhodující význam má společenské postavení, třídní zařazení, profese dramatické postavy). Tzv. psychologická hodnověrnost, pravděpodobnost, přirozenost je tedy kvalitou relativní a proměnlivou, mající různé odstíny v různých dramatických žánrech, typech i konkrétních dramatických dílech. Časté přezírání závažnosti estetických motivací, dotýkajících se základního umělcova přístupu ke skutečnosti, vede k nivelezaci jevištních tvarů a snižuje účinnost zejména takových dramatických forem, které jsou vzdáleny konvenční metodě starorealistických „obrazů ze života“.

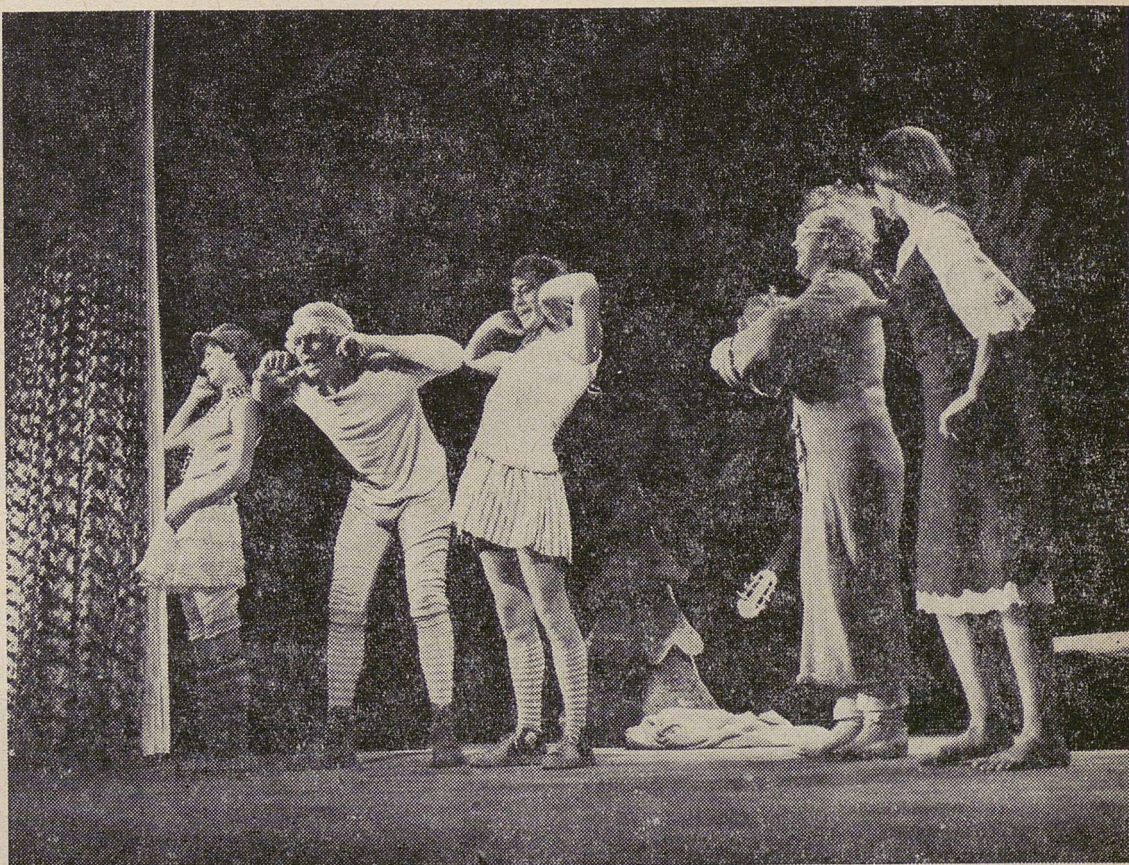
Tvorba jevištní postavy, spočívající ve více nebo méně adekvátní konkretizaci dramatické postavy v inscenačním procesu, nezačíná mechanicky tam, kde dramatický text končí — jde s ním ruku v ruce, interpretuje ho, vykládá jeho smysl a motivy, objevuje jeho gestický základ. Textový part dramatické postavy je v procesu tvorby jevištní postavy dotvářen, konkretizován partiturou scénických akcí (vznikající zpravidla v součinnosti herce s partnery a režisérem), doplňující a domýšlející místa nedourčenosti v textu a hledající pro jednotlivé situace, vztahy a děje smyslově názorný jevištní výraz. Partitura scénických akcí se tak stává součástí role, součástí hercova jevištního úkolu: k úkolům, které předepisuje dramatický text, přibývají úkoly, které si herec ukládá sám (nebo mu je ukládá režisér), přičemž tyto inscenační úkoly jsou vlastně řešením (ať uspokojivým, nebo neuspokojivým) úkolů daných dramatickým textem. Výsledkem této tvorby je jevištní postava a jevištní charakter, který je sice zakořeněn v partu dramatické postavy, ale není jedinou možnou odpovědí na

otázku, kterou položil text hry: různé doby, různá divadla a různí herci různě interpretují různé dramatické postavy, jak se můžeme poučit např. na inscenační historii Hamleta.

Jevištní postava není pouhou hereckou reprodukcí dramatické postavy nebo znovustvořením dramatické postavy v jiném materiálu. Dramatická postava je zdrojem možnosti pro vznik jevištních postav. Jevištní postava je výsledkem setkání herce s rolí — výsledkem práce na roli. Toto setkání má dramatický charakter, je v něm obsažen rozpor, který se nikdy nezdaří zcela překlenout: herec vykonává úkony, které nejsou jeho osobní, přisvojuje si je, přejímá je jako úkol. Je tvůrčím subjektem i materiálem procesu, jež nazýváme jevištní postavou, protože i jevištní postava je proces, nikoli konstanta, a neexistuje jinak a jinde než ve svých konkrétních jevištních projevech. Jevištní postava je soubor hercovy scénické aktivity v roli; je to, co dělá herec v roli. Klíč k řešení rozporného vztahu dramatická postava-herce-jevištní postava nespočívá v mystickém „převtělování“, ale v prosté lidské účasti, to jest schopnosti chápat druhé, jiné, ostatní lidi, jejich starosti a problémy, přesáhnout své úzce osobní myšlení a cítění, dívat se na věci z jiného hlediska, vcítit se, vmyslit se, vžít se do situace druhého.

Abstrahujeme-li od různých odlišností, podmíněných dobovými metodami, konvencemi a styly, najdeme společného jmenovatele herectví ve specifičnosti jeho společenského působení, které už přesahuje pouhou hereckou tvorbu individuálních jevištních postav. Skrze magické „kdyby“ lidské účasti (a tedy i herecké psychologie) se dostáváme k magickému „jakoby“ divadelní hry, jejímž posláním je předvádět fiktivní lidské osudy, příběhy, děje na jevišti pro skutečné lidi v hledišti.

Malé divadlo Kolín (J. Lada-A. Koenigsmark: Byl jednou jeden drak). Foto P. Štoll



# Kapitoly z dějin herectví

## ČESKÉ HERECTVÍ PŘÍTOMNOSTI

Ačkoliv 70. léta našeho století ještě neskončila a chybi potřebný odstup, je možné postihnout některé rysy a problémy současného českého herectví už nyní.

Je to především určitá eklektičnost, vyplývající z různého pojetí divadla a různorodého repertoáru, jehož dramaturgie se v 70. letech výrazně změnila.

Dnešní české herectví čerpá z prožitku, třebaže ne zcela tak, jak ho užívali po roce 1900 psychologičtí realisté anebo zvládnutá 50. léta. Je to prožitek ovlivněný osobnostním, nepřetvářeným herectvím 60. let, občas se nevyhýbající ani líčení tváře a částečné vnějšíkové proměně. Je to realismus civilní, ovlivněný herectvím v rozhlase, televizi a filmu. Neužívá zpravidla nápadných gest, spoří hlasovými prostředky, tlumočí obsah. Herci, kteří o něj usilují, zdánlivě na jevišti nic „nedělají“, jenom chodí, sedají si, zapalují si cigaretu nebo si oblékají kabát – zkrátka „jen“ jsou. Jenom zkušený divák pozná, že tato záměrná prostota není neumělecká. Ví, co námahy stojí dojem přirozeného pohybu po scéně a hovorové intonace. Konvence pro vyjádření citu se mění rychle. Starší filmy dokazují, že už deset let bývá na hereckém projevu znát. Nevýhody: přemíra her ze současnosti a návyk modiace před mikrofonem mnohé herce odnaučily zásadám jevištní řeči, najmě přednesu veršů a klasiky vůbec. Rozkouskování role do malých plošek, jak to vyžaduje kamera, brání, po přenesení na scénou, kontinuitě a zcelení postavy. Přílišná strohota ve vyjádření citu působí matným a vlašným dojmem tam, kde dramatik počítá s gradací, kontrastem, složitým vývojem nitra či prudkým temperamentem. Othello, Faust nebo Oidipús, kteří jen odříkávají text, nikoho nezaujmu ani nepřesvědčí. Zvláště někdejší Hilarovi herci proto čekají, že musí přijít zase ke slovu herecká plnokrevnost, jakou dnes pro nás takřka vzorově představuje herectví slovenské. Domnívám se, že často záleží jen na dramaturgii, aby pěstovala možnosti herců, a na režii, aby odkryla a uvolnila skryté zdroje herecké síly, které pak mohou působit nově a objevně. Máme mnoho herců a hereček, stojících v zenitu své dráhy a plně schopných naplnit ideál výrazové bohatosti, působivého a strhujícího jevištního projevu. Na vedení divadel záleží, zda tuto možnost nepromarní.

Jinou oblastí, z níž čerpá současné české herectví, je odkaz české divadelní avantgardy, budoucí hercův projev nepsychologicky, neiluzivně, s odstupem od postavy, a to v rámci složitě inscenační struktury, v níž se zvláště výrazně uplatňuje scénograf a skladatel. Divadlo této koncepce je divadlo odkryté, syntetické, náznakové a metaforické. Vše je proměnlivé a mnohoznačné, divák nevstupuje do představení jen jako vnímatel, který ve tmě pasivně spoluprožívá osud postav, nýbrž musí si daleko víc představit, domyslet, pochopit. Avantgardní odpor ke kukátkovému prostoru vede dnes zpravidla nejen k odstranění opony a zastavení orchestru, aby byl herec blíž k divákům, ale i k experimentaci prostorových vztahů mezi hercem a divákem vůbec, jako jí užívá např. Divadlo Na provázku. Avantgardní koncepce je zvláště blízká mladým lidem, kteří si uvědomili nebezpečí zpoždění „bačkorovou“ televizní kulturou, jsou ochotni si sednout třeba na zem a případně se na hře přímo aktivně podílet. Současný divadelní divák už nemá, stejně jako návštěvník moderní galerie nebo čtenář moderní básně, zájem pouze o to, „co tím chtěl básník říci“. Nové divadlo apeluje na jeho vlastní myšlenkový a citový svět,

obrací se přímo k jeho představám, zkušenostem nebo třeba snům. Proto ho zajímá i herectví autorské a improvizace. Takovou improvizaci uplatňují i režiséři na zkouškách, jako např. Jan Schmid z Ypsilonky nebo Zdeněk Kaloč v Brně. Zkoušky v jejich pojetí neznamenají, že režisér myslí za herce a vše mu předepíše či předehraje. Chtějí společné hledání, vlastní hercův tvůrčí podíl, který vyžaduje soustředění a mobilizaci všech sil. Tam, kde herec není od počátku vtažen do přípravy inscenace, vystačí s několika hotovostmi („šuplíky“), popřípadě, což je daleko horší, ustrne i v obsazování jako osvědčený představitel jediného typu postav. Tak se málokdo z diváků doví, že dejme tomu Jiřina Bohdalová umí hrát také charakterní role nebo že Radovan Lukavský je téměř nevyužit jako komik (výjimky u obou se samozřejmě najdou).

Kdysi mne pod dojmem nechtěného hereckého stereotypu napadlo, že by mohlo u nás existovat alespoň jedno divadlo, které by neangažovalo herce nastálo, ale podle momentální potřeby obsadit tu či onu hru. Každý by se zde musel naučit, protože jen na šíři jeho schopností a možností by záviselo, zda a pro jaký úkol bude angažován příště. Zvláštní místo by v tomto divadle měli studenti DAMU a konzervatoře, kteří by si zde mohli zahrát volněji než v rámci učebních osnov a získat cenné zkušenosti od starších, už v důchodu jsoucích nebo málo zaměstnaných kolegů. Tím by se řešila dosud stále bolestná otázka, zda herec, který odešel do výslužby nebo má za sezónu jen nepatrné úkoly, je skutečně již „nepoužitelný“. Je přece známo, že herec nečinností nebo předčasným odchodem z divadla často i fyzicky chátrá, protože málokdo žije svým povoláním tak jako on.

Myšlenka „průchozího“ divadla s určitým stálým kádrem herců byla od té doby realizována třeba v Ypsilonce nebo Divadle Na provázku. Problém využitosti všech herců zatím zcela vyřešen není. Pokud jde o divadla se stálými hereckými kolektivy, mělo by se asi uvažovat také o tom, jak vedle často nadměrného množství schůzí, školení a seminářů udržovat a rozvíjet praktické schopnosti herců, jejich všestrannou profesionalitu. Mám totiž dojem, že by pro řadu z nich byl velkým problémem už kotrmelec, skok nebo hlasové furóre. Jestliže repertoár ani režie po nich nic nezvyklého nechce, je pocho-pitelné, že se sami o nic nesnaží. Pokud mají to štěstí, že hrají ve filmu, který aspoň někdy před herce staví nové úkoly, počínaje jízdou na koni či v motorovém vozidle a konče pádem, pro který nelze přijmout záskok kaskadéra, jsou na tom lépe. V divadle divák předem ví, co od nich může očekávat, a to není vždycky dobře.

Jiným problémem je herecká výuka na DAMU. I když právě DAMU připravuje herce náročně po pohybové stránce, konstatují někdy diváci nespokojenost s ležerní jevištní řečí mladých herců. Domnívám se, že to není vinou výuky, ale samotných osnov, dále pak i rozdělení výrazových a čistě ortoepických prvků mezi různé vyučující. Svého času bylo možné podle měkčení „č“ a „š“ bezpečně poznat absolventa DAMU. U slabších žáků vedl příklad učitele k napodobování, takže třeba různé absolventky DAMU v oblastních divadlech si zapalovaly na jevišti cigaretu ve všech rolích stejně, totiž jako paní Fabiánová...

Pedagogové, kteří prošli od roku 1945 konzervatoří nebo pak DAMU, byli různí a zkoušeli i různé metody. S odstupem

Jaromir Hamzík ve hře Král Krysa (Divadlo Na Vinohradech) . Foto M. Túma



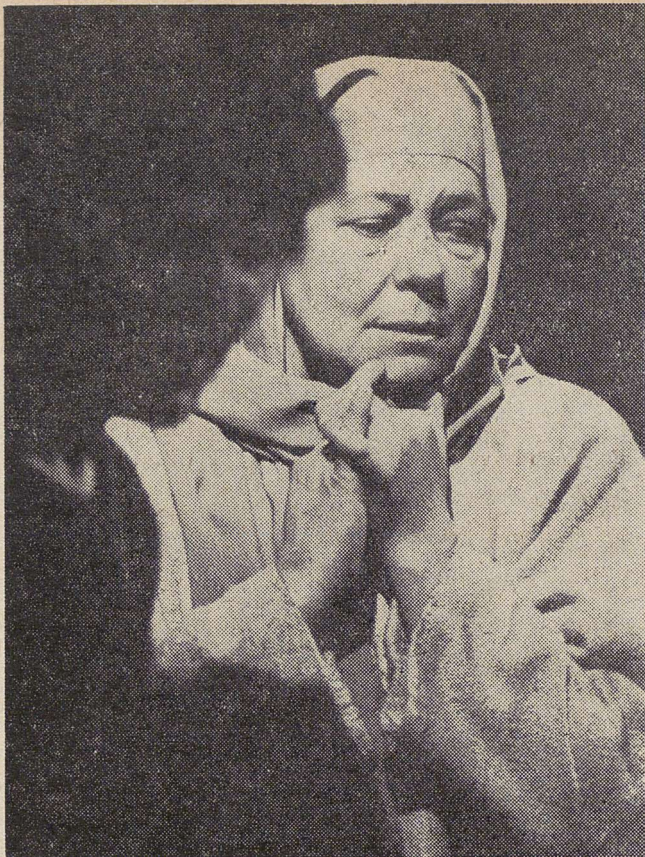
času se mi zdají jako nejlepší metoda Peškova, uplatňující etudy na způsob Michala Čechova, Plachého důraz na dikci v prvním ročníku a inspirativní, nenásilná výuka Frejkova. Žádná škola nemůže dát herci talent. Může ho jen lépe či hůře naučit základům řemesla. Mimo DAMU vyrostli např. tak významní mladí herci jako je Jaromír Hanzlík nebo Václav Postránecký. Důležité je, aby ten, komu je „shůry dáno“, nepřestal na sobě pracovat. V případě Hanzlíka a Postráneckého sehrál závažnou roli film a škola nejosvědčenější, totiž praxe. Profesionalizace amatérů je jinou cestou, jak školu „přeskočit“ či vlastně nahradit. Staří herci, třebaže neměli vysokoškolské vzdělání a diplom na to, že jsou herci, dosahovali dobrých výsledků proto, že procestovali s kočovnými společnostmi kde-který kout naší země, poznávali lidi a život zblízka a museli nejen hrát za pouhý rok repertoár, který by dnes stačil na několik sezón, ale také dělat všechno, co bylo právě třeba, od výroby kulís po jejich stavění či hru na hudební nástroj. Divadlo jim bylo vším. Nevozili se auty z exteriérů do dabingu a z rozhlasu do divadla. Nepotřebovali na zájezd autobus „de luxe“, a jak řekl krásně ve svém filmovém medailónku národní umělec Václav Vydra starší – vydrželi a silili právě proto, že se jim ničeho nedostalo snadno a bez úsilí. Mnohé podmínky, jež mají dnes herci ke své práci, zvláště finanční úhrada jejich výkonu, nemají v naší historii obdoby. Jsou svědectvím o významu, který společnost přisuzuje jejich práci. Tím spíš by měly zavazovat a vést k tomu, že se herec nepoddá překážkám a v případě, že dostane roli, která vyžaduje jeho celé já, bude mít dost soudnosti, aby omezil výtěžky jinde. Na divadle je, aby mu poskytovalo takové příležitosti, že jim dá přednost, neboť se domnívám, že dobrý herec nehledá v mimodivadelní činnosti především finance, ale zajímavé a náročné úkoly. Živý kontakt s divákem nemůže nic nahradit, a herec to ví.

Vraťme se ještě jednou k Jaromíru Hanzlíkovi. On je, podle mého soudu, zvláště vhodným objektem k úvaze o proměně nepřevteleného herectví 60. let. Hanzlík představoval na scéně vždy mladého muže svého věku, ať měl na sobě džínsy nebo historický kostým. Režisér Dudek mu dokonce přizpůsobil na tělo Hamleta (viz J. Pacovský: Než se zvedne opona). V poslední době však Hanzlíkův projev získal na dramatickosti a smyslu pro estetickou kvalitu gesta; dokládá to vedle Hamleta i Car Fjodor nebo Král Krysa (viz foto). Je to herec dokonale přirozený pro naše dnešní chápání přirozenosti, a přece nebezbarvý. Tím, že hraje všechny postavy „za sebe“, činí z nich naše současníky, projevující se obdobně jako my sami. Představuje na scéně určitý typ, s nímž se počítá, a přece to není typ jednostranný, neschopný vývoje a proměny. Je i skvělý imitátor – jak dokázaly např. jeho parodie pop-zpěváků v Ateliéru. Je i vtipným a konverzačně pohotovým konferencierem, jak prozradily některé pořady v televizi. Je to herec přemýšlivý, který si vybírá, v čem přijme účast, stále se zdokonaluje, není nikdy se sebou zcela spokojen. Práce na roli pro něj nekončí premiérou. Uvítá každou možnost něco se naučit, něco nového si vyzkoušet a ověřit. Ví, že u diváků neplatí jiné zásluhy, než to, že umí, že je přesvědčil anebo vyvolal diskuse.

Mohlo by se zdát, že přespříliš rozvádím Hanzlíkovy kvality. Vždyť takových, jako on, je dnes hodně a nejen mezi mladými herci. Vybral jsem si z nich všech právě jeho, neboť se mi zdá, že Hanzlíkova tvář nejlépe zastupuje tvář moderního českého herectví těchto let. Je kdesi uprostřed nejrůznějších proudů, směřování a experimentů, jako osvědčená hodnota, jako mince z ryzího kovu. Čas patrně ukáže, že místo, jež jsem mu právě určil, nemusí být definitivní. Bude jistě růst počet těch, kdo budou brát divadlo stejně vážně jako on, třebaže půjdou jinými cestami. Nezbyvá než si přát, aby tyto cesty byly stejně poctivé a vedly k herecké i lidské zralosti.



Boleslav Polívka a Dagmar Bláhová (Am a Ea) z Divadla Na provázku, Brno



Soubor STZ Ústí nad Labem uvádí Jana Husa. Na Špůrově snímku E. Čejchanová

## Z MALÉHO SE VELKÉ STÁVÁ

Divadelní soubor Malého divadla STZ v Ústí nad Labem je výrazným amatérským divadlem nejen v Severočeském kraji, jak tomu nasvědčují téměř všechny inscenace posledních pěti let. Porovnáme-li repertoár ústeckých inscenátorů (Sachs, Gyorko, Lošťák, Goldoni, Čechov, Ibsen) s repertoárem ostatních amatérských divadel, již v samotném výběru titulů vidíme zřetelný odklon od běžné praxe, který je ještě zvýrazněn silnými vstupy do dramatických textů. Tyto úpravy však nejsou ústupkové povahy (režisér vyškrtá některé postavy, protože na ně nemá lidi, režisér vypustí některé scény, protože by je scénograficky, technicky nezvládl atd.), ale většinou výrazně posouvají význam díla v myšlenkové, obsahové rovině směrem k aktuálnosti. Je příznačné, že například na úpícké přehlídce byla ústecká inscenace klasické hry J. K. Tyla Jan Hus označena porotou za nejživější, nejsoučasnější, přičemž na přehlídce byly z větší části zastoupeny inscenace her současných!

Představení J. Hus „je komponováno jako příběh člověka, který je pro svou pravdu ochoten a schopen podstoupit i vykonat cokoli, protože je skálopevně přesvědčen a svým rozumem neustále nabádán o její správnosti“ (kritika I. Dojivy). „Přestože je hra zbavena historizujících míst, nelze přitom režiséra přistihnout, že by opomněl či dokonce potlačoval dobu i dobovou atmosféru. Připomínám to proto, že se občas můžeme setkat (a to už nejen v amatérském divadle) s takovým aktualizováním, které jde jen

po vnějškové, rádoby angažované rovině, přičemž vnitřní struktura díla věnoval upravovatel pramálo pozornosti.“ R. Felzmann zbavil Tylův text všeho, co by bránilo jít po hlavní myšlence, co tento text zavádí do mělčích míst. Neváhal změnit sled jednotlivých výstupů, aktivně do hry zapojuje chór, který je tu tlumočnickem Husových myšlenek, jinde tvoří kompars, v koncili sbor kardinálů atd. Přitom v celé inscenaci, blížící se svým pojetím scénické montáží, účinně využil umělecké vyjadřovací prostředky divadla poezie, smyslu pro imaginární rekvizitu apod. A ještě jeden moment je třeba vyzdvihnout — mistrně zvládnutou jevištní řeč; pečlivá a přitom volně tekoucí dává kromě požitku z úžasné čistoty i prostor pro obraznou metaforu, strhuje diváka a provokuje jeho fantazii.

Také další inscenace Malého divadla — Lošťákova Chůze po kamení — nese pečeť Felzmannovy tvůrčí osobnosti. Hra je pro svou značnou literárnost i přebytné hromadění odbočujících příběhů a vztahů předurčena k dramaturgickým úpravám, protože volně plynoucí atmosférou hry nelze po celé představení maskovat nedramatičnost děje. A právě k větší dramatickosti příběhu směřovala Felzmannova úprava, která sledovala ujasnění a upřesnění některých vztahů jednotlivých osob a zvýraznění motivů jejich jednání. Tím se Felzmann dostal nad autorův text, nad i pod něj, protože byl důsledný i ve vedení postav i dialogů, ve funkčním i dramatickém využití prostoru, světla i zvuku. A zase ta řeč, krásná, osvobozující, mnohostrunná!

Inscenovat Čechova a ještě k tomu jeho Racka, to je tvrdý oříšek i pro profesionální divadlo. Neboť proniknout do nitra dramatických postav kterékoliv hry A. P. Čechova, do vztahů mezi nimi, do smyslu jejich činů, do atmosféry, do široké duše ruského člověka na přelomu století není tak snadné. Proto je nutné inscenovat dnes Čechovo dramatické dílo v osobité koncepci — a to je i případ R. Felzmannova, který „šel“ výrazně po vnitřním konfliktu postav, po atmosféře, která z vnitřku hry vyplývá. Osobitým dramaturgickorežijním výkladem došlo i u některých postav k posunu, navíc představení vévodil dobře zvolený temporytmus, smysl pro využití jevištního prostoru, smysl pro básnickou jevištní zkratku.

A konečně Ibsenův Peer Gynt, který se stal skutečnou událostí letošní 48. přehlídky JH. Divadelní publikum přijalo výslednici uměleckého snažení ústeckého souboru skandovaným potleskem. Představení totiž s maximální účinností atakovalo přes rampu diváka, inspirovalo jej, ponechávalo dostatek prostoru pro fantazii, naplnilo pocitem, že stojí zato přes všechny konfliktní okamžiky v životě člověka dál hledat studny poznání, nápoje lidského porozumění a lásky. Emotivně nesmírně strhující představení by jistě obstálo ve srovnání s profesionálním divadlem a v mnohém mělo ještě navrch. A to už není jen otázka amatérského zánícení, ale (musím se znovu opakovat) i nesmírně kultivované jevištní řeči. Řeknu to nadsázkou: do Malého divadla by mnozí profesionální herci mohli jezdit k náslechům...

Divadelní soubor Malého divadla STZ v Ústí nad Labem překročil 30. sezónu. Je členem Kruhu vyspělých amatérských divadelních souborů Severočeského kraje a téměř každoročně se zúčastňuje mnoha divadelních přehlídek. Účastníci JH měli možnost zhlédnout jeho inscenace již ve třech ročnících. Jsou vynikající amatérské soubory, vynikající proto, že mají „čich“, chuť a schopnost přivlastnit si tituly her, vzít je za své. Jiné soubory zase těží z dobrego hereckého zázemí. V ústeckém Malém divadle, zdá se, došlo k jiskrné symbióze mezi dramaturgií a jevištní realizací díla.

Malé divadlo v Ústí nad Labem má malý komorní sál, ale svou promyšlenou koncepcí, vnitřně sjednocenou dramaturgií, osobitým výkladem každého představení, náročnou hereckou, tvořivou práci, v neposlední řadě pak perfektní jevištní mluvou je velkým divadlem. A mám-li zmínit své nadšení, tak alespoň slevím: z Malého se Velké stává. A to není vždy tak samozřejmé.

Richard Crha

## DVA ÚSPĚCHY DOUDLEVECKÝCH

Už déle než dvě desítky let působí v závodním klubu elektrotechnického závodu v Doudlevcích Divadelní soubor II ZK ROH Škoda. V současné době zaujali Doudleveckí plzeňské diváky především dvěma inscenacemi, kterými dokumentovali stoupající úroveň svého kolektivu. Je to bezpochyby také díky režisérovi Štěpánu Marovičovi, bývalému uměleckému vedoucímu zaniklého plzeňského studia Medika, který začal se souborem v Doudlevcích systematicky spolupracovat.

Pozoruhodným činem bylo už nastudování hornické balady F. A. Šuberta Drama čtyř chudých stěn volně upravené J. Somešem. Zařazení dobových hornických písní mezi jednotlivé obrazy střídavě aranžovaného baladického příběhu pomohlo vytvořit neobvyklý rámec představení. Technicky zvládnuté promítání funkčních diapositivů J. Pleskala plynule proměňovalo scénu a účinně pomáhalo navodit atmosféru historie jedné z nejvýznamnějších stávek nýřanských havířů na dole Marta.

I další inscenace souboru — Večer kratochvilných povídek s Hansem Sachsem a žakéři — lišila se od běžného amatérského průměru originalitou a osobitým režijním rukopisem. Režisér Š. Marovič pořad také dramaturgicky připravil a upravil různé textové předlohy — jarmareční hry a šprýmy Hanse Sachse a kratochvilné historie na motivy starofrancouzských fabliaux. Divadelní montáž těchto dvou základních pramenů byla zajímavá, ale ne zcela bez problémů. Syrové texty masopustních her a šprýmů a jemné, zpěvné texty kratochvilných historií spolu obsahově korespondují, ale zároveň staví před režiséra nejedno úskalí v podobě formální rozdílnosti obou textů. Režisér inscenoval celý večer ve stylu lidového divadla. Především povídka Vdova Františka byla zpracována s neobvyklou invencí a stala se vrcholem večera.

K celkovému úspěšnému vyznění obou představení přispělo kromě nápadité režie poctivé úsilí celého souboru s množstvím individualizovaných výkonů zkušených i mladých talentovaných představitelů. Jmenujme za všechny alespoň výrazné postavy S. Mainera, M. Urbana, A. Polívky či V. Honců a M. Švábové. Výrazným přínosem byly i výpravy J. Pleskala. Je málo jednou větou ocenit nezištnou práci tohoto výtvarníka, který pomáhá různým amatérským souborům v Plzni již řadu let. *Vl. Gardavský*

## ŽELEZNIČÁŘSKÁ ČESKÁ TŘEBOVÁ

V polovině září hostila Malá scéna v České Třebové železničářské soubory malých jevištních forem, divadel poezie i sólové recitátory na celostátní přehlídce. Je potěšitelné, že se zúčastnili převážně mladí lidé. Společným znakem valné části vystoupení byla určitá kompoziční i interpretační bezradnost a nedotaženost jevištního tvaru, i když v řadě vystoupení nechyběly zajímavé nápady.

Zánrově byla přehlídka velice pestrá. Od uměleckého přednesu řady recitátorů (či spíše recitátorek) přes angažovaná literární pásma a divadla poezie po činoherní představení souboru Máj z Prahy a vystoupení dětských divadelních souborů. Škoda jen, že i když podtitul zněl přehlídka malých jevištních forem, nebyly tyto formy výrazněji zastoupeny tím, co je malými formami činí, totiž autorskou tvorbu, mladým způsobem vidění a přístupem ke světu. Tematické zaměření přehlídky bylo také poměrně široké. Na programu byly angažované pořady k politickým výročím (Studio ZKŽ z Plzně s pásmem Tak začal



J. Mikešová (Soubor Máj UKDŽ Praha) v Čechovových Námlovách

vládnot lid podle Johna Reeda), pořady protiválečné (Literární kroužek OU ŽOS Trnava s pásmem Len nikdy nezabudnut a soubor ZKŽ z Chomutova s literárně baletním pořadem Slunce nad Hirošimou), dále inscenovaná poezie J. Kainara (soubor Plevel ZKŽ Sokolov), J. Čarka (dětský divadelní soubor z Chomutova) a J. Kollára (dětský divadelní soubor z Vrůtek).

To vše jistě svědčí o velmi aktivní dramaturgii železničářských souborů. Co však překvapuje u vystoupení souborů věkově mladých a adresovaných převážně svým vrstevníkům, je naprostý nedostatek účinné satiry, humoru a vtipu na jevišti. Není to samozřejmě problém pouze železničářských souborů, lze se s tím velice často setkat i na jiných přehlídkách. Jako by nebylo možné se angažovat, agitovat za něco formou satiry, formou, která by více odpovídala pocitu mladé generace. Vystoupení se pak částečně míjí účinkem, nepůsobí příliš věrohodně, spíše strnule a šroubovaně.

A ještě jedna věc. Dalo se očekávat, že se na jevišti objeví i tematika železničářská, že se najdou mladí autoři a interpreti, kteří budou chtít reagovat na své pracovní problémy, starosti i radosti. Leč bohužel, snad až příště.

Co si zaslouží vzdvihnout. V prvé řadě vystoupení divadelního souboru Máj UKDŽ. Uvedl aktovku A. P. Čechova Námlovky, kterou má na repertoáru řadu let, už v několikátém nastudování a přeobsazení. Perfektními hereckými party protagonistů J. Mikešové a M. Rady se podařilo udržet charakter Čechovovy předlohy. Za zmínku stojí i nápadité pásmo poezie J. Kainara v provedení souboru Plevel ze Sokolova, umělecký přednes H. Žatecké z Brna a J. Buršíka z Prahy.

Problémy, o kterých byla řeč, nejsou nikterak neodstranitelné. Je zapotřebí zdůraznit význam přehlídky, pořádané většinou pro učňovskou a dělnickou mládež, přehlídky, která umožňuje konfrontaci amatérského snažení jednoho velkého resortu. Lze konstatovat, že kulturní zařízení mohou a musí ještě zvýšit a zkvalitnit svou metodickou pomoc souborům a kroužkům zájmové umělecké činnosti.

—vh—

## HRAJÍ ŠOLOCHOVA

Soubor DAR (divadlo a recitace) Domu kultury ROH ve Frenštátě pod Radhoštěm navazuje na 140letou tradici ochotnického divadla ve městě pod Beskydami. Hraje pravidelně a v posledních letech se objevují na jeho repertoáru

ru převážně díla našich současných autorů: Cesta k domovu K. Třebické, Bukovčanův Než kohout zazpívá, Zelenkům Bumerang, Otčenáškův Víkend uprostřed týdne. Za snahu o angažovanou dramaturgii byl souboru v r. 1977 udělen čestný odznak Sm KNV. Soubor se pravidelně zúčastňuje okresní soutěže, v níž se několikrát umístil na prvním místě, a reprezentoval okres Nový Jičín na krajských soutěžích v Přerově. Velkou oporou pro soubor je spolupráce s prof. Karlem Dittlerem, který je již čtyři roky jeho uměleckým poradcem.

Nejpozoruhodnější a společensky nejvýznamnější z nových inscenací souboru DAR je Rozrušená země, hra o patnácti obrazech na motivy druhého dílu stejnojmenného románu jednoho z největších současných sovětských spisovatelů a nositele Nobelovy ceny za literaturu Michaila Šolochova napsaná J. Dietlem. Druhý díl Rozrušené země, napsaný autorem r. 1960, vypravuje o dramatických událostech z období kolektivizace zemědělství na Donu, o událostech navazujících na dramatické děje dílu prvního, ale u nás zatím méně známých.

Výrazné a prosté charaktery budovatelů nového života s jadrným způsobem vyjadřování a plnokrevným jednáním jsou lákavou příležitostí pro amatérské herce. Není divu,



DS z České Třebové (A. Volodin: Dulcinea z Tobosy) a DS Liptovský Hrádok (C. Gozzi: Král jelenem). Snímky Zd. Svoboda



DS Frenštát pod Radhoštěm (Šolochovova Rozrušená země). Foto Zd. Holáčka

že se Frenštátští chopili této hry, zabydlené skoro dvěma desítkami různorodých, typově odlišných postav, také jako příležitosti prověřit v co největší míře herecké síly svého kolektivu, síly různých věkových kategorií a nestejných zkušeností. Na scéně J. Istela j. h., za spolupráce L. Pavlíkové, V. Jiskry, J. Samka a za uměleckého poradenství K. Dittlera Rozrušenou zemi režijně nastudoval Karel Poštulka. Herecký „prostor“ poskytl nejen představitelům hlavních postav — A. Jedelskému jako předsedovi kolchozní správy Semjonu Davydovovi, K. Pavlíkovi jako sekretáři stranické buňky Makarovi Nagulnovovi, dědovi Štičkovi, kterého si zahrál s chutí sám, ale doslova všem dalším — I. Šušlové jako Lušce, Fr. Mičkoví jako hospodářskému správci Jakovu Lukiči Ostrovnovovi, MUDr. J. Novákovi jako kapitánovi Polovcevovi, M. Špačkové jako Varje...

Mimo svou domácí půdu měla Rozrušená země Frenštátských úspěšný ohlas na XVIII. okresním festivalu amatérského divadla, který se přemístil z Veřovic a poprvé se odehrával na jevišti Stálé divadelní scény v Novém Jičíně. Představila se také na jubilejních XV. Štramberských divadelních útercích. V současné sezóně ji očekává další náročná divácká prověrka, v níž jistě se ctí uspeje. —š—





# ERBENŮV ŽEBRÁK 78

Memoriál  
Jiřího Beneše

V nově vybudovaném a právě otevřeném Společenském klubu pracujících se konala Krajská přehlídka divadelní klasiky. Svým významem i zaměřením je tato přehlídka práce amatérských divadelních souborů ojedinělá, protože věnuje pozornost oblasti, která je jak po stránce dramaturgické, tak po stránce interpretační jednou z nejobtížnějších. Dramaturgický výběr textů, které by dnešnímu divákovi přinášely aktuální problematiku, i výklad těchto textů a jejich výtvarné, režijní a herecké ztvárnění nejsou právě snadné, chceme-li, aby na jevišti vládl život a ne zaprášená muzeální nuda.

Žebrácké přehlídky, která má nesoutěžní charakter, se účastnilo šest souborů inscenacemi pro dospělé publikum a jeden soubor inscenací pro děti a mládež. Z české klasické dramatiky se na přehlídce objevila Vrchlického Noc na Karlštejně (DS K. J. Erben SKP Žebrák), Tylova Paličova dcera (DS OB Újezd u Radnic), Jiráskova Filozofská historie v muzikálové úpravě J. Dietla, I. Fischera a Z. Petra (DS Tyl KKP Čelákovice) a z prvorepublikánské dramatiky Voskocův, Werichův a Ježkův Caesar (DS MěKS Řevnice). Ze světové klasiky byl uveden Ibsenův Peer Gynt (Malé divadlo ZK ROH SETUZA Ústí nad Labem) a Gogolův Revizor (DS KZ MNV Dolní Kralovice). Pro děti uvedlo Malé divadlo MěKS Kolín Ladovu a Koenigsmarkovu pohádku Byl jednou jeden drak.

Noc na Karlštejně, kterou domácí soubor přehlídku zahájil, byla uvedena v režii a na scéně Františka Lorence, který byl zároveň představitelem postavy Karla IV. Dra-

maturgický výběr byl šťastný. Nejen proto, že pojetím postavy českého krále Karla jako moudrého a prozíravého státníka, který miloval české království, se hra hodí do letošních oslav Karolinského výročí, ale také proto, že základní problém hry neztratil ani dnes svou aktuální platnost. Jak často se i my dostáváme do situace, kdy bychom měli ustupovat od svých zásad, protože nás k tomu nutí jednání těch, které milujeme! A právě do takové situace se dostane Karel a jeho rozhodování je o to svízelnější, že jeho zásady mají charakter královského nařízení. Je škoda, že inscenace nevyužila koncepčně tento aktuální problém, posunula jej až na druhé místo a věnovala prvorádou pozornost hlavně oslavě Karlovy vladařské osobnosti. Tím ztratila inscenace humor i komediální žánrovou polohu.

Antická féerie „ze života“ římského imperátora Caesara uvedená v režii P. Kloučka, s J. Podlesným v titulní roli, byla dobrou vizitkou práce řevnického souboru. Ani v tomto případě si nemůžeme stěžovat na dramaturgickou volbu. Odbožštění božského Caesara i odhalování nejrůznějších pletich jeho „dvora“ vzbudilo u diváků smích, který platil v přeneseném slova smyslu i některým neduhům současného života na naší zeměkouli. Inscenátoři se nesažili, jak tomu bývá někdy zvykem, přepisováním a upravováním lacině aktualizovat text. Nechal mu podobu, kterou měl v době svého vzniku, včetně prologu a epilogu z Itálie třicátých let našeho století. O aktuální platnost se snažili výkladem a osobitou interpretací, zvláště obou partů, které kdysi hráli Voskovec a Werich. Škoda, že pře-

Vlevo nahoře: DS Dolní Kralovice (N. V. Gogol: Revizor)

Na této stránce Štoličky snímky: DS Revnice (V+W: Caesar), DS Újezd u Radnic (J. K. Tyl: Paličova dcera) a DS Žebrák (J. Vrchlický: Noc na Karlištejně)

hledně režirovaná inscenace trpěla někde trochu rozvleklým temporytmem.

Dramatická báseň Henrika Ibsena Peer Gynt byla uvedena ve volném přebásnění Bohumila Mathesia, s hudbou Edvarda Griega, v režii a dramaturgii Rudolfa Felzmana, který byl zároveň i představitelem titulní role. Příběh člověka, který zápasí celý život o to, bude-li sám sebou, nebo bude-li žít jen sám pro sebe a podlehe nakonec vlastnímu sobectví, má dodnes svou aktuální platnost. Dobrá dramaturgie, která se ukázala nejen ve výběru, ale i v práci na textu, s koncepčním režijním pojetím i dobrou prací hereckou, ztíženou úskalími interpretace veršovaného textu, i dobrou prací jevištního výtvarníka, dala vzniknout inscenaci, která dokázala po všech stránkách tlumočit hlavní myšlenku s mimořádnou naléhavostí a účinností.

V Gogolově Revizoru (překlad Z. Mahlera) změnil své síly soubor z Dolních Kralovic v čele s režisérem Gustavem Bečvářem. Hra jednoho z nejlepších ruských komediografů, který tak nenáviděl korupci, úplatkářství i lidskou malost, tedy nešvary, s nimiž zápasíme dodnes, dokázala v nastudování kralovického souboru svůj nárok na existenci na současném jevišti. Díky režii sdělila inscenace jasně hlavní myšlenku, ukázala řadu zajímavých lidských typů a zvláště ve druhé polovině představení vyvolala u diváků smích, který odsoudil všechny nedostatky, které Gogol ve své komedii napadá.

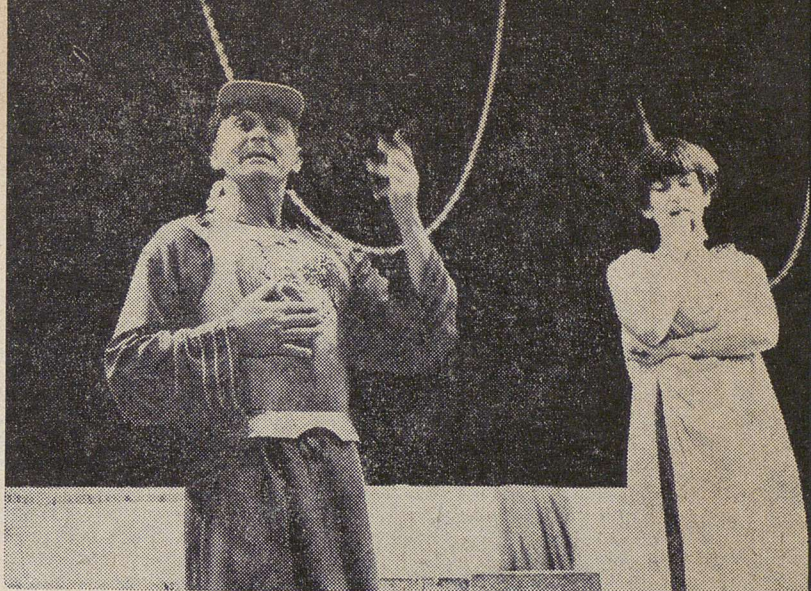
Soubor z Újezdu u Radnic s režisérem Josefem Pšeničkou sáhl po textu J. K. Tyla Paličova dcera. Inscenovat dnes Tylův příběh o služce z venkova, která neměla jiný majetek než svou čest a hrdost poctivého člověka a kterou předsudky zámožných maloměšťáků dohnaly až k emigraci, není snadné. Žijeme dnes v jiné společenské situaci, než v jaké Tyl hru psal, a záleží proto velmi na tom, jak se text koncepčně vyloží. Soubor si nezjednodušil práci přepracováním závěru hry, jak se to často dělá. Dal se cestou mnohem obtížnější a snažil se především odhalovat kořeny předsudku, který dožene nevinnou hrdinku až k meznímu řešení. Škoda, že tato snaha nebyla v interpretaci dost výrazná a přesvědčivá a že byla oslabena praktickými pohybkami sice motivovaným, ale přece jen nešťastným škrtem obrazu u soudu.

Posledním představením Žebrácké přehlídky byla inscenace Filozofské historie v nastudování souboru z Čelákovice, jejímž režisérem byl člen Divadla E. F. Buriana Rudolf Vedral. Její úroveň by museli posoudit odborníci na tento žánr.

Jako host vystoupil v Žebráku soubor z Kolína s inscenací Ladovy a Koenigsmarkovy pohádky naruby Byl jednou jeden drak. Není to poprvé, kdy tento soubor v čele s režisérkou Danou Serbusovou osvědčil svůj temperament, humor, vkus a smysl pro hereckou akci, která je v divadle pro děti tak důležitá.

Erbenův Žebrák 78 byl přehlídkou poctivé práce amatérských souborů i jejich tvůrčího úsilí při inscenování klasických her. V dramaturgickém výběru měly zúčastněné soubory šťastnou ruku. Sáhly po textech, jejichž problematika si zachovala svou platnost dodnes. V interpretaci se všechno nepovedlo. Bylo by krásné, kdybychom z tohoto místa mohli dát recept, jak na to jít, aby tomu tak nebylo. Ale takový recept neexistuje. Snad jenom poznání, že každý text potřebuje individuální přístup a koncepční výklad, který by nezůstal jenom na papíře, ale byl realizován v inscenaci co nejvýraznějšími a nejčitelnějšími prostředky.

JARMILA ČERNÍKOVÁ



# JÁRA da CIMRMAN a járadacimrmanismus

# I.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Elementární odpověď na elementární otázku o podstatě cimrmanismu může znít: **cimrmanismus je mystifikace**. Touto odpovědí se ovšem otázka neruší, toliko přesunuje: o jaký druh mystifikace se jedná? Znamená-li podle Slovníku spisovného jazyka českého slovo mystifikace „úmyslné oklamání někoho, předstírání něčeho, šíření, rozšíření nepravdivé zprávy k oklamání“, pak tato definice našťastí nevstihuje všechny možné typy mystifikace, jmenovitě onu odrůdu, jež se nazývá mystifikace literární nebo širše: umělecká. Jsou jistě i literární mystifikace, pro něž charakteristika sedí. Když mladý český dandy Arthur Breiský podvrhl Robertu Louisi Stevensonovi dvě vlastní povídky, jednalo se vskutku o mystifikaci ve smyslu zámerného podvodu. Mystifikace nebyla cílem, pouze prostředkem. Šlo o to dokázat (hlavně sobě), že začínající český literát dovede napsat stejně dobrou prózu jako anglický klasik. Důkaz se podařil: česká literární veřejnost i kritika (včetně věhlasného Jindřicha Vodáka) naletěly. Uznaly přijetím splnila mystifikace svůj cíl a mystifikátor se k ní mohl hrdě přiznat.

Cimrmanovská mystifikace není prostředkem (k něčemu jinému), je cílem (sama sobě). Je svébytná a soběstačná. Cimrmanismus je **mystifikace hravá**; cimrmanismus je **mystifikující hra**. Hra, která je určena k veřejnému provozování. Hra, která je určena k oboustrannému pobavení — těch, kdo ji provozují aktivně, i těch, kdo jsou tohoto provozování účastní jako posluchači, diváci.

Z veřejného a dvoustranného charakteru cimrmanovské zábavy vyplývá ovšem, že nemůže jít v žádném případě o mystifikaci úplnou, plně přesvědčivou a tedy matoucí. Divák, který bezvýhradně věří v existenci geniálního Járy (da) Cimrmana a jeho roztodivných výmyslů, se bude spíše divit než bavit. Jestliže podle Konrada Langa je jádrem umění a pravým zdrojem estetické libosti hra a ta spočívá v kolísání mezi sklonem zachovat si iluzi a mezi opačnou tendencí směřující k deziluzi, pak v cimrmanovské mystifikaci je právě linie mezi oněmi póly dějištěm hry. Představme si toto dějiště jako provazochodecké lano, na němž umně (byť jen metaforicky) balancují cimrmanovští vykonavatelé. Snaží se vzbudit zdání, že mají pevnou půdu pod nohama, ale zároveň prozrazují tápavými pohyby skutečnou situaci. Obojí je záměrné: i ono předstí-

rání autenticity, i ono ironické zcizování iluze.

Jinak (a opět obrazně) řečeno: cimrmanisté se snaží pevně stát na zemi a zároveň si podkopávají vlastní půdu pod vlastníma nohama. To je počinání komické. Specifičnost této komiky je právě v tom, že koření v mystifikaci. Vzdalujíc se od ní ztrátou míry, nepřestává být komikou, ale ztrácí svou specifičnost. Je to tudíž komika neustálé bdělosti a záměrnosti, nepřipouštějící bujarou živelnost frašky a jiných divokých žánrů komických.

Kult Járy (da) Cimrmana a hnutí za jeho rehabilitaci je činností v doslovném smyslu tvůrčí. Předmět cimrmanologie není — jak tomu u jiných vědních oborů zpravidla bývá — předem, před započítím bádání a nezávisle na badatelích dán; předmět cimrmanologie skrze cimrmanologii teprve vzniká — rodí se. Máme co činit s podivnou hravou vědou, která tvoří svůj předmět tím, že jej zkoumá a zkoumá předmět, který si tvoří. Poznání a tvorba splývají v jeden celostní akt kruhového pohybu nebo nemystifikovaně řečeno: cimrmanologie rovná se snováni fikcí o fiktivním předmětu.

Tato stálá existence ve stavu zrodu odlišuje cimrmanologii od patafyziky, do jejíhož rámce bývají někdy cimrmanisté trochu mechanicky zahrnováni. Na počátku francouzské patafyziky je **hotové** literární dílo Alfreda Jarryho, k němuž se dodatečně přihlašují osobnosti zejména uměleckého světa, aby manifestovaly své mylenkové spříznění s ním nebo sympatie k němu. Dnešní činnost patafyzického kolegia se vybíjí převážně v patafyzickém obřadnictví, v udělování ironických funkcí a řádů, v důmyslných ceremoniálech, slovem: v rafinované formalizaci a byrokratizaci původně dravého a drzého provokativního impulsu. I když i tato institucionalizace má svůj parodistický smysl, nelze nevidět, že hlavní trumfy vynesl už geniální iniciátor Alfred Jarry, kdežto následovníci jen zřídka překračují mez epigonství.

Životnost a spontánnost cimrmanovské hravé mystifikace spočívá v její věčné nehotovosti. Je to kult v pohybu, je to hnutí. Předmět kultu je postupně ad infinitum vytvářen, řetězovitě rozvíjen a obohacován o stále nové poznatky, objevy, nálezy, výmysly...

Cimrmanismus je **otevřená hra**.

## ROZTRŽITOST

Těsný vztah mezi fiktivní osobností

Járy (da) Cimrmana a cimrmanismem způsobuje, že lze stejně dobře charakterizovat Cimrmana prostřednictvím cimrmanismu jako cimrmanismus prostřednictvím Cimrmana. Je to tedy naprosto náhodné a libovolné, zaměřím-li se nejdříve na osobnost legendárního Járy a budu-li příležitostně odbočovat směrem k cimrmanismu: stejně dobře by tomu mohlo být naopak.

Járu (da) Cimrmana jako vědní předmět lze přirovnat k předmětu některé přírodní vědy ve stavu zrodu nebo převratu: např. zeměpisu v počátcích velkých zámořských objevů. Dnešní vědy mají většinou svůj obor alespoň obrysově vymezen a směr jejich bádání je spíše intenzivní. Cimrman je Něco (či spíše Někdo), co (kdo) je teprve objevováno (objevován). Jeho obrysy se den ze dne mění, jeho hranice se posunují, jeho tvářnost se přetvařuje. Je dán pouze náznakově, přičemž předmětem sporu jsou i základní údaje jako např. datum narození a nejen datum, ale dokonce i sám fakt úmrtí.

Bohatství známých a zejména dosud neobjevených podnětů, které Jára (da) Cimrman poskytl vědě, technice, umění i většině ostatních oblastí společenského bytí a konání (jeho činnost sahá od fyziky až po metafyziku, od techniky po sport, od loutkářství po branost, od pedagogiky po populismus, o samoucké gynekologii ani nemluví), znemožňuje jakýkoli pokus o přehlednou registraci, o zmapování jeho osobnosti a díla. Každá syntéza by byla předčasná.

V brožurce pro učitele víceletých škol *Výchova zdravého sportmana* (edice Pedagog, sv. 15, 1901), citované v přednášce dr. Zdeňka Svěráka na lyžařském soustředění krajských inspektorů škol 2. cyklu, formuluje Cimrman své sportovní zásady: „Mnozí ze sportmanů zapomínají zcela na původní smysl slova sport, jež sice pochází z jazyka anglického, ale které si Angličané vytvořili na základě latinského výrazu *disportare*, což znamená **rozptylovati se**. Já sám se při sportování tohoto prvotního smyslu důsledně přidržuji. Mnozí se kupř. velice divili, proč jsem na přeborech lehkých atletů ve Štýrském Hradci zbytečně prý vzdal závod v běhu na jednu míli, když jsem byl takřka jistým vítězem. Ano, ukončil jsem svůj běh asi 50 m před cílem, a to v okamžiku, kdy jsem zjistil, že již neběžím pro své rozptýlení, ale že se musím naopak soustředit, abych závod úspěšně skončil. A to je

špatné. Činností, na něž se v naší průmyslové době musíme soustředit, je mnoho. Jakmile učiníme sport jednou z nich, zrazujeme jeho podstatu. (Že by si Cimrmanova myšlenka dodnes uchovala aktuálnost? — pozn. ZH) Já i ve své pedagogické činnosti střezím tuto věc jako oko v hlavě. Jakmile pozorují, že se mi žáci při fotbalovém matchi příliš soustřeďují na hru, jako by ona sama byla životní otázkou bytí a nebytí, použiji své osvědčené **metody druhého míče**. Mám druhý míč vždy po ruce a v takové chvíli jej vhodím do hřiště, což způsobí okamžité rozptýlení náruživě hry. Žáci pochopí, že míč není středem všehomíra a že není rozumné uhnat si souchotě pro jeden, když opodál se volně koulí druhý.“

Tady je klíč k pochopení osobnosti českého polyhistora a všeuměla Járy (da) Cimrmana: **veškerá** jeho činnost se řídí metodou druhého míče, celý jeho život je stálou roztržitostí, rozptylováním pozorností, všechno své bádání a vynalézání pojímá Cimrman jako předměty přechodného zájmu.

Už starší italský polyhistor a všeuměl Leonardo da Vinci, s nímž sdílí Cimrman ono výmluvné „da“, rozptyloval svou pozornost mezi umění, techniku a vědu, následkem čehož nebyl s to většinu svých obrazů dokončit. Oč složitější jsou však poměry na Zemi (protože dějištěm Cimrmanova života je celá naše planeta!) koncem 19. a začátkem 20. století než v pouhé Itálii koncem 15. a začátkem 16. století! Kdybychom chtěli Leonardova roztržitost geograficky motivovat rozděleností renesanční Itálie, oč pádnější motivaci by nám poskytla situace v politicky, národnostně i jazykově rozděleném Rakousku! Moment roztržitosti provází život Járy (da) Cimrmana od začátku do konce. Narodil se v **německé** Vídni, zemřel v **českém** Liptákově. Jeho otec byl **český** krejčí, jeho matka **rakouská** herečka. „Otec ho dal zapsat na českou menšinovou školu, kdežto matka — současně — na školu rakouskou. Chlapec byl nucen navštěvovat dopoledne vyučování v českém jazyce a odpoledne v jazyce německém. Neměl čas se ani naobědvat, protože polední přestávku trávil přebíháním z jedné školy do druhé. Tato polovičatost se neblaze projevila na jeho pozdějších rukopisech. Jsou psány směsicí češtiny a němčiny, hemží se to v nich germanismy a čechismy.“ (Z Mistrova životopisu zpracovaného docentem Jiřím Šebánkem.)

Už při zběžném pohledu na Cimrmanovu tvůrčí dráhu musíme si všimnout nezvyklého množství náběhů a rozběhů, předčasně opuštěných kvůli běhům jinými a dalšími směry. Cimrman hýří plány a náměty, aniž je dovádí k definitivní podobě a využívá všechny jejich možnosti, přechází z místa na místo, doslova i přeneseně, z oboru do oboru, těká sem a tam, všude zanechává geniální stopy a otisky. K mnohým objevům dochází jaksi okli-

kou a bezděčně, ba i omylem. Jde-li určitým směrem za objevem velkým, neubrání se plodným odbočkám, na nichž jakoby nedopatřením dospívá k objevům menším, vedlejším produktům svého úsilí. (Rozlišování hlavního a vedlejšího se často stává značně problematickým.)

Výmluvný, ba přímo modelový, je příklad maďarského houslisty Bély Puskáse ze hry Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka **Vražda v salonním coupé**, který při pokusu o zavraždění továrníka Josefa Bierhanzela arsenem objevil mimoděk umrtvovací zubní prostředek. Podobně se Jára (da) Cimrman dostal ke kriminalistice oklikou přes vylehčování továrních mechanismů, bradla vynalezl, když byl nucen přeručkovat po zábradlí alpskou lávku s prohnílym podlažím a k vynálezu hry s devíti kuželkami byl inspirován útekem vězňů Václava Babinského a Ilji Karpíška ze Špilberku, při němž se Karpíškovi uvolnila koule, rozběhla se po svahu a podrazila nohy pěti vězňům, z nichž jeden byl jednonohý.

Charakteristická mnohost, složitost, nepřehlednost moderního světa a s ní spjatá roztržitost moderních lidí se plně projevuje v dítěti své doby, Járovi (da) Cimrmanovi, ovšem v příslušném zvětšení odpovídajícím rozměrům tak mimořádné osobnosti. Ač je Cimrmanův životní styl podmíněn nesporně soukromými a společenskými determinacemi [chcete-li osudem, chcete-li historickými okolnostmi] nejde o pouhé pasivní, zrcadlové odrážení dobových tendencí: Cimrman roztržitosti moderního světa nepodléhá, on ji aktivně sdílí, spoluvytváří, volí jako svůj životní úděl. Cimrman je roztržitý záměrně a programově. Bere život, svou činnost, své bádání a vynalézání

jako hru, jako sport: rád odběhne za druhým míčem, kdykoli nějaký spatří. Cimrman není symptomem dobové roztržitosti, je jejím ztělesněním. Je Donem Quijotem mnohosti tohoto nepřehledného světa, jehož mnohost a nepřehlednost iniciativně a tvořivě zmnožuje a zvyšuje. Cimrmanova monomanie (= chorobně zaujetí pro jedinou myšlenku, představu) by se dala nazvat polymanií: rozptýlení jako program.

Znamená-li Cimrmanova roztržitost směřování k světovosti, je v záměrnosti oné roztržitosti moment typicky český, řekněme švejkovský. A tady se přes charakteristiku Cimrmanovy osobnosti ve fiktivním dobovém kontextu dostáváme k samotnému hlubšímu významu mystifikující hry cimrmanismu: nespočívá v dílčích narážkách, satirických detailech; hra sama o sobě, hra jako celek je významonosná a významotvorná parodie. Cimrmanismus funguje jako **parodistický model**: vytváří jakousi zmenšenou, zjednodušenou a zpřitořenou analogii moderního světa a přivádí ad absurdum sebeklamy tzv. vědeckotechnické civilizace, která dokáže z čehokoli (od hlavního života až po zavařování) udělat vědu, ale právě svou přílišnou proorganizovaností a specializací hrozí, že člověk navzdory dílčí přechytralosti může ztratit orientaci ve věcech základních (toho krajním projevem je instituce tzv. blbů vědeckých). Parodistická funkce je však při výkonu hry diskrétně utajována a nikdy se neprozrazuje přímou tendencí. Hra je autonomní, svébytná, její účel je prvotně a soběstačně v požitku ze hry; parodistický efekt se dostavuje až při domýšlení.

(Pokračování)

Objednávám k pravidelnému odběru časopis  
AMATÉRSKÁ SCÉNA od čísla .....

Jméno: .....

Adresa: .....

Okres: .....

Datum: .....

Podpis: .....

PANORAMA  
vydavatelství časopisů

Mrstíkova 23  
100 00 Praha 10 - Strašnice



Malé divadlo Kolín uvádí pohádku J. Lada a A. Koenigsmarka *Byl jednou jeden drak*. Foto P. Štoll

## POZOR, ZLÁ POROTA?

Nedávno se mi dostal do ruky Atlas plemen psů, v němž jsem se mimo jiné dočetla: „K chování vystavovatele patří dále ještě to, že má být zdvořilý k ostatním vystavovatelům i pořadatelům, uctivý, nikoliv však podlézavý k rozhodčímu, má se bez odmluvy a s poděkováním podvolit jeho rozhodnutí, prostě má se chovat sportovně... Konečně vystavovatel má zůstat na výstavě až do jejího ukončení a nemá se domáhat dřívějšího odchodu. Pořadatelé pořádají výstavu nikoli pro sebe, ale pro vystavovatele, a je krajně netaktní, jestliže si některý vystavovatel počíná tak, jako kdyby svou přítomností dělal pořadatelům nějakou milost. I to patří ke správnému sportovnímu chování.“

Škoda, že v oblasti ZUČ nemůžeme hovořit o chování *sportovním* v tom smyslu, jaké žádají kynologové. Ale

kamsi se nám vytratil i pojem chování *kulturní*, a dokonce se málokdy odvažujeme žádat od vedoucích souborů, aby dodržovali pravidla *slušného chování*, zatímco vedoucí od porotců mohou žádat téměř cokoliv. Setkáte se s vedoucími, kteří na hodnocení mlčí a netrpělivě poposedávají nebo je vyslechnou jen formálně, i s vedoucími, kteří porotcům za každým slovem skáčou do řeči. S vedoucími neuctivými i podlézavými, neomalenými k druhým vedoucími, a také s těmi, kteří jako by porotě svou účastí prokazovali milost. A pak také s vedoucími bolestínskými, uraženými, rozhořčenými a korespondujícími... To všechno přesto, že porota přijíždí na přehlídku nebo představení kvůli souboru, zatímco soubor přece nehraje kvůli porotě! A to nemluví ani o tom, že porota musí mnohdy jet hodně daleko, ztrácet

spoustu času a vynakládat množství energie, vědomostí i taktu, které za současné honorářové praxe nejsou nikdy zcela zaplacený.

Letos jsem po skončení mezikrajo- vých přehlídek dětských souborů dostala dopis, jaký mi přijde tak jednou za rok za dva a který myslím výmluvně dokumentuje způsob uvažování a citových reakcí některých vedoucích: „Letošní mezikrajo- vých přehlídka mě přesvědčila, že všechno to nemá smysl a cenu. Po čtyřikrát jsem na mezikrajo- vých přehlídce vyslechla hodnocení a snažila se všechny chyby odstranit. A teď najednou jsem pochopila, že to všechno je nějaká falešná hra a já v ní nechci hrát... Těžko jsem dětem v souboru vysvětlovala, proč se porotě hra nelíbila. Nějak jsem jim musela vysvětlit, proč nejedou do Kaplice. Všichni jsme to cítili jako velkou křivdu.“

Po všech trápeních, která jsme měli s nácivkem hry, jsme hru nacvičili za tři týdny. Myslím si, že by nebylo na škodu, kdyby ústřední porota poznala podmínky některých venkovských souborů a neustále nesrovnávala jejich práci se soubory LŠU.“

Vždycky znovu mě udiví, jak málo vedoucí souborů o nás „ústředních porotců“ vědí, jak málo si o nás zjistí, než nám napíše [například na oně mezikrajovce byl mezi členy poroty někdejší vesnický jednotřídkář a vedoucí úspěšného vesnického souboru, nyní učitel LŠU v krajském městě!], jak málo od nás čtou (copak jsme už x-krát nevysvětlili, že krátkodobá práce s dětmi k ničemu nevede?). Vždycky znovu žasnou, s jak velkou suverenitou ti nejméně zasvěcení předpokládají, že vedou jediný vesnický soubor v okruhu tisíce kilometrů, že žádný jiný se nikdy do výběru nedostal, že jsme v životě nebyli na vesnici, že žádný jiný vedoucí v průběhu školního roku nebyl na léčení, že prostě jejich soubor je šokující výjimka mezi všemi a my jen skupinka omezenců bez znalostí a představitosti.

Vždy znovu mě udiví, že někdo považuje vůbec za možné ohánět se argumentem, že s dětmi nacvičil inscenaci za tři týdny! Že tyto „ukřivděné“ hlasy vlastně ani nevnímají, co se na inkriminované přehlídce děje, ačkoliv

třeba vyslechly hodnocení — pozitivní — vesnického souboru při ZDŠ, že nevědí, nedohlédnou-li již na jiné mezikrajovky, že právě na té „jejich“ jsme o rok dříve nevybrali do Kaplice soubor LŠU. A že je vůbec mnoho dalších souborů, které jsme viděli víckrát a nevybrali je. Nejhorší na celé věci ale je, že pořád ještě jsou vedoucí, kteří nepochopili, že hodnocení poroty je určeno jim a ne dětem, protože za všechny nedostatky jsou odpovědní oni a ne děti, a že by nemuseli dětem vysvětlovat, proč nejedou do Kaplice, kdyby je k takovému uvažování sami nevedli.

Ale vraťme se ke kynologům. Mají totiž ještě jedno výborné pravidlo. Než se zkušený chovatel psů stane rozhodčím, musí se několika výstav zúčastnit jako čekatel a pozorovat zkušeného rozhodčího při posuzování a pak musí složit zkoušku ze znalostí anatomie psa, standardu příslušného plemene a z výstavního řádu. — Bohužel nejsme kynologové, a tak se často setkáváme s okresními i krajskými porotami, jejichž členové neznají ani soutěžní řád, natož pak aby znali „anatomii“ dětského divadla nebo přednesu, tj. jeho specifiku, pedagogiku, teorii divadla, „standard“ jednotlivých žánrových oblastí atd., atd. Kolikrát se na kulturním středisku prostě jen zvedne telefon a svolá se skupinka lidí, kteří

zrovna mají čas a snad i nějaký vztah k divadlu. A to nemluví o případech (a jsou takové i na krajské úrovni), že se porota za soubory vůbec nepoše nebo že to zůstane na jednom člověku, nebo že jedno představení vidí ten, druhé onen... Pak není divu, když vedoucí, který od nepříteli zasvěcené poroty nebo jen ve svém nejbližším okolí slyší samou chválu (děti to uměly zpaměti a bylo na ně vidět!), při hodnocení ústřední poroty zažije vážné zklamání a reaguje emocionálně.

Z toho všeho jasně vyplývá, že by se už konečně měly v krajích a také v řadě okresů, kde mají více dětských souborů, začít budovat stabilizované aktivity lidí, kteří se na tuto oblast specializují nebo budou specializovat. Ti budou mít možnost srovnání, neboť pojedou aspoň občas na národní přehlídku a vždycky na mezikrajovku a v kraji budou dětské soubory sledovat soustavně, pravidelně a dlouhodobě, detailně se budou seznamovat i s podmínkami souborů v místě jejich působení (a víme velmi dobře, že nejsvízelnější jsou v Praze a ve velkých městech vůbec, tedy ne na vesnicích!!!). A také budou vybaveni dostatečnými vědomostmi k tomu, aby věděli, jaké nároky mohou a musí na soubory klást. Pak by postupně musela mizet i všechna ta podezření vůči porotám obecně.

EVA MACHKOVÁ

## naše recenze

### NOVÁ KNÍŽKA O AVANTGARDĚ

Divadelní ústav v Praze vydal soubor kritik A. M. Piši z let 1926—1941 pod názvem Divadelní avantgarda. Je to po knize Stopami divadla a dramatu, věnované uvádění českých dramatiků převážně na oficiálních scénách, druhý vydaný výběr Pišových divadelních kritik (Piša psal referáty o divadle do roku 1948), zaměřený tentokrát na českou divadelní avantgardu, jíž byl Piša o něco starším současníkem.

Piša se narodil roku 1902, z osobnosti, jež v knize sleduje především, se Vladimír Gamza, jak upozorňuje ediční poznámka, narodil v témže roce, E. F. Burian a Jiří Frejka roku 1904, Jiří Voskovec a Jan Werich v roce 1905. Z toho plyne, že když v roce 1926 začínal Piša jako divadelní kritik psát o Gamzových režiiích v amatérském Uměleckém studiu, bylo jemu i Gamzovi pouhých 24 let.

Cena Pišových kritik tkví především v soustavnosti zájmu, který nám svým srovnáním a širším hodnocením umožňuje konfrontaci, jež má tu výhodu, že není vykonstruovaná, ale zažitá. Další výhodou je, že autor, na rozdíl od

dnešních kritiků, popisuje a hodnotí inscenace vzápětí po zhlédnutí. Jeho přehled činnosti Uměleckého studia, Dada, Osvobozeného divadla, Moderního studia a D 34—41 je doplněn přesnou citací pramenů v obsahu, rozšířenou v ediční poznámce, dále rejstříkem jmenným a rejstříkem her.

Piša byl jako básník a přítel J. Wolkra, literární kritik, vyškolený zvláště O. Fischerem, a v sezóně 1946/47 dokonce dramaturg Národního divadla soustředěn nemalou měrou na rozbor dramatického textu. Přesto se jeho pohled na samu inscenaci a herecký výkon od studentských dob postupně rozšiřuje a zpodrobnuje. Dovede rozpoznat talent začínajícího herce (viz poznámka o debutu J. Štěpničkové-Papežové v referátu Honzl lyrický). Učí se úspornými prostředky zachytit dojem z hercovy postavy, významné momenty jeho výkonu a charakteristické výrazové prostředky, podat jejich popis tam, kde to pokládá za nutné (v detailnosti popisu je zároveň přítomna hodnotící hierarchie). Přestože má kritické výhrady k řadě inscenací Voskovce a Wericha, ve chvíli, kdy je Osvobozené divadlo v roce 1938 mocensky zlikvidováno, neváhá v památném článku Jen o jedno divadlo méně? podat strhující obhajobu významu této scény a zároveň dokázat svou občanskou odvahu. Činnost E. F. Buria-

nova D 34—41 zachycuje soubor Pišových kritik s výjimkou Kátinky takřka v úplnosti. Při čtení Pišových posudků o voicebandu však musíme mít na zřeteli, že Pišovi patrně mistry vadilo školení literární, nevyvážené stejně hlubokým školením hudebním (např. hodnocením E. F. Burianova voicebandového uvedení Mácha Máje z r. 1928, které psal Piša, když mu bylo 26 let a E. F. Burianovi 24 let).

Škoda, že Pišovy kritiky vycházejí v tak malém nákladu a zájemci o tuto vhodnou učební pomůcku tak budou záhy odkázáni pouze na knihovnu Divadelního ústavu. Rovněž je škoda, že dosud nemáme souborně vydaný divadelní kritiky dalších významných meziválečných kritiků, natož pak s fotografiemi a poznámkovým aparátém, s jakým vyšly kdysi kritiky Nerudovy. Snad tento citelný nedostatek aspoň zčásti napraví připravovaný výběr z divadelních referátů Otokara Fischera. Vydávání kritik totiž neslouží jen úzkému okruhu odborníků, ale mělo by význam i pro praxi, pro výuku na uměleckých školách všech stupňů a koneckonců i pro výuku češtiny na střední škole, kde se znalost dramatické literatury a divadla jako její realizace stále ještě nepokládá za dost důležitou součást kulturního rozhledu. Obsahy několika her v příručce to nevyřeší.

Jaromír Kazda

Recitátoři si leckdy stýskají na to, že jim dvě různé poroty řekly rozdílný názor na jejich výkon. To je důkazem, že chápou porotu jako kolektivní osobnost, jako partnera. Příčiny těchto rozdílných posudků, rozdílných názorových pozic porot by byly otázkou pro jiné zamyšlení. Nám jde dnes o to, jaké podmínky jsme v soutěžních vystoupeních schopni připravit pro setkání dvou názorů, názoru osobnosti interpreta s názorem „osobnosti poroty“. Co děláme pro to, aby ve vystoupení zazněl nezkráslený interpretův názor a aby jeho výkon nebyl „vytvořen“ hlavně vnějšími okolnostmi. Chtěla bych proto promluvit na obranu přednašeče.

Praxe soutěží, v jejichž porotách často zasedám, je většinou taková, že termín, časový harmonogram, místo a místnost i prostředí jsou vybrány většinou náhodně. Rozhoduje tu spíše technická, finanční a provozní možnost pořadatele nežli potřeba soutěže samé. Soutěžící je tím vržen do podmínek, které mu neumožňují maximálně uvolněný výkon v původních záměrech, ale zvyšují jeho nejistotu, stíšíují a zkreslují jeho projev.

## NA OBRANU SOUTĚŽÍCÍCH PŘEDNAŠEČŮ

Profesionál se s podobnými okolnostmi setkává často: změna v pořadí programu, jiný prostor a jiné publikum, nežli s jakým počítal, ho nutí k změněnému způsobu projevu. Ale profesionál si s tím poradí. Má pro to právě profesionální vybavení. Amatéř je vybaven profesionálně pro jinou činnost. Zvláště začínající přednašeč není tak pružný a přízpůsobivý právě proto, že má méně technické průpravy a zkušenosti. Připravil si svůj výkon ve svých podmínkách, před svým publikem a ve svém prostředí. Výkon v soutěži musí podat v cizím prostředí, často bez publika, leckdy v rušném a nesoustředěném prostoru a k tomu ne před normálním divákem, ale před porotou. To je příliš velká zátěž, než aby výkon nebyl okolnostmi silně poznamenán.

Myslím, že je nejvýš načase, abychom uvažovali o vytvoření odpovědných podmínek pro soutěžní vystoupení. Podmínek, v nichž interpreti mohou odpovědně vystoupit a porota odpovědně hodnotit. Jistě se nám nepodaří vyhovět vždy všem a každému a pro každý výkon. Ale o optimální podmínky v daných možnostech bychom měli usilovat. Myslím, že to znamená začít při organizaci soutěžního kola u jeho požadavků a potřeby a nikoli nejsnazší cestou, prostě u daných možností. To se týká tak jednoduchých věcí jako je volba prostoru, celkové prostředí a možnost kontaktu mezi interpretem a posluchačem.

Prostor by samozřejmě neměl být příliš stísněný, ale zvláště ne také příliš velký. A už vůbec ne

prázdný a bez publika. Chce to ovšem zamyšlení nad tím, kolik lidí se vlastně sejde, i nad tím, jak celou řadu vystoupení organizovat, aby mohly být vnímány jako koncert, jako malý recitál. Komorní prostředí pražské vinárny s poezií Violy se ukáže z tohoto hlediska stejně vhodné jako např. foyer LŠU v Pardubicích.

Prostředí by mělo být určeno právě účelem soutěže. Školní stupínek neumožňuje soutěžícímu pohyb a volbu stát blíž či dál vůči posluchači. Vystupování mezi stoly schůzovní místnosti neumožňuje viditelnost celé osoby interpreta. Nepřiměřená rozsáhlost sálu nebo rušivý hluk zvenčí neumožňují divákovi slyšet a soustředit se. A v neposlední řadě hraje svoji roli i celková společenská a kulturní úroveň prostředí: výzdoba čelní stěny není zdaleka tak nutná jako splnění základních předpokladů — čistoty, světlosti, vzdušnosti, eventuálně teploty prostoru.

A konečně hlavní požadavek: **kontakt** interpreta s posluchačem. Interpret musí jednak mít nějakého posluchače, jednak vidět na něj nebo chcete-li vidět se s ním. Musí mít ke komu mluvit. Přála bych si, aby porota ve chvíli výkonu nebyla porotou, ale posluchačem. Myslím, že nám pořadatelé vytvářejí velké překážky, myslím tím nám porotcům i nám interpretům, když chápou porotu jako jediného posluchače nebo přednostního posluchače posazeného za stoly v první řadě. To je situace nepříjemná a stíšíující pro obě strany. Přednašeč musí mluvit k divákům a porota ať je za nimi nebo mezi nimi „skryta“.

Chápu vystoupení soutěžících — a ráda bych, abychom je tak chápali všichni — jako tvorbu, to znamená tvorbu na místě. Nejde o připravenou a natrénovanou technickou exhibici, proto bychom měli pro ni, pro tvorbu výkonu vytvořit přiměřené, řekla bych **regulérní** podmínky.

Myslím, že i mnoho stesků na poroty by odpadlo, kdyby se nám zdařilo vytvářet v soutěžních místnostech, v nichž zazní výkon, podmínky, které jsou optimální pro interprety. Budou-li podmínky co nejméně rušivé, budou moci přednašeči podat výkon, odpovídající smyslu jejich práce.

Ráda bych položila všem pořadatelům na srdce, aby o podmínkách soutěžních vystoupení přemýšleli. Aby se ze zkušenosti učili pro přípravu a organizaci každého příštího kola. Jenom to umožní, aby vzniklo srozumění mezi interpretem a porotou, aby výkon také mohl být hodnocen ve své skutečné (tj. původním úmyslům odpovídající) kvalitě.

Rozpory mezi hodnocením různých porot se tímto samozřejmě nevyřeší. Některé zůstanou, protože odpovídají rozdílné životní i společenské a umělecké zkušenosti porotců. Jiné bude možno postupně likvidovat nebo omezovat sjednocováním hledisek. K tomu musíme vytvořit podmínky teoretického a metodického vzdělávání porotců a porot, jednak školením, jednak publikacemi. Ale to je otázka delšího procesu, práce s určitou perspektivou, která musí být systematická a průběžná, stále znovu a znovu se opakující. Mně dnes šlo především o naléhavou otázku podmínek pro práci poroty i soutěžících. O to, aby soutěžní hodnocení nemuselo být často náhodnou improvizací, odčítající od daných podmínek nebo přičítající daným podmínkám. Aby se osobnost přednašeče sešla s „osobností poroty“ v možnostech odpovědného vyrovnání názorů.



Soubor Rudý květ uvádí politický kabaret Do konce roku zbývá 311 dní (fotoarchív ÚDA)

## DIVADÉLKO NA DVA ROKY

Časté změny ve složení mladých amatérských divadel jsou jedním z problémů, s nimiž se musí vedoucí souborů stále vyrovnávat. Pro kolektivy, o nichž bude řeč, je tato situace více než typická. Použijeme-li termínu z výzbroje kádrového pracovníka, můžeme říci, že „fluktuace kádrů“ je jedním z konstituujících prvků těchto souborů. Délka práce jednotlivých členů kolektivů je totiž ve většině případů zásadně omezena povinnostmi vyplývajícími z branného zákona.

Řeč tedy bude o vojenských amatérských divadélkách malých forem. Jejich práce je v mnohém specifická a odlišnost civilních a vojenských souborů nevyčerpává ani zdaleka rozdíl v délce vlasů, v oblečení a v zastoupení mužského žvlu ve skupinách.

Zmínil jsem se už o rozdílu, jenž postihuje to, co bychom mohli nazvat délkou zrání souboru. Vojenské soubory ve většině případů působí jeden, maximálně dva roky, navíc v objektivně velmi těžkých podmínkách. I když díky síle tradice přežívá někdy název souboru, lidé v něm pracující a tedy i duch práce se stále mění. Tyto změny z jedné strany napomáhají stylotvornému úsilí kolektivu, zabráňují zbytečné kanonizaci některých postupů, z druhé strany však značně komplikují plynulý rozvoj specifické poetiky souboru. A tak, byt to zní sebebanálněji, zůstává pravdou, že vojenské soubory začínají vždy od píky. Jde totiž o to, jaké zkušenosti si jejich členové přinesli z předchozí činnosti (přinesli-li si vůbec nějaké) a do jaké míry se jim podařilo tyto jednotlivé přínosy sladit a využít ve prospěch konečného tvaru připravované inscenace. To vše je jednou z příčin odlišnosti ve stylu a formě produkcí i špičkových vojenských a civilních souborů.

Druhá odlišnost představení vojenských souborů tkví v oblasti dramaturgické. Jejich činnost je totiž do značné míry ovlivněna tím, co bychom mohli bez vedlejších úmyslů nazvat společenskou objednávkou. Tematické zaměření práce souborů malých forem je vymezeno obsahovou orientací danou pro ten který ročník Armádní soutěže umělecké tvořivosti. Z širšího obsahového zaměření vázaného na významná státní a politická výročí vybírají soubory konkrétní témata svých inscenací, proto můžeme říci, že to, co vojenská divadélka dělají, je i přes různorodost a odlišnost forem vždy v obecnějším smyslu agitkou. Agitační, nebo také didaktický charakter představení je povýšen na jeho základní funkci a naplňování této funkce klade na tvůrce inscenace řadu specifických nároků, s nimiž se, jak ukazují zkušenosti minulých let, jednotliví režiséři a interpreti teprve

učí vyrovnávat. Shrňme-li tedy obsah předchozích odstavců, zjistíme, že u hledání nového obsahu a nové formy typické pro divadla malých forem je pro soubory působící v armádě navíc charakterizováno omezenou délkou práce souboru a zrodu inscenace, vyrovnáváním nesterorodých elementů uvnitř skupiny a specifickou funkcí tohoto druhu zájmové činnosti.

Vojenské soubory se pravidelně zúčastňují Wolkrova Prostějova a Šrámkova Písku. Jejich autorita na těchto přehlídkách stále stoupá; byla-li ještě před několika lety vystoupení vojáků čímsi kuriózním, letošní ročník dokázal, že i přes svá specifika je činnost vojenských kolektivů souměřitelná s činností civilních souborů a že vojenské amatérské divadelnictví se už neoddiskutovatelně zapojilo do kontextu amatérského divadla v naší republice.

Několik set vojenských divadélek letos reprezentovaly v Písku a Prostějově tři soubory, které představovaly objektivní špičku malých dramatických forem v armádě. Soubor Kontakt si za scénické zpracování Válkovy poémy Slovo odnesl z Prostějova Cenu míru; soubor Hudras za agitku Furore sestavenou montážní metodou z her sovětských dramatiků 20. let a soubor Rudý květ za politický kabaret k únorovým událostem s názvem Do konce roku zbývá 311 dní získaly v Písku čestná uznání. Jejich vystoupení nezbudila, jako ostatně žádné představení přehlídek, nekritické nadšení, vedla spíše k ostré seminární i kuloárové diskusi. Protože třibení názorů je v divadle netradičním, tedy divadle hledajícím to nejpodstatnější, je taková divácká reakce velmi pozitivní. Upřímná snaha všech tří souborů po vytvoření tvaru, jehož potřeba je evidentní, ale jehož podoba, která by splnila své poslání u konkrétního diváka, je stále ještě nejasná, totiž snaha po vytvoření současné agitky ukázala nezužatému divákovi nejen slepé uličky, ale i náznak směru, jímž by se tento žánr mohl vyvíjet.

Základní problém, na nějž vojenské soubory narážejí, spočívá v tom, že didaktičnost agitačního divadla při utilitárním chápání vede k frázovitosti. Příliš obecná rovina tématu přivedla řadu souborů, nejen vojenských, k pouhé rekapitulaci poznatků a tezí, místo představení a tedy specificky divadelního zážitku obracího se k celému komplexu divákovy psychiky jsme se mohli setkat s kvalitním přečtením do několika hlasů rozepsané přednášky nebo s recitací angažované poezie sestavené do tzv. pásma podle historické posloupnosti významných událostí. Divácký efekt takových programů, k nimž řada souborů musela zákonitě vývojově dospět, ale které by jejich poučenější pokračovatelé měli překonat, je sporný nejen z hlediska estetiky divadla, ale i z hlediska samotného naplnění pregnantně vyjádřené funkce představení. V praxi je stále ještě opomíjena zdánlivě prostá Brechtova myšlenka, že didaktické divadlo musí především bavit, aby mohlo vychovávat.

Tento problém si uvědomila řada vojenských souborů, z nichž o třech jsme se již zmínili a s ostatními se diváci mohli seznámit na vrcholném kole Armádní soutěže umělecké tvořivosti v Bechyni. Nebezpečí přednáškovitosti se tyto soubory více či méně úspěšně snažily čelit zdivadelněním tématu, to jest ne jeho přímým pojmenováním, jež je divákům injektováno všemi prostředky v podobě tezí, ale jeho divadelní realizací, při níž je téma zobrazováno a v průběhu představení stále uhadováno. Jinak řečeno, i v agitce je v ideálním případě téma obsaženo implicitně, nikoliv přímo proklamováno. Dosažení takového tvaru je otázkou času a příznivého vývoje, soubory Kontakt, Hudras i Rudý květ se k němu svými počiny zase o kousek přiblížily. Proti nebezpečí opakovaného konstatování vystoupily se snahou o vyjádření vlastního postoje, proto používaly metafor, hyperbol, ironie a sebeironie jako prostředku k rozbití prefabrikovaných vzorů, zcizování jako možnosti komentáře. Zdá se, že pro současnou agitku, o níž usluží nejen vojenské soubory, je cesta v dalším rozvíjení a vytřídování arzenálu těchto výrazových prostředků, jež umožní jasně určit hranici mezi skutečně angažovaným a jen podlézavým dílem.

Hovoříme-li o tom, co je pro vojenské soubory typické, zjistíme, že i přes řadu problémů se u nich objevuje cosi velice cenného a všem společného, totiž upřímná snaha mladých lidí vyjádřit sama sebe na pozadí závažných a často zbytečně patetizovaných témat.

JAN VEDRAL

IVAN ŠKAPA:

## HASTRMANCKÁ KOMEDYJE

Na hrázi rybníka zkusí čtyřčlenná muzikantská kapela, aby se na dožínkách v Drbanech předvedla v plném lesku. Jejím zprvu nepozorovaným posluchačem je mladý vodník Kapička, který se svými šesti kolegy vodníky žije v místním rybníku. Muzika se mu náramně líbí, ale když ho muzikanti chtějí z legrace chytit, uklouzne jim do vody. Ovšem v Drbanech muzikanti nepochodí. Pohádají se s hloupým a ješitným rychtářem, který chce vzít jen půl kapely, na což muzikanti nepřistoupí. Zatím se v rybníce koná vodnická schůze, na které se již poněkoli-káté řeší problém, který je všechny svedl do jednoho rybníka, totiž problém osamělosti. Co dělat proti této osamělosti, když navíc Hlubinka se zamílovala do chudé, ale milé rusovlasé Dorotky z pazderny a dnem a nocí po ní touží. Po dlouhém dohadování všichni schválí návrh uspořádat bál, na kterém by hrála kapela, se kterou se Kapička seznámil na hrázi, a na který by pozvali i vesničany z Drban, hlavně pak Dorotku. Vodník Stulík vše dojedná s kapelou a ostatní vodníci se vrhnou do příprav občerstvení, výzdoby i pozvánek, které chtějí rozdat po vsi. Když se ale do vsi vypraví, nestačí ani říci, proč přišli, a vesničané poštvání rychtářem je ranami vyženou. To vodníky rozzlobí. Stáhnou všechnu vodu ze studní na blata a Drbany zůstanou bez vody. Ale od bálu neupustí, čekají aspoň na ty, kteří slíbili přijít — na kapelu a na Dorotku. A čoučkají se. Zatím se paňmámy z Drban pod vedením rychtářky oboří na rychtáře a sousedy, proč nejsou dožínky a proč vyhnali vodníky ze vsi, když ani nevěděli, s čím vodníci přišli a když teď není ve studnách voda. Ať chce nebo nechce, musí rychtář opatřit sud piva a se sousedy jít vodníky odprosit. Přicházejí k rybníku, když je vodnický bál v plném proudu. Vodníci už se i poprali, jak to má na správném bále být, a Hlubinka získal lásku Dorotky. Rychtář nerad odprosí a zatím co Dorotka s Hlubinkou plánují společnou budoucnost mezi lidmi, vodnický bál pokračuje, teď už za účasti celých Drban.

Komedie o 11 obrazech psaná v jihočeském nářečí s muzikou a řadou jihočeských lidových písní se odehrává ve třech hracích prostorech: na hrázi, v hospodě a u vodníků pod vodou. Má 17 mužů, 5 žen a kompars. Velké role jsou: staří vodníci Vrbovec a Dušek, středně staří vodníci Náhon, Stulík a Proudník, mladí vodníci Hlubinka a Kapička a mladá a hezká Dorotka. Střední role: muzikanti Antonín, Vojta, Jeník a Josef, rychtář, mlynář,

šenkýř, hrobař a rychtářka Mařka. Malé role: 1. a 2. soused, 1., 2. a 3. sousedka. Kompars tvoří lid obého pohlaví. Zábavná i poučná komedie Ivana Škapy se hodí pro každý soubor. Vydala Dilia.

JOSEF BOUČEK:

## TOULAVÝ KŮŇ

Do domácnosti pana učitele Havránka a jeho ženy paní Sofky vnutí výmluvný otec Hanka svého osmnáctiletého syna Ludvíka jako podnájemníka, aby syn mohl dokončit studia na místním maloměstském gymnasiu. Havránek je zprvu proti, ale paní Sofka, které se bystrý a temperamentní Ludvík líbí, je ochotna vzít ještě tentokrát podnájemníka, zatím na zkoušku. Dcera Havránkových Pavla dává Ludvíkovi nepokryté najevo, že jí jeho přítomnost vadí. Později se Ludvík od ní dozví, že poslední student, který byl u Havránkových v podnájmu, se tu rozstonal a zemřel. Od jeho smrti chodí Pavla v černém a chová se jako člověk, který ve svých dvaadvaceti letech rezignoval. Ludvíkovi je ošklivé a osamělé Pavly líto a snaží se jí vysvětlit, že rezignace převedším tím, že se jí snaží zbavit pocitu méněcennosti, který v ní stále vyvolává její kdysi krásná matka. Paní Sofka svou dceru nemiluje. Nemiluje nic, co pochází od jejího muže. Než se vdala za Havránka, měla paní Sofka ráda jakéhosi studenta, kterého jí tolik připomíná právě Ludvík. Ale Havránek, aby se zbavil soka, rozbil mu kamenem hlavu. Přesto, že k této smutné události došlo už před mnoha lety, paní Sofka na ni nikdy nezapomněla a žila s Havránkem jako cizí člověk. O Pavlu se uchází pan důchodní, kterého Pavla nemiluje. Ale paní Sofka se domnívá, že manželství s panem důchodním by bylo pro ošklivou a v sebe nevěřící Pavlu nejlepším řešením jejího dalšího života. Ludvíkův vliv způsobí, že Pavla se odváží prvních nesmělých kroků k získání sebedůvěry, ale paní Sofka její snahu ničí. Pavla dá tedy slovo panu důchodnímu a stěhuje se k babičce, kde zůstane až do svatby. Žít s matkou, jejíž nelásku bolestně cítí, už nemůže. Ale vítězství paní Sofky je kratičké. Když se Ludvík dozví o Pavlině odchodu, odchází také. Byl podnájemníkem přece jen na zkoušku. Jako toulavý kůň pluje dál.

Hru o pěti dějstvích napsal Josef Bouček na motivy povídky Fráni Šrámka „Popel“. Odehrává se na malém městě kolem roku 1910 v jediné simultánní dekoraci: dvou pokojích a předsíně ve starém domě. Má 5 mužů a 3 ženy. Velké role: učitel Havránek (50 let), paní Sofka (48 let), Pavla (22 let), student Ludvík (18 let). Malé role: otec Hanka (40 let), student Slávek (18 let), student Antoš (18 let) a paní důchodní (60 let). Hra se hodí pro vyspělý soubor. Vydala Dilia.

JAN BARTOŠ:

## KRKAVCI

Před venkovskou hospodou si stěžují na svůj trpký osud solicitor Burdach, prohnáný venkovský šejdř, a obchodník Rubricius, kramář, dohazovač a lichvář v jedné osobě. Nemohou náležitě rozvinout své schopnosti, protože jim v tom brání osmaosmdesátiletý lichvář Eliáš, který ovládá celý kraj a má monopol na každou trestnou činnost. Burdach a Rubricius jsou přesvědčeni, že jsou schopnější než Eliáš a že se musí stýč co stýč prosadit. Proto se chopí právě se naskytnuvší příležitosti, jak oslabit Eliášovu moc. Eliáš má právě dědit značné jmění po své zemřelé sestře, pokud se ovšem nepřihlásí — a to do několika dnů — sestřin nemanželský syn. Burdach a Rubricius rozšíří po vsi, že malíř Dlask, který se objevil ve vsi, je oním, již rok úřady hledaným dědicem. Přivedou před soud rychtáře Staška a dokonce i pěstounku onoho nemanželského syna, stařenku Hůrovou, která dosvědčí, že Dlask je právoplatným dědicem. Eliáš se chce s Dlaskem dohodnout na odstupném, ale Dlask to odmítne. Eliáš ze ztráty dědictví onemocní, ale nepřikládá své nemoci žádnou váhu, dokonce i lékařem odmítne. A i když ještě není zcela mrtev, chovají se k němu Burdach, Rubricius i Stašek jako k mrtvému. Strčí ho do rakve, drancují, pijí a radostně tancují kolem rakve, v níž leží teď už skutečně mrtvý Eliáš. Zpráva o jeho smrti se roznese po vsi. Zvenku je slyšet hluk davu sousedů, který se sem valí. A krkavci, kteří dostali strach, vidí svou spásu v Dlaskovi. Ale ten je zamkne v Eliášově brlohu a přidá se k davu. A zatím co zvenku je slyšet smuteční pochod a výkřiky „Konec krkavců!“ vletí mezi zhrouceného Burdacha, Rubricia a Staška silný provaz.

Komedie Jana Bartoše (1893–1946) vznikla v roce 1916. Konečnou podobu jí dal autor v roce 1919. Má tři dějství odehrávající se ve třech dekoracích: před venkovskou hospodou, v rychtářské síni a v Eliášově brlohu. Má 10 mužů a 1 ženu. Velké role jsou: lichvář Eliáš (88 let), Burdach, Rubricius, krčmář a rychtář Stašek, bývalý statkář Trmal, mladý malíř Dlask. Střední role: písař Pelant, bývalý majitel fiakru Klaban, zničený otec Kalvach. Malé role: doktor Relink a stařenka Hůrová. Vzhledem k tomu, že příběh hry má symbolický význam a žánrově směřuje od komedie ke grotesce, může o hře uvažovat jen vyspělý soubor, který má dobrého režiséra a dramaturga schopného úpravy textu, která je nutná.

Jarmila Černíková

# ZÁPISNÍK

## Z redakce

Na společné schůzce redakce s předsedou SČDO dr. Milanem Kyškou se probírala dosavadní spolupráce SČDO a Amatérské scény a zejména výhledy na ještě plodnější spolupráci v příštím roce, v němž se seje svazová konference, které chce redakce věnovat značnou pozornost. Hovořilo se dále o možnosti získávání dalších předplatitelů z řad členů SČDO.

## Pražský podzim

IV. pražskou přehlídku celovečerních her amatérských souborů (říjen — listopad) připravily ve vzájemné spolupráci Kulturní dům hl. m. Prahy, Pražská odborová rada, OKD Prahy 9 a Pražský výbor SČDO. Přehlídka probíhá každý páteční večer ve vysokoškolském kulturním domě GONG. Vystoupí pět pražských souborů: Kulturního domu hl. m. Prahy LUCERNA [Z. Pospíšil—M. Štědroň: Balada pro banditu], Žižkovského divadla OKD 3 [M. Schejbal—H. Bouček: Jak jsem vyhrál válku], ZK ROH Tatry Smíchov MARYŠA [W. Shakespeare: Vetu za vetu], UKDŽ MÁJ [E. Labich—F. Mikeš: Paroháči] a Obvodního kulturního domu Prahy 9 GONG [M. Frýda: Kořeny ve větru]. Jde o nejlepší představení pražských amatérských divadelních souborů minulých sezón. Potěšující je, že vystupující soubory jsou mladé všem svých členů a některé i délkou svého trvání. —vš—

## Z edice SKKS

Středočeské krajské kulturní středisko vydalo ve své edici pro amatérské divadelní kolektivy záslužnou publikaci Evy Machkové Dramatické hry a improvizace. Tento z nejdůležitějších prostředků dramatické výchovy bývá a mnoha souborů často opomíjen. Takový zásobník her, cvičení a námětů dobře poslouží bohatšímu rozvíjení dramatické hry a improvizace, mládežnických a konečně i ostatních divadelních kolektivů.

## Mladá a přitažlivá

Pražská vinárna s poezií Viola, která se stala pojmem mezi mládežnickými básnickými slova a uměleckého přednesu, a to profesionálními i amatérskými, vzpomínáme v září 15 let svého trvání. Za nedlouhou, plodnou dobu své existence připravila 832 pořadů, které uvedla v 4111 večerech na domácí scéně, v 851 večeru na zájezdech. Je

to úctyhodné číslo, těch skoro pět tisíc (ročně tedy 330) představení! V pořadech kmenového repertoáru [z nichž některé dosáhly více než sto repríz], v jednorázových Textfórech, v cyklických Večerech současné tvorby a interopretům věnovaných pořadech Přícházejí, v dětských programech, ve zvláštních nočních programech či koncertech a v řadě pořadů příležitostných či věnovaných hostům představila Viola zaujatému a věrnému návštěvnicku desítky, ba stovky autorů domácích i zahraničních, současných i klasických, a neméně vysoký počet recitátorských a hereckých tváří. Dala příležitost desítkám scénáristů, režisérů, choreografů, hudebníků. Také značný počet amatérů, jednotlivců i skupin, vděčí za opravdu mnohé intimní zdem Violy. — Dramaturgický profil scénů charakterizuje oddaná služebnost poezii [na předním místě samozřejmě domácí a současné]. Vysoká umělecká náročnost (jak autorská, tak interpretáční), oblibnost, nekonvenčnost a inspirativnost, rysy, pro něž vešla do povědomí nejen umělecké pražské, ale do slova široké veřejnosti. Za všechny naše čtenáře přejeme Violy, abv ještě hodně dlouho zůstala mladá a přitažlivá! Jak

## Režisér se srdcem ochotníka

Letos si počítala padesátka na režiséra Aloise Hajdu, který jako absolvent brněnské JAMU působil postupně ve Slovákém divadle v Uherském Hradišti, Jihočeském divadle v Českých Budějovicích a v šedesátých letech v činohře Státního divadla v Brně; nyní je již sedm let členem gottwaldovského Divadla pracujících.

Režisér Hajda si od doby svého brněnského angažmá clevědomě vybírá ty obtížné klasické texty i dramatické novinky, které mu umožňují ukázat z jeviště složité vztahy lidské osobnosti a pohybu dějin, postavení zápasného jedinice uprostřed společenského procesu. Další se mu úsměvně zohrávat i některé nejběžné předlohy komediální. „Svého“ autora si však postupně našel ve W. Shakespeareovi. Inspirován a poučen pronikavostí brechtovsko-dürrenmattovské analýzy politického mechanismu moderní společnosti nachází stále nové a nové úhly pohledu na jeho odkaz. Představení od představení se režisérovo vidění světa filozoficky prohlubuje a zpřesňuje a přitom na scéně zároveň básnický aktualizuje a metaforizuje.

Umělecké úsilí A. Hajdy připomínáme si ovšem nejraději z dalšího důvodu — pro jeho dlouholetou nezištnou součinnost s divadelními amatéry. Od roku 1955 režisér obětavě spolupracuje s ochotníky v Kromě-

říži, hracími nyní pod hlavičkou místního Sdruženého závodního klubu ROH v sále Na starém pivovare. Obklopen několika kamarády z dětství, z nichž pomohl odchovat herce, za které by se nemuselo stydět žádné profesionální divadlo [L. Tvarůžek, G. Hrabal, L. Čápková aj.], připravuje Hajda v ozduží vzájemného partnerského respektu s tímto vyspělým souborem téměř každoročně jednu novou premiéru. Kroměřížský kolektiv se tak vpracoval mezi přední amatérské soubory Jihomoravského kraje a Moravy vůbec. Jeho dramaturgicky náročné inscenace mají dobrý zvuk i v celostátním měřítku a nejednou reprezentovaly svůj kraj na rozličných přehlídkách až po nejvyšší uznání na několika ročnících Jiráskova Hronova. Ze série Hajdových kroměřížských inscenací posledního období si připomeňme především velmi úspěšné Čapkovy drama Matka (1971), Hrubínovu vesnickou Křišťálovou noc (1973) a Ōrkenyho poetickou Kočičí hru (1974), o rok později Brechtovo antifašistické drama Pušky paní Carrarovy [s jejich obnovením nastudováním hostovali Kroměřížští v družebních městech Polska], méně zdařilého Narsreddina J. Mahena (1976) a konečně již druhou Brechtovu hru na této amatérské scéně — protiválečnou parabolu Matka Kuráž a její děti (1978). vz



• V sobotu 9. září 1978 proběhla krajská konference SČDO Severočeského kraje. Konala se v Chomutově, v ZK železničářů za osmdesátiprocentní účasti delegátů. Obsáhla zpráva o činnosti v uplynulém období, předložená odstupujícím výborem, vyzdvihla klady, ale nevyhnula se ani záporům. Z těchto záporů je ovšem třeba čerpat poučení pro budoucí práci, proto také konference přijala usnesení, které by mělo přispět ke kvalitativnímu zlepšení a prohloubení práce. Potěšitelná byla účast inspektora KNV pro kulturu, který ve svém diskusním příspěvku kladně zhodnotil aktivitu severočeských členů Svazu. Kritické připomínky, které zazněly v příspěvku ředitele KKS, budou podkladem pro jednání, kterého se ze strany SČDO zúčastní také představitel ústředního výboru Svazu.

• V sobotu 30. září t. r. zahajuje třetí ročník Scénografická škola SČDO. Dvě skupiny ochotnických scénografů a skupina loutkářů se v úvodním semináři sejdou společně, aby od druhého, říjnového semináře pracovaly opět samostatně. Vý-

znamnou součástí tohoto roku výuky bude i příprava výstavy scénografů SČDO, kterou na červen 1979 připravuje ÚV SČDO a jeho scénografická komise ve spolupráci a pod metodickým vedením Divadelního ústavu.

• V souladu s požadavkem státních orgánů vytvořil ústřední výbor SČDO podmínky pro ustavení krajského výboru ve Východočeském kraji. Ustavující krajská konference bude svolána před koncem letošního roku.

• Také Středočeši intenzivně připravují svou krajskou konferenci, a to na listopad. Nejlépe jednoduché postavit aktiv funkcionářů, který musí být rovnocenným partnerem výborně pracujícím KKS.

## KOUTEK SAL SČDO

Termín pro podání přihlášek na II. přehlídku individuálních výstupů s loutkou byl prodloužen do 30. prosince 1978.

Počet členů SAL neustále roste. Předpokládá se, že do konce roku bude v našich řadách přivítán tisíc člen. Členských souborů, které mají organizovanost v SAL nejméně 50 % je 45. Dalšíh 66 souborů má zastoupení v SAL procentuálně poněkud nižší. Kraje Praha, Jihomoravský a Severomoravský mají nejpočetnější členskou základnu.

Spolupráce se slovenskými loutkáři ve smyslu dohody, která byla uzavřena mezi SAL a Loutkářskou sekci Svazu divadelních ochotníků na Slovensku se rozvíjí. [SAL vyslala na krajské přehlídce SSR několik sólistů, na letošní LCH vystoupila na besedě SAL k II. individuálním výstupům s loutkou slovenská loutkářka I. Nemčovská.]



## HRY PRO DOSPĚLÉ

M. Varga — P. Hammel — A. Vášová: Cyrano z předměstí [12 m, 3 ž, kompars]  
M. Šatrov: Konec [10 m, 1 chlapec, 4 ž]  
N. A. Někrasov: Herečka [2 m, 3 ž]  
L. Maljugin: Mé ironické štěstí [3 m, 3 ž]  
Lope de Vega: Odstrčený nápadník [9 m, 5 ž, kompars]  
I. Brad: Slyšení u konzula [8 m, 5 ž, hlasy]  
K. Wittlinger: Dva páni k snídani [2 m, 1 ž]

**MALÁ ŘADA SOCIAL. AUTORŮ**  
sv. 51 — K. H. Roehricht: Úplně obyčejná rodina [5 m, 4 ž]

## HRA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

J. Uher: Nikolka [1 m, 1 ž, 11 dětí, dětský kompars]

# DIVADLO O MALÍŘI

VADIM KOROSTYLJEV: PIROSMANI, PIROSMANI, PIROSMANI

NIKO PIROSMANAŠVILI, zvaný Pirosmani, byl geniální gruzínský malíř chagallovského formátu. Žil a pracoval zcela osamocen, daleko od jakýchkoli center boje o moderní malířství na počátku tohoto století. Přesto jeho dílo nejen souzní, ale v něčem i předjímá objevy nové výtvarné řeči. O jeho životě se ví bezpečně pouze to, že byl chudší než kostelní myš, že zemřel v sedmapadesáti letech — což je v Gruzii, zemi stoletých, věk mladíka — v bídě, opuštěn a neznámý. Byl objeven a oceněn teprve nedávno, mnoho let po své smrti.

Budeme hrát divadlo o lidském životě,  
který se, když se to tak vezme,  
musel stát divadlem:  
byl vystaven příliš mnoha očím,  
a příliš mnoho očí jej učinilo svým majetkem.  
Pirosmani!  
Přišel k nám skrzě clonu času.  
A nevěstností.  
Po prožité bídě.  
Po prožitém hladu.  
Po prožitém životě.  
Málem zapomenut.  
Až po letech...  
Až po letech...  
Všechno přišlo — až po letech.

Známého sovětského autora Vadima Korostyljeva osobnost Pirosmaniho zřejmě hluboce vzrušila. Z jeho hry se zaklínávacím titulem PIROSMANI. PIROSMANI. PIROSMANI je na první pohled zřetelný osobní horoucí vztah k dávno mrtvému umělci. Úcta před životem, prožitým v naprosté hmotné bídě, ale zároveň s neuvěřitelným svěcením svrchovaného talentu. Vzrušený spodní tón autorského zaujetí, silný citový akcent vzdaluje hru o Pirosmanim na hony daleko od obvyklého typu životopisných her, na něž jsme si — ne zrovna nadšeně — zvykli. Autor nezakrývá, naopak, zdůrazňuje, že lidský osud geniálního malíře byl sice smutný, ale nebyl to, čemu říkáme dramatický, dokonce tragický. Ve středu divadelního dění tu nestojí rozpolcená bytost, nesledujeme její vnitřní zápas o sebe sama — ale naopak, autorovi se podařil obraz člověka dokonale harmonického, v němž únava z nekonečné řady hladových dní je vyvážena ničím nenahraditelným štěstím z naplněného života malíře. Proto také není hra označena jako drama, ale jako „monology“ — tím je dáno předem na srozuměnou, že v ní nelze hledat obvyklý dramatický děj, postavený na zápletku a vyvíjejících se charakterech, že nejde o objektivizovaný příběh jednoho života, ale o subjektivní výpověď o něm.

Blíží se smrt a člověk rekapituluje svůj život — malíř vzpomíná na svůj život malíře. Vytvořil celý nový, radostný, životaschopný svět, a ten se nyní k němu vrací, aby ho potěšil v těžké hodině, aby ho ujistil o své reálné existenci. Jsou tu samozřejmě stíny hořkých zklamání, nedorozumění, nepochopení, pokoření — ale blednou před jistotou, že svět, který malíř viděl a namaloval, je živý a stejně skutečný jako sama příroda.

Korostyljevova hra je lidsky jímavá, přitažlivá — a svou myšlenkou velmi užitečná: mimo jiné prostě, názorně a srozumitelně přibližuje tvůrčí proces umělce, dokazuje, že realita, vytvořená fantazií umělce, je také skutečností a součástí života a má právo na existenci, ať už se to komu líbí nebo ne. Usvědčuje ze směšnosti blahosklonnou povýšenost tzv. rozumných a obžalovává ze společenské škodlivosti ty, kteří sami jsou schopni poznat jen jednu,

tu nejjednodušší, nejpřizemnější, nejkonvenčnější „pravdu“ života a zakazují, aby umění „lhalo“ o kráse barev, tónů, tvarů a objemů, o fantastičnosti přírody, o životě jako o zázraku.

Pro inscenaci je tento text jaksi náročně nenáročný. Nevyžaduje složitou mašinérii, může ho hrát i chudé divadlo. Scéna představuje libovolně utvářený přístěnek pod jakýmsi schody. nábytkem je jedna stolička a rekvizitou jen malířský kufřík s barvami. Zjevování obrazů a vystupování postav z obrazů umožní prostinký magický trik černého divadla. Kostýmy jsou dány Pirosmaniho obrazy, stačí se podívat na jejich reprodukce. A jsou velmi jednoduché, jde spíš o jejich barvu než střih. (Ostatně, v Realistickém divadle, kde Pirosmaniho poprvé u nás v překladu J. Prokopa uvedli, jistě rádi poradí.) Několik postav z obrazů, které s Pirosmanim diskutují a bručí na něho, jak je namaloval, mohou hrát i méně zkušené amatérští divadelníci, pokud umějí na jevišti jednat a mluvit prostě, bez vyumělkovanosti.

Tím větší nárok však klade tento text na představitele Pirosmaniho i ruského malíře a dívky Iji. Soubor, který ve svém středu nemá tři vyspělé herce, nemůže tuto křehkou, snadno zranitelnou, intimně poetickou hru hrát. Vyspělostí tu nemáme rutinu, získanou ve hrách běžného typu, ale celkovou kulturu uměleckého citu, živý vztah k výtvarnému umění a zažitou znalost toho, jak, kdy a z čeho vzniká na jevišti básnické napětí. Herec, hrajič Pirosmaniho, musí mít navíc ještě dar sugestivnosti. Musí předat své vidění — a tady je to míněno doslova — divákům, musí je vtáhnout do světa Pirosmaniho obrazů, a to tak, aby se jim tu zalíbilo. Přitom je nutné uvědomit si, že tato hra nesnese ani smítko teatrálnosti, vyumělkovanosti, bezkrevné unylosti, která se u nás tak často vydává za „poezii“, ani tajuplnosti, s níž se u nás tak často prostě věci podávají jako složité, aby vypadaly jako filozofie. Divadlo o malíři je automaticky vystaveno konfrontaci s jeho obrazy — a tváří v tvář lapidární prostotě Pirosmaniho by se také snadno mohlo zesměšnit.

Přes nástrahy, které klade, stojí však Korostyljevova hra za pozornost amatérských divadelníků. V situaci, kdy divadlo všude hledá kudy ven z šedi a popisné mělkosti, bylo by chybou nevyužít tam, kde to jen trochu jde, právě tento text.

Alena Urbanová

## UKÁZKA:

**PIROSMANI:** Ano. Člověku se aspoň jednou musí něco podařit. A teď mě konečně budeš učit, ano?

**MALÍŘ:** Čemu, Niko?

**PIROSMANI:** Co je to perrrrpek — ti — va? Perrrr — pek — ti — va. Co to znamená?

**MALÍŘ:** Bojím se, že se ti nebude líbit, co řeknu.

**PIROSMANI:** To je jedno, povídej.

**MALÍŘ:** To je když člověka, který stojí v dálce, namaluješ malířského a nezřetelně — tak dvěma, třemi tahy. A toho, kdo stojí blízko, velkého, přes půl plátna. Nebo až k rámu, po samý horní okraj. Jestli máš na rám peníze.

**PIROSMANI** [zamává rukama]: Co tě vede! Rám stojí víc než

obraz. Ten už ať si opatří zákazník.

**MALÍŘ:** Taky pravda. Ale stejně — představ si tedy rám...

**PIROSMANI:** Proč si mám představovat něco, nač nemám peníze?

**MALÍŘ:** A na šašlik peníze máš?

**PIROSMANI:** Ten si představuje můj hlad. Hlad, Ruse. Tak vidíš, a ty — perspektiva!

**MALÍŘ:** Co s tím má společného perspektiva?

**PIROSMANI:** Když jediné, co máš, je chuť — tak jakákupers — pek — ti — va?

**MALÍŘ** [trochu zaraženě]: Ale tys chtěl slyšet o jiné perspektivě.

**PIROSMANI:** I s tou je to jinak, než jsi povídal.

**MALÍŘ:** Jak to, Niko?

**PIROSMANI:** Co když v dálce

stojí přítel?  
Zatímco vpředu  
hlupák a donašeč?  
Který poslouchá všechno, co  
řekneš?  
A kdyby jen poslouchal  
S hubou dokořán  
hlta každé tvoje slovo,  
aby ti potom pěkně zavařil.  
Proč bych měl špicla  
malovat přes půl plátna  
nebo až k rámu?  
Ne!  
Toho namaluju  
dvěma třemi tahy.  
A maličkého.  
Docela maličkého.  
A pusu mu nenamaluju vůbec,  
aby ji neotvíral.  
A bude bez uší.  
Ale příteli,  
který je někde v dálce,  
namaluju velkého a krásného.  
Aby takhle velký  
stál v dálce,  
díval se na mě  
a těšil se,  
jak chytře jsem se vypořádával  
se špiclem!  
No?  
MALÍŘ: Tím ale porušíš linii  
horizontu. Co je daleko, je blíž  
k horizontu a zdá se vždycky  
menší...  
PIROSMANI: Tak poruším!  
A budu pro něj na horizontě  
jít!  
Ať stojí  
a těší se pohledem,  
jak jsem se já, maličký,  
vypořádával s tím velkým tupcem,  
co na mě civěl s hubou dokořán.  
Tak třeba ty: jsi ode mne da-  
leko,  
až na horizontu,  
a dokonce ještě dál...  
Ale sedíš a díváš se na mě,  
velký, krásný  
a laskavý.  
Nejsi snad takový?  
MALÍŘ (po chvíli): A sebe jsi  
někdy maloval?  
PIROSMANI (se znalostí věci):  
Myslíš autoportrét? Maloval.  
MALÍŘ: A byl jsi na něm malý  
nebo velký?  
PIROSMANI: Už se nepamatuju.  
Jmenovalo se to „Niko Piro-  
smanašvill v pěkných šatech a  
ne v těch nejhorších“. Někomu  
jsem to věnoval. (Uškříbne se)  
Jedno plátno jsem chtěl dokon-  
ce odnést na výstavu. Viselo  
v krčmě.  
MALÍŘ: Krčmář ti ho nepůjčil?  
PIROSMANI: Co by ne! A rád.  
Dokonce ho začal sundávat ze  
zdí. „Bude to nejlepší obraz  
z celé výstavy, Niko,“ povídá.  
„Ani nevíš, žes namaloval jed-  
noho knížete, který dovede vy-  
pít při obědě tři vědra vína.  
Lidi se zrovna pohnou, aby ta-  
kovou věc viděli... „Jenom  
ať visí tady,“ povídám já, „to  
ať se radši lidi hrnou dívat na  
takovou věc k tobě do krčmy!“  
(Odmílí se) A tys ukazoval lid-  
dem svého červeného koně?  
MALÍŘ: Ano, na vernisáži v ro-  
ce dvanáct.  
PIROSMANI: Na vernisáži? Co  
to je?  
MALÍŘ: Zahájení výstavy. Říká  
se tomu vernisáž.

PIROSMANI: Tak vidíš, jak jsem  
hloupý. Vůbec nic neznám. Ni-  
čemu jsem se nenaučil. Ani rus-  
ky, ani gruzínsky.  
MALÍŘ: Jsi hloupý opravdu,  
Niko. Copak jde ptáka naučit  
řemeslu jak zpívat? Buď je sla-  
vík, nebo není. A zpívá slavík  
rusky nebo gruzínsky? Slavíčím  
hlasem zpívá obloha, slavíčím  
hlasem zpívá strom, slavíčím  
hlasem zpívá tráva. Nemají  
hlas. A tak se slavík činí za  
všechny: za trávu, za strom, za  
oblohu. Raduje se, jak je pro-  
storný, raduje se, jak je urost-  
lý, raduje se, jak je zelená...  
PIROSMANI: Děkuji ti. Tos řek  
pěkně. A na tvého koně se lidi  
hrnuli?  
MALÍŘ: Lidi tam nebyli, Niko.  
Jenom odborníci. Říkají si kriti-  
ci.  
PIROSMANI: Proč kritici? To  
křičí?  
MALÍŘ: Ne, spíš šeptají. A za  
zády. (Zamyslí se) Ale občas  
i zakřičí.  
(Rozsvítí se Gruzínka s bubín-  
kem. Začne bubnovat. Objevují  
se Muži a Ženy, oblečení podle  
módy z roku 1912. Kostýmy jí  
nadenesně zdůrazňují. Lidé  
přicházejí nehlučně a distin-  
guovaně, šoupají podrážkami  
o rohožku. Avšak každý jejích  
krok, každé gesto nebo pooto-  
čením jednoho k druhému zazna-  
menává rytmicky a hlube bub-  
nek.  
Jsme na vernisáži.  
Sešlost zaplnila celou předscé-  
nu a všichni se dívají upněn-  
ě do hlediště, jako by tam byl  
obraz.  
Náhle se objeví a zavlní lorně-  
ty, podrobující plátno kritické-  
mu ohledání. Lidé pronášejí  
hlasitým šepotem a s různou  
intonací, obsahující nadšení  
i pobouření, odsudek i otázku,  
pohoršení i pochopení, pouze  
dvě nehezka, ale zvukná slova,  
do nichž lze vložit cokoli:  
— Rmpsální!  
— Pertikalentní!  
— Pertikalentní!  
— Rmpsální!)  
PIROSMANI: Co to dělají?  
MALÍŘ: Hodnotí.  
PIROSMANI: A co to je „rmp-  
sální“?  
MALÍŘ: Nevím.  
PIROSMANI: A „pertikalentní“?  
MALÍŘ: Nemám tušení, kamará-  
de.  
PIROSMANI: Tak proč to říka-  
jí?  
MALÍŘ: Jsou to odborníci.  
(Vernisáž šustí hedvábím a  
blýská lorněty. Teď je to klou-  
zavý a rozšklebený tanec, do-  
provázený tupými údery do bu-  
bínku. Ve stupňujícím se tempu  
se ozývá:  
— Pertikalentní!  
— Rmpsální!  
— Rmpsální!  
— Pertikalentní!)  
PIROSMANI: A řeknou taky  
něco, čemu by člověk rozuměl?  
(Uprostřed na předscéně se vy-  
členila skupinka, kterou tvoří  
tři Muži ve fracích a cylindrech

a exkluzivně módně oděná  
Dáma. Několik pohybů rukou,  
vzrušeně a rozčileně pozveda-  
jících a zase spouštějících lorně-  
ty... A hlasitý synchronní  
šepot dialogu, který ti čtyři  
vedou mezi sebou, obracející  
se jeden k druhému — koneč-  
ně něco, čemu „je rozumět“.  
— Není podstatné, že Kůň může  
podpálit, ale podstatné je, že  
Kůň může zapálit! Kůň červe-  
ný, břeh červený, a to je ne-  
bezpečné. Nebezpečné! Nebez-  
pečné!... Plavení nebezpečné-  
ho koně!... Jak to, že je  
červený? Chlapci se přece vra-  
cejí za večerní pastvy a slunce  
už dávno zašlo!... To plátno  
je nutné zakrýt šedí! Šedí!  
Šedí! Šedí! Šedí! Šedí! Šedí!  
Všichni postupují k hledišti a  
hlasitým šepotem skandují  
— Šedí! Šedí! Šedí! Šedí!  
Raz — dva — Šedí! Šedí!  
Tma. Světlo. Po davu ani vidu  
ani slechu. Gruzínka s bubín-  
kem zmizela.)  
MALÍŘ: Podráždila je červená  
barva, a tak spustil povyk,  
jako by dostali žihadlo.  
(Oba se zamyslí)  
PIROSMANI: Viděl jsem večerní  
včelu.  
Měla hrozně naspěch.  
Snažela se na květy a její bzuk-  
ot byl  
vysoký a úporný  
jako bzukot šicího stroje.  
Pracovala, měla zpoždění.  
Na sametovém bříšku jí  
vyrazil pot.  
Z práce ji vyrušil darmošlap,  
který očichával květiny.  
Dala mu žihadlo, a člověk jí  
zabil.  
Nezabil ji z hněvu, ale ze zlos-  
ti.  
A mrtvou  
ji ještě dlouho zašlapával botou  
do země.  
Zašlapával ještě živý samet.  
Zašlapával med.  
Zašlapával práci.  
Myslel na její žihadlo a ne na  
její med.  
Nedělají něco podobného  
s námi?  
Co říkáš?  
Nikdo neví, jak vzniká med.  
Nikdo neví,  
jak vzniká obraz.  
A najednou včela nebo malíř  
dají žihadlo.  
Raději utlouct. Pro všechny pří-  
pady.  
Aby darmošlap náhodou neza-  
kusil na chvíli bolest.  
MALÍŘ: To znělo trpce, cos řekl,  
Niko. I když jsi mluvil o medu.  
Tebe utloukli?  
PIROSMANI (sedí s unaveně  
svěšenou hlavou): Ano. Lhostej-  
ným očima. Jako by mě tlouk-  
li kusem železa. Dlouho, celý  
život. Až snad — dotloukli.  
MALÍŘ (vstane ze stoličky a  
přistoupí k Nikovi. Ukáže ru-  
kou do hlediště, na obraz, do  
kterého ještě před chvílí picha-  
li deštníky a lorněty): Kůň je-  
ště nevešel do vody... Rozu-  
míš?

PIROSMANI (unaveně, ze zdvo-  
filosti, jen aby něco řekl a ne-  
urazil hosta): Ale obraz jsi na-  
zval Plavení červeného ko-  
ně...  
MALÍŘ: Jenže kůň ještě do vody  
nevešel. Rozumíš? Figury na  
obrazech si vždycky dělají co  
chtějí. (Dívá se na obraz)  
A v tom je ta krása. Vidíš, kůň  
ještě nevešel do vody — proto-  
že se mu nechtělo.  
PIROSMANI: Tak proč potom —  
plavení?  
MALÍŘ: On tam vejde — teď,  
teď. Vidíš?... (Donutí Piro-  
smaniho, aby se otočil a podí-  
val) Vykroutil. Má zvednutou  
nohu, jako by opravdu se chtěl  
koupat. Chce nejdřív ozkusit,  
jaká je voda... To už sám od  
sebe! Tohle jsem nenamalo-  
val... Já chtěl, aby byl napůl  
ve vodě jako tamten růžový  
kůň vzadu, vidíš? Ale on si po-  
stavil hlavu. A teď se chystá,  
že skočí. Přišla zřejmě jeho  
chvilce, co říkáš?  
PIROSMANI (oživně): Kdepak,  
nepůjde dál. Bojí se, že ho voda  
uhasí. To je přece vidět, jak se  
bojí, že ho voda uhasí!  
MALÍŘ (přisedne na bobek ve-  
dle Nika): Namaloval jsem na  
něm chlapce. Ten už ho popo-  
žene.  
PIROSMANI: Ale voda ho uha-  
sí.  
MALÍŘ: Nikdy! Voda vzkypí,  
řeka se vypaří, ale on tam bude  
stát — můj červený kůň. Ať ho  
někdo zkusí zakrýt plátnem. Je-  
nom si posloužte! I pod plátnem  
vzkypí voda, až můj kůň vejde  
do řeky... (Dívá se na obraz)  
A na něm chlapec. Ještě mu  
teče mlíko po bradě!... Ale už  
si o něm přemýšlí.  
PIROSMANI: Ví, že má pod se-  
bou červeného koně, ale tváří  
se jako by nic. Stydí se! (Roz-  
čileně) Podívej, vešel tam...  
Vešel do Kury!  
MALÍŘ: Do Kury? Proč do Kury?  
PIROSMANI: Neplí se, prosím  
tě, se mnou. Vešel do Kury...  
Vidíš? Ten chlapec ho zahnal  
do Kury!  
MALÍŘ: Máš pravdu... Ten  
kluk ho zahnal do Kury. Já si  
to myslel, že ho zažene do  
Kury. Chlapík!  
PIROSMANI (vyskočí): Hej, ry-  
bář!... (Rozsvítí se obrazy  
RYBÁŘ, PODOMEK a ZPĚVAC-  
KA MARGARITA) Červený kůň  
vešel do Kury. A voda zčerve-  
nala jako od vycházejícího  
slunce... V tvé košili se odrá-  
žila celá Kura.  
PODOMEK (vrčí): To je taky  
nápad, koupat červeného koně  
v Kuře. A to si dovolí žebřák,  
který maluje po jarmarcích.  
RYBÁŘ: Všecky ryby jsou v ta-  
hu! Co můžu chytit v červené  
vodě?  
MARGARITA: Jak může být řeka  
červená? Jednou jsem jela na  
parníku po Rudém moři, a ani  
to nebylo rudé, ale zelené.  
Nebo modré. Už si nepamatuju.  
PIROSMANI: Eh, vy cákance  
mého štětce! Klíďte se od oken,  
darmo zastihujete den!

# KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

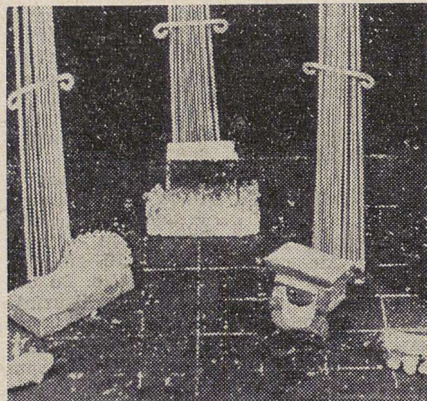
JARMILA MAŤÁTKOVÁ

Nejlepší práce amatérských scénografů jsou výslednicí konfrontace mezi omezeními, danými specifickým jevištním prostorem (např. velikostí jeviště, stavem osvětlovacího parku atp.) a fantazií výtvarníka. K takovým pracím patří i tvorba mladé a schopné výtvarnice Jarmily Maťátkové z Velkých Popovic.

J. Maťátková vystudovala výtvarnou výchovu na pedagogické fakultě a scénografické regule si doplňuje ve Scénografické škole SČDO. Jako výtvarnice spolupracuje s divadelním souborem J. K. Tyl v Říčanech. Výsledky, jichž na tomto jevišti dosahuje, udivují nápaditostí a odvahou. Konvence je zatlačena, z návrhů vystupuje respekt k herci, schopnost objevovat a zaplňovat jevištní prostor tak, aby výtvarně vyhovoval a poskytoval režisérovi dostačující množství jednotek, z nichž by mohl zdárně vystavět jakýkoliv scénický tvar. Maťátková si dobře uvědomuje, že v okamžiku, kdy je dán prostor, musí scénograf vstoupit do vztahů s prostředím, maximálně využít možnosti, které prostor poskytuje.

Všimněme si Hubalkovy Hodiny Antigony. Maťátková pracuje s prvky, které v zjednodušené formě při dodržování stylové čistoty a výraznosti vytvářejí slohově a dramaticky umocněné prostředí pro jednání herce. Její zásady o oproštění scény platí tím více, čím je dramatický text literární předlohy básnivější a ideově natolik silný, že již sám v interpretaci herce stačí plně umělecky vyjádřit a realizovat autorovu myšlenku. Maťátková chápe jeviště jako prostor organizovaný lidmi. Znaky a symboly, barvami a hmotami, které jen naznačuje, působí na citlivost diváka, snaží se ho zaujmout, uchvátit.

Daří se jí to, protože má cit pro dramatické ovzduší. Nebojí se vystoupit proti výtvarnému estetickému statutu dřívějšího divadla, proti jeho konfekci, ctí dialektický vývoj soudobého divadelnictví. Nedívá se na událost, dívá se do ní. Ví, že zatímco v minulosti scénický výtvarník pouze kopíroval prostředí, dnes ukazuje přeměnu jedné reality v jinou, a proto musí ovládat pravidla proměňování a pohybu. Jak by asi vyřešil scénu rakouský malíř a výtvarník Platzer? Jak by postavil scénu k Hubalkově Hodině Antigony náš Hoffmann? Ať už tak nebo onak, jistě by se s nimi Maťátková roz-



cházel — malovaná „dekorace“, sufity, stropy, závěsy, zaplněný prostor, to je minulost neodvratně překonaná současnou scénografickou zkratkou.

Neodmyslitelnou součástí tvorby J. Maťátkové jsou návrhy kostýmů. Profesionální scénografie bývá ve většině případů úzce specializovaná, každý odpovídá za své: někdo za kostýmní návrhy, jiný za scénografický návrh. Pro ideální koordinovanou jednotu návrhů je tato partikularizace handicapem. Střetávají se tu rozdílné umělecké osobnosti, rozdílné tvůrčí rukopisy, které se pochopitelně liší výtvarným názorem, což je mnohdy na závadu věci. U amatérské scénografie u vyspělých souborů tento moment obvykle odpadá spojením v osobnosti jednoho výtvarníka.

Maťátková tedy navrhuje i kostýmy. Ví, že herec není mechanická hračka, že jeviště není výkladní skříň, že je to místo pro herce a hru. Kostým je pro ni obrazem vztahů, ať už je míněna jeho výtvarná složka definovaná tvarem a barvou, nebo ať chápeme kostýmní návrh z hlediska jeho významu ve hře a pro hru. „Viděla jsem na Pražském quadriennale kostýmní návrhy, a litovala jsem krejčovnu. Někteří výtvarníci si neuvědomují, že u návrhu je nutné počítat s tím, že herec má hlavu, dvě ruce a dvě nohy. Kostým je maska rozvedená na celou postavu. Není-li návrh čitelný, jak podle něho může švadlena nebo krejčí pracovat?“ V praxi se opravdu nezřídka stává, že výtvarníci odvádějí malířské návrhy, předvádějí svůj umělecký rukopis a chudák krejčovna — vedoucí aby byl

výtvarníkem a dotvářel (mnohdy i vytvářel) kostým za výtvarníka. Speciálně v práci s detailem.

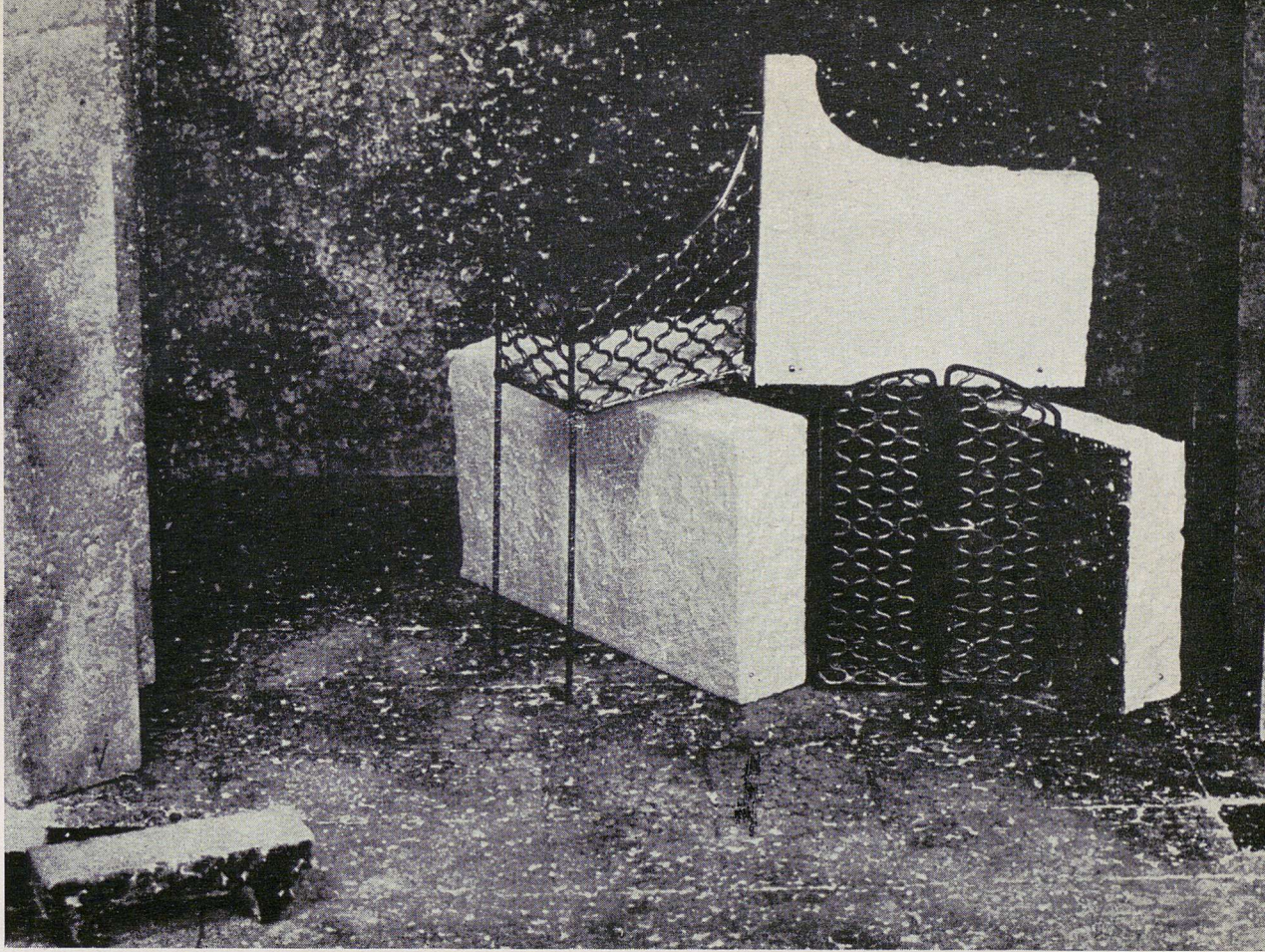
Naše kostýmní produkce se dnes ubírá dvěma směry. Jeden jde cestou efektu, kostým je vkusně provedený, pohledný, slušivý, zušlechťuje, ale hodí se spíš na maškarní ples. Druhý směr jde po roli, realizuje objektivně, vytrhává z tvarového kontextu, dává výtvarnému vyjádření větší význam, než roli přísluší, lpí příliš na detailech, a tím se ztrácí charakteristika celku. Na otázku, kterému směru by dala přednost, odpověděla J. Maťátková: „Ani jednomu. První se spokojuje povrchem, druhý rozleptává celek. Kostým se uplatňuje ve hře v celé řadě závislostí, jestliže je nerespektuje, nemůže nikdy splnit svůj úkol.“

Jarmila Maťátková zaujímá mezi mladou výtvarnickou generací amatérského divadla pevné místo. Její tvůrčí projev se vyznačuje vyjadřovací plastičností a jakousi zvláštní dramatickostí. Věřme, že se její talent bude rozvíjet stejně slibně jako na svém začátku.

M. Honsa

*Amatérská scéna, ročník XV (Ochotnické divadlo, ročník XXV), číslo 11, listopad 1978. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, Hálkova 1, 120 72 Praha 2. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabiček, 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 září 1978.*

© Panorama, Praha, 1978



Scéna k Čapkovu Loupežniku

Návrh kostýmů ke hře Karla Čapka Loupežník



