
a.s.81

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

3





DS ŠUPINA VODNANY – V. K. KLICPERA:
KAŽDÝ NĚCO PRO VLAST

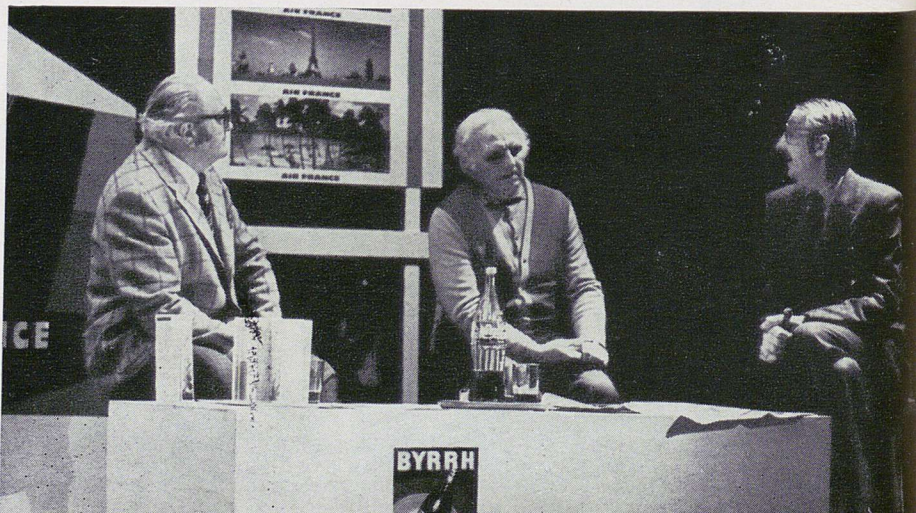
NA TITULU: STUDIO, DS MĚKS VOLYNĚ –
W. KOHLHASSE, R. ZIMMEROVÁ: RYBA VE
ČTYŘECH. FOTO P. HRDINA

STUDIO, DS MĚKS VOLYNĚ – W. KOHL-
HASSE, R. ZIMMEROVÁ: RYBA VE ČTYŘECH

FOTO PAVEL HRDINA

LIDOVÉ DIVADLO – SCÉNA MĚKS VODNANY – K. EIDAM: SMRT PŘISLA PO SNIDANI

VODŇANY 1980



Je nasnadě, že v těchto předjarních a jarních dnech uvažujeme víc než jindy o jedné z řady funkcí amatérského i profesionálního umění, o společenské funkci umění, o političnosti umění, o stranickosti, o tom, co bylo vykonáno, o tom, jak se na vytváření kulturního klimatu dneška podílelo amatérské umění a zejména, zajisté, amatérské divadelnictví všech žánrů. Naše krátká úvaha si samozřejmě může všimnout stručně jen jevů některých.

Amatérské divadelnictví přispívá k aktivizaci zúčastněných. Probouzí v lidech podle možností tvůrce, dělá z nich jedince vnitřně bohatší. Tříbí jejich smysl, kultivuje jejich přirozený zájem, vede, nejčastěji za pomoci kulturních zařízení státní sítě, jejich potřeby zabývat se ze zájmu uměním. Divadelníci se touto činností učí nalézat v bohatých výrazových prostředcích moderního umění smysl. Učí se vnímat poselství staršího umění — a především se učí jazyku, jak mluvit uměním o dnešku. Metodická zařízení mají funkci jakéhosi školitele smyslů amatérů. A protože umění obnáší ideový náboj, vede toto školství a tříbení smyslů aktivní činností k vyšší politické průpravě členů zájmově uměleckých sdružení, k prohlubování jejich obecně kulturní připravenosti na práci jakéhokoliv druhu a především ovšem na práci spojenou s úkoly socialistické výstavby.

Na sjezdu národní kultury v dubnu 1948 mluvil soudruh Klement Gottwald o přiblížení hodnot kultury lidu a o její demokratizaci. Revoluce přiblížila Vítězným únorem umění lidu. Tímto významným počátečním stadiem byl dán základ pro krok další — k tomu, aby byly vytvořeny podmínky pro širokou estetickou výchovu všeho lidu, aby byla obecně aktivizována schopnost estetické recepce uměleckých děl.

Je nabílední, že tato aktivizace estetického citění zájmovou uměleckou činností má společenský charakter, že patří k politickým aktivům doby. Aktivizace přispívá k vytváření životního stylu. Prohlašuje obzor lidí, vede k tomu, že co nejširší vrstvy lidí chápou, že úkoly společnosti jsou úkoly jejich vlastní.

Bylo napsáno mnoho dobrých studií o tom, jakou váhu nabyla zájmová umělecká činnost zejména v posledních deseti letech. Mnoho nového bylo vykonáno od XV. sjezdu v dubnu 1976, poslední léta přinesla další novinky. Závažná je vnitřní aktivizace amatérského divadelnictví.

Aktivnější vztah účastníků amatérského divadelního dění k době se projevuje nejrůznějšími způsoby zkoušení a hledání cest k aktuální divadelnosti. Aktuální divadelností rozumím osobitou jevištní řeč, ústojně se projevující ve všech složkách inscenace, která se snaží organicky vyváženým celkem mluvit k době. O aktuální divadelnosti se dá mluvit například u sovětských režisérů Ljubimova, Zacharova, Efrose. Aktuální divadelností se mohla na loňském Jiráskovu Hronovu pyšnit její pastorkyňa Ústeckých. Projevem aktuální divadelnosti byla obecně dobrá snaha inscenátorů hronovských představení o úpravy, jiným projevem zájem mladých divadelníků o oživení inscenací netradičním hracím prostorem.

Jinou formou hledání aktivního vztahu k době může být i volba tématu, tedy jasněji, volba současné hry. Soutěžní řády amatérské divadelníky k takové volbě

Zamyšlení před XVI. sjezdem

podle možností povedou, zakotvují však už jen narůstající zájem divadelníků mluvit o současnosti. Zájem je značný a evidentní. V červnu loňského roku v Písku uváděli mladí divadelníci převážně svou původní tvorbu. Byla někdy i neumělá a často chybělo dopracování, ale odvalu ani zájem o aktuálnost mladým upřít nikdo nemohl. Soutěžní řády tedy jen zakotvily existující a obecně se projevující snahy a podpořily je.

Činnost amatérských umělců je tedy projevem aktivizace členů společnosti politikou naší strany.

Činnost amatérských umělců ale také aktivně působí k vytváření určitého celkového kulturního klimatu. Amatér sice profesionála nemůže nahradit a zastoupit, hrát profesionálně lépe, ale svým zápalem může cosi objevit. Protože se amatér nemusí bát o svůj prestiž, může jej dokonce svými experimenty nabýt. Má-li autor autorského netradičního divadla ko říci, nebojí se hledat vhodnou formu, jíž by se co nejlépe vyjádřil. Leckdy to připadá výstřední a často se jedná o postup nevytříbený, ale dobrá myšlenka k pokusu opravňuje. Starý Brecht, uvažující na bezedě se spolupracovníky o omylech ve způsobu, jímž jeho slavný Berliner Ensemble hrál, o těžkostech způsobu jeho divadla se vyjadřovat, v diskusí řekl: „Způsob hry nového realistického divadla je odpovědí na těžkosti, které mu klade nový námět a nové úlohy... Být realistický znamená... psát ze stanoviska třídy, která má nejvelkorysejší řešení těžkostí a zdůrazňovat moment vývoje...“ (zkráceno, *Zweites Sonderheft B. B.*, vyd. R. und L., Berlin). Brecht padesátých let se nebál omylů, protože byly výsledkem pokusu říkat vážné a potřebné věci. Amatér si často dovolí riziko podobné. A to je dobře.

Amatér tady může, snad neuměle, nabízet postupy. Míří-li formou vyjádření ku prospěchu doby v duchu kulturní politiky strany, ve smyslu sjezdových závěrů, které jasně žádají na umělci oddanost myšlenke, má právo na experiment. Je pak na jeho umělecké invenci způsob, jak své občanské zaujetí sdělí, jeho experiment je odůvodněný. Na XV. sjezdu KSČ v hlavní zprávě bylo, jak je známo, soudruhem Gustávem Husákem řečeno: „Umění prodchnuté komunistickou stranickostí, které zobrazuje tvůrčí metodou socialistického realismu, *bohatostí forem uměleckého vyjádření* (podtrhl MC) mnohotvárný život našeho lidu

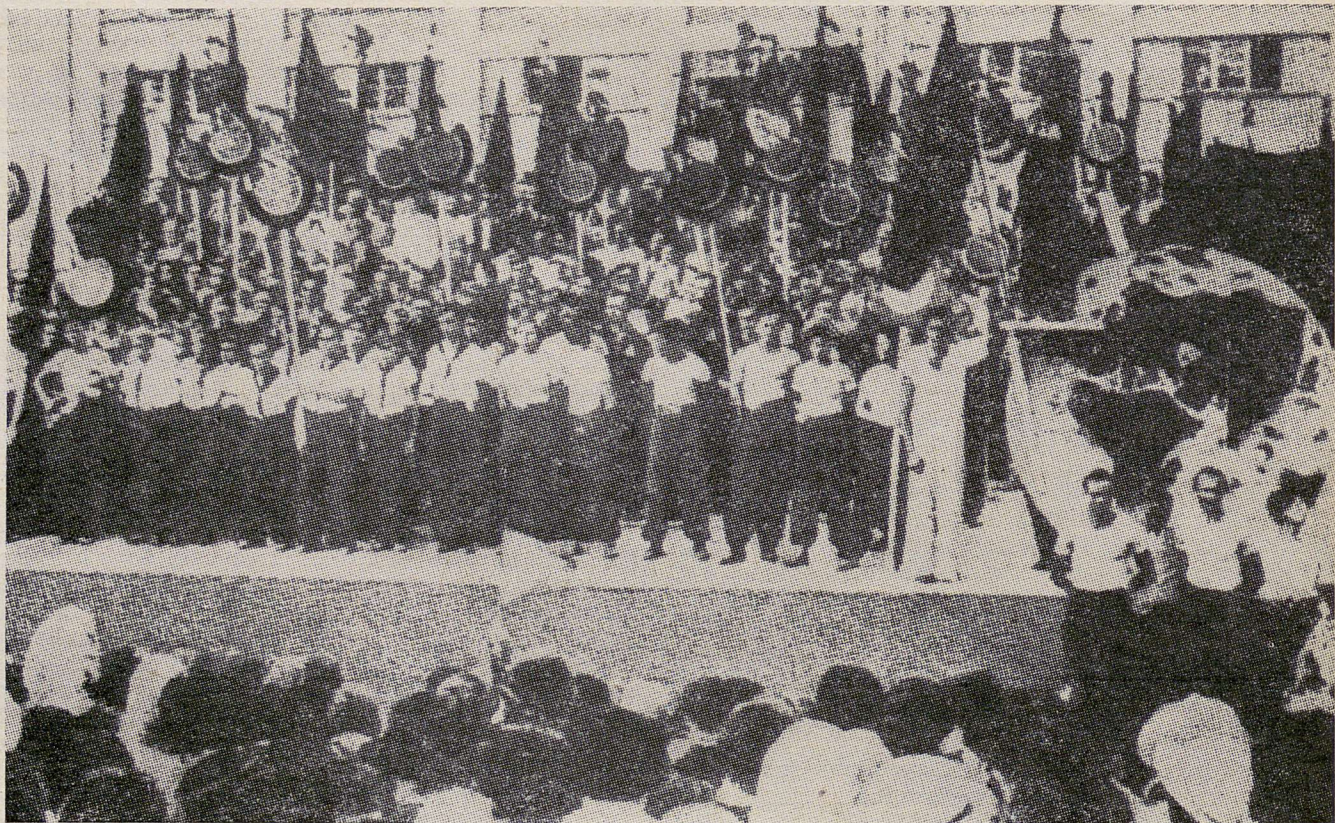
a jeho zápasy, bude mít vždy podporu strany a našeho lidu.“

Ostatně tradice takové kulturní politiky strany je v tomto směru dávná. Od dvacátých let například naše KSČ vítala práci mladých skupin, byť postupovaly ve své době nevšedními sdělovacími postupy, jen když sloužily myšlence socialismu. V únoru 1926



Z VYSTOUPENÍ EL CAROVY SKUPINY. FOTO ARCHIV

VYSTOUPENÍ SKUPIN DDOČ NA SLAVNOSTI VČELY VE VYSOČANECH



byla založena z iniciativy KSČ Modrá blůza, což byly agitačně propagační skupiny komunistické mládeže, vytvořené po vzoru profesionálního sovětského divadelníka Južanina. Mladí hráli prakticky bez dekorací a bez větší přípravy jeviště, odvážně čerpali z lidových tradic kabaretů a pouťových zábav a kritizovali kapitalismus, agitovali pro politickou změnu společnosti. Marie Majerová psala, že práce mladých komunistických herců-amatérů čerpá možná až z italské komedie dell'arte, ale tuto tradici jí hra herců spíše jen vybavila, připomněla. Podstatné bylo zdůvodnění jakýchkoliv postupů mladých smyslem jejich sdělení, adresovaným určitému divákovi. „Politika a agitace, které tvoří hlavní podstatu produkce, nikdy se násilně nevtírají, ale jsou podány v takové přirozené formě, která odpovídá kulturní úrovni obecnosti“ (M. Majerová, Dělnické divadlo 6/1928).

Pro každou uměleckou práci je podstatný vztah umění k problémům doby. Přijmout lze leckteré výrazové prostředky — vidíme-li, že se jedná o umění potřebné době a pravdivé. Pravdivé umění je pak také stranické. „Pravdivé zobrazení naší současnosti je stranické tím, že uměleckými prostředky zhodnocuje všechno to, co je typické pro naši současnost, tvoří základ socialistického způsobu života, že ukazuje, odkud se berou nové hodnoty, z nichž vyrůstá hrdinství práce“ (M. Müller na celostátním semináři k závěrům XV. sjezdu KSČ, červenec 1976).

Amatérské divadelnictví podle svých sil a možností přispělo mezi sjezdy k realizaci kulturní politiky strany. V intencích této politiky bude a je odhodláno postupovat a tvořit i nadále.

MILAN CIKÁNEK

V. PO HRONOVĚ 1980

OBEČNÉ
A JEDINEČNÉ

Takže: je tu amatérský herec, který ví, že jeho síla je v jeho autentičnosti, v jeho schopnosti zaujmát osobní postoje k určitým tématům dramatického textu a tím prezentovat sama sebe; předvádět se jako určitý obraz skutečnosti. A je tu amatérský režisér, jenž umí vyložit text v jeho ideové naléhavosti a současnosti a dovede nabídnout herci právě ona zajímavá témata, o nichž byla řeč. Řekněme, že toto je jistý typ českého vrcholného ryze amatérského divadla, který se – i s vydatnou pomocí profesionálů a svůj jakýsi podíl tu máme mnozí – vytvořil v sedmdesátých letech. A jak jsem už napsal: je to podoba amatérského divadla, která bude nepochybně nadále existovat, neboť má svou společenskou i estetickou platnost a váhu.

Jenže: to, co stačilo včera, je dnes problematické a zítra bude nedostačující. Jinak řečeno: už dnes začínáme pociťovat, že tomuto typu divadla cosi chybí. Marná sláva: vidíme i v amatérském divadle představení, kde herec přesahuje sám sebe, kdy jeho postava a jeho výkon poukazují k řadě dalších skutečností, navozují další nové souvislosti a asociace. Shledáváme se s tím především v inscenacích, které uvolňují a osvobozují ty zdroje herecké tvorby, jež se napájí z jiných tradic než z klasické vnitřní psychologické motivace, jež nesestavují podobu postavy krok za krokem z řady přesně zdůvodněných a bohatě prokreslených detailů. Stojíme pojednou před inscenacemi, které jako by opouštěly rozhodující inspiraci literaturou a daly se unášet především vlastními možnostmi hereckého zobrazení a sdělení, jeho jevištní samostatnosti.

Tyto inscenace nás provokují. Neoushlasíme s nimi nebo jsme jimi nadšeni, přijímáme je bez výhrad nebo vůči nim máme kritické námitky. Ale ať chceme nebo nechceme, stále nám vnucují představu divadla, které je schopné uspořádanosti svého systému dosáhnout ve všech jevištních složkách – a tedy i složce herecké – jisté obecnosti, jistého širokého záběru, který nás zavádí k nečekaným a netušeným vztahům k současnosti. A z mnoha inscenací onoho typu, jež jsem v úvodu charakterizoval, nám tohle začíná chybět. Sledujeme jednotlivé herecké výkony, obdivujeme se jejich životní pravdivosti, jejich vroucí vůli plně se vyslovit k dané tematice, ale jaksi nám chybí ona uspořádanost celku, v níž herec a jeho postava přestávají být výrazem jedinečného a chtěli bychom, aby tato jeho jedinečnost začala postihovat věci obecné.

V Javisku číslo 12 na tento problém narazil velice zásadně a poučeně Anton Kret ve stati Herecké převtělení a osobnost herece. Formuloval tam problém takto: „Spor o moderním divadle je tedy mezi jiným také sporem o herce. Ne o jeho osobu. Ne o jeho postavení. Ani ne o herecký styl. Je to spor o vztah herce a postavy. Spor o způsob jeho převtělení ve stavbě inscenačního procesu.“ Už jsem na tuto otázku kořeněně také narazil, když jsem v jedné z předešlých Poznámek o divadle konstatoval, že na pořad dne přicházejí problé-

my herecké proměny. To jest otázky schopnosti herce být i jinou skutečností než tou, kterou je on sám jako jedinečná lidská bytost s jistými psychofyzickými dispozicemi. Tedy – a v tom také hluboce souhlasím s Kretem – jeho schopnosti a možnosti vytvořit postavu na jevišti jako umělecký obraz.

A tady se znovu – teď už v teoretické rovině – vracím k problematické jedinečnosti a obecného. Chápeme umění také jako svérázný druh poznání, které se v tomto případě úzkostlivě musí držet faktů skutečnosti, základních historických a společenských souvislostí a tendencí, jež se shodují s objektivně existujícími zákony vývoje. Ale víme také, že umění je ve vztahu k této skutečnosti aktivní, že ji přetváří. V tomto smyslu je umělecký obraz vždycky dialektický vztah reálného a smyšlenky. A tento pojem smyšlenka tu má znamenat, že nejde o pasivní zrcadlení reality, ale že umění je tvůrčím činem, proměnou skutečnosti na základě jejího pravdivého poznání a odrazu. Takže zase musím opakovat s Kretem: herecká proměna není otázka jakýchsi ryze odborných a specifických úvah a pojmů, ale je principiálním jádrem, v němž se naplňuje herectví jako svébytný umělecký druh, neboť vytváří onu jednotu reálného a smyšleného. Což je také dialektická jednota obecného a jedinečného.

Neboť: tvoří-li herec svou postavu ze sebe, potom za sebe zobrazuje především skutečnost takovou, jaká je z jeho osobního pohledu. Obdařuje jí takovými kvalitami a hodnotami, takovými vlastnostmi a charakterizujícími rysy, jež přísluší především jemu. Jinak to v herectví nejde; to je začátek každého tvůrčího procesu herecké tvorby ať se řídíme jakoukoliv poetikou, stylem, názorem na herectví.

Proto jsme zdůrazňovali a budeme vždycky zdůrazňovat, že první krok od neuvědomělého amatérského herectví k herectví uvědomělému je vědomí o nutnosti autentičnosti, hodnověrnosti psychické i fyzické. Budeme-li – řekněme – hrát dramatisaci Oblomova, potom herec v jisté fázi práce tvoří ze svých psychických i fyzických možností jedinečnou postavu Oblomova, vkládá do ní své osobní, individuální zkušenosti, své některé vlastní črty povahové. A propůjčuje jí také své neopakovatelné intonace, pohyby – zkrátka a dobře svou neopakovatelnost fyzické podoby, svého chování, vnějšího projevu, který je čitelně viditelný a slyšitelný.

Jenže: on neexistuje jenom Oblomov, existuje také „oblomovština“. Jako určitý jev, který má obecnou polohu společenskou. Takže: herec nemůže hrát, předvádět, zobrazovat, znázorňovat jenom své jedinečné pojetí Oblomova, v němž se nekladou žádné meze jeho tvůrčí svobodě, jeho neomezeným představám, jeho nejvladnějším bytostným a zcela jedinečným názorům a vnějším projevům. V jistém okamžiku se tato jedinečnost musí proměnit – zase to slovo – ve skutečnost zcela obecné povahy, která poukazuje k historickým kořenům i současným podobám onoho jevu, který nazýváme oblomovštinou. A tohle ovšem herec nemůže udělat sám. To může učinit jenom v pevně vybudovaném řádu, systému představení, divadla.

A jsem u režiséru. Neboť zatím je to tak, že onou řídicí složkou systému divadla je drtivou většinou režisér. Zajisté, že tomu v dějinách divadla nebylo vždycky tak; že byly epochy, kdy tento systém vznikl na základě textu nebo také díky vedoucímu a rozhodujícímu postavení herce. Ale dnes je to hlavně režisér, jenž vytváří tuto obecnou rovinu, která se rodí ze vztahů jedinečnosti všech složek inscenace. Mezi těmito složkami může samozřejmě vzniknout – a také vzniká – napětí, v němž každá složka hájí právě onu svou jedinečnost. Ale nemá-li zůstat jaksi osamocena, nemá-li vypovídat o skutečnosti jen a jen za sebe, potom se konec konců musí



LŠU GOTTWALDOV – W. SHAKESPEARE: ROMEO A JULIE. FOTO P. ŠTOLL

podřídít onomu prvku, který je schopen a povolán realizovat onu obecnost jako poznání jistých objektivních, pravdivých zákonitostí a vtisknout v tomto duchu všem jednotlivým komponentům inscenace jedinou vůli, zorganizovat jejich vztahy tak, aby se funkčně podílely na výsledném ideovém vyznění. A tohle v onom typu amatérského divadla, o němž je řeč, činí režisér.

Takže: můžeme naučit a učit – což ostatně činíme už delší dobu s jistým zdarem a s nepochybnými výsledky – amatérského herce autentičností. Můžeme naučit a učit amatérské režiséry – což také činíme s menším zdarem a s menšími výsledky – vykládat dramaturgický text jako syntézu poznání objektivních myšlenkových a uměleckých kvalit, jež v tomto textu existují a zároveň nalézání těch témat, která mají aktuální, současnou hodnotu; podněcují k dnešnímu společenskému výkladu.

A konečně tedy může dojít k tomu – a také k tomu dochází – že tato témata režisér přisune, postoupí, nabídne herci jako podnět k jeho vlastní tvorbě, k zaujetí jeho osobního postoje k jisté realitě. O tohle jsme usilovali, usilujeme a budeme usilovat, toho se nikdy nemůžeme vzdát. To je podmínka, bez níž se neuskuteční žádná skutečná amatérská práce jako individuální a zároveň kolektivní rozvíjení tvořivosti, jako odrazu a také proměny skutečnosti.

Jenže u této podmínky nelze skončit. Je třeba jít dál. K tomu, abychom amatérské režiséry učili a naučili vytvářet systém představení, který ve svém definitivním úhrnu bude realizovat možnost i nutnost herecké proměny jako nejvyššího

způsobu tvorby uměleckého obrazu. Zdůraznil jsem tu, že přítomnost zná v onom typu divadla, o němž mluvíme především a vlastně jenom režiséra jako onen řídicí komponent systému. Ale tento systém se završuje ve svém zobrazení a sdělení jen a jen hercem. Teprve jím a skrze něj se definitivně uzavírají všechny vztahy, nabývají svou konečnou podobu, vzniká jasná, srozumitelná, vnímatelná idea.

Má-li tedy herec povinnost překonat napětí mezi sebou a režisérem, najít s ním společný jazyk, navázat s ním kontakt a spolupráci, v nichž respektuje jeho úsilí po vytvoření jednotného a fungujícího systému, který se vzpíná k obecnosti, potom zase režisér má povinnost završovat tento systém tak, aby poskytoval herci šanci k jeho proměně. To je svým způsobem klíčový moment každé režijní práce, v němž se režisér prokazuje a potvrzuje jako skutečný režisér. A to je také jediná příležitost každého představení být ve svém celku, v totalitě svého systému celistvým uměleckým obrazem, jenž je originální svébytnou divadelní realitou.

A to je také cesta, kterou musí české amatérské divadlo nastoupit. Nejenom – to jistě především – v představeních, ale i v systému vzdělání, v jeho metodách a cílech a samozřejmě i v metodách a postupech porotních hodnocení. Nebude to cesta jednoduchá a krátká. Ale citoval-li Kret italského herce Lauba, že toto je cesta k revoluci českého amatérského divadla, která musí nastat, má-li být právo svým úkolům v osmdesátých letech.

JAN CISAŘ

NEPROHOSPODAŘIT INICIATIVU

Umělecký přednes v konkrétní podobě recitátorova výkonu vždy souzní a je výrazně ovlivňován dobou. Také letošní rok bohatý na významné politické události jistě přinese růst zájmu o uplatnění přednášečů při různých příležitostech a oslavách. Sedesáté výročí KSČ, XVI. sjezd i volby do zastupitelských orgánů jsou závažnými mezníky v životě naší společnosti a vstoupí do života a osudů nás všech. Pro přednášeče navíc znamenají řadu příležitostí k vystoupení a tím řadu dramaturgických a interpretačních úkolů. Budou více než v jiných letech zváni k vystoupením na schůzi, slavnostní shrnutí, budou vytvářet samostatné komponované pořady.

Umělecký přednes bývá ozdobou slavnostních a svátečních chvil našeho lidu, ovšem měli bychom udělat maximum, aby nefungoval pouze v podobě formálního ornamentu. Všichni jsme někdy zažili formální vystoupení nevhodně zakončené do programu schůzí a zasedání, z nichž jsme si v lepším případě odnášeli pocit kultivované nudy. Vystoupení pouze vnějškově spojená s obsahem jednání neposloužila myšlenkám ani poezii. A rozhodně ne recitátorům, rozvoji jejich aktivity a společenské iniciativy. Nezřídka už u zrodu takových promarněných in-

vestic stojí ryze formální objednávka, při níž se příliš neuvažuje o vhodnosti místa a času vřazení přednesu do programové skladby. Ovšem bez podílu na takovém výsledku nebývají ani přednášeči a recitační kolektivy — nebývají totiž na tuto společenskou objednávku aktivně připraveni a pouze se jí pasívně přizpůsobují.

Jsou to sice tvrdá slova, ale známé pravdy. A je více než aktuální úvaha, co proti takovému utilitárnímu formalismu dělat. Jak neprohospodařit touhu mladých lidí vyslovit se prostřednictvím poezie živého slova ke světu, který nás obklopuje, na jehož formování se chceme podílet.

Organizátoři a přednášeči by si měli uvědomit, že recitovaná poezie by měla podněcovat k rozletu, k smělým činům, nebo by měla vést k zamyšlení apod. — nemusí být vždy ilustrací, dokreslením určitého historického výročí. Měla by vydávat svědectví o současném člověku. Oslavná poezie je pouze jednou z mnoha možností a vzhledem k současné depatetizující a věčné době by měla být používána pouze pro okamžiky vrcholných emocí, jinak se mívá účinkem. Záměrem interpretů má být nikoliv připomenutí faktu, ale jeho významu, jeho podnětu pro náš současný a budoucí život. Předpokládá to ovšem větší nároky na přípravu recitátora samotného. Měl by

zvážit dané společenské příležitosti roku vzhledem ke svému dosavadnímu repertoáru a se značným předstihem zvažovat možné texty, které by se jich svou problematikou mohly dotýkat a které jsou mu blízké. Mnohokrát už bylo řečeno a napsáno, že výkon amatérského přednášeče se neobejde bez vnitřního souznění s předlohou, bez jeho osobního zaujetí pro obraz či myšlenku sdělení.

Recitátor musí zvážit především své vnitřní, subjektivní předpoklady — je-li schopen být otevřený, civilní a upřímný v příležitostné básni, v jejím jednoznačném, oslavném výrazu, v její přímosti a malé obraznosti. Je-li schopen otevřeného, kladného význání. Na první pohled by se mohlo zdát, že pro zkušeného interpreta to nemůže být problémem, a přece zkušenosti ukazují pravý opak. I v životě bývá někdy těžké říci pár prostých vět o vlastním hlubokém vztahu tak, aby nezněla nadneseně nebo banálně. A stejně jako v životě, tak i v přednesu to dokáže jen výrazná osobnost a člověk vnitřně angažovaný.

Pro mladého přednášeče je proto schůdnější zvolit si spíše text, jehož vnitřní problematika je mu blízká než báseň obecně manifestující. Osobní a odpovědný výběr literární předlohy je nutným předpokladem práce působivé umělecky i agitačně. V. ŠRÁMKOVÁ

UČEBNICE UČITELŮ

Eba Machková: *Dramatická výchova* (SPN Praha 1980, 158 str., 22 Kčs)

Význam dramatické výchovy přesahuje jak divadelní tvořivost, tak dětskou tvořivost, ačkoli v těchto dvou vymezeních je nejdůležitější a nejzávažnější. Má-li však pojmenování být naplněno činem, musí jeho vedoucí články (učitel, vedoucí souboru) mít určitou koncepci výchovného procesu a metodu její realizace.

V naší praxi existuje mnoho dobrého a pilného úsilí, jehož výsledky naplňují celou škálu od šťastných úspěchů až k promarněným příležitostem. Systém, základní východisko, pevný bod tu pořád chyběly. A tak se sahalo — nesoustavně, náhodně a nezásadově — k nejruznějším receptům pro děti či mládež více či méně vhodným. Nebylo k dispozici v naší literatuře kompendium základních informací, chyběl nárys a přehled možných metodických postupů, postrádali jsme vědomí o souvislostech a zákonitostech tohoto závažného procesu. Přitom už i u nás se dramatická výchova objevuje v různých podobách: jako náplň vyučování na LŠU, v práci dětských divadelních

souborů, jako průprava k dětské tvořivosti nedivadelní (např. v recitačních souborech), v dětské aktivitě v družinách, dokonce se postupuje prostředky dramatického projevu objevují jako výchovný a výukový postup ve školním vyučování.

Naléhavá potřeba pomůcky pro vedoucí a učitele narůstá s tím, jak v rozvíjejícím se procesu vědeckotechnické revoluce nabývá na významu sama tvořivost a vedení k tvořivosti: jednak svou kompenzační, vyrovnávací, harmonizující funkcí, jednak tím, že a jak působí na rozvoj a vyhranění svébytné a samostatné osobnosti.

Státní pedagogické nakladatelství udělalo roku 1980 rozhodující krok k řešení této potřeby — vydalo základní dílo dětské (totiž: především dětské) dramatické výchovy, uvedené v záhlaví. Autorka se na toto dílo velmi dlouho a systematicky připravovala, zejména v souvislosti s vydáváním dnes už vzácných čísel bulletinu *Divadelní výchova v ÚDLUT—ÚKVC*. Kniha také prozrazuje studium zejména zahraniční literatury i praktické zkušenosti ze zahraniční praxe. Svědčí o samostatném porovnávání a propojování umělecké a pedagogické problematiky,

přináší výsledky poznávání a analýz práce ve třídách i v souborech. Kromě toho je svědectvím toho, jak autorka sama provokovala a inspirovala řadu vedoucích a učitelů k zobecňování vlastní práce a dokonce k původním výzkumným experimentům. V neposlední řadě odráží i zkušenost dvou postgraduálních kursů, které autorka organizovala: pedagogického (pro absolventy uměleckých škol) a uměleckého (pro absolventy pedagogického vzdělávání).

Na díle je oceněníhodný principiální postoj autorky, která se neztrácí ve výšinách abstraktní teorie, ale důsledně a srozumitelně spíná postuláty teoretické (umělecké, psychologické, pedagogické, filozofické) s nejkonkrétnější praktickou problematikou v oboru. Respektem k danému stavu živelného vývoje, dokonce záměrnou orientací na daný stav vývoje, má o to větší cenu jasný a cílevědomý pohled na východiska z tohoto stavu.

Díky tomuto zázemí, této náročnosti a cílevědomosti vzniklo dílo základní hodnoty: nejen metodická pomůcka, ale učebnice učitelů. Uplatní se jistě široce a nejen při vedení těch nejmladších. Nepostradatelná bude v literárně-dramatických třídách LŠU a v dětských (především divadelních) souborech. jh

DIVADELNÍ MOSKVA

Moskevský divadelní život má, jak je známo a jak jsem se mohl i já znovu přesvědčit při své nedávné návštěvě spadající do doby příprav k XXVI. sjezdu KSSS, některé zvláštnosti. Jednou z nich je dlouhá životnost úspěšných inscenací, podmíněná kvalitou zkoušek. Měl jsem např. možnost vidět Na Tagance Jeseninova Pugačova, který měl premiéru v r. 1964.

Neméně typickým jevem moskevského divadelního dění jsou rekonstrukce inscenací mistrů sovětské režie, např. Stanislavského či Vachtangova. Můžete tak vidět Stanislavského operní inscenace Evžena Oněgina, Bohémy či Lazebníka sevillského z dvacátých let, Vachtangovovu slavnou Turandot (premiéra 1922), nebo dokonce Stanislavského inscenaci Maeterlinckova Modrého ptáka (dětské představení, premiéra 1908).

Jistě se od doby premiéry leccos v těchto obnovených inscenacích změnilo: interpreti, improvizace v Turandot, vynechání některých scén v Modrém ptáku, detaily v operní interpretaci apod. Přesto vzhledem k záznamům ze zkoušek, režijním knihám a další dokumentaci (Stanislavskij a Vachtangov mívali i 100 až 200 zkoušek) bylo možné obnovit scénu, základní aranžmá, a za použití původní hudby vyvolat určitou představu o původní inscenaci. Rekonstrukce podává přes všechny možné (a vlastně nutné) rozdíly názorný obraz o povaze použitých prostředků, režijních záměrů a inspirativnosti někdejších inscenací.

U nás kdysi navrhoval režisér Frejka, který byl předtím Hilarovým asistentem, vytvořit obdobně jakýsi klasický fond českých inscenací — např. Hilarova Hamleta či Oidipa, které by byly trvalou součástí repertoáru Národního divadla a umožňovaly příštím generacím zajímavou konfrontaci. V divadelním oddělení Národního muzea (a zčásti v archivu ND) jsou uloženy režijní knihy Hilara, Kvapila, Dostala, Bora, Pujmana aj., jakož i dalších význačných režisérů Národního divadla. Rovněž noty se scénickou hudbou se dochovaly z velké části v archivu opery ND. Na základě scénářů a režijních knih E. F. Buriana, J. Frejky a J. Honzla by se dalo obnovit alespoň něco z odkazu naší divadelní avantgardy. Nestál by tedy sovětský příklad za pokus? Vždyť i Schmidova parafráze avantgardní inscenace Nezvalovy Depeše na kolečkách, provázená v programu dobovými dokumenty a manifesty, se těší už déle diváckému zájmu. Dosud žijí i pamětníci a účastníci, kteří by mohli vedle kritik a dalších materiálů přispět ke zřetelnější rekonstrukci.

Sovětský příklad navíc ukazuje, že na základě vzájemného srovnání rekonstrukcí lze pochopit důležitou souvislost mezi jednotlivými režiséry. Například Vachtangova Turandot a Stanislavského inscenace Modrého ptáka mají podobné řešení vazby slova a pohybu (zvláště gesta) na hudbu. V Modrém ptáku je do hudby aranžován příchod a kýchání Rýmy. V Turandot je příchod princezny a dvorních dam, změny pozice princezny v hádankové scéně vázán na hudbu, Kalafovo napřažení dýky provází za scénou činel, trojímu poklepu jedné z postav na hlavu odpovídá trojí dřevěný zvuk za kulisami apod. — Tato shoda není náhodná. Vachtangov ještě před členstvím v Moskevském uměleckém divadle Stanislavského byl roku 1910 v Paříži, kam se Suleržickým přenesl právě Stanislavského režii Modrého ptáka. Rovněž v unikátním dokumentárním vydání Vachtangovovy režijní knihy k Turandot se v úvodní části Modrý pták v souvislosti s Turandot připomíná.

Ze současných inscenací na mne udělal největší dojem Jeseninův Pugačov Na Tagance (režie J. Ljubimov). Škoda,



OLEG TABAKOV JAKO DOKTOR STOCKMAN (IBSEN: NEPŘÍTEL LIDU)

že v roli Chlopuši (monolog z ní nahrál kdysi sám Jesenin) už není možné vidět předčasně zesnulého nadaného herce, básníka a šansoniéra Vladimíra Vysockého, jenž byl též nezapomenutelným Hamletem tohoto divadla.

Ljubimovova inscenace má pevnou rytmickou strukturu (pohyb, dikce, zpěv, hudba, i svícení a práce jevištní techniky jsou přesné jako hodinky). Hraje se na šikmé ploše, zvednuté do hloubky scény (připomíná to částečně Vachtangovovu Turandot). Ljubimovovi herci po této šikmé nejen chodí, běhají nebo se kutálejí a sjíždějí po kolenou, ale představitel titulní role (viděl jsem N. N. Gubenka) ze sebe chrlí ve forte verše vychýlen na šikmém vpřed, a udržuje rovnováhu ve vzporu na napjatém řetězu, drženém jeho partnery.

Hlasová a dikční průprava umožňuje rovněž Ljubimovovým hercům velkou dynamickou i rozsahovou škálu, proměnlivé užití tónu (třeba chraplavého nebo sípavého, je-li třeba), vervní, expresivní nasazení, spojené s pohybovou akcí. Sestup hudebně kvilujících plaček v černých šatech se zdviženými rukama, primitivní nebo zas skoro madrigalově rafinovaný zpěv (lidové či dvorské prostředí), pravoslavný pohřební rituál, to vše jenom podtrhuje režijní básnivost a propojenost všech složek jevištního výrazu.

K Jeseninově veršovanému popisu kozácké vzpoury a osudu Jemeljana Pugačova tvoří působivý dramatický kontrast Erdmanem připsané satirické scény u dvora Kateřiny Veliké, která je zde líčena jako duševně omezená, despotickejší děvka, vládnoucí na popravčím špalku. Proti lži,

krutosti a nemorálnosti dvora stojí svět utlačeného lidu, na jehož vytvoření se podílí Jeseninův vesnický prostý, nemytý, misty skoro baladický verš. Neméně působivá je scéna, v níž Pugačov a stařec při vzájemném dialogu se smyslovou rozkoší vychutnávají chladivost deště, vytvořeno pouze světle, akcí polonahých herců a hlasem.

Řetěz, kterého se herci drží, může být šibenicí, střelnou zbraní i znakem vzájemné soudržnosti: když jím svážou Pugačova, aby ho vydali carskému vojsku, ztratí vše, co je spojovalo, svou sílu i naději. Inscenace končí tklivým chórem tří dětí, které po dozpívání sfouknou svíčky — je to moment, který se objevil i na začátku. Kruh se uzavřel, hra je dohrána.

Jinou pozoruhodnou inscenací, kterou jsem v Moskvě viděl, je Ibsenův Nepřítel lidu, hraný zde pod názvem Doktor Stockmann divadlem Sovremennik. Režisér J. Ungurjanu uměl najít aktuální polohu této staré hry v tom, že jejím tématem učinil ochranu životního prostředí, do něž ovšem počítá i humánní společenské vztahy. Titulní

rolí vytváří citlivě Igor Kvaše. V Muzeu MCHAT mají sošku Stanislavského jako Doktora Stockmanna — hrál ho coby staříka. Kvaša hraje muže svého věku, nelíčí se, má vlastní plnovous.

Jeho odpůrce, představitele městské správy a zároveň bratra, dávajícího přednost kariéře před příbuzenskými city, hraje Oleg Tabakov. Je to žoviální, blahobytný omezenec, jenž však tam, kde je ohroženo jeho postavení a moc, odhodí masku. Chodí i doma v úřední čepici s holí, dovede si koupit či zastrašit novináře, zjednat křiklouny a rváče, aby po demagogii a úředních závazcích rozpoutal obludnou kampaň, jejímž cílem je bratra ne už umlčet, ale psychicky a fyzicky zlikvidovat.

Sovremennik uvádí též Mussetova Lorenzaccia se zname-nitým Konstantinem Rajkinem (synem Arkadie Rajkina z Divadla miniaturní). Mění hru v komorní drama Lorenza, vévody, markýzy a kardinála. Rajkinova proměna z šašku-jícího hermafrodita v plačící trosku a oběť fascinuje.

JAROMÍR KAZDA

Hlavní téma: současnost

Významná výročí a události, jež přináší první polovina tohoto roku — XVI. sjezd KSČ, šedesáté výročí jejího vzniku i volby do zastupitelských orgánů — jsou příležitostí k bilančování v nejrůznějších oborech lidské práce a činnosti, příležitostí k úvahám a zamýšlením nad dosaženými výsledky, stávajícími problémy i perspektivními úkoly.

Probíráme-li se s tímto záměrem tvorbou našich současných dramatiků, jak jí zveřejňují texty z divadelních edic DILIA, zjišťujeme, jak poměrně pestrá je mozaika příběhů, charakterů, situací i vztahů, jež autoři předkládají divadelnímu publiku. V posledních pěti letech je to ročně vždy okolo dvacítky nových původních českých a slovenských celovečerních her pro dospělou, jejichž hlavním tématem je současnost. Druhá polovina sedmdesátých let se tedy dá charakterizovat podle těchto vyšších divadelních textů jako období zvýšeného úsilí našich divadelních autorů o zachycení aktuálních problémů našeho dnešního života se všemi složitostmi i křehkostmi v lidských vztazích a s barvitostí charakterů. Nejčastěji a také neúspěšněji zachycují a demonstrují novodobé podoby měšťáctví, fanatickou honbu za majetkem, kariérou, pozůstatky minulosti v myšlení i chování lidí.

Jan Jílek, autor populárního Silvestra, píše své dvě nové komedie Jak umřít na lásku a Můj hrad. Na jeviště jako dramatik vstupuje Jiří Šotola a hned dvě z jeho her vypovídají o zmíněných jevech: Ajax a Možná je na střeše kůň. Vzniká jako modelové drama vystavěná hra Zdeňka Kaloče Mejdán na písku s ostře kritickými soudy nad některými typy našich současníků. Za pozornost stojí i nová hra Radoslava Lošťáka Dům, kde nesněží, napadající a odhalující rodinný klan rozkradačů. S velkým zájmem a ohlasem je přijata i první Hubačova námětově původní divadelní hra Dům na

nebesích. Potvrdila zralost i originalnost vidění Jiřího Hubače, autora řady pozoruhodných televizních děl. Jako jeden z mála dokáže jít až ke kořenům určitého jevu či vztahu. Jeho hrdinka v Domě na nebesích se zoufale dře, honí a odřká si, aby dokázala realizovat svůj dětský sen holčičky v suterénním bytě někdejší přepychové vily: sen o tom, že bude její majitelkou. Přitom v tomto případě se nejedná o tak jednoznačný měšťácký idol — v jejím chťení zní ještě pocit dřívější chudoby, sociální potupy. A tak její představa, že tohle vše bude překonáno, až onen vysněný palác bude její, je lidsky pochopitelná, i když samozřejmě falešná a scestná. V každém případě se tu na scéně objevuje pozoruhodný a velice aktuálníjev a také jedna z nevyraznějších ženských postav v naší současné dramatice. Podobné zajímavé ženské typy najdeme třeba také ve Stiebrově Soukromé věci.

Velice pozorně si současné hry všímají určitých generačních problémů a proměn myšlení, ve smyslu pozitivním i negativním. Tady zase upoutá několik výrazných typů stárnoucích mužů, kteří se velice těžce zřikají zaběhnutých způsobů svého dosavadního života či nejsou ochotni ani za cenu rozchodu s dětmi ze svých zásad slevit. Autorkou jednoho takového typu je nové jméno české dramatiky Věra Eliášková — setkáváme se s ním v její hře A ten měl tři dcery. Významný slovenský divadelník a dramatik Ján Kákoš nechává svého hrdinu v Mrtvé koleji svést složitý zápas o to, aby právě jeho život na ní neuvízl... Zbyšek Malý ve hře Druhý konec tmy vytváří podobně jako předtím Ján Solovič ve svém Meridianu postavu starého komunisty, který se dostává do rozporu s dospělými dětmi, jejichž mnohé názory jsou pro něho nepochopitelné a nepřijatelné. Do situace s pocitem určitého osamění v rodině se

dostává díky svým názorům a postojům i ústřední mužská postava dramatu Miroslava Stoniše Cesta do Egypta (Sem padají hvězdy).

Dramatický motiv s myšlenkou, že začasť jsou to i mladší ročníky, jejichž názory mají v sobě také mnoho zastaralého a zkonstatného, se objevuje v jímavém příběhu starých milenců, který z televizní obrazovky přešel úspěšně i na jeviště — Romeo a Julie na konci listopadu, jehož autory jsou Jan Otčenášek a Jaroslav Balík. Jsou příběhy, kde je tomu opačně, kdy necitlivé jednání rodičů zasahuje do života mladých lidí. S tím se setkáváme v dílech debutujících autorek Ivany Vadlejškové (Linka důvěry), Ivy Procházkové (Venušin vrch) a Blanky Jiráskové (Domov v havárii).

Rodinné vztahy, do nichž se promítají společenské problémy, vztahy za pracoviště či sociální přeměny vůbec, jsou dramatiky zachycovány nejčastěji. Určité zkomornění her i myšlenek před divákem nastolovaných je jedním z typických rysů nových jevištních děl ze současnosti. Zdá se však, že jen ojediněle a s jistými rozpaky a ne vždy s úspěchem usilují dramatici o vytvoření poněkud zjednodušeně řečeno současného kladného hrdiny v produktivním věku, jako se o to pokusil například Ján Solovič v hrách Zlatý déšť a Pozor na anděly.

Hry, v nichž by diváci stržení zápletem hrdiny prožili jeho cílevědomý zápas o obhájení určitého pozitivního názoru či záměru, zápas o odhalení pravdy, hry se skutečnou katarzí v závěru jsou zatím vzácností. Voláme-li v ekonomické sféře po zkvalitnění výroby, měl by tento požadavek stále naléhavěji znít i pro práci uměleckou. Aby všechny ty jednotlivosti, které divák v řadě současných jevištních děl poutají, se podařilo scelit a vytvořit vyšší kvalitu. Aby vznikla a dále vznikala myšlenkově silná dramatická díla, která by působila jako umělecky strhující celek, hry, které by byly velkým divadlem v nejlepší smyslu tohoto pojmu. h š

kurs brechtovské režie 1.



Jak známo, AITA/IATA je mezinárodní sdružení amatérských divadelníků. Zkratky názvu jsou v jednacích jazycích, v angličtině a ve francouzštině. V členských zemích pak existují tak zvaná národní střediska, která zprostředkovávají kontakt mezi ústředím a amatérskými skupinami té které země, pořádají různé semináře atp.

Národní středisko Německé demokratické republiky uspořádalo počátkem prosince 1980 akci velmi zajímavou po stránce politické i odborné. Pečlivě a promyšleně sestavilo atraktivní kurs o brechtovském politickém divadle pro amatérské režiséry. Podle ohlášeného programu bylo případným zájemcům známo, že tématem bude současná problematika uplatňování brechtovského politického divadla a že toto setkání povedou přední profesionální divadelníci NDR. Národní střediska jednotlivých zemí mohla na kurs vysílat své zájemce v určitých kvótech.

Zájem byl značný. Ne každý ze zájemců se mohl zúčastnit a dát na poučení o politickém divadle svou dovolenou. V kursu byli divadelníci z Belgie, ČSSR, Dánska, Finska, Holandska,

Kanady, Maďarska, NDR, Norska, NSR, Polska, Portugalska a zde žijící politické emigrace z Chile, Rakouska, Švédska, Švýcarska a USA. Čtyřicet účastníků bylo převážně ve věku od 30 do 40 let; asi čtyři byli nad tuto hranici, dva tři byli mladší. Většinou se jednalo o vedoucí a režiséry amatérských divadélek, dále zde byl autor profesionálního i amatérského divadla z Chile, čtyři z přítomných byli metodiky amatérského divadla v socialistických zemích. Všichni měli amatérskou i profesionální praxi režijní, část ještě hereckou, autorskou nebo další. Praxe režijní byla podmínkou; další podmínkou byla znalost angličtiny nebo němčiny, která se používá ve středoevropské sekci AITA/IATA.

Během kursu se účastníci učili ztvárňovat herecky a režijně problémy ze současného života i situace z Brechtových her. Pracovalo se ve čtyřech skupinách. Každá měla k dispozici tělocvičnu nebo taneční sálek v letoviscích uprostřed borových lesů a jezer na sever od Berlína, která byla v době akce prázdná. Vedoucími skupin byli režiséři divadla, v němž Brecht pracoval, přední pedagogové uměleckého

školství NDR: choreografka, hudební režisér a sbormistr.

Z jakého důvodu byl mezi mladými amatéry tak velký zájem o kurs o režii politického divadla?

Politické divadlo v historii se snažilo postihnout problémy a bolesti doby. A mladí divadelníci mají o vystižení své doby zájem. Je logické, že se zabývají tradicí, kterou Piscatorovo a Brechtovo divadlo poskytuje, že studují výrazové prostředky tohoto divadla a hlavně jeho smysl pro současnost. Navíc, většina mladých účastníků měla progresivní politické názory, považovala třídní boj za závažnou skutečnost. A Brechtovo divadlo je jak známo založeno na předpokladu, že historii určuje především třídní boj. To byl nesporně první důvod zájmu.

V studijních etudách účastníci ze západních zemí, dobře informovaní o nezaměstnanosti, stávkách, tvořili etudy společenských typů. Pro studijní účely to stačí, pro vytvoření večera jistě už ne. Nejlepším textem pro politické divadlo nebo alespoň jedním z předních zůstává dílo Brechtovo. Nasazení a zahrání jeho textů ale není jednoduché, inscenování Brechta je oříšek i pro profesionály. To byl asi druhý důvod zájmu o kurs.

Politické divadlo se inscenuje obtížně proto, že vyžaduje techniku, odlišnou od praxe předchozí. K historii tohoto divadla telegraficky: 1924 Piscator jako host režíroval Pacquetovy Vlajky, užil při tom novinových zpráv, jimiž doplňoval poměrně tradičně sepsaný text, užil titulků. Objevené pole jako druhý vzdělal Brecht, který dokázal Piscatorovu zkušenost zvýraznit: začal psát hry, nezaložené už jako klasické drama na výsledku děje s dilematem, ale snažící se upoutat předvedením průběhu, snažící se v estetickém subjektu — v divácích, chcete-li — aktivizovat spíše než citovost a fantazii jejich intelekt a vůli. Později, v poznámkách k opeře Vzestup a pád města Mahagonya a v Zebrácké opeře (vydání 1930 a 1931), shrnul Brecht teorii svých právě jmenovaných her. Důležitější byla samozřejmě jeho praxe autorská, první kvalitní texty epického divadla, které napsal. Politické divadlo je pojem vzniklý tedy historicky a tento termín je zhruba totožný s pojmem sémantický význam díla, společenský dopad díla. Sémantickým výrazem politického divadla je ve složce textové epicky formovaný příběh, ve složce herecké herecký postup, jemuž se říká zcizení (V—efekt, angl.: alienation).

Problémem při inscenování klasických textů politického divadla, především tedy textů Brechta, je užití náležité herecké techniky, bez níž je inscenace Brechtova textu často nechtěně groteskní; problémem je zvládnutí techniky herci i režiséry. Bez ní zřejmě nemá smysl Brechta do dramaturgického plánu volit.

Strehler se před inscenací Žebrácké opery v Milánu po několikaleté přípravě na režii obrátil na Brechta s řadou otázek. Mimo jiné se ho v interview ze dne 25. 10. 1955 ptal, jestli se bez příslušné techniky, bez V—efektu, dají Brechtovy hry hrát. Brecht: „Zahrát se to dá, ale je z toho pak prostě normální divadlo a tři čtvrtiny amusementu jsou pryč.“ Zámek k potřebným textům je tedy technika. Národní středisko AITA/IATA v NDR nabídlo v této technice praktický výcvik. Zájem mladších divadelníků ve světě byl tedy nabíledni.

Při práci vycházeli režiséři Berliner Ensemblu ze situace; po vyjas-

nění situace se dotýkala psychologické dramatických postav. Praxe ukazuje, že brechtovské divadlo může čerpat a čerpá i z psychologické školy. Zní to příliš jako nemožné? Brecht považoval ještě v r. 1938 rozdíly mezi sebou a Stanislavským za značné. Později však shledal, že spíše než o odlišnostech nebo dokonce protikladech je šťastnější mluvit o tom, že „přemístil důraz.“ [Viz Hecht, Bunge, Růlicko-Weiler: Bertolt Brecht, Berlin 1969, str. 280, srovn. Slovenské divadlo 3/1978.] Stanislavskij věděl, že jakákoliv herecká škola nebo i směr musí vyjít ze znalostí psychiky člověka, již pak užije jako sémantického výrazu, jako

stavebního prvku podle své umělecké vize světa. „Pokládám za povinnost herců všech uměleckých směrů bez výjimky studium základů našeho umění prožívání“ (Stanislavskij: Moje výchova k herectví, Praha 1946, str. 36).

Kurs byl veden předními německými divadelníky s velkou praxí v oblasti brechtovského divadla. Těšil se mezi frekventanty proto také značné vážnosti. A tím byl splněn cíl kursu: zájemci mladší a střední generace byli ujištěni, že jejich zájem o umělecké zpodobení politické problematiky současnosti je správný a že je možné zvládnout umělecké vyjádření současných otázek. MILAN CIKÁNEK

Zahraniční cesty souborů

Naše společnost dává dostatečnou příležitost dobrým souborům k zahraničním výjezdům. V souborech je o výjezdy zájem, jak je přirozené zejména pro mladé lidi. Koho by nezajímalo vidět muzea, cizí představení. Herec pak se setkává s jinou národní mentalitou, s jiným přijímáním kulturních hodnot, s jinou reakcí publika. Ověřuje si v jiných podmínkách sílu myšlenek, které má sdělit, ověřuje si účinnost toho či onoho svého výrazového prostředku. Výjezd však znamená přínos nejen pro jednotlivce a soubor. Národní kulturou a jejími hodnotami propagují jedinci a kolektivy naši socialistickou republiku, náš způsob života.

Výjezdů se v roce 1980 uskutečnila řada, o některých se psalo v tisku. Ústav pro kulturně výchovnou činnost, jeho divadelní oddělení, navrhuje v daných žánrech a v požadovaných podmínkách nejrůznějších mezinárodních setkání soubory, které mohou co nejlépe představit naši národní kulturu, které co nejlépe vyjadřují výsledky práce široké obce amatérských divadelníků, zejména divadelníků společensky a umělecky progresivních.

Místo výčtu připomeňme stručně tři cesty našich souborů do zahraničí, na

nichž necht je pro čtenáře — divadelníky příkladná jednou poctivá a zevrubná příprava, jindy necht si všimnou rovně metodické práce a posléze necht ocení schopnost zaujmout cizího diváka nevšedními inscenačními postupy.

Na Triadvacáté mezinárodní dny divadla mládeže 1980 v St. Lambrechtu v Rakousku pořádané Zemským referátem mládeže ve Štýrsku a organizací AITA, jelo s vedením pětadvacet dětí vysokomýtských ZDŠ. [Podrobněji viz článek J. Mlejnků v AS 2/1980.] Členové souboru pracovali v kouzlicích tři až čtyři roky, nejednalo se tedy o žádné šťastné nováčky, překotně vybrané. Soubor byl na publikum speciálně připravený: část vystoupení uměl německy. O práci se radil s odborníkem, nespolehal jen na sebe. Vedení znalo předem místní provozní podmínky. Dobrá příprava se neminula účinkem. Trupa ukázala divákům názorně a prakticky v reprezentativním vzorku výsledky naší estetické výchovy.

Zájezd dětského divadla ZDŠ Dubňany do Schwerinu v NDR je ukázkou spolupráce mezi socialistickými zeměmi. Ve Schwerinu pořádají ústřední přehlídku, obsahující seminář o tvorbě pro děti. Akci pořádá partnerský

ústav našeho ÚKVČ — Ústřední dům pro kulturní práci v Lipsku. Součástí akce je seminář o tvorbě pro děti. Na seminářích ve Schwerinu se provádějí praktické ukázky práce. Tato praktická činnost čím dále tím více vytlačuje přednášky, což je na moderně vedených přehlídkách dnes už obecná tendence. Delegáti z NDR na naši Kaplici už dříve si nemohli nevšimnout dobré úrovně našeho dětského divadla, a tak nás pořadatelé (z popudu německé delegace v Kaplici) do Schwerinu pozvali — zdá se, že jako první zahraniční soubor vůbec. Vedle představení měl soubor i seminární vystoupení s metodickou ukázkou. Nebyla ani nepřipravená, ani příliš hraná, jasně ukázala styl práce. Seminaristé byli zaujati, jakými jednoduchými prostředky inscenátorka dosahuje cíle, dychtivě sledovali, jak si děti osvojují znakový projev.

Vodňanská Šupina jela v létě 1980 na Divadelní festival Horvátha Istvána v Kazincbarcice, a to na pozvání Osvětového ústavu v Budapešti. Uváděla s maďarskými pasáží Tetauerovu hru Úsměvy a kordy. Práce se líbila, o souboru — o jeho vzniku a současné práci — natočili maďarští redaktori šot. Vodňanští se líbili nejen divákům. Také porota je hodnotila kladně. Oceňovala herecké umění, smysl pro tempo a žánr, dobrou režii. V Maďarsku je v současné době netradiční autorské divadlo (jak to začínáme nyní říkat a psát místo někdejších pojmů malé divadlo či divadlo malých jevištních forem) na velice dobré úrovni. Jsou na dobré mladé divadlo zvyklí, jak u profesionálů, tak u ochotníků. Vystoupení temperamentní Šupiny s jejími moderními postupy bylo proto maďarskému divákovi blízké i milé, děalo našemu divadlu dobrou pověst.

Jmenované soubory reprezentovaly svou prací naši republiku příkladně. Vhodně propagovaly ideově vyspělou estetickou výchovu mladým v ČSSR, vysokou úroveň podmínek a podpory pro práci a tvorbu, které se u nás amatérské divadelnictví těší.

MC



ŠKOLNÍ DIVADLO
VYSOKÉ MÝTO —
I. HURNÍK: ČERT
S HOUSLEMI.
FOTO B. PAVLU

O sovětském 3. divadle tradičně i jinak

KAREL MARTÍNEK

Většina davových podívaných vyvolávala strhující účín a dovedla nadchnout obecenstvo díky tomu, že mu připomínala životní zážitky a reagovala na aktuální myšlenkové okruhy v době, kdy ještě nemohla vzniknout současná hra či díla s historickými analogiemi. Právem akcentovala optimistické přesvědčení, víru ve vítězný výsledek občanské války a brzký nástup komunismu. Shodný výsledný dojem popsal spisovatel I. Olbracht v nadšeném záznamu davové podívané Ke světové komuně (Cesta za poznáním, Praha 1957). V těchto osobitých představeních se rodilo vzácné pochopení pro davové výjevy, z nichž později těžilo profesionální divadlo i sovětský film. Jako herci i režiséři se jich účastnili budoucí mistři — N. P. Ochlopkov, S. Radlov, J. Zavadskij aj. Bez podobných zkušeností by nemohla vzniknout slavná scéna na oděském schodišti v Eizenštejnově filmu Křížník Potěmkin, bez nich si stěžl lze představit barvitě mizanscény představení s revoluční tematikou, která nastoupila na sovětskou scénu v polovině dvacátých let, zejména v Treněvově Ljubov Jarové, Ivanovově Obrněném vlaku i hře Billa-Bělocerkovského Vichřice.

Jistá míra zjednodušení, podmíněná romantickým ovzduším i naivními představami o automatickém řešení veškerých problémů dalším postupem, výraznější vliv proletkultovských názorů promítající se např. do snahy neustále „aktivizovat hlediště“, tzn. přímo je zapojovat do nejrůznějších dějových akcí, představovala „daň době“, která vyvrátila carismus, smetla buržoazní řád a hledala cesty, jak podstatněji zapůsobit na lidské myšlení v souladu s nezbytnou proměnou společenských vztahů. Netrpělivost, lačnost po momentálních výsledcích, snaha vydávat dílčí za konečné, náhodné za všepatné stává se v takové situaci více než omluvitelnou. Jedině tak lze pochopit neúměrné iluze o možnostech amatérského divadelnictví, stanoviska chtějící administrativními opatřeními znemožnit předrevoluční soubory a nahradit je „osvobozenou tvořivostí“ lidových mas.

Davové podívané — spolu s dalšími tvary agitáčního divadla, nejrůznějšími scénkami, ilustrovanými novinami, teatralizovanými soudy (odsuzujícími postavy známých literárních děl i vycházejícími z životní reality, kde se

dnes a denně vyskytovaly zvěské události motivované bělogvardějskou nenávistí, chorobnou touhou po majetku dřívějších vládnoucích tříd i pokusy zvrátit chod událostí s pomocí přísluhovačů carské policie, důstojnictva i zahraničních interventů) poskytovaly obecenstvu aktuální myšlenkové podněty. Umělecká stránka zůstávala většinou v pozadí, převaha idejí měla své oprávnění. Na scénu se dostávaly otrěsné sociální události, divák měl možnost odsuzovat chování vykořisťovatelů a utiskovatelů, mohl poznávat širší zázemí mnohého, co sám dříve prožil. Mimoto agitky pomáhaly soustředit literární zkušenosti, přiváděly k tvorbě autory nadané životními poznatky, jejichž třídní přesvědčení souznělo s jejich obětavými činy v zákopec občanské války. Literární zkušenosti získávali postupně, žito většina jejich her a scének připomínala staticky koncipované obrazy ze života, ilustrace vysoce zajímavých dějů, jimž scházela elementární představa o specifických požadavcích dramatu. Chyběla jim koncentrace děje, schopnost vytvářet situace, dynamičtější podání. Autoři popisovali události, neustále se obraceli do hlediště, které chtěli přesvědčovat a získávat, aniž by si uvědomovali, že zde usedlo obecenstvo při nejmenším sympatizující s analogickými názory a zkušenostmi. Převážná část agitáčních scének a her nesla v sobě patos poznatků doslova vykupovaných krví jejich autorů, zaplacených stáletou „hořkou zkušeností“ proletariátu a venkovského rolnictva, proto jim nechyběl optimistický pocit a opravdová nenávist ke všemu, co se stavělo do cesty velkorýsým opatřením sovětské vlády, touze po mírovém životě. Ohlas v hledišti, dokonalé sepětí nadšených diváků s neméně tak nadšenými herci vyvolal iluze o možnostech tohoto tvaru divadla, jež se uchovávají na sovětské scéně v nejrůznějších variacích podnes, a dokonce z hlediska dobového odstupu představují pro publikum něco méně vídaného, nezapomenutého a nesoucího v sobě patos počátků sovětského společenství a jeho umělecké tvorby.

Nástupu náročnější dramatické tvorby napomohla v první polovině dvacátých let expresionistická dramatika: překlady, úpravy, montáže her Tollerových, Kaiserových, Unruhových, Hascenleverových aj. V tomto typu dra-

matu odpovídala životním pocitům sovětského hlediště zejména zvýrazněná sociální tematika, pocity jedince, který prošel hrůzami války a právem je spojoval s existencí kapitalismu. Revoluce uvedla do pohybu mnohamiliónové masy, v popředí zájmu se ocitly otázky zásadního významu, a v takovéto chvíli musel ustoupit do pozadí jednotlivec s jeho dílčími potřebami, city a „směšnými problémy“. Expresionistické drama zvýrazňovalo sociální tematiku, úlohu mas ve střetu s technickou civilizací, záporným vlivem mechatizované výroby, nadvlády peněžních vztahů, nelidskosti a amoralnosti. V tomto ohledu souzněly jeho ideové cíle se záměry sovětského dramatu, jak naznačují prvotiny Fajkovy, Erdmanovy, Tretjakovovy, Olešovy... Učitel Bubus, Jezero Lul, Mandát, Plynové masky. Rvi, Číno! spojuje volný proud dějových epizod prokládaný komentářem naznačujícím divákovi ideová hlediska a zasvěčujícím jej do podrobností (většinou však takový komentář podtrhoval sociální význam jednotlivých obrazů). Autory vzrušovala konfrontace neslučitelných světů a rozdílné myšlení, odlišnosti života, zejména pak pracovní vypětí a obětavost proletariátu kontrastující s krajní nelidskostí, zahálčivostí a dekadentními sklony představitelů kapitalismu. Proti shodně smýšlejícímu a jednajícím kolektivu vyvstával jednotlivce ponorený do vlastních zájmů — proti revolučnímu davu rozpolcený intelektuál, ohraničený měšťák, nenávistí posedlý generál, majetku lačný bankéř. Není obtížné prokázat, nakolik prvopočáteční etapa sovětského dramatu kombinovala principy expresionistické hry s poznatky odvozenými z agitky. Vdchovala však jednotlivým postupům odlišný smysl, přejímala jednoznačnou charakteristiku postav založenou na vnějšku, neúměrně důvěrovala ve všemocnost didaktického zabarvení a všeho, co útočilo na divákovu vědomí bez ohledu na úměrnost uměleckého vyjádření. Postupy kritického realismu se v takovémto kontextu zdály jako zastaralé a překonané; principy modernistických her desátých let, nesoucí v sobě kontinuitní vazby s dramatickou linií tvorby Turgeněvovy i Čechovovy, nepřitahovaly pozornost, protože směřovaly do nitra a nevystihovaly sociální problematiku v míře odpovídající zjištěnému sociálnímu citění.

Takřka desetiletý odstup, příprava repertoáru kolem desátého výročí Velké říjnové socialistické revoluce vnesla do podobného chápání některé změny, jak dokládá dramatika vzniklá kolem roku 1926 a 1927: Vichřice V. N. Billa-Bělocerkovského, Obrněný vlak 14-69 V. Ivanova, Ljubov Jarová K. Treněva, Přelom B. Lavreněva — hry, jež spojuje snaha pohlížet s odstupem na revoluční děje a charakterizovat nejen jejich živelnou chaotičnost, ale vystihnout také dějinnou úlohu bolševiků, komunistické strany. Proto revoluce

není posuzována jako ničivá smršť nescoucí v sobě nakupený hněv utlačovaného lidu, ale převládá mnohem objektivnější vidění revoluce jako historického jevu závislého na mnoha faktorech nemyslitelných bez organizované přípravy. Dialektika postupu historie, dialektika průběhu revolučních dnů — tak lze zjednodušeně charakterizovat poznání, k němuž dospěli autoři zmíněných textů. Proto se ve Vichřici objevil předseda a námořník Vilenčuk, v Obrněném vlaku 14-69 Peklevanov a Veršinín, bolševik a sibiřský mužik, ve Ljubov Jarové Koškin, v Přelomu námořník Godun. Každá z těchto her přinesla zákonitě jiný okruh problematiky: Vichřice zastihla provinční městečko ve chvíli, kdy ustoupila intervenční vojska a vzplála kulacká povstání; Obrněný vlak 14-69

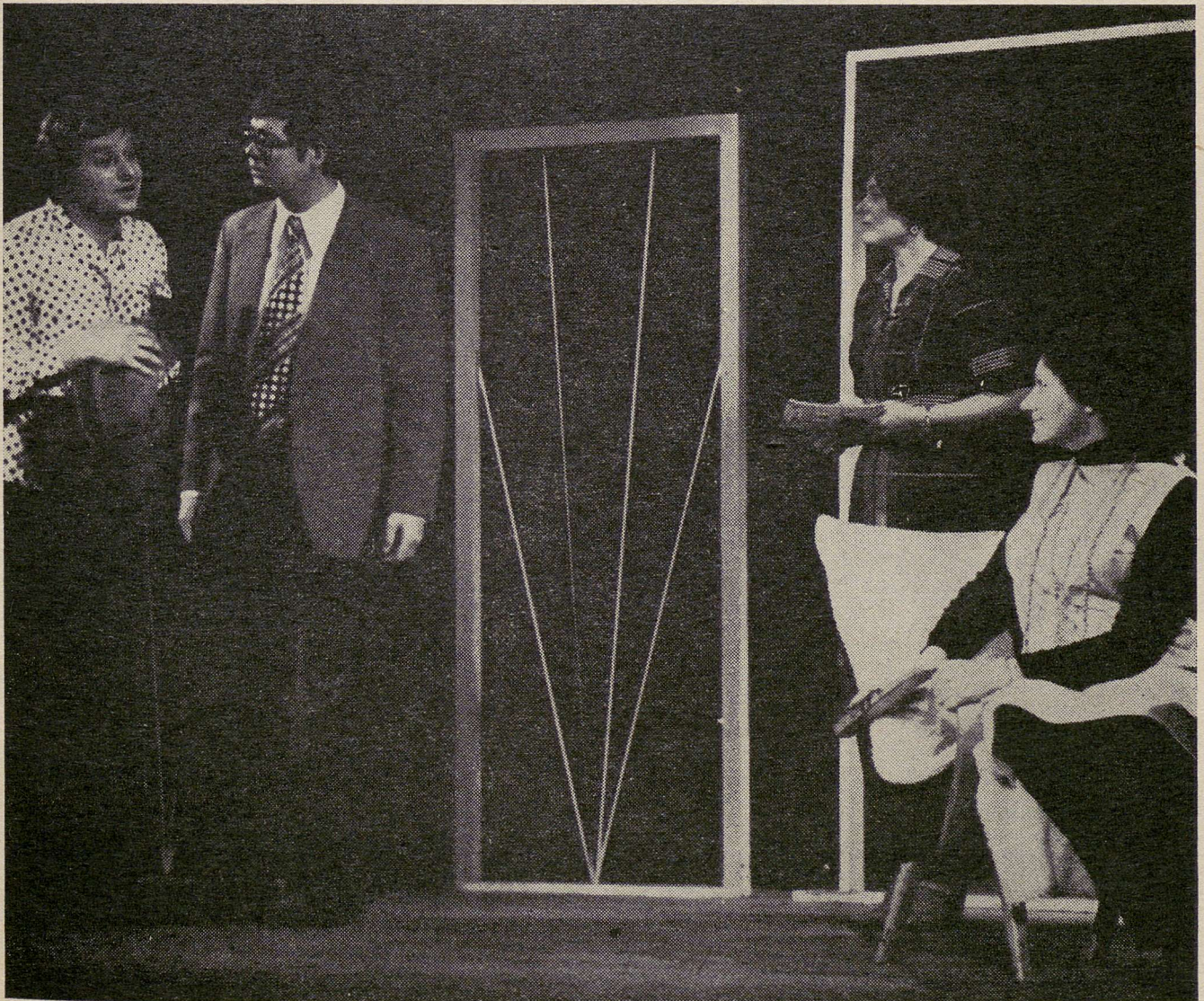
se marně snažil udržet nadvládu bílých hord nad posledními místy, kam se soustředily davy utečenců; Ljubov Jarová dospívala k pádnému poučení, co znamená navísta i přehnaná důvěra ve vlastního muže, i nakolik je nezbytností zaplatit za omyly činy; Přelom probíhal nejen v rodině kapitána Berseněva, velitele křížníku Jitřenka, ale promítal se do jeho rodiny, aby nezastránil obtížnost přerodu a překonávání všeho, co v sobě nesly humanistické přežitky.

Stručné dějové charakteristiky nemohou vystihnout význam zmíněných textů, jež poprvé zachytily dějinnou úlohu bolševické strany v revolučních dnech, aniž by se ponořovaly do minulosti. Nesporným kladem zůstávala jejich perspektivnost, snaha posuzovat minulost z pozic přítomnosti a vyzve-

dávat bytostnou touhu po mírovém životě, čínorodé práci.

Ke shodným závěrům by přivedl širší výklad sovětské dramatiky třicátých let, která neméně tak zákonitě přenesla pozornost od revoluční minulosti k problematice výstavby. V nejlepších hrách N. Pogodina (Poema o sekyře, Tempo, Můj přítel), V. Kiršona (Obilí, Větrné město, Zázračná slitina), A. Afinogenova (Podivín, Strach), A. Kornějčuka (Platon Krečet, Bankér) aj. vítězilo umělecké ztvárnění nové reality, v níž se formovaly odlišné lidské vlastnosti a dosud nepoznané stránky charakterové, nad přežívajícími principy tzv. výrobní hry, jež stávala do popředí všechno odvozované z technického procesu a inspirovala se vnějškovým viděním továrního prostředí.

DS SZK BYSTRICE U BENEŠOVA — E. BRIJAGINSKIJ, E. RJAZANOV: S NEJCISTŠÍMI ÚMYSLY. FOTO A. JANDA



CO SE JINAK ŘÍCT NEDÁ

Podvečerní povídání s uměleckým vedoucím divadla Orfeus v Praze Radimem Vašínkou

Co právě děláte. Respektive co vaše divadlo hraje a co připravuje?

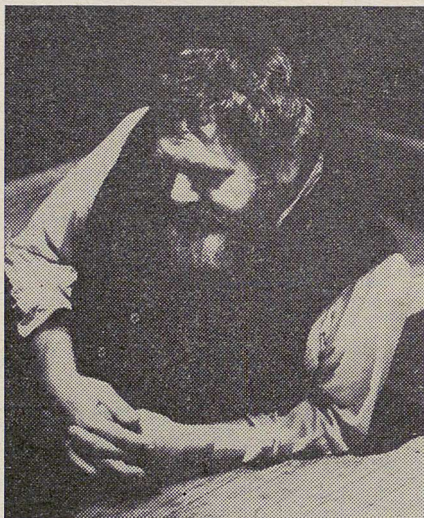
Na repertoáru máme Wenzlovo Loučení . . . (celým názvem Loučení není tak těžké, jak by se zdálo, ale nemám je rád), které mnozí znají z Wolkrva Prostějova. Autorsky jsme dokončili přepis námětu z jedné Brechtovy povídky, který jsme nazvali Muž, kterému César dluží tři sta sestercí. A původní text mladého R. Jedličky Zedníci. Jde o úsměvně satirickou dramatickou črtu o lidských snech. Kdy tyto programy uvidí diváci, je otázkou schvalovacího řízení. Rozekoušeného máme Kozmu Prutkova. Montáž z básní a dvou jednoaktovek. Těžíme z toho, že těmto jednoaktovkám už sám „autor“ – víme všichni, že jde o jakéhosi Járu da Cimmana vymyšleného několika satiriky v Rusku minulého století – dal zajímavé charakteristiky „nucené konverzační drama“ a „dramatické pořekadlo“. Předpokládáme, že by mohl následovat znovu pokus o Brechta, Zátah. A zbývá náš dávný sen, Apollinairův Zavražděný básník, na jehož realizaci by se podle mého mělo podílet kromě našeho Orfea i několik dalších přízvaných souborů.

Z vašich slov plyne, že jste velmi pilní. Ale pozornosti diváků se připomínáte spíše sporadičtěji . . .

Děláme, co můžeme. Zatím čekáme, až nově otevřené středisko Na Dobešce bude naším zřizovatelem OKD Prahy 4 vybaveno alespoň minimální divadelní osvětlovací technikou.

Mladí na WP byli překvapeni vaším Wenzlem. Chápali, že takové představení nespadlo z nebe, v programu se dočetli, že jde už o třetí část celku, svérázného triptychu, nicméně zařadit si je do souvislosti nedovedli. Jméno básníka Oldřicha Wenzla i jméno vaše jim znělo nově. Co tomu jako pětačtyřicátník říkáte?

Pokud je to zajímavá, nezbyvá, než aby si doplnili znalosti.



Problém ale je, kde si je mají doplnit. Dávna představení lksky (Inzerát na skrívánka; Malé prádlo; V tornistře maršálskou hůl), Takzvaného divadla poezie (Vasko Popa: Poezie; A já tak dlouho budu psát básně, dokud zralé hrušky s chutí jísti budu – 1. část Wenzlovského triptychu) i Orfea (P. H. Cami: Skeče; B. Brecht: Baal; T. Rózewicz: Kartotéka, Rozházené kopretiny – 2. část Wenzla) neviděli a pro své mladí ani vidět nemohli. Fixace těchto představení na filmovém či jiném záznamu není. A z několika roztroušených recenzí a fotografií si představu nevytvoří.

Kdyby nás mladí, o nichž mluvíte, mohli systematictěji sledovat, nepochybně by jim leccos ze souvislostí došlo. Vidět třetího Wenzla znamená podle mne vstřebat do sebe esenci postupů předchozích inscenací. Jakýchkoliv. V nejnovějším, posledním tvaru je vždy zahrnuta zkušenost předchozí – jak umělecká, tak lidská. Ba i občanská. Bohužel, máme určitou smůlu, že umělecký vývoj našeho divadla nemá potřebnou kontinuitu. Například během posledních osmi let už hrajeme v Praze na čtvrtém místě, což ovšem není naše vina, třebaže naše požadavky a nároky na podmínky k práci nejsou zas tak náročné. Kolikrát to vypadá, jako by nikdo ani neměl zájem o umělecké působení souboru, který snad přece jen už něco dokázal. To patrně není problém jen našeho souboru – postrádám v tomto směru pádnější vliv, například ÚKVC na jednotlivé zřizovatele. Nebo mám snad jezdit po besedách jako klasik a

vzpomínat? Lepší a jednodušší a prospěšnější je přece hrát.

Říkáte hrát. Přitom vaše práce je považována za divadlo poezie, za typickou jeho část, za osobitou a zakladatelskou variantu tohoto žánru u nás.

Zase jsme u té neinformovanosti. Fakt je, že jsem s inscenováním poezie začínal (pojem divadlo poezie nesnáším). Ale postupů, které jsem si v tomhle žánru vymyslel a ověřil, jsem pak použil v inscenacích svého pojetí poetického divadla: střih, koláž, upřímnost výrazu, cit pro slovo, funkčnost gesta, smysl pro stylizaci, práce se světlem, s hudbou. Ty tvoří tři čtvrtiny mé dosavadní práce. Fakt je, že i dnes si občas odskočím a udělám nějakou inscenaci poezie. Protože zase zpětně to, co člověk vybádá v divadle, snaží se vpašovat do představení z poezie. Moje inscenace poezie jsou taky více a více „činohernější“: je v nich lehká kokeťerie se snahou vytvořit určité takřka herecké postavy i typy, snaha o určitý druh dialogu mezi postavami, ba dokonce i vybudování určitého příběhu s peripetemi a kolizemi, snaha o využití mimoslovních hereckých výrazových prostředků o „odpoetičtění“ přednesu. Slovo ve verši neztrácí přece svou komunikační hodnotu.

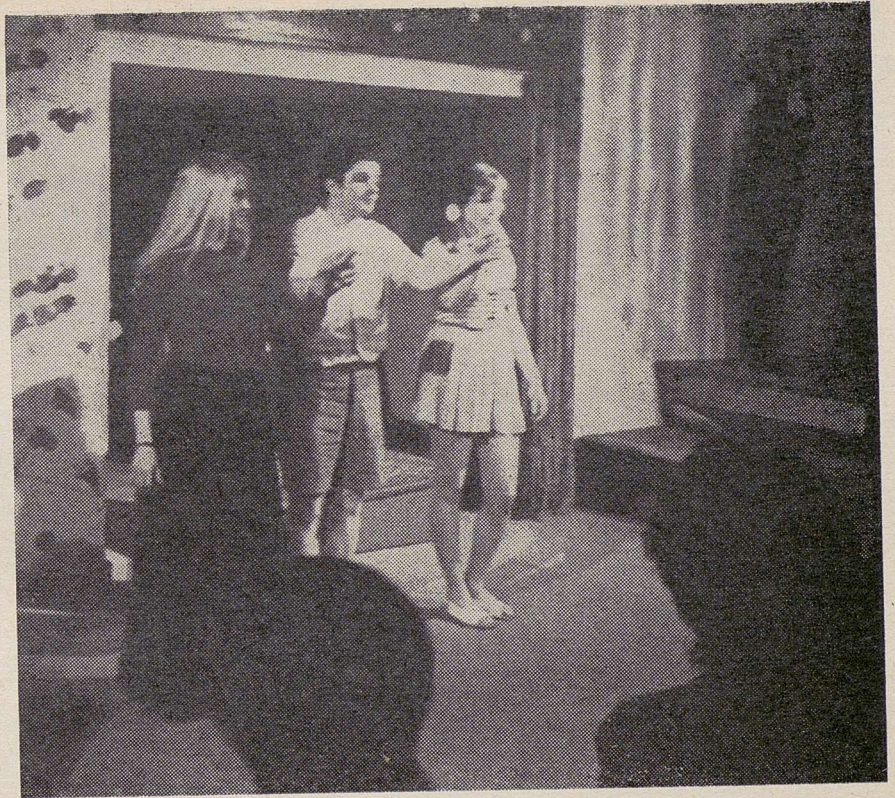
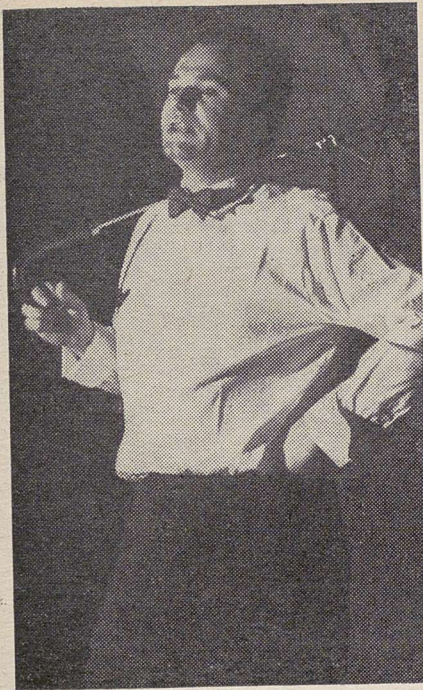
K epické poezii či k lyrickoepické básni, časté v moderní světové i české poezii, jste pro námět nesahali?

Ono to je hrozně těžké. Kdysi jsem dělal v lksce Jeffersová Hungerfielda, leč nevalně. A měl jsem ještě co činit s Historií Velikého Okresního Kýžala L. Kundery, taky v lksce. Ale od té doby nic. Snad mi tento žánr nahrazují některé poetické hry. Nevím. Epické linky v poezii se prostě bojím. Chtě nechtě mi tam přece jen vnáší prózu dějové osnovy. Odpoetizovává verše jinak, než jak to mám rád. Neumím to přesně říct. Nevím – je to nějaká neláska na první pohled. Budu o tom uvažovat, protože například k Jeffersovi se vracím pořád, pořád si ho čtu.

Odkud se podle vás vzala potřeba inscenovat poezii, nejen ji číst. A odkud se vzala ve vás samotném?

Někdo potřebuje hrát fotbal, někdo sbírá známky, někdo musí recitovat. Ta potřeba je individuální.

Váš soubor má ale dvě desítky členů, kde jste je vzal?



TŘIKRÁT O. WENZL: A JÁ TAK DLOUHO BU-
DU PSÁTI BÁSNĚ... 1963, ROZHAZENÉ
KOPRETINY, 1975, LOUČENÍ NENI TAK TĚŽ-
KÉ... 1979.



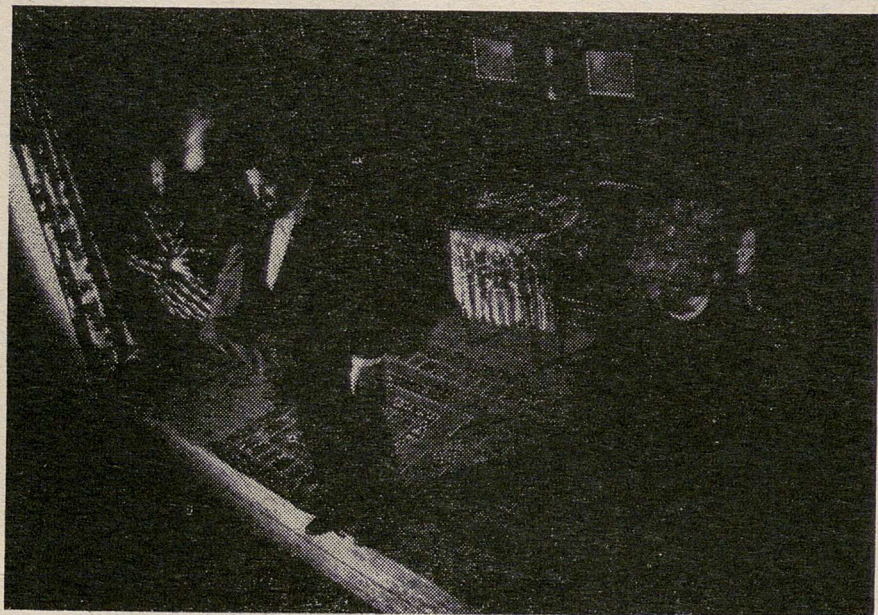


Připusťme, že i dnes se najdou lidé, kteří mají blízký názor na život, na svět, na literaturu, na umění. Kterí mají podobný vkus, podobné životní zkušenosti, pocity. A někdy i city.

Myslíte si, že existuje něco takového jako vývoj žánru divadel poezie u nás?

Jsem skeptický, vývoj žánru jako celku nezaznamenávám. Myslím si, že existuje spíš vývoj u lidí či seskupení, kteří to systematicky dělají. Co jsem například zhlédl na posledních WP — byl jsem až překvapen tápáním některých

souborů. Znovu jako by řešily otázky dávno vyřešené, hledaly něco, co už bylo nalezeno. A mohly třeba pokračovat. Za experimentální výboje, které posunují vývoj, jsou vydávána často náhodná díla, která vznikají spíše z neznalosti a konvenci se vymykají jedině tím, že jsou nestylová. Stačí dát na jeviště štafle a hrát k tomu na kytaru a je z toho dovršení současného vývoje inscenování poezie. Já si ale vzpomenu na počátek 60. let, kde tohle všechno bylo děláno funkčněji a tedy stylově čistěji (Divadlo na štaflích, Ikska). Mohu mluvit o vývoji?



A souvislost mezi úsilím například někdejšího litvínovského Docela malého divadla, někdejšího plzeňského Dominika, úsilím vašeho Orfea a dejme tomu dnešního prostějovského Divadla na dlani vidíte?

Table jména jsou dokladem toho, co jsem říkal. V úsilí lidí, kteří inscenují poezii systematictěji, mají páteř i v dramaturgii a nehledají experiment v samoučelném využití vnějších výrazových prostředků, tam vývoj nacházím. V tom vidím souvislosti. Věděli jsme o sobě, znali jsme svoje inscenace a dovedli jsme se poučit z chyb i předností každého z nás. Mám dojem, že ze strany mnohých zřizovatelů je zájem mít soubory, které si nekladou vyšší umělecké cíle, které nemají vyhraněné dramaturgické ani inscenační pojetí, tedy spíše o kroužky, prakticky použitelné pro každou příležitost. To také ovlivňuje vývoj.

Jak se díváte na sólovou amatérskou recitaci?

Reálné společenské uplatnění podle mého názoru je možné pouze v kolektivu, v souboru, který dělá představení, jež se dají reprízovat a na něž chodí publikum.

Odkud jste si bral pro své usilování inspiraci?

Slyšel jsem kdysi gramofonovou nahrávku Burianovy Vojny, rychlost otáček 78. Bylo to někdy v šedesátém roce. Na to jsem zíral jako na zjevení. Taky mě nikdo neinformoval. Pak, když jsem se pídlil, jsem zjistil, že něco dělal i Honzl. Našel jsem takovou brožurku Divadlo poezie, v níž byl například jeho scénář Kramářských písní. Na druhé straně na štěstí jsem v téže brožurce s údivem četl takové scénáře, které mě jednoznačně a naprosto hutně poučily, co se s poezií dělat nemůže. Pochopil jsem, že poezií jde vyjádřit něco, co se jinak vyjádřit nedá.

Odtud dnešní název vašeho souboru Orfeus?

Když jsme byli Tak zvané divadlo poezie, tak to byla moc dlouhá firma. Když jsme začali hrát na Malostranském náměstí, řekli nám, že tam byla hospoda U Orfea. Později, když už jsme se tak jmenovali, tak jsme zjistili, že se to jmenovalo Šanghaj.

Po apoteóze poezie apoteóza života. Řekněte na závěr ještě něco jedovatě vousatého.

Až budu velký, tak bych se chtěl stát úředníkem.

Připravil J. Kabíček

FOTO: V. VAŠINKA, B. HOLOMÍČEK, F. PROVAZNIK, J. KREJČÍ

STŘEDOČEŠI DĚTEM

Koncem listopadu uspořádalo KKS Středočeského kraje spolu s dalšími složkami v Rakovníku již VIII. krajskou přehlídku souborů hrajících pro děti. Rakovník, tradičně známý dobrou organizací takových akcí, s plným zapojením místního souboru stejně jako zájmem diváků, byl tentokrát setkáním jen třech souborů s hrami pro děti. Při nejlepší vůli nebylo možno přizvat další kolektiv, který by odpovídal nárokům kladeným na krajskou přehlídku. Proto byla doplněna dvěma představeními hranými dětmi a ukázalo se, že pro dětského diváka je toto spojení docela vhodné.

Hostoval dětský divadelní soubor z Horních Počernic-Světlavic s představením Jak se stal Rumcajs loupežníkem a dětský divadelní soubor Scéna ze Slaného s hrou F. Nepila U nás v Holoubkově. Scéna kulturního a společenského střediska v Kralupech nad Vltavou nastudovala pohádku J. Makária Není kocour jako kocour. Zkušená režisérka se snažila

DS SCÉNA KaSS KRALUPY – JAN MAKÁRIUS: NENÍ KOCOUR JAKO KOCOUR. FOTO J. KREJČI



z mnohomluvného textu co nejvíce rozehrávat situace a zaujmout tak dětského diváka. Herci byli až překvapivě přirození. Na účelně řešené scéně bylo úspěšně použito i černého divadla, škoda, že mu režie nedala ještě větší prostor v situacích, které se přímo nabízely. Většina mladých herců i zodpovědnost a péče, se kterou v Kralupech s mladými a pro děti pracují, je úctyhodná a dává slibné perspektivy.

Divadelní soubor Hálek z Nymburka připravil muzikál O. Sekory a J. Tepera Ferda mravenec. Jde o volně použitý některých motivů z oblíbené knihy O. Sekory – způsobem úpravy i výkonem představitelů se stává ústřední postavou brouk Pytlík. Hudba (play back) nepomáhá režii ani hercům, spíše je svazuje v akcích: často nemáme dojem muzikálu, ale hry se zpěvy tu více tu méně navazujícími na děj. Autor úpravy se soustředil na několik scénických sice atraktivních situací (např. škola na kolečkových bruslích), ale poněkud samoúčelně, bez vazby na děj. Náročně připravená a vkusná scéna nebyla také bohužel vždy plně využita. Viděli jsme vlastně sled volně na sebe navazujících výstupů s řadou výborných hereckých výkonů představitelů střední i starší generace. Škoda, že množství účinkujících dětí nebylo více využito a staly se tak pouhým doplňkem pestré a zalidněné scény. Vcelku mělo představení dobrou úroveň; bude-li nymburský soubor tak pracovat i dále, zajistí si stále místo mezi nejlepšími v kraji.

Posledním představením byla pohádka J. Lady a M. Hrbáčové Rozpustilá princezna Anka v provedení divadelního souboru Jiří z Poděbrad. Mladý soubor, parta ze školy, i mladý režisér, absolvent středočeské konzervatoře, se s chutí pustili do hezké Ladovy předlohy. Na jednoduché a předložce odpovídající scéně byl lehký a milý příběh sdělen, chlapci i děvčata se pohybovali a hráli své postavy zcela přirozeně, bez začátečnických zábran a jakýchkoliv klíšé. Všechny děti se dobře bavily – ty malé v hledišti i ty už dospívající na jevišti. Snaha něco se o divadle dozvědět, něco si i zkusit, to je to zásadní, čeho si na souboru a jeho práci lze vážít. Ať jim tedy láska k divadlu vydrží, i když se třeba na konci školního roku rozletí do světa. Jaroslav Šindelář

MLÁDEŽNICKÝ SOUBOR JIŘÍ KaSS PODEBRADY – J. LADA, M. HRBÁČOVÁ: ROZPUSTILÁ PRINCEZNA ANKA. FOTO J. KREJČI



ŠUPINA MÁ SVŮJ STYL

Od mimořádného úspěchu vodňanského divadelního souboru Šupina, který sklídl před dvěma lety zpracováním Tetauera, se očekává se zvýšeným zájmem, co bude dál. Před rokem to byly Cervantésovy Mezihry a potvrdily, že Šupina hledá svůj styl, který by měl spočívat jednak na textových úpravách Františka Zborníka, jednak v cílevědomém vedení souboru k autostylizačnímu komediálnímu herectví. Díky ověřeným zkušenostem se podařilo i letos vyhrát v nelehkém souboji s Burianovou úpravou Klicperovy komedie Každý něco pro vlast.

František Zborník sáhl opět velice nelítostně po tužce a škrtal. Vyloučil především veškeré písňové a hudební sekvence (na kterých původní úprava E. F. Buriana do velké míry stavěla), škrtal celé stránky různých epizodních situací a ponechal holou dějovou kostru. Připsal obvyklou písničku na

začátek a konec, kde se opět traktuje divadelní povaha skutečnosti a jako ústřední téma falešné vlastenčení. Vše autorské je shrnuto do jakéhosi schématu, do jednoduché linky nejvýraznějších událostí, které nemají vážnější faktické ani psychické motivace. Původní dramatické situace lidských příběhů jsou koncipovány jako znaky. Významově se na jevišti pracuje hlavně s optickými prvky, dalo by se říci, že tematické vyznění spočívá na scénografickém vidění jevových souvislostí (čímž není míněna pochopitelně jenom dekorace). Nebýt té druhé originální stylové složky, na které Šupina stojí, a to zvláštního a nespoutaného herectví, bylo by to tentokrát spíše jen jakési estetizování reality. Díky hercům vzniká uvnitř poměrně schematických situací skutečnost zcela původní: jednoduché znakové postavy jsou silně nadsazeny, ale s naprosto bezmeznou a řadivou důvěrou v takto pojímanou divadelní metodu. Vedle již tradičně výtečného Zdeňka Plachty objevuje soubor zrající talenty Jarmily Chánové a Karla Rychtaříka, které ještě s dalšími „dělají“ představení. EKP

V. K. KLICPERA: KAŽDÝ NĚCO PRO VLAST. FOTO P. HRDINA



DIVADLO SE DÁ HRÁT VŠUDE

Bylo to již 15. června 1945, kdy se ve sklářské obci Josefově Dole na Jablonecku sešlo několik nadšenců, jako byl B. Funk, J. Černý a další. Řekli si, že zde v pohraniční obci, kde končí i železniční trať, založí divadelní spolek. Jelikož však zde nebylo vyhovující jeviště, rozhodli se, že si je přistaví v bývalém hostinci Koruna. Práce započaly pět neděl po skončení války – a za 155 dní byla přístavba jeviště pod střechou.

Zakládající člen (a dosud aktivně pracující ochotník) Bohuslav Funk na tyto okamžiky vzpomíná: „Přišel 20. leden 1946 a my jsme mohli sehrát první představení. Měli jsme radost, že jsme v tomto zastrčeném, ale malebném koutě naší vlasti mohli zahrát česky. Od té doby do r. 1951 jsme sehráli na třicet představení. Jubilejní hrou byl Stroupežnického Zvíkovský rarášek. Pak jsme se poněkud odmlčeli. Ale v roce 1974 jsme opět začali hrát. Přihlásilo se nás tehdy už skoro padesát a potěšující bylo, že mezi zájemci byla též mládež.“

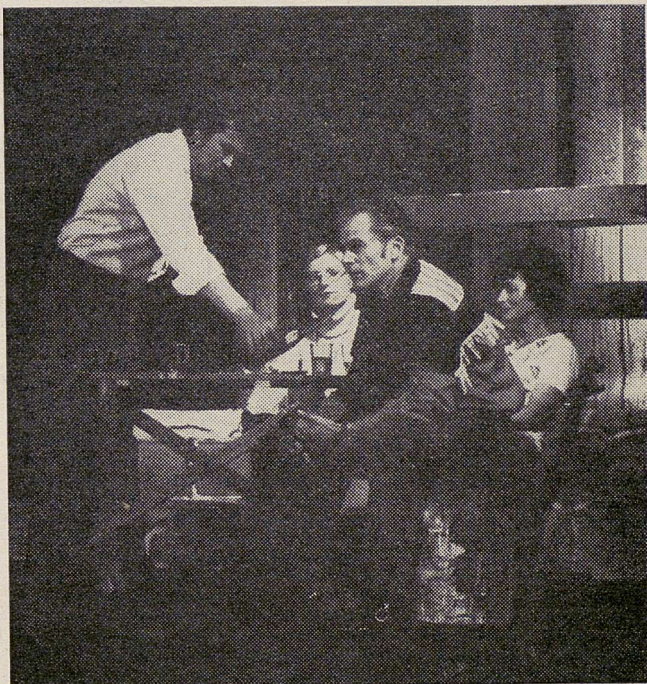
Jednatelkou DS J. K. Tyl v Josefově Dole je nyní Markéta Fejfarová, ředitelka místní mateřské školy a manželka ředitele ZDS a předsedy MNV. „Jedním z nejcennějších úspěchů našeho souboru,“ říká E. Fejfarová, „byla v roce 1976 Poppellova hra Paní Piperová zasahuje. V režii B. Funka jsme ji uváděli na VII. národní přehlídce vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém n. J. B. Funk dostal tehdy cenu MNV Vysoké n. J. za režii a Pavla Čermáková za titulní roli cenu OKS Semily. V červnu 1977 jsme se zúčastnili V. krajské přehlídky ve Frýdlantu a VIII. národní přehlídky ve Vysokém s Otčenáškovou hrou Víkend uprostřed týdne v režii Pavly Čermákové. V roce 1979 jsme se dostali do Vysokého s hrou Vlastimila Venclíka Šťastná rodina; režíroval ji mladý ing. Jiří Řeřicha. Tam náš soubor získal tři ceny. J. Řeřicha za režii, Josef Zuzánek za herecký výkon a soubor J. K. Tyl za inscenaci. To bylo až dosud největší ocenění naší práce.“

Josefodolští jezdí i na zájezdy. Naposled s Čapkovou Mat-

kou. Za její titulní roli dostala Božena Dufková dokonce krajskou cenu. Jsou toho názoru, že dobré divadlo nedělá jeviště. Stísněné podmínky na minijevišti nepotlačí jejich nadšení. I v jejich souboru se objevují pochopitelně i nejrůznější obtíže, ale duch, který zde vládne, má mnoho společného s postavami Raisových Zapadlých vlastenců, jejichž dějiště Paseky n. Jizerou-Pozdětín jsou od nich co by kamenem dohodil.

vm

DS J. K. TYL JOSEFŮV DŮL – J. OTČENÁŠEK: VÍKEND UPROSTŘED TÝDNE. FOTO P. ŠTOLL



UPOZORNĚNÍ

Upozorňujeme všechny příznivce a zájemce (a své stálé odběratele prosíme, aby tak učinili též), že Amatérská scéna zvýší v průběhu roku 1981 náklad. Může se dostat na všechny dosud odmítané zájemce o předplatné.

Objednací lístek (ve velikosti korespondenčního listku) podle přiloženého vzoru zašlete co nejdříve v uzavřené obálce na adresu Amatérská scéna, Mrštíkova

23, 100 00 Praha 10. Redakce objedná listky soustředěně a předá PNS hromadně prostřednictvím odbového oddělení vydavatelství.

Časopis vychází jedenkrát měsíčně, cena jednotlivého výtisku 4 Kčs.

Předplatné je možné od běžného čísla časopisu, kdy k zvýšení nákladu dojde, nikoli zpětně.

OBJEDNACÍ LÍSTEK

Objednávám k pravidelnému odběru časopis

AMATÉRSKÁ SCÉNA

Jméno

Adresa

(PSC)

.....
datum podpis

PNS – ústřední expedice
a dovoz tisku
odd. rozšiřování tisku

Jindřišská 14

125 05 PRAHA 1

SOUBOR ROKU 1980

S počátkem sezóny jsem dostal pozvánku k malé oslavě: s tklivým okem jsem si zavzpomínal, že už 10 let trvá SUP — Studio uměleckého přednesu v Pardubicích (původně při OKS, pak KD ROH Dukla a zbylou půli existence pod křídly LŠU v Polabinách). A dostal jsem dopal, jak se vždycky musí všechny termíny vzájemně překrývat a rušit. Jet či nejet, tak zněla otázka!

Začal jsem v duchu vzpomínat na tu dlouhou řadu představení, která vzbudila pozornost na přehlídkách. Kupudivu ústřední ocenění získala jen jediná premiéra roku 1973, Rus krví umytá Arfoma Vesjolého. Snad proto, že soubor nestudoval nikdy pro soutěž, pro vavřín. Na rozdíl od těch, kdo přišli, zasvětili a zhasli, byl však stálým hostem WP. A diskutovalo se o něm vždycky.

Vzdor této nepřízní osudu či porot, zavzpomínal jsem na řádku vystoupení, blízkých mému srdci: na rozverný poetický nonsens cirkus Diabolo Vít. Nezvala (1974), na sugestivní Gorkého Písně o moři (1975), Komenského Nezvalův Labyrint světa (1977) z rozhlasové předlohy přenesený mezi diváky, samozřejmě ovšem na Jonyho, opět

J. A. KOMENSKÝ, V. NEZVAL: LABYRINT SVĚTA (1977). FOTO K. NOVÁK



cirkusově živou podívanou z veršů a prózy Jiřího Wolkra (1979).

A připomněl jsem si i další řádku titulů, v nichž projevila soubor dramaturgickou odvahu a iniciativu tam, kde mnozí chápali podobný úkol utilitárně či na okraji své činnosti. Na prvním místě se mi vybavilo fučíkovské představení, jež svůj jednotný celek vázalo z autorových textů a z veršů o něm a nazývalo se Poutníče, zvěstuj lakedaimonským (1971), a hned za ním mohutná souborová freska Leniniána (1974), setkaná z revolucionářova životopisu a dojmů, jimiž zapůsobil na básníky, konečně i koláž z Miroslava Válka, W. Shakespeara a Marxe a Engelse Je slovo nad smrt, slovo nad zákon (1979). Ačkoli soubor dosud nikdy nerealizoval cizí scénář, ačkoli tento scénář studoval současně s třemi dalšími kolektivy, přijal jej za svůj, protože mu myšlenka předlohy něco řekla. A ovšem chystaný scénář (opět vlastní) z Majakovského!

Paměť mi přihrála řadu dojmů ze sólových vystoupení. Na prvním místě mezi nimi ovšem Ninu Vančatovou s řadou vítězných umístění na Wolkrově Prostějově, ve Valašském Meziříčí i v soutěži o Lidickou růži. A za ní nejméně osm dalších zajímavých osobností od B. Dalecké po J. Klečku; ale zastavil jsem se v myšlenkách především u Vaška Henzla; nikdy si neodnášel sólové vavříny, ale vystupoval a vystupuje vždycky rád, neodmítne žádný sebenevděčnější úkol, slouží mu, pracuje pro představení obětavě a neumí jen jediné — pracovat nepoctivě. V tomhle duchu vzniklo také představení sólistů: hrabětovské jam-session za spolupráce obecnstva Marmeládové zasedání (1980).

A z toho ducha vznikla řada dalších nejrůznějších výkonů souboru od obětavé služby nesmírně náročnému textu Jobovy noci (1974) až po jinou

obětavost — přípravu textů pro jediné vystoupení: např. Jiráskovy črty, provedené na místě děje Kunětické hoře (1979) nebo Lacinových parodií Spirovatelem snadno a rychle pro Šrámkovu Sobotku (1977).

Pro tohle všechno se mi zdálo, že bych mohl jet do Pardubic. Ale teprve pak mi vysvitly momenty, pro které pozvání přijmout musím.

SUP je soubor, který 10 let slouží. Bez nároků, podmínek, technických nezbytností. Vždycky měl co sdělit a nebyl vázán ani na tahy, ani na jeviště, osvětlení a praktikáblý, ani na technické efekty. Potřeboval-li parován, donesl si ho na rameni.

Je to soubor, který slouží po celou dobu společenstevnímu prospěchu: nikoli abstraktní proklamací, nikoli ústředně-přehlídkově, ale ve čtvrtích, ve školách a klubech Pardubic, v Přelouči, Vysokém Mýtě, Chotčicích či Heřmanově Městci, vystoupeními pro školáky a vysokoškoláky, pro občany na schůzích i pro důchodce. Však neobsadil bezdůvodně 4. místo v soutěži aktivity souborů ČSR za rok 1980. A všechna ta aktivita a služba je přitom i službou členům souboru samým, jejich vývoji, novým cestám.

Je to soubor, který soutěžní cenu za vystoupení (a dostal jich už dost — i když ne právě v Prostějově) přijímá vždy se stejným úsměvem jako diplom za účast.

Proto jsem musel přijet do Pardubic. A byl jsem rád. Protože jsem byl svědkem toho, jak si okres váží svého souboru. Protože jsem viděl, jak 10 let soustavné práce, hledání, výchovy dnes už třetí generace a poctivé služby společnosti ocenily OKS, OV SČSP, OV SSM, ÚV SČDO i ONV. Bylo to radostné setkání nad radostnou bilancí.

Za rok 1980 (po druhé ve své nedlouhé historii) dostal SUP od OKS titul SOUBOR ROKU. JIŘÍ HRAŠE

škola - učitelé - drama

ZASTAVENÍ TŘETÍ

Uzavírat se na svém vlastním písečku, specializovat se jen na jeden obor, má za určitých okolností pro nás, dospělé, nepochybně svůj význam. Ale při práci s dětmi – ať už jde o jakoukoli aktivitu, ve škole i mimo ni, je přílišná specializace zavádějící a v konečných důsledcích nezdravá.

Důrazem na komplexnost, která je typická pro současnou alsaskou cestu za dramatickou hrou, naruší programově naši francouzští kolegové doposud striktně dodržované hranice mezi jednotlivými obory a školními předměty.

Jsou si dobře vědomi toho, že výuka mateřského jazyka, literatury, tělesné výchovy, hudební výchovy či výtvarné výchovy se mohou zajímavě doplňovat, že spolu mohou vést plodný dialog, že se mohou vzájemně umocňovat. A je to právě tato snaha – snaha promyšleně využívat v dramatické výchově dětí a mládeže různých oblastí umění, ale i mimouměleckého estetického – která by mohla být cennou inspirací i pro naše učitele a vedoucí dětských dramatických a recitačních kolektivů.

HLEDÁNÍ SOUVISLOSTÍ MEZI PROSTOREM, ZVUKEM A DRAMATICKOU HROU

(J. Martinová a R. Eichelová s žáky
5. tříd – cca 12 let)

Obě učitelky – jedna na collègue v Soufflenheimu a druhá na collègue v Schweighouse – si vybraly stejné textové východisko: krátký středověký fabliau O koroptvích, prostíneký příběh o ženě, jež obelstila svého muže a připravila ho o dvě krásné koroptve, které náhodou chytil za plotem u stavení.

Cílem obou učitelek bylo využít v práci na tomto námětu tři prvků divadla – prostoru, zvuku a dramatické hry. J. Martinová přitom pracovala pouze s dialogy fabliau, zatímco R. Eichelová se soustředila na vypravěčský part.

HRY S PROSTOREM:

Po tom, co jsme si všichni společně přečetli text fabliau, pustili se žáci do budování různých prostorů výhradně pomocí běžných předmětů a materiálů ve

třídě. Čtyři skupiny po šesti žácích v podstatě vytvořily dva typy různých prostorů:

a) pouze interiér s jediným hracím prostorem – sedlákovým stavením

b) interiér a exteriér současně, s dvěma hracími prostory – sedlákovým stavením s plotem a farářovým domem, které spojovala cesta.

První typ prostorů svědčil o tom, že byl už zřejmě proveden výběr důležitých momentů příběhu, kdežto druhý typ prozrazoval doslovné čtení textu.

Žáci při budování svých prostorů počítali se zdi třídy, cestu vytvořili z poskládaných školních brašen, dveře z točící židle . . . V průběhu akce se do hry dostávalo čím dál tím víc předmětů. Rukavice se staly koroptvemi, stoly převrácené vzhůru nohama a ověšené kusy oděvu plotem, dvě židle rožněm . . . Zajímavé bylo, že žáci brzo pochopili, jak důležitou roli při proměňování těchto předmětů má gesto.

Pomocí různých materiálů (noviny, provázky, kolíčky) měli žáci za úkol vytvářet prostory pro promluvy postav, místa, na nichž postavy příběhu mohou pronášet svá sdělení. Hra, která žáky plně zaujala, vyústila v přetváření celého prostoru třídy. Provázky natažené od stěny ke stěně, na něž se v další fázi upevňovaly kusy starých novin, dávaly možnost členit prostor nejen horizontálně, ale využívat také zcela nového rozměru místnosti. Použité materiály proměnily třídu v úplně nový, neobvyklý prostor, který provokoval dětskou fantazii. Křehký, snový, fantastický labyrint vznikl v průběhu dvou hodin a v jejich závěru byl opět demontován, takže místnosti se znovu vrátily její každodenní podoba všední školní třídy . . .

HRY SE ZVUKEM:

Nejprve jsme věnovali v několika hodinách spoustu času sestavování hudebních montáží, které byly prakticky jen ilustracemi výchozího textu. Potom jsme se však vydali zcela jiným směrem. Celou hodinu jsme objevovali nejrůznější zvuky vyluzované na rozličné materiály a předměty, které jsme měli ve třídě běžně k dispozici (ťukání, klepání, bušení, vrzání, pískání . . .). Každý žák měl za úkol vyloudit zvuk, který by měl podle něj nějaký vztah k příběhu fabliau. Na základě tohoto rejstříku zvuků zkomponovala každá skupina žáků svou skladbu a nakonec pro ni vytvořila i partituru. Vymyšlené partitury byly ovšem časově nejrozsáhlejší, protože si žáci museli sami vytvořit vlastní kód,

způsob záznamu různých druhů zvuků, jejich rytmu, trvání atd.

Druhá varianta: Obdobné zvukové improvizace pouze s lidským hlasem.

DRAMATICKÉ HRY A TEXT:

Každá ze skupin si vybrala tu pasáž textu, kterou pro fabliau pokládala za klíčovou, a měla za úkol ji předvést, zahrát. V improvizacích se objevovala samozřejmě především ústřední epizoda: Když žena spořádala potají obě koroptve, objevuje se ve dveřích sedlák, její muž, a vrhá se na ni.

Žáci si dali velice záležet na sedlákově zuřivosti a vymysleli si několik způsobů, jak ji předvést. Většinou se soustředili na zbytky ženy hostiny: Kostí odhozené do koše na odpadky, na zem, na hlavu právě přicházejícího sedláka apod. Sedlák spatří kosti nebo po nich uklouzne nebo mu přiletí na hlavu . . .

Následující hodina byla věnována rozehrávání sekvencí předcházejících sedlákově setkání se ženou. Pokud byl brán v úvahu příběh, nebyli žáci na pochybách. Hráli si se scénou, v níž žena připravuje koroptve, opéká je a pak si na nich pochutnává. Ve chvíli, kdy jsme však začali uvažovat o formě, objevilo se několik problémů: Co s úvodním vypravěčským partem, kterým fabliau začíná („Není mým zvykem vmysly vyprávět, ale baví mě příhody ze života; a tak vám povím o příhodě, jež skutečně se stala.“)? Nebo – je třeba rozehrávat do detailu celou přípravu jídla? A jak na to? . . .

Naším východiskem byla drobná situace z fabliau (jedna nebo dvě repliky). Žáci, rozdělení do skupinek po dvou, nejvýše po třech, si rozehrávali danou situaci. Nejprve improvizovala každá skupinka pantomimicky (improvizace neměla trvat déle než jednu minutu). Toto stadium práce bylo zajímavé výraznou expresivitou v pohybech a gestech.

V další etapě jsme se rozhodli izolovane situace propojovat a vytvářet jakési mozaiky z lidských těl (které už se ovšem pomalu osamostatňovaly a měly s vlastním příběhem čím dál tím méně společného). V následující hodině jsme se k jednotlivým situacím vrátili a přemýšleli jsme nad momenty, které jim předcházejí a které bezprostředně následují. Vlastně poprvé se žáci opravdu spontánně – pokud si pamatují – zamýšleli nad stavbou tohoto středověkého příběhu, který se probírá při literární výchově na francouzských školách, a se zájmem ji zkoumali.

Připravuje JAROSLAV PROVAZNÍK

Z KRAJŮ A OKRESŮ

OCHOTNICKÉ ABONMÁ V JAROMĚŘI. Divadelní soubor Vrchlický JKP ROH v Jaroměři oslavil loni už 160 let své existence. Pro své obecnostvo nabízí mimo jiné pravidelné předplatitelské cykly, na nichž se v pestrém a umělecky hodnotném výběru svými představeními podílí nejen domácí soubor sám, ale také jiné ochotnické kolektivy a rovněž divadelníci profesionální. V závěru loňského roku např. mohli jaroměřští diváci zhlédnout v podání souboru Vrchlický psychologickou hru J. Kákošové *Sto hodin do zatmění* a muzikálovou komedii J. M. Bourka *Šantán pana Šamberka*. V podání hostujících souborů viděli Jiráskovu *Lucernu* (soubor ZK ROH MAJ Hronov), *Horníčko* v Malou noční inventuru (Divadlo Vítězného února Hradec Králové) a veselohru V. Venclika *Šťastná rodina* (pohostinské představení pražských herců).

V HÁLKU TENTOKRÁT NA POHÁDCE. Divadelní soubor Hálek KDŽ v Nymburce sehrál v provincii minulého roku československou premiéru pohádky *O vodníku Lekninovi*. Pohádku pro soubor napsal jeho člen Josef Krejčík jako svoje druhé dílo (prvotinou byla pohádka *Ale ale, páni čerti*). Pohádka s obvyklými pohádkovými motivy se veselou formou zabývá bojem lesních pohádkových bytostí proti zlému úmyslu samozvaného sedláka, ovládnutého vesničany, vypustit rybník, který sloužil všem. Boj řídí svou chytrostí vodník Lekníněk, kterého si lidé oblíbili jako jakéhosi krajánka, šifíčího kolem sebe spravedlnost, legraci a moudré rady.

V hledišti postupně zářilo 4500 párů dětských očí. Ano, taková byla návštěvnost nové pohádky v městě s necelými 15 000 obyvateli. Přišly snad všechny nymburské děti.

Režii měl S. Holík, hudbu zkomponoval dirigent divadelního orchestru J. Beneš, autorem masek byl J. Bohata. Pohádku nacvičili především noví členové a členky souboru. Hálek uvedl tak svojí třetí pohádku v loňském roce (po *Ferdovi hravenci* a *Králi 3333*). Je pozoruhodné, že všechny tři pohádky napsali členové souboru.

OCHOTNICKÉ SETKÁNÍ. Málo který z amatérských souborů má nejen tak dlouhou, ale především tak dokonale zdokumentovanou historii jako ochotníci z jihomoravských Zarošic (J. Vlach jí před čtyřmi lety věnoval knižní publikaci). U příležitosti 100. výročí založení místního spolku Lumír uspořádali Zarošičtí společné setkání amatérských divadelníků, zpěváků a hudebníků. Postarali se o hodnotný kulturní program, sestavený z ukázek různých divadelních her, které se v obci v minulosti uváděly. Mezi příležitostnými výstavkami zaujala kolekce 1152 svazků divadelních textů, shromážděných v Památníku obce. vz

AKTIVITA SE VYPLÁČÍ. Při slavnostním závěru Okresní divadelní přehlídky v Kutné Hoře byly vyhlášeny výsledky Soutěže aktivity divadelních a recitačních souborů okresu za rok 1980. Tři nejagilnější divadelní kolektivy (pionýrský DS Harlekýn při ODPaM Kutná Hora, DS ZK ROH Sklárný Kavalier Sázava, DS TJ Sokol Paběnice) a tři neaktivnější recitační kolektivy (Pionýrský recitační kroužek při ZDS Kamenná stezka Kutná Hora, recitační kroužek Okres. knihovny v Kutné Hoře, recitační kroužek při ZDS Fučíkova ul. v Čáslavi) převzaly z rukou zástupců stranických a státních orgánů okresu diplomy jako uznání za výraznou kulturně politickou aktivitu v uplynulém roce. Protože první tři místa byla dotována finančními odměnami, můžeme říci, že aktivita se opravdu vyplátila. mš

NA POMOC DIVADELNÍKŮM. Podobně jako jiné kulturně výchovné instituce připravilo také OKS v Gottwaldově pro režiséry amatérských divadelních souborů a další zájemce z řad ochotníků dlouhodobé školení. Kurs byl zahájen loni v listopadu a jeho náplní je jak teoretický výklad základních divadelních pojmů, tak praktická výuka s ukázkami režijní práce. Při přípravě jednotlivých lekcí spolupracuje gottwaldovské OKS s Palackého univerzitou Olomouc a Československým rozhlasem. vz

POEZIE V BRĚCLAVI. Již čtrnáct let pracuje při Sdružení klubu pracujících v Brěclavi divadlo poezie *Proměna*. Jeho vedoucím je od počátku prof.

B. Kaněra a dramaturgem prof. B. Kala. Souborem, složeným převážně ze středoškolských studentů, prošly desítky recitátorů, kteří připravili téměř osmdesát premiér, většinou pásem poezie. K neúspěšnějším patřily *Pozdravuji tě, vlasti Jánošíka*; *Otevřená okna*; *Živote, díky žes nestál*; *Stříhali dohola malého chlapečka*; *Přišel Alešův moloděc*; *dramatizace Máchova Máje*, *montáž z tvorby jihomoravských básníků a prozaiků Návraty* a další. V současné chvíli *Proměna* intenzivně připravuje pořad k 60. výročí založení KSČ a k volbám do národních výborů. vz

Z ÚKVC

ÚSTŘEDNÍ PORADNÍ SBOR PRO DRAMATICKOU VÝCHOVU DĚTÍ se sešel 9. ledna. K plánu přehlídek do roku 1985 doporučil, aby se namísto dosavadních celostátních přehlídek dětských divadelních souborů konaly střídavě v ČSR a SSR společně přehlídky dětského divadla, dětského loutkového divadla a dětského přednesu. Dále se projednával obsah inovačního školení pro absolventy dvouletého kursu dramatické výchovy při ÚKVC. Bylo doporučeno, aby květnové setkání v Solenicích bylo zaměřeno k metodice a kritériím hodnocení dětského představení. Hlavní náplň jednání ÚPS tvořila rozprava o otázkách vztahu dětského divadla a režie. Účastníci zasedání konstatovali, že velmi výrazně rozdíl mezi prací režiséra a vedoucího dětského souboru spočívají především ve fázi práce s interpretem; postup práce s dětmi je nejen jiný než s herci, ale také zdlohavější, složitější, protože je nutno respektovat specifické rysy dětské psychiky. K těmto problémům se ještě vrátíme zvláštním článkem. em

NOVÉ PUBLIKACE, které doporučujeme vaší pozornosti: *Právní normy v oblasti kulturně výchovné činnosti* — I. díl (autoři JUDr. V. Janda, JUDr. M. Moravec) obsahuje v přehledné úpravě citace všech základních právních norem týkajících se kulturně výchovné činnosti a komentář k nim. Připravený II. díl bude zaměřen k hospodářským, finančním a mzdovým předpisům. (Díl I. má 352 str. a stojí 30 Kčs.) — *Vybrané kapitoly ze státního řízení kultury* (auto-

ři JUDr. Z. Bělohorský, JUDr. J. Bönisch) ve dvou částech na 192 stranách (cena brož. výt. 14 Kčs) seznamují s obecnými zásadami a strukturou státního řízení kultury v ČSR. Objednávky na adrese: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, ediční oddělení, Blanická 4, 120 21 Praha 2 - Vinohrady.



Na základě rozhodnutí předsednictva ÚV SCDO a souhlasu pléna ústředního výboru byl vytvořen pětičlenný sekretariát SVazu se složením: dr. Milan Kyška, dr. Petr Slunečko, Josef Svoboda, Milan Vyskočil a Miroslav Ryšavý. Tento kolektiv bude pravidelně čtrnáctidenně v sekretariátě Praha 10 - Vršovice, Krymská 21, vyřizovat agendu spojenou s celkovou činností.

Už v prvních týdnech letošního roku lze konstatovat, že výzva ÚV SCDO k závazkovému hnutí na počest XVI. sjezdu KSČ, 60. výročí založení KSČ a voleb do zastupitelských orgánů, padla na úrodnou půdu a že výsledky a úspěchy snažení jednotlivců i kolektivů budou ke cti ochotnického hnutí. Hb



HRY PRO DOSPĚLÉ

Jan Jílek: *Můj hrad* (4 m, 4 ž)
František Navara: *Tentokrát v Tróji* (9 m, 1 ž)
Ignatij Dvoreckij: *Veranda v lese* (9 m, 6 ž)
Tennessee Williams: *Skleněný zvěřinec* (2 m, 2 ž) — deviz. váz.
Carl Zuckmayer: *Hejtman z Kopníku* (56 m, 11 ž, komp.) — deviz. váz.

HRY PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Karel Svoboda: *Krakonošovy dary* (11 m, 5 ž, komp.)

PÁSMO

Srdce štít (K 60. výr. KSČ — sestavil Fr. Skřípek) (3 m, 2 ž, 1 chlapec, 1 dívka)

neznámé aktovky n. v. gogola

Nikolaj Vasiljevič Gogol, autor Revizora, Ženitby, Mrtvých duší, je u nás skoro stejně slavný jako ve své vlasti.

K jeho odkazu se hlásí nejen autoři ruského klasického dramatu, jako je A. Suchovo-Kobylin, M. Saltykov-Ščedrin, ale ovlivnil i dramatiky přelomu století a jeho vliv pokračuje v dílech sovětské dramatiky dvacátých let u Majakovského, Bulgakova, Zoščenka a dalších. A najdeme ho i v dílech soudobých, např. v Šukšinových Energických lidech. Uvádí do ruské dramatiky nový typ dramatu, založeného nikoliv na dějové zápletce, ale na variabilitě charakteru a na jejich konfrontaci. V dramatu i próze velkolepě rozvíjí formu romantické grotesky, která dodnes ve světové dramatiece i próze prokazuje neobyčejnou životnost. Proplétá skutečnost a sen, logické se u něho mění v nelogické a skutečné v neskutečné, rozumné v nesmyslné a detaily denního života získávají nádech přízračnosti a fantastičnosti...

Záměna reálného a neskutečného vytváří fantastní svět Petrohradských povídek i Mrtvých duší. Láká dodnes současně inscenátory. Ráda bych v této souvislosti připomněla alespoň dvě výjimečné sovětské inscenace. Plučkov nastudování Revizora v moskevském Divadle satiry, které tvůrčím způsobem rozvíjí Mejercholdovo pojetí a buduje na principu loutkovitosti postav nesmyslný svět gogolovských úředníků. A dále Efrosovu režii Ženitby, založenou na nečekaných zvratech a absurdním rozporu slov a činů v jednání Podkolesina, který navenek vystupuje jako neobyčejně činnorodý člověk a ve skutečnosti je jeho činnorodost jen zdánlivá.

ÚŘEDNÍKOVO RÁNO

OSOBY: IVAN PETROVIČ, úředník; PRVNÍ SLUHA; DRUHÝ SLUHA; ALEXANDR IVANOVÍČ, úředník; KATEŘINA ALEXANDROVNA, žena Ivana Petroviče; ŠNEJDER, podřízený Ivana Petroviče

1

Pracovna; několik knihoven, na stole rozházené papíry. Úředník Ivan Petrovič vyjde v županu, protáhne se a pak zazvoní. Z předsíně zaslechneme: „Hned.“ Ivan Petrovič zazvoní podruhé a stejný hlas odpoví: „Hned.“ Ivan Petrovič netrpklivě zazvoní potřetí: vejde sluha.

IVAN PEROVIČ: Jsi snad hluchý, či co? SLUHA: Nejsm, prosím.

IVAN P.: Co že ses neráčil objevit, když zvoním potřetí?

SLUHA: Jak poručíte; nemohl jsem všeho nechat. Čistil jsem boty, prosím.

IVAN P.: A co dělal Ivan?

SLUHA: Ivan zametal pokoj a pak šel do konírny.

IVAN P.: Přines mi Zuzinku. (Sluha přináší fenku.) Zuzil Zuzil! Ukaž, přivážu ti papírek. (Přiváže jí na ocas papírek) (Vběhne druhý sluha)

DRUHÝ SLUHA: Alexandr Ivanovič přijel!

IVAN P.: Že prosím. (Spěšně pustí fenku a otevře sbírku zákonů)

2

Ivan Petrovič a Alexandr Ivanovič, rovněž úředník

ALEXANDR I.: Dobré jitro, Ivane Petroviči.

IVAN P.: Zdravíčko slouží, Alexandře Ivanoviči?

ALEXANDR I.: Mnohokrát děkuji. Neruším?

IVAN P.: Vůbec ne. To víte, jsem pořád v jednom kole. Tak co, v kolik hodin jste přijel domů?

ALEXANDR I.: Po šesté. Když jsem vyjel z Důstojnické, zeptal jsem se strážníka: „Nevíš, kamaráde, kolik je hodin?“ „Už odbilo šest,“ povídá. A tak jsem zjistil, kolik vlastně je.

IVAN P.: Považte, já jsem odcházel skoro ve stejnou dobu. Tak co, jaký byl whist, hehehe?

ALEXANDR I.: Přiznávám, dokonce se mi o něm zdálo, hehehe.

IVAN P.: Hehehe... Koukám jako blázen, že vynášej krále. Já sám jsem měl obsazenou křížovou dámu a dávno jsem si všiml, že Lukjan Fedosejevič už nemá barvu.

ALEXANDR I.: Nejděle se protáhla osmá partie.

IVAN P.: Ano, ano. (Po chvíli) Mrkám na Lukjana Fedosejeviče, aby vynesl trumfa — a nic. Stačilo vynést a můj spodek by udělal štych.

ALEXANDR I.: Dovolte, Ivane Petroviči, ale neudělal.

IVAN P.: Udělal.

ALEXANDR I.: Neudělal, ten by na to nestačil.

IVAN P.: A co piková sedma, kterou měl Lukjan Fedosejevič? Cožpak už jste zapomněl?

Miniatury Úředníkového rána a Spor vznikly původně jako jednotlivé scény zamýšlené celovečerní komedie Vladimír 3. stupně, tedy prvního dramatického pokusu pro „velké“ divadlo. Bylo to r. 1832. Gogol chtěl vykreslit ve své hře obraz petrohradského úřednictva a zesměšnit typ dravého ctižádostivce. Později přerušil práci na komedii z obavy, že nelítostně zasáhne cenzura, a přepracoval některé scény na krátké aktovky. V Úředníkově ránu se setkáváme se dvěma petrohradskými úředníky, Ivanem Petrovičem a Alexandrem Ivanovičem. Druhý závidí prvnímu jeho rychlejší postup. Aktovka byla poprvé otištěna v Puškinově časopise Současník r. 1836. Motiv závidí se objevuje i v druhé miniatuře Spor, která vyšla r. 1842 a dočkala se uvedení za autorova života. Proletov závidí svému kolegovi Burďukovovi, a proto s radostí uvítá Burďukovova bratra, který se rozhodne vést proti svému příbuznému spor o tetiččino dědictví. Demokratické kruhy ruské kritiky přijaly aktovku s nadšením.

V obou případech máme před sebou ukázkou Gogolova charakterizačního mistrovství — stačí jedna replika, náznak a všechny pomáhají dotvářet výstižnou charakteristiku určitého typu se všemi lidskými slabostmi.

Proto je při studiu obou miniatur důležité věnovat co největší péči práci s hercem a s autorovým slovem. Nevyžadují nákladnou dekoraci, ale třeba jen holou scénu s příznačným detailem. Je také možné ještě víc zdůraznit spojitost obou miniatur tím, že do hlavních rolí v obou aktovkách obsadíme tytéž herce.

ALENA MORÁVKOVÁ

ALEXANDR I.: On že měl sedmu? Nevzpomínám si.

IVAN P.: Ovšem, měl dvoje piky: čtyřku, kterou nepřebil dámu, a sedmu.

ALEXANDR I.: Ne, dovolte, Ivane Petroviči. Mohl mít nanejvýš jednu.

IVAN P.: Můj bože, Alexandře Ivanoviči, komu to říkátel! Měl dvě karty. Vzpomínám si, jako by to bylo teď: čtyřku a sedmičku.

ALEXANDR I.: Čtyřku měl, ale sedmičku ne. Jinak by ji vynesl, no uznajte.

IVAN P.: Na mou duši, vězte mi, Alexandře Ivanoviči!

ALEXANDR I.: Ne, Ivane Petroviči, to je vyloučeno.

IVAN P.: Dovolte... Víte co? Nejlepší uděláme, když zítra zajedeme k Lukjanu Fedosejeviči. Souhlasíte?

ALEXANDR I.: Platí.

IVAN P.: A zeptám se ho osobně, jestli měl pikovou sedmu...

ALEXANDR I.: Prosím, nemám námitek. Mimořádně, kdybych to měl posoudit... Stejně je divné, že Lukjan Fedosejevič tak špatně hraje. Nedá se přece tvrdit, že by neměl tuhle (ukáže si na čelo). Je to jemný člověk a umí se chovat...

IVAN P.: A dodejme, je zkušený! Takových lidí, upřímně řečeno, je u nás pomálu. Byl jste u Jeho excelence?

ALEXANDR I.: Byl. Zrovna jdu od ní. Dnes po ránu bylo kapánek chladno. Jak doufám víte, nosívám obvykle kožesínovou kazajku. Je daleko lepší než flanelová a přitom se člověk tolik nezpotí. Ale tentokrát jsem si dal přinést kožich. Přijedu k Jeho excelenci a ta ještě spa-

la. Ale nakonec jsem se dočkal. Mluví se o tom i onom . . .

IVAN P.: A o mně nebyla zmínka?

ALEXANDR I.: Jak by ne, mluvilo se o vás. Byl to náramně zajímavý rozhovor.

IVAN P.: (oživeně) Povídejte, prosím . . .

ALEXANDR I.: Jestli dovoluji, začnu po pořádku. Bylo to náramně zajímavé. Jeho excelence se mimo jiné ptala, kam chodívám, že mě tak dávno neviděla, a dala si vyprávět o všecřejším večírku a kdo všechno tam byl. Povídám: „Byl tam Pavel Grigorjevič Borščov a Ilja Vladimirovič Bubnicyn.“ Jeho excelence po každém slově pronesla: „hm!“ „A ještě tam byl někdo, koho Vaše excelence ráčí dobře znát . . .“ pokračuju.

IVAN P.: Kdo?

ALEXANDR I.: Dovolte . . . co byste mysleli, že na to Jeho excelence odpověděla?

IVAN P.: Nemám tušení.

ALEXANDR I.: Řekla: „Kdo by to jen mohl být?“ „Ivan Petrovič Barsukov,“ povídám. „Hm!“ prohlásila Jeho excelence, „to je úředník a . . .“ (pohlédne ke stropu) Máte to tu hezky vymalované. To je na váš účet nebo na státní?

IVAN P.: Ne, to je úřední byt.

ALEXANDR I.: Tuze pěkně! Tuhle košík, lyra, kolem suchary, bubínek . . . Jako pravé . . . jen to obhatat . . .

IVAN P.: (netrpělivě) Tak co řekla Jeho excelence?

ALEXANDR I.: Já, já zapomněl. Cože řekla?

IVAN P.: Jeho excelence pronesla: „hm!“ „To je úředník a . . .“

ALEXANDR I.: Ano, ano . . . „To je úředník,“ řekla, „a slouží u mně.“ Dál už to nebylo tak zajímavé. Začalo se mluvit o obyčejných věcech.

IVAN P.: A víc se o mně Jeho excelence nezmínila?

ALEXANDR I.: Ne.

IVAN P.: (pro sebe) Prozatím to není mnoho. Panebože! Co by jí to udělalo, kdyby řekla: „Toho Barsukova vzhledem k jeho zásluhám navrhuji k udělení . . .“

3

Tíž a Šnejder (nakoukne do dveří)

IVAN P.: Jen pojďte dál! Nevadí, jen račte: nesete zprávu?

ŠNEJDER: Ne, jen něco k podpisu. Tady je připsán pro komoru a tady hlášení pro přednostu . . .

IVAN P.: (mezitím čte): „Panu přednostovi . . .“ Co to má znamenat? Máte tady nestejně velké mezery po stranách. Jak to tak? Víte vy, že za tohle vás můžu dát zavřít? (Upře na něho zpytavý pohled)

ŠNEJDER: Říkal jsem to Ivanu Ivanoviči . . . Tvrdil, že ministr se na takovou maličkost ani nepodívá.

IVAN P.: Maličkost, maličkost! Ivanu Ivanoviči se to mluví. Já osobně si taky myslím, že ministr se na to ani nepodívá. Ale co když si zrovna vzpomene?

ŠNEJDER: Mohu to přepsat, jenomže to nestihneme včas. Sám jste ráčil podotknout, že ministr se na to ani nepodívá.

IVAN P.: To všechno je pravda. Úplně s vámi souhlasím. Nebude se zabývat podobnými hloupostmi. Ale co když si zamane a řekne si: „Podívám se, jak velké jsou tady mezery?“

ŠNEJDER: Když myslíte, já to hned přepíšu.

IVAN P.: Myslím, myslím . . . Já vám to tady vysvětluju, protože jste studoval na univerzitě. S jiným bych neztratil ani slovo.

ŠNEJDER: Dovolil jsem si to jen proto, že pan ministr prý . . .

IVAN P.: Počkat . . . Máte naprostou pravdu, nehodlám se s vámi přít. Ministr se na to ani nepodívá a dokonce si na to ani nevzpomene. Ale co kdyby? Co pak?

ŠNEJDER: Já to přepíšu. (Odejde)

4

IVAN P.: (pokřívá rameny, obrací se k Alexandru Ivanoviči): Zeleně mládí . . . Je to slušný mladík, nedávno vystudoval univerzitu, ale kouska filipa nemá . . . Nedovedete si představit, vážený Alexandře Ivanoviči, jaké úsilí jsem musel vynaložit, abych všechno uvedl do pořádku. Kdybyste viděl, v jakém stavu jsem převzal odbor! Považte, ani jeden úředník neuměl pořádně napsat jediné písmeno. Koutám, jeden píše na jeden řádek a na druhý -excelenci. Jiný na jeden řádek excel- a na druhý -enci. Zkrátka hrůza! Hotová spoušť! A dnes se podívejte na naše listiny: radost pohledět! Potěšení pro oko i pro ducha. Ve všem pořádek! **ALEXANDR I.:** Abych tak řekl, to místo vás stálo hodně krve a potu . . .

IVAN P.: Správně, krve a potu. Co například, už mám takovou povahu. Kde bych už dnes byl, kdybych se staral jen o sebe! Neměl bych si kam všet všechny ty řády . . . Ale co dělat, nedovedu to! Proč ne, naznačit nebo udělat nějakou tu nárazku, prosím, ale o něco přímo požádat, říct to na rovinu . . . ne, na to já nejsem. Jiní získávají pro sebe další a další výhody. Ale já už mám takovou povahu: dokážu se snížit ke všemu, ale k podlosti nikdy! (S povzdychem) Toužím po jednom po nějakém tom vyznamenání. Ne že by mi na něm tolik záleželo, ale rád bych, aby ostatní viděli, že nadřízení si mě váží. A proto vás prosím, drahý Alexandře Ivanoviči: příležitostně, mezi řečí, připomeňte Jeho excelenci, že Barsukov má v odboru takový pořádek, jaký se málokde najde, nebo tak nějak.

ALEXANDR I.: S radostí, jen co se nasčytne příležitost . . .

5

Tíž, Kateřina Alexandrovna, žena Ivana Petroviče

KATEŘINA ALEXANDROVNA (při pohledu na Alexandra Ivanoviče): Á, Alexandr Ivanovič. Božíčku, jak dlouho jsme se neviděli! Vy jste na mě úplně zapomněl . . . Jak se daří Natálii Fflipovně?

ALEXANDR I.: Chválabohu, díky za zptání. Mimochodem, před týdnem málem onemocněla.

KATEŘINA A.: Copak, copak?

ALEXANDR I.: Ale, píchalo jí tuhle pod lopatku a cítila přitom strašnou úzkost. Doktor jí předepsal projímadlo a heřmánkový a čpavkový obklad.

KATEŘINA A.: Měli jste zkusit nějaký homeopatický prostředek.

IVAN P.: Vážně, člověk žasne, kam až vede osvěta. Například mluvíš o homeopatii. Nedávno jsem byl na jednom představení. A co byste řekl? Kluk, asi takhle veliký (ukazuje), nejvyšší tříletý, a měli jste vidět, jak rejdl na takhle tenoučkém lanu! Namouduši, člověk ani nedýchá!

ALEXANDR I.: Melasová zpívá úžasně.

IVAN P.: (vzýnamně): Melasová? Ano, tak procitně.

ALEXANDR I.: Báječně!

IVAN P.: Všiml jste si, jak lehce vezme třeba tohle? (Vrtí mu rukou před očima)

ALEXANDR I.: Ano, je báječná. Ale už jsou skoro dvě.

IVAN P.: Kampak, kampak, Alexandře Ivanoviči?

ALEXANDR I.: Musím už jít. Ještě musím před obědem navštívit tři místa.

IVAN P.: Tak tedy na shledanou! Kdy se uvidíme? Málem bych zapomněl: sejdeme se zítra u Lukjana Fedosejeviče?

ALEXANDR I.: Určitě. (Odpoví se)

KATEŘINA A.: Na shledanou, Alexandře Ivanoviči!

ALEXANDR I.: (obléká si kožich v předstředí): Takovéhle lidi nesnáším. Nic nedělá, jenom tloustne a tváří se, že je takový a makový, co všechno udělal a co zlepšil. Hledme, co by nechtěl! Rád by shrábl nějaký ten řád. A on ho shrábne, převít jeden. Taková mívají štěstí! A já? Jsem o pět let služebně starší než on a dodnes mě nenavrhl. Odporný kšicht! A jak se rozplýval! Ne, jemu prý na tom nezáleží, jen aby nadřízení ukázali, jak si ho váží. A ještě mě žádá o přimluvu! To kápl na pravé! Na to se ještě podíváme. Já tě tak osolím, že žádný řád nedostaneš . . . Ne a ne . . . (Několikrát přesvědčivě udeří pěstí do dlaně a odchází)

SPOR

1

(Pracovna. Vrchní tajemník senátu Proletov sedí v křesle a škytá)

PROLETOV: Co je to? Že by škytavka? Včerejší oběd mi uvízl v krku. Tyhle hříbky a zeleninová polívka . . . Člověk jí čertovco? [Škytne] Tu to máme! [Znovu škytne] A zas! [Škytne] A zas! Ještě jednou! [Škytne] Tak to už máme čtyřikrát! [Škytne] Aby to čert vzal! Mám ještě nahlédnout do Severní věly, co tam píšou? Už mě ta Včela omrzela. Připomíná starou pannu. (Čte a vykřikuje) Krachmanov dostal řád! Cože? Petruška Krachmanov? Když byl takhle malej (ukazuje), upíchl jsem ho do sboru jako kadeta. (Pokračuje ve čtení a náhle vykřikne a vykulí oči) Cože? Co je zas tohle? Že by to byl náš Burdukov? Ano, je to on, Pavel Petrovič Burdukov! Dostal vyznamenání . . . To je, co? Úplatkář, dvakrát ho soudili, jeho táta byl zloděj, okradl státní pokladnu . . . On sám je ten nejodpornější chlap pod sluncem. A všichni ho pokládají za poutivce . . . Pokrytekl Svatoúšek . . . Kupříkladu povídá: „Buchtelevův případ není správně posouzen, senát nepronikl k podstatě věci . . .“ Co tomu říkáte? Zkrátka domákl se, neřáď, že jsem shrábl dvacet tisíc, a tak ho mrzelo, že je neshrábl on! Sedí jako slepice na vejcích — když ne mně, tak ani tobě. Já tě znám . . . Jen si klidně balamut lidí, přetvařuj se. Já o tobě slyšel pěkný věci. Vážně, člověku to přijde zrovna líto . . . Sotva nakoukne do novin, hned po popadne smutek a obrací se mu žaludek, nic víc. Hej, Andrejil!

2

SLUHA (vejde): Co ráčíte poroučet?
PROLETOV: Odnes ty noviny! Proč je sem nosíš, moulo? (Sluha odnáší noviny) Vida Burdukoval! Takového bych bez pardonu poslal na Kamčatku. Přiznám se, s velikánským gusem bych mu provedl nějakou ten podraz, třeba hned, ale doposud jsem neměl příležitost. Co se dá dělat . . . Pánbůh se na nás rozněval. Já bych tě takhle pohladil, hezky bych tě praštil přes pysky . . . Mimochodem pysky má jako ten vůl, převít jeden . . .
SLUHA (vejde): Je tu nějaký pan Burdukov.
PROLETOV: Cože?!
SLUHA: Přijel nějaký pan Burdukov.
PROLETOV: Co to žvaníš za nesmysly?

SLUHA: Je to tak, prosím.

PROLETOV: Lžeš, pitomče! Proč by ke mně jezdil? Pavel Petrovič Burdukov?

SLUHA: Ne, tohle je jinej.

PROLETOV: A kdo je to teda?

SLUHA: Račte si ho osobně prohlídnout: je tady.

PROLETOV: Že prosím.

3

(Proletov a Christofer Petrovič Burdukov)

BURDUKOV: Prosím za prominutí, že obtěžuji. Okolnosti i moje záležitosti mě přinutily opustit náš Zapadákov. Přijel jsem požádat o pomoc, o přímlovu.

PROLETOV (stranou): To není on, a přece to existuje jakási shoda . . . (Nahlas) Co si račíte přát? Čím vám mohu být užitečný?

BURDUKOV (pokrčí rameny): Soudní spor, proces.

PROLETOV: Spor? S kým?

BURDUKOV: S vlastním bratrem.

PROLETOV: Nejdřív mi laskavě o sobě něco řekněte a pak vysvětlíte svůj případ. Račte se posadit.

BURDUKOV: Jmenuju se Burdukov, křesťním jménem Christofoř. Můj otec se jmenoval Petr. Soudím se s vlastním bratrem Pavlem Petrovičem Burdukovem.

PROLETOV: Cože?! Ne!

BURDUKOV: Co na mě tak vejráte? Nebo si snad myslíte, že bych jen tak pro nic za nic opustil Tambov a vydal se sem s poštovním spřežením?

PROLETOV: Bůh vám žehnej za takový šlechetný skutek! Jestli dovolíte, nejdřív se seznámíme. Nic chytřejšího jste si nemohl vymyslet. Atsi někdo tvrdí, že neexistuje spravedlnost a velkodušnost. Co je tohle? Tady stojí pokrevní příbuzný, vlastní krev a nelituje bratral Vede proti němu proces! Smím vás obejmout?

BURDUKOV: Dovolte, já sám vás obejmu za takovou ochotu. (Objímají se) Když jsem vás uviděl poprvé, nevypadal jste, že máte všech pět pohromadě.

PROLETOV: Tu máš jak to tak?

BURDUKOV: Namouduší. Dovolte malý dotaz: vaše nebožka maminka, když byla samodruhá, se nejspíš něčeho polekala, ne?

PROLETOV (stranou): Co to plácá za nesmysly?

BURDUKOV: Z toho si nic nedělejte, to se stává náramně často. Kupříkladu náš přisedící u soudu má celou spodní polovinu obličej jako beran. Jako by seříznutou a porostlou beraní srstí. Učiněnej beran. Zavínula to jistá bezvýznamná okolnost. Když ho nebožka matinka rodila, připlétl se k oknu beran a čert mu napískal, aby zabečel.

PROLETOV: Nechme přisedícího i berana na pokoji. Velice mě těší, že vás poznávám.

BURDUKOV: A mě zas těší, že jsem našel takovýho přímlovce. Když se na vás tak dívám, vidím, že mi někoho připomínáte. V našem střeleckém pluku sloužil poručík a ten vám byl podobnej jako vejce vejci. Byl to hroznej ochlastal! Řeknu vám, neminul den, aby neměl rozbitou hubu.

PROLETOV (stranou): Jak vidím, tenhle újezdni medvěd není zvyklý držet jazyk za zuby. Co na srdci, to na jazyku — i kdyby to byla sebevětší hovadina. (Nahlas) Nemám příliš mnoho času, a proto přistupme, prosím, k věci.

BURDUKOV: Dovolte, to se nedá klidně vypovědět. To je celá historie! Znal jste statkářku Jevdokij Malafjevnu Zerebovovou z usuzského újezdu? Dobrá, neznal jste ji. To je naše teta — tedy moje

a té bestie, mého bratra. My dva jsme její přími dědicí — račte si všimnout, kam až to dospělo! A pak ještě naše sestřina, provdaná za generála Povališčeva, ale o tu nejde, beztak dostala svoje. Tak tedy abyste ráčil vědět: ten podfukář, můj bratr, mohl by dělat satanášovi strejčka — k ní přijede a povídá: „Tetinko, už máte sedm křížků a chválabo hu jste ještě na světě. Co byste se mohla s hospodářstvím? Já se o vás budu starat a budu vás živit.“ A na to — považte! se přestěhoval do jejího domu a žil si tam a poroučel jako pán. Posloucháte mě?

PROLETOV: Poslouchám.

BURDUKOV: Tak je to, ano. Najednou tetinka onemocněla, bůhví, co se jí stalo, možná že jí bratříček něco namíchal. Já se to po straně dozvěděl a zajel jsem tam. Všimněte si: přijdu tam a v síni mě uvítá ta bestie, totiž bratr, a rozplývá se v slzách: „Bratře,“ povídá, „do smrti budeme nešťastní. Naše dobroditelka . . .“ „Copak, odevzdala snad duši pánubohu?“ „Ne, ale přišla její poslední hodinka.“ „Vejdou dovnitř a vidím, tetička jako mátoha a jen očima pomrkává. Co dělat? Pláč nepomůže, nemám pravdu?“

PROLETOV: Ovšemže nepomůže.

BURDUKOV: Co naplat . . . Bůh si to nejspíš přál. Přistoupil jsem blíž. „Tetičko,“ povídám, „všichni jsme smrtelní, a když pánbůh nedopustí dnes, dopustí zítra — není libo učinit včas příslušná opatření?“ A ona . . . Vidím, že už nemůže pohnout jazykem, jenom ze sebe vypravila . . . „e . . . e . . . e . . .“ A ten zlo-lajník, můj bratr, stál vedle její postele a povídá: „Tetička tím chce říct, že už všechno zařídila.“ Jen si považte!

PROLETOV: Jak to, cožpak to sama prohlásila?

BURDUKOV: Starýho kozla prohlásil! Zablekotala jenom: „e . . . e . . . e“ Přistoupím ještě blíž. „A smím vědět, tetičko, jak jste to zařídila?“ ptám se. A ona zas: „e . . . e . . . e . . .“ Ta bestie znovu povídá: „Tetička tvrdí, že všechno najdeme v závěti.“ Slyšíte? Co jsem měl dělat? Už jsem neřekl ani slovo, mlčel jsem jako ryba.

PROLETOV: Dovolte, ale proč jste ho ihned neobvinil ze lži?

BURDUKOV: Co jsem měl dělat? (Rozhodí rukama) Začal se zapřísahat, že skutečně tohle všechno řekla. A já jsem uvěřil.

PROLETOV: A rozpečetili jste závět?

BURDUKOV: Rozpečetili.

PROLETOV: No a?

BURDUKOV: Když jsme splnili křesťanskou povinnost, všechno, jak má být, povídám: „Neměla by se přečíst tetiččina poslední vůle?“ Bratr ze sebe nevypravil ani slovo — tvářil se, že trpí, předstíral zoufalství na odív lidem. „Prosím,“ povídá, „tady ji máte a přečtete ji sami.“

Shromáždili se svědci a četla se poslední vůle. A co byste řekli, že tam stálo? „Mému synovci, Pavlu Petroviči Burdukovovi mladšímu — poslouchejte! — odměnou za jeho synovskou péči a stálou pomocí až do mé smrti — všimněte si! — odkazují rodový, poctivě nabytý statek v usuzském újezdu . . .“ Slyšíte, kam to vedlo? „a dále pětset duší, podléhajících zdanění, polnosti a tak dále.“

Dovedete si to představit? „Mé neteři, Marii Povališčevové, dceři Petra, rozené Burdukovové, odkazují příslušnou vesnici sestávající ze sta duší. Svému synovci . . .“ — všimněte si, to je vrchol — Christofořovi synu Petra Burdukovu, odkazují na památku — chacha! tři sametové sukně a všechno haraburdí, co je

v komoře, a sice: dva prachové polštáře, porcelánové nádoby, prostěradla a čepce . . .“ bůhvíjaké hadry ještě . . . Co tomu říkáte? Ptám se vás: nač potřebuju sametový sukně?

PROLETOV: Podfukář jeden! Uctivě děkuju!

BURDUKOV: Podfukář? Prosím, souhlasím! Ale ptám se vás: nač potřebuju sametový sukně? Co si s nimi počnu? To abych si je navlíkl na hlavu!

PROLETOV: A svědkové se podepsali?

BURDUKOV: Jak by ne. Sezval si tam všelijakou verbež.

PROLETOV: A nebožka se vlastní rukou podepsala?

BURDUKOV: V tom je ten háček . . . Podepsala, ale čertvíjak!

PROLETOV: Jak to?

BURDUKOV: Jmenovala se Jevdokije, ale podpis je natolik nečitelný, že se nedá rozluštit.

PROLETOV: Jak to?

BURDUKOV: Čert aby se v tom vyznal! Měla napsat: Jevdokije a místo toho napsala: Jen to pije.

PROLETOV: Neříkejte!

BURDUKOV: Abyste věděl, on je schopen všeho: A mému synovci Christofořovi, synu Petra, tři sametový sukně!

PROLETOV (stranou): Musím uznat, že Pěta Burdukov je pašák! Nikdy by mě nenapadlo, že to takhle šikovně narafočí.

BURDUKOV (mává rukama): Jen to přijel Co to má znamenat? Vždyť to není žádné jméno!

PROLETOV: Co hodláte dělat?

BURDUKOV: Už jsem podal žádost o zrušení závěti vzhledem k tomu, že podpis je falešný. Až nelže: nebožka se jmenovala Jevdokije a ne Jen to pije.

PROLETOV: Dobrá. Jestli dovolíte, já osobně se toho ujmu. A to neprodleně. Napíšu lístek jednomu známému tajemníkovi a vy mi zatím opatříte kopii té vaší závěti.

BURDUKOV: Jsem vám nesmírně vděčen. (Popadne čepici) Kterými dveřmi se dostanu ven — tedy nebo tudy?

PROLETOV: Račte tudy.

BURDUKOV: Ptám se proto, že ještě musím vykonat potřebu. Na shledanou, velevážený. Jak že se jmenujete? Pořád to zapomínám!

PROLETOV: Alexandr Ivanovič.

BURDUKOV: Alexandr Ivanovič . . . Proldukovskij je taky Alexandr Ivanovič. Neznáte ho náhodou?

PROLETOV: Neznám.

BURDUKOV: Bydlí pět verst od mé vesnice. Buďte sbohem!

PROLETOV: Sbohem, velevážený, poručím se!

4

(Proletov, později sluha)

PROLETOV: Nečekáný dar! Prostě pánbůh mi ho poslal do cesty! Je to zvláštní, ale člověka to tady uvnitř hřeje asi tak, jako by mu žena porodila prvního syna . . . nebo jako by ho ministr přede všemi úředníky polbil! Namoudušil je v tom něco magnetického! Hej, Andreji! Běž k mému tajemníkovi a požádej ho, aby sem okamžitě přišel. Slyšíš? Počkej: tu máš, kup si vodku a ožer se jako kůň — dneska ti to dovolím. A tuhle kup synovci perník. Řekni tajemníkovi, aby přišel okamžitě, jde o neodkladnou záležitost! Konečně i v naší ulici bude svátek! Jen počkej, teď začnu hrát já a uvidím, jak budeš tancovat! A až dám dohromady celý orchestr z těch, co sedí v senátu, budeš tancovat, až se utancuješ k smrti!

Přeložila Alena Morávková

SHAKESPEARE A FILM II.

Peter Brock napsal (1967), že „existují dvě filmové adaptace Shakespeareových her, které si zaslouží pozornost: sovětský Hamlet režiséra Kozinceva (1964) a Kurosawův Krvavý trůn (Macbeth, 1957). Tento Kurosawův film je opravdu dokonalé dílo, snad jediný skutečně mistrovský film inspirovaný Shakespeareem, ale...“. Kurosawa se vzdal jmen a prostředí originálu, vzdal se jeho slov a dialog vzdálený dramatikovu verši melodii i rytmem jen v nezbytné míře doplní vizuální a zvukovou baladu. Do děsivě vize rozvinul výrazové prvky jevišti nedostupné, birmanský les se z několika stručných poznámek v textu hry proměnil na plátně kin v živý organismus, v objektech a subjektech zločinu je děsivým symbolem kůň přibíhající z hostiny do dvora pod okna bez jezdce. „Jsem Japoncem do morku kostí a nic na tom nemění okolnost, že jsem adaptoval Dostojevského nebo Shakespeara, stejně jako je lhostejné, že některé mé filmy se označují za japonské westerny.“ Vytvořil znovu a po svém na půdorysu slavného dramatu obraz rozkladu silné individuality štvané chorobnou ctižádostí ženy.

Dílo Kurosawy je Shakespeareovi bližší než dvě desítky Macbethů včetně filmu Olivierova (1957), než o deset let starší pokus Orsona Wellese; jeho pojetí hovoří „o úkladech proti křesťanskému právu a pořádku“, kterých se dopouštějí „agenci chaosu, kněží pekla a čar, jejichž nástrojem jsou ctižádostiví muži“. Mezi zajímavé varianty macbethovské dramaturgie patří Joe Macbeth (1955 — Ken Hughes), kde ctižádostivá milenka žene

gangstera na trůn krále podsvětí. Lady Macbeth Mcenského újezdu (1962 — A. Wajda), novela N. S. Leskova o vášnivě a krvežíznivě statkářce, byla už koncem dvacátých let předlohou opeře D. Šostakoviče, v listopadu 1980 viděla Praha její činoherní podobu v inscenaci moskevského Divadla V. V. Majakovského. Barevný Macbeth R. Polaňského (1970) nešetří rudou krví a žánrově patří do hororů.

Interpretační rozptyl filmových zpracování Shakespeara je stejně zřetelný v příběhu Romea a Julie. Opuštěme si komentář k dílům Vesnický Romeo, Romeo a Julie u moře, Rádoby Romeo, Cválařící Romeo, Robustní Romeo, Romeo a Julie, Romeo z vagonu na uhlí, Romeo v pyžamu. Tři neznámější verze věrně předloze jsou z let 1936 (George Zukor), 1954 (Renato Castellani) a 1968 (Franco Zeffirelli); je příznačné pro vývoj filmového umění, že představitelům titulních rolí bylo u Zukora 43 a 36 let (Howard, Shearerová), u Castellaniho 26 a 19 (Harvey a Shentalová) a Zeffirelliho 17 a 15 (Mhitting a Husseyová). Viděli jsme Romea a Julii tančené G. Ulanovovou a J. Ivanovem (1954 — Prokofjevův balet — Lev Arnštam a Leonid Lavrovskij); poválečný nástup filmového muzikálu vedla West Side Story (1960 — Robert Wise) situující příběh dnešních Romeů a Julií do světa rasové nenávisť v USA; moderní parafrázy byli také Milenci z Verony.

Podobný obraz poskytuje pohled na půldruhé desítky filmových verzí Othella. I v nich nechybí experimenty převyprávět klasické drama žárlivosti v současném kostýmu; v jednom

z těchto pokusů je On džezovým klavíristou a Ona zlatovlasým slávkem kabaretního pódia. Dmitrij Buchawetzki režíroval němeého Othella (Německo — 1922) s Emilem Janningsem a Wernerem Krausem jako „symfonii v obrazech na shakespearovské téma“. Znovu Orson Welles se snažil vnútit dramaturgickou úpravou, režii a interpretací titulní role (koprodukce USA — Maroko — 1952) klasické tragédii osobitý výklad, ale jeho myšlenky tonou v lesku velkolepé, vnějšími efekty vyzdobené inscenaci. Významným přínosem k Shakespeareům na filmovém plátně je dílo Sergeje Jutkeviče (1955), který si do hlavních rolí pozval Sergeje Bondarčuka a Irinu Skobceovou. Laurence Olivier, z jehož velkého životního plánu vytvořit seriál shakespearovských filmových přepisů zbyli jen Jindřich V. (1944), Hamlet (1947) a Richard III. (1955), si zahrál Othella ve filmu R. Burga (1965).

Podstatné pro všechny pokusy tlumočit Shakespeara filmem není, do jaké míry a jakou metodou jsou předlohy transformovány; je ovšem podstatné, zda ústřední postavy jeho her mluví o nás k nám. Neboť „Shakespeare psal vždy o své době, ale oblékal ji do jiného roucha,“ říká shakespearolog Morozov. Už před ním to napsal B. Engels: „Ať se odehrává děj jeho her kdekoli, v Itálii, Francii, Navaře, v podstatě je to vždy merry England.“

Skončeme svou exkurzi do zfilmovaných Shakespeareů připomínkou výlučného vkladu československé kinematografie: loutky Jiřího Trnky vytvořily ze Snu noci svatojánské (1959) baletní a pantomimickou féerii téměř beze slov. I neúplný přehled nám napověděl několik závěrů. Film není ani následníkem, ani rivalem nebo křisitelem divadla, jak se o to čas od času vedly spory. Je svébytným uměním, pro které je divadlo jednou ze skutečností nabízejících látky a témata, ideje a tvary, esteticky kvalifikované motivy a artefakty, inspiraci a zkušenosti. Všechna poučení a použití jsou vhodná, pokud dílo filmového umělce je tvorbou a jeho tvorba službou společnosti. Toto podmínění platí i v opačném procesu, kdy film poskytuje své hodnoty divadlu. SZ

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVIII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVIII), Č. 3. BREZEN 1981, VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENEK MAREK. REDAKCE: JAROSLAV KABIČEK, GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KŘESALOVÁ. TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTÍKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKNOU TISKARSKÉ ZÁVODY, N. P. PRAHA, ZÁVOD 3, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠIRUJE PNS. — OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 KČS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V LEDNU 1981 © PANORAMA, PRAHA 1981.

as81



KRVAVÝ TRN (PODLE TRAGÉDIE MACBETH),
REŽIE A. KUROSAWA, JAPONSKO 1957

DIVADLO VE FILMU

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: DS ŠUPINA
VODNANY -- V. K. KLICPERA: KAŽDY NĚCO
PRO VLAST. FOTO P. HRDINA



ROMEO A JULIE, REŽIE F. ZEFFIRELLI, ITALIE
1963

