



AS 79

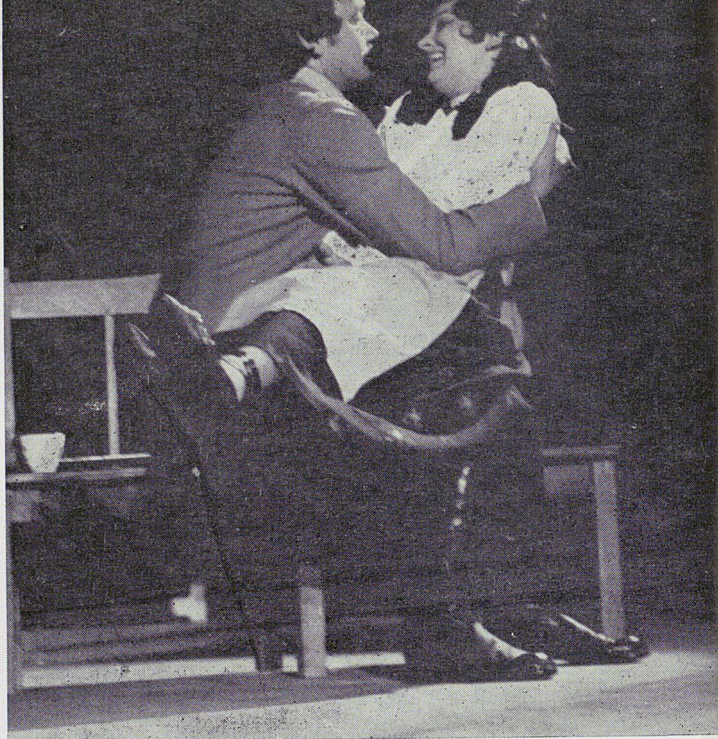
11

A MATÉRSKÁ SCÉNA • 4 KÉS

ERBENŮV ŽEBRÁK '79

MEMORIÁL JIŘÍHO BENEŠE

Na titulu – M. Gorkij: Na dně
v nastudování DS Prachatice.
Foto Zd. Svoboda



DS Bystřice u Benešova – G. B. Shaw: Čokoládový hrdina
Foto K. Kroužil

DS Sklářny Kavalier Sázava – Shakespeare: Večer tříkrálový.
Foto K. Kroužil



Příklad sovětského divadla

J. Kazda

Sovětské divadlo pro nás dnes může být poučeno v mnoha směrech. Především různorodostí scénických forem a režijních postupů, která těží jak z realistické herecké techniky, tak i z odkazu avantgardy, stavějícího proti iluzivní nápodobě života jeho metaforické vyjádření jevištními prostředky.

Tato různorodost se projevuje v současné tvorbě, orientované převážně na domácí dramatikou a dramatikou socialistických zemí. Projevuje se i v případech klasiky, kde se režie objevně zaměřuje na její aktuální výklad. Oběma sférám je společné vědomí o poslání divadla, jímž je — řečeno s Hamletem — „nastavit zrcadlo dějům světa, a celé době, se vším, co s ní hýbe, odhalit její podobu a mravy“.

V Moskvě samé je 25 profesionálních divadel a dva stálé cirkusy, mající k dispozici krytou budovu. Sovětská artisté, klauni, iluzionisté a jiní cirkusoví umělci mají vlastní vysokou školu, kde se vedle základů svého řemesla všestranně umělecky vzdělávají. Artistkám pomáhá baletní průprava. Rozvíjí se teorie nové humanistické náplně jednotlivých cirkusových profesí (např. krotitelé neuvírají biče, klauni nečerpají z neustálých facek a honiček, ale stávají se živým dokladem názoru Voskovce a Wericha, že „rubem srandy je poezie“; Jengibarov ostatně psal verše a klaunský typ Olega Popova navazuje na Chaplina a Marceaua). Technické prostředky iluzionistů náleží dnes k nejdokonalejším ve scénografii a mohou proto být zpětně použitelné také v divadle.

Světovou proslulost si získala herecká škola a pokusy v litevském Panėvėžiu, kde působí režisér Miltinis, někdejší žák a přítel příslušníků francouzské divadelní avantgardy. Na spolupráci s ním vyrostl např. Donatas Banionis, známý u nás především z filmů (Solaris, Goya, Kentauri aj.). Původní dramatika, v níž k nejzajímavějším zjevům patří Vasiljev, Gorin a Šukšin, je rozmnožována dramatizacemi a scénáři-kompozicemi režisérů, mezi nimiž vynikají zvláště Ljubimov, Tovstonogov, Jefremov, Efros a Tabakov.

MCHAT, uvádějící rekonstrukce někdejších inscenací Stanislavského a Němiroviče-Dančenka (jde i o rekonstrukce operní, poskytuje herecky, výpravou i scénickou hudbou možnost konfrontace současnosti se „secesním realismem“ či symbolismem zakladatelů MCHAT a dobou na počátku našeho století. (Samozřejmě je tu určitý mírný nadhled a odstup.) U nás myšlenku vytvoření podobného zlatého fondu české divadelní režie kdysi prosazoval režisér Jiří Frejka, který sám jako někdejší Hilarův asistent obnovoval po letech některé jeho inscenace. Vedle těchto „muzejních“ inscenací však MCHAT hraje i jiné, a to v nové budově, vyhovující moderním divadelním požadavkům. Sem patří např. Jefremovova inscenace Čechovova Ivanova, v níž se zajímavě užívá odlišných prostředků Smoktunovského v titulní roli od ostatních herců, hrajících tradičně.

Zajímavé a živé divadlo se hraje na Malé Bronné, kde působí režisér Efros. Na avantgardu navazují především Sovremennik (Současník) a Divadlo na Tagance, kde mají neustále vyprodáno a obě tyto scény jsou též největším lákadlem pro zahraniční návštěvníky. (Taganka má rozměry o něco větší než pražské Divadlo na zábradlí. Sovremennik hraje v nové budově s velkými přílehlými prostory pobočné budovy, sloužícími pro techniku a administrativu.)

Ohlas těchto divadel je přímo spjat s jejich uměleckou náročností, hloubkou výpovědi, s odvahou a prostorem pro experiment. Jsou to skutečně tvůrčí dílny a kolektivy, které nepojímají divadlo jako provoz a věnují přípravě každé inscenace potřebný čas a maximální úsilí. [Jak nevzpomenout, že už kdysi Karel Čapek záviděl sovětskému divadlu možnost zkoušet dostatečně dlouho. Vždyť třeba Vachtangov měl na inscenaci Dybuka v židovském divadle Habima, s níž pak slavil triumfy na turné Evropou, 200 zkoušek!] Hotová inscenace se většinou obsadí alternativně, neustále se vybrušuje a udrží se na repertoáru víc než jednu sezónu, aniž by to nějak ohrozilo její kvality.

Současné sovětské divadlo má však ještě jeden zdroj, který by nám mohl být vzorem. Vědomí historické kontinuity se totiž projevuje také v existenci divadelních vydavatelství, a v tom, že mimo divadelních her neustále vycházejí syntetické práce o divadle, díla jednotlivců, týmů i celých ústavů, a vycházejí i monografie a vzpomínky významných herců nejen ruských — např. monografie o Josefu Kainzovi nebo Paměti Ernesta Rossiho, obě vzorně vybavené fotografiemi a poznámkami, takže poslouží veřejnosti i odborníkům. Teatrologická literatura jako nutný prostředek poznání podob divadla minulosti, inspirace přítomnosti či budoucího divadelního snažení vychází nejen v Moskvě a Leningradě, ale i jiných městech a svazových republikách (Srv. o tom Karel Martínek v letošním ročníku Scény.)

Státní ústřední divadelní muzeum A. A. Bachrušina i Státní ústřední muzeum hudební kultury M. I. Glinky mají kromě toho diskotéku, fonotéku a skvěle technicky vybavená nahrávací studia. Spolupracují s archívem Rozhlasu a firmy Melodija, se Státním ústředním archívem zvukových nahrávek, jakož i se Státním filmovým archívem. Nahrávky (a v př. Bachrušinova muzea i filmy, spravované filmovým nadšencem a znalcem sovětské divadelní minulosti L. M. Spasským) se tak neustále doplňují a co víc — slouží okamžitě odborníkům, umělcům i široké veřejnosti.

Přednášky, pořady a besedy tak získávají žádoucí ná-zornost a poutavost, v níž se kombinuje odborný výklad s dokumentem, vzpomínka s živou uměleckou ukázkou. Jak málo se u nás využívá zkušeností starších divadelníků! Technické vybavení a zvuková či filmová dokumentace jsou pro nás zpravidla problémem. V Sovětském svazu naopak nezbytností, a uchování divadla našich dnů pro budoucnost se rovněž věnuje péče. Kolik filmových týdeníků u nás si všímá divadla? Divadlo je efemérní jev, zaniká v okamžiku svého zrodu. Jedině zvukový nebo filmový, popřípadě audiovizuální záznam může do jisté míry zpřítomnit po letech jeho časoprostorový průběh a charakter. Kniha, článek nebo fotografie a kresba už dnes nestačí, když máme dokonalejší možnosti jak evokovat prchavé okamžiky divadelní tvorby.

Současný herecký projev sovětských herců může být proto tak výrazově bohatý, že má nač navazovat i co překonávat. Síla divadla je v jeho věčné možnosti návratů a hledání. Vždyť chci-li něco popřít nebo předstihnout, musím to nejdříve dobře znát. Sovětské divadlo vychovává osobnosti, které překážkami jen sílí, lidi myšlenkově a citově vyspělé, náročné k sobě a zodpovědné k umění. Diváky proto nemůže nechat chladnými to, co jim sdělují

a jak jim to sdělují. Režie a herci táhnou za jeden provaz — to se cítí, to se zažívá v Sovremenniku jako na Tagance, na Malé Bronné jako třeba v Divadle Leninského Komсомolu, které jsme vloni měli možnost vidět také v Praze. Proti realistickému školení MCHAT, jehož se dostává prakticky všem mladým hercům, je tu i velká pohybová a hlasová průprava, již vyžaduje praxe. Proto u nás tak zapůsobil Karačencev v titulní roli Gorinova Ulenšpiegla: herecký výraz, tanec, zpěv, skoky a akrobatické prvky — to vše se u něho slučovalo s lehkostí a samozřejmostí, která svědčila o tvrdé, náročné přípravě. (A to nemluvíme o kvalitách textu, který prošel úspěšně už řadou našich profesionálních i amatérských scén.)

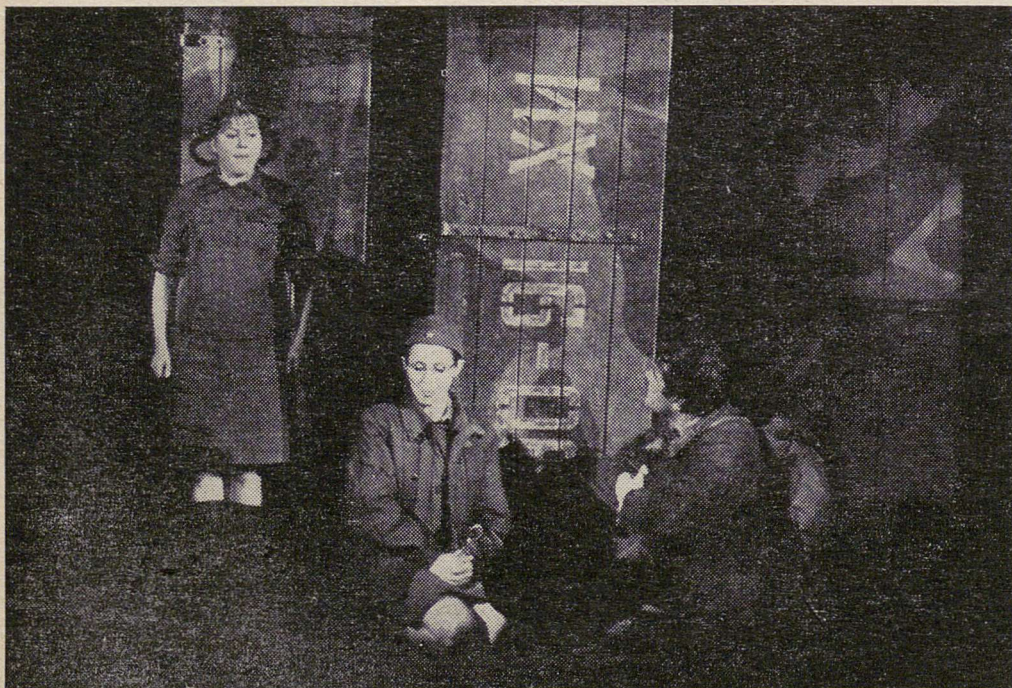
Jiným příkladem nám může být Smoktunovskij. Jeho realismus je přece také jiný než ten tradiční mchatovský (mezi nahrávkou Hamletova monologu v podání Kačalova a Smoktunovského je znát skoro padesátiletý vývoj ruského divadla). Liší se i od svých kolegů méně nápadnými, přirozenějšími prostředky — a přece to není z detailů poskládaná kopie života. Smoktunovskij navazuje i na intelektuální, „nepřevtělené“ herectví — líčí se mimikálně, aby vynikla přirozená výraznost a sdělnost jeho mimiky, a co hlavního: počínaje rolí Idiota v Tovstonogovově drammatizaci hraje jakoby s variantami jediné téma — citlivého, oduševnělého člověka, který se střetává se svým okolím. Takový byl jeho filmový Hamlet, za něhož se mu právem dostalo Olivierova blahopřání. Takový byl jeho Mozart v Puškinově aktovce Mozart a Salieri (její zfilmování jsme mohli vidět i v naší televizi). Takový byl jeho zfilmovaný Strýček Váňa či Čajkovskij v Talankinově filmu, jeho divadelní car Fjodor a částečně i Čechovův Ivanov na scéně MCHAT. U Smoktunovského jediný pohled, jediný záchvěv intonace říká víc než u jiného herce obsažený monolog. Dovede mluvit rukama, nahrbením zad, chůzí, tím, jak bere věci do rukou, jak reaguje na partnery. Jakou šířku protikladných emocí zabírá jeho Hamlet, jak jednotný a srozumitelný je u něj Hamletův vývoj!

Nebo si vezměme třeba herectví Olega Tabakova, dar fantazie, s nímž rozehraje obličejovou klauniádu, živě temperamentní gestiku a improvizaci. Při posledním pražském hostování v Gogolově Revizoru na scéně Činoherního klubu roztáhl například Chlestakovovo vyprávění o Petrohradě na půlhodinový gejzír nápadů, při kterém se diváci doslova svjeli smíchem.

V Sovremenniku vedle Tabakova vyrostl neméně zajímavý Konstantin Rajkin, syn známého Arkadije Rajkina z Divadla miniatur. Ani ostře řezaná tvář nedokázala omezit jeho mimiku. Zvládne psychologickou postavu ze současnosti obtížnou monologickým kontaktem s diváky stejně jako Beneše v muzikálovém provedení Shakespearova Mnoho povyku pro nic (viděli je také naši televizní diváci). Herci Sovremenniku vůbec ovládají dokonale umění oscilace mezi tragikou a komikou. Divák je často záměrně „odvázán“, aby vzápětí přistiženě zjistil, že to ani moc k smíchu není. Stejně je tomu na Tagance, kde na diváka víc útočí i scénografická vynalézavost, hra herců v uličkách mezi obecnstvem, simultánní herecká akce apod.

V dnes už klasické Ljubimovově inscenaci Vasiljevovy hry A jitra jsou zde tichá je užito velmi jednoduchých prostředků: světlo, zvuk, hudba a čtyři prkna, z nichž se dá udělat korba nákladního auta, les, močál či interiéry pro vzpomínku na domov. Tyto reálně hrané vzpomínky dříve v okamžiku smrti, opakování písně, jež na konci zní za scénou, zatímco prkna, představující stromy, se volně vznášejí prostorem, jsou čistou jevištní poezií. (Hraní snů, představ a vizí ovlivnil zřejmě film, stejně jako simultánní akci filmová montáž.)

Divák je vtažen do hry už při příchodu — např. před Deseti dny jež otřásly světem mu vstupenku nabodl na bajonet voják s námořníkem. Inscenace končí rovněž po hře: po A jitra jsou zde tichá hoří na schodech ve foyeru věčný oheň za padlé; po Gogolovi visí u šatny křivá zrcadla. Sovětské divadlo je silné možností sebereflexe. Ať je nám inspirací tvůrčí!



Divadlo na Tagance —
B. Vasiljev: A jitra jsou zde
tichá

Poznámky o divadle

PROFESIONÁLNÍ A AMATÉRSKÉ

Ne, nebude řeč o oblíbeném tématu — o spolupráci profesionálů s amatéry. I když tu a tam do této oblasti zabrousíme, ale skutečně jen pro doložení stanoviska. Tématem této úvahy — kdybych to nazval vznešeně — bude otázka specifických kvalit amatérského divadla.

Ale vznešenost si můžeme odpustit a začít rovnou otázkou, která mi už dlouho leží na mysli i na srdci: Je pro amatérské představení dobré, když se řekne, že je na profesionální úrovni, že by se mohlo hrát v profesionálním divadle? Já vím, že se tato slova vždycky myslí jako pochvala, která má co nejlépe a nejvýstižněji vyslovit jisté výjimečné hodnoty inscenace. Že je to uznání nejvyšší, které kromě pochválení odborného v sobě skrývá i nadšení. A přesto jsem stále více na pochybách, jestli toto vysoké a nadšené ocenění, vždy postihující svým způsobem velmi dobré představení, není jaksi mylné.

Vedou mě k tomu dva důvody. První je v tom o jakém druhu inscenace takhle pochvala padne, jaký model divadla se takto hodnotí. Nevím, zda se mi tento druh či model podaří popsat přesně. Ale pokusím se o to. A nechť se na mne Rudolf Felzmann, jehož práce si vážím, nezlobí, jestliže jako konkrétní příklad použiji jeho režie Peer Gynta.

Tak tedy: Je to vždycky představení, které je naprosto závislé na textu jako na literatuře, která má své známé a uznávané — více nebo méně — hodnoty. Víím, že text je v jistém typu divadla vždycky základní inspirací i východiskem bodem. Ale víím také, že velká představení překračují meze textu prostředky jeviště. Že se jazykem jeviště dívají na jazyk literatury. A že to není pouhý mechanický převod, že systém zobrazení a sdělení pomocí jevištních prostředků se vlastně utkává se systémem zobrazení a sdělení pomocí slova — to jest pomocí základního prostředku literatury. Kritická, teoretická (a bohužel často i dramaturgická) analýza zkoumá samozřejmě drama především jako literaturu, i když si už dávno uvědomila, že dobré drama je dobrou literaturou jenom tehdy, má-li kvality, které počítají s jevištním provedením. Ale marná sláva — právě tato samostatná analýza dramatu bez ohledu na jejich jevištní kvality vytvořila základní představy o jisté jejich podobě, o jejich hodnotách estetických i společenských. A v onom modelu inscenace, o němž hovořím, je prvotní a rozhodující úsilí soustředěno na to převést na jeviště především tyto představy literární.

Felzmann je režisér, který slovo i na jevišti plně respektuje. Logicky se tedy musí vyznat v dramatu jako literatuře, jestliže jsme řekli, že jejím stavebním materiálem je slovo. Dokazuje to i skutečnost, že do Peer Gynta zásadně sáhl, že v něm radikálně škrtnal. Ale to nic nemění na tom, že pouze hledal cestu jak nejlépe sdělit literární podobu Ibsenova dramatu, jistotu zafixovanou představu, kterou máme trvale o této hře a která je pravdivá. Neboť nikdo nebude pochybovat o tom, že — stručně řečeno — je to hra o neodpovědném snilkovi, která nese velice patrné stopy postupů romantického dramatu. Moc se bojím použít slova konvence; ale nic jiného mi nezbyvá.

Takže znovu prosím, aby mi bylo dobře rozuměno. Jistě, každá práce na inscenaci musí začít tím, že dramaturgicky rozeberu základní hodnoty dramatu. A musím se tedy — abych vůbec mohl pracovat, o Peer Gyntovi dovědět to, co jsem před okamžikem tak stručně řekl. Ale dramaturgicko-režijní koncepce (tedy fáze před samotným započítím zkoušek) už také musí hledat možnosti, jak s těmito objektivními hodnotami zacházet na jevišti. Jak je přetvářet směrem k dnešnímu divákovi a jak do jevištní realizace uložit své dnešní poznatky. O divadle, o umění a především o životě. Jestliže ovšem touto jevištní realizací

jenom vyslovím poznatky autora, jestliže na jevišti jenom urazím cestu, kterou šel on, a nic jiného nepřidám, nepodívám se na to, co napsal, jinak a nově, potom pouze opakuji. A každé opakování sebevětších myšlenek v sebelepší formě má v sobě nepochybně znaky konvence.

Neměním nic na tom, co jsem napsal o kladech ústecké inscenace v čísle 10 loňského ročníku tohoto časopisu. Všechna její pozitiva plně respektuji. Ale už tehdy jsem uvedl diskusní hlasy proti tomuto představení. Dnes se pokouším objevit jejich podstatu v širším kontextu. A tím je pro mne fakt, že v našem amatérském divadle existuje proud, který se přibližuje — a ve špičkových případech dokonce rovná — tomu modelu profesionálního divadla, které s perfektností a precizností, jež by měla být profesionálům vlastní, opakuje v jevištní podobě literaturu.

Zase, už po třetí, prosím, aby mi bylo dobře rozuměno. I když nepovažuji tento model divadla za vrchol tvůrčí profesionální práce, jsem přesto přesvědčen o tom, že v repertoárovém divadle běžného typu má své místo. Důvodů je víc. Uvedu jeden jediný, jenž nám pomůže nejlépe pochopit smysl dalších řádků. Toto repertoárové divadlo udržuje provoz. Má svůj počet premiér, hraje denně, má své povinnosti vůči divákům. A tady prostě není možné stále hledat odjinud, stále opouštět vyzkoušené hodnoty a začínat znova. Opakování literatury, znamenající také opakování jistých jevištních výrazových prostředků, jež jsme si bezpečně osvojili, je v jistém směru pro normální divadlo zárukou solidní standardní úrovně. Ale tohle přece neplatí pro amatéry. Ti se nemusí držet vyzkoušených konvencí, aby zajistili provoz.

A tohle je onen druhý důvod, proč pochybuji o tom, že nazvat amatérské představení profesionálním není tou nejlepší pochvalou. Protože se tu vlastně do jisté míry oslabuje podstata amatérismu, která je v tvůrčím — to jest novém — pohledu na realitu, na fakta, s níž se amatér ve své občanské profesi nesetkává. Pro mne je setkání amatéra s jevištěm nikoliv vstupem do oblasti už vyzkoušených a ověřených vztahů ke světu. Je pro mne trvalým dobýváním dalších, neznámých hodnot; je pro mne dobrodružstvím poznání. Divadla i světa. Chcete-li jinak: divadlo tu pro mne znamená možnost objevovat sama sebe a tím i skutečnost kolem mne.

Psal jsem na tomto místě před časem úvahu o tom, zda amatérské divadlo může být inžinírní. Hájil jsem a hájím názor, že nikoliv. Musí si osvojit — a nejlépe asi od profesionálů — jisté základní znalosti o tom, co činí divadlo divadlem. Bude-li tu ještě navíc smysl pro dokonalou práci, tím lépe. Ale na druhé straně nemůže získání těchto znalostí nikdy znamenat opakování, přejímání jakéhokoliv modelu profesionálního divadla. Byť by na tomto modelu bylo možné vytvořit jakkoliv dobré a pro diváky přitažlivé představení. Sám za sebe říkám zcela otevřeně, že v takovém případě přijmu raději inscenaci s prvky neumělosti — ba třeba i té inžinírní — jestliže za nimi ucítím vůli nečinit z nich přednost, ale vášnivou touhu cosi poznat, pochopit a vyslovit.

Že to jde — a bez té neumělosti a inžinírní, na vysoké divadelní úrovni — to dokázal zase Rudolf Felzmann ve své inscenaci Tylova Jana Husa. Dokázali to samozřejmě i jiní, jenže volím tu záměrně tento příklad, abych tím ukázal, že má slova o tom, že si tvorby tohoto režiséra vážím, nejsou jenom alibismem. Základní jevištní princip tohoto představení byl tentýž jako u Peer Gynta — vycházelo se od slova. Jenže tentokrát slovo nebylo vázáno na literaturu; neopakovalo to, co napsal Tyl. Bylo povýšeno na dominantní jevištní prostředek, který odhaloval nové divadelní možnosti a tím i současné myšlenkové akcenty Tylova textu. Nebudu zapírat: divadlo stojící takto na slo-

vě není divadlem mého srdce a mého vyznání. Ale to nic nemůže změnit na tom, že to bylo představení, které prostě bylo právo Tylovi a přitom si jej přes jeviště přisvojovalo zcela suverénně jako současníka, říkalo osobitou a na literaturu navázanou jevištní řečí své názory, své myšlenky.

A naposledy prosím, aby mi bylo dobře rozuměno. Nikterak nevylučuji z amatérského divadla představení, která se napájejí z onoho modelu divadla profesionálního, o němž jsem mluvil a který jsem se pokusil popsat. Ani na chvíli nepochybuji o tom, že se touto cestou dají dosáhnout dobrá, divácky úspěšná i společensky prospěšná představení. Letošní inscenace Brněnských na Hronově (Dva na koni, jeden na oslu od O. Daňka) je toho důkazem. Plným právem tam byla a z hlediska tvaru a celku představení patřila ke špičkám. Ale přesto si myslím, že cennější bylo jiné představení, které Pavel Rímský s tímto souborem dělal: Radičkovův text tenkrát totiž nebylo možné

v ničem opakovat. Bylo nutné se spolehnout na to, že bude herci a režisérem skutečně nalezen — v myšlenkové i jevištní rovině. Neboli: že především herecké a režijní prostředky objeví vnitřní hodnoty autora. A tak tedy v kontextu celého amatérského divadla považuji tuto inscenaci za projev — dovolu mi to takto říci — větší tvořivosti a tedy i za větší přínos k jeho dalším pozitivním vývojovým tendencím. I k úvahám o jeho specifických kvalitách.

Takže jsem se té vznešenosti nakonec nevyhnul. Ale snad mi bude odpuštěno. Neboť teď na samém konci už není jenom vymezení tématu. Je — snad — alespoň do jisté míry argumentovaným pohledem na jistou podstatnou problematiku současné podoby i dalšího vývoje amatérského divadla. A dotýká se také poněkud odjinud vztahů mezi profesionálním a amatérským. A o to šlo především. Abychom si uvědomili, že tento vztah nevzniká jenom tím, že profesionálové pracují s amatéry.

JAN ČÍSAŘ



Kapitoly z dějin světového herectví

EXPRESIONISMUS

Konec devatenáctého a první tři desetiletí století dvacátého jsou ve znamení nebyvalého vznikaní různých uměleckých směrů, stylů a hnutí. Ty se však nestrídaly mechanicky, ale, vzhledem na setrvačnost a možnost návratu, existovaly vedle sebe a vzájemně se ovlivňovaly, přičemž inspirace probíhaly i mezi jednotlivými uměleckými druhy, literaturou, hudbou a výtvarným uměním, jakož i v divadle, jež je jejich vyšší syntézou.

Realismus a naturalismus, jež usilovaly o objektivní záznam či dokonce kopii skutečnosti, vyvolaly jako reakci řadu směrů, jímž šlo o obnovu svébytnosti umění prostřednictvím důrazu na uměleckou formu a subjektivní vidění tvůrce. Tento proces lze sledovat ve výtvarném umění na vývoji impresionismu; na postupném splynutí realismu či novoromantického symbolismu se secesí, jež byla zároveň životním slohem na vzniku expresionismu či surrealismu, vyjadřujících duševní rozervanost a složitost moderního člověka na činnosti avantgardy.

Expresionismus v herectví bývá někdy mylně líčen jako jakási chladná rozumová kombinace: herec přežene nalíčení tváře, vybere z rysů postavy ten, který pokládá za nejdůležitější a nadměrně ho zvýrazní, použije koulení očima, třasu, křiku a prudké fyzické akce, nebo naopak v rozmachu strnulého či všelijak pokrouceného gesta, atd. Tomuto výkladu, je-li nutno přiznat, že postihuje (zobecnuje) některé vnější rysy expresionistického herectví, však uniká podstata a širší souvislosti.

Podstatou expresionismu v herectví totiž byla, ať se to zdá jakkoli paradoxní, naturalismem a psychologickým realismem uplatněná vnitřní technika – totiž: prožitek. Bez něj by žádná zkratka ani stupňování citového výrazu nebyly možné. Důkaz je nasnadě: naprostá většina „expresionistických“ herců prošla dřív naturalistickým či psychologicko-realistickým školením a prokázala i v dalším vývoji schopnost tvořit zase realisticky. Tak tomu bylo s protagonistou režiséra Jessnera, Fritzem Kortnerem, jenž začínal u Brahma a Reinhardta, jakož i s Michalem Čechovem (obr. 1), Vachtangovovým hercem, školeným Stanislavským. (Srv. Hilar: Herec nemůže pravdivě zobrazit stav, jichž předtím neprožil.)

Pro expresionistického herce však prožitek nesloužil k mechanickému kopírování života, nýbrž ve spojení s fantazií vytvářel obraz vypjatých vášní, emocí a pudů, které objevovala stále víc i filozofie, estetika, psychologie či psychoanalýza. Naturalismus líčil člověka jako determinovaného prostředím, původem a dobou. Expresionismus ho obrátil naruby a místo pod mikroskop ho dal pod lupu či křivé zrcadlo, neopomněv ani iracionální pohnutky lidského jednání. Předváděl prostředí a svět jako něco, co existuje jen díky člověku, čemu člověk vtiskuje svou vnitřní podobu. Schopenhauerův „Svět jako vůle a představa“ získal proto pro expresionisty novou přitažlivost. Naturalismus byl obrazem beznaděje, protestoval proti kruté sociální skutečnosti zpravidla pasivně. Expresionismus vyvěřel jako vulkanický jev uprostřed bouřlivé doby. Stal se obrazem zmatků i úsilí, vášnivého směřování i hrůzy, krutého výsměchu i radikálních řešení. Pálila ho otázka: co je vlastně člověk a kam jde? Hledal odpověď v extatické křeči.

Na expresionismus působí mj. Benedetto Croce, ztotožňující umění s intuicí, Nietzscheho teorie o „nadčlověku“, Freudovo učení o roli sexu v životě. Jako předchůdce staví Dostojevského a van Gogha. Z jedné strany se noří do lidského nitra

idealisté, znalci indických nauk (zvl. buddhismu), teosofové a mystici – a z druhé materialisté, kteří nitro člověka pitvají, aby ukázali opačnou závislost duševního na fyzickém. Zbavují vyděšené měšťáky iluzí poukazem na zvířecí, biologickou podstatu druhu homo sapiens. Idealisty uctívaná a oddělitelná duše je vlivem poznání mozku a skutečnosti, že při zasažení určitých nervových center dojde k závažným psychickým poruchám, náhle s tělem jakoby srostlá, nabízejí se hmatatelné důkazy o její fyziologické podstatě.

Rozum a logika už zdaleka nejsou jedinou součástí „duše“, která se teď jeví především jako souhrn představ, emocí, instinktů a pudů. Člověk je jakoby bez přestání zmítán svými afekty, neurotický, na pomezí šílenství, do něhož za určitých okolností může upadnout kdokoli. Výrazem zmatku nad ztrátou boha a duše je rostoucí sebevražednost, alkoholismus a drogy, perverze a kriminalita. Starý svět je v rozkladu i se svou buržoazní morálkou. Nový svět se rodí v bolestech. To vyjadřoval expresionismus, na jehož výbušnost a dynamičnost zapůsobila hrůzná jatka 1. světové války a revoluční kvas po ní, který změnil mapu Evropy.

Jakmile byly nalezeny (i umělcem samým) nové jistoty a perspektivy, ztratil expresionismus svou někdejší aktuálnost a smysl. Nacisté ho zatratili, ale inspiroval patos jejich řečníků. Expresionistické herectví totiž vyžadovalo silný vnitřní zážeh. „Dát se fascinovat a tím fascinovat“, vzbudit v sobě vzrušení a emocionální napětí a vybičovat je do maxima, tak zněl základní zákon expresionistického herce. Toto napětí v něm pomáhal rozdmýchat režisér, jenž se už s hercem neradil šepem, jako Brahm, ale působil jako krotitel, kategorický imperativ, který herce nutí, provokuje a dráždí. (Srv. výpovědi herců o zkouškách s Hilarem.)

Valtr Taub doložil pěkně základ expresionistického herectví na členu pražského Nového německého divadla Fritzovi Valkovi, který měl podle něj, stejně jako Kortner, obrazně řečeno asi 150 koňských sil, zatímco běžný herec jich má 50 i méně. Tedy jakýsi vnitřní motor, pracující mnohem intenzivněji, než u jiných. Pro srovnání uvedme výrok Milady Matysové o našem Romanu Tumovi: „Byl pravdivý a přesvědčivý i ve své exaltaci – a proto strhoval.“ Pražský rodák Ernst Deutsch byl roku 1916 v Hasencleverově Synovi „v černé, upjaté košili extatickým, horečným a posedlým majákovým světlem revoltujícího a šokujícího mládí“. Friz Kortner hrál v Jessnerově režii Richarda III. na holých schodech a v ahistorickém kostýmu jako Richardův zápas a metaforický vzestup k moci i pád. Richardovo úsilí se předvádělo v prudkém tempu, rytmizaci a forte hlasu i pohybu, a to nejen na postavě Richardově. Ostatní postavy tak byl Richardem ovládaný a strhovaný, byly součástí prostředí, v němž se zhmotňovala a zviditelňovala jeho povaha, jeho dravost. Ve Vilému Tellovi (1920, režie Jessner, kde scénou bylo několik schodů a transparentní malba tří hor) hrál Kortner Gesslera jako kvintesenci zla, zrůdného sadistu, jehož zběsilost se promítala do trysku a síly slov a zevzvěřetěle násilnosti v akci. Kortnerovým protihráčem v titulní roli byl – realista Albert Bassermann!

Tilla Durieuxová v Hofmannsthalově Elektré vytvořila Klytáimnéstru rovněž jako ztělesnění zla. Dochovaná nahrávka ukazuje, s jakou intenzitou proměnila text v chraplavé sípání; užila tedy vedle dynamiky i proměny tónu. Expresionistické herectví vyžadovalo bezpečnou hlasovou techniku, umožňující

nými divadelními maskami? Ano, jistě výrazové „svalové pohyby“ byly na nich hrubě přehnány. Ale hlavně neměla divadelní maska nic společného s maskováním ve smyslu zatajování a skrývání. „Pravda“ se neobjevovala v okamžiku, když byla tato maska stržena, ale když byla nasazena: maska (obraz) byla totiž považována za pravdivější než jakýkoli skutečný individuální projev, odkrývající podle Stanislavského spontánně nějaký cit.

„Přehnaný“ výraz masky byl v obrovském prostoru starořeckého amfiteátru skutečně rozeznatelný. Ale nejde jen o možnost vidění v tomto technickém smyslu. Způsob zachycení daných rysů nespočívá jenom v přehánění, ba dokonce samo přehánění není vůbec podstatné: technicky vynucený výběr a seřazení daných prvků činí zachycené rozeznatelným především tím, že je schopné postihnout jeho *smysl*.

Divadelnost opravdu souvisí s diváním a každá divadelní akce jaky by zvláštním způsobem realizovala jeho podstatu. A podstata schopnosti nejenom se dívat, ale skutečně *vidět* (rozeznávat) se rovná schopnosti *vytvořit obraz*, tj. spojit jednotlivé zachycené (vybrané) body (signály, prvky) tak, aby dávaly nějaký *smysl*. Tento *smysl* se pak v daném díle rovná jeho *tématu*.

Je čas vrátit se k úvodnímu příkladu. Jak učinit banální konverzaci di-

vadelní? Co kdyby se beztak hubená žena místo spravování ponožek věnovala cvičení na nějakém zařízení, doporučeném jako prostředek k zhubnutí? Nebo co kdyby pořád chodila do vedlejší místnosti, takže by manželovy odpovědi na své otázky ani neslyšela (což by jí zřejmě nevadilo), a navíc by nechávala po každém svém novém příchodu otevřené dveře, které by manžel s normálním výrazem, ale s velkou silou vždycky znovu zabouchl?

Podobné řešení by jistě nebylo dobré. Proč? Protože by jen zmnožovalo, opakovalo, ilustrovalo to, co je ze samotné konverzace i tak patrné: že předvedený způsob trávení času je prázdný, určený pouhou konvencí a nemá naprosto žádný *smysl*. Na podobné demonstraci by bylo asi pramálo zajímavého a bylo by vlastně úplně jedno, co kdo dělá: manžel by třeba mohl viset na visuté hrazdě hlavou dolů a manželka by třeba mohla zkoušet most. Podobné zdivadelňování se ovšem rovná právě jenom nesmyslu.

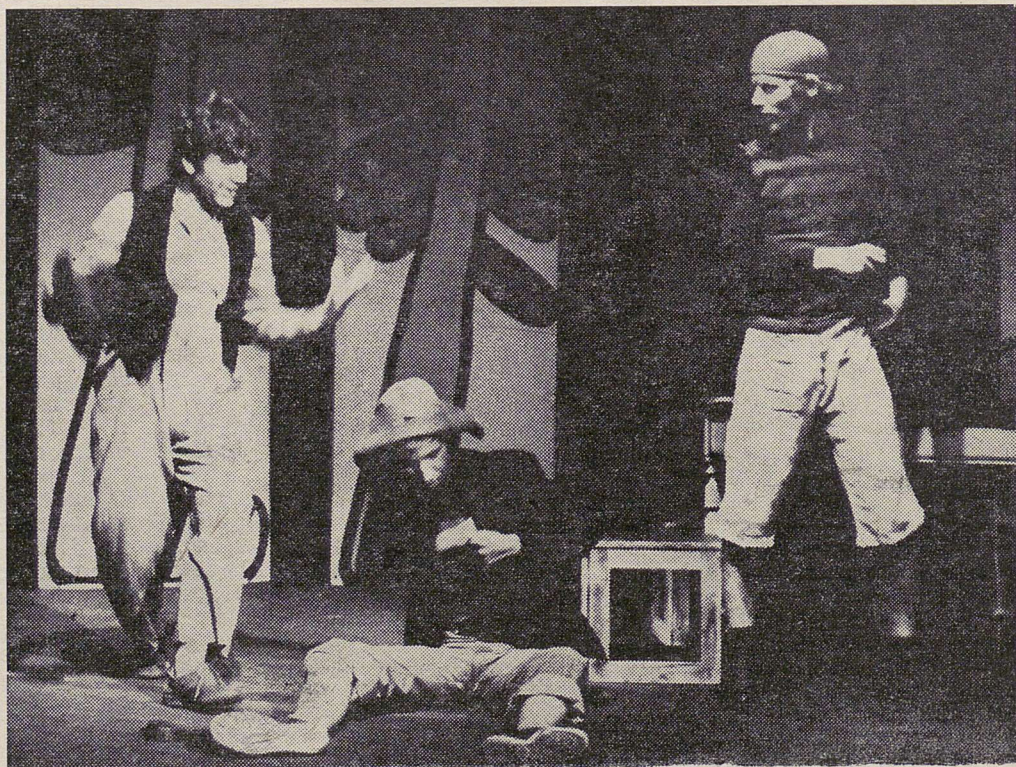
Co ale kdyby žena místo předepsaného štepování ponožek třeba párala? Představme si: odpárané vlny přibývá, žena vstane, pokračuje v páráni, ale vlna se jaksi nepochopitelně zamotá, tak se jí tedy při další banální otázce — například v kolik odešel manžel ráno z domova — pokouší rozmotat, ale dělá to tak, že si jí málem utáhne

kolem krku; nechápavý pohled na proužek odpárané vlny spadá přitom vjedno se spolu nezúčastněným a zpoila nechápavým „Aha“, když jí muž např. vysvětlí, že v zimě se rozednívá později.

Jistě, její činnost je rovněž nesmyslná, ale říká ještě něco víc. Jde vlastně o *metaforu*, kterou bychom mohli slovně vyjádřit asi tak, že se žena do té nesmyslné banálnosti zamotává ani neví jak, až by se málem uškrtila. Skutečnost ji vlastně zaskakuje, pokud je vůbec schopna si ji přes nekonečně se odvíjející banalitu, do níž se překvapeně zavíjí, vůbec uvědomit.

A manžel? K vytvoření příslušného divadelního obrazu stačí, jak drží své noviny, případně jak jsou ty noviny velké: on se přece těmito novinami před skutečností, před světem, o němž je jejich prostřednictvím informován, i před ženou ohrazuje, zabarikádovává, ukrývá.

Tak se na základě nějakého divadelního řešení nedivadelně banální situace objevuje za slovy, demonstrujícími tuto banalitu hromadnou frází, určité téma — řekněme — banality jako překážky zabraňující člověku dostat se k druhému i ke skutečnosti; ať už je tím člověk takřikající postižován nebo si tuto překážku z pohodlnosti či ze zbabělosti sám vytváří. Nesmyslnost či *smysl* se tímto způsobem také uvádí do souvislosti s lidskými postoji.



Malé divadlo Ústí nad Labem –
O. Starý: Zvířátka a loupežníci.
Foto A. Čejchan

ERBENŮ V ŽEBRÁK

MEMORIÁL JIŘÍHO BENEŠE

Letošní krajská přehlídka divadelní klasiky 1979 v Žebráku se vyznačovala jedním základním kladným rysem — oproti loňskému ročníku, ve kterém si musela vypomáhat hosty z jiných krajů, byly na ní tentokrát zastoupeny výhradně soubory Středočeského kraje. Ukázalo se, že vztah k české a světové klasice se zásadně mění. Je to zjištění potěšitelné.

Přehlídku uvedl místní soubor K. J. Erbena inscenací J. N. Nestroye Lumpacivagabundus v režii F. Lorence. Soubor si vybral zpěvoherní ostravskou úpravu divácky vděčnou, což nebylo na škodu. Se základní polohou textu se soubor sice vyrovnal, ale nepřeklenul již některá úskalí, která s sebou nese tento druh komediálnosti. Na jedné straně se projevovala snaha po sytém herectví, které někde zabíhalo až do tzv. přehrávání a násilného uplatňování vtipu. Zrcadlovým opakem byly zas některé nevýrazné momenty v situacích i v postavách. Základním nedostatkem celé koncepce bylo nedůsledné uplatnění strážce příběhu — ducha Lumpacivagabundus, který se nestal hlavním organizátorem celého dění. Kladem inscenace bylo zvládnutí písňových partů, které při dobrém klavírním doprovodu vyznívaly přirozeně a příjemně.

Druhý v pořadí se uvedl soubor Tyl KP Liaz z Mnichova Hradiště. Vybral si adaptaci známé Jiráskovy novely Maryla od Z. Bláhy. Jde o styl divadla na divadle a v tomto smyslu se režisérovi P. Štěpánkovi vcelku dařilo, i když by bylo potřeba důsledněji uplatnit jevištní prvky tohoto principu. Dobrým pomocníkem mu při tom byl představitel Saška (J. Flanderka). Rezervy ovšem jsou v traktování hlavního příběhu, kde se projevují různé nedostatky: vztah hlavních postav Maryly a Šonovského je nedostatečně vybudován, a tím je dramaticky málo nosný, stejně tak konfliktní situace jsou poněkud podexponované. Jednoduchý výtvarný princip pomáhá neiluzivním způsobem rychle a snadno překlenout různá prostředí a dostatečně uvádí diváka do děje.

Značnou odvahu projevil soubor ZK ROH Sklárný Kavalier Sázava, když sáhl po velice náročném textu Shakespeareova Večera tříkrálového. Hostující režisér Č. Kovář, vědom si obtížnosti úkolu, volil zjednodušující koncepci „úsměvnosti“, jejímž důsledkem je otupení ostrých komediálních i myšlenkových konfliktů. Hlavní důraz v práci s hercem položil na interpretaci obtížného básnického textu a na rozšiřování jeho smyslu. Představení se tím stalo pro diváka srozumitelným.

Nejvýraznějším přínosem přehlídky po stránce režijně koncepční byla inscenace hry H. Fieldinga Přeukrutná tragédie o životě a smrti Palečka Velikého. Sarkastická parodie na shakespearovské tragédie myšlenkově přesahuje do odsudku všeho, co neustálým opakováním ztrácí svůj obsah, zůstává jen zkostratělou formou, která se stává prázdnou frází. Režisérovi J. Pavlíčkovi se podařilo vzácně spojit všechny jevištní složky v jednotné koncepci (herectvá poloha, výtvarné řešení, stylotvorné kostýmy, hudba a zvuk). Ironizující stylizaci, jež vychází z autora, navozuje i šťastné připsaná postava Fieldinga, která diváka potřebně naladí.

Shawův Čokoládový hrdina v podání souboru SZK Bystřice u Benešova byl dalším dramaturgickým přínosem přehlídky. Je těžké se vyrovnat se zvláštní, pro nás nezvyklou polohou tzv. anglického suchého humoru, natož pak se shawovskou šířavou ironií a nadsázkou. Nelze se proto divit, že soubor volil stylové „počeštění“ interpretace. Vznikl tak čitelný příběh v humorné poloze zásluhou režiséra L. Němce. Nevyváženost představení se projevuje pouze v prvním jednání, které ne přesně naznačuje, o jaký zánr půjde.

Soubor Vltavan Šroubárny Libčice n. Vl. se zúčastnil

krajské přehlídky vůbec poprvé. Tylova Tvrdohlavá žena je zdánlivě snadný úkol pro svou typicky českou lidovou polohu, ale právě ve vystižení této lidovosti se skrývá kámen úrazu pro inscenátory. Tuto polohu můžeme sledovat jen v interpretaci několika málo postav (Jahelková B. Hrdličková, Zlatohlav V. Tichého, Ezechiel I. Němce), což pro celkové vyznění inscenace nestačí. Režiséra J. Klimenta vedla snaha o sdělení základního příběhu, ale bohužel ani tak se mu mnohdy nedařilo vyřešit dramatické konfliktní situace.

Sedmým a závěrečným představením přehlídky byla inscenace Čapkovy Bílé nemoci v provedení Nového divadla DK kpt. Jaroše Mělník. Čapkovy hry, které dnes už řadíme do klasického odkazu naší dramatické literatury, jsou stále živé a moderní. I toto dokumentuje inscenace mělnického souboru. Je na ní vidět příkladné vedení režiséra V. Kaňkovského v práci s hercem, důsledné pochopení a rozkrytí textu. Představení velmi dobře úrovně by prospěla ještě větší sevřenost v jednotlivých scénách, zkrácení jinak velice vhodně volené, účinné a nepopisné scénické hudby a v partu Maršála — přesto že koncepce je dobrá — přece jen odstranit některé expresivní momenty, které celému výkonu škodí.

Krajská přehlídka divadelní klasiky Erbenův Žebrák 1979, která je zároveň memoriálem Jiřího Beneše, prověřila, že jednotlivé soubory hledají a dokonce i nacházejí cesty, jak přistupovat ke klasickým textům. I když je to často práce obtížná, mnohé výsledky svědčí o tom, že poctivé hledání přináší úspěch.

-var/-ek

DS Sklárný Kavalier Sázava — W. Shakespeare: Večer tříkrálový.
Foto K. Kroužil



...na tu dobu samozřejmě

Akademický Prešov je soutěží slovenských vysokoškoláků v literární tvorbě, v uměleckém přednesu a v tvorbě studentských divadel. Z jednotlivých fakultních kol postoupí soubory a jednotlivci do Prešova, kde potom po tři dni bojují o přízeň publika a poroty. Největší zájem už tradičně přitahují studentská divadla a zcela zvláštní pozornosti se těší tzv. „výprodeje“ — noční představení, která začínají až po skončení normálního programu a trvají, dokud je nálada. Bývají neplánované, neformální; mají kouzlo improvizace, momentálního nápadu; na nich se rodí nejužší kontakty mezi publikem a účinkujícími, na nich především vládne studentská atmosféra. Ve výprodeji může prakticky vystoupit každý (samozřejmě po předcházející domluvě s programovou komisí), a tak se tu ocitnou na jevišti vedle sebe zpěváci s vlastními písničkami, soubory, které soutěžily (ale s takovými scénkami či výstupy, které v soutěžním programu nebyly), i soubory, které se na nejvyšší soutěž neprobojovaly a přece jen chtějí aspoň krátkou ukázkou své práce předvést festivalovému studentskému publiku z celého Slovenska. V takovéto náhodné konfrontaci se nejednou velmi zřetelně oddělí póza od opravdové tvorby, falešná přirozenost od skutečného kouzla osobnosti, křeč od bezprostřednosti.

Letošního roku byl výprodej jen jeden — v první den Adakemického Prešova. Další dny byl program tak nabitý, že na výprodeje už nezbyl čas. I to přispělo k tomu, že starým pamětníkům AP začala chybět právě ta živá, otevřená studentská atmosféra, která tu vládla v minulých letech a která dělala Prešov pro všechny tak přitažlivým.

Podle vyhlášení organizátorů z loňska měl se AP stát už tohoto roku celostátní studentskou soutěží, ale zatím se nestal. I tak ovšem přijely do Prešova jako hosté tři české vysokoškolské soubory. Ve srovnání s osmi slovenskými inscenacemi mohl tedy přece jen vystoupit určitý obraz stavu současného studentského divadla.

Co je možné na základě toho, co jsme v Prešově viděli, konstatovat? Zřetelně a jednoznačně jednu skutečnost: menší aktivitu (a i nižší úroveň) divadel poezie, a na druhé straně rozmach autorského maloformistického studentského divadla — a zvláště pantomimy — na Slovensku. A to nejen v posledním roce, ale v posledních třech letech. V Prešově totiž soutěží studentská divadla poezie (mají svou vlastní kategorii) a malé jevištní formy (do této kategorie se vlastně

„zame“ vždy všechno ostatní: autorské divadlo, pantomima a třeba i čínoherní představení Bulgakovova Dona Quijota, které tu letos uvedl trnavský Vysokoškolák). Přitom je příznačné, že studentská divadla poezie byla například v letech 1977 a 1978 tak nezajímavá, že se v této kategorii neudělila první cena. V malých formách se zase tak prosadila pantomima, že ve zmíněných dvou ročnících vyhrálo v Prešově jejich kategorií Divadlo pantomimy při B-klubu z Bratislavy.

Tohoto roku se zmíněný trend v podstatě potvrdil, i když první cena v kategorii divadel poezie udělena byla. A to právě proto, že soubor Studentského divadla SSM při FF UPJŠ z Prešova, který se před léty pod vedením K. Horáka konstitoval jako vynikající divadlo poezie a potom se přeorientoval na autorské, inscenačně velmi originální studio (Fragmenty, Živý nábytek, Blešinec aneb Tip-top biotop), se opět vrátil k poezii a inscenoval Novomeského Vilu Terezu. Horák se už ve svých předcházejících představeních z oblasti malých forem inspiroval výrazně pohybově stylizovaným divadlem (hlásil se k Mejercholdově biomechanice i ke Grotowskému) a tyto podněty dokázal přetavit do působivého znakového pohybového jazyka svého souboru. Přitom se mu podařilo cosi pozoruhodného: přesný, stylizovaný a rytmizovaný pohyb, kterým „fungoval“ celý kolektiv, nebyl drilem, ale vskutku autorským výrazem, postojem jednotlivých členů divadla a souboru jako celku. Představení, třebaš matematicky přesná, měla kouzlo přímé a autentické výpovědi nejen slovní, ale především pohybové. Ale pocit naléhavého „osobního sdělení“ tu byl neobyčejně silný. Nyní má Horák nový soubor (jeho „staří“ herci skončili školu a rozešli se do světa), který zřejmě ještě čeká proces sblížení a lidského sjednocení. Vila Tereza je představení, které má všechny tradiční znaky Horákova režijního rukopisu: velký smysl pro rytmus, obraznost, pro pohyb divadelního znaku, pro zvukové ozvláštňení verše, pro kontrast pohybu a slova, pro využití symbolické funkce barvy; Horák opravdu inscenuje axioma, že poezie je pohyb — to vše v představení Vily Terezy je. Co tam chybí, to je právě onen nedefinovatelný ale intenzivní pocit lidsky upřímného sdělení, výpovědi celého souboru. Jestliže se předtím viditelně tvořil jazyk tohoto divadla z dispozic členů souboru, nyní se utváří soubor na základě už existujícího jazyka, což je viditelně těžší proces. Dokud si soubor jazyk neosvojí a nepřisvojí,

nebude souborem, který tvoří proto, že potřebuje tvořit. Ale už Vila Tereza ukázala, že tento proces osvojování začal.

V kategorii malých forem získal prvenství také prešovský soubor (tentokrát z Pedagogické fakulty) za inscenaci Božské komedie Isidora Štorka. V Pražmářiho inscenaci významově souznívaly kostýmy, scéna a herecký projev s textem předlohy, volně přizpůsobeným koncepcí inscenace a duchu studentské recese. Přitom však ideové poselství o odpovědnosti člověka za své činy před sebou samým bylo vysloveno inscenací účinně a divadelně působivě. Představení přímo hříří výtvarnými nápady; je to doopravdy nezvyklé: hlavním zdrojem humoru je scénografie. Hanák s Pražmářiovou vytvořili kopu kostýmových a jevištních gagů, které herci dokáží využít. Přitom kostýmy i scéna nejsou jen shlukem skvělých, vtipných nápadů, ale jsou i zdrojem divadelní inspirace — pro režiséra, herce a nakonec i pro diváky. A ve spojení s perfektní hereckou stylizací se nejednou stávají působivým divadelním znakem (zrození Evy z rudého spacího pytle). Adam Štefana Schichmana a zvláště Eva Marie Hrobárové se pohybují v této výtvarné féerii s radostí a lehkostí, jaká by pro studentské divadlo malých forem měla být vlastně typická.

O druhé místo se podělily Pantomima B-klubu a soubor Pegasník z Bratislavy. Pantomima B-klubu přišla s jednoduchou, krátkou, něžnou němohrou Človíček a jeho stín. Němohra opět potvrdila velmi dobrou interpretační úroveň, smysl pro metaforu a fantazii autorky a hlavní představitelky Olgy Panovové. Pegasník uvedl text vedoucího souboru Andreje Ferka Jde dravec tvrdě na věc; scénky o prodejnosti, dalo by se říci. O prodejnosti lidí, věcí i celých zemí. Odhalení hloupých fint a podvodnického jazyka nemorální reklamy, vivisekce konzumního myšlení — to vše za pomoci bezprostředního, autorského herectví, vtipných parodií, slovních hříček, diapositivů.

Soubor Faust z Bratislavy skončil třetí. Na konci světa V. Šuplaty je typickým studentským recesistickým divadlem — uvolněným, drzým, sympaticky neohrabaným a přímým; s důrazem na pointy, s výborným hercem Pavlem Příbylinským, který umí navázat kontakt s publikem. Z hostujících českých souborů bylo tomuto divadlu duchem nejbližší Malé divadélko PdF UJEP z Brna s představením Spartakus: volnou, recesistickou, študáckou parafrází známého tématu.

ARS VŠCHT z Pardubic přijel do Prešova s inscenací poezie J. Préverta Velká hostina hlav. Podle mne to byla velmi náhodná a podivná mezaliance „líbivého“ pohybu s Prévertovými

zlostnými verši; jestliže to mělo být ironické, bylo to lacině ironické a zvláště pak nepříjemně exhibicionistické.

Divadelní studio J. Skřivana z Brna přijelo s inscenací Homérový Odysseje. Pospíšilovo představení vyvolalo v Prešově velkou pozornost a sklídilo frenetický potlesk. Divadlo odvozené z rituálu Prešov ještě neviděl a tak se početné publikum tlačilo v sále, a s napětím sledovalo poměrně dlouhé

epické představení, které zaujalo několika působivými metaforickými řešeními (plavba Odysseova, scéna u Kyklopa) a v první polovině i inteligentním a svěžím (mírně ironizujícím) odstupem, který právě „odlehčil“ rituálovost představení a působil jako vtipný kontrast. V druhé části se už tento nadhled ztratil, představení příliš zvážnělo, ztěžklo. A co zaráželo, to byla místy velmi nedbalá řeč herců.

V programu k Odysseji je uveřejněna odpověď náhodného brněnského chodce na otázku, kdo to byl Odysseus: „Postava z řeckých dějin, zvláště ní postava fyzicky, rozumově vyspělá... na tu dobu, samozřejmě... víc nevím...“ Jaká by byla odpověď na otázku po současném stavu studentského divadla? Že je „zvláště fyzicky, rozumově vyspělá... na tu dobu, samozřejmě...“?

MARTIN PORUBJAK

LUCERNA VČERA A DNES

Mé první setkání s amatérským divadelním souborem Lucerna bylo tak trochu jako horor. Seděl jsem 18. ledna 1976 s porotou pro Jiráskův Hronov v Malostranské besedě a pozoroval představení hry R. Ettelta Kateřina zlobí. Šlo o jakýsi konglomerát špatné operety a muzikálu, špatné komedie a frašky. Ve složce autorské i inscenační.

Potom se dostavil pocit jakési lítosti až dojetí. Na jevišti totiž vystupovali, hráli, zpívali a tancovali mladí lidé, chlapi a dívky. Vše dělali s neobyčejným zaujetím, se zřejmou snahou, aby to bylo co nejlepší. Zvláštní směsice pocitů. Mladí, hezcí, zřejmě šikovní a inteligentní moderní lidé dělají představení typu špatného starého ochotnického divadla někdy z dvacátých let. Banálnost, trivialita, veteš...

Dnes Lucerna patří mezi nejlepší pražské soubory a navíc se její tvorba i do budoucnosti jeví velmi slibně. Cesta k tomu nebyla — jak také jinak — nikterak jednoduchá. Započala v lednu 1975 inzerátem P. Horáčka a R. Ettelta ve Večerní Praze, jehož výsledkem bylo založení souboru; pokračovala dosti neutěšeně u zřizovatele, jímž byl Klub Amfora, který se o soubor ani nestaral, ani nezajímal. Až potom koncem roku 1975 přešla Lucerna k novému zřizovateli, Kulturnímu domu hl. m. Prahy. A tady první cesta končí, druhá začíná.

V životě souboru nastaly značné změny. Zlepšily se materiální a organizační podmínky jeho práce, objevily se zájem a péče ze strany zřizovatele, konkrétně vedoucí oddělení ZUC v Malostranské besedě Dagmar Drašarové, nastal zlom v dramaturgii souboru. Dosavadní repertoár, složený vesměs z her R. Ettela, nevyhovoval; bylo třeba najít nový směr, začít odjinud.

Pomocnou ruku tehdy podal vedoucí Divadla Na provázku Zdeněk Pospíšil a nastudoval se souborem dnes již legendární Baladu pro banditu. Při této spolupráci se realizovalo to, co všichni členové souboru hledali: koncep-

ce, pojetí moderního syntetického divadla. Byli vtaženi do představ a estetických názorů, do pocitového světa svého generačního vrstevníka, do procesu, který cílevědomě směřoval k modernímu jevištnímu tvaru. Sami se přitom na jeho tvorbě podíleli. Byla to pro ně událost s velkým U, která definitivně určila směr jejich další práce. — Balada měla premiéru 30. ledna 1977. V roce 1978 byla uvedena na Jiráskově Hronově v Dřevčicích a v letošní sezóně dosáhla čtyřiceti repríz.

Po Baladě pro banditu nastudoval Zdeněk Pospíšil se souborem ještě Šukšiny Charaktery, jež měly v Malostranské besedě premiéru v listopadu 1978, provázenou bouřlivými ovacemi. V režii Jaromíra Kadzy uvedl soubor Dostojevského Bílé noci, v režii členů souboru Zpěvy sladké Francie, k význačným politickým výročním nastudoval pásma A přišel máj a Cest rudé vlajce. V současné době připravuje Ůrkenyho Rodinu Totů.

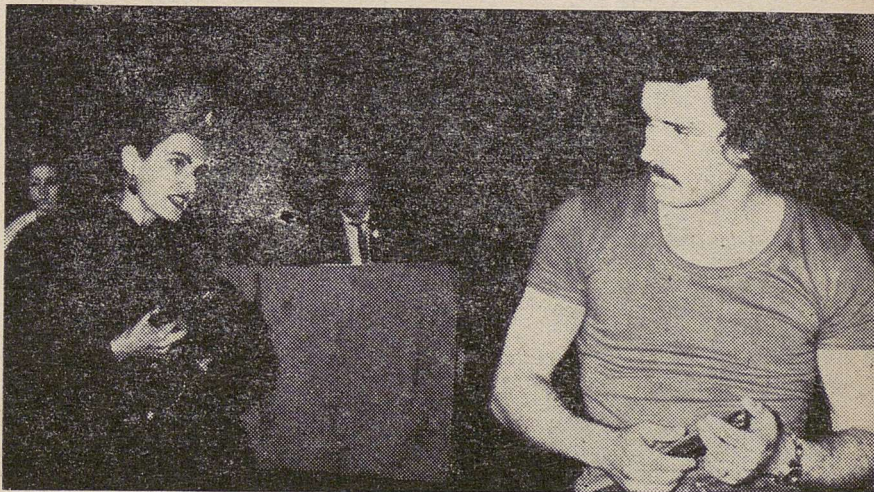
Soubor Lucerna je pracovitý kolektiv. Kromě téměř čtyřiceti představení ročně pravidelně zkouší dvakrát týdně a absolvuje několik celodenních

soustředění. Na rozdíl od jiných souborů dovede přijímat zvenčí podněty a informace, vyhodnocovat je a orientovat podle nich svou další činnost. Neméně důležitá je i jeho schopnost, ostatně příznačná pro všechny špičkové pražské kolektivy ZUC, při nejrůznějších příležitostech objevovat a získávat pro spolupráci vynikající teoretiky i praktiky.

Avšak sebevětší kázeň a píle, sebelepší odborná spolupráce by se míjely svým účinkem, kdyby neexistovalo ještě něco navíc. Petr Horáček, vedoucí souboru, na toto téma říká: „Všichni jsme jaksi chronicky omezceni divadlem. Má jakousi zvláštní moc sdružovat lidi. A to je přímo bytostná potřeba nás mladých. (Lucerna má 39 členů, jejich věkové rozpětí je 17—36 let, průměrný věk 24 let. Pozn. aut.) Z nás se stala skutečně dobrá parta. Vidíme, že divadlo posiluje vztahy mezi lidmi a citově je zkvalitňuje. Práce v souboru objevuje v lidech vloh a možnosti, o nichž dosud neměli ponětí. Divadlo se stalo neodmyslitelnou součástí našeho denního života jeho radostí i starostí.“

V. VANÍŠ

Divadlo Lucerna Praha



náš rozhovor

Dívalelní soubor TJ SOKOL Bystré u Poličky, v němž Oldřich Unčovský pracuje, oslavil v roce 1970 sto let činnosti. Soubor se zúčastnil řady významných přehlídek a festivalů. Svě režisérské ostruhy si brousil na různorodém repertoáru. Od A. Christie, přes Shawa, Nestroye, Klicperu až k současnému V. Traplovi. Letos: V. K. Klicpera — Ženský boj. Unčovský dosahuje pozoruhodných výsledků a hlavně — pracuje vlastní metodou. Proto jsme ho navštívili a nechali vyprávět.

Jaké byly vaše režisérské začátky?

Kdysi dávno mne u nás zastavil na ulici starší pán. „Nechceš si zahrát divadlo? Zítra večer přijď, budeš hrát Frýborta ve Filozofské historii.“ A já přišel, uviděl a protože tam byla i dobrá parta, chytil jsem se drápkem. Asi po pěti letech vzniklo v souboru režisérské vákuum a protože jsem se tehdy domníval, že vím, jak se dělá divadlo, přihlásil jsem se. Moje dramaturgická příprava byla podivná. Po půlhodinovém přemýšlení jsem sáhnul po detektivce, rozdal knížky, přidělil role a dva měsíce se pečlivě staral aby všichni znali své role. Na premiéru jsem přišel v černém a sedl si mezi diváky. Byl jsem spokojen. Herci nekoktali, nezakopávali, dokonce znali i svá anglická divadelní jména a vyslovovali je s dokonalou anglickou ležérností, oponář včas vytahoval a zatahoval oponu, prostě divadlo mělo svůj řád. Byl jsem spokojen až do okamžiku, kdy jsem se rozhlédl kolem. Třetina diváků pospávala, zbýtek se zjevně nudil: Před koncem představení jsem se raději z divadla vytratil.

Od té doby uběhlo třináct roků. Navštívil jsem sta ochotnických a desítky profesionálních představení, přečetl mnoho knih o režii, herecké práci, scénografii, zúčastnil se desítek seminářů, svedl mnoho bitev s porotami, absolvoval jednorocí školení pro režiséry při KKS Hradec Králové i dvouletou herecko-režijní třídu lidové konzervatoře, vedenou doc. Janem Císařem. Leccos jsem pochopil, hodně se naučil, ale ztratil svoji dávnou jistotu. Svá premiérová představení sleduji s pochybami, zda jsem učinil vše, co učiněno být mělo a mohlo. Protože jsem pochopil, že dělat dobré divadlo je činnost značně složitá.

Vaše současná, resp. poslední režijní práce?

REŽISÉR Z VYSOČINY

V posledních letech se na našich amatérských jevištích projevuje značná absence naší klasiky. Myslím, že neoprávněně. I to byl jeden z důvodů, proč jsem sáhl do knihovny českých klasiků, přečetl dramatická díla veseloherní Václava Klimenta Klicpery, jednoho z našich největších dramatiků a rozhodl se pro nastudování Ženského boje. Snad i proto, že jsem v textu objevil kus naší současnosti. Hru jsem upravil, zbavil ji báchorkového přívazu, který byl poplatný době ve které hra vznikla, době buditelské, obrozenecké, a zápletku řešil přes přirozené vztahy mužů a žen, ovšem se snahou, aby ve hře zůstala zachována klicperovská poetika, humor i svérázný rukopis. Odborné poroty, které zatím hru viděly, se domnívají, že se mi záměr podařil. Samozřejmě i díky tomu, že soubor disponuje celou řadou svérázných typů, herecky slušně fundovaných, které dokázaly vdechnout jednotlivým postavčkám život.

Názor na vztah: Režisér-dramaturg-scénograf?

Naše současné ochotnické hnutí věnuje značnou pozornost výchově režisérů a scénografů, díky za to. Na dramaturgickou složku divadelní práce se pohříchu zapomíná. A tak vzniká dvojí možnost, buď si soubor přizve na pomoc profesionálního dramaturga, nebo se režisér musí spolehnout sám na sebe. V našem souboru jsme zvolili druhou alternativu. Režisér si povětšinou sám vybírá text, ke kterému ho váže nějaký vnitřní vztah a po jeho rozboru, rozkrytí, hledá i vhodné inscenační postupy odpovídající jeho pohledu na danou látku. V souboru je kladen velký důraz na diskusi, které vznikají po čtených zkouškách. Ve kterých režisér vystupuje v roli obháje zvoleného textu, úpravy, sledovaných myšlenkových proudů i nastíněných charakterů, zatímco soubor má právo jakési oponentury. Většinou z toho vyplýne celá řada otázek, které provokují režiséra, ale i soubor k hledání odpovědí. Z praxe vím, že otázka scénografa bývá v našich souborech podečňována, často je přizván ke spolupráci až v době, kdy zkoušky jsou v plném proudu, je znám text. Řeší se situace. Scénograf by měl na hře pracovat již v té nejprvnější fázi režijní přípravy, měl by nastoupit ke spolupráci v tom okamžiku, kdy si režisér ujasní O ČEM chce hru hrát, uvědomí si podstatné a nepodstatné pro svůj osobitý výklad, hru sváže do dramatických oblouků a položí si otázku: JAK? Protože JAK, to je nejen herec, ale i prostor, světlo, kostýmy, rekvizita, ve stylové jednotě a čistotě. Ke své poslední práci jsem si přizval Václava Kellera z Jaroměře, poslucha-

če tříleté scénografické školy v Praze pořádané ÚV SČDO. Naše první setkání nad rodící se režijní knihou nebylo rozhodně přátelským povídáním, ale bouřlivou diskusí, plnou protikladných názorů a stanovisek. Stavěli jsme dům, v němž se mělo zabydlet dvacet klicperovských postavíček a my oba chtěli, aby jim v něm bylo dobře,



teple, mile. Aby jim budovaný prostor pomáhal vytvářet a dotvářet. Myslím, že se nám to podařilo.

Domnívám se, že bez osobního kontaktu režisér-scénograf, bez vyjasnění si těch nejzákladnějších otázek inscenace, nemůže vzniknout dobrý výsledek. Proto odmítám běžnou praxi v některých sourcech, poslání textu profesionálnímu scénografovi, který na základě jeho přechtení vyhotoví pro soubor návrh scény. Rozměry jeviště nemohou být nejpodstatnější.

Máte vlastní režijní postupy?

Čtené zkoušky nepovažuji za zvlášť důležité, spíše jako nutné zlo, herci jim povětšinou nevěnují patřičnou pozornost, daleko více se soustřeďují na vyvolání diskusí nad textem. Proč právě tuto hru, co chceme divákovi povědět a když už tuto hru, pak jaké postavy ji zaplňují, proč tak jednáji, jací jsou to vlastně lidé a co chtějí? A pak už honem na jeviště. Pro první aranžovací zkoušku si vyberu ten dramatický oblouk, nebo chcete-li obraz, i když to nemusí být totožné, třeba jenom dvě stránky textu, který pokládám v dané hře za podstatný, nejdůležitější, stěžejní a je mi zcela jed-

no je-li ze začátku, prostředka, nebo konce hry. S představiteli postav pročtu a proberu text a pošlu herce na jeviště. Bez knížek. Hrajte mi situaci! Svými vlastními slovy, nebo třeba i bez nich, nutím je vstoupit do postav, provokuji k hledání cest a možností, nikdy nepředvádím. Když herci zvládnou situaci, znovu se vracíme ke čtení textu, dvakrát, třikrát a znovu na jeviště, začíná se hovořit autorův text, bez nápovědy, sledování textu připouštím až čtrnáct dní před premiérou. Obrazu věnuji třeba plné tři zkoušky. Potom následuje další výstup, dá už podstatně méně práce, herci se snáze orientují, ví k čemu směřují, lépe vládnou prostorem, začínají vytvářet charaktery, divadelně hru cítit. V první fázi zkoušek se nebojím měnit obsazení, protože jde o hledání. Potom svazuji oblouky, obrazy, nutím k správnému pointování, týden před generálkou pracujeme se světly a kostýmy. Víím, že tento způsob může mít mnoho odpůrců, je možná zdánlivě pracný, ale ve svém výsledku se mi zdá výhodný.

Co nezbytně potřebuje ochotnický režisér ke své práci?

Fantazii, kus dětské duše v sobě, vědomosti o divadle, znalost lidí se kterými pracuje a hodně houževnatosti a trpělivosti.

Uznáváte funkci profesionálního režiséra v ochotnickém souboru?

Myslím, že k této otázce se v Amaterské scéně vyslovilo mnoho povolaných. V zásadě ji neodmítám, ale myslím si, že by měla mít spíše ráz pedagogický, pomáhat ukazovat cestu jak dělat divadlo, odstraňovat nedostatky v souborech jak v režijní tak i v herecké práci, učit ochotníky základem hereckého řemesla, ale nebrat jim jejich tvůrčí nadšení, spíše ho rozvíjet, usměrňovat, radit. Profesionální režiséři, kteří nabídnou ochotnickému souboru pomoc, a díky jim za to, by nikdy neměli mít na mysli jedinou dobrou inscenaci, ať už je k tomu vede prestižní nebo finanční otázka, ale trvalý, kvalitativní vzestup souboru. Když sleduji ochotnické divadelní přehlídky, v nichž se střetávají soubory vedené profesionálními režiséry a ochotnickými režiséry, ne vždy se dostává počet nejvyšších profesionálních inscenací. Tímto zjištěním nechci snižovat kvalitu profesionálních režisérů, nebo ji dokonce porovnávat s jejich suplety v čistě ochotnických souborech, ale jejich výsledky jsou namnoze ovlivněny nepochopením vlastního smyslu ochotnického snažení.

Náš soubor již řadu let spolupracuje s nynějším šéfem olomouckého di-

vadla režisérem Janem Novákem. Obvykle k nám přijede ve druhé třetině zkouškového období, na dva až tři dny, zhlédne rozcvičenou hru, posoudí co děláme dobře, vytkne chyby, provokuje nás otázkami, na něž hledáme společně odpovědi, radí a pomáhá. Jeho přístupu k nám si nesmírně vážíme a jsem přesvědčen, že pro soubor tak dělá daleko víc, než kdyby jednou za pár let přišel, rozdal texty a udělal hru.

Co byste chtěl nejraději režirovat a co budete režirovat?

Nechtěl bych vůbec režirovat, ale chtěl bych mít kolem sebe partu lidí nadaných fantazií a posedlostí, kteří by si řekli co je vzrušuje, bolí, pálí, nebo naplňuje nadšením a začali o tom hrát hru, tak, spontánně, bez pevného textu, vymýšlet si, hledat, zkoušet, až by vznikl pevný tvar. Tak jako když se sejde parta bláznivých muzikantů, klavír hodí akord, trumpetá nesměle naznačí melodii, přidá se basa, pozoun, klarinet a nahodilí posluchači v sále ztichnou, protože poznali, že tady o něco jde. Protože poznali, že vzduch kolem se naplnil člověčinou.

Nebojte se. Držím se při zemi. Láká mě klasika. Což takový Angelo Beolko — Ruzzante, šestnácté století, ale plné života, dneška. BK





(Dokončení)

Eva Machková

Jako první slovenský účastník celostátní přehlídky vystoupil soubor Úsměv ze Šaly, dějiště celoslovenských přehlídek. Mezi přední slovenské soubory se vyvíjel teprve nedávno, zřejmě příznivě ovlivněn vrcholnými přehlídkami. Ludmila Melicherčíková našla předlohu, která jí i souboru výborně sedí. Zdramatizovala Lindgrenové populární Pipi, ale dokázala z ní vzít tu méně populární část — výlet Pipi a jejích přátel na exotický ostrov. Vyhnula se tak těžko inscenovatelným extravagantnostem titulní postavy, a co víc, tento posun jí umožnil namísto jediné, ostatními jen obdivovaného protagonisty postavit na jeviště kolektiv dětí, přitom však se nezbavit Pipina smyslu pro humor a její fantazie. Vzniklo tak představení poutavé, uvolněné, přirozené a dětské. Výborné bylo výtvarné řešení scény: děti si z jeviště, hlediště i zákulisí nanosily barevné koše na papír, které jim sloužily jako nábytek i jako dekorace, což vše před očima diváků nápaditě vytvářely.

Sluníčko pohody prokouklo v promoklé Kaplici i v druhý den. Dubňanský soubor uvedl pod názvem U nás v Holoubkově Nepilovy Pohádky z pekce (dramatizace Ludmila Dohnálová). Bylo to přesně to sousto, které souboru svědčilo. Něžné, úsměvné, drobné pohádečky z vesnice, ve všem všudy přiměřené ne příliš velkým dětem, přitom řešící neokázalým způsobem problémy, s nimiž se střetávají v životě: neoprávněnost opovržení, jež mají zpočátku houby ceněné k odlišujícím se houbám smrdutkám, zdlouhavé putování slepičky kropenaté, která nic neumí a tak kariéru neudělá, dokud se nenaučí pořádně snášet vejce. Prostý text, prostý projev dětí, prostá scéna, prosté kostýmy (měnící se pokrývka hlavy jako znak postavy). Není to výtka na adresu inscenátorky, ale spíše podnět pro ostatní: zatímco slovenští vedoucí jsou ve vyhledávání různých předmětů denní potřeby, které svou univerzálností dokážou být na scéně vším (Šala — koše, Martin — krabice, před časem např. Vranov — židle), u nás od časů Korábu Racek převládají bedýnky od zeleniny. Snad i zde by se dalo najít něco jiného.

Ostatně s tím přišel opět kaplický Racek, který se po dvou letech vrací inscenací, v níž se vším možným (horami, trůny, mraveništěm) stávají pouhé čtyři stoly. Soubor tentokrát vystupoval jako host, v intermezzu přehlídky, kterým byly dva seminární dny. Sypalova hra S nápady za pády je opět sérií většinou výborných malých celků, uzavřených a vypointova-

ných, z nichž zvlášť poutavé jsou dvě: pohádka, v níž se děj vrací pomocí kouzelného zrcátka, a výtečný výstup s židli, kterou má jedna z dívek nejraději, protože je to její nejlepší kamarád.

Na KDL se hrála ještě jedna Sypalova hra — slovenský soubor z Rakové (vedoucí Milan Bumbala) uvedl Koráb Čajka. Rovněž soubor, který si ukrojil přesně tolik, kolik stačil strávit. V diskusi byly tendence (dost pocho-pitelné) k srovnávání s původní kaplickou inscenací a s tím se vynořil i vážný problém přenosnosti textů dětského divadla do jiných souborů. Sypal vždy doporučuje, aby inscenátoři přistupovali k jeho hrám tak, jako by teprve v jejich souborech vznikaly, a skoro vždy naprázdno. Vídáme sice jisté varianty scénických akcí, dokonce nahrazení původních scén jinými (u souboru z Rakové dopsaná scéna s piráty), ale v zásadě je vždy úzká vazba inscenace na Sypalův text i jeho jevištní ztvárnění, někdy to dokonce budí dojem přesné kopie, i když třeba inscenátor původní inscenaci prokazatelně neviděl. Kdosi prý řekl Sypalovi, že „píše moc závorek“. Myslím, že na tom něco je: v jeho textech je akce příliš výrazně a jasně popsána a její humor se zdá tak nenahraditelný, že jen málokdo odolá Sypalovi — jevištnímu humoristovi a poslechně Sypala — metodika. Najde se v budoucnu aspoň jeden sta-
tečný?

V plném slova smyslu vyvrcholením přehlídky bylo vystoupení vysokomýtského Školního divadla v Jiráskově ulici s Mlejnkovým Čertem s houslemi podle Muzikantských pohádek Ilji Hurníka. Zřetelně akcentovalo uvolněný dětský projev, který je dětem vlastní, a přitom — nebo právě proto — bylo tak účinné a poutavé pro diváka, že vám je najednou jedno, jestli je to představení dětské nebo jiné. Cenné je nejen tím, že vychází vstříc požadavku komplexnosti estetické výchovy (hudební složka je tu nejen v tematice, ale hlavně v celém projevu dětí), ale i v pravém slova smyslu syntetičnosti celé práce. Vznikla pak kupodivu diskuse, zda to je vlastně divadlo. Myslím, že tyto úvahy mohou pramenit jen z představy, že divadlo = činohra 19. století, která je charakterizována mj. skládáním složky literární, herecké, výtvarné, event. hudební a taneční, což vše organizuje a stmeluje režisér. To však je jen jeden typ divadla, a dnes už dost starý. Moderní divadlo experimentální, otevřené divadlo) se neskládá, ale vzniká, a to kolektivní spoluprací. Vzpomněla jsem si, jak na jednom za-



DS ZDŠ Vysoké Mýto —
I. Hurník a J. Mlejnek: Čert
s houslemi. Foto Fr. Rous

hraničním festivalu žasli členové studentských divadel, když byli tázáni, kdo jim dělal výpravu a zda mají svého scénografa — to vše přece vzniká s akcí, protože na jevišti je jen to, co je potřebné. Zde je také vtip a základ pedagogické práce (i úspěchů) Zdeny Joskové v jejích autorsko-dramatiza-torských seminářích: už při první roz-pravě o dramatizaci, s prvním „bodá-kem“ musí posluchači uvažovat, co bude na scéně, s čím a kde se bude hrát.

A tím se dostávám k největšímu po-zitivu letošního KDL: z osmi předsta-vení pět bylo založeno na původní dramatizaci, z toho čtyři vedoucí byli posluchači dlouhodobých ústředních kursů, pro dramatiza-torskou práci soustavně připravovaní. A konec kon-ců vliv dlouhodobých kursů se proje-vil i v slože metodické. Ostatně ne-jen kursy dlouhodobé, ale i kaplické semináře přinášejí výsledky. A tak se můžeme těšit na další Kaplická diva-delní léta, protože letos se zúčastnilo čtyřicet posluchačů práce ve čtyřech třídách (lektori J. Vobrubová, J. De-longová, F. Skřípek, Š. Žilka, V. Ha-



DS ZDŠ Dubňany — Fr. Nepil a L. Dohnálková: U nás v Holoubkové.

Foto Fr. Rous

lada a V. Martinec) a na třicet pozo-rovatelů, celkem 75 lidí, mezi nimi vysoké procento mládeže ško-le sotva odrostlé.

Byla to úspěšná sezóna; už ve vý-běru se objevila jen výjimečně před-

stavení podprůměrná. Škoda, že jen na plakátech to byla přehlídka sou-borů divadelních a *loutkářských*. Čím to, že ty tak pokulhávají za divadelní-mi, čím to, že je krajské poroty a KKS tak málo do výběru zařazují?

POSTARU SE DĚLAT NEDÁ — VÝCHODOČESKÁ LIDOVÁ KONZERVATOŘ V CÍLI

Letos v červnu ukončili studium na Východočeské lidové konzervatoři, obor herectví a režie, další posluchači. Letos v srpnu jsem se s některými z nich — absolventy režijní třídy — poprvé setkala. Bylo to na Jiráskově Hronově, kam se sjeli na jakýsi „se-minář pro abiturienty“, uspořádaný hradeckým KKS a vedený lektory J. Císařem, F. Štěpánkem a J. Brožo-vou. A protože je přehlídkový Hronov tolik příznivý dlouhým rozhovorům o divadle a o všem kolem něho, dali jsme se do hovoru také my. Tady je alespoň jeho část:

JAN CÍSAŘ (působil jako vedoucí lek-tor konzervatoře: „Máme za sebou dva dvouleté běhy. První byl založen původně jako herecký, ale v druhém roce jsme pokusně přibrali tři režisé-ry, abychom si ověřili, zda se dá vý-uka spojit. V druhém běhu již bylo pětadvacet herců a jedenáct režisérů. Smyslem a cílem celé akce nebylo „naučit“ někoho režirovat, tím méně dávat přesné návody. Šlo nám o to seznámit posluchače s určitými zá-kladními pojmy, na praktickém mate-riálu jim dát určitou metodu práce.“

LÍDA HONZOVÁ (DS Havlíčkův Brod): „Nikdy jsme nedělali odtržené od her-ců. Na začátku jsme chodili na jejich předměty, potom jsme se začali zamě-řovat spíš na etudy, ke kterým jsme postupně sami dávali podněty.“

JARMILA PETROVÁ (DS Ústí n. O.): „Hlavní předměty pro režiséry byla rezie, kterou vedl doc. Štěpánek, a dramaturgie vedená doc. Císařem. Moc dalších předmětů, tedy odděleně, nebylo. Vždycky všechno, co jsme dě-lali, bylo zaměřeno k celku, a to zna-mená, že jsme průběžně hovořili o všem...“

LÍDA HONZOVÁ: „To se projevilo pře-devším v druhém ročníku, kdy jsme na začátku dostali text M. Calábka Faust a každý z režisérů dostal za úkol zpracovat jeden obraz hry. Úče-lem ani tak nebylo vytvořit za každou cenu představení, ale naučit nás urči-té metodě práce, určitému systému. A přitom jsme se právě dostali na vše-chny otázky, související s divadelní inscenací.“

JARMILA PETROVÁ: „Já se třeba dost často setkávám i u nás v souboru s otázkou, jestli jsem se na konzerva-toři něco naučila, jestli mi něco dala. Když o tom tak přemýšlím, tak je to především asi ten systém, o kterém mluvila Lída.“

IVANA RICHTEROVÁ (DS Kolár Po-lice): „Já jsem režirovala i před tím, než jsem šla na konzervatoř. A je fakt, že jsem se pak někdy ptala, kde se ve mně vzala ta drzost. Protože jsem vi-děla, kolik jsem toho dřív vůbec ne-zнала, kolik nových věcí teprv musím poznat. Člověk zažil i perné chvíle,

kdy si připadal jako úplný hlupák, ale režirovat nepřestanu, naopak mě to chytlo.“

LÍDA HONZOVÁ: „Člověka potěší, když za ním přijdou lidi ze souboru s tím, že je na jeho práci vidět přece jen nějaký ten pokrok. To se ukáže třeba už na dramaturgii, ta pro mě byla nejobtívnější.“

IVANA RICHTEROVÁ: „To asi pro nás pro všechny. Já už mám například od-vahu škrtat a jít za svou představou.“

LÍDA HONZOVÁ: „Škoda jen, že ty dva roky trvání jsou opravdu dost má-lo. Protože člověk nahlídne do problé-mu, ale nestačí se v tom všem pořá-dně zabývat a už je odkázán jen sám na sebe. Přestože jsme se toho spoustu dozvěděli a snad i naučili, cítíme po-třebu kontaktu s lidmi, kteří nám mo-hou říct něco nového, i kontaktu mezi sebou. Cítíme potřebu scházet se, tře-ba formou konzultačních dnů. Zjistila jsem, že se divadlo postaru dělat ne-dá, člověk musí mít i pro amatérské divadlo určité zázemí vědomostí a ne-může zůstat osamoceně. Proto jsme třeba na našem OKS zavedli odborné dvouleté školení pro ostatní herce.“

KARLA DÖRROVÁ (Jaroměř): „Já bych chtěla jenom říct, že na celkové úro-vni mají ohromnou zásluhu naši lek-toři, protože se nám opravdu maximálně věnovali. A věnovali nám nejen náma-hu, ale v podstatě i kus svého nadšení a elánu a to zpátky působilo i na nás, když nám bylo nejhůře, že to člověku stálo za to to překousnout a jít dál. Udělali pro nás hrozně moc a jsme jim za to všichni vděční.“ Čá

ZAHÁJILI KOŽÍKEM

Pro neoficiální otevření nového kulturního domu JZD Jiskra v Cejkovicích připravil místní Divadelní soubor Klubu národního výboru historickou hru Nocí na Zvíkově od Františka Kožíka, který má ke Slovácku důvěrný rodáký vztah. Rutinově napsané drama líčí epizodu z českých dějin 13. století, kdy v atmosféře ohrožení země tatarskými vpády a za neustálých zjevných i tajných zásahů německé říše docházelo ve vládnoucím přemyslovském rodě k rozbrojům. Ve srovnání se svým zřetelným vzorem — Nocí na Karlštejně J. Vrchlického — je Kožíkova předloha myšlenkově i námětově snad i bohatší; ve svých typizovaných postavách ústojně propojuje osobní a společenské otázky, formou dějinné paralely nadhazuje nejen aktuální problém a podobně jako hra J. Vrchlického má cit pro básnivost dialogů.

Scénograf Dušan Grombiřík využil u středověkého hradu stylově vyvážených i dostatečně čitelných gotických náznaků. Režisérka Drahomíra Vavrečková (vytvořila také úlohu uvážlivé královny Kunhuty) si dobře ujasnila základní ideje hry i spletitý půdorys vztahů mezi jejími aktéry. Nedlouhá inscenace však zatím zůstala jen u prvního plánu a nyní se potřebuje reprízami obrusit a vylehčit, aby nabyla na jistotě, dynamické zvládnutosti i lesku.

Z herců zaslouží pochvalu především Jana Trávníčková (zároveň autorka hudby k několika písním) coby Markéta, která dokázala věrohodně projít řadou zvrátů obtížné role, již dodala vnitřní sílu, inteligenci i nádech chápající fatálnosti. Pro pulkrabího Boreše měl Josef Šašvata mužnou uvážlivost, starostlivost i vědomí národní hrdosti ve střetnutích s intrikánským německým rytířem Ojířem, kterého Drahoslav Hnidák obdařil zachmuřeným nadřazeným sebevědomím, sverázrnou galantně erotickou filozofií i fanatickou ctižádostí. Mladý Petr Stávek hrál krále Václava I. ponejvíce jako člověka vnitřně nalomeného, unaveného a opuštěného; zůstal ještě leccos dlužen jeho vladařské suverénnosti a vůbec dotažení charakterové kresby. Připomeňme ještě jeho rovněž v nitru nahlozaného syna a protivníka Přemysla (Stanislav Novotný), jemně a čistě zpívajícího básníka Reinmara (František Pešl), přemýšlivého a otevřeného uhlíře Jiříka (Josef Martinec) a mile láskychtivou Terezu Marie Štávikové.

Vkusné čejkovické nastudování Kožíkových Nocí na Zvíkově naznačilo, že si soubor uvědomuje svůj závazek naplnit prostředím nového kulturního zařízení obce vlastní uměleckou aktivitou.

vz

ZELENÁ JABLKA

Začínající autoři to většinou nemají snadné. Je více než dost těch, kteří se cítí být povolání, ale publikační možnosti jsou, bohužel, omezené. Ne zanedbatelnou roli ve zprostředkování kontaktu mladých talentů s obecníkem by mohla sehrát divadla malých forem. První vlaštovkou v Plzni byl v tomto směru pořad komponovaný z poezie Michaely Pánkové a Romana Knížete uváděný před časem Divadlem Dominik. V současné době přišlo se svým vkladem i Divadlo Pod lupou textapealem Zelená jablka z per mladých plzeňských autorů.

Kolektiv Divadla Pod lampou prokázal začínajícím plzeňským literátům dobrou službu. Obecníkem bude sice především chodit na vtipné, originální a s šarmem podané

původní písničky dvojice Pavel Půta — Stanislav Staněk, kteří jsou po úspěchu Tří mužů a služebníků i v tomto pořadu hlavním magnetem večera, a na hravé i satirické vstupy osvědčené trojice J. Zajíc — I. Hodys — J. Jeníček (který v tomto pořadu vystřídal P. Jančaříka), seznámí se však zároveň v plastické a výrazné interpretaci Jana Zajíce — vystihující obsah i žánr sympaticky skromě prezentovaných textů — s poezií a prózou Františka Spurného, Michaely Pánkové a Josefa Kejhy.

Chybělo-li mi něco v plzeňském představení, pak to byla osobní účast začínajících autorů na jevišti, účast, která by dodala atmosféře večera více autentičnosti a dráždivosti. Nemyslím tím pouze případná představování mladých plzeňských nadějí obecníku v improvizovaných rozhovorech, ale mám na mysli i možnost předčítání, byť méně vybrouseného, nejnovějších a momentálně nejmilejších prací jednotlivých autorů. Každý večer by mohl být svým způsobem premiérou. O tom, že osobní účast autora působí na diváky takřka magicky, jsme se přesvědčili v průběhu večera při výstupech básníky a kytaristky Marie Brůnové interpretující bez zábran několik svých písní.

Je vždy zážitkem potkávat se se zralostí Zlaté renety či Antonovských jablek, věřím však, že Plzeňanům začutnají i jablka dosud zelená.

VL. Gardavský

VYDAŘENÝ LAKOMEC

Ve Skoronicích na Slovácku má ochotnická aktivita již více nežli osmdesátiletou tradici, v současné době utvrzenou pravidelnou účastí zdejšího Divadelního souboru osvětové besedy v okresních přehlídkách Hodonínska. Na rozdíl od nedávného nastudování staromilské hudební hry V. Stěžerského Drazba na nevěstu zaměřili Skoroničtí na posledy mnohem výše a třeba říci, že se jim dramaturgická náročnost naprosto vyplatila. Jako již 129.(!) inscenací v obci připravili v překladu Erika Saudka drama Lakomec slavného představitele francouzského klasičismu Molièra, s jehož dílem se na amatérských jevištích setkáváme jen zřídka.

Jestliže si soubor zvolí podobnou klasickou hru, musí si zároveň klást otázku, jak ji vyložit očima současnosti. Molièrův hyperbolizovaný typ sobce s chorobnou vášní lakoty, která jej odlišuje a vyčleňuje z rodinného kruhu i z ostatní společnosti, je ve své asociálnosti nadčasový a tudíž aplikovatelný bez vulgarizujících aktualizací také na náš dnešek. S tímto vědomím položil režisér Vojtěch Holcman důraz na odsudek nezřízeného bažení po jakémkoliv majetku, z něho vyplývající bezohlednosti k druhým a degeneraci základních mezilidských vztahů. Lakomec je typická komedie charakterů, které se nijak zvlášť nevyvíjejí; záleží tedy na dobrém typovém rozvržení interpretů. Uvážíme-li, že dobrá polovina účinkujících stála na jevišti poprvé, mohl být režisér se svou snahou o kolektivní vyrovnanost a návaznost jednotlivých kreací spokojen. Z drobných dramaturgických zásahů (např. připsání postavy služebné Klárinky) se svou diskusností vymyká poněkud moralizující závěr s Harpagonovou smrtí, která je lacinějším řešením nežli trest jeho definitivní samoty zaživa. Holcmanovo režijní pojetí je vcelku tradiční, ale zato v aranžmá, dynamické stavbě i v důrazu na komediálnost domyšlené. Soubor na inscenaci i po premiéře dále pracoval a dotvořil ji do spolehlivě zafixované podoby. Také výtvarné řešení jediného interiéru (Jakub Křížka) bylo v náznakové kombinaci

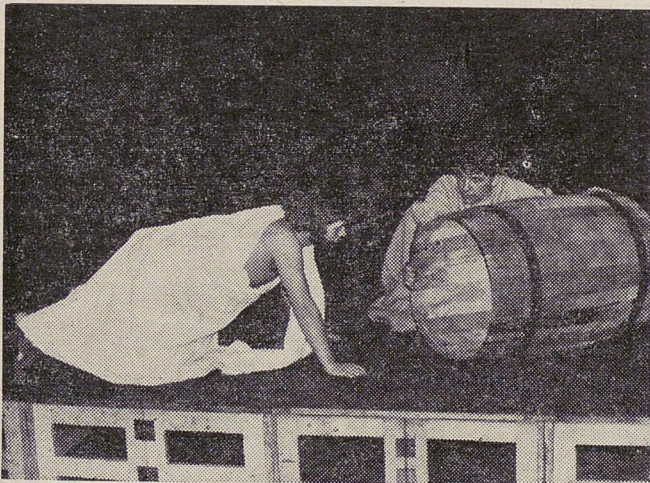
nábytku s látkovými závěsy až na detaily (paruky apod.) šťastné.

Herecky se o něco lépe dařilo početnější složce pánské. Hlavní zásluhu na tom měl představitel titulní role, talentovaný a tvárný ing. Vít Pelikán, jehož herecký debut můžeme plným právem označit za víc nežli úctyhodný. Jeho dobře maskovaný, rtuťovitě pohyblivý, nedůvěřivý a žlučovitý Harpagon stačil v bystrém tempu, živých gestech a s dobrou mluvou plasticky vyjádřit proměnlivý poměr k té či oné postavě i bohatou pocitovou škálu této tragikomické role. Úspěšně si vedli také Jiří Novosad jako Harpagonův rozhodný syn Kleant, jeho poctivý, s přirozenou komediálností si počínající sluha Čipera (Josef Holcman), hrdý i potouchle diplomatický správce Valér (Blažek Lunga) a v nápadné figurce natvrdlého, bodře dobráckého kmotra Jakuba Josef Ryba, z žen pak Jarmila Kristová coby výmluvná a obratná dohazovačka Frosina. Především jmenovaným ochotníkům patří zásluha, že skronické nastudování Lakomce běžnou inscenační úroveň našich vesnických amatérských souborů bezesporu výrazně překročilo.

vz

UDIOGENES PES

Nedávno uvedlo amatérské divadlo Dobrovský ze Solnice na Královéhradecku hru rumunského autora Dumitru Solomona Diogenes pes. Známy příběh „filozofa ze sudu“ byl pro amatérský soubor přepracován pro tři postavy.



DS Solnice – D. Solomon: Diogenes pes

Režisér souboru a představitel Diogena 23letý Zdeněk Zahradník o nastudované hře mj. říká: „Tento pořad je experimentem nejen pro nás, amatérské herce, ale i pro naše diváky, kteří byli zvyklí na divadlo realistické a v tradiční podobě. Před takovými dvěma roky bychom se s tím na jevišti neodvážili; již první repríza ukázala, že se experiment zdávil a hra byla veřejností přijata nejen jako srozumitelná.“

Jaroslava Daňková, která ztělesnila Hipparchii: „Moc se mi líbí dialogy. Jsou duchaplné, filozofické, nutí diváka, aby si sám našel a vyhmátl myšlenku. Moje výhrady? Spíš obavy — ze sebe samé, jak se dokážu vy-

pořádat s natolik abstraktním pojetím hry, v níž herec nemůže spoléhat na rekvizity, protože kromě sudu na jevišti nic není.“

Třetí z trojlístku, představitel Pasiphona Václav Verner, je hercem a režisérem dobrovského Divadla na štaflich. Do Solnice „pouze“ zaskočil vypomoci kamarádům v tísní.

Divadlu se v Podorlicku daří, vždyť současní divadelníci ze Solnice navázali na více než stoletou tradici souboru Dobrovský. A za deset let se jim podařilo vytvořit mladý amatérský soubor na dobrých základech: elánu, pílí a snaze hledat stále nové.

L. Borovská

SLOVÁČTÍ OCHOTNÍCI DĚTEM

Řada koncepčně pracujících amatérských souborů si uvědomuje, že inscenacemi věnovanými dětem nejen obohacuje jejich rozumový a citový svět, nýbrž si zároveň vychovává budoucí publikum a možná i své aktivní členy. V letošním Mezinárodním roce dítěte nejsou výjimkou ani ochotníci jižní Moravy.

Pionýrský divadelní soubor ZDŠ Velká nad Veličkou nastudoval za třináct let nepřetržité práce stejný počet premiér — většinou vlastní pohádky nebo osobité dramatizace cizích předloh. Jako účastník několika okresních i krajských přehlídek byl letos vybrán do celostátního kola soutěže dětských kolektivů v Kaplici. Jeho obětavá vedoucí a režisérka Marie Hrbáčová připravila nyní svou dramatizaci historické prózy Alexandra Dumase staršího *Tři mušketýři* (u nás bývala hrána její jevištní verze Planchonova), nazvanou *Mušketýrská komedie*. Režisérce připadl nelehký úkol sehrát populární romantický příběh s 13–15letými představiteli. Jejich věkový odstup od postav literární předlohy i nemožnost podat hluboce realistický prožitek nezištné lásky, urputné nenávisti a rytířské cti přivedly autorku k žánru parodie. Dramatizace se snažila zachovat celou dějovou kostru rozsáhlého románu, s ohledem na vnímavost dětského diváka ji však zhustila do hodinového představení. Jednotlivé situace jsou proto navozovány v maximální zkratce a prudce se střídají; scénické proměny vyplňují taneční vločky. Zvolená forma napomohla také dětskému herci: nastudování s prvky epického divadla, pro něž si výtvarnou a kostýmní složku vytvořili školáci sami, poskytovalo dostatek prostoru improvizaci hravosti, fantazií a spontánní radosti z pohybu. Přesto však měly být postavy vybaveny alespoň základními charakterizačními rysy a důsledněji vytvářet vzájemné vztahy; poněkud vázla i temporytmická stránka představení.

Nedávno založená *Divadelní skupina mladých SZK ROH Hodonín* v poslední době podstatně rozšířila své řady a má tedy k dispozici poměrně solidní hereckou základnu. Její čtvrtou premiérou byla opět pohádka — hra Jana Paulů Král 3.333. *Veseloherní příběh o panovníkovi říše*, kde neuměli vyslovovat hlásku „ř“, je už — přes svou nosnou ústřední myšlenku i vtip — modernímu divadlu pro děti poněkud vzdálen. Režisér Karel Bravený k předloze šťastně připsal úlohu královského šaška Vtipálka, který ze scény Karla Pánského navazuje kontakt s dětmi v hledišti. Premiéra byla ještě poznamenána řadou nedostatků, např. nedotaženou kresbou postav a jejich vztahů, stereotypním aranžmá, vážnoucím temporytmem nebo nesourodostí zvukové a kostýmní složky. Mezi účinkujícími se však objevilo několik nadějných talentů, které při pevném režijně pedagogickém vedení jsou pro budoucnost tohoto mladého souboru dobrým příslibem.

ALLA SOKOLOVOVÁ:

PAVEL FANTASTA

Zubař Pavel Farjatjev požádal o ruku učitelku hudby Sašu. Poznal ji před deseti dny na oslavě narozenin u ředitele hudební školy Bedchudova a zamiloval se do ní. Když viděl, že ji jeho žádost přivedla do rozpaků, požádal ji, aby mu své rozhodnutí řekla až za dva dny. Matka, která obě své dcery — starší Sašu a mladší Lídu — dusí opičí láskou, radí Saše, aby Pavla neodmítala, tím spíš, že je Bedchudov jeho známý. Ale Saša nevěří, že ji Pavel miluje. Domnívá se, že si lásku k ní jen vyfantazíroval. Ale Pavel to myslí vážně. I své tetě, s níž žije po matčině smrti ve společném bytě, už oznámil, že se bude ženit. Osamělá stařenka, která Pavla miluje jako svého syna, se rozhodne, že mu nebude překážet a že se odstěhuje k vzdálené příbuzné, stejně osamělé jako je ona.

Po dvou dnech dělá matka přípravu na Pavlovu návštěvu a přemlouvá Sašu, aby jeho žádosti vyhověla. Je nejvyšší čas, aby se Saša vdala, protože její návraty ke staré lásce — byť jde o významnou osobnost ve městě — nemají podle matčina názoru smysl. Když Pavel přijde pro odpověď, nechá je matka o samotě, ale podle jejího názoru zcela nenápadně kontroluje průběh jejich rozhovoru. Zprvu Saša Pavlovu nabídku odmítne a přizná, že milovala Bedchudova, který ji opustil. Nešťastný Pavel chce odejít, ale pak se rozhořčí o své práci, o objevu, na kterém pracuje, i o svých názorech, které jsou sice poněkud fantastické, ale dávají nešťastné Saše útěchu. Saša uznává, že Pavel je hodný, bezbranný a po štěstí toužící člověk, uvěří jeho lásce a jeho žádosti vyhově. Matka je spokojena, ale Sašina mladší sestra Lída, která celý rozhovor také nenápadně sledovala, pláče, protože i jí se Pavel líbí.

Matka plánuje budoucnost. Až se Saša vdá, budou bydlet společně. Otec překážet nebude, protože je stejně stále na moři, a Lídu pošle k strýcovi. První čas zůstanou v Očakově, ale potom vymění byt a přijdou do Kyjeva. S těmito plány seznámí matka i Lídu, ale Lída není nadšena. Dokonce se vyjádří, že Pavel je blázen, když prohlašuje, že lidé pocházejí z jakési vysněné planety, kde žili v lásce a vzájemném pochopení, a když nabádá k lásce a vzájemnému pochopení i tady na Zemi, kde nic takového neexistuje. Matka je zneklidněna Lidiným názorem a připouští, že i jí připadal Pavel jako podivín, který se nechá unášet fantazií a odbíhá od konkrétních myšlenek. Rozhodne se, že si o něm opatří

přesnější informace. A Lída, které se dotkla matčina věčná samozřejmě, s níž jí začala organizovat život, se rozhoduje, že se vdá co nejdříve a ne až za rok, jak původně chtěla.

Matka navštíví Pavlovu tetu. Dozví se, že Pavlova matka měla nemocné srdce a zemřela před patnácti lety, Pavlův otec měl nemocná játra a padl na konci války. Ovšem duševně byli oba zdraví. Dozví se dále, že objev, na kterém Pavel pracuje, je z oblasti medicíny a fantazie — jak říká tetu, která vůbec neví, o čem jde. S tím ovšem matka nesouhlasí. Podle jejího názoru si fantazírování může člověk dovolit jen v mládí, ale jak se ožení a přijdou děti, musí koukat, kde by něco přivydělal. Tetiny informace přivedou matku k závěru, že Pavel bude asi trochu „na nervy“ a mohl by mít i náběh k „nervovému tiku“. Svou návštěvu ukončí oznámením, že novomanželé budou bydlet u ní. Odchází rozhodnuta vzít celou záležitost, ostatně jako vždy, do svých rukou. Vyděsí tetu natolik, že když se Pavel vrátí z práce, začne mu tetu vymlouvat jeho práci na objevu a zkoumat, má-li nervy v pořádku. Tím spíš, že i Bedchudov se mu v poslední době vyhýbá.

Saša a Lída očekávají Pavla, který má přijít na návštěvu. Lídu trápí špatné svědomí, že pomluvila Pavla. Prosí Sašu, aby mohla i po svatbě bydlet s ní a nemusila ke strýci. Saša jí to slíbí, ale vzápětí se ukáže, že si Lída dělala zbytečné starosti. Přichází totiž kající Bedchudov a Saša se znovu vrací ke své staré lásce. Sebere pár nejnútnejších věcí, doporučí Lídě, aby si hleděla Pavla, a spěšně odchází za svým miláčkem, který už najmul pokoj pro jejich společné štěstí. A překvapená Lída konstatuje, jak podobná je Saša v této chvíli své matce. Přichází Pavel s kyticí. Je zdrcen, když se od Lidy dozví o Sašině odchodu. Vzpomíná na své seznámení se Sašou. A zatím co přemýšlí, není-li to jeho chyba, že všechno tak špatně dopadlo, vyznává mu Lída lásku. Ale to už Pavel ani nevnímá. Usíná v sedě, jako by jen ve snu mohl prožít to, co by ho učinilo šťastným.

Tragikomedii současné sovětské autorky přeložila a upravila Jana Klusáková. Příběh hry se odehrává ve dvou dekoracích (dva různé pokoje) mezi pěti dramatickými postavami (1 M, 4 Ž). Velké role jsou: Pavel Farjatjev (35 let), Saša (27 let), její matka (50 let) a její sestra (18 let). Střední role: Farjatjevova tetu (70 let). Hra se hodí pro vyspělý soubor. Vydala DILIA.

PETER HACKS:

RÓZIČKA SNI

Římský císař Dioklecián se v lese loučí se svým vojevůdcem Gallikanem, protože jejich cesty se rozcházejí. Cí-

sař táhne s částí vojska proti Germánům, Gallikan s druhou částí proti Karpům. Aby měli Karpové před Gallikanem větší respekt, požádá Gallikan císaře o jednu z jeho dcer. Císař dá zavolat své tři dcery a nechá na jejich vůli, která se za Gallikana provdá. Ale ani Fides ani Spes Gallikana nechťejí. Jsou křesťanky a jejich ženichem je Ježíš. Dioklecián zavolá kata a dá obě dcery popravit. Ale ani opozdivší se Rózička Gallikana nechce, je také křesťanka. Když Gallikan vidí, že císař by dal popraviti i svou poslední dceru, začne Rózičku přemlouvat, aby si ho vzala. Ale Rózička je ochotna jít s Gallikanem pouze jako jeho otrokyně, aby ho spasila. Aby zahladila otcův hřích, vzkrísí Rózička sestry a vypovězena otcem odchází s Gallikanem. Pro všechny případy bere s sebou Gallikan i kata. Udělá z Rózičky děvku, kdyby nechěla být jeho ženou.

Poustevník Emerich přemluví poustevníka Pafnucia, aby s ním šel do Gallikanova hlavního města Sirnia a přiměl nevěstku Thais k ctnostnému životu. Pafnucius jde, ale Emerich zůstane doma.

Gallikan se připravuje na bitvu s Karp. Součástí jeho osobní přípravy má být zhanobení Rózičky. Pošle kata, aby ji svlékl.

Cestou do Sirnia potká Pafnucius obchodníka Ernesta, který prodává neúčinnou mast proti parazitům, lanc-knechta Pauluse, který se nechává najímat na nebezpečné úkoly, a mrtvého sodomitu Gottholda, který nevnímá. Hledají nějakou slušnou bitvu, aby se finančně postavili na nohy. Přicházejí totiž od nevěstky Thais, která je obrala o všechno. Pafnucius je obrací k Bohu, ale oni už svou duši upsali Dáblu. Pafnucius tedy zavolá Čerta a jejich úpisy mu sebere. Vráti je majitelům a jde do Sirnia.

Marně se kat snaží Rózičku svléknout. Nůžky, kterými chce přestříhnout její pás, se zlomí, její šaty nejdou roztrhnout ani kleštěmi a sukně se nedá zvednout. Rozzlobený kat předá Rózičku Gallikanovi a jde k císaři. Když Gallikan zaútočí na Rózičku svým osvědčeným způsobem, je raněn slepotou a místo na Rózičku se vrhne na kamna, která zbourá. Celý od sazí se pak postaví do čela vojska a táhne na Karpy. Gallikan i karpický král Bradan řídí bitvu ze stejného kopce — jiný tu totiž není. Když Rózička vidí, že Gallikanovo vojsko prohrává, vymodlí bouřku, při níž blesky zabijí všechny Bradanovy těžkooděnce. Gallikan zakazuje Rózičce se modlit, protože tím poskvrňuje jeho vojenskou čest a její předpovědi, že Ježíš Kristus bude sídlit v Římě, pokládá za pouhé sny. Když Gallikan prohrává bitvu podruhé, Rózička se zase pomodlí a Gallikan je vítězem. Vlastně tu bitvu vyhráli Ernest s Paulusem a Gottholdem. Ernest rozšířil v nepřátelském vojsku

parazity, Paulus se bil jako lev a Gott-hold odlákal z bitvy válečné psy. Pak všichni tři vzdali hold svaté Rózičce a Bohu a zemřeli. A Bradan se zabil. Když má Gallikan žízeň, přemístí Rózička svou modlitbou i potok, aby se Gallikan mohl napít. Bezradný Gallikan posílá Rózičku do Sirnia, aby se u nevěstky Thais vyučila milostnému umění, když on sám to nedokázal. Ale Rózička s Pafnuciem, kterého potkala cestou, převychovává Thais v ctnostnou křesťanku. Cestou domů potká Pafnucius poustevníka Emericha, který ho přemluví, aby s ním šel do Nikomedie požádat z boje se vrátivšího Diokleciána o náboženskou svobodu pro křesťany, protože Řím už stejně pomalu zaniká. Pafnucius jde, Emerich se vrátí domů.

Dioklecián povolal do Nikomedie vítězného Gallikana i Rózičku. Bohužel vítězný triumf pokazil Gallikanovi Pafnucius — toho času v zajišťovací

vazbě — demonstraci poustevníků. Dioklecián žádá, aby se Rózička zřekla křesťanství. Když to Rózička neudělá, vezme Gallikan všechno na sebe. Prohlásí Rózičku za svou ženu a sebe za křesťana, který ji svedl na křesťanskou víru. Dioklecián je oba odsoudí na smrt: Rózičku dá shodit z městské věže a Gallikanovi dá useknout hlavu. Ovšem kat, který ten rozsudek vykonal, je pak bleskem spálen na škvarek. A Dioklecián, který to všechno vidí, zahodí korunu a jde pš-tovat salát.

Gallikan a Rózička se dostali do nebe. Ale marně Rózička usiluje uvidět Ježíše. Jednou jí Panna řekne, že musí počkat do velikonoce, podruhé, že ho biskupové snědli. Rózička chce tedy vidět Boha. Ale Panna jí vysvětluje, že v nebi, do kterého přišla, vládne Aeon-Dlouhá doba, v dalším nebi zase vládne Rozum atd. Nebí je mnoho a nezplozený otec všech prý sídlí až

úplně nahoře. Člověk prý se může dopracovat k jeho poznání a měl by tomu — podle jejího mínění — věřit, ovšem pokud to ještě dokáže.

Veršovaná legenda o 5 dějstvích napsaná současným východoněmeckým dramatikem dle Hroswithy z Gandersheimu a přeložená Evou Dlabáčovou, má 11 mužů a 5 žen. Velké role jsou: Diokleciánova nejmladší dcera Rosvitha (Rózička), vojevůdce Gallikan, poustevník Pafnucius. Střední role: římský císař Dioklecián, vandalský lanknecht Paulus, podomní obchodník Ernest, mrtvý sodomita Gotthold, nevěstka Thais. Malé role: karpický král Bradan, poustevník Emerich, čert (kozel), kat, setník Sisinus, Diokleciánova nejstarší dcera Fidés, jeho prostřední dcera Spes a Panna. Odehrává se ve starém Římě v náznakové dekoraci. Hra se hodí pro vyspělý soubor. Vydala DILIA.

Jarmila Černíková

ZÁPISNÍK

Divadlo X z Brna

reprezentovalo v červenci české amatérské divadelnictví na International Arts Festival v Essexu v Anglii. Zúčastnilo se ho včetně československého sedm zahraničních souborů, byly však zaměřeny spíše na folklórni a folkovy tanec. Divadelní zaměření našeho souboru bylo výjimkou. Divadlo X vystoupilo osmkrát ve společném koncertu všech souborů se zvlášť připravenou klauniádou nebo s úryvkem z kabaretu. Dále mělo dvě klíčová představení ze svého kmenového repertoáru. V Southendu, anglických přímořských lázních, uvedlo dramatické zpracování Babelovy Rudé jízdy pod názvem Má první husa a na essexské univerzitě v Colchesteru Bradburyho Fahrenheit 451. Obě představení měla velice dobrou úroveň, a i když se konala spíše na okraji festivalu (pořadatelé se věnovali spíše přípravě společných koncertů, které byly součástí náplně letního kulturního života přímořských středisek), vzbudila u přítomných divadelníků oprávněnou pozornost. šr

Cena Amatérské scény

U příležitosti krajské přehlídky divadelní klasiky Erbenův Žebrák 1979 — memoriál Jiřího Beneše byl předán věčný dar naší redakce souboru Nové divadlo DK kpt. Jaroše

Mělník, který sebral Čapkovu bílou nemoc.

Pelhřimovské výročí

Rieger — dramatický soubor ZK ROH Máj v Pelhřimově oslavuje letos 85. výročí svého založení. Byla to plodná léta v životě pelhřimovského ochotnického hnutí. Amatérské divadlo je dnes neodmyslitelnou součástí života města a jeho snahy po rozvoji estetické výchovy mezi pracujícími. U příležitosti tohoto významného jubilea uspořádali Pelhřimovští festival spojený se slavnostním shromážděním všech bývalých i současných členů souboru a jeho příznivců. Hosty byli političtí a kulturní představitelé města a okresu.

Říčanské Svathy

Divadelní soubor Tyl Měst. kulturního střediska v Říčanech uvádí pod společným názvem Svathy v režii Jaroslava Vágnera, člena Divadla E. F. Buriana dvě hříčky — Frašku Michaila Zoščenka Svatha a E. A. Longena... už mou milou.

X. divadelné Šurany

Repertoár Celoslovenské přehlídky divadelních ochotnických souborů základní kategorie byl velice pestrý: I. Bukovčan — Fatamorgána (DS Brezová pod Bradlom), H. Sachs — Satiry (D. S. Mladost Bardejov), B. Ščepanovič — Čo potom? (Plastické divadlo Bratislava), J. Kákošová — Sto hodin do zatmenia (D. S. Dobrá Niva), V. Korostilov — Verím

ti (D. S. Nagov), P. O. Hviezdoslav — Hájnikova žena (D. S. Betllar) a G. Görgey — Handabasa alebo tajomstvá závoja. Jako host vystoupil soubor kategorie A ze Šuran se Solovičovou hrou Pozor na anjelov.

Divadlům poezie

ÚKDŽ v Praze vydal ve své ediční řadě Malé jeviště další svazek, věnovaný tentokrát divadlu poezie a recitačním kolektivům. Čtyři předložená pásma a jednotlivé verše jsou opatřeny poznámkami pro inscenátory a mají posloužit především jako inspirativní materiály. Edice Malé jeviště si našla už široký okruh zájemců a při nedostatku repertoárových předloh plní významné a prospěšné poslání.

Ochotnická mapa okresu

Dobrou, zásluhou a následováním službu ochotnickému hnutí vykonaly okresní noviny východočeského Rychnova nad Kněžnou. V jarních měsících letošního roku otiskovaly na pokračování seriál Soubory ZUC se představují, v němž se psalo o historii a současnosti třinácti aktivních souborů okresu [Jirásek Týniště nad O., Tyl Rychnov nad Kn., F. A. Šubert Dobruška, Zdobničan Vamberk, Dobrovský Solnice, Hübnerová Slatina nad Zd., Soubor loutkářů Opočno, Loutkový soubor Kostelec nad O., Orličan Rokytice, Sedloňov, Bystré, Tyl Javornice, Tyl Chleny]. Protože článků předcházelo důkladné studium divadelních kronik v místech i rozhovory s ochotníky a se

zřizovateli o minulosti i současné činnosti ochotnických divadelních kolektivů (jež vedla odborná pracovnice OKS Jana Albrechtová), vzniklo dílo, které by nemělo zapadnout a které je svéráznou, potřebnou „ochotnickou mapou okresu“, která může sloužit a jistě poslouží mnohým badatelům i zájemcům o současnost i tradice ochotnického hnutí v orientaci i práci. Na závěr jen pozdřeh: není zapomenuto přisloví Slova hýbají, příklady táhnou?

Amatérská scéna, ročník XVI (Ochotnické divadlo, ročník XXVI), č. 11, listopad 1979. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Čápoová. Grafická úprava a technická redakce Věra Suchánková. — Adresa redakce: 100 07 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 1979.

© Panorama, Praha 1979

TI DRUZÍ - A JURIJ ŠČERBAK

Charakteristickým trendem v současném širokém proudu poznávání sovětské dramatiky je stále větší a hlubší zájem o dramatická díla autorů národů a národností SSSR. Je to obdoba tendence, kterou známe i z jiných oblastí kultury, zvláště pak z literatury — dnešní sovětskou prózu a poezii už zcela samozřejmě bereme jako mnohonárodnostní, nedovedeme si ji vůbec představit bez velkých jmen romanopisců a básníků ukrajinských (Hončar, Hucalo, Zahrebelnyj), běloruských (Bykav, Ptašnikov, Tank), estonských (Kross, Vetemaa), litevských (Avyžius, Mieželaitis), gruzínských (O. Čiladze), kirgizských (Ajmatov) a mnoha dalších, stojících nyní už pevně v našem vědomí v jedné řadě s velkými literárními tvůrci ruskými (i jen namátkový výčet by šel do desítek). Také v dramatice se už dávno nespokojujeme s obsáhlým rejstříkem autorů ruských, na česká jeviště i do tisků Dilie vstoupili dramatici kirgizští (Bajdžijev, Ajmatov), moldavští (Drucă), gruzínští (Ioseliani, Čchaidze) a další; v katalogu her Dilie 1978 a v jejích Zprávách za rok 1979 nalézáme například Dagestánce Abu-Bakara, Gruzínce Dumbadza, Litevce Samulevičiuse. Na českých jevištích zdomácnělo dílo Ukrajince O. Kornijčuka, v souboru Paletická sonáta (Orbis 1968) jsme mohli číst díla dalších ukrajinských dramatiků — M. Kulise a I. Mykytenka. Třebaže rozkolísanost transkripce příjmení i jmen některých autorů (Oleksandr Kornijčuk — Alexandr Kornejčuk, Otia Ioseliani — Ottia Iosseliani, Jon Drucă — Ion Druce) prozrazuje jeden háček — že bylo překládáno z překladu (většinou ze zprostředkujícího ruského převodu), nikoli z originálu, a třebaže mnohde se dokonce národnost autora nezdvořile ani neuvádí, lze se jistě časem dočkat nápravy: kvalifikovaných sil v tomto směru opravdu není nazbyt. Důležité však je, že se chválný trend prosadil a že jako stále samozřejmější pokračuje a skýtá tak rozsáhlý prostor pro nové objevy.

Tohoto faktu chceme dnes využít k upozornění na některé novinky v dramatice ukrajinské, která právě díky Kornijčukovu dílu má u nás sice dobrý zvuk, ale v posledních letech poměrně malé uplatnění. Nízký počet ukrajinských titulů (správnější by bylo mluvit o jejich nepřítomnosti) na našich scénách profesionálních i amatérských může mít samozřejmě mnoho příčin, od nešťastné ruky při výběru až po nepřesvědčivou kvalitu dramatiky samé. Ale protože ty na tomto místě rozbírat nelze a protože prázdkem všech trampot bývá neinformovanost, přispějme s troškou do mlýna. Zmíňme se aspoň několika slovy o těch hrách, jež jsou v přítomné chvíli v centru pozornosti kritiků a recenzentů na stránkách ukrajinského tisku. A jako ukázkou uvedme (v překladu V. Abžoltovské) několik scén z Objevu Jurije Ščerbaka (Vidkryttja, 1976), z „dramatu o dvou jednáních a osmi obrazech“, které je debutem známého prozaika a novelisty na poli dramatické tvorby a odehrává se v autorově oblíbeném a z vlastního zaměstnání důvěrně známém prostředí vědeckého ústavu.

Ščerbakovo drama se úspěšně drží na repertoáru ukrajinských scén už několik sezón podobně jako poslední díla O. Levady, M. Zarudného s dalšími. Ale pozornost se upírá k novinkám nejčerstvějším. Mezi nimi na prvním místě k nové hře významného dramatika Oleksije Kolomijce (nar. 1919) **Dívoký Anděl**, která je charakterizována jako rodinné drama s hlavní protikladnou postavou Platona Mykytovyče Anděla, kategorického a maximalistického zákonodárce početné dělnické rodiny. Anděl patří k otcům, kteří si „nekupují své děti“, ale naopak — vyžadují na nich práci, výdělek, odpovědnost, popřípadě i oběti. Vyžene proto z domu i nejmladšího, nejmilovanějšího syna, studenta Pavla, když se proti jeho radám a doporučením (jít na Sever, vydělat si, postavit se na vlastní nohy) tajně ožení se zdravotnicí Oljou. Anděl je

v jádru dobrák, ale netaktní, příliš tvrdý a jak ve shodě s některými postavami hry říkají někteří kritici „bez citu pro současnost“ („nevíš, jak to dneska chodí“). Je to hrдина nejednoznačný, rozporný, ale „nezkonstruovaný, životně barvitý, pravdivý ve své protikladnosti“, jak tvrdí významný kritik a autor mnoha monografií o divadle J. Kysel'ov. Podobnou nešablonovitostí a barvitostí vyvolávající souhlas i diskusi a kritikou (k čemu jsou ale šedivá prostřední díla nechávající diváka lhostejným, ptá se Kysel'ov) se podle něho vyznačuje i další novinka loňského roku, dramatická poéma **Slaviček Solveiga** i u nás známého básníka střední generace **Ivana Drače** (nar. 1936). Autor sám dílo nazval „současným milostným dramatem“, a opravdu, všechny jeho postavy — vdova sochařka Maryna Turčynová, starší architekt Ivan Savyc'kyj, mladá dělnice Natalka i její snoubenec šofér Petro Saraj prožívají milostné stressy i naděje, sní o lásce, utíkají od ní i znovu se do ní vrhají (Petro a Maryna). Láska je syžetovou osnovou i emocionálním nervem díla, křídly, jimiž je nesen lakonicky přesný a přitom bohatě odstíněný a obrazný verš, jímž je drama psáno. Láska, a s ní spojená tvůrčí síla. Neboť v případě hlavní postavy, sochařky Maryny — jež jako umělkyně zná radost a štěstí, jako žena však ne — jsme svědky nejen vzpoury těla, života a mateřské síly jako takové, ale právě ve jménu tvůrčího naplnění. Dračovo „současné milostné drama“ není podle kritiky bez chyb (některé zbytečné motivace jednání postav), ale celkově je hodnoceno jako autorův nový pozoruhodný úspěch na dramatickém poli (po Vzpomínce na učitele, jež čerpá ze života pedagoga Suchomlynského a hrála se na Ukrajině i v Moskvě), jako dílo plné současných konfliktů, v němž „je co a koho hrát“ a jež do dramatiky přináší nový lidský charakter, nové tvárné postupy, nové problémy.

Neopakovatelné a nové lidské charaktery a situace přivádí na jeviště ve své už druhé hře známý a plodný, letos padesátiletý prozaik **Jurij Mušketyk**. Po filozofickém dramatu Vrať se k sobě je i jeho nejnovější práce **Dokud žiju** — miluji začlena k závažným etickým problémům dneška. Je zalidněna hluboce individualizovanými postavami — odehrává se v prostředí projekčního ústavu — čistých, objektivistických, přímocarářských i cynických současníků, jaké každý dobře známe ze svého okolí a z pracoviště. Protínající se přímky a křivky jednání postav mají v Mušketykově analytické hře neúprosné protihráče — svědomí a čas. Někteří kritici dokonce mluví o tom, že svědomí a čas jsou nejen hybnou silou této moudře napsané hry, ale přímo „hlavními jednajícími postavami“.

Do ukrajinské dramatiky vstoupilo loňského roku také několik nováčků. Mezi nejzajímavější řadí kritika **Ihora Kovalenka** s osobitou hrou **Vyuďte žabu**, odehrávající se v tajze v partě mladých zeměměřičů, kteří vytyčují trasu pro naftovod a musí se vyrovnat s nenadálým tragickým neštěstím — smrtí svého druha, který zahyne v člunu uneseném peřejí. Mimořádnou pozornost a kladný ohlas kritiky i diváků vzbuzuje také druhý divadelnický debutant (jinak ovšem už známý prozaik) **Volodymyr Drozd** s komedií **Lvi na vratech**. Drozdovy „obrázky ze současné vsi“, jak zní podtitul komedie, jsou napsány šťavnatým, aforistickým jazykem, jsou v nich zajímavé a psychologicky věrohodné postizené lidské charaktery, zvláště vesnických žen (čtveřice Moťa, Olimpiada, Froska, Varka), ale podle soudu kritiků „bohužel už méně současných problémů“. Zdaleka ne už tak kladně je hodnocena třetí debutantka roku, kyjevská novinářka **Muza Harajevová**, která se ve hře **Hospodárka** opřela o skutečnou postavu hrdinky socialistické práce a poslankyně Nadiji I. Marčenkové (ve hře Nadija Havrylenková), ale současně drama nevytvořila; podle jednoho kritika hra připomíná heliocentrickou soustavu, v níž je Slunce hlavní postavy

a jinak jen obíhající nevýrazné planety. Spiše výtkami než pochvalou (nicméně i vírou v další autorský vývoj) jsou zahrnováni také mladý **Jaroslav Stelmach**, který po dvou naivních hrách přišel s aktuální a závažnou sondou nazvanou **Skolní drama** (odehrává se v kolektivu žáků a pedagogů 9. třídy) a mladá **Larysa Chorolecová**, která svou (už čtvrtou) hru **Je mi třicet** přeplnila podle kriuky „přiliš všedními problémy i lidmi“. Úspěšnou cestu před-

vidají kritici naopak nové hře také ještě mladého, ale už zavedeného **Rodiona Fedeňova** **Sen páteční noci**, komické hříčky s hlavní postavou novopečeného brance Fedi Hromova (hra byla odměněna v soutěži o nejlepší hru pro mládež).

Skončíme s přáním, aby se některé z jmenovaných novinek podařilo prolomit ledy a podpořit na českém jevišti dobré jméno ukrajinské dramatiky. *Jaroslav Kabiček*

JURIJ ŠČERBAK: OBJEV

OBRAZ TŘETÍ (úryvek)

SERDUK (smířlivě): Soudruzí, mějte přece rozum. Přece se nebudeme hašterit. Raději uhodněte hádanku: které slovo je ve vědě nejdůležitější?

SAVELIN: Objev.

SERDUK: Ne. (K Avilovovi) A vy?

AVILOV: Pravda.

SERDUK: Ne. Nejdůležitější slovo je uplatnění. Zavedení výsledků vědy do praxe. A právě za tohle by ze mě zaživa seděli kůži. Jen se nad tím zamyslete. Vy studujete leukémii. Rakovinu krve. Uznáváme, že jste už něco udělal, ale tajemství zůstává pořád tajemstvím. Budete muset zabít ještě milióny myši, vyhodit do povětří statisíce devizových rublů, než postoupíte jen o malý krůček kupředu. Na obzoru není zatím žádný praktický výsledek. A ani nebude. Protože na to nestačíte, ani vám, ani tomu vašemu geniálnímu cyklistovi se nepodaří tenhle problém rozřešit. Rozřeší ho někdo jiný. Nejspíš Japonci. A vedle vás je on (ukazuje na Avilova). Jeho objev je nesporným faktem. Na jeho vakcínu proti chřipce čeká celá země. Lidstvo! Tak komu byste, být na mém místě, dal přednost vy?

SAVELIN: Chápu vás. Ale jako ředitel byste měl být otcem všech a měřit všem stejně. Není správné zabít jedno dítě pro šestáti druhého. To je amorální. Všechny děti jsou stejné.

AVILOV: Myslím, že tohle přirovnání je nemístné. Nejsme děti. Jedná se o budoucnost ústavu.

SERDUK (smířlivě): Vždyť se neděje nic hrozného. Naopak, snažíme se zlepšit vaše pracovní podmínky. Budete mít blíž do vivária. Budova je to, pravda, stará, ale zato je tam víc místa.

SAVELIN: Plyn tam sice není, ale zato je tam WC! Voda tam sice není, ale zato je tam vduch.

SERDUK: Nevěděl jsem, že jste tak zlý.

SAVELIN: Moje babička říkávala, že dobrý člověk má rád psy, zlý má rád lidi. A jeden mudrc tvrdil, že vláda přechází častěji z ruky do ruky, než z hlavy do hlavy.

(Savelin odchází ze sálu, kde se začalo tančit, vrací se Tamara)

TAMARA: Soudruhu řediteli, nechtěl byste si se mnou zatančit?

SERDUK: S největší radostí. (Zavěsí se do Tamary, odchází s ní do sálu. Vtom uvidí Vladova, vstupujícího do zasedací síně)

Člověče, proč nefilmujete?

VLADOV: Čekám na autobus ze studia, nechápu, proč tu ještě není. Zatelefonoju tam.

OBRAZ ČTVRTÝ

(Avilovova laboratoř)

AVILOV: Haló! Dejte mi číslo městské márnice. Jak? Jak? (Zapisuje, klade sluchátko. Potom je opět zvedá a vytáčí číslo) Haló! Je tam márnice? Co? K čertu... Promiňte... (Znovu vytáčí číslo) Haló? Márnice? Kdo je u telefonu? Voláme

z virologického ústavu. Ano, ano. Buďte tak laskav, bylo k vám už dovezeno tělo kameramana Tumarkina? (Čeká) Je tam? Kdy bude pitva? Zítra? V kolik hodin? (Zapisuje si hodinu) Ano, děkuji. (Pokládá sluchátko. — Chodí zamyšleně po laboratoři, pak zase usedá ke stolu a píše. Za stěnou je slyšet Mozartova hudba, kterou jsme slyšeli v prvním jednání. Avilov přistupuje ke stěně, naslouchá. Pak jde pomalu, těžce k telefonu. Vytáčí číslo. Hudba umlká) Haló! Pohotovost? Dejte mi, prosím, číslo vašeho vedoucího lékaře. Tady profesor Avilov z virologického ústavu. Jak že se jmenuje? Vona? Děkuji vám. (Zapisuje si číslo, vytáčí) Haló! Kateryna Stepanivna? Tady profesor Avilov z virologického ústavu. Včera v noci byl někdo od vás u nemocného Tumarkina. Potřebuji znát jméno a adresu lékaře, který ho navštívil a vidět chorobopis. Cože? Ne, nejsem z prokuratury, vždyť jsem vám řekl, že volám z virologického ústavu. (Pauza) Prosím? Ano, znamenám si. (Zapisuje, co mu diktují) Urycká třicet osm? Mladý lékař? Ano, zemřel. Patrně chřipka. Děkuji vám. Rozumím, rozumím. Na shledanou. (Pokládá sluchátko)

(Stojí zamyšleně před fotografií virů. Vchází Serduk)

SERDUK: Professore, příteli, proč to očkování stále odkládáte? Z automobilky už zase telefonovali, čekají. Mají připravené seznamy, vyplněné kartičky vakcinovaných, zdravotníci jsou na nohou.

AVILOV (tíše, ale rozhodně): Vakcína nebude, soudruhu řediteli.

SERDUK: Jak to, nebude? Co je to za nejapný žert?

AVILOV: Kameraman Tumarkin použil naši vakcínu den před svou smrtí. Prosím, aby ve spojitosti s tím byly úředně přeshetřeny všechny okolnosti jeho smrti. Sepsal jsem hlášení, tady je. (Podává Serdukoví list papíru)

SERDUK (vážně čte, pak zvedá hlavu): Proč jste mu, k čertu, tu vakcínu dával?

AVILOV: A proč jsem ji, k čertu, dal vám, vaší manželce a vašim dětem?

SERDUK: Dokumentaci máte v pořádku?

AVILOV: Papíry mě teď nezajímají.

SERDUK: Hm, hm. (Skládá listinu) Tak je to tedy, profesore. Že chcete přeshetřit okolnosti Tumarkinovy smrti je vám jen ke cti, to je správné. Ale snažně vás prosím, nedělejte z náhodného faktu ukvapený, hysterický závěr. Já v tom nevidím nic, co by vrhalo na vaši vakcínu stín. Ten člověk umřel. To je toho. Umírá víc lidí. Náhodná shoda okolností. (Vrací Avilovi hlášení)

AVILOV: Chtěl jste dát vakcínu svým vnoučatům. Dal byste jim ji i teď?

SERDUK: No dobrá, dobrá. Je to v pořádku. Opatrnosti nikdy nezbývá. Ale žádám vás důrazně a mám na to konečně jako ředitel právo, abyste tu věc nerozmazával. Ať to zůstane jen mezi námi. (Mluví laskavě, bere Avilova za loket) Pochopte, že je to v našem zájmu. Samozřejmě, že to přeshetříme. Zavolám hned profesorovi Makarovovi, patologoanatomovi. Je to můj starý přítel, vezme se o to. Jsem pře-

svědčen, že celá ta věc nestojí za řeč. **AVILOV** (svírá v ruce hlášení): Ale vždyť umřel člověk!

SERDUK (vzdychá): Je to ovšem škoda, ale co se dá dělat? Všichni tam musíme. (Tvrdě) Jestliže se začne mluvit o smrti, velmi to naší vakcíně uškodí. Pak ji těžko zbavíme toho vypáleného znamení.

AVILOV: A co když smrt zavinila právě vakcína?

SERDUK: Pak bychom se teprve neměli o tom šířit. V takovém případě ji prostě přestaneme vyrábět a prohlásíme, že je ji nutno ještě zdokonalit. Ve vědě se často setkáváme s nezdarem. Ale pochopte konečně, že tahle věc by měla neblahé následky nejen pro nás s vámi, vem nás čert, ale utrpěl by tím ústav, znamenalo by to zničení jeho dobré pověsti. Myslete na to, profesore.

AVILOV (nenávisťně): Dejte mi, prosím vás, pokoj! (Hodí zmuchlané hlášení na zem. Serduk se shýbne a zvedne je)

AVILOV: Já toho vašeho přítelíčka Makarova moc dobře znám. Ten vám napíše, co budete chtít.

SERDUK: Co si to dovolujete?

AVILOV: Mám toho po krk. Myslíte, že jsem vás už dávno neprohledl? Že nevím, co jsou tihle Makarovové zač? Že nevidím, jak se snažíte udělat si reklamu, že nevidím ten humbuk kolem vakcíny? Je mi z toho všeho nanič!

SERDUK: Vy jste se asi zbláznil! Zavolám záchranku. Já vás...

AVILOV (ho přerušuje): Tak dost! Nic mi neuděláte. Máte to moje hlášení? Přetěte si ho ještě jednou. A okamžitě svolajte komisi. Musí v ní být lidé naprosto nezaujatí a posuzovat věc nesmlouvavě přisně. Tady nejde jen o vakcínu, jde tu i o mou čest, o čest celého ústavu. Tumarkina už bohužel nevzkřísíme. Zítra v jedenáct hodin bude pitva a komise musí být při tom. Budu tam také.

SERDUK: Copak se zítra v pitevně pracuje?

AVILOV: Pracuje. Smrt nezná svátek. (Serduk odchází, prásknuv za sebou dveře. Do laboratoře nahlédne Vozněsenská)

VOZNĚSENSKÁ: Zdálo se mi, že tu slyším křik. (Vejde)

AVILOV: Zapečetila jste všechnu zásobu vakcíny?

VOZNĚSENSKÁ: Ano.

AVILOV: Dal jsem mu ampulku ze šestnácté série. Okamžitě mi předlozte všechny materiál o šestnácté sérii. Ale ať vás ani nenapadne něco někam přepisovat! Ať všechno zůstane jak to je!

VOZNĚSENSKÁ: Měli jsme toho Tumarkina zaregistrovat. Vy opravdu věříte, že...

AVILOV: Nevěřím, ale... Mohl nastat šok. Je možné, že byl nějak výjimečně alergický. [Po krátké pomlce] Kde je Štun?

VOZNĚSENSKÁ: Shání dárky.

AVILOV: Jaké dárky?

VOZNĚSENSKÁ: Novoroční. Pro děti.

AVILOV: Až se vrátí, pošlete ho na tuhle adresu. (Podává jí listek) Ať najde tady toho lékaře z první pomoci a domluví s ním mou schůzku.

KaBAREtní Proměny

VLADIMÍR JUST

VLASTA BURIAN (III.)

Řekli jsme tu minule, že Vlasta Burián byl de facto publikem chápán jako autor. To znamená, že nebyl své diváky profesionálně dokonalým vrstevníkem do cizího tvaru, tj. jako běžný činoherec převtělováním. Řečeno v nám již známých termínech sdělování, nekomunikoval pomocí **modelu** („postavy“), nýbrž vždy pomocí **přítomného originálu**. To ovšem zdaleka neznamenal, že se Burián během svého pohybu na scéně nepřevtěloval i do nejruznějších konkrétních dobových postav a postavíček — nejen že to dělal, ale byl v tomto ohledu dokonce opravdovým mistrem. Pomocí dokonale odpozorovaného detailu se s pronikavým smyslem pro groteskní vystižení podivností či slabostí svých bližních převtěloval Burián vbleskově zkratce v jinou figuru třeba s každou novou větou, s každým novým výstupem, s každou novou anekdotou. Nevytvářel však nikdy roli jednotlivé, psychologicky vnitřně věrohodné „celovečerní“ portrét — nýbrž zcela v duchu zásad kabaretního herectví desítky relativně samostatných miniportrétů a črt najednou, které dohromady vytvářely fantazijně nevyčerpatelný makroportrét jeho vlastní osobnosti. V tomto smyslu bylo tedy herectví Vlasty Buriána (podobně jako dvojediné klaunské herectví V+W) herectvím stálých akusticko-vizuálních metamorfóz, odboček a etud — to vše na pevném pozadí monotematicky jednotné autorské výpovědi. Neboť autorem všech těchto sotva načrtnutých, bizarních figur, jež antiiluzivním klaunským gestem či přízvukem vzápětí zpravidla zrušil, byl on, Burián, a ne osoba, podepsaná pod textem hry.

Možná, že bychom místo příliš neutrálního termínu „autor“ měli v případě Buriánovy výbušné emocionální komiky mluvit s Honzlem o „hrajícím básníkovi“ — a o básníkovi ostrého sugestivního vidění, básníkovi, kterému se podle vlastního vyjádření „všechno, co není upřímné a živé zjevuje v groteskní podobě“ a který tvoří v neodmyslitelné spolupráci s publikem nové a nové bizarní postavy v upřímném přesvědčení, že by je „autor“ jistě připsal do svého textu, kdyby byl tvořil roli alespoň přibližně v takovém stavu rozjaření, v jakém já je reprodukuji“.

Jak tento „stav rozjaření“ vypadal, viděn střizlivými kritickými očima ze zákulisí? Dejme slovo tajemníkovi divadla: „Když smích se změnil v úplnou

bouři, když potlesk na otevřené scéně neustával, když projevy a ryk určité části publika vyvolávaly takřka ovzduší sportovní arény, napadlo nás mnohdy, že méně by přece jen bylo více. Ale Burián byl nejvýš spokojen. Jako by mu bouře smíchu v hledišti nikdy dost nestačila. Aby je násobil, přidával na své komice a někdy se to blížilo až k nechutnosti. Neměl porozumění pro harmonickou míru veselí...“ [A. Král].

Méně by možná bylo více, ale kdyby měl Vlasta Burián kyžené „porozumění pro harmonickou míru veselí“, nebyl by pravděpodobně Vlastou Buriánem, tj. hrajícím excentrickým básníkem ostrého, syrového, groteskního vidění. Samozřejmě, že úspěchy jeho extempora byly vykupovány pro poměry v Buriánově divadle ne příliš lichotivým faktem přísného zákazu svobodné tvorby ostatních herců, kteří se — právě proto, aby principál mohl excelovat — museli až otrocky věrně držet banálního textu a jejich „extempora“ se vesměs omezovala na ne příliš nápadité a časem vyložené stereotypní „odbourávání se“ na jevišti při vtipech pana ředitele (analogii markyrování „odbourávání se“ můžete ještě dnes zhlédnout kupř. na kterékoli repríze hry P. Fialy a J. Dvořáka Má hlava je včelín v pražském divadle Semafor). Tento tuhý starsystém shodně konstatuje prakticky veškerá buriánovská literatura. Tím se ovšem také vytvářelo zvláštní, pro Buriánovo divadlo typické napětí a kontrast mezi principálem a souborem, ne nepodobné napětí (kontrastu) mezi cirkusovým klaunem a „panem ředitelem“.

Klaun jak známo vnáší do chladné dokonalosti cirkusové show (a do dejme: jakékoliv show) zlidšťující momenty. Jeho výstupy bývají namnoze přímou parodií toho, co proběhlo předtím ve vážné rovině. Stejně u Buriána: prvek parodie byl, jak jsme viděli, neodmyslitelnou součástí všech jeho vystoupení. Parodie je ovšem zpráva o zprávě a má-li se obecně smát, tj. chápat ji jako parodii, musí nutně znát i původní zprávu (je to tzv. pragmatická podmínka parodie). V tomto směru měl Burián v době svých populárních parodií a imitací typu „Italská opera“ nebo „Národy (cizí jazyky)“, jimiž v desátých letech jako sólista vlastně začínal svou oslnivou kariéru, situaci usnadněnou: znalost opery i hlavních světových jazyků byla a je v obecném povědomí. Ne tak ovšem neznámá fraška dejme tomu od Arnolda a Bacha; hráli-li

tedy herci Buriánova souboru tuto frašku od samého začátku pokud možno doslovně, staticky a reálně, poskytovali tím jen obecnostvů sumu informací, nutnou pro Buriánův klaunský vstup — a splňovali tím tedy i pragmatickou podmínku parodie. Tam, kde se to nestalo, kde okolí nebylo pevné a reálné, Burián logicky selhal, jako v případě pověstného křachu premiéry Klicperova Hadriána z Římsů roku 1931 (z níž rozzlobeně odešel sám Jindřich Vodák, na jehož popud Burián Klicperu uvedl).

Již ve svých začátcích odložil záhy Burián dobový neutrální frak (prakticky jediný kostým literárního kabaretu) a vystupoval — zhruba od počátku dvacátých let — v typicky klaunském kostýmu, silně inspirovaném na Chaplinovi (buřinka, knír, rákosová hůlka a plandavý žaket. Rovněž si od samého počátku osvojil typicky pražský klaunský žargon, spočívající v dětsky žvatlavém protahování slabik a samohlásek a zejména ve velmi měkké, místý až šišlavé výslovnosti souhlásek (I kupř. vyslovoval vždy téměř jako j apod.). Ale nešlo pochopitelně ani tak o ten či onen kostým nebo intonaci, jako spíš o daleko podstatnější moment **klaunského způsobu myšlení**, který na nejruznějších jevištích uplatňoval po celý svůj život.

Tak kupř. uchopení věci, pojmu, fráze atd. za nesprávný, opačný a překvapující konec, patřilo odedávna k základním konstantám klaunova uvažování, narušujícího obvyklý automatismus vnímání. Buriánův filmový Lelíček, když jsou mu jmenovány jako panovníkovi jednotlivé chody jídla a poté další část ceremoniálu — audience — odpoví: „Kdy ta se jí?“ Tento Buriánův materialisticky depatetizující **postoj k ceremoniálu** je jedním z nejtypičtějších postojů lidové smíchové kultury vůbec: „Jedním z hlavních momentů v komice lidového blázna,“ píše Bachtin, „bylo snižování... všech vznešených ceremoniálů a obřadů, tj. převádění všeho vysokého, duchovního, ideálního, abstraktního do materiálně tělesné roviny...“ Zpěrevracející vztah k ceremoniálu je jako jeden z nejelementárnějších klaunských postojů u Buriána výrazně patrný již v jeho slavném „funebráckém“ výstupu (ve hře Už mou milou, zfilmované jako Funebrák), kde je ve scéně s katafalkem, proslovem a kyticí depatetizován ceremoniál z nejpatetičtějších, totiž ceremoniál pohřební (jenž je tu předváděn rozjařeně svatební společností).



Vlasta Burian (1929): C. k. polní maršálek

Kabaretní Proměny



Vlasta Burian (1933): Dvanáct křesel



Josef Větrovec v titulní roli Vampílových Historek z okresního hotelu (Divadlo E. F. Buriana). Foto K. Meister