



as | **82**

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

3

4 Kčs



Z OKRESU KUTNÁ HORA

Přehlídka v Paběnicích

Ze zahajovacího večera monologů *Člověk v divadle*. Na snímku Jaroslav Dvořák z DS J. K. Tyla Kutná Hora

Bohuslav Vaněček jako Harpagon v Molièrově *Lakomci*

Jílkovu pohádku *Sůl nad zlato* sehrál DS Paběnice

Foto Jaroslav Procházka



Na titulu: DS Hálek KDŽ Nymburk – J. Krejčík, J. Beněš: *O vodníku leknínkovi*. Foto Miroslav Ropek



Energičtěji musíme usilovat o ještě větší zapojení souborů do místního společenského a kulturního života, ale také posoudit a náročně zhodnotit oborovou vyváženost v jednotlivých oblastech ZUČ a podporovat ty obory a formy, které jsou společensky nejpotřebnější.

(Z projevu ministra kultury ČSR
s. Milana Klusáka)

DESET LET ČINNOSTI OKRESNÍCH KULTURNÍCH STŘEDISEK

■ Vznik okresních kulturních středisek před deseti lety znamenal počátek zásadního obratu v realizaci kulturně výchovné činnosti. Kvalitativní vzestup úrovně v oblasti kultury vynikne zejména v konfrontaci s poměry při výkonu osvětové práce v době před deseti lety.

■ Okresní kulturní střediska zaujímají v současnosti pevné a nezastupitelné postavení v systému státně řízené kultury. Zabezpečují ve své působnosti úkoly národních výborů při uskutečňování stranické a státní kulturní politiky a péči o komplexní kulturní rozvoj všech občanů, se zřetelem na mimořádnou péči o mladou generaci.

■ Na tomto principu pomáhají OKS metodicky, organizátorsky i prakticky místním národním výborům, klubovým zařízením a společenským organizacím NF rozvíjet a zkvalitňovat jejich činnosti. Vybíjejí kulturně politickou, organizátorskou, vzdělávací, metodickou, informační a agitační činnost v těchto směrech:

- při mimoškolním vzdělávání a výchově dospělých a mládeže,
- v rozvoji zájmové umělecké činnosti a v estetické výchově,
- v rozvoji společenského života v místech a využívání volného času pracujících,
- při vzdělávání profesionálních a dobrovolných kulturně výchovných pracovníků.

Pětiletka rozvoje ZUČ a amatérské divadlo

Statistika zájmové umělecké činnosti poskytuje řadu údajů, které sice nemusí být vždy zcela přesné, které však ve svém souhrnu a svých trendech říkají mnoho zajímavého. U ochotnického divadla zjistíme u letopočtu 1970 celkem 1568 souborů (31 852 členů), v roce 1975 1637 souborů (34 893 členů), v roce 1980 1317 souborů (27 994 členů) — tj. cca 80 % souborů i členů proti roku 1975. Průměrný počet členů souborů: 21,2. Po mírném vzestupu počtu členů i kolektivů v letech 1970 až 1975 — kdy celkový počet souborů a kroužků zájmové umělecké činnosti stoupl z 10 148 na 17 303 (členů ze 167 080 na 325 918) — klesl počet divadelních souborů koncem osmdesátých let pod stav roku 1970 (zatímco celkový počet kolektivů ZUČ dále vzrostl na 20 435, počet členů na 384 520). Uvážíme-li, že ve „zlaté době“ ochotnického divadla počátkem šedesátých let vykazovaly statistiky až 79 000 členů divadelních souborů a přihlídneme-li k tomu, že divadelní soubory představují jediný obor ZUČ, ve kterém došlo za posledních deset let k poklesu počtu kolektivů i členů, je se zřejmým nad čím zamýšlet.

Jistě: ve stejné době (1970—1980) stoupl počet loutkářských souborů ze 309 na 567 (jejich členů ze 4818 na 7941) a počet skupin malých jevištních forem ze 114 na 620 (počet členů z 1744 na 7547), a sečteme-li to vše dohromady, vychází, že „divadelníků vůbec“ je přece jenom teď víc než před desíti léty, ale to nemění nic na tom, že je nad čím se zamýšlet.

Přitom je amatérské divadlo na sedmém místě v pořadí oborů ZUČ, pokud jde o počet souborů, na čtvrtém místě, pokud jde o počet členů; což znamená 6,4 % z počtu kolektivů ZUČ a 7,3 % z počtu členů těchto kolektivů. Děti a mládež tvoří 44,2 ¼ z celkového počtu amatérských divadelníků. Rozdíly mezi čísly, vykazovanými jednotlivými kraji a okresy, jsou přitom značné a mimo pravděpodobných omylů v evidenci svědčí výmluvně také o úrovni zřizovatelské a metodické péče tu i jinde. Tak např. jen ve Středočeském kraji vykazuje okres Benešov, že v něm divadelní soubory tvoří 15,5 % ze všech kolektivů ZUČ, zatímco v okrese Kladno to je pouze 2,1 %! Důvody mohou být jistě různé, nicméně jsou přinejmenším udivující.

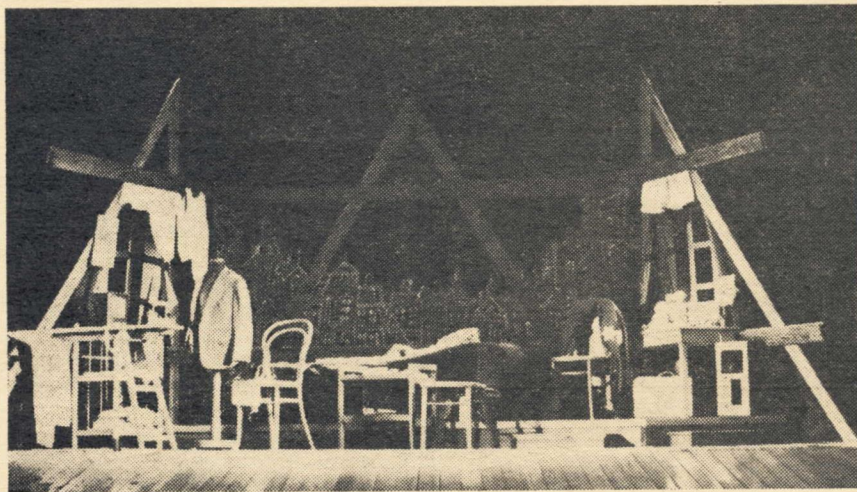
Jak na tyto kvantitativní údaje reaguje Plán rozvoje ZUČ do roku 1985, projednaný III. národní konferencí o zájmové umělecké činnosti v prosinci 1981 a schválený vládou ČSR 20. ledna 1982? Plán přihlíží především k tomu, že „tradiční a organickou součástí kulturního života v místech je amatérské divadlo, jehož společenské funkce se v posledních letech proměnily, ale jehož význam pro kulturně výchovnou činnost v místech trvá“. Jinými slovy řečeno — estetická, esteticko-výchovná i relaxační a vůbec kulturně výchovná a formativní funkce amatérského divadla trvá i ve věku každodenních televizních seancí v každé rodině. Časopis Amatérská scéna přinesl k otázkám proměn podob a funkce amatérského divadla v naší současné socialistické společnosti řadu statí a úvah. Nepovažují za účelné se k nim nyní vracet — ve svém souhrnu bezpochyby prokázaly jak ony proměny a jejich tvar, tak i význam oné funkce jak pro ochotníky samé, tak i pro návštěvníky jejich představení. (Těch představení bylo v minulých pěti letech evidováno průměrně sedm a půl tisíce ročně s cca jedním miliónem dvěma sty tisíci návštěvníky.)

Potřebné je nyní vyvodit z analýz i praktické závěry, vzít v úvahu také změny ekonomických podmínek (např. sníženou možnost repri-
zovosti, pokud je závislá na autobusových výjezdech), hledat cesty
ke zvýšení úrovně práce a výsledků práce jednotlivých souborů, cesty
k repertoáru, jaký je potřebný pro kulturní život jednotlivých míst,
kde soubory působí.

Statistiky a výzkumy posledních let prokázaly, že z dospělé populace
se zájmové umělecké činnosti trvale, celoživotně věnuje cca 1 % lidí.
Na druhé straně každý druhý člověk se v dětském a mladém věku
aktivně se zájmovou uměleckou činností setkal. V této souvislosti je
třeba podtrhnout význam dramatické výchovy dětí a mládeže. Není
a nemůže být kde který dospělý člověk ochotníkem, může však většina
lidí divadlo milovat, chápat ho, potřebovat ho. Může se většina dětí
sama aktivně dotknout divadla, může se jí dostat alespoň elementární
dramatické výchovy, která zanechá stopy na celý život, která pomůže
vyvolat potřebu divadla, pocit pro divadlo, porozumění pro jeho po-
selství. Plán rozvoje k tomu říká mj., že „v příštích pěti letech je za-
potřebí rozšířit uměleckou výchovu dětí a mládeže v pionýrských sku-
pinách... mimořádně významná je zájmová umělecká činnost dětí,
která vedle prostého vzdělávacího procesu vytváří předpoklady k pod-
něcování a rozvíjení tvořivosti dětí, jejich celoživotního vztahu k umě-
ní... v dramatické výchově je zapotřebí posilovat její socialistický
charakter lepším využíváním současné dětské literatury, obohacováním
dramaturgie o tematiku reálného života dětí, podporou vlastní pů-
vodní tvorby uměleckých vedoucích v dětských kolektivech, plným vy-
užitím literatury sovětské a dalších socialistických zemí a rozvíjením
dramaturgie, vhodné pro děti nejvyšší věkové hranice“.

Nicméně: z mnoha dětí, vychovaným dramaticky i jinak, se časem vy-
klubou ochotníci nadšenci, pro které nebude stačit na divadlo se jak-
koli s porozuměním a zaujetím jen dívat, kteří se neuspokojí ani s před-
čítáním si dramatických textů, kteří budou chtít sami divadlo hrát.
Pro ně je nutné hledat a nacházet umělecké vedoucí, vychovávat je
v krajských lidových konzervatořích, vytvářet příležitosti k ochotnické
tvorbě, usilovat o inscenování takové dramaturgie, o které pětiletý
plán říká: „... je zapotřebí vedle tvůrčí interpretace klasického od-
kazu důsledně prosazovat orientaci na současnou tvorbu, zobrazující
úsilí člověka socialistické společnosti o vytváření nového způsobu ži-
vota“.

ZDENĚK JÍROVÝ



Celostátní soutěž středních pedagogic-
kých škol v uměleckém přednesu v lis-
topadu 1981, tj. ve svém čtrnáctém roč-
níku, poprvé opustila rodnou Kroměříž.
Nelehký úkol uspořádat ústřední přeh-
lídku přebírají postupně další pedago-
gické školy v CSR. Prvním hostitelem se
staly Prachatice. A je třeba říci, že to
byl start dobrý. Prachatictí se s pra-
vou jihočeskou hrdostí ze všech sil sna-
žili vytvořit pro přehlídku opravdu slavn-
nostní a příjemný rámec. Soutěžní vy-
stoupení potvrdila, že se práci s před-
nesem na školách celoročně věnují
v mnohem větším rozsahu, než před-
episují osnovy. A tak se v Prachaticích
vytvořilo příjemné a skutečně pracovní
klima. Uměrně růstu kvality přehlídko-
vých vystoupení se zmenšila (vždy peč-
livě utajovaná, ale přesto pocítovaná)
rivalita mezi školami a zvyšoval se zá-
jem o metodické a odborné problémy
přípravy výkonů ve čtyřech soutěžních
disciplínách – přednesu poezie a prózy
pro děti, četby a improvizovaného vy-
právění na dané téma. Soutěž totiž ne-
ní jen doplňkem profesionální přípravy
budoucích vychovatelů a učitelů ma-
teřských škol, ale také pracovním se-
minářem pro jejich profesory. Přednes
je na SPGŠ zcela oprávněně součástí
výuky, ovšem profesori, kteří ho vyučují,
jsou odborníky v jiných oblastech (vět-
šinou to jsou češtináři) a k mnohdy vý-
borným výsledkům v oboru se musí do-
pracovávat vlastní praxí, úspěchy i omy-
ly. Celostátní přehlídka se proto pro ně
stala místem, kde si prohlubují znalosti
a ověřují zkušenosti i výsledky svého
pedagogického působení, jak se pro-
jeví ve výkonech studentů. A letos se
výsledky sčítaly, což se projevilo i v tom,
že se mezi pěti cen (bez určování po-
řadí) a čestná uznání v každé katego-
rii prosadilo mnohem více škol než
v minulých letech.

Předchozí chvála – jak už to bývá –
neznamená, že by k jednotlivým výko-
nům nebyly výhrady. Byly. A odkazovaly
k problémům, s nimiž by se soutěžící
v příštím roce měli vyrovnávat a na je-
jichž základě by měla být upřesňována
kritéria hodnocení.

Volba textů k interpretaci byla ve
všech disciplínách většinou velmi dob-
rá, poezie i próza měla vysoké kvality
estetické a odpovídala možnostem in-
terpretek i dětskému chápání. Ve vý-
běru dětské poezie se mnohé recita-
torky – jistě za pomoci profesorů –
velmi úspěšně vyrovnaly s potřebou vy-
tvořit z drobných textů komponovaný
celek nenásilně propojený myšlenkově
i metaforicky. (Např. karlovarská R.
Dolhá přednesla montáž poezie J. Vod-
ňanského a L. Středy Dejte mi pas-
telku, nakreslím pejska, M. Holubová
ze stejné školy pásmo z Krieblových poe-
zie pod názvem No tohle, M. Homolo-
vá z Litomyšle zajímavě pohybem čle-
nila pásmo z veršů M. Lukešové Jak je
bosé noze v rose, M. Kindernayová

Zpráva...

Z

Prachatic

z Lučence uvedla děti do světa lidové poezie kompozicí z Duričkové Zlaté brány.) Problémem, který by se na první pohled mohl zdát jednodušší, ale stále se vrací především v kategorii četby, je volba uceleného úryvku s vnitřním smyslem a stavbou.

Nejtěžší vždy bývá odstraňovat hluboce zakořeněné omyly a mechanismy. U přednesu a vyprávění pro děti se vžila představa související snad s tradičním vyprávěním klasických pohádek, že napětí lze vytvořit tajemností v hlase a silným dramatizováním. Je to představa vytrvalá, a přestože na ni poroty upozorňují již řadu let, objevuje se – byť v jemnější a kultivovanější podobě – i při interpretaci moderní dětské poezie a současné autorské pohádky, která se přitom vyznačuje úsměvným pohledem na svět, vtipem, humorem, radostí. Přednes se tak dostává do rozporu s myšlenkovou a především emocionální náplní textu. Konkrétní představivosti dětské poezie se přiči i násilná lyrizace projevu, která je násled-

kem školské představy o „kráse“ recitace.

Improvizace na dané téma, která vystřídala předchozí improvizované vyprávění na základě textu, už podruhé prokázala svou potřebnost i inspirativnost. I když se do této kategorie přihlásilo méně soutěžících než na četbu, byly výkony nejméně poloviny z nich velmi pozoruhodné. Kladly vyšší nároky i na práci poroty. Spontánnost, nápaditost, samostatnost a tvořivost už nebyly oceňovány, byly předpokladem. O cenách rozhodovala jemnější kritéria, související s tím, že improvizované vyprávění, improvizované vystoupení si studentky SPGŠ nemají pouze vyzkoušet na vlastní kůži, ale že s ním budou muset v praxi i cílevědomě nakládat. Hodnotila se už nejen schopnost využít zadaného tématu jako odrazového můstku pro rozvinutí představivosti a vymyšlení řady vtipných situací, jak se to podařilo např. M. Beňové z Modry ve vyprávění O neposlušné školní židli. Zvažovalo se i jak umí soutěžící využít svou obrazotvornost nejen v detailních nápadech, ale i k vytvoření a naplnění ucelené významové výstavby – tj., jak zvládnou vyšší fázi improvizace, kdy se jejich vystoupení stává veřejným projevem, který nemůže být beztvary a nahodilý, byť byly jeho výchovné akcenty sebesilnější. Takový nápaditý a přitom formálně zajímavý a pevný tvar vystoupení a příběhu se podařilo vytvořit např. M. Hasmanové z Prahy ve vyprávění Jak děti pomohly vodníkovi Oukro-

pečkovi najít čistou tůňku na bydlení, nebo N. Vanyové z Hurbanova, která i vlastního opomenutí dokázala při rozvíjení tématu (O čertovi, kterému nenarostly rohy a jaké s tím měl starosti) okamžitě využít k vytvoření působivého závěru, či I. Voráčkové z Prachatic s tématem O chlubitvém svetu.

Vynořil se i problém etického jádra improvizovaného vyprávění. J. Lacková z Turčianských Teplic při zpracování námětu Proč židle nezpívají prokázala udivující bezprostřednost i schopnost navázat s dětmi kontakt. Parafrazovala televizní soutěž Zpívá celá rodina, zapojila do ní děti, ale pro radost ze hry zapomněla, jak chtěla dojít k tématu – židle musely přestat zpívat, ač byly předtím v soutěži úspěšné. Zakončila tedy svůj výstup tím, že v době, kdy byly židle slavné, kamarádi se od nich odtahovali, protože jim záviděli. Židle se proto rozhodly přestat zpívat, aby se měly s kým kamarádit, s kým si hrát. Závist – motiv aktuální a těžce pocíťovaný zvláště v životě dětí – soutěžící neodmítla jako záporný morální jev. Rozhodnutí židlí interpretovala jako správné a to negativně ovlivnilo vyznění jejího jinak sympatického vystoupení.

Podobně by bylo možné nacházet nové rysy ve všech disciplínách. Ctrnáctý ročník ovšem zaznamenal největší vývoj právě v přednesu poezie a improvizaci. Ale celá soutěž neustále hledá nové cesty, s novými otázkami přináší nové odpovědi a s odpověďmi opět problémy.

Vítězslava Šrámková



Kytara byla oblíbeným doplňkem učitelčina hlasu



„Zápisník“

JUBILEJNÍ STUHA

Uprostřed MČSP 1981 proběhl už X. ročník pardubické recitační soutěže O stuhu 7. listopadu. Malé jubileum bylo příležitostí k slavnostní náladě, k ohlédnutí zpět, k obnovení krajské účasti a také k poděkování za přípravu a průběh deseti ročníků ze strany OV SCSP. Ta poděkování dostali nejen předsedové dosavadních porot, ale i zasloužili pracovníci z pořadatelských řad, především zakladatelé soutěže poslankyně KNV B. Dalecká, odborná metodička OKS M. Chlumská a učitel LŠU M. Kučera. Dostalo se jim poděkování právem. Díky Stuze se sovětská literární tvorba stala trvalou součástí východočeského amatérského repertoáru a její úroveň (ať už probíhala jako okresní nebo jako krajská soutěž) byla vždy srovnatelná s obdobnými akcemi jinými.

X. ročník byl tedy opět krajskou soutěží, přesněji soutěží s krajskou účastí. Okresní předkolo početné kategorie do 18 let (ve skupině pokročilých a skupině nováčků ve Stuze) proběhlo 20. 11. a vybraní recitátoři postoupili do druhého kola, do vlastní soutěže o den později; s borci z dalších okresů kraje se pustili do zápasu a spolu s nimi i recitátoři nad 18 let. Prvé kolo bylo vylučovací a recitovali se v něm autoři národů SSSR (z toho alespoň v jednom kole díla, napsaná po roce 1917). Z více než dvou desítek recitátorů okresního předkola postoupilo 9 reprezentantů, spolu s krajskou účastí a s věkovou kategorií nad 18 let recitovalo 21 soutěžících. Rozhodující v počtech i v kvalitě byli účastníci pardubického okresu, z toho především Pardubic a z města Pardubic zejména žáci LŠU v Polabinách. Soustavná péče je zřetelná a znatelná jak v orientaci mladších, tak ve výraznosti zkušenějších a starších recitátorů.

V začátečnické i pokročilé skupině mladých recitátorů do 18 let jsme se ještě mohli setkat s případy náhodného výběru bez hlubší úvahy proč ten či onen text recitujeme právě dnes, právě tomuto publiku. S tím souvisel často pasivní vztah k textu, který sice byl recitátorovi blízký, také se snažil jej naplnit, ale s malou mírou osobního ztotožnění, osobního záměru, osobní koncepce. Proto jsme se také mohli setkat

s nepřesnostmi v podání, s archaickým překladem nebo i s několika případy nápadně nevynalézavého výběru (Taťjana, Za vsí se modral les).

Na nedostatech záměru či koncepce se prokázalo, názorně až instruktivně, že není zdaleka rozhodující sama dramaturgie přednášeče. Jímavý Sluckij, satirický Gorbovskij i něžný Jengibarov, každý se zcela jiným předznamenáním, se sešli se „svými“ interprety úspěšně, protože si navzájem porozuměli. Naproti tomu někteří autoři k posluchači nepromluvili; a je zajímavé, že to byl stejně Puškin jako Majakovskij; nenášli hlas, který by je zprostředkoval dnešnímu posluchači. Zjevně nešlo o současnost nebo nesoučasnost autora, ale o schopnost interpretů nejen „současníky“ být, ale v mírách současnosti uvažovat, cítit, představovat si.

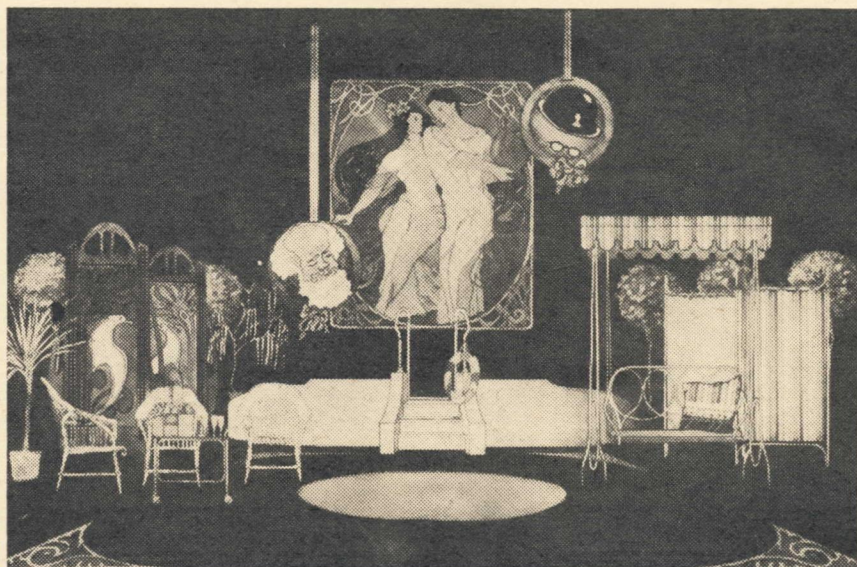
Taťjanu (samozřejmě, že to byl důsledně jen dopis!) jsme slyšeli třikrát, jednou v neuvěřitelně kráceném znění (které končilo „... bych zadala se mužovi / a byla mu i věrnou ženou / i ctnostnou matkou usmířenou“). S touto podivuhodnou dramaturgickou přípravou souviselo několik chybných míst

v textu (scházející slabika, mylné frázování věty), i několik expresivních míst, odvozených převážně z prvního významového plánu bez ohledu na kontext celku. Vyznění samozřejmě (v soulase s „pointou“) bylo proti duchu autorovy postavy i proti způsobu uvažování dnešního, zvláště mladého pokolení.

Podobně Majakovského podal recitátor sice ryčně, s výraznými proměnami tempa a melodie, ale v neustále nastavované myšlence bez koncepce celku a s ležérním proměňováním před publikem. Místo apelativní výzvy, adresované publiku, z toho vyšel obraz jakéhosi ješitného a značně namíchnutého řečníka (nebo básníka?). Přes rozdíl tématu, autorů i data vzniku vyšly oba výkony stejně nešťastně a názorně prokázaly důležitost, nezbytnost osobního postoje a jasné koncepce výkonu.

Nejllepší výkony jsme slyšeli v kategorii starších recitátorů. Byly to projevy zralé (interpreti mezi 20–24 léty), jména známá z řady ročníků Stuhy i z jiných soutěží.

Mnohaletá soustavná práce, již věnuje přednesu ve výrazných sólech stejně jako v malých rolích kolektivních vystoupení, se zřejmě vyplatila Haně Holmové-Virágové. Ve vyrovnaných výkonech (Jevtušenko, Baratynskij) prokázala zkušenost před publikem i dobrou orientaci v předlohách, zaujala temperamentem, upřímností, smyslem pro kázeň i citem pro bezprostřední kontakt s publikem. Miroslav Táborský prokazuje s léty stále zřetelněji svůj komický talent. Nezklamal v satirickém textu (Zoščenkova Řeč na banketě), překvapil ovšem neobvyklou recitátorskou káz-



●● Z á p i s n í k ●●

ABECEDA UMĚLECKÉHO PŘEDNESU

Slovníček uměleckého přednesu; autoři: Daniela Musilová s kolektivem (dr. J. Hůrková-Novotná, CSc., V. Halada, J. Hraše a E. Machková); druhé, revidované a rozšířené vydání; 173 stran; vyšlo ve Středočeském krajském kulturním středisku r. 1981 v nákladu 2000 kusů „pro potřebu kulturně výchovných pracovníků v oblasti uměleckého přednesu“.

Když roku 1976 vyšla péčí Středočeského KKS a OKS v Benešově stejnojmenná knížečka Daniely Musilové a kolektivu, přivítali jsme onu útlu, 54stránkovou publikaci zejména proto, že se dost lišila od ostatních publikací a studií o uměleckém přednesu vydávaných v ÚKVC i jinde: bylo zřejmé, že bude mít širší dosah, protože se nezabývala speciálními, dílčími otázkami, nýbrž se pokoušela shrnout, definovat a stručně vyložit nejzákladnější pojmy z oblasti uměleckého přednesu.

Toto druhé, revidované a rozšířené znění, rozsahem více než trojnásobné, se mohlo ne neskromně nazývat ne již Slovníčkem, nýbrž Slovníkem uměleckého přednesu, neboť značně doplňuje a obohacuje vydání první, aniž bychom měřili jen počtem stran. Nemylme se: něco rozšířit a doplnit není rozhodně záležitostí mechanického zařazení dalších hesel; jde-li o tvůrčí práci, v níž není rozhodující větší počet autorských archů a tedy i honorář (v případě takovéto práce jistě minimální, neúměrný vynaložené práci), pak, má-li ze skici vzniknout obraz, je to cesta nelehká; básník o ní říká, že je to cesta „po kolenou“...

Autorský kolektiv, jež vedla Daniela Musilová, která pomáhá vychovávat herecký dorost na DAMU, je sám o sobě zárukou kvality; jednotlivé členy známe z jejich dlouholeté práce vědecké, publicistické, pedagogické, známe je jako porotce, režiséry apod. Výsledkem pak je – právě díky jejich specializaci a profesionalitě – zevrubnost a komplexnost pohledu na různé aspekty uměleckého přednesu. Jaké je rozpětí a „záběh“ pohledu, nám může dokumentovat přehled hesel (např.) pod písmenem P: pásmo – pauza – podtext – poetika – poetismus – posluchač uměleckého přednesu – postava recitátora a recitační postava – pozornost – prozodic-

ké prostředky – prozódie – prožívání – první dojem – předčítání a přednes – přednášeč – přednes – přednes veršů, prózy a publicistiky – představový film – příděchy – přímá řeč v textu – přízvuk... atd.

V závěru publikace je ještě zařazena část Umělecký přednes a jeho agitačně výchovné působení, jež se zabývá různými zásadami a funkcemi uměleckého přednesu v dnešní společnosti.

Příručka bude jistě neocenitelným pomocníkem všech, kdož se u nás uměleckým přednesem zabývají. Samozřejmě: z příruček se lze spíš naučit létat než recitovat; nicméně v této každý může nalézt množství poučných rad a informací a rovněž takových impulsů (týkajících se zejména psychologie umělecké práce), jejichž poznání je nesmírně cenné, neboť recitátor sám se jich neuvědoměle může dobrat až teprve mnoholetou praxí. Knížka ovšem neposlouží jen aktivním recitátorům: jistě se k ní často budou vracet i porotci, vedoucí souborů, metodici a další.

Velmi dobrá knížka má nevelký náklad a jde proto nyní hlavně o to, aby ji nestihl osud mnoha podobných publikací a neskončila v regálech okresních kulturních středisek, nýbrž aby se dostala až k těm, jimž je určena především.

Rudolf Kvíz

PĚČE O JEVIŠTNÍ ŘEČ

Podnětnou novinku zavedli při závěrečném hodnocení soutěžní divadelní přehlídky souborů okresu Mělník v Kralupech nad Vltavou: jednu z hlavních cen věnovali péči o jevištní řeč. Obdržel ji Bohumil Navrátil, režisér souboru Vojan při KD kpt. Jaroše v Mělníce, který klade mimořádné nároky na soubor při práci s jazykem. Je zajímavé, že to, co se ještě před několika léty považovalo za samozřejmé a neodmyslitelné od scénické kultury, začínáme považovat za mimořádný úkaz. Nicméně se zdá, že pražská díkce pěstovaná i profesionály a nezfídka prostřednictvím televizního přístroje infikovaná do sluchu veřejnosti, se ozývá stále častěji ve všech koutech republiky i na amatérských scénách. Bezpečně se podařilo zlikvidovat dlouhé „i“ a „ý“ ve slovech a některých přívlastcích, takže se začíná normálně vyslovovat: „vidím, smím, vim, krajským, rozumíš?, slyšíš, zařídím, sním, černým či bílým a růžovým“ a podobně. Jde sice možná o potřebné zcivilnění výrazovosti, jejíž berličkou je pocitová přirozenost, ale mateřštině se to vzpírá. A tak lze cenu mělnické okresní přehlídky považovat za novinku, které by si mohly povšimnout i jiné poroty.

ekp

ní a jistotou ve volbě prostředků na pomezí přednesu a monologu. Trochu popustil uzdu efektnosti v Jevtušenkových verších (Verlaine), ale vzdor tomu získal sympatie svým jasným ztotožněním se s textem a osobní zaujatostí. Iva Svobodová svůj vnějškově neefektní projev založila na poetických základech promyšleného textu a pochopeného podtextu. S Rozdávstevského verši (Královna pláží) si hraje s naprostou jistotou (možná až ležérně). V Pasternakových Blankversech, velmi obtížné, nepřehlédné a nesnadno srozumitelné předloze, jistoty výkladu a názoru neztratily (a to je dobře) podobu zápasu o výraz, o myšlenku, o sdělení. Výsledek: jednota koncepce a harmonie výrazových prostředků, působivost prožitku a chápavý odstup zároveň.

Do čela výkonů se posléze postavila Renata Suchánková. S kázní nenásilně spojující ve vnitřním napětí dramatickosti „příběhu“ se zpěvností verše přednesla Světlovou Granadu. V Davthjanově Knize zrození vytěžila z expresivní předlohy maximum dramatickosti v ostrém a působivém kontrastu stříhů. Její výkon v obou kolech ovládl pole technickou dokonalostí, suverenitou výrazových prostředků i odvahou k nim a posléze též zcela nezvyklou schopností zvolenou koncepcí pevně, tvrdě fixovat a předvést.

Spíčkové výkony jubilejního ročníku soutěže O stuhu 7. listopadu asi nejlépe dokumentují její (netoliko letošní) smysl a její zásluhu o přednes na východě Čech. Proto bychom i tento rok, v době oslav 65. výročí Října, rádi viděli Stuhu opět s krajskou účastí.

Přece pořadatelé připravili pro účastníky i porotce soutěže překvapení. Zatímco znovu a znovu slyšíme i vyslovujeme pochybnosti o smyslu a hodnotě „krasobruslařského“ veřejného bodování tabulkami (ne pro veřejnost posudku, ale pro nezbytné improvizovat posudek vzápětí po vystoupení), Stuha tuto atrakci právě zavedla, čímž se přiblížila své sesterské soutěži – Moravskému festivalu poezie ve Valašském Meziříčí. Doufáme, že tato mimořádná novinka byla naplánována pouze pro mimořádný jubilejní ročník. Naproti tomu nepřekvapilo pohostinné prostředí Kulturního domu Dukla, ani tradičně pěkné a hodnotné věcné ceny pro vítěze jak okresního, tak krajského soupeření.

Jiří Hraše

Divadlo ■■■ a divák ●

TEMPORYTMUS

O temporytmu se často mluví, ale málokdy to bývá víc než efektní termín, kterým se hodnotitel představení či výkonu blýskne jako teoreticky fundovaný znalec. Ve skutečnosti obsah a rozsah tohoto pojmu je velmi mlhavě vymezen. Tím větší dík patří redakci edice České divadlo v pražském Divadelním ústavu (v edici dosud vyšly svazky: Jindřich Honzl o režii a herectví; Divadlo studiového typu; Jiří Frejka: Režie jako projev průbojného ducha). Ve 4. svazku Nad současným českým herectvím je otištěn příspěvek Evy Kröschlové Temporytmus a pojmy, které s ním souvisejí. Je to opravdu významný pokus o ujasnění základních pojmů v okruhu této problematiky a o vyznačení jejich vztahů.

Když jsem před časem položil Evě Kröschlové sugestivní otázku po definici pojmu temporytmus, nečekal jsem, že po několika dílčích několikastránkových učebních textech vypracuje poměrně brzy takovou přehlednou studii, která postupně objasňuje na 26 stranách: a) temporytmus a jeho složky, b) temporytmus a čas, c) přirozenou povahu rytmu, d) rytmickou výchovu v dramatické škole. Z výčtu částí je zřejmé, že výklad ústí v uplatnění především na poli pohybové výchovy a pohybového tréninku. Předchozí části postupují k formulování východisek poněkud abstraktně spekulativní metodou, nicméně značně přispívají k upřesnění a diferenciaci pojmů v oblasti divadelních forem projevu vůbec. Nebude to patrně řešení konečné a definitivní. V oblasti slovní akce bude třeba důkladněji se zamyslet či přehodnotit otázky opírající se o příslušné kapitoly II. dílu Mé výchovy k herectví K. S. Stanislavského, uvolnit vazby na hudební východiska (které pohybové praxi nevedí, ale řeč, vtěsnaná do $\frac{2}{4}$ a $\frac{3}{4}$ rytmu, neodpovídá naší vyjadřovací praxi) apod.

To ovšem nikterak neubírá na ceně a významu tomuto ojedinělému inspiračnímu i informativnímu příspěvku k teorii divadla, na který každý další pokus musí navázat a na který by naše současná praxe zvláště v porotách měla obrátit pozornost ihned.

MÍSTO DIVADLA V UMĚNÍ A VE SPOLEČNOSTI

ZDENĚK
HORÁNEK

■ Každý umělecký druh plní společenské a estetické poslání svým osobitým způsobem, vyplývajícím z jeho metody zpodobení skutečnosti a z jeho výrazových prostředků. Specifičnost působení divadelního umění vyplývá ze dvou základních momentů: a) z živého kontaktu mezi divadlem a divákem při realizaci divadelního díla, b) z komplexnosti divadelního působení.

■ Předvádění lidských osudů, příběhů a situací sdílí divadlo např. s epickou literaturou, s filmem i s televizí. Epická literatura bývala původně zprostředkovávána živými přednášeči, ale v současné době převažuje vnímání četbou (mezi tvůrcem a vnímatelem leží „mrtvá litera“); film a televize sice vyjadřuje své příběhy pomocí herců, ale divákovi nepředvádí autentickou hereckou akci — toliko její „konzervovanou“ podobu, záznam. Živé předvádění dramatického děje herci přímo před očima diváků má své nevýhody (při výběru hereckých představitelů má jednotlivý divadelní soubor značně omezenější možnosti než mamutí televizní nebo filmový podnik; umělecký výsledek divadelního představení stěží dosáhne takové perfektnosti provedení, jaká je ne sice běžná, ale možná při televizním nebo filmovém natáčení), ale též nenahraditelné výhody. Divadelníci jsou přesvědčeni (a trvající zájem o divadlo i při oslnivém technickém vývoji filmového a televizního umění jejich přesvědčení potvrzuje), že tyto přednosti značně převažují. Ne vždy ovšem divadelníci dovedou specifických možností divadelního umění plně využívat a proměnit je v nenahraditelné umělecké kvality.

■ Iluzionistické divadlo 19. století se svým kukátkovým jevištěm, uzavřeným fiktivní „čtvrtou stěnou“ (hraní, jako by divák nebyl), živý kontakt jeviště a hlediště spíše ochromovalo — rampa fungovala jako nepřekročitelná hranice mezi „obrazy ze života“ a diváckou obcí, jako prostředek oddělení a oddálení. V tomto směru pokračují i snahy nahradit starý iluzionismus věrně imitace skutečnosti „moderním“ iluzionismem jevištních efektů, pokusy konkurovat filmu a televizi vymoženostmi moderní vědy a techniky.

■ Proti technickému trendu, sázejícímu na vnější efekt, se stále silněji prosazují tendence protikladné, jejichž krajním výrazem je program „chudého divadla“ (tento termín v poválečné době provokativněrazil J. Grotowski, ale kořeny jsou starší — Jacques Copeau a jeho Vieux Colombier, Starý holubník), které spoléhá a omezuje se dobrovolně na to, co je divadlu nejvlastnější — na účinnost a sugestivnost obnaženého hereckého projevu. Tyto tendence se přirozeně odrážejí i v nových řešeních prostorových vztahů mezi jevištěm a hledištěm (přibližováním hracího prostoru — hrou na předscéně, překrýváním orchestřiště a různými přístavbami, hrou v hledišti; zakrýváním portálu, likvidací opony apod.).

■ Je příznačným paradoxem divadelního působení, že iluzionistická oddělenost jeviště a hlediště, prostorová distance mezi nimi vede k pasivnějšímu diváckému postoji (převládá smyslový zážitek a emocionální reakce), naproti tomu těsnější kontakt herců a diváků v neiluzivním divadle vnímání aktivizuje, vytváří u diváků hodnotící a kritický „odstup“. Soudobé avantgardní skupiny rezignují často na stabilní divadelní prostor a vytvářejí pro každou hru individuální prostorové řešení. V Grotowského Divadle-laboratoři se hrál Słowackého Kordian doslova mezi diváky, rozmístěnými na židlích a „nemocničních“ postelích; ve Wypiańského Akropoli budovali herci-vězni během představení ze starých kamnových rour složitou konstrukci v prostoru celého divadelního sálu (tedy opět mezi diváky). Reálnou hranici mezi jevištěm a hledištěm tradičního divadla nahradila pomyslná hranice funkční a akční: dělba „rolí“ mezi účinkující a divající se. V našich podmínkách můžeme sledovat podobné projevy stejně u brněnského Divadla na provázku jako u pražského Divadla Ypsilon. „Netradiční“ řešení prostorových vztahů (opírající se ovšem o daleko starší tradice evropského a asijského divadla) nejen proměňuje vztahy mezi jevištěm a hledištěm, ale vede nutně k novým postupům

jh

v inscenační tvorbě (např. aréna nebo „divadlo v kruhu“ vyžaduje nový způsob jevištního pohybu a „aranžmá“ — herec musí tak říkajíc hrát na všechny strany, ne pouze čelně jako v kukátkové „krabici“).

■ Divadlo, které si uvědomuje a využívá specifických možností divadelního umění, dokáže i svá technická manka, i svou „nedokonalost“, proměnit v estetickou přednost. Cílem každé umělecké tvorby je ovšem dovedení uměleckého díla do bezvadné a maximálně účinné podoby. V samotném pojmu dokonalosti je však obsažen moment hotovosti a statickosti. V tomto smyslu může být dokonalé jedině dílo neživé, v němž se zpředmětnil tvůrčí proces prostřednictvím materiálu (socha, obraz, báseň). Ale v divadelním umění je právě tvůrčí proces (převádění divadelního díla — inscenace) uměleckým produktem, který se při každém novém představení znovu tvoří. Dokonalost v divadle v onom statickém smyslu by tedy musela znamenat schopnost divadelního díla vždy stejně, bez sebemenší odchylky opakovat. To není ani možné, ani žádoucí, protože dobré představení je vždy výsledkem dobré souhry mezi jevištěm a hledištěm, odráží se v něm tedy okamžitá situace, dispozice, nálada herců i diváků (zvláště zřetelné je to u produkcí komediálních, kde by zafixovaný a neměnný chod představení vážně narušil komický účín). Statická „dokonalost“ „dokonalých“ náhrávek, playbacků, „konzervovaných“ záznamů je kvalitou technickou, na kterou tvořivé divadlo rádo rezignuje, smiřující se se svou „nedokonalostí“, za níž náhradou čerpá z proměnlivosti podmínek, z využívání náhod i nehod při produkci kvality pro divadlo nejceňnější — životnost, autenticitu, spontánnost. Dobří herci, zejména komici, to věděli odjakživa a zcela záměrně využívali nebo dokonce uměle vyvolávali při hře momenty nezáměrnosti a nahodilosti a vytvářeli si tak půdu pro tvůrčí improvizaci. Dokonalost je tedy v divadle kvalitou dialektická: je to pouhá disponovanost k všestranné a proměnlivé hravosti, otevřenost k dialogu s jevištními i hledištními partnery. Jestliže některá divadla vědomě přiznávají, odhalují, zveřejňují svou „nedokonalost“, pak i to se stává prostředkem zdůvěrnění a zlidštění vztahu mezi jevištěm a hledištěm.

■ Divadlo nezprostředkuje divákům pouze určité stránky reality jedním informačním „kanálem“ (jako činí poezie, hudba, výtvarné umění), ale vytváří oběma základními kanály (optickým a akustickým) složitý systém komunikace se silnou zpětnou vazbou. Toto působení, používající četných a různorodých výrazových prostředků, má komplexní charakter: předmětem i podmětem zpodobení na jevišti (dramatická postava i herec) je člověk ve své totalitě a adresátem je opět „celý“ člověk: divák. Účast na předváděném dramatickém ději mu umožňuje všestranně spoluprožívat situace fiktivních lidských bytostí, dojímat se jejich citovými zážitky, plakat s nimi v jejich strastech, smát se s nimi v jejich radostech, vysmívat se jejich deformacím, zabývat se jejich problémy, společně, domýšlet a individuálně aplikovat jejich životní dilemata. Tato účast je prostředkem transcendence: umožňuje divákovi přesáhnout svůj úzce individuální lidský obzor a skrze intersubjektivitu hry spět k objektivitě vlastního nazírání na svět. Dobrá divadelní hra může být drastická nebo poetická, veselá nebo vážná, ale vždy je závažná. Nehraje se jen tak pro nic za nic. Herci hrají nejen pro diváky, ale rovněž za diváky. Tento vztah, zřejmý už u praforem divadla (v rituálech primitivů, kde proměnlivá a zaměnitelná skupina vykonávala obřadní úkony jménem kolektivity rodu, kmene), se ztrácí v jeho formách úpadkových, ale zůstává živý v každém velkém divadelním umění. Divadelní fikce umožňuje divákovi, aby se na věci podíval z různých stran, aby viděl svět z hlediska toho druhého, aby se orientoval ve složitých situacích mezilidských vztahů. Divadlo se tak stává školou situačního smyslu, citu, inteligence, školou komplexní orientace ve světě (protože člověk nepoznává život pouze rozumem, ale všemi složkami své osobnosti, komplexním prožitkem). To si dobře uvědomovali už organizátoři renesančního a barokního školského divadla. J. A. Komenský to ve Škole všeobecně vyjádřil takto: „Konečně (a to je nejdůležitější a samo již postačí k doporučení divadla) lidský život (...) musí se prožítí rozmluvami a jednáním; a tak mládež tímto způsobem krátce a příjemně, příklady a napodobováním jest vedena k tomu, aby navykala pozorovati různosti věcí, odpovídati na různé věci bez přípravy, slušně se pohybovati, ovládati přirozeně tvář, ruce a celé tělo, střídati a měniti hlas, slovem čestně hrát jakoukoli úlohu a při tom všem odložití venkovský ostych a věsti si volně.“ V přeneseném smyslu platí tato slova i pro didaktiku společenskou: divadlo jako škola společenské praxe. Ne poskytováním návodů, poznatků a poučení, ale komplexním vnímáním, spoluprožíváním, účastí — skrze jednání a reagování v situacích, skrze kontakt a komunikaci. V době přemíry zprostředkovaného poznání, v době nadbytku slovních informací má divadelní obnovování přímého kontaktu s věcmi komplexní praxí velký význam estetický i společenský.

■ Spojení oné bezprostřednosti živého kontaktu s komplexností uměleckého působení je privilegiem divadla mezi uměními a zdrojem jeho nenahraditelné společenské funkce.

ŠČDO

Na III. národní konferenci ZUČ v prosinci 1981 v Paláci kultury v Praze vystoupil s diskusním příspěvkem předseda ŠČDO dr. Milan Kyška. Mimo jiné řekl:

„Z toho, co připravujeme pro příští léta, uvedu pouze heslo „Rok českého divadla“, které pro nás znamená celou řadu akcí, s jejichž koncepcí a přípravou jsme začali již na podzim 1981. Dnes máme všechny jasné domyšleny, některé do té míry rozpracovány, že můžeme s plnou odpovědností prohlásit: Svaz českých divadelních ochotníků přispěje k důstojnému vyznění Roku českého divadla významnými akcemi jak samostatně, tak ve spolupráci s jinými organizacemi a institucemi.“

Obraz o naší činnosti a jejich výsledcích by ovšem nebyl úplný, kdybych se nezmínil o jednom základním problému, se kterým se od počátku setkáváme. Již od samého vzniku Svazu usilujeme o navazování spolupráce s organizacemi a institucemi, které působí v oblasti amatérského divadla, snažíme se podporovat každou prospěšnou činnost a sami přicházíme s iniciativními podněty. Je mi líto, že ještě dnes nemohu konstatovat, že se nám konečně podařilo přesvědčit všechny pracovníky státní správy nebo společenských organizací, že nám jde skutečně o spolupráci, že si nechceme připsávat zásluhu, které nám nepatří, že nechceme vylučovat nebo oslabovat vliv kulturních zařízení státní správy, že chceme jejich činnost naopak podporovat, prohlubovat. K tomu ovšem potřebujeme prostor, který nám někde — všude na škodu věci — není poskytován. V našich řadách je mnoho schopných, zkušených a iniciativních lidí se širokým přehledem o problematice amatérského divadla. Ti všichni jsou ochotni dát své síly a schopnosti do služeb společnosti — a také to činí. Někde ovšem právě činnost těchto lidí, nemožnost sedět s rukama v klíně, když není uděláno všechno, co by uděláno být mohlo a mělo — bohužel vypolává rozpaky, dokonce i odpor. A přitom nám, členům Svazu, skutečně nejde o vavříny, ale o možnost

pracovat na dobrém díle, spojovat síly a sdružovat prostředky k uskutečňování cílů, které před nás staví naše socialistická společnost.“

Z Informátora SČDO z prosince 1981 vyjímáme:

■ O pohárek SČDO již podesáté.

Přípravy na známou soutěž v monologích a dialogích jsou již v plném proudu. Během ledna a února 1982 proběhnou krajská kola, národní kolo se koná 24.—25. dubna 1982 v Komorním divadle v Hlinsku.

■ Skončil první ročník režisérské školy.

Desátým setkáním v prosinci 1981 byl zakončen první ročník tříleté režisérské školy ÚV SČDO. Ze 42 přijatých účastníků vydrželo do závěru prvního kola 34. Náročnost školy, časová, finanční i pracovní, je značná a vydrží jen ten, jemuž velká chuť k divadlu a silná vůle eliminují oběti fyzické.

■ Scénografická výstava v Opavě.

V listopadu 1981 byla zahájena v Opavě výstava české amatérské scénografie, na níž Klub scénografů při SČDO představil práce čtrnácti svých členů, a to na 18 maketách a 180 plošných exponátech. Výstava souvisela s celostátní výstavou profesionálních scénografů, konanou tamtéž. Práce amatérských scénografů si mohli návštěvníci prohlédnout do závěru roku, v lednu výstava přesídluje do Trenčína. — V našem časopise se můžete během roku 1982 seznámit s výběrem prací amatérských scénografů, který zčásti čerpá z této výstavy.

DVACET LET PŮSOBNÍ

Dvě desetiletí své existence a působení zhodnotil a oslavil DS D 3 Karlovy Vary přehlídkou, která trvala čtyři měsíce — od října 1981 do ledna 1982. Předvedl na ní 7 představení vlastních inscenací, které má v současné době na repertoáru, z toho dvě premiéry (Hra veselé Magdaleny, lidová hra ze XIV. stol. z Rukopisu drkolenského v úpravě Anny Frankové; Jan Schmid: Třináct vůní). K jubileu vydal DS D 3 ve spolupráci s mateřským OKS almanach, který přináší důležitá fakta — přehled členů souboru, účast na přehlídkách, soupis repertoáru. Odtud se dovídáme, že dvacet let života souboru představuje 40 premiér a takřka 400 představení pro několik desítek tisíc diváků v Karlových Varech i dalších místech. Úctyhodná bilance. Do dalšího desetiletí — Zlomte vaz! jk

SLOVENSKÉ OKÉNKO

V Javisku 1/1982 nacházíme čtyřicet dvacáté pokračování Galerie slovenského herectví, věnované hereckým epistolám Gustáva Valacha, a novou stálou rubriku Velcí dramatici světa, pod jejímž úvodem je podepsán M. M. Dedinský. Obsáhla stať Vladimíra Štefka hodnotí Scénickou žatvu v Martině jako Festival několika vrcholů, stať Ernesta Weidlera XXVII. Hviezdoslavův Kubín jako Podzim, ale převážně slunečný. Zajímavý je článek Antona Kreta Režie jako kvantita. Repertoárová příloha přináší překlad „Disharmonického blues v třinácti (t)aktech, improvizovaného na motivy partitury Jana Drdy“ Gaudeamus igitur autorů Pavla Dostála a Richarda Pogody. V Kronice můžeme nalézt tabulku s přesnými termíny přehlídek soutěží ZUČ na rok 1982 v oblasti ochotnického divadla, loutkového divadla, uměleckého přednesu a malých jevištních forem (to u nás je nyní v lednu na obzoru teprve porada, kde se mají podobné termíny upřesňovat, a to jen v jedné oblasti!). jk

Divadlo dnešku — Košice 80, tak se jmenuje sborník materiálů z Celostátní divadelní přehlídky, studií, přednášek, referátů, analýz a diskusních příspěvků, který vydal Svaz československých dramatických umělců v Praze. Dostali jsme zatím slovenské znění sborníku, proto jsme informaci o něm zařadili na toto místo, v čemž není třeba spatřovat žádnou narážku na nikoho. jk

„Zápisník“

PŘEMÍTÁNÍ PO MĚLNICKÉM DOMU NA NEBESÍCH

Jan Císař přirovnává v AS 10/81 stavbu jedné současné české hry k televiznímu scénáři a bezděčně tak nabízí srovnání dalších současných divadelních her s metodou, kterou jsou vytvářeny televizní hry.

Rada divadelních scén sáhla vděčně po nové atraktivní hře Jiřího Hubače Dům na nebesích a potýká se s problémy její realizace, které začínají už scénografií. Rychlé střídání situací hry v různých prostředích předepisuje autor do simultánních scén, jejichž počet přesahuje technické možnosti současných jevišť a nutí výtvarníky vytvářet dílčí hrací prostory do vertikály. Pro divadlo není takový požadavek sice novinkou, ale zdá se, že „potřebu“ rychlých proměn prostředí naplnila autorům až právě televize. Dalším problémem realizace hry je okolnost, že Hubač připravil hru pro zcela konkrétní scénu s konkrétními technickými možnostmi a podmínkami a zejména pro zcela konkrétní herce. A tady, domnívám se, dochází k problému kardinálnímu.

Televizní autor může dosáhnout dramatického účinku možností rychlého střihu. Na divadle je takový význam vytvářen zcela jinak: je zejména obsažen v souhrnu vzájemných faktů jednajících herců v dramatické situaci. Souhrn faktů pro jednání herců v Domu na nebesích mi nepřipadá úplný: jakoby autor právě předpokládal, že bude doplněn prostřednictvím předem zvolených protagonistů, kteří ze sebe do věci leccos podstatného dosadí. Protagonisté mají pro autora zcela konkrétní tvář a model postav tudíž spoluvytváří jejich osobnost disponující neopakovatelnými vlastnostmi, jedinečnými schopnostmi. Transpozice takové látky na jinou scénu je tedy v nejednom ohledu komplikována. Navíc slovní bonmot leckterých replik odtržený od úst, kam jaksí nezastupitelně patří, může pozbýt funkci a činit z věci jako nucený vtíp.

Divadelní soubor Nové divadlo KD kpt. Jaroše z Mělníka disponuje naštěstí téměř vším, čím může problémy inscenování Hubačova Domu na nebesích řešit. Chytrá simultánní scéna Alice Végrové vytváří výhodný půdorys pro složitou technickou kompozici inscenace. Umožňuje režisérovi Vladimíru Důdkovi



přehledně uspořádání vnějšího děje hlavně z hlediska jeho popisu, dává i možnost hereckým mizanscénám. Složení mělnického souboru umožňuje obsadit potřebné typy, kolektiv má dostatek talentovaných i zkušených interpretů. Má navíc vynikající herečku pro hlavní postavu, což je v tomto případě zvlášť důležité.

Jiřina Lhotská není ani trochu podob-

ná představitelce, pro kterou byla původně postava Kláry napsána. Ani tvář, ani naturelem. Její komediální smysl nemá žádný ověřený pramen a není ji ani účelem případné žánrové úsměvnosti, nečerpá tudíž z autostylizace. Postava, kterou vpravdě vytváří, je skutečně tvůrčím dílem promyšlené stavby role, přitom se ale naprosto vcituje do každého jejího detailu tak, že i tu se-

bemenší fázi subjektivní situace vlastně lidsky zdůvodňuje. Jde tady o maximální ztotožnění herečky s partem. Co však je nadmíru důležité v její hře? Že ono herní vcítění nevede k civilnosti, tzv. výrazu „na kameru“, ale je stylizováno divadelně. Víím, že v předloze jsou místa, která programově útočí na emoce a tím pádem balancují na pokraji sentimentu, a právě tady se daří Jiřině Lhotské učinit je reálnými, uvěřitelnými. Nicméně v okamžiku, kdy dochází ke zlomu v postavě, k rozhodnutí, které v dramatickém čase se nadmíru vzdaluje času jakkoli reálnému, opouští herečka text, aby dala vzniknout „mezidobě“, beze slov vytvoří významovou situaci a tento skok v logice příběhu za sebe zdůvodní. Autor sice zlom postavy zdůvodňuje („...za půl hodiny člověk pochopí víc, než za celý život...“), ale co znamenají leckdy slova? V případě Jiřiny Lhotské šlo o pregnantní herecké řešení, ke kterému směřuje celý vývoj práce na postavě, ale přesto jsem zneklidněl a ne zcela uvěřil, ačkoli závěrečná proměna Kláry je výsostně důležitým motivem hry.

Neselhává tady něco? Autorská metoda? (Dovedu si například představit, že televizní systém umožňuje použití obrazového stíhu, aby jím překlenul určitý čas a otevřel divákovi již situaci novou, jinou. Na divadle však probíhá dramatický čas jinak a je divákem poměřován z hlediska lidských možností, tj. z hlediska člověka herce, který se v něm ocitá a vytváří jej.) Nebo režijní přístup k typu TV hry? Ani trochu mi nejde o nějaké hledání chyb: zápolím s otázkou, jestli dnes amatérské divadlo někdy zbytečně nekalkuluje (nekoketuje?) s cizorodými postupy, které je vzdalují sama sobě.

Zdeněk Pošíval

Z ČINNOSTI NÝŘANSKÉ SCÉNY

Pro členy dramatického souboru Nýřanská scéna ZK Tesla Nýřany znamenal rok 1981 zvýšenou pracovní aktivitu. I přes problémy s nedostačnou členskou základnou (soubor s více než stoletou ochotnickou tradicí věří, že k němu najdou cestu další mladí lidé) se Nýřanská scéna představila publiku celkem dvanáctkrát, z toho sedmkrát premiérově. Několikrát vystoupila s dramaticko-literárními pásmy z vlastní dílny (M. Uxa, F. Kroc), například u příležitosti nedožitých 80. narozenin zakladatele KSČ v Nýřanech Václava Maříka, jehož památku jako pracovníka Kominterny a člena I. a II. ilegálního ÚV KSČ v době nacistické okupace uctili montáží s názvem Poslední výstřel.

mg



Jiří Hubač: Dům na nebesích. Na obou snímcích vlevo Jiřina Lhotská, poprvé s I. Neubaerem, podruhé s A. Vegrovou a K. Hurákem. Foto S. Šmíd

■ **NAZÝVÁME TO** — zejména v amatérském divadelnictví — autorským divadlem. Hovoříme také — především v divadelnictví profesionálním — o týmové spolupráci. A hodně často rovněž používáme v těchto souvislostech pojem komunikace. To jest: mluví se o tom, že divadlo musí nebo mělo by být aktem stále otevřené kolektivní tvorivosti trvale se proměňujících a vůči sobě navzájem otevřených prvků. A to v celku představení, čímž se rozumí jak komunikace těch, kdo jsou na jevišti, tak komunikace s těmi, kdo jsou v hledišti.

■ Připustíme, že všechny tyto termíny jsou výrazem pozitivní vůle nejenom označit jisté objektivně existující tendence ve vývoji divadla, ale také vyjít jim tvorbou subjektu vstříc, podílet se vlastní činností na jejich realizaci. Což znamená, že tu — samozřejmě při všech omylech a prohrách, které vždycky provázejí v umění vítězství — nejde o schválnosti a vymyšlenosti, ale o projev jisté zákonitosti jako příčinné formy vztahů a jevů. Jinak řečeno: vůbec se nám nemusí líbit tato tendence a podoba divadla, která z ní vyplývá, ale musíme s ní počítat jako se stavem, který s určitou pravděpodobností připravuje možnost dalších změn divadelního systému. A to třeba včetně provozu, neboť si povšimneme, na kolika různých oficiálních i neoficiálních setkáních profesionálních divadelníků se vynořují právě otázky organizačně provozní jako otázky, které výrazně negativně či kladně ovlivňují možnosti těchto proměn. A na druhé straně: v amatérském divadle se krok za krokem stírají hranice mezi tradičními soubory a tzv. soubory malých jevištních forem, mění se kritéria a ukazují se jako problematické i některé organizační formy. Systém divadla je prostě klasickým systémem neautonomním a jeho zákonitostí se prosazují vždycky v závislosti na velkém počtu dalších elementů. Možná, že právě tohle nás znepokojuje, že právě tady cítíme největší nebezpečí, která ohrožují stávající praxi. Neboť skutečně nejde jenom o to, jaké budeme hrát divadlo a o čem, ale také za jakých podmínek a pro koho.

■ Jestliže tedy přiznáme, že onen jev, který má zatím tak rozdílná pojmenování, objektivně existuje a zasahuje mnohostranně do podoby současného divadla, potom ovšem musíme rovněž připustit, že nelze vystačit jenom s tím, že se soustředíme na jeho průzkum a analýzu uvnitř vlastního tvůrčího procesu, že jej nebudeme ohledávat jen v rámci strukturálních vazeb jednotlivých komponentů inscenace a jejich přestavby, která jim přináší nové funkce a nové významové možnosti. Před více než deseti lety otiskl

Poznámky o divadle

JAZYK SOUČASNÉHO DIVADLA

J. Davydov některé neobyčejně významné statě, které upozornily na nezbytnost učinit součástí divadelní vědy analýzu vztahů představení i divadelního systému vůbec ve vertikální i horizontální rovině. Rovina horizontální je nám teoreticky jasná. Víme přece velice dobře o tom, že v oné rovině dílo končí u diváků. Ale už daleko méně víme o tom, že v oné rovině vertikální bychom se měli zabývat také vztahy mezi divadlem a institucemi, které jsou mu partnerské nebo nadřizené, a dále vztahy mezi kritikou a tvůrci, mezi kritikou a diváky atd. To všechno jsou elementy, na nichž je divadlo závislé a které spolu tvoří jak postavení divadla ve společnosti, tak i jeho vliv na společnost. Čímž nemá být řečeno nic méně a nic více než to, že veškeré naše úsilí pojmenovat onu vývojovou tendenci, již jsme svědky i spolutvůrci, skončí na písku a ve slepé uličce, jestliže nenajdeme nástroje, jak ji prozkoumat ve všech společenských souvislostech. To je bod, od něhož je třeba bezpodmínečně vyjít.

■ Samozřejmě, že si na takovou analýzu sám — a tím méně už na stránkách tohoto časopisu — netroufám. Mohu jen v těchto statických naznačit některé problémy, které tu jsou a které zřejmě budou muset být řešeny. Například schopnost obecně vnímat představení, které snižuje nebo velice potlačuje podíl textu na komunikačním procesu, na tvorbě kódu. Jak laskavý a pozorný čtenář pochopí, vracím se tu k problematice, kterou jsem začal v předcházejícím pokračování těchto statí o současném jazyce divadla. K problematice režie jako metakomunikace. A podotýkám rovnou, že teď už nejde jenom o režii, ale vůbec o srozumitelnost a čitelnost těch významů jeviště, které nejsou závislé na textu.

■ V čísle 4. časopisu Slovenské divadlo 1981 se objevila zajímavá práce Vladimíra Blaha nazvaná *Recepce konkrétního představení*. Kromě jiného tu autor zveřejňuje výsledky průzkumu určitého vzorku diváků v je-

jích vztahu k představení Tajovského Nového života v činohře Slovenského národního divadla. Nebudu opakovat všechny výsledky tohoto průzkumu. Zajímá mne právě jenom to, co se týká schopnosti tohoto vzorku přečíst významy skutečně mimo text. (Jenom pro úplnost: šlo o návštěvníky divadla, kteří o ně nemají specifický vysoce erudovaný zájem — 31 učňů, 34 družstevníků a 59 zaměstnanců, inženýrsko-technických a učitelských kádřů.) Sám autor článku říká o Pietorově inscenaci Tajovského toto: „...původní autorský pohled zůstal zachovaný (i přes škrt) v inscenovaném textu, zatímco pohled režiséra reprezentovaly ve většině případů mimotextové výrazové prostředky...“. Vrátime-li se k předešlému výkladu o postavení a funkci režie v dnešním divadle, potom je nepochybné, že jde o inscenaci, kde nad principy interpretační převažují prvky usilující o svébytný jevištní tvar; a právě touto cestou má být vytěžen současný smysl dramatického textu.

■ A jaký byl výsledek u diváků? „Většina respondentů tuto snahu po aktualizaci umělecké výpovědi nepostřehla (polovina diváků — zaměstnanců a víc než dvě třetiny učňů a rolníků).“ A podobně měli diváci problémy i s hodnocením těch postav, které se režijně hereckým pojetím vzdalovaly textové předloze. A dále: „Společnou črtou všech charakteristik je odmítnutí Pietorova negativního pohledu na všechny aktéry příběhu... Jednou z hlavních (příčin) je zřejmě výjimečnost takového pohledu... a přidružuje se i přirozená lidská vlastnost přitakávat kladným životním hodnotám, která se při Pietorovu ironickém odstupu nemohla projevit jinak než jako *zpětná rekonstrukce směrem k autentickým Tajovským postavám*...“ (podtrhl J. C.). Značná část diváků chápala také název hry Nový život a tím i závěrečnou scénu plně v intencích Tajovského — a jenom 23 % ze zaměstnanců a po jednom ze skupiny učňů a rolníků pochybovali o tom, že skutečně začne „nový život“. Zkrátka a dobře, po sumarizaci všech částečných výsledků o vztazích mezi dramatickým textem a jeho jevištní realizací dospěli autoři výzkumu k tomuto závěru: vyšší stupeň chápání představení, který v něm překračuje úroveň přijímání významů uložených jenom v textu, prokázalo 23 % diváků-zaměstnanců, přibližně na úrovni přijímání významů uložených v textu zůstávají další asi dvě třetiny zaměstnanců a větší polovina učňů i rolníků. A ve všech skupinách jsou i ti, kteří i tyto významy chápou v redukované podobě (47 % učňů, 41 % rolníků a 11 % zaměstnanců).

■ Jsem dalek toho činit z tohoto jediného diváckého průzkumu jednoho představení jakékoli dalekosáhlé závěry. Nicméně si myslím, že bychom jej také neměli přejít jen tak mávnutím ruky. Potvrzuje se totiž, že oněch dvě stě let vývoje divadla, kde text hrál tak důležitou roli, postavilo slovo do role prvořadého nositele významů. A že jakmile má literární předloha všechny atributy solidního a do jevištní podoby převoditelného tvaru, potom se stává pro divákovo vnímání rozhodujícím komponentem divadelního systému. Neboli: základním zdrojem informace o skutečnosti i základním tvůrcem kódu zůstává pro něho literatura. A jevištní podoba je mu především a jenom konkretizací této literatury. A jsme vlastně zpátky u onoho typu režie, která je postavena především na principu interpretačním a jejímž cílem a východiskem je co nejpřesnější a nejúplnější sdělení textu. A tím se také — sice do datečně, ale přece jenom — zdůvodňuje, proč jsem celou úvahu o současné inscenační problematice začal otázkami vztahů mezi režii a textem. Neboť i tady se pohybujeme na půdě, která má svůj objektivní základ a která rozhodujícím způsobem určuje společenskou funkci i společenské možnosti divadla.

■ Jestliže se dějí pokusy definovat onu novou tendenci divadelního vývoje jako jistý druh komunikace, pak bychom měli začít především asi tady. A říci si, že zřejmě jde o komunikaci, která se pokouší vzít dramatickému textu — slovu, literatuře — jeho klíčové postavení ve vztahu k divákovi, k obecnstvu. A že tak zvané autorové divadlo — nebo chceme-li: princip autorství — nespočívá jenom v tom, že každá ze složek divadelního systému dostává rovnocenné právo podílet se na tvorbě tématu a přinášet ty okruhy autentické skutečnosti, které jsou středem jeho zájmu. Ale že jde také o zvýšení jisté — řekněme — komunikativní samostatnosti a specifčnosti materiálových kvalit té nebo oné složky. Což znamená, že herec stejně jako výtvarník nebo muzikant hledají a zdůrazňují především ty materiálové svébytnosti svých výrazových prostředků, které jim dovolují nést podíl na myšlenkové i strukturní organizaci inscenace mimo text či dokonce zcela bez ohledu na něj. A režie se stává organizátorem vazeb mezi těmito mimoliterárními složkami a nutně posiluje právě tuto jejich svébytnost.

■ Ale v tom okamžiku dochází k tomu, že se divadlo vzdává prvku, který až doposud byl tmelem a stavivem prakticky každé inscenace dramatického textu.

JAN ČÍSAŘ

●● Zápiskník ●●

TALENT ANEB

Při divadle Dialog Závodního klubu ROH Škoda Plzeň existuje už několik sezón Studio mladých, rekrutující se ze studentů různých plzeňských středních a vysokých škol, ale i několika učňů, kteří se pod vedením režisérky Slávky Trčkové pilně učí herecké abecedě. Svoje narůstající zkušenosti a schopnosti prokazují mladí čtitelé Thálie občasně před publikem v různých pásmech a pohádkách.

Nyní se kolektiv mladých členů Dialogu pokusil o vlastní autorskou výpověď. Miroslav Anton a Martin Choutka napsali hudebně zábavně výpravnou pohádkovou revui s poněkud dlouhým názvem Talent aneb Zaručeně správný recept, jak udělat pohádku, čili Hardrock versus dechovka, které se celý kolektiv ujal s velkou chutí. Neří divu, vždyť text vznikl na základě společných schůzek souboru a jednotlivé role byly jeho členům už tak trochu šitý na míru. U autorských debutů bývá někdy snaha napsat něco mimořádného, vyslovit něco, co tu ještě nebylo, zrádná. U prvotiny M. Antona a M. Choutky je sympatické, že autoři se nepokoušejí o nic rádobý světoborného, ale že vystačí se

svěží a trochu sršatým pohledem a komentováním světa z hlediska svých vrstevníků v roušce pohádkové alegorie.

V režii Slávky Trčkové a za režijní spolupráce M. Antona vznikla vtipná, bystrá inscenace, příjemná k poslechu i ke koukání. Při realizaci se režisérce podařilo sladit všechny složky (hereckou, hudební, výtvarnou i technickou) ku prospěchu celku. Ten má opravdový spád a údernost. Čitelná je nejen radost ze hry, ale i radost ze souhry mladých představitelů. Radostné kolektivní jiskření pak snadno přeskakuje i do řad publika. Za úvahu by stálo dopracování (autorské i herecké, a to především u dámské části souboru) posledního obrazu, který už podle Karla Čapka bývá kletbou autorů.

Systematická a koncepční práce Slávky Trčkové s mládeží nese dobré ovoce, režisérka neobjasně a úspěšně sonduje prostor pro osobitý projev mladého kolektivu v žánru, kterým se ona ani soubor dosud nezabýval. Krajská porota ocenila individuální výkony obou autorů a zároveň protagonistů scénického provedení a doporučila inscenaci k účasti na letošní Šrámkův Písek. Tam bude možno posoudit Talent i talent mladých z Dialogu v širším kontextu.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ



Dialog Plzeň — M. Anton, M. Choutka: Talent

POSLEDNÍ LÉTA v životě amatérského divadla signalizují potěšitelný jev. Stále více divadelních souborů počalo pravidelně a systematicky pracovat, vypovídat o životě, který žijeme, strhávat masku pahodnotám, odhalovat kořeny nejpálčivějších problémů současnosti, kořeny všeho, co stojí v cestě dalšímu rozvoji společnosti. Stále více souborů tuto práci dělá „poučeněji“, než tomu kdy bylo, a stále více jich dosahuje i vysoké umělecké úrovně. A nejen to. Aktivita amatérských divadelníků mnohde převyšuje aktivitu těch, kdož jsou vyvoleni k tomu, aby z titulu své funkce či povolání pečovali o rozvoj amatérského divadla.

Nymburský okres se může pochlubit bohatou škálou divadelních přehlídek a soutěží, jež se postupem doby staly vzdělávacími institucemi, kde se krom odborných hodnocení a besed se soubory uskutečňují různé semináře, setkání režisérů apod. Vedle Festivalu mladého amatérského divadla v Poděbradech se v okrese uskutečňují Středočeské divadelní hry v Nymburce, soutěžní přehlídka vespělých divadelních amatérských souborů Středočeského kraje; krajská soutěžní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů v Libici n. C.; Divadelní červen v Lysé n. L. — přehlídka amatérského hudebního divadla; krajská přehlídka agitačních skupin v Pečkách; Dny dětského divadla v Opolanech, okresní soutěžní přehlídka dětských divadelních souborů a divadelních souborů hrajících pro děti a v neposlední řadě okresní soutěžní přehlídka amatérských divadelních souborů v Sadské.

U poslední z uvedených přehlídek se pozastavíme. Její VII. ročník, uskutečněný v listopadu 1981, přinesl 7 představení, z nich 2 určená dětskému publiku (pohádka Stanislava Tvarůžka Lotras Buriburda uvedená souborem Racek KaSS Poděbrady v režii Drahomíry Baštové a pohádka napsaná členy účinkujícího divadelního souboru Hálek KDŽ Nymburk J. Krejčíkem a J. Benešem O vodníku Leknínkovi v režii Stanislava Holíka).

Prvním představením pro dospělé publikum byla hra národního umělce Františka Hrubína Oldřich a Božena uvedená divadelním souborem Jiří KaSS Poděbrady v režii Jana Pavlíčka. Z hlediska dramaturgického bylo uvedení hry objevným počinem. Šestnáct let neprávem opomíjené historické drama přináší zajímavý a novodobý pohled na lidské charaktery. Režisérovi se podařilo téměř ve všech složkách inscenace zachovat průzračnost a čistotu Hrubínova obsahově závažného básnického textu a vytvořit

Divadelní SADSKÁ

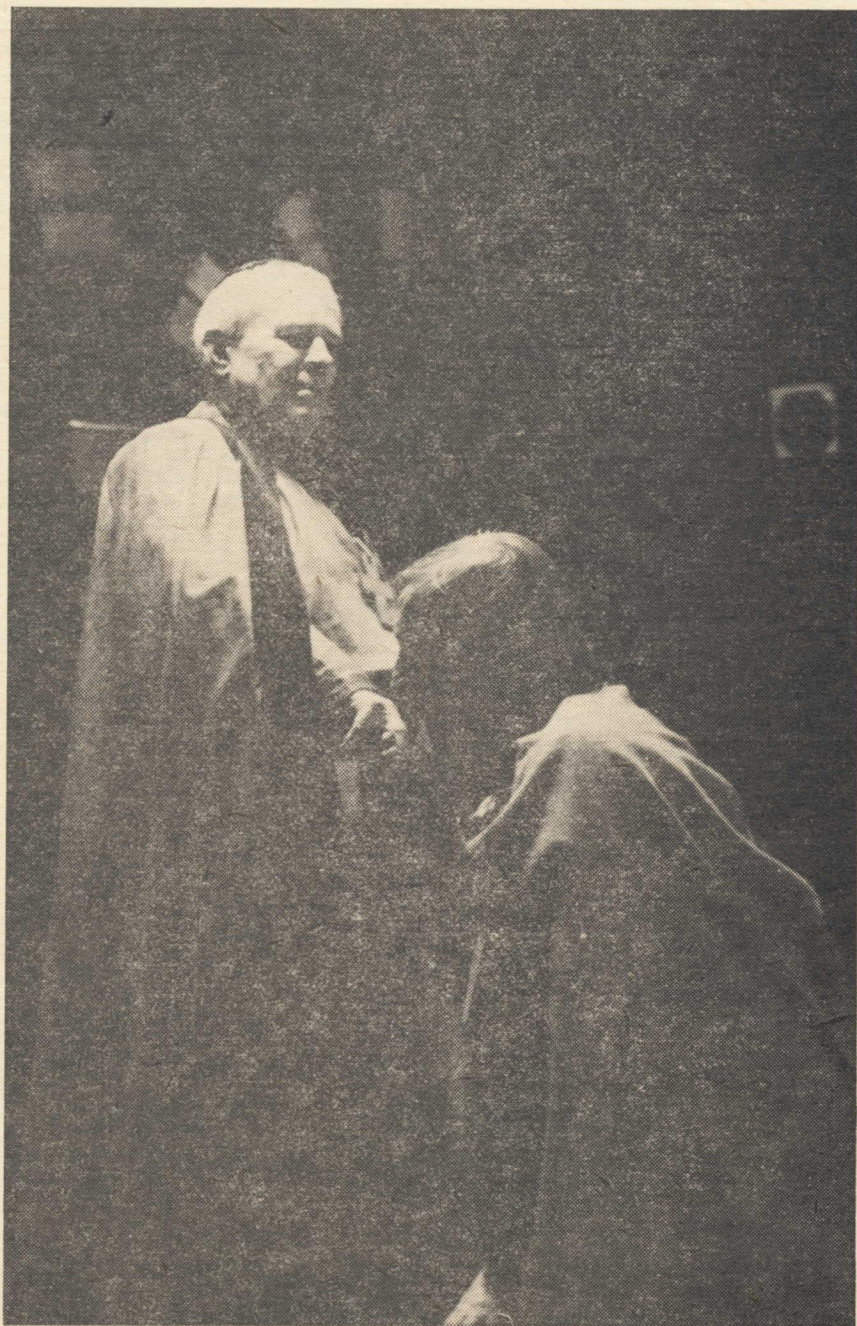


Hudební divadlo KM SSM Lysá n/L — B. Nádvorník, B. Kolací: Falešní proroci

tak velice působivé představení. Jasnost a sdělnost inscenace podtrhuje výborná výprava a kostýmy Hany Tomkové. Herci velice přesně plnili dramaturgicko-režijní koncepci režiséra, až někdy chyběla v postavě tvůrčí osobnost interpreta. Tento fakt bezděčně ozřejmuje výtečný herecký výkon Marie Škardové v malé roliče

báby. Rezervy představení jsou v přesnějším vypracování vztahů nejednicích postav a v přesnějším a citlivějším používání technických efektů.

Druhým soutěžním představením byla hra G. B. Shawa Pygmalion uvedená divadelním souborem Vojan Osvětové besedy Libice n. C. v režii Jaroslava



DS Jiří Poděbrady – František Hrubín: Oldřich a Božena. Foto Miroslav Ropek

Vondrušky. Výběrem Shawovy komedie si Libičtí uložili velký a nesnadný úkol — na velmi jednoduchém příběhu vytvořit ostrou kritiku měšťácké společnosti. A víc než to: dobrat se konkrétních forem měšťáctví naší současnosti a jít k jejich kořenům. Nejlépe se orientovala ve složitosti vztahů a vývoji jednajících postav Hele-

na Vondrušková v roli Lízy Doolittlové; bohužel se jí zcela nepodařilo kulminovat svůj herecký výkon k závěru hry, nejpřesvědčivěji působila jako prostá květinářka. Hlavní problém uceleného vyznění inscenace tkví zdá se v tom, že režisér hrál jednu z hlavních rolí a nemohl se plně věnovat režijní práci.

Třetí představení se z provozně technických důvodů uskutečnilo v Lysé n. L. Byl jím muzikál B. Nádvorníka a B. Kolacího Falešní proroci Hudebního divadla Klubu mladých SSM Lysá nad Labem.

Soubor se věnuje tvorbě hudebního divadla již několik let. Snaží se uvá-

dět původní autorské texty muzikálovou formou a dá se říci, že má na tomto obtížném poli úspěchy. Tentokrát si zvolil text renomovaného profesionálního autora, jehož základem jsou dva biblické příběhy Noa a Josua. Vychází z formy Osvobozeného divadla pokusil se autor o vytvoření dvou muzikálově laděných agitek s ideově angažovaným obsahem. Libreto však zcela neodpovídá muzikálové formě, myšlenkový náboj je rozbit do nesourodých výstupů, zvláště v prvním příběhu, které neumožňují hercům udržet myšlenku hry a plynuje přecházející z herecké akce do zpívaného textu. Přesto se hercům podařilo posunout text do působivější a divácky zajímavější polohy. Divadelnímu dojmu pomáhá i zdařilá hudební složka představení (Bohumil Koláč), která odpovídá mladým interpretům. Zdařilé jsou výkony obou protagonistů — Anody a Katody (Jaroslav Bittner, Miroslav Pokorný). Ostatní jsou založeny na přirozeném projevu, slušné jevištní řeči i dobrém zpěvu. Jeden z problémů je v nezvládnutých přechodech z mluvených textů do zpěvu, kde použití mikrofonu jako technického prostředku působí hercům potíže.

Čtvrtým soutěžním představením byla hra Aldo Nicolaje Ůnos v Neapoli uvedená domácím divadelním souborem Klicpera Osvětové besedy Sadská v režii Adolfa Řeháka. Komédie italského autora je rozvinutým vtipem, na které se pomocí situační a slovní komiky ukazují některé záporné rysy konzumní společnosti. Celá myšlenka je však interpretována pouze ve slovním projevu. Nejvíce se přiblížit komediálnosti textu se podařilo Ivo Benschovi v roli otce Alfonsa.

Posledním soutěžním představením byla hra současného sovětského autora Valentina Krasnogorova Kde zimostráz nekvete uvedená divadelním souborem Hálek KDŽ Nymburk v režii Jana Paulů. Dramaturgický výběr nymburského souboru byl veden chválnou snahou dát větší příležitost mladým lidem a uvést na scénu hru s mladým obsazením. Základní téma hry — pokrytectví mezi lidmi — se podařilo sdělit prostřednictvím textu, méně již prostřednictvím charakterů postav, jejich vztahů a vývoje. Nejlepší hlasovou kulturu má představitelka Přítelkyně Nataša Dobášová.

MILAN STROTZER



Dětský divadelní soubor Racek Poděbrady — S. Tvarůžek: Lotras Buriburda

●● Zápiskník ●●

BARBORKOVÉ SETKÁNÍ V DABROWĚ GÓRNICZ

Barborkové setkání, v pořadí osmé, se konalo v prvních dnech prosince 1981 a zúčastnilo se ho šest polských laureátů krajoých festivalů a přehlídek, soubor z jugoslávské Velenje a pražské Paraple.

Charakteristické rysy festivalu? Většinou těsná přimknutost k současnosti. Na jedné straně hluboké vnitřní zaujetí tématem, na druhé snaha po formální propracovanosti (což potvrdily i předváděné rozcvičky v rámci semináře „Práce s amatérským hercem“) — a mezi tím často hluboká propast. Propast způsobená mimo jiné i poněkud jednostrannou a zúženou paletou zobrazovaných vztahů: zvěle, závist, rivalita, boj, sex, z vnějších prostředků tělesná i duševní pokřivenost. Ale také evidentní, u nás žel málokdy viditelná snaha o ryze divadelní vyjádření pohybové prostorové, ať už jako prostředek se slovem paralelní a rovnocenný nebo jako hlavní až jediný výrazový prostředek.

K prvnímu pólu v tom všem byla nejbliž lublinská Scena 6, k druhému poznánská Maja, jež zaujala propracováním Grotowského principů v pantomimické „písni“, v níž se těla herců postupně proměňovala před očima diváků v materii k zobrazení obecných kategorií lidského života.

Zvláštní zmínku si zaslouží wrocławská Zielona Latarnia se svým zpracováním Stavu obležení. Lišila se východiskem — jako jediný z polských souborů nevycházela z vlastního autorského textu, nýbrž z textu renomovaného autora Alberta Camuse (a přece to je svým pojetím výsostně autorské divadlo), ale především celkovou vyvážeností ve všech složkách. Zielona Latarnia inscenovala Camusovu alegorickou hru o Moru, který je i se svými pomahači — sekretářkou Smrti, kolaborujícími pohlaváři města — poražen lidskou láskou, soudržností a odvahou, v prostoru, který sám o sobě je nezastupitelným emocionálně sdělným prostředkem; skromný počet diváků sedí ve dvou řadách postavených čelem proti sobě uprostřed dlouhé místnosti, atakován od zdi, ze střední uličky i z obou pólových plošin, nadto pod po celou dobu hrozící síti, v níž se nakonec ocitá uvě-
z

něn společně s revoltujícím mladým párem, aby se sám stal možnou obětí. Toto uspořádání vynikajícím způsobem členilo prostor pro „nedosažitelnost“ milenců, protikladnost zápasících sil, pro věčný koloběh reptajícího, padajícího a zase vstávajícího města. Nadto byla tato jediná výrazně „scénograficky“ zaměřená (a zvládnutá) inscenace postavena na spolehlivém základu kolektivního herectví a výborných výkonů představitelů Moru, Smrti a obou milenců. Vznikla tak emocionálně silně působivá inscenace, která se dokázala při vši své bezprostřední angažovanosti tématu povznést k nadčasovému významu.

Luděk Richter

NOVÁ KNIŽKA O OSVOBOZENÉM DIVADLE

Práce Jaromíra Pelce Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo, kterou vydal koncem minulého roku Ústav pro kulturně výchovnou činnost (edice Knihovnička amatérského divadla) představuje užitečný a vzorně dokumentačně vybavený přehled o činnosti legendární scény. Pěkný je úvod Miloše Nedbala, že návaznost na Osvobozené divadlo nesmí spočívat v jeho pouhém kopírování, nýbrž v dnešní, aktuální obnově jeho ducha. Název knihy je však poněkud matoucí: Pelcovy nejde o začlenění nově vyloučeného a periodizovaného vývoje Osvobozených do kontextu divadelní avantgardy, nýbrž literárního a historického dění.

Čtenář zde najde převyprávění a rozbor her, doví se leccos o inscenaci (spíš o výkonech ústřední dvojice, méně o ostatních členech souboru; některá jména — třeba J. Štěpničková — nezazní kromě u popisů fotografií vůbec. Zdá se, že si autor šetří materiál a argumentaci pro další knihu s názvem Zpráva o Osvobozeném divadle, již se chystá vydat — bohužel také jen pro členy edice — nakladatelství Práce).

Za hlavní klad Pelcovy monografie pokládám její přehlednost a podloženost studiem. Pelc proti starší pamětnické knize Holzknechtově Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo vynalézavě a samostatně konfrontuje množství pramenů, z nichž některé cituje poprvé. Oprá se především o pozůstatost dr. Bedřicha Rádlu, uloženou v Divadelním ústavu v Praze, často uvádí citace z programů a časopisů (škoda, že se nezminil, že Píšovy kritiky o Osvobozeném divadle a avantgardě vyšly v Divadelním ústavu souborně) a dokonce i z Archivu města Prahy (zvláště cenné je upozornění na záznamy cenzurního dohledu, dokládající podstatu klauzorského humoru V+W: improvizací).

Zároveň se však v Pelcově práci objevují některé drobné nedostatky, které naštěstí nesnižují potřebnost a záslužnost jeho počínu. Na straně 12 zaznívá v české teatrologii překonané odsouzení režiséra K. H. Hilara, který měl ve skutečnosti rozhodující vliv na české moderní divadlo, včetně avantgardy. Jarmila Horáková nebyla, jak tvrdí Pelc na str. 24–5, partnerkou Voskovce ve filmu Pohádka máje — hrála zde Gustu, s níž se Voskovcův Říša vůbec nesetká. Počty repríz některých raných her Voskovce a Wericha, které se Pelcovi jeví jako neúspěch, překonávají zpravidla reprízovost tehdejších oficiálních scén (komerční neúspěchy avantgardy plynouly z malé návštěvnosti).

Škoda, že Pelc nezmiňuje vždy filmy — např. taneční scéna ze Smoking revue s Milčou Mayerovou se objevila ve filmu Puďr a benzín s Ellou Šárkovou, Golema zfilmovali Francouzi s Harry Baurem a později sám Werich v Čiřařově pekaři a Pekařově čísaři. U těch her, jejichž zpracování uvedl Werich s Horníčkem, bylo možné tento fakt konstatovat.

Mluví-li Pelc na str. 63 o hlasech proti i pro Vančurovo začlenění do oficiální kultury, měl by, aby se vyhnul jednostrannosti, citovat obojí. Na str. 65 chybí zmínka, jak Osvobození v Adrii podporovali loutkářské začátky Jiřího Trnky. E. F. Burianův článek, uváděný v poznámce 148, je citován příliš kuse, takže se zdá, že se týká jen písničkových textů V+W, zatímco ve skutečnosti zachycuje též hudební kvality jejich jevištní řeči.

Posléze je škoda, že Pelc víc neřekl o vztahu českých a německých pokrokových divadelníků. Neuvádí se tu např., že rakouský kritik Heinrich Fischer byl vlastně režisérem Nového německého divadla v Praze a vedoucím Německého vysílání Československého rozhlasu. O tzv. Klubu českých a německých divadelních pracovníků měl snad také napsat víc, vždyť Osvobození v něm byli a hráli pro něj proslulá noční představení bez nároku na honorář, a Klub se zase bil s těmi, kdo nakonec Osvobozené divadlo zlikvidovali z moci úřední.

Pro rozbor hereckých prostředků (ďíky, mimika, hlas, gesta, atd.) šlo víc využít filmů a filmových šotů: (třeba v tom, o čemž se Pelc zmiňuje na str. 142: Voskovec při písni David a Goliáš má ruce v kapse a Werich text pantomimicky rozehrává) či nahrávek. Pokládám náklad Pelcovy práce — 3000 výtisků — za nedůstojný tradici a významu Osvobozeného divadla v české kultuře, obdobně jako skutečnost, že Supraphon dosud nepíkročil k úplnému vydání všech dochovaných nahrávek tohoto divadla, jejichž soupis pořídila sběratelská sekce Hi-fi klubu. Zájem je větší, než nabídka.

JAROMÍR KAZDA

RECITÁTORI, ČETLI JSTE?

Orientace recitátorů na současnou knižní produkci a v ní na domácí původní tvorbu je stále zjevnější. Slyšíme ale stále stesky, že chybí systematictější informace, že ne každý má čas se za ní pít, že ne každý ví, jak a kde si ji obstarat. Rozhodli jsme se proto pro otiskování — a to právě od března, Měsíce knihy — malé hlídky, v níž by zájemci našli alespoň první směrové tabulky pro svou čtbu. Tu totiž žádná doporučení či rady nemohou nahradit, stejně jako pak vlastní recitátorovu volbu toho či onoho textu pro přednes. Uvítáme samozřejmě návrhy, které pomohou zpřesnit či ustálit podobu hlídky tak, aby byla platným pomocníkem pro všechny, kdo chtějí recitovat dobrou současnou či vůbec dobrou poezii (případně i prózu, k té se snad také dostaneme).

Začneme edicí České básně, kterou vydává nakladatelství Československý spisovatel a která je věnována původní básnické tvorbě českých autorů. V roce 1981 v ní vychází deset titulů; všechny stejného většího formátu a ilustrované. Dnes o těch z nich, které do konce roku šlo nalézt na knihkupeckých pultech či již v knihovnách.

Karel Boušek / Malý herbář léčivých slov

Šestapadesát básní knihy je rozděleno do tří oddílů. V titulním zaujme Evropa (kdyby se k ní přiřadily Nepavost, Otázka z dějin, Tobě a Závěrečná, mohl by vzniknout celek pro recitaci). Druhý oddíl Někde v záhvězdí obsahuje básně z domova i světa (Návrat Bohuslava Martinů, Lenin a Gorkij, Setkání na řece Tana, Básník se vrací do ticha). Ze třetího oddílu nazvaného O jedné věrnosti upozorňujeme na báseň Vladislav Vančura na střelnici v Kobylisích a další báseň Salkova vakcína, s níž by mohla uspět zkušená recitátorka v některé ze soutěží pořádaných Svazem žen. — Ilustrace Daniela Havlíčková, 2500 výtisků, 14 Kčs.

Vladimír Janovic / Jarmark v mlze

V duchu mota z Jana Čarka (o našem promlouvání s těmi, na něž se pama-

tujeme a „mlze nad pokoleními“) je sbírka osmadvaceti většinou kratších lyrických básní jednak evokací dětských zážitků (A ještě tam byl chlumeček), Číše, Na chvíli v očistci (Žárlivost) a Průvody lásky (Adamův pohled zleže, Jedna z verzí, Průvody lásky). Závěrečná rozsáhlejší skladba Utrpení starého Werthera je hořká meditace, s níž by se ovšem zkušený recitátor mohl utkat se zdarem. — Ilustrace Vladimír Komárek, 3000 výtisků, 13 Kčs.

Oldřich Mikulášek / Žebro Adamovo

Převážně milostnou lyriku obsahují oddíly Zelený míč (Míč, Sólo na schodech), Číše, Na chvíli v očistci (Žárlivost) a Průvody lásky (Adamův pohled zleže, Jedna z verzí, Průvody lásky). Závěrečná rozsáhlejší skladba Utrpení starého Werthera je hořká meditace, s níž by se ovšem zkušený recitátor mohl utkat se zdarem. — Ilustrace Vladimír Komárek, 3000 výtisků, 16 Kčs.

Jaroslav Seifert / Morový sloup

„Možná, že jsem ji měl spíš nazvat Knížka polibků, abych neděsil čtenáře. Ačkoli tento název, přiznávám se, dost se mi zamlouval, přece jen jsem se stydl.“ To říká autor o své nové sbírce, která opravdu je knihou vzpomínkových polibků všem a všemu, koho a co měl v životě rád: přátelům, poezii a rodné řeči, lásce a místům schůzek (Poutní místo, Kanálská zahrada, Morový sloup, Kolotoč s bílou labutí). Závěrečné Epilogy tvoří největší část básní (zvláště krásné jsou Modelka, A sbohem). — Ilustrace František Tichý, 10 000 výtisků, 16 Kčs.

Karel Šýs / Americký účet

Tohoto autora mladší generace (nar. 1946) si už recitátoři ke svému prospěchu objevili. Nová sbírka má podtitul Verše rodinné a jiné a tvoří ji osmačtyřicet básní, z nichž zvláště některé se hodí pro přednes (Americký účet, Šest lidí v bytě). Z kratších lze sestavit působivou kompozici. — Ilustrace Stanislav Vajce, 5000 výtisků, 14 Kčs. /k

ROZVOJ všelidových regionálních scénických forem, druhá významná éra indické divadelní kultury, vyplňuje druhou polovinu našeho tisíciletí. Tato divadla jsou dodnes živá a reprezentují současnou divadelní činnost v rozsáhlých oblastech indického venkova. Mají vesměs neliterární charakter. Textovému podkladu inscenací není přikládán takový význam jako jevištnímu dílu samotnému. Rozeznáváme dva hlavní proudy, divadlo světské a mysteriální. Jsou veskrze totálního charakteru, vyžadují všestranný herecký projev. Důvodem všeobecné přístupnosti a obliby je skutečnost, že se hraje v jednotlivých národních jazycích, bengálštině, hindštině, tamilštině, malajálamštině apod. Zpívané a mluvené slovo vždy provází a doplňuje výmluvné gesto a pohyb. Pro masu prostých diváků byla tato divadla po staletí bytostnou součástí svátečních dnů, prostředkem zábavy a poučení o národní mytologii a historii. Inscenační způsob her světských i mysteriálních nese rysy toho, co si představujeme pod pojmem epické divadlo. Klíčovou postavou je nejdůležitější člen každé herecké družiny, zpívající vyprávěč, pokračovatel sůtraháry ze sanskritského divadla. Zpívá a deklamuje narativní spojovací části, komentuje děj hraný „zde a nyní“, je jakýmsi průvodcem obecenstva příběhem a prostředníkem mezi ním a herci. Je vzdělán také hudebně a s vlastní uměleckou invencí interpretuje dané melodickorytmické vzorce (rágy) tak, aby bylo dosaženo žádáného citového účinku. Jeho dalším úkolem je uvést na začátku představení důležité postavy. Participační charakter inscenace posiluje také klaun, dědic vidušany, jenž rovněž navazuje kontakt s diváky, extempore, satirickými a aktualizujícími poznámkami. Regionální všelidové divadlo se hraje v době suchého klimatu, o svátcích a jiných slavnostních příležitostech, pod širým nebem a pouze v noci. Na širokých ulicích, tržištích, u chrámů, přímo na holé zemi nebo na dočasně zřízeném pódiu. Jevišťe je holé, dramatický prostor vytvářejí herci sami svou akcí. Naproti tomu se do kostýmů a líčení, jediných velmi výrazných výtvarných složek inscenace, prolínají folklórní prvky a způsoby místního ikonografického zpodobnění bohů a zbožštělých heroů. Zvláště na jihu je pověstná bizarnost tvarů, široká paleta zářivých barev a pozlátková zdobnost.

Všelidové světské divadlo hraje frašky a epické kusy s tématy ze života, z historie a legend. Inscenace vznikají většinou jako improvizace hereckého kolektivu na základě vžitých konvencí. Udrží se pak hlavně orální tradice. Humor, satira a skutečnost, že postavy a děj jsou podány z pohledu, který je totožný se zkušeností diváků, zaručuje stálou oblibu tohoto divadla. Ve struktuře inscenací převládá dialog. Jsou tu i písně a tance, navazující na místní folklórní tradice, doprovázené kapelou lidových nástrojů. Svang, severoindické divadlo frašky, je rozšířeno ve státě Harijána. Během jedné noci herci sehraji až patnáct výstupů, v nichž si berou na mušku proradnost vesnických felčářů, chamtivost statkářů, bezohlednost lichvářů, i manželské vztahy. V 19. stol. satirizovali také anglické kolonizátory. Družinu tvoří malý počet herců, kteří zastanou více rolí s minimem změn v převleku a nejnужnějšími rekvizitami. Bhávái v Gudžarátu uvádí již po staletí kusy, připisované zakladateli této, asi nejstarší formy světského divadla, Asaitovi Thakarovi (14. stol.). Satirizují bráhmany, obchodníky, nevěrné ženy, pravověrné hinduisty i muslimy. Hry v divadlech khjáľ v Rádžastánu a mánc v Madhja-pradéši spojuje tematika odvozená z repertoáru lidových bardů. V khjáľu je velmi originální prostorové řešení. Hraje se nejen na pódiu, ale i na žebřících, vedoucích k vysokým pavilónům (palácům), v nichž jsou zároveň satny, Nautanki v Rádžastánu uvádí melodramatické hry s milostnými a sociálními tématy. Herectví světského divadla má realistické rysy a obsahuje bravurní pantominu a klau-niádu.

Mysteriální divadla zastupuje především rámlíla, zčásti průvodové divadlo, jež je součástí podzimních hinduistických svátků. V různých městech Uttarpradéše a přilehlých států je pořádá zvláštní místní komitét. Jak naznačuje název, jsou předváděny epizody ze života zbožštělého Rámy, jež jsou hereckou ilustrací textu Jezero činů Rámových, čteného místním učencem. Rámu, Lakšmana a Sítu musí hrát nedospělí chlapci, ostatních rolí se na několik let ujímají věřící višnuisté, ochotníci. Jednotlivé výstupy se odehrávají na stacionech a bývá využito přirozeného terénu (mostu přes řeku, ulici města k triumfálnímu průvodu apod.). Několikatisícové obecenstvo se přemísťuje s herci od lokality k lokalitě. Hraje se několik nocí za sebou. V závěrečné noci jsou spáleny obrovské figuríny démona Rávany a jeho bratrů. Tím je symbolicky naznačeno Rámovo vítězství nad zlými silami. Karnátacká jakšagána je vedle kéralského kathakali nejprofesionálnější mysteriální formou. Herecké družiny kočují pravidelně od listopadu do května a předvádějí dramatizace epizod z Bhágavatapurány a obou národních eposů. Poetika jakšagány dodržuje požadavek dominantního nálad: je tu zdůrazňován triumf dobra nad zlem, a hlavními citovými polohami jsou statečnost a spravedlivý hněv. Pilířem každého jevištního díla je zpívající vyprávěč, bhágavata. Interpretuje všechny písně, řídí kapelu, chodí i vyznění celonočního představení. V písních líčí děj, který po částech předvádějí herci dialogem, pantomimou, a tancem, zčásti založeným na klasické tradici. Cílem jejich syntetického projevu je vykreslit základní charakter postav a postihnout emocionální náplň výstupů. Jakšagána je barvitou podívanou pro své kostýmy, v nichž převládá oranžová a červená, a velmi vy-

Prvky a postupy orientálního divadla

REGIONÁLNÍ DIVADLA
INDICKÉHO SUBKONTINENTU

soké, zlatými a stříbrnými ozdobami dekorované čelenky některých postav. Démoni a nadpřirozené bytosti mají poloplastickou, pololičenou masku, podobnou té, jaká je v kathakali. V devocionálním kučipudí, divadle višnuistického kultu v Ándhrapradéši, jež vzniklo v bráhmanských rodinách, kontrastují vážné příběhy z višnuistických legend se zemitými klauniádami. V sousedním Tamilnádu se u chrámů hraje profesionální divadlo terukúttu s náměty z Velké války Bharatovců. Klaun kómali tu svými extempore zpřístupňuje neskutečný svět dávných mýtů. Hry jsou díly anonymních vesnických písmáků a principálů souborů tohoto, teprve v 18. stol. se vyvinuvšího divadla. Přímá herecká akce je členěna zpěvním komentářem zpívajícího vyprávěče a tím, že všichni účinkující chodí tanečním krokem



Nága – sanniya, maska démona nemoci
v hadí podobě, Cejlon
Foto Archiv DK



Cejlonské masky Āraci

v kruhu a sborovým zpěvem za doprovodu kapely rekapituluji, co předvedli, a připraví další výstup. Džatra v Západním Bengálsku, ačkoli také patří do divadel mysterijního typu, se pod vlivem novodobého divadla, jež mělo právě v této oblasti své kořeny, stala přechodným útvarem. Historie novodobého indického divadla je dlouhodobý proces hledání syntézy domácí tradice a vzorů z evropského i amerického dramatu a divadla.

SCÉNICKÁ UMĚNÍ ŠRÍ LANKY

Nejrozšířenějším náboženstvím na Šrí Lance je térovádový buddhismus, nepřející scénickým uměním. Prostý lid setrval však po staletí u předbuddhistických představ a pověr. Jednou z nich byla víra, že démoni způsobují nemoci, a jen v náležitém obřadu mohou být přesvědčeni, aby opustili tělo pacienta. To byl motiv vzniku vývojově nejstaršího sinhálského (tj. cejlonského) scénického žánru, thovilu. Zahrnuje teatralizované obřady s terapeutickou funkcí. Aktéry jsou vesniční šamané. Jsou zde tyto základní rysy divadelnosti: jeden šaman představuje démona nemoci, zpodobněného hlavně maskou a pohyby. Jeho protihráč, šaman-exorcista je prostředníkem mezi pacientem a personifikací choroby démonem. Vokální projev je zastoupen inkantovanými modlitbami a ustáleným dialogem: smlouváním s démonem o výši obětí. Obřadem prolínají extatické tance obou šamanů za doprovodu frenetického bubnování. Hrací prostor utvoří kruh přihlížejících diváků před domem pacienta. Thovil existuje na odlehlejších venkově dodnes. Jeho složitější formy s více maskovanými šamany popsal český indolog O. Pertold („The Ceremonial Dances of the Sinhalese“, Archiv Orientální, 1930, I.–IV.). Analyzuje zde také kólum, jehož stáří nelze určit. Je to poloobřadní, polosvětské divadlo masek, dodnes předváděné jednou v roce v jihovýchodní části ostrova. V cizineckých hotelích lze vidět krátké ukázky. První část kólumu tvoří spektakulární průvod masek, v čele s panovníckou dvojicí. Král a královna mají masky s víc jak metr vysokými, pracně vyřezávanými korunami, nedovolujícími pohyb. Před sedícími panovníky defilují princezny a princové s hadími korunami, ptačí a hadí démoni. Následují světské masky, které předvádějí kratinké, humorné scénky: vesnický předák s písařem, kulhavý pradáč se ženou, dvojice evropských usedlíků, Maur a tamilští obchodníci, policajti ap. Důležitou postavou je vyprávěč, jenž za doprovodu malé kapely uvádí jednotlivé masky a jejich výstupy. Druhá část kólumu, dnes už téměř zaniklá, obsahovala taneční předvedení některého příběhu z tzv. džátak, vážících se k Buddhovu životu.

Ve střední části ostrova je dosud jednou do roka předváděna lidovými herci vesnická Hra o Sokari (s vazbou na starodávny kult plodnosti). I zde je spojovacím článkem vyprávěč, jenž v pravidelných intervalech komentuje fraškovitý příběh o „neplodné“ Sokari, která se zaplete s felčarem a konečně porodí starému muži syna. Hra je předváděna na návsi vesnic a vyznačuje se naivní, divadelně účinnou imaginativností vesnických herců a rustikálním humorem (D. Kalvodová, „Lidová hra o Sokari na Šrí Lance“, Nový Orient, 1979, 9).

Lidová zpěvohra nádagam se začala formovat na přelomu 18. a 19. století. Poprvé v dějinách sinhálského scénického umění byl použit souvislý literární text jako podklad inscenace. Tematika her byla téměř výlučně cizí: indická, anglická, španělská; exotické látky, legendy, volně zpracované. Stálé postavy byly vyprávěč, členící a komentující příběh, klaun a učenec. Příma akce s dialogy byla hojně prokládána písněmi na hudbu ovlivněnou jihoindickou. V inscenačních postupech lze doložit vlivy jihoindického divadla terukúttu. Hrál se na polokruhovém jevišti bez dekorací. Forma nádagam zanikla na přelomu našeho století, avšak v té době na ni zčásti navázala nurtija, jejíž předlohou bylo také amatérské divadlo anglických kolonizátorů. Nurtija se stala prvním městským a komerčním divadlem a byla pro ni postavena proscéniová jeviště podle západního vzoru. Repertoár obsahoval adaptace her indických divadelních společností, které na začátku tohoto století hostovaly na Cejlonu, a řadu úprav her Shakespearových. Autorem většiny adaptací byl C. Don Bastian. V nurtije převládaly dialogy nad písňovými vložkami. John de Silva (1857–1922) začal prosazovat hry na náměty z minulosti sinhálského národa. Konec nurtiji přivodilo zřizování kin a import filmů od 30. let. Současné divadlo (dosud stále poloprofesionální) navázalo ve 40. letech na světové divadelní proudy. Byl překládán a pro jeviště adaptován Gogol, O'Neill, Brecht. V posledních letech píší domácí autoři hry se sociální tematikou a snaží se využít tradičních prvků, zvláště postavy vyprávěče.

DANA KALVODOVÁ

SFÉRA UMĚNÍ

Je-li denotát (předmětná část významu) slova u. určen jako úhrn uměleckých kreací, vzniká okamžitě otázka, jak nazvat celé „pole“ jevů („předmětů“, osob, dějů, vlastností a relací), které se k u. nutně a bezprostředně vážou a z nichž některé také bývají mylně (významově zmateně, často z pouhé pojmoslovné nedbalosti) s u. ztotožňovány („tvorba“, soustava norem apod.). Těmito problémy se zabývá tzv. **ontologie** u., která zmíněné „pole“ nazývá **sférou** umění, odlišuje tuto sféru od u. samotného a každé k u. vztážené reality v ní vymezuje místo a jeho ontický statut (ontický = z hlediska bytí, ontologie = nauka o bytí). Sféra u. je tedy oblast všech předpokladů, procesů a výsledků té lidské činnosti (kreativity), jejímž produktem jsou umělecké projevy všeho druhu. Rozeznáváme v ní tři hlavní subsféry. V centru (na počátku) je celé „pole“ orientující a ostatním smysl propůjčující subsféra samotného u. Časově ji předchází (plošně schematicky znázorněno: nalevo je) subsféra **vzniku** (geneze) uměleckých kreací, časově následuje (napravo je) subsféra jejich **působení** (funkčnosti).

Do první (levé) subsféry patří mj. osoba autora (autorský kolektiv atp.) a jeho obecné i speciální dispozice k tvorbě u. (včetně znalosti „kódů“, erudice, zkušeností, dovedností, ale také inklinací, motivací, zálib, a odporů, atp.); vnější, individuální nebo společensky obecné **podmínky** k tvorbě (včetně podmínek institucionálních); **materiál** (medium) kreace, objektivní i subjektivní realita jako oblast zdroje uměleckého poznání a zobrazování (uměleckých informací), tedy „**námět**“ kreace; **příprava** k tvorbě a rozličné její faktory a složky (vznik uměleckého záměru, studium, technické zajištění, také všechny osoby a instituce, které se podílejí pouze na přípravě tvorby, nikoli na tvorbě samotné (často ovšem je hranice mezi těmito procesy neztělná) a konečně sama **tvorba** (produkce, kreativní proces) jako taková.

V centrální subsféře je důležitý vztah mezi **obsahem** a **formou** (analogicky: mezi znakem a významem, zprávou a jí nesenou informací), který je dialekticky nerozlučně povahy. Forma je v u. způsobem existence obsahu a nejenže

Základní pojmy divadla ●

JAROSLAV VOLEK
PETR PAVLOVSKÝ

bezobsažná forma přestává být uměleckou formou (znak bez významu znákem apod.) a nejenže obsah – a to celý – nemůže být vyjádřen ničím než formou (a to celou formou, ne jen některou její částí), ale také nemůže dojít k žádnému „rozporu“ obsahu a formy (aby obsah byl „dobrý“ nebo „nový“ a forma „špatná“, resp. „stará“ či naopak), pokud se obsahem nemíní pouhé téma kreace nebo záměr autora, ale to, co kreace skutečně sděluje a formou smysluplný umělecký tvar, nikoli jen nějaká formová schémata a „osvědčené“ postupy. Vztah obsahu a formy v umělecké kreaci obsahuje v sobě navíc i dialektiku „objekt – subjekt“: obsah se realizuje pouze v kontaktu s příjemcem u., jinak existuje ve formě pouze potenciálně; ani forma však není čistě objektivní, na subjektu nezávislou záležitostí, viz např. literární, ale i jiný artefakt (UMĚLECKÉ DÍLO A ARTEFAKT) nebo charakter samotného materiálu některých uměleckých druhů, např. hudebního zvuku.

Do třetí subsféry patří **příjemce** (konzument, recipient) umění (někdy lze i zde mluvit též o kolektivu, který není pouhou sumou jednotlivých vnímatelů); jeho obecné i speciální **dispozice** ke konzumu u. (vedle ovládání „kódu“, erudice, zkušeností, trvalých inklinací a postojů atd. tu hrají zvláštní roli také momentální psychické, někdy i fyzické stavy, nálady, rozpoložení a vůbec očekávání, potřeby a zájmy konzumenta, častěji se měnící než je tomu na straně tvůrce); vnější **podmínky** recepce (zde mj. též prostředí recepce, způsob přenosu „zprávy“, „kanál“), rovněž také institucionální; dále **příprava** k vlastnímu procesu konzumu (studium, získávání informací o díle před kontaktem s ním, někdy též „naladění“ psychiky na zážitek různými obřady i „obřady“); pak samotný **proces** **recepce** a jeho krátkodobé i dlouhodobé **výsledky**, případně vlivy a podněty, mezi nimi i ty druhotné reflexe, jaké představuje např. odborná kritika, analýza, uměnověda atd.

Mezi první a třetí subsférou existuje

kromě základní opozice i řada vzájemných průniků, propojení, funkčních proměn a zpětných vazeb. Např. autor umělecké kreace je jistě též jedním (a to velmi významným, protože námnoze prvním) konzumentem; na druhé straně v každém aktu recepce je obsažen též moment tvorby (účelná selekce podnětů zvnějšíku a naopak jejich doplnění při zapojení představ paměti i fantazie, hlubší promyšlení a obohacování uměleckého sdělení pro jeho dekódování). Rada faktorů funguje v první i třetí subsféře: tak např. znalost kódu i kód samotný. Uměnovědné, teoretické i didaktickopraktické poznatky jsou sice jedním z výsledků příjmu u. (či reflexe na u.), na druhé straně se však stávají také součástí výbavy tvůrce a samotnými předpoklady tvorby. To platí ostatně obecně: jakékoli zkušenosti z konzumu jedné umělecké kreace včetně hodnotících kritérií (názorů, norem, preferencí, zálib atd.) se zpravidla stávají předpoklady či podmiňujícími činiteli pro tvorbu jiné, příští; jeden tvůrce se „učí“ od druhého, přítomnost od minulosti. Dále výsledkem tvorby u. není jen umělecká kreace, ale také získání zkušeností nebo i proměna osobnosti na straně autora; tzv. „náměť“ díla je definitivně určen až obsahem díla. Také hodnota umělecké kreace, jež ji v podstatě „náleží“ jako její terciární „vlastnost“ (FUNKCE A HODNOTY V UMĚNÍ), je výtvaru přiřazena teprve na základě působení. Nicméně jakkoli složitá a mnohvrstevná je síť relací v oblasti lidské aktivity pro analýzu tak náročné, jakou je sféra u., jejímu smyslu a podstatným určením nelze porozumět bez uvedené principiální polarizace geneze – kreace – působení.

Ontologické rozčlenění sféry umění má mj. i význam metodologický. Uvědomujeme si jím, jaký ontický statut má ten který jev, např. zda jde o relativně stabilní nebo variabilní faktor, zda jde o konkrétní totalitu („předmět“) či o proces, vlastnost, vztah; zda jde o předpoklad určitého dění nebo o toto dění samo anebo o jeho výsledky a následky. Tak se zabráňuje tomu, aby se pod jeden a též pojem shrnovaly jevy onticky různorodé (a tedy neslučitelné), což je dědičné zatížení esejisticky rozevlátých estetik či uměnovědných pseudosystémů.

Kromě toho moderní ontologie u. tím, že do středu sféry u. staví a jako výchozí orientační bod si v ní volí samo umění, přispívá k vědecky „objektivnímu“ přístupu k u. (což neznamená podceňování subjektivních faktorů v u.), zatímco koncepce, v nichž nadmíru dominují subsféry první a třetí, např. při nadřazování psychologie tvorby (nebo konzumu) nad objektivní analýzu kreace a tedy nad obecnou teorii umění jako vyvážený celek, vyvolávají rizika subjektivismu a libovolných výkladů.

SMUTNÁ ZPRÁVA

Zastihla nás uprostřed práce na připravě březnového čísla. Dne 12. ledna 1982 zemřel po dlouhé těžké nemoci ve věku 57 let PhDr. Miroslav Etlzer. Povoláním byl odborným asistentem katedry českého jazyka a literatury Pedagogické fakulty v Ostravě. Amatérští divadelníci ho znali jako dlouholetého člena předních ostravských souborů, člena porot národních přehlídek dětského divadla i dalších, člena Ústředního poradního sboru pro divadlo, profesionální divadelníci jako předsedu komise pro divadelní teorii a kritiku při krajské pobočce SČDU v Ostravě. Čtenáři Amatérské scény jako přispěvatele a člena redakční rady časopisu. Poslední dobou se na schůzky redakční rady AS omlouval. V dopise ze 7. 11. 1981 psal: „Prožívám velmi špatný rok, mějte se mnou prosím trpělivost, až se vrátím z nemocnice domů, budu se snad moci konečně trvale rozhodnout: buď vám napíšu poznámky k uplynulému ročníku AS i náměty pro rok příští, nebo se budu muset s velikou lítostí zřici členství v redakční radě.“ Ani on, ani my jsme netušili, kdo rozhodne za něho. Čest jeho památce.

A JEŠTĚ JEDNA

Stejně smutná, stejně krutá. Dne 14. ledna 1982 zemřel náhle ve věku 61 let PhDr. Stanislav Zvoníček, CSc., další člen redakční rady našeho časopisu. V loňském ročníku mohli čtenáři číst jeho kapitoly v cyklu Divadlo ve filmu, z jeho aktivního vystoupení na listopadovém zasedání redakční rady vyplynula řada námětů, z nichž některé se při své známé dělnosti a entuziasmu chystal sám zpracovat, napsat. Už je neuskuteční, už je nenapíše. Už se s ním nikdy nesetkáme. Čest jeho památce.

jv

Alex Koenigsmark: Kdo mluví s koněm
(11 m, 6 ž)

Milan Cikánek: Klika k slepičímu hnízdu
(4 m, 2 ž)

Ján Solovič: Právo na omyl
(6 m, 2 ž; přel. K. Vondrášek)

Ivan Bednár: Klauni
(3 m, 1 ž)

Jiří Šotola – Zdeněk Potužil: Kuře na rožni

(6 m, 4 ž, kompars)

William Shakespeare: Konec vše napravi

(13 m, 6 ž, kompars: přel. B. Hodek)

Alan Ayckbourn: Můj dům, můj hrad
(3 m, 3 ž; přel. J. Fischer), devizově vázané

Eva Dobešová: Divoký pes dingo

(2 m, 2 ž, 6 chlapců, 6 dívek přel. E. Machková), hra pro děti a mládež

Výběr pro vás

různější společenské jevy. Koenigsmark umístil děj své komedie do prostředí léčebny, tedy do prostředí, které je svébytným mikrosvětlem a lidé jsou v něm na delší čas uzavřeni a odloučeni od své práce i svých blízkých. Všichni tu mají jeden cíl – vyléčit se a odejít od tud, všichni jsou tu jen pacienti a vztahy mezi nimi jsou intenzivnější, mají ostřejší kontury, protože každý z nich také snadněji a bezprostředněji odhaluje své vlastní já. Jestliže společnost pacientů tvoří uzavřený mikrosvět, pak i štáb zdravotnických pracovníků je uzavřeným kolektivem s určitými pravidly, zvyklostmi a způsoby. Příchod nového lékaře, o kterém hra především vypovídá, je senzací, je i jakousi hybnou pákou, katalyzátorem reakcí na nejrůznější jevy. Ve chvíli, kdy začíná prosazovat nové a odlišné metody práce a není ochoten se bezvýhradně přizpůsobovat zaběhnutému a navyklému, dostává se do konfliktů. Podobně jako jeho předchůdce, který byl odtud vyštván. Ani on nevydrží. Odchází a potkává právě jeho, který se už zase vrací, zřejmě již poučenější a ochotnější slevit ze svých původních záměrů.

Komediální nadhled, s nímž autor sleduje celou lékařovu anabázi a celý výsek ze života v tomto mikrosvětě léčebny, mu dává možnost kriticky zachytit řadu problémů, které v okolním velkém a otevřeném světě kritickému zraku mnohdy unikají.

MILAN CIKÁNEK / KLIKA K SLEPIČÍMU HNÍZDU

Hra je koncipována pro hrací prostor ve zkušebně či hale, v níž sedí diváci proti sobě jako na módní přehlídce nebo při šermu. Má výrazně komediální a satirické ladění s tragikomickými prvky. Její ústřední postavou je mladý inženýr Koza, nadšený a chytrý, přemýšlivý technik, který přichází s mnoha plány do podniku v malém městě Brodě, do podniku známého a významného, v jehož čele stojí stejně známý a zasloužilý ředitel. Koza se před příjezdem sem rozešel se ženou a tady se zamiluje do mladé dívky Káči. Ta v úvodu hry předvádí a představuje divákům

ALEX KOENIGSMARK / KDO MLUVÍ S KONĚM

Alex Koenigsmark se již zařadil mezi úspěšné mladé autory a ve své tvorbě vyzkoušel různé žánry i náměty. Ve hře *Kdo mluví s koněm* podobně jako před lety v *Ostrovech zdánlivých* ho zaujalo tenké předito lidských vztahů, citů a charakterů, jež je tkáno v našich současných dnech a do něhož pochopitelně zasahují a konečně ho formují nej-



kromě sebe i oba hlavní aktéry příběhu — Kozu a otce. Současně je seznamuje navzájem, přičemž mladý inženýr zjistí, že jeho dívka je dcerou jeho ředitele. Již v začátku je tedy publikum obeznáno v lehce plynoucím dialogu i s hlavními událostmi ze života těchto tří hrdinů. A potom se rozvíjí postupně stále se zostřující střetávání Kozy s problémy a vztahy na závodech. To nabude vrcholu hlavně tehdy, když se jedná o uplatnění jeho zlepšovacího návrhu. Na jedné straně závist, na druhé nechuť cokoli měnit a něčemu novému se přizpůsobovat, na další strach o prestiž a postavení. Mladý inženýr se však bije statečně, někdy až tvrdě a bezohledně, ani on není bez chyb, neuvažuje složitost lidské psychiky i vztahů, určité generační zvláštnosti, podceňuje roli diplomacie, taktiky i potřebu občasných kompromisů.

V dialogích Cikánkovy hry, ale i v monologích, které jsou občas vysvětlujícím komentářem situací či „hlasitými“ úvahami a přemýšlením, zní velmi dobře mířená kritika na určitý způsob jednání a některé činy, které dobře známe a sami v nich začasté „vystupujeme“. Hra

by mohla být při povrchním pohledu zařazena mezi díla s tzv. výrobní tematikou, ale takový pohled by byl velice zkrácený. Prostředí továrny i problémy kolem novátorského úsilí jsou zde obrazem daleko širších a závažnějších problémů, s nimiž se naše společnost potýká. Cikánkův pohled nic nezkresluje, neidealizuje, pouze se uchyluje k dobře srozumitelné vtipné nadsázce („klikou ke slepičímu hnízdu“ nazývají kolegové Kozův zlepšovák) a přitom ještě navíc volí i přitažlivou formu odpovídající mladému modernímu divadlu.

JÁN SOLOVIČ / PRÁVO NA OMYL

Ochrana životního prostředí stojí v popředí zájmu všech světových ekologů, ale měla by se co nejdříve stát zájmem nás všech. Aby to, co člověk dělá pro svoje pohodlí, všechny vymoženosti, které skýtá vyspělá civilizace 20. století, neměly jako vedlejší neblahý důsledek naprostou devastaci ovzduší a vod. Aby jednou nebyl doušek čisté vody vzácností nejvzácnější. Tak by se dalo charakterizovat vyznění Solovičovy hry.

Ředitel velkého závodu podporován novým okresním tajemníkem KSČ prosadil a realizoval projekt jedné z prvních čistíček v kraji. Na svatbě ředitelovy dcery s jeho šoférem to chtějí všichni oslavit. Náladu pokazí opožděný příchod ředitelova syna, který, jak se

ukáže, zběhl ze studií, což mu nemůže otec prominout. Přitom i on má vinu na výchově syna, který vyrůstal bez matky a měl vždy vše bez překážek. Další katastrofa, která postihuje ředitele, je náhlý úhyn ryb ve zdánlivě již čisté řece. Zdá se jakoby to byla vina špatné funkce čistíčky. Rozbor vody však ukáže na přítomnost fenolu. Případ začne vyšetřovat kriminálka. Škodlivá látka se dostala do vody v odpadu z fabriky, jejíž je čistíčka. Hledá se viník. Jsou v první chvíli hned dva: ředitelův syn, který začal pracovat jako pomocný skladník u svého novopečeného švagra, kterého udělali vedoucím skladu, aby již neřídil tchánovo služební auto. Potřebná kvalifikace i potřebná dávka odpovědnosti mu však chybí. A tak dá vymýt bývalému studentu medicíny, ředitelovu synovi, jakési prázdné sudy. Chlapec si pak dodatečně uvědomí zašlý nápis, který na nich byl a sám se přiznává. Dochází k soudnímu přelíčení s viníky, za které se však jejich podnik zaručí, a tak tresty jsou poměrně mírné. Mladý hrdina ale cítí tento rozsudek zase jako pokračování nepřetržité „protektce“ kvůli otci, která mu až dosud bránila jít vlastní cestou. Celá událost a ještě dílčí situace a konflikty způsobí katarzi ve vztahu mezi otcem a synem. Právo na omyl sice existuje, ale za každou chybu se platí a odpovědnost za ni je třeba jasně určit, postihnout a nelze od ní stále jen uhýbat.

Pro celkové vyznění hry, která by nikde neměla podlehnout patosu velkých pravd, ale ani šedi banálního příběhu, je důležité dobré obsazení mužské čtveřice postav.

HELENA ŠIMKOVÁ

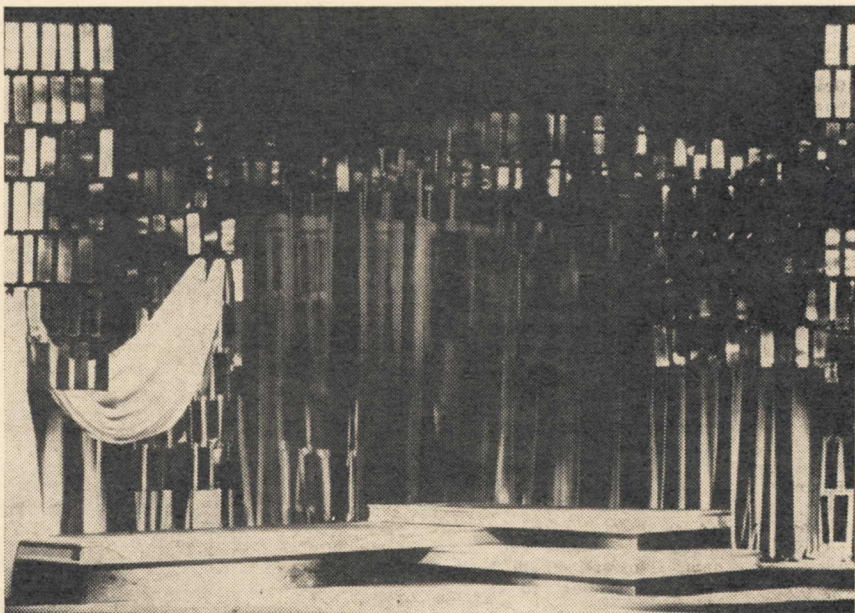
SCÉNICKÉ A KOSTÝMNÍ NÁVRHY

v čísle jsou dílem Jiřího Istela, povláním projektanta Braneckých železáren v Opavě. J. Istel byl aktivním členem ochotnických souborů RK ZV ROH Branecké železářny, SZK Žimrovice a JKS Hradec nad Moravicí, nyní pracuje v divadelním souboru OB Štěpánkovice. Jako hostující výtvarník spolupracoval se soubory JKS Bruntál, DKP Frenštát pod Radhoštěm, v posledních letech s DKP Vítkovice, Železářny a strojírny KG v Ostravě. Od roku 1954 navrhl a realizoval přes padesát výprav, za které získal více než třicet cen v okresních, krajských i národních přehlídkách amatérských souborů. Je absolventem Scénografické školy SČDO a členem Klubu scénografů SČDO.

Uvěřejňujeme scénu k Otčenáškovu Romeu, Julii a tmě (str. 2), k Thomasově Charleyho tetě (str. 4), kostýmní návrhy ke Gogolově Zenitbě (str. 20) a scénu k Hubalkově Hodině Antigony (str. 21).

jk

Foto Jiří Istel



DOBOVÉ TANCE

Hrabě Tu jste, páni vlastenci. Hledám vás po celém hotelu. Situace je krajně vážná. Pan profesor nehodlá diskutovat. Je sbalen, do tří dnů odjíždí.

Devátý Já vím, sbalil v hotelu kdeco. Jenže musím mlčet.

Hrabě Situaci nezlehčovat. Jsou tu určité poznatky o činnosti podučitele. Je zde ten prapor. Velké dotčení a pobouření.

Bartoš My jsme loajální, my jsme spřádáně a průmysl a parní stroj a němčina. My ano. Tak co po nás k sakru ještě chtějí!

Hrabě Prapor. Však víte. Doktor nežertoval. Totiž profesor. Nebo komisař, nebo co on vlastně je.

Devátý Dvorní rada. My jsme vyhověli, tak ať nám krucifix ten prapor nechá! Co mu to udělá!

Hvězdenský Je ve špajzu, ani s ním nepobuřujeme.

Devátý Já nevím, co si ta vídeňská vláda vlastně představuje. A ten profesůrek. Ať si na nás dají pozor, my máme trpělivost, ale nikoli donekonečna. My bychom se mohli také opět zvednout. Sešikovat se pod praporem! Jestli nám ho nenechají, já nemluvím do větru! Copak nám k čertu nemůžou nechat ten náš ubohý prapůrek? Nemohl byste, hrabě, nějak poprosit?

Hvězdenský Co řekneme dětem, až se zeptají, kde máte tátové silní, prapor?
Hrabě Totiž, už jsem jednal. Stálo by to ovšem nějaké peníze. Ne mnoho.

Devátý Sto zlatých, stačí?

Bartoš Celých sto zlatých?

Devátý Nejsme žádní ubožáci, aby nás polekalo sto zlatých. Co je to, sto zlatých pro vlast?

Hudba (č. 4)

Tužme svaly, tužme paže
tužme svaly, tužme
Buďme skály, buďme strážé
pilně vlasti služme
Lvírodého národa
Lvírodého národa
jehož sluncem svoboda
dokud český zpěv nezhyne
nezhyne Čechové...

(Během hudby vyplatí vlastenci hraběti, co slíbili)

Devátý A ten podučitel ať si na mě dá pozor! Co to nesou?

Rehtáček List od jeho hraběcí Milosti.

Devátý Už nebude hraběcích milostí. Svět patří nám, hoteliérům.

Hvězdenský Nebavte se, pane starosto, o filozofii s posluhou.

Bartoš Vídeň se třese a hraběcí milost nám píše. Dřív jsme se dostavovali my.
Devátý Opravdu od Jeho Milosti. Copak nám píše?

Hrabě S tím dopisem je to těžké. Nedám jim zbraně, vtrhnou na zámek. Dám jim zbraně, budu později sám viset. Už to mám, dám jim prapor!

Hvězdenský (vezme Devátému dopis, čte) V národních barvách... der Löwe, to je po našem lev... s nápisem Wahrheit siegt! Kterého národa barvy Jeho Milost myslí?

Bartoš (se zmocní dopisu) O puškách nic?

Hrabě Kdepak, pane profesore. Ona už i puška bez patron je trestná věc, doktore. A tak vám, komisaři, říkám, pušky nakonec narabovali. Prapor, to je nevinná věc.

Himl Co je mi, Vaše Jasnost, do toho! Kvůli vám tu nejsem. Kvůli nim taky ne, nad nimi se Vídeň leda ušklibne.

Jedna z bolestí soudobé původní dramatiky je určitě stylová monotónnost. Několik výjimek stále jen potvrzuje pravidlo, že z hlediska tvárné metody a formy se nové české hry sobě navzájem podobají jako vejce vejci. Jsou to většinou takzvané uzavřené texty, obrazy ze života, jejichž realismus spočívá výhradně v popisu realit. Jestliže tato metoda opravdu poslouží hlubší umělecké výpovědi o smyslu zobrazeného života, nic proti ní. Jenomže ve skutečnosti slouží jen naprosto výjimečně, používána běžně stává se svazující konvencí. Moderní divadlo však už jako sůl potřebuje širší rejstřík forem a metod. Nemůže donekonečna nechávat ležet ladem množství svých – a jen svých – výrazových prostředků a pokoušet se zahrát symfonii současnosti na jediném tónu, ještě k tomu na tom, který má společný s televizí. Potřeba osvobodit se je reálná a z mnoha úkazů jasně patrná. Amatéři (zvláště mladí), ji pocítují stejně, ne-li naléhavěji než profesionálové, ti mají přece jen větší možnost vymanit se, alespoň v několika titulech za sezónu, z dramatického stereotypu.

Jedním z mnoha důkazů byl festival mladého amatérského divadla loni na podzim v Poděbradech. Nikoho ze souborů na přehlídce (a jak víme, ani z desítek dalších, shodných věkem i zaměřením) ani ve snu nenapadlo sáhnout po hotové hře současného domácího autora, zachycující obraz našeho dneška metodou popisu denní reality. To není necht k obsahu, ale k formě. Tato opotřebovaná metoda je už objektivně neschopná obsáhnout a zveřejnit to, co mladí lidé chtějí dnes říci o své době a o sobě v ní. Zřetelně se tu projevila spontánní potřeba takového dramaturgického materiálu, jehož prostřednictvím je možné vyjádřit se opisem, metaforou, podobenstvím.

Této potřebě tedy vychází vstříc fraška Karla Steigerwalda DOBOVÉ TANCE. A to způsobem v současnosti ojedinělým. Téma hry ovšem nové není, naopak, je to téma v naší literatuře i dramatické doslova tradiční. Od chvíle, kdy se náš národ znovu jako národ vynořil na jevišti historie, nedá nám spát otázka: kdo jsme, jací jsme, co to je, když se řekne „my Češi“? Svůj národní charakter zkoumáme neúnavně a z generace na generaci si předáváme výsledky tohoto zkoumání – objev existence „malého českého člověka“. (Poněkud skličující je přitom poznání, že se mu tím za dvě století nezkrivil ani vlásek na hlavě.) Přizpůsobivý malicherný filistr, velkohubý a zbabělý, válečnický nevybíravými prostředky za svou kuličku hnoje a mstí se za svůj ubohoučkový život všem a všemu, co ho přesáhlo, co je čistší, opravdovější a odvážnější, než on si vůbec umí představit – ten opravdu vytrvale

Hrabě A proč tu, profesore, jste?

Himl Vím já? Řekl jsem, jednu. Bunty, spolky, vytrhat bejlí. Narabovat kufr, to jako šlechtic chápete. (Vyplatí hraběti dávno domluvený obnos) Do kafe mi napadala omítka, to není hotel, to je kůlna!

Hrabě (Devátému) Stran pozemku pro cvičiště Národních gard... [Dál šeptá. A odejde. Ještě stihne Bartošovi vytrhnout listinu]

Hvězdenský Pozemek pro cvičiště Národních gard? Jak to, že o tom nic nevím?

Devátý Hotel musí stát na pozemku, to dá rozum. Ve vzduchu hotel nepostavíš. Tak jsem hraběte trochu zmáčkul, mně by pozemek neprodal, Národní gardě neodmítne.

Hvězdenský Důmyslně.

Bartoš Mohl by tady postavit hotel nějaký Němec. V Praze teď bude taky všechno jinačí.

Devátý Nemyslete si, že v konstituci přestanou existovat hotely. Naopak. Cestovní ruch bude větší. To bude furt, jak lidé jezdí s pokrokem sem a tam, někde musí přenocovat, ne? Čili okna, stropy, leckde se dá ušetřit, já za svou osobu,

aniž bych. Civičkáři kdepak. Ti ne. Copak jsem to vlastně chtěl? Aha. Víte, co je to parní stroj? Tak viděl!

Hvězdenský Proti parnímu stroji jsem také. Člověk má žít národopisně! Totiž, pro parní stroj jsem také!

Devátý Na cvičišti postavíme kiosk. Kiosk předěláme v hotel, hotel v grand hotel. Kdyby se stavba hejbala, ze všech stran ji podepřeme větvemi. Jako takový se ujímám vedení Národních gard.

Bartoš Já ovšem mám na půdě konstituční soudce a helmice.

Hvězdenský Ale jste skrček, Bartoši. Máte, pravda, civičkářnu, ale není to na vás, bohužel, vidět. Pan hoteliér je urostlý a já plánuji napsat hymnus: Kam jste se poděli, chlapové silní! V takovém hymnu nemůže vystupovat skrček.

Devátý Správně, jen si vzpomeňte na Husa.

Hudba (č. 2)

Jen, jen vzpomeňte si na Husa na, na hranici žhnoucí od kterého duch český chytil aby temnoty osvětlil jako slunce skvoucí.

Hvězdenský Je to jediné, co nám zbylo.

Bartoš Je to symbol našeho všeho.

hnízdí pod českými krovky a motá se pod nohy každému pokroku.

Steigerwald na něj vede veselý a zároveň velmi rozhněvaný útok jaksi s rozbehem, oklikou – přes revokaci té podoby, do které vykvetl kdysi po nepodařené revoluci v roce 1848. Když paráda praporů, průvodů, břešné muziky a hromohřimných proslovů opršela a místo slavobrán pro vítěze se otevřely pohostinné kriminály Bachova absolutismu. Směšně smutný ústup ze slávy hrstky maloměstských „vlastenců“ je hlavní dějovou linií hry. Označení frašky není úplně přesné, jenomže pro zvláštní autorův styl zatím jiné nemáme. Přijmeme-li ten termín, je třeba si uvědomit, že je to výhradně fraška **charakterů**, dá-li se to tak říci, ne tedy převážně situační, jak čistokrevné frašky bývají.

Režisérovi a hercům nabízí tento text neobvykle široké pole pro vlastní hru, pro scénické dotváření a násobení významů. Nejúčinnější autorův prostředek, jímž odhaluje smysl dění, je neustálá ironická konfrontace podoby lidí „před“ a „po“. Dialog nevysvětluje psychologii postav, ale s pomocí absurdních krátkých spojení ji ozvláštňuje a demaskuje.

V inscenaci bude asi nejdůležitější nalézt přesný řád a rytmus pro jevištní „prolínáčku“, s níž tvar hry stojí a padá. A to nejen v celku, ale v každé jednotlivé herecké postavě. Pro herce je to úkol velmi lákavý, ale také dost nesnadný: předpokládá dovednost rychle se vnitřně proměňovat – na pomoc vnějších prostředků tu není čas ani místo. Každá z postav mnohokrát překročí hranici zlomu „před“ a „po“, jako by se člověk procházel ve vlastním životě tam a zpět, a každý ten přechod musí být jasně, markantně vyznačen za účasti **celé** bytosti. Je to opravdu taneček, nejspíš čtverylka – ale kdyby byl zatančen pouze mechanicky, ztratí nejen půvab, ale také účinnost.

A s tím souvisí druhý vážný požadavek, který klade Steigerwaldův text na inscenátory. Humor této hravé a dravé frašky není laciný. Člověk, který se k němu propracoval, musel napřed promyslet a procítit věci zlé a neveselé, a nedělal to proto, aby si zakoketoval s povrchními analogiemi. Je to rovný, otevřený útok na všerejšek v zájmu zítřka. Patos spravedlivého hněvu, který zní pod nejveselejšími scénami, musí zůstat v inscenaci zachován. Nelze ho znehodnotit tím, že se rozmělní na kabaretní fórký, prodávané přes rampu hluboko pod cenou, jen aby se publikum zasmálo. Každý, kdo bude hru inscenovat, musí uvěřit, že ten malý český člověk, potomek „vlastenců“ ze hry, nesedí kdesi jinde, ale přímo v hledišti divadla. Měl by se poznat – ne se cítit polichocen.

ALENA URBANOVÁ

Devátý Ano, prapor nevydáme! Ponižuje si nás, kůží z nás stáhněte, ale prapor nevydáme! [Nadšení ovšem opadne, jako by se polekal vlastních slov] Nevydáme! Uznejte, pánové, přece jim nedáme i prapor. Všechno už nám vzali.

Bartoš Ale co bude, když ho nevydáme? **Hvězdenský** Co bude s námi? Sám jste viděl toho komisaře, jak se hněval, jak blýskal očima.

Bartoš Možná, že je to jejich plán. **Hvězdenský** Že na to čekají.

Bartoš Aby nás mohli zničit! **Devátý** Já vím, rádi nás nemají. Něco vám řeknu, oni se nás bojí. Viděli jste toho komisaře, jak se lekl?

Bartoš Lekl se, to je pravda, ale taky se rozhněval. **Hvězdenský** To víte, jednou je to buřičský prapor, tak se mu nemůžeme divit, že ho chce.

Bartoš Ale také je to náš revoluční prapor a on se nemůže divit, když ho nevydáme. **Devátý** On se také nedivil. Jde po nás. Chtěl by nám zakroutit krkem, aby se zalíbil nahoře, sketel!

Hvězdenský Ale vydat prapor nemůžeme.

Bartoš Nesmíme.

Devátý Ty jeho oči. Jak zlobně jimi blýskl.

Hvězdenský Jistě si řekl, no vida.

Bartoš Tváří se jako beránci, ale jsou to buřiči.

Devátý Když prapor nevydáme, bude po nás veta, to je jisté, ale vydat ho nemůžeme.

Bartoš Co kdybychom... je to jen návrh, nic víc... co kdybychom odpárali... víte, co Vidni leží v žaludku.

Hvězdenský Myslíte nápis?

Devátý A to zvíře. Zvíře taky.

Hvězdenský Já nevím, odpárali, to je skoro jako vydal.

Devátý Ne tak úplně. Prapor by zůstal náš. Ztrácíme detaily, je to bolestné, ale celek zůstává zachován.

Bartoš Koneckoncov lev se může kdykoliv zase přišít.

Hvězdenský To je pravda. A nápis také.

[Poznámka: V inscenaci v Činoherním studiu v Ústí n/L měli všichni tři herci nůžky na párání praporu připravené v kabátech. To zdokonaluje smysl scény: vědí předem, kam se doberou] [Párou tedy prapor]

Devátý [ještě váhá] Jen aby se spokojil. Možná odpáříme a pak nám řekne: dejte i látku, I tyč.

Bartoš Že by hnal věc do krajnosti?

Hvězdenský To nemyslím.

Devátý Rádi nás nemají. Dobře vědí, že stačí málo a budeme jim nebezpeční.

Hvězdenský I teď jsme jim nebezpeční.

Bartoš Moc se s námi nebratříčkoval. Najedl se, to ano, ale nic víc. I z hotelu se odstěhoval na zámek.

Hvězdenský Řekl hraběti, že v hotelu je nebezpečno.

Devátý Bojí se nás.

Bartoš Říkal, že by ten hotel mohl každou chvíli spadnout.

Hvězdenský Myslím tím, že ani v hotelu si před námi není jist.

Devátý [se rozhodl] Pánové, raději přidáme toho Němce. Nápis, lva a Němce. To snad jako záruka loajality postačí.

Bartoš Jakého Němce?

Devátý Toho Kučeru.

Hvězdenský Podučitele. On je to Němec.

Devátý Der Kutscher. Sám pan profesor to říkal. Má prý ve Vidni příbuzné.

Bartoš [vše pochopil] Proto on se do všeho tak hnal. Jemu se to buntuje, když má ve Vidni známosti. Ale co my?

Devátý Nám zbývá jen odvaha.

Hvězdenský Za námi nikdo nestojí, krom pokroku.

Devátý Prostě ať opustí obec. Ať si jde třeba do Vidně, když ho tam srdce táhne.

Hvězdenský My se s ním párat nebudeme.

Bartoš Nikdo se nám nemůže divit.

Devátý Drželi jsme podučitele, pokud to šlo, ale už to prostě nejde. Taková je situace.

Bartoš Buntoval civičkáře a dodnes buntuje. Víte, jak tehdy řekl: vzhůru na Prahu!

Hvězdenský To řekl on? Myslím jsem, že to řekl pan starosta.

Devátý Já? Já tehdy stavěl hotel, já měl své práce dost. Myslím, že jste to řekl vy!

Hvězdenský Já si nevzpomínám. Ostatně o jaké Praze to mluvíte? [Už dopárali]

Bartoš Z naší obce na Prahu nikdo nešel.

Devátý [zarazí jej tento nápad, ale hbitě jej přijme za svůj] Také se nepamatují.

Hvězdenský Je to bohužel ten prapor. [Právě teď je věčný!]

Bartoš [je ještě věčnější] Pouhý prapůrek. Vidíte, nikde žádný nápis, žádný lev.

Devátý [patos] Ovšem náš, i když prapůrek. Dám se, pánové, před ním vymalovat.

Hvězdenský Báječný nápad. I já.

Bartoš V nějakém statečném postoji. Kupříkladu. [Ukáže]

Hvězdenský Nebo takhle [Ukáže]

Devátý [si stoupne doprostřed] Ano, tak to bude nejlepší. Hrdinství, praxe se snoubí se vzletem básníka. Klid, úsměv, nikde žádný lev.

Hudba [č. 1]

Všichni jsme my plavci na chatrné lodi jedna hvězda všechny v kraj neznámý vodi

loď pohazovaná v bouřném vlnobití musí se o hrobní kámen rozraziti širý svět je mořem tělo tvé je loď správce světa loď tvou do přístavu vodi duše tvoje duše v korábu tom pluje z ciziny se duše domů nevracuje.

NEBYLO JEDINÉHO ČLENA Devětsilu, který by nemiloval film a který by se zároveň nepokoušel tvořit pod magickým světlem desáté múzy. Mezi avantgardními umělci však byli i takoví, kteří začali spolupracovat s oficiální filmovou produkcí, třebaže proti komerční tvorbě měli vážné výhrady. Svým aktivním tvůrčím vkladem se snažili obohatit skromný díl tvorby, která usilovala stát se uměním. A tak najdeme jméno E. F. Buriana na titulcích českých filmů, které již po nástupu zvukové kinematografie počátkem třicátých let se odlišovaly – alespoň mnohé – od většiny komerčních produktů.

E. F. Burian si nejprve utvářel teoretický a kritický vztah k novému uměleckému druhu. Hudebního umělce zajímalo především využití hudby jakožto významného dramatického činitele ve struktuře syntetického umění. A tak ještě v době, kdy se natáčely němé filmy, publikoval E. F. Burian v některých studiích a statích úvahy o podobě budoucího zvukového filmu, který si bez hudební složky nešlo představit.

K praktické spolupráci s filmem přiměl Buriana umělec, jehož tvůrčí přínos k rozvoji skutečného filmového umění je mimořádný – Vladislav Vančura. Z Vančurova svědectví se dovídáme, že jeho vstup do filmových ateliérů byl motivován i tím, že mu výrobci umožnili svobodný výběr spolupracovníků, mezi nimi právě E. F. Buriana. Burian zkomponoval pro film Před maturitou, který je režijním dílem Vladislava Vančury a praktika Svatopluka Innemanna, několik songů, jež texty opatřil Vítězslav Nezval a Josef Gruss. Protože Burian songy (jsou to i slavné Chlupatý kaktus a Lidé chodí po nábeři a zpátky) sám nazpíval, diváci slyšeli z plátna i jeho hlas. V témže roce stanul Burian před filmovou kamerou i jako herec. Film Zlaté ptáče, poplatný na rozdíl od filmu Před maturitou typické komerční produkci, se v kinech promítal dříve, třebaže jeho natáčení bylo zahájeno později. V tomto filmu Burian rovněž zpíval vlastní písničky, ale tentokrát přímo před kamerou: představoval totiž zpěváka z baru Zlatá klec.

Zajímavé je, jak často se hudební skladatel E. F. Burian setkával při fil-

Divadelní režiséři za kamerou

EMIL FRANTIŠEK BURIAN

mové tvorbě se scenáristou Otakarem Vávrou. V pořadí třetí a čtvrtý film, k nimž Burian zkomponoval hudební part, Ze světa lesních samot a Svítání, byly natočeny podle Vávrových scénářů. Burian spolupracoval s Vávrou i při realizaci středometrážního experimentálního filmu Listopad, v němž tvůrci demonstrovali některé avantgardní postupy. Jakmile se Vávra uplatnil v oficiální kinematografii i jako režisér, nikdy již Buriana ke spolupráci nevyzval.

E. F. Burian použil k několika svým divadelním inscenacím filmových dotáček, které společně se statickou obrazovou projekcí působily neobyčejně efektně. Proto je možné považovat inscenování Máchova Máje, Wedekindova Procitnutí jara a Puškinova Evžena Oněgina za jakousi zkoušku na opravdovou filmovou tvorbu. Jako režisér debutoval Burian v roce 1939, kdy adaptoval do filmové podoby román Boženy Benešové Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová, který ještě dříve inscenoval na jevišti svého divadla. Protože Burian byl nejen režisérem, ale zkomponoval k němu i hudební partituru a spolupracoval na jeho scénáři, lze považovat film Věra Lukášová za autorské dílo. Kritika upozornila na nedostatky tohoto filmu, z nichž mnohé přisuzovala Burianově realizační nezkušenosti. Ocenila ovšem tvůrčí nekomformnost: „Naproti tomu tu však jsou i věci nové. Už celá atmosféra této „lyrické hry mládí“ je evokována nikoli jen „lyrizovanými“ scénami nebo lyrickými exteriéry, jako jsou krajiny karamana Jana Rotha, jehož zá-

běry s kamerou na houpačce, větrem se pohybuující stíny větvičky a listů přes bílé šaty ležícího děvčátka ap., nýbrž době odpovídající lyrickým laděním komorního příběhu... Pozornosti zaslouží práce se zvukem i s hlasy postav. Když chce Jarka Věru políbit, je tu ticho místo nezbytné sentimentální hudby. Jindy je stupňované využití reálný zvuk. Když jde Věra k panu Lábovi, zazní hlas zvonku u jeho dveří: když pak už je večer u něho, zvoní klekání, spojující ji v povědomí s Jarkou. V obou případech jsou zvonění i zvuk reálné. Ale když pan Láb zhasne petrolejku a chystá se Věru svádět, ozvou se neviditelné zvony symbolicky, spolu s hudbou se rozezní stále hlasitěji, až náhlým střihem umlknou. Vidíme Věru utíkající po mostě a přitom slyšíme hlas něžně ji volajícího pana Lába. Později se dovíme, že se Věra domnívá, že v sebeobraně způsobila jeho smrt..." (Lubomír Linhart).

Okupace a později internace E. F. Buriana způsobily, že umělec, který prokázal své schopnosti pro filmovou tvorbu, mohl na dalším filmu spolupracovat až po osvobození. Sérii devíti celovečerních hraných filmů, k nimž Burian zkomponoval hudební party, začíná Sírén z roku 1947 a končí film Karla Zemana Cesta do pravěku z roku 1955. Mezi těmito filmy je i jeden, který je zároveň druhou a poslední Burianovou režijní prací.

Román Karla Nového Chceme žít Burian rovněž nejprve zdramatizoval pro divadlo a teprve později, v roce 1950, ho převedl i do filmové podoby. Baladický příběh dvou nezaměstnaných milenců s biblickými jmény Josef a Marie chtěl autor zobrazit až v jakési nadčasové podobě. Kalvárie obou hrdinů však postrádá dramaticčnost a rytmus, neboť Burian byl nucen několikrát měnit scénář a když byl film natočen, některé scény byly vypuštěny. Proto závěrečný záběr obou šťastných manželů, kteří se dočkali dítěte i sociální jistoty, nepůsobí organicky vůči předchozím scénám. I tak je tento film důkazem tvůrčích invencí filmového umělce E. F. Buriana, jichž však ani předválečná ani znárodněná kinematografie nedokázala plně využít.

PAVEL TAUSSIG

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ročník 19 (Ochoťnické divadlo, ročník XXIX). Měsíčník

pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu.

Vydává ministerstvo kultury ČR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1.

Vedoucí redaktor Zdeněk Marek, redakce Jaroslav Kabiček, Michaela Grimmová.

Grafická úprava Vladimír Nárožník.

Technická redakce Věra Suchánková. Předseda redakční rady Jan Čisář,

redakční rada Ivan Bednář, Milan Cikánek, Jarmila Černíková, Miroslav Ettler, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Viktor Oktábec, Jaroslav Šindelář, Václav Špirit, Vítězslava Šrámková, Stanislav Zvoniček.

ADRESA REDAKCE 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 78 14 823.

Tisknou Tiskařské závody, n. p. Praha, závod 3, 120 00 Praha 2, Slezská 13. Rozšiřuje PNS.

Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS – ÚED Praha.

Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kačkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo 3/1982 redakčně uzavřeno v lednu 1982.

© Panorama, Praha 1982.



Na čtvrté straně obálky: DS Jiří KaSS Poděbrady –
František Hrubín: Oldřich a Božena. Foto Miroslav
Ropek



Nahoře – pracovní snímek z natáčení Věry Lukášové (Jiřina Stránská, Rudolf Hrušínský, E. F. Burian)

Dole – z natáčení Věry Lukášové

Vpravo – Jiřina Stránská (Věra Lukášová) a Lola Škrbková (Věřina babička) ve scéně z filmu
Foto Archiv

