
a.s.80

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

10





JUBILEJNÍ JIRÁSKŮV HRONOV

FOTO ZDENĚK SVOBODA



NA TITULU – MALÉ DIVADLO ŮSTI
NAD LABEM – G. PREISSOVÁ: JEJÍ
PASTORKYŇA. FOTO A. ČEICHAN

MALÁ SCÉNA LŠU GOTTWALDOV – P. BOTÍK: O KURUCKEJ
VOJNĚ

DS CHEMICKÉ ZÁVODY BRATISLAVA – L. FELDEK: JÁNOŠÍK
PODLE VIVALDIHO

DIVADLO DIALOG PLZEŇ – M. BULGAKOV: PUŠKIN



HRONOVSKÁ TRÍŠŤ

59

50. Jiráskův Hronov byl divadelním maratónem. Od 1. do 9. srpna se uskutečnilo třináct představení, která byla součástí oficiálního programu. A v předvečer 31. července zahrál hronovský soubor představení čtrnácté — Jiráskovu Lucernu. Asi tomu nemohlo být jinak. Tento bohatý počet inscenací zřejmě musel reprezentovat už svou kvantitou sílu, životnost i košatost českého a slovenského amatérského divadla v hronovském ročníku tak významném. Navíc to samozřejmě byla především příležitost předvést i bohatost a rozrůzněnost kvality amatérského divadelnictví. Neboť docela upřímně řečeno: víme nepochybně všichni dobře, že Hronov není jedinou vrcholnou přehlídkou amatérského divadla, že vlastně do sebe vstřebává — podle organizačního rozdělení — jenom jeden proud amatérského divadelnictví. Ten, který vytvořil a dodnes vytváří základní tradici. Už několikrát jsem se — jakož i jiní — pokusil charakterizovat jaký je to typ a jaká je

to tradice. Ale kdybych měl teď, po padesátém Hronově, shledávat její rysy v konkrétních podobách inscenací, potom bych dost zaváhal s jakýmkoli obecným soudem. Neboť tak jako bylo české a slovenské amatérské divadlo schopné vydat ze sebe pro jubilejní Hronov jen vysoký počet špičkových představení, tak i kvalitativně dokázalo svou mnohovrstevnatost, členitost.

Proto jsem nazval tuto první souhrnnou zprávu o Hronovu tříští. Neboť si v tuto chvíli netroufám ještě vydat úplný počet ze všech podnětů, problémů a otázek, které letošní slavný Hronov přinesl. Dokonce by to byla odvaha značně neskromná, neboť jsem přesvědčen o tom, že z jistého hlediska došlo na padesátém Jiráskově Hronově k několika jevům, které signalizují konec jedné etapy amatérského divadelnictví a nástup druhé, další. Například se

SOUBORY SVITAVSKA — A. JIRASEK: JAN HUS



to vši otevřeností projevilo v problematice podílu profesionálů na tvorbě amatérských představení. To, co jsme už delší dobu tušili, se tentokrát ozvalo více než výrazně: jistá nesoouměřitelnost hledisek na inscenace, která spolu s amatéry dělají profesionálové (nejen režiséři, i když v tomto směru je ta spolupráce nejsilnější a nejpočetnější), a inscenací, které dělají sami amatéři. Bylo by zajisté na jedné straně nesprávné zavírat oči před tímto faktem tak jako by na straně druhé bylo zpozditostí stavět se najednou do cesty objektivnímu vývoji, který profesionály do amatérského divadla přivedl a který jim dal jejich nezastupitelné místo. Nicméně: úvaha o tomto problému by si sama vyžádala většinu prostoru, který redakce časopisu vymezila na zprávu o padesátém Hronově — a proto ji odkládám na dobu pozdější. Ale vrátit se k ní budeme muset, protože jinak bychom mlčky a bez povšimnutí přešli skutečnost, která zřejmě pro další období bude hrát v amatérském divadle důležitou roli a bude spoluurčovat jeho vývoj.

A takových otázek, jež si vyžadují obezřetné, seriózní zkoumání a potom řešení, naznačil jubilejní Hronov ještě několik. Některé z nich se budu snažit alespoň nějak vyslovit, jiné ponechám stranou. Proto nechť se na mne nezlíbí ti, kdo čekají podrobný referát o všech představeních. Opakují znovu, že ten maratón už svou kvantitou a především potom kvalitou k tomu prostě nedává příležitost a hlavně: nutí soustředit se především na ty rysy, které vypovídají o současném stavu a případně dalším vývoji českého a slovenského amatérského divadla. Proto tedy ona třišt, která se něco z toho pokusí vyslovit.

HRONOV CELOSTÁTNÍ ANEB ČEŠI A SLOVÁCI

Chápal jsem a chápu celostátní Hronovy vždycky jako příležitost konfrontovat snahy, tendence a podoby obou národních větví amatérského divadelnictví. A také jako

DS ZELENĚC — N. V. GOGOL: MRTVÉ DUŠE. FOTO Z. SVOBODA



výraz jejich jednoty dané společným původem, tradicí a cíli kulturně-politickými a ideologickými. To samozřejmě platí i pro padesátý Hronov. Nicméně bychom byli zaslepení, kdybychom odmítali vidět, že tu existuje i jistá odlišnost. Je to logické a přirozené. Není to odlišnost nového data, projevuje se už po několik let. A na letošním Hronově se jí dostalo zvlášť čitelné podoby.

Musím začít matematicky. Z třinácti představení oficiálního programu padesátého Hronova byly pouze čtyři slovenské. Aby bylo hned od počátku jasno: nechci se vůbec plést do otázek poměrného zastoupení a klíče, podle něhož tento počet vzniká, i důvodů, které k tomuto klíči vedou. To vskutku ponechávám zcela stranou. Říkám-li, že tu byla pouze čtyři slovenská představení, potom tím míním jenom to, že lze předpokládat, že jsme mohli vidět inscenace, které do značné míry reprezentují nejpozitivnější a nejprogresivnější proud slovenského amatérského divadla. Jestliže tomu tak není, potom prosím za prominutí. Ale zdá se mi logické, že vybírala-li slovenská strana právě jen čtyři představení, činila tak s vědomím, že do oné celostátní konfrontace nevstupuje jenom izolovanými, jednotlivými inscenacemi. Ale že má možnost říci o svých tendencích i cosi v celku a vzájemných souvislostech těchto čtyř představení. Ať tak či onak: rozhodně se jí to podařilo.

Především v tom, že všechny tyto inscenace daly jednoznačně najevo, že jejich cílem je inspirovat své zobrazení a sdělení skutečnosti z jiných než tradičních zdrojů kritického a psychologického realismu přelomu století. A dál: že důraz při tvorbě představení i při jeho posuzování leží na hotovosti a uzavřenosti tvaru. Chcete-li to říci ještě jinak: na vysoké míře dovednosti souboru, jehož herecká část je režisérem vedena k naprosto jednotnému a jednolitému stylu. V tomto směru se také slovenské amatérské divadlo představilo jedním z vrcholů letošního Hronova: představením Mrtvých duší, které zahrálo Z-divadlo ze Zelenče. Ostatně: nejde jenom o vrchol Hronova, jde o soubor, který v celkovém kontextu československého amatérského divadla představuje jednu z jeho možných špičkových podob. Nejde o dramatizaci v pravém smyslu toho slova. Jde o svébytný převod Gogolových témat do osobitého jazyka divadla, který je vlastní tomuto souboru a jež inspirovat a důsledně realizuje jeho umělecký vedoucí Jozef Bednárík, herec nitranského divadla. To zdůrazňuji zvlášť. Neboť vysoká odborná připravenost vedoucího, jeho vůle vyslovit po svém a ze sebe divadlem svůj vztah ke světu je zřejmě prvním předpokladem pro vznik tohoto proudu v amatérském divadle.

I české amatérské divadlo mohlo na letošním Hronově do této konfrontace přispět obdobným pojetím divadelní práce. Dva soubory na nepochybně vrcholné úrovni prokázaly plodnost a úspěšnost této cesty: Malá scéna z Gottwaldova svou inscenací hry O kuruckej vojně a Malé divadlo z Ústí nad Labem svou jevištní realizací Její pastorkyně. Zase: oba soubory známe už po delší dobu, o obou víme, že jejich vývoj i výsledky jsou určovány schopností obou režisérů — Antonína Navrátila a Rudolfa Felzmannu — vést všechny jedním směrem, k jednomu pojetí divadla, a pro ně je připravovat tak, aby potom na jevišti mohli vytvořit pevnou a dokonale zvládnutou strukturu všech složek. A nesporně i v těchto dvou inscenacích se české amatérské divadlo dostalo na úroveň, která byla na Hronově 1980 úrovní vrcholnou.

To všechno říkám proto, abychom si uvědomili, že v tomto směru není mezi českým a slovenským amatérským divadlem žádný rozdíl, že obě znají tento způsob práce, tuto spolupráci mezi profesionály a amatéry i tuto vůli po vysoké dovednosti, z níž vyplývá uzavřenost a hotovost tvaru. A koneckonců: i Navrátil a Felzmann podněty pro svou poetiku čerpají z jiných zdrojů než těch, na nichž stojí drtivá většina českých amatérských souborů. Rozdíl je vskutku jinde. V tom, že zatím tyto soubory můžeme považovat za výjimečné. Neznám zatím v českém amatérském divadle jiné kolektivy, kde by profesionál tak důsledně uplatňoval svou poetiku a tak důsledně ji



pedagogicky i režijně prosazoval. Dokonce jsme se zatím v diskusích a soudech snažili vždycky rozvést jisté kritérium neuzavřenosti tvaru jako určitého specifika amatérské práce. A chápali jsme tuto neuzavřenost jako inspirující a provokující moment profesionála, který podněcuje vlastní síly tvořivosti především herců, kteří nevstupují na půdu předem daného stylu, ale hledají si svůj divadelní výraz a přes něj svůj vztah ke skutečnosti. Právě proto působila třeba práce Navrátilova tolik problémů při posuzování, neboť se v ní tento rozvoj tvořivosti zdál být potlačen ve prospěch estetických norem.

Kromě oněch dvou výjimek české soubory v celostátní konfrontaci vycházely většinou z tohoto pojetí amatérské práce; proto také mnohdy jejich výsledky nesly patrné a zřetelné stopy neuzavřenosti a nehotovosti. Konkrétně a především: nevyzrálosti režijní práce tam, kde šlo o režii amatérskou. Směřování ke stylu, k jednotě tu bylo rozpačité, zůstávalo na polovině cesty a prozrazovalo leckdy jen snahu — nikoli už bezpečnou schopnost poradit si se vším, co jeviště režisérovi poskytuje. To byl jakýsi

druhý pól českého amatérského divadla, který měl na JH zastoupení — na rozdíl od amatérů slovenských.

V jejich představeních — zvláště ve třech, která se hrála na scéně Jiráskova divadla — jsme se vždycky setkali s profesionálním tvůrcem, který jednoznačně vedl soubor k vyhraněnému pojetí divadla a usiloval spolu s ním podrobit dramatickou předlohu této své představě. Nebylo to vždycky ku prospěchu, protože není-li na to soubor dlouhodobou prací připraven, potom není schopen herecky tuto představu naplnit, jak tomu bylo třeba evidentně v martinském představení Molièrova Oklamaneho manžela. Ale o to teď vsutku nejde. Jde o onu základní tendenci, která — soudě podle výběru slovenských představení na padesátý Hronov — je ve slovenském amatérském divadle kvalitou, která určuje vývoj. Kvalitou, kterou bychom mohli označit prozatímně jako režisérské divadlo, v němž profesionál vede amatéry k vysoké dovednosti určitého typu, jež je zárukou celkové estetické vyspělosti inscenací. Jak ukázaly i české příklady, je to jedna z vývojových možností, s níž se budeme nuceni vyrovnat.



Malá scéna LSU Gottwaldov – P. Botík: O kuruckej vojne. Foto Z. Svoboda

Dělnické divadlo Brno – J. G. Tajovský: Ženský zákon. Foto Z. Svoboda

FOLKLÓR ANEB DIVADELNOST

Všechno souvisí se vším. A tak ani tato druhá poznámka z hronovské tříště nebude zcela bez souvislosti s poznámkou prvou, kterou jsem vzhledem k faktu hledání celostátních vývojových linií amatérského divadla považoval za nejdůležitější. Neboť z jistého hlediska silný vliv folklórních prvků na řadu hronovských představení má některé společné kořeny s oním typem amatérského divadla, které jsem se v předešlých odstavcích pokoušel charakterizovat. Ty společné kořeny by se daly nazvat touhou po nové divadelnosti.

Jestli jsem porozuměl dobře dějinám českého divadla, potom jednou z příčin, proč se v jistých fázích svého vývoje obracelo k divadlu lidovému a vůbec folklóru, bylo také to, že se chtělo osvobodit od nadvlády literatury, vyjít z područí textu a obnovit slávu divadla především přes mnohovýznamové jednání herce. Podtrhuji především tuto divadelní příčinu vztahu jeviště a folklóru, protože ta se mi zdá pro vysvětlení současného zájmu amatérského divadla o tuto inspirační oblast nejdůležitější. Neboť nezapomínejme na to, že se tak nutně také dostane k jistým poučením z tvorby jedné linie profesionálního divadelnictví 20. století a objeví tak jeho metaforičnost a poetičnost. Takže tu vlastně amatérské divadlo zabíjí dvě mouchy jednou ranou: proniká k lidovému odkazu a osvojuje si dědictví jisté části pokrokové divadelní kultury specifického ražení. Což obojí dělá proto, aby objevilo další možnosti vytváření divadelnosti jako specifické kvality, která jenom z jeviště a přes jeviště sděluje určité a pro diváka – tedy pro společnost – potřebné hodnoty.



Letos jsme na Hronově viděli folklór v nejrůznějších podobách. Přitom zase záměrně říkám folklór, neboť zase nešlo jenom o lidové divadlo, ale i o další nevidadelní prvky jako jsou písně, tance, pořekadla. Někdy byl zápas s nimi — lépe řečeno: zápas o to, aby se staly vskutku divadlem — úspěšný, jinde méně. Někdy se staly integrální součástí jevištní struktury a vypovídaly o postavách, o jednání subjektu; jindy se to nepodařilo a zůstávaly jaksi mimo vlastní dramatickou situaci i mimo základní téma. Proto třeba by bylo možné u gottwaldovského textu inscenace O kuruckej vojně stále klást některé základní otázky, zda jde už o divadlo nebo ještě o jakýsi předstupeň k němu. I když právě v této inscenaci byl naopak folklór využit v nejvýraznějším ideovém významu: jako obraz obyčejného, dělného života prostých lidí, kteří jsou nositeli dějinných hodnot, solí země.

Mohl bych takto podobu folklóru na letošním Hronově rozebírat z různých stran — až zase k inscenaci bratislavského souboru Chemických závodů Jiřího Dimitrova ve hře L. Feldeka Jánošík podle Vivaldiho, kde se stala naopak materiálem pokusu — řekněme rovnou nezdařeného pokusu — o demýtizaci jánošíkovské legendy. Ale jak už snad laskavý čtenář pochopil, nereferuji o jednotlivých představeních, leč snažím se poukázat na některé obecné poznatky, které vyplývají z celku padesátého Hronova. A proto je pro mne teď folklór, na něm tak silně zastoupený, jenom výrazem jisté obecné souvislosti a jistého obecného směřování, které jdou za tím, co jsem označil hledáním divadelnosti. To znamená možnosti bohatěji, komplexněji a celistvěji zobrazit a sdělit jednání člověka.

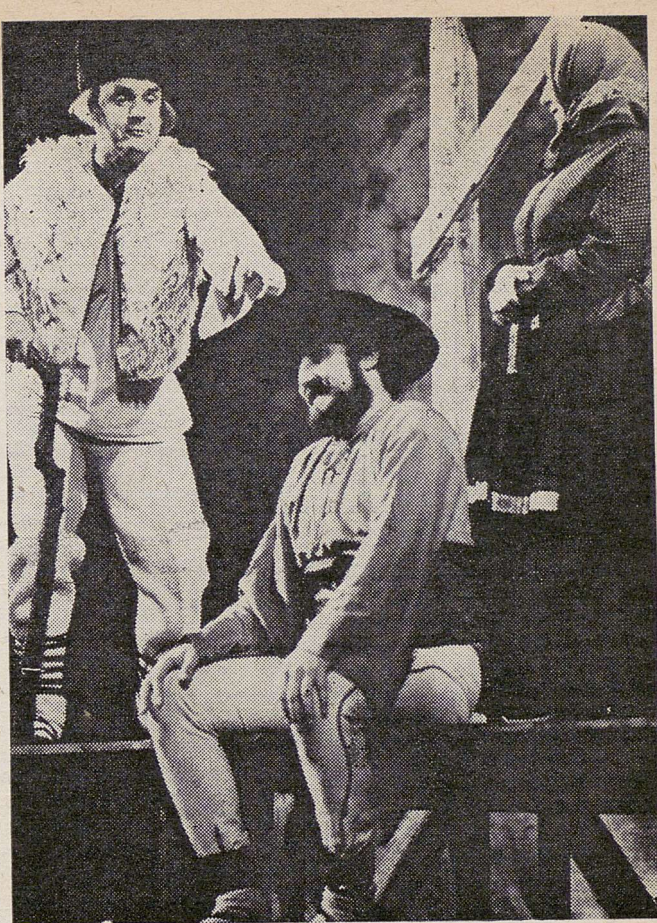
Pro české amatérské divadlo to je problém opravdu zásadní, neboť se tu pouští na cesty neprobádané a nevyzkoušené, protože se zatím v herectví opíralo a opírá především o tradice postupů psychologického realismu. Bylo by kardinálním omylem domnívat se, že tohle znamená všeobecný odklon od těchto tradic. Většina souborů takto pracuje a bude pracovat i nadále. Ale jestliže Hronov — a právě ten slavný, padesátý — v takové míře demonstroval touhu jít i jinými stezkami, není to náhoda.

Ostatně o tom zase — byť paradoxně — svědčí už zmíněná inscenace ústeckých. V její pastorkyni sáhli ústečtí po textu, který přímo volá po psychologickém herectví i po folklórních prvcích. A obojího se inscenace vzdala. Herectví tu šlo za základní nelomenou linií, která v jediném pevném gestu obsáhla společenskou i individuální motivaci jednání postav a o folklóru tu nebylo ani zdání. Na jevišti se objevil člověk v základních mezilidských a společenských vztazích; člověk, který jednal, aby něčeho dosáhl. Vznikl půdorys velice sevřené a ideově naléhavé i současné dramatické situace. A říkám-li, že tato inscenace třeba právě tím, jak folklór odmítla, potvrzuje úsilí o novou divadelnost, potom mám na mysli právě tuto skutečnost — to jest skutečnost tvorby divadelnosti přes jen a jen jevištěm sdělitelné lidské jednání. Tady někde — byť zase ve výsledné podobě šlo o představení zcela rozdílná — se její pastorkyňa stýkala s Brechtovou Maloměstšákovou svatbou, kterou na Hronově předvedlo Studio Ludus z Bratislavy. Zdánlivě šlo o herecké etudy, jež vyrůstají z praxe Lidové školy umění. Ale podstata byla táž: přes jednání člověka — a tentokrát šlo o velice autentické herectví mladých lidí — se otevíral problém současného maloměstšáka, celého jeho životního stylu.

A jakkoli takto české i slovenské amatérské divadlo porušuje a proměňuje jistou část své tradice — řekněme tu část, kterou bychom mohli pojmenovat jako tradici výrazových prostředků, — na druhé straně část jinou posiluje. Tu, kterou tvoří jeho trvalá vůle co nejúčinněji vypovídat o společnosti. Je jistě více než záslužné, že právě na 50. Hronově se takto tato tradice prezentovala.

Jako vědomí pevného společenského základu, který nelze nikdy opustit, i jako vědomí, že vztah mezi společností a divadlem je nutné realizovat vždycky v té podobě, kterou si vyžaduje doba, historie ve všech svých parametrech. V tom byl padesátý Jiráskův Hronov připomínkou minulosti i příslibem budoucnosti.

JAN CÍSAŘ



DS CHEMICKÉ ZÁVODY BRATISLAVA — L. FELDEK: JÁNOŠÍK PODLE VIVALDIHO

DIVADLO DIALOG PLZEN — M. BULGAKOV: PUSKIN. FOTO Z. SVOBODA



Pozoruhodná byla na 50. Jiráskově Hronovu častá odvaha přepsat si hry nebo dokonce vytvořit vlastní text, odvaha nesporně motivovaná snahou a chutí postihnout co nejlépe problematiku dnešní doby. Zajímavá je nejen četnost, ale i smysl přepisů.

S dovolením nejdříve trochu statistiky. Jak víme, v přehlídce bylo uvedeno šest českých a tři slovenské inscenace, přičemž první česká inscenace byla dvoudílná; v jednom večeru se hrál zkrácený Jiráskův Jan Hus a Jan Roháč. Mimo tento počet byla uvedena v halovém hracím prostoru klubová představení. Z tohoto počtu bylo šest textů upraveno.

Úpravy pak byly různého rozsahu a zrna. Traplovo zpracování Jiráskova Jana Husa se pokusilo dnešnímu jevišti přiblížit klasiku hledáním novější formy. Přepřacování Brechta z ruky Petra Kuby si nekladlo zřejmě větší nároky, než upravit fakturu díla tak, aby hra byla pohybově školeným mladým hercům příležitostí předvést, co umějí. František Skřípěk upravil televizní scénář pro jeviště. Zůstal však na půli cesty. Přepis je pouze technického rázu a divadelní kvality práci nepřidal. Značný smysl pro mentalitu dnešního diváka projevilo vzdělání Tajovského Ženského zákona, ale tento zásah, měnící dokonce žánr hry, zastřelil původní sémiotický význam, oslabil sociální smysl. Všechna jmenovaná vzdělání

vycházela z potřeb moderního jeviště, ze znalosti svého diváka a sloužila přiblížení her publiku. Bednárikova úprava Gogolových Mrtvých duší vzešla z televizního scénáře. Text je napsaný souboru a jeho expresivní poetice na tělo, je to především pole pro určitou techniku. Výrazové prostředky připomínají historickou expresi sovětskou, českou, italskou a německou, smysl inscenace však nepřekračuje meze a obzor kritických textů začátku století. Napsaný je obratně. Boris Hála v přepisu Buzzatiho Tatarské pouště pracoval zajímavě s antihrdinou.

Úpravy další jsou zásadnější. Jan Císař a Jiřina Brožová upravili Jiráskova Roháče. Méně závažné bylo, že práce uvedla formou komentátorů informace o historické skutečnosti. Zajímavější je náznak, že protihráči jsou Roháč a Hynce, závažnější je, že do popředí vystupuje spíše dilema této dvojice. Nápad mohl být dotaznější. Jiráskovy historické hry se dávají málo, pokus je proto účtyhodný. Přijetí hry ukazuje, že divák má zájem o silné konfliktní hry, o hry, které ukazují nepřímo patos a sílu i dnešní doby, žijící věrností revoluci. Podle mého může poskytnout výraznou orientaci ve světě jen hra se silným konfliktem. Jadrný a věrohodný konflikt musí mít nezbytně věrohodnou motivaci postojů nepřátelských stran. Budování této motivace pak vede k zakotvení v době. Určitost divadla spočívá v konfliktu a následně pak i v realitách.

Zdá se, že zájmu diváka o silné hrdinské hry, jasně hodnotící svět, vyšla vstříc šťastná úprava Její pastorkyně z pera Rudolfa Felzmana.

MALE DIVADLO USTÍ NAD LABEM – G. PREISOVA: JEJÍ PASTORKYNA. FOTO Z. SVOBODA

Hra zvýraznila dilema Kostelníčky mezi její představou cti na jedné straně a smyslem pro život na straně druhé. Špatným řešením dilematu, nepřímým důkazem, chcete-li, nechal práce vyniknout poučení, hoře a dramaticky nabyté moudrosti o ceně života. Poslání vyniklo díky úpravě jak v antické tragédii. Úpravy Roháče a Její pastorkyně vycházely z aktivního uchopení textu, z jeho aktualizace, z objevování hrdinství v klasickém textu, které dnešní doba žádá.

Antonín Navrátil si napsal pro svou režii sám hru, inspirovanou ve fabuli jarmarečnickými historkami, lidovými kronikami, ve výrazových prostředcích inspirovanou jednak tradicemi lidových zvyků, včetně dětských her, jednak bohatou tradicí uvádění těchto her našim divadlem avantgardy a divadlem poválečným. Navrátil tihne k heroismu, tak jako autoři úprav Jiráskova Jana Roháče a Preissové Její pastorkyně. Všechny tři práce podle mého ukazují stálý zájem divadla o děj, o konflikt, o ukazování toho, co je v lidech velikého a v době sličné.

Vedle odvážných a úspěšných pokusů v oblasti dramaturgie je zajímavá otázka spolupráce odborně vzdělaných divadelníků (vzdělaných praxí v profesionálních divadlech) s amatéry. Přijetí tendence bude u amatérů možná různá. Zasloužilý umělec Zdeněk Míka o této skutečnosti, k níž bude užitečné se vrátit, v závěrečném projevu řekl: „Je nutnost, bez níž se kvalitativní rozvoj našeho amatérského divadla v historické etapě vědecky řízené společnosti prostě neobejde.“

Poznámkou k prostoru klubových představení. Mladí divadelníci se snadno zapálí pro novinku. Hala za dané situace, při dnešním dispozičním řešení divadel, historicky vzniklém, novinkou je, byť není novinkou v historii. Uvádění her v hale má ale svá pravidla. Nejmenší je zvládnutí prostoru aranžováním — ani to se žádnému prostoru, hrajícímu na 50. JH, nezdařilo. V hale je možné hrát hry pro ni vzniklé nebo splňující její požadavky. Režisér Harley Granville-Barker ve statí z roku 1930 napsal, že divadelním konvencím, hereckým, režijním, nelze při uvádění konkrétního textu uniknout. „Ale nelze jich užívat bez výběru. Mají totiž základ ve fyzikálních vlastnostech jeviště, na němž vznikly“ (Př. A. Hodek). Hry a konvencí v ní obsažených, lze užít jen po prozkoumání doby, kdy vznikly, její ideovosti a ideologie, po prozkoumání smyslu dobového jeviště. A obráceně, určité jeviště, třeba halu, lze užít jen důvodně a nikoliv ze záliby či z nouze, jen pro určitý typ hry a konfliktu. Hala například umožňuje inscenovat typy konfliktu, který se pro kukátko nehodí, ale užítí musí mít logiku.

MILAN CIKÁNEK



Na konci divadelní sezóny a školního roku se konají na Slovensku dvě velké přehlídky amatérského maloformistického divadla: jedna akademická (to znamená vysokoškolská, jinak ovšem — svým duchem — zcela neakademická) v Prešově a druhá „otevřená“ pro všechny soubory — studentské i nestudentské — v Popradě.

Je tedy čas na bilanci uplynulé sezóny. Co přinesla, co ukázala?

Opět mnohotvárnost a velkou regenerační schopnost mladého netradičního divadla. V tom je myslím nejmarkantnější rozdíl mezi tímto divadlem a divadlem „oficiálním“. Mnohé soubory z minulých let zanikly, nepřišly, nastudovaly nové představení, ale už jsou tu nové ansámblы s překvapivě výraznou, osobitou poetikou, s bytostně zaangažovaným, živým projevem a s talentem nazvat, pojmenovat zobrazovanou problematiku přímo a bez opatrnickví. Což také nebývá běžným zvykem.

V Popradě opět jednou zazářil Horákův soubor z prešovské filozofické fakulty. Soubor je teď složený z nových lidí, ti „staří“ dostudovali a odešli — někteří do košického profesionálního loutkového divadla, kde se při „povinné“ práci v divadle snaží jako soukromé hobby rozvíjet experimentální pohybový divadelní jazyk, který si kdysi vytvořili ve studentském souboru. A ten nový studentský soubor v Prešově se začíná učit dávno osvědčenou abecedu svých „vysloužilých“ kolegů. A zdá se, že úspěšně. Představení Šu-šu-š Šukšin, s kterým v Popradě získali Prešovští hlavní cenu, se skládá ze dvou částí. Z jakési úvodní „uvolňovačky“, v níž se jednotliví členové souboru představí ve vynikajících etudách; každý předvede jakési sóločíslo z toho, co zná nejlépe — od imitace internátní vrátné po pantomimickou etudu. A z druhé části, která je adaptací Šukšinovy povídky. První část je brilantní, jednotlivé výstupy hýří nápady a záračně odkrývají před námi herecké osobnosti souboru. Tato část však není jen jakousi hereckou rozvíčkou, ale naučí vlastně diváka vnímat jazyk souboru, rozumět mu, dává nahlédnout do kuchyně Horákovy divadelní poetiky — jako když kdysi Berliner Ensemble zveřejnil cosi podobného ve skvělém zábavném a zároveň instruktivním představení Nákup mosazi (Messingkauf). V úvodních, individuálních, volných etudách si členové souboru zaslouží opravdu absolutorium: za nápady, a také za perfektní techniku, s jakou je inscenují. Škoda, že v druhé části, v dramatizaci Šukšina, která vyžaduje kolektivní projev, nevytvářejí jednotlivé originální osobnosti kompaktnější tým, že jejich individuální danosti se neznásobují do výrazné skupinové výpovědi, jako tomu bylo v minulosti v slavném představení Tip-top biotop.

POPRADE a PREŠOV

V druhé polovině je tedy představení méně nápadité, stereotypnější, mechanističtější.

Jako nesmírně vitální a právě kolektivně kompaktní celek se představil i v Popradě i v Prešově úplně nový soubor — divadélko D, které působí při Vysoké škole technické v Košicích. Košičtí technici nastudovali hru L. Feldeka Jánošík podle Valdiho. Nebáli se hru výrazně upravit a zkrátit, bystře postřehli, že Feldekův Jánošík má v podstatě kabaretní půdorys a že tedy jednoduché, zkratkovité, znakové výrazové prostředky agresivního studentského kabaretu budou při inscenování této hry vhodnější než komplikované a těžkopádné prostředky tradičního „velkého“ divadla. A výsledek jim dal nepochybně za pravdu. Shodou okolností má tu samou hru v Košicích na repertoáru i Státní divadlo v Martincově režii. Jsou to neporovnatelné inscenace. Ta studentská je jasná, zřetelná, ironická, úderná a nápaditá, „státní“ pompézní, pomalá, pseudofolklorní a zoufale nevtipná. Ve Státním divadle scénografie přímo baroková, v studentském prázdné jeviště a jedna jediná černá školní tabule. Jenže o co je ta tabule dynamičtější, o kolik víc nápadů vyprodukuje „chudá“ scénografie, o to tvořivější musí být herci! V inscenaci jsou desítky skvělých, jednoduchých, vtipných scénograficko-režijních nápadů a tolik dravé vitality, kolik si je jen možno v živém studentském divadle představit.

V Popradě exceloval i domácí soubor Oko, který už — mimochodem — oslavil 20. výročí trvání. Pro maloformistický soubor je to věk vskutku metuzalémský. Popradští se jej dožili zvláště díky svému neúnávnému autorovi a organizátorovi prof. Augustínu Kuchárovi. Ten totiž vytvořil zajímavé a životaschopné spojení: z gymnazistů a zaměstnanců Vagonky Poprad. Hrsta stálých a starších členů souboru z Vagonky je ustavičně doplňovaná novými a mladými lidmi z gymnázia, a tak se soubor přirozenou cestou pravidelně vnitřně regeneruje, nehrozí mu zkosnatění a skleróza. Jasně to dokázalo i nové Kuchárovo představení Karneval v Bruchoslavicích — velmi konkrétní, aktuální, satirické divadlo, v kterém zkušené herectví veteránů Oka bylo oživené jiskřivou transfúzí gymnastického elánu nejmladších členů sou-

boru. Kabaretní lehkost se snoubila s vkusem a profesionální propracovaností jednotlivých sekvencí inscenace.

Na Akademickém Prešově '80 — jak je v posledních letech už pravidlem — zaujal pantomimický soubor Pomino z Bratislavy, který zvítězil v kategorii studentských divadel malých jevištních forem. Na Slovensku, kde už léta neexistuje profesionální pantomima, věnují se němému divadelnímu umění výlučně amatéři. Zvláště Olga Panovová, duše souboru Pomino, tvoří centrum této aktivity. Je teoretičkou, autorkou, režisérkou a vynikající sólistkou pantomimy. I vítězně představení z Akademického Prešova '80 Neposlušné marionety je jejím dílem: Panovová napsala scénář, režijně připravila inscenaci a vytvořila postavu Buratina. Jde o jednoduchý, ale velmi apelativní příběh. V loutkovém divadle jsou loutky ztročené a šikanované autoritativním principálem. Nedovedou se — a některé ani nechťejí — osvobodit z jeho moci. Až přichází mezi loutky Buratino, zmanipulovaný principálem z člověka na loutku tak jako ostatní. Buratino však protestuje. Vzkřísí v ostatních marionetách pocit vlastní důstojnosti, ožíví v poslušných dřevěných paňácích lidského ducha a po rozličných peripetiích boje s principálem přestřihne nitky, kterými principál loutky ovládá, zbaví je loutkovitosti, osvobodí je. Ani lásce Pierota a Colombiny už nic nestojí v cestě, nikdo je už shora nemanipuluje a popotahováním za provázky neurčuje co a jak mají dělat. Nakonec principál sám se zamotá do odstřižených nitek a stává se loutkou, kterou kdosi manipuluje. Jednoduchý, ale obsažný námět umožňuje mimům předvést celou škálu vytrženého stylizovaného pohybu — od strnulé loutkovitosti až po uvolněný, radostný pohyb osvobozených marionet. V tom je představení nápadité a pohybově přesně komponované, stylově čisté. Invenční a citlivá živá kapela přesně spolupracuje s mimy a spoluvytváří výraznou rytmickou kompozici inscenace. Je to všestranné, obsažné i esteticky moudré divadlo.

V kategorii divadel poezie vyhráli Akademický Prešov '80 košičtí medicíci — soubor Consilium medicum s představením Co jsme si začali. Scénárista a režisér Richard Veselý vytvořil velmi vtipnou inscenaci: parta studentů má večer zabavit malé děvčátko, jehož rodiče kamsi odešli. Pokoušejí se o to nejprv těžkopádnými oficiálními literárními verši pro dětičky, na které však děvčátko kašle a při kterých se upřímně nudí. A tak postupně zkoušejí dospělí všechno možné, co by mohlo dítě upoutat — až dokud neobjeví hru a fantazii, opravdovou hru a kontakt s dítětem na jevišti a verše, které jsou na hře založené (v tomto případě básně Fel-

dekovy a Válkovy]. Inscenace je živá, humorná; úvodní sentimentální a bombastické básně recitují herci s neskrývanou ironií, a o to upřímněji se v závěru ponoří do kouzla hravé a fantazijní poezie. Z košických studentů přímo vyzařuje zápal pro všechno hravé a skutečné a opravdové a odpor ke všemu zkostnatělému a předstíranému. Jejich hra s děvčátkem na jevišti oplývá porozuměním, něhou a hlubokým partnerstvím. Je to velmi lidské a velmi citlivé divadlo.

V Prešově nechybělo ani živé, aktuální, drzé studentské kabaretní divadlo. Soubor Faust z Bratislavy tu uvedl inscenaci Václava Šúplaty První díl. Scénárista, režisér a protagonista souboru V. Šúplata vytvořil jakousi „předhistorii“ Hamleta — sledujeme tu osudy Shakespearových postav ještě před začátkem známé-

ho příběhu; vidíme dětství a dospívání Hamleta a Ofélie, intriky Claudia a Gertrudy, vraždu Hamletova otce... To všechno ve vtipném, ironickém představení, plném nonsensů, slovních hříček, aktuálních parodií. Šúplata jako herec — či spíše jako komik zvláštního suchého, lakonického humoru — citlivě reaguje na reakce publika, jeho představení navazuje na bohaté tradice apelativního divadla malých forem.

Co na obou přehlídkách citelně chybělo byla větší možnost detailnější analýzy tvůrčích metod jednotlivých souborů. Pokusil se o to jen Karel Horák v Popradě, který v rámci krátkého semináře demonstroval svůj tvůrčí princip. Hovořil nejen o tom, jak vzniká scénář a inscenace, jak tvoří soubor, ale v krátké ukázce také předvedl způsob zkoušení ve svém divadle. V bulletinu napsal:

„Ideální by bylo, kdyby pohled do dílny konkrétních souborů se stal pravidelnou náplní seminárních setkání v Popradě i na ostatních festivalech podobného charakteru. Nemyslím si, že by všechny soubory měly pracovat metodou našeho souboru. Ale na druhé straně taková konfrontace by mohla být přínosem i obohacením tvůrčího registru konkrétního režiséra případně souboru.“

A podobná zkušenost opravdu zatím chybí. V diskusi se potom mnoho hovořilo o typu semináře, tvůrčího plodného setkání, jaký představuje prostějovská Dílna. O cosí podobného by se měli snažit i organizátoři celoslovenských přehlídek. Aby festivaly nebyly jen maratónem představení, ale vzájemně inspirativním, pracovním, otevřeným setkáním lidí spřízněných volbou.

MARTIN PORUBJAK

50 AITA / IATA

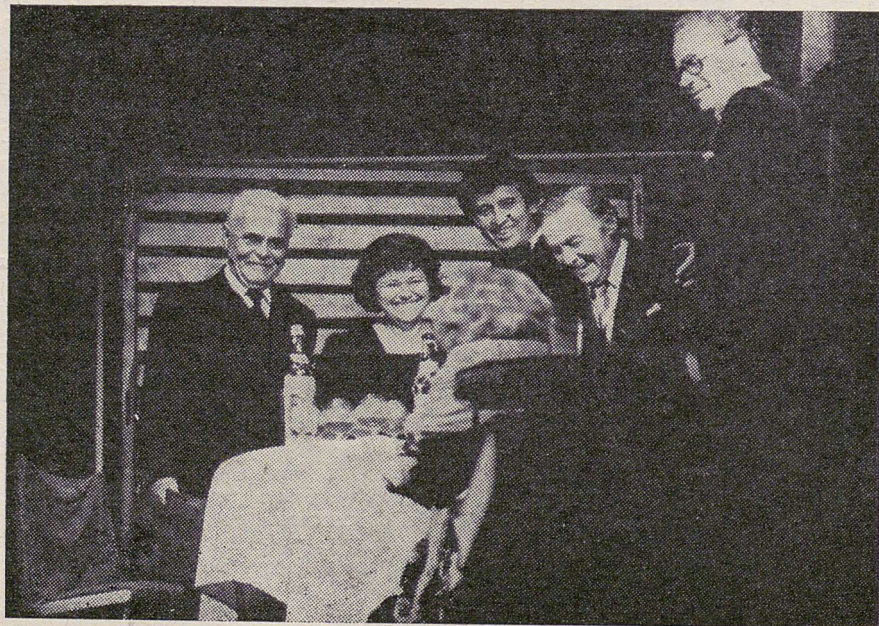
Středoevropská sekce AITA/IATA (Central European Centre — zkráceně CEC) zasedala v době 50. J. H. v Náchodě. Na tomto plenárním zasedání byly z členských zemí CEC zastoupeny Belgie (vlámská část), BLR, MLR, NDR, NSR, Nizozemí, PLR, Rakousko, Švýcarsko (německy mluvící kantony), Velká Británie a ČSSR. Jednání se nezúčastnily Irská republika a Jugoslávie. Závěrečné části jednání byl přítomen generální tajemník AITA/IATA John Ytteborg. Těžištěm jednání byly volby užšího výboru, plán práce na dvě léta, koncepční záměry a kritéria výběru souborů pro mezinárodní festivaly. Novým předsedou byl zvolen Alfred Meschnigg z Rakouska, viceprezidentem Lajos Maté z MLR, druhým viceprezidentem Siegfried Kreiner z NSR. Tajemníkem užšího výboru nebyla pověřena osoba, ale nizozemské centrum AITA/IATA (ředitel Peter Schreiber), které je pro tuto funkci vhodně personálně i provozně vybaveno. Od října 1980 má být vydáván informační bulletin pro střediska členských zemí v angličtině a němčině.

V průběhu jednání byly pro práci CEC stanoveny okruhy přednostního zájmu a činnosti: 1. vzdělávání režisérů amatérského divadla, 2. funkce amatérského divadla v současné společnosti, 3. pořádání odborných seminářů pro herce, techniky apod. Sekce projednala i přípravu Světového festivalu amatérského divadla a kongresu AITA/IATA, které se budou konat ve dnech 27. 8.—5. 9. 1981 v Monaku. Jako hlavní téma kongresu navrhne CEC diskusi o funkci amatérského divadla.

V příštích dvou letech se bude scházet jednak užší výbor k přípravě jednotlivých akcí, jednak celý výbor (tj. po dvou delegátech z každé země) jedenkrát ročně. V roce 1981 se bude jednat konat v době Světového festivalu v Monaku, pro rok 1982 se počítá s Nizozemskem nebo Belgií. Problémem plenárních zasedání je častá neúčast několika zemí a zejména střídání delegátů, což způsobuje, že velká část jednání se máš věnovat rekapitulaci.

Delegáti zasedání se zúčastnili 50. Jiráskova Hronova, někteří přehlídky celé, jiní části. V návaznosti na zasedání byl uspořádán klub zahraničních účastníků, vedený R. Krylem za přípravný výbor a V. Štefkem a J. Fixou za odbornou komisi. Delegáti vcelku shodně viděli na přehlídce jistý rozpor mezi poměrně vysokou mírou odborné připravenosti a kvalitou herecké, režijní a scénografické tvorby a malou apelativností dobře připravených představení. Mimořádně silným dojmem zapůsobila na zahraniční účastníky scénografická výstava, u níž ocenili i dlouhodobou a promyšlenou přípravu amatérů ve scénografickém kursu SČDO. EM

DS J. K. TYL CELÁKOVICE — J. HUBÁČ: IKARŮV PAD. FOTO Z. SVOBODA



prostředky divadelní komiky

ZDENĚK HOŘINEK

principy divadelní komiky

(komická nadsázka a improvizace)

Komická nadsázka se uplatňuje ve všech prostředcích a složkách komického divadelního útvaru. Přehnané, zvětčené, nadsazené bývaly už prastaré komické masky, kostýmy a rekvizity, nadsazené jsou v komedii situace i celé fabule, typy a charaktery i jejich projevy. Pro divadlo jako umění děje je ovšem daleko důležitější nadsázka dynamická než statická. Optimální komická scéna jistě není výtvarně karikovaný prostor (nebo dokonce ilustrované kulisy, aplikující na scénu cizorodý prvek kresleného humoru), jehož komičnost je dekorativní a jednorázová. Nejlépe plní komickou funkci jevištní prostor pojedený tak, aby v něm bylo možno všestranně rozvinout komické jednání – aby je usnadňoval i znesnadňoval (kladl mu zábrany, překážky). Totéž platí o kostýmech a rekvizitách: nadměrné klystýry, jaké jsme někdy vidali v Molièrových lékařských komediích, působily jistě komicky, protože divák si představoval jejich použití nebo spíše nemožnost použití, ale daleko větší komické možnosti se skrývají v některých normálních předmětech všední potřeby, které svými normálními vlastnostmi umožňují vznik překvapivých komických nepříjemností a malérů (němé grotesky nám ukázaly, jaké báječné možnosti se tají v takových zdánlivě neškodných věcech, jako je sífón, banánová slupka nebo šlehačkový dort). V reálném předmětu je skryt zárodek, z něhož se skrze náhodu, nešikovnost a zlomyslnost hravě vyvine komická situace...

Nejplodnější půda pro komickou nadsázku je zcela zánitě tam, kde se setkává a střetává aktivní činitel komické hry, komický herec jako ztělesnitel komické postavy, s vnějšími determinanty své činnosti, s komickou situací. Nadsazené bývají ve větší nebo menší míře obě tyto stránky. Jestliže v reálu se obvykle o nevěře své manželky (nebo naopak) přesvědčujeme pouze na základě nepřímých důkazů nebo dohadů, ve frašce přistihujeme milence (nebo naopak) pod postelí nebo ve skříni; jestliže v životě lakomec je vnitřně hluboce zasažen peněžní ztrátou, v komedii se veřejně zesměšňuje nepřičetným běsněním.

Nadsázka komického charakteru (hyperbolizace lidských vášní a deformací) a z něho vyplývajícího komického jednání se může projevit ve všech složkách hereckého výrazu. Od komické mimiky (viz Burianovy vypoulené oči při sugestivním vyprávění „hrůzostrašné“ příhody) přes komické gesto (viz Burianovu hru prstů, z nichž se stávají jakési podivné, jakoby izolované bytosti) až po komický pohyb (viz dlouhé kroky už tak dlouhých nohou Jacquesa Tatiho); hyperbolizovaný slovní výraz (šťavnatě silácké vyjadřování Falstaffovo, orgie slovní duchaplnosti v konverzačních hrách Oscara Wilda nebo G. B. Shawa) dává předpoklady pro hyperbolizaci mluvního projevu v nejrůznějších směrech, v rozličné stylizaci a deformaci (komický pathos, parodistické imitování komické intonace a komický tón atd. atd.).

Ale ani v komedii není radno přehnaně Herodesa, jak už věděl Hamlet, respektive Shakespeare: uplatňuje-li se nadsázka s mechanickou paralelností ve všech složkách, ruší sama sebe – vznikají „obří“ konvence, v nichž se nadsazené stává normálním. Komedijní ekonomie žádá, aby trvala disproporce mezi normou průměru a hyperbolickou odchylkou nebo deformací. Spolu s nadsázkou komplexně působí princip nadlehčení. Dobře jej známe z grotesek i z dobrodružných filmů: nepřítelé padají z koní pod úder

šavlí nebo ranami z pušek, ale mladý divák se nedojímá jejich smrtelnými pády, ale pobaveně se nad touto vlastně drastickou podívanou usmívá. Mají-li být takové trýznivé akce komické, musejí být v provedení nadlehčeny, abychom je sice registrovali jako fakty, ale nedojímali se jejich vnitřním obsahem. Proto se padá z koní tak akrobaticky, proto bývají rány do hlavy provázeny namísto praskání lebečních kostí hromovými údery tympanů a zasažení klesají k zemi poté, co provedli půvabné tanečky.

Nadsázku lze dokonce obrátit naruby a dostaneme „pod-sázku“: komický jev není zvětšen, nadsazen, ale naopak zmenšen, znicotněn, podsazen. Efekt je stejný, protože komické zpodobení nezávisí na absolutní velikosti jednotlivých, ale na jejich vzájemném poměru (komická relativita).

Nadsázka je typická forma komické stylizace a jejím cílem není pouhý samoučel komického efektu. Jako poezie ozvláštňuje všední věci objevným pohledem, tak nadsázka má za cíl nové, hlubší poznání. Lze to názorně ukázat na jednoduchém příkladu karikatury: nejde o pouhé mechanické deformování, ale o to zdůrazněním (tj. zvětšením, přiblížením) určitého sotva ztelného, málo zřejmého rysu odhalit vnitřní hlubší smysl, sklon postavy (pod obličejem měšťáka odhaluje George Grosz jejich zvířecí tupost a necitelnost, krutost a nízkost). Nadsázka je prostředek, který zvětšením nenápadných disproporcí upozorňuje na poruchy přirozenosti.

Není však správné, jak se mnohdy děje, zužovat princip nadsázky na nadsázku ve smyslu negativním (satirická nadsázka). V literatuře, v divadle i ve výtvarném umění se často setkáváme i s nadsázkou pozitivní (zejména v onom proudě renesančního umění, který dovršuje starověké a středověké tradice karnevalové kultury). Zvláště výmluvné příklady skýtá Rabelais svým románem o dobrých obrech Gargantuovi a Pantagruelovi: jejich vystupňované funkce fyzické i duševní, jejich nadpřirozená vitalita, jakož i těmto tematickým prvkům odpovídající autorův sloh (hyperbolizace slovního vyjadřování), jsou výrazem bytostného životního kladu. V dramatické literatuře se tento gargantuovský živel zřetelně projevuje u Shakespeara, např. v pojetí Falstaffa a falstaffovského světa, ale v jiném smyslu i v životním postoji shakespearovských moudrých bláznů.

Další z principů komického herectví – princip improvizace – může vzbudit námitky. Vždyť výslovně improvizované divadelní formy a projevy (jako byla italská komedie dell'arte, herectví J. N. Nestroye nebo našeho Vlasty Buriana, předscény V+W atd. atd.) jsou v současném divadle spíše výjimkou než pravidlem. Přesto si trávám tvrdit, že improvizace v širším smyslu je neodmyslitelnou součástí každého komického výkonu. Předpoklady tu vytváří sám specifický charakter onoho zvláštního druhu komunikace, k němuž dochází při komické produkci. Jestliže vážné žánry při kvalitním provedení a kvalitním „příjmu“ vyvolávají soustředěnou, ale klidnou, tichou odezvu (účast, soucítění, dojetí), která průběh divadelního předvádění nikterak neruší, adekvátní reakce na výkony komické je samotným charakterem smíchu rušivá. Vážný žánr musí být přísně nastudován a hlídán v řádu, protože vymknutím z něho se řítí do bezděčné komiky. Vše vážné má puzení sklouznout v smích. Vážnost je v umění zřejmě daleko labilnější než směšnost (asi proto, že vážnost je stav, kdežto smích – živel). V komedii je „rušivý“ smích v hledišti jevem

žadoucím a potřebným – stává se účastníkem komiky na jevišti, viditelným a slyšitelným výrazem pochopení toho, co se předvádí, i odměnou těm, kteří předvádějí. Fakt souhry s hledištěm si v komedii prostě vynucuje určitou volnost; reakce publika, protože nejsou v plné míře předvídatelné, musejí být brány do hry. Improvizace je důsledkem komediální spontánnosti (přímého, bezprostředního reagování – spoluhráčů i publika) a zároveň jejím budičem. Totéž platí o různých „rušivých“ momentech na jevišti – o různých hereckých variacích, odchylkách, „inovacích“, ale i o nečekaných faux pas: to vše oživuje hru, brání jejímu zmechanizování, dává jí novost, živost, svěžest a stupňuje komické vyžnění.

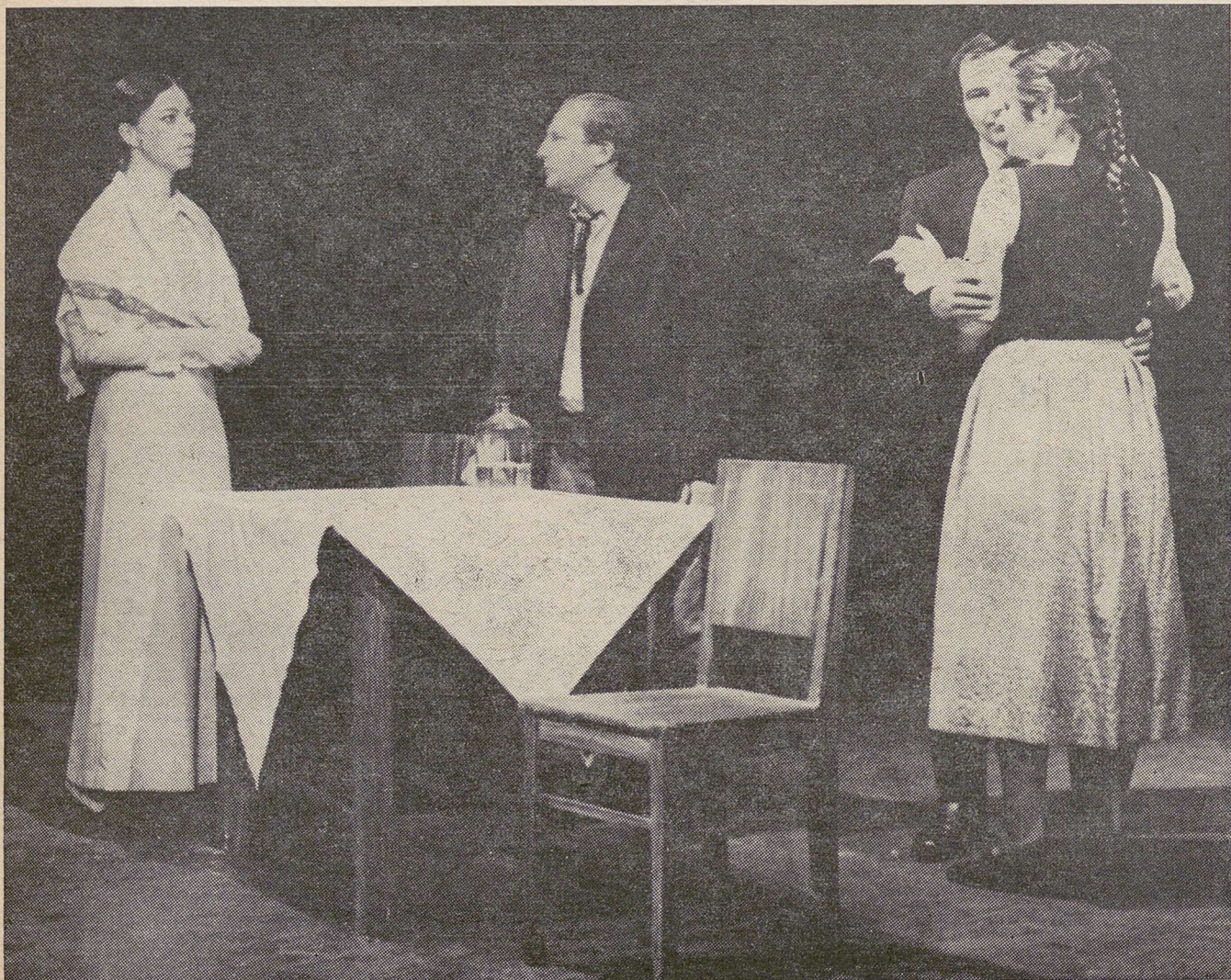
Takto chápaná improvizace zahrnuje všechny složky hereckého výrazu (mimiku, gestikulaci, pohyb a samozřejmě i mluvní projev). To, co se běžně pod pojmem improvizace rozumí, tj. improvizace slovní, je jenom krajní a specifická forma, která leží na pomezí improvizace literární a herecké: komik si přisvojuje roli spoluautora, jehož funkcí je obohacovat text vlastními poznámkami, historkami a vtipy.

I v současném divadle se setkáváme s případy, kdy se improvizace přímo programově stává podstatným činitelem herecké tvorby, podílejícím se na formování divadelního díla od počátku až do konce – od zkušebního procesu až po jednotlivá představení. Zmíníme se alespoň o „nedivadle“,

jak je s nevyčerpatelnou nápaditostí, s bravurou stále obnovovaných a obměňovaných více či méně improvizovaných vyprávění, odboček a komentářů provozuje Ivan Vyskočil s Pavlem Boškem, nebo o Divadle Ypsilon, kde kolektivní improvizací při zkouškách vzniká scénická i textová podoba divadelního díla, která však není ani o premiéře konečná, ale proměňuje se dále při jednotlivých reprízách. (Mezním případem rozvinutí kolektivní improvizace jsou pak Tzv. večery na přidanou a Večery pod lampou, při nichž se představení volně skládá i rozkládá z polotovarů předem připravených „čísel“.)

Umělecká improvizace není (na rozdíl od rozličných „improvizací“ v reálném životě) východiskem z nouze, produktem nedostatku a nutnosti. Johann Sebastian Bach neimprovizoval fugy proto, že neznal noty. Improvizace při komické produkci vyžaduje kromě respektování pravidel (což v praktických důsledcích znamená respektování těch druhých zúčastněných) – též inspiraci. Neinspirovaná improvizace je trapná, ale konec konců i trapnost lze vzít do hry (komika trapasů), takže lze improvizovat i neinspirovaně. Improvizace vnáší do hry prvek nahodilosti, který s sebou nese riziko a dobrodružnost, tedy napětí, což je kvalitou bytostně divadelní. A hlavně: improvizace je krajním výrazem těch nejkrásnějších vlastností komické hry, to jest: svobody, upřímnosti a spontaneity.

MALE DIVADLO USTÍ NAD LABEM – G. PREISSOVÁ: JEJÍ PASTORKYŇA. FOTO Z. SVOBODA



OD PRINCEZNY K UMĚLECKÉ VEDOUČÍ

Slávko, o tom, kdo má rytmus v těle, se říká, že je v rytmu zrozený. Ty máš v krvi divadlo, jsi v něm zrozená?

Doslova ne, ale zřejmě moc nescházelo. Moji rodiče byli zapálení ochotníci a veškerý svůj volný čas trávili v divadle. Já jsem vystupovala také odmalicka v různých dětských rolích...

Kdy poprvé?

To bylo ve 3 letech, hra se jmenovala Starostovic Barůška, byla to hra se zpěvy, ale já jsem, doufám, tenkrát nepívala. Samozřejmě si už na nic nepamatuji, ale mám doma fotografii a tak vím, že jsem hrála, nebo spíše se objevila, v plzeňském kroji.

Ale to ještě nebylo uvědomělé ochotnění...

To ne, ale trvalý zájem o divadlo jsem měla od školních let, vystupovala jsem na všech možných besídkách. Právě ochotnění začalo až vstupem do Lidového divadla v Plzni, divadla s dlouholetou tradicí, snad nejstarší v Plzni. Vedoucím a režisérem souboru byl tenkrát Václav Belza, impozantní postava mezi plzeňskými ochotníky. Moje první role v Lidovém divadle byla epizodka v Cyranovi z Bergeracu, ale nejvíce mě v té době přirostla k srdci postava sestry van Gogha v Hledači světla od Jaroslava Janovského.

A já měl za to, že mladé adeptky herckého umění se vždycky zacvičují na princeznách. Že bys byla výjimkou?

Vůbec ne. Moc vzpomínám na Princeznu Pampelišku. Ale to je dlouhá historie. V roce 1949 byl založen Závodní klub ROH ŠKODA. Zároveň se ustavil pod jeho střechou soubor, který měl reprezentovat těžké strojírenství v Plzni. Ke společným představením pod hlavičkou ZK se tenkrát soustředily síly z různých plzeňských souborů, pomáhali i plzeňští výtvarníci. V první sezóně byly nastudovány dvě hry pod režijním vedením vzácného člověka a nezapomenutelného spolupracovníka plzeňských ochotníků dr. Václava Kuchynky. Byl nastudován Jiráskův Jan Roháč z Dubé a tato inscenace byla vybrána na Hronov. Tenkrát byla na Hronově uvedena celá Jiráskova historická trilogie – Jan Hus,

Jan Žižka a náš Roháč. Naše představení mělo takový úspěch, že bylo doporučeno pro zájezd do Vídně. Byli jsme prvním souborem po II. světové válce, který vycestoval, aby zahrál ve Vídni našim krajanům. A spolu s Roháčem jsme si na zájezdě zahráli i paralelně studovanou Kvapilovu Princeznu Pampelišku.

**REŽISÉRKA
SLÁVKA
TRČKOVA**

**OSTROVSKII:
VINICI BEZ VINY**



Tim jsi nás seznámila s prehistorií souboru dnešního divadla Dialog, kterého jsi uměleckou a ideovou vedoucí. Start byl oslňující, ale cesta k současným úspěchům vašeho souboru nebyla jižší přímočará. Jak dlouho vydržela původní konstelace od stavu zrodu?

Spolupráce s plzeňskou ochotnickou špičkou trvala zhruba od roku 1953, kdy na základě nových směrnic Ústřední rady odborů o práci amatérských souborů se většina členů vrátila k práci do svých mateřských souborů, někteří zůstali tak jako já u nového zřizovatele a utvořili základ souboru, který pracuje dodnes. Pro nás začalo období střídavé oblačnosti podobně jako pro ostatní amatérské soubory ve středu Plzně – Lidové divadlo, Medik, Masku, Klicperu a další – a radosti kráčely ruku v ruce se starostmi a úspěchy se střídaly s neúspěchy a zklamáním.

Během šedesátých let se ostatní soubory ve středu Plzně postupně rozpadly. Kde se ve vás, už pod tvým velením, vzala ta výdrž?

Asi jsme si právo na život vyvzdorovali. I náš soubor prožil různé krize. Ale vždycky jsme věřili, že se vše v lepší obrátí, vůbec jsme si nepřipouštěli, že bychom to mohli „zabalit“. Tak jako ostatní plzeňské soubory i nás postihl odliv členů – stáří, měnící se životní rytmus, snad i vliv televize, najednou nás zůstalo pět. I na tuhle éru s odstupem času s úsměvem vzpomínám. V této

svízelné situaci jsme nasadili na repertoár Zenu, tedy Zenu ve svízelné situaci od polského dramatika Marka Domaňského. Tři jsme hráli a zbylí dva členové svítili a tahali oponu. S touto komedií jsme objeli takřka všechny vesnice v Západočeském kraji, drželi jsme ji na repertoáru 10 let. Autor už zřejmě začal ve Varšavě kroutit hlavou, stále dostával z Plzně provize. Dokonce projevil zájem, že se na tu záračnou inscenaci přijede podívat, tolik repríz mu prý neuhrali nikde na světě. Ale my už jsme pomalu stárli, byli jsme milovníci jak tři mušketýři po deseti letech, tak jsme hru raději z repertoáru stáhli.

Mezitím jsme samozřejmě uváděli pravidelně i jiné hry, noví členové přicházeli, vychovávali jsme vlastní dorost, přidávali se k nám i vážní zájemci z ostatních rozpadlých souborů, když viděli, jak se statečně držíme. Velkou

posilou byl pro nás příchod několika členů bývalé Mediky a Lidového divadla, kvalita souboru se stále tříbila, základní kádr kvalitních spolupracovníků se pomalu stabilizoval. Rozhodujícím momentem pro kvalitativní skok v práci bylo bezesporu také, že jsme dostali prostor Komprní scény k trvalému užívání. Dnes už je možno naplánovat si libovolný počet zkoušek, je možné i utužovat společenský život v souboru. Z období našeho útlumu mám jedno velké poučení: každý soubor si musí neustále vychovávat mladé členy, vzhledem k nevyzpytatelnosti životních cest mladých adeptů v počtu nejméně 10krát větším, než jich je skutečně zapotřebí, jinak vymře po meči i po přeslici.

O herecký potěr se staráš ty?

Ano, a docela ráda. Než je možné zapojit nové zájemce do práce souboru, procházíme spolu teoreticky i prakticky základy herecké abecedy, cvičně studujeme různá pásma a pohádky. Kdopak by se obklopen mládím necítil dobře? Oni mě kupodivu pokládají za sobě rovnou a také podle toho se mnou jednají, vždycky mě to trochu překvapuje a zároveň těší a namlouvám si, že zřejmě nestárnu. Mladí spolu drží partu, svěřují si svoje studijní i osobní problémy, živě sledují veškeré naše kulturní dění. Zcela přirozeně dochází k vytváření vazeb do rostou k stálým členům našeho divadla a často se tyto vazby stanou trvalými.

Kromě pedagogického vedení a ovlivňování mládeže jsi především režisérkou

souboru. Máš na to nějakou zvláštní metodu?

Myslím, že ani ne. Mně to připadá, že všechno co dělám, nejen to režirování, je nějak úplně normální. Snažím se režirovat především hry, ve kterých o něco jde. Jejich autorům se pak snažím co nejlépe posloužit, respektuji jejich výrazové prostředky a nechávám rezonovat jejich myšlenky.

Jaké hry máš nejraději?

Mám odpovědět, „ty které právě režiruji“? Ale to už je dneska fráze, co? — Mám ráda změnu. Vzhledem k regeneraci vlastních sil souboru a vzhledem k divácké pестrosti proplétáme vzájemně dvě dramaturgické linie, hry myšlenkově závažné a hry komediální. Na obě tyto oblasti máme stejně náročná měřítka. Vzhledem k přítomnosti profesionálního souboru v Plzni vidíme své opodstatnění v uvádění málo známých her, v tlumočení ne zcela běžných myšlenek. V hrách myšlenkově závažných mě zaujaly vždycky především problémy etické, v této oblasti bude snad pořád aktuální se angažovat, v otázce mravní by člověk nikdy zklamat neměl. Často se říká, že by soubor měl uvážlivě a opatrně volit úkoly, na které stačí. Rada souborů se tím řídí a odvádí hezká a zábavná představení. Přání a skutečné možnosti musí být opravdu v toleranci, ani já se nebudu pokoušet režirovat Hamleta, ale vždycky se mi vyplatilo dávat si latku co možná nejvyšší, jsem ráda, že v tomhle jsem s celým soubor-

rem zajedno, i když na začátku zkoušení si všichni často myslíme, že se to nedá zvládnout. Snaha „překročit se“, pokoušet se o nemožné, to myslím naši práci posvětjuje a dělá ji i zábavnou. I pro diváka je myslím dráždivější, zhlédnout hru ne zcela běžnou, zhlédnout vynikající text, kterému jsme zůstali leccos dlužni, než sledovat rutinovaně zvládnutý myšlenkový průměr...

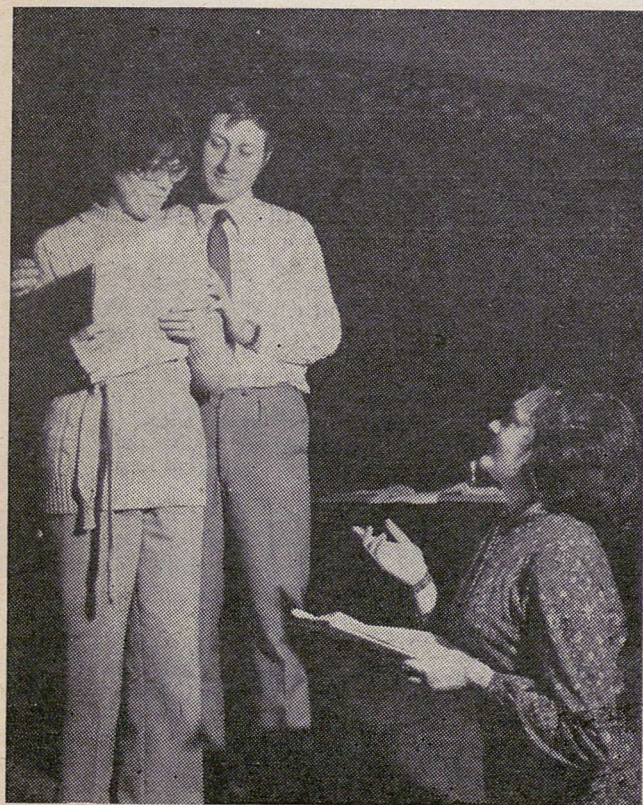
Kromě režirování si ovšem s chutí i zahraješ...

Pořádně si zahrát — o to jsem, bohužel, nyní ochuzena. V posledních letech většinu našich inscenací režiruji a tak si mohu dopřát jen drobnější roličky. Mrzí mě to. Vychovat si dalšího režiséra v souboru, to je velký dluh, který bychom měli v budoucnosti sami sobě splatit.

Myslím, že přesto se jako herečka velmi dobře uplatňuješ. Vždyť kromě různých cen za režii jsi získala i řadu trofejí za herecký výkon. Kolik jich už bylo?

Nevím, z hlavy to nedám dohromady, evidenci si o tom nevedu. Neříkám, že by mě individuální ocenění nepotěšilo, ale vždycky mám větší radost z úspěchu celé inscenace. Kuriózní cenu jsem dostala v Sokolově. Na krajské přehlídce jsme tam hráli pohádku Písníčka pro princeznu. Hlavní představitel Janka se dva dny před soutěžním představením zranil a byl převezzen do nemocnice, a tak jsem v Sokolově zaskočila já: text jsem jako režisérka znala. A domů jsem si odvážela — snad díky krátkozrakosti porotců či jejich smyslu pro humor — cenu za mužský herecký výkon.

Svůj vztah k uváděným autorům jsi vyjádřila pokorou, o oceňování své práce jsi mluvila skromně, jaké další kladné vlastnosti by měl mít umělecký vedoucí?



ZABĚR ZE ZKOUŠKY

FEILER: NÁPOJ LÁSKY



Především by neměl ustrnout. Neměl by žít jenom z toho, co se kdysi naučil nebo dověděl. Myslím, že je nutné nejen pečlivě sledovat „konkurenční“ amatérská představení (bohužel amatéři často žijí ve své ulitě a co dělají ostatní amatérské soubory v městě je nezajímá, nad to jsou povzneseni), ale měl by pilně sledovat i kulturní a společenské dění v tom nejširším slova smyslu. Vždyť divadlo má tak úzké vazby na literaturu, hudbu, výtvarné umění, že ani dost dobře nejde jednotlivé sféry od sebe oddělovat, zajímáme-li se o libovolnou z nich trochu hlouběji. Neznamená to, že bych se snažila veškeré nové podněty ve své práci aplikovat, většinou by to ani možné nebylo, ale věřím, že zážitky všeho druhu se v člověku ukládají, člověka obohacují, pomáhají mu v inspiraci. Vedoucí souboru nebo režisér musí umět také tmelit kolektiv, vytvořit příjemnou, téměř rodinnou atmosféru, ve které se cítí všichni členové bezpečně. Bez dobrého kolektivu a společenských záležitostí mimodivadelních se soubor těžko udrží.

Máš své povolání (asistentka hygienické služby), svou rodinu, nespočet hodin trávíš v divadle a ještě si najdeš čas zastávat řadu funkcí. Kromě jiného pracuješ v poradních sborech pro divadlo – v Ústřením, Krajském – a Městskému předsedáš. Takže i zde se zabýváš problémy našeho amatérského divadla...

U nás v Plzni pracuje v současné době 5 amatérských souborů, kromě souborů malých jevištních forem. Sejdeme se dohromady většinou jedenkrát za rok, na společenském večírku při vyhlášení výsledků městské soutěže. Jinak žijí jednotlivé soubory svým životem celkem izolovaně. Je to škoda. Chtělo by to vyprovokovat zdravou rivalitu mezi jednotlivými soubory a především vytvořit pocit soundaléžnosti, vždyť je toho tolik, co nás – všechny ochotníky – spojuje! Bylo by hezké, kdyby celé soubory pravidelně sledovaly „konkurenční“ představení, na návštěvu libovolné reprízy by se mohl vždy domluvit některý soubor a pak po představení s tím domácím posedět, vyměnit si zkušenosti, pobavit se. Jednotlivé soubory by pak snáze přátelsky spolupracovaly a nezištně si pomáhaly v nouzi. Nevím přesně, jaká je situace v jiných větších městech, ale asi se nebude příliš lišit od té naší.

V posledních letech nám přidělávají trochu problémů změny propozic soutěží ZUC. Především pokud jde o termíny. Termín, do kdy je nutno sehrát soutěžní představení v městské soutěži a také před krajskou porotou, se mění rok od roku a posouvá se většinou stále více dopředu. Na druhé straně studium náročnějších inscenací předpokládá víc a víc času, soubory se leckdy dostávají do časové tísně. Stabilizování termínů by pomohlo zaběhnout rytmus celoroční práce bez zbytečné nervozity.

Kvalita práce řady souborů v našem kraji v posledních letech stoupá, jsme



ČECHOV: RACEK

svědky určité renesance amatérské tvorby. V této situaci je určitě škoda, že naše krajská přehlídka byla zúžena z tradičních pěti na čtyři účastníky. Vždyť účast na přehlídce je kořením života každého souboru, možnost srovnávání a možnost výměny zkušeností s porotou i ostatními soubory je tou nejlepší inspirací pro další práci. Přitom většina inscenací aspirujících na účast „v kraji“ má opravdu dobrou úroveň. Ale o těchto otázkách se snad ještě před zahájením dalšího ročníku soutěže bude diskutovat. Alespoň by se mělo.

Zájmová umělecká činnost je bezesporu výrazem kulturně politické aktivity pracujících a hlavně mládeže. Tak je také hodnocena našimi vrcholnými orgá-

ny. Bohužel v praxi není tato činnost postavena na roveň ostatním veřejně politickým funkcím, často je odkázána na dobrou vůli či náladu nadřízených při eventuálním uvolňování z pracoviště k zajišťování různých kulturně politických akcí. Ale vím, že v některých našich krajích a především na Slovensku je situace v tomto směru už daleko příznivější. Věřím, že se u nás také časem vyjasní.

Myslím, že je lepší rozejít se s několika otevřenými problémy, než si vzájemně gratulovat, že je vše v nejlepším pořádku. Děkuji ti za rozhovor.

Připravil VLADIMÍR GARDAVSKÝ

ZELENÁ TVOŘIVOSTI

Tak by se dala charakterizovat koncepce posledních ročníků městské přehlídky divadla a slovesnosti O Pohár osvobození Ostravy Sovětskou armádou v roce 1945. Přehlídka, pořádaná MKS Ostrava a DK OKD v Porubě, usiluje o uvedení takových pořadů a inscenací, v nichž je patrná tvůrčí invence dramaturgická, režijní, interpretační. Situaci v ostravském tradičním divadle dokumentuje skutečnost, že v posledních letech pohár nezískal soubor „velkého“ divadla.

Letos se držitelem poháru stal soubor netradičního autor-ského divadla AUREKO ObvKS v Porubě. Tento soubor se do diváckého povědomí zapsal scénickými adaptacemi prozaických textů. Přesto, že Kratochvílův Komediant (scénář a režie L. Vrchovský) zůstal na úrovni zajímavého pokusu, rozhodla se porota přehlídky ocenit trvalé úsilí o autorskou výpověď a podpořit tak snahy na území Ostravy zatím ojedinělé.

Porubští divadelníci uvedli inscenaci hry L. Ustinova Křišťálové srdce. Pokus o moderní pohádku nedokázal překonat úskalí dramatické předlohy, v níž je ne nejšťastněji kontraponován konflikt dobra a zla. Loutkáři porubského DK OKD uvedli dvě inscenace. Dlouhý, široký a Bystrozraký ztroskotat na technologických a scénografických problémech – představení bylo v podstatě činohrou s prvky černého divadla. Větší míru nápaditosti mělo jevištní ztvárnění scénické básně B. Smetany Vltava (získalo jednu z cen), i když se také nevyhnulo zbytečné popisnosti.

V obnovené inscenaci Tance s čertem, kterou uvedli loutkáři DKP Vítkovic, zaujal Jan Urant a po zásluze si odnesl cenu za herecký výkon. Činoherní soubor DKP Vítkovic zahrál Gogolovu Ženitbu a jeden z nejzajímavějších hereckých výkonů – Jana Burdová v roli Agáty – byl rovněž odměněn individuální cenou.

Z vítězů soutěže v recitaci se v nejlepším světle ukázaly Šárka Barášková (cena za osobitou interpretaci povídky A. Daudeta), Eva Režnarová a Ludmila Stuchlá. Překvapením byla tvůrčí skupina ostravské pobočky ČHM, která uvedla inscenaci z textů Zuzany Renčové Ostatní a světlo. Posluchačky ostravské konzervatoře, s nimiž pořad připravil Pavel Císovský, zaujaly otevřeností sebevypovědi, vnitřní angažovaností a tvůrčí ukázněností. Pořad bezesporu patřil k tomu nejlepšímu, co ostravská přehlídka přinesla.

Ještě poznámku na závěr. Snaha pořadatelů nebyla vždy úměrná konečnému efektu. Malá divácká účast (i členů hrajících souborů) a zejména absence mládeži v hledišti byla zarážející. Přejme pořadatelům, aby jejich snaha o systematickou podporu tvůrčí práce v oblasti divadla a slovesnosti byla napříště korunována i diváckým ohlasem v optimálním prostředí. Aby tvorba ostravských amatérů našla svého adresáta.

J. Pochmon

BURCUJÍCÍ TAM TAM

V domě, kde bydlí zakladatel a vedoucí divadélka Tam tam Jan Prokeš, je prodejna deštníků. Je to vcelku příznačné, protože členové souboru jsou opravdovou partou do nepohody a hned tak nějaká přehánka je nerozhází. A právě do toho domu jsme si zašli na chvíli popovídat s J. Prokešem o historii i nových plánech jeho souboru.

Historie divadélka sice není dlouhá, ale to neznamená, že by byla fádni. Prvním představením, vlastně správněji řečeno vystoupením souboru, jehož základ tvoří scénárista, tex-

tař a herec Jan Prokeš společně se zpívajícím skladatelem a též hercem Václavem Zemanem, bylo pásmo Měšťák. Jednalo se o přibližně hodinovou směs dialogů, povídek a satirických písniček, které si za svůj terč zvolily rozrůstající se jev naší společnosti – měšťáctví. Po několika reprízách však oba autoři a protagonisté v jedné osobě zjistili, že se jim to sice z pódia pěkně kritizuje, ale že divadlo přece jen potřebuje uzavřenější scénický tvar.

A po několika měsících spatřili světla a reflektory prken, která znamenají svět, Ztroskotanci. Civilně psaný Prokešův scénář zavádí oba herce na pustý ostrov, kde se odvíjí promyšlený děj, vhodně propletaný zajímavými písničkami. Mimo svízně psaný moderní dialog je nejcennějším kladem představení odvaha adresně kritizovat, a ne pouze „nakousávat“ a obcházet problémy, jak tomu často bývá u jiných souborů. Příkladem může být třeba píseň Náš malý tuzexový svět, která přímo, ale zároveň v poetické rovině, kritizuje dnešní „džínsový snobismus“ a hloupou honbu za tím, co má ten druhý, jen abychom si na očích veřejnosti nezadali. Ráz Ztroskotanců mistry pouze malinko naruší zbytečně akcentovaný herecký amatérismus, který je možná režijním záměrem civilně po-

DIVADLO TAM TAM – V. ZEMAN A J. PROKEŠ: ZTROSOTANCI.
FOTO J. PROKEŠ



jatého představení, ale v kontextu celého večera spíše zpočátku zavání půvabem nechtěného a později jednotvárností, která místy odvádí pozornost od trefných dialogů. Václav Zeman se ve Ztroskotancích představuje nejenom jako nápaditý skladatel s citem pro jazyk a dobrý text, ale hlavně jako citlivý interpret, který si dokáže pro každou písničku najít tu nejvhodnější polohu.

Po Ztroskotancích následoval Kolotoč. Tentokrát již Prokeš napsal náročnější a vpravdě burcovací scénář. Kamelot a písničky sedí před kolotočem a kritizují všechno kolem. Chvástají se, jak by to oni dělali lépe, ale zatím jen sedí a sedí... Později se k nim připojí i dívka od kolotoče hlásající teorii, že všechno se má brát jak je a žít ze dne na den. A dál tu všichni sedí a zdálky neustále zní jednotvárná melodie kolotoče. Najednou jeden z nich zatáhne omylem za kliku a celý kolotoč vypne. Nikdo však neumí začít v praxi to, o čem tak pěkně mluvili, a tak se zákonitě koncem představení zjevuje Prorok, který se po jejich zádech vyšplhá ke klíce a opětne uvádí kolotoč do chodu...

Jednou z nejzajímavějších inscenací souboru jsou Písnežky Jinocha, zhudebněné básně Františka Gellnera, posazené do stylového prostředí lidové hospůdky. Nic tu není násilné. Václav Zeman dal svou hudbou Gellnerovým slovům ještě „třetí rozměr“ a zároveň sympaticky ztvárnil postavu mírně zakomplexovaného malého úředníka, který přičichl k byrokracii a rázem mu narostla křídla. Na pódiu, vlastně v šenku, se objevují i nenásilný Jiří Fiala a citlivá T. Ritterová (v roli hospodské). Z celého večera dýchne na diváky atmosféra nenucenosti a pohody a zároveň si odnášejí domů přes tučet pěkných melodií, které si budou ještě dlouho pískat, aniž možná budou vědět, kdeže vlastně tu písničku poprvé slyšeli.

Všechna představení mají zajímavou historii vzniku. Nejlépe bude, když nám ji přiblíží sám Jan Prokeš. „Když chci začít pracovat na nějaké nové hře, všichni se sejdeme a každý řekne své názory, nápady i náměty, a já si to všechno nahrávám na magnetofon. Při dalším sezení už přinesu jakýsi námět scénáře, spíše synopsi. Každý se zas ke své postavě vyjádří a podle toho už píšu hrubý scénář, nad kterým se scházíme na improvizované zkoušce, kdy ještě nejsou všechny dialogy dopsané, a já všechny nutím, aby své role říkali tak, jak si představují, že by jejich postava skutečně jednala. To všechno si opět nahrávám. Pak si sednu nad všemi nahrávkami pásky, dlouho si je pouštím, různé sestřihávám a teprve podle nich píšu definitivní podobu scénáře. I v ní je ovšem místo pro improvizaci, která je podle mého názoru kořením amatérského divadla.“

Tato málo obvyklá forma psaní scénáře je mi sympatická hlavně proto, že se její zásluhou objevují v inscenacích divadelka Tam tam životné postavy s dialogem mířícím přímo k věci. I když jim třeba všechno nevyjde tak, jak si představují, určitě se nenechají ve své cestě odradit. A na nějakou tu „studenou spršku“ mají přece své deštníky. Michal Stein

FERDA MRAVENEC V NYMBURCE

Dramatický soubor Hálek uvádí dramatizaci příběhů Ferdý mravence podle stejnojmenné knihy Ondřeje Sekory. Ústředním motivem je pohádka Škola na kolečkových bruslích. Autor dramatizace Jiří Teper se pokusil vytvořit jakýsi malý muzikál s hudbou Antonína Hlavičky.

V inscenačním záměru režisér Zdeněk Válek sloučil soubor dospělých se souborem dětí a tak v působivých kostýmech a maskách H. a J. Bohatových vzniklo divácky vděčné představení.

Nejvíce vyšel inscenační záměr v postavě Brouka Pytlíka (J. Teper), jehož reprodukční i improvizční schopnosti zaujmou i dětského diváka, který je do hry vtahován a stává se partnerem jeviště. Další výraznou postavou je Pavouk

(K. Schuha). V roli Ferdý mravence vystoupil nový člen souboru M. Řízek. Autorský záměr tady zcela nevyšel – v představení se vedoucí postavou místo bystrého Ferdý mravence často stává utlachený popleta Brouk Pytlík.

Nymburská inscenace uprostřed scény z nadrozsměrných květin, trávnic kopečků, pavoučí sítě s monstrem obrovského šneka, pohyb dětí na kolečkových bruslích a pestrost kostýmů skýtá nejen podívanou, ale přispívá i k blízkému přetlumočení známé předlohy Ondřeje Sekory. Škoda, že pod maskami je omezena mimická funkce a místy tak schází onen těžko nahraditelný niterný hercův výraz.

Přes to všechno je nymburská inscenace Ferdý mravence představením přínášejícím mnoho pěkných chvil pro dětského diváka.

Jan Paulů

DS HÁLEK NYMBURK – J. TEPER, A. HLAVIČKA: FERDA MRAVENEC.
FOTO M. ROPEK



HLEDAČSTVÍ KAROLINSKÝCH SKLÁŘŮ

Karolinský soubor už několik let přesvědčuje, že dramaturgii chápe skutečně jako vyhraněný názor na člověka a jeho svět. Poslední inscenace souboru (Nestřílejte bílé labutě, Kříšťalová noc) měly vždy nosné lidské téma – a co je cennější, toto téma bylo sdělováno s vysokou mírou osobní naléhavosti a snahou o současný divadelní výraz. Poslední inscenace souboru – Válka s mloky – je v mnohém obrazem současných snah amatérských divadelníků, kteří programově směřují k překonání inscenační konvence a nebojí se podstoupit i jisté riziko v zápasu o získání stoupenců pro svůj umělecký program – divadelníků i diváků. Podívejme se proto na tuto inscenaci poněkud důkladněji, než tomu bývá u běžných recenzí zvykem.

Botíkova volná parafráze románu Karla Čapka nepostihuje (a ani nemůže postihnout) mnohvrstevnost románu, který syntetizuje nejnosnější témata autorova díla a širokou škálu tvárných postupů; snaží se však respektovat výraznou satirickou hyperbolu, která se stává určující i pro samotnou inscenaci. Bohatě větvená fabule románu je zákonitě redukována. Dramatická fabulace vychází ze základních motivů románové předlohy, nakládá však s nimi poměrně volně. Diskontinuitně je přeskupuje, obměňuje, střídá úhly pohledu na aktuální problém ohrožení lidstva zneužitím vědeckotechnického pokroku korumpacími vládnoucích tříd, narůstáním vojenského zbrojního arzenálu, možným sebezničením.

Režisér Antonín Navrátil inscenaci koncipuje jako jarmareční divadlo, které jistou neotesaností a primitivností vytváří účinnou kontrapozici nesmírně závažnému tématu. Z nezávažného, pouťově atraktivního příběhu postupně prozívá spodní tón blížícího se nebezpečí. Programové stanovisko, že odvrácení hrozby je jen a jen v lidech samotných, je podtrženo v závěrečném fiktivním rozhovoru s autorem. Zasažení diváka a jeho vtažení do děje podřizuje režisér vše. Rozbívá tradiční hrací prostor a s větším či menším úspěchem nechává děj probíhat nejen na jevišti, ale i v sále mezi diváky, a herce vede k maximální autenticitě projevu a adresnosti této osobité divadelní výpovědi. Tato koncepce samozřejmě klade velké nároky na režijní nápaditost a fantazii a zejména na naplnění režijních záměrů v herecké tvorbě.

První repríza ve Veřovicích ukázala, že se souboru místy skutečně daří rozbít bariéru mezi hledištěm a jevištěm, přesto však některé problémy v režijní koncepci navázaný kontakt vzápětí maří. Představení se ve sledu rychle se střídajících obrazů „láme“ poměrně pozdě. Groteskní motivy v první části zbudily nad únosnou mírou a ne vždy budí smích, který je více než smíchem nad směšností. Jednotlivé obrazy se navíc liší mírou režijní propracovanosti, takže vedle do detailu promyšlených scén se objevuje řada prvků nezdůvodněných, náhodných, z hlediska sdělení nepodstatných, a tedy zbytečných. Hraní ze sálu nesporně zvyšuje autenticitu ale v žádném případě nesmí být neuspořádané (scéna valné hromady) a nesrozumitelně chaotické (jedna ze závěrečných scén s karmeloty).

Jedním z největších úskalí závěru inscenace jsou použité zvukové nahrávky. Nejde jen o kvalitu reprodukce (ta byla ve Veřovicích dost špatná), ale především o jejich funkčnost. Závěr představení neúměrným rozsahem reprodukováných textů ztrácí rytmus a spád a přesto, že je tempově dynamizován, zjevně retarduje. Nicméně závěrečné momenty představení, kdy interpreti jasně a čitelně sdělují distanci představitele a postavy a lidsky se ztotožňují s touhou po sebeuskutečnění a sjednocují v odporu proti hrozbě sebezničení, jsou v základním významu i jevištním obrazu přesvědčivé, naléhavé a hluboce lidské.

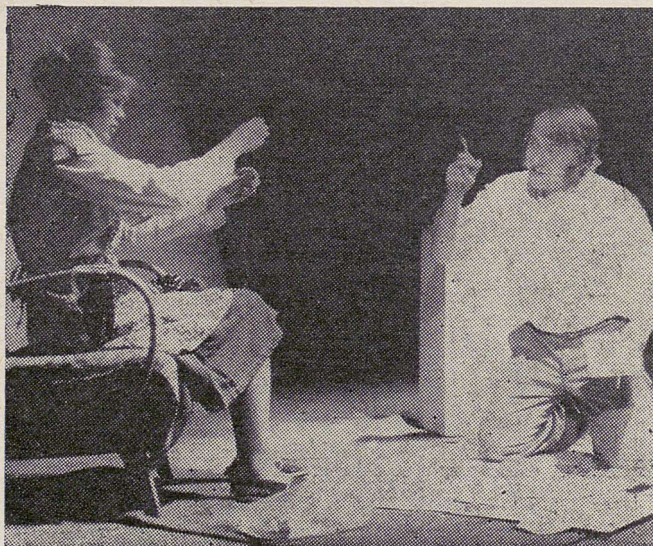
Mezi koncepcí inscenace a hereckým ztvárněním není citelný rozpor. Snaha režiséra o maximálně autentický herecký

projev se odrazila v akcentu na co nejlepší typové obsazení. Proto se v představení vedle zkušených herců objevuje i řada začínajících, kteří sice mají mnoho nedostatků v mluvním a gestickém projevu, ale jsou díky svým psychofyzickým zvláštnostem přesto dostatečně přesvědčiví. Samozřejmě, že jistá nehomogenost hereckého kolektivu místy narušuje jednotu stylizace. A je jen zdánlivým paradoxem, že ji častěji narušují zkušenější interpreti, kteří se ne vždy dokážou oprostit od výrazových prostředků psychologického herectví v groteskně vyhraněných situacích.

Náznaková scéna s dominantou pouťové oponky, ovládané vyvoláčem a jeho ženou, je ve výsledné podobě zřejmě kompromisem mezi záměry a možnostmi. Její výtvarná hodnota je problematická, funkčnost však naprosto jednoznačná. Choreografická složka představení by si zasloužila více pozornosti. Při jejím poměrně značném využití by mohla být nápaditější a neopakovat se. Jakkoli taneční čísla zdůrazňují diletantství tanečnic, i v tomto diletantství by měla být jistá míra propracovanosti a interpretační dokonalosti. S obdobnými problémy se potýká i klavírní doprovod (hraje J. Absolon), který rámuje první část představení.

V jubilejním roce karolinský soubor rozhodně nevykročil na pohodlnou a proslapanou cestu. Rozhodl se jít po pěšinách, na nichž si může odřít kolena, ale těžko zabloudit. Má totiž cíl – divadlo, které hledá a v jistém ohledu už dnes nalézá, divadlo, v němž o něco jde.

Jaroslav Pochmon



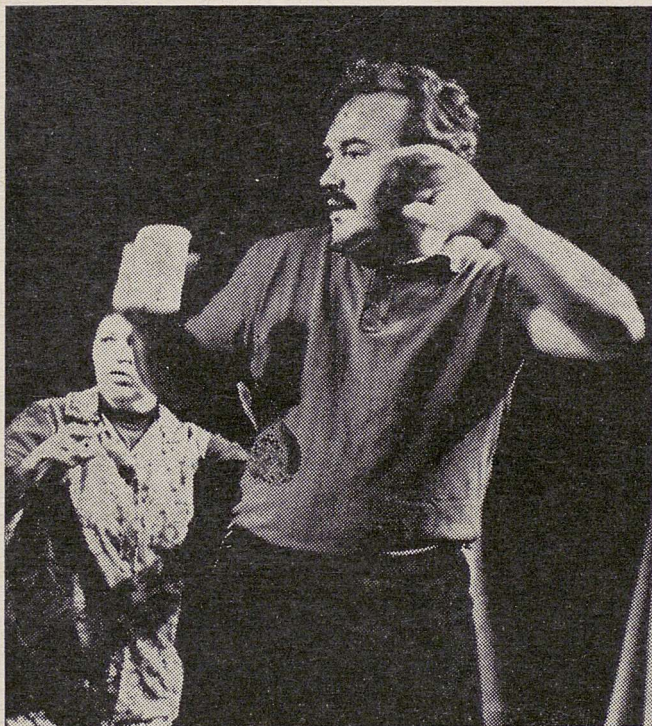
DS SKLARNY KAROLINKA – K. ČAPEK: VÁLKA S MLOKY. FOTO K. HLADKY

MEJDAN NA PÍSKU A PŘEDPOKLADY MĚLNICKÝCH

Po Jiráskově Lucerně, Gogolovu Revizoru a Čapkově Bílé nemoci, hrách, v nichž mělnický amatérský soubor Nové divadlo sázel na tradiční inscenační pojetí, které se pro něj ukázalo jako handicap jak po stránce umělecké tak ze strany diváckého zájmu, je Kaločův mejdan na písku dramatur-

gickým oživením, i když během nastudování uvedlo hru brněnské televizní studio a další profesionální i amatérská divadla.

Kaločova hra vychází z modelové dramatické situace, jejímž následným rozvíjením se demaskují nejen jednotlivé charaktery postav, ale jednotlivé vrstvy naší společnosti, které tyto postavy představují, aby pak v samotném závěru hry vyjádřily autorovo přesvědčení o zdravém jádru většiny těchto postav. Zdá se ovšem, že základní dramatické situaci –



NOVÉ DIVADLO MĚLNÍK – Z. KALOČ: MEJDAN NA PISKU

ztroskotání na odlehlém místě odříznutém od civilizace – i jejím protagonistům schází onen pověstný nerv, napětí, mučivá rozporuplnost, s níž by předváděné zlo pouze neilustrovali a nekomentovali. Připočteme-li k tomu nevěrohodné proměny v charakterech některých postav (řezník, zpěvačka), závěr, který přichází jako deus ex machina, pochopíme úskalí, s nimiž se třetí mělničtí inscenátoři a jejich režisér Vladimír Dědek a která při tradiční práci s textem a úctě k němu nešla zvládnout bez výkyvů. Přitom si myslím, že Kaločův text i v podobě, v níž se nachází, dává inscenátorům příležitost, aby mu vtiskli svou vlastní pečeti. O tom, že mělnický soubor k tomu má předpoklady, přesvědčila premiéra, kterou Mělničtí sehráli v červnu před uznalým publikem zaplněného divadla Kulturního domu kapitána Jaroše v Mělníce.

Jednotlivé výkony I. Robové a V. Dědkové, statečný zápas J. Lhotské s nelehkou rolí zpěvačky, slibné předpoklady u začínajících divadelních adeptů J. Funfálka a H. Kamenárové ukazují na dobrou režijní práci s herci. Zejména pak beze zbytku zvládnutá a funkčně rozčleněná, doslova provrstvená scéna od A. Oppitzové a A. Vegrové naznačila, že by mělnické Nové divadlo mohlo už v blízké budoucnosti svou chuť a nadšením, s nimiž překonává ne zrovna zanedbatelné překážky, které v práci amatérů vyvstávají doslova od zkoušky ke zkoušce, vytvořit ve všech směrech onu špičkovou inscenaci, po které vlastně každý poctivý divadelník touží a o níž usiluje.

H. Chromý

DESETILETÝ JUBILANT

Pod názvem Mini Max pracuje při 5. MO SSM v Litoměřicích mladý amatérský divadelní soubor. Počet představení za deset let by jim mohl leckdo závidět stejně tak jako vyprodaná hlediště a odezvu dospělých i malých diváků. V inscenacích určených dětem soubor spatřuje důležitou složku svého působení, některými představeními přispívá do systému Mládež a kultura. Soubor je kolektivem převážně mladých lidí – studentů, kteří pod vedením Jiřího Aberta získávají cenné divadelní zkušenosti a také prostor pro seberealizaci. Karel Tomas například je dnes již jako student filozofické fakulty nadějným mladým režisérem dvou posledních pohádkových představení souboru (O Honzovi a vile Verunce a Kopretina). Součástí divadelního kolektivu 5. MO SSM je také dětský soubor Mini Max, který pod vedením Vlasty Dismanové patří mezi přední celky Severočeského kraje. – Po tříletém perném období, kdy soubor musel zkoušet a připravovat představení do posledního stehu na kostýmu v soukromí svého vedoucího J. Aberta, získal nyní prostor pro svou činnost. Po provedení nutných adaptačních prací, jimž členové souboru věnovali mnoho volného času a brigádnických hodin, otevírá letos na podzim soubor své nové působíště – právě na své desáté narozeniny. Do druhého desetiletí činnosti přejí příznivci i diváci Mini Maxu divadelnické Zlomte vaz! M. Hrdá

DS MINI-MAX LITOMĚŘICE – NOVÁK A OUBRAM: O HONZOVI A VILE VERUNCE



předpoklady herectví

JAROSLAV VOSTRÝ

NAPODOBOVAT

V souvislosti s herectvím se odpradávná mluví o napodobovací schopnosti. I největší odpůrce teze, podle které je herectví vlastně napodobování, musí uznat, že má-li herec hrát například spícího, bez napodobení projevů spánku, které měl příležitost pozorovat, se patrně sotva obejde. Ale netýká se to jen evropského herectví? Herec japonského divadla nó znázorní spánek prostě tím, že si dá před obličej zakrytý maskou rozevřený vějíř: místo reprodukce příslušného chování užije znaku. Nejde však v jeho případě vlastně také o napodobení? Napodobuje-li evropský herec naturální chování, napodobuje herec divadla nó předepsaný jevištní akt. V obou případech tedy jako by šlo skutečně o napodobení. Rozdíl jako by spočíval jen v předmětu napodobení: dalo by se říci, že zatímco v případě evropského herce máme co dělat s napodobením přírody, jde v případě japonského herce o napodobení uměleckého vzoru. S korelací i sporem obou se setkáváme ostatně i v evropském kontextu během dlouhého vývoje chápání a uplatňování tzv. umělecké mimesis (řecky „napodobení“; latinsky výraz je imitatio).

Takové rozlišení by bylo ovšem velice hrubé a specifickost herectví divadla nó by sotva vystihovalo. Specifická odlišnost mezi ním a evropským herectvím je dána totiž právě tím, že používá znaků. Řekneme-li, že herec tradičního japonského divadla používá k jevištnímu sdělení zvláštního jazyka, není to pouhá metafora, jako když se tak vyjádříme o evropském herci. „Jazyk“ divadla nó se v mnoha ohledech podobá jazyku ve smyslu jistého souboru konvencionalizovaných znaků a figur, který si herec tohoto divadla osvojuje, podobně jako si člověk osvojuje kterýkoli jazyk v původním smyslu. Napodobování se proto v divadle nó vyskytuje jenom do té míry, do jaké se jeho způsob vyjadřování přece jen tak úplně nepodobá jazyku ve striktním smyslu. Používání takového jazyka lze totiž sotva pokládat za napodobování, i když jeho úloha v průběhu jazykového učení je jistě důležitá. Pod napodobováním nějakého jazykového projevu nebude taky rozumět používání příslušných slov a obrátů, ale uzpůsobení vlastního projevu individuálnímu stylu napodobované promluvy, a pokud jde o napodobení nějakého typického národního projevu, např. o imitování italštiny, dosahuje se největšího účinku příznačně bez smysluplného použití skutečných italských slov.

Poslední zjištění je neobyčejně důležité. Napodobení zůstává skutečným napodobením jenom potud, pokud se nestává samou napodobovanou věcí, jako se to děje s množstvím projevů, které si jedinec osvojuje jako dítě napodobováním. Jejich běžnou realizací, ze které se dávno ztratila půvabná dětská nedokonalost, přece už nebude nikdy nikdo pokládat za nějaké napodobení. Ostatně, i přesný obtisk (kopie) se vždycky nějakým způsobem liší od originálu. Tím spíš jsou tyto odlišnosti důležité, má-li výsledek daného napodobovacího aktu sloužit jako model k poučení o jeho objektu (např. plastická mapa). Způsob napodobení se pak ovšem týká především těch vlastností tohoto objektu, jejichž poznání je nejdůležitější pro daný účel. Tak je to konečně i s každým obrazem, který si vytváříme při vnímání, a to, že se na podobě reprodukce nějakého předmětu odráží i hledisko reprodukcujícího, se zdaleka netýká jen uměleckých modelů. Je to však právě specifická stylizace jednotlivých rysů i celkové struktury napodobovaného předmětu, tj.

zdůraznění (přehnutí, hyperbolizace) jedněch vlastností na úkor druhých i zásadní výběr a celkový způsob podání daných rysů, co způsobuje, že se vnímání tohoto modelu na rozdíl od bezprostředního vnímání samého napodobovaného objektu stává zdrojem našeho dojetí či obveselení (vzpomeňme jen filmového zrychlení některých lidských úkonů). Za jistých předpokladů se taková stylizace imitovaného projevu může stát skutečným uměleckým dílem.

V čem spočívá tento předpoklad, lze ukázat na příkladu Stanislavského úsilí o ztělesnění postavy starého barona z Puškinova Skoupého rytíře. Pro pětadvacetiletého herce je jistě těžké zahrát starého člověka. Stanislavského učitel Fedotov byl toho názoru, že bude lehčí hrát opravdu velkého starce, u něhož má stáří „jasnější obrysy“. A tak Stanislavskij zkoušel co nejvěrněji napodobit stařecké držení, jehož mechanismus, jak říká, nejen dokonale teoreticky pochopil, ale i fyzicky pocítil. Fedotovovi se toho stařecký zdálo příliš: tak se opíci děti po starých lidech. Stanislavskij ubral, ale pro jeho učitele to bylo pořád moc, tak ubíral dál, až z celé nápodoby „stařeckosti“ zbyl jenom stařecký rytmus.

Můžeme smět předpokládat, že základní chybou počátečního Stanislavského pokusu o podobu starého barona bylo to, že skutečné téma postavy zůstalo při naprostém soustředění na stáří postavy prostě nevyjádřeno. Stanislavskij neměl hrát pouhého starce, ale starce, který má určitý charakter. O pouhé napodobení stáří nejde ani v citovaném pojednání o tom, jak má herec hrát starce, jehož autorem je Motokijó Zeami. „Hraje-li mistrovský herec roli starce, pokouší se naznačit tancem uslechtilost a důstojnost muže vysokého věku,“ píše. To znamená, že mu nejde o stáří samo, ale o jeho pojetí či ideu. To, co myslíme v prvním případě charakterem a zde ideou, zakládá téma dané herecké kreace a představuje cosi nehmotného, co mimo tuto kreaci vlastně není: musí být pomocí napodobení jistých hmotných rysů teprve zpodobeno. Napodobení a zpodobení: tak je umělecká mimesis vlastně obojím dohromady. Takové pojetí není ostatně od Aristotela příliš vzdáleno; proto také činí předpoklad tohoto termínu z jeho Poetiky jedním slovem napodobení (chápaným navíc často jen ve smyslu pouhé kopie) tolik problémů. Předpokladem uměleckého díla je pak právě zpodobení toho, co se v příslušném přetlumočení rovná nějakému tématu.

Z toho, co bylo řečeno, také vyplývá, v čem spočívá rozdíl mezi uměleckou mimesis a napodobováním v užším smyslu: to druhé je pro první jen předpokladem a velice vhodným cvičením. Mnohokrát bylo zdůrazněno, že se herec neobejde bez pozorování projevů ostatních lidí, a to nejenom dospělých – a dokonce nejenom lidí. Víme, že materiálem hereckého umění je chování. Pozorování jeho různých projevů je činností v rámci sbírání materiálů. Říkám „v rámci“, protože samo pozorování zdaleka nestačí. V tomto smyslu je to při rozšiřování hereckých vyjadřovacích prostředků stejné, jako když se učíme cizí řeči: ani zde nevystačíme s pasivním učením. Své prostředky může herec obohatit jen tehdy, snaží-li se pozorované projevy napodobit. Jen prostřednictvím tohoto napodobování si může příslušný způsob projevu skutečně osvojit. Proces napodobování se totiž nemůže realizovat jinak než rozvinutím vlastních výrazových možností, které by jinak než reprodukcí cizích projevů patrně vůbec neobjevil; v tom konečně spočívá obecná úloha napodobování v lidském životě a vývoji. Rozumí se snad samo sebou, že toto obohacení repertoáru vnějších projevů je či aspoň může být i rozšířením rejstříku vnitřních prožitků, bez nichž je reprodukce cizího projevu jen těžko myslitelná. Tyto prožitky mají ovšem specifickou povahu: nejde o výsledek pouhého vciťování nebo dokonce ztotožnění, ale i zcela osobního pohledu, vyplývajícího z vlastní hercovy lidské i umělecké přirozenosti, případně z povahy daného uměleckého úkolu.

Cvičení herecké napodobovací schopnosti musí být velice rozmanité. Začít lze například pantomimickým vyprávěním o nějaké události, které se dá motivovat třeba neznalostí jazyka a komplikovat nutností rychlého sdělení. Takové pantomimické předvedení není pochopitelně totožné s hereckým, může však (a v našem případě vlastně musí) jistě herecké

prvky zahrnovat. Ani čistě pantomimické prvky nejsou nijak od věci a mohou přispívat k rozvinutí pozorovací schopnosti i umění zkratky. Zmíněné vyprávění i jiné pokusy o napodobení by měly vznikat jak na základě pozorování skutečných projevů, včetně projevů vlastních kolegů, tak např. i scén z filmů apod. Objektem napodobení by přitom nemělo zůstat jen individuální chování, ale úkolem by mělo být i mimetické znázornění projevů typických pro určité profese, postavení (v rodině, v zaměstnání, ve společnosti), povah atd., a to jak v příslušných, tak nepříslušných situacích. Do rámce napodobování v našem smyslu vůbec patří uplatnění způsobu projevu, pozorovaného v jedné situaci, na něco zcela jiného.

Co se týká literatury, bude především dobré podívat se na věci věnované pozorování, kterému jsme zde nemohli vě-

novat takovou pozornost, např. si přečíst Brechtovy básně O každodenním divadle a Řeč k dánským dělnickým divadelníkům o umění pozorovat (Divadlo, 1957, 1). K brechtovskému okruhu patří M. Wekwerth, jehož stat Umění pozorovat je zařazena ve sborníku Proměna divadla, který mu vyděl český 1964. K Stanislavského vykladačům patří zase J. Jeršov, který se danému tématu věnuje v knize Technologia akterského umění z r. 1959 na str. 45–48. Pokud jde o samo napodobování, přináší přehled vývoje jeho chápání kniha A. F. Loseva a V. P. Šestakova Dějiny estetických kategorií, která vyšla 1978 slovensky; studium přisl. statí z této knihy se neuspokojí jen zájem čistě teoretický: to, co je v ní citováno z Dialogu o staré a nové hudbě od Galileia Galileiho, lze pokládat za rady nejen pro hudebníky, ale spíš ještě právě pro herce.

ZAMYŠLENÍ

Podstaty některých pravd se někdy dobíráme velmi těžce. Sedím u rozžaté svíčky a píši. Rád dělám některé věci v nezaměnitelných a konkrétních situacích. Plamen svíčky umožňuje průnik do větší hloubky obsahu — i když by se mnohému mohlo zdát, že jde o formální záležitost. Je tomu podobně, jako — sedí-li spolu u jednoho stolu lidé a kupříkladu jedí, či popíjejí — na tom ostatně nezáleží, co dělají, důležité je, že spolu sedí kolem stolu lidé. Jsou spolu a plamen svíčky jednotí atmosféru. I ve způsobu myšlení je jakési pojetí, které má za následek, že myšlenky jsou jakoby vázány na jednu — společnou šňůru a pronikání do podstat je hlubší a hlavně — společné. Společné věci, jak jest všeobecně známo, jsou ty nejhezčí a taky nejpodstatnější. Tak šli tedy troufám pronikat do podstaty, nikoli sám, i když právě teď vedle mne nikdo nesedí, pronikat do podstaty problému, za pomoci plamene svíčky. Problém se jmenuje diskuse a je na stránkách časopisu, jímž se rád pročítám. S pocitem hry zavého nesouhlasu se vyhýbám možnosti moudře mávnout rukou a listovat dál časopisem — či životem. Nechci jen listovat.

Lidé si vymysleli už dávno různé míry, aby se v některých věcech snadněji orientovali. Také tuto diskusi — vlastně nediskusi je možno poměřit, jako ostatně všechno na světě, když už vznikne taková situace, že se nelze oddávat jen své první signální soustavě. Mírou k vyměření této nediskuse je pro mne citát. Současnej a přece klasický, že se člověk až zalyká možnostmi pravd, které nabízí. Citát velkého člověka: Když už člověk jednou je, tak má koukat aby byl. Když kouká, aby byl a je, tak má být to, co je a nemá být to co není, jak tomu v mnoha případech je. Poměřím-li tímto citátem nediskusi, je rázem všechno jasné. Citát funguje jako neomylné váhy. Najednou je nábílední, že na jedné straně vah není nic, jak tomu v mnoha případech je. Proto nejde o diskusi. Nejde o dvě

polemizující strany, kterých je k diskusi zapotřebí. Ta jedna strana se mi zdá jasná, stručná a zřetelná, jak ostatně bývají vždycky pravdy z tohoto stromu, ale ta druhá, ač rozsáhlá plochou, je jakési nedefinovatelné subjektivní podívno beze stopy po snaze polemizovat. Proto jde o smutné položení dvou různých skupení slov vedle sebe, a proto redakce moudře uzavírá tuto nediskusi. To NE — před slovem diskuse v označení rubriky jsem si hloupě, jako malé dítě, připsal tužkou na stránku časopisu, jehož si vážím. Nediskuse také proto, že diskuse je jako početní úkon — sečítání, nebo odečítání. Vždy je na konci výsledek. V tom lepším případě součet a když se život nedaří, tak rozdíl. A v diskusi, stejně jako v matematice, nebo v divadle, platí jistá základní pravidla. V matematice se mimo jiné praví také to, že nelze sečítat, nebo odečíst třeba písek od broskví a o tomto zákonu nikdo nepochybuje. Je možno je odělit — vlastně omýt. Těžko si dovedeme představit, jak někdo omývá písek, ledažeby pro účel akvaristický, a to se zase spíše promývá, než omývá. Já také, jako ostatně mnoho jiných, obyčejných čtenářů, dokážu tuto nediskusi odložit s posledními slovy redakce — pokládáme ji všichni za skončenou. Je to tak dobře, protože smutné věci vidíme rádi u jejich konce, ale... a toto ale je těžké jako olovo, má stejnou barvu a je dokonce i stejně jedovaté — s postupem času.

Nemoudře se vrhám do vln, abych plaval ve vodách, ve kterých jsem ještě nebyl a demagogicky a s nadšením, jak už to v takových případech bývá, chápu se nabízeného druhého citátu, který mám rád — mnohokrát jsem ho slyšel, mnohokrát čel a mnohokrát se s ním ještě setkám a rád. Je pro mne principem a pravdou. Principem ne proto, že ho stylizoval pan Shakespeare a dal do začátku své vynikající hry o výjimečné lásce dvou mladých lidí a jejich setkání s generačním konfliktem, ale proto, že je to prostě pravda. Jedna z pravd a zákonů divadla. Pravda, která nesmí být křivena a zneužívána! Neraď po-

užívám imperativu. Pravda, která, jak se domnívám, je jednou z motivů práce Jana Císaře v českém amatérském divadle. Jedna z mála trvalých pravd, která pomáhá definovat divadlo, a to profesionální i amatérské. Pravda a potřeba, které se často profesionálnímu divadlu nedostává — a tady je nebezpečí v pomoci profesionála amatérům, jak jsem se dočetl z obou článků Jana Císaře. Pravda, která dělá divadlo divadlem a je definována poslední částí úvodního monologu Chora z Romea a Julie:

... jestli se vám příběh nezalíbí, svou snahou nahradíme, co MU chybí.

Tak a ne, jak uvádí tolika lidmi pokoušený pisatel obsáhlejší části nediskuse:

... svou snahou nahradíme, co NÁM chybí.

Tato pochybná textová varianta nás sice nutí zamýšlet se nad tím, co chybí pisateli obsáhlejší části nediskuse, ale to už není tak podstatné. Mnohem podstatnější je pravda, kterou napsal pan Shakespeare, stran definice divadelních nadšenců, a která platí i dnes a kdyby snad někdy neměla platit — tak se raději zabývejme něčím jiným. Naštěstí toto nebezpečí nehrozí, jak o tom přesvědčují výsledky práce mnoha obyčejných nadšených lidí, kteří amatérské divadlo dělají prakticky.

Daly by se vrstvit desítky citátů k doplnění argumentace — ale proč? Situace je podobná, jako s jednorázově znečištěnou řekou. Chce to jen trpělivost, čas a práci mnoha lidí, aby byla voda opět čistá.

Výše citovaná hra je taky o... nezávislosti, hlouposti lidí, o jejich lásce... a bez konce dalších slov, které postihují život a člověka v celé jeho podstatě.

Mám své krédo, jímž se řídím — můžeš dělat co chceš, ale nesmíš ubližovat jiným a ničit jakékoli hodnoty. Totéž požadují od svého okolí. V nediskusi bylo mnoho prohrávek proti této mé zásadě a proto se dopouštím těchto slov.

ANTONÍN NAVRÁTIL

ION DRUTSE

SVÁTOST NEJSVĚTĚJŠÍ

Kelin Ababij, Michaj Gruja a osiřelá Marie prožili dětství spolu. Spolu chodili do školy, spolu pásli, spolu se schovávali pod starou vrbou před deštěm a vedrem a házeli žabky po hladině říčky. Oba chlapci byli zamilovaní do Marie, ale ona dala přednost Grujovi, který se s ní zasnoubil. Pak přišla druhá světová válka a Kelin s Grujou odešli na frontu. Bojovali bok po boku a šťastně se po válce vrátili domů. Ale Gruja si Marii nevzal, protože podle jeho názoru jejich vší prošlo za války příliš mnoho vojáků. Začal pracovat na okresním výboru Komsomolu, zatím co Kelin i Marie žili dál na vsi a pracovali v kolchoze. Marie se za pár let vdala, ale muž ji opustil, a tak se starala sama o své dva syny. Mladšího Sandua si vzal Kelin k sobě do Bukovinských Karpat jako pomocníka v ovčíně. Chlapec toužil dostat se do pěchotního učiliště a když měl večer chvíli volnou, hrál si na velitele roty a kladl Kelinovi různé otázky týkající se bojové taktiky a strategie i připravenosti. Ta první, kterou toho večera na salaši Kelinovi položil, zněla: Za jakých okolností může velitel s četou vojáků zvítězit v boji? Kelin mu odpovídal, že vojáci nesmí být vyčerpaní, že musí mít dost střeliva, musí umět zaujmout výhodné postavení a musí mít trochu štěstí.

V roce 1946 bylo strašné sucho. Umráli hladu. Tehdy se Kelin vypravil na okresní výbor Komsomolu a vnutil se ke Grujovi se žádostí o pomoc pro Marii. Gruja by ho byl nejraději neviděl, protože měl na Marii vztek a kromě toho si byl vědom, že hlad v rodné vsi zavínil i on svým sekyrářským způsobem vymáhání dodávek. Ale Kelin, přesvědčený že nepomoci Marii znamená zpřonevěřit se svátosti nejsvětější jejich života – a tou jsou stromy, které chránily jejich dětství – byl zcela neodbytný. Gruja mu tedy dal lístky na chléb. Kelin předal Marii chleba a vyličil Gruju jako člověka, který k ní stále cítí hluboké sympatie.

Druhá Sanduova otázka byla: Je možné, aby vojáci, kteří chtěli původně přestat boj jen tak jakoby nic, se najednou na všechno vykašlali, vyskočili ze zákopů a s hrdě vztyčenou hlavou předvedli co umí? Že to je možné, dokumentuje Kelin druhým příběhem. Po hladovém roce založili ve vsi kolchoz a Kelin se stal vedoucím hřebčince. Ale předseda vedl kolchoz špatně. Proto se Kelin zase vnutil ke Grujovi se žádostí o od-

sun špatného předsedy. Ale Gruja se vymluvil, že tyto záležitosti jsou v kompetenci někoho jiného. Když se dozvěděl, že se Marie vdává a nemůže sehnat na svatbu hudbu, „vzběhl ze zákopů“ a zorganizoval jí celou plukovní kapelu. A pod vrbou vysvětluje Kelinův hlas Grujovu hlasu, že na to, aby mu pomohl Marii ztratit, ho nepotřeboval.

Třetí Sanduova otázka zněla: Může se stát, že když je voják obklíčen, dojde mu střelivo a jeho situace je beznadějná, se najednou objeví přátelé? Kelin souhlasí a dokládá to třetím příběhem ze svého života. Když dostal kolchoz traktory a měl podle nařízení shora vytržít méně kvalitní koně na maso, využil předseda Kelinovy nepřítomnosti a nechal stádo v lomu postřílet. Kelin se vrátil na konec tohoto masakru, popadl pušku, postřílel oba předsedu jmenované popravčí a chtěl zastřílet předsedu. Byl zatčen a dostal pět let. Tentokrát Kelina neopustil ani Gruja, ani Marie. A pod vrbou vysvětlil Kelinův hlas Grujovu hlasu, jak nedůležité je, kolik let trestu dostal, oproti tomu, že v nejtěžší chvíli se objevili jeho přátelé.

Čtvrtá Sanduova otázka zněla: Je pravda, že voják musí mít pevně zázemí, protože rána do zad ho může nejen fyzicky, ale hlavně psychicky zničit? Aby doložil souhlasnou odpověď, vypráví Kelin čtvrtý příběh. Když se po pěti letech vrátil, dělal nejprve dojiče a pak vedoucího kravína. Vzal k sobě i Mariinu muže jako zootechnika, ale spolupráce s ním skončila těžkou rvačkou. Kelin totiž zjistil, že Mariin muž inseminoval krávy, které byly určeny na porážku. Udělal to proto, aby víc vážil. To byl podle Kelina zločin proti mateřství, neboť rozmnožování živých tvorů v přírodě je svátost nejsvětější. Mariina muže zbavili diplomu, Kelin dostal za rvačku důtku. Mariin muž se urazil, ujel z kolchozu a dal se s Marií rozvést. Kelin podal demisi a odešel z kravína. Tohle všechno vyprávěl Kelin Grujovi, když ho přišel požádat o pomoc pro Mariinu syna. Gruja mu nabídl, aby šel spolu s Mariiným synem do školy pro operátory automatického řízení drůbeže, když už podal onu nesmyslnou demisi v kravíně. Kelin souhlasil, takže všechno vlastně dobře dopadlo. Ale pod vrbou vysvětlil Kelinův hlas Grujovu hlasu, že tomu tak nebylo. Kelin dostal ránu do zad od Marie, která souhlasila s názory svého muže.

Pátá Sanduova otázka zněla: Může vojákovi jdoucímu do útoku najednou z ničeho nic puknout srdce? Ano, odpověděl Kelin. A jako příklad uvedl svůj další příběh. Tentokrát nepřišel Kelin

za Grujou, ale byl předveden milicí. Gruja byl tehdy už ministrem. Kelin byl zatčen za napadení vedoucího prodejny drůbeže, že prodával zohavenou drůbež. Gruja zjistil, že dodavatelem této zohavené drůbeže je Salagurský masový kombinát, kde se z nepozornosti pracovníků dostaly kachny do šhubacích bubnů živé. Podle Kelinova názoru je ředitel kombinátu fašista a je nutné proti němu bojovat. Kelin i Gruja přísahali na Rudý prapor, že budou bojovat s fašismem a co jiného než fašismus je střílení koní, porážka březích krav, živé kachny ve šhubacích bubnech? Gruja je jiného názoru. Nazve Kelina renegátem a vyhodí ho. Pod vrbou žádá Grujův hlas Marii, aby vyřídila Kelinovi, že s ním Gruja potřebuje mluvit. A Mariin hlas vysvětluje, že Kelin nemůže přijít. I když neměl s případem zohavené drůbeže nic společného, podal demisi v drůbežárně, odešel do Karpat pást ovce a tam dostal srdeční mrtvici.

Sandu už neklade otázky. Premlouvá Kelina, aby se přestěhoval k jeho matce Marii. Kelin souhlasí, udělá to už teď na podzim, až seženou ovce s hor. Sandu jede domů, aby matce oznámil Kelinovo rozhodnutí. Ale k uskutečnění tohoto rozhodnutí nikdy nedojde. Kelin zemře uprostřed svých ovcí. Gruja se o jeho smrti dozvídá od Marie, která ho přišla požádat o pomoc při převozu Kelinových pozůstatků do rodné vesnice. Gruja pomůže, dokonce nechá postavit Kelinovi na místě, kde zemřel, obelisk. A pak podá jako ministr demisi, protože ublížil spolubojovníkovi a už to nemůže napravit. Pod vrbou se už nezývají hlasy, vrba už není. Sandu ji lituje, ale Gruja ne. Na jejím místě vyroste nová. Ba ani říčka nemůže zmizet. Může změnit koryto, ale ztratit se nemůže, protože voda, vzduch a slunce jsou svátostí nejsvětější našeho života. Drama současného moldavského dramatika má dvě dějství (šest obrazů). Každý obraz se odehrává ve třech různých rovinách: v areálu (před salaši), v retrospektivách, (v kancelářích institucí, kde Gruja pracuje) a ve zvuku (hlasy pod starou vrbou). Hra má 6 mužů a 2 nebo 7 žen. Velké role jsou: gardový vojn v záloze a kolchozník Kelin Ababij (50 let), bývalý frontový voják Michaj Gruja (50 let). Střední role: Marie zvaná Svátá (50 let), její mladší syn Sandu (16 let). Malé role: zasedající muž, kapitán milice, kolchozník a sekretářky.

Odehrává se v současnosti v Bukovinských Karpatech na severu Moldávie a v Kišiněvu. Hra se hodí jen pro vyspělý soubor. Vydala DILIA 1977.

Jarmila Černíková

Upozornění

Všechny naše dopisovatele upozorňujeme, aby své příspěvky laskavě upravovali podle závazných norem — rukopis musí být v originále, na kancelářském (nikoli průklepovém) papíru, psaný strojem rádkovačem 2, 30 řádek s maximálně 60 úderů na řádek a s nejvýše pěti opravami na stránce. Na jinak upravené rukopisy nemůže redakce z technických důvodů brát zřetel. Děkujeme.

Redakce

DRAMATIK SOCIALISTICKÉHO HUMANISMU

Letos jsme si připomněli nedožitě osmdesátiny jednoho z nejvýznamnějších dramatiků, spisovatelů a levicových kulturních činitelů Leona Kruczkowského, který náleží k zakladatelským osobnostem polské poválečné avantgardy.

Začínal jako mladý učitel sbírkou proletářské lyriky. Živý zájem vyvolala jeho historická románová prvotina *Kordian* a chám, později upravená i pro jeviště. Také další jeho romány (*Paví pera*, *Osidla*) vedla snaha odhalovat třídní podstatu navozovaných konfliktů. Léta po druhé světové válce, kterou přežil v nacistických zajateckých táborech, byla ve znamení společenské aktivity Leona Kruczkowského: byl činný nejen jako publicista, ale také jako poslanec Sejmu v řadě významných veřejných funkcí a jako předseda Svazu polských spisovatelů. Roku 1953 byl vyznamenán mezinárodní Leninovou cenou. Tento významný autor zemřel uprostřed tvůrčí práce ve Varšavě v roce 1962.

Značná část Kruczkowského zralé dramatické tvorby je věnována tématice protifašistického boje. Jeho divácky náročné hry se vyznačují vnější dějovou oprostěností a střídmostí, ale zato mistrovským vyhocením situací, filozofií, etickou hloubkou, spádovým dialogem i psychologicky bohatě individualizovanými postavami. Neomezují se na soukromí jednotlivce, ale všimají si vždy základních mravních a sociálních problémů současnosti. Většina jeho textů byla vydána a inscenována u nás a hrána i na amatérských jevištích. Po ještě předválečné, brechtovskoy pojeté satíře *Hrdina naší doby* (1935; v roce 1962 přepracováno pod názvem *Dobrodružství s Vaterlandem*), píše drama *Odvety* (1948) s námětem boje polských komunistů s nacionalistickým podzemím.

Světově proslulá hra *Němci* (1949) odhaluje mravní odpovědnost liberálních intelektuálů i celého německého národa za nacistické zločiny.

Drama *První den svobody* (1960) řeší na autobiograficky podloženém příběhu skupiny osvobozených polských zajatců v Německu na sklonku války otázky různého pojetí svobody, násilí a humanismu. Tragédie *Julius a Ethel* (1954) byla inspirována osudem nespravedlivě popravených manželů Rosenbergových ve Spojených státech. Konfrontací dvou protikladných společenských vrstev na polském venkově přinesla hra *Návštěva* (1955). Posledním Kruczkowského dramatem se stala složitá *Smrt guvernéra* (1960) podle motivů povídky L. N. Andrejeva, zkoumající problematiku lidské existence ve vztahu k revoluci a státní moci. Ještě předtím autor doplnil a k inscenaci připravil nedokončený rukopis svého literárního učitele S. Žeromského *Hřích* (1951). vz

DIVADLO JE LÁSKA I OSUD

V plné svěžesti, zdraví a pohodě se v červenci dožil 75 let Emanuel Vokoun, člen divadelního souboru ZK ROH Sklárný Kavalier. Začínal s ochotničinou v Sázavě a potom v místech svého učitelského působení. Na svém kontě má dnes řadu vynikajících postav, jejichž počet překračuje celou stovku. Hrál českou i světovou klasiku, úspěchy slavil i v současných hrách. Ať už to byl Kolínský v *Tylově*, Paličové dceri, Opat v *Kutnohorských havířích*, Zajíček, Mlynář i Vrchní v *Jirákově* *Lucerně* nebo Francek i Vávra v *Maryšce*, Doktor Galén v *Čapkově* *Bílé nemoci* a řadě dalších. Nelze pominout postavu Pavla Lebeděva v *Čechovově* *Ivanov*, kterou se hrál i na letošním *Libochovickém* divadelním létu. Hrál v současných hrách *Bukovčana*, *Daňka*, *Simonova*, *Jariše Zelenky* a dalších.

Vedle své milované činnosti divadelní pracoval po řadu let ve veřejných funkcích ať už jako lektor Okresní politické školy v Chomutově, jako kulturní referent téže školy, pak v *Benešově* a *Sázavě*. Ještě dnes je jedním z nejaktivnějších členů sboru pro občanské záležitosti při MNV v Sázavě.

Za jeho činnost mu byl udělen čestný odznak SČDO.

Přejeme hodně svěžesti, zdraví a divadelních zážitků.
L. L.

ZA MILANEM LABIKEM

Několik dní před 50. Jirákovým Hronovem opustil naše řady dobrý člověk, významný amatérský divadelník a přítel Milan Labík. Jeho odchodem ztratil SČDO obětavého člena a funkcionáře a celé amatérské divadelnictví nadšeného ochotníka. Díky jeho schop-

nosti jednat s lidmi se dařilo východočeské pobočce SČDO, v jejímž čele stál Milan Labík jako předseda krajského výboru, nejen řešit problémy, ale i vybudovat si odpovídající postavení. Přítel Labík byl také členem scénografické komise ÚV SČDO a aktivně se podílel na úspěšné výstavě *Amatérské scénografie* i na práci scénografické školy. Odešel předčasně. Budeme si Milana Labíka stále připomínat.

A. H.

Z HRONOVA

V rámci jubilejní hronovské přehlídky byla uspořádána scénografická výstava jako důstojný příspěvek SČDO. V jejím průběhu se konal i seminář Klubu scénografů.

V rámci 50. Jiráskova Hronova jednala delegace ÚV SČDO se státními kulturními institucemi. Výsledek jednání je pro SČDO závažný a jistě přinese prospěch celé ochotnické obci.

A. H.

NA STRÁNKÁCH ZAHRAJNÍCH DIVADELNÍCH ČASOPISŮ

TĚATR MOSKVA

6/80 Od Helsink k Madridu (Mezinárodní spolupráce v oblasti divadla) • Představení (Tři mušketýři a Neznámá z Rybinska — Kruté hry A. Arbuzova v Divadle Leninického Komsomolu v Moskvě; Cena lásky a smrti — Divka v nepřítomnosti lásky a smrti E. Radzinského v Divadle Majakovského v Moskvě; Na jevištích Dagestanu — přehlídka v Machačkale; Všemocnost a mravní imperativ — Katedra V. Vrublevské v Divadle Lesji Ukrajinky v Kyjevě; Shakepearův Hamlet v Divadle V. Kingiseppa v Tallinnu) • Problémy mistrovství (O hercích starších pokolení aneb Sóló pro bicí hodiny) • 200 let Divadla činohry ve Smolensku • Rampa a život (Moskevské premiéry; Leninské premiéry; Kronika — Mezinárodní seminář Systém profesionální přípravy a výchovy mladých tvůrčích sil pro divadlo) • Tvorba mladých

zápisník

(Starý dům A. Kazanceva, NLO V. Maljagina; Dospělá dcera mladého člověka V. Slavkina) • Scénografie (Nikolaj Zolotarev) • Teorie [Za ostrím ostří — diskuse na téma Interpretace a divadlo] • Vzpomínky (nár. umělec SSSR J. Samojlov: Ochlopkov; o Borisu Lavreněvovi) • Ze zahraničí (Divadlo Heleny Glancové — G. Kovalenko o Lyře Pragensis, fotografie M. Tomášové v Pohádkách O. Wilda; Frokoho bude jednou svátek — A. Jakubovskij o divadlech v Paříži a Marseille; Rudá země A. Sastra — divadlo ve Španělsku) • Hry (S. Aljošin: Téma s variacemi; J. Nagibin: Zástupkyně).

SCENE BERLIN

2. Q. 1980. Zprávy, informace, sdělení dopisovatelů • Lidová umělecká tvorba na cestě do 80. let • Od Lipska k Lipsku [Nad III. centrální přehlídkou amatérských kabaretů — P. Burske — str. 9–23] • Berlín (Kabarett Hochburg) • Oponu vzhůru! (Centrální Dila studentských divadel k 30. výročí působení studentských scén v Lipsku) • Mezinárodní festival amatérských divadel v Blagoevgradu v Bulharsku (též o čs. účasti) • Naše působení je velké... [K 30. výročí Berliner Ensemblu a 80. narozeninám H. Weiglové] • Dojmy z jednoho festivalu [Fred Brosin o Šrámkově Pisku (1979)] • Knihy



HRV PRO DospělÉ

J. Paulů: Tři kostky cukru (2 m, 2 ž)
W. Shakespeare: Jak se vám líbí (17 m, 4 ž, kompars)
S. Zajcevo: Strmá úbočí (15 m, 5 ž, kompars)
A. Kuzněcov: Risk je zisk (4 m, 4 ž)

HRV PRO DĚTI A MLÁDEŽ

M. Vildman: Krakonošova zahrada (9 m, 9 ž)
Vrabčáci a hastrmani (sestava Z. Josková) (I. — 9 dětí; II. — 23 dětí, kompars)

sláva komediantů

Zdá se, že je čas na malou přednášku z dějin divadla. Téma: commédia dell'arte.

Tento libozvučný a rytmický název vyvolává oživení v sálech, jakmile je vysloven při našich seminářích, kursech, besedách. Většina ví, o čem je řeč. Pro posluchače divadelních škol je to vytožená otázka z dějin divadla. Všechno je jasné a jen se to sype.

Počátky v severní Itálii, druhá polovina 16. století. To dell'arte znamená, že ji hráli profesionální herci, že byla druhem řemesla, jímž se lidé živil. Měla ustálené typy, některé z nich mají rodokmen až z antiky, jiné dodalo středověké a renezanční lidové divadlo. Jednotlivé postavy pocházely z různých krajů Itálie a mluvily každá jiným nářečím. To byl zřejmě zdroj slovní komiky, která by nám způsobila potíže s nepřeložitelnými slovními hříčkami, kdyby se byly ty texty zachovaly. Ale ony se, prosím, nezachovaly, protože hlavní na comédii dell'arte je, že byla improvizovaná. Všechny příběhy, jak si je herci bud sami vymýšleli nebo přizpůsobovali ze všech možných pramenů, byly sepsány jen v podobě dneska bychom řekli scénářů, spíš scénosledů. (Při představení měli herci tento scénář připíchnutý vzadu stále na očích, aby věděli, jak to jde dál, aby to nepopletli, ony totiž ty příběhy si musely být vlastně podobné.) Herci improvizovali dialog tak, aby se vždycky dostali k neměnnému, prvnímu bodu a posunuli děj dál. Herec hrál celý život jediný charakter, dědil a odkazoval jedinou postavu. Nejznámější jsou například Pantalone, Capitano, Brighella, Dottore, a Zani — to byli sluhové... Ano, a ještě snad, že se představení commédia dell'arte konala všude, kde se sešlo publikum ochotné se dívat — na ulici nebo v paláci, na holém pódiu na trhu, nebo v regulérním a honosném divadle. Takže se herci nemohli moc opírat o nějakou scénickou výpravu. Ono vlastně nezáleželo vůbec na prostředí, kde se děj odehrával. A peníze se vybíraly až po produkci, herci se tedy museli moc snažit, aby se publiku zalíbili, jinak nedostali nic.

Takováto informace o commédii dell'arte stačí ve škole na jedničku. V divadelní praxi je to trochu jinak.

Epocha commédie dell'arte se jevila a jeví jako jeden z nejlákavějších historických vzorů pro zdivadelnění divadla prostřednictvím té složky, kterou divadlo vlastní výhradně — herce. Není divu, že všechny snahy zaručit herectví dominantní postavení v komplexním jevištním díle se hlásí k odkazu epochy, kdy se to podařilo. Problémy začínají až otázkou, co se s tímto odkazem dá opravdu udělat v dnešním proměněném světě.

Existuje dost důkazů, že se historická informace rozplývá v mlhovinu, jakmile se má využít pro dnešek. Neprozrazují to jenom diskuse okolo divadla, ale především praxe. Představení, kdy se „něco jako“ předpokládáný styl commédie dell'arte uplatňuje na textu, jehož rodokmen je odlišný. Jméno commédie dell'arte je také často bráno nadarmo tam, kde jde pouze o ztrnulé klišé komických špílčů a figlů. Zkrátka, povrchní a metvůřící aplikace některých rysů commédie dell'arte přinesla soudobému divadlu víc škody než užítka.

Epocha, v níž nad ostatními druhy divadla suverénně kralovala italská profesionální improvizovaná komedie masek, byla sice až neuvěřitelně (asi stopadesát let) dlouhá, ale je už dávno a výrazně ukončená. Životní prameny její inspirace se ztratily. Není možné vzkrísit ji k životu jako celek. Jediné, co je možné — a co by pravděpodobně bylo i užitečné — je domyslet některé její principy a přetvořit je k obrazu druhé poloviny dvacátého století.

Commédia dell'arte je dítě doby, kdy vlastně od antiky

zase poprvé vznikla herecká profese. Oddělila se od profese kejklřů, hudebníků, zpěváků, žonglérů, provazochodců, vypravěčů — zkrátka od kočujících bavitelů všeho druhu. To znamená, že prastará žertéřská dovednost rozptylovat, bavit, vzbuzovat napětí a smích začíná přerůstat v umění: dokáže už napodobit a zobrazit život tak, aby byly objeveny, pojmenovány a usvědčeny jeho bezděčně skryté či vědomě skrývané stránky. Ale základ dovednosti se neztrácí, zůstává samozřejmou podmínkou pro umění. Ten kdo vystoupil na pódium musel očividně a okamžitě přesvědčit, že dovede něco, co ostatní nedovedou. Očividná je fyzis, hercovo tělo. Jeho prostřednictvím tedy herec především dokazoval, že má právo vystoupit z řady. Odtud ten obrovský nárok commédie dell'arte na akrobatické schopnosti herců. Harlekyn vystupoval na jevišti dvojitým saltem a skončil v náručí Pantalona. Jestliže byl hloupý sluha ztrestán kopancem, udělal tři kotrmelce a vyšplhal na portál, odkud teprve prosil o milost. Jestliže Brighellovy útroby zužoval hlad, zkroutil se v křeč tak, že si za krkem téměř svázal obě nohy na uzel. Každá přirozená pohybová reakce byla rozvedena, zvlečena, dotažena ad absurdum. Tato akrobatická dovednost byla nejdůležitějším prostředkem stylizace v commédii dell'arte. Je to tedy pravý opak toho, jak se „à la“ commédia dell'arte stylizuje dnes, totiž do prkenného gesta loutky.

Italští komedianti si samozřejmě nevymysleli typy — ty se postupně utvářely celá předešlá staletí. Ale mají jinou nesmrtelnou zásluhu: dokázali je vybrat, vnést mezi ně řád a systém. Vytvořili znamenitý reprezentativní vzorek své společnosti tak, aby se mezi několika postavami mohlo věrohodně odehrát co nejvíce dějů, aby mohlo být dotčeno co nejvíce lidských pošetilostí. V základu toho je prosté poznání, že v životě jde také jen o variace základních tužeb, potřeb a vášní člověka. A že lidé se nedostávají do složitých situací náhodou, ale proto, že jsou takoví, jací jsou. Commédia dell'arte podřizuje jednoznačné situaci charakteru. Herec byl zbaven povinnosti charakter postavy divákovi vykreslit, byl s ním jaksi předem dohodnut. Měl jiný úkol: od začátku do konce vážně a zaujatě, vehementně a neotřesitelně jednat v postavě, hájit její zájmy ve hře, zápasit o splnění jejích tužeb, přání, potřeb. Stejně ovšem jednali ti druzí v protichůdném směru. Proto se vršily vzájemné překážky a nedorozumění a vytvářela se komická situace. Je to tedy pravý opak dnes tak častého „hraní komiky“, barvičkování charakterů „aby byly k smíchu“.

A pak je tu ona slavná, kýžená a jak se zdá dnes do módy přicházející improvizace. I v tomto bodě je však zamlženo.

Samozřejmě neexistují ověřené doklady, můžeme se pouze dohadovat a opřít se přitom jen o přirozenou logiku divadla, kterou známe. Herci hráli celý život jen jediný charakter, pravděpodobně to znamená, že chodili po světě s očima i ušima namířenými především na živoucí prototypy svých stylizovaných typů. Odkoukali a odposlouchali množství charakteristických gest, reakcí, výrazů, řeči a intonací. Zvážili, vybrali, vytřídili je — a uložili do paměti: na jeviště pak vstupovali s bohatou zásobou, z níž vybírali, co bylo v dané chvíli pro dané publikum nejvhodnější. Divadlo bylo tvrdé řemeslo a lidé, kteří večereli jen tehdy, jestliže je publikum nevypískalo, si určitě nedovolili vystoupit na jevišti bez přípravy. Kromě toho se právě znovuzrozená herecká profese vyznačovala skromností. Dá se předpokládat, že na jevišti existovala postava — a herec improvizoval řeč této postavy, ne svůj komentář k ní. Nepředváděl sebe, ale figuru. Veškerý svůj

pravděpodobně nemalý vtip věnoval tomu, aby třeba jeho Capitano byl co nejpřesvědčivější pitomec. Diváci také milovali zabeďněnost Capitana, ne bystrost a pohotovost herce. [Ostatně bystrost, pohotovost, vtip a fantazie byly samozřejmým předpokladem bavitelského řemesla. Kdo je neměl, musel se žít jinak.] Když už se tedy dnes občas stává, že herec „vystoupí“ z postavy, aby dokázal obecnost, že je chytřejší než ona, jestliže prokládá text a leká partnera osobními „frky“, sice improvizovanými, ale zbytečnými, jestliže „oživuje“ text tím, že donekonečna rozžvýkává myšlenku, řečenou původně v jasné české větě s tečkou na konci, pak by se to alespoň nemělo dít pod firmou „něco jako commédia dell'arte“.

Herci sice volně improvizovali dialogy — ale stačí se jen podívat na některý z mála zachovaných scénářů, aby bylo jasné, že jakákoli libovůle tu byla vyloučena. Herec nebyl vázán dramatickým textem, tím pevněji však byl vázán partnerem, a hlavně — rytmem. V určité chvíli musel říci určitou narážku a stát přitom na svém místě, předem na milimetr vypočítaném. Na pevně vypracovaném a přesně dodržovaném aranžmá totiž záviselo přejmenším zdravím končetin jeho partnerů. Všechny klíčové zvraty děje, všechny akrobatické mizanscény i pointy jednotlivých dialogů musely být nejen předem pevně stanoveny, ale přímo natrénovány, jinak to není možné. Commédia dell'arte byla řemeslem krajně poctivým.

Jsou to tedy dva základní, na první pohled protichůdné

principy, které v původní commédii dell'arte byly přesně vyváženy v harmonický celek a zajistily jí tak dlouho život: na jedné straně autentičnost improvizovaného dialogu, jehož repliky byly před zraky diváků opravdu nejdříve myšleny a pak teprve vysloveny jako v životě. A na druhé straně brilantní stylizace pohybu, matematicky přesný výpočet mizanscény, promyšlené rozvržení rytmu.

Teprve ten, komu se podaří oba tyto principy v představení zachovat a skloubit v novou harmonickou jednotu, bude skutečným dědicem commédie dell'arte. Na vnější podobnosti pak už nebude záležet.

V současné dramatické literatuře se narodil text, který může být výborným základem pro takovýto pokus. Je to komedie TRI V TOM, kterou s použitím autentických materiálů napsal Jiří Menzel. Menzel je režisér, myslí přímo jevištním tvarem a vždycky ho přitahovalo dráždivé spojování napohled nespojitelných prvků: životní bezprostřednosti s vysokou mírou stylizace. Je jedním z těch nejpovolnějších, kdo dědictví commédie dell'arte mohou pro naši dobu obnovit.

Inscenace jeho komedie by měla vést amatérské divadelníky k tomu, aby se hlouběji zamysleli nad základními zákony tohoto žánru, aby se uchránili povrchnosti a příbližnosti. Přinesla by tak velký užitek — nejen pro jedno představení, ale pro mnohá příští.

ALENA URBANOVÁ

UKÁZKA ZE HRY

6.

Objeví se Capitano a Cola.

CAPITANO: Drahé dámy, já... [Všechny dívky zmizí v domě] Dámy!... [Colovi] Vidíš, jaké obtíže plynou z toho, že člověk vzbuzuje nadměrný sexuální respekt. A to se mi stává běžně. Oslovím nějakou dámu, ale jí se tak rozklepou kolena, že se radši honem schová. Bláhové, stydí se, že jsem je tak zaujal.

COLA: To já mám úplně stejně. Jak promluví, tak ta dotyčná hned uteče. Nebo se aspoň tak jako schoulí a dá si ruku před pusu.

CAPITANO: Jak to, ruku před pusou...? A cože se to — schoulí? To sis určitě vymyslel.

COLA: Ne, vážně. Takhle. [Skloní hlavu k ramení a zakryje si ústa dlaní, jako když dítě neví, zda se může smát, a vydrží tak přes následující Capitanovu repliku]

CAPITANO: Aha... To je takový lokální zlozvyk. Ale s nějakým erotickým reagováním to nemá nic společného.

COLA [vyprskne]: Já jsem si to hned myslel.

CAPITANO: Čemu se směješ, prosím tě? Panebože, ty jsi pitomec. [V průběhu repliky se obrátí, takže její závěr řekne do očí vracejícímu se Ubaldovi]

UBALDO: Ó!

CAPITANO: Promiňte, pane. To samozřejmě zdaleka nepatřilo vám, ale mému sluhovi. [Ubaldo jenom kývne a mřítí do domu]

[Ale Capitano mu zastoupí cestu] Vy se zlobíte? To by mě velice mrzelo. Věřte mi, že jsem skutečně neměl v úmyslu... [Ubaldo se snaží od něho odpoutat. Ale Capitano si opět stoupne před něho] Jsem kapitán Finfirlibombo a každý může dosvědčit, že moje chování...

COLA [skočí Capitanovi do řeči v okamžiku, kdy Ubaldovi se už podařilo Capitana obejít, takže by mohl pokračovat do domu, kdyby mu cestu nezastoupil on]: Já první bych mohl mluvit, prosím, a jestli si myslíte, pane, tak to

skutečně ne... [V tu chvíli už před Ubaldem stojí zas Capitano] ...to já dosvědčím kdykoli a cokoli, protože můj pán... [opět brání v další cestě Ubaldovi on] to tedy buďte ujištěni...

UBALDO: Tak dost! Já...

CAPITANO: Dost! ... Tak Colol! Promiňte, pane, mému sluhovi ten drzý zvyk navazovat přátelské rozhovory, když o to nikdo nestojí... [Protože Ubaldo, kterému teď zase on brání v cestě, se ho opět snaží obejít, různě mu nadbíhá] Byl bych opravdu rád, kdybyste si na mě odnesl tu nejlepší vzpomínku, zvlášť když, jak jsem si já okamžitě povšiml...

UBALDO [se od něho přece jen odpoutá, ale zase mu zastoupí cestu Cola]: Sakra, tak už mi dejte pokoj!

COLA: Promiňte, prosím, pane, ale můj pán má takovou zásadu — víte, a já myslím, že je to úplně správná zásada — že totiž každé nedorozumění se vždycky musíme snažit nejdříve vysvětlit — než sáhne po zbraní...

UBALDO: Co to, prosím vás... já proti vám nic nemám a tak dále — no tak mě pusťte... [Jeho pokusy odpoutat se už hraničí s panikou]

CAPITANO: Můj sluha je, vážený pane, opravdu pitomec, ale má pochopitelně pravdu — ne, dovoďte, já vám teď prostě musím vysvětlit! [Ubaldo se snaží proklouznout nejrůznějšími způsoby, takže Capitano s Colou ho musí už přímo chytat] Vžijte se, prosím do mé situace — situace člověka, který neskonale touží po seznámení s někým z tohoto domu! Žije v něm — myslím v tom domě — totiž ta jediná, po které jeho — to jest tedy vlastně jako moje — srdce prahne už od ranních červánků — a neklame-li mě radostné tušení, možná že vy budete dokonce otec...?

UBALDO [se nepřestává snažit vymanit se]: No jsem — co je na tom, každý druhý, koho potkáte, je něčí otec — nebo třetí, copak já vím!

CAPITANO: Ale vy jste zřejmě její otec! A já se k vám obracím zcela bez oklik: Otče, dejte mi ruku vaší dcery Pucindy — myslím, že se jmenuje Pucinda — a jestli ne, promiňte eventuální zlokome-ninku — tedy zkolomeninu — prostě

míním písmenový posun — a dejte mi ji též!

COLA: A mně taky!

UBALDO: Prosim?

COLA: Já myslím Colombinu.

UBALDO: Jistě, pochopitelně, ale musejí se nejdřív uzdravit, pak bude možné o podobných věcech jistě uvažovat...

CAPITANO: Cože? Ona je nemocná! A já tu s vámi přátelsky klábosím, místo abych šel okamžitě opatřit nejlepší lékár! Ale už spěchám — ani se nebudu loučit...

UBALDO [prchá do domu]: Ó, rádo se stalo, budu vám zavázán, sbohem.

CAPITANO [za ním volá]: Vráť se brzy, tatínku. Nebojte se! [Colovi] Tak, a jdeme. Musím si to ještě v hlavě srovnat, ale už se mně to v ní jen rojí. To bude tak ďábelský plán, že — na to nikdo nemůže přijít než já! Tak jdeme. [Vykročí, ale zastaví se, protože Cola zůstává přikrčený u domu] Tak pojď! To je plán — úplně k tomu — co to tam děláš?! Nel! Jedeš! Nesmíš! Až o pár baráků dál!

COLA: Ale když já to už nemůžu vydržet!

CAPITANO [ho ohrožuje zbraní, před kterou Cola, držící si kalhoty, postupuje, a tak odcházejí z jeviště]: Jen vydrž! V zájmu naší šťastné budoucnosti to dokážeš!

7.

ZANNI [v lékařském kostýmu; volá ztlumeným hlasem]: Tak pojďte, už jsou pryč! [Objeví se Horatio a Ottavio, rovněž v lékařských kostýmech]

HORATIO: Vypadám v tom jako bibec. A vůbec se mi ten nápad přestává líbit.

ZANNI: Tiše! Prosím vás! Jednak tím překazíme skutečné vyšetření a jednak je to jediný způsob, jak se můžeme smířit s Lucindou. Jinak nás k sobě určitě nepustí. A mě Colombina taky ne. Kvůli tomu, jak jsme si nedali pozor na hubu.

HORATIO: Ty holomkul jak si to dovoluješ nazývat mou tu — mluvčí prostoro? Všechno jsi stejně zavinil ty!

ZANNI: Tiše. Na tom teď nezáleží.

OTTAVIO: Ale proč teda já...

HORATIO: Jak to, nezáleží?

OTTAVIO: Dejte pokoj! Taký nevím, jestli to má cenu. Holky si s tím už poradí a mě k sobě Ardelie pustí i tak. Ale takhle mně určitě něco ukousne!

ZANNI: Teď už je pozdě váhat.

HORATIO: Co pozdě! Zařídíš to prostě ty a...

ZANNI: Pane Ubaldo! Hej! Ubaldo! (Vzdaluje se)

HORATIO: A my na tebe počkáme za rohem. Kam běžíš?

ZANNI: Já musím počkat na skutečného doktora a zadržet ho.

UBALDO: (se objeví): Co je?

HORATIO: (za Zannim): Počkej!

UBALDO: Prosím? Kdo jste? Vy jste...

OTTAVIO: Ano, prosím.

UBALDO: A to jste přišli dva?

HORATIO: No, vždyť vidíte!

UBALDO: A na co dva?

HORATIO: To se teď tak prostě dělá.

UBALDO: A proč, proboha?

OTTAVIO: To je zvýšená péče.

HORATIO: No. Jeden hlídá druhého. Aby zbytečně netahal z lidí peníze.

UBALDO: Aha. Takže se domluví a tahají z něj peníze dva. Takovou péči já zásadně odmítám.

OTTAVIO: Tak to se nedá nic dělat. To je vaše věc. (Chce odejít)

HORATIO: Jak chcete. Ale odnesete si to.

UBALDO: Počkejte, jak to myslíte?

HORATIO: Jsem zvědav, co vám řeknou vaše dcery, když jim upřete doktora.

UBALDO: Prokristapána — ale jak k tomu přijdu, platit dva honoráře za jednu návštěvu?

HORATIO: Kdo vám říká, že budete platit dva? (Ottaviovi, který by i teď nejradši zmizel) Sakra, tak taky něco řekněte, kolego!

OTTAVIO: Já se cítím uražen a jdu. (Váhavě odchází)

UBALDO: (Horatiovi): A vy opravdu nemůžete sám — nikdo se o tom přece nemusí dovědět.

HORATIO: Dovolte?!

UBALDO: Tak počkejte! Hej vy! Doktor! (Ottavio se zastaví) Ale zaplatím jen jeden honorář.

OTTAVIO: Vždyť vám to řekl.

UBALDO: Dobře — ale jak velký bude ten honorář?

HORATIO: Jak velký! Normálně. Podívejte, my nemáme čas. Laskavě nás uveďte a... (Jde ke dveřím do domu)

UBALDO: No, počkejte...

LÉKAŘ: (rychle přichází k Ubaldovi): Tak tady jsem. To je pan Ubaldo, prosím? (Náhle spatří Horatia, kterého Ubaldo zakrýval) Co to má znamenat? (Všimne si i Ottavia, který se drží stranou)

UBALDO: To bych taky rád věděl! Nebo od téhle chvíle snad budete chodit vždycky tři?

LÉKAŘ: Co tři?

UBALDO: Oni říkali, že dva!

LÉKAŘ: Co to plette, prosím vás? Bylo mi řečeno, že jste si mě objednal — takže nechápu, proč jste si v tom pří-

padě objednal ještě tyhle. Které mimo chodem ani neznám!

UBALDO: Ó! Ale oni přišli sami — a taky tvrdili, že musíte chodit dva.

LÉKAŘ: Cože? To je ovšem velice podivné... (Horatiovi a Ottaviovi, kteří se zatím mezi sebou dorozumívali) Co, pánové, nechťli byste mi to vysvětlili?

OTTAVIO: Co bychom vám vysvětlovali.

HORATIO: Podívejte se, vy jste přišel až třetí, tak tady nemáte co pohledávat!

UBALDO: (Lékaři): A vy byste byl ochoten jaksi sám?

ZANNI: (se objeví; Lékaři): No, jen odpovězte!

UBALDO: Hele, další. (Lékaři) Nebo ten patří k vám?

LÉKAŘ: Já nechápu, co to všechno má znamenat...

ZANNI: To je totiž, milí páni kolegové, ten darebák, co kalkuluje s neobeznámeností pacientů s novým nařízením a já jsem jen čekal, jak se projeví, abych mohl zasáhnout!

HORATIO: (Lékaři): Aha, tak to jsi ty! (Lékař by chtěl zmizet, ale falešní lékaři si ho podávají)

OTTAVIO: A jsi ty vůbec doktor, co?!

Někde to ukrad a navlík na sebe...

LÉKAŘ: Dovolte... já protestuju! (Brání se)

UBALDO: Tak pánové, si to zatím nějak vyřídíte, já si musím ještě něco zařídit, vrátím se za chvíli. (Zmizí)

LÉKAŘ: Budu si stěžovat!

HORATIO: Cože? Stěžovat? Já ti dám stěžovat! (Všichni tři bijí Lékaře, kterému se teprve po chvíli podaří nějak se vytrhnout a dát se na útěk)

ZANNI: (Horatiovi a Ottaviovi, kteří se dostali do ráže a pronásledují ho): Pánové! Počkejte! Moment! Haló! Pánové!... Vlastně bych teď mohl dámy vyšetřit sám — všechny tři. Dokonce měli jenže když si představím, že by se všechny zachovaly podle mých pokynů — tak se jako čestný muž rozhořčím nad tím, jak může někoho taková věc vůbec napadnout — a honem půjdu napravit, co zatím natropil můj pán. (Odejde)

8.

Přicházejí Capitano a Cola, oba v lékařských kostýmech. Cola nese lékařskou brašnu.

CAPITANO: Takže já jsem profesor a ty asistent. Budeš si to pamatovat?

COLA: No ano! Já jsem profesor a vy jste asistent. Totiž vy jste asistent a já jsem profesor. Au! Ne, nechte mě, já už vím.

CAPITANO: Tak jak to je?

COLA: Vystepsorajasistent.

CAPITANO: Cože?

COLA: No vy jste profesor. (Pro sebe) To je blázen.

CAPITANO: Jaks to řek?

COLA: A já blázen. Totiž asistent. (Stranou) Blázna.

CAPITANO: Tak zabouchej. Ne, počkat! Víš, jak máš postupovat.

COLA: Jak! Normálně. Jako po schodech. (Vrtí hlavou)

CAPITANO: (nejistě): Správně. — Jak to myslíš, jako po schodech?

COLA: Jsou tam schody, ne?

CAPITANO: Prokristapána, to je idiot! — Já myslím, jak budeš postupovat při vyšetření, chápeš?

COLA: Nojo. Jak. Prostě jí řeknu, aby se svlíkla, a budu hmatat.

CAPITANO: Hmatat. Ale jak? Ukaž to na mně!

COLA: To je těžký. To byste si to musel sundat.

CAPITANO: Jenom to naznač.

COLA: A musel byste ležet, ne?

CAPITANO: Sakra s tebou je práce. (Lehá si) No tak. Nezdružuj.

COLA: (k němu přiklekne, vztáhne ruce, ale zase je nechá poklesnout): Když já se stydím.

CAPITANO: Proboha, ve tvém věku a budeš se ostýchat žen?

COLA: Právě, že vy jste muž! To mi dělá nepředstavitelný potíže.

CAPITANO: Heleď, nevymýšlej si a buď rád, že si to můžeš zkusit se mnou. Tak dělej, nemáme čas! (Cola na něho konečně sáhne, ale tak, že to Capitana zalechtá; to se Colovi zalíbí, takže pokračuje, zatímco Capitano ječí a svíjí se)

Jééé! Nééé! Nech toho! Jé, ty vole! (Nakonec se přece jen vzmuže a začne s ním bojovat)

COLA: Počkejte! Au! Vy mě napadáte! To já nehraju... Vždyť jste sám chtěl, abych to zkusil. Hmatat.

CAPITANO: Hmatat. Já se z tebe zblázním. To nemůžeš hmatat, kam tě napadne! Nejdřív musíš nahmatat plus.

COLA: Jak plus?

CAPITANO: Pitomče. Tep! Plus.

COLA: Tep plus co?

CAPITANO: (ho bije): Erobuď se! Tep neboli plus.

COLA: (znuděně): Jo puls!

CAPITANO: No. Co? — A pak ji požádáš o moč. Vzal jsi tu zkumavku? — Co to děláš? Tak se podívej! Honem.

COLA: (který mezitím zkoušel, kde se dá nahmatat puls, se začne probírat věcmi v brašně): Já nevím, kde je.

CAPITANO: (mu vezme brašnu): Ukaž to sem. (Zběsile přehrabává nejrůznější fantastické lékařské nástroje, mezi nimiž objeví například obrovskou injekční stříkačku) (Stříkačka Colu zaujme tak, že ji vezme, vyzkouší, a zamíří na zadek skloněného Capitana) Vždyť jsem ti říkal, abys ji tam nezapomněl dát! To je krámu. Ale to, co je opravdu potřeba, samozřejmě chybí. Na co je tohle? (Ukazuje natěračskou stětku)

COLA: (v poslední chvíli ukryl injekční stříkačku za zády, ale nestačil se už napřímít): Tak — myslel jsem, že se to může hodit — kdyby bylo potřeba něco natřít...

CAPITANO: Já tě taky natřu — jak to stojíš?

COLA: Mám takový dojem, že mi něco upadlo...

as80

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVII), Č. 10, ŘÍJEN 1980. VYDÁVA MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: DR. PAVEL BOŠEK, EVA ČAPOVÁ, JAROSLAV KABÍČEK. GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KŘESALOVÁ. TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTÍKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKNE STÁTNÍ TISKARNA, N. P., ZÁVOD 2, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠÍŘUJE PNS. — OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VYTISKU 4 KČS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V SRPNU 1980. © PANORAMA, PRAHA 1980.

JUBILEJNÍ JIRÁSKŮV HRONOV

59

FOTO ZDENĚK SVOBODA

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY – DS
ZELENEČ – N. V. GOGOL: MRTVÉ
DUŠE. FOTO Z. SVOBODA

SPOJENÉ SOUBORY SVITAVSKA – A. JIRÁSEK: JAN HUS

DS MARTIN – MOLIÈRE: OKLAMANÝ MANŽEL

DĚLNICKÉ DIVADLO BRNO – J. G. TAJOVSKÝ: ŽENSKÝ ZÁ-
KON



