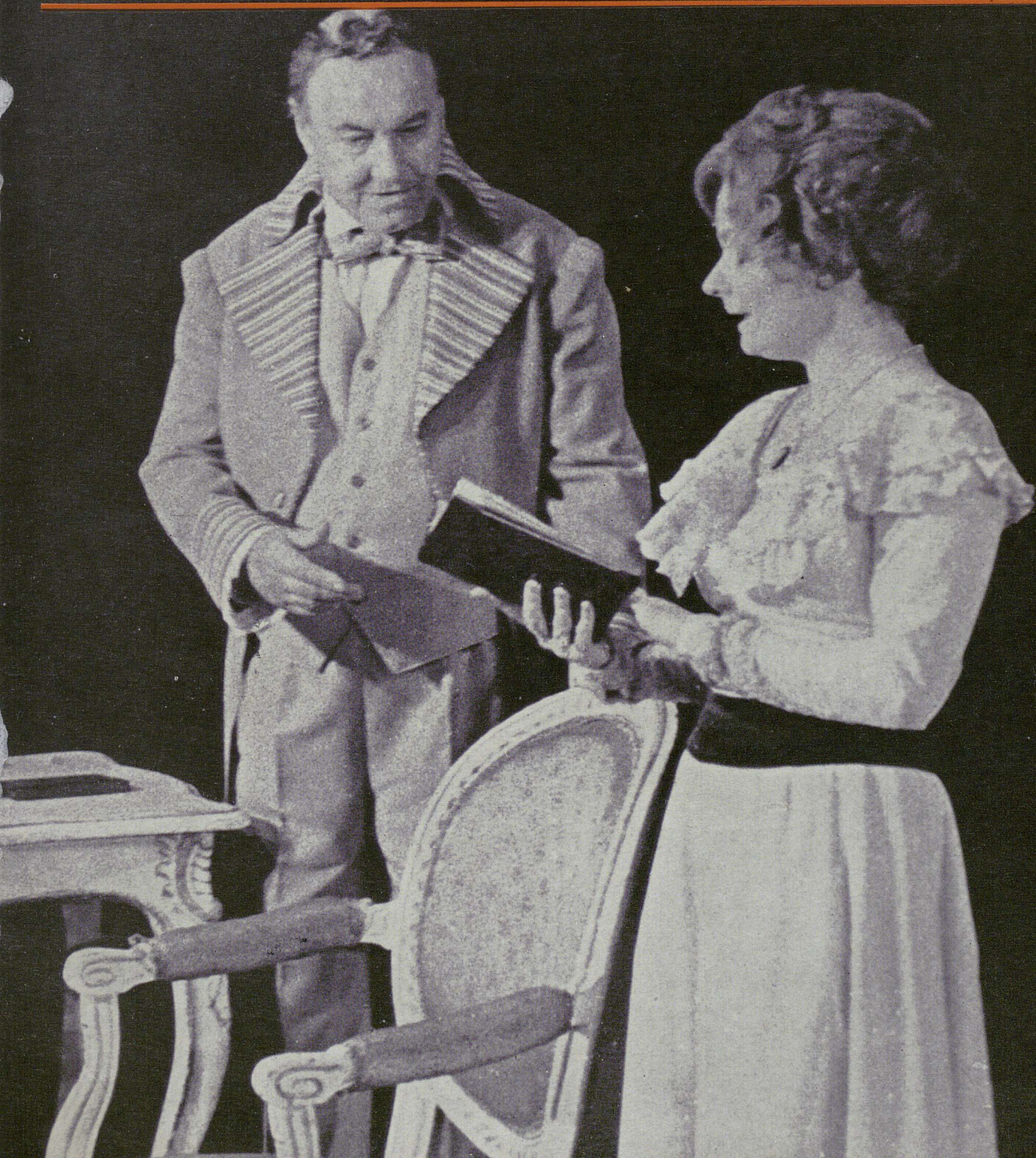

as80

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

11





DIVADELNÍ STUDIO JOSEFA SKŘIVANA BRNO

NA TITULU: DIALOG PLZEŇ – M. BULGAKOV: PUŠKIN. FOTO Z. SVOBODA

HOMÉROVA ODYSSEA V NASTUDOVÁNÍ DIVADELNÍHO STUDIA J. SKŘIVANA BRNO.
FOTO J. KRATOCHVIL



Velké činoherní divadlo M. Gorkého, Leningrad. V prostých dekoracích znázorňujících jednoduchý pokoj se rozehrává skrytě dramatický příběh milostného vztahu dvou nemladých lidí, Tamary a Iljina, ve Volodinově hře Pět večerů. V hlavních rolích M. Kopenjan (nedávno tento vynikající herec bohužel zemřel) a T. Doroninová. Obecenstvo nejprve ani nedýchá a v závěru se nebrání dojetí. Tak dokázali herci přečíst autorův text, vtáhnout do hry diváky... Tehdy začínající moskevské studio Sovremennik, mladé obecenstvo, bezprostřední reakce. Na scénu přinášejí v neckách „nahého krále“. Hraje se stejnojmenná hra J. Švarce. Stačí jedině gesto, slovo a herec začíná ovládat hlediště. Od té doby se O. Tabakov představil divákům v nesčetných jiných podobách. Vybavují si ho v dramatizaci Gončarovovy Obyčejné historie v postavě jelimánka Adujeva, kterému jeho strýc vtlouká do hlavy prospěchářskou životní filozofii. Anebo coby sympatického šejdíře Chlestakova v Golovově Revizoru, který dokáže chytit příležitost za pačesy... K tomu přistupuje Tabakovova občanská podoba: vždycky ho vidím jako vášnivého debatéra, který se pře se svými stejně zapálenými kolegy o nový text, novou inscenaci, „o něco“, co souvisí s kumštem, se životem. Nebo jiný záběr: scéna moskevského Ústředního divadla sovětské armády, strohé, ale působivé dekorace I. Sumbatašviliho, náznak staroruských ikon. Uvádí se Tolstého Smrt Ivana Hrozného. Ústřední postavu vytváří I. Smoktunovskij. Jeho car Ivan je slabý ve své velikosti i velký v slabosti. Stačí semenářské gesto, třeba jen pohyb očních víček a všechno charakterizuje postavu, není tu nic zbytečného... Nebo malá scéna moskevského Divadla na Tagance, téměř bez rekvizit, jen s funkčním závěsem; zde se odehrává Shakespearův Hamlet. Herec Vysockij (další nedávná tragická ztráta sovětského divadla) koncipuje Hamleta jako mladého člověka, bolestně roztrpčeného rozparem ideálu a skutečnosti, slova a činu. Představení je prokládáno novodobými songy... Moskevské Divadlo Majakovského. Inscenace Fadějevovy Porážky, dramatizace M. Zacharova a I. Pruta. Velitele revolučního oddílu, který bojuje proti bílým, hraje I. Džigacharjan. Levinson je mladý, na hony vzdálený papírovým čítankovým hrdinům. Myslí a cítí jako jeho vrstevníci a přitom je odhodlán obětovat to nejdražší co má, svůj život, za revoluci. Proto ho mladí diváci v hledišti „berou“ a představení je dokáže zaujmout. A zase Leningrad, Divadlo Gorkého. Gribojedovovo Hoře z rozumu. V roli Čackého S. Jurskij. Jeho Čackij nemá nic společného s patetickým rezonérem. Je hluboce otřesen pokrytectvím a falší okolní společností a krajně nešťastný a bezbranný ve svém vroucím vztahu k Sofii. A zase to není jediná podoba tohoto herce. K nejvýraznějším kreacím patří jeho Molière v Bulgakovově stejnojmenné hře, stárnoucí unavený člověk, který zápasí o každou inscenaci, lavíruje mezi přízní a nepřízní mocných a je stížen chorobným citem k mladičké Armandě. Obdivuhodná schopnost vytvářet postavy „starců“ se projevila také v Jurského profesoru Poležajevovi v Rachmanovově dramatu Neklidné stáří. K nejpůsobivějším bezesporu patřila scéna, kde Poležajev se svou ženou usednou ke klavíru po nezdařené hostině a hrají a zpívají starou francouzskou romanci — v této scéně se odhalila celá šíře jejich vztahu.

Silná stránka sovětského divadla

Dalo by se pokračovat ve výčtu her i rolí. Všichni, které jsem tu vzpomínala, i mnozí další, působící ve všech svazových republikách, spoluvytvářejí dnešní sovětské divadlo. Připomeňme, že představují jeho silnou stránku. Leckdy se nám stává, že vidíme sovětskou inscenaci ne právě nejsilnějšího dramatického textu a herci nás dokážou upoutat, „jít nad text“, zakrýt jeho slabiny a vytvořit působivé představení. Později, když zhlédneme průměrnou inscenaci téže předlohy, jsme zklamáni.

Sovětské herectví pochopitelně navazuje na bohaté domácí tradice. Většina těch, o nichž jsme se zmíňovali, rozvíjejí v současném sovětském divadle Stanislavského metodu prožívání a objevují v jeho systému další hodnoty, dřívějším mechanickým výkladem opomíjené. Jiní se hlásí k metodě představení. Mejercholdův a Vachtangovův odkaz byl v posledním desetiletí zpřístupněn a studuje se. V současnosti svorně vedle sebe působí představitelé všech generací. Z generace „staříků“ jsme se mohli i u nás seznámit s pozoruhodnou prací herce Divadla Mossovětu A. Pljatta. Ještě nedávno obdivovali moskevští divadelní fanoušci kreace herečky Giacintové. Atd. Vysoká úroveň sovětského hereckého školství je známá. Jako pedagogové se uplatňují přední herci Ale nejen to. V rozhovoru s O. Tabakovem o práci divadla Sovremennik se ukázalo, jakou důležitost přikládají v tomto souboru výchově mladých herců. Protagonisté divadla přednášejí ve studiích mladých herců. Herecká výchova začíná brzy, jsou známá některá pionýrská herecká studia. Jedním z úspěšných studií mladých herců je soubor na Krásné Presně, vedený L. Spesivcevem (uvedl např. s úspěchem dramatizaci románu V. Šukšina Stěnka Razin — u nás pod názvem Chtěl jsem vám dát svobodu — a Shakespearova Romea a Julii). Umělecký vedoucí Divadla leninského Komsomolu M. Zacharov na dotaz, jak mladí herci v jejich divadle dosahují vysoké profesionality v typu syntetického divadla, odpověděl, že jejich divadlo organizuje jakousi postgraduální formu studia. Pod vedením zkušených pedagogů mladí členové souboru studují základy baletního, pěveckého a hudebního umění.

Mnozí z herců, které znám, jsou osobnostmi v nejlepším smyslu toho slova, zajímají se o všechny druhy umění, vyznají se v literatuře, ve výtvarnictví, až někdy žasneme nad šíří jejich znalostí. A není výjimkou, že vysoké hodnoty umělecké jsou v rovnováze s vysokými hodnotami charakterovými. Proto není divu, že herecká složka patří k největším oporám soudobého sovětského divadla.

ALENA MORÁVKOVÁ

as80 poznámky o divadle

PO HRONOVĚ 80 ANEBO PROFESIONÁLOVÉ A AMATÉŘI I.

Jistě, o tomto tématu – to jest o vztahu profesionálů a amatérů – se napsalo a řeklo mnohé mnohokrát. Na stránkách tohoto časopisu i v těchto mých Poznámkách o divadle. Jenže laskavý čtenář si jistě povšimnul, že toto jejich pokračování je označeno římskou jedničkou, čímž se jaksi slibuje, že budou následovat ještě další úvahy, které budou mít cosi společného. Tím společným samozřejmě nebude spolupráce profesionálů a amatérů, ale slavný jubilejní Hronov 1980. Nebo ještě spíše: některé problémy, jež se na něm objevily.

Neboť tento letošní Hronov – snad také proto, že na něm bylo možné spatřit větší počet představení než na Hronovech nejubilejních – jako by vypouklým způsobem nastolil řadu otázek, které třeba už předtím existovaly, ale zatím nedostaly tak vyhraněnou podobu. A nepochybně to nebude jenom tím, že jsme mohli porovnávat onen větší počet představení. Pohybuji se v amatérském divadle systematicky zhruba deset let a těchto deset let také sleduji hronovské přehlídky. A zdá se mi, že v onom jejich padesátém ročníku je také obsažena ještě jiná číslice – ona desítka. To jest: ze všeho, co dnes vím o amatérském divadle, nabývám čím dále tím hlubšího a silnějšího přesvědčení, že se dovršila jistá etapa jeho vývoje, která byla samozřejmě na místě prvním dána kulturní politikou naší společnosti a postavením i cílem, které v ní připadly zájmové umělecké činnosti. A že se díky těmto nejobecnějším zásadním předpokladům vydalo amatérské divadlo po nových cestách, které dnes zase už svou kvalitou připravily další vývojové impulsy, jež musíme vzít na vědomí a reagovat na ně. Takže: nejde mi o onu padesátku, ale o onu desítku; o některé problémy, jež z ní dnes vyplývají a které bylo možné postřehnout právě na letošním Hronově. Jde mi o etapu, která se podle mého soudu uzavírá, a především o etapu, která se zřejmě před amatérským divadlem otevírá.

A v těchto souvislostech a z tohoto úhlu pohledu bych chtěl své úvahy začít vztahy profesionálů a amatérů.

Za oněch deset let se nesporně podařilo zakotvit dvě rozhodující stanoviska, z nichž vycházela jak praxe, tak i kritické a teoretické uvažování o činnosti profesionálů v amatérském divadle. Především jsme poznali, že nejde o jev nahodilý, ale o výraz objektivních potřeb a tendencí; pochopili jsme, že tímto způsobem se amatérské divadlo krok za krokem dostává k vyšší úrovni svých inscenací. Což je jediná možnost, jak může v naší společnosti plnit své poslání – získávat diváky a cosi mu sdělovat. A potom jsme si uvědomili, že profesionál nemůže jít proti vlastní podstatě amatérismu, ale že nejvyšším smyslem jeho spolupráce na tomto poli je rozvíjení tvořivosti amatérských divadelníků. To jsou dvě základní fakta, která vstoupila do povědomí našeho amatérského divadelnictví za oněch deset let a jsou zajiště trvalou hodnotou i do budoucna. Zejména v těch souborech, kde spolupráce amatérů a profesionálů je postavena především na meto-

dické základně. To znamená tam, kde profesionál – abych to řekl co nejzřetelněji a nejsrozumitelněji – učí amatéry dělat divadlo jinak a – předpokládáme, i lépe. V tomto duchu jsme také vždycky na všech soutěžích všech stupňů nikdy nedávali jakoukoli cenu za výsledek – to jest za podobu představení – komukoliv, kdo byl jakkoliv svým zaměstnáním svázán s jakoukoliv profesionální institucí nebo měl profesionální odbornou přípravu či vzdělání. Neboť jsme oceňovali především to, co se soubor – či lépe: jeho členové amatéři – pod vedením profesionála naučili, a nikoliv to, že představení bylo takové nebo onaké.

Až padesátý Jiráskův Hronov udělal do této zásady průlom. Cenu dostali dva profesionálové: Jozef Bednárik a Antonín Navrátil. A to ještě zatím nemluví o Rudolfu Felzmannovi, jehož postavení v tomto smyslu je jaksi dvojaké. Chápu plně nervozitu těch, jimž se zdálo, že tyto ceny jdou proti duchu amatérismu, že nepostihují obsah a podstatu amatérských přehlídek. Jenže na druhou stranu jsem přesvědčen o tom, že tato nervozita zmizí v okamžiku, kdy si uvědomíme, že tyto ceny jsou výrazem právě nové objektivní tendence ve vztahu profesionálů a amatérů.

Je to už nějaký pátek, kdy jsem například poprvé viděl zeleněský soubor. Hrál tehdy Plautova Chlubivého vojína. Upřímně řečeno: nijak se mi to představení nelíbilo. Zdálo se mi pokusem o cosi, co chce být za každou cenu jiné a na co síly souboru nedozrály, prostě chtěnou a neumělou hrou na modernu a avantgardu. A letos jsem viděl na hronovském jevišti soubor, který má nejenom jednotnou poetiku a jednotný styl, ale který je zároveň schopen dovedností a připraveností svých členů, amatérů, tuto poetiku úspěšně naplňovat. Řeknu to ještě jinak: Z – divadlo pod vedením Jozefa Bednárika je v orchestru československého divadla, profesionálního i amatérského, zcela svérázným a osobitým hlasem; divadelním souborem, který naprosto specifickým způsobem vypovídá o světě. Nejde teď o to, jestli se nám tato výpověď líbí, nebo ne. Já sám při veškeré úctě a při veškerém obdivu k této tvorbě mám jisté výhrady k určité odlišnosti hereckého projevu. Ale o to skutečně nejde. Zásadní je pro mne tato otázka: Z – divadlo ve své spolupráci s profesionálem dospělo na své cestě za kvalitou tak daleko a vysoko, že překročilo už meze pouhé metodické pomoci – tj. překročilo vztah učitele a žáků – a je plnohodnotným divadelním kolektivem, v němž se na amatérské půdě rozvíjí jistý osobitý divadelní jazyk, který má svou platnost i mimo onu půdu.

A totéž mutatis mutandis lze říci i o gottwaldovských ústeckých. Jistě, Navrátil má stále ve svém souboru děti a mládež, která se teprve učí. Ale na druhé straně má už také herce, které si vyučil, jimž předal určité dovednosti i určité pojetí divadla. Takže nemohu naprosto posuzovat výsledek jeho činnosti jako výsledek „školního dětského“ divadla, ale jako systematické sledování jistých zvláštních a jedinečných divadelních postupů, jako záměrné vytváření divadelního souboru vlastního ražení, vlastní poetiky, vlastního stylu, a tedy i naprosto vlastního vidění světa a jevištního sdělení. Což všechno se samozřejmě vymyká našim organizačním formám a našim sudidlům. Do dětského a mládežnického divadla gottwaldovští logicky nepatří, protože nerozvíjejí tvořivost jaksi obecně, ale formují ji předem a záměrně do přesné podoby, která má místo jen a jen v jejich představení, v jejich pojetí divadla. Z hlediska kritérií dětského amatérského divadla to musí nutně vypadat jako cosi vydrilovaného, dokonce se nebojím říci, že mohou padnout i silná slova o zneužívání mladého a dětského herce. Jenže oni nepatří ani do normálního amatérského divadla, jak o tom svědčí zvlášť příznačně jejich představení Romea a Julie, kdy

tento text – pokud rozumím diskuzi kolem této inscenace dobře – byl prostě pouhou záminkou k tomu, aby na něm realizovali svůj styl a svou poetiku, jež kromě jiného vychází právě z toho, že se tu spojují dětští a nezkušení mladí herci s herci už zkušenými. A najednou je tu inscenace, která se vymyká běžným normám, která narušuje tradiční představy o tom, jak dělat tuto tak populární Shakespearovu tragédii. A vznikne ona diskuze, o níž jsem se už zmínil.

Představme si ovšem, že by Romea a Julii svým stylem a na principu své poetiky dělalo třeba Divadlo na provázku. Nepochybně by to byl také úplně jiný tvar, než na jaký jsme zvyklí. A možná že by se nám vůbec, ale vůbec nelíbil. Nicméně od tohoto divadla by nikdo nečekal, že půjde po vyšlapaných stezkách, a kladli bychom si otázku, co setkání se Shakespearem znamená pro vývoj tohoto divadla. A dál bychom se ptali, zda tato inscenace nějak obohatila či neobohatila naši shakespearovskou inscenační tradici a dovolila i jiným jít za Shakespearem dnešním, inscenovaným současníky pro současníky.

A o tohle jde. Vůbec ne o Romea a Julii gottwaldovské Malé scény, o to, zda to bylo dobré nebo špatné představení. Podstata je v tom, že si musíme uvědomit, že jisté amatérské soubory přesáhly ve svém vývoji (a tedy i v podobě spolupráce profesionálů a amatérů) onu zatím jenom kvantitativně nejrozšířenější podobu metodické pomoci, která se uskutečňuje na klasicky tradičním půdorysu tvorby divadelního představení. Že tu, mohu-li to tak říci, máme dnes v ama-

térském divadle soubory, jež jsou svou vyzrálostí a připraveností jevištní i svou specifičností divadelního jazyka jakýmsi divadlem studiového typu, byť nestojícím na profesionální základně.

A jestli se nemýlím, tak tomu v divadle jako celku bylo vždycky. Vždycky se v něm z amatérských kořenů a pramenů objevilo divadlo, které nějakým způsobem zasáhlo do celkového vývoje divadelní kultury. Jistě, je to případ výjimečný. A nemůžeme jej samozřejmě vztahovat na veškeré amatérské divadlo. Ale jestli se dostal vývoj našeho amatérského divadla do této fáze, jestli nabylo jeho tažení za kvalitou i této polohy a podoby, potom nám nezbývá, než tyto výsledky registrovat, analyzovat a nějak je organizačně do celku amatérského divadla začlenit. A také je ocenit na základě kritérií, která si tato divadla stanovila sama. Protože plně uznávám, že jiné amatérské soubory s nimi soutěžit nemohou a pohybují se v jiných dimenzích. I pro ně musíme mít plnou možnost uznání v rámci jejich – řekněme – ryziho amatérismu a nemůžeme jejich práci oceňovat ve srovnání s těmi studiovými divadly. Ublížovali bychom oběma těmto projektům našeho amatérského divadla – studiová divadla bychom vraceli tam, z čeho už vyrostla, a amatéry bychom ubíjeli zase naopak jejich výsledky; a neoceňovali bychom dostatečně nenahraditelnou a jedinečnou práci jedněch ani druhých. Prostě: přiznejme si, že naše amatérské divadlo se diferencuje i v tomto směru a vyvodíme z toho praktické závěry.

JAN CISAŘ



DS TYL ŘÍČANY – J. K. TYL: DRACHOMIRA. FOTO P. ŠTOLL

prostředky divadelní komiky

principy divadelní komiky

ZDENĚK HOŘÍNEK

(hra s odstupem)

Komická postava, která je pro své deformace předmětem smíchu, předpokládá neztotožnění, kritický odstup. Smějeme se jí, protože s ní nesoucítíme, nesouhlasíme, uvědomujeme si její deformovanost, ale nesdílíme ji. (Klauni, šašci, šprýmaři – pokud jsou ve hře – jsou sami nositeli tohoto odstu-
pu.)

Pojem distancovaného, neiluzivního, zcizujícího (a jak jinak bývá ještě označováno) herectví je spojen s mnohými nedorozuměními. Bývá chápán nesprávně jako čistě racionální demonstrování postavy, jako hraní napůl („s přimhouřením oka“), bývá neprávem ztotožňován s užším a specifickým pojmem brechtovského „zcizování“, ale hlavní omyl spočívá v tom, že se jeho podstata chápe úzce psychologicky – spatřuje se pouze v tom, co a jak herec při hře „prožívá“ či neprožívá, a nikoli už v tom, co činí, jaký cíl sleduje a jaké prostředky používá. Ne že by se moment odstu-
pu neprojevoval i v psychologické sféře herecké tvorby: předválečná polská anketa, v níž byli dotázáni významní herci na své prožitky během hereckého výkonu, prokázala, že citový „prožitek“, citové „ztotožnění“ herce s rolí je častější u žánrů vážných než u žánrů komických. Ale tento herecko-psychologický aspekt je přece jenom druhotný. Prvotní je cíl distancovaného herectví: efekt, jehož chce herec příslušnou hereckou technikou dosáhnout. Je nasnadě, že je to efekt komický. Jeho vznik předpokládá jistou redukci soucítění u diváka (se všemi výjimkami a komplikacemi, o nichž už byla řeč v souvislosti s komickou postavou), neboť – jak míní většina teoretiků komiky – „smích se zastavuje tam, kde začíná soucit“ (Marcel Pagnol: Poznámky o smíchu). V tomto smyslu je komedie pravým protikladem melodramatu. Melodrama svými pohnutlivými, sentimentálními ději nutí diváka citově beze zbytku a bez rezervy spoluprožívat dojemné příhody dramatického hrdiny, za kteroužto trýzeň ho (diváka i dramatického hrdinu) obvykle odškodňuje závěrečným happy-endem. Komedie sice tematicky nevyklučuje citový element úplně, ale podřizuje ho základnímu kritickému vidění jevů, vidění z odstu-
pu a nadhledu. (Chaplin vtěloval do svých filmů – viz například Světla velkoměsta, dojemný příběh tuláka a slepé dívky! – pořádnou dávku sentimentu, ale vždy dokázal sentimentální scény včas „shodit“ komickou pointou a vrátit tak děj do dominantní komediální roviny.)

Způsoby, jak komický herec zjednává odstup od předváděných postav, situací a dějů, do značné míry vyplývají z principů komické nadsázky a improvizace. U komické nadsázky je moment odstu-
pu zcela evidentní: jestliže samozřejmost, průměrnost, „normalita“ je nám blízká, důvěrně známá, bezpříznaková a vede tudíž ke ztotožnění, nadnormální (nebo podnormální) rozměry a relace vytvářejí odstup, který překonáváme „dalekohledem“ nebo „drobnohledem“, ale vždy je to vzdálenost markantní a příznaková. Lze říci, že odstup je předpokladem jasnějšího, bezpředsudečného vidění.

Improvizace dodává hře lehkost a přirozenost, punc autenticity, ale autenticity hravé, prozrazující, že to, co se děje, není skutečnost, ale něco tak či onak předváděné, uměle vytvářené. Improvizace je rafinovaným balancováním na hranici iluze a deziluze (porušování hravé iluze, tj. iluze hry, ne skutečnosti!), mezi příběhem a úniky z něho, je prostředkem hravého překračování divadelní rampy i hranic dramatického textu.

Ale polaritu dramatické iluze a jejího porušování lze nejen průběžně prozrazovat, lze jít dál a iluzi záměrně, byť dočasně, zrušit frapantním „zcizením“. Herec může doslova nebo obrazně poodkrýt masku (skutečnou nebo pomyslnou) jevištní postavy tak, že je pod ní vidět jeho civilní tvář, může „nepatřičnou“ poznámkou stranou zrušit jevištní realnost, tj. herní iluzivnost situace. Ne náhodou v komedii tak oblíbené „řeči stranou“ byly radikálně vymýceny technikou realistického dramatu 19. století: byly namířeny proti samotné podstatě jeho iluzionismu. Komický herec, který jedná v situaci a náhle tuto situaci poznámkou adresovanou přímo divákovi na chvíli přeruší, vytváří dvojí plán dění: bezprostřední předvádění určitého příběhu a zároveň komentář k němu. (Netřeba snad zdůrazňovat, že „řeči stranou“ jsou jen jednou možností z celého arzenálu projevů slovních, gestických, mimických a pohybových, které by se daly shrnout pod pojem „hraní stranou“.) Herecké „komentování“ může hrát pouhým vyjádřením subjektivního vztahu postavy k situaci (většinou odhaluje dvojakost jevištní postavy – rozpor mezi tím, jak se chová nebo musí chovat a co si o tom skutečně myslí), ale může být i vyjádřením autorského vztahu k předváděným událostem, tedy přímo vysloveným nadsubjektivním hodnocením (mluvčími bývají aktivní představitelé komického žvlu, šašci, klauni, nebo různí rezonéři). A zde se dostáváme k hlubšímu smyslu komické hry s odstupem: nejde jen o komický efekt v úzkém smyslu, o vyvolání pouhé smíchové reakce u diváka. Jde o nové, objevné poznání předváděných jevů: divák, má-li se nad lidským zlem, lidskou falší, lidskou nedostatečností smát, musí nejen „jít s nimi“, ale musí se též od nich v pravou chvíli a v pravé míře distancovat, musí též nad nimi získat nadhled, kritickou a hodnotící převahu, která se rovná poznání. Komika umožňuje vidět lidské věci shora, jakoby z nadlidského hlediska, z hlediska imaginární vyšší instance, z hlediska ideálního lidství.

Technika řeči stranou, různých forem komentáře a různých způsobů porušování jevištní iluze se stala východiskem Brechtovy praxe „zcizování“. Brechtův zcizovací princip je přehodnocením a systematizací starých divadelních praktik, hlavně komediálních, s ideologickým cílem: ukázat domněle normální, přirozené společenské jevy a vztahy jako nenormální, nepřirozené a dát podnět ke změně daného stavu.

Hra s odstupem je strukturálně komplikovaný proces. Jestliže iluzivní herectví divadla „čtvrté stěny“ se odehrávalo v lineárnosti vztahů mezi jevištními postavami (bylo by ovšem iluzí brát to doslova, je to program, nikoli skutečnost: splynutí herce a dramatické postavy nikdy nemůže být úplné, protože by znemožňovalo jakoukoli organizovanou souhru na jevišti; rovněž eliminace diváka jako partnera ve hře je iluzorní, protože jeho kašlání, zívání, smích atd. nelze neslyšet a nevidět), hra s odstupem probíhá v složitých vztazích daných třemi základními perspektivami: 1) vztah herec – dramatická postava, 2) vztahy mezi jevištními postavami, realizující se jako jevištní vztahy mezi herci jako představiteli dramatických postav, 3) vztahy mezi herci a diváky. Nasměrovanost herců na diváky při hře s odstupem vede nutně k těsnějšímu kontaktu jeviště s hledištěm. Zvláště zřetelné to bylo při produkcích italské komedie dell'arte: „Hlediště muselo být co nejbližší jevišti, bez odstu-
pu. Herec měl styk s obecenstvem, sledoval jeho reakce, odpovídal na jeho iniciativu, přesvědčoval se, zda je úspěšný, přizpůsoboval nejen

svou hru, ale i další chod děje chování diváků" (A. Banach: Vybór maski).

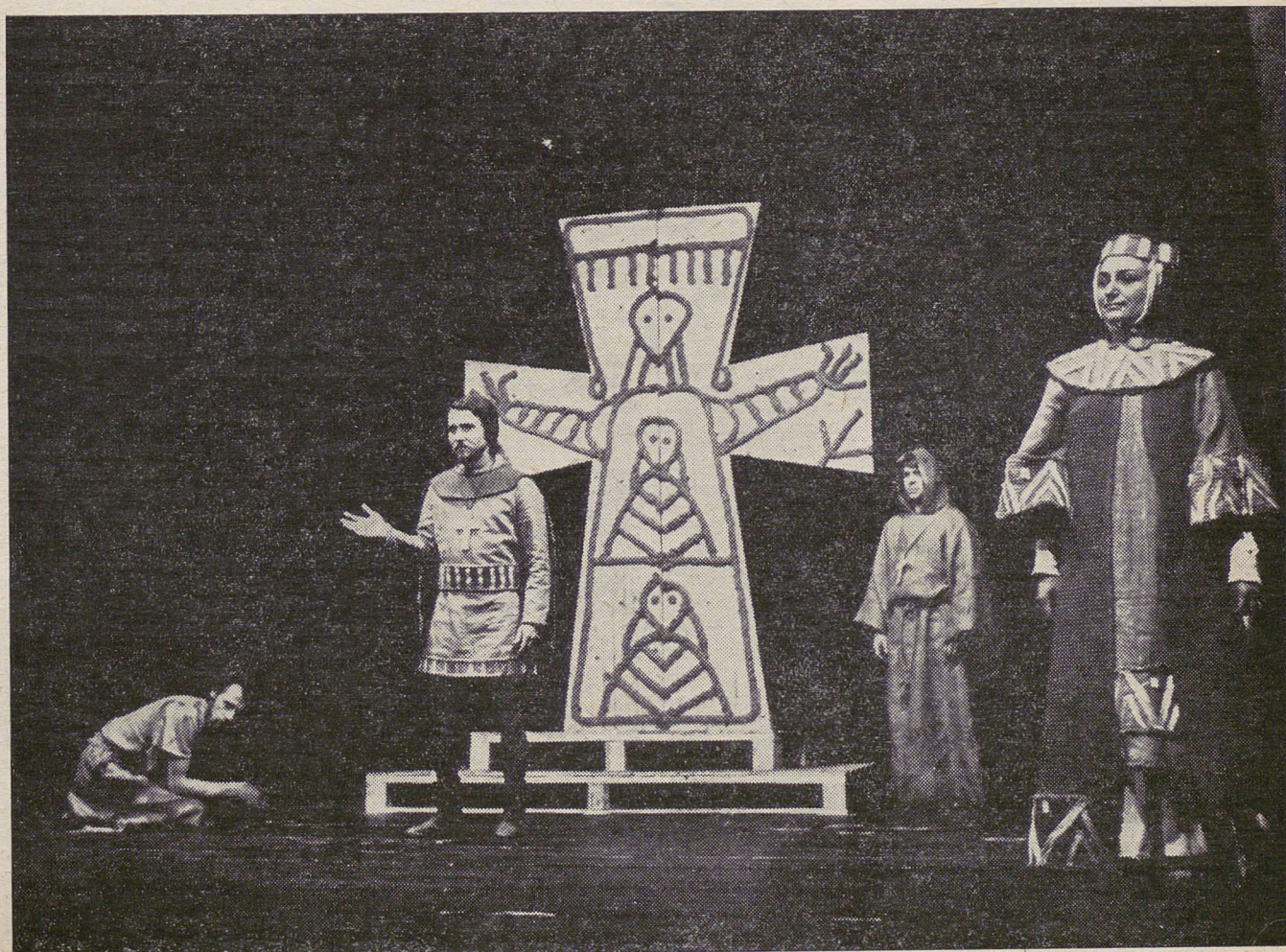
Iluzivní herectví je charakterem syntetické – analýza je namísto pouze v přípravném, zkušebním tvůrčím období. Hra s odstupem polarizuje mezi analytickými a syntetickými postupy. Vzájemný poměr mezi syntetickým a analytickým prvkem může být ovšem různý – podle toho lze diferencovat různé styly komického herectví. Na jednom pólu, kde převládá prvek syntetický, je komické charakterní herectví, na druhém, kde převládá prvek analytický, – herectví kabaretní. Charakterní komický herec sleduje především kontinuitní linii dramatického charakteru, který ztělesňuje; kabaretní herec akcentuje naproti tomu diskontinuitní linii vtipu, kterým komentuje. Mezním případem analytického přístupu je takové herectví, které činí z prostoru mezi hercem a dramatickou postavou (rolí) pravou doménu jevištní hry. (Viz článek O ironii a dialektice hry, AS 12/1979.)

Proti principu hry s odstupem bylo vysloveno množství námitek. Nejčastěji se tomuto způsobu herectví vytýká nedostatek emocionality. Na tak obecnou námitku lze dát jen obecnou odpověď: hra s odstupem nikterak nevyklučuje citové a volní zaujetí herce a zprostředkovaně diváka – toliko je podporuje hledisku intelektuálnímu, které je zdrojem kritického a hodnotícího odstupu. Ani nejdivočejší zcizování nemusí znamenat a vyvolávat absenci emocionality, ale mnohdy proměňuje její charakter a složení: nad fiktivními citovými projevy předváděných postav převažuje skutečné citové zaujetí před-

váděcího – radost ze hry, ostatně jedna z výsostných kvalit komického herectví, schopná emocionálně „nakazit“ v tomto kladném duchu člověka na druhé straně rampy.

Závažnější je námitka druhá, vztahující se ke specifice komického herectví: někteří herci prý vytvářejí komické role stejným způsobem jako role vážné – s převažujícím citovým prožitkem, bez odstupu, iluzivně. Vskutku existuje způsob, který bych nazval dramatickým hraním komických rolí. Má své přednosti a bývá někdy zdravou protiváhou lehkovážného vtipkování a šaškování rutinovaných, ale bezduchých komiků. Jeho komická potence je však nutně omezená a problematická. Dramatický herec komických rolí je spoután s určitými komediálními žánry, hlavně s realistickou komedií 19. století (může se zdarem zahrát třeba Ostrovského), u většiny ostatních mu jeho postupy nedovolují diferencovat žánrové a stylové zvláštnosti, bude nutně tíhnout k jejich nivelizaci a tím oslabovat komický účín co do intenzity i kvality. Jsou ovšem i herci, kteří pracují v podstatě iluzivní metodou, odstupu při hře jsou neschopni, každé vybočení z řádu hry, každá odchylka, improvizace, každé faux pas je vyvádí z míry ..., a přece dosahují vysokého komického efektu a jeví se výraznými komiky. Je to obvykle dáno jejich vrozenými hereckými předpoklady, jejich výstředním zjevem a výstředními výrazovými prostředky, které umožňují dosáhnout bezděčně toho, co druzí vytvářejí záměrně – zcizující princip nadsázky je latentně obsažen přímo v založení herce a plní svou funkci nezávisle na herecké metodě.

DS TYL ŘÍČANY – J. K. TYL: DRAHOMIRA. FOTO P. ŠTOLL



činnost porotců očiima psychologa

IVAN VYSKOČIL

I. obecné předpoklady a podmínky činnosti

Mluvíme-li v tomto časopise o činnosti porotců, je snad zřejmé, že jde o členy uměleckých porot, které hodnotí dramatické produkce při různých soutěžích a přehlídkách.

Obvyklým smyslem práce takové poroty je zhlédnout a analyzovat jednotlivé produkce, případně vybrat nejlepší (vítěze, postupující), poznat, zhodnotit současný stav, tendence a problémy oboru a – nikoli na posledním místě – pomoci účastníkům.

Tím jsou v podstatě dány nároky na osobní (osobnostní) předpoklady jednotlivých porotců i na porotu jako na pracovní skupinu.

Osobními předpoklady se rozumějí vědomosti, znalosti, schopnosti a dovednosti nejen v daném uměleckém oboru, ale také v činnostech, které vyžaduje práce poroty. Jsou to: Vnímání (pozorování, sledování) daných produkcí a získávání patřičných poznatků. Hodnocení daných produkcí. A také schopnost nebo dovednost v tomto smyslu komunikovat s ostatními členy poroty a s hodnocenými.

Osobními předpoklady se rozumějí rovněž určité charakterové vlastnosti. Kupř. věcný, neformální, tvořivý zájem o obor a o práci účastníků, trpělivost a vytrvalost, smysl pro humor i pro kázeň, otevřenost a přímost, společenský takt, odpovědnost a pravdivost ap.

Úroveň těchto osobních předpokladů, jak a čím se konkrétně projevují, dává – nebo nedává – jednotlivým porotcům v očích hodnocených a účastníků hodnověrnost, autoritu.

Osobní předpoklady jednotlivců pro takovou společenskou roli jsou poznatelné – a obvykle známé – z jejich historie, z toho, co a jak dělali a s jakým výsledkem. Jsou poznatelné z jejich současné činnosti a jsou ověřitelné při samotné práci v porotě. Pochopitelně bychom mohli uvažovat i o speciálních psychologických zkouškách (testech), které však většinou nepřicházejí v úvahu.

Je třeba mít v dobré paměti, že každá porota nejen sleduje a hodnotí výkony, ale že také sama podává určitý výkon, že sama je sledována a hodnocena. Jako celek i každý její člen jako jednotlivec. A nejde ani tak o sledování a hodnocení těmi, kdo ji a je vybírali a dávali dohromady. (Častěji tím, kdo vybíral a dával dohromady a jeho nadřízenými.) Podstatnější a významnější je hodnocení těmi, které hodnotí. V těchto interakcích, v těchto dialektických vztazích se projevuje a jimi je dána také psychologická problematika jednoho každého porotce i poroty jako skupiny.

Tady záleží nemálo na tom, jak se jeví a jaké skutečně jsou důvody (motivy) toho, že právě on byl pro tuto roli vybrán, i toho, že tuto roli přijal. Záleží na tom, jestli účastníci právě tohle s jistým respektem a uspokojením vědí, nebo jestli se na to proč byl vybrán a kým a proč to vlastně dělá s většími nebo menšími rozpaky a pochybnostmi ptají. (A dojdou k názoru, že hlavním důvodem byla třeba osobní známost, setrvačnost nebo jiná podobná „zásluha“, „schopnost“.)

(Zajímavá je také otázka „homogeních“ {stejnorodých} nebo „heterogeních“ {různorodých} porot jakožto pracovních řešení.)

Osobní (psychické) předpoklady jsou ovšem různě ovlivnitelné a k tomu, aby se mohly optimálně uplatnit, potřebují určité podmínky.

Můžeme mluvit o podmínkách vnitřních, daných vlastní osobou, a o podmínkách vnějších, daných více méně prostředím. I tady ovšem existuje vzájemnost.

VNITŘNÍ PODMÍNKY

1. Dobrý fyzický stav

Aktivní, pozorné vnímání je náročnou činností nejen psychickou, ale také fyzickou. I když se „jenom dívám“ nebo „jenom poslouchám“, je to práce. Tím těžší, čím snadnější se může někomu jevit. Zejména pozorné sledování produkcí často nedokonalých a nevzbuzujících spontánní zájem a pozornost můžeme plným právem nazvat činností těžkou a při tom „jemnou“. Choulostivou na vnější i vnitřní rozptylující podněty.

Rozptylujícími podněty mohou být kterékoli aktivované fyzické potřeby. Kupř. hlad, žízeň, vyměšování, chlad, horko, bolest, potřeba pohybu, uvolnění ap. Jestliže naše pozornost, naše vnímavost není oslabována nebo rušena naší tělesností, ale naopak podporová-

na, mluvíme o dobrém fyzickém stavu.

O dobrý fyzický stav je třeba – zejména při déle trvající činnosti – vědomě a racionálně pečovat. Tím předcházet také únavě. Tato racionální péče má co dělat s denním (i nočním) režimem, s množstvím a jakostí stravy a pití, s časem a klidem na jídlo, zažívání a spánek, s osobní hygienou i s hygienou prostředí a ovzduší, s aktivní rekreací ap.

Dobrý stav fyzický pochopitelně souvisí s dobrým stavem psychickým. V této vztáznosti, v takovém „vyładování“ nebo aktivování existuje ne jeden osobní návyk nebo zlovyk.

2. Zdravé, výkonné smysly

Patří vlastně k požadavku dobrého fyzického stavu. Ale mluvíme o jejich výkonnosti, to znamená také o jejich vycvičenosti pro záměrné vnímání. Při vnímání dramatických produkcí nejde jen o zrak a sluch, ale zejména o aktivní, vycvičený smysl kinestetický, tělový. Je to vlastní smysl pro vnímání prostoru a pohybu, tedy i času, rytmu ap. Nemá žádný vyčleněný a viditelný orgán jako třeba zrak a sluch. Jeho proprioreceptory jsou ve svazech, šlachách, kloubech celého těla. Většina lidí naší civilizace, civilizace s výraznou dominantou zraku a sluchu (a sezení!), si jeho existenci a význam téměř neuvědomuje. Je kinesteticky nevnímavá. Bez cvičeného, citlivého tělového smyslu nejsme schopni „vcítění“ do druhých. Chápat, vnímat a předjímat druhého „zevnitř“.

Pro ty, kdo se zabývají dramatickou tvorbou, kdo se zabývají vnímáním, poznáváním a tvorbou lidského jednání a prožívání, má aktivní kinestetický smysl podobný význam, jako pro hudebníka hudební sluch. To je skutečnost, která bývá zdrojem ne jednoho nedorozumění a nepochopení při hodnocení dramatické produkce, při hodnocení, výběru a vzdělávání talentů.

3. Dobrý psychický stav

Rovněž souvisí s dobrým fyzickým stavem. Projevuje se otevřeností, pohodou a aktivním, věcným zájmem. To znamená, že dotyčný nemá aktuální osobní problémy a konflikty, že netrpí větší citovou nespokojeností. Jinak řečeno, že členství a činnost v porotě pro něho není příležitostí k osobnímu hojení se, k osobnímu vyžívání se mimo zmíněný věcný zájem.

Pokud jde o narušení dobrého psychického stavu, je třeba si dát zvlášť dobrý pozor na únavu. Jde především o únavu, která pramení z vlastní činnosti v porotě. Dá se říci, že úrava se zmocňuje během činnosti všech více méně rovnoměrně a ponenáhlu, nepozorovaně. Kopáč obvykle bezpečně pozná, kdy je unaven a kdy si potřebuje odpočinout. Čím jemnější a psychicky náročnější je však činnost, tím snáze, nenápadněji a podstatněji se podléhá únavě a jejím vlivům.

Ošemetné je, že první příznaky únavy nepůsobí nikterak varovně. Neponoukají k ustání v činnosti a k odpočinku. Většinou právě naopak. Jsou pociťovány jako uvolnění, „nejlepší“. Už se „nepáráme s každou maličkostí“, všechno je jaksi plynulejší a lehčí, velkorysejší, začínáme „fungovat“. A tady někde je právě to „nejlepší“, v němž by bylo třeba přestat a aktivně si odpočinout. Třeba jen na pár minut se rozhybat, rozdýchat, rozmluvit. Místo kávy nebo cigarety. Zaktivovat opět smysl, onen kinestetický smysl, celkovou vnímavost. Jenže takové vhodné a nutné chvíle často promeškáváme.

Podmínky vnější se týkají převážně prostředí a jeho vlivů. Jde o to, mít tyto podmínky na zřeteli, znát je a vědomě s nimi zacházet. Organizovat je tak, aby oboustranně (produkcí i porotě) napomáhaly k optimálním výkonům.

PODMÍNKY PROSTOROVÉ

Prostor (prostory), ve kterém se mají produkce a hodnocení odehrávat, by měl být vybrán tak, aby odpovídal charakteru a nárokům produkci. Vybrán nejspíše odborníkem, členem poroty. Obvykle je však nutno vzít zavedl tím, co je k dispozici. Typicky nevhodným prostorem pro jakoukoliv uměleckou produkci jsou „univerzální“ sály kulturních domů. V takových případech je třeba ještě před zahájením produkci takový prostor upravit, zorganizovat. Pořadatelé nebo pronajímatelé sálu si sami jen málokdy uvědomují působení a nároky prostoru, toho kterého jeviště a hlediště a vztahů mezi nimi. Je proto úkolem všech ostatních členů poroty,

aby takový akční prostor předem sami poznali, zažili, případně upravili. V tom je nejen jejich vlastní psychická příprava pro dobré pozorování a hodnocení, jejich individuální i skupinové vyladění, ale v tom je také jejich pomoc produkcí.

Tato příprava porotce, poznání a zažití akčního prostoru, optimální viditelnosti a slyšitelnosti technických nároků, je analogická s přípravou dobrého herce nebo režiséra. To znamená seznámit se s prostorem nejen zrakem a sluchem, ale zažít prostor také vlastním tělem, vlastním jednáním. Prostor si v daných relacích „prokousat“ a „promluvit“, „prochodit“ a „projednat“. Teprve pak je člověk schopen v daném prostoru skutečně aktivně, zasvěceně vnímat.

Podobná možnost seznámit se předem s prostorem by měla být ovšem dána také všem produkcím.

PODMÍNKY ČASOVÉ

Bývají dány pořadatelem jakožto pracovní program, plán, harmonogram. Záleží na tom, jak je program „nahuštěn“, kolik produkcí a jakých má porota během dne absolvovat, v jakém pořadí a v kterou denní (noční) dobu, tedy v jakých časových relacích. (Záleží ovšem i na ročním období, na dni nebo dnech v týdnu a na počasí. Ale to už jsou otázky speciální.)

To má opět vliv jak na hodnotitele, tak na produkcí.

Je-li program „přehuštěn“, jen s malými nebo v podstatě žádnými časovými rezervami, vede to obvykle k nejrušnějším zkreslením. Ať už z únavy anebo

přímo z „časové tísně“. Samo vědomí, že je „málo času a mnoho práce“, navozuje spěch, napětí, nervozitu. Vede k netrpělivosti, k povrchnosti a ke „zkratům“ při vnímání i hodnocení. Působí, že nevěnujeme plnou, soustředěnou pozornost tomu, co se právě odehrává, že se „předbíháme“, jsme v myšlenkách a představách už z toho, co teprve má přijít, nebo „zpožďujeme“, jsme v myšlenkách, v představách a v náladě ještě z toho, co už bylo. Anebo někde úplně jinde. „Unikáme.“ Leckdy býváme s „hodnocením“ produkce, s „úsudkem“ (rozumí se s předsudkem) o produkci hotovi chvíli po tom, co vůbec začala.

V takové stressové situaci mají tendenci se prosazovat — obvykle bez našeho vědomí a možnosti účinné korekce — ty momenty, které nejčastěji zkreslují naše pozorování a hodnocení. Tyto kritické momenty si probereme dále.

Do okruhu časových podmínek a vlivů patří také posloupnost jednotlivých produkcí, jejich pořadí. V které části programu, na začátku, uprostřed nebo na konci, v jaké časové relaci, v jakém sousedství a dotyku jsou prezentovány. To všechno má vliv nejen na naše vnímání, na naše interpretování a hodnocení těchto jinak samostatných produkcí, ale obvykle to má vliv i na produkcí a jejich výkony. Ze zkušenosti víme, jak jedna a tatáž produkce může jednou „zazářit“ a podruhé zůstat „ve stínu“. Budeme-li si více a konkrétněji takových relací a jejich možností vědomi, budeme vnímat, hodnotit i předvídat pravdivěji.

problém řešený znovu a znovu

HYNEK MÁCHA, POZDĚJŠÍ KAREL HYNEK A BÁSNÍK MÁJE, SE NARODIL PŘED 170 LETY, 16. LISTOPADU 1810

V pátek 25. září 1835 se v Praze, v knihoskladu Pospíšilově v Liliové ulici, sešli dva náhodní návštěvníci, dali se do řeči a dostali se do sporu. Nebylo by na tomto rozhovoru po půldruhém století nic významného, nebýt dvou okolností. Jednak ti dva byli František Palacký, později poctěný čestným titulem Otec národa, a Karel Hynek Mácha, označený v naší době za Knížete českých básníků, a pak — dialog se týkal problému dodnes živého — básnické ideje. „On o mne soudí,“ píše si Mácha do deníku, „že mám výbornou fantazii a že výborně maluji, ale práci mých hlavních že je chyba, že v ní nevysvítá jakási nutnost Idey.“ Mácha Palackému upřímně nerozumí. Jindřich Vodák, citlivý kritik literární i divadelní, upozorňuje právě na toto místo z deníku, když vítá třetí svazek máchovský (složený z deníků, zlomků a z korespondence) jako dovršení díla básníkova. Máchova

replika je přesná. Ale co měl vlastně na mysli vzdělaný a kultivovaný Palacký? Prahu ohromil svým prudkým a čínorodým zjevem dvanáct let předtím, když sem dorazil z Prešpurku s rozepsaným estetickým dílem a rozevlátými myšlenkami, pochycenými od studentských kolegů z jenské univerzity (té univerzity, jejíž duch poznal také studenta Karla Marxe, jenž na ní r. 1841 obhájil doktorát). V rukopise Krásovědy, kterou Palacký pro obětavý obrat k české historii nikdy nedopsal, definuje entuziasmus: „Roznět krásný jesti jakási plnost duše, dychtící po všem co pravého, krásného a šlechtetného.“ V zápiscích předcházejících rukopisu je myšlenka formulována ještě zřetelněji: „Rozkoš jen z idey pochází, ne z předmětu samého neprostředně.“ S touto estetikou normou přišel Palacký do Prahy. A dál ji nerozvíjel. Ale zato se zřejmě vyvíjel on sám. Vstoupil — a zaujal své místo — do společnosti pražského biedermeieru. Biedermeieru, který „vědomí základního rozporu mezi

ideálem a realitou“ řeší kompromisně, „žádá umírněnost, má nedůvěru k čínorodým lidem, miluje život skromý v omezeném okruhu působnosti, má pietu k útvarům daným tradicí“ [Jirátko]. Právě v souvislosti s touto charakteristikou považuje Jirátko Palackého přechod od filozofie k historii za příznačný. I Nejedlý, který je mimo podezření, že by si dost nevážil významu a díla Palackého, konstatuje, jak „přímo klasický jest tehdy klid Palackého, muže jistě svobodomyšlného“. Takže sumárně dostane se pak tomuto významnému jevu nepříliš lichotivé charakteristiky [Dostál]: „Do českého kulturního a politického života zasáhl tak podstatně, že si ke konci života vysloužil mnoho oficiálních poct a čestný titul Otce národa. Pocty a titul však byly nejen výrazem jeho skutečných zásluh o rozvoj české vědy a národních kulturních institucí, ale i odměnou za jeho stále konzervativnější politickou úlohu po roce 1848, kdy vystoupil jako hlava českého liberálního měš-

fanstva a rozhodně se postavil proti revolučním proudům. "Tak tedy vypadá jeden z aktérů našeho historického dialogu.

Druhého, básníka, známe snad lépe. Ale musíme vědět, co zavaldo podnět k dialogu. Tři dny předtím, v úterý, dostavil se k Máchovi slavnostně oblečený J. S. Tomíček, špatný básník, později povětivý novinář a vědecký pracovník. Z pověření purkrabího Chotka měl být sestaven k příjezdu c. k. Milosti Ferdinanda I. sborník pozdravných českých básní. Tomíčka výslovně dvakrát vyzval právě Palacký, aby o příspěvek požádal také Hynka Máchu. Dialogu, jehož výmluvnou úvodní tezi již známe, musíme tedy dát tím větší význam: šlo vlastně o nepřímou instruktáž autora. Můžeme hned říci, že instruktáž neměla úspěch — nejvyšší purkrabí český hr. Chotek Máchovu báseň Na příchod krále ze slavnostního sborníku vyřadil. Ne však zcela pro nedostatek jasné idey, spíše pro její nevhodnost — autor dával příliš přednost králi před císařem a národu před Rakouskem.

Ale instruktáž neměla úspěch ani mimo tuto aktuální souvislost. Básník vědci nerozuměl, či spíše básník s vědcem si neporozuměli. Mácha si zaznamenává: „Já mu nerozumím, nebo mám za to, že právě v každé moji básni Idea jest co nejmnohemji rozvedena.“ „Mácha myslí,“ vysvětluje Vodák, „zřejmě její početí a vtělení v nazreň básnické představě tak, aby byla v ní dána a obsažena, nikoli aby přicházela sama o sobě, holá a vyňatá, aby představa byla Ideou a Idea představou, aby představivost byla prostě podstatnou vlastností básnického ducha, jak má být.“ Mácha byl prostě z jiné látky. „České písemnictví dřívějších období ... váží si umění, pokud slouží, a individualit, pokud jsou výrazem ideálů — národních, etických, náboženských“ (Jiráč). Jenže tu právě je kámen úrazu. Už v prvních signálech velkého básnického talentu, v Obrazech ze života mého se představuje autor, „jenž s odvahou subjektivity, do té doby v Čechách neslýchanou, staví sama sebe na scénu, mluví o tom, co sám viděl a zažil, ale dobášíje a přebášíje tyto zážitky“ (Krejčí). Deník toho plodného roku 1833 zahajuje citátem z Lessinga: „Nešťastný Phönix, jemu strašný připadl osud, bez přítele a milenky zůstat, neb jediný jest druhu svého.“

Tento básník, jediný druhu svého, 23. dubna 1836 dává na trh 1. svazek Spisů — Máj. Od Tyla dostalo se mu ovšem výtky nečeskosti a neslovanskosti. Měl patrně Máj celý vypadat po vzoru prologu: „Nešťastný, jenž v nouzi lká, nechť se k Čechovi obrátí, ten mu rychlou pomoc dá ...“ Ale, jak praví F. V. Krejčí: „Více než k věcem národa a společnosti jest básněň jeho obráceno k přírodě. Jedinec, osamělý, lidí se stranící anebo

z jejich středu vyvržený a rozmlouvající s nocí, jarními květy, šumícími řekami, slávkami a hvězdami — tot vlastní básnický postoj Máchův, individuálně proň význačný.“ Tyl je přesvědčen, že „jinak k bratřím mluví musíme“, neboť „proč u nás, prosím, muži mladému, duchem bohatě nadanému, s kolem a popravou se obíráti?“ Když F. X. Šalda při slavnostním projevu Tyla citoval, parafrázoval jeho slova ironickým — „co s takovými neapetýtlích syžety?“ Ale Mácha píše „chvalozpěv na život v básni bez happy endu, v básni, jejíž hrdinka končí sebevraždou, hrdina pod popravčím mečem a autor veršem Kdo srdci takému útěchy jaké dá? Průměrný básník by při takové závrtné plavbě za myšlenkou hanebně ztroskotat. Shakespeare obdobnou plavbu podnikal dost často“ (J. Šotola). Jméno Shakespeareovo se v souvislosti s Máchou neobjevuje ani náhodou, ani ojediněle. „U Shakespeara nestojí na počátku idea, nýbrž postava,“ praví lakonicky V. Jiráč nad Hamletem. Rok před vydáním Máje píše ve školní úloze sedmnáctiletý Karel Marx: „Naše vztahy ve společnosti do jisté míry začaly již dříve, než jsme s to je určit.“ Slavná postava Máchova strašného lesů pána je jakoby básnickým obrazem této věty ... V roce vydání Máje je Mánesovi 16, Havlíčkovi 15, Smetanovi 12 let. Mácha je předzvěstná hlídka nové generace, proto je považován za kacíře, zaškodníka, partyzána. Jeho výsostné dílo vstoupilo, jak bylo trefně poznamenáno — do vzduchoprázdna! Básníkovi i dílu se v Čechách dostalo odmítavých kritik a urážek. Nejhorší z nich vyšla již jako básníkův nekrolog. Otiskl ji Chmelenskému redaktor Časopisu Českého mušea František Palacký. Zato úvodní dedikační rýmovánky byly téhož roku zhudebněny a vyšly ve Věnci ze zpěvů vlasteneckých ...

Ale jak je rozřešen půldruhého století starý spor? Ještě poslední odbočku. Mácha uzavírá svůj záznam: „Vlastně bych ale soudil, že on jest básník německý a že hledá filosofii v básních, jakožto nejnuttější věc.“ A mimochodem přidává lapidární argument — v národních písních přece filozofie taky není! Stejně přesný je však i odhad protivníka v diskusi. Palacký vlastní básnické tvorby sebekriticky dávno zanechal, ale jeho estetické názory jsou napájeny především z Kanta a — ze Schillera. To je tím zajímavější zjištění, že v souvislosti s Máchou několikrát padlo jméno alžbětinského dramatika. Německý vrsťevník Máchův, jeden ze čtyř velkých německých dramatiků, totiž označil Schillera a Shakespeara za protivníky. Zmíněný protiklad proslavili zakladatelé vědeckého světového názoru v diskusi nad Lassallovou historickou tragédií. Karel Marx: „... musel bys dělat víc po shakespeareovsku, a právě za tvou hlavní chybu poklá-

dám, že to děláš po schillerovsku, děláš z jednotlivců pouhé hlásné trouby dobových myšlenek.“ (Připomeňme mimochodem, že např. Mahen na Máchovi oceňuje právě otevřenost jeho tvorby, jež „je rozhodnou protivou poezie, která věří hned na začátku, že jejím konečným cílem je harmonická krása, summum formy a vznešené myšlenky“, a naopak také to, jak Vančurův učitel Vyplampán mu za totéž dává tak známé a typicky do těla: „Jděte mi s vašimi Máji! a s takovými násilnostmi, copak je pravdě podobno, aby loupežník mluvil ve verších?“) Engels ve shodě s Marxem požaduje „dokonalé spojení větší hloubky myšlenek ... se shakespeareovskou živostí a bohatstvím děje“. Tahle diskuse bude ovšem vedena až v roce 1859, zatímco Mácha si Shakespeara půjčuje od přítele Strohbacha v roce 1835 a svoje shakespeareovské obrazy tvoří ještě dřív. Ve stejné době čte Byrona (nejspíše v polském překladu), ale byronovský tón mají jeho verše už předtím ... Tušil dříve, nežli se stihl rozhlédnout. Bylo prostě něco ve vzduchu, co Františku Palackému unikalo či bylo proti mysli, a co citlivé smysly básníkovy sály ještě v samém počátku. Neboť autor Máje nebyl pránýřován proto, že vyjadřoval ojediněle neoptimistické a nepozitivní pocity. Měsíc před vydáním Máje kritizuje kaplan Rozsypal sklony mládeže k dandysmu, světobolu a rozervanosti s útěšnou pointou, „že náhled tento jest pouze hnusná obluda básně obrazy, pošlá z obmezeného ducha, a výtvar srdce, rozervaného ostnem náruživosti“. Karel Hynek se nutí do spěchu s vydáním svých děl, protože jej kamarádi — znalí jeho rukopisů — s úspěchem (i když ne vždy s úrovní) kopírují!

A to je všechno. Ani vědec, ani básník neměli ponětí, že jejich spor je základního rázu a bude teoreticky řešen a vyřešen za pouhých dvacet let nato v diskusi nad německým historickým dramatem. Že rozpor mezi Schillerem a Shakespearem, Raffaelem a Rembrandtem bude jednoznačně rozhodnut ve prospěch druhých — ve prospěch života.

Ale co je více nežli století vyřešeno v teorii, v praxi znamená každodenní zápas. Nad rozebraným textem, rozpracovaným přednášecským výkonem, rozestudovanou rolí. Jak v tom každém případě spojit hlubokou myšlenkovou náročnost s živostí pravdy. Teoretické řešení není totéž, co praktický výsledek. Teorie může rozhodnout jednu provzdu. V praxi musíme svůj úkol řešit vždycky znovu a znovu a od začátku.

A tak setkání 25. září 1835 v Pospíšilově knihoskladu v Liliové ulici v Praze není jen historický střepík či drobný drb o sporu mezi Otcem národa a Knížetem básníků. Je to historická expozice našeho každodenního tvůrčího problému. J. HRAŠE

DIVADLO MUSÍ JÍT S DOBOU

V předvečer Měsíce československo-sovětského přátelství jsme se setkali s letošním jubilem – osmdesátiletým proletářským básníkem Karlem Jiráčkem, zakladatelem a vedoucím legendární El Carovy divadelní skupiny dělnické mládeže. Na výčet významných soudruha Jiráčka, známého pod uměleckým jménem El Car, bychom spotřebovali hodně papíru, proto si alespoň ve zkratce připomeneme ta nejvýznamnější – Řád práce, Řád 25. února II. stupně, zasloužilý pracovník kultury, cena Hlavního města Prahy, cena Antonína Zápotockého a zlatý Tylův odznak.

S Karlem Jiráčkem jsme si přišli zavzpomínat na Elcarovce, ale také povídat o dnešním amatérském divadle a kulturním dění vůbec. A poněvadž nás k tomu objemný archiv El Carova souboru přímo vybízel, začali jsme od začátků.

Začátky bývají většinou složité. U vás tomu zřejmě nebylo jinak.

Když jsme nastupovali do společenského života, tak jsme hlavně prožívali velké zklamání. Již při návratu z války jsme se dovídali o Říjnové revoluci, což v nás zanechávalo silný dojem a zá-



roveň víru, že se něco podobného odehraje i u nás. A když jsme slyšeli, že se utvořilo Československo, tak jsme věřili, že se i u nás bude vyvíjet situace jako tam na východě – v Rusku. Ovšem po návratu jsme se přesvědčili, že mimo osvobození z područí Rakousko-Uherska zůstalo všechno při starém. Továrny zůstaly v majetku fabrikantů, banky v rukou bankéřů a pracující lid, i když protestoval a demonstroval, byl nadále všemi možnými prostředky umlčován. Proto jsme i my, mladá genera-

ce, hledali nějakou základnu, z které bychom mohli působit i na ostatní. Tak jsme vstupovali do mládežnických organizací (tenkrát vznikl Komsomol), do tělovýchovných jednot a taky do divadelních organizací. Na pódiu ochotnického divadla jsme mohli vyjadřovat své myšlenky, své touhy, své ideály... Jenomže to byly spolky, které nesly ještě pečeť doby probuzenecké, s repertoárem, který by se dal nazvat reformním. A ten plně nevyhovoval naší mladistvé bojovnosti. My jsme si představovali činnost na pódiu jako ohnivou výzvu ostatním pracujícím. Rozhodující vliv na utvoření našeho souboru měla politická školení, obzvláště po roce 1922, kdy jsem vstoupil do komunistické strany. Tehdy jsem si uvědomil, že právě z prken dělnického divadla můžeme působit, aby se myšlenka osvobození dělnické třídy a pracujících proměňovala v materiální sílu.

S čím jste vstupovali do počátků souboru?

Neměli jsme celkem nic. Měli jsme jen tu odvahu, naději a bojovnost. Ale ono to stačí, když má mládež tyto vlastnosti, tak si pak pomůže ke všemu ostatnímu! Také my jsme dlouho vystupovali jen v rudých tričkách a modrých teplácích. I když jsme časem poznali, že to nebylo zcela správné a že k divadlu patří i ty šminky, scéna a úbory. Ale to už je jiná kapitola, o tom až později.

Jaký repertoár jste pro soubor vybírali?

Zpočátku jsme vystupovali s kratšími recitačními pásmy u příležitosti různých shromáždění a schůzí. Nejprve jsme si vybírali verše našich klasiků – Vrchlického, Nerudy, Hálovy. Zanedlouho jsme však zjistili, že jejich básně plně nevystihují dobu, ve které jsme žili, a proto se stále častěji začaly v našem programu objevovat například básně Jiřího Wolke. Byl to náš vrstevník (narodil se jako já v roce 1900), reagoval na nejžhavější problémy tehdejší doby a hlavně – mluvil naším jazykem. Ze sovětských básníků dominoval v našem repertoáru V. Majakovskij. Časem jsme zjistili, že musíme jít s dobou a aktuálně reagovat na různé situace a problémy. A protože jsem již od čtrnácti let psal různé básničky, čímž už jsem měl určitou praxi, cvik i zásobu slov, rozhodl jsem se napsat něco pro soubor sám. Nejdříve jsem napsal báseň Spartakus. Je zajímavé, že původně jsem tyto verše psal pro nástěnné noviny a teprve po velkém ohlasu u lidí jsme se

Z VYSTOUPENÍ V OSTRAVSKÉM ROZHLASU





LUCERNA PRAHA: PARIZSKÁ KOMUNA

rozhodli Spartaka uvést i jevištně jako rytmodeklamaci, což byla vlastně taková nová jevištní forma, ve které pohyb umocňoval přednášený děj. Pořád mi však vadil spíše pesimistický závěr básně a proto jsem napsal do našeho scénáře ještě dovětek v tom smyslu, že byt byla tá Spartakova vzpoura poražena, přesto září světu jako obraz spravedlivého boje a odvahy ... A s tímhle závěrem jsme celou rytmodeklamaci nacvičili a mnohokrát hráli.

Jak jste se dostal k textování písniček?

To je zajímavá historie. V době hos-

DOPIS PRIMÁTORA V. VACKA

podářské krize si někteří nezaměstnaní pomáhali v těžké situaci tím, že chodili po ulicích a hráli takové ty „šlágrové“ písničky, které byly zrovna v té době takzvané v kursu. A ostatní lidé jim házeli mince. V té době se ocitl na dlažbě i náš harmonikář a začal se živit také hraním po ulicích. Když jsme se to dověděli, pozvali jsme si ho na schůzi souboru a kritizovali jsme, že hraje takové únikové písničky, které lid spíše dezorientují nebo mu nasazují růžové brýle. Náš harmonikář se ohradil, že jiné písničky neznají a revoluční písně pochopitelně zpívat na ulici nemohl, to by ho hned sebrali. A právě to mne podnítilo k tomu, že jsem na nápěvy známých šlágrů napsal texty kritizující rostoucí nezaměstnanost, bující fašismus, různé korupční aféry a další ak-

tuální problémy. Tyhle parodie jsme začali hrát při našich vystoupeních a lidé si je hned pobrukovali a zpívali s námi. Tak jsem se dostal k textování.

Zmínil jste se o narůstajícím fašismu. Jak soubor pracoval v době války?

Členové souboru pochopitelně plnili stanovené úkoly ilegální práce. Jedním ze zajímavých byla třeba akce, ve které jsme přes noc rozházeli po celých Vysočanech statisíce papírových rudých hvězdiček, abychom ukázali naši sílu. V ilegálním boji ztratilo i pět našich členů život. My jsme však vystupovali dál a řídili se Leninovým heslem z doby stolypinské reakce v carském Rusku: Hovořit tak, aby na nás nepřítel nemohl a lid nás pochopil. K tomu bude nejlepší konkrétní příklad. V roce 1943 nás pozvali z Nových Vysočan, abychom uspořádali večer k 1. máji. My jsme to vyřešili tím, že jsme vystoupili již o dva týdny dříve, ale o to více jsme si dali záležet na scénické dekoraci. Zadní stěnu jsme vyzdobili rudě a uprostřed jsme umístili velkou jedničku ověšenou lipovým listím. Oficiálně to mělo znamenat první část programu, ale všichni v sále pochopili, že se jedná o oslavu 1. máje a hned se roztleskali. Po válce pak, když jsem přišel opět do Nových Vysočan, zastavili mne někteří členové a funkcionáři i jiných politických stran. Říkali, že se jim ten Májový večer tenkrát velice líbil, ale že měli velkou obavu, aby nás nesebralo gestapo a my si nemysleli, že nás oni udali. Takže to bylo jedno takové drsnější poučení o tom, jak tragická doba jakou okupace byla, může semknout i lidi, kteří předtím stáli proti sobě.

V archivu vidíme i fotografie z natáčení v ostravském rozhlasu z roku 1949.

Tenkrát jsme se účastnili Soutěže tvorivosti mládeže. Přes obvodní a krajská kola jsme se probojovali až do ústředního finále, které probíhalo právě v Ostravě. Tam jsme se umístili v rytmodeklamaci na druhém místě a ve sborové recitaci jako třetí.

Jaký dojem na vás dělá současné amatérské divadlo?

Mám dojem, že se v poslední době u některých amatérských divadelních souborů vytrácí úderný námět, který by měl aktuální dopad na dnešní občanstvo. Někdy divadla zavrhnou klasické formy a herci hrají na prázdné scéně téměř v civilu, ale to co hrají není většinou to pravé. I my jsme se nakonec přesvědčili, že k divadlu patří i kostýmy a šminky. To jsme takhle jednou vystupovali pod širým nebem v Divoké Šárce a hráli jsme různé skeče, kritizující rozrůstající se fašismus. Jako vždy jsme vystupovali pouze v teplácích a tričkách. O přestávce se mezi námi objevil nenápadný muž a řekl, že nám něco přinese. Po chvíli se vrátil s balíkem, ze kterého vytáhl starší frak a cylindr a radil, aby si to herec, který má po

*El-Carova skupina je hotový dy namit,
je to nálož pod buržoazní rást.
Smích, který se odráží po hudební a
šmíci, když naslouchají její škandálům
veršům je atomová puma vrháná na
kapitalistické povle. Ať žije, jak žít a
mohutní El-Carova skupina!*
29. 4. 1948. *Primátor
Karel Vacek*

přestávce výstup, oblekl. My jsme se nejdříve ohražovali, že jsme mladé, civilní divadlo vystupující bez zbytečných efektů, ale posléze jsme se nechali přemluvit. A vystoupení mělo ještě větší úspěch. Byli jsme od té doby bohatší o zkušenost, že nelze všechno šmahem zavrhnout.

Jak se díváte na současnou populární hudbu?

Jsou pěkné písničky. Konkrétně se mi v poslední době zalíbila jedna z repertoáru Waldemara Matušky, ve které se zpívá, že co děláš, máš dělat rád. Ale celkově toho dobrého slyším dost málo. Zpěváci vystupují mnohdy v bombastických kostýmech, v holínkách jak rybáři od třeboňských rybníků, ale když se člověk zaposlouchá do textu, zjistí, že vlastně v písničce vůbec o nic nejde.

Hlavně postrádám v písničkách dnešní problémy. My jsme třeba slyšeli nějakou zprávu večer v rádiu, já jsem hned napsal text a dal ho zhudebnit a pozítří jsme už hráli „čerstvou“ písničku v programu. A lidi říkali: Panečku, ti Elcarovci jsou rychlí, včera se to stalo a oni nám o o tom už teď zpívají! Zdá se mi, že se začínají objevovat i takové „růžové“ písničky o tom, jak je všechno hezké. A vždyť je právě ještě tolik věcí, které nejsou v pořádku a zasloužily by si kritické ztvárnění v nějaké dobré písničce či divadelní hře. Zkrátka divadlo i kultura musí jít s dobou!

Co byste tedy přál současným, ať již amatérským či profesionálním umělcům?

Nepokračovat v takových těch zajetých kolejkách, kde se vymýšlejí spíše ty formální změny. A nebát se hrát nebo

zpívat „o něčem“. Mně nejde o to, aby se recitovala nebo zpívala nějaká politická hesla. Ale když hrozí nebezpečí atomové války, tak je přece třeba na to reagovat! Potřebujeme zvyšovat výrobu, šetřit, hospodárně využívat energii. A to všechno by se mělo i mohlo odrážet v repertoáru současných souborů, bez ohledu na to, zda profesionálních či amatérských. Ještě mám na srdci problém angažovaného, politického kabaretu. Hodně dlouho o něm slyším mluvit, ale stále zůstává pouze mlhavým přáním.

Děkujeme za rozhovor a věříme, že dnes, kdy se celá kulturní oblast zamýšlí nad závěry 15. pléna ÚV KSČ, nepadnou vaše podnětná slova na nepřipravenou půdu.

Otázky kladl Michal Stein

Zamyšlení po Hronovu

Když jsem četl o dalších úkolech při vytváření skutečných hodnot našich divadel ve smyslu 15. zasedání ÚV KSČ a projevu Vasilu Biřaka i ministra kultury Milana Klusáka, vrátil jsem se v zamyšlení k významným dnům jubilejního 50. Jiráskova Hronova. Vždyť to byl zřejmě také úsek velké ochotnické práce, který na základě dosažených úspěchů přímo vybízel k tomu, aby se ujasnilo, jak prospěšné pro celou naši společnost je pokračovat v dalším rozvoji konkrétního úsilí amatérů v tvůrčím rozvíjení základů ochotnického divadla. Jak řada recenzí, tak i podnětné prozkoumání dr. Jana Čisáře v Tvorbě základních rysů této přehlídky nejvyspělejších souborů na Jiráskově Hronově dává dostatek podnětů k tomu, aby odborné rozborů v Amatérské scéně ze závěrečných celostátních představení mohly stanovit hlediska, jež by vedla v duchu zásad stranického pojetí kultury jako široké výchovné působnosti na masu pracujících k plodnému rozmachu ochotnického hnutí.

Vždyť nejen obrozená doba Tylových základů v osvětové práci na venkově, ale celý ve světovém měřítku nebývalý rozvoj ochotnické činnosti i v nejzapadlejších místech naší republiky, je přesvědčivým dokladem správného spojení hlediště s jevištěm k dokonalému vyznění myšlenek dramatického díla a tím k emocionálnímu ovlivnění diváků. Jakékoli přehlížení tohoto základního poslání amatérské práce vede k samoúčelným pokusům pro úzký okruh elitního obecnstva a tím ztrácí to, co u ochotnického divadla je nejcennějším i nejosobitějším a co je výrazně odlišuje od krajských divadel: mohutný územní záběr v mase diváků. V tom asi je také podstata polemiky těch souborů, které svědomitě plní své povinnosti na místě,

ale i širším okolí své působnosti a o níž se zmiňuje v Amatérské scéně č. 7 dr. Jan Čisář. Je možno připustit, že snaha porotců ukázat na Jiráskově Hronově to nejlepší, nejprůbojnější, nejobjevnější, co se v ročním období amatérům podařilo inscenovat, vede k tomu, že se neprokazuje obecná a možno říci i průměrná vyspělost ochotnického divadla. Ovšem není to poprvé, co tato zásada byla ze strany souborů, které se nikdy na Hronov nedostaly, kritizována, že se tak neukazuje celkový obraz ochotnického úsilí. Zejména u souborů, které mají možnost využívat pomoci profesionálních režisérů, dochází k jasné převaze a pak se tyto amatéři nevyhnou výtkám, že se vlastně chlubí cizím perím. Má to i svou další zápornou stránku. Zatím co ostatní soubory počtem představení i zájezdů ve své oblasti plní vlastní poslání ochotníků, snaha těch vynikajících se upírá přemírou času a účasti na přehlídkách převážně k hronovskému cíli a vlastní úkoly v místě působení se podezřívají.

Skutečnost také ukazuje, že profesionální přátelská služba má někdy i nepříznivý dopad. Vždyť dobrých režisérů ve stálých divadlech není nadbytek a pokud mají volný čas, pomohou raději v druhých divadlech, kde pro inscenaci mají ve scénografii i vyspělosti herců příznivější podmínky. O spolupráci s amatéry se pak začínají ponejvíce ti, kteří na mateřské scéně nedostali příležitost k uplatnění a mají snahu příznivostí a experimentem na sebe upozornit. A tak amatéři, kteří se spolehnou na vlastní vkus a dovednost se sice pro svoji skromnost na Hronov nedostanou, ale přitom jsou, od těchto nežádoucích zjevů uchráněni. Myslím, že pomoc profesionálů, jak ji svého času praktikalna krajská kulturní správa

Středočeského kraje ve formě dlouhodobého školení režisérů za pomoci vynikajících odborníků, prospěla amatérům výrazněji. Do myslí se pak nezdáritelně vtírá otázka, zda by Hronov neměl ukazovat, jak má převážná část venkovských souborů pracovat. Ve velkých městech víceúčelové kulturní domy amatérům neprosplívají, v menších se pohostinství mění rekonstrukcí na taneční sály. Za těchto podmínek by se pozornost po Hronovu měla obrátit k venkovu. Tam řada jevišť zahálí.

Když prohlížím snímky z představení amatérů, shledávám, že černý horizont se stal spásným řešením scénografie. Ale ne každý režisér je takovým kouzelníkem jako byl E. F. Burian, který s výtvarníky Kouřilem a Rabanem dokázal tuto z nouze ctnost za pomoci vhodných materiálů a hlavně světla povýšit na poetický výraz prostředí nebo symbol autorovy základní myšlenky. Barevná televize nadto bude zvyšovat i náročnost diváků na výtvarnou složku inscenace a to je přímo příkaz velkého konkurenta ochotníků, aby nezapomněli včas reagovat na proměny inscenačních kvalit. Každá pohodlnost anebo závislost na štajích, žebřících, houpačkách, lanech a jiných přežitých způsobech scénografie by se v budoucnu mohla vymstít.

Ovšem všechny prostředky scénické přitažlivosti by nebyly nic platny tam, kde chybí vztah k současnosti, uvědomělá dramaturgie a zejména taková, která nepřijímá bezmyšlenkovitě repertoár stálých divadel, ale přihlíží k specifickým podmínkám oblasti, v níž amatéři pečlivě připravují své představení s touhou co nejvýrazněji přispět k řešení životních problémů typických pro toto místo, pro život v této oblasti. Vždyť i klasická díla vhodně volená a s porozuměním inscenovaná mohou při náležitě účtě k autorovi a přemýšlivém pročtení textu pomoci k dramaturgické odlišnosti.

VÁCLAV ZIMA

čtvrtstoletí

V Brně už ten název dávno zdomácněl. Není se co divit, Skřivani, neboli Divadelní studio Josefa Skřivana při OKVS Brno IV, působí v tomto městě už celých pětadvacet let. A nezná ho zdaleka pouze moravská metropole — amatérský divadelní soubor, nesoucí ve svém názvu jméno pokrokového herce a režiséra Josefa Skřivana. Soubor procestoval koncem 60. let za dob své největší slávy deset zemí Evropy a o jeho kvalitách tohoto období svědčí mimo jiné i první místo na III. světovém festivalu amatérských divadel v Monte Carlu z roku 1965.

Dnes se pod tímto názvem prezentuje zcela nový kolektiv mladých lidí, kteří mají nemenší chuť a elán „dělat divadlo“. Dobré divadlo. A je třeba předem říci, že se jim to docela daří...

Nový soubor existuje pět let a za tu

dobu uvedl deset titulů. Není to mnoho, ale když si uvědomíme, že mladí lidé, kteří jsou většinou stejně staří jako jejich divadlo, museli začít úplně od počátku divadelní abecedy každého aktéra jevištních prken, není to zase tak málo. Stmeloval se soubor, který musel překonávat malé i větší problémy všeho druhu — shánět střechu nad hlavou, potýkat se s dramaturgií a samozřejmě při tom všem se učit chodit a mluvit na dřívě vzpomínaných prknech.

Písmenem A — základem té nejelementárnější herecké práce — byla dvouletá spolupráce s prvním divadelním profesionálem u Skřivanů, hercem z Divadla na Provázku, Miroslavem Donutilem. V DSJS si Donutil „vyzkoušel“ režii a naznačil tak cestu po stránce režijní i dramaturgické, kterou by se mohl soubor v budoucnosti ubírat.

V polovině dubna 1977 byla premiéra, která ukázala výsledky této spolupráce. DSJS se tak po delší pauze představilo hrou Ivana Vyskočila O rodný ranč aneb Padni padouchu! Mirek o tom říká: „Vyskočilova školní besídka měla být pokusem, jakýmsi prubířským kamenem dovednosti a talentu. Jde o jednoduchý text, na kterém by se herci měli naučit základní principy herecké práce, metody střihu a podobně.“

Tato úsměvná parodie na brakovou literaturu měla deset repríz a Skřivani s ní hostovali v několika klubech. „Důležité bylo samo pojetí režie jako režie kolektivní. Všichni na hře pracovali, každý mohl přijít s nápadem,“ vzpomíná Donutil, „nerad bych se proto stavěl do funkce režiséra, fungoval jsem spíše jako konzultant.“

Mirek, věkově i myšlenkově blízký kolektivu, působí spíše jako kamarád-poradce než jako přísný režisér. Vždy dokázal předvést svoji představu he-

DSJS BRNO — ANONYM: ŽENA HAŠTERIVÁ A MANŽEL ZOUFANLIVÝ



Skřivanů

recké akce na scéně několika způsobů, a když Skřivanů na jevišti dlouho něco nešlo, křičel dnes už pověstnou větou: „Pusťte mě tam, já to všechno zahraju sám!“

Přes své pracovní zaneprázdnění zůstal Donutil i další divadelní sezónu v DSJS jako hostující režisér a nastudoval se souborem barokní lidovou frašku z konce 17. století Žena hašteřivá a manžel zoufanlivý. K daleko náročnější věci přistupovali všichni zodpovědněji a Skřivanů přizvali ke spolupráci další profesionály — choreografa, výtvarníka a hudebního skladatele. Starý divadelní text, teprve nedávno objevený ve Fulnecké kronice, Donutil upravil a připsal k němu promluvy, jakýsi aktualizací most se současností, který sblíží tehdejší manželské neshody s jejich dnešní, někdy ne příliš odlišnou variantou.

Ve výčtu nejreprizovanějších inscenací Divadelního studia Josefa Skřivanů nesmíme zapomenout na druhou linii dramaturgie souboru, která je určena nejdělejší, ale i nejkritičtější divákům — dětem. Skřivanů dělají pohádky rádi a na děti mají ty nejlepší a nejveselejší vzpomínky. První ze série pohádek byl Mikulkův Měsíc v anténách z pětasedmdesátého roku, dále pak Káča z Mokré Lhoty; nejzdařilejším kusem bylo pásmo zdramatizovaných textů nejznámějších pohádkových motivů Pohádky chlubiivé Miládky, ve kterém si mohly zahrát děti samy.

Jarmila Veselá, pod jejímž režijním vedením byly všechny pohádkové inscenace realizovány, říká: „Získat si důvěru dítěte a dokázat se přiblížit jeho psychice je velmi obtížné. My bychom stále chtěli být dospělými dětmi ...“

Prozatím neúspěšnější inscenací DSJS je bezesporu Odyssea. Homér — to je klasika a tím pádem i povinná četba. Skřivanů se ale chtěli podívat na bohy a hrdiny antických bájí bez básnických příkras a hrdinského patosu, jako na jedny z nás, obyčejné smrtelníky z masa a kostí, kteří měli také své vášně, starosti i radosti. Skloubením téměř tři tisíce let starého řeckého eposu, klenotu světové literatury s nadčasově humánní problematikou, a moderních režijních a inscenačních metod a postupů vznikla „hostina vybraného divadelního apetitu, ochucená kořením procítěného intelektuálního humoru“, jak tvrdí jedna recenze. Celou více než dvouhodinovou inscenaci prolíná motiv hostiny, jakéhosi slavnostního stolování lidí, aktérů a zároveň posluchačů

Homérova dějově nabitého příběhu lásky ryze lidské, lásky k vlasti a k životu vůbec.

Po tříměsíční tvrdé práci vznikla hra, o které tvrdí shodně všichni odborníci, že se jedná o neúspěšnější inscenaci našeho amatérského divadla roku 1979. Skřivanů s ní hostovali na Akademickém Prešově i Srámkově Písku, uvedli ji také v mnoha klubech celé naší republiky. Jen ve Vysokémškolském klubu v Brně, kde má DSJS domovskou scénu, se dožila Odyssea téměř tří desítek repríz.

Určitě největším oceněním práce celého kolektivu Skřivanů bylo, že se jejich Odysseus dostal do svého království, na řeckou Ithaku. DSJS tam bylo pozváno na „2nd International Symposium on the Odyssey“, které se konalo na Ithace v září 1979, jejich Odyssea byla na programu jako seminární představení. Původně měli hrát pouze jednou, nakonec to bylo čtyřikrát, neboť typicky jižanská pohostinnost se po prezentaci řeckého národního hrdiny a tématu skupinou lidí z Československa změnila rázem v posedlost. O představení si povídá celé

hlavní město pětitisícového ostrova; další představení jsou pro diváky zdarma: starostův dar Ithace. Skřivanů rádi přijali nabídku i ze Stavrosu, údajného Odysseova rodiště, i za cenu, že se z jihu od moře nevrátí opálení. Vrátili se ale s příjemným pocitem dobře vykonané práce, s pocitem, že se ve světě o Československu ví a že v kulturní oblasti k tomu přispěli svou měrou i oni.

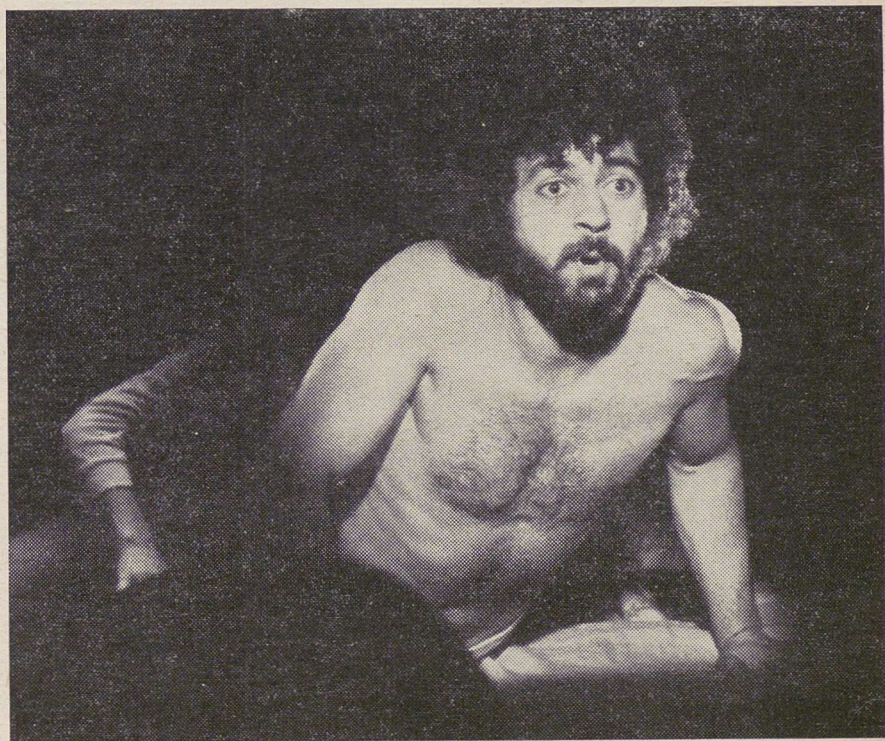
Na jaře letošního roku uvedli Skřivanů novou inscenaci letošní divadelní sezóny. Žák z ráje je název hry, kterou členové souboru „trošku upravili a společně zrežírovali“ na motivy života a díla Hanse Sachse a podle dramatické předlohy Karla Texela Švec na střeše.

Nenáročná, krátká a úsměvná podívaná si neklade vysoké cíle; už proto, že má být po delší odlmce první inscenací v nově vytvořené dramaturgické linii, založené na kolektivní autorské a režijní práci souboru — což prý na druhé straně nevylučuje možnost spolupráce s divadelními profesionály, jak jsme na to u tohoto souboru zvyklí.

Zatím je jistě předčasně jakékoliv hodnocení tohoto nejnovějšího titulu — potřebuje se „ohrát“. Počkejme si proto na renomované kritiky a spokojme se s konstatováním, že úsměvná fraška Žák z ráje je dobrým nástupem v hledání nových cest a tvůrčích možností Divadelního studia Josefa Skřivanů z Brna.

L. A. KŘÍŽAN

DSJS BRNO — HOMÉR: ODYSSEA

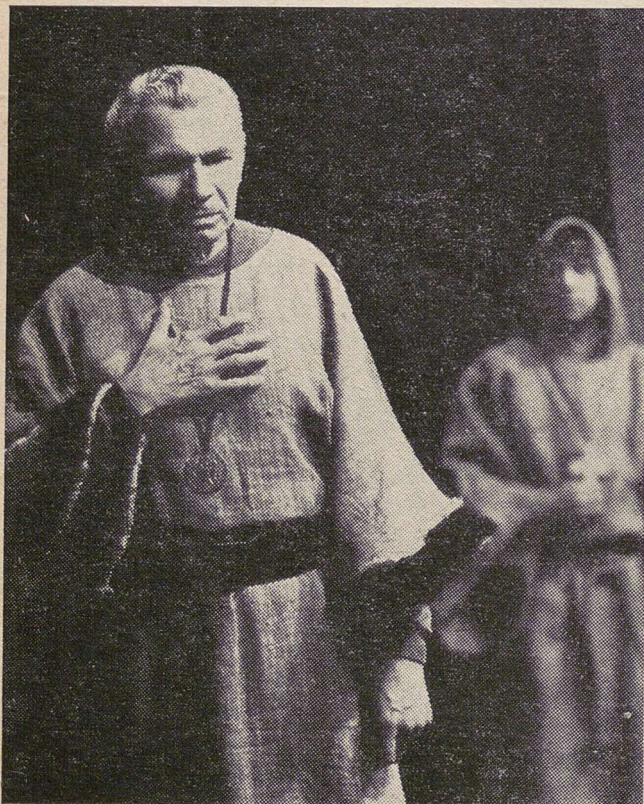


TYLOVA DRAHOMÍRA V ŘÍČANECH

Naše klasika a její tvůrci dlouho toužili po shakespearovské tragédii. Tak se před více než sto třiceti lety zrodila Tylova Drahomíra (Krvavé křtiny), ve své době především jako okamžitá odpověď na události bouřlivého roku 1848. Tyl, rozčarován nejednotou vůdců českého národa, použil svatováclavské legendy, aby mohl zpracovat i tehdy aktuální konflikt dvou koncepcí vývoje českého národa. Krvavé křtiny od té doby prošly mnohokrát našimi scénami; v posledních letech se pak stalo téměř pravidlem inscenovat je v úpravě O. Krejčí, jež vznikla v šedesátém roce pro Národní divadlo pod názvem Drahomíra a její synové.

Divadelní soubor Tyl OB v Říčanech se však rozhodl jít svou vlastní cestou. Režisér souboru Václav Špirit provedl velmi citlivou jazykovou úpravu se záměrem podtrhnout Tylův obrazotvorný jazyk a uchovat jeho košatá souvětí, aby evokovala v divákovi potřebný pocit doby obrozené. Samotná inscenace je koncipována jako komorní drama lidí, na nichž závisí další vývoj dějin a kteří mezi sebou zápasí o svou představu, o svou „jedině možnou pravdu“.

DS TYL ŘÍČANY – J. K. TYL: DRAHOMÍRA. FOTO P. ŠTOLL



Základním nositelem dramatického výrazu je v tomto představení slovo. Aranžmá jednotlivých akcí má metaforickou funkci, takže sošnost a jistá míra statickosti není nedostatkem, ale naopak významotvorným prvkem. V interpretaci se objevují místa určité svázanosti, kdy herec ne vždy přesně sdělí motivaci konkrétního jednání. Nutno však konstatovat, že se umělecká potence souboru v této inscenaci vzepjala ke svému maximu a celý kolektiv odevzdal v poměrně vyrovnaných výkonech dobrou hereckou práci.

Největší tíhu nese na svých bedrech představitelka Drahomíry; a zde se opět setkáváme s něčím pro ochotnické divadlo mimořádným – totiž s alternací ústřední postavy. Obě představitelky vtiskly své Drahomíře odlišné, osobité pojetí a postatečně tím ovlivňují i celkové vyznění představení. Jitka Kulhanová obdařila Drahomíru značnou mírou něhy, což někdy téměř oslabuje vnitřní sílu hrdinky. Její Drahomíra je spíše vroucí než vášnivá, je více matkou než ženou. Velice pravdivě působí ve čtvrtém dějství, kde sugestivně tlumočí vrcholící vnitřní rozpor. Zdena Rívnáčová se v postavě Drahomíry našla nejen svým typem, ale i naturelem. Má pro svou Drahomíru vášnivost, přecházející někdy až ve výbušnost, a akcentuje i potlačovanou ženskost. V ostatních rolích zaujaly výkony K. Purkara (Václav), I. Víta (Boleslav), M. Vítové (Ludmila) a J. Šatopleta (Česta).

Základní myšlenku účinně podporuje scéna i kostýmy J. Maťátkové, která umístila na pozadí jeviště rozpolcený kříž, objevující se v různých variantách. Také zvuková stránka je volena citlivě.

Jestliže říčanskí ochotníci usilují o náročnou dramaturgii a vlastní divadelní poetiku, dosáhlo v Tylově Drahomíře jejich dosavadní tvůrčí úsilí svého vrcholu.

P. Janiš

ČESKÁ TŘEBOVÁ

Již poosmé se konala v České Třebové celostátní přehlídka kolektivů umělecké zájmové činnosti z resortu železnic. Letošní byla věnována malým jevištním formám a účastnili se jí sólisté, šest souborů dospělých a jeden soubor dětský. Přehlídka měla vysokou úroveň jak v oblasti interpretační, tak dramaturgické. Kvalitativní, ale i kvantitativní vzestup, který letošní přehlídka měla oproti přehlídce minulé, přinesl tedy pochopitelnou radost a porotě pak více práce a zodpovědnosti při rozhodování o udělení cen. Děk patří tedy hned úvodem všem. Účastníkům přehlídky, ale i pořadatelům za vzornou organizaci, za příjemné a tvůrčí prostředí, které pro přehlídku vytvořili.

Mezi účastníky sólového přednesu poezie a próz zazářila kultivovaným, hluboce promyšleným a procítěným přednesem úryvku básně K. H. Máchy Máj Hana Zatecká z Brna. Hana Havelková OUŽ Liberec svým výňatkem z díla Karoliny Světlé zaujala svým upřímným a přesvědčivým přednesem a bezesporu se jí podařilo přenést svůj vztah ke spisovatelce na posluchače a tak hlavně u mladší generace probudit zájem o mnohdy opomíjená díla naší české klasiky. Mezi ty, kteří se probojovali až na místa nejpřednější, patří dále Alena Faltejsková, členka divadelního souboru Máj, která s vkusem a přesvědčivě interpretovala povídku J. Haška Profesor povětrnosti a Marie Šimčíková, která prokázala svůj talent nejen jako sólistka přednesem J. Thurbera Lev, který chtěl létat, ale i v dialogu ze hry W. Shakespeara Zkrocení zlé ženy,



DS K. ČAPEK CHOMUTOV – SLABOSTI, TVÉ JMÉNO JE LÁSKA (PÁSMO). FOTO A. SPIŠIAK

kteřý byl součástí vystoupení souboru K. Čapka z Chomutova. Chomutovský soubor si z přehlídky právem odnesl cenu za cílevědomou práci a příkladnou aktivitu jeho členů na přehlídce. S potěšením lze konstatovat, že téměř všichni členové se účastnili jak ukázkami z práce celého souboru tak i jako sólisté a to na velmi slušné úrovni. Pěkná dikce, čistý, vesměs přirozený a umírněný projev naznačovaly, že režisérovi šlo v montáži Shakespearových dialogů a sonetů o zpracování koncertní, což se však v plné míře nezdařilo. Místy se projevil v dialogích příliš realistický herecký projev, který vzhledem k celku způsobil určitou nejednotnost a nečistotu celého vystoupení. Ze třech souborů, které se na přehlídce představily pásmy poezie si odnesl čestné uznání za přednes současné angažované poezie F. Nechvátala Libání chleba divadelní soubor Hýbl z České Třebové.

Zatím co v předminulém roce se účastnily přehlídky MJF tři dětské soubory, na letošní přehlídce se představil pouze dětský soubor z Vrútek pásmem Hráme si na básníkov alebo v triede máme kolotoč. Pracovat s dětmi není lehké. Vedoucí se mnohdy léta učí a hledá ono pozitivní jak a co. K onomu hledání a postupnému nalézání potřebuje vedoucí, ale nakonec i děti možnost určité konfrontace, impulsů a podnětů od těch, kteří již aspoň částečně ví. A tak spíše než co jiného vyvstala při vystoupení dětí z Vrútek na povrch otázka, zda je dobré do této přehlídky zvat i soubory dětské. Zejména i proto, že seminář je pochopitelně z převážné části nasměrován k práci dospělých.

Soubory, které splňovaly požadavky, které v sobě má samotný název přehlídky, byly dva, oba ze Slovenska. Soubor MJF SZM ŽOS Zvolen se představil v ne dost zdařilé interpretaci Rozprávkami pre dospelých Jaroslava Medka a soubor Jonáše Záborského – Vrútky zpracováním satirických povídek, v nichž se členům souboru podařilo ve dvou scénkách a spojovacím textu vystihnout satirickou nadsázku na slušné úrovni.

Do kategorie MJF nutno ještě připočíst vlastní tvorbu Pavla Klicpery z ČSD Mladá Boleslav, který plným právem získal cenu za upřímnou a působivou vlastní tvorbu ve vlastní interpretaci. Na závěr zbývají už jen dvě vystoupení, za která si Jaroslava Mikešová a Miroslav Rada, členové souboru Máj, vysloužili od poroty vysoká ocenění a která přinesla všem divákům silný zážitek. Jaroslava Mikešová se představila nejprve monologem Aldo Nikolaie Sůl a tabák, s M. Radou pak v dialogu z díla téhož autora. Oba interpreti s neobyčejnou citlivostí vystihli autorův humor.

Skončila Česká Třebová 1980. A přání na závěr? Aby ta

příští v roce 1982 byla ještě úspěšnější a soubory již dnes přemýšlely o dramaturgii, v níž by se objevilo více vlastní tvorby.

Soňa Pavelková

HARPAGON ZE STRÁŽNICE

Zkušný Divadelní soubor SZK ROH Strážnice sáhl letos po Molièrově známém klasicistickém dramatu Lakomec (překlad Erika Saudka). Režisérka Jarmila Vrbová stála před základní otázkou, jak autorův hyperbolizovaný a nadčasový typ odlidštěného sobce, posedlého vášní lakoty, vyložit v celé jeho asociálnosti, avšak bez vulgarizujícího zesoucašňování, očima dneška. Položila důraz na odsudek chorobného bažení po jakémkoliv majetku, z toho vyplývající necitelnosti k druhým a degenerace základních rodinných vztahů. Textové úpravy nebyly naštěstí příliš radikální. Režie v zásadě zůstává u tradičního pojetí předlohy, ale je promyšlená a nenápadná, správně se konkretizující hlavně prostřednictvím živých, vzájemně diferencovaných postav, v nichž respektuje komické prvky, lomené místy do tragického. Většinou úspěšná je její snaha o překonání pro klasicismus příznačné rétorické statickosti; dějové pulzace dosahuje mj. tím, že vhnání figury do ostrých konfliktů, např. generačních, jejichž úběžníkem je pochopitelně Harpagon. Režisérka bohužel v podstatě rezignovala na práci se světlem a také hudba měla platnost pouhé přestavbové zvukové kulisy. Spartánsky oprostěná scéna Emy Pelikánové přenesla IV. jednání do exteriéru a funkčně uplatnila všechny své dílčí prvky (zrcadlo, svíce); ve využití kostýmů se však projevilo několik nedůsledností.



DS STRÁŽNICE – MOLIÈRE: LAKOMEC

U Lakomce jakožto komedie charakterů záleží na vhodném typovém rozvržení interpretů, které Strážnickým relativně vyšlo – stejně jako vyváženost monodramatu titulního hrdiny s nutným kolektivním charakterem inscenace. Významný podíl na úspěchu nastudování měl představitel Harpagona František Píža. Ve výrazné, stařecky vypelchané masce s pleší, špičatým nosem a brejličkami, nahrbený, ale stále v cupitavém pohybu, zlomyslný, podezřívavý a žlučovitý, dokázal v bystrém tempu, živých gestech a s dobrou mluvou plasticky vyjádřit proměnlivý vztah k té či oné postavě i bohatý emocionální rejstřík své tragikomické figury. Pížův Harpagon není hlupák ani primitiv – je to cholericky reagující tvrdý despota a pokrytec, beznadějně zaslepený mamonem; proto mu věříme jeho expresivně mrazivé monology přímo do publika i osudný závěr, v němž zůstává v definitivním zajetí své samoty. Dalšími oceněníhodnými kreacemi jsou Harpagonův zmužilý syn Kleant Vlastimila Tománka a hybná i výmluvná, prohaná i trochu afektovaná a koketní dohazovačka Frosína Marty Lípové.

vz

O SÍLE LIDSKÉHO CHARAKTERU

Divadelní soubor Osvětové besedy ze Skoronice — nejmenší obce okresu Hodonín, kde se ochotnické divadlo aktivně pěstuje — před rokem velmi příjemně překvapil nastudováním Molièrova Lakomce a nyní uvedl svou již 130. inscenaci: náročné drama Ivana Bukovčana Než kohout zazpívá.

Bukovčanův text, odehrávající se v okupovaném slovenském městečku na podzim roku 1944, je zdařilým pokusem o moderní tragédii, založenou na konfrontaci morálních kvalit lidí za vypjatých okolností. V příběhu desíti rukojmí (tento pojem je dnes pochybnou zásluhou politického terorismu daleko frekventovanější než v době vzniku hry) uplatnil Bukovčan stěžejní téma své tvorby — prověřování lidského charakteru v drtivém tlaku mezní situace.



DS SKORONICE — I. BUKOVČAN: NEŽ KOHOUT ZAZPÍVÁ

Režiséru Vojtěchu Holcmanovi se dařilo jednotlivé vrstvy této hermeticky uzavřené a dobře prokomponované morality detailně rozkrýt, takže v nastudování s dostatečnou myšlenkovou i citovou naléhavostí zaznělo obecnější nadčasové dilema: zapřít v sobě člověka a zachránit vlastní kůži, nebo si proti dehumanizujícímu násilí uhájit svou čest. Režisér si byl vědom nutnosti představit divákovi klíčová témata hry skrze psychologii všech postav, navíc odhalovanou retrospektivně a v dramatickém vzájemném demaskování. Bukovčanova postavy, reprezentující v sociologickém vzorku různé věkové kategorie a názorová stanoviska, musel v několika případech obsadit herci výrazně mladšími, kteří se s tímto věkovým handicapem vyrovnávali se střídavým štěstím. V jednotlivých výstupech nesterpně úspěšně potýkala se režie s nutností vymyslet pro téměř ustavičně na scéně přítomnou desítku lidí reálné akce, které by ve sklepním interiéru zároveň respektovaly základní zákonitosti jevištního prostoru a pohybu. Patrné rezervy poctivě připravené inscenace zůstaly zatím ve složce temporytmické: jednotlivé dílčí konflikty a situační proměny bylo by záhodno průběžně více vyhrcovat a napětí celku gradovat.

V relativně vyrovnané herecké složce bylo znát hodně usilovné práce, zejména u výraznější mužské části souboru. Zřejmě nejlepší výkon tu podal Jiří Novosad jakožto ze zbabělosti vraždící holič Samko Uhrík. Mladému ochotníkovi se podařilo vhodně volenými prostředky, zejména gestickými,

nezjednodušeně vyjádřit rozporuplnou a vícerozměrovou figuru maloměstského živnostníka s „mlýnským kamenem na duši“, její rostoucí nervozitu a postupný rozklad nitra, upomínající až na slavné hrdiny románů Dostojevského. Platnými partnery mu byli především humanisticky vyrovnaný brýlatý učitel Tomko Blažka Lungy, černě oděný, knírkatý německý starousedlík Fischl ing. Františka Brázdy, nadutý hulvátský zvěrolékař Šustek (Jindřich Brázda), střídající momenty stavovské nadřazenosti, bezmocného agresivního vzteku a strachu, dále přirozený, zodpovědný a neokázale statečný student Ondra (Zdeněk Ingr) i přezíravý outsider obce — prostitutka Marika Mondoková (Marie Holcmanová).

Je potěšitelné, že si skoronický soubor klade ideově i umělecky daleko náročnější úkoly nežli dříve a dokáže se s nimi vyrovnat na solidní interpretační úrovni.

Vít Závodský

KLICPERA S CHAJTOVEM

Jednoaktové hry nemají právě na různých ustlano, neboť nepatří k tzv. diváckým jistotám, a proto jsou profesionálními divadly uváděny jen zřídka. Ještě vzácněji se s nimi setkáváme v ochotnickém divadle, což je škoda, protože tento útvar nabízí v jednom večeru více příležitosti co do žánrové rozmanitosti, příběhovou zkratku, související i s výstavbou jednotlivých rolí a konec konců i provozně se zvládají lépe než celovečerní hra.

Všechny tyto důvody si zřejmě uvědomili členové divadelního souboru Tyl MěKS v Rakovníku, kteří zvolili dvě zdánlivě

DS TYL RAKOVNÍK — V. K. KLICPERA: VESELOHRA NA MOSTĚ, FOTO J. MAJDAN





příběhu, ale atmosféra a celková pocitová poloha hry byly potlačeny; proto také Alena Mutinská podtrhuje ve své Gině hlavně epické momenty na úkor psychologie. Jaroslav Kodeš naopak svého Marina pocitově více odkrývá a proniká tak blíže k celé poetice Chajtovovy aktovky.

I když Rakovníčtí v čestném souboji s Klicperou a Chajtovem utrpěli nějaký ten šrám, nutno konstatovat, že jejich práce rozhodně smysl měla, protože inscenace o něčem je.
P. Janiš

ZAČALI POHÁDKOU

Stojaté ochotnické vody v Kyjově poněkud rozvířil nově založený divadelní soubor SZK ROH Domu kultury nastudováním pohádky Boženy Němcové Sůl nad zlato v dramatizaci Radoslava Lošťáka. Vzhledem k tomu, že jde o počátek činnosti skupiny složené převážně ze studentů, kteří teprve získávají zkušenosti v jevištní práci, byla střízlivá volba klasické pohádky o vítězství neokázalého citu nad zaslepenou předpojatostí zcela na místě. Zasluzný je rovněž fakt, že se kolektiv rozhodl hrát právě dětem, z nichž mnohým možná zprostředkuje nejranější setkání s Thálií a může z nich vychovat nejen věrné publikum, ale z některých i své nástupce. (Připomeňme, že také kategorie nejvyspělejších amatérských souborů Jihomoravského kraje má závazek pravidelně připravovat kvalitní premiéry pro děti.)



DS KYJOV – B. NĚMCOVÁ A R. LOŠTÁK: SŮL NAD ZLATO

nesourodé aktovky. Na otázku, do jaké míry je vůbec možné skloubit českou klasiku s bulharskou současnou dramatikou, nám odpověděla jejich inscenace. Režiséry Jaroslava Kodeše (V. K. Klicpera: Veselohra na mostě) a Evu Kodešovou (Nikolaj Chajtov: S loďkou v lese) zaujalo společné téma v obou aktovkách, a to problém lidské vzájemnosti. Je-li opravdu tak snadné umět pochopit druhého člověka?! A komu z nás se to zdaří!? – Tomu, kdo dokáže nebýt slepý a hluchý ke svému okolí. – Tato úvaha se stala základním klíčem k oběma aktovkám. Věcný spojovací text s použitím pantomimické metafory se stává jednotícím rámcem celého večera. A zde se nabízí divákovi možnost sledovat dva různé příběhy pod jedním zorným úhlem.

V první části večera se odvíjí příběh několika vesničanů, které jak nepřátelská, tak i přátelská stráž odmítne propustit z mostu jenom proto, že nemají s sebou ještě jedno důležité potvrzení. Bitva obou táborů se blíží. A nyní už záleží jenom na nich samotných, jak se mezi sebou tito zajatí venkované domluví. Jaroslav Kodeš přečetl tuto veselohru jako výpověď o neschopnosti jakékoli skutečné komunikace. – Vesničané se začínají vnímat jen ve chvíli, kdy jsou přesvědčeni, že bitvu nepřežijí, ale jakmile nastane mír, tak znovu myslí jen sami na sebe. Tato koncepce je podpořena několika divadelně působivými nápady a ve svém záměru je sdělná. Problémy se začínají objevují v interpretaci jednotlivých postav, především v rozdílnosti veseloherní nadsázky. Premiéra byla navíc poznamenána značnou dávkou syrovosti a bylo zřejmé, že inscenace ještě potřebuje čas k dozrání.

V druhé části večera se setkáváme se dvěma lidmi, Ginou a Marinem, kteří se cítí „černými ovci“ a při náhodném setkání se snaží jeden druhého přesvědčit o své „pravdě“ a přestávají tak být hluchí a slepí. Oni ano, ale co jejich okolí? – Eva Kodešová přistoupila k aktovce S loďkou v lese především racionálně, takže přesně tlumočila smysl i pointu

Pedagogického vedení a režie studentské party se obětavě ujal předseda okresního poradního sboru pro divadlo Ivo M. Ondrušek, který sám vytvořil postavu Krále. Napoprvé se zrodilo nastudování sice jednoduché a neefektní, ale nepodbíživé a vkusné, které bez nevhodných aktualizací respektovalo tradiční pohádkový syžet, vztahy a atmosféru, s občasnými pokusy o aktivizaci dětského hlediště. Poměrně šťastně a vylehčeně navržená náznaková scéna Dušana Grombírka kontrastovala s poněkud obstarožními kostýmy, kde jen vtipně řešený úbor raráškovské dvojice Klouzka (Jana Koničková) a Kotrče (Alena Zelinková) naznačoval, kterým směrem bylo možno se ubírat. Jako sporný se ukázal nesourodý výběr hudby. V hereckých výkonech mladých představitelů většiny rolí byla ještě znát začátečnická rozpačitost. Nejlépe se dařilo Igoru Máchalovi jako ulhanému Maršálkovi. Věříme však, že kyjovský soubor nesloží ruce do klína, a naopak vyprovokuje k nové aktivitě také dospělé svého města.

zv.

předpoklady herectví

JAROSLAV VOSTRÝ

Představovat

Slovo „představovat“, užije-li se ho v souvislosti s herectvím, jako by znamenalo jen „nebýt, leč chovat se, jako bych byl“, jenom „působit jako“, zkrátka skutečný opak toho, co se označuje slovem „být“. Takové „představování“ může ovšem z hlediska jistých morálních skrupulí případně z pozice hodnotící věci podle míry jejich autentičnosti, připadat dokonce jako něco zavrženíhodného, protože místo toho, co je pravé, se při „představování“ setkáváme jenom s pouhou napodobeninou, s něčím, co se jen tváří jako něco jiného, čím samo není, s něčím nepravým. V tomto duchu i Stanislavskij spolu s hereckou falší odmítal i samo představování, a byť pak toto představování definoval jakkoli, někdy jako by mu bylo opravdu protivné samo herectví, které by bez toho, že kdosi představuje někoho, kým, málo platné, on sám ani v tu chvíli, kdy ho hraje, přece jen není, přestalo být herectvím.

Není náhodou, že to byl právě Stanislavskij, kdo ještě před avantgardními sovětskými filmovými režiséry, pracujícími – aspoň v jednom období – raději s naturščiky než s herci, chtěl do role Matrony v Tolstého Vládě tmy obsadit skutečnou venkovskou kmotru; pokus prý ztroskotál na tom, že se milá kmotra nebyla s to vyvarovat sprostých slov, kterých používala místo Tolstého textu. A protože i kdyby nebylo téhle okolnosti, je použití naturščiků v divadle jen stěží myslitelné, má být herec podle Stanislavského alespoň tím, kdo skutečně prožívá. Problémy, které z požadavku prožívání plynou, jsou pak právě důsledkem toho, že se herecké prožívání plete s prožíváním skutečným, tedy s něčím, co je koneckonců přece opakem skutečného herectví, které bez pouhého jako by – jak Stanislavskij moc dobře věděl – prostě není: kdyby byl herec doopravdy tím, komu hraje, nedokázal by nám o něm říct tu „pravdu“, kterou je schopné tlumočit právě jen herectví.

„Pravda“, „pravost“, „autentičnost“ spočívá v herectví prostě v něčem docela jiném nežli v tom, že by herec byl opravdu tím, koho hraje, případně že by aspoň doopravdy prožíval city, předpokladatelné v daném okamžiku u té které postavy. „Představovat“ neznamená ani v souvislosti s herectvím jen „působit, ale nebýt“ a je to právě rovina představování, na niž se řeší problém herecké pravdivosti, pravosti, autentičnosti. Klíčovou otázkou je, co herec opravdu v daném případě představuje, tedy předmět představování. Na první pohled se to zdá velice jednoduché: XY prostě hraje Hamleta. Hamletem ovšem není, ale to, co je na daném Hamletovi opravdu jeho a z něho, co nepředstírá, ale opravdu představuje ve smyslu něco znamenat, mít hodnotu něčeho, za čím stojí, čím žije a podle čeho je skutečně možné soudit, kdo je, tj. nejenom kdo je tento jeho Hamlet, ale i on sám, je „pravda“, kterou nám o Hamletovi a o tom, co je s ním ve hře spojeno, dokáže říct. Mohli bychom tedy tvrdit, že představování je spojeno nejenom s danou postavou, která jako by existovala předem a herec ji jenom „představuje“, ale především s její interpretací, kdyby to, co máme na mysli, nebylo pochopeno jenom jako věc slovního – logického – výkladu, ale věc ducha i srdce, duše i těla, člověka i umění, celé hercovy lidské bytosti.

Lze namítnout, že to sice hezky zní, ale že v rámci těchto výkladů by bylo spíš třeba nahlédnout do věci jaksi prakticky.

To nám snad umožní následující příklad. Když v Československu poprvé hostoval Berliner Ensemble, vyslovil jistý recenzent podiv nad tím, že zatímco Helena Weigelová jako Matka Kuráž opravdu ošukává úplně naturalistického kapouna, Ekkehard Schall jako Eilif – a dokonce i téže scéně – „pije“ vedle ve stanu vrchního velitele z poháru, který je jasně prázdný; nestřetává se tu „naturalistické“ jednání s „náznakovým“? Recenzentova pochybnost se týkala stylu představení. Nám jde o něco úplně jiného. Zatímco případ s pohárem se podobá případu s kufrem, který je prázdný, ale se kterým herec na scéně zachází, jako by ho nemohl unést, tj. případu, kdy na scéně něco ve skutečnosti není, aby to byl herec jaksi donucen či mohl („jen“) hrát, Helena Weigelová musela skutečně škusbat, protože peří na důkladně vyrobeném kapounovi opravdu drželo. Ano, musela, a to proto, aby – také mohla hrát; to co měla hrát, nebylo ovšem škusbání kapouna. Rozdíl mezi takovým „reálným“ škusbáním a případným „reálným“ pitím Shalova Eilifa spočívá v tom, že zatímco nehrané škusbání umožnilo herečce věnovat se tomu, co měla opravdu hrát, tj. soustředit se na to, jak reagovat na rozhovor, který poslouchá (a to i způsobem škusbání kapouna), Shall by se při plném poháru musel soustředit na to, aby jej opravdu naráz vypil, místo na způsob, jak má pít takový „hrdina“. „Jak“ se totiž z hlediska hereckého hraní mění v „co“. Herec svým chováním něco představuje; právě v tom, jak se chová, příp. jedná, je obsaženo, co sděluje divákům.

Podle chování Weigelové jsme si mohli udělat představu o tom, co Matka Kuráž při synově přijetí u vrchního velitele prožívá. Herečka samozřejmě ani doopravdy neprožívala, ani jenom nenapodobovala obecně předpokládaný emocionální stav matky, shledávající se po dvouletém odloučení se synem, který je navíc odměňován za hrdinství, projevené ovšem nikoli v boji, ale při násilném rekvírování. Weigelové Matka Kuráž nebyla při poslechu vedlejšího dialogu ani celá dojatá, ani se demonstrativně nehrozila ať už nebezpečí, jakému se syn vystavuje, či násilností, jichž se dopouští; tak by na takový dialog reagovala herečka, přistupující k roli na bázi emocionalistické konvence a představující koneckonců mateřské city, kterými by dojala diváky. Chování Weigelové vyjadřovalo určitý postoj, stejně emocionální jako intelektuální, bráný publikem do příslušné míry jako výsledek duševních pochodů, které vzbudil vedlejší rozhovor ve svérázně uvažující Matce Kuráži; říkám do příslušné míry, což znamená nikoli beze zbytku: tento „zbytek“ představuje vědomí o tom, že sledují herecký výkon Heleny Weigelové, reagující na vedlejší dialog v rovině dané postavy i za sebe: nikoli na základě ztotožnění s postavou a jejím myšlením a citěním, ale v rámci vlastního hereckého pojetí.

Tak činí herec předepsané jednání postavy (tj. např. to, že Matka Kuráž má škusbat kapouna a přitom poslouchat rozhovor svého syna s vrchním velitelem, nebo že Eilif má vypít pohár, který mu tento velitel nabídl) prostředkem k vyjádření svého pojetí postavy, případně situace. Toto pojetí nevyplývá ovšem z nějakých úvah, ale rodí se v celkovém a celistvém – intelektuálním i emocionálním, psychickém i fyzickém – procesu vytváření role konkrétním chováním v situaci, které herec nemůže „najít“ na základě pouhých předběžných úvah. Smysl realizovaného chování pak tvoří skutečné téma hraní či – chcete-li – předmět představování: v dané scéně se škusbáním kapouna nepředstavuje herečka ženu, která umí škusbat kapouna, tu by bylo možné hrát, kdyby tam reálné peří nebylo, ani pouhé pocity matky při shledání se synem, nýbrž Matku Kuráž s jejím typickým vztahem ke světu a k životu. V případě Eilifa pak nejde jenom o pití, ale o představení pravého lancknechta jeho prostřednictvím. To, co herec představuje, není jenom cosi konkrétního a jedinečného, ať by šlo o činnost či postavu, ale něco víc: totiž to, co v konkrétní podobě jistého chování představuje i jeho obecný typ a ideu, jak je vidí sám herec. Konkrétně, u Shal-la nešlo v citovaném okamžiku jen o Eilifa, ale přímo o podstatu „lancknechtovství“: v tom pití byla jak náramná pijácká bravura, tak bezelstná – a velice nebezpečná – horlivost v plnění každého rozkazu; řekli bychom, že tenhle mladý muž spíš umí, ale nepije, protože z toho má potěšení, nýbrž

potěšení má z toho, že umí pít na povel. U Weigelové také nešlo jen o představení příslušných duševních pochodů, ale přímo principu „zdravého selského rozumu“; přitom o představení, předpokládající nejjednodušší osobní hercův postoj k tomu, co se vedle povídá, i k postoji Matky Kuráže, s nímž se hereččin postoj přece jen tak úplně neshoduje. Tento hereččin postoj vyplývá nikoli z nějaké apriorní teze, nýbrž z bytostného hereckého a lidského zaujetí příslušnou situací a právě a jen díky tomuto bytostnému zaujetí zakládá pravost, pravdivost, autentičnost daného hereckého projevu.

Byla řeč o zpočátku hereckého představování, vyplývající z redukce tohoto představování na to, působit jako někdo, kým nejsem, případně vyjadřovat, co sám ve skutečnosti vůbec necítím. Takové pochybnosti vedou docela přirozeně k úsilí o zrušení rozporu mezi být a představovat (případně hrát) ve smyslu pouhého předstírání, o zrušení, jehož nejradikálnější, nicméně sotva pozitivní realizace se rovná zrušení herectví. Tendence k němu obvykle vznikají na základě silně pocítovaného protikladu mezi příslušnou starou hereckou

konvencí a novou životní zkušeností, případně nějakým originálnějším viděním. Příslušná konvence předpokládá jistou předem danou představu o situaci, a když se jí herec podrobí, bude jeho projev pouhým řemeslným naplňováním nějaké cizí představy, zatímco shoda hereckého chování v příslušné jevištní situaci — ať už na ni nazírá zvenku či zevnitř své postavy — s jeho vlastním viděním lidí a světa učiní z jeho projevu vyjádření jeho vlastního vztahu ke skutečnosti a jejího hodnocení. Takovým vyjádřením se pak rozpor mezi být a představovat, příp. hrát, skutečně ruší a představování se může stát uměním.

Pokud jde o cvičení takového způsobu představování, není žádné speciálnější než prostě vzít danou situaci ze hry či „ze života“ a pokusit se o její vlastní herecké řešení. A co se pak týká literatury, je v tomto případě marné uvádět nějaké tituly: čerpat lze a je doporučeníhodné ze všeho, co může přispět k dotvoření osobnosti s mnohostrannými vztahy k lidem a k světu, zušlechtěnými hlubokým osvojením lidské kultury.

PLZEŇSKÝ PRAZDROJ BLANKY BOHDANOVÉ

„Do prehistorie kolektivu, který se pojí s mými divadelními začátky, vstoupil kromě jiných také Miroslav Horníček. Možná, že o tom ani neví. (Tím je řečeno, že to bylo v Plzni.) Stalo se tak za Protektorátu, když se u nás mělo zakládat amatérské divadlo Jevišť mladých. Vyhlásili konkurz pro ty, kteří se věnovali recitaci a měli chuť hrát divadlo. To se týkalo i mne. Horníček byl tehdy v porotě. Konkursem bohužel všechno skončilo. Vzápětí byla v Protektorátě všechna divadla uzavřena. Důležité však bylo, že vznikl základ skupiny těch, kdo se chtěli věnovat divadlu. A osvobozením dostal mohutný impuls.

Nebylo to ochotnické divadlo v tradičním slova smyslu. Byli jsme mladí, starý svět jsme chtěli zbořit a stavět nový. Nenáviděli jsme maloměstáky a dráždili jsme je, jak jsme mohli. I okázale neokázalým oblečením a chováním. My dívky jsme se zásadně nelíčili, chodily jsme v kalhotách. V odporu ke všemu konvenčnímu jsme byli všichni důslední.

Byli mezi námi studenti ze středních škol i ti po maturitě, kteří čekali, až se otevrou vysoké školy. Ale také dělníci, elektrikáři. Já jsem byla mezi nimi benjamínkem. Všichni za mne kolektivně ručili svým rodičům. Naši hlavou byl Slávek Zachata. Stal se jí přirozeně, zákonitě. Byl už hotovým člověkem s pevným světovým názorem, byl sečtělý, vzdělaný v literatuře i v politice, divadle i výtvarném umění. Svou autoritou nás všechny usměrňoval. Pomáhal rozlišovat hodnoty. Neztráceli jsme čas hledáním a tápáním. Co řekl Slávek, bylo svaté. Je to jeho zásluha, že jsem kumštu propadla. Naše společné schůzky, to nebyly jen zkoušky, to byl dovednostní kurz. Doplňovali jsme si mezery ve vzdělání, zaviněné válkou. Četli jsme společně knížky, opisovali jsme si je, verše i prózu. V pološeru jsme

recitovali básničky. Pak jsme zase improvizovali na daná témata. Dostávali jsme herecké etudy, učili jsme se mluvit. Když jsem pak přišla na JAMU, bylo to pro mne všechno snadnější.

Vyžívali jsme se v kolektivu neméně než v činnosti navenek. Vůbec nás tehdy nenapadlo, že by snad mohla být i jiná zábava než to, čím jsme se zabývali. Tancovat? Nemyslitelné. Tím jsme pohrdali.

Nazývali jsme se SEK: Studio experimentálního kolektivu. Patronát nad námi mělo ROH. Pamatuji se, jak jsme jednou v Plzni polepili nálepkami s našimi iniciálami vše, co se dalo. Strážci veřejného pořádku pro to ale neměli pochopení, takže jsme

byli nuceni na druhý den vyrukovat s kyblíky s vodou a pracně jsme smývali nálepky z poštovních schránek, výloh i sloupů veřejného osvětlení.

Náplní našich vystoupení byly i naše vlastní texty. Psal je hlavně Slávek Zachata. Byly to agitky, satirická pásma. Naším jevištěm bývala i plošina nákladáku, kterým jsme se dopravovali z místa na místo, nebo venkovský hospodský sál. Jedno z pásem mělo formu kinematografického představení: začínalo se reklamami, pak přišel žurnál, groteska a konečně hlavní pořad. Z hotových, převzatých textů měl největší úspěch Havlíčkův Král Láura. S tím jsme dosáhli několika desítek repríz. Dostali jsme se i do Malého divadla, kde pojali záměr nás dokonce profesionalizovat. My jsme na něco takového ovšem nemysleli. Osvobozením se otevřel svět a bylo jasné, že každý z nás se do něho vydá jinými cestami.

SEK netrval dlouho. Snad dva, tři roky. Ale prožili jsme je intenzivně. Byli jsme mladí, naše vjemy byly silné. Ta krátká doba byla zdrojem — či chcete-li prazdrojem — našeho umleckého názoru.

Po Zachatově odchodu z Plzně soubor pomalu dohasínal. Několik z nás u divadla zůstalo: Helena Lehká je dnes na Zábřadli, Ivan Lukeš také, ve Fialkově pantomimě, Dáša Nechlebová zůstala věrná Plzni, hraje tam v Divadle J. K. Tyla. Slávek Zachata zemřel před deseti lety...

Já jsem měla ještě nějaký čas na rozmyšlenou. Váhala jsem. V pěti letech jsem přičichla k divadlu a pořád mě to k němu táhlo. Ale naši chtěli, aby ze mně „něco bylo“ a tak jsem studovala obchodní školu. Slávek však naléhal, psal dopisy mně i rodičům, a tak to divadlo zvítězilo. Odešla jsem na JAMU. A tím pro mne plzeňské mládí skončilo.“

Připravil Ladislav Daneš

B. BOHDANOVÁ (1946) VE STUDIU EXPERIMENTÁLNÍHO KOLEKTIVU NA MAJALESE V PLZNI



DVĚ KOMEDIE O JEDNOM DĚJSTVÍ

LEONID ANDREJEV
POMNÍK

Náš příběh se odehrává před Říjnovou revolucí v Rusku v městě Kokljušinu, kde se konečně rozhodli postavit pomník A. S. Puškinovi. Zahájili všelidovou sbírku, vyhlásili konkurs na projekt pomníku a jmenovali výbor. Návrhů bylo velmi mnoho, ale hlava budovatelů pomníku – Její Excellence – projevila zájem pouze o projekty výtvarníků Frakova a Pidžakova. V bytě Její Excellence zasedl výbor, aby posoudil oba návrhy a zároveň vyřešil závažné otázky se stavbou pomníku související. Kromě Její Excellence se výbor skládá ze starosty (důstojného člověka bez jakéhokoli vzdělání), inspektora berního úřadu (původně učitele na gymnáziu suspendovaného pro hrubé nadávky žákům), souchotinářského učitele zeměpisu, místního barona, nejmenované osobnosti vzbuzující úctu a mírnou trému, Muchomorova (nejchytřejšího člověka ve městě, který nosí teplé kalhoty a v uších vatu), jeho ženy Anny s černým knírkem pod nosem, tichého a sympatického mladého muže Ivana Ivanoviče a dvou mlčenlivých pánů. Za ústřední tisk je tu pan Ispolinov a v různých koutech místnosti sedí vzájemně se nenávídící výtvarníci Frakov a Pidžakov. Po příchodu Její Excellence, která jak sama říká kromě ideí nic nechápe, ujme se starosta řízení schůze. Prvním bodem programu má být starostova přednáška o tvorbě a osobnosti A. S. Puškina. Tento bod odpadne, protože starosta neví, co by o těchto samozřejmostech povídal. Druhým bodem jednání je posouzení obou návrhů. Frakov předkládá Puškina v krátké římské tóze s vavřínovým věncem na hlavě. Ovšem starosta a postupně i ostatní se domnívají, že Puškin by měl mít z mravnostních i povětrnostních důvodů dlouhé kalhoty. Frakov se urazí. Pidžakov navrhuje Puškina rozkročmo stojícího s jednou rukou v kapse, v druhé drží kapesník a smrká. Podle Pidžakova nebyl Puškin velký svými básněmi, ale svou lidskostí a ta je vyjádřena tím, že smrká. Po hádce Frakov demonstrativně odejde, Pidžakov je vyveden a Její Excellence omdlí. Nakonec výbor přijme Muchomorův návrh, aby pomník byl postaven podle moskevského vzoru. Třetím bodem

programu je umístění pomníku. To je ovšem politická záležitost, přísně tajná, a proto je zástupce tisku vykázán, jsou zataženy záclony, zhasnuto světlo a zamčeny dveře. Pomník musí totiž stát na takovém místě, aby se nikdo ve městě neurazil. Nejlepší by bylo, aby stál na náměstí, ale tam je na jedné straně blázinec, naproti němu vězení, vpravo sirotčí soud a vlevo Galkinova továrna na svíčky. Bude-li pomník zády k vězení, bude vlastně zády k ministerstvu spravedlnosti, bude-li zády k sirotčímu soudu, ublíží se sirotkům. Bude-li zády k blázinci, bude čelem k vězení a bude-li zády k továrně na svíčky, bude vlastně zády ke světu a tedy i k osvětě a ministerstvu kultury. Výbor je bezradný. Tentokrát poradí Muchomorova manželka Anna. Za pomník se musí nasázet stromy.

Aktovka ruského spisovatele a dramatika Leonida Andrejeva (1871–1919) má jednu dekoraci – salón Její Excellence a 12 dramatických postav (10 m, 2 ž). Velké role: Starosta Pavel Karpovič Maslobojnikov, inspektor berního úřadu Gavriila Gavrilovič, učitel zeměpisu Petr Petrovič Jeremkin, Anatolij Napoleonovič Muchomorov, Frakov, Pidžakov, Její Excellence a Anna Tichonovna Muchomorovová. Střední a menší role: místní baron, kdosi - osobnost vzbuzující úctu, Ivan Ivanovič, Ispolinov. Vyдалa DILIA v překladu Jana Tůmy.

ALEXANDR SERAFIMOVIČ

JMENINY V DEVATENÁCTÉM

Náš příběh se odehrává po Říjnové revoluci v Rusku. V slavnostně vyzdobené jídelně, na jejíž stěnách nechybí ani portréty Lenina a Marxe, se scházejí hosté, pozvaní na oslavu jmenin paní domu Kateřiny Ivanovny, ženy bývalého advokáta. Její manžel Alexandr je samozřejmě přítomen, přichází i její milenec inženýr Stanislav Konstantinovič a přináší jí pouzdro s přívěskem. Profesor jí věnuje svou poslední vědeckou práci „Žárodek notariátu u polynéských divochů“, básník jí věnuje novou báseň, malíř kubistický obraz, bývalá statkářka a její muž přinesli šunku, máslo, sýr, slepici a krůtu – proviant v tomto porevolučním roce tak vzácný – bývalý velkoobchodník a majitel realit přinesl dokonce kaviár a jesetera, takže všichni, i dekoltovaná zpěvačka, nakadeřená sovětská slečna a sluha – kteří nepřinesli nic – mají co jíst. Při konzumaci kaviáru a jiných

pochutin obdivuje společnost Leninův portrét, decentně vzpomíná na předrevoluční dobu, s nadějí hovoří o sovětské vládě, chová se slušně ke sluhovi a za japonskou zástěnou holduje mimo-manželským záletům. Opožděně se dostaví zaměstnanec vojenského komisařiátu Balabolov a oznámí zatím tajnou novinku: sovětská vojska byla v boji s bílými poražena a rozprášena. Teprve teď vypukne to pravé veselí. Společnost tančí, těší se, že jí bude vrácen majetek, je sprostá na sluhu, vypráví si o neschopnosti sovětské vlády i o tom, jak je třeba tuto vládu sabotovat, pokračuje v konzumaci kaviáru a ostatních pochutin i v mimomanželských záletech za japonskou zástěnou a přikrývá kapesníkem a ubrouskem Leninův a Marxův portrét. V nejlepším dostane inženýr telefonickou zprávu: poraženi byli bílí. Debata se stočí na počasí, ale ani to dlouho netrvá a společnost si předchází sluhu, chválí sovětskou vládu, vyhodí básníka a malíře, protože údajně zakryli oba portréty, herec recituje něco revolučního a všichni se pokoušejí zazpívat internacionálu – marně. Tak si dají aspoň Marseillaisu – falešně.

Hra o jednom dějství sovětského spisovatele (vlastním jménem Alexandr Serafimovič Popov 1863–1949) byla napsána v roce 1920 jako pravděpodobně jediná jeho dramatická práce. Jinak je znám z řady povídek a románů. Dramatizace jeho románu „Železný proud“ byla u nás uvedena po druhé světové válce pod názvem „Železný potok“. Hra má jednu dekoraci – jídelnu a 14 dramatických postav (10 m, 4 ž). Jejich rozsah je přibližně stejný, všechny jsou stále v akci. Je to oslavenkyně Kateřina Ivanovna (32 let), její muž Alexandr Erastovič (42 let), její milenec inženýr Stanislav Konstantinovič (31 let), bývalý statkář Marie (40 let) a její muž Sofron (45 let), dekoltovaná zpěvačka Jelena (28 let), bývalý velkoobchodník Rundukov (50 let), profesor (52 let), herec Nikolaj Nikolajevič (35 let), mrňavý básník, malíř, Balabolov (27 let), nakadeřená sovětská slečna a sluha. Vyдалo nakl. Práce 1959 ve sborníku Deset aktových her.

Jarmila Černíková

V září se uskutečnila schůzka redakce a předsedy redakční rady časopisu dr. Jana Čiáře, CSc., s nově jmenovaným vedoucím divadelního oddělení ÚKVČ Milanem Cikánkem. Projednaly se na ní konkrétní otázky spolupráce ve všech oblastech ZUČ, návrh plánu na rok 1981 zahrnující kulturně politické úkoly a akce a také program listopadového zasedání redakční rady AS.

DIVADELNÍ FOTOGRAFIE FAMU

Výstava s tímto názvem se konala v Malé síni OKS v Liberci a zahrnovala práce studentů FAMU Praha za posledních pět let, kdy se na fakultě osamostatnila katedra fotografie a v osnovách závěrečného 4. ročníku se poprvé objevila i divadelní fotografie. Vystavené snímky sružované do tematických celků podle her z fotografování jednak na různých pražských scénách, jednak — a to především — v „mateřském“ DISKU, svědčí o citu pro divadelní atmosféru, pro specifikum jeviště i hereckého projevu, pro celek divadla i (třebaže už v menší míře) pro detail hercovy tváře. Zaujmu tři rozdílné pohledy na Hamleta (Vinohradské divadlo 1976), zachycení nálady ve Smutku bláznivých paní (Semafor 1977), fixace pohybu v Aristofanových Žábách (Disk 1978), portrét herce L. Kriváčka (1978) i studie, zachycující od počátku do konce další představení Disku, hlavně pak opět dvojí pohled na inscenace Ves Stěpančíkovo a Hrajeme Čechova. Na výstavě bylo 11 knih s podrobnou fotografickou dokumentací představení fakultní scény za poslední léta — materiál cenný jistě nejen pedagogicky. Fotografovat divadlo k obrazu jeho — taková je hlavní devíza, která je čitelná ze všech dobrých snímků výstav. Je si jen přát, aby se aspoň někteří studenti, kteří se chytli drápkem, rozhodli specializovat na divadelní fotografii po absolutoriu, aby se dostali do pevného svazku s divadly a mladým pohledem oživil poněkud stagnující a smrtí několika individualit postiženou oblast, a nakonec — aby jim zbylo také trochu energie na amatérské divadlo, v němž by jejich experimentující snahy mohly nalézt nečekaný prostor i odezvu. Zatím mohou alespoň inspirovat — proto jim věnujeme dvě poslední strany dnešního čísla našeho časopisu. jak

PRIMÁT PRO PRAHU

V období od července 1979 do června 1980 probíhal v České socialistické republice II. ročník

Národní soutěže divadelní a občanské aktivity pořádané ÚV SČDO. Vítězem se stal opět soubor Sdruženého závodního klubu Motorlet a Inženýrských a průmyslových staveb v Praze 5, který zvítězil již v I. ročníku v letech 1974–75 a převzal na 45. Jiráskově Hronově putovní pohár Aloise Jirásky.

Kolektiv přistupoval k soutěži odpovědně a vítězství v I. ročníku chápal jako motiv nejen inspirativní, ale i zavazující. Navíc si dal za cíl, že v průběhu soutěže i při značném počtu představení (160) nesmí v žádném případě utrpět kvalita na úkor kvantity. To snad vedlo i k rozdělení souboru na několik pracovních skupin. Neméně důležitý byl i kmenový repertoár, který byl rozmanitý a obsahoval patnáct různých druhů her od pohádek, přes drama až po pásma a estrády. Široká repertoárová paleta je dnes u tohoto souboru již samozřejmostí.

Kolektiv Motorletu a IPS se zúčastnil řady festivalů a přehlídek, od obvodních přes krajské až po celonárodní. Tak např. se představil na I. ročníku Příbramského permoniku, XXI. Haškově Lipnici, pravidelně působí na Národní amatérské soutěži žen v uměleckém přednesu, v soutěži O pohárek SČDO, Cyranova kordu 1980, Pražského kalicha a XXIII. ročníku Libochovického divadelního léta.

Uměleckou činnost doplňovaly i ostatní ukazatele soutěže. Převážná řada členů se podílí na veřejných funkcích a součástí činnosti je pravidelná pomoc méně vyspělým souborům a kroužkům ZUČ. Doplnkem byly i pravidelné výstavy o práci souboru a činnost dokumentační a ediční. Samozřejmým úkolem byla účast na brigádách a sběr kovů a papíru.

Byla to tedy systematická práce a snaha celého kolektivu, které vedly a dovedly soubor k opětovnému vítězství ve II. ročníku Národní soutěže divadelní a občanské aktivity.

SLOVENSKÉ OKÉNKO

Je tentokrát menší, neboť na stůl nám nepřišly žádné publikace, jen nová čísla Javiska, jež ovšem má i s obálkou a obrazovou vložkou celkem 72 stran. V čísle 7 seriál M. M. Dedinského Velcí divadelní režiséři pokračuje portrétem B. Brechta, v čísle 8 portréty „souběžců“ — Ochlopkova, Schillera a Engela, v č. 9 „souběžci II.“ — Frejkou a Šulcem. Pozornosti českých amatérů by neměly ujít závěrečné kapitoly úvah Vladimíra Štefka Slovenské ochotnictví a Jiráskův Hronov III. a IV. (č. 7 a 8). Čte-

náři, kteří se zajímají o výsledky práce slovenských souborů i jednotlivců, naleznou mnoho podnětů v souhrnných hodnoceních velkých akcí jako jsou krajská přehlídka MJF v Čadci a krajské přehlídky kategorie B a A (č. 7), XI. slovenský festival souborů MJF a uměleckých agitačních skupin v Popradu, Belopotockého Mikuláš, Akademický Prešov (č. 8) či XX. divadelní Spišská Nová Ves, Dětská divadelní Sála a Šturova Modra (č. 9). Nakonec upozorníme na úvodník č. 9 nazvaný Ochotnické divadlo v jubilejním roce a na důležitý právní materiál, který otiskuje totéž číslo — úplné znění Úpravy ministerstva kultury SSR z 27. května 1980, č. MK 4080/80-31, kterou se ustanovují zásady kategorizace ochotnických divadelních souborů. Nezapomeňte nahlédnout!

NA STRÁNKÁCH ZAHRAINIČNÍCH DIVADELNÍCH ČASOPISŮ

TĚATR MOSKVA

7/80 Divadlo a děti (Představení — Jsi schopen hrdinství? aneb Ptej se sebe M. Sajenkové v Ústředním dětském divadle v Moskvě; Co znamená „U lukomorja“? aneb Ruslan a Ludmila A. S. Puškina v Ruském dramatickém divadle L. Ukrajinky v Kyjevě; Představení Charkovského Divadla mladého diváka; Kdyby mládí vědělo... aneb Poslední noc ocházejícího roku v Azerbajdžánském divadle mladého diváka v Baku; Detektivové a zloději E. Kästnera v Divadle dramatu v Rize; Mezinárodní festival loutkových divadel zemí Asie v Taškentu; Otázky dne — Šestý rok experimentu aneb Výchova dětí k divadlu v Čeljabinsku) ● Rampa a život (Moskevské premiéry, Leninské premiéry, VIII. vseruský seminář dramatiků; Bulgakovovská místa; Sen z Tisíce a jedné noci) ● Tribuna (Olympiáda — svátek sportu i múz) ● Obzor (Úvahy o divadle mimo jeviště: Bez rampy; Malá scéna, hranice a možnosti) ● Teorie (Čechovův Racek dnes a dříve; Svět slov — hledání „puškinské průzračnosti jazyka“ na jevišti) ● Ze zahraničí (XIII. Bělehradský mezinárodní divadelní festival;

zápisník

Hosté redakce — divadelní představitelé z NSR a Západního Berlína o odkazu Stanislavského a Brechta; Comédie Français na sklonku 70. let) ● Hry (Rudolf Kac: Rozhovory ve sborově vyslechnuté Toljou Apraxinem osobně; Azat Saginjan: Šťastný princ — pohádka, z azerb.; César Rengifo: Medaile za odvahu kočičkám — aktová komedie venezuelského autora)

SCENA VARŠAVA

6/80 Conrad Drzewiecki a jeho divadlo ● Otázky kolem Veselky S. Wyspiańskiego ● Roy Hart Theatre hostoval v Polsku ● Čechov a evviva l'arte ● Úvaha — Monika Kuc: Stabilizace ● Amatérské scény (Útoky na hloupot aneb kabaret; Kultura v Gorowie; Chvála ředitelských zálib; Divadlo nevidomých dětí v Kaskách u Varšavy; Tango a Emigranti S. Mrożka v kanadském Montrealu) ● Půvab animované loutky ● Divadlo Istvána Csúrkí ● O ruském baletu ● Portréty (Jerzy Bielecki; Masky Eugena Stankiewicze) ● Signály ● V kruhu knih (L. Kuchtowna: Irena Solska, Varšava 1980; H. Szletynski: Sedm příběhů z časů mladosti, Varšava 1979) ● Fejetony ● Premiéry ● Kronika ● Repertoár (T. Slobodzianek: Báseň o žebráku Ivanovi a jeho oslu — hra oceněná v III. celostátní soutěži loutkových her)

dila

HRA PRO Dospělé

M. Bílek: Dvůrček (7 m, 5 ž) ● J. Štych: Brychta za nic nemůže (5 m, 5 ž) ● W. Shakespeare: Romeo a Julie (19 m, 4 ž, chór, kompars) ● A. Sütő: Kain a Ábel (3 m, 2 ž) ● K. Vonnegut: Všechno nejlepší Wando June (5 m, 2 ž)

PÁSMO

Barevný den — z poezie F. Hrubiny, sest. V. Stuchl (2 m, 2 ž)

HRy PRO DĚTI A MLÁDEŽ

N. Hejda: Pohádka o princezně s dlouhými vlasy (5 m, 2 ž, 1 loutka)

občanské gesto

Řekneme-li, že námětem nové hry Ignatije Dvoreckého Veranda v lese je boj skupiny vědců o nedotknutelnost jedné přírodní rezervace, vzbudí to možná pochybnost. Zvykli jsme si, že „ochrana přírody“ je věcí publicistických kampaní a osvětových akcí. Od dramatu tradičně očekáváme, že v něm půjde o život člověku, ne lesu.

Jenomže v posledních letech na nás odevšad přší hrozivé tabulky, výpočty a diagramy dokazující, že příroda a člověk jedno jsou, a nepodaří-li se lidské společnosti co nejrychleji a bezpečně zajistit život lesu, nebude v relativně krátké době nikoho, kdo by mohl psát dramata o životě člověka, protože nebude života. Naše dvacáté století se pomalu probírá ze svého opojení technikou a mlhou smogu a exhalací zírá na obludné nebezpečí, o němž naši předkové ještě včera neměli tušení: vyspělá technická civilizace usnadňuje život lidí na Zemi, ale zároveň ho smrtně ohrožuje tím, že ničí zdroje přírodních látek, bez nichž lidský organismus nemůže existovat. Šíře důsledků tohoto rozporu je zatím nedohledná. Jedno je jisté: návraty nejsou možné. Pohyb technického rozvoje se nedá zastavit. A příroda také už znovu nevytvoří, co jednou zaniklo. Gigantický úkol nejbližší budoucnosti spočívá v tom, najít možnost přizpůsobení lidského díla zákonům přírody a neztratit přitom možnost rozvíjet dál civilizaci. Není to pouze úkol pro vědce — i když samozřejmě se mu spojenými silami budou muset věnovat nejlepší vědecké mozky světa. Ale co se týká všech, mohou řešit jen všichni — je to úkol lidstva. Žádá si přestavbu myšlení, vymýcení barbarského konzumního egoismu, hesla „po nás potopa“ nebo „člověk — pán tvorstva“. Buďto lidstvo dokáže v dohledném čase dohnat svou technickou civilizaci civilizací ducha, myšlení a citění, a bude jednat s přírodou jako se vzácným partnerem — nebo vyhyne. To a nic menšího obsahuje nenápadný nový pojem „ochrana přírody“.

Námět hry Veranda v lese je tedy úplně nový. Do první poloviny dvacátého století by byl považován za fantastický námět k absurdní hře.

Téma hry je ovšem širší — a je prastaré. Lidé, kteří bojují o rezervaci, bojují zároveň o smysl svého života, o naplnění, vlastně také v jistém smyslu o záchranu. Každá z postav hry má ve svém soukromém životě bolavé místo, citový nezdár, nedorozumění, zklamání, omyly. A všichni se snaží nějak vyrovnat toto vychýlení z rovnováhy, dosáhnout vnitřní harmonie, jednoty se sebou samým — jako se o to snaží lidé v životě i na divadle už od věků, od nešťastného krále Oidipa přes všechny Hamle-

ty až po naše dny. Autor tento fakt zdůrazňuje tím, že dává své hře vnější podobu s hrami Čechovovými. Jsou to nápadné, výmluvné odkazy. Na verandě venkovského domu se schází skoro typicky čechovovské seskupení lidí, pijí čaj, hrají preferans a debatují o životě. I styl dialogů je trochu čechovovský, mimo běžné repliky, kdy jeden mluví o svém životě a snaží se jej vysvětlit, zatím co ostatní, zachumlaní do svých vlastních problémů, ho vnímají jen napolo. Díky této vnější podobnosti však tím jasněji vynikne vnitřní odlišnost. Tito lidé prožili ledacos podobnému tomu, co prožívali lidé Čechovovi, ale na rozdíl od nich — pracují. Mají prostor, v němž mohou realizovat své sny, svou odvahu, svou sílu. S vědomím, že opravdu bez fráze, skutečně, hmatatelně pracují „pro lidstvo“. A to je jejich cesta k harmonii, které se někdy také říká štěstí.

Ignatij Dvoreckij je jednou z nejzajímavějších osobností moderní sovětské dramatiky. Známe ho i u nás z her Trasa a zejména ze hry Člověk odjinud. I nám tedy může být jasné, že kritika to s ním nemá lehké. Podle všech pro- roctví měl například Člověk odjinud projít jeviště bez valného zájmu. Je to hra s „výrobní“ tematikou, a těm odzvonila už padesátá léta. Je plná prohřešků proti zákonům dramatické techniky, „nevýrobní“, soukromé vztahy postav jsou slabé a také zmatené motivovány. A ejhle — hru hrála svého času většina sovětských divadel se skutečně širokým a příkladně živým ohlasem. Pravděpodobně pro tu vzácnou autorovu schopnost najít a pojmenovat opravdu nový vývojový rozpor, který život už tuší, ale umění ještě nezná. Veranda v lese je po stránce dramatické techniky pevnější a bezpečnější usazená na jeviště než byl Člověk odjinud, ale i v ní se najde dost nedokonalostí — leccos z vnitřního světa postav se nám tu prostě předkládá k věření bez dostatečné motivace, obrysy charakterů jsou mlhavé. A přesto je to už při čtení hra podmanivá, sugestivní a zneklidňující, zajímavější než mnohé jiné, třeba obratněji napsané. Působí tu zřejmě kouzlo autorské osobnosti, ušlechtilé citícího a pronikavě myslícího občana planety.

Veranda v lese by mohla být zajímavá i pro amatérské divadelníky. Neklade mimořádné nároky, kromě jednoho: lidé, kteří v ní budou hrát, musí mít vlastní názor totožný s názorem autora, budoucnost člověka a zeměkoule je musí trápit stejně intenzívně jako trápí jeho a musí upřímně chtít sami za sebe, nahlas a naléhavě apelovat na své spoluobčany, aby tento názor přijali.

ALENA URBANOVÁ

(UKÁZKA ZE HRY)

PACHOMOV: Možná jde o přírodní úkaz ... Stále více se přírodě vzdalujeme a stále méně z ní chápeme, přesněji řečeno, stále méně citu pro ni máme. [Schová předmět do kapsy, usedá ke stolu] Člověk dosáhl velkých znalostí, ale sám v čemsi degeneruje, rychle ztrácí schopnosti, vnímavost a cit, které v něm byly uloženy. V davu je z něj primitivní hulvát. Jak by to asi řekl latiník: Vulgaris ... vulgaris ... už nevím, jak je hulvát. Ve své lhostejnosti k prostředí, z kterého vyšel, je primitivnější než lidé

na počátku století. Do přírody pořádá zájezdy a exkurze jako do muzea. [Zachmuřeně] Nemám rád muzea. Všechno je tam mrtvé jako zbytky čehosi dávno ztraceného. [Odvrátí se směrem k hráčům, mlčí]

ÁŇA (Čelozňovi): Zase trapas! Přišli jsme skoro ze zvyku, já sice nechtěla, ale šlo se přesto ... Abych dopíla. Se mnou bývala legrace! V Ulybinu jsem redaktorovala nástěnné noviny, psala fejetony. Člověk by tomu nevěřil! Ach, Pachomove, rozhodně budeme muset vyrazit někam jinam a hodně brzo! [Vrací se Morjagin,

dívá se na palouk. Tiše přihází Káfa a zastavuje se na schůdkách]

MORJAGIN: Chtělo se ti spát.

KÁFA: Už se mi nechce. [Jde dál a nalévá si čaj]

MORJAGIN: Žeňa usnul?

KÁFA: Ano.

MORJAGIN (všem): Klukovi lezou zuby. [Mlčení. Čeloznov upíjí víno. Morjagin bere láhev] Volodo, pojď, napijem se.

PACHOMOV (zakryje sklenici): Ne. Mně ne.

MORJAGIN: No jasně, já jsem od teďka tvůj úhlavní nepřítel.

KÁTA [se posadí s čajem na schůdek]
ČELOZNOV [napíše se, s pohledem na Pachomova]: Proč jste podnikal ten průzkum, Vladimíre Michajloviči?

PACHOMOV [po chvíli]: Pustil jste se do práce?

ČELOZNOV: Nepochopil jsem otázku.

PACHOMOV: Vy chytáte zločince vlastnoručně?

ČELOZNOV: Ne, oni chytají mě. Zatelefonovali, přijedou, prosí, abych je šouplul do basy.

PACHOMOV: Není to u vás komplex, Borisi?

ČELOZNOV: Jaký?

PACHOMOV: Nemáte odvahu se vyjádřit přímo nebo chcete zakrýt svou pravou tvář, a tak často žertujete?

ČELOZNOV: Uhádl! Vy nejste moc důvěřivý, že?

PACHOMOV: Ano. Málokomu věřím.

ČELOZNOV: Taký mám svoje mouchy ... tak mě třeba napadlo, jestli nejste můj sok.

ANA [střelí po něm pohledem]: Zbláznil ses nebo co?

ČELOZNOV [směje se]: To měl být vtip. Jen ať někdo zkusi spolehlivě uhadnout, kdo z jeho bližních bere úplatky, kdo rozkrádá socialistické vlastnictví, kdo šidí na váze a kdo má co za lubem? [Přichází Lída a mlčky se posadí do houpacího křesla. A máme tu právníký problém všech dob. Jak se dívat na člověka, kterého ti osud přivede do cesty? Brát ho jako potenciálního zločince nebo jako ztělesněný cherubinské nevinnosti? [Pachomovovi] A projevuje se to u vás už dlouho? Ta nedůvěřivost?

PACHOMOV: Patrně to bude vrozené. I když jsem v mládí býval jiný. [Vstává, přechází] Nyní vím naprosto jistě jedno: za všechno musí člověk platit a bojovat. Dokonce i za právo dobře a čestně pracovat. Dokonce i za to, aby měl možnost sloužit vlasti.

MORJAGIN: Neměl bys přibrzdit, Volodo?

ANA [Pachomovovi, rozzlobeně]: Tak už dost. Nejvyšší čas zapomenout na Ulybinu. [Čeloznovovi] Nežili jsme si tam špatně. Sice při petrolejkách, ale v tichu. Nalej mil! Prosila jsem tě, Pachomove, abys nezačínal. Já už mám všeho dost, už nemám nic takového zapotřebí. Je mi třiatřicet a kde jsme spolu byli? Začni už normálně žít. Já bych se třeba chtěla podívat do Indie. A vůbec, krucinál, je sobota. [Pije s Čeloznovem] Poznala jsem, jakou cenu má klid. Co já se dřív natancovala a teď si radši sednu na břehu a koukám se na vodu. Jako by měla duši. Takový živý organismus, ze kterého vystupují podivuhodné vzory, skoro jako moderní grafika ... [Nikým nepozorován přichází Korovin]

KOROVIN: Karty jsou rozdané, Liduško. [Lída vstává a jde k hracímu stolu. Korovin dojde ke stolu] Preferans má tu výhodu, že vždycky jeden z hráčů má volno a může se posílnit. [Nalévá si víno, vážně] Otázka prvořadého významu, milí mladí přátelé, kterou je třeba řešit, jsou vztahy mezi národy, přesněji řečeno, mezi společenskými formacemi. [Pije a přikusuje jablko] Jestliže bude vyřešen spor mezi světovými systémy, vše zbývajcí se vyřeší samo sebou. [Odejde]

ČELOZNOV: Tak se dejte, kamarádi, do řešení vztahů mezi národy, ale já musím do města. Udeřila moje hodina.

ANA: Podle mě ses nalil.

ČELOZNOV: Čas běží, běží a srdce mír si žádá.

ANA: Podle mě ses nalil.

ČELOZNOV [smutně]: Nikoliv nalil, jen napil. Ačkoliv si vás vážím, jste lidé

střelení. Jako kluk jsem v knížkách čítal, že prostřední ničí člověka, a teď z vás leze, že člověk ničí prostředí. Třeba je to i pravda, vy se v tom vyznáte líp ... Nejvyšší čas, abych jel. Už tu nemám co pohledávat. [Zapíná si knoflíčky u košile] Loučím se s vámi s upřímnou lítostí. Ve vašich srdcích oheň plá a proto jste mi drazí, sebranko, aby vás čert vzal! Sbohem!

MORJAGIN: V takovém stavu nemůžeš sednout za volant.

ČELOZNOV [s povzdechem]: Asi nemůžu. [Přejde k hráčům a pak opouští scénu. Káta usrkne čaje a postaví sklenici na podlahu]

MORJAGIN: Máš ti dolít teplý? [Káta mlčí, po tvářích jí tekou slzy]

ANA: Neplač, Káto. Všechno se přemele a zbyde moka.

MORJAGIN [chladně, hodně nahlas]: Na užitek pro společnost, vážení spoluobčaní, má každý svůj vlastní metr. Já nechci půl života v práci na polesích. Tam bylo všechno jasné. Tolik vysázel, tolik vykácel, tolik je plán. [Pachomovovi] A teďka si vezmi našeho bobra. Už dávno je chováme ve velkém. Nasadili jsme tu evropského jelena a taky jich dneska můžeme nadělat, kolik chceme. Dali by se vyvážit i na Západ. [Vztekle, až zuřivě] A místo toho je trhají vlci. Vlci! Kdybyste mě zabili, tohle nepochopím. Já vyrostl na vesnici, já nesnesu, abych měl u ruky hotové jmění a nechával ho vikům! [Odmlčí se] Divočáci se dají střilet už dávno. Vlky střílíme, černou taky. Je to tři roky, co odlovili pět set jelenů. Kdo z toho měl škodu? Nikdo! Ale Červonišenko to na první Švestlany Nikola-jevny zarazil. Takhle malíčká kulka a jelen je v limbu. Můžeš ho svázat a odvézt. Tohle má být nějaký zásah do přírody? Tohle?

PACHOMOV [pohlédne k hráčům]: Půjdem domů, Aňo.

ANA: Jo, půjdeme ...

KÁTA [rychle vstává]: Nechodte, prosím vás ... Udělám ještě čaj, chcete? Odpusťte nám, jestli můžete. Můj muž vám nechtl ublížit, to bylo z přesvědčení, z upřímného přesvědčení ... [se slzami] Zůstaňte! Sama nevím proč, ale mám takový strach, že když odejdete ... Dáme si čaj a posedíme jako vždycky!

PACHOMOV: Klid, Káto.

KÁTA: Vezmeš si čaj?

PACHOMOV: Raději víno. [Jde ke stolu a nalévá si] Díky, Káto. Díky za tvou dobrotu. [Pije smutně] Dneska jsem si v duchu přál, aby byl soud. Aby se o tom psalo v novinách. Zbožné přání! Všichni se odvolávají na zájmy státu, ale jak chtějí chránit to, co už máme? Nedokážeme zachránit nic. Kdekoliv si přeje, aby příroda stále rychleji produkovala něco, co by se dalo prodat, koupit nebo alespoň za peníze ukazovat v cirkuse. [Přechází sem a tam] Nechápu, že mlčí Červonišenko, že mlčí Korovin, že si klidně hrají karty. Od rána na něco čekám, pořád čekám ... Nemám strach, jenom je mi hořko ... Po Ulybinu jsem si řekl: Pokaždé, když se dá něco udělat, udělej to. I kdybys musel kvůli tomu lhát a podvádět. Stačí, když tvoje svědomí bude čisté, když půjdeš za čistým cílem! [Rány kladiva se ozvou znovu, pak utichnou. Hráči vstávají a jdou ke stolu, všichni jsou zachmuřeni]

ČERVO NIŠ ENKO: Nějak nám ty karty dnes nejdou, raději si sedneme tady.

KOROVIN: Kde mám udlci, Ivane?

ČERVO NIŠ ENKO: Ve voze. Musíme ještě zaskočit domů.

KOROVIN: Ano, ovšem ... [Mlčení] Vla-

dimíre Michajloviči, teď mě dobře poslouchajte.

PACHOMOV: Poslouchám.

KOROVIN: Pozití, to znamená v pondělí, hned po ránu zajedete na Územní geologickou správu a podáte hlášeníčko o nálezu mědi. Sám, jako byste ji právě objevil. Berte to jako úřední rozhodnutí, chápete?

PACHOMOV [se dívá kamsi přes jeho hlavu]: Nechápu.

KOROVIN [stroze]: Oznámíte nález, aniž byste uváděl jeho datum. Taky se vás na něj nebudou ptát. Nikdo z nás nepotřebuje skandál.

PACHOMOV [zamyšleně]: To je mi jasné. Takže tedy je vše odpuštěno?

KOROVIN: Dejme tomu. Staneme se do jisté míry spoluúčastníky spiknutí. Chceme zachránit vaše dobré jméno. Váš poetický dopis na vysvětlenou prostě vyhodíme.

PACHOMOV [se ironicky usměje]: Proč bychom ho vyhazovali?

KOROVIN [pokrčí rameny]

PACHOMOV: To jsem nečekal! [Přejede očima všechny přítomné] Tohle nel [Korovinovi] Takže vy mně odpuštěte?

ANA: [Korovinovi] Co to vyvádíte, vy starý pitomče? Má oči plné slz! Znáám Pachomova čtrnáct let, ale plakat jsem ho ještě neviděla. [Vchází Čeloznov. Je v uniformě, pečlivě upravený. Pachomov se posadí, celý shrbený] K čemu ten urážlivý tyát, na co?

SVETLANA: Je to všechno jen moje vina, Aňo, jen moje, odpusťte. Já vám rozumím. [Udiveně Čeloznovovi] Kam jdete?

ČELOZNOV: Pojedu s vámi na jezera.

SVETLANA [suše]: Nejdou nikam.

KOROVIN: Bereme vás do spolku, Borisi. [Nalévá čaj] Děkuju, Aňo. Když to nejde po dobrém, půjde to jinak. [Pije čaj]

LÍDA: Na jezera ses, Borjo, hodil trochu moc do gala.

ČELOZNOV: Dal jsem si dvacet, tam ještě trochu pospím a ráno rovnou odtamtud zaskočím do města. V neděli mám moře práce. [Lída pochopila, přikývla a pooděšla stranou]

KOROVIN: No, abychom jeli. Už se stmívá, tak vyrazíme.

PACHOMOV [vstává. Nepříteli hlasitě]: Víte, Sergeji Vikentjeviči, já vás tam nepustím. Po rezervaci se nesmí jezdit. [Korovin se uchechtává a obrací se na Červonišenk] Ano, nesmí. Chráněné území kolem jezer zatím nikdo nezrušil. Ještě existuje. A jezdit po něm je zakázáno. Mohou tam jen zaměstnanci, Sergeji Vikentjeviči, ale nesmějí používat auta. Já vás tam nepustím ani dnes, ani jindy. Půjdem, Aňo. [Jdou ke schůdkům] V rezervaci je zakázáno využívání přírodních zdrojů, lov, rybolov, těžba dřeva, sušení sena, sběr léčivých rostlin, lesních plodů, semen, hub, těžba nerostů a šterku. [Rychle sejde po schodech, obrací se] Varuji vás. Nepustím k jezerům nikoho. Budu stát na cestě se zbraní. Tady střežíme zlaté rezervy země. [Odejde]

KOROVIN: A — ano. [Po několika krocích] Budte tak laskav, Vasiliji Gavriloviči, ať sem přijede můj vůz.

MORJAGIN: Prosim. [Odejde]

ČERVO NIŠ ENKO: Den se nám zrovna nevydařil a večer to asi moc nespraví. Uklidni se, bude líp, když nikam nepojedeme, Sergeji.

KOROVIN: Neuklidním se a nehodlám se uklidňovat. Urážek mám až po krk. Najíme se u polesného, já si posedím s udlci a tam se teprve uklidním. Jdeme, Borisi Alexejeviči!

ČELOZNOV [zamračene zavrtí hlavou]

KOROVIN: Sergej Vikentjevič je dobrák, hrozný dobrák, ale všechno má své meze. Když nechceš, Váňo, pojedu sám. Stavím se pro tvou Naděždu a vezmu ji s sebou, aby se nenudila. Na shledanou zítra, drahé dámy! (Rázně odchází. Červoniščenko jde s povzdechem za ním, zastavuje se, chce něco říci Světlaně, ale pak odejde. Aňa se za nimi s napětím dívá)

Aňa: Pojď se mnou, Borisi. Pojď, prosím tě! (Čeloznov odchází s Aňou, Lída jde k zábradlí. Světlana sbírá mechanicky nádobí. Vzápětí se však posadí, rty se jí třesou, Káťa začíná tiše sklízet ze stolu)

KÁTA (Lídě): Ten se u Červoniščenkovy naloží a vyjedou. Jestli na cestě narazí na Pachomova, tak to nevidím dobře.

LÍDA (aniž by se obrátila): Korovin se dneska předvedl, je samolibý a zlý. Mohl se přetřhnout jak posílal prkna, břidlici, barvy, cihly, dělal granda, protože si netroufal zrušit pole. Je strašlivě mazaný. Já stoprocentně vím, že nejvíc záleželo na něm osobně. Pak si mohl ušetřit cihly a garáže. Jenže Červoniščenko je slaboch.

KÁTA: Vždyť jsi ho před chvílí vychvalovala. (Dívá se na Lídu) Co tam pořád posloucháš?

LÍDA: Neruší — Slušný člověk, doveďte se i ozvat, ale nevydrží za tím stát ...

SVĚTLANA (tiše, ale pevně): Děvčata, brzy budu mít narozeniny — dvačtyřicet. Oslavíme je spolu. To musím udělat ze všeho nejdřív. Člověk by nevěřil, jak jsme si najednou cizí, chodíme kolem sebe a mlčíme, ale stačí se na vás podívat, abych věděla, že nemám nikoho bližšího. Narozeniny slavím třicátého září. Nikoho zvat nebudeme a hned jak to oslavíme, pojedou do Moskvy. Pokusím se dostat k Adylbekovi. Ten chápe význam Jezerného jako někdo jiný. Pamatujete si, před pěti léty, když jsme se bránili proti Borjanovi, tehdy jsem mu napsala a on mi odpověděl. Vážil si otce a na slavnosti Akademie ho jmenoval mezi prvními ... Co tomu říkáš, Lído?

LÍDA: Že jsem pro. Je to výborný nápad, Adylbekov rozumí věci. Jestli chceš, jedu s tebou.

SVĚTLANA (usmívá se): Věděla jsem, že to řekneš. Jinou odpověď jsem ani nečekala. (Přichází Tatjana Jakovlevna, zastavuje se u schůdků)

TATJANA: Káťo, domů!

KÁTA: Přijdu hned.

TATJANA: Pojď tedka. Hospodyně se má držet na svém. A ty v jednom kuse trčíš na té verandě. Dítě pořád máma, máma a co já s ním? Vy byste zasluhovala, Světlano Nikolajevno! Nemůžete dcerku tahat k sobě. Vdala se, tak ať jde z domu. Nakonec není ani vaše vlastní. A dítě potřebuje matku.

SVĚTLANA: Káťa je dobrá matka.

TATJANA: Nic proti ní.

KÁTA: Uklidněte se. A nechodte sem dělat scény, slyšela jste? (Odejde)

TATJANA (smílivě): Mladá ženská má mít v hlavě jenom svoji domácnost a svoje starosti. Ale vy ji kazíte.

SVĚTLANA (tiše): Promluvím s ní.

TATJANA: To se přece nepatří. (Odejde)

SVĚTLANA: Všechno dělám špatně. Naprosto špatně. Už mě to unavuje. (Pláče hlasitě jako dítě) Žiju nepřirozeně, stále jako na jehlách ... (Náhle se uklidňuje) Takový život člověka utahá. (Už zase s úsměvem) Diváš se na mne přísně, samozřejmě, je to moje vina, začala jsem si žít soukromě po svém a všichni to vědí. Ovšem, s tím je teď konec a to se také všichni co nevidět dozvědí. Nechme toho. Nemám chuť sypat si popel na hlavu. Chci s tebou mluvit, Lído. A velice vážně. Zdá se mi, že nemáš důvod vyhánět Borise.

LÍDA: Chci žít v souladu se svým svědomím. Slyšíš? (Světlana jde k Lídě. Stojí vedle sebe a s úzkostí se dívají kamsi přes palouk) Někde na cestě.

SVĚTLANA: Je tam Boris. Všechno dobře dopadne. (Zaposlouchá se, klidněji) A je tam taky Aňa.

LÍDA: Nejšťastnější žena na světě.

SVĚTLANA: Tím bych si nebyla tak jistá, Lído.

LÍDA: Bezstarostně poletuje sem a tam jako ptáček zpěvák ...

SVĚTLANA: Pachomov něčím připomíná našeho otce. Tou skromností, tou neobyčejnou přirozeností, s jakou všechno bere. Žije s neohrožeností vlastní jenom sobě, a s osobitým nedostatkem schopnosti přizpůsobit se. Pachomov Aňu nikdy neopustí. Ona je spíš dítě než ptáček a on se k ní také jako k dítěti chová, tak ohleduplně ...

(V dále se rozlehe výstřel, za chvíli druhý. Světlana a Lída se přitiskou k sobě s pohledy upřenými přes palouk. Rychle vchází Morjagin, rozhlíží se)

MORJAGIN: Kde je Káťa?

LÍDA: Doma. (Nespouští z něj oči. Morjagin se ušklibne a sedá si. Objevuje se Čeloznov s dvouhlavňovkou a současně v pozadí Kolja. Čeloznov vyjde po schůdkách, zlomí pušku, vyhodí z ní vypálené nábojnice. Chladně se usmívá, prohlíží hlavě)

ČELOZNOV: Řekni mi, vrchní myslivče, v jakém případě můžeš ve své decízi vystřelit? Velice by mě to zajímalo.

MORJAGIN (cituje): Zbraň je možno uvést do činnosti po trojím hlasitém upozornění a varovném výstřelu do vzduchu, s výjimkou těch případů, kdy lesní ochrana na varování nezbývá čas.

ČELOZNOV (stále se chladně usmívá): A co potom?

MORJAGIN: Nic.

ČELOZNOV: Tohle není můj obor a tak se radši zeptám: když padnete na zvlášť nebezpečného narušitele, máte právo střelit?

MORJAGIN (trpce): Ano. Hned potom, co se necháme zabít.

ČELOZNOV: Tak proč vám dávají zbraně?

MORJAGIN: Nevím, asi aby bylo čím strašit.

ČELOZNOV: Třeba vám je dávají, abyste mohli bránit vlastní život.

MORJAGIN: Třeba. Tamhle jde Korovin, mudruje spolu. (Vchází Korovin, rozrušený, těžce dýchá)

KOROVIN: No, tak mě tu máte zpátky ...

MORJAGIN: Jdu domů. Nepotřebujete mě?

KOROVIN: Ne, potřebuju tady podplukovníka. (Morjagin se zatváří oficiálně a odchází)

KOROVIN: Co tomu říkáte? Máme tu dokonalého zločince.

ČELOZNOV: První výstřel šel do vzduchu.

KOROVIN: A druhý do nás. Naděžda Petrovna je v šoku.

ČELOZNOV: Druhý výstřel mířil do pneumatiky.

KOROVIN: To je teď vedlejší. Ať je té mědi kolik chce, žádná soukromá osoba bez výjimky nemá právo bránit v odkrývání ložiska. Jedině stát může rozhodnout, jestli dnes potřebuje víc měď nebo rezervaci.

ČELOZNOV (klidně se usmívá): Co když se bál, že o tom nebude rozhodovat stát, ale vy?

KOROVIN: Vy jste úřední činitel a tady končí všechny legrácky. Jste povinen toho biologa vyslechnout.

ČELOZNOV: Nic nejsem povinen. Mám toho všeho plné zuby a jdu domů. (Tiskne si hlavu) Člověk nemá v horku pít, pak mu třesí hlava.

SVĚTLANA (suše): Ovládejte se, Sergeji Vikentjeviči, jste přece rozumný člověk.

ČELOZNOV: Obvinění se nezakládá na skutkové podstatě. Nic si nepřisvojil. Náhodný nález, který biolog na určitou dobu zatajil. Patrně proto, že zná příliš dobře zdejší poměry ... Není odpovědný pracovník resortu, nejde tedy o zanedbání služebních povinností. Co by se tak dalo vytáhnout? Svěvolný postup. Ale k žádnému výstřelu nedošlo, pneumatika je netknutá. O kriminální zločin nejde.

KOROVIN: Přisvojil si pravomocí vyšších orgánů.

ČELOZNOV: Omyl z ušlechtilých pohnutek.

KOROVIN: Tomu nevěřím. Nikdy vám nespoknu, že by mu všechno mohlo projít jen tak lehce. Jste špatný právník.

ČELOZNOV (po chvíli): Jako člověk za moc nestojím, ale právník jsem dobrý. Mně se rozletí hlava! (Mne si lebkou, smutně) Život, Sergeji Vikentjeviči, někdy vyvádí psí kusy. Kolikrát by člověk řekl, že má před sebou zločin, a ono se z něj vyklubou občanské gesto, na jaké vy ani já už dávno nemáme odvahu.

LÍDA: Pojď, miláčku, odestelu ti. Jsi unavený.

ČELOZNOV: Díky, potřebuju to.

PACHOMOV (vejde, ale zůstane pod verandou, klidně): Dejte mi tu pušku, Borisi.

ČELOZNOV (lhostejně): Tumáte.

SVĚTLANA: Kde je Aňa, Vladimíre?

PACHOMOV: Sedí doma a nadává mi. Nemyslím na rodinu. (Vyjde, bere pušku, pak se posadí) Ani nemám chuť vrátit se domů.

as80

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVII), Č. 11, LISTOPAD 1980. VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: Dr. PAVEL BOSEK, 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 VÝSTUKU 4 KČS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V ZÁŘÍ 1980. © PANORAMA, PRAHA 1980.



DIVADELNÍ FOTOGRAFIE FAMU

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: DISK – E. F. BURIAN:
EXCENTRICI. FOTO P. KOUBEK

DISK: HRAJEME ČECHOVA. FOTO Č. BUTINA

MEDAILON LADISLAVA KRIVÁČKA. FOTO M. MILETIN





О. П. КОПЧЕВ
И. П. КОПЧЕВ - И. П. КОПЧЕВ