

a.s.81

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

7





Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK

DRAMATICKÝ SOUBOR KLICPERA DKT ROH JIHLAVA – A. ZÁPOTOCKÝ, J. NEZVAL: VSTANOU NOVÍ BOJOVNÍCI. FOTO E. KLEČKA

NA TITULU: SOUBOR DIVADLA BRANIK – J. JÍLEK: JAK UMŘÍT NA LÁSKU. FOTO HROMÁDKOVÁ

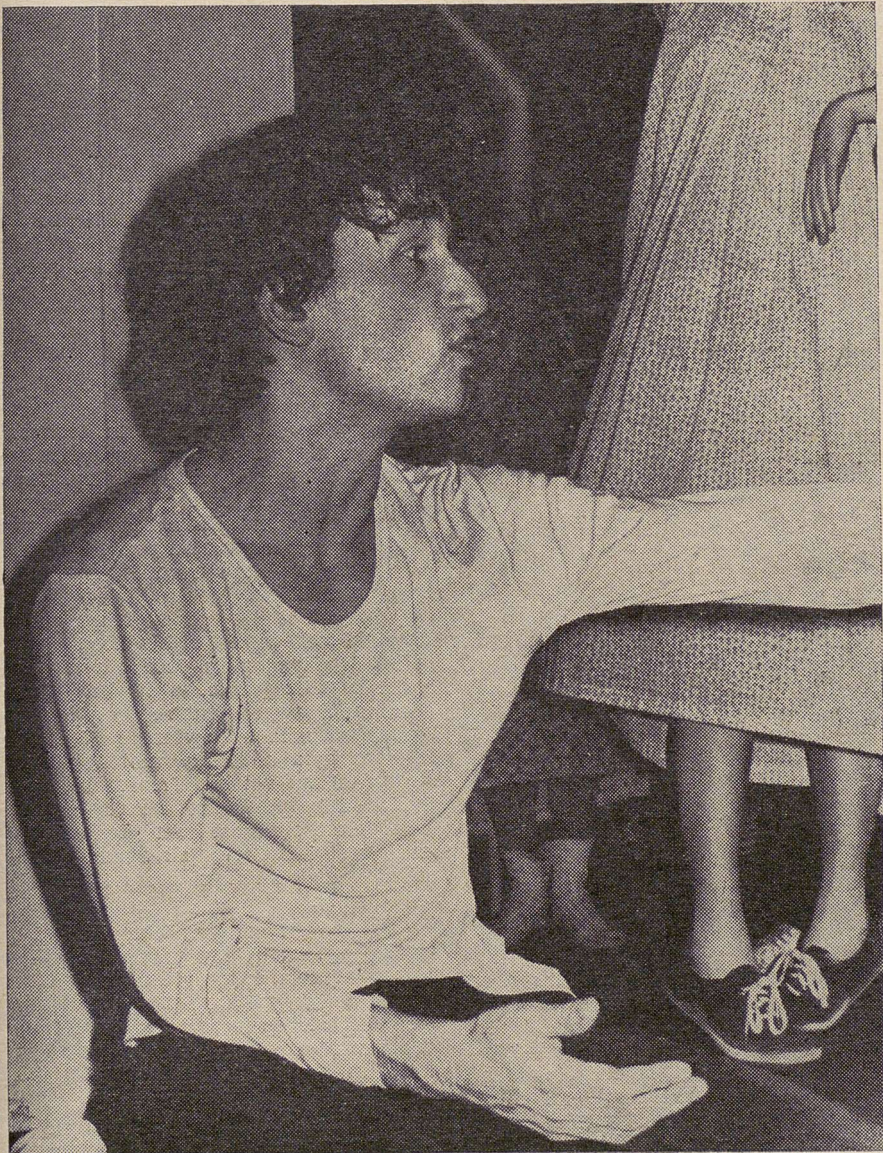
DS LUCERNA PRAHA – A. MITTA: SVIŤ, SVIŤ MÁ HVĚZDO. FOTO A. KUNEŠ

DIVADELNÍ STUDIO DOSTAVNÍK KŽ PREROV – P. DOSTÁL, R. POGODA: LYSISTRATA A TY DRUHÉ. FOTO J. ŘIHOŠEK



Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK

Praha



Výběr představení pro letošní ročník národní soutěže amatérských divadelních souborů vyhlášené MK ČR soustředil v Praze tyto inscenace — Candide aneb Optimismus (scénická adaptace slavného Voltairova románu v provedení Anebdivadla OKD Praha 3), Büchnerova Vojcka v podání souboru Esence ZK ROH Tesla Straš-

DIVADLO ESENCE ZK ROH TESLA STRAŠNICE
G. BUCHNER: VOJCEK. FOTO P. HAROLD

nice, divadelní zpracování známého filmu Svít, svít má hvězdo (V. Donskij, A. Mitta, V. Frid), kterým se představila v Malostranské besedě Lucerna, divadlo Braník uvedlo Jilkovu hru Jak

umřít na lásku a konečně Kolotoč splněných přání Petra a Stanislavy Weigových, nastudovaný souborem Doprapo.

Tedy výběr svědčící o vyvážené a odpovědné dramaturgii souborů.

Ještě než se dostanu k jednotlivým představením, malá poznámka — některé pražské soubory se v poslední době ocitají v nezáviděníhodné situaci: nemají totiž kde hrát. Příčiny mohou být různé, ale faktem je, že ne všechny vztahy mezi amatérskými soubory a jejich zřizovateli jsou právě nejlepší. Hovořilo se o tom při rozličných příležitostech, ať již s pracovníky ÚKVC, SČDO, KDP, ale i na Aktivu pro ZUČ, který začal pracovat při pražské pobočce Svazu českých dramatických umělců. Doufejme, že tato jednání přinesou v dohledné době jistou nápravu, zvláště když současný divadelní zákon vymezuje povinnosti správních institucí k amatérskému divadlu zcela jednoznačně.

Ale vraťme se k meritu tohoto článku.

O Candidovi se na stránkách Amatérské scény již psalo, proto tedy jenom stručně. V případě Anebdivadla jde rozhodně o značně ambiciózní soubor, který se pokouší odkrývat možnosti současného divadla netradičními postupy. S problémem, jak ztvárnit dějově rozsáhlý a na různorodost prostředí značně náročný Voltairův román se ansámbl Anebdivadla vyrovnal velice účinně, divadelně. Pracuje se zde s jednoduchými jevištními znaky, které v mnoha případech nabírají metaforickou hodnotu, představení má žádoucí spád (snad s výjimkou druhé části), bohatou invenci a přitom nezbytnou přímočarost, přehlednost a konkrétnost. Jako zásadní věc by se inscenaci dalo vytknout pojetí Candida „protihráče“ — postavy Rozumu, která se poněkud vymyká z celkového hereckého stylu: pracuje více méně s prostředky psychologickorealistického herectví, zatímco ostatní se bezpečně pohybují na půdě herectví, které spíše postavy demonstrovuje a více než jejich složitý psychologický vnitřní život vyjadřuje názor herců na ně. Jistě by představení prospělo i jeho prokrácení, především v druhé části, nicméně jde o inscenaci zajímavou a podnětnou.

Podobně jako Voltairův Candide i divadelní adaptace filmu Svít, svít má hvězdo kladé nesmírné nároky na bezpečné zvládnutí rozmanitosti prostředí a jevištních situací. Soubor Lu-



cerna se s tímto problémem vyrovnal neméně zdařile. I zde jsme svědky opuštění tradičního divadelního kukátka. Jako Candide hraje se i tento příběh umělce v bouřlivém revolučním kvasu mimo jeviště, v jakési aréně, ze všech stran obklopené diváky. Tradiční chápání prostoru je zrušeno, existuje pouze jediná autenticita — autenticita divadla jako takového. I zde jsou nespornými klady představení silná metaforičnost, jednoduché divadelní znaky (o to působivější), střídme herecké výkony (o to věrohodnější). Po koncepční a režijní stránce je inscenace velice čistá, snad pouze zapojení zpěváků do děje a poněkud zasutý motiv stoupajícího kouře z komínu kláštera jako znamení pro nájezd banditů jsou problematické. Rezervy však divák cítí v odkrytí druhé, lyrické polohy některých postav (především u Remasuma) a v přesné konkretizaci tří Remasumových protihráčů (rudý komisař, bílý kapitán a vůdce banditů). Nicméně je třeba konstatovat, že jde o představení, které je nejen divácky působivé, ale i v mnohém může být pro ostatní amatérské soubory značně inspirativní. V řadě postupů se obě inscenace (Candide a Sviť, sviť má hvězdo) sobě podobají, na Malostranských je však patrná větší zkušenost a jistota.

Třetím představením, které zcela opustilo tradiční divadelní prostor, je Kolotoč splněných přání. Nedá se říci, že by se v tomto případě soubor zcela přesně orientoval ve vymezeném žánru. Kolísání inscenace na pomezí „divadla pro děti a divadla pro dospě-

SOUBOR DIVADLA BRANIK — J. JÍLEK: JAK UMŘÍT NA LÁSKU. FOTO HROMÁDKOVA

lé“ přináší sebou některé problémy. Dospělý divák postrádá větší snahu po hledání obecně lidských situací (jak v textu, tak v jeho zpracování), i když některé scény jsou v tomto smyslu brilantní (diktátor s megafonem apod.) — proti tomu však stojí celkové pojetí hereckého stylu, který je vedený více směrem k dětskému divákoví, s nezbytnou gestickou popisností a naivitou. I v tomto případě je však třeba konstatovat, že soubor pracuje na vysoké inscenační úrovni ve všech složkách divadelního výrazu a pokud připustíme zařazení této inscenace „pouze“ do kategorie divadla pro děti, můžeme bez pochyb říci, že jde o výsledek v mnoha směrech nadprůměrný.

Büchnerova Vojčka si zvolil soubor Esence. I zde dochází k pokusu o vymanění se z tradičního divadelního prostoru — ne ovšem tak důsledně, jako tomu bylo v předešlých případech. Nedá se říci, že na škodu — i když větší ujasněnost by v tomto případě souboru jistě prospěla. Hraje na jevišti, hraje se i mezi diváky. Ale chybí konkrétnější významový vztah těchto dvou poloh, což se nakonec nejmarkantněji projeví v pojetí jakéhosi „velícho“ hlasu píšťalky ze zvukařské kabiny. Vysoká míra stylizace jevištního projevu, jak se zdá, činí souboru potíže při zvládání jednotlivých akcí v jejich celkové kompozici i detailech. Také herecké propracování by zaslou-

žilo ještě větší pozornost, než tomu zatím je. Ale připustíme, že toto jsou problémy souboru, který zatím de facto začíná, který se vlastně sešel poprvé v tomto složení na této inscenaci. V tom případě patří i tento pokus k sympatické tendenci pražských souborů hledat vlastní divadelní cestu. V zásadě je tato inscenace po koncepční stránce vymyšlena dobře, režisér cítí dosti přesně žánrovou polohu Büchnerovy hry. Jde jen o to, dotáhnout naznačenou polohu v herecké a výtvarné složce tak, jako tomu již je například v použití hudebního doprovodu.

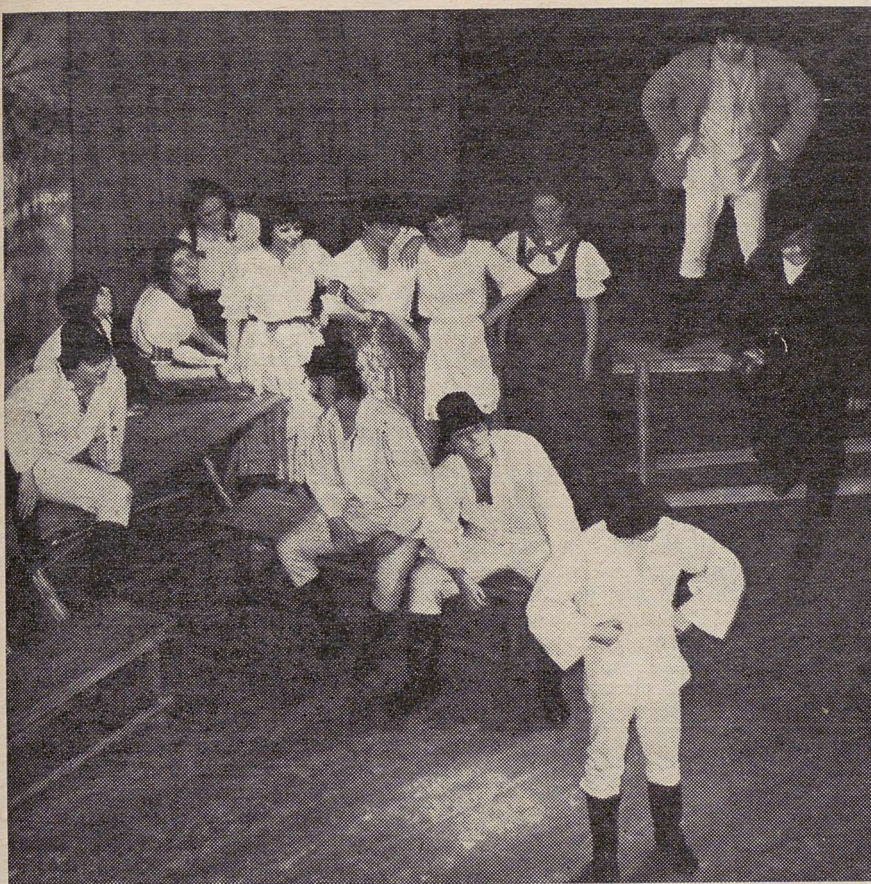
Na jeden z nejlepších souborů v Praze — divadelní soubor Braník a jeho inscenaci Jílkovy hry Jak umřít na lásku mi zbývá již málo místa. A tak jenom konstatujeme: Jestliže při předcházejících čtyřech inscenacích jsme mohli hovořit spíše o jakémsi režiséřském divadle, patří branické představení v tom nejlepším slova smyslu do kategorie ryzího hereckého divadla. Cílevědomá a pečlivá spolupráce souboru s členem Divadla Na Vinohradech Vlastimilem Fišarem nese na tomto poli nesporné plody. Přes celkovou dobrou úroveň představení lze v inscenaci branických ale přece jen shledat některé nedostatky. Vzhledem k ne zcela přesnému obsazení role matky nebyl přesně postižen jeden z hlavních problémů hry. Také přesnější práce s celkovým rytmem inscenace by nebyla na škodu. To jsou ovšem problémy nejen režijně herecké práce, ale i možnosti dostatečného počtu zkoušek, dostatečného času k přípravě a nastudování hry, jakož i možnosti ověřit si dosažený tvar před divákem, tedy jistěho počtu repríz. Je tudíž jenom na škodu, že soubor mohl vyprodukovat premiéru po tolika obtížích a že vlastně již druhá repríza byla odvolána vzhledem k nevyjasněnému vztahu zřizovatele a souboru, díky kterému nemá soubor v podstatě možnost hrát (dokonce ve své vlastní budově; jak známo, divadelní stánek si kdysi postavili ochotníci sami).

Podobná situace postihla i Lucernu, jejíž premiéra byla v podstatě derniérou, vzhledem k uzavření Malostranské besedy pro havarijní technický stav. A tak se vracím k problému, o kterém jsem hovořil na začátku a který se týká i dalších souborů, jako např. Máje apod.

Závěrem nezbyvá než říci, jak vlastně pražská přehlídka dopadla. Porota se ocitla vzhledem k nezvyklému poměru tzv. tradičních a netradičních inscenací v poněkud obtížné situaci, která trochu připomněla ono známé rčení, že nelze počítat jablka a hrušky. Ve snaze po maximální objektivnosti navrhla k dalšímu postupu inscenaci Branických v oblasti tzv. tradičního divadla a další tři inscenace jako studiové.

IVAN BEDNĚŘ

Severomoravská - Přerov



Letošní krajská soutěžní přehlídka amatérských divadelních souborů Severomoravského kraje, která se uskutečnila na přelomu března a dubna už tradičně v přerovském Městském domě ukázala, že to, co se začalo rýsovat v uplynulých dvou třech letech, se stává skutečností. Směřování severomoravského amatérského divadla stále výrazněji určuje nastupující generace divadelníků, která je schopna zpřetrhat pouta inscenační konvence a podstoupit riziko hledání nové syntézy tradice a současného divadelního výrazu. Nástup mládí se projevil v mnoha podobách — v rostoucím zastoupení mladých v souborech, v účasti souborů označovaných jako začínající, jejichž nedlouhá historie nevylučuje výrazné umělecké výsledky, v mladých tvůrčích týmech inscenátorů (a v jednom případě i autorů). Nemáme na mysli mládí, které je dáno pouze věkem, ale mládí, jež se projevuje v mladém vidění světa, v názorech a postojích, které určují adresnost a celkové vyznění divadelní výpovědi.

Zahajovací večer přerovské přehlídky patřil souboru, který letos na podzim oslaví pět let trvání. Za tuto poměrně krátkou dobu se divadelní soubor Na žíněnkách, který pracuje při

AMATÉRSKÉ STUDIO SDOŠ OLOMOUC — E. BRYLL: MALOVÁNO NA SKLE. FOTO J. ŘÍHOSEK

SRPŠ ZDŠ Místecká v Ostravě-Hrabůvce, zařadil mezi nejzajímavější soubory Severomoravského kraje. Svým hledačstvím a odvahou jít po nevyzkoušených cestách už několikrát získal sympatie diváků a kritiky. Minulé inscenace však byly ještě poznamenány interpretační nevyvážeností a někdy i inscenátorskou nedůsledností. Nemalý pracovní vklad, který soubor vložil do inscenace hry J. Otčenáška a S. Lichého *Romeo, Julie a tma*, přinesl výsledek v představení, jehož étos přesahuje hranice autentické generační zkušenosti. Režisér M. Čížek z činohry Petra Bezruče SDO v Ostravě zvolil koncepci, která vychází z kontrapozice neiluzivního, publicisticky věcného zarámování hry do dobových reálií a autentického, vnitřně přesvědčivého a pravdivého hereckého projevu, který střídmostí výrazových prostředků a zkoncentrovaností na významovost slova a gesta netlumočí příběh z nedávné minulosti, kdy bestialita fašistické mašinérie pošlapávala všechny lidské ideály, ale zaujímá postoj k ní, odhaluje sílu i slabost lidí v mezních

životních situacích, obžalovává nelidskost a hájí vše lidské. Citlivým vedením všech herců se M. Čížkovi podařilo vytvořit naléhavé a přesvědčivé podobnosti o neznitelnosti lidské touhy po štěstí a o mravní velikosti člověka, jehož humanismus není v proklamacích, ale v činu. Koncepce rychle se střídajících krátkých sekvencí a ostrého střihu klade nemalé nároky na hereckou tvorbu. Důvěra, kterou dal režisér mladým začínajícím hercům Janě Berouškové a Vladimíru Javorskému v rolích Ester a Pavla, se jednoznačně vyplatila. Nic nepředstírající výkony obou mladých představitelů jsou nosným pilířem představení. K nejsilnějším a vnitřně nejpresvědčivějším patří obrazy citového sblížení Pavla a Ester, malou hereckou zkušeností a technickou nepřipraveností je trochu poznamenána závěrečná scéna dívčího smrti. O mimořádném hereckém talentu znovu přesvědčil ing. Petr Böhml, který svého Čepka obdařil moudrou skepsí, humorem i citlivým pochopením. Inscenace hrabůveckého souboru, která byla připravována pro malou domácí scénu, byla při svém přerovském uvedení částečně poznamenána prostorovými a akustickými podmínkami. Ohlas publika však přesvědčil, že plně zaujala bez ohledu na generační příslušnost.

Amatérské studio při Městském domě kultury Petra Bezruče v Opavě, které má za sebou teprve půl roku práce, se v Přerově představilo s inscenací komedie dvojice E. Braginskij a E. Rjazanov s nejčistšími úmysly. V nově vzniklém souboru, který signalizuje renesanci amatérského divadla v Opavě, se sešla řada zkušených herců. Pod vedením J. Navrátila a E. Záběhlícké z opavského SDZN nastudovali inscenaci, která přílišným soustředěním na linii manželské krize hrdiny hry, kulturního pracovníka Filimonova, otupila kritické ostří dramatické předlohy. Znovu se ukázalo, že při inscenování současných sovětských her, které jsou psány „na okraj dne“, k aktuálním problémům doby, nelze pominout společenskokritický aspekt, který určuje jejich základní zaměření. Satirická hyperbola lidí, kteří s „nejčistšími úmysly“ nežijí, ale manipulují s jinými a jsou sami manipulováni, pro něž se práce i osobní život staly beznadějným stereotypem, se z opavského představení vytratila a zůstal jen anekdotický příběh manželského trojúhelníku. Zdá se, že při inscenování současných sovětských her tohoto typu se už skutečně nedá vystačit s argumentací, že společensko-politická problematika je nepřenosná, a proto je třeba ji zredukovat na minimum. Tím spíše, že často jde o problémy, které rezonují s naší aktuální společenskou praxí.

S Moliérovým *Tartuffem* přijel do Přerova DS Jana Honsy KP ROH Skláreny Karolinka. Představení karolinské-

ho souboru bylo obrazem kontinuitní linie z posledních let, která je určena vědomým úsilím o moderní divadelní tvorbu. Hostující režisér A. Hajda vyšel z nového překladu A. Přidala, jenž Moliérův alexandrin převedl do volného verše, který zbaven metrického stereotypu a pravidelných rýmů byl pro režiséra i herce optimálním textovým východiskem. Demaskování podvodníka, který zneužívá náboženského cítění lidí pro osobní prospěch, se v Hajdově koncepci stává pokusem o odhalení společenských příčin i individuálních předpokladů, které podvodníkovi umožní dostat se až na vrchol moci. Společenská přetvářka a pokrytectví i slabosti jedinců jsou živnou půdou, z níž vyrůstá tartuffovská demagogie, která se stává ničivou zbraní. Racionalita Hajdova režijního rukopisu se projevuje v promyšlené kompozici inscenace i detailně propracovaných obrazech, v nichž demonstruje Tartuffův vzestup a pád. S vysokými nároky na tvárnění hlavní role se pozoruhodným způsobem vyrovnal L. Křenek, který citlivě nuancoval polohy Tartuffovy výmluvnosti i činů. J. Orság jako Orgon nešel pod svůj vysoký herecký standard, stejně jako M. Šustková v roli komorné Doriny. D. Válková v roli Elmíry a J. Králík jako Valér přesvědčili, že v Karolině vy-

růstá nová herecká generace, jejíž zrání je rok od roku patrnější.

K dominantám přerovského festivalu patřila inscenace muzikálu P. Dostála a R. Pogody Lysistrata a ty druhé. Divadelní studio Dostavník Klubu železničářů v Přerově zaznamenalo v této inscenaci výrazný kvalitativní zlom ve své dosavadní práci. Předchozí snahy v žánru hudebně dramatického divadla často narážely na koncepční nejasnost, chyběl jim jednotící prvek v režijní i herecké tvorbě. Dostálův a Pogodův impuls sjednotil všechny členy souboru k úsilí, jehož výsledkem se stal snad ještě trochu kompozičně nevyvážený, ale jinak podivuhodně jednotný inscenační tvar, který lze bez obav označit jako divadlo vpravdě netradiční, autorské a kolektivní. Nelze dost dobře vyčlenit z početného hereckého kolektivu nejvýraznější herecké výkony. Téměř všechny měly punc spontánního a uvolněného komediantství, v němž nebyly patrný snahy o individuální exhibici na úkor celku. To, jak se podařilo do inscenace zakomponovat dravost mladých, kteří stáli poprvé na jevišti, a mnohaletou zkušenost střední herecké generace svědčí o umělecko-pedagogických schopnostech autora a režiséra Pavla Dostála i o uvědomělé tvůrčí kázní celého souboru.

Závěr přehlídky patřil souboru, který je již po řadu let synonymem mladého divadla. Amatérské studio SDOS v Olomouci dále pokračuje v muzikálové linii své dramaturgie. Několik let už sice nečerpá z vlastní autorské tvorby, ale hledá nesporně kvalitní předlohy. Malováno na skle E. Brylla a K. Gärtnerové je jedním z nejúspěšnějších muzikálů posledních let. Režisér inscenace J. Zvoník z olomouckého SDOS akcentoval především kouzlo a poezii lidového zvykosloví a na pozadí jánošíkovské legendy rozvíjel radostnou hru. Trochu stranou zůstala linie skrytá pod povrchem — hledání podoby lidového hrdiny, který se stal mýtem, a jeho lidský rozměr. Představení mělo obvykle vysokou úroveň zpěvních a tanečních čísel, problematické byly některé rádobí aktualizace, které pravděpodobně díky nekázní některých interpretů pronikly do dialogu a rušivě působí v jinak čisté a poeticky laděné inscenaci.

Krajská soutěžní přehlídka amatérských divadelních souborů jednoznačně potvrdila, že při správném chápání dramaturgie jako názoru a vysoké míře tvořivosti lze amatérské divadlo vytrhnout z nežádoucí uniformity a promlouvat jeho prostřednictvím k člověku a době v níž žije.

JAROSLAV POCHMON

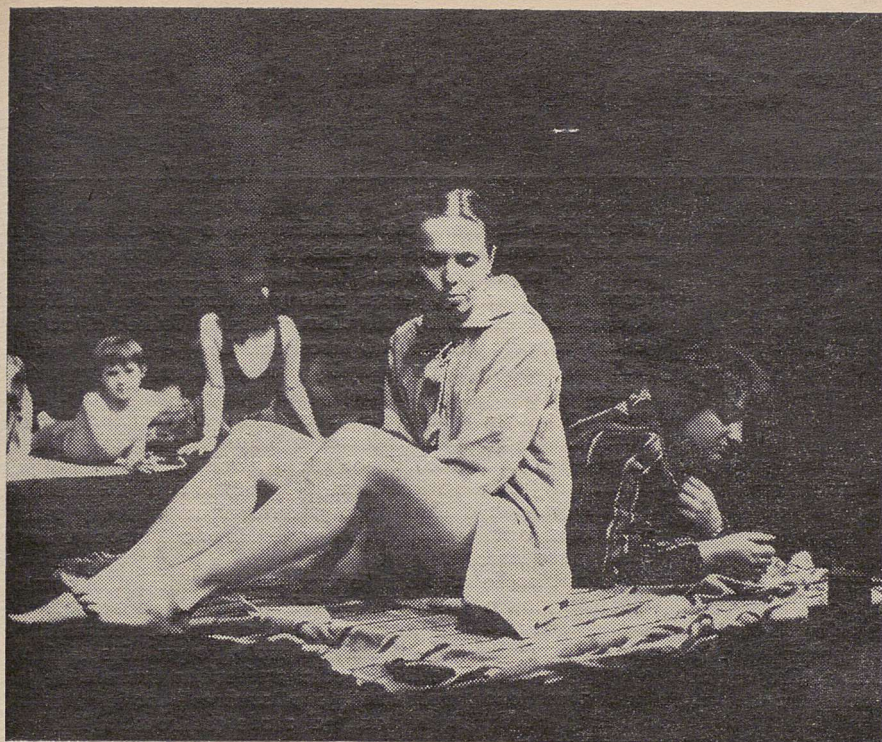
Jihomoravská



Jedním z titulů krajského kola soutěže divadelních souborů Jihomoravského kraje, které se přímo vázaly k 60. výročí založení KSČ, je Nezvalova dramatizace románu A. Zápotockého Vstanou noví bojovníci v nastudování divadelního souboru Klicpera DKT ROH Jihlava. Hostující herec Horáckého divadla Jaroslav Dostál upravil a režíroval sled scén zachycujících počátky uvědomování dělnictva pod vedením Ladislava Budečského formou povíce informativní. Šťastným nápadem, spojujícím jednotlivé sekvence děje, byla skupina tří muzikantů se zpěvačkou uvádějící dělnické písně pro navození atmosféry doby. Inscenace má velmi dobré herecké výkony většiny žen (B. Venkrbcová, B. Sarnová, J. Staňková), zdařile si vedou i mladí členové souboru M. Sýkora a B. Večeřa. Značné rezervy však nečerpali představitelé stěžejních rolí M. Novák, M. Staněk, V. Venkrbec. Přesto se inscenace stala pro diváka vhodnou připomínkou doby, v níž se formovala u nás první dělnická strana.

Blanenské Divadlo ZK ROH METRA vede již po léta zkušený režisér, herec a výtvarník Jiří Polášek, který se spolu se souborem rád utkává s ověřenými autory, jejichž díla se snaží svou vlastní poetiku přiblížit dnešku. Tak tomu bylo i při nastudování Nezvalových MILENCŮ Z KIOSKU, jimž dal

DĚLNICKÉ DIVADLO BRNO — I. DRUCE: SVĚTOST NEJSVĚTĚJŠÍ. FOTO J. KRATOCHVIL



MALÁ SCÉNA LŠU A OKS GOTTWALDOV -
A. ARBUZOV: IRKUTSKÁ HISTORIE. FOTO F.
LATAL

podtitul poetická komedie se satirickým nábojem a parodistickými prvky (s hudbou E. F. Buriana). Inscenuje tuto komedii ve volném prostoru hlediště pojednaném jako ring, přičemž je využito i klasického jeviště pro nástupy herců, na opačné straně vybudovaným lešením pro komentátory — soudce do hry vkomponované. Celý kolektiv jednoznačně žije myšlenkou hry mírně ironizovanou a satirickou, hraje živě, strhává diváka na svoji stranu. Inscenace zanechává pocit zajímavého pojetí i dobré zábavy, poněkud však na úkor předlohy.

Divadelní soubor ČAPEK v Uherském Hradišti pracuje po léta vedle profesionální scény: doplňuje ji dobrými inscenacemi pohádek, řada spolupracovníků ze Slováckého divadla má u „Čapků“ domovské právo. Stabilním kolegou je i režisér Hugo Domes, který zde v letošní sezóně nastudoval inscenaci Drdových HRÁTEK S ČERTEM. Sedm mladých nezbedů vytváří rámec pohádkově humorného příběhu jako živá revuální opona předělující jednotlivé obrazy a vytvářející kompars. Na jednoduché scéně s několika štafletami a univerzální bednou velikosti skříň se odehrává důvěrně známý příběh Martina Kabáta (V. Doskočil), vdavekchytivých děvčat (L. Srpová, J. Fojtová), Sarky-Farky (L. Kaluža) a čertů všech kategorií. Představení dýchá svěžestí a radostí ze hry a jen díky menší zkušenosti začátečníků zůstává v rovině pohádky bez ambice na důraznější vyjádření základní myšlenky.

Ke klasické linii letošní sezóny se

připojil divadelní soubor z Vizovic na gottwaldovsku Tylovým STRAKONICKÝM DUDÁKEM. Početně velký soubor vede režisérka a recitátorka Milada Halová, která k nastudování přistoupila se značnou pietou a velkou odpovědností k uplatnění celého kolektivu. V krajské soutěži bylo toto nastudování dokladem poctivé snahy a ryzí ochotnické práce.

I když se v Domě kultury ROH v Kyjově teprve tvoří nový divadelní soubor, přinesl svým nastudováním dramatisace románu J. Londona Martin Eden — dramatisátorů L. Vilímkové a J. Procházky s názvem CESTA ŘEKY K MOŘI — zajímavý příspěvek k ideovému vyznění jubilejního roku. Těžká, místy drastická cesta a boj hrdiny tohoto příběhu, pocit a uvědomování si třídních rozdílů ve světě lesku a bídy, staly se v provedení souboru naléhavou připomínkou zápasů minulosti. Sama dramatisace má řadu nedostatků (původně zpracována pro televizní inscenaci), které se na jevišti zřetelně projeví. Režisér a úspěšný představitel Martina Edena I. M. Ondrušek se snažil úpravou a rasantními škrty překonat tříšť obrazů odvíjejícího se příběhu. Zatím mu však nemohou pomoci výrazné herecké individuality konsolidujícího se souboru. Přesto však inscenace splnila přinejmenším dva podstatné úkoly: přinesla divákovi kultivovaně předvedený příběh se sociální tematikou a stmelila nový kolektiv.

Dvakrát se v letošní soutěži objevila hra moldavského dramatika Iona Druceho SVÁTOST NEJSVĚTĚJŠÍ. Hodonínský soubor SZK ROH ji pojal ve

vší vážnosti tématu: boj prostého horala Kelina Ababije za vroucný vztah k přírodě, proti každému narušovateli čistých vztahů a rovnováhy, naplňuje diváka smutkem, pocitem marné snahy. Brněnskému nastudování v Dělnickém divadle (stálým spolupracovníkem Pavlem Rímským, režisérem DBM) vévodí optimistické ladění i vyznění zápasu Kelina s dávným přítelem z dětství Michajem Gruzou. Rímský podtrhl výrazně všechna humorná místa hry, položil základ k postižení dnešního hrdinství a vzájemných vztahů do rámce insitní scénické výpravy a živelné prostoty hereckých výkonů. Důkladně promyslel kolektivní souhru protagonistů (Kelim - P. Bednár, Michaj - F. Klačka, Marie - K. Studničkova).

Nesporným oživením soutěže se stala inscenace gottwaldovského souboru ZK Svít, ZPS a RŘ — Klicperova Veselohra na mostě v úpravě hostující herce (v roli režiséra) Divadla pracujících Karla Semeráda (spolu s J. Malěšem) pod názvem TRMAVRMA NA MOSTĚ. Ano, jde o přepracování úsměvné aktovky našeho klasika pro dnešní dny: zůstává původní myšlenka o mostě a jeho ostraze, zato kdesi na Valašsku s jinými postavami a silným nábojem myšlenky o nesmyslnosti válek a touze lidí žít v míru. Zkušený soubor rozšířený o mladé adepty herectví hraje a zpívá s chutí, uplatňuje škálu režisérových nápadů, přispívá „po valašsku“ k tradici lidového divadla.

Další gottwaldovská tentokrát Malá scéna překvapila letos výraznou dramaturgickou úpravou známé hry A. Arbuza IRKUTSKÁ HISTORIE (Antonín Navrátil, taktéž režisér). Komorní příběh mladičké Valentiny zasazený do rámce velké stavby získal úpravou důraznější vyznění lidských vztahů, potřeby upřímného přátelství, pocitu síly kolektivu.

Výsledky krajské soutěže jsou pozitivní: divadlo hovoří přesvědčivě k dnešku.

LIBA ZBOŘILOVÁ

JAZYK SOUČASNÉHO DIVADLA I.

Divadlo bylo, je a bude současné.

Neboť se vždycky odehrává teď, nyní. Každá inscenace (a pojem inscenace tu označuje fixovanou, celistvou strukturu, která má některé trvalé, záměrné rysy) se rodí z konkrétní doby pro tuto dobu. A každé představení této inscenace (a pojem představení je pro mne označením konkrétního předvedení oné fixované, celistvé struktury v neopakovatelném čase a jedinečném prostoru) vstupuje po každé znovu do kontaktu s divákem z nových podmínek a musí na ně reagovat. To jest: musí reagovat jenom na diváka onoho časového intervalu, v němž se představení rozvíjí; na diváka, který je právě teď, nyní, představení přítomen.

Všichni divadelní tvůrci to vědí: obecnost každého představení se mění a spolu s ním se mění i inscenace. Stokrát předtím vyzkoušené vtipy a gagy nemusí zabrat před určitým publikem stejně jako může dojít k opaku; diváci reagují smíchem na podněty, na něž před tím vůbec nereagovali. Inscenace je definitivně hotová; má své pevné kontury, svůj řád, své souvislosti dané vnitřním uspořádáním systému – ale tento řád, toto vnitřní uspořádání přicházejí do styku s divákem a ten jim dodává souvislosti zcela nové, netušené, na něž je třeba bezprostředně odpovědět. Divák každé představení a tím každou inscenaci dotváří. A dotváří ji na základě svých současných potřeb, svých současných zájmů, svého současného postoje ke skutečnosti. Neboť přijímá to, co se dotýká jeho současné hodnotové orientace a odmítá to, co se s touto orientací míjí. Žádné představení žádné inscenace, žádný herec a žádný režisér nemohou čekat, že je lidé pochopí a přijmou za sto let. Musí být pochopení a přijati teď a zde. Musí být současní jako je současný jejich divák.

A to, co platí o inscenaci a představení, platí i o divadle jako o uměleckém druhu. V celé jeho historii a v celém jeho vývoji. Neboť aby divadlo bylo divadlem, aby bylo chápáno a vnímáno jako obraz skutečnosti a zároveň její model, musí vzniknout jistý umělecký prostor. Podstatou tohoto prostoru není to, že existuje speciální budova pro provozování divadelní produkce. To je – abych tak řekl – jenom jisté technické a materiální řešení, které samozřejmě usnadňuje realizaci oné podstaty, již je vztah mezi oběma články komunikačního řetězu – mezi zdrojem informace (tvůrci inscenace a představení) a jejím příjemcem (diváky). A tento vztah skutečně není jenom v tom, že jedni hrají a druzí je poslouchají a dívají se na ně. Je v tom, že obě tyto složky dohromady vytvářejí právě onen umělý prostor jako prostor, v němž estetická distance mezi zdrojem a příjemcem dovoluje zrození souvztáhnosti toho, co je představením zobrazeno ke smyslovému obrazu nebo logickomyslenkovému ekvivalentu, který vznikl ve vědomí diváků na základě poznatých příznaků jevu. Teprve tím se vlastně skutečnost zobrazená jevištěm stává znakem se sémantickou hodnotou, teprve tady vzniká téma, idea, umělecký obraz.

Chcete-li to říci zcela prakticky: jestliže v každé inscenaci a v každém představení se mezi tvůrci a diváky nevytvoří takový vztah, v němž diváci nebudou vnímat to, co je jim

předváděno zároveň jako skutečná fakta a zároveň jako model, potom je narušeno estetické vnímání, jsou porušeny zákony divadelního umění. Přestávají existovat zákony umělecké logiky, existují jenom zákony zobrazovaných událostí. A divadlo přestává být divadlem, uměním. Takže: divák nejenom dotváří představení, inscenaci. On je přímo spolutvořitel, že vytváří onen umělý prostor. A zase: aby tento prostor vytvořil, musí přistoupit na jistá pravidla hry. Tato pravidla si ovšem nestanovuje sám, ta mu nabízejí tvůrci představení jako klíč, jímž má a musí dekodovat sdělení, kterého se mu dostává. Tento klíč samozřejmě není jen a jen záležitostí jednotlivé inscenace, jednotlivého představení. Je ovlivněn mnoha dalšími faktory, které všechny kotví v celkovém stavu kultury společnosti dané historické epochy. Tedy zase: v současnosti.

Zápas divadla o diváka je zápasem existenčním. Ne proto, že divák platí a poskytuje tak svůj příspěvek na ekonomické krytí provozu. Ani ne proto, že tleská a jásá, činí tvůrce slavnými a úspěšnými. Ale především proto, že jedině s divákem a skrze diváka může být divadlo uměleckým druhem, že jedině přes jeho současnost, jeho současné potřeby, zájmy a hodnotové orientace musí teď a zde realizovat svůj obraz skutečnosti a své sdělení.

Divadlo tohle ví. A jeho velikost, sláva i nesmrtelnost je v tom, že vždycky nalezne způsob, jak mluvit se svým divákem současným jazykem. Troufnu si tvrdit a snad nebudu podezříván z lokálního divadelnického patriotismu – že snad žádné jiné umění není tak proměnlivé a tak přizpůsobivé na požadavky své doby jako divadlo. Tedy chcete-li ještě jinak: žádný jiný druh umění nemá tak bytostnou potřebu být součástí fungující umělecké kultury. Tento pojem fungující umělecké kultury je pro mne z jistého hlediska klíčovým pro určení a analyzování obsahu pojmu současnost na divadle. Ne každé umělecké dílo je živou estetickou hodnotou. Stává se jí teprve tehdy, když ovládne vědomí lidí a dostane se mu společenského, veřejného uznání. A toto uznání záleží na tom, zda jeho ideový obsah a jeho umělecká úroveň odpovídá potřebám a stereotypům estetické recepce konzumentů. Současné může být tedy jenom to umělecké dílo, které vyhovuje těmto požadavkům a na jejich základě funguje ve společnosti. Neboli: je-li divadlo jako umělecký druh možné jenom ve vztahu k současnému divákovi a uskutečňuje-li své zobrazení a sdělení jenom přes něho a díky jemu, potom nejvyšší umělecká kvalita inscenace, představení je určena podílem na bezprostředním a okamžitým vyslovení člověka dnes a v tomto místě.

K tomu si musí divadlo – a mluvíme teď především o divadle činoherním, i když se nebudeme vyhýbat příkladům ani z jiných divadelních odvětví a žánrů – hledat současný jazyk.

Divadlo má zajisté jako každý umělecký druh jisté obecné zákony, jež jsou stabilní; vyvěrají z jeho materiálové podstaty a formují tak i principy jeho jazyka jako souhrn určitých základních možností vytvářet jedinečná umělecká díla. Jenže: je-li divadlo vždycky právě jako umělecký druh spolurobováno a spoludotvářeno současným divákem, je vlastně tento stále se proměňující prvek také materiálem divadla. Tedy umělecký systém divadla, inscenace, se realizuje nejenom jako systémově strukturální vztah komponentů vázaných na tvůrce, ale i jako systém a struktura, která je vázána na diváka. Ony komponenty spojené s tvůrci vytvářejí v jazyce divadla určitou trvalost, neproměnnost. Umožňují tak říkajíc vždycky bezpečně stanovit určitou kontinuitu vývoje divadla. Zatímco prvek divácký je charakterizován svou dynamickou proměnlivostí, která přináší neustálý tlak na změny jazyka divadla, zejména pokud jde o výraz.

Každé umělecké dílo musí mít zajištěno jisté smyslové bytí, které prostřednictvím své souvztáznosti se skutečnými jevy proměňuje pro vnímatele umělcovy představy a subjektivní stav ve skutečnost. Abychom mohli pochopit inscenaci, v představení musí vše na jevišti poukazovat k jisté skutečnosti, kterou poznáváme v jejím předmětném významu. Jak si později ukážeme, pro divadlo je toto nejjednodušší úkol. Dokonce z jistého hlediska povaha divadelní tvořivosti spočívá v tom, že překonáváme tento předmětný význam, jenž se v divadle rodí naprosto spontánně, automaticky díky tomu, že vše tu existuje nejprve a především v naprosto reálné, přirozené, utilitární podobě. Ovšem toto smyslové bytí, které koneckonců zabezpečuje vždycky materiál daného uměleckého druhu, není jediným a konečným cílem uměleckého obrazu. Jím je také jisté ideově emocionální zaměření, které je nejenom vyjádřením subjektivních vnitřních stavů umělcových, ale i organickým sdělením smyslu určitých obecných lidských stavů nebo vztahů. A toto ideově emocionální zaměření je výrazem.

A právě na tento výraz divadla působí divák nejvíce a nejaktivněji jako onen dynamicky se proměňující prvek, který je vždycky současný. Neboť chce onen organicky sdělený současný smysl lidských stavů a vztahů. Z jistého hlediska je tedy každá inscenace napětím mezi historicky vzniklými druhovými a žánrovými zákony, jež jsou stále a relativně samo-

statné, a výrazem, který musí reflektovat existenci současného diváka jako prvek, jenž také určuje jazyk divadla.

Toto napětí je průsečíkem, v němž vzniká současnost divadla. Jako podmínka jeho společenské a umělecké existence. Zápas divadla o zobrazení a sdělení současnosti ve výrazu, který je pro diváka potřebný, je tedy oním zápasem o diváka. A obráceně: přítomnost diváka v divadle je přítomností komponentu, jenž si tento zápas vynucuje. Pokud bude divák v divadle, nemůže divadlo nikdy ustrnout, nemůže přijít o své hledačství. Ale zase z druhé strany: bude-li divadlo sázet jen a jen na věrnost diváka, na jeho tradiční přichylnost, potom může jednoho dne tento kapitál prohazardovat. Bohudíky, ještě se tak nikdy nestalo v celku divadla. Vždycky někudy a nějak vyrazil proud, který opřen o stabilní zákony divadelního umění našel současný výraz, vytvořil současný divadelní jazyk. Historie divadla zná velké epochy, k nimž se dodnes vracíme pro poučení a jež jsou pro nás v mnohém vzorem. A přesto tyto epochy, jejich jazyk přestal být součástí fungující umělecké kultury, neboť přišel jiný současný divák, který měl jiné kulturní a společenské zázemí. Jsem přesvědčen o tom, že teorie divadla plní svou skutečnou společenskou funkci jenom tehdy, je-li schopná rozpoznat a určit povahu a podobu tohoto současného divadelního jazyka v onom průsečíku, o němž byla řeč.

JAN CISAR

ANEBDIVADLO PRAHA – VOLTAIRE: CANDIDE ANEB OPTIMISMUS. FOTO K. CUDLIN



MOSKEVSKÉ MALÉ DIVADLO OPĚT V PRAZE

Moskva má od roku 1824 legendární Malé divadlo, které stojí vedle Velkého divadla, určeného opeře a baletu. Název ať vás nemýlí — tzv. Malé divadlo má 1100 míst, jednu pobočnou scénu a uvažuje se v nejbližší době o nové scéně přímo v historické budově divadla. V tomto divadle uváděli své premiéry Puškin, Ostrovskij, Lermontov a Gogol. Hráli zde mj. Jermolová, Fedotová, Ščepkin (divadlo má školu, nesoucí jeho jméno), Sadovští a Ryžová. Potomci posledních dvou zde hrají dosud.

Vachtangov nazval styl Malého divadla divadlem „představování“ na rozdíl od Stanislavským požadovaného divadla „prožitku“. Zároveň však se mu tradicionalismus tohoto divadla zdál mile starosvětským, nesnášejícím modernizaci. Mejerchold posuzoval herecký styl Malého divadla jako anachronismus, třebaže tvrdil, že Malé divadlo už není to, co kdysi. Za jeden z důkazů ustrnulosti Malého divadla ve vývoji pokládal Mejerchold a řada kritiků debakl, jakým pro herce tohoto souboru bylo hostování pohybové a hlasové virtuózního Reinhardtova herce Moissiho. Jako jeho partneři obstáli herci MCHAT.

Jaké je Malé divadlo v dubnu 1981? Viděli jsme tři rozdílné inscenace. Dramatizace Bondarevova Břehu, jejíž snaha o autenticitu prostředí neváhala užít přivezení skutečného děla na scénu, živé kočky a živého psa, přelila přes dobré herecké výkony (především Jurije Solomina jako Kňazka) přílišnou rozvleklostí (3 hodiny), danou závislostí na románu. Chyběla tu dramatická napětí, spád. Přiro-



STATNÍ AKADEMICKÉ MALÉ DIVADLO MOSKVA — A. N. OSTROVSKIJ:
LES. FOTO V. HANZL

zenost hereckého projevu, třebaže neztrácela kulturu slova ani pohybu, se blížila herectví MCHAT, ovlivněnému civilnějším projevem ve filmu či televizi. Malé divadlo už ve svém současném realismu tedy není antagonistou stylu Stanislavského jako kdysi. Jinak je tomu (díky režijnímu zámeru) v inscenaci Ostrovského Lesa, kde už pohyblivý prospekt a keře navozují atmosféru divadelní inscenace minulého století. Nicméně tento vnější, tradici Malého divadla připomínající rámec, ani skutečnost, že zde předvádějí he-

Versailles 1981 a Jakoubkovci

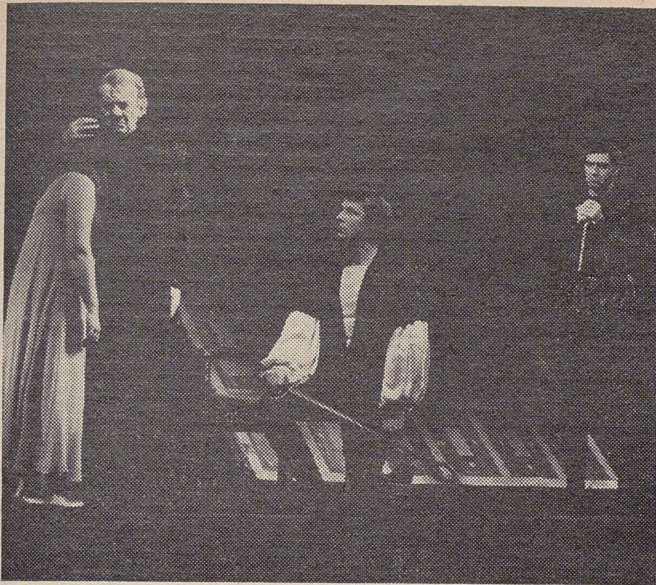
Ve dnech 23.—26. dubna konalo se ve Versailles u Paříže první mezinárodní setkání divadel („dílna“). Pořadatelem bylo kulturní středisko Centre d'Animation a soubor Tréteaux de l'Echange se sídlem ve Versailles. Účastníky byly anglo-francouzský soubor ROY HART THEATRE, africký taneční soubor z Pobřeží slonoviny EMI-LE GLOU, dále MARIA LEXA a IRIS LANDSBERG ze Spojených států a z Československa byl organizátory pozván amatérský soubor divadla poezie JAKOUBEK ZE STRÍBRA. Mimo festival, ve vesnici v Ile de France, bylo předvedeno představení domácího souboru TRÉTEAUX DE L'ECHANGE režiséřky a spoluorganizátorky celé přehlídky MARIE CORNEBIZE.

Nutno představit, že francouzští organizátoři neměli zrovna lehkou startovní pozici: dnešní Versailles je — na rozdíl od blízké Paříže — tiché, téměř lázeňské městečko usedlých, vesměs movitých obyvatel, tedy pro avantgardní divadelní přehlídku místo jako nestvořené. Tím spíše je ovšem třeba ocenit průbojnou snahu a entusiasmus mladých francouzských divadelníků. Uvá-

žíme-li, že šlo o premiéru, o první, zkušební ročník možné další tradice, pak je na místě konstatování, že díky jejich nadšení a enormnímu propagačnímu úsilí (přívod kostýmovaných účastníků městem atd.) dopadlo toto setkání více než dobře. A nás může těšit, že mj. i díky zdařilé československé účasti. Než přistoupíme ke konkrétnímu hodnocení této účasti, nemůžeme se alespoň nezmínit o charakteru ostatních představení.

K nejvýraznějším zážitkům patřila vystoupení americké klaunky vzdáleně českého původu: Maria LEXA vystoupila jednak ve dvojici s partnerkou Iris LANDSBERGOVOU („Parting“), jednak ve vlastním, samostatném „one-woman show“ („Tango“). Obě představení mile překvapila svou hlubokou lidskostí, humanitou a v neposlední řadě i mezinárodně dokonale přenosným humorem. Prvé představení pojednává o dvou stárnoucích ženách a jejich schopnosti i neschopnosti komunikovat jak se sebou tak se světem; ve slovech, resp. slabikách i tónech, kterými se obě protagonistky na scéně dorozumívají, je ukryto překvapivé

množství fantazijských nápadů, gagů a významových point. Maria Lexa, žačka Etiena Decrouxe, je klaunkou nikoli fialkovského [tj. tanečně-pohybového], nýbrž polívkovského rodu [byť bez polívkovské artistické virtuozity]: když potřebuje, promluví i zazpívá — a oboje výborně. Není vyloučeno, že to vše budou moci příštím rokem posoudit i diváci v Československu. Stejně tak budou moci — vyjde-li chystaný „reciproční“ zájezd — naši diváci posoudit i svrchované umění jak zacházet s moderní poezií, které mimo rámec přehlídky předvedli členové domácího souboru pod vedením Marie CORNEBIZE: francouzština básníků XX. století [Jean Cocteau, Boris Vian, Jaques Prévert aj.] zní v jejich strhujícím podání jako nejdokonalejší šanson Gilberta Bécauda a stejně tak byla i francouzskými venkovskými posluchači k mému překvapení nadšeně přijímána. Vystoupení zbývajících skupin [tanečně-folklórní černošský soubor z Pobřeží slonoviny pod vedením Emile GLOU a soubor založený Angličanem Roy HARTEM, působící ovšem ve Francii], jakkoli ve svém oboru doko-



STÁTNÍ AKADEMICKÉ MALÉ DIVADLO MOSKVA – F. SCHILLER: FIESCO A JEHO SPIKNUTÍ V JANOVĚ. FOTO P. HORNÍK

recké mistrovství dva osmdesátníci, jeden jednaosmdesátník a jedna devětašedesátiletá herečka vedle pozoruhodných partnerů (představitel Bulanov V. K. Babjatinský, hrající na ostří grotesky; postavou i basem pro roli Něšťastlivceva předurčený R. S. Filippov; zženštilý, užvaněný a nenažraný Bodajev v podání E. D. Burenkova — jak to-tálně se liší od jeho hrdě vznošeného, rvavého Sacca v inscenaci Fiesca!) neznamená, že jde o inscenaci svým obsahem „muzeální“.

Rovněž okolnost, že Igor Iljinský (představitel Šťastlivceva a režisér) vložil do své kreace, k níž se vrátím později, a do svlékacího trumfování Vosmibratova se synem, citace Mejercholdovy režie, v níž hrál svou roli roku 1924, nepůsobí jako násilnost, nýbrž citlivá pocta Mejercholdovi. V ostatním jde režisér Iljinský vlastní cestou, prohlubuje tragiku svého Arkašky, usiluje o smíření divadelnosti s realistickou vnitřní technikou, vyvaruje se popisného iluzionismu (v malovaném lese visí např. zelené opony se střapci) i reálných zvukových efektů, propagovaných Stanislavským. Hudba tvoří leitmotivy situací a postav. Tempo inscenace je sice pomalejší (v Moskvě trvá prý 5 hodin, což pro nás zkrátí na 3), ale osobní kouzlo starých herců a připomínka starých dekorací působí v dnešním ruchu a shonu mile. Myšlenka hry, aktualizovaná jako oslava herecké profese, jejíž obětavost tu stojí proti dnešnímu měšťáctví, vyzněla naplno a působivě.

Schillerův Fiesco a jeho spiknutí v Janově byl režisérem Chejfecem pojat a sehrán jako moderní shakespearovská inscenace. Napomohla tomu víceúčelová simultánní dekorace a dvě sklopné plochy k vytvoření intimnějšího prostoru, hudební předěly, rychlé příchody, odchody a tempo, důmyslné přeskupení výstupů, nutné škrtky a přesně posazená přestávka.

Chejfec, který je, dle vlastních slov, pro respektování dramatikova světa, jde v detailech vlastní cestou, jež je pouze ve změně Verrinova veřejného atentátu na Fiesca v zákeřnou vraždu téhož v soukromí pokoje, sporná. Z temperamentních výkonů utkví Fiesco V. M. Solomina (nezaměňovat s J. Solominem), Julie N. I. Kornienkovová, Hasan A. S. Potapova, Doria J. P. Baryševa a Kalkano J. H. Vasiljeva — ti se v řeči a vášnivosti blíží Italům. Maskou, prožitkem a hlasovou ekonomikou zaujme kardinálský starý vévoda Samojlovův. Carjovově rezonérskému Verrinovi, k jehož prospěchu režie škrtla závěrečnou tirádu, chybí ocelová pevnost a dramatická, požadovaná Schillerem. Hostování Malého divadla v Praze, Brně a Bratislavě bylo událostí.

JAROMÍR KAZDA

nalá, spíše jen dokreslovala žánrovou rozmanitost přehlídky. Roy Hart Theatre, nesoucí jméno po svém zakladateli, tragicky zahynuvším roku 1975, je typickou divadelní „komunou“, čítající dnes 38 členů. Všichni herci žijí pohromadě na své „základně“ v Anduze, odkud podnikají zájezdy a turné do celého světa. Jejich představení (variace na Ionescův text „Kráľ umírá“) je zajímavé především po hlasové a temporytmické stránce, udivující byla v tomto směru především hlasová technika některých členů (rozsah tu čítá až šest oktáv). Stejně udivující byla ovšem i jejich skupinová, sektářská uzavřenost a neinformovanost, projevující se kupř. v tom, že nikdo z přítomných neměl takřka potuchy o velmi příbuzných postupech a představeních Jerzy Grotowského (věděli pouze, že pán toho jména kdysi navštívil jejich představení a případnou podobnost postupů vyvozovali s nesmírnou suverenitou pouze z tohoto faktu). Diskusi zahájili sebedůvěrou tezí, že jsou jediní pod sluncem, kdo pracují daným způsobem. S velikou chutí jsem jim vyprávěl o Studiu pohybového divadla (Křesadla), o Teatr-ziku Český Těšín, o Divadle na okraji apod. Kroutili hlavami, někteří si zapisovali. Odečteme-li určitý skupino-

vý mysticismus, kterým své kreace členové Roy Hartovy skupiny dodatečně odívají, nevidím v práci všech jmenovaných skupin žádný podstatnější kvalitativní rozdíl. Ten je pouze ve výpovědi, v rovině ideové (naše skupiny tohoto typu jsou společensky nepoměrně progresivnější), rozhodně nikoli v rovině stylové a kvalitativní.

Jak vidno, neměl zatím tento festival v plenkách žádný esteticky jednotící, ucelenější výběrový „klíč“. Vystupovali zde čistí amatéři vedle regulérních a zkušených profesionálů, klauni vedle činoherců a tanečníků apod. Jak v této roztodivné konstelaci působili Jakoubkovci?

Stručně řečeno: velmi svěže a velmi neopeřeně. Mezi ostrůvkem festivalové harcovníky přijely náhle děti: dosud žádná uměleckoidní póza, žádná profesionální manýra ani profesionální sebejistota; pravě, nefalšované studentské mládí se vším všudy (tedy i s kouzlem nechtěného) — to byla jejich hlavní deviza. Představení, konané pod záštitou kulturního atašé Československého velvyslanectví, bylo na přání pořadatelů složeno ze dvou kratších inscenací, ověřených počtami z minulých ročníků Wolkerova Prostějova: s Jeseninovým Pugačevem a s vlastním autorským pásmem Jan

Hus. Jazyková neznalost nevalila, obecenstvo bylo předem obeznámeno s klíčovými dějovými momenty a k porozumění přispívaly i náznakové výtvarné prvky (symbolický mřč a mužické lano v Pugačevovi; kardinálské klobouky a šerpy jako plameny v Husovi) a zejména bravurní převécké pasáže. Snad právě proto inzerovali Francouzi Jakoubkovce v propagačních materiálech jako „pěvecký“ soubor (na čemž je pikantní to, že ze čtrnáctičlenného ansámblu umějí na profesionální úrovni zpívat čtyři osoby, pět umí zpívat hlasy neškolenými a zbytek při představení více méně otevírá pusu; což není vůbec mínus pro divadlo, ale nehraje to v momentech, kdy je soubor prezentován jako pěvecké těleso). Kromě skřivánčích dívčích hlasů byl v „kuloárech“ festivalu nejvíce hodnocen i kultivovaný projev představitelů obou titulních rolí Jaroslava Rezáče (režiséra, herce a učitele češtiny v jedné osobě). Když jsem se díval, s jakou chutí dělají Jakoubkovci divadlo, ožilo přede mnou něco z podstaty lidového muzicírování pod taktovkou kantora. Za takovou propagaci spontánní tvořivosti našeho amatérského divadelnictví jim patří díky.

VLADIMÍR JUST

O sovětském divadle tradičně i jinak

KAREL MARTINEK

Převážná část sovětské dramatiky, klasický fond třicátých let i pozoruhodná publicistická hra let sedmdesátých, dospěla k dalekosáhlému poznání, že „nové umění se rodí ruku v ruce s novým člověkem“. Proto nadále usiluje o umělečtější ztvárnění dialektické jednoty mezi postavou, dramatickou situací a konfliktem. Poznání, že postava vyřazená mimo konflikt je odsouzena sehrát pouze „služebnou funkci“ (B. Šklovskij), úlohu stavebního prvku, ale stěží se může vrýt do divákovy paměti a rozeznat struny jeho citu, patří k nesporným poučením vykoupeným mnoha omyly i krajnostními rozhodnutími.

Nemůže být pochyb, že konflikt odvozený z antagonistických třídních rozporů zůstává nadále účinným prostředkem předurčeným vzájemně konfrontovat rozdílné světy, odlišné filozofické i životní koncepce. Ve vlastním vývoji současné hry je nahradil konflikt jiného typu, konflikt odvíjející se z vnitřních rozporů, mravních kolizí a psychických hlubin lidského jedinice, jehož vědomí nemusí kráčet společně s vývojem. Může jej předbíhat i opožďovat se za ním, může zůstat. Nutnost proměn ekonomiky, nezbytnost dobře hospodařit se surovinovými zdroji a veškerou energií vnesla do sovětského dramatu postavu novátora, posedlého touhou naplňovat nové zásady a principy, uskutečňovat nutné změny v řízení průmyslu. Jedince, který tvrdošíjně trvá na svém a razí cestu vpřed bez ohledu, zda zůstává osamocen či se mu podařilo získat podporu ostatních.

Není vyloučeno, že podoba takového konfliktu — tzn. praktický jedinec, který odhadl potřeby doby a prosazuje je za každou cenu, neohlíží se na oběti, ignoruje okolí pro něho ne-souzvukné — je poplatná úsilí stupňovat dramatické napětí. Snaze vyhrcovat konflikt a postavit proti sobě všechno, co zpomaluje postup moderní výroby, a naopak stranit všemu schopnému vypořádat se se zápletkou, staromilstvím, smířlivostí vůči nedostatkům, nadsazeným viděním dosavadních úspěchů aj. Diskuse na stránkách sovětského tisku, polemika kolem „Člověka odjinud“ a „Ocelářů“ však naznačila, že rozhodující není jen kontrastní vyhodnocení obou protipólů, vystupňování peripetií zápasu ve jméno pokroku, ale také nutnost, aby kladný hrdina hledal a nacházel pochopení, objevoval spolupracovníky a

mohl uvádět chvályhodné záměry do praxe. Ukazuje se totiž, že jedinec stěží může zapůsobit na chod výroby, pokud nezíská kolektiv daného pracoviště. Navíc ve vypjatých a nebezpečných profesích utvářejí se odlišné vlastnosti a kolektiv zde musí jednat věcně, každý musí spoléhat na výsledky práce druhého, jinak může docházet k haváriím a obětem na životech. Náročnost práce a její vysoká odbornost posiluje pozitivní povahové vlastnosti, a tak se v podobném prostředí nedaří kariérismu, neodpovědnosti, lajdáctví, sobectví. Člověk je tu jako pod drobnohledem a záhy se obnažují jeho vady. To, co jinde zůstává dlouho utajeno, nebo dokonce může působit příznivým dojmem, zde nemá dlouhé trvání.

Vývoj sovětského dramatu tak potvrzuje zákonitost dialektických proměn, jejichž společenské zázemí nelze podceňovat a zaměřovat se pouze na technicistické stránky dramatického konfliktu či celkového pojetí situací, charakterů, řeči. Dává za pravdu společensky motivovanému konfliktu, jehož etická a filozofická podoba vystupuje stále více a více do popředí. Nejde o neustálé objevování nových principů a postupů, spíše o přesun akcentu. To, co existovalo v dramatu třicátých let jako výjimka, dostává dnes prvořadý význam díky společenskému postupu a vzrůstu kulturní úrovně hlediště. Nepotvrdily se představy zastánců teorie bezkonfliktnosti a nenašla dlouhodobější podporu snaha nahrazovat konflikt dílčími kolizemi nebo nedorozuměními. Není bez zajímavosti, že někteří souvěštší teoretikové chápou dramatický konflikt jako vyšší stupeň výrazu rozporů, podmíněný hrdinovým rozhodováním, jeho postupně se utvářejícím vztahem k událostem zásadního významu. Trvají na předstávě, že dramatický konflikt zůstává závislý na diametrálních rozporech, jimiž se však nevyčerpává a směřuje dále. Tím je stvrzeno stanovisko dramatika A. Gelmana veheimentně dokazujícího, že publicistické drama nemůže vyřešit během jediného představení nebo jedné sezóny „letité problémy“, s nimiž musí vstoupit do zápasu celá sovětská společnost, aby dosáhla změny veřejného mínění. „Činné individuum“, aktivní hrdina může vyvinout maximální úsilí a stát se hlavní postavou v dramatu za předpokladu, že se nezamýšlí zabývat věcmi náhodnými a dílčími, ale dovede vyhmátnout podstatné a z hle-

diska společenského postupu rozhodující, aniž by se musel ponořit do výrobního procesu. Etický i filozofický nadhled tvoří neodmyslitelnou součást dramatikova podání a brání opakování dřívějších omylů, přehnané snaze koncipovat hru z výrobního prostředí jako volný sled ilustrativních scének...

Srovnání ohlasu publicistického dramatu na sovětské scéně naznačuje, že divadelnímu umění prospívá přesněji zformovaný konflikt, zatímco filmová a televizní scenáristika může těžit z kolizí a zejména pak novosti dokumentárních příběhů. Nesporným zůstává poznatek, nakolik nadnesená honba za vyhodnocením konfliktu, prokládaná selankovitými scénkami, přemíra melodramatičnosti a sentimentu nevede obvykle k uměleckému výsledku.

Úvaha o některých teoretických aspektech nezamýšlí paušálně popírat specifické stránky autorova rukopisu, jeho tvůrčí metody. Každý ze sovětských dramatiků dává přec přednost individuálním řešením, vyzvedává jiný dramatický žánr i odlišné umělecké postupy. A. Volodin obvykle jen naznačí konflikt, vyhroť jeho polohy a přivede je do polohy sentimentálního smíru, kde nescházejí didaktické tóniny. V. Rozov se ponořuje do mikrosvětů postav, z nichž každá nese v sobě zárodky rozdílného osudu. Se zaujetím rozpracovává „téma malých lidí“, v malichernosti a všednosti nachází zárodky důstojného a dojemavě lidského. Proto mu vyhovuje žánr psychologické hry s generačním konfliktem poskytujícím možnost srovnávat minulé a přítomné, odhadovat rozdílné stránky mentality postav šedesátých let. A. Vampilov se snažil prosazovat „normy duchovního života“ platné pro současníky, proto obhajoval právo postav, jak hledat a nacházet nejen správná řešení, ale zejména odvahu v sobě, a současně neponechávat stranou drobné detaily, jež se mohou ukázat rozhodující v dalších osudech a životních rozhodnutích. Z malého vyrůstá velké, z nudného proudu každodenních událostí vyrůstají vztahy, které v sobě zahrnují ušlechtilost i podlost, obětavost i chamtivost. Vampilovovy hry záměrně trvají na banálních kolizích, míra banálnosti podmiňuje rozhodnutí, jak se od ní odpoutat. A zde se začíná vlastní dramatický konflikt, zde se rodí poznání, jak skoncovat s pokrytectvím a předsudky, poznání dik-tované morálními principy v souladu se společenským postupem. Konflikt ve hrách L. Žuchovického uchovává publicistické stránky a nejednou je určován dosti přímočaře, aby se obhacoval etickými hledisky, snahou postav odpoutat se od osvědčených polopravd a navyklých mechanických, bez ohledu na ztrátu postavení kráčet vlastní cestou. Všechno, co brání podobným rozhodnutím, musí padnout, a postavy L. Žuchovického neváhají

opustit vlastní klid, pohodlí, rodinné zázemí, veškeré dosavadní zvyklosti. Dokonce vytvářejí složitou síť, opakují vlastně stereotypy, jež je dovedly k rutinovanému chápání života, aby s jejich pomocí odstranily podobné mechaničnosti. Dramatik M. Roščin kráčí jinou cestou: vyhovuje mu přímá konfrontace rozdílných životních stanovisek představitelů mladého i staršího pokolení, dělnictva i inteligence. Neváhá rozvíjet paralelní dějové linie, parafrázovat činy postav, které se patetickými slovy ujišťují, že nemají nic společného s maloměststvím, aby ko-naly pravý opak. Tak se neustále potvrzuje Roščinovo přesvědčení, že není podstatného rozdílu mezi dělníkem,

který propadl honbě za materiálními statky, a intelektuálem propagujícím askesi. Oba jsou zasaženi mikroby maloměstství, s nimiž M. Roščin svádí urputný zápas v duchu satirického odkazu V. V. Majakovského, jak naznačuje komedie „Silvestrovská noc“. V. Šukšin zůstává věren přesvědčení „chlápíka v plátěných botách“, přicházejícího ze sibiřských dálav, kde se uchovalo odlišné pojetí životních hodnot znásobené kontrastem patriarchálních forem se vším, co sem vnesl technický pokrok. Převážná část jeho postav se dostala do rozporu se zákonem, konvenčně chápanou morálkou, nedovede se smířit s pokrytectvím a nezájmem o druhého. Komedijní situace,

humor a vtip demaskují podobné stránky lidských povah, v nichž neustále zaznívá teskná touha po svobodě, důstojnosti a zajímavé práci. Nezáleží na tom, zda podstatná část Šukšinova dramatického odkazu počítala s vlastní realizací a nesporně vycházela z jeho geniálních režisérských i hereckých předpokladů. Rozhodující je objektivnost jeho pohledu, neotřelost tematického přínosu doprovázeného vyspělým hledačstvím uměleckým.

Sovětská dramatikové, včetně mohutného proudu publicistického dramatu vstupují do nesnadného zápasu ve jménu plnějšího chápání života, nesporných hodnot socialistického společenství.

DS KRALOVICE – N. V. GOGOL: REVIZOR. FOTO P. STOLL



VZPOMÍNKY NA MEDIKU

Národní přehlídku Jiráskův Hronov jsem poprvé navštívil v roce 1960. A tenkrát mě, tak jako většinu návštěvníků, nejvíce vzrušila inscenace hry Wolfganga Borcherta Venku přede dveřmi v provedení plzeňského Divadelního studia Medika. Inscenace tehdy všeobecně zaujala nejen myšlenkovou naléhavostí, ale i dovršením uměleckého tvaru. Nermalou měrou přispěl tenkrát k úspěchu ŠTĚPÁN MAROVIČ sugestivním ztvárněním role Beckmanna. Dnes jsme se spolu sešli, abychom na kdysi známý a dodnes snad ne zcela zapomenutý soubor trochu zavzpomínali.

„Jistý muž přichází do Německa. Byl dlouho pryč a teď se vrací...“ Nepřipomíná vám to něco?

Jak by ne. Byla to krásná práce. A také jsem byl o dvacet let mladší. Ještě dnes, když na to s odstupem času vzpomenu, tak to se mnou trochu „zahýbá“. Víte, hrál jsem hodně hezkých rolí, předtím i potom, ale zahrát si Beckmanna, na to je jediné přirovnání ve slovní paralele: vidět Neapol a zemřít.

Když už by měl někdo umírat, tak ovšem, jako v té Neapoli, diváci...

Děláte si legraci, ale někdy se mi zdálo, především na diskusích po představení, že někteří návštěvníci byli opravdu na pokraji zhroucení. Dnes se to zdá nepochopitelné, je prostě jiná doba. Lidé, a nejen diváci divadelních představení, nepodléhají tak snadno emocím. Spíše je teď v módě na všechno se dívat lhostejně, s náležitým odstupem, což je zase druhý extrém. Tenkrát ovšem bývaly odezvy na našeho Borcherta více než bouřlivé. Vzpomínám třeba zrovna na hronovskou diskusi, kdy se tábory příznivců a odpůrců doslova bily. Vzpomínám na půvabnou dívku – vysokoškolačku, která souboru děkovala; říkala, že je jí sedmnáct let a problémy, o kterých se hrálo, že slyšela v životě poprvé. A živě si vybavuji i toho muže, který nad hlavou mával denním tiskem a dokládal, kolik úspěchů a optimistických příkladů je na každé stránce, tak proč v divadle najednou nihilismus? Tento hlas a jemu podobné nebyly tenkrát, bohužel, zcela ojedinělé, byly sice bezesporu v menšině, ale byly vlivné.



A mylné.

Podle mého názoru určitě. Nešlo nám tenkrát o žádný nihilismus, ale o tragédii lidského života v tragické situaci, která byla následkem válečného běsnění a která byla natolik děsivá, že se Beckmannovi a také divákům jevila jako hrůzný sen. V něm Bůh se stal uplakaným vychrtlým dědečkem, Smrt se zdála být vypaseným metařem a Labe otevíralo svou konejšící náruč děvkám, aby v zápětí své oběti vyvrhovalo zpátky na břeh. Nevidím nepřekonatelný rozpor mezi uměleckou výpovědí tragickou a optimistickou, mezi neskutečnou a realistickou. Neskutečné a groteskní prvky často umožňují ostřejší pohled na naši životní realitu a tragický výkřik často pomáhá k hlubšímu poznání oné reality. Umožňuje navíc divákovi intenzivně prožít očistnou katarzi a tím ho vnitřně formuje k tomu lepšímu v každém z nás. Borchertovu hru si může dnes koneckonců každý přečíst a posoudit sám. Nedávno ji vydal Odeon ve výběru z Borchertova díla Smutný studený svět.

Inscenace Borcherta byla bezesporu jedním z vrcholů vaší činnosti, nebyla však, myslím, pro práci vašeho souboru zcela typická. Čím se podle vás, jako uměleckého vedoucího Studia Medika, váš soubor především prosazoval v kontextu českého amatérského divadla?

Stejně kvalitních souborů, jako jsme byli my, byla jistě celá řada. A to i v našem blízkém okolí. Na nás bylo snad trochu víc vidět proto, že jsme se od těch ostatních lišili. Třeba hned repertoárem. Vždyť i toho Borcherta jsme uváděli v československé premiéře. Především jsme se ale opírali o vlastní práce členů souboru. Z naší autorské dílny jsme měli možnost předvést hro-

novskému publiku Kratochvilné historie, hru na motivy starofrancouzských fabliaux. To bylo v roce 1958. Napsal ji pro nás dr. Václav Kuchynka, tak jako řadu dalších divácky úspěšných komedií. Připomenu alespoň Tilla Eulenspiegela, Mastičkáře či životopisnou hru Přítel Shakespeara, kterou jsme k 400. výročí narození největšího anglického dramatika uváděli i na shakespeareovských festivalech ne sice v Stratfordu, ale v Jaroměři a Krnově. V Kuchynka však nebyl naším jediným dvorním dramatikem. Několik prací pro nás adaptoval i Jaroslav Chroustovský, v naší autorské dílně vznikl například i pokus o rehabilitaci dramatika Jana Nerudy montáží jeho života a jeho hry Francesca di Rimini.

Dramaturgická vynalézavost by ovšem nestačila, kdyby vaše představení nebyla zajímavá režijně a herecky. Vy jste většinu her sám režíroval...

Práce na inscenacích byla tak trochu předurčena prostředím, ve kterém jsme hráli – přednáškovou síní Městského muzea s amfiteatrovitě řešeným hledištěm, stabilním stolem a dvěma schodišti na jevišti a dveřmi vpředu, zboku a vzadu za diváky. Tento prostor přinášel s sebou jistě problémy. Ale už sám o sobě vytvářel pro diváky velice příjemnou atmosféru a nám, souboru, pomohl nalézt vlastní poetiku, vlastní svébytnou řeč s využitím antiiluzivních prvků. Dnes jsou všechny tyto postupy běžné i v amatérském divadle – především u nejvyspělejších souborů – dostatečně zažitě. Ovšem

W. BORCHERT: VENKU PŘEDE DVEŘMI



tenkrát v padesátých letech kraloval u naprosté většiny ochotnických souborů klasický způsob herecké a režijní práce, jehož kořeny sahají až do dob obrozeneckých, převažovalo realistické, psychologické herectví a tomu odpovídající jevištní tvar. Hraní divadla v netradičním prostoru, uprostřed diváků, je dnes časté, někdy až samoúčelné, především je však využíváno na malé formy různých produkcí v prostředí klubů. Zde se také nejčastěji rodí a zanikají autorská divadélka. My jsme se ale tenkrát v padesátých a šedesátých letech snažili o netradiční přístup a autorské divadlo v oblasti tradičního divadla.

Hovoříte o autorském divadle, ale uváděli jste i hry cizích autorů.

Samozřejmě. Vlastními silami bychom celý repertoár nezaplňili. A proč taky? Nikdy jsme nenutili naše autory k překotné činnosti, inspirace musí přijít sama. Jen jednou jsme udělali takovou hloupost a nutili dr. Kuchynku, aby pro nás napsal hru o potulných komediantech. Hned jak dokončil první obraz, začali jsme zkoušet a na autora dál vyvíjeli nátlak – a ačkoliv psal jindy lehce, tuhle hru nikdy nedopsal. Ovšem hry cizích autorů jsme si vybírali takové, které vyhovovaly naší poetice. Kromě Borcherta mohu uvést například další dvě hronovské inscenace – Hubalkovu Hodinu Antigony a Langerovu Dvaasedmdesátku.

Býval jste obvykle také režisérem společných představení plzeňských ochotníků pořádaných k různým významným výročí pod záštitou Městského osvětového domu. Jaké jsou vaše zkušenosti s pracemi na společenskou objednávku?

Tyhle akce bývaly a bývají dobře materiálně zabezpečeny, to je velká výhoda, odpadá tím spousta zbytečných starostí. Důležitá je ale naprostá tvůrčí volnost, počínaje už dramaturgickou volbou titulu. Režisér by si měl sám zvolit text, který ho „oslovil“. Direktní přístup zadávající organizace by mnoho ovoce zřejmě nepřinesl. Já osobně mám s těmito projekty ty nejlepší zkušenosti, pro vybrané herce byla práce na společném úkolu vždy jakýmsi oceněním jejich kvality a oni nechtěli zůstat za svou pověstí pozadu. Proto se zkoušky vždy vyznačovaly větší soustředěností, délností a kázní. A na výsledku to vždy bylo znát. Vždyť se dvěma takovýmito společnými inscenacemi jsme se také kvalifikovali na Jiráskův Hronov – s Cachovou Paní Kalařovou a s Rackem A. P. Čechova. Na druhé straně ovšem odčerpání těch nejlepších sil po dobu zkoušení trochu narušovalo běžnou práci mateřských souborů. A to je zřejmě také hlavní důvod, proč už se dnes v tradici společných představení nepokračuje.

Řekněte mi, čím to, že se tak kvalitní soubor, jaký byl ten váš, najednou



A. JIRASEK: JAN ROHÁČ

rozešel? Proč se takové soubory vůbec často rozcházejí?

To je otázka. Nebo chcete-li to v překladu E. A. Saudka – to je, o čem tu běží. Nevím. V našem konkrétním případě k rozchodu jistě přispěla rozhodujícím podílem změna zřizovatele a problémy se stěhováním a s prostorem ke zkoušení. Ale tato pravda by byla asi stejně neúplná jako tvrzení, že první světová válka vypukla proto, že zastřelili Ferdinanda. Důvody jsou vždycky hlubší a nejsou tak dobře vidět. Obávám se, že každý soubor jde nějaký čas nahoru, pak se nějaký čas nahoře drží, a pak mu to najednou už nějak nejde a zjišťuje, že „mele

J. ZEYER: STARÁ HISTORIE

z podstaty“. A to je pro lidi, kteří byli zvyklí se o něco prát, kteří se chtěli stále překonávat, dost kruté zjištění. A nemohou si pomoci. Je možné zatnout zuby, dělat dál a čekat na novou přílivovou vlnu. A je možné se v klidu rozejít, což, myslím, není žádná tragédie. Navíc jádro staré Mediky divadla stejně nenechalo a pomohlo ke kvalitativnímu uměleckému růstu dalších souborů.

Vy v současné době pracujete v Divadle Propadlo, souboru ZK ROH Škoda. Jaké jsou vaše ambice?

Náš soubor má dlouholetou tradici – navazuje na práci souboru Heyduk, který vznikl před 80 lety. Domnívám se, že současnou slabinou našeho souboru je poměrně malá skupina středního věku, zatím co velice dobře je zastoupena skupina starší a zejména mladší, u níž kromě jiných kvalit oceňuji ohromný pracovní zápal, obětavost a to, že mezi našimi mladými se vytvořily neobyčejně kvalitní a cenné lidské vztahy, které jsou do značné míry zárukou budoucí existence celého souboru a jeho dalšího uměleckého růstu. Rád bych navázal na naši éru autorského divadla (samozřejmě inscenačně trochu jinak, divadlo dnes už předpokládá syntézu mnohem více prvků), ve které by ti starší mohli uplatnit své zkušenosti a mladí svou spontánnost, přirozenost. Rádi bychom získali pro spolupráci nové, mladé autory. Ale nechci mluvit o příliš vysokých ambicích, zdravější je, držet se tak trochu při zemi a snažit se.

Takže jsme se od vzpomínání dostali až k tvůrčím plánům. A tak to má být. Děkuji vám za rozhovor.

Připravil VLADIMÍR GARDAVSKÝ



Diskusní publikace

Čas od času přece jen přibude do příruční knihovničky našich recitátorů nebo vůbec lidí, kteří pracují se živým slovem, nová knížka, konstatuje Javisko č. 11/1980. To je pro českého recitátora důvod k zvěsti. Tentokrát jej vzbuzuje knížka Rudolfa Lesňáka: *Umenie živého slova*. Má dvě části: druhá (str. 123–250) se věnuje rozhlasové tvorbě, první část (9–122) tvorbě hlasové: ta nás zajímá především. Šest kapitol se soustřeďuje na otázky hlasové umělecké výpovědi, interpretace, specifík uměleckého přednesu poezie a prózy, výrazových prostředků a výstavby výkonu, typologie a hodnocení přednesu a konečně kolektivním formám přednesových vystoupení.

Po recenzi se do Prahy dostala také kniha — a závist vystřídala rozpaky. Doporučení odborných a časopiseckých recenzentů bude patrně možno přijmout jen s rezervou a značnými ústupky. Čtenář úvah, analýz a doporučení k problematice hlasové tvorby bude muset za a) odlišit specifika slovenské socialistické národní kultury od situace a zvláštností socialistické národní kultury české. Tak např. autor hodnotí přínos umělecké školy jako nevýrazný ve srovnání s přínosem amatérských přednášečů — v Praze naopak přínos divadelní fakulty považujeme za velmi podnětný. I když profesionální praxe rozděluje svým komerčním efektem osobitě přínosy jejich absolventů stejně jako přínosy slovenských amatérů. Jinde si český čtenář musí dosadit za charakteristiku slovenského autorského přednesu (str. 40) pro české básníky pochopitelně i charakteristiky jiné. Snadno si všimneme, že v souvislostech českého přednesu nemusí být tvořivost vždycky synonymem pro nekonvenční a nezvyklé prostředky (49). A už vůbec nedáváme takovou přednost nekonvenčnosti předlohy před její ideově uměleckou kvalitou, eventuálně před nekonvenčností vlastního výkonu. Také u nás nemluvíme o poezii deklamačního charakteru [64, u textů s hrdinskou, revoluční apod. tematikou], ale spíše a větším dílem zařazujeme tyto texty mezi apelativní — podle příležitosti k aktivní pozici, kterou přednášeči a jeho vztahu vůči posluchačům nabízejí. Už tyto rozdíly signalizují svérázně — pro nás — pojetí problematiky. Čtenáři ovšem nezbude, nežli také za b) provést si opravy v bohaté řadě míst, kde si autor protřepe. Tak např. odlišnost ústního sdělení proti psanému lze (podle našeho soudu) výrazně charakterizovat fyzickou přítomností podavatele i příjemce (18) jen pokud není (nikoli i když je) technicky zprostředkováno (19). Musíme si při četbě rovněž sami diferencovat pojmy rytmický a metrický, rytmus a metrum (58 aj.) a opravovat si jejich záměny. Rozhodně u nás, ale zřejmě

i ve slovenské literatuře, je přinejmenším neobvyklý pojem zvukoslovné dílo nebo zvukoslovná komunikace či zvukoslovné prvky textu (např. 66 a 140), označující jednu ústnost komunikace, jindy potenciální možnosti hlasové realizace, obsažené v předloze: významy si musíme upřesnit sami. Protimluvy vznikají často vyhraněným postupem. Východiskem je např. (64) teze, že jsou v próze dva typy projevu (řeč vypravěče a řeč postav) a další úvaha i závěry se vypojují z této teze. Mimochodem je poznamenáno, že se „mohou vyskytovat“ i prozaické texty jiné, ale výklad je nebere v úvahu. Nevadí ani skutečnost, že výjimky (65) požadovaný praktický pokyn (necharakterizovat postavy) radikálně omezují. Konečně musíme za c) při četbě knihy přehlédnout nebo vyloučit některé zřejmě autorovy omyly. Tak např. termínu umělecký přednes užíváme od 1. (bratislavské) konference místo starších označení, ale mezi ně rozhodně nikdy nepatříl termín rétorika, tradičně specifikovaný pro zcela jiné určení. Přednes bez názoru a stanoviska, improvizovaný přednes, rozhodně není totožný s přednesem z textu (stačí si vybavit Noc s Hamletem nebo Högerovy večery ve Viole, srv. str. 43), ale naopak i texty zpačtí recitované často postrádají jakýkoliv přednášečský přínos. Naše čtenářská zkušenost i praxe soutěžních porot nás (na rozdíl od autora 54 aj.) vybavily poznáním řady přednášených i k přednesu vhodných prozaických textů, které jsou ucelené a nejsou úryvky z většího kontextu. Souhlasíme ovšem s tezí, že interpunkce není pro přednášeče „zákonem nebo předpisem“, ale je přece součástí gramatické stránky básně, odpovídá logicko-syntaktickému členění textu, je soustavou pravopisných uzancí a napomáhá porozumění textové předlohy a v důsledku toho je východiskem k členění textu (logicko-syntaktickému, tj. významovému), lze ji tedy nedbat? Autor vyznává názor, že poezie je báseň, totiž verše čili lyrický text (60 aj.), zatímco próza je text epický [vesměs velkého rozsahu, 64 aj.]. Toto neudržitelné směřování a zaměňování pojmů má v knize tři výrazné důsledky: z úvah se prakticky vylučují veršované texty lyrické povahy stejně jako prozaické předlohy nikoli epické; přednes jako takový (ev. „neumělecký“) se nevysvětluje ani nepředpokládá — proto se seznamujeme pouze se specifikou přednesu prózy (výměr viz výše) a specifikou přednesu poezie (viz výše); přednes se chápe jen jako interpretace uměleckých textů (23) a jako takový se vykládá; nezávisle na tom se na okraji

(68) konstatují tři druhy (proč jen tři?) věčné prózy, aniž skutečnost, že občas je možno se s nimi „setkat“ jakkoli ovlivňuje výklad. Takové postupy omezují ovšem platnost mnoha tvrzení knihy.

Autor vychází (6) z myšlenky, že „základním výrazovým materiálem ústně realizovaného slovesného umění je jazykově-umělecký (?) projev; proto neadekvátnější metody zkoumání tu poskytuje literární věda“. Shodně s tím knihu [zabýváme se především její první částí] charakterizuje — vzdor vysoké frekvenci termínů: funkční, komunikativní — soustředění pozornosti na formální rysy, formální jednotu, ozvláštňování, specifika, nekonvenčnost, originalnost atp. S tím souvisí danost, státnost mnoha zjištění (často literárně teoretické povahy) která se promítají do praktických (jakoby neproměnných, určených) zásad přednesu.

Dozvídáme se tak např. že „nekonvenčnost výběru textu poskytuje recitátorovi možnost přinést něco nového a tím také vypovědět něco nového o sobě a ze sebe (!, 53). Konečně řada analýz či přehledů je tu uměle formalizována: např. tabulka kritérií pro hodnocení uměleckého přednesu, zpracovaná ústředním poradním sborem pro UP, je tu transponována do „soustavy kritérií a ukazatelů hodnocení“, která má ve 3 oddílech po 3 hlediscích vždy o 3 kritériích, tj. 27 kritérií (!), bez přehledného a organického uspořádání doporučeního, genetického či analytického (101). Takové konstrukce mají uhladit dualismus textové a hlasové stránky ve výkladu: přesto se však tento dualismus nikdy ve výkladu nesjednotí. Podobné rysy má také podivuhodná konstrukce „základní typy uměleckého přednesu“ (84–98), pojatá údajně podle „míry vnitřní recitátory účasti na zprostředkování textu“: diferenciací deseti základních (myslí se ideálních) typů je tu vysvětlena spíše užitými technickými prostředky výkonu nežli mírou vnitřní účasti a staví vedle sebe např. typy explikativní, emfatický a — deklamativní (!).

Za tohoto stavu věci nemůžeme vzít za bernou minci recenzentská doporučení a formulace o „přínosu vědeckému zpracování složitě problematiky“ či o „vysoké teoretické úrovni“. Ve smyslu poznámky na straně 88. musíme za diskusní a předběžnou považovat celou studii o hlasové tvorbě.

Neznamená to zatracení celé studie. R. Lesňák má zásluhu o shrnutí velkého množství podnětného materiálu domácího i zahraničního, zvláště z publikací studijních oddělení Čs. rozhlasu v Praze a v Bratislavě. Zatím se mu nepodařilo přejít ke kritickému zhodnocení těchto pramenů, jejich utřídění a integraci do jednotného teoretického záběru. Tento úkol zůstává dalším.

JIRÍ HRAŠE

XXI. OKRESNÍ FESTIVAL V TŘEŠTI



DRAMATICKÝ SOUBOR KLICPERA DKT ROH JIHLAVA – A. ZÁPOTOCKÝ, J. NEZVAL: VSTANOU NOVÍ BOJOVNÍCI. FOTO M. BLAHUS

Byl uspořádán v rámci 60. výročí založení strany a na počest XVI. sjezdu a voleb do zastupitelských orgánů. – Začal před vyprodaným hledištěm představením domácího souboru Karel Čapek, který nastudoval Macháčkovu úpravu Našich furiantů. Soubor, který několik let přešlapoval se střídavými úspěchy, se najednou představil omládlý nejen věkem, ale i přístupem k dramatickému textu. Režisér pozoruhodně zvládl více než 50 lidí na jevišti v aranžmá, komparech i v rytmu inscenace, převzal sice základní aspekty režijního výkladu ND, ale ku prospěchu svému i hereckého kolektivu, protože převzatý inscenační princip mu byl novým impulsem k čisté práci s herci, bez šarží, bez navyklé marcipánové a koženkové selankovitosti, se kterou bývá tato vrcholná hra našeho klasického mládence inscenována. Přirozenost herců i v malých rolích, funkční rozehrání situací, dobře zpívané písně, to vše zavonělo novým a neotřelým pohledem na možnosti inscenování klasiky.

Dívalelní soubor ZK OÚNZ psychiatrické léčebny v Jihlavě nastudoval současnou komedii J. Štycha Brychta za nic nemůže. Současných dobrých veseloher je jako šafránu a soubor chtěl po loňském uvedení vážného textu hry J. Kákošové zřejmě pobavit nejen diváka, ale i sebe. Profesionální režisér dal hře co mohl, herci se snažili z náznaků dramatických situací i jednotlivých postav úspěšně vykresat alespoň pravdivé typy a komediální lehkost. Aranžmá, spád hry, herecké výkony zvláště velmi zkušené ženské části souboru dokázaly, že jihlavský kolektiv má daleko větší umělecké možnosti než dává tento text. Bude vždy a pro každý soubor velice obtížné vykresat něco z předlohy, v níž současnost je pouze ve

vnějších náznacích doby a nikoli v tvůrčím zobrazení základních otázek dneška. První polovina festivalu byla velmi vhodně doplněna dvěma pohádkami. Růže pro princeznu od P. Gryma a Pohádky K. Čapka byly vděčně a pozorně přijaty.

Posledním soutěžním představením byla Nezvalova dramatizace románu A. Zápotockého Vstanou noví bojovníci v nastudování dramatického souboru Klicpera při DTK ROH v Jihlavě. Dramatizace doznala dalších dramaturgicko-režijních úprav a škrtů, některé postavy byly vynechány. Tím se někdy herci dostávali do poměrně obtížných situací, dramatizace a její úprava ve formě jakýchsi „stříhů“ stěžovala vyjádření ostřejších vztahů i navodění konfliktů. Profesionální režie sice pomohla na funkční scéně spádu hry, ale neznalému divákovi trochu zamlžila celkové vyznění. Chyběla i přesnější charakteristika některých, zvláště mužských postav. Výtečná byla hudební a pěvecká skupina s dělnickými písněmi, která účinně navozovala potřebnou atmosféru. Pokus o zvládnutí tak náročného úkolu rozhodně slouží ke cti tvůrčí práce jihlavského souboru.

Jako host vystoupil amatérský soubor SKP z Havlíčkova Brodu s komedií J. Knitlové Sekyra na studánky. Režie šla po myšlence hry, správně vystihla konfliktní situace i navodila potřebnou atmosféru. Sympatičtí hosté festivalu se úspěšně poprali se zajímavým současným textem.

V závěru festivalu byly uděleny individuální ceny: cenu vítězného souboru i cenu diváka právem získal domácí soubor. Seminář o dramaturgii vhodně završil úspěšný XXI. ročník v Třebíči.

Jaroslav Šindelář

TŘIKRÁT O PŘEDNESU

PRAŽSKÉ VAJÍČKO 81

Pražská soutěžní přehlídka dětského přednesu se konala v posledních březnových dnech. O účast na národní přehlídce se tu ucházely děti všech pražských obvodů a všech věkových kategorií. Ve srovnání s obvodními koly se zdálo, že úroveň města poněkud poklesla. Částečně zapůsobil zvýšený pocit odpovědnosti, který poněkud narušil bezprostřednost dětí. Částečně i to, že k obvodnímu kolu jsou více „nasměrovány“, zatímco při postupu do městského kola většinou nemají čas vyrovnat se se skutečností, že postoupily, a klidně ji zpracovat.

Jaká jsou specifika pražské dětské přehlídky ve srovnání s dětským přednesem v jiných krajích? Ke kladům bezesporu patří, že na přehlídku přichází mnohem více dětí soustavně vedených v kroužcích, lidových školách umění apod. Především se tento fakt promítá do dramaturgie, v níž jsou výjimkou umělecky nekvalitní nebo méně kvalitní texty. Problémem i tady však zůstává výběr repertoáru ve II. věkové kategorii. Máme sice překrásnou dětskou poezii, ale je to poezie převážně okouzlení dětským světem, výrazně nekonfliktní, ovlivněná říkadlovou formou. Realisté a vtípalci ze šestých a sedmých tříd se s ní pochopitelně těžko mohou vyrovnat. Recitátory a jejich vedoucí to vede k dvojímu řešení, z nichž ani jedno není bez úskalí. Jednak k výběru prózy, která svou otevřenější formou a méně výraznou gradací vede k zpracování pouze dílčích interpretačních úkolů – především dialogu. Jednak k přecenění sil přednášeče a interpretaci textů

„tospělě“ literatury, kterou jsou sice schopni čtenářsky přijmout a chápat, ale pro přednes jim chybí životní i přednáškové zkušenosti. Není to problém lehce řešitelný, ale je nutné znovu a znovu ho zvažovat při práci s každým dětským interpretem.

Problematictější důsledkem spolupráce dětských recitátorů s dospělými vedoucími je, že se často obrátí především ve vnějších znacích výkonu. Na městské přehlídce vystoupily děti s dobrými předpoklady k přednesu – pěkným, tvárným a kultivovaným hlasem, sebedůvěrou ve vystupování, ale mnohdy s především technicky zpracovaným výkonem. S přednesem členěným v detailu, tak aby pěkně zněl, ovšem bez interpretova vlastního zásadního přístupu k textové předloze, k jejím základním stavebním částem. Zdálo se, že mnozí vedoucí stále ještě volí snazší cestu při práci s dětským přednášečem – dokáží dítěti sdělit hlavní myšlenku textu, i jak si má při přednesu počínat, kde klást důraz, kde má udělat pauzu, ví i proč ji má udělat, ale necítí ji, nemá k ní vlastní stanovisko, proto neodhadne její míru (totéž se stává u dalších použitých prostředků) a výkon se tak stává poněkud karikaturou vlastního záměru. Stejně problémy jsou s narežirovaným gestem, které nevychází z temperamentu dítěte a potřeb předlohy. Vedoucí má podporovat sebevyjádření, aktivitu dítěte, nesnažit se podržet ho svému záměru, který dětskému recitátoru není vlastní. V. Šrámková

KRAJSKÉ KOLO SOUTĚŽE V RECITACI SEVEROČESKÉHO KRAJE

V březnu proběhlo v klubu mládeže Spektrum v Teplicích krajské kolo soutěže amatérských recitátorů a recitačních kolektivů Severočeského kraje. Takřka sto soutěžících změřilo ve všech kategoriích své síly, talent i zkušenosti, aby si nakonec nejlepší z nejlepších vybojovali právo reprezentovat svůj kraj na letošním XXIV. ročníku Wolkerova Prostějova.

V soutěži jednotlivců byla nejsilněji obsazena I. kategorie (15–18 let), ale kvantita už bohužel nebyla doplněna kvalitou. Mladí recitátoři jsou pravděpodobně ještě na samém počátku cesty, která vede k uvědomělé, vnitřně dostatečně motivované recitaci. Jejich interpretace básnického slova zůstává zatím na povrchu, ve většině případů chybí objektivnost textu. V tomto světle se jako nejvýraznější jevila vítězka Jaroslava Klabanová z Tanvaldu, která se v Cvětajevo Poémě hory přiblížila žánrově čistotě, i když někdy za cenu křečovitosti a vnějšího efektu, což poněkud setřelo emocionálně estetickou působnost na posluchače. Zvolené tempo a tvrdé nasazování hlasu působilo někdy i stereotypně. Ani druhá v pořadí, Jitka Petáková z Litoměřic, se nevyhnula závažným chybám. Báseň H. M. Enzensbergera Candide byla sice formálně interpretována dobře, ale recitátorka se často utopila v hlasových nečistotách. Třetí místo získali shodně Iva Krebsová a Dušan Matouš, oba z Litoměřic a oba však bez práva postupu na WP. Ostatní se většinou vytratili v šedi monotónnosti.

Pravděpodobně nejkvalitnější obsazení měla II. kategorie (18–20 let). Vyhrála ji Jitka Španihelová z Loun, která tak zúročila dlouhodobou a systematickou přípravu. Ještě vloni byla objevem, který sice překvapil, ale nepřesvědčil. Letošní soutěž ji však zastihla velmi dobře připravenou. I když zvolila nesmírně obtížný text (A. Marijengof Magdaléna), poradila si s ním skutečně obdivuhodně. Přesně dodržela náročnou imazinistickou formu básně, složila mozaiku obrazů v jediný celek a vytvořila sugestivní atmosféru, v níž nechala dostatek prostoru pro posluchačovy asociace. Výtku by v jejím případě mohla směřovat k tomu, že šla příliš po vnějším efektu básně a poněkud chyběl výraznější vnitřní prožitek. Ale celkově působila velmi silně a básníkův vzkaz vyřídila beze zbytku. Podobně lze hovořit i v případě druhé v pořadí, Dany Krebsové z Litoměřic. Její soustředěné hledání vlastních výrazových prostředků se projevilo i tentokrát v interpretaci Pasterakových Blankversů, která byla žánrově čistá a technicky

téměř bezchybná. Na rozdíl od J. Španihelové se však D. Krebsová příliš často obrací do sebe, rezonuje vlastním srdcem a zasahuje posluchače pozvolna, bez útočné naléhavosti. Příjemným překvapením bylo třetí místo Jaromíra Formánka z okresu Jablonec nad Nisou, který si s obtížnou Ortenovou básní Sedmá elegie poradil velmi slušně, se vši vroucností mládí. Škoda jen, že použité mimoslovní prostředky zůstaly na úrovni popisnosti.

Ve třetí kategorii si pozornost zasloužili oba recitátoři, kteří si prvním a druhým místem zajistili postup na WP. Ing. Jiří Svoboda z Ústí nad Labem si dobře zvolil Bezručovu báseň Já, v níž nechal zaznít všechny rejstříky svého mnohobytvého hlasu. Koncepti přednesu a čitelnosti myšlenek si vydobyl první místo. Velmi diskutovaným a rozhodně zajímavým a podnětným bylo vystoupení Pavla Macáka z Loun, který od loňského získání ceny Jiřího Wolkerova prošel složitým vývojem. Pro interpretaci Nezvalovy Abecedy zvolil mimoslovní prostředky, které zaujaly svou nápaditostí a vtipem. Nevyhnul se sice přílišné a někdy i nefunkční dramatickosti, ale jeho nápad s šálou, která se proměnila v dokonalou rekvizitu, byl výborný a báseň se pro něj stala hrou, strhující od začátku do konce.

Soutěže divadel poezie se letos zúčastnilo pět kolektivů, dva z Liberce a po jednom z Českých Líp, Loun a Ústí nad Labem. V porovnání s uplynulými roky je to snad blýskání na lepší časy, i když ne všechny zatím našly vlastní rukopis. Zaslouženým vítězem se stalo divadlo poezie OKS Liberec, které se podobně jako v loňském roce nebálo kolíbat, aby vydalo svědectví o francouzském malíři Henri Rousseauovi. Po inscenování povídek Wolfganga Borcherta i tady soubor našel svou poetiku, ke které se dobírá vzácnou vyvážeností všech použitých prostředků, které jsou expresivní, výtvárně jednotné a v konečném efektu zdařilé a čitelné. Jiří Žák

V JIŽNÍCH ČECHÁCH SE URODIL

Nebyvalo na jihočeské krajské přehlídce recitačních kolektivů a divadel poezie zvykem, aby se objevily tři soubory takové kvality, že je porota mohla doporučit na národní přehlídku. O jejich pořadí se rozhodovalo těžko, nakonec rozhodla o prvním místě celistvost a vyváženost záměru, užitých prostředků a účinnu představení. O druhém místě větší emocionální působivost pořadu.

Na prvním místě se umístilo Divadelní studio DK ROH Sezimovo Ústí s pořadem z Čapkových apokryfů nazvaným Ejhle, lidé! Představení bylo charakterizováno výrazovou ejšporností a uměrností, znakovým herectvím a výbornou prací se zástupnou rekvizitou. Na pořadu byl pozoruhodný bezprostřední a velice citlivý kontakt s divákem.

Střední pedagogická škola v Soběslavi přivezla do Budějovic jeden z nejzajímavějších pořadů o Maruše Kudeřkové. Zlomky života získaly druhou cenu. Scénář vycházel z přitahání života, z těch textových pasáží, které svědčí o schopnosti člověka důstojně žít, a dokonce se rádoval a věřit, i v nejtěžší životní situaci. Ku prospěchu věci se důsledně vyhnul tragickým místům, které by mohly působit sentimentálně. Základnímu záměru výborně odpovídalo obsazení hlavního partu velmi dobrou, výraznou a typově vhodnou interpretkou. Nápaditá a náročná režie bohatě využila řady rekvizit včetně významově funkčních kostýmů, zvuků, hudby, aranžmá a pohybu k vytvoření představení silného napětí, plného zvrátů a silné emocionální působivosti. Záměrné rušení iluze však bylo příliš závislé na přesném temporytmu, který se nepodařilo v závěru udržet a divák měl místy pocit neúnosné gradace, několika závěrů.

Soubor Provizorium pedagogické fakulty z Českých Budějovic přišel na přehlídku s pořadem Za BB, který měl charakter „encyklopedického hesla“ o Brechtovi. Představení mělo velmi dobrou koncepci a scénické nápady, problematictější byla stylově nevyvážená interpretace slovní i pohybová. Problematický byl i závěr, který nebyl vygradován, a i když šlo o záměrnou „neukončenost“, diváci si neodná-

šli pocít otevřené otázky, popř. výzvy, pouze jistých rozpaků. Méně uspokojivá byla situace v soutěži sólistů. Zarážející byl malý počet účastníků krajského kola stejně jako úroveň, která – přesto, že v kraji minulý rok skončila tříletá recitační základna – byla velmi průměrná. V každé ze tří kategorií se výrazně vydělily dva první výkony zkušených a ctižádostivých interpretů (I. – Monika Nousková, Hana Matásková, II. Ivana Benešová, II. Hana Müllerová a Libuše Smolíková). Třetí místa se od nich výrazněji oddělovala – ve druhé a třetí kategorii si recitátorky racionálního typu nedokázaly vybrat texty, které by jim pomohly překonat handicap menší představitosti, schopnosti emocionálně zapůsobit. Ostatní přednášeči postrádali cílevědomou výstavbu výkonu, při přednesu byli vedeni spíše intuicí než záměrným rozbořem předlohy či osobitým názorem na poslání a sdělení textu.

Vítězslava Šrámková

HOLOHLÁVKA

Plzeňské Divadlo Pod lampou, uvádějící zpočátku i komedie z repertoáru kamenných divadel, vyrostlo za pět let své existence v osobitou scénu autorského typu. Opustil-li v takovémto autorském divadelku jeho duchovní otec domácí prostředí, bývá to obvykle pro soubor tragédie, nežádka dochází i k rozchodu celého kolektivu. Divadlo Pod lampou však dokázalo, že má jaksepatří tuhý život.

Jan Zajíc – kmenový autor, režisér a protagonista souboru, který v současné době našel své pracovní uplatnění v Praze, nastudoval – většinou o sobotách a nedělích – se svými plzeňskými druhy hudební komedii Holohlávka, komponovanou na motivy klasických pohádek a především známé Zlatovlásky K. J. Erbena. Podtitul – pohádka s hvězdičkou – by mohl trochu mást, tuto pohádku naruby jistě s chutí zhlédnou i diváci odrostlejší, především je ale celá podívaná určena bezpochyby mládeži. Ta nejspíše ocení dravý humor textu podávaný protagonisty souboru (J. Zajíc, I. Hodys, P. Půta) tak bezprostředně, jako by se jednalo o improvizované textappealové představení. V něm pak ale přece jenom nejvíce zaujmou pasáže, kde je dosažen větší scénický řád, kde představení dělá dojem definitivnějšího tvaru. A tak se z pozadí nehledané bezprostřednosti vybavují po čase hlavně takové etudy, jako je čtení osob a obsazení či sólový výstup, kdy Hodys hraje přestávku. Samostatnou kapitolou recenze by mohly být svěží původní písničky P. Půty interpretované celým souborem. Vlastní písňová tvorba – to je oblast, o kterou se dnes může Divadlo Pod lampou bez obav opřít.

Nejen specifický druh humoru, ale i komorní obsazení a minimální scénické nároky tuto komedii téměř předurčují k využití v prostředí klubů mládeže ať už v Plzni, kde se na uvedení zatím čeká, nebo v Praze. Doufejme, že křehký meziměstský organismus Divadla Pod lampou bude ještě dlouho zdárně prospívat. Humor Holohlávky je divákům sympatický a pan Erben se snad v hrobě neobrací.

Vladimír Gardavský

V RŮZNÝCH NÁLADÁCH

„Málokdy je muž v tak dobré náladě, jako když vypravuje o sobě,“ cituje v záhlaví Dobře zabitého večera Jiří Hladký slavnou Marlene Dietrichovou. V následující hodině se nám to za pomoci svého hosta Karla Bodnára snaží dokázat. Autor, režisér a herec divadla Excelsior podotýká, že za „kvalitu zabíjení večera“ jsou odpovědní i diváci. Těch se na premiéře v sálku Divadélka v suterénu ÚDA sešlo pozhnaně.

Večer se začíná zabíjet slibně. Brilantní slovní hříčky a nápadité asociace však zanedlouho vystřídají čísla z oblasti poněkud levnějšího humoru. J. Hladký si na pódiu počíná s rutinou, která nezapře hereckou praxi v profesionálním

komparsu. Poznamenání profesionálním uměním je cítit z celého představení, kupříkladu většina dialogů mezi Hladkým a jeho hostem se až nápadně podobá semaforickým vystoupením dua Šimek–Sobota. Druhá část večera se odvíjí jako improvizovaná odpověď na dotazy diváků. Přes snahu obou protagonistů vyznívá tato notně zprofanovaná forma zpestření klubových večerů spíše jako východisko z nouze. Milým bonbónkem, vymykajícím se z rámce večera, je nápaditě technicky i autorsky připravená fiktivní reportáž, ve které z magnetofonového pásu promlouvá řada slavných osobností.



DIVADLO EXCELSIOR – E. A. POE: STRAŽ U MRTVÉHO. FOTO D. DOSTÁL

Další premiéra Excelsioru Stráž u mrtvého je sevřenější divadelní útvar, dramaturgicky navazující na minulé horologie souboru. V krátkém prologu Hladký uvádí představení jako „pokus udělat horor naruby“. Takže je nám předkládán Zánik Usherova domu E. A. Poea jako násilná groteska, ve které se nezapomíná ani na klaunské červené nosy, maketu ruky v kapse a hurónsky ječící hysterku. Celkově však uniká nadhled a odstup od látky, který je k dobré parodii zapotřebí. Po přestávce s údivem sledujeme Šrámkův Červen, tentokrát ve formě hororu, vyznívající jako parodie na některé pokusy o televizní dramata v exaltované poloze. Výběr Šrámkova díla k takovému zpracování lze považovat za méně vhodný, naskytá se celá řada příhodnějších titulů. Mimo to si myslím, že podobné parafráze by měly vycházet z notoricky známých předloh už z toho důvodu, že se obracejí k poměrně široké a různorodé divácké vrstvě.

Suma sumárum Excelsior přesvědčuje, že se dnes trochu

potácí v bludném kruhu. Větší odvaha při výběru i zpracování látek by mu neuškodila, úspěchávání premiér také zdá se nevede k cíli.

Michal Stein

TÁBORSKÉ PRÁČE 1981

Ze čtyř plánovaných mezikrajových přehlídek dětských divadelních a loutkářských souborů se uskutečnila jediná – Tábořské práce '80. Škoda, že se nepodařilo uchovat osvědčený systém, který umožňoval vybrat na národní přehlídku v Kaplici nej kvalitnější inscenace bez ohledu na zastoupení krajů. A navíc – mezikrajové přehlídky byly v rámci konkursu dětských souborů jedinou příležitostí k vzájemné výměně zkušeností mezi soubory dvou krajů. O to víc je třeba poděkovat jihočeským a středočeským pořadatelům za to, že se navzdory potížím přidrželi užitečné tradice a doufat, že v příštím roce i další kraje udělají všechno pro to, aby nedošlo k dalšímu přerušení tak obtížné a dlouhodobě budované kontinuity tvůrčí a metodické práce.

Jihočeský kraj reprezentovala na přehlídce tři představení – písecká LŠU se představila scénickou montáží drobných próz a písniček Jsme vaše radost, soubor Lipka z Kamenice nad Lipou uvedl hru J. Hanzálkové Mladíci jablíčko a loutkářský soubor z Veselí nad Lužnicí zahrál Čtyři pohádky o jednom drakovi M. Mašatové. Jako host přehlídky vystoupil strakonický soubor s loutkovou hříčkou J. Křešničky Tři rozkošná prasátka.

Cílevědomá, nápaditá a osobitá práce mladé učitelky písecké LŠU Marie Chytrové upoutává už po léta vyhraněným a stále se upřesňujícím rukopisem. Marie Chytrová umí se svými dětmi vyjádřit pocity, názory a postoje nejmladší generace, a umí to udělat s humorem, ironickým odstupem a navíc v působivém a sdělném scénickém tvaru. Pro pořad Jsme vaše radost vybrala povídky O. Hejné, M. Lukešové, M. Švandrlíka a jiných, sama napsala řadu svěžích a rytmických písniček a dokázala tento materiál seřadit a scénicky zpracovat do myšlenkově i formálně graduujícího tvaru, ve kterém děti spontánně, s výrazným smyslem pro sdělení zřejejší širokou škálu svých pocitů a stanovisek. A tak bude na letošní národní přehlídce v Kaplici Jihočeský kraj reprezentovat představení, které jistě bude nejen poutavým diváckým zážitkem, ale i podnětným příspěvkem do diskuse o tom, jakými cestami dostat na dětská jeviště současnou tematiku a problematiku.

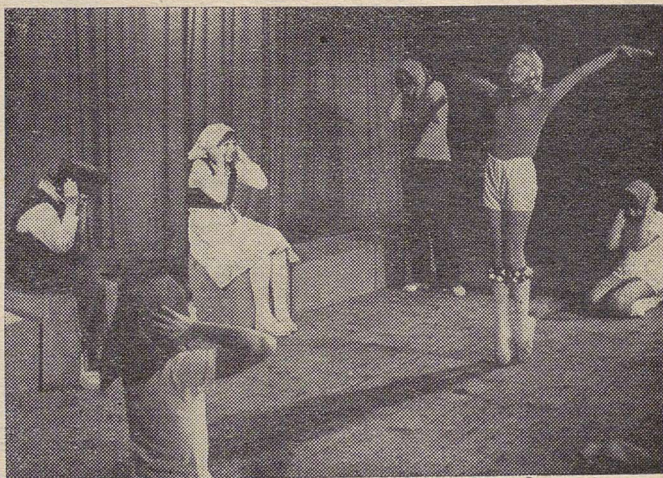
S pokusem o zvládnutí společensky závažného tématu vystoupil na přehlídce i další jihočeský soubor – Lipka z Kamenice n. L. Jeho dlouholetá vedoucí a autorka J. Hanzálková napsala pro děti a pro sebe v hlavní dospělé roli příběh stárnoucí a hořknoucí ženy, v níž probudí skupina dětí dávno zapomenuté city, oživí její samotu a omladí její předčasně zestárlé srdce. Hra sama je poznamenána jistým rozparem, vyplývajícím už z tématu – postava a problém staré ženy kladou značný nárok na realisticko-psychologickou metodu výstavby příběhu i jeho scénického vyjádření; dětský svět hry je ponejvíce zachycen ve volně řazených, hravých situacích, jejichž poetika i výrazové prostředky jsou nutně odlišné. Hlavním kladem představení je uvolnění, přirozený projev dětí, vybavených dobrou mluvní kulturou.

Jihočeské loutkáře reprezentoval v soutěži soubor z Veselí n. L. s hříčkou M. Mašatové Čtyři pohádky o jednom drakovi. Inscenace upoutala především nápaditým, vkusným a veselým výtvarným řešením, jejím hlavním problémem bylo nedostatečné temporytmické rozlišení čtyř variant prostinkého tématu, jehož půvab spočívá právě v oné provokaci k markantní změně.

Středočeský kraj vyslal na přehlídku dvě představení lout-

ková a jedno „živé“, které bude zástupcem kraje v Kaplici. Vedoucí Dětské scény ze Slaného F. Polata pohotově zvolil text, který měl vloni v Kaplici svou původní premiéru – Nepilovy pohádkové příběhy U nás v Holoubkově v dramatinizaci Ludmily Dohnálkové. Inscenace znovu potvrdila nosnost a vhodnost textu pro dětský dramatický soubor a současně znovu ukázala, kde jsou silné a slabé stránky Dětské scény: slánské děti dokážou být uvolněné, přirozené a bezprostřední v kolektivních akcích, zejména všude tam, kde mají příležitost ke spolupráci s jevištně dobře citěnou hudbou K. Hevessyho. Nevyrovnané je představení zatím v individuálním projevu, v nedostatečném navazování vzájemného kontaktu, v málo aktivní pozornosti k partnerovi. Zdrojem pochybností byla i výtvarná složka inscenace pro svou nejednotnost a malou vynalézavost.

Ze dvou loutkových představení Středočeského kraje sympatičtější zapůsobilo Gernetové Kačátko v provedení Roztokého souboru, kterému se ovšem v nezvyklém prostředí velkého divadla poněkud vymkla z rukou spolupráce s dětským hledištěm, na níž je hříčka v podstatě založena. Znovu se potvrdilo, jak bývá osidlné zatahovat děti z publika do hry: z jeviště se po nich chce, aby poradily co a kde dál – ale pak se stejně hraje to, co bylo napsáno a nazkoušeno, bez ohledu na vyžádanou pomoc z hlediště. Je to trochu nepoctivá hra – a navíc těmito zcela nepočitatelnými zásahy publika značně trpí plynulost a spád představení.



DĚTSKÁ SCÉNA SLANÝ – F. NEPIL: U NÁS V HOLOUBKOVĚ. FOTO K. VIDIMSKÝ

Úrovní a nárokům mezikrajové přehlídky v ničem neodpovídala inscenace loutkového souboru z Hořovic, který si pro své vůbec první představení vybral nedramatickou a didaktickou Rodrianovu hříčku Beránek z modrého nebe. Děti tu byly vedeny k pouhé mechanické reprodukci mnohmluvného textu, takže představení toporně a zdlouhavě klopýtal kupředu bez sebemenšího záblesku výrazu a sdělení. Bylo zcela zjevné, že autoři inscenace přistupovali k práci s dětmi velice málo poučení o základních otázkách dramatické výchovy dětí – a z diskuse po představení, bohužel předčasně ukončené pro časovou tíseň, se zdálo, že potřeba takového poučení ani příliš necítují.

Součástí dobře připravené přehlídky byl i večer, věnovaný ukázkám metodiky práce. Nedopadl nejlíp: soubory, pracující metodikou dramatické výchovy, předvedly řadu někdy velmi inspirujících pohybových etud, cvičení na rozvíjení fantazie či mluvních dovedností. Ty ostatní se vymluvily na objektivní důvody a nepředvedly nic. Ale i tak byla účast či neúčast na večeru ukázkou metodiky v nápadném souladu s tím, co jsme viděli dopoledne či odpoledne na jevišti tábořského divadla.

Zdena Josková

prostor pro komplexnost - I.

V dramatické výchově chápané v širším smyslu, jde o rozvoj estetického a sociálního citění dítěte, o pěstování základních dovedností a návyků, o celkovou kultivaci osobnosti. V tom se setkává i s ostatními složkami výchovy, s literární, hudební, výtvarnou a taneční. Z této integrace a vzájemných vztahů se dá získat velmi mnoho pro komplexně pojatou výchovu. V následujících řádcích se pokusíme z hlediska každodenní praxe na některé postupy ukázat.

MÍT OČI K VIDĚNÍ

Výtvarný svět je mocným spojencem dramatické výchovy. Především učí dítě dívat se, dává předpoklady pro osvojení si činnosti, nazývané výtvarné myšlení. Tedy umění myslet v obrazech. Východiskem je, stejně jako ve výchově hudební a dramatické, dětská volná hra. Jde o spontánní a přirozený projev dítěte. Bylo by omylem vydávat tuto činnost za cíl našeho snažení a za produkt tvořivosti. Je to pro nás brána, kterou vstupujeme do dětského světa a na kterou musí navazovat další záměrná činnost složitější a komplexnější povahy.

Co může výtvarná hra dát dramatické výchově? Výtvarná hra umožňuje intuitivní potřebu přetvářet, členit, zmnožovat, doplňovat, opakovat, rozvádět a variovat. Povzbuzuje senzibilitu, protože dává pocítit, jak se rodí něco nového od představy až ke svému obrazu. Svě místo dostává i náhoda jako častý inspirační zdroj. Hra dává pocítit všechny možnosti linií a tvarů i barev, odnáucí strachu z plochy. Proto se nesmí klást důraz na výsledek výtvarné hry a nelze ji také posuzovat běžnými uměleckými kritérii. Náš zájem je o imaginaci a realizační proces samotný, ne o jeho výsledek.

Na začátku výtvarných her stojí bezesporu sbírání předmětů a materiálů, které děti zaujaly. Touto, pro někoho možná nicotnou záležitostí, se zabývají výtvarníci od Leonarda až k Moorovi. Zajímavé kameny, oblázky, semena, šišky, dřívka, kořeny, pecky, ale i kolečka, součástky hraček a strojí, střepy atp. dávají spoustu námětů, podnětů a impulsů, vyvolávají řady asociací, podporují chuť tvořit, podněcují selektivitu oka. Pozorujeme dítě, jak si skládá z kamínků, jak si prohlíží kus střepu. Malý člověk si ve své paměti ukládá materiály „do zásoby“ a záleží jen na dalších postupech, aby tyto podněty za určitý čas provokovaly k další tvořivé činnosti. Max Ernst říká: „Každý normální člověk má v podvědomí nevyčerpatelnou zásobu zasutých představ. Je otázka odvahy nebo osvobozujícího automatismu, zda objevná cesta do podvědomí vynese na světlo nálezy (obrazy) nefalšované, jejichž zřetězení lze označit jako iracionální poznání nebo poetickou objektivitu.“

Známe, jak si s oblibou hraje většina dětí. Stačí podívat se na obsypaná písčivíště nebo skládky starého železa. Zpravidla tato hra vyúsťuje ve výtvarné řešení určitého problému. Na vycházce jsme se zastavili nedaleko jezera na místě zatopeného lomu. Děti se rozběhly po okolí a za chvíli přinášely nejružnější šišky, listy, pahýl pařezu, který vypadal jako zvířecí lebka, kameny a valouny, torzo

větvě. Začaly si věci prohlížet a hrát si s nimi. Kořen se stal sedačkou auta, čnicí kořený řadič pákou. Šišky byly hned závodními vozy, hned vlakem nebo panenkami. Někdo navrhl: Postavíme si město! Námět zaujal. Od hry se tak přeshlo k řízené tvořivé činnosti, která už má jistá pravidla a sleduje určitý cíl. Bylo třeba se poradit a rozhodnout, kde postaví první skupina park a jezero, kudy povedou cesty a silnice, kde bude sídliště. Jedny děti stavěly, jiné přinášely různobarevný písek, obstarávaly materiál, vhodné makety a postupně se všechny zapojily do stavby města. Zcela přirozeně se v procesu hry-práce objevili vůdcové skupin, kteří rozhodovali a radili, práce dostala řád. Sotva dokončili některou část, vzali papírek a umístili tabulky. Nechtěle přirodu, rozmístili dopravní značky. Ve hře se tak vždy zrcadili jejich dosavadní zkušenost a znalost světa, včetně negativního. Začátek hry zaujal nejdříve dívky. Chlapci obstarávali dopravu. Postupně se zájem dívek vyčerpal a iniciativu převzali kluci. Začali hloubit příkop, tunely, stavět hrad. Zajímalo je, jak hluboko mohou hrabat a kopat písek. Ve své hře řešili více konstrukční než estetické problémy. Celá hra končila nakonec hrou na obléhání hradu a šermířskými souboji. Při této činnosti se tedy výtvarné a dramatické prolíná.

Jiné možnosti pro dramatickou výchovu dává hra s písmem. Tiskárnička, staré plakáty a noviny a nůžky děti zaujmou a dá jim mnoho příležitostí k rozvíjení fantazie. Objevují možnosti písma, slov a části textů pro vytváření novotvarů, ne nepodobných vizuální nebo konkrétní poezii. Tak se dostáváme formou hry na pokraj zájmu o poezii, o svět slova. L. Ochrymčuk nazývá některé výtvarné hry básně-objekty a objekty-básně. Nebo obyčejný zmuchlaný a znovu vyrovnaný papír se spleť linií je světem, v němž lze do nekonečna hledat nejrůznější podoby věcí. Je to zábavné, je to hra, ale zároveň to vede k tvořivosti, cvičí oko. Provokuje to fantazii. Stejně jako dívání se na zvětralé skály, oblaka na nebi, dno potoka. Není to nic nového. Jak starý je „spor“ Leonarda da Vinci a Botticelliho! Botticelli neměl rád krajinářství a řekl s pohrdáním, že „vrhne-li se na stěnu houba napojená rozmanitými barvami, vznikne skvrna, v níž je možné vidět krásnou krajinu“. To mu vyneslo ostrou výtku Leonarda, který odpověděl: „Botticelli má pravdu. V takové skvrně lze pozorovat bizarní tvary; tím chci říci, že bedlivý pozorovatel takové skvrny může v ní vidět lidské hlavy, nejrozmanitější zvířata, bitvu, skály a mraky, keře a ještě mnoho dalších věcí. Je to jako hlas zvonu, v němž člověk slyší to, co si představuje. I když tato skvrna ti může dát nápady, nenaučí tě dokončit žádnou část a zmíněný malíř Botticelli maluje velmi ošklivé krajiny. Nelze pohrdat tím, jestliže si vzpomeneš na obrazy, které jsi někdy spatřil při pozorování skvrn na zdi, v popelu krbu, v mracích nebo tekoucí vodě. Tyto chaotické útvary inspirovaly ducha k novým objevům, ale zároveň je třeba umět dobře zpodobovat všechny údy, části zvířat, pohledy na krajinu.“

Jako v kapce vody je v tomhle klasic-

kém dialogu vysloveno to, co si musíme neustále uvědomovat: Že totiž spontaneita nemůže — na rozdíl od tvořivých činností — sama nic vytvořit. Je potřebu stálý přísun podnětů, neustálé inspirování. Z praxe víme, že i ve spontánní dětské výtvarné hře se objevují stereotypy, banální vzory z masové kultury. Prohlédneme si jen dětské památníčky

Pro potřebu dramatické výchovy je dobré si uvědomit kolika postupů z výtvarného hraní a experimentování může dobře využít, kolik výtvarných her přímo provokuje, aby pokračovaly dramatickou improvizací nebo aspoň vyprávěním. Jde o požadavek verbalizace výtvarných činností. Mnoho příležitostí pro to dávají činnosti navazující na hru, tedy studium a cvičení. Dětem se žádá k výtvarnému zpracování určitý „problém“: Udělat třeba vítr ve stromech, proud vody v korytě potoka, soubor ohně a vody při požáru. Nutíme tak děti k tomu, aby hledaly originální řešení, které je symptomem tvořivosti. Je to útok na dětskou invenci. Dítě musí při takové hře nebo cvičení zabývat nejen vnější vzhled věcí, ale také řád, který tyto věci řídí. Jak věci vypadají a jak fungují. Je v tom technika i technologie (J. Uždil). Dojde-li dítě k určitému výsledku, mělo by být schopno vyjádřit to slovně, umět parafrázovat skutečnost, která je umělecké povahy. Opět se dostáváme na okraj zájmu o poezii, vždyť naše dojmy jsou navýsost komplexní. Požadavek verbalizace výtvarného řešení určitého problému, dejme tomu onoho vzpomínaného „větru ve stromech“ si přímo říká, aby byl vyjádřen také hudebně, zvukově a abychom se ho zmocnili třeba dramaticky. Každý vhodný impuls můžeme tak zmapovat ze všech stran. Integraci esteticko-výchovných disciplín nemůžeme chápat jen jako navázání malého pohraničního styku na horizontální úrovni; musíme nám jít o skutečné inspirování a využívání výtvarných, hudebních, literárních a dramatických činností navzájem. Jde o znásobování našeho úsilí, ne o formální využívání pouhých mezipředmětových vztahů. Současná škola nemá „střeškový“ předmět, jakousi obecnou estetickou výchovu, která by to mohla takto komplexně dělat. Jsou však některé výborné postupy již v osnovách základní školy, která se letos již pátým rokem uvádí v život v rámci nové československé vzdělávací soustavy. Jak ve výtvarné, tak v hudební a literární výchově je již zakotveno leccos z toho, o čem se zde hovoří. Takže prostor je, je třeba ho využít. Jsou však i jistá nebezpečí, aby se tyto navýsost citlivé věci nedělaly postaru, aby se nedělaly náhodným způsobem, podle receptáře, jakési didaktické kuchařky, kdy se dá dětem před oči vzorově vypracovaná výtvarná hra a žádá se od nich pouhá reprodukce, kopírování. To by bylo naprosté nepochopení věcí. Dát odpovídající místo hře, studiu a tvořivosti v celém systému výchovy znamená především ujasnit si to v hlavách vychovatelů a pedagogů. Jinak tento dlouho probíjovaný trend sklouzne do pouhé rutiny, pedagogických stereotypů a konzervatismu a zcela se mine účinkem.

JAROSLAVA VALEŠOVA

GUILHERMO FIGUEIREDO

VELICE PODIVUHODNÝ PŘÍBĚH CTNOSTNÉ ŽENY Z EFEZU

Krásná bohyně Artemis nechce pustit svého otce Dia vládce bohů do Efezu. Je to její město a bohyně, která si zakládá na své panenské čistotě, chce být uctívána ve městě, které je rovněž panensky čisté a ctnostné. Obává se, že s příchodem Dia, známého svými zálety a nevěrami, by ctnost města a hlavně jeho obyvatele mohla vzít za své. Dívce se zdá hloupé, že se jeho dcera kvůli pověsti brání lásce, navíc když jí osud předurčil, že se oddá krásnému Endymionovi, manželů Artemidiny nadšené citelky Kynthie. Ujišťuje Artemidu, že se o tomto oddání stejně nikdo nedozví, ani Kynthia, dokonce ani Endymion, a není tedy důvodu, proč by se nemohla do Endymiona co nejrychleji zamilovat, jinak bude totiž muset v Endymionově domě sloužit jako otrokyně. Ale Artemis odmítá. Nemůže přece podvést ctnostnou Kynthii. Jenže Zeus má pochybnosti o dokonalosti Kynthiiny ctnosti a aby Artemidu přesvědčil, promění ji v Kynthiinu otrokyni Sofii, která zapomene, že je bohyně. Sám zůstane nablízku v podobě věšce Eromanta.

Archón, vládce v Efezu, chce vyhrát volby. Ve svém volebním programu vyhlásil, že pod jeho vládou se Efez musí stát pro celý svět vzorem všech ctností, že každý občan se bude muset chovat svrchovaně ctnostně, aby mohl Efez dosáhnout nejvyšší blaženosti. Proto odsoudil Archón k smrti ukřižováním pět zlodějí, kteří ukradli Artemidinu sochu. Proto odmítl prosbu Nekrose, švagra jednoho z odsouzených, o prominutí trestu, ačkoliv socha měla mnohem menší cenu než Archónova provize z prodeje obilí. Proto vyznamenal Endymiona účastí ve slavnostních zápasech na stadiónu a tím si zajistil Kynthiinu podporu ve volebním boji. Kynthia totiž, kromě toho, že byla pokládána za nejctnostnější ženu v Efezu,

byla i veřejně činná – pořádala přednášky o ctnosti. Proto se Archón netažil svou úctou k ní i ochotou splnit ji jakékoliv přání. Přesto Kynthia nevyužila jeho velkorysosti, aby zmírila poněkud přemrštěný rozsudek nad jedním z odsouzených. Zato požádala Archóna o vypovězení Eromanta z Efezu, protože jí bylo zatěžko poslouchat jeho nectnostné věštby. A Eromantos – Zeus jí za její ctnostnou necitelnost předpověděl hrozný trest. Když Eromantos osaměl se Sofií proměnil ji zase v Artemidu a zkoumal, zda pochopila, že v Efezu je víc sobeckého pokrytectví než ctnosti. Ale Artemis ještě nepochopila a tak ji zase změnil v Sofii. Zatím zápasí Endymion na stadiónu a odsouzený zloděj je katem připravován na smrt. Kynthia se modlí za Endymiona spolu s Kleptií, která se modlí za svého syna zloděje. Endymion je svým protivníkem zabít. Zloděj je svým katem zabít a ukřižován. Eromantos opouští Efez. Kynthia nechce žít.

Nekros a jeho tchyně Kleptia přišli na hřbitov v horách, aby tajně pohřbili zloděje, ale všech pět ukřižovaných hlídá Stráž. Přišel sem i Archón, aby přesvědčil Kynthii o nutnosti jejího návratu do Efezu, potřebuje ji totiž, aby neprohrál volby. Ale Kynthia lká nad mrtvým manželem a je rozhodnutá zemřít. Archón dá tedy pokyny Sofii jak působit na Kynthii, aby své rozhodnutí změnila. Kdyby se ani to nepodařilo je rozhodnut poslat pro Kynthii policejní eskortu. Kleptia prosí Archóna o dovolení pohřbit syna, ale je odmítnuta. Po Archónově odchodu snaží se Sofie vzbudit v Kynthii chuť k životu, ale bez valného úspěchu. To Stráž – Zeus v novém převtělení – je úspěšnější. Nepustí Kynthii do hrobky k mrtvému, pošle Sofii do Efezu pro eskortu, nabídne Kynthii chleba a víno, upozorní ji na její krásu pro kterou přišla v Efezu do módy i její ctnost a projeví lítost nad tím, že tato kráska by měla nesmyslně a bez užítu zahynout. Kynthia je zprvu odmítavá, pak se pere, potom pláče, bezděčně se dá

do jídla, poslouchá a konečně zavře za sebou a za Stráží dveře hrobky.

Nekros a Kleptia chtějí využít toho, že Stráž patrně usnula a pohřbít ukřižovaného, ale vyruší je příchod vojáka. Je to převlečený Archón, který tvrdí, že přišel vystřídat Stráž a chce vytáhnout z hrobky Kynthii, jejíž vzdechy se rozléhají po celém hřbitově. Nekros se pohotově ujme funkce Stráže a vykope Archóna ze hřbitova. A pak spolu s Kleptií ukradne ukřižovaného a pohřbí ho. Když se ráno otevrou dveře hrobky a do slunečního jasu vyjde Stráž a Kynthia, je to už úplně jiná žena. Noc vášně při níž asistoval mrtvý manžel ji změnila. Když Stráž zjistí, že jeden z ukřižovaných zmizel – a za to je trest smrti – najde Kynthia řešení. Nahradit ukřižovaného mrtvým Endymionem. Když se na hřbitov vrátí Archón se Sofií a policejní eskortou a chce Stráž postavit před vojenský soud za to, že ho vykopala ze hřbitova, prohlásí Kynthia Stráž za svého zachránce, který ji přemluvil k životu. S vidinou zachráněných voleb před očima Archón samozřejmě odvolá vojenský soud, dá Stráži na večer volno – a tím umožní její schůzku s Kynthií – a v Kynthiině doprovodu spokojeně odchází. Stráž-Zeus promění Sofii zase v Artemidu, odnese Endymiona zpátky do hrobky, změni jeho smrt ve spánek a předá ho Artemidě. Endymion prospí celý život a Artemis s ním bude mít padesát dcer a jednoho syna. Podle chování Artemidy se dá soudit, že i tentokrát bude mít Zeus pravdu.

Hru o prologu a třech dějstvích současného dramatika přeložila z portugalského originálu Hana Posseltová. Ve dvou dekoracích (ulice v Efezu, hřbitov s hrobkou) vystupuje 9 dramatických postav – 6 mužů a 3 ženy. Velké role jsou: Zeus zároveň i Eromantos a Stráž, Kynthia, Archón a Artemis zároveň i otrokyně Sofia; střední role: Endymion, Nekros a Kleptia; epizody: 2 vojáci. Hra se hodí pro vyspělý soubor. Vydala DILIA 1981. Hra není devizově vázána. Jarmila Černíková

Z KRAJŮ A OKRESŮ

DIVADELNÍ FESTIVAL OCHOTNICKÝCH SOUBORŮ, v pořadí už čtyřladvacátý, věnovaný XVI. sjezdu KSČ proběhl v dubnu v ZK ROH Slavia Fatra Napajedla. Záštitu nad ním převzal MNV Napajedla.

Festival zahájil Dramatický soubor Klicpera DKT ROH Jihlava hrou A. Zápotockého a J. Nezvala Vstanou noví bojov-

níci, Amatérské studio SDOS Olomouc uvedlo Malováno na skle E. Brylla, Divadelní soubor ZK ROH Přerovské strojírny Přerov se představil inscenací hry M. Horníčka Tři Alberti a slečna Matydlá, Molliérova Tartuffa si vybral Divadelní soubor ZK ROH Sklární Karolinka, Divadelní soubor DKP VŽKG Vítkovice vystoupil s hrou G. Preissové Gazdina roba, Divadlo Svatoboj DK ROH

zápisník

Zbrojovka Brno se známou studio Dostavník KZ Přerov inscenací V. Krasnborova Tak uvedlo hru Lysistrata a ty druhé od Aristofana a spol.

Festival byl ukončen Večerním přátelství, na kterém byly uděleny ceny jednotlivým souborům. Vítězem se stalo Divadelní studio Dostavník z Přerova. Zvláštní cena poroty byla udělena DS Sklářny Karolínka. Nejlepší herecký výkon předvedl L. Křenek ze souboru Karolínka (postava Tartuffa) a M. Vantuchová z Vítkovic (Eva v Gazdině robě). Cenu za mladý herecký talent obdržel M. Sýkora ze souboru Klicpera z Jihlavy. B. Kaňkovský, zasloužilý pracovník v kultuře, byl odměněn za režii hry Gazdina roba.

KURSY PRO MLADÉ DIVADELNÍKY. Na nesporně dobré úrovni amatérského divadla ve Středočeském kraji mají zásluhu mj. inspirativní setkání (např. FEMAD v Poděbradech) a kurzy lidové konzervatoře SKKS.

Loni skončil úspěšný běh Divadelní režie a herectví, letos čekají na slavnostní vyřazení absolventi dalšího kursu, zaměřeného na malé jevištní formy. Zhruba 30 posluchačů se během tří semestrů seznámilo s historií a teorií netradičního amatérského divadla, se základy herectví a režie divadel malých jevištních forem, pěveckou a hlasovou přípravou, improvizací a prací s textem. Kurs vedl do své smrti P. Bošek, potom jeho spolupracovník V. Just. Z dalších lektorů se na přípravě posluchačů podíleli např. J. Pošíval (režie a herectví), J. Kazda (jevištní mluva) a M. Jelinek (pohybová výchova). Víkendová soustředění se konala v Sedlčanech, později se přešlo na formu celodenního sobotního vyučování v Praze. Vyvrcholením kursu je příprava absolventského představení.

Na zmíněné kurzy chtějí Středočeši navázat dalšími akcemi. Od září plánují pracovníci lidové konzervatoře SKKS zahájení výuky pantomimy, na rok 1982 připravují dvousemestrový kurs pro zájemce o divadlo poezie. **mh**
GOTTWALDOVSKÁ TRČÍTKA. K nejlepšímu amatérskému divadelnímu kolektivům jižní Moravy (v krajské kategorizaci je zařazen do skupiny vyspělých) náleží soubor ZK ROH Svít, ZPS a Rudý říjen v Gottwaldově. Pro jeho činnost je charakteristická především náročná cílevědomá dramaturgie a soustavná spolupráce s profesionálními umělci — členy patronátního gottwaldovského Divadla pracujících (herec Karel Semerád aj.). Nejednou někdejší účinkující tohoto souboru působí dnes na našich profesionálních scénách. Gottwaldovští ochotníci přesvědčili o svých kvalitách na řadě přehlídkách doma (v šedesátých a sedmdesátých letech několikačlenná účast na Jiráskových Hronovech) i v cizině.

Nejúspěšněji se vyrovnali s Figuelredovou filozofickou hrou Liška a hrozny, Hrubinovým protiměšťáckým dramatem Křišťalová noc, Hamiltonovou detektivkou Plynové lampy, Dykovým Zmoudřením dona Quijota nebo s československou premiérou antifašistické tragédie argentinské spisovatelky Griseldy Gambaro Tábor. Gottwaldovský kolektiv oslavil nedávno třicet let svého trvání.

POJIZERSKÉ HRY, pořádané každý rok v květnu v Dobrovinci na Mladoboleslavsku, patří mezi divadelní přehlídky s dlouholetou tradicí. Na jejich 32. ročníku vystoupil výběr divadelních souborů okrese — DS Kolář DK ROH AZNP Mladá Boleslav (G. Feydeau: Lámský krejčí), DS Tyl OB Bakov n/J (C. Magner: Věno slečny Laury), DS Tyl KP Mníchovo Hradiště (J. Šotola: Cesta Karla IV. do Francie a zpět), DS Dobrovít OB Dobrovice (M. Horníček: Slaměný klobouk), Dětský divadelní soubor z Dobrovice (J. Pálka: Jak bylo čertům v pekle zima) a DS A D KaSS Mladá Boleslav (V. Novák — S. Oubram: O Honzovi a víle Verunce). Hosty přehlídky byly DS Máj ÚKDŽ Praha (J. Patrick: Podivná paní Savageová) a DS Vydra ZK ROH Vítana Byšče (V. Krasnogorov: Tak kdo k čertu odejde).

F. L. VĚK BY MĚL RADOŠT. Neaktivnějším souborem zájmové umělecké činnosti při ZK JAS ROH v Dobrušce je divadelní soubor F. A. Šubert, založený v r. 1837. Pokračuje v bohaté tradici pravidelnou a plánovitou činností, kterou umožňuje skupina režisérů a stálý zájem čtyř desítek ochotníků. Soubor pracuje bez profesionální pomoci a má vlastního výtvarníka, dramaturga, maskéra, kostymérku a režiséry. Ročně připraví dvě až tři premiéry, jejichž reprízy jsou převážně zájezdové. Jsou to většinou veselohry ze současnosti, o které je zájem. Například Švandrlíkova Honrace z pastoušky byla sehraána dvacetkrát, Zelenkovy Náměly šestnáctkrát.

V roce 1981 hraje F. A. Šubert kromě Náměly ještě detektivku Mrtvý přišel na návštěvu, Hoši, dívky a psi a Tři Alberti a Matylda. Školní soubor ZK JAS sehraje hru Zkouška čerta Belínka. Zájem o divadlo na školách v místě rozšiřují členové a režiséři souboru působící jako učitelé. V gymnáziu ZN připravili muzikál Bramborový den a v LŠU pohádku Kůzlata a vlk.

Věkovo město Dobruška prožívá rušný divadelní život, a jest si jen přát, aby měl nadále podporu v podmínkách pro svou činnost i ve veřejném uznání.

A ŠIMEK — 80 LET. Nositel Tylova zlatého odznaku, nadšený divadelní ochotník a loutkář Antonín Šimek se letošního května dožil kulatého životního jubilea. Na štacích v rodném Červeném Kostelci, Humpolci, Pardubicích, Třebíčovicích a jinde hrál s ochotníky charakterní i operetní role, všude rozdával radost a dobré, solidní umění. V pohnutých letech před druhou světovou válkou působil ve známém Trutnově, kde hrál, režíroval a organizoval různé akce a odkud v září 1938 musel s holými rukama uprchnout, když předtím zachránil fundus místní vyspělé ochotnické scény.

Jubilantovi patří díky také za činnost ve spolku divadelních ochotníků Jirásek ve Smiřicích, kde našel nový domov. Nyní žije v Hradci Králové. Jeho chloubov a potěšením jsou alba s více než 2000 dokumentárními fotografiemi z divadelní činnosti.

DRAMATIK MLÁDEŽE. Ochotnická veřejnost dobře zná herce, režiséra a dramatika Sašu Lichého, nositele vyznamenání Za vynikající práci. Narodil se v Ostravě, kde po druhé světové válce začal svou mnohostannou uměleckou dráhu. Nato působil v Hradci Králové a v Liberci. Od r. 1958 stál více než deset let jako ředitel v čele ostravského Divadla Petra Bezruče; věnoval se tehdy převážně režii i příležitostnému herectví a vytvořil z „Bezručovců“ specifickou mládežnickou scénu.

Amatérští divadelníci si váží S. Lichého jako autora řady úspěšných původních her nebo dramatizací populárních próz, a to jak pro děti a mládež, tak pro dospělé. Lichý dokáže ústředně spojit báčhorkový nebo současný příběh se zdravou romantickou notou, s nenásilným výchovným aspektem i humorem a zpracovat jej ve zdůrazněném divadelním tvaru.

vz

MOŽNOSTI AMATÉRŮ

Tvůrčí práce režiséra Konráda Naleckého budí zaslouženou pozornost nejen v Polsku. Mnoho rolí ve svých filmech totiž tradičně obsazuje amatérskými herci. Vrcholem tohoto dlouholetého experimentu je nedávno dokončený televizní seriál Rod Gascienců. V šesti dílech mohou diváci sledovat analogii vývoje nejstaršího rodu polských horalů a jeho kraje (Zakopansko), který se mění z roztroušených chudých chaloupek a salašů v hutnické centrum a později v lázeňskou a rekreační oázu. Předlohou pro natáčení seriálu se stal stejnojmenný román J. Kapeniaka. Autor pracoval až do své smrti spolu s K. Naleckim i na podobě televizního scénáře.

Jak jsme se již zmínili, re-

žisér — u nás známý z populárního seriálu Čtyři z tanku a pes, obsadil většinu rolí v Rodu Gascienců ochotníky a to převážně ze zakopanských amatérských souborů. Jejich výkony jsou mimořádně pravdivé především u četných folkloristických scén. Nezapřou přirozený temperament, emotivní vztah k předloze a jejich předpoklady vyniknou zvlášť při perfektním režijním vedení.

Experiment K. Naleckého poukazuje na jednu z mnoha i u nás málo využívaných možností, jež se skrývají v činnosti a entuziasmu divadelních ochotníků.

—nár

OCHOTNÍCI NÁRODNÍMU DIVADLU

Dělí nás pouhé dva roky od znovuoctvení historické budovy Národního divadla. Úsilí všech zúčastněných pracovníků i velké finanční prostředky, které naše nejvyšší orgány pro tuto stavbu uvolnily, si zaslouží úcty. A bylo to především divadelní ochotníci, kteří pochopili, že každá pomoc bude dobrá a užitečná. Operativně vytvořená komise SČDO pro tuto akci dostala přes 40 závezků kolektivů i jednotlivců. Práce se týkala nejdříve přemísťování archivů a dalšího inventáře, současně byla zahájena likvidace některých prostor skladisť dekorací a kostýmů. Zúčastněné soubory měly možnost získat cenný technický materiál, dekorace atd. Tato práce pokračovala i v době, kdy prostory ND převzaly stavební organizace.

Práce pokračují a další zájemci si mohou dohodnout termíny prací s vedoucí jevištního provozu ND Pavlem Horou.

ap



HRY PRO Dospělé

F. Kožík, Z. Malý, Z. Petr: Město šťastných lásek (18 m, 10 ž, komp.)
M. Brůhová: Parcela pro Jakuba III. (5 m, 3 ž)
V. Straka: Oslavuje se smutek (10 m, 5 ž)
E. Braginskij: Hra fantazie (3 m, 3 ž)
M. Veličkov: Modrá křídla (1 m, 1 ž)
I. L. Caragiale: Bouřlivá noc (5 m, 2 ž)

HRY PRO DĚTI A MLÁDEŽ

K. Svoboda: Sóló pro čerta (8 m, 4 ž, komp.)

PÁSMO

Póly přitažlivosti (z korespondence Goetheho a Schillera — sestavil J. Protiva) (2 m)

obří stopou

Když se řekne Johann Wolfgang Goethe, upadnou amatérští divadelníci v uctivé mlčení. Nejdříve se vybaví nějaká ta busta, kterou každý určitě někde viděl. Potom rozložitý, nedohledný, neuvěřitelný Faust, složený ze samých citátů včetně toho „jádra pudla“. A potom útržky protichůdných charakteristik, jako třeba velký pohan, Jupiter či kníže německé literatury, ale také pan hofrát, dvorní dvořan bezvýznamného dvora. Krásný pán ješitný zřejmě i nad normu, příslušnou geniům — ale také neúnavný, soustředěný, moudrý člověk, pracující po celý dlouhý život s maximální sebekázní.

Zkrátka, klasik nejtěžšího kalibru. Jeden z těch, na něž podle rozšířeného názoru naše amatérské síly nestačí. Již několikrát jsme na tento názor zaútočili a zaútočíme znovu. Ona to totiž není jen tak pouhopouhá skromnost, z čeho vyrůstá, ona je to asi taky trochu pohodlnost a trochu neznalost. Z obavy před kováři, které znají jen z doslechu a navíc ještě školního, se amatérští divadelníci utíkají k snadno přístupným kovářičkům. A pak místo toho, aby se opřeli o autora, který jasně myslel, hluboce cítil a pevnou rukou modeloval tvar svého díla, prstíčkem hrabou a špendlíčkem kopají, aby vydobyli z bezmyšlenkovitého textu alespoň nějakou myšlenku a potí krev, aby vágní beztvorosti dali alespoň nějaký tvar.

Veliký Goethe nenapsal jenom velkého Fausta. Napsal také několik her „menších“, víc užspůsobených obyčejné člověčí i divadelnické míře. Nezapomeňme, že pan dvorní rada měl ve Výmaru na starosti také divadlo a že tam rukou sice ušlechtilou, leč nepochybně tvrdou vychovával a vychoval dobrý soubor. Znal všechna přízemní tajemství divadelního řemesla a nešťítel se jich. Zejména jeho hry z mládí, které psal prózou a pod vlivem uctívaného Shakespeara, jsou pro nás zajímavé: Götz z Berliching, Stella, Clavijo.

Zůstaneme u toho Clavija (čte se Klavicho a Goethe ho píše Clavigo, aby španělskou výslovnost přiblížil svým frankfurtským spoluobčanům). Mladý Goethe ho napsal na jaře roku 1774 za jeden týden. A to proto, že byl ve společnosti hezkou dámou vyprovokován k sázce. Spor se vedl o to, zda je možné napsat německy hru stejně dobře vystavenou a stejně účinnou, jaké píše Francouzi. Goethe doslova obratem ruky dokázal, že ano.

Látku k této truchlohře si pohotově našel v Pamětech Pierra Beaumarchaise. Španělský publicista a královský archivář José Clavijo y Fajardo slíbil manželství Beaumarchaisově sestře a slibu nedostál. Temperamentní autor Figara kolem toho rozvířil velký skandál a dosáhl, že Clavijo byl na čas zbaven svého úřadu. Goethe tuto banální záležitost zušlechtil. Středem hry učinil „napůl malého a napůl

velkého“ hrdinu Clavija, který neustále kolísá mezi touhou po kariéře a touhou po klidném svědomí, zmltá se v protichůdných citech, nedokáže se rozhodnout, a teprve nad rakví Marie, která na jeho věrolomnost umřela, pochopí hloubku své slabosti. Proti němu vyslal Goethe do boje statečného, rozhodného a břitkého Beaumarchise. Ale hlavně: do pozadí příběhu (ale do popředí významu) postavil Goethe skvělou figuru, která nemá v jeho díle předchůdce, zato následovníka. Carlos, přítel Clavijův a režisér jeho kariéry, posměšný mizantrop, znalec banální reality života, člověk velké inteligence a absolutně bez citu. Docela jistě ze života zachycený prototyp pozdějšího fantastického Mefista.

Je samozřejmé, že taková hra jako Clavijo potřebuje v dnešní inscenaci určitý výklad, samostatné a odvážné scénické řešení, jasný, zřetelný klíč, který ji otevře pro oči a uši současníků. Takový klíč však není univerzální, a nad psacím strojem ho nelze vymyslet. Jen na jedno je možné předem upozornit. Citlivé čtení textu hry odhalí rozpor, z něhož se dá vyjít. Spočívá v tom, že krajně truchloherní příběh hry, při němž ani jedno oko nezůstane suché, vám vypráví autor, který je všechno jiné jen ne sentimentální. Nezmitají jím city, které zmitají jeho postavami, pouze je se zájmem — a to se zájmem nestranným — pozoruje, registruje a demonstrovuje. (Goethova nestrannost je důležitá vlastnost. Velice zlobila jeho odpůrce, vyčítali mu nadřazenou indiferentnost etických stanovisek — a něco na tom bylo). Rozumný, klidný, harmonický člověk tu vydává svědectví o přírodním úkazu, který pozoroval, totiž o lidském nerozum, neklidu a nejistotách. Dost často je mezera mezi předváděným dějem a autorským stanoviskem k němu vyplněna ironií. Až po ten poslední, vpravdě truchloherní obraz má celá hra vlastně blíže ke komedii než k tragédii. A i ten poslední obraz zachovává určitý postup. Goethe ho sestylizoval do podoby německé lidové balady s její zálibou v pohřebních hranách a svících a majestátním chladu smrti, o něž se roztříští vlny života.

Tato mezera by mohla být výchozím bodem pro moderní inscenátory. Clavijův příběh se předvádí, neprožívá. Je potřeba najít jasný, výrazný scénický obraz pro to, co si upřímně my a dnes myslíme o postavách a situacích hry. Nepředstírat vážnost tam, kde už ji opravdu nemůžeme cítit — ale také zbytečně nešaškovat tam, kde se prostřednictvím staré hry můžeme dotknout bolavějších stránek života. Jestliže budou inscenátoři upřímní, odvážní a budou mít dostatek fantazie, mohou hrát Clavija i na amatérském jevišti bez obav, že se velký Goethe obrátí v hrobě. Ani ho to nenapadne — je doopravdy tak velký, že už ani úzkostlivou pietu nepotřebuje.

ALENA URBANOVÁ

(UKÁZKA ZE HRY)

CARLOS: Když někomu přeskochí a začne moc rozhazovat, ustanoví se mu poručík z moci úřední. A to je správné. Takhle se, prosím, o nás stará pouhá úřední moc — a já bych se neměl stejně postarat o přítele? Clavijo, Clavijo, jsi na tom bídne. Ale já ještě doufám. Snad ti někde zbyl kousek rozumu a alespoň napůl vyslechněš mé rady. Snad je ještě čas

zachránit tě od neštěstí, do kterého se řítíš. Jsi přece duše útlá a citlivá. Ta hloupost by byla tvoje zkáza.

CLAVIJO (vejde): Dobrý den, Carlosi.

CARLOS: Říkáš to nějak pohřebně. V takové náladě se chodí od nevěsty?

CLAVIJO: Ona je anděl. Avšichni jsou to výteční lidé.

CARLOS: Spěcháte se svatbou? Dáte mi čas, abych si pořídil nový parádní kabát?

CLAVIJO: Na naší svatbě nebude paráda.

CARLOS: Bodejť by byla.

CLAVIJO: Jedinou nádhrou té slavnosti

bude naše radost.

CARLOS: Takže vystrojíte svatbu malíčkou, tichoučkou, co možná nejméně napadnou!

CLAVIJO: Jako lidé, kteří cítí, že jejich štěstí spočívá jen v nich samých.

CARLOS: Za těchto okolností je to docela dobře.

CLAVIJO: Za těchto okolností... Za jakých?

CARLOS: Nu, za daných, řekl bych.

CLAVIJO: Poslyš, Carlosi, od přítele žádám přímost. Cítím, že té svatbě nepře-

ješ. Tak mi řekni rovnou, co proti ní máš.

CARLOS: Bylo by moc zlé, kdyby v lidském životě šlo všechno jen v obvyklých kolejkách a nikdy se nestalo nic neočekávaného. Čemu bychom se divili, nad čím bychom strkali hlavy dohromady, o čem by se, proboha, dělaly klepy?

CLAVIJO: Což o to, řeči bude dost.

CARLOS: To si myslím! Clavijova svatba! Víš ty vůbec, kolik madridských děvčat na tebe čeká a v tebe doufá? A ty jim teď vyvedeš tohle.

CLAVIJO: To už se nedá nic dělat.

CARLOS: Je to zvláštní, přitahuješ ženy jako málokdo. Kdekerá promyšlí plány, jak tě dostat — jedna počítá se svou krásou, druhá se svými penězi, s postavením, příbuznými... Kvůli tobě dělají poklony i mně, a to je co říct, při mě figuruje.

CLAVIJO: Posmíváš se mi.

CARLOS: Neposmívám. Měl jsem už v rukou několik návrhů a nabídek pro tebe. Něžné ručky je naškrabaly s hrubými chybami v pravopise, jak divčí duše přetékaly citem. Nejeden pěkná dušička při té příležitosti uvízla u mne, abych se ti přiznal.

CLAVIJO: Proč jsi mi o tom nic neřekl?

CARLOS: Nechtěl jsem tě zdržovat hloupými postmi. Žádná mi nestála za řeč, nebyly pro tebe dost dobré. Clavijo, staral jsem se o tvůj osud líp než o svůj vlastní. Nemám přátele, jen tebe. Nesnáším lidi. A co nevidět nebudu snášet ani tebe.

CLAVIJO: Proč tě, uklidni se!

CARLOS: Uklidni se! Člověk staví deset let dům — podpal mu ho, a zároveň mu pošl zpovědníka, aby mu doporučil křesťanskou trpělivost. Uvidíš, jak pochodí! Ne, našinec se má starat jen sám o sebe. Lidé si nezaslouží...

CLAVIJO: Zase zachvat misantropie?

CARLOS: A kdo je tím vinen? Ty! Říkal jsem si, nač teď potřebuje svatbu, třeba sebevýhodnější? S jeho duchem, s jeho schopnostmi nemůže zůstat, čím je, to by bylo přímo neodpovědné. Má talent, je plný, je podnikavý a dost ohebný — ideální předpoklady. Jako archivář získá nutné znalosti, stane se nepostradatelným — a při nejbližší příležitosti je z něho ministr.

CLAVIJO: Přiznávám, že to byl i můj sen.

CARLOS: Sen! To přece mohla být skutečnost, byl bys určitě překonal všechny překážky. A dál už bych se nestaral: Nemáš z domova jmění, tím líp — byl bys tím horlivěji vydělával a tím více šetřil. A pak, kdo sedí u mýta a nezbohatne, je hlupák. A to ty nejsi. A teprve potom bych se ohlížel po vhodné partii. Leckterý pyšný dům by rád nad tvým původem přimhouřil oči, leckterý boháč by ti rád dal své jmění, jen aby se mohl slunít v odlesku slávy druhého krále. A zatím...

CLAVIJO: To není spravedlivé. Snižuješ mé dnešní postavení. A proč bych nemohl jít dál a výš?

CARLOS: Kamaráde, strom jednou nalomený se samozřejmě může zachránit. Vypuči znovu a je z něho statné křovisko. Ale nikdy už nebude rovný, královsky vznošený, nikomu už nebude imponovat. To si myslíš, že u dvora přejdou na svatbu jen tak? Zapomněls, kdo všechno se o tebe staral, jak významní lidé ti radili, aby ses přestal s Marií stýkat, kdo ti to vlastně vnukl tu moudrou myšlenku, abys ji nechal? Mám ti je vyjmenovat?

CLAVIJO: Nemusíš, vím to. Můj krok schválí málokdo, to pomyšlení už mě taky trápilo.

CARLOS: Málokdo? Nikdo! A nediv se. Pěstovali si tě, piplali se s tebou — a na jednou se takhle zahodíš a ani se jich nezeptáš na radu.

CLAVIJO: Carlosi, urážíš a taky přeháníš.

CARLOS: Ani dost málo. Když někdo provede hloupost z vášně, když si třeba vezme komornou, protože je krásná jako anděl, to se dá ještě pochopit. Lidé ho sice pomlouvají, ale v podstatě mu závidí a to je v pořádku. Ale...

CLAVIJO: Lidé, lidé, pořád lidé!

CARLOS: Víš, že jsem poslední, kdo by se na mínění druhých příliš ohlížel. Ale je také pravda, že kdo nic nedělá kvůli lidem, nedělá nic pro sebe. Jestliže tě lidé neobdivují nebo ti nezávidí, jak vlastně poznáš, že jsi šťastný?

CLAVIJO: Svět soudí jen podle povrchního zdání. Ten, komu náleží Mariino srdce, opravdu zaslouží, aby mu záviděli...

CARLOS: Srdce, hm, asi ano, ty přednost, které ti máme závidět, musí být opravdu ukryty někde hluboko, protože to, co tak člověk vidí na vlastní oči, co může pochopit obvyčejným rozumem...

CLAVIJO: Chceš mě zničit.

CARLOS: Jak se to mohlo stát, budou se ptát po městě. Jak se to mohlo stát, zeptají se u dvora. Pro boha živého, jak se to mohlo stát? Je chudá a občanského stavu, kdyby si jí byl Clavijo náhodou nevšímal, ani by se nevědělo, že je na světě. Umí se chovat, je příjemná, vtipná — ale kdo si pro tohle vybírá ženu? Stačí rok manželství a je to pryč. No, řekne jeden, je nejspíš půvabná, neporovnatelně krásná...

CLAVIJO [bezděčně vzdychne]

CARLOS: Krásná, říkáte? Nu, prý to ujde. Šest let jsem jí neviděl, řekne dáma, to se může ledacos změnit. Však on se s ní brzy ukáže, uvidíme. A číhají, stopují, slídí — a také vzpomínají na Clavija, pyšného Clavija, který se nikdy neobjevil na veřejnosti bez nějaké krasavice po boku. Ovšem krasavice španělské ražby; s plným poprsím, s očima, co září a blýskají na všechny strany a s vlečkou, kterou pohyb plných boků vzdouval tak, aby se nesla co nejmajestátněji, co nejdůstojněji. Konečně se tedy ten pán opravdu objeví. A nastojte: vedle něj cupitá maličká Francouzka, kost a kůže, vpadlé tváře, celá plochá a nervózní... Příteli, já se zblázním, já někam uteču. Lidé se mě budou vyptávat a vyšetřovat a ne a ne pochopit...

CLAVIJO: K něčemu se ti přiznám. Jsem v hrozném postavení. Lekl jsem se, když jsem Marii uviděl. Strašně zhubla, je bleďá, zbyly z ní jen ty oči. To dělá utrpení — a je to moje vina!

CARLOS: Nesmysl, komedie. Nebyla nikdy moc zdravá. Říkal jsem ti to stokrát, jenže tys mě neposlouchal. Mohl ses stát zakladatelem rodu, který snad jednou... darmo mluvit. Ale to ne, ty na všechno zapomenáš a oženíš se s nemocnou chudinkou, která ti do potomstva zaneše mor, takže ti děti a vnuci budou zhasínat jak žebračky lampičky. Jestli ti ze svých úzkých boků nějaké děti vůbec porodí!

CLAVIJO: Carlosi, v tom prvním opojení jsem jí běžel vstříc s láskou, ale za chvíli to vyprchalo. Zbyl mi soucit, upřímný, hluboký, to ano, ale láska už ne. Jako by na mne sáhla smrt. Pokoušel jsem se být veselý, vypadat šťastně, kvůli ní i ostatním, ale šlo to špatně, všechno bylo ztuhlé, úzkostlivé, přehnané. Div, že si toho nevšímal.

CARLOS: Tisíc hromů! A to se s ní chceš oženit? Tak to jsi tedy úplně ztracený. Ani vášeň, ani chťe, nic. Pro nic za nic

se zničíš, pro nic za nic si vysloužíš opo-
vržení.

CLAVIJO: Carlosi!

CARLOS: Nevidíš, že zbývá jedině vysvětlení, kterého se kdekdo chopí? Přijel bratr, pane, to musí být chlapík, když nahnal Clavijovi tolik strachu, že si ani netroufl odporovat. Je přece jen vidět, že Clavijo není kavalír, oho, oho, budou říkat, stahovat kloubek do očí a plácet se do břicha, na mne by si ten Francouz nepřišel...

CLAVIJO: Zachraň mne! Příteli drahý, zachraň mne. Zachraň mne před hanbou, před dvojnásobným krivopřísežnictvím, přede mnou samotným. Pomoz!

CARLOS: Přestaň! Doufal jsem, že v tobě najdu muže, který se nepoddává ztřeštěným žalům, umí se trochu ovládat a nepláče!

CLAVIJO: Nech mě plakat!

CARLOS: Proč vlastně toužíš po velikosti, zrovna ty, který máš zřejmě talent naopak pro malé štěstíčko pokojného občana? A co je velikost? Hodnota, důstojenství? Ale ne — především schopnost se nevzrušit, s chladným rozumem přenést přes situace, které všední člověk prožívá s úzkostí. Jestliže tuhle schopnost nemáš, zůstaneš se všemi stuhami a řády, ba i s korunou na hlavě jen tím všedním člověkem. Tak se vzchop. A rozhodni se. Necháme všechno stranou a podíváme se na to takto: Na miskách vah jsou dva návrhy, jazýček je v rovnováze. Záleží na tobě, kam se skloní. Dobrá — ale rozhodni se. Na světě není nic protivnějšího než nerozhodný slaboch. Stále se zmitá mezi dvěma city, rád by to nějak spojil, aby si neublížil a nechápe, že jsou věci, které se prostě spojit nedají. Tak tedy: ožeň se s Marií, jednej jako poctivý chlap, vědomě obětuj štěstí svého života svým slibům, naprav, cos pokazil. Odměnou ti bude klidné svědomí a radost, jaká je poprána těm, kdo dovedou ve svém okruhu potěšit své blízké. Rozhodni se — a řeknu, že jsi opravdu chlap.

CLAVIJO: Carlosi, mít tak jiskru z tvého ohně, síly, odvahy!

CARLOS: Pokus se alespoň ji ze sebe vykřesat. Na druhé misce je kariéra, velikost, štěstí, o jakém jsi snil, než ti ten francouzský potřebětec pomátl smysly. Ale jestliže se rozhodneš pro to, buď i tady celý chlap. Jdi svou cestou zpřímá a neohlížej se vpravo vlevo. Pamatuji, že mimořádní lidé mají jiné povinnosti než lidé obyčejní. Ten, kdo má na starost velkých celek, nemusí si dělat výčitky, jestliže tomuto celku obětuje nějakou maličkost. Nepřipouští si je ani Pánbůh v přírodě, ani král ve svém státě — tak proč bychom to dělali my?

CLAVIJO: Carlosi, jsem malý člověk.

CARLOS: Ale ne, jen se nesmíš nechat udolat. Už jsi na dobré cestě. Ještě jedno vydechnutí a budeš zase sám sebou. Skoncuji jednou provždy ten žalostný vztah k Marií. Za to, co pro tebe udělala, ses jí dávno odměnil. Pochop, že každá druhá by udělala totéž a možná víc — a bez takových nároků. Copak tě napadne dát polovičku jmění učitel jen proto, že tě před třiceti lety naučil abecedu?

CLAVIJO: To je všechno krásné, snad máš pravdu, snad je to tak. Ale jak mám vyváznout z té hrozný situace. Tady raď, tady pomoz, a pak mluv.

CARLOS: Výborně. Tak tedy chceš?

CLAVIJO: Udělej, abych mohl, a budu chtít. Přemýšlej za mne, sám nejsem schopen.

BERTOLT BRECHT

Německý pokrokový literát Bertolt Brecht patřil k těm dramatikům dvacátého století, kteří se aktivně věnovali filmové tvorbě (např. i Carl Zuckmayer, autor scénáře ke slavnému filmu *Modrý anděl*). O film se zajímal již od dětských let a je známo, že jeho náruživé divácké fandovství ho nepouštělo po celý život; byl častým návštěvníkem kin a jeho soudy o filmech byly nejen vtipné, ale i podnětné. Ve dvacátých letech začíná psát filmové povídky a scénáře, většinou ve spolupráci s dalšími umělci, kteří mnohdy nebyli filmovými profesionály. Wolfgang Gersch, autor obsáhlé studie o Brechtově spolupráci s desátou múzou, uvádí, že tento umělec je autorem sedmi dokončených scénářů, několika filmových povídek, více než deseti explikací a množství námětů v různém stadiu rozpracování. Oprávněně se můžeme domnívat, že mnohé filmové práce, které Brecht vytvořil, se zatím nepodařilo najít; o jejich existenci víme z nejrozličnějších Brechtových poznámek a odkazů. Hned počátkem dvacátých let napsal Bertolt Brecht tři scénáře, z nichž se žádný — i když jeden byl odměněn cenou ve zvláštní soutěži — nerealizoval: *Tři v jedné věži*, *Tajemství Jamaika-baru* a *Robinsonáda na ostrově Asunción*. Prostředí filmových ateliérů poznal ovšem Brecht až v roce 1930, kdy se již vážně uvažovalo o zfilmování jeho hry *Žebrácká opera*, která byla přijata mimořádně kladně.

V době, kdy se konala premiéra *Žebrácké opery*, byl již Brecht proslaven jako dramatik i jako básník. Vliv uměleckého směru expresionismu je patrný v Brechtově prvních dílech literárních, dramatických i filmových. Velice rychle si však zformuloval principy osobitého stylu, tzv. „epického“ nebo

také „antiiluzivního“ divadla. Ve svých hrách, třebaže mnohdy byly adaptacemi starších her jiných dramatiků, se vyslovoval Brecht velice ostrou satirou proti soudobé kapitalistické společnosti a všem jejím neduhům a deformacím. Také *Žebrácká opera*, jejíž světová premiéra se konala 28. srpna 1928 v berlínském Theater am Schiffbauerdamm, byla napsána podle cizí předlohy, kterou byla hra anglického autora osmnáctého století Johna Gaye. Brechtova hra byla nadšeně přijata i zásluhou vynikajících songů, k nimž hudbu zkomponoval Kurt Weill. *Žebrácká opera* je první zfilmovanou hrou Bertolta Brechta.

Brecht byl pověřen společností Nerofilm napsáním scénáře. Autor v něm ještě zvýraznil společenskokritický aspekt. Představitelům společnosti se však scénář nelíbil, především po formální stránce, a nechali ho přepracovat. Hlavním autorem scénáře se stal významný filmový teoretik a tvůrce Béla Balázs, který neoslabil údernost Brechtových myšlenek. Film režíroval Georg Wilhelm Pabst, rodák z Roudnice nad Labem, který vytvořil především v počátcích zvukové éry několik vynikajících děl. Film vznikl v roce 1931 a kromě německé verze byla současně realizována i verze francouzská. Třebaže přijetí filmu bylo nad očekávání příznivé, Bertolt Brecht, který byl rozhořčen jednáním zástupců filmové společnosti, zahájil proti ní proces, v němž chtěl „veřejně poukázat na ne-reálnost spolupráce s filmovými průmyslníky“, kteří potírají autorskou svobodu filmových autorů. Zároveň napsal stať *Proces kolem Žebrácké opery*, v níž dokumentuje vlastní chápání filmového umění. Rovněž v roce 1931 byl uveden film *Kuhle Wampe* režiséra Slatana Dodowa, politicky ne-

obyčejně výbojně dílo zobrazující život jedné dělnické rodiny v době krize, k němuž námět i scénář napsal Bertolt Brecht a v němž demonstroval mnohé ze svých teoretických postulatů.

Film *Žebrácká opera* patří k nejlepším dílům světové kinematografie třicátých let. Režisér Pabst dokázal vhodně volenými prostředky umocnit sdělnost a působivost Brechtovy hry. Georges Sadoul ve svých *Dějínách filmu* napsal: „V tomto filmu jakoby se Pabst začínal vzdávat své ‚objektivitě‘ a jakoby začínal zaujímat jasné stanovisko v této rafinované podívané, rozvíjející se v ironickém pohledu jako balet v šerosvitu krásných fotografických záběrů.“ Druhá filmová verze *Žebrácké opery*, kterou v roce 1963 vytvořil režisér Wolfgang Staudte, je pouhou ilustrací předlohy, bez sebe-menší tvůrčí invence.

S režisérem Staudtem spolupracoval Brecht na adaptaci další své světoznámé hry, *Matky Kuráže*. Ve filmu, který vznikl v produkci Defy měli hrát i významní zahraniční herci, především francouzští, a titulní postavu měla vytvořit Brechtova manželka Helena Weigelová. Film zůstal torzem, neboť realizace projektu se několikrát odložila, a nakonec, když se již v roce 1955 začalo natáčet, Staudte pro neshody s Brechtem film nedokončil. Teprve až v roce 1960 byl tento filmový přepis realizován, ovšem z původního tvůrčího týmu zůstala pouze herečka Weigelová.

Bertolt Brecht spolupracoval autor-sky ještě na jednom filmu, k němuž napsal původní námět. Film byl natočen v době druhé světové války v Hollywoodu, kde se Brecht živil jako profesionální scenárista, a zpracovává historii atentátu na Heydricha. Režisér Fritz Lang označil film titulem *I katové umírají*, třebaže Brecht navrhoval názvy *Pražští rukojmí* nebo *Svěřte se do rukou lidu!* Také tentokrát byl Brechtův scénář upravován a filmovým historikům se zatím nepodařilo původní Brechtovu verzi najít. O Brechtově roztrpčení z pobytu v Hollywoodu svědčí zápisy v jeho deníku i verše, které v té době napsal:

Abych si vydělal na chleba, ploužím
se každé ráno

na tržiště
kde se obchoduje lží
a s nadějí
se míším mezi prodavače.

(PT)

as81

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVIII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVIII). Č. 7, ČERVENEC 1981, VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: MICHAELA GRIMMOVÁ, JAROSLAV KABÍČEK, GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KRESALOVÁ, TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTIKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKNOU TISKÁRSKÉ ZÁVODY, N. P. PRAHA, ZÁVOD 3, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠÍŘUJE PNS. — OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 KčS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V KVĚTNU 1981 © PANORAMA, PRAHA 1981.

TYPICKÁ SCÉNA Z PROSTŘEDÍ LONDÝNSKÉ CHUDINY. ZEBRÁČKA OPERA (NĚMECKO 1931, REŽIE GEORG WILHELM PABST)

DIVADLO VE FILMU

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: DS LUCERNA PRAHA
—A. MITTA: SVIT, SVIT MÁ HVĚZDO. FOTO A.
KUNES

SLAVNÝ AMERICKÝ ZPĚVÁK ČERNOŠSKÉHO PŮVODU SAMMY DAVIS JUNIOR SI ZAHŘÁL VYVOLÁVAČE V NOVEJŠÍ FILMOVÉ VERZI ZEBRÁČKÉ OPERY (NSR 1962, REŽIE WOLFGANG STAUDTE)



