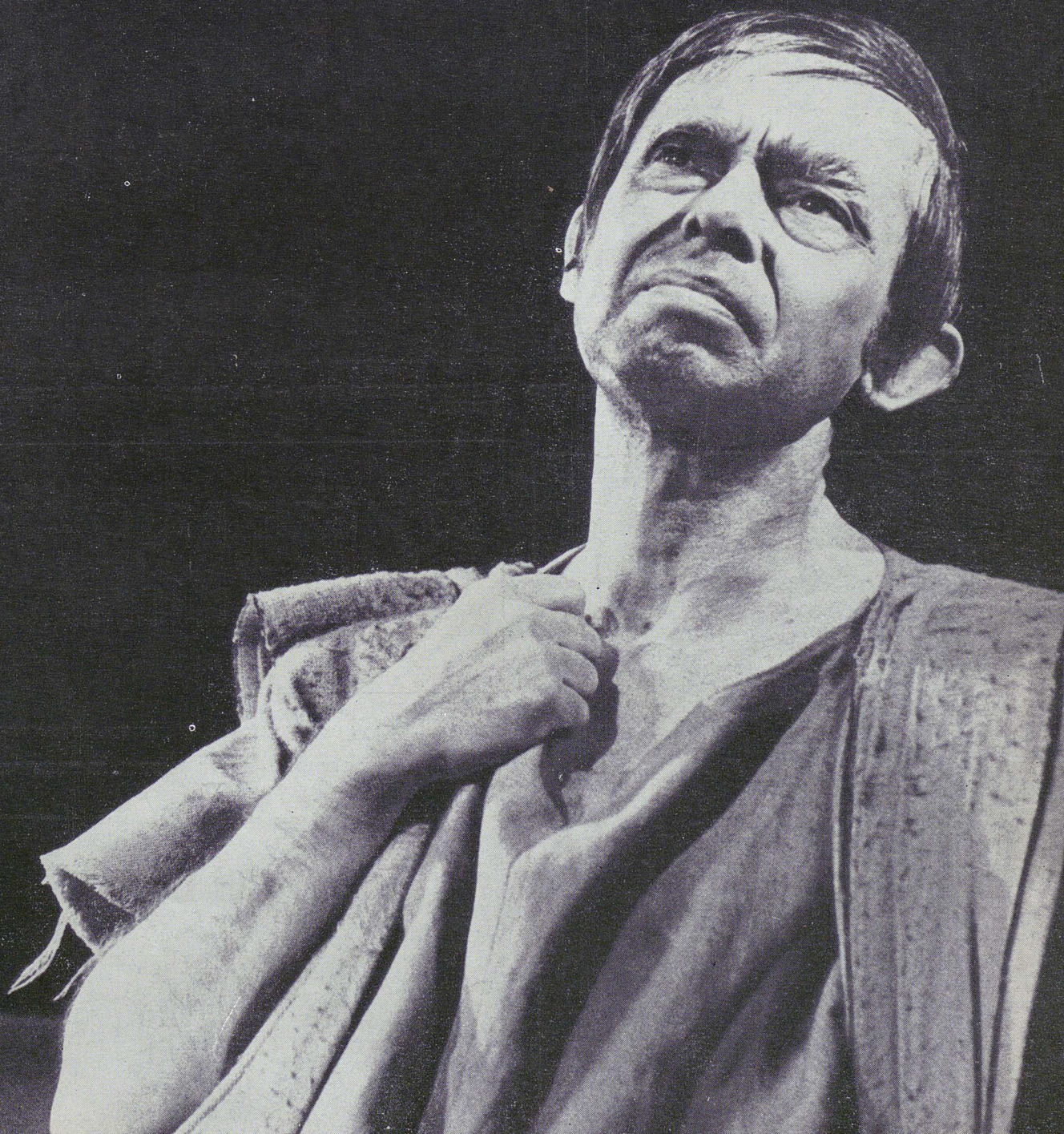

a.s.80

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

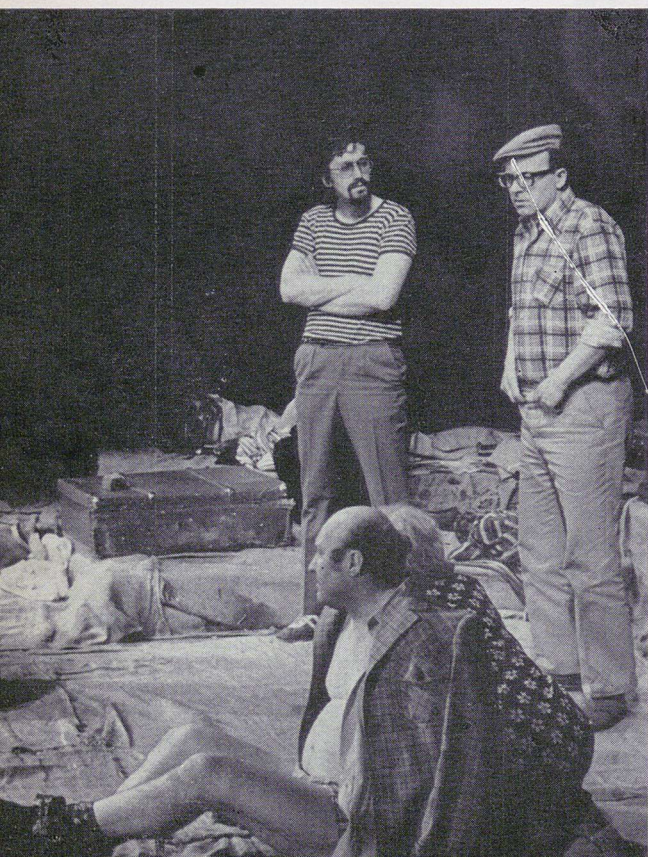
7





DS BRANÍK PRAHA – Z. KALOČ: MEJDAN NA PÍSKU. FOTO V. SPÜR

DĚLNICKÉ DIVADLO BRNO – J. G. TAJOVSKÝ: ŽENSKÝ ZÁKON. FOTO J. KRA-TOCHVIL



Z MEZIKRAJOVÝCH PŘEHLÍDEK

NA TITULU: DS MAJ UKDŽ PRAHA – G. FIGUEIREDO: LIŠKA A HROZNY. FOTO PAVEL ŠTOLL

DIVADLO D 3 KARLOVY VARY – BRATŘÍ ČAPKOVÉ: ZE ŽIVOTA HMYZU. FOTO V. ONDRÁČEK



K průkopníkům české marxistické divadelní kritiky na stránkách Rudého práva náleží Marie Majerová a Julius Fučík. Jejich silnou zbraní bylo nejen politické přesvědčení, ale i vzdělání, odvaha, smysl pro humor a herecká zkušenost, která buržoazním kritikům zpravidla chyběla (pouze Karel Čapek a Josef Kodíček občas režirovali).

Majerová jako starší (narodila se roku 1882 a psala referáty do Rudého práva ve dvacátých letech) mohla srovnávat hostování Moskevského uměleckého divadla v roce 1906 s hostováním téhož souboru roku 1922 a konstatovat jeho určitou uměleckou stagnaci, což se později stalo faktem divadelní historie. Majerová věnovala svou pozornost — vedle hostujících souborů a jednotlivců — všem významným divadelním událostem v Praze, divadlu oficiálnímu i avantgardnímu, profesionálnímu i amatérskému. Její třídní pohled jí umožnil správně ocenit Hilarovo nastudování Romea a Julie (1924), jež uznala za inscenaci kypící vervností, dynamikou a mládím. Ona jediná postřehla, že proti dřívějším nastudováním Hilar neproměnil hru v lyrickou deklamaci, ale generační spor a „uskutečňování Shakespearových slov“. V tom směru potvrdil názor mladé kritičky Romain Rolland za své pražské návštěvy, pro něhož znamenala Hilarova inscenace první plnokrevné ztvárnění Shakespeara vůbec (a Rolland měl s čím srovnávat).

Podobně přijala Majerová jako zvěst válkou poznamenané generace Hilarova Hamleta s Eduardem Kohoutem (1926). Když ho srovnávala s chladně akademickým Kvapilovým nastudováním na Vinohradech (titulní role Zdeněk Štěpánek), vyzdvihla aktuálnost Hilarovy koncepce. Na druhé straně kritizovala Majerová Hilara všude, kde podle ní ustupoval měšťáckému vkusu (či spíše nevkus), kde nebylo jeho dílo živou výpovědí.

Majerová viděla jednu z příčin divadelní krize v cenách lístků, ovlivňujících složení hlediště. Usilovala proto o odstranění abonentního systému a důslednou demokratizaci divadla, jež by umožnila přístup do hlediště i dělnickému obecnstvu. Podobně jako Čapek chtěla Majerová vymanit divadlo z čistě obchodních kalkulací a provozního shonu a zajistit mu tak základní tvůrčí podmínky. Tyto podmínky však tehdy mělo pouze amatérské a poloamatérské divadlo, nesvázané tolik ekonomickými zřeteli (už Šalda upozorňoval, že postátnění Národního divadla může vést jeho tvůrce k uměleckým kompromisům).



Fučík a Majerová kladli na herce tím větší nároky, čím větší a nespornější byly jeho kvality. Nedali se v tom svést ani hereckou popularitou. Fučík píše například o Vlastovi Burianovi: „Obecenstvo se směje. To je v pořádku. Ale je to tuze, tuze málo na to, jak může právě Burian rozesmát.“ Majerová zase, oceňujíc po právu půvab a talent Anny Sedláčkové, schopné „plnit domy“, dodává: „Divadlo jejím členstvím velmi získalo, a jistě ji spatříme i v kusech, o kterých se dá se ctí napsat víc než o Nezralém ovoci.“

Majerová i Fučík významně ovlivňovali svými kritikami avantgardní divadelní dění a působili k tomu, aby Vosko-

Rudé právo a divadelní kritika

K ŽIVĚMU ODKAZU POČÁTKŮ ČESKÉ MARXISTICKÉ DIVADELNÍ KRITIKY

vec a Werich přešli od nezávazných dadaistických hříček a zábavných revuí k angažované politické satirě. Fučík stejně přísně posuzoval i práci druhého předního avantgardního divadla — E. F. Burianova Děčka.

Odsoudil tak například dekadentní prvky v E. F. Burianově jevištním nastudování Máchova Máje, Wertherovi či Hamletu III. Naproti tomu pochválil dramatické pásmo z Villona, jež „popouzí tě přímo k tomu, abys po návratu domů sáhl po verších, a nejen Villonových, taková je to služba poezii. Ale popouzí tě zároveň i ve všem jiném také k tomu, abys přísnými vahami velké lidské kultury zvažil současnost i své jednání v ní, abys jasněji viděl, jasněji cítil a aby ses podle toho musil rozhodnout pro skutečnou kulturu, a tedy i boj za novou společnost...“

Buržoazní cenzura zabavila Fučíkův statečný článek proti předčasnému penzionování herců: „...vzpomeňte na Vojana nebo na Marii Hübnerovou — ano, jen si na těch, kteří mohli tvořit až do konce svých sil, jen si na tom, co nám dali v době svých „penzijních let“ představit, oč by bylo české divadlo, a tím i život národa oloupen, kdyby se dnes žijícím dramatickým umělcům zabraňovalo v uměleckém díle!“

Fučík i Majerová chápali, že má-li divadlo plnit svou společenskou funkci, musí mít právo a dokonce povinnost říkat o životě a světě pravdu (totéž právo a povinnost má i kritika, má-li přispívat k divadelnímu vývoji). Snažili se proto vybojovat pro divadlo dostatečný prostor a o případných rozporech či omylech veřejně diskutovat, namísto cenzury a jiných administrativních zásahů, jaké byly za 1. republiky běžné (viz třeba Zuzana Kočová: Kronika Armádního uměleckého divadla).

Fučík vyzdvihuje u Osvobozeného divadla právě skutečnost, že je to místo, „kam by se ti, kdo rozhodují, měli chodit učit. Učit statečností a učit naslouchání hlasu lidu“ (1938). V téže pohnuté době Fučík píše: „Nesnažte se prosím chápat, že „teď kultura musí ustoupit politice“. Není to správné. Jen nedorostlá kultura a neprozíravá kritika se mohou takto dostat do rozporu.“

Buržoazní zřízení se však právě takovou „neprozíravou politikou“ vyznačovalo. Kupčilo s uměním, odvádělo jím lidi od přemýšlení, dávalo jim místo umění často pouhou náhražku, která vnější pompou či líbivostí zastírala záměrnou chudobu ducha. Likvidovalo nepohodlná divadla a divadelníky mocensky i ekonomicky. Umlčovalo kritiku na scéně i mimo ni.

Zůstává proto zásluhou marxistické divadelní kritiky, že tyto věci odhalovala a svými požadavky účinně zápasila o svobodu a zodpovědnost divadelní tvorby.

JAROMÍR KAZDA

Z MEZIKRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK

Tábor



SOUBOR ŠUPINA VODŇANY – CERVANTES: MEZIHRY. FOTO P. HRDINA

Koncem dubna proběhla v Divadle Ivana Olbrachta v Táboře jedna ze tří mezikrajových soutěží festivalu ZUČ, které byly posledním soutěžním stupněm před 50. Jiráskovým Hronovem. Vzhledem k tomu, že soutěž probíhala před národní porotou, je třeba upřesnit, že tatáž národní porota navrhuje šest titulů pro Hronov, neřídí se však pořadím ze soutěže, ale dramaturgickými potřebami stavby vrcholné celonárodní přehlídky.

Cenu za 1. místo získalo Dělnické divadlo OKVS Brno V za zpracování hry Jozefa Gregora Tajovského Ženský zákon. Brněnští použili původní

látku slovenské komedie jako základ syntetického divadla, opatřili k ději písně, tance a vtipné mezihry, a to vše srovnali do organického, nebývale působivého celku. Nová skupina mladých herců v jakémsi vesnickém chóru prostřednictvím bujarých písní, tanců a jevových obrazů (mizanscén), jakoby odkoukaných z naivních lidových obrázků, dává ději strhující dynamiku a moderní divadelní plastičnost. Společně s nimi skupinka zkušenějších ve funkčním civilu doplňuje vtip věci hranými anekdotami sporu dvou sousedů, které zas připomínají pramen lidových masopustních vese-

lic. To vše vytváří půdorys ústřednímu ději o ženském soupeření — tématu Tajovského. Poetika komediální syžetové zápletky je herecky vyjádřena s půvabnou nadsázkou, kde každý detail je režisérem budován z neotřelých nápadů, zvláštní, důsledně uplatňované dikce a mnohdy až artistního umění. Snad jedinou pochybností (kromě mírně opotřebovaného, a tudíž negradovaného stylu druhého dílu) byla otázka, do jaké míry je toto jevištní dílo eklektí již prověřeného profesionálního originálu a neoslabuje-li tak tvůrčí možnost objevování autentických hodnot amatérského divadla.

Cenu za 2. místo obdrželo Divadelní studio D 3 OKS z Karlových Varů za netradičně inscenovanou hru bratří Čapků Ze života hmyzu. Inscenátoři opustili ověřenou konvenci obrazu hmyzího světa v jeho ilustrativní podobě a zřetelně se orientovali na divadelnost, spočívající především v herecky pojatých studiích, a tedy i lidsky koncipovaných situacích. Navíc opustili konvenci i tzv. velké plochy a komorním způsobem — včetně zdvojení a trojování hereckých úloh — vyjádřili svou satiricky zaměřenou kritiku požívačného, militaristického a náboženského odrůdy myšlení lidského světa. Hlavní postava tu není Tulákem produkovaným do přírody, ale poutníkem, obecně pojatým jedincem, kýmkoliv. Co je u Čapků alegorií, je u Karlovských hmatatelnou a drtivou realitou. Tento posun se však neděje naturalizujícími prostředky, ale inscenačně básnivým způsobem. Představení poskytuje optimistickou verzi závěru, která zaznívá jako varovné memento.

Cenu za 3. místo si odnesli mladí divadelníci souboru Šupina MěKS Vodňany za své Mezihrý od Miguela de Cervantese. Vodňanští amatéři se soustřeďují na výrazně komediální poetiku, oproti minulých letům snad ne již tak rekreativní. Mezihrý, jakoliv vydávané za odlehčení „vážným múzám“, mají svou nezanedbatelnou hloubku. Představení bylo složeno z aktovek Jeskyně Salamanka a Záračné divadlo, zručně spojených systémem divadlo na divadle skupinou rozpustilých komediantů, jejichž part byl doplněn Františkem Zborníkem. Vše je tu skutečně divadlem, vše je tu traktováno plnokrevným bláznovstvím renesančně pojaté myšlenkovosti a výsměchem veškerému hlupáctví. A přece se stalo, že vodňanský stroj humoru leckdy zaskřípal — to tehdy, když někteří interpreti neunesli tíhu

řádu své stylizace a ocitli se „na zemi“ reálně lidským ztotožněním se svou situací. Tehdy se také rozlomil systém hry, její rytmus a ke škodě této svérázné poetiky jihočeského divadélka i významotvornost látky. Přesto je snažení souboru pozoruhodné, protože objevuje divákovi z jiných pohledů dar smíchu.

Cena za kolektivní hereckou úroveň byla udělena divadelnímu souboru Máj ÚKDŽ Praha, kde se režisér ve své interpretaci sdělení Figueredovy hry Liška a hrozny správně položil právě na herecké zpracování. Tento systém sice doplnil funkční a esteticky působivou scénografií, její možnosti však nakonec poněkud podceřil stereotypním aranžováním. Ve svém konečném výsledku však práce dosáhla působivého dramatického účinku.

Divadlo Dialog ZK ROH Škoda Plzeň obohatilo přehlídku československou premiérou hry Michaila Bulgakova Puškin, což byl příspěvek nemalého dramaturgického dosahu. Inscenace

se opírá zejména o dobré herecké výkony zkušených členů souboru, poněkud rozpačitá je ve své scénografické složce, kde se zejména v kostýmní části míjí původní záměr s výsledkem. Zato práce na postavách je promyšlená do nejmenších detailů, takže cena za poměrně epizodní postavu Bitkova B. Hulešovi je zcela typickou pro tento systém inscenační práce.

Dramatický odbor Alois Jirásek KK ROH v Úpici dostal cenu za režii (Z. Vylíčil) a cenu za mladý herecký talent (J. Hejnová) díky práci na hře Věry Eliáškové A ten měl tři dcery. Její hluboký ponor do důležitých situací s důsledným obnažováním lidských pohnutek má především studiový charakter a nesmírný význam pro hereckou potencialitu souboru. Složit z drobných událostí organickou mozaiku se sice nepodařilo beze zbytku, to je ovšem úskalí uložené již v samotné předloze.

Inscenace hry Aloise Jiráska Vojnarka v provedení Dramatického odboru SZK ROH Červený Kostelec se

vyznačuje především pečlivým přístupem ke koordinaci všech složek divadelního výrazu a byla oceněna za dramaturgickou pozornost odkazu našeho realistického klasika. Hlavním problémem díla je až úzkostně decentní úcta k autorovi, kdy sociálně kritické aspekty hry a odvozené i dramatické jádro příběhu zůstaly poněkud zastřeny určitou idyloou jinak poctivého inscenačního pohledu.

Nastudování provinčních anekdot Alexandra Vampilova v interpretaci Divadla pro 111 PKO z Českých Budějovic zvolilo za inscenační klíč jevištní stylizaci, nadsázku. Tak se jistým odstupem od postav měl umocnit autorův satirický obraz negativních stránek povahy současného měšťáka. Představení v Táboře však bylo poznamenáno těžkou zastíranou nervozitou poznamenávající jevištní řeč nespočtem přeřikání a dalšími nepřesnostmi. Jeden z mála, který nepodlehł indispozici, J. Konrád (cena za herecký výkon), předvedl, jak byla inscenace původně zamýšlena. —EKP—

Úpice



MALÁ SCÉNA PKO A LŠU GOTTWALDOV — P. BOTÍK: O KURUCKEJ VOJNĚ. FOTO V. ŠPÜR

Letošní úpický festival přestal být pouze festivalem současné dramatické tvorby. Stal se jako mezikrajo­vá přehlídka součástí národní soutěže amatérských divadelních souborů. Leč ze své minulé tradice si podržel jeden základní rys: soustředil inscenace především současných her, které postoupily do tohoto vrcholného soutěžního kola v ČSR. Takže svým způsobem mohla Úpice 1980 prezentovat vrcholy úsilí českého amatérského divadla o zobrazení jak současnosti, tak o inscenování textů současných dra-

matiků. Říkám to schválně takto, neboť vlastně až na Kaločův Mejdán na písku a Hubačův Ikarův pád se tu pokus o obraz současného člověka neobjevil. Všechny ostatní inscenace byly současné tím, že jejich literární inspirací byly dramatické texty současných autorů, které k dnešku promlouvají skrze svou tematiku, nikoliv skrze přímé zobrazení dnešní skutečnosti. Což nejenom cosi vypovídá o současné dramatice, ale také — upřímně řečeno — velice znesnadňovalo vlastní úkoly souborů a jednotli-

vých tvůrců. Neboť se nemohli plně spolehnout jen a jen na vlastní zkušenosti životní, ale museli hledat výrazný divadelní výklad kladoucí velké nároky na jejich režijní a herecké schopnosti.

Z tohoto hlediska lze potom na letošní Úpici nalézt skupinu představení, která podala svědectví především o dramaturgických ambicích jako o vůli amatérských divadelníků necouvnout ani před velice náročnými úkoly. Sem patří především inscenace Gorinova Thyla Ulenspiegela Amatérského studia Divadla Oldřicha Stibora z Olomouce, představení Šotolovy Cesty Karla IV. do Francie a zpět a koneckonců i jediná výjimka „nesoučasného“ textu — Čapkova Bílá nemoc, kterou se představilo Nové divadlo z Mělníka. Kdybych měl hledat společný rys všech těchto představení, potom bych jej nacházel asi v tom, že ve všech případech zůstalo u pokusu. Olomoučtí se nutně srazili s Gorinovou poetikou montáže kontrastů, která teprve ze vzájemné konfrontace všech situací i jednotlivých výrazových prostředků (slovo, zpěv) skládá definitivní význam. Soubor, který se nově formuje — co do členů i své základní orientace — stačil zatím zahrát základní fabuli, z níž nepochybně zazněl Thylův příběh svým tématem boje za svobodu, ale ostatní témata zůstala buď jenom naznačena, nebo docela skryta. Stejně tak mělnické představení přes postavu dr. Galéna, kterou s výraznou jevištní přesvědčivostí zahrál Vratislav Šťovíček, ukázalo především bytostný odpor obyčejného člověka proti válce, proti bohatým, pro něž je válečné běsnění zdrojem moci a majetku. Ale stalo se bezradným v řešení složitých společenských souvislostí, což znamená divadelně bezradným v řešení celku

struktury hry, vazeb jejích situací a v důsledné motivaci jednání všech postav jako bytostí politických, nikoliv jenom individuálně psychologicky charakterizovaných.

A tak z této skupiny nejdále došlo představení textu Šotolova, které přivezl Divadelní soubor Domu kultury z Krupky. Byla to ryze amatérská práce, která názorně předvedla, co může znamenat poučený amatérismus. Režisérka Jana Urbanová přesně postihla základní polohu textu a zároveň možnosti herců a vůbec celého souboru. Vytvořila velice skromné, neokázalé, střídme představení, které pokorně slouží autorovi. Respektuje jej, ctí a současně interpretuje prostřednictvím hereckých daností. Setkává se tu ve vzácné jednotě přemýšlivý režisér, který se umí inspirovat textem, umí se v něm orientovat, s hercem, jenž tuto režijní zásadu plně bere za svou a přitom nikterak nepotlačuje sám sebe, dává své postavě to, co je mu vlastní. Ne, že by se tu všechno podařilo; problémů zůstalo ještě dost a dost. Zejména v herecké práci, která jde jenom po lineárních vztazích a jen málokdy objeví složitost paradoxů a protiřečení. Nicméně je tato inscenace důkazem o trvalém vývoji amatérského divadla tradičního typu, jež si dovede brát poučení a přitom spoléhat na sebe.

Něco podobného lze říci i o železnobrodském představení hry Jany Kákové Sto hodin do zatmění. Největší síla této rovněž ryze amatérské práce je ve vyrovnanosti hereckého ženského kolektivu. Je to herectví, které spojuje jeden z nejvýraznějších rysů současného amatérského herce — autentičnost — se schopností hluboké psychologické analýzy, která poukazuje k tradičním zdrojům české amatérské herecké tvorby. Všechny představitelky sledují důsledně jmené zachvěvy nitra svých postav, jež se deformují pod vlivem děsivého prostředí. A přitom se vyhýbají expresi, patosu, prostě čemukoliv přehnanému. Jsou pořád z masa a krve, jsou to stále živí lidé, v nichž se ozývá normální přirozenost, která nesporně pramení z toho, že kdesi v pozadí je trvale dnešní zkušenost současníka; osobní prožitek vztahu ke světu, který na základě rasistických teorií tak děsivě deformoval i mateřství.

A odtud se dostáváme už k oběma inscenacím, které jsem jmenoval hned na počátku. K Mejdanu na písku i k Ikarovu pádu. Neboť zejména Mejdan na písku branického souboru rozvinul tuto podobu herectví s velkou intenzitou. A v postavě Rezníka a jeho ženy také dosáhla nepochybně vynikající úrovně. Hostující režisér Vlastimil Fišar šel v tomto směru velice důslednou cestou: nikde nesáhl k lacinému efektu, nikde nezjednodušoval. Ale zase na druhé straně: nikde nehnal herce do zbytečných efektů, nikde je nenutil do poloh, které by nevycházely jenom z nich. Jistě, insce-



DS JKP ROH ŽELEZNÝ BROD — J. KÁKOVÁ: STO HODIN DO ZATMĚNÍ. FOTO V. ŠPŮR

nace — lépe řečeno herecké výkony — narážejí na problémy textu; leckde dokládají jeho vymyšlenost a konstrukci a jinde zas přesvědčují o tom, že je tu daleko více prostoru pro jednání negativních sil, zatímco síly pozitivní jenom mluví. Ale to nic nemění na tom, že základní metoda hereckorežijní práce je všude dodržena. I za cenu, že se herec musí potýkat se situací textu, která jde vlastně proti němu. V tomto směru je to ještě navíc představení, které pro další práci souboru může být spolehlivou základnou, na níž může stavět. Neboť herci si tu bez výjimky osvojují metodu, která je zárukou skutečné tvořivosti. A může být něco cennějšího ve spolupráci profesionálního režiséra s amatérským hercem?

Ikarův pád Čelákovických jde trochu opačnou cestou. Řekl bych, že si tu profesionální režisér Josef Kettner zkouší s amatéry jistou možnost, pro niž mu profesionální divadlo nedalo prostor. Vzal si scénář známé a osvědčené televizní inscenace a pokusil se jej se vším všudy přenést na jeviště. Dost si tak zkomplikoval život. Nejenom v technických problémech, kdy musí vytvářet složitou simultánní scénu a přechody ze situace do situace, jež jsou často zdržujícím momentem a brání ve výstavbě divadelního rytmu. Problém je hlubší a zasloužil by si pozornosti, na niž tu nemám prostor. Jde zhruba řečeno o možnosti herectví na obrazovce a v divadle. Nikoliv snad v prostředcích, ale v celku sdělení. Neboť tam, kde obrazovka

dovoluje důvěrnost autentického zážitku bezprostředního obrazu reality, divadlo nutně zdůrazňuje svou umělost. Kettner i Čelákovičti se úporně brání jakékoliv nadnesené nepřirozenosti. Ale marná sláva: divadlo je divadlo, a tak občas musí přidat a chtěj nechtěj se posouvají k jakémusi „inbsenovskému“ realismu. Ale i tak je to práce, která je v mnohém účtyhodná a zase z jiné strany prokazuje prospěšnost spojení profesionála s amatérským divadlem.

A nakonec inscenace, která — a jak jinak by tomu v případě Malé scény z Gottwaldova mohlo být? — je zcela zvláštní a stranou běžných cest amatérského divadla. Tentokrát se tento soubor představil textem z vlastní dílny — jmenuje se O kuruckej vojně. A ke všem dosavadním otázkám nad svou tvorbou přidal otázku další: co to vlastně je? Folklórní jevištní pásmo, nebo divadlo zcela zvláštního typu? Soubor znovu prozrazuje své vysoké kvality v ovládnutí všech jevištních složek i ve schopnosti vytvořit velice sugestivní metaforická jevištní sdělení. Ale ta základní otázka tu zůstává a je zakleta už do předlohy, jež je spojením lidových písniček, pořekadel a zvyků. Druhá část inscenace ovšem vyjevuje tak silné protiválečné téma, tak silnou víru v sílu obyčejného člověka, že je to divadlo nad jiné současné. Proto — přes své problémy — toto gottwaldovské představení na Úpici plně patřilo, neboť je dalším důkazem vztahů amatérského divadla k současnosti. JAC

as80 poznámky o divadle

JE POROTCE ČLOVĚK?

Pracuji letos od počátku roku v krajské porotě amatérského divadla ve Východočeském kraji. A z tohoto titulu bylo, jest a bude mi ještě viděti řadu představení. A nejen viděti – bohužel také spolurozhodovati o umístění a postupu souborů. Právě pro toto rozhodování jsem pro některé ochotníky přestal být člověkem a stal jsem se veřejným nepřítelem, který se o sobě dovidá pozoruhodné věci: že protěžuje jisté soubory a jisté inscenace a jiné zase schválně zatracuje; že v tomto smyslu ovlivňuje další členy poroty skoro „nezákonnými a násilnými“ prostředky; že si na své činnosti v amatérském divadle nadělal jmění atd. atd. A samozřejmě nechybí hlasy, které prohlašují, že naše rozhodnutí a vůbec celou práci poroty „poženu vejš“.

Nu což – nejsem v oblasti divadelní kritiky úplným nováčkem a vím, že každá analýza uměleckého díla, která sledá také jisté nedostatky, je velice choulostivá záležitost. Neboť kritizující se chtějí nechtějí ocitnou na různých stranách barikády. Leckteré osobní pocity hořkosti, ublíženosti a uraženosti tu v tomto vzájemném vztahu velice lehko mohou pro určitou dobu vzniknout a odsunout do pozadí věcnost diskuse o podstatě problému. Stejně tak vím, že ten, kdo pronáší soud nad dílem druhého, se vždycky vystavuje – pokud jmenem nechválí – nebezpečí, že může být podezříván z mnoha špatností. Neodborností a neschopností počínaje a zlými úmysly konče. A navíc: může se skutečně v něčem mýlit, neboť každé poznání je relativní, a tak proti své vůli to nebo ono zkreslit a nechtěně ublížit. Tohle všechno a ještě řadu dalších věcí dávno vím a s tímto rizikem jsem vždycky práci v každé porotě přijímal. Proto mne všechny ty vzvednuté vlny nepřekvapily. A ani bych o nich nepsal, kdybych v nich neviděl projev čehosi obecnějšího a důležitějšího.

Už před časem jsem v tomto časopise o práci porot psal a hájil názor, že mají pro vývoj celého amatérského divadla svůj zásadní význam. Jak snad vyplynulo z předešlých řádek, vůbec si nemyslím, že jsou poroty neomylné a že jejich výroky nemohou vnést do práce souboru či jednotlivce určité rozladění. Ale marná sláva: jakmile si porota – jakákoli v a na jakémkoli stupni – uvědomí, že má před sebou tvorbu lidí, kteří všechno dělají ve volném čase a dobrovolně, a že jejím úkolem je této činnosti metodicky pomáhat, potom plní nezaslužitelnou společenskou funkci. Jistě, na první pohled se veřejné vystoupení poroty projevuje jako kritika; to jest jako analýza kladů a záporů konkrétního představení. Ale pokud jsem pracoval v kterékoli porotě, mohl jsem vždy s klidným svědomím prohlásit, že tato analýza vždycky sledovala ještě podstatnější cíl – chtěla souboru, tvůrcům ukázat, kudy by se celá práce měla ubírat dál, kudy by mohla dojít k lepším výsledkům. Někdy se to dělo a děje – většinou na nižším porotním stupni – sledováním všech složek představení, jejich vzezření a funkcí. Jindy, zejména v hronovských diskusních klubech, hledáním jistých obecných tendencí, teoretickým rozbořením stavu současného amatérského divadla i divadla vůbec, z něhož vyplývá úporné hledání nových cest.

Ať tak či onak, seděl jsem v řadě porot s řadou dalších lidí. Byli jsme různých osobních založení, různých názorů a představ o divadle. Ale vždycky nás spojovala vůle pokládat kritiku pouze za předpoklad metodické pomoci, jež postihuje celý tvůrčí proces jedné inscenace a alespoň nějak

chce nabídnout i perspektivy. Nikdy nám nešlo o to vynést pouhý soud – představení se podařilo nebo nepodařilo. Vždycky jsme chtěli pro druhé i pro sebe najít nějaké poznání, které by mohlo být i poučením pro budoucí činnost všech. Ještě jinak: přesto, že porota a soubor se kvůli kritice po nějaký čas ocitnou na oněch různých stranách barikády se všemi případnými zostřenými vztahy mezi sebou, byl jsem přesvědčen o tom, že jsme všichni lidé, kteří chtějí, aby amatérské divadlo trvale dosahovalo vyšší kvality. A že se tedy přes dočasná nedorozumění můžeme a musíme domluvit. Když ne dnes, tak zítra.

A najednou zjišťuji, že tomu tak není. Najednou se potkávám s amatéry, pro něž není důležité hledat – třeba v ostré diskusi – spolu s porotou metodicky, to jest plánovitě a cílevědomě, možnost zlepšení konkrétní inscenace a případně celé tvůrčí práce souboru. Najednou stojím jako porotce před některými amatéry, jimž jde jen a jen o jednorázový kritický soud, jenž má definitivně cosi zhodnotit, kvalifikovat, klasifikovat; vynést nebo zatratit. Končí jakákoli dobrá vůle a snaha najít základní problémy. Buď porota řekne své ano, potom je dobrá a porotce je člověk, s nímž lze dál mluvit. Anebo porota řekne své výhrady, není představením okouzlena, což pro amatéra toužícího po jednoznačném soudu znamená ne – a porotce přestává být člověkem.

Proč? Pro touhu za každou cenu uspět v soutěži, došplhat až na špičku a stanout vítězoslavně na hronovských prknech, která znamenají ochotnický svět? Dobrá, dovedu tuto ctižádost plně pochopit. Ale copak si proboha někdo může myslet, že my porotci nechceme, aby v Hronově nebyla představení z nejlepších, že hrajeme jakousi zákulisní hru, kde pro své zájmy, nenávisti či lásky odsunujeme třeba výborná představení, haníme je a jde nám o to, abychom vyzvedli ty inscenace, které ze své subjektivní zvůle chceme třeba právě na tom Hronově mít? Nehájím teď – aby bylo úplně jasno – čistotu záměrů porot. Hájím to, o čem jsem psal v předešlých řádcích: podstatu práce porot, která je nesena na prvním místě zásadou metodické pomoci. Proto nemůže porota nikdy slevit z kritických poznatků své analýzy. Neboť – je-li to dobrá porota – nemůže posuzovat jen jedno jediné představení, které má projít vítězně soutěží. Musí se zabývat komplexní kvalitou práce souboru jako hodnotou, jež je určena především divákům a plní tak svou společenskou funkci.

Teprve od tohoto bodu může potom porota dojít ke konečnému soudu pokud jde o umístění té nebo oné inscenace v soutěži. Nejprve musí vést rozhovor o tom, jaký tvůrčí proces toto představení prozrazuje; potom musí zkoumat, k čemu se na tomto základě došlo a posoudit tak celek představení (případně i v kontextu amatérského divadla); pak musí diskutovat o tom, jak jít dál v inscenaci i v celé činnosti souboru a všechny tyto úvahy uzavřít zamyšlením zásadním: čím a jak se soubor i jeho představení včleňuje do zápasu o ideologické ovlivňování divákově vědomí. A až nakonec může z výsledného souhrnu všech těchto faktorů vynést verdikt o umístění, cenách či jiném ocenění.

Jenže typ ctižádostivého ochotníka chce slyšet jen a jen ten verdikt. Nezajímá ho metodická pomoc, nezajímá ho dělná diskuse. Chce vědět, jaký byl – on i soubor – a pokud možno chce slyšet, že byl dobrý, lepší než jiný, nejlepší. A že slavně zvítězil. Když se mu dostane jiného vyjádření poroty, okamžitě pro něho porotci přestávají být lidmi a stávají se nepřátelskou institucí, která mu ubližuje. A proti níž je možné použít všechny možné argumenty. Zejména toho nejoblíbenějšího: divákům se to líbí, tleskají nám, vyjadřují svou spokojenost. Tohle je na práci porotcovské to nejošidnější.

Neboť samozřejmě nikdy nelze přehlédnout reakce publika. Vždycky je třeba pečlivě a úzkostlivě zvažovat, jaký kontakt vznikl mezi hledištěm a jevištěm a hledat důvody, proč byl dobrý, proč bylo obecenstvo spokojené. A nelze se spokojit s tím, že diváci jsou méně nároční než porota, že se jim líbí to, co vyhovuje jejich méně vytríbenému vkusu. Ne, stokrát ne! Každý dobrý kontakt mezi hledištěm a jevištěm vždycky prozrazuje, že představení něčím odpovídá na potřeby a zájmy lidí, že jeho sdělení se něčím dotknulo jistých obecných nadindividuálních hodnot společenské povahy. Porota tento fakt musí započítat mezi pozitiva a stále z něho vycházet. Ale na druhé straně se nikdy zase nemůže vzdát své povinnosti analyzovat i zápory. Nebo chcete-li ještě jinak: i tvář v tvář sebebouřlivějšímu diváckému souhlasu nemůže opustit princip metodické pomoci. Dojde-li k názoru, že představení i soubor mohou ještě více, že jsou schopni dojít k vyšší kvalitě, nemůže tento fakt zamlčet. Jinak by už přestala plnit svou hlavní funkci.

Doufám, že smyslu všech těchto slov lze dobře porozumět. Nežiji v iluzích, nedělám si představy, že vždycky každá porota takto pracuje. Ani si nemyslím, že každá metodická pomoc se musí přesně trefit do černého a být vskutku přínosem. Víím, že je možné snést i mnohé příklady omylů porot. Ale položil-li jsem do titulu článku otázku, zda je porotce člověkem, chtěl jsem ukázat na jistý obecný trend, který

musíme všichni společně důsledně prosazovat. Že totiž jakákoliv soutěž amatérského divadla není prostředkem pro to, aby někteří ambiciózní amatéři prosazovali své prestižní zájmy. V tom okamžiku bychom se s podstatou soutěží v socialistickém amatérském divadle rozešli. Vpustili bychom do nich zbytky maloměstského snobismu, ješitnosti, které sledují jen a jen osobní cíle, nikoliv zájem celku. Zatímco nám všem musí jít o soutěže jako o prostředek zvyšování celkové společenské, ideové a umělecké úrovně amatérského divadla. O soutěže jako o prostředek konfrontace všech směrů a postupů, v nichž porotám připadá nesmírně důležitá role. Role kolektivu lidí, kteří se pokoušejí objektivizovat své individuální názory tak, aby pokud možno co nejspravedlivěji a nejsprávněji postihli prospěšnost či neprospěšnost jistým způsobem zaměřené tvorby a na tomto základě ji nejenom analyzovali a kritizovali, ale především se snažili ji ještě rozvíjet. Ve jménu budoucnosti souborů, jejich členů i celého amatérského divadla.

V tomto smyslu dobrý porotce zůstává vždycky člověkem. Člověkem, kterému byla dána řeč, aby se domluvil s jinými lidmi, s nimiž jej spojuje stejná vůle prospět dobré věci. Může se mýlit, může bloudit, může chybovat. I v tom je člověkem. Ale chápe-li své poslání v porotě tak, jak o tom byla řeč, musí nutně vždycky najít společný jazyk s těmi, kterým jde o amatérské divadlo a nikoliv jenom o sebe. JAN CÍSAŘ

DS MÁJ ÚKDŽ PRAHA – G. FIGUEIREDO: LIŠKA A HROZNY. FOTO P. ŠTOLL



prostředky divadelní komiky

komické jednání

ZDENĚK HOŘÍNEK

Na scénu komediálního světa vstupuje člověk. Čeká ho mnohé, bude mít dosti příležitostí se projevit, ale už při samotném vstupu je nějak určen, charakterizován. Dvojím způsobem: statickým zjevem a dynamickým jednáním. Nás teď zajímá tato druhá složka. Některé stránky komického charakteru jsou dány dříve, než se rozvine komický děj – např. pohlaví, věk, stav, spojené se způsobem chování, s rozličnými vlastnostmi a návyky. Charakterizační jednání (chování) je tedy alespoň v minimální míře nezbytné. Hra nejen naplňuje fabulační schéma, ale též evokuje určité prostředí, jeho obyvatele a jejich životní styl. Úpadek tzv. figurkářství, nedostatečné naplňování malých, ale charakteristických rolí zřetelně ochuzuje komediální rejstřík soudobého divadla. Rozbujeli se však charakterizační aktivity nad zdravou míru, stává se dramaticky rušivým elementem, samoúčelnou exhibicí. Vede to v lepším případě k ilustrativnosti a charakterizačnímu dekorativismu, jak je známe z období žánrového, popisného realismu a naturalismu, nebo – v horším případě – k šarži, šabloně, k vytváření vnějškových charakterových stereotypů.

Dramaticky nemotivované komické jednání, různé to pomrkávání, pošilávání, pitvoření, posunčina údů a kroucení mluvidel, může ovšem budit komický efekt samo o sobě, ale je to většinou efekt krátkodechý a plytký. Je příznakem umělecké pokleslosti, budí-li se smích holým předváděním fyzických deformací a fyziologických vad. Takové prvky mohou být ospravedlněny jediné tehdy, jsou-li povýšeny účelem (který ovšem nemusí být nikterak vysoký) – slouží-li jako prostředky k něčemu jinému. Koktání samo o sobě není příliš komické; komickým se může stát teprve v situačním kontextu. Třeba – abych použil příkladu dostatečně vulgárního – ptá-li se koktavý na cestu, na jejímž konci je místo potřebné k uspokojení naléhavé potřeby, a dotázaný – shodou okolností rovněž koktavý – mu to nedokáže vysvětlit tak rychle, aby cesta měla ještě smysl. Oboustranná porucha ve „vysílání“ ruší komunikaci, která je v dané situaci jedinou možnou záchranou. Ale stačí i porucha jednostranná (např. Vézinetova nedoslýchavost ve Slaměném klobouku), aby rychlý tok děje dostal z hlediska komiky potřebný brzdicí element. V takových případech se jednání charakterizační stává už jednáním dramatickým, protože k řešení situace zacíleným. A dodávám hned, že takový způsob charakterizace je na divadle optimální: charakterizace skrze jednání v situaci, tedy: charakterizace jako vedlejší produkt.

Dramatická situace je časoprostorové kontinuum, do něhož je dramatická postava vržena nebo do něhož se dramatická postava vrhá, ale zároveň je to problém, který před ní stojí jako úkol k řešení. Příznačným rysem komické aktivity je většinou její neúspěšnost. Komicky odpudivý hrdina molierovských komedií je napálen, oklamán, přelstěn svými protihráči, zasažen zpravidla na nejcitlivějším místě své povahy. Harpagon tak dlouho otravuje okolí svou lakotou a podezřívavou péčí o svůj poklad, až vlastním chováním vyprovokuje vlastní oloupení. Jeho náruživost je vržena na dno zoufalství. Pokrytec, podvodník, lhář je navzdory své rafinované taktice, svým intrikám a podvodům posléze odhalen a odsouzen.

Tento princip neúspěšnosti může mít paradoxní podobu. Komický hrdina Gogolova Revizora úspěšně pokračuje ve svém zprvu bezděčném, později zcela vědomém klamu. Vše se mu kupodivu daří, ale stále čekáme, kdy to praskne, kdy budou dílčí úspěchy korunovány totálním neúspěchem. Paradoxní pojetí vlastně naší tezi potvrzuje: Chlestakov funguje

v ději jako náhražka a katalyzátor, jako bezděčný impuls demaskování, jehož předmětem je typizované městečko, smetiště všech nepravostí. Proces demaskování se stupňuje zoufalou záchranou taktikou městských hodnostářů, ukončenou dvěma neúspěchy, z nichž první – zbytečné úsilí o zneškodnění nepravého revizora – je jen předehrou k nadcházející katastrofě, kterou věští příchod revizora nového, tentokrát pravého.

Neúspěšnost komického jednání není činitelem jednorázovým, ale realizuje se jako proces – střetání postupných jednání a protijednání, útoku a obrany, předstírání a odhalování. Jednotlivé komické situace se řeší jenom zčásti, čímž se motivuje vznik situací nových, pokračování dramatického děje. Dr. Petypon (Dáma od Maxima) se vyhne ostudě, když představí strýci generálovi tanečnici od Maxima jako svou manželku. Ale tím je zároveň nucen zapřít svou skutečnou manželku. Její příchod za těchto okolností hrozí rodinným skandálem, jemuž lze uniknout jediné uspáním nepohodlné choti v extatickém křesle. Jenže manželka nebude spát dlouho. Petypon sice stačí utéci, ale náhodný host (Metař, který přišel na večeři) probudí paní Petyponovou a nepřijemností dr. Petypona budou pokračovat ještě celá dvě dějství. To je typická metoda fraškovitého děje: řetěz částečných řešení, v němž odstranění jednoho maléru se stává příčinou vzniku dalšího, ještě trapnějšího. Po řadě částečných úspěchů a částečných neúspěchů přichází rozuzlení, jímž se základní rozpor a problém, spojující všechny dílčí situace do jednoho průběžného děje, definitivně rozřeší: polapení provinilce, jednorázové potrestání či odpuštění (zpravidla kompromisní „výhrušné odpuštění“), nebo šťastný únik po dostatečném potrestání provinilce v průběhu postupných nepřijemností.

Najít obecně platný vzorec komiky (komického charakteru, komické situace a komického jednání) bylo snahou nejdříve filozofa, estetika, teoretika umění. Vyskytla se ovšem i stanoviska skeptická nebo přímo agnostická, jak svědčí např. výrok Ribotův: „Smích vzniká za okolností tak různorodých a tak složitých, že redukce všech těchto příčin na jedinou je vskutku problematická.“ Prověřujeme-li různé teorie komiky praxí, tj. v našem případě konkrétními případy komického jednání, zdají se nejpoužitelnější „vzorce“ Henriho Bergsona a Immanuela Kanta. Bergson vidí ve své knize Smích podstatu komična v mechaničnosti, automatismu lidského počínání – živý člověk se chová jako neživá věc. Tento automatismus má dalekosáhlé společenské důsledky. Komické „se začíná jevem, který by se dal nazvat ztuhnutím na úkor společenského života. Osoba je komická, když jde jako automat svou cestou a vůbec nedbá o styk s druhými. Smích je tu na to, aby uvedl na pravou míru její roztržitost, anebo ji vytrhl z jejích snů.“ Toto pronikavé a při tom velkorysé chápání komična těsně koresponduje s oním základním typem komediálních konfliktů, které jsou založeny na boji starého, konzervativního, reakčního s mladým, novým, progresivním. Vždyť charakteristickým znakem každého „stárnutí“ (v širokém, netoliko biologickém smyslu) je strnulost, ztuhlost, opakování, neschopnost proměny, tedy rysy nesoucí zřetelnou pečeť mechaničnosti.

Kantova formule zní: „Smích je afekt z náhlé proměny napjatého očekávání v nic.“ (Kritika soudnosti) Horatius dávno před Kantem vyslovil podobnou myšlenku veršem: „Parturiunt montes, nascitur ridiculus mus.“ (K porodu chystá se hora, však zrodí se směšná jen myška.) Jako přímé aplikace

tohoto principu se mohou jevit různá klaunská čísla. Například: přichází na scénu silák, ukazuje své mohutné svaly a chystá se vzepřít obrovské závaží. Provádí rozcvičku a dlouho se připravuje k podivuhodnému sportovnímu výkonu. Když se konečně odhodlá k činu a skloní se pro závaží, spadnou mu trenýrky a silná osobnost zděšeně prchá ze scény.

Ale jádro Kantova vzorce umožňuje daleko širší a jemnější uplatnění: můžeme jej vztáhnout na všechny komické jevy založené na frapantním rozporu mezi očekáváním a výsledkem, příčinou a následkem, prostředky a účelem, jevem a podstatou... V tomto rozšířeném smyslu Kantova formule koresponduje s oněmi typy komických rozporů a konfliktů, které pracují s napětím mezi skutečností a zdáním, pravdou a lží. Vlastní komický efekt lze pak interpretovat jako akt demaskovací, odhalovací, usvědčující. (Druhotnou aplikaci Kantova principu vystopujeme pak v oněch složitých komických postupech, které těží z rozporů uvnitř struktury uměleckého díla – z nepřiměřenosti mezi látkou, námětem a použi-

tými výrazovými prostředky – například parodie a travestie.)

Za komickými projevy, jak je interpretuje Bergson i Kant, se tájí ono hledisko přirozenosti, o němž už byla nejednou řeč. Jednání automatické, stejně jako jiné formy jednání neadekvátního, nepřiměřeného, neodpovídajícího podmínkám – to vše jsou buď vážné odchylky od přirozené individuálně lidské a společenské orientace, nebo alespoň projevy omezenosti a nedostatečnosti člověka vzhledem k jeho neomezeným možnostem. Základní rozpor lze značně abstraktně formulovat jako disproporci mezi absolutnem ideálního lidského druhu a relativitou konkrétních lidských realizací. Ono „absolutno“ se promítá do lidských ideálů a ideálních společenských norem, které (většinou nevysloveny) polarizují na pozadí komického dění ve hře.

Komediální smích má tedy konec konců velmi vážné poslání – je strážcem a ochráncem lidské přirozenosti. Činí tak formou negativní, převrácenou, paradoxní: manifestuje smysl skrze nesmysl, řád skrze neřád, plnost skrze nedostatečnost.



Už tradičně hostil M klub na zámku ve Valašském Meziříčí soubory malých jevištních forem a agitační kolektivy Severomoravského kraje. Tři nejlepší — Divadélko XYZ z Orlové, Divadélko Teatrzyk z Českého Těšína a soubor SKIP z Přerova se proboujaly na letošní Šrámkův Písek.

Pantomimická trojice z Orlové předvedla ve svých etudách v metaforické zkratce kritický pohled na současné mezilidské vztahy, satirický pohled na dobré autorské i interpretační úrovni.

Teatrzyk z Českého Těšína je již několik let jedním ze špičkových reprezentantů kultury polské menšiny. Dnes už patří v Severomoravském kraji k absolutní špičce v kategorii netradičních divadel. Pořad Příhody Sindbáda jsou opět kolektivní hrou, na níž je vidět soustavná metodická práce této kompaktní skupiny, která pracuje pod vedením zkušených umělců-pedagogů. Soubor prokazuje, že kolektivní hra není jenom výsadou dětských souborů, ale že může být i poetickým principem mladého kolektivu. V inscenaci se tvořivě využívá nejen principu dramatické hry a kolektivní tvorby, ale i funkční syntézy slova, hudby, fyzického jednání i výtvarného znaku. Problematické je smysl pro humor, radost ze hry.

Přerovský soubor SKIP přijel s vlastní adaptací Krylova Trumfu. Studentský soubor předvedl zvláštní variace na téma — klasickou předlohu, která dostala aktuální tvář. Snad lze vytknout na některých místech ještě se projevující stylovou nejednotnost (někdy méně je více).

Zbývající soubory (AUREKO Ostrava: M. V. Kratochvíl — Komediant, soubor z Koberic: L. Hughes — Světla Harlemu, dva recitačně agitační kolektivy) se nevymykaly z rámce průměrnosti. Z nich inscenačně zajímavý byl soubor AUREKO, který má ve svých členech předpoklady, zejména v jejich nadšené a soustavné práci, předvést zajímavou inscenaci.

Domácí soubor SCHOD uvedl Fabiánovu Rosalbu Carrieru. Srovnáme-li dřívější Fabiánovy dramatické pokusy, jeví se nám ten letošní jako příliš oddechový. Na to pochopitelně má autor i soubor právo za předpokladu, že oba sbírají síly na uvedení pořadu takové kvality, na niž jsme u SCHODU zvyklí. Talentu i sil k tomu mají dost.

Přehlídka byla zakončena rozborovým seminářem, který byl zpestřen pohledem do dílny těch nejlepších souborů.

Valašské hry



SOUBOR SCHOD VALAŠSKÉ MEZIRÍČÍ — I. FABIÁN — T. KAŠPAR: ROSALBA CARRIERA. FOTO M. KVĚTON

TŘI KRAJE A PRAHA V RECITACI

Středočeský

Ve Středočeském kraji, jehož soutěž probíhala v Sedlčanech, nejvíce zaujaly kolektivy. Už početností — přijelo jich sedm. Dále celkovou úroveň, která snad jen v jednom případě klesla pod únosnou normu. A v neposlední řadě tím, co nás nejvíce zajímá — originalitou výběru či sestavení textu a novostí či jistotou interpretace. Divadlo hudby a poezie OV SSM Rakovník mělo v pásmu Z mého života obou. Na Smetanův osud se podívalo prostřednictvím dílčích symbolů a faktů obsažených v básních V. Holana, V. Dyka a V. Nezvala, v dialogu ze Shakespeara Macbetha a samozřejmě též v korespondenci B. Smetany, v několika úryvcích z knih o něm (Helfert, Očadlík) a v dobových časopisech. Těmto na první pohled heterogenním partům vtiskl soubor režijní a interpretační invencí přece jen společného jmenovatele, třebaže i tak celek více vypovídá o svízelné jakéhosi modelového tvůrce než o našem hudebním klasikovi samotném, jenž pořadu propůjčil jméno. S mladou vervou a jistotou a s promyšlenou gradací pohybových metafor předvedl svou koláž z textů moderních básníků [do nichž kupodivu dobře zapadl jednu básni i Puškin]. Recitační kroužek gymnázia Kladno, vedený Jaroslavou Vrbovou; název Trakař aneb velké vynálezy prozrazuje i další klad: humor. Činoherní prostředky příliš zatížilo svého Villona Divadlo poezie KKP Čelákovice. Recitační kroužek gymnázia Říčany se zpovídal z lásky k dílu B. Němcové a F. Halase v pásmu Z mošničky řeči nasbírané nehledaně, pročitěně a čistě, že i bez složitého scénického zmnožování zasáhl vnímavého diváka. Dramaturgickou originalitou i promyšlenou scénickou podobou si zasloužil pozornost Recitační soubor SSM gymnázia Mělník — humanistické poselství o nutnosti obětí obsažené v Ajmatovově Strakatém psu na břehu moře přenesl na diváka s plnou naléhavostí především proto, že tragickou zkušeností malého Kiriska z první plavby na lov na moře byli cele vnitřně zaujati všichni interpreti. — Bez nadsázky lze konstatovat, že ze Středočeského kraje mohly letos na celonárodní soutěž s jistotou nadějí na vavříny postoupit přinejmenším tři soubory. I neprovázeny oděrem účast-

níků WP mohou však vykonat kus práce pro umělecké slovo v okruhu svého působíště, což se jistě stane. JK

Severomoravský

V Severomoravském kraji byla soutěž jednotlivců stejně jako v minulých letech poměrně vyrovnaná. Neobjevily se případy „povinné“ účasti a všichni recitátoři dokázali, že se uměleckému přednesu věnují soustavně, mnozí za odborného vedení pedagogů a profesionálních umělců. Přesto soutěž obrážela jistou dramaturgickou a interpretační uniformitu a až na výjimky i absenci výrazných recitátorských osobností. A navíc v několika případech nemile překvapily náznaky spekulace ve volbě textů i ve způsobu jejich interpretace. Ukazuje se, že už několik let poslání amatérského uměleckého přednesu neoptimálněji naplňují recitátoři nejmladší kategorie, jejich spontaneita a otevřenost výpovědi není ještě tolik spoutána snahou o relativní interpretační dokonalost. Výkony recitátorů v dalších dvou kategoriích přesvědčily o aktuálním požadavku přejít od jednostranné pozornosti formální stránce uměleckého přednesu ke komplexnějšímu přístupu, který bude více respektovat vzájemnou podmíněnost obsahové a formální stránky a nebude omezovat tvořivou aktivitu interpretů. A v neposlední řadě v tomto smyslu důsledně uplatňovat odpovídající hodnotící kritéria.

Soutěž kolektivů byla ochuzena neúčastí několika předních standardních souborů. Naplno se v ní v širokém rozpětí od nezdůvodněných formalistických přístupů vyplývajících z úporné snahy „zdivadelnit“ básnický text přes nepřiměřeně zjednodušenou agitační funkci poezie až po pořady, v nichž chybělo jakékoli tvárné úsilí, projevila řada zjevných rozporů současné kolektivní recitace. PCH

Severočeský

V Severočeském kraji soutěž probíhala v Teplicích a jedna porota stačila obsáhnout tři kategorie jednotlivců i soubory. Už z toho vyplývá, že jedním z nápadných rysů byl celkově nižší počet soutěžících, ať už daný přísnějšími kritérii okresních kol či něčím jiným, to nebudeme zkoumat. Nicméně

ně nelze říci, že by byla patrná i nižší úroveň, platil spíše zákon nepřímé úměry. Pestrost výběru textů byla charakteristická pro kategorii nejmladších, zbytečně cudná zdrženlivost při interpretaci pro kategorii druhou a naopak až marnotratně sebevědomá jistota s trochou snahy o efekt pro kategorii „nejstarších“ hantýrkou řečeno kozáků. Třebaže vítězové všech tří kategorií uspěli s přednesem textů českých a slovenských básníků (s jedinou výjimkou), což je nezanedbatelná pozoruhodnost a bezesporý klad, lze tvrdit, že přesto udivuje absence děl mladých současných českých básníků v repertoáru recitujících. Že by mladí soudobou poezii mladých necítili jako svou, že by nevěděli, kde ji hledat? Takhle to vzbuzuje dojem, že se spokojují výběrem svých starších rádců (učitelů, metodiků), protože právě věkovému stupni rádců odpovídá rejstřík nejfrekventovanějších básnických jmen. A to není nejlepší vizitka pro teenagerský věk, jemuž by měl být vlastní jiný přístup než pasivně přejímající. Ale o tom jindy.

Soubory soutěžily pouze tři. Všechny tři měly úroveň, jež vzbuzuje naději, protože jde o kolektivy buď nové a mladé či soustavně pracující. Cílevědomostí s náročnou kázní v dramaturgii i v interpretaci se vyznačuje Recitační soubor DK z Krupky; svým Odkazem podal důkaz, že ani agitační a apelativní záměr nemusí postrádat základní kvality spojované s pojmem divadla poezie, je-li opřen o solidní přípravu textu a solidní výkony a má nosnou hlavní myšlenku. Ryze moderní pocit obtížné komunikace mezi jedinci traktovaný s přesvědčením, že přes rozdílnost jazyka se mohou dva lidé pochopit, domluvit a rozumět si, dokázalo s pozoruhodnou emotivní silou sdělit v Rozhovorech bláznů duo recitátorů z Divadla bez koncepce při CV SSM VŠST z Liberce (T. Šobotková, P. Stuchlík), samozřejmě nejen díky básnické suverénní předloze (O. Mikulášek). Vítězem bez ceny s postupem na WP se stal soubor OKS v Liberci s programem, jemuž cele padne označení divadlo poezie — s montáží z textů W. Borcherta Dlouhou, dlouhou ulicí, jež s nebývalou sugestivitou přenáší na diváka pocit děsu z rozpoutaných sil války, fašismu a smrti. Působivost představení by zdá se zvýšilo zamyšlení nad mírou kumulujících se motivů vedoucích k ro-

zumné redukci některých pasáží, zvláště směrem k závěru. Ale klobouk dolů před myšlenkovou náročností a zdravou citizadostivostí souboru. Určitě o něm ještě uslyšíme. JK

Praha aneb méně nebylo více

Loňská pražská výběrová přehlídka recitačních souborů, divadel poezie a netradičního divadla se zdála být kvantitativním i kvalitativním příslibem do budoucna. Sliby se však většinou letos nepotvrdily: soutěžilo méně souborů a ani jejich úroveň nebyla taková, aby bylo možno konstatovat vzestup. Diváci a porota měli možnost zhlédnout deset představení devíti souborů.

Většinu tvořily kolektivy směřující na Wolfrův Prostějov. U těchto souborů se také výrazně projevila diferenciace dvou cest: první snažící se o scénickou uměleckou protiváhu básnickým textům a proti ní druhá sledující cíle spíše osvětově výchovné. První skupinu nejvýrazněji reprezentovalo divadlo Orfeus, nejvýzrálejší kolektiv přehlídky. Jeho režisér R. Vašínka se už potřetí pokusil uchopit a inscenačně ztvárnit poezii svého „osudového“ básníka O. Wenzla. Vytvořil představení oscilující na pomezí lyrična, humoru, grotesky a tragična, představení mnohovrstevnaté, mnoho-významové do té míry, že pravděpodobně při každé jeho realizaci vynikne jiná složka jeho výrazu. Je k němu možno mít dílčí výhrady, nesporná je však jeho opravdovost, jeho přitakání životu byt tragicky vymezenému.

„Svého“ básníka se také pokusilo najít a inscenovat A-studio OKD 6. V režii J. Badalce uvedlo poezii V. Křístka Kašpar král. Podarilo se mu scénicky ztvárnit jednotlivé básně, aniž by mělo představení, které chce být generační výpověď, gradaci a pevný, „uchopitelný“ názor.

Je škoda, že sympatická autorská dvojice Kroky ZO SSM Ligna, uvádějící textappealové pásmo poezie H. Chromého Předehra, upadá do jisté monotematickosti obsahové, ale i výrazové. Uzavírá se do svého jednolitého kritického tónu do té míry, že ztrácí kontakt s divákem a tím ovšem i účinnost.

Dobrá dramaturgická práce je pouze prvním předpokladem úspěchu, jak se opět ukázalo — tentokrát v případě recitačního souboru DKK Praha 5, který uváděl poezii M. Procházkové Sny bez přístřeší a texty K. Čapka pod názvem Co je mi po pravdě. Hravost a průzračnost první a humor druhé předlohy byl narušován jevištním aranžmá a pohybem majícím možná spontánní východisko, avšak nezvládnutým, nepodřízeným jednotnému interpretačnímu záměru. Tyto scénické

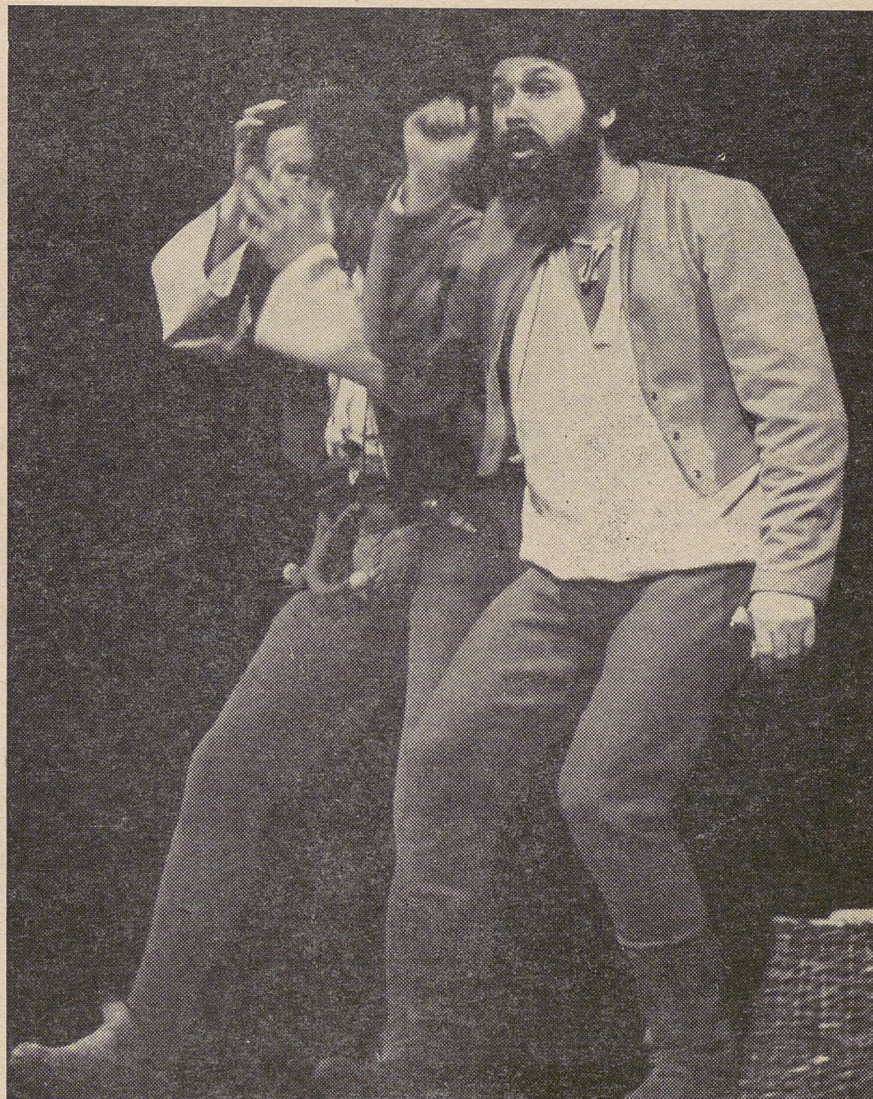
prvky se tak staly mechanickými a nedotvářely, spíše rušily vznikající atmosféru. Absence cílevědomého interpretačního směru byla také nejvážnějším problémem halasovské montáže. Já se tam vrátím, kterou uvedl soubor ZK Motorlet.

Soubory netradičního divadla mají v současné době, jak se zdá, své domovské právo na Praze 6. V přehlídce se představila Paleta, Tam tam a pantomimický soubor Mimosa, jejichž zřizovatelem je OKD 6, a soubor Adadas ČVUT Praha 6. Paleta opět přišla s množstvím efektních divadelních nápadů poučeného režiséra R. Krause, které nenacházejí dostatečnou oporu ve scénáři téhož R. Krause, takže působí eklekticky a samoúčelně. Naproti tomu značným vývojem prošel od svého loňského Dada soaré k letošní Lidské hře Adadas. Méně slov, sevřenější tvar, výraznější názor, divadelnější cítění v práci s prostorem — to

jsou výsledky práce uplynulého roku, jak se projevily v uvedené inscenaci dvou povídek jako vždy založených na jemných asociacích. Problémem zůstává nevyhraněný herecký výraz, jehož záměrná monotónnost není dost stylotvorná, aby byla účelná. Podobně soustředěný na hledání svého divadelního výrazu se jeví i soubor Tam tam v autorské hře Jiřího Prokeše Písň zhyralého jinocha, která vytváří fiktivní dějový rámec zhudebněným básním F. Gellnera. Myšlenková závaznost hry však poněkud ztroskotává na „satirickém“ dialogu a na zvoleném typu naivního realistického herectví.

Ke kladům pražských mladých netradičních divadelních souborů patří inscenování vlastních textů, myšlenková angažovanost, chybí jim však inscenační vyváženost, alespoň částečné naplnění příslibů, které každoročně dávají tušit. SR

DOS OLOMOUC – G. GORIN: THYL ULENSPIEGEL. FOTO V. ŠPŮR



MÍRNÉ NADŠENÍ S TROCHOU ROZPAKŮ

Krajské soutěže recitačních kolektivů, divadel poezie a divadel malých jevištních forem v Brně se zúčastnilo celkem jedenáct souborů.

Nebylo by nic jednoduššího než tuto úvodní zpravodajskou větu doplnit okřídlenou frází, že je to počet slušný, ba úctyhodný. Jenže se tato slova nějak těžko derou z úst. Kromě několika málo souborů, které pracují soustavně a pokoušejí se navíc něco hledat, zůstávají totiž ostatní kolektivy v šedivé rovině průměru. A tak do nadšení, s nímž se obvykle vítají nové soubory a jejich tvůrčí zaujetí, míší se i ona trocha rozpaků nad úrovní předvedených výkonů a jejich přínosem.

Soutěž zahájil malý, jen několikačlenný vojenský soubor Oáza z Vyškova, který se v pořadu nazvaném Plácek na fotbal pokusil jevištně ztvárnit poezii začínajícího talentovaného básníka J. Staňky. Jeho poezie, směřu-

jící někdy až k hranicím prózy, je sympatická svými upřímnými návraty do světa dětství a dospívání, v němž básník nachází čisté životní hodnoty, plynoucí z bezelstného přátelství. Recitátoři se ale dokázali vyrovnat s jistou nostalgií a smutkem, jenž vane ze Staňkovy krajiny klukovských her, takže jejich pořad bylo možno přijmout jako upřímnou a neformální agitaci za život.

Klub mladých autorů z uherskohradištského gymnázia, který vede prof. Z. Omelková, se v posledních letech již několikrát představil na Šrámkově Písku. Stejně jako v minulosti, přinesli i letos studenti pořad složený z vlastních, veskrze kvalitních literárních pokusů, jež jsou skloubeny jednoduše a nápaditě. V karikující nadsázce seznamují aktéři posluchače s jednotlivými rubrikami svého školního časopisu. Pásmo s názvem

Vše, co potřebuješ je (láska) škola míří do vlastních školních lavic, hýří řadou slovních nonsensů, je plné vtípů, rozdováděné recese i úsměvné parodie. Vedoucí souboru využívá schopností i „neschopností“ jednotlivců, takže celé představení má punc spontánnosti a uvolněná zábava tryská z jeviště i do hlediště.

Staré pravidlo, které říká, že když dva dělají totéž, není to totéž, potvrdilo se hned v následujícím vystoupení Dramatického kroužku gymnázia Kroměříž. Byť mělo jít o obdobnou tematiku jako u souboru předešlého a být se pořad jmenoval Gaudeamus, zůstalo v něm jen pramálo veselosti studentské radosti a veselosti, kterou název sliboval. Ani hlavní a jediný režijní prvek, důsledná ilustrace všeho řečeného, nebyl využit k vtipnému nadlehčení, takže při pointách se naaranžovaně smáli pouze účinkující, zatímco obecenstvo tonulo v rozpacích.

Divadlo poezie Agadir z Valašských Klobouk sice přednášelo básnický celek M. Fucimanové Stařeček a kamelet, ale k divadlům poezie je přesto lze řadit jen stěží. Statické rozestave-

REGINA BŘECLAV – TLUČE BUBENÍČEK



ní přednašečů a jejich občasný, mechanicky vyznívající pohyb směrem k divákovi, který měl obrazně vyjadřovat touhu po přiblížení se člověku, nemohl dost dobře umocnit bolestné a někdy až příliš bolestivé verše autorky, která je i vedoucí tohoto kolektivu; škoda, že již poněkolkáté jsou talentovaní recitátoři svázáni jednostranně znějící strunou citu své vedoucí.

Svůj vzdor proti válečnému násilí, jak ho zobrazuje silná Šiktancova básnická skladba Heinovské noci, pokusila se osvědčenými prostředky kolektivního přednesu ztvárnit skupina recitátorek ze SEŠ v Břeclavi. Malá recitační zkušenost jednotlivců však vedla ke ztrátě temporytmu, vnitřního napětí i dramatiky, takže báseň odezněla pouze jako dobře a kultivovaně reprodukováný text.

Soubor Regina z břevlavského gymnázia, jehož dlouholetými vedoucími jsou manželé Kaněroví, upozornil na sebe pořadem nazvaným Tluče bubínček. Pásmo složené z krásné lidové poezie a písní, jež vyvěrají z nejčistších pramenů lidského štěstí i bolu, hlásí se k odkazu E. F. Burianovy Vojny. V jeho jednotlivých částech se prolíná blaženost lásky s žalem, který přináší válka. I když dokonalá pěvecká složka daleko převýšila složku mluvní a i když aranžmá nebylo ještě dotaženo do stylové čistoty, lze předpokládat, že po jistých režijních korekcích vznikne dílo plné čisté folklórní básnivosti.

Cílevědomou prací Malého divadélka, jehož novým zřizovatelem je Kulturní dům KPS Brno, sledujeme již několik let. L. Sigmund a M. Janoušek tvoří nejen nadanou autorskou dvojici,

kteřá pro Divadélko píše v duchu svých skvělých vzorů — her V+W, ale jsou i talentovanými hereckými protagonisty souboru. Jejich nápaditá revue Jáma je založena na pohádkově absurdním putování exotickými kraji. Tento let světem jim dovoluje rozvíjet vtipný dialog se spoustou satirických narážek a řada střídajících se pestrých obrazů je příležitostí pro rozpoutanou a hravou studentskou recesi. Škoda, že autorské a režisérské dueto nenachází někdy dost síly ke škrtům a že nedokáží ostatní členy souboru dovést k tak přirozenému hereckému projevu, který sami již celkem bez obtíží zvládají.

Literárně hudební skupina uherskohradištského gymnázia vystavěla svůj pořad Aby se všem dětem dobře spalo z pohádek M. Macourka. Malá zkušenost režijní i herecká způsobila, že z vtipných textů se poztrácel vtip; celé představení mělo ráz sice připravené, leč málo živé „akademické četby“.

O zajímavé dramatizaci novely maďarského autora G. Sóse Tři přání, s níž vystoupil začínající brněnský soubor M — Dílna, se zde již dvakrát psalo (AS 1 a AS 2/1980). Oba recenzenti (M. Kovářík a P. Pavlovský) právem obdivují soubor pro jeho tvůrčí odvahu a vysoké nároky, jež na sebe početný kolektiv klade. Nutno však připojit, že sympaticky vysoké ambice scénaristy a režiséra Z. Vrby se zatím střetávají s možnostmi nezkušených herců, kteří jsou sice schopni navodit žádoucí atmosféru, ale vícevrstevnaté a psychologicky složité postavy postihují ponejvíce vnějšími prostředky.

Hrajeme „o světě, kterého se hrozí-

me“ stojí napsáno v programovém prohlášení brněnského Divadla Tak-tak. A opravdu, obdivuhodně celistvá montáž textů ruských sovětských básníků nazvaná Lyrické agrese je poezií bojující o nejzákladnější principy lidského života. Je to pořad namířený proti nesvobodě a proti totalitním režimům, jichž je na světě stále ještě dost, je to krutě rozzlobená výpověď o hlupáctví, které někde ještě může vládnout a ničít člověčenství v člověku. Soubor využívá celé řady prostředků; útočí ryčnou hudbou, oslepuje světlem i tmou, nejvíce však svého posluchače napadá skvělými verši.

Brněnské Divadlo X vystoupilo v krajské soutěži s dramatizací prózy italského autora D. Buzzatiho Pustina. Volný přepis B. Hály zobrazuje ve shodě s předlohou odcizený svět vojáků, ztracených v kterémsi vojenské pevnosti. Je to hra o životě, jež probíhá v zoufale otupujícím kruhu, z něhož není východiska; bezútěšná pustina krajiny se postupně přesypává do trouchnivějšího nitra člověka, rozlézá se do lidských duší a vysušuje srdce. Na představení, které směřuje k čistému divadelnímu tvaru, si lze povšimnout, jak rok od roku rostou herecké kvality některých členů souboru (za všechny jmenujme aspoň J. Svobodu).

Z krátkých a nutně zjednodušujících charakteristik výkonů jednotlivých souborů je možná zřejmé, odkud pramenil onen úvodní skeptický povzdech nad průměrnou úrovní většiny kolektivů. Odečteme-li totiž od jedenácti čtyř, které porota ocenila, zůstává stále větší polovina těch ostatních, nad jejichž prací lze projevit nadšení opravdu jen umírněně.

I. NĚMEC



DIVADLO LUCERNA PRAHA — Z. PETŘILKA, M. ŠTĚDRŮ, 10. BYL A. J. FOTO O. SVOBODOVA

PŘEHLÍDKY AKADEMICKÝCH MÚZ

Letošního jara stalo se Brno dějištěm několika pozoruhodných, byť nesoutěžních přehlídek ZUC.

V ZK ROH Antonína Trýba na lékařské fakultě Univerzity J. E. Purkyně (toto klubové zařízení zpopularizovala u široké veřejnosti především vynalézavá aktivita v oblasti nekonvenčních výtvarných výstav) proběhla nejprve přehlídka ZUC studentů UJEP. Převažovala na ní však vystoupení z hudební a folklórní sféry, zatímco slovesné obory byly zastoupeny jen sólovou recitací. Obdobná situace byla na přehlídce ZUC studentů vysokých škol celého kraje, kterou uspořádal v brněnském Vysokoškolském klubu jihomoravský KV SSM a KVR. V pestrém programu dvou večerů se střídali jednotlivci i kolektivy posluchačů UJEP, Vysokého učení technického, Vysoké školy veterinární a Vysoké školy zemědělské, kteří také absolvovali závěrečný hodnotící seminář, kde převzali účastnické diplomy.

V kategorii dramatických pořadů zůstalo osamoceno Malé divadélko studentů pedagogické fakulty UJEP, jehož zřizovatelem se od nové sezóny stal Dům kultury ROH Královopolské strojírny Brno. Soubor, vzniklý roku 1975 v rámci kolejišního klubu, je pravidelným úspěšným účastníkem několika ročníků národních akademických soutěží jevištních forem; účinkoval již také na Šrámkově Písku a na Akademickém Prešově. Tato sympatická, typicky studentská parta má zatím dosti sil na vlastní autorskou tvorbu kabaretních skečů i ucelenějších revuí, volně navazujících na hry Voskovce a Weyera. Také vývojový trend Malého divadélka jako by připomínal evoluci Osvobozeného divadla: od recesně laděného, avšak nepodbíživého intelektuálního humoru starších pořadů (Od města k městu, Monarchova večere, Jáma) k celovečerním programům závažnějšího společenského dosahu (protiválečný Spartakus), nebo jinak řečeno: od marnotratně improvizací extenzity k preciznosti konečné scénické podoby každé premiéry.

Nový text Miroslava Janouška, Libora Sigmunda a Olgy Janouškové (všichni tři v něm také hrají hlavní role) o devíti obrazech Tálinský trojúhelník pokračuje rovněž v tom o duchu, tentokrát poměrně spleťtým příběhem z rodu science fiction, prokládaným předscenovými písněmi. Dva vrcholové sportovci-kanoisté (L. Sigmund a M. Janoušek) jsou v roce 1989 létajícím talířem uneseni do vzdálené budoucnosti. Tehdejší obyvatelé Země = Tercie ovládají sice tisíc vesmírných těles, ale sami žijí v elitářsky sterilní odlišně zmanipulované společnosti, kde proti vládnoucím matriarchátním institucím v čele s Nejrafinovanější Precizností Kratélou (O. Janoušková – též scénografka nastudování) intrikují ve jménu obnovy patriarchátních pořádků spiklenci kolem sadistického psychologa-vivisektora Betengata (L. Vondrák). Oba protagonisté-pozemšťané osmdesátých let zachovají si i v nejzapeklitějších situacích zdravý rozum, prostou lidskou důstojnost a solidaritu, takže při návratu v čase odvrátí od naší planety nebezpečí třetí světové války a vrátí se bez ztráty paměti do své doby – leč bohužel jako pacienti bláznince. Celý text, rámovaný interviewem televizních reportérů se samolibým docentem Satelitským (O. Špaček), vyznívá jako aktuální varování před ztrátou morálních a citových kvalit člověka a ústí v poznání, že proti potenciálním hrozbám soudobé civilizace nelze zaujmát lhostejný, nýbrž společensky aktivní postoj. Sama inscenace Tálinského trojúhel-

níku má ještě patrné interpretační rezervy; zdá se rovněž, že nastudování takové předlohy, v níž komediální prvky tvoří jen menší část, není dosud Malému divadélku vlastní. vz

IMPROVIZACE, IMPROVIZACE, IMPROVIZACE

Kdepak, titul se netýká žádného divadelního představení, ale připomíná skutečnost čistě organizační. Neboť improvizace charakterizovala v letošním roce od počátku do konce výběr souborů na národní přehlídce dětských divadelních a loutkářských souborů do Kaplice. Systém mezikrajo- vých přehlídek, který – jak se zdálo ještě před rokem – byl už dostatečně zaběhaný a dobře vyhovující, byl letos z tzv. objektivních důvodů (za nimiž byly však až příliš často vidět důvody zcela jiné) totálně paralyzován. A tak jedinou mezikrajo- vou přehlídkou, která se letos konala, byla přehlídka Jihočeského kraje a Středočeského kraje v Kralupech nad Vltavou. (Podrobněji o ní referovala v Amatérské scéně Zdena Josková.) Ústřední výběrové porotě proto v březnu a v dubnu nezbylo nic jiného než improvizovaně řešit situaci a složitě a nákladně (!) zachraňovat, co se dá. Mnohé soubory musela navštívit přímo v místě jejich působení. Ještě šestí žé do Loun, Rýmařova a Prahy mohla jet alespoň na více či méně improvizované krajské přehlídky.

Krajem, který nebyl s to uspořádat v předem dohodnutém termínu ani krajskou přehlídku dětského divadla, byl i kraj Východočeský. Utrpěl tím v prvé řadě litomyšlský soubor Vladimíra Šauera, protože jeho představení se výběrové porotě ani při nejlepší vůli a snaze nepodařilo zhlédnout. Další soubory, které kraj přihlásil do výběru na Kaplici, byly kolektiv z Hradce Králové a z Pardubic.

Pardubický soubor Divadélko v Cihelně LŠU Polabiny (ved. Miloslav Kučera) je pamětníkem kaplických přehlídek známý. V letošním roce se dal vedoucí souboru unést vidinou iluzivního divadla – částečně i proto, že se rozhodl se souborem pro klasickou pohádku, pro Zlatovlásku. Sáhl po Kainarově známém textu. Jeho literární kvality jsou pravda neoddiskutovatelné, ale na druhé straně i pro zkušené dospělé divadelníky v sobě skrývá nemálo záladností. Ta největší pramení ze skutečnosti, že Kainarův veršovaný dramatický text byl původně napsán pro loutkové divadlo, a to speciálně pro Ústřední loutkové divadlo první poloviny 50. let. Je to tedy text určený vlastně pro značně statické javajky, pro loutkové divadlo „velkého formátu“ ve své podstatě výtvarné a literární. S takovým soustem si ovšem dětský soubor poradí jen s obtížemi, tím spíš, že vedoucí některé děti vedl přímo k psychologickému pojednání postavy (s výsledky samosebou velmi problematickými), zatímco jiné děti své postavy zas „předváděly“, hrály si na ně. Neujasněností byla poznamenána i výtvarná složka představení (náznakovitost některých dekoracních prvků byla v rozporu s „tvrdě“ realistickými, nefunkčními dekoracemi).

Šťastnou ruku měli inscenátoři pardubické Zlatovlásky při výběru hudby. Písničky (autorem je vedoucí souboru) působivě navozují baladickou atmosféru pohádky a rytmicky ji člení.

Jan Merta, vedoucí pionýrského loutkářského souboru ZDŠ Štefcova z Hradce Králové, je příkladem vedoucího dětského divadelního kolektivu, který i v nejskromnějších podmínkách, daleko od centra dokáže pracovat s dětmi poučeně, nediletantsky a skutečně tvořivě. Nesnaží se mocí mermo pouze

o zvládnutí techniky vodění loutek, ale jde mu o komplexnější pojatou dramatickou výchovu. Nezapomíná tedy ani na výtvarnou výchovu (dětí si loutky a dekorace samy navrhnou, případě i vyrábějí pod vedením dospělého), ani na výchovu hudební (práce s Orffovým instrumentárem).

Královéhradecký soubor pracuje teprve třetím rokem, a to jako pionýrský zájmový oddíl (všichni jeho členové plní odznak odbornosti Loutkář). Vzhledem k možnosti a potřebám souboru je textová předloha hradeckého představení — Janem Mertou citlivě upravená Velká pohádka o řepě od Františka Hrubína — zcela adekvátní. Hrubínův prostinký text se tu ani nepodceňuje — naopak z něho Jan Merta a děti z jeho souboru dokáží vykřísnout maximum —, ale ani není zbytečně nafukován do neúměrných rozměrů. Zůstává v rovině úsměvné, svižné hry se starou známou fabulí, kterou ovšem vyprávějí dnešní děti, z dnešního pohledu.

Soubor Jana Merty je i jinak veden — jak se zdá — velmi pěkně. Není bez zajímavosti, že i ve výjimečné situaci, v níž se ocitl (v době, kdy probíhalo výběrové představení, musel být vedoucí nečekaně v nemocnici) dokázal kolektiv nejen zahrát dobré představení, ale navíc byli někteří členové souboru schopni zajímavě, bezprostředně a s jistou dávkou poučenosti vyprávět o mnohostranné činnosti oddílu.

J. Provazník

V NAPAJEDLÍCH ZVÍTĚZILA KLASIKA



DS SLAVIA FATRA NAPAJEDLA — J. DRDA: DALSKABÁTY HRÍŠNÁ VES.
FOTO M. BLAHUS

V polovině dubna konal se na počest 35. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou pod záštitou MěNV hostitelské obce 23. ročník divadelního festivalu ochotnických souborů v Napajedlích. Žánrově rozmanité přehlídky, zahrnující díla českých, slovenských, sovětských i dalších socialistických

autorů, zúčastnilo se celkem sedm souborů kraje Jihomoravského (Napajedla, Jihlava, Brno) a Severomoravského (Olomouc, Přerov, Bruntál). Na většině inscenací měli podíl profesionální režiséři.

Rozhodnutím odborné poroty v čele s dramaturgem gottwaldovského Divadla pracujících Miroslavem Plešákem na závěrečném Večeru přátelství získalo hlavní cenu Dělnické divadlo při OKVS Brno V. Tento agilní kolektiv, účastník řady amatérských přehlídek a soutěží včetně Jiráskova Hronova (např. Sníh nad limbou, Sníh se smál až padal, Dva na koni, jeden na oslu), předvedl zde slovenskou klasickou veselohru Jozefa Gregora-Tajovského Ženský zákon. Nastudoval ji v úpravě Iva Fischera na scéně Petra Hlaváče (získala rovněž samostatné ocenění), s hudbou dr. Ladislava Štancla a za pohybové spolupráce Světlany Těšitelové několikaletý „patron“ souboru — režisér Divadla bratří Mrštíků v Brně Pavel Římský. Jeho ozvláštňující dramaturgicko-režijní pojetí (navazující ovšem na vlastní inscenace této realistické vesnické předlohy z mateřské scény a pražského Činoherního klubu) poskytl dostatek prostoru pro temperamentní hudební a taneční projev početného ansámblu v duchu syntetického múzického divadla. Nastudování přiblížilo osmdesát let starý text současnému estetickému vnímání cestou stylizované lidové naivity a moderně citěného folklóru, upomínající např. na polský muzikál K. Gärtnerové Malované na skle.

Také tzv. zvláštní cenu obdržel v Napajedlích večer muzikálový — Thyl Ullenspiegel Grigorie Gorina v podání Amatérského studia Divadla O. Stibora z Olomouce (režie Petr Pelzer j. h.). Nejlepší herecké výkony přehlídky podali Eva Čurdová (Jana Kákošová: Sto hodin do zatmění — režie M. Stránský j. h.) z Divadelního souboru ZK ROH psychiatrické léčebny v Jihlavě a Čestmír Beťák (György Kárdos: Villon a ti druzí — režie I. Kolařík) z kolektivu Dostavnik Klubu železničářů Přerov.

vz

XX. JUBILEJNÍ OKRESNÍ PŘEHLÍDKA V TŘEŠTI

Ochotníci jihlavského okresu se už podvacáté sešli, aby na dobře organizované a divácky velmi slušně navštívené přehlídce ukázali to nejlepší, co v této sezóně nastudovali.

Soubor Klicpera DKT ROH Jihlava zahájil komedii C. Goldoniho Poprask na laguně. Úsměvná komedie byla režisérem situována do současnosti, což ubralo na koloritu doby a neprospělo jednoduchosti příběhu. Herecky velmi dobrý soubor poněkud přehnal snahu o „italský“ temperament a komedie posunem žánru i nejednotností stylu herecké práce dostala tvrdší kontury než potřebovala, a ztratila tak dost na lehkosti a úsměvnosti. Vyspělý soubor si ale určitě ověří svoje možnosti na jiném druhu textu i cesty své další práce.

Domácí soubor K. Čapka nastudoval s řadou mladých herců, ne vždy ještě jevištně ostřílených, starší komedii O. Zelenky Věčně Tvůj. Volná stavba komedie — jakási rekonstrukce různých variant manželských vztahů — měla vtipnou a přemýšlivou režii, takže inscenace nepřekročila hranice vkusu, i když text k tomu dosti vybízí. Škoda, že oba hlavní mužští představitelé neodpovídali věkem ani hereckou zkušeností postavám komedie, která je staví do úlohy zralých a zkušených mužů. Ochudila se tím věrohodnost příběhu, ale soubor prokázal, že při vhodném výběru hry i obsazení má slibné divadelní perspektivu.

Vyvrcholením byla hra J. Kákošové Sto hodin do zatmění v nastudování divadelního souboru ZK ROH psychiatrické léčebny v Jihlavě. Hra či spíše dramatická reportáž sugestivně ukazuje surovou tvář nacismu s jeho pokusy o vytvoření „čisté“ rasy. Režisér správně vycítil autorské slabiny, citlivě škrtal a v dramatické zkratce, emocionálně doplněné zvukovou kulisou, vytvořil spolu se šesti vyrovnanými ženskými postavami představení vzrušivé a apelativní.

Přehlídku doplnily oba jihlavské soubory dvěma pečlivě



DS ZK ROH PSYCHIATRICKÉ LÉČEBNY JIHLAVA – J. KÁKOŠOVÁ: STO HODIN DO ZATMĚNÍ. FOTO S. ŠERY

a s vkusem nastudovanými pohádkami, jako host vystoupilo brněnské Dělnické divadlo s Daňkovou hrou Dva na koni, jeden na oslu. Na závěr byl připraven hodnotný seminář k dramaturgii amatérských divadelních souborů. J. Šindelář

NÁVŠTĚVA V HLINSKU

Byl jsem pozván na druhý ročník Národní soutěže divadelních ochotníků v přednesu monologů, dialogů a triologů z dramatické tvorby světových a našich autorů, který se konal v dubnu 1980 v Hlinsku.

Bez okázalosti, prostě, a přitom ve vši vážnosti šlo za sebou devatenáct sólových vystoupení. Střídaly se výkony poutavé, ba v několika případech výborné, s jinými, kde převažovala snaha nad výsledkem. Znovu se prokázala stará pravda, že herec potřebuje jen kousek místa, text a obecnost a jsou splněny všechny podmínky pro vznik neopakovatelného kouzla divadelního zážitku. Převážně většinu vystupujících se podařilo vytvořit atmosféru divadelní situace a v ní konkrétně slovně jednajících postavy. Byl jsem upřímně řečeno překvapen, neboť není vůbec snadné během několika minut nejen vytvořit vědomí toho, co této situaci předcházelo, a toho, co bude následovat. Herec je na scéně jak pod zvětšovací sklem, často bez kostýmu, rekvizit, v monologu bez skutečného partnera. A kolik problémů vzniká v dramaturgické oblasti takového vystoupení, kde začít s textem, kde ukončit, co nutno upravit a jak. A konečně celý výstup musí tvořit samostatný estetický celek.

Při výčtu všech možných úskalí se tedy nelze divit skepsi, která mě provázela cestou do Hlinska. A zde jsem pak přes tři hodiny pozorně sledoval pořad a se mnou ostatní diváci. Kolem mne procházel Petr Vok z Borovy Zuzany Vojtířové, rytíř Des Grieux z Nezvalovy Manon Lescaut, dívka z Rózevický z hry Dceruška, Anna Franková z Goodrichovy úpravy Deníku Anny Frankové, Alžběta s Arnoštem z Pardubic v dialogu Vrchlického Noci na Karlštejně, trafikantka z monologu Alda Nicolaiie Sůl a tabák nebo židovská žena z Brechtovy hry Strach a bída třetí říše, to vzpomínám alespoň na ta vystoupení, která mne nejvíce zaujala. Byl jsem překvapen účastí mladých lidí, odpovědnou připraveností jednotlivých výstupů i dobrou jevištní řečí.

Jak bylo příjemné odpoledne při soutěži, tak byl také příjemný večer v horské chatě, kde byly vyhlášeny porotou výsledky, provedeno odborné posouzení jednotlivých výstupů s vytyčením základních problémů (slovo měl režisér J. Hraše; Ten potom příští den vedl zasvěcený seminář k problematice monologů a dialogů v samostatných výstupech). A tam, kde se sejdou ochotníci a navíc kde má převahu mládí, je i ve-

selo. V zábavě a tanci ten zdařilý den v srdci Vysočiny končil.

Na závěr ještě pochvala Miloslavu Kučerovi z Pardubic, který byl tajemníkem poroty, ale i konferenciérem soutěžního odpoledne, díky ÚV SČDO za prosazování a rozvedení původního nápadu Východočechů. Příští rok prý bude opraveno komorní divadlo v Hlinsku, kam se soutěž stěhuje. Snad se také podaří alespoň naormigovat program, který letos diváci postrádali, a opravit pustnoucí hotel Zálůžna, kde část účastníků letos spala.

Z. Kokta

XI. ŘEZÁČŮV PERŠTEJN

Do druhého desetiletí svého trvání vstoupil Řezáčův Perštejn s jednou mimořádně cennou devizou: vedle soutěže s jiným zaměřením se definitivně a natrvalo prosadil také jako slovesný – jako soutěž v uměleckém přednesu jednotlivců a kolektivů, a jako takový si dovedl získat jméno, které přesahuje hranice okresu a kraje a dovoluje aspirovat o celonárodní působnost. Především tím, že zdravě upozorňuje a uchovává kulturní tradici místa, jež v prozaickém díle V. Řezáče vešlo do obecného povědomí, ale také všestrannou pozorností a péčí, kterou věnuje nejmladším, mladým i starším recitátorům a která je jimi splácena radostnou náladou, již s sebou přináší, a kvalitními výkony, zvyšujícími každoročně úroveň soutěže.

Na letošním ročníku zaznělo mnoho dobré poezie, a zaznělo dobře. Jako na dotvrzení, že umělecky silnou a působivou báseň je hřích i nemožnost přednést bezbarvě a nanicovatě. Ve finálové přehlídce předvedli vítězové jednotlivých kategorií v široké škále výjimečně šťastně vybraných autorů domácích i zahraničních a v neméně zdařilé široké škále výrazových prostředků pořad, který při své spontánnosti nepostrádal gradací a především optimistické vyznění. Absolutní vítězkou za nejpůsobivější přednes ve finále se stala jedna z vítězek II. kategorie Sárka Majerová, jejíž promyšlený, náročný, ale věku odpovídající repertoár složený z textů básnických i prozaických (Cvetajevová, Kainar, Pavel) i mladistvé vystupování včetně půvabného oblečení (mimochodem, některá děvčata: nepodceňujte Popelčin oříšek!) jako by charakterizoval pozitivní rysy celé akce.

Slavnostní a obohacující ráz dodala letošnímu ročníku také návštěva spisovatelky Emy Řezáčové. Vyprávěla mladým o poválečných letech, kdy v tomto kraji se svým mužem prožila každý kout, i o otázkách tvůrčích. Naslouchala výkonom recitátorů, s radostí spolurozdílela ceny, jež byly tentokrát více než zasloužené, a její vířící slova o potřebě a utěšlivé síle poezie v životě na závěr padala na úrodnou půdu.

Leptší start do svého druhého desetiletí si Řezáčův Perštejn a jeho obětaví a pohostinní organizátoři snad ani nemohli přát.

J. Kabíček

SLEZSKÁ VENUŠE

Co dva roky spolu zápolí divadelní amatéři dvou sousedních okresů – moravského Nového Jičína a slezské Opavy – o sošku bohyně Slezské Venuše, která dala jméno i celému festivalu. Oba okresy vysílají do soutěže po dvou souborech a přátelské klání před porotou se koná střídavě jednou na slezské, podruhé na moravské půdě: Slezané hostí své soupeře zpravidla ve Štěpánkovcích a Moravané v Bernarticích nad Odrou. Tady také letos proběhl již 8. ročník festivalu.

Opavsko reprezentoval Divadelní klub VO SSM Pišť s Bumerangem Otto Zelenky a soubor OB Štěpánkovice, který uvedl detektivku Agathy Christie Neočekávaný host. Novojičínsko bylo zastoupeno souborem Domu kultury Tatra Studénka, který inscenoval muzikál P. Dostála a R. Pogody Výtečníci, a souborem DAR DK Frenštát pod Radhoštěm s hrou Jana Jílka Dvojité tep srdce.

Z divadelního hlediska byla přehlídka v mnohém poučná. Již tradičně byl patrný rozdíl ve scénografii, ve které jsou řadu let lepší Slezané. (Je to jistě zásluhou předního amatér-

ského scénografa J. Istla a jeho dlouholeté opavské „scénografické školy“.) Však také Istlova scéna detektivky Štěpánkovických zvířetila. Soubory z Novojičínska byly zase šťastnější v akcentování vlastního názoru uváděných inscenací, v tom, jak zdůraznily, proč je hrají. Neobjevil se však žádný výrazný režijní rukopis, a proto také cena za režii tentokrát nebyla udělena. U obou moravských souborů je vidět několikaletá pomoc profesionálních pracovníků z Ostravy, kteří oba soubory umělecky i metodicky vedou.

Ceny za herecké výkony obdrželi K. Pavlík za roli stranic-kého pracovníka Karafiáta v Dvojitém tepu srdce a mladé herečky I. Vavrošová za roli Františky ve Výtečnicích a M. Danelová za roli Klímové v Bumerangu. Nejradostnějším přínosem celé přehlídky byla převaha mládí – oč nezkušenějšího, o to sympatičtějšího. Mladí strhli i obecenstvo, které svou Cenou diváka potilo soubor ze Studénky za jeho Výtečníky.

Vítěznou trofej – Slezskou Venuši – si tentokrát ještě odvezli divadelníci z Frenštátu pod Radhoštěm za Jílkův Dvojitý tep srdce, ale svůj náskok před nebojácným mládím budou brzy horkotěžko obhajovat, nepoohlédnou-li se též po netradičních postupech. Mladí už naznačili, že se nebojí riskovat, tasili svá srdce za nepoznané nově, za neprobádané lepší. Pravda, zatím nevyhráli, ale...

B. Matula

KLASIK Z MASA A KOSTÍ



DIVADLO LUCERNA PRAHA – Z. PETRŽILKA, M. ŠTĚDRŇ: TO BYL A. J.
FOTO O. SVOBODOVA

Je obyčejný nedělní podvečer a velikánský plakát na vrstech Malostranské besedy oznamuje, že dnes tady bude hrát Lucerna inscenaci s názvem To byl A. J. Hlouček diváků se postupně rozrůstá a opodál vidím muže, který dnešní představení vlastně zavinil – Petera Scherhaufera, režiséra brněnského Divadla na provázku. Dovídám se, že impulsem pro netradiční ztvárnění díla i osobnosti Aloise Jiráska byla inscenace, kterou tento režisér před lety připravoval ve Slovenském národním divadle, k jejíž realizaci sice nedošlo, ale impulsy a náměty, ty zůstaly. Bezprostředním základním kamenem se stal fundovaný, a přitom divadelně tvárný scénář dalšího člena „Provázku“ Zdeňka Petržilky. „On má doma celé kupy Jiráskových spisů a společně s otcem se o jeho dílo s opravdovým zanícením zajímá. Napadlo mě proto Zdeňkovy znalosti využít pro práci, kterou by se profesionální scénárista bez hlubších znalostí Jiráskovy osobnosti patrně nechtěl zabývat,“ vysvětluje Peter Scherhauf. Ale to už je

pár minut do osmé a před vchodem Besedy se ozývají první takty písní z pera dalšího Brňáka M. Štědrně v podání Pražského cimbandu.

Spolu se zvědavým davem míjím na schodišti Praotce Čecha, Bivoje, Kazi, Šárku. Režisér v jejich stylizovaných, úsměvných výstupech vsadil do kontrastu tradiční přístup k divadlu s moderním, takže se kupříkladu vedle dobové kostýmovaného a deklamačně pojatého Čecha objevuje Bivoj v oteplováčkách, zvedající činku. V předšálí se stáváme svědky upálení Jana Husa a v předním sále se již formuje bojový šik husitů, který za chorálového zpěvu postupuje na Tábor. V lehce parodické zkratce se vzápětí odehrává bitva u Sudoměře v čele s bratrem Žižkou (v citlivém podání O. Hrůzy). Následuje první konfrontace, ve které se seznamujeme se středoškolským profesorem Jiráskem. V zrcadlovém sledu se tu odráží samotné Jiráskovy názory a citáty s hodnocením jeho díla a osobnosti z úst i pera renomovaných vědců a kritiků.

Při přechodu do druhého sálu se rázem ocitáme v době temna. Z přítmi vystupuje Koniáš a připravuje další razii, jež má za úkol zlikvidovat českou literaturu. Jeviště napaditý dialog obřích figurín jezuitů patří k nejzajímavějším momentům večera. V další konfrontaci nás Mistr Jirásek, jedinečně zahráný M. Pobočkem, seznamuje se stavem a problémy své literární generace. Sarkasticky je nakousnut též chaos a zmatek tehdejší literární kritiky. A to se již přes Psohlavce dostáváme do rokoka. Přímě skvěle je v nezávazných hříčkách, podbarvených tou pravou hudbou, znázorněna dobová atmosféra. Tato část představení je přímo čítankově poučná co se týče kontrastu hereckých akcí, hudby a celkového vyznění. Milým bonbónkem je vystoupení slovného mima (J. Kvapil).

Na poslední část představení se vracíme do prvního sálu, kde vystlil boxerský ring. Tam se odvíjejí Jiráskovy zápasy s kritikou i jeho částečná dezorientace v politickém životě. Škoda, že několik zbytečně naturalistických a laciných momentů v této části dělá kaňku na vyznění celého představení. Závěr se však opět vrátil do náročných kolejí. Zprofanovanost a oslavovanost Mistra v posledních letech života i skutečně civilně, a přitom emotivně silně znázorněná smrt jistě zapůsobily na každého diváka v přeplněném sále.

Předností Lucerny je neustálý kontakt s diváky, daný již odbouráním jevištní bariéry. Je to dvojsečná zbraň – každá chybička tu daleko víc vynikne! Lucerna však dokazuje, že tato forma není z její strany samoúčelným experimentem, nýbrž programovým cílem. Věřím, že se jí za spolupráce s režiséry, kteří vědí co chtějí, podaří proslápat cestičku do hlubin divákovy duše.

M. Stein

UŽITEČNÁ SOUTĚŽ

Přes tři desítky recitátorek, z toho 4/5 v českém a 1/5 v ruském jazyce, se sešly 21. května na VI. celopodnikové soutěži, kterou pro své zaměstnance spolu se závodními organizacemi pořádá generální ředitelství České státní spořitelny. V krajích proběhla krajská kola, v nichž jako v pražském prvním kole ústředním, se recitovaly povinné texty. V letošním výročním roce to byl Florianův překlad z Martynova a v ruštině týmž Martynovem přeložené verše J. Seiferta (Ty, válko!).

Verše nebyly snadné a bez problémů ani pro interpretky v materštině – ale v tom je právě smysl soutěže: podnítit tvořivost a nárok na sebe sama. Cíl – mezi řadou jiných soutěží ve spořitelně – velmi praktický.

Z neveřejného prvního kola v Praze s povinnými texty do odpoledního veřejného kola soutěže s volným výběrem textů postoupilo 10 interpretek v češtině a 5 v ruštině. Ačkoliv letos chybělo několik bojovnic, ostřílených v minulých ročnících, slyšeli jsme přesto několik výborných výkladů textu a skutečně zážitkových výkonů.

Z českých recitátorek rokycanská M. Kašáková, pražská J. Holíčová a mladoboleslavská B. Kamínková především prokázaly, že život mezi ciframi nevylučuje smysl pro poezii a pro sdělení hlubokého básnického poslání.

jh

předpoklady herectví

JAROSLAV VOSTRÝ

PROŽÍVAT

Pojem prožívání je v herectví odedávna předmětem neobyčejně ostrých sporů. Někdy jako by šlo o spor různých století. Má-li herec představovat hrdinu, jehož slova jsou plná vášně a citu, musí být sám tímto citem proniknut; to se r. 1674 pro takového Boileaua rozumělo samo sebou. Diderot o sto let později je přesvědčen o naprostém opaku: „Nepůsobí na nás prudký, z míry přivedený člověk, ale ten, který se ovládá.“ „Herecké slzy padají z mozku.“ Tyto věty čteme v Diderotově Hereckém paradoxu.

Diderotovo stanovisko nebylo v racionalistickém XVIII. st. samozřejmě nijak ojedinělé. Jeho spisek byl psán 1773, přepracován 1778 a vydán 1830. Ale už ve spisu Francesca Riccoboniho *L'Art du Théâtre*, vyd. 1750, vyjadřuje někdejší herec pařížského italského divadla přesvědčení, že má-li člověk tu smůlu, že to, co vyjadřuje, taky doopravdy cítí, není prostě schopen hrát. Do němčiny přeložil jeho knížku sám Lessing. I když potom v Hamburské dramaturgii můžeme číst, jak daleko má ještě herec, který příslušnému místu role rozumí, k tomu, kdo je současně také cítí, jeden druh hereckého prožívání odmítal Lessing i roku 1767 zcela zásadně: privátní city, které zůstávají nepředstaveny.

Lessing tvrdí, že kdyby se prý měl rozhodovat mezi hercem, který takovým způsobem prožívá svou roli, a hercem, u něhož všechno, co říká a činí, vzniká pouhým mechanickým napodobením, dal by přednost tomu druhému. I další německý teoretik herectví (ale na prvním místě sám herec) Friedrich Ludwig Schröder varuje 1815 před nebezpečím poddávat se v roli dojetí a doporučuje hercům vytvořit si jistý „mechanismus“, který by je uchránil toho, že by se dali při hře překvapit vlastní slabostí, tak typickou pro citlivé duše.

Citované názory by se daly samozřejmě lehko vysvětlit konkrétní tematikou, stylem a programovými funkcemi, charakteristickými pro herecké umění té které doby, neodmyslitelnými od povahy příslušné dramatické literatury. O takové vysvětlení v těchto souvislostech ovšem nejde a zmíněné názory nás zajímají jen potud, pokud na nich lze demonstrovat dva stále uplatňované typologicky protilehlé přístupy, na základě jejichž zhodnocení teprve může být správně pochopen požadavek specificky hereckého prožívání, nezbytného – jak vysvítá z praktických zkušeností – pro každé, typově jakkoli odlišné herectví.

Na tom, co bylo citováno, je nezbytné zdůraznit jedno: Zatímco například Schröderovi jde o to, aby herec své city, dostávající se v rámci role, uměleckým způsobem zvládl, Boileauovi jde o hercovu schopnost vůbec je v sobě vyvolat, tj. prakticky o to, aby byl schopen se deklamovanými verši sám dojmout a poskytnout racionalisticky formovanému obsahu předlohy při zachování racionálně stanovených pravidel jevištního chování emocionální životnost. Z širšího hlediska jde tedy vlastně o dvě stránky každého jevištního prožívání: na jedné straně o jeho vznik či vyvolání a na druhé straně o jeho zvládnutí či zformování v rámci příslušného uměleckého úkolu.

Této dvojí stránce jevištního prožívání si byl dobře vědom také Stanislavskij. „Není opravdového umění bez prožívání. Pravé umění začíná proto tam, kde se citu dostává jeho práva,“ píše v knize *Moje výchova k herectví*. Na druhé straně už v *Mém životě* v umění můžeme číst, jak se jednou při zkoušce Hamšunovy Hry života, při které mu šlo právě o uplat-

nění nahého prožitku, stal svědkem scény, při níž se herec, „zalitý potem, válel po podlaze a řval, mačkaje ze sebe projevy vášně“, a Stanislavského asistent „na něm seděl jako na koni a škrtl ho“, přičemž křičel „Ještě. Ještě!“ A tak se při této příležitosti přesvědčil, že se nějaké projevy vášně na jevišti neobejdou bez dokonalé herecké techniky; snad přesněji řečeno, bez svého skutečně hereckého zvládnutí.

Také Němirovič-Dančenko zdůrazňoval, že propadá-li zuřivosti či strádá třeba Míša Karamazov, neznamená to, že by herec, který ho hraje, prožíval stejné city jako v životě: to by znamenalo podlehnout hysterii. A úplná totožnost herce s postavou tak jako tak nevznikne, protože herec prožívá nejlubší hoře a v týž okamžik se někde v koutku duše raduje, jak mu to jde. Můžeme tedy říci, že herecké prožívání se liší například od hysterie právě tou okolností, že způsob tohoto prožívání nepřestává podléhat hercově kontrole?

Asi nemůžeme, vezmeme-li v úvahu tvrzení neurofyziologa P. V. Simonova, že taková schopnost kontroly je charakteristickým rysem neuróz včetně extrémně intenzivních hysterických záchvatů, probíhajících v různých variantách závislosti na jednání osob, které nemocného sledují. Právě tato „permanentní kontrola vlastního počínání a pocitů, které se nepodřizují bezprostřednímu volnému úsilí, sblíží neurotické stavy se stavem „jevištního prožívání“ podle Stanislavského“, tvrdí Simonov, docházející dokonce k názoru, že „jevištní prožívání může sloužit jako experimentální příklad krátkodobé zvrtné neurózy“; dodejme, že Stanislavského požadavek jevištního prožívání hodnotí nejvýš pozitivně.

Takové tvrzení lze ovšem sotva považovat za plodné, protože zcela pomíjí tvůrčí moment, který je pro herecké city podstatný. Ten se ale, jak se zdá, přehlíží všeobecně: většinou se mluví o „skutečných“ citech a jejich kontrole, tzn. že se to „herecké“ na hereckém prožívání přičítá právě této kontrole – a přitom je jasné, že kontrolovat své city nebo se prostě ovládat nepředstavuje vůbec nic takového, co by bylo možné pokládat za specificky herecké; ba dokonce v běžném uvažování funguje „hereckost“ jako něco, co se blíží rezignaci na takové ovládnutí a neinformovaného zájemce o naši problematiku by jistě překvapilo, že o kontrole lze mluvit dokonce i v případě prožívání hysterického.

Problematiku neřeší ani přiznání specifických hereckých citů, pokládají-li se za neseriózní jako u W. Sterna nebo za nehluboké jako u P. Jakobsona a upírá-li se jim dynamičnost, jako to činí R. Natadze, který také říká, že nejde o prožitky natolik extenzivní, že by byly s to úplně a beze zbytku naplnit osobnost a vědomí. Poukaz na herce, schopné pozorovat výraz tváří svých známých v publiku, zde nemůže platit jako argument, protože při představení nejde o tvorbu v úplném smyslu, protože to, co se zde – do jisté míry! – jen opakuje, vznikalo – bylo tvořeno – už v průběhu zkoušení. A o tyto okamžiky skutečné herecké tvorby – které se i na zkouškách objevují jen někdy – či, chcete-li samého vzniku postavy v těchto souvislostech především jde.

Na rozdíl od citů, o nichž mluví Stern či Jakobson nebo Natadze a které je možné označit spíše za „herecké“ (tj. za herecké jenom v tom smyslu, v jakém se o „herectví“ může mluvit v rámci chování v běžném životě), jsou skutečně herecké city specifické právě tvůrčí momentem: tj. nejde ani o city, které při vnímání příslušné herecké kreace můžeme přisuzovat příslušné postavě nebo do kterých se herec v rámci své role takřikajíc vcítuje, ale o ten naprosto svérázný prožitek, který tyto city do té nebo oné míry zahrnuje, ale který s nimi přesto není totožný, jenom je činí svým materiálem: tak jako je materiálem normálních citů třeba nečekané shledání s někým milým, koho člověk dlouho neviděl, ba dokonce se domníval, že ho třeba už nespátří nikdy. Jak jinak by herec mohl být tak hrozně rád hluboce trpící postavou nějaké tragédie.

Právě z tohoto příkladu je snad docela jasné, že příslušné utrpení v daném okamžiku herecké hry sice herec cítí, ale je to utrpení jaksi očištěné, povznášejší a svým způsobem radostné – nemá přitom vůbec nic společného s prožitky někoho, kdo patologicky rád trpí: radost zde vyplývá z tvorby a je vykoupena mučivými pocity v okamžicích hledání, než se dostaví – budiž dovoleno tu užít tohoto slova bez dalšího

rozvedení, na které chybí místo – inspirace. Tím slovem se ovšem dostáváme do oblasti, která stále zůstává – a doufejme i zůstane – tajemstvím. Má vzhledem k tomu vůbec naději na úspěch nějaký způsob „cvičného“ prožívání, nebo – abychom se zeptali jinak – jak má herec tuto svou schopnost kultivovat, aby nedocházelo jen k hysterickým exhibicím, které jsou nepochybně spíš škodlivé?

Cvičení může být zaměřeno jediným způsobem: totiž na pěstování odvahy k velkým a hlubokým citům, podněcovaným příslušnou zadanou situací, přičemž odpovídající emocionální energie nesmí být zaměřena „dovnitř“, ale „ven“: nemyslíme na sám projev, ale zaměření na objekt (na objekt nenávisti, lásky či žalu, ať už to je ten který člověk nebo celý svět). Nezbytný tvůrčí, tj. formující aspekt daného prožitku bude přitom zastoupen rytmem! (Ne náhodou je i z tohoto důvodu možné spíš než hysterické způsoby odreagování doporučit jako kulturní prostředek hereckého prožívání archaickou

metodu recitování básniček – o příslušných pohybových cvičeních nemluvě.)

Proč rytmem? Emoce vzniká nepochybně tam, kde je nějaká událost příčinou porušení naší duševní rovnováhy, jinak řečeno, dezorganizace našich duševních sil. Odpovídající prožívání je tedy důsledkem této dezorganizace a za zvláštních okolností se rovná duševnímu dění, organizujícímu náš duševní život specificky tvůrčím způsobem: vždyť už přemíra radosti primitivního člověka je v zájmu jeho duševního zdraví organizována – uvedena v řád – tancem; tedy na základě rytmické organizace. Ale tak to není jen v případech radosti, ale i žalu: v tomto smyslu je rytmus odedávna prostředkem organizace dezorganizovaných duševních sil, reorganizovaných jeho pomocí jaksi na nové základně.

Pokud jde o literaturu, stojí za to srovnat příslušné pasáže ze Stanislavského s polemickou odezvou na ně u J. Honzla. (Herecká inspirace, K novému významu umění, Praha 1956).

Monolog nad monology II.

Posun dramaturgie monologických výkonů, jak ho pozorujeme v posledních letech – a je to posun ke kvalitě a větší odpovědnosti výběru – lze charakterizovat názvy textových sborníků: staršího Postavy světového dramatu a nového Monology 20. století. Ty **postavy** velmi připomínají vtipné konstatování Vojtěcha Jirát na adresu Hamletovu: „Jsou to zejména dva výjevy, které obvykle určují představu o Hamletovi – jeden čistě zrakový, scénický malebný a proslavený výtvarníky: Hamlet s lebkou; druhý slovesného rázu a uctívání pro myšlenkový dosah: monolog To be or not to be. Oba podporují domněnku o metafyzickém zámyslu hry.“ Nová dramaturgie **monologů** ustupuje od těchto ariónních a exhibičních koncepcí: monology při vši nedůslednosti realizátorů míří více ke sdělení, k obratu do hlediště, k apelu na diváka.

Přesto nová tendence nevíteří ani snadno, ani rychle. Dramaturgický výběr a zvláště dramaturgický přístup k předloze má ještě mnoho rezerv. Především chápeme monolog ještě stále jako zlomek, úryvek, ukázkou. Nerozumíme mu jako relativně uzavřenému celku, který reprezentuje určitou myšlenku, postavu, hru. A proto také s předlohou v tomto smyslu nepracujeme.

Naše dramaturgie končí výběrem textu. Nepokračuje hlubokým rozбором vybraného textu v jeho souvislostech a potom v jeho izolované podobě. Získali bychom víc odvahy sáhnout do textu. Ne ze svévole, ale s ohledem na diváka, s ohledem na sdělení. Naše výběry monologů např. pomíjejí postavu doktora Galéna... protože nemá souvislý text, který lze vcelku vyrvat z kontextu hry. A přece je škoda jeho vynikajícího projevu k novinářům! Jeho smysl, smysl postavy ani smysl hry nic neubere, učiníme-li z původního interview improvizovaný projev, jehož jednotlivé nepřipraveně navazující myšlenky jsou místo otázkami zvenčí motivovány vnitřním chaosem doktorových myšlenek.

Koncepce výběru i přípravy a provedení monologu musí vycházet z příležitosti k dramatické akci, dramatickému jednání. Tím je ovšem i samo jednání slovní, jak už dávno prokázali např. Zich z hlediska dramatu či Stanislavskij z hlediska herecké práce. Odkřičet nebo odplatit postavu v přibližném souhlasu s psychologickým typem nebo psychologickou situací nemá nic společného s koncepcí výkonu. Právě tak ne s jednáním. Ale také rozehráť dějovou situaci bez ohledu na psychologii a rozměr postavy není vše. (Leonovův fakir Rahuma v podání devatenáctiletého interpreta se mi zdá být přehnanou licencí!) Monolog také není technickou exhibicí, která má prokázat rejstřík hereckých schopností interpreta jako u přijímacích zkoušek na umělecké učiliště. Bez výkladu textu, postavy, celku hry a na druhé straně bez výkladu doby a diváka, k nimž chceme mluvit, jsme nenastavovali monolog.

Tenhle komplexní pohled teprve začíná tvorbu monologického výkonu. Odhaluje totiž vícevrstvnatost textu a dává

základní materiál pro plastiku výkonu. V doslovu k vydání Kolárova–Vančurova Pražského žida se upozorňuje na dvojí literární inspiraci, která se skládá do hlavní postavy: uvážlivý a ušlechtilý charakter postavy je vypůjčen z Lessingova Nathana Moudrého, ale hamižný a malicherný jeho rub ze Shakespeara Kupce benátského. Tato stereoskopie obrazu je základem plastičnosti postavy a úspěšnosti celé hry. Tenhle vnitřní dialog v postavě není specifikou Pražského žida. Mukařovský (Kapitoly I.) už v roce 1940 prokázal, že dialogičnost je vlastností promluvy: dialog tíhne k monologu, ale také naopak. Michail Bachtin (Dostojevskij umělec, Praha 1971) to doložil a rozvedl v letech 1929 a 1963 na příkladech z díla ruského klasika. Často má tenhle vnitřní svár v postavě charakter rozporu mezi vnitřním, osobním, individuálním a mezi vnějším, obecným, společenským. Tenhle svár ve vědomí postavy je také jádrem její vnitřní dramatickosti. A to je právě to, co nás zajímá: tím spíš, máme-li k dispozici jen textovou plochu monologu. Právě to měl na mysli Stanislavskij, když nabádal herce, aby na záporné postavě hledali, kde má kladné rysy!

Plastický obraz postavy ve slovním jednání teprve může založit plastičnost gesta, pohybu, aranžmá. Otázka tu nestojí tak, jak bývá kladena, totiž: má-li v monologu být gesta více nebo méně; otázka může znít pouze, je-li gesto střídmé, funkční a jednoznačné.

Vstupní-li Mirandolina na jeviště se zřetelným a hlasitým „Uf!“, ale zůstane nám dlužna vysvětlení, zda je to projev radosti, vysvobození, urážky či únavy, výkon nemá začátek, nemá vstupní situaci. Další výkon se staví jako dům bez základů. Podobně na důležitost vyjádření vstupní situace upozorňuje Jirát v rozboru monologu Hamletova (Portréty a studie, 1978): U Shakespeara nestojí na počátku idea, nýbrž postava; obraz života, ne demonstrace problému.

Začátek je rozhodující pro další vývoj výkonu, eventuálně rozhoduje o tom, bude-li vůbec co dále rozvíjet. Ne-li, zbudou jen slova, slova, slova! Začátek dává monologu odraz, ale také meze situace a postavy. Monologu rozumíme zpravidla jako projev postavy v mezní situaci. Nelze hrát pouze jedno nebo pouze druhé. Mantinely určuje vstupní situace. Odtud vychází míra gesta, pohybu, hry na „partnera“, otočení akce do hlediště atd.

Postava, celková situace příběhu, vstupní situace monologu, výstavba akce a pointa – jak zřídka můžeme postihnout ve výkonech, které sledujeme, vyjádření tohoto komplexu parametrů v jednotě! A přitom nejsou ve hře žádné neznámé, nýbrž jen dvě známé veličiny: výklad předlohy a cíle jejího působení v hledišti. Divák se nám z koncepcí příliš často vytrácí – interpreti na něj často nemyslí při koncepci výkonu ani při realizaci výkonu. Myslet méně na sebe a daleko více na diváka, to by mělo být základní heslo nad jevištěm soutěže v monologích!

JIRÍ HRAŠE

FRIEDRICH WOLF

BEAUMARCHAIS ANEB ZROZENÍ FIGARA

Píše se rok 1778. Francouzský král Ludvík XVI. zvaný „chudinka“ má velké starosti. Nároky jeho dvora a především jeho krásné a mladé manželky královny Marie Antoinetty stále stoupají a královská pokladna přes několikrát zvýšení daní je stále prázdnější. A tak nerad přijme podezřívavý a zbabělý král na doporučení ministra zahraničí francouzského agenta vrátivšího se z Londýna, aby vyslechl jeho zprávu o možnosti výhodného obchodu pro Francii. Oním agentem není nikdo jiný než zámožný Pierre Caron de Beaumarchais, syn hodináře a autor oblíbené komedie Lazebník sevillský. A oním výhodným obchodem je zásilka zbraní anglickým koloniím v Americe, které bojují o svou nezávislost na Anglii a které by Francii za zbraně zaplatily monopolem na vývoz tabáku, cukru a bavlny do Evropy. I když jde o lákavou nabídku, má král strach z prohry. Teprve po královních domluvách souhlasí s Beaumarchaisovým návrhem financovat tento podnik, ale pod cizím jménem. Proto založí Beaumarchais pod jménem Rodrigue Hortales exportní firmu a za královny peníze vypraví do Ameriky tři lodě se zbraněmi. Chce americkým kolonistům upřímně pomoci a nežádá záruky od amerického kongresu, že do roka zbraně zaplatí. Dokonce, když se dozví, že na jedné z lodí jsou vinou neseriózního dodavatele pušky a náboje k sobě se nehodící, koupí z vlastních peněz náhradní.

Na prosbu svých divadelních kolegů dramatiků Gudina a Collého pustí se Beaumarchais do boje proti spolku Comédie Française, jehož je sám členem, protože tento spolek okrádá dramatiky o autorské honoráře. Stane se spoluzakladatelem Společnosti pařížských dramatiků, a když spolek Comédie Française odmítne splnit Beaumarchaisovy požadavky, odmítne i on zadat tomuto divadlu svou nedopsanou komedii Figarova svatba. Bude ji hrát pro lid po pařížských bulvárech.

Beaumarchais upadl u krále v nemilost. Výnosný obchod s Američany se nezdařil. Dvě lodě se zbraněmi byly zabaveny Angličany a londýnský parlament se rozhodl podepsat s kolonisty mírovou smlouvu. Američani zůstali za francouzskou pomoc dlužní, takže král prodělal tři milióny a Beaumarchaisovi zbyla ve sklepě zásilka náhradních

zbraní pro Ameriku. Spolu s Beaumarchaisem upadla u krále v nemilost i jeho téměř dopsaná komedie Figarova svatba. Král dokonce prohlásil, že dříve padne Bastila, než se tato hra bude hrát. Královně, která se konečně ustálila na jediném milenci, náhodou Beaumarchaisově příznivci, hraběti de Vaudreuil, se nezdá situace Figarovy svatby tak beznadějná, je ovšem nutné, aby Beaumarchais hru trochu přepsal, hlavně Figarův monolog o šlechtickém přídomku. Ale Beaumarchais odmítne hru přepracovat. Chystá se ji hrát pro lid na ulicích a jeho divadelní přátelé už k tomu připravují půdu. Po pařížských dvorech a bulvárech zpívají kuplety z Figara. K Beaumarchaisovu překvapení přistoupil spolek Comédie Française na jeho podmínky a hrabě de Vaudreuil se rozhodl uvést Figarovu svatbu v nastudování herců Comédie Française ve svém soukromém divadle za královny přítomnosti.

Byla to velice rušná premiéra. Nejdříve povolily nervy představitelce Zuzanky Madame Contantové, protože byla stará a pověřivá. Potom obsadila divadlo policie a policejní prefekt žádal jménem krále, aby Beaumarchais udělal ve hře škrt. Ale Beaumarchais odmítl, ačkoliv o škrt žádala i královna. Pak zasáhl pařížský lid, který se shromáždil před divadlem a tropil tam výtržnosti proti králi, takže policie opustila divadlo, aby občany před divadlem rozehnala. A Beaumarchais skončil v nejpoutnějších pařížském vězení jednak pro svou neústupnost vůči králi, jednak pro svou drzost, s níž na veřejném letáku odpověděl na kritiku Figarovy svatby. To bylo v roce 1784. Královna krále varovala před Beaumarchaisovým zatčením, neboť lid má autora Lazebníka i Figarovy svatby rád. Další vývoj událostí jí dal za pravdu. Díky Beaumarchaisovým divadelním přátelům, ale hlavně díky souznění společenských názorů obsažených v Beaumarchaisově díle s názory těch, kteří nebyli urození, zpívala si celá Paříž kuplety z Figarovy svatby i kuplet o nutnosti propustit Beaumarchaise z vězení. Ludvík XVI. zvaný „chudinka“ nakonec ustoupil a aby Beaumarchais odešel z vězení, splnil mu jeho požadavky: omluvil se mu a propustil jeho spoluvězně. A navíc mu poskytl finanční odškodnění. To bylo Beaumarchaisovo skvělé vítězství.

Uplynulo pět let. Beaumarchais žije blahobytně v novém domě, který si postavil právě proti Bastile. Proslýchalo se, že značná část Beaumarchaisova jmění pramení z prodeje přefiltrované

vody, kterou prodával se svým společníkem Ferriérem velmi výhodně, protože v Paříži řádila epidemie tyfu. Sám král chtěl od Beaumarchaise koupit jeho filtrační přístroj, který opatřil. Ferriér z Anglie, ale Beaumarchais jej nechtěl prodat a tvrdil, že je majetkem Vodní společnosti. Ale i tak se k němu král zachoval velkoryse, když mu, třeba po nezdařilém jednání, dal na cestu domů ozbrojený doprovod. Časy byly totiž zlé. Přes královny ústupky, dožadovalo se měšťanstvo velmi důrazně zrušení šlechtických rodových výsad. Přátelé žádají Beaumarchaise, aby přerušil styky s Ferriérem, který má právem pověst spekulanta a podvodníka, a dával chudým filtrovanou vodu zdarma. Ale Beaumarchais nechce a lidé si ho přestávají vážit. Není už takový jako jeho dílo. Chce znovu získat důvěru a dává tedy královým odpůrcům k dispozici kdysi pro Ameriku koupené zbraně. Ale sám se ničeho neúčastní. A když pařížský lid dobývá Bastilu, prchá Beaumarchais se svou ženou Terezou tajnými dveřmi ze svého domu. Je to právě 14. července 1789 a začíná Velká francouzská buržoazní revoluce.

Hru východoněmeckého dramatika Friedricha Wolfa (1888–1953) napsanou roku 1940 v emigraci v Camp Le Vernet přeložil Rudolf Vedral, texty písní Jan Vedral. Její příběh se odehrává v letech 1778–1789 v náznakové dekoraci (královna pracovna, 3x Beaumarchaisova pracovna, mansarda, královnin salón, jeviště, králův salón, tržnice, cela ve vězení). Hlavním hrdinou je francouzský dramatik Pierre Caron de Beaumarchais (1732–1799), autor komedií Lazebník sevillský (1775) a Bláznivý den aneb Figarova svatba (1784). Wolfova hra má 16 mužů a 6 žen. Velké role: Beaumarchais (50 let), Ludvík XVI., Beaumarchaisův přítel dramatik Gudín, královna Marie Antoinetta a herečka Michele (17 let). Střední role: hrabě de Vaudreuil, inspektor královských divadel vévoda de Richelieu (70 let), spekulant Ferrier, ministr zahraničí hrabě de Vergennes, pařížský policejní prefekt Le Noir, advokát Bergasse, vězňové Tonneau, Pinguin a Petitjean, Beaumarchaisova manželka Tereza, herečka Contantová, dvorní dáma vévodkyně de Polignac a herečka Nenryová. Malé role: americký zprostředkovatel Artur Lee, dramatik Collé, herec Dagincourt a kadeřník Pomaret. Hra je vhodná pro středně vyspělý soubor, který má dobrého dramaturga a režiséra schopného škrtů a menších úprav. Vydala DILIA 1976.

Jarmila Černíková

STO LET ŽAROŠICKÝCH OCHOTNÍKŮ

Žarošické ochotnické divadlo je pojem. Jeho historie tvoří část expozice Památníku obce Žarošic, kde jsou doklady o činnosti pěvecké, hudební a divadelní. Není u nás mnoho ochotnických souborů, které by měly tak dokonale zpracovanou svoji historii. V Žarošicích tomu tak je. Prameny soustřeďuje a vydává redaktor sborníku Od Hradské cesty Jaroslav Vlach. Ten je i autorem rozsáhlé práce s názvem Ochotnické divadlo, hudba a zpěv v Žarošicích v letech 1747 až 1970 (Musejní spolek v Brně a Vlastivědný kroužek při Kulturním klubu MNV v Žarošicích, Brno 1977). V říjnu 1980 se bude konat v Žarošicích oslava 100. výročí ochotnického divadelnictví a současně i sjezd divadelních ochotníků. Bude na co vzpomínat. I dnes totiž místní ochotníci patří mezi nejlepší na Hodonínsku a jsou pravidelnými účastníky okresních přehlídek.

Z OKRESU RYCHNOV NAD KNĚŽNOU

Mladé divadlo Solnice 80 uvítalo divadelníky, kteří vědomě pracují netradičními formami: DS JZKP Solnice-Kvasiny (J. Menzel — Tři v tom, režie Z. Zahradník), Divadelko v cílně LŠU Pardubice-Polabiny (A. Hoffmeister — Nevěsta, rež. M. Kučera), DS SKZ Rokytnice v O. h. (J. Nestrov — Zlý duch Lumpacivagabundus, rež. L. Libotovská) a českořebovské Studio 02, které v talentované režii A. Gregara předvedlo promyšlenou, strhující inscenaci (M. Calábek — Hra o životě a smrti doktora Fausta).

Slatina a Chleny 1980 jsou přehlídky tradičního divadla. Na obou hostovaly DS Jas ROH Dobruška a JZK ROH Týniště, jednak se současnou hrou P. Kováčika Recese (rež. J. Patera, Dobruška), jednak s komedií dell'arte J. Menzela Tři v tom (rež. J. Bohatý, A. Pleva). Mimo to připravil pro Chleny obnovený domácí soubor hru O. Scheinplugové Okénko (rež. L. Bednář). Na závěr si zahráli mladí ze Solnice pohádku Oubrama-Nováka, jak se kradou princezny v režii M. Daňka.

VOLYŇSKÉ DIVADELNÍ JARO 1980

Odehrávalo se v dubnu a mělo závěrečnou představení na 1. máje. Jeho program byl pestrý a kvalitní, důstojně přispěl k oslavám 35. výročí Osvobození a zároveň byl přehlídkou vesnických a zemědělských divadelních souborů Jihočeského kraje. DS ZK MNV Dub (o. Prachatic) uvedl Kristinu M. Matuškové, DS Jilem KK JZD Stu-

dená (o. Jindřichův Hradec) veselohru Císař pán o ničem neví S. Radešinského, DS OB Strážkovice (o. České Budějovice) drama J. Kákoše Dům pro nejmladšího syna, DS KZ MNV Chumany (o. Prachatic) veselohru J. Havláka Nepožádáš o manželku bližního svého, DS ZV ROH Českomoravský len Božejov (o. Pelhřimov) Drdovy Dalskabáty, DK ZV ROH Plemenářský podnik HS ZV Želeč (o. Tábor) Drdovy Hrátky s čertem, DO TJ Sokol Sedlice (o. Strakonice) Šotolovu Cestu Karla IV. do Francie a zpět, a naposled host přehlídky — Divadelní studio D 3 OKS Karlovy Vary hru bratří Čapků Ze života hmyzu. V rámci přehlídky se konal seminář Hodnocení hereckého projevu vedený A. Baštou z Malého divadla v Českých Budějovicích a výstava fotografií Pavla Hrdiny Amatérské divadlo.

ŽENY RECITOVALY

Jihomoravské krajské kolo recitační soutěže Zpívám zpěv míru, kterou pořádá Český svaz žen, proběhlo počátkem května v Brně. V 1. kategorii (do 35 let) představilo se odborné porotě, řízené členem činohry brněnského Státního divadla Rudolfem Krátkým, 26 soutěžících. Jako nejlepší byla vyhodnocena L. Neckářová (okres Jihlava) před H. Vybíralovou (Hodonín) a Z. Štalmachovou (Gottwaldov). Porotu II. kategorie (nad 35 let) vedl Vladimír Vozák. První z třiceti účastnic byla I. Petřelková z okresu Blansko, druhá skončila E. Koukalová (Jihlava) a jako třetí M. Hálková (Gottwaldov). Mírová cena byla udělena J. Vančíkové a čestné uznání B. Švarcerové. Dramaturgický výběr interpretovaných textů většinou respektoval ideové zaměření soutěže. Poctivá práce s básnickým slovem zaslouží si — zejména u zaměstnaných či starších žen — jisté ocenění.

XXIII. LIBOCHOVICKE DIVADELNÍ LÉTO

V malém městečku na litoměřickém okrese, které je známé zámek a rodištěm J. E. Purkyně, mají bohatou tradici amatérského divadla. Letošního roku v květnu a červnu tu uspořádali už XXIII. ročník divadelní přehlídky, na kterou přijely divadelní soubory ze Severočeského a Středočeského kraje — DS DK Krupka (Odkaz a Cesta Karla IV. do Francie a zpět); soubor místní SEŠ (Škola základ života); DS J. K. Tyl Železný Brod (Sto hodin do zámku); DS KASS Kralupy (Tvrdohlavá žena); DS ZK Kavalier Sázava (Ivanov); DS Motorlet + IPS Praha (... si pořádně zařadit); DS KSŽ Nymburk (Kočíč hra); domácí sou-

zápisník

bor Scéna Libochovice (Poslední prázdniny) a DS Máj ÚKDŽ Praha (Liška a hrozny). Přehlídka pamatovala také na dětského diváka (soubor MINIMAX 5. MO SSM Litoměřice).



II. ročník Národní soutěže divadelní a občanské aktivity SCDO koncem června skončil. Soutěž aktivity přinesla i nemalý přínos v rozšíření členské základny SCDO o desítky nových členů. Již předběžně je možno říci, že soutěž byla úspěšná a její společenský význam byl nemalý. Po vyhodnocení výsledků se k celé soutěži ještě vrátíme.

Členské soubory SCDO i jednotlivci se intenzivně připravují na jubilejní 50. Jiráskův Hronov. Jako každoročně dojde na přehlídce ke krajo-
vým setkáním, která mají již svoji tradici.

Výstava amatérské scénografie instalovaná v rámci 50. Jiráskův Hronov je připravena. Na této práci se podílí zvláštní komise a lze předpokládat, že výstava bude stejně úspěšná jako loňského roku v Praze.

NA STRÁNKÁCH ZAHRAŇIČNÍCH DIVADELNÍCH ČASOPISŮ

SCENA VARŠAVA

1/80 Divadlo Stara Prochownia • O Divadelním setkání v Kaliszu (18 let trvání místní scény) • Rozhovor s ředitelem divadla Wyrbeze v Gdaňsku • Wrocławský Teatr Współczesny v Recku • Amatérská scéna (Nad Festivalem amatérských divadel; Recitace a divadla poezie — dvě stati; Hasiči na jevišti; Divadlo dětí z Lubina) • Z dějin divadla (Ludwik Napoleon Solski) • Divadlo Černé Afriky • Divadlo mrtvého jazyka • Lístek z cesty • Proč je třeba milovat divadlo v televizi • Recenze (Teatr Pleonazmus, Varšava 1979), Zajímavosti, Kronika, Premiéry, Repertoár (Za 100 dní maturita

— malý muzikál J. Maślanky a J. Haluka)

2/1980 První celostátní festival divadelních her pro děti • Festival „individuálního divadla“ v Toruni • Z dějin divadla (Agitprop aneb Zdivadelnění života) • Podzim ve Stockholmu • Amatérská scéna (Malé formy; Recitátorský turnaj Zapálená svíčka v Opolu; Kabaretové múzy; Studentské divadlo Blik) • Rozhovor s herečkou Monikou Goździkovou • Tvorba pro děti (úvaha) • Divadelní Londýn • Jan Nowicki: Myšlenky uplynulého měsíce • Fejetony (Tragismus a každodennost; Posledost a hranice tolerance); Zajímavosti, Recenze (O teorii a historii divadelní kritiky, Katovice 1979; H. Szletyński: Sklci o divadle, Varšava 1979), Kronika, Premiéry, Repertoár (Monodrama J. Górczycké Zelený kámen)

SCENE BERLIN

1. Q/1980 Zprávy, informace, dopisy • Interview Szeny s prezidentem NDR střediska AITA prof. dr. Adlengem • Dny kabaretu v Rostocku • Dělnické divadlo SDAG Wismut • Divadlo okresu Frankfurt n/O a akce v Kulturním domě Arthur Becker ve Schwedt • II. slavnostní hry v Reichenbachu (přehlídka dělnických a vesnických divadel okresu Karl-Marx-Stadt) • Berlínské dělnické divadlo Maxima Gorkého hraje Alfreda Matusche • Dělnické divadlo VEB Gotha hraje Goethova Fausta • Fotoreportáž z kabaretní přehlídky Cottbus 1979



HRV PRO Dospělé

F. M. Dostojevskij—J. Pleskot: Bílé noci (2 m, 1 ž) • P. Botfk: O kuruckej vojně (5 m, 4 ž, 4 děti, komp.)

MALÁ ŘADA SOC. AUTORŮ

A. Čchaidze: Když město spí (9 m, 1 ž) — sv. 70

HRV PRO DĚTI A MLÁDEŽ

J. Jilek: Hloupý Honza (4 m, 4 ž) • Č. Ojlov: Pohádka o nalezeném štěstí (14 m, 3 ž, komp.)

na krásném modrém dunaji...

Hry rakouského spisovatele a dramatika Ödöna von Horvatha sotva budou amatérské soubory hrát, stály by je neúměrně mnoho námahy, potu a deviz. Přesto na ně upozorňujeme, hlavně ty, kdo se starají o repertoár o něco hlouběji a tvořivěji než je běžným zvykem a přemýšlejí širěji o soudobém divadelním vývoji. Horvath byl totiž označen a uznán za jediného autentického moderního interpreta odkazu vídeňské lidové hry.

Ödön von Horvath se narodil v roce 1901. Sám o sobě prohlásil, že je typickým mšencem, jakého mohlo zrodit jen staré Rakousko-Uhersko. Jeho otec pocházel z malé maďarské šlechty, matka z předků vídeňsko-českých. Protože otec byl diplomatem, pobývala rodina za Horvathova mládí střídavě na Balkáně, v Itálii, v Budapešti, Bělehradě, Mnichově, Bratislavě, Vídni. V Mnichově pak studoval Horvath filosofii a žil tam až do roku 1933. Před nacisty utekl do Vídně, ale i tam ho dostihli. Už po anšlusu se složitou cestou dostal přes Prahu, Budapešť, Terst, Benátky, Curych, Brusel a Amsterdam do Paříže. Jeho pobyt v Paříži však trval čtyři dny: ani ne ještě sedmatřicetiletý Horvath byl v roce 1938 usmrčen padajícím starým kaštanem, který vyvrátila prudká letní vichřice. Tento krátký život byl naplněn intenzívní spisovatelskou prací. Horvath napsal několik románů a 17 divadelních her.

Před válkou jeho neokázalé, prosté, ale zvláštním způsobem dráždivé hry nevbuzovaly senzaci, zato pozornost a upřímný ohlas. Jenže poválečný divadelní vývoj se prudce valil jinudy a na Horvatha dramatika se skoro zapomnělo. Teprve od počátku šedesátých let se jeho jméno znovu vynořuje ze stínu. Není to úplná náhoda. V té době se totiž už tak dost složitý divadelní vývoj ještě víc zasmodrchal, výsledky tvořivých výbojů vzali do rukou epigoni a nastal všeobecný pokles: časové divadlo se zvrtilo v povrchní reportáž, divadlo absurdity zakoplo o nepohnutelnost svého vlastního modelu a produkovalo stále méně zajímavé variace jedné a téže výpovědi. Divadlo navazující na tradici psychologického realismu se ve svém dušezpytném zánici propadalo stále víc „do nitra“, kam ho mohl sledovat už jen školený psychiatr. A z divadla aspirujícího na hrdý titul „filosofické“ se stávalo divadlo pouze filosofující, to jest spíš povídací, kterému mezi spoustou chytrých sentencí o Člověku jako takovém zcela unikl konkrétní život člověčí s malým č. To vše znamenalo vážné nebezpečí, ztrátu toho, bez čeho vlastně divadlo nemůže žít: ztrátu bezprostředního, živoucího a životodárného kontaktu nejen mezi jevištěm a hledištěm, ale také mezi jevištěm a životem. A odtud nastoupilo divadlo cestu hledání, které dodnes neskončilo, odtud se zrodila touha ani ne tak po nových experimentech, jako spíše po návratu. Snaha najít znovu prostou, obecně sdělnou divadelnost, jistotu široké ozvučnosti, jistotu lidovosti. Tu sílu, která zaručila nesmrtelnost všem velkým divadelním epochám minulosti — od antického zápolení obrovitých tragédů, jejichž zápas soudcovalo najednou dvacet tisíc lidí, z toho nejméně dvě třetiny negramotných, k středověkým mystériím, jimiž po dlouhou řadu dní intenzívně žila celá města, v dokonale jednotě těch, kteří je hráli, s těmi, kdo přihlíželi. Od rozverně renesanční komedie k rozvinutému alžbětinskému divadelnictví, kde pevná ruka dramatiků držela v hledišti ve stejném úchvatu dobového intelektuála nejtěžšího kalibru vedle největšího prostáčka. Od comme-

die dell'arte k Molièrovi, Goldonimu a až k Nestroyovi a našemu Tylovi.

Doba takového hledání už nadále nemohla přehlížet dílo Ödöna von Horvatha.

„Žádáme od básníka, aby ovládl vše, čím si uměla pomoci k úspěchu lidová hra a arénová fraška“ — takový požadavek formuloval už ve třicátých letech Jindřich Honzl. Horvath je jedním z mála básníků dramatu, který ho do puntíku splnil.

Jeho hry se odehrávají v prostředí každodennosti, nejčastěji v ulicích, krámcích, chudších domech a hospodách onoho velikého maloměsta, jímž byla Vídeň. Široko daleko v nich neexistuje velký dramatický hrdina, zato mnoho drobných, všedních, neheroických lidí, jejichž boj o existenci a pak ještě o kousek něčeho, co je nad ní, snad štěstí, nemá nikde neobvyklou podobu, je známý. Postavy neprožívají příběhy dramatické, nýbrž epické, s večerníkovou příchutí brutality a sentimentality, tedy banální. Všechny vždycky balancují na pokraji kýče, ale nikdy do něj neupadnou. Dokážeme-li si odpovědět na otázku, proč je tomu tak, objevíme zároveň nejaktuálnější hodnotu Horvathova díla.

Horvath ani na okamžik nezaměnil lidovost s líbivostí. Nepřebírá vnější podobu staré lidové hry, ale přebírá, kultivuje a z podvědomého do vědomého převádí její optiku, její úhel pohledu na svět, onen základní přístup k životním jevům, který se dá označit slovem *naivní*. To znamená, že banální každodennost lidských dějů je tu viděna tak, jak by ji mohlo vnímat i dítě — jako nová, překvapující, jedinečná. Tento pohled má velikou poetickou ozvlášťující sílu. Povyšuje malinké soukromé příběhy bezejmenných lidiček na divadlo světa, dodává jim rozměr onoho středověkého mystéria, kde vlevo nahoře bylo pod baldachýnem umístěno nebe, vpravo dole se otvírala obludná tlama pekelná — a mezi tím se odehrávalo všechno lidské, co člověka na této zemi může postihnout. Horvath sdílí i další základní vlastnost lidové hry, a to je její upřímnost, otevřenost, schopnost pojmenovat věci, vidět dobré i zlé, ale nic ani nepřikrašlovat ani nepřibarvovat na černo. Zachovává vyváženou objektivitu vyprávění, osobnost vypravěče se tu uplatňuje jen jakoby bezděčně, náhodou. Horvath je také tím, čím vždycky byli autoři lidové hry, ti slavní i ti anonymní: zprostředkovatelem. Ani soudce, ani kazatel, ani učitel, ale ten, kdo s čistou a senzitivní vnímavostí postřehl a procítil realitu a nyní spěchá, aby co nejprostším způsobem tento hluboký zážitek z reality předal, zprostředkoval dalším lidem, ještě živý, svěží, ještě jedinečný. Ovládá totiž starou moudrost lidového divadla, na kterou jsme zapomněli: jen tehdy, podaří-li se divákovi poskytnout hluboký citový prožitek konkrétní a jedinečné reality, může se v něm uvolnit proud abstraktního myšlení, který zážitek zkategorizuje, uvede do souvislosti, zobecní a postihne tak jeho smysl, jeho ideu. A konečně, Horvathovy leckdy hořké, smutné hry mají s lidovou hrou společné to hlavní: mužný a statečný optimismus, odvahu věřit v člověka.

Když se dnes dobře rozhledneme, zvláště po divadle těch, kteří vždy nejcitlivěji reagují na pocity a potřeby doby, totiž po divadlech mladých, ať už amatérských nebo profesionálních, zjistíme, že při vši různosti svých uměleckých vyznání i svých prostředků v podstatě téměř vši-

chni shodně hledají tu či onu podobu „naivního“ divadla. To jest divadla, které má schopnost dotknout se živého života, konkrétní skutečnosti naprosto bezprostředně, bez navyklých stereotypů a předem daných návodů, nálepek a návěstí, a stejně bezprostředně tento dotek vyjádřit. Za

těchto okolností snad není nevhodné upozornit na inspi-
raci, kterou představuje dílo Ůdöna von Horvatha. A záro-
veñ s tím i upozornit, jak mnoho váží, jak obsáhlá a ná-
ročná je lidovost uměleckého tvoření.

ALENA URBANOVÁ

Ukázka, kterou otiskujeme, je z Hor-
vathovy hry *Víra, naděje, láska*. V pře-
kladu V. Sochorovské ji vydala Dilia.
Hry povídky z Vídeňského lesa, Neznámá
ze Seiny a Figarův rozvod vyšly před tři-
nácti lety v tehdejší orbisovské edici Di-
vadlo.

TŘETÍ OBRAZ

1. VÝSTUP

Před úřadem pro veřejné blaho s minia-
turní zahrádkou. Skupina debatujících
zákazníků úřadu, a to dělnická žena,
starší účetní a slečna jménem Maria. Je
tu i Alžběta, která se opírá o mřížový
plot zahrádky a sluní se v paprscích
pozdňe odpoledního slunce. Z úřadu se
vyběhla invalida.

2. VÝSTUP

INVALIDA: Bravo, bravo! Na tomhle
ouřadě pro veřejný blaho taky nejsou
kompetentní, teď abych šel zase jinam,
hergotkrucifix!

DĚLNICKÁ ŽENA: Měl byste se obrátit na
invalidní pojištění.

INVALIDA: Jo, tam zase říkají, že jim do
toho nic není, že to patří odborům. Odbor-
y říkají, že jsem byl špatnej na nohy už
před tím úrazem, protože jsem měl už
tenkrát křečový žilý a platfus... a pan
znalec mi řek do kšichtu, že jsem moh
dávno chodit bez hole, jen kdybych
chtěl.

ÚČETNÍ: Byl jste už před posudkovou ko-
misí?

INVALIDA: Ta mi právě potvrdila, že mě
sdružení zaměstnanců sesadilo ze šede-
sátí procent na čtyřicet... Zapsali mi
tam přímo do rozsudku, že stěžovatel
chybí popud, protože ani dřív, když pra-
coval, nemohl vydělat o mnoho víc než
obnáší nynější renta!

3. VÝSTUP

Nyní všichni zmlknou a ani se nepohnou,
protože kolem pomalu přechází Policista
(Alfons Klostermeyer), který zdánlivě ni-
koho nevidí. Pomalu se začíná stmívat.

4. VÝSTUP

DĚLNICKÁ ŽENA (hledí za Policistou):
Pan generál....

ÚČETNÍ: Chléb náš vezdejší dejš nám
dnes.

MARIA: Já jsem na tom ještě hůř.

INVALIDA: A to už jak?

MARIA: Protože je nás v rodině sedm a
osmé je na cestě... a protože táta při-
nese domů týdně čtyřicet marek, ještě mi
něco strhnou.

INVALIDA: Samej švindl!

ALŽBĚTA: Mně taky nechtějí nic dát, pro-
tože táta ještě něco vydělá.

ÚČETNÍ: Co je váš otec?

ALŽBĚTA: Pojišťovací inspektor. Promiň-
te, ale musím se smát... (Směje se)

DĚLNICKÁ ŽENA: Proč se vlastně směješ,
náno pitomá? (Alžběta přestane) Tak
táhni domů.

ALŽBĚTA: Ne!

DĚLNICKÁ ŽENA: Nakonec jsi sama
vinna. Má tátu inspektora...

ALŽBĚTA (jí přeruší): Pojišťovacího...

DĚLNICKÁ ŽENA: To je putna.

ALŽBĚTA (se ušklibne): Nono!

ÚČETNÍ: Hloupost s pýchou na jedné
větvi sedá.

DĚLNICKÁ ŽENA: Má domov a nevyužívá
ho.

ALŽBĚTA: U mě to má zvláštní důvod.

DĚLNICKÁ ŽENA: Že ty jsi něco pro-
vedla?

ALŽBĚTA (se nejistě usmívá): Vypadám
snad na to?

ÚČETNÍ (se ušklibne): Neří všechno zla-
to, co se těpytí. (Odejde)

5. VÝSTUP

MARIA (Alžbětě): Člověk si musí nechat
všechno líbit.

ALŽBĚTA: Já už nechci být poznamenaná.

6. VÝSTUP

INVALIDA (počítá pro sebe): Úřad pro
obecný blaho. Pracovní úřad. Sdružení
zaměstnanců. Invalidní pojišťovna. Posud-
ková komise. Na shledanou ve společném
hrobě. (Odejde)

7. VÝSTUP

DĚLNICKÁ ŽENA (pro sebe): Společnej
hrob... Jak dlouho to potrvá, než se člo-
věk do tebe dostane.

8. VÝSTUP

MARIA: Co jste provedla?

ALŽBĚTA: Nic.

MARIA: Ale zavřená už jste byla, co?
(Alžběta mlčí) Mně to můžete klidně
říct... Já vím, jak to chodí. Jsou to jen
takový docela malý paragrafy a uvízneš
v nich, ani nevíš jak... ani pořádně ne-
víš, co se stalo a už je s tebou ámen.
Koukejte, táto! Přišli deset dnů, proto-
že ukrad pár prken ze staveniště...
prostě tam jen tak ležely a nám v tý naší
boudě přišlo do postelí. Když už člověk
něco provede, tak se to musí rentovat.

(Alžběta ještě stále mlčí. Mezitím nastala
noc a obě slečny nyní sedí samy na
zídce u zahrádky ve světle, které sem
září z oken úřadu pro veřejné blaho) Už
jste byla někdy vdaná?

ALŽBĚTA: Ne. (Pomlka) Víte, táta je
úplně jiný než já. Kupříkladu, když jsem
se narodila, byl úplně bez sebe, že jsem
jenom holka. A taky mi to potom v jed-
nom kuse předhazoval. Přitom má ale ma-
náry jako nějaký nóbí pán. Kdyby byla
máma ještě naživu, mohla by dát o tom
leccos k lepšímu. Všichni muži jsou
strašný egolsti.

MARIA: Holt jste ještě nepotkala toho
pravýho.

ALŽBĚTA: Možná.

MARIA: Přijde, ani se nenadějete. (Pau-
za)

ALŽBĚTA: Mně je z deseti tisíce mužů
sympatický nanejvýš jeden.

MARIA: To jo.

ALŽBĚTA: Vždycky jsem chtěla být samo-
statná... tak, sama sobě vlastním pá-
nem.

MARIA: To nejde (Pauza) Neměla bych
nic proti tomu, kdyby si mě chtěl někdo
vzít. Jen by mě nesměl bít... Co děláte
teď?

ALŽBĚTA: Nic (Pauza)

MARIA: Proč si vlastně netykáme?

ALŽBĚTA: Klidně. (Pauza)

MARIA (se náhle zdvihne): Heleď, poď
se mnou! Podíváme se tamhle... sedí

tam jeden... koupí nám obložený chle-
bíček.

ALŽBĚTA: Za žádnou cenu! (Pauza)

MARIA: Proč?

ALŽBĚTA: Ne. Z principu sebezáchovy ne.
(Pauza)

MARIA: To tedy odborník žasne a laik se
diví.

9. VÝSTUP

Nyní se objeví Baron se smuteční páskou.
Vypadá poněkud zdrchaně, unaveně a za-
trpkle. Maria ho spatří a fascinovaně naň
zírá.

10. VÝSTUP

BARON (kavalsky zdraví): Poklona, ma-
donna! Už jsem se bál, že se snad ani
nezjevíš.

MARIA (nezvučně): To je přece moje po-
vinnost.

BARON (pozná Alžbětu): Ach! (Smekne
a posměšile se usmívá)

MARIA: Ty znáš tuhle mou zvláštní pří-
telkyni?

BARON: „Zvláštní?“ (Alžbětě) Původně
jste přece chtěla prodat svou cennou
mrtvolu, ne?

MARIA: Mrtvolu?

BARON (si urovná poněkud pomačkanou
smuteční pásku): Jo, to byly lepší časy.
Tenkrát jsem měl ještě generální zastou-
pení...

ALŽBĚTA (se ušklibne): Korzety, ne?

BARON: Nikoli. Likéry. Teď jsem trop.

MARIA (se prohlíží v kapesním zrcátku
ve světle, dopadajícím sem z úřadu pro
veřejné blaho): Hugo! Není ti na mně
něco nápadné?

BARON: Momentálně ani nevím...

MARIA: Tady, koukej... (Vycení zuby)
Od předevčírka mám dva falešný zuby...
tady vepředu. Ty moje byly úplně černý,
protože jim odumřely nervy.

BARON (se zákeřně usmívá): Změnila ses
k svému prospěchu.

MARIA: To je fajn.

11. VÝSTUP

Objeví se Kriminalista. Stojí za Maríí,
která obdivuje své falešné zuby v kapes-
ním zrcátku. Baron poodstoupí a Krimi-
nalista čeká, až se Maria otočí. Ona ho
uvidí a poněkud se zarazí.

12. VÝSTUP

KRIMINALISTA: Půjďte se mnou. Vy
dobře víte proč.

MARIA (tíše): Vůbec nic nevím.

KRIMINALISTA: Taky vy nic nevíte?

BARON: A co moje manželové knoflíčky?

MARIA (tíše): Ježíšmarjá!

BARON: Kdopak mi je teda ukradl?

KRIMINALISTA: Kriminální policie. Pů-
jdete se mnou.

MARIA (zírá na Barona): Tys mě prask-
nul?

KRIMINALISTA: Okamžitě buďte ztichal!

MARIA: Ty? Ty, kterému jsem půjčila tři
marky. Tři marky!

KRIMINALISTA: Držte pusy.

BARON (opět kavalsky zdraví): Poklo-
na, madonna! (Odejde)

MARIA: Ty svině, ty hajzle!

KRIMINALISTA (jí rychle nasadí pouta):
Hubu drž! Marš! (Odvleče ji)

MARIA: Aull!

13. VÝSTUP:

Policista Alfons Klostermeyer se na křik rychle objeví, zastaví se a uvidí Alžbětu. A ona uvidí jeho.

14. VÝSTUP

POLICISTA: Co se to tu odehrálo?

ALŽBĚTA (se zle usmívá): Nic. Byla pouze zatčena jedna slečna. Pro nic.

POLICISTA: Nepovídejte, to neexistuje.

ALŽBĚTA: Ale ano. [Pauza] Co na mě tak civíte?

POLICISTA (se směje): Je to snad zakázané? [Pomlka] Vy mi totiž někoho připomínáte. Vystupováním, chováním a tak. Jednu mrtvou, kterou jsem měl rád.

ALŽBĚTA: Kecáte tak mysticky. [Pauza]

POLICISTA: Kterým směrem teď půjdete?

ALŽBĚTA: Snad mě nechcete doprovodit?

POLICISTA: Už jsem po službě.

ALŽBĚTA: Půjdu raději sama.

POLICISTA (bez postranních úmyslů): Vy nemáte ráda policii?

ALŽBĚTA (se poněkud zarazí): Proč?

POLICISTA: Protože nechcete, abych vás doprovázel. Policisti taky musí být. V každém z nás dřímá nějaký ten atentátník.

ALŽBĚTA: Ve mně ne.

POLICISTA: Ale jděte, to není možné.

ALŽBĚTA (ho napodobuje): „To není možné“.

POLICISTA (se usmívá): Děláte, jako by vás už jednou popravovali.

ALŽBĚTA: Na tom nikomu nezáleží.

POLICISTA: Člověk nesmí ztrácet naději.

ALŽBĚTA: Řečičky. [Pauza]

POLICISTA: Bez víry, naděje a lásky život prostě nemůže existovat. To dá rozum.

ALŽBĚTA: Vám se to mluví, když jste státní zaměstnanec v zajištěném postavení.

POLICISTA: Všichni musíme přece jednou umřít.

ALŽBĚTA: Dejte mi pokoj s láskou! [Pauza]

POLICISTA: Slečno... teď mě, ale dobře poslouchajte... já vás totiž tady před tím úřadem pro veřejné blaho upozoruju už několik dní. Protože mi připomínáte, jak už jsem řekl, jednu mrtvou, kterou jsem měl rád.

ALŽBĚTA: Kdo byla ta mrtvá?

POLICISTA: Moje snoubenka. [Pauza] Byli jsme jedno srdce, jedna duše. Ale měla něco s játrama a teď mi fakticky něco schází. Proč se usmíváte?

ALŽBĚTA: Jen tak. [Pauza]

POLICISTA: Vidím, že jste strašně zatrpklá.

ALŽBĚTA: Půjdu rychle.

POLICISTA: Můžete jít rychle, ale já taky umím rychle chodit. [V dál padne výstřel — potom ještě jeden a ještě jeden. Někdo řve. Pauza] [Policista naslouchá] Co to jenom bylo? Mně se zdá, že zase na sebe střelili. Takle latentní občanská válka je namoudušl k zbláznění... jen se tam kouknu a jsem v cuku letu zpátky. Počkejte na mě, prosím vás.

ALŽBĚTA: Dobrá. [Policista odejde vpravo]

15. VÝSTUP

[Zleva teď vchází Paní radová a Pan soudní rada osobně]

PANÍ RADOVÁ: Poslouchej mě přece, Auguste! Půjdeš teď pěkně tady do úřadu pro veřejné blaho a řekneš panu vládnímu radovi, že mu dnes večer nemůžeš být, bohužel, k dispozici, protože se musíš také jednou věnovat své manželské polovici.

SOUDNÍ RADA: Ale když já chodím tak nerad do kina. Dvě hodiny bez cigára.

PANÍ RADOVÁ: To ti právě udělá dobře. Mysli na své střevo.

SOUDNÍ RADA: Myslím. Zrovna včera mě zdravotní rada zase varoval.

PANÍ RADOVÁ: Mne taky varoval, že prý nemám kvůli těm křečovým žilám tolik chodit do schodů...

SOUDNÍ RADA (ji přeruší): Musíš snad prodávat korzety? Absolutní nesmysl!

PANÍ RADOVÁ: Ale já nechci u tebe žebrat o každý feník.

SOUDNÍ RADA: Nehřeš! Co ty vůbec víš o velké bídě? Víš, co to je, když člověk musí dennodenně odsuzovat ubožáky, nakonec jen proto, že nemají střechu nad hlavou?!

PANÍ RADOVÁ: Tak bych je tedy neodsužovala.

SOUDNÍ RADA: Hermíno! [Pomlka] No jo. Řeknu tedy panu vládnímu radovi, že dneska z našich taroků nic nebude, protože bych se rád věnoval své polovici... ale těš se, jestli ten biogram bude zase nějaký kýč, ty mlkymaus!... [Odejde do úřadu pro veřejné blaho]

16. VÝSTUP

Paní radová zpozoruje Alžbětu. Dívaly se na sebe upřeně, ale Alžběta už nechce znát nikoho ze své minulosti. Paní radová se však nedá zvklát.

17. VÝSTUP

PANÍ RADOVÁ: To je zvláštní... my se přece známe...

ALŽBĚTA (se ustrašeně rozhlíží): Prosim vás, paní radová, dělejte, jako že mě neznáte...

PANÍ RADOVÁ: Ale ale, žádné strachy, slečno! Mně do toho sice nic není, ale kolik jste vlastně dostala?

ALŽBĚTA: Čtrnáct dní.

PANÍ RADOVÁ: Vidíte, neříkala jsem vám to hned?

ALŽBĚTA: Ale nepodmíněně.

PANÍ RADOVÁ: Nepodmíněně?

ALŽBĚTA: Protože jsem už předtím měla peněžitý trest. [Ušklibne se] Ráda bych věděla, jaký zločin jsem spáchala...

PANÍ RADOVÁ: Ó já, já vím, jak to chodí. Mně to nemusíte vykládat! Samá nespravedlnost... a nové místo taky samozřejmě nemáte, co?

ALŽBĚTA: Ne. Ale právě jsem se seznámila s jedním pánem a ten pán mi vyprávěl o své mrtvé snoubence... [Opět se ušklibne]

PANÍ RADOVÁ: Víte, co by bylo pro vás nejlepší? Vdát se.

ALŽBĚTA (tiše): Neříkám ne.

PANÍ RADOVÁ: To si můžete gratulovat.

ALŽBĚTA: Svedla nás dohromady náhoda.

PANÍ RADOVÁ: Tak to obyčejně začíná. To znám, slečno, to znám.

ALŽBĚTA: Snad je to ta největší náhoda v mém životě.

PANÍ RADOVÁ: A čímpak je ten pan snoubenec in spe?

ALŽBĚTA: Státní zaměstnanec.

PANÍ RADOVÁ: Státní zaměstnanec? A ví už o těch čtrnácti dnech?

ALŽBĚTA: Ne.

PANÍ RADOVÁ: Hm. To byste mu měla, ale honem říct. Jinak by mohl mít eventuální nepříjemnosti s postupem...

ALŽBĚTA: Je to vůbec možné?

PANÍ RADOVÁ: Naprosto jistě.

ALŽBĚTA: Tamhle jde. Právě se sem vrací.

PANÍ RADOVÁ: Kde?... Cože? Policista?... No, mně do toho nic není. Všechno nejlepší, slečno [Odejde od ní]

18. VÝSTUP

POLICISTA (se opět objeví. Alžbětě): Tak a jsem volný. Zastříleli nějakého indifferenta. Tak si často říkám, slečno, proč zrovna my musíme žít v takovéhle době. [Náhle ukáže na Paní radovou] Co chce od vás ta paní?

ALŽBĚTA (lže): Já ji neznám.

POLICISTA: Že na nás tak civí.

ALŽBĚTA: Možná si nás s někým spletla. To se stane lehce.

POLICISTA: To jo. Ovšem kdybych si já jako orgán státní moci spletl dva lidi, to by pro můj postup nebylo zrovna to nejlepší.

ALŽBĚTA: To je to u vás opravdu tak přísné?

POLICISTA: Náramně. A někdy dokonce až nespravedlivě. Není vám zima, že vám tak cvakají zuby?

ALŽBĚTA: Je.

POLICISTA: Moc?

ALŽBĚTA: Dost.

POLICISTA: Moc rád bych vám přehodil přes ramena svůj plášť, protože ho nepotřebuju, ale to je zakázané.

ALŽBĚTA (s úměvem): Plášť je prostě ve službě pořád.

POLICISTA: Povinnost je povinnost.

ALŽBĚTA: Pojdte, tady tak hrozně táhne. [Pomalou odcházejí]

19. VÝSTUP

[Pan soudní rada nyní právě opouští úřad pro veřejné blaho]

PANÍ RADOVÁ (náhle klevetivě): Ty, Auguste... tamhle jde ta slečna od Prantlové... pamatuješ se... přece ten případ podvodu s pojišťovací a celním inspektorem...

SOUDNÍ RADA: Nemám tušení!

PANÍ RADOVÁ: Ale ty jsi jí přece odsoudil...

SOUDNÍ RADA: Možná! [Pauza]

PANÍ RADOVÁ: Ale žes jí nedal podmínku, to bylo od tebe nespravedlivě...

SOUDNÍ RADA (vztekale): Starej se o vlastní nespravedlnosti, Hermíno! [Tma]

as80

AMATERSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVII), Č. 7. CERVENEC 1980. VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HALKOVA 1, ŠÉFREDAKTOR: ZDENEK MAREK. REDAKCE: DR. PAVEL BOŠEK, EVA ČAPOVÁ, JAROSLAV KABÍČEK. GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KRESALOVÁ. TECHNICKÁ REDAKCE: VERA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTIKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKNE STATNÍ TISKARNA, N. P., ZÁVOD 2, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠIRUJE PNS. — OBJEDNAVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 Kčs. ČÍSLO REDAKČNÍ UZAVŘENO V KVĚTNU 1980. © PANORAMA, PRAHA 1980



MALÁ SCÉNA PKO A LŠŮ GOTTFALDOV – P. BOTÍK: O KURUCKEJ VOJNĚ. FOTO V. ŠPŮR

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY – DS DK KRUPKA – J. ŠOTOLA: CESTA KARLA IV. DO FRANCIE A ZPĚT. FOTO V. ŠPŮR



DS KKP ČELÁKOVICE – J. HUBAČ: IKARŮV PÁD. FOTO V. ŠPŮR

DS KRUPKA – J. ŠOTOLA: CESTA KARLA IV. DO FRANCIE A ZPĚT. FOTO V. ŠPŮR



Z MEZIKRAJOVÝCH PŘEHLÍDEK

