

as81

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

6





DS TYL KKP ČELAKOVICE – A. A V. MRŠTIKOVÉ: MARYŠA. FOTO P. ŠTOLL

NA TITULU: DS TYL ČELAKOVICE – A. A V. MRŠTIKOVÉ: MARYŠA. FOTO P. ŠTOLL

DS SLÁNSKÁ SCÉNA ZK ROH SLANÝ – S. MROŽEK: EMI-GRANTI. FOTO K. VIDIMSKÝ

Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK

DO SZK ROH MÁJ HRONOV – C. GOLDONI: ZVĚDAVÉ ŽENY. FOTO P. REJTAR



Ve zprávě o činnosti strany a vývoji společnosti od XV. sjezdu KSČ a o dalších úkolech strany, přednesené na XVI. sjezdu generálním tajemníkem ÚV KSČ soudruhem Gustávem Husákem, byl potvrzený směr kulturní politiky strany, formulovaný již na XIV. a XV. sjezdu, jako linie pro léta další. Umění je nadále chápáno jako síla, schopná specifickými prostředky posilovat vztah člověka k socialismu, přičemž při splnění společensky žádoucí funkce je ponecháno výhradně na tvůrcích, jakých výrazových prostředků použijí. „Podporujeme a budeme i nadále podporovat,“ řekl soudruh Husák, „uměleckou tvorbu prochnutou komunistickou stranickostí, která reaguje na hlavní otázky současnosti, zobrazuje člověka našich dnů v jeho reálných zápasech i pracovním úsilí a vychovává ho v duchu vlastenectví a internacionalismu. Naše strana bude všestranně napomáhat tvořivému uplatňování socialistického realismu v celé jeho výrazové bohatosti.“

Současné výrazné spojování požadavku stranicosti s volností tvůrce ve věci volby výrazových prostředků je podle mého příznačné pro stranickou kulturní politiku pokrizového období. Vychází ze staré leninské zásady. V práci Stranická organizace a stranická literatura V. I. Lenin psal o publicistice — do níž zahrnoval i literaturu — v tom smyslu, že se „... musí stát součástí celkové proletářské věci... Publicistická činnost se musí stát součástí organizované, plánovitě stranické práce.“ Lenin si přitom byl vědom specifičnosti literární činnosti, ale věděl, že osobitost výrazu lze spojit se služebností celku. „... Je nutné zajistit větší volnost osobní iniciativě, individuálním zálibám, volnost myšlení a fantazii...“ (Lenin, Vybrané spisy sv. 2., 1973, zkráceno.)

Spojení zmíněných zásad nebylo dodržováno vždy, ani péče o každou z nich zvlášť. Stranickost umění byla evidentně pomíjena v krizových letech. Také osobní volnost pro fantazii, která by mohla uplatňovat socialistický realismus v celém jeho výrazové bohatství, byla omezována dobovou módou, jindy naivním ztotožňováním postupů jednotlivců s postupy závaznými. Na jednom sjezdu spisovatelů před krizovými léty nepadlo například o socialistickém realismu ani slovo, cenily se a přenášely postupy západních literatur. Současná kulturní politika strany trvá jak na stranickosti, tak na odpovědnosti tvůrce za sémantický výraz, a trvá na těchto dvou zásadách současně.

Tyto zásady existence a působení současného umění v našem světě musí každý umělec, toužící dosáhnout společenského uplatnění, znát. Musí znát pravidla hry, musí být schopný jich živě použít. Musí mít znalosti o našem životě, musí mít talent, schopnost orientovat se v dobové problematice a hodnotit ji. Pak bude jeho umění stranické i osobité. Stranické bude umění, které vychází z vědeckého poznání a vědeckého světového názoru, opřených o marxismus, a které toto poznání zpracovává osobitým hodnocením, hodnocením tvorbou, jejím nezastupitelným svérázným jazykem. Bez znalosti světa nemá žádné hodnocení důvěryhodný základ, bez verifikovatelného východiska by nebylo hodnocení světa tvorbou stranické.

Míníme tím nejen umění autorů, ale i práci režisérů, herců; každého, kdo svým pojednáváním té či oné složky výrazu, složky inscenace, se podílí na formování celkového sémantického významu hodnoty díla.

Posjezdové zamyšlení aneb co je před námi

Vedle znalosti světa se žádá od tvůrců aktivita, zájem o dobu a smysl pro její progresivní perspektivy. Zásahem osobnosti do pořádaných faktů se stávají zobrazované věci pro sebe teprve věci pro společnost. Bez aktivity, vize, bez fantazie nic nevznikne. Ani současná inscenace ne. Ta nevznikne pouhým nasazením čerstvě vzniklého textu se současným námětem. Současnost neexistuje o sobě. Současným se určitý text stane až zásahem tvůrců, kteří si zprvu vnější text přisvojí, vyjádří jím sebe. K tomu je třeba, aby dramaturg a režisér nejdříve na textu a jeho výkladu pracovali, aby se snažili pochopit, co je smyslem sdělení, kde s ním souhlasí a kde cítí potřebu dotazení.

Podle některých poznatků ze současné praxe amatérských souborů, které chtějí současný text hrát, se zdá, že není ani tak problém v tom, zdali existuje dost her, ale v tom, zdali dramaturg a režisér umějí v textu hledat nástroje svého vyjádření, hledat téma hry a ve smyslu textu volit výrazové prostředky. Stranickost znamená studovat text s ohledem na dobu a na její perspektivy, z textu o sobě dělat text pro tvůrce a pro společnost, vyjádřit se jím a vyjádřit dobu.

Doba se mění. Je třeba postihovat nová fakta, je třeba postihovat perspektivy, fakta z hlediska perspektiv, jak je máme a můžeme mít dnes. Mění se struktury problémů, poměry závažnosti problémů. To je třeba vnímat. Formuje se jinak hrdina doby. Jistě existují i přežitky, ale kritika nemůže jeviště ovládnout. Hodnotit dobu lze nejlépe aktivním hrdinou.

Myslím, že na všechny tyto úkoly amatéři mají sil dost. Mají dost osobitosti, odvahy hledat texty a upravovat je — jak ukázal padesátý Jiráskův Hronov. Také krajské přehlídky naznačují, že amatéři tyto schopnosti mají. Na jedné krajské přehlídce jsem viděl pěkný dětský kabaret, na jiné zajímavou dramaturgii sovětské novely. Úctyhodné pokusy se tedy dějí a výsledky se jistě dostaví. Prosazení stranicosti na jevišti zůstane úkolem perspektivním. Život se změnil a úkol bude ovšem třeba plnit v nových podmínkách. Navíc zkoušení a formalizování výrazových prostředků si žádá času. Větší pole je tedy před námi.

Ale dobrou vůli a někdy už i výsledky spokojení být můžeme. Řady přehlídek budou nadále tvůrce, uvádějící aktuálně texty o dnešku, podporovat.

MILAN CIKÁNEK

Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK

Rakovník a Nymburk



V. krajská soutěžní přehlídka vyspělých divadelních souborů Středočeského kraje se konala od 12. března do 4. dubna 1981 zpoloviny v Rakovníku, zpoloviny v Nymburce. Vybráno na ni bylo deset souborů s jedenácti inscenacemi, ale nemoc jednomu z nich vystoupení znemožnila. V předcházejících ročních krajské přehlídce se počet vybraných inscenací pohyboval mezi pěti až šesti, ale letos byla úroda a těch, které si zasloužily být vybrány, bylo dvakrát tolik. Protože ve Středočeském kraji neexistují

DS TYL MKS RAKOVNÍK — V. ROZOV: HLEDÁNÍ RADOSTI. FOTO P. ŠTOLL

žádné stanovy kruhů vyspělých, méně vyspělých či nevyspělých souborů, ale platí zásada, že šanci je třeba poskytnout všem stejnou a pouze kvalita výsledku práce rozhoduje o umístění, byla přehlídka raději rozdělena do dvou míst, než aby byl některý z vybraných souborů vyřazen. Mezi zúčastněnými soubory byli jak staří veteráni s nimiž se na krajské přehlídce setkáváme od jejího prvního ročníku — Ra-

kovník, Mladá Boleslav, Slaný a Čelákovice — tak soubory, které se na ni probíjely během dalších dvou let — Kralupy, Říčany, Řevnice — a konečně ty, které se na krajskou přehlídku dostaly až v posledních dvou letech, Mnichovo Hradiště, Mělník a nevystoupivší Žebrák. Za pět let existence krajské přehlídky se okruh souborů schopných soutěže na krajské úrovni rozrostl z pěti na třináct — kromě těch letošních ještě Poděbrady, Sázava a Nymburk. Řada z těchto souborů se v posledních pěti letech zúčastnila národních i celostátních přehlídek — Mladá Boleslav, Čelákovice, Rakovník, Říčany, Sázava, Poděbrady. Přehlídky ruské a sovětské tvorby ve Svitavách, Rakovník, Říčany, Sázava, Poděbrady a Čelákovice některého z Jiráskových Hronovů. Podmínky, v nichž tyto soubory pracují, jsou celkem dobré — mají střechu nad hlavou a provozovatelé jim věnují péči — až na Řevnice, které mají nad hlavou jen volné nebe.

Dramaturgická skladba přehlídky je v porovnání s minulými léty v mnohem zajímavá. Stejně jako v minulých letech je volba titulů vedena očividnou snahou po vyhmátnutí aktuálních problémů našeho života — ať už jsou to problémy, jejichž trvání je časově omezené, nebo které jsou trvale spojeny s existencí člověka na této planetě. Stejně jako v minulých letech se výběr orientoval na současnou dramaturgii českou, sovětskou i ostatních socialistických států, neopomíjel českou klasiku ani klasiku světovou. Svědčí to o rozhledu i dramaturgické vynalézavosti i o snaze nepodléhat jednostrannosti ve výběru, ale udržovat kontakty s pokrokovou divadelní kulturou různých dob a společenských systémů. Ale na rozdíl od minulosti, kdy současný repertoár převažoval průměrně v poměru tři ku jedné nad repertoárem klasickým, došlo letos k rovnováze. Tato proměna není asi náhodná. Jistě tu hraje svou roli skutečnost, že dobrých současných her není, a nikdy nebyl nadbytek. Řada jich, prověřena nemilosrdným časem i našimi rostoucími nároky, ztratila svůj důvod k životu. Naproti tomu, ale tíhnoucí amatérských souborů k současné dramatuře má svoje oprávnění. Pomineme-li výtvarné problémy, jejichž řešení je u současného repertoáru asi snazší, nemůžeme pominout skutečnost, že realie současné dramatiky jsou součástí vlastních zkušeností

každého amatérského divadelníka. Při dobrém typovém obsazení může jít herec sám za sebe, jeho lidská výpověď se většinou může kryt s výpovědí dramatické postavy.

Nováček krajské přehlídky soubor z Mnichova Hradiště uvedl současnou českou komedii Jiřího Pocha Kočka ve vile aneb Dobré příklady kazí špatné mravy příběh tří vtařů, jejichž přílišný zájem o erotiku je hezkou mladou ošetřovatelkou převeden na zájem o práci. Vtipné řešení scény i kostýmů jak je vymysleli amatérští výtvarníci manželé Kvapilovi, dobře krácený text, přehledně zpracovaný příběh a výborné typové obsazení jak je vymyslel amatérský režisér Josef Flanďerka a konečně i přirozené, jako ze života vystřižené postavy jak je hrají amatérští herci souboru J. Prchlík, J. Žižka, V. Cihlár, N. Kvapilová, ale i všichni ostatní — z toho všeho vzniklo představení, které zaujme diváka svou autenticitou, svou životní pravdou, která je zřejmá. Jeho divadelní pravda zatím zřejmá není, na její zvládnutí má soubor ještě málo zkušeností, ale má předpoklad k jejímu zvládnutí v tom, že nelže.

Mělnický soubor uvedl současnou českou hru Zdeňka Kaloe Mejdán na písku. Amatérský režisér Vladimír Dědek tady měl mnohem těžší situaci, protože už sama dramatická předloha obsahuje těžko řešitelný paradox: její téma může naplnit vyznít jen tehdy, bude-li v hereckých situacích zpracováno autenticky. Jenže tyto situace zůstávají na úrovni modelu a všude tam, kde jsou příčiny jednání vykonstruovány vymykají se autentickým lidským možnostem. Navíc si režisér situaci zkomplikoval nešťastnými škrty pasáží, kde postavy alespoň vyprávěním objasňovaly některé souvislosti. Přesto inscenace díky dobré práci režiséra s dobře typově obsazenými herci přináší nejen životní, ale i divadelní pravdu.

Kralupský soubor nastudoval pod vedením profesionálního režiséra obtížnou hru současného maďarského dramatika Ference Kárinthyho Sny na Gellertově hoře. Hru o setkání dvou mladých lidí, z nichž každý se zprozněvil sám sobě v mimořádných válečných událostech a snaží se znovu najít vlastní tvář. Úctyhodná práce režiséra a ještě úctyhodnější práce obou protagonistů — manželů Brázdilových — přinesla dobrý výsledek, ale ne úměrný vynaložené pili, protože především věkem, ale ani typem neodpovídali představitelé daným rolím.

Rakovnický soubor si zvolil starší sovětskou hru Viktora Rozova Hledání radosti. Vědom si dobové podmínky vzniku hry, odstranil dramaturgickou úpravou dvacetiletý nános prachu a odkryl její stále aktuální jádro. Totiž že i dnes by se měl člověk snažit být sám sebou a nestávat se otrokem věcí, že i dnes by ho k tomu měla vést především rodina. Cílevědo-

má režie profesionálního režiséra těžící maximum z konfliktních situací a vedoucí dobře typově obsazené herce k přirozené výpovědi za sebe — např. A. Mutínskou, Z. Jakubského, F. Švíba, F. Mutínského, A. Škranta a další — dala vzniknout přehledné a vzrušující inscenaci, při níž se vtírá myšlenka, jestli někdy lehkomyšlně nezhazujeme starší hry jen proto, že jsme líní o nich hlouběji přemýšlet.

Slánský soubor sáhl po hře současného polského dramatika Slavomíra Mrožka Emigranti. Tato hra myšlenkově režijně i herecky mimořádně náročná, vyprovokovala profesionálního režiséra, výtvarníka i oba výborné typově odpovídající amatérské herce — K. Vidimského a I. Rumla — k mimořádnému výsledku. Tvůrčí úsilí inscenátorů přineslo prokomponované představení sloužící citlivě svou životní i divadelní pravdou náročnému autorovu záměru — pochopit člověka a jeho složitou situaci ve světě, v němž žije, na nějž reaguje a v němž se musí vyrovnávat s problémem své svobody.

Uvádění klasického repertoáru přináší mnohé problémy. Vydeme-li z předpokladu, že každý inscenátor by měl mít právo inscenovat klasický text po svém a nenechat se svazovat konvencemi, pak okamžitě vyvstane problém číslo jedna — nutnost výkladu klasického textu. Uvážíme-li dále, že životní realie i dobové konvence, z nichž klasický autor vycházel, nejsou většinou součástí života současného amatérského herce a že tudíž, i když i tady hraje naturální typ důležitou roli, vyvstává před námi problém číslo dvě — problém přetělesnění, spojený se zvládnutím herecké techniky, řemesla, metody. Tím nemyslím konfekční výrobek zvaný šarže. Řešení obou těchto problémů je spojeno v amatérském i profesionálním divadle s nutností experimentu, samozřejmě spojeného s rizikem, že se nepovede, nebo povede jen částečně. A přece je vidět na letošní přehlídce, že se soubory tohoto rizika nebojí, pět inscenací klasických her je toho důkazem.

Soubor z Mladé Boleslavi si vybral komedii George Feydeaua Dámský krejčí. Doposavad hrál soubor v podstatě realistický repertoár a na Feydeauově komedii si chtěl vyzkoušet své možnosti v žánru, který předpokládá lehkost a vtipnost konverzace, přesné zpracování situací s rychlými střihy, ostrý spád a umění pointy jak slovní, tak situační. Svou práci na Feydeauově textu nevydával soubor za experiment, chtěl si jenom velmi skromně zkusit něco, co zatím nikdy nedělal, co ho lákalo, co by mu udělalo radost, kdyby se to naučil. A všude tam, kde amatérský režisér J. Procházka i jeho herci jsou přirození, kde nepřehrávají a nevytrácejí legraci, neupadají do drobnokresby a psychologizování, všude tam se M. Koníčkovi, H. Mulačové, B. Procházkovi,

M. Seidlovi, J. Pospíšilové i ostatním hercům daří. Uchopit téma po svém, vytvořit koncepci, která by přinesla současný pohled na morálku tohoto příběhu z konce století, to se jim zatím nepodařilo.

Smělou koncepci vytvořil profesionální režisér, který s říčanským souborem nastudoval Shakespearovu Komedii omylů. Neohlížel se ani na konvence autorovy doby, ani na tradici v inscenování této komedie a použil textu k odsudku těch, kteří dají přednost svým osobním zájmům před záchranou života svého bližního. Jevištní realizace této koncepce narazila na problémy jednak v přestavbách, jednak v jisté deklamativnosti a nedostatku plnokrevné člověčnosti. V některých situacích se vymknou — např. V. Špirit, M. Špiritová, I. Vít, J. Kulhanová, K. Purkar — a pak se jako zázrakem ta člověčina objeví.

Inscenace Maryši bří Mrštíků v nastudování čelákovického souboru je návratem souboru i profesionálního režiséra k titulu již jednou uvedenému. Ve výkladu se režisér drží autora a pokorně mu slouží. Výsledkem je inscenace, která staví především na režisérem dobře vedené herecké práci a je aktuální v tom, kolik toho vypovídá o lidech žijících ve společnosti, která cit vyměnila za peníze a svou morálku podepřela náboženskými konvencemi. Problémem inscenace je zatím použití folklóru, retardujícího děj. Citlivá režie, nápaditá výtvarná stránka i dobré herecké výkony V. Urbana, M. Šrámkové, L. Lhoty, M. Markové, A. Müllerové i dalších dokazují, že tento návrat měl smysl.

Autorovi — tentokrát je to J. K. Tyl — slouží i říčanská inscenace Drahomíry a jejích synů. Amatérský režisér V. Špirit velmi dobře text upravil a jasně ho koncipoval jako střetnutí dvou názorů na řízení státu — Václava a Drahomířina. Celému představení dominuje herecký výkon J. Kulhanové jako Drahomíry, temperamentní a citlivý. I když upravený, ale přece jen nezvyklý Tylův jazyk svádí někdy herce k deklamaci, která jim pak brání rozvíjet citové vztahy k ostatním postavám. Ale i tak je inscenace čitelná a vzrušující.

Nejlepšího výsledku v inscenování klasiky dosáhl profesionální režisér s řevnickým souborem při práci na Shakespearově tragikomedii Troilus a Kressida. Jasná koncepce, prolnutá do všech složek představení, dobré typové obsazení, nápadité řešení jevištního prostoru i kostýmů i výborná hudba, to vše tvoří inscenační celek, který působí na cit i na rozum diváka.

Těchto pět inscenací klasických her nebylo bez problémů, ale jejich tvar svědčí o tom, že doba, kdy amatérské soubory uváděly klasiku z pietních či národněobrozeneckých a staromilských důvodů jsou nenávratně pryč.

JARMILA ČERNÍKOVÁ

Východočeská – Úpice



Dějištěm krajské (už třetí) přehlídky vespělých amatérských divadelních souborů, které v současném statutárním uspořádání Východočeského kraje nesou také označení kategorie A se stala podruhé Úpice. A opět Úpice pohostinná, s vynikající péčí o všechny zúčastněné, s přesnou a zkušenou organizací. A především s vynikajícím obecnstvím, které je pozorné, citlivé, soustředěné, vděčné, vnímavé — ale také kritické, hodnotící, náročné. Jen v jediném případě se hlasování obecnstva o Cenu diváka rozešlo se stanovisky a hodnocením poroty, jen v jediném případě byla porota přesvědčena o tom, že inscenace je lepší, než již v konkrétním ocenění úpického představení vidělo publikum.

DS BYSTRÉ U POLIČKY — E. BRAGINSKIJ — E. RJAZANOV: S NEJČISTŠÍMI ÚMYSLY. FOTO V. SPÜR

Tedy: tradice těchto přehlídek ve Východočeském kraji stejně jako organizátorská i divácká úroveň Úpických se potvrdily na vysoké úrovni. A jak tomu bylo s úrovní inscenací?

Východočeský kraj měl vloni na jubilejním padesátém Jiráskově Hronově tři — počítáme-li předvečer — čtyři zástupce. Tři s představeními Jiráskových her, jedno s původní českou hrou. A říkám-li zástupce, myslím to do slova a do písmene. Neboť ty čtyři soubory tu nereprezentovaly jenom celkový stav východočeského amatérského divadla, ale také jeho skutečně

tvořivé úsilí vyrovnat se s hronovským jubileem. Všechny špičkové soubory zvolily v minulé sezóně repertoár, který na ně kladl velké nároky ve všech směrech. Zejména soubory náchodského okresu, který svou tvořivou silou i organizačním úsilím představuje ve Východočeském kraji ochotnickou velmoc, se zakously všechny do jiráskovského krajíce. A zdá se, že letos nastal zákonitě odliv, že amatérské divadlo při většinou jedné premiéře v roce si nemůže prostě dovolit — z mnoha důvodů vnějších i vnitřních — jít jen a jen za metami nejvyššími. Musí asi sobě a trochu i svým divákům v místě poskytnout oddech.

A to se zřejmě stalo i souborům kategorie A ve Východočeském kraji, které na sobě nesly vloni hlavní díl oné vrcholné reprezentace.

Jenom dva z nich — Mladé divadlo z Pardubic a DS Tyl z Meziměstí — sáhly po dramatických textech vážného nekomedialního ladění i náročných co do strukturalizace tematiky a výrazových prostředků. U obou to potěšilo. U Pardubických proto, že poprvé opustili svou — a nepochopitelně tvrdší — hájenou tezi i praxi „neumělého divadla“, kde herectví jako by vůbec nefungovalo; u meziměstských proto, že takto potvrdili systematickosti a poučenosti práce venkovského souboru. Samozřejmě, inscenace obou souborů měly svá pro i proti. Pardubická práce na Inclanově hře Julie umírá každou noc nesla pečeť neobyčejně svědomité, přemýšlivé, nápadité režie (zase: poprvé tu lze mluvit o režii jako o organizaci vztahů a pohybu herce v prostoru), jež ovšem odkryla jenom část vnitřní rozlohy textu — zůstala mu leccos dlužna v jeho protikladech a zvláštních paradoxech. Meziměstští si zvolili Bílkův Dvůrček a zaujali především pravdivostí, přirozeností, sdělností hereckých výkonů, které ve svém úhrnu svědčí o růstu hereckého potenciálu i o důsledné práci režiséra M. Hladíka. Ale v zásadě narazili na některé problémy uvnitř textu, na jeho „televizní“ roztržitost a dramatickou nesjednocenost, kterou nepřekonali. Ale v každém případě obě tyto inscenace patřily ke špičkám úpické přehlídky.

Ostatní soubory — celkem pět — se představily s texty komediálními. A bohužel většinou se v jejich představeních potvrdilo, že dělat legraci není žádná legrace. Někdy došlo přímo k nepochopení žánru komedie v nejlepší snaze sdělit daleko více než co text obsahuje (DS TJ Sokol Bystré u Poličky — E. Braginskij — E. Rjazanov: S nejčistšími úmysly); jindy zase nebyl objeven komediální současný jazyk klasika pro všechny postavy a situace (OS MAJ Hronov — C. Goldoni: Zvědavé ženy); aby vzápětí poté jsme byli svědky jak zkušení a mnohdy talentovaní herci se doslova utápěli v nástrahách starého pojetí diva-

dla, které jde po individuálních sólech a nedbá režijní organizovanosti a koncepcce (ADS Klicpera Trutnov — A. Benediti: Jelen v laguně) a nakonec jsme také viděli inscenaci, v níž se vyzrálé tradiční psychologické herectví pokoušelo z textu vydolovat téma, které v něm ani v poloze psychologického realismu ani v poloze komediální není provedeno (DS SZK ROH Červený Kostelec — A. Nicolai: Únos v Neapoli). A tak vrcholem přehlídky jak v úsilí o komedii, humor, smích, tak vůbec se stala inscenace domácího úpického souboru A. Jirásek V Krasnogorově hře Tak kdo kčertu odejde našel výrazně společenské téma, jehož kritičnost se obrací k našim problémům: lajdáctví, neodpovědnosti, alibismu a oportunismu v řízení. To všechno autenticitou svých výkonů, jejich životní závažností přenesli úpíci do naší současnosti, ale zároveň našli v řadě situací vynikající herecko-režijní řešení, které komediální nadsázkou vyjevuje tuto životní závažnost divadelně i společensky jako by pod vypuklým zvětšovací sklem, které zdůrazňuje modelovost, umělost a útočí přes divákovu bránicu na jeho rozum. Podaří-li se všem postavám a ve všech situacích jít v tomto směru dále, podaří-li se vše rozřešit touto nadsázkou, potom mohla spatřit světlo světa skutečně zábavná a společensky prospěšná časová komedie s výrazným kritickým ostřím.

Krajská porota a krajský poradní



DS J. K. TYL ZK ROH ČSD MEZIMĚSTÍ — M. BÍLEK: DVOREČEK. Foto P. REJTAŘ

sbor, který zasedal v závěru přehlídky, konstatovaly shodně, že se ledacos nevyvedlo, že proti minulým létům chybí více špičkových, inspirativních představení. Ale bylo by předčasné činit závěry. Krajská soutěž ve Východočeském kraji pokračuje soutěží a přehlídkou souborů kategorie B. Zdá se, že nové statutární uspořádání zvý-

šilo zdravou soutěživost, že atak na postavení špičkových souborů bude silný. Nejen dramaturgicky, ale i inscenačně — jak o tom třeba svědčí náchodská inscenace Jitřní paní, o níž se příště zmíníme podrobněji a která patří dnes, podle mého názoru, v kraji k vrcholům toho, co lze v oblasti tradičního a přitom poučeného amatérského divadla vidět. Takže úpická přehlídka je jenom zastavení na cestě, za níž tečku udělá až květen. J. ČISAŘ

REŽISÉRSKÁ ŠKOLA ZAČALA

Jedním z největších úspěchů Ústředního výboru Svazu českých divadelních ochotníků v posledních letech bylo uskutečnění scénografické školy, jejímž záměrem bylo vychovat praktické amatérské scénografy. Škola byla tříletá a úroveň výuky zhruba odpovídala odborné škole.

Pod dojmem výsledků této školy rozhodl se Ústřední výbor uskutečnit školu režisérskou, a to hlavně proto, že se v poslední době citelně projevuje nedostatek schopných ochotnických režisérů, kteří by byli přínosem pro své soubory. Škola je tříletá, ve čtvrtém roce však musí absolvent ve svém souboru nastudovat inscenaci, která bude vyhodnocena ředitelstvem školy. Teprve na tomto základě mu bude vydáno osvědčení o absolvování školy. S uchazeči byly vykonány pohovory a definitivně bylo vybráno 42 žáků. Jednotlivé kraje jsou zastoupeny takto: Severočeský 16, Středočeský 6, Západočeský 6, Jihočeský 6, Praha 4, Východočeský 2 a Severomoravský 2. Výběr byl velmi pečlivý a odpovědný se snahou, aby bylo co nejmenší věkové rozpětí účastníků, aby zájemci patřili spíše ke generaci mladší a aby

bylo zastoupeno v jejich osobách co nejvíce souborů.

Slavnostní zahájení se konalo v lednu 1981 ve Všebaráňnické rychtě v Praze, kdy frekventanti absolvovali své první přednášky. Navíc si u příležitosti zahájení školy zvolili i samosprávu. Už první setkání dokázala, že se vytváří dobrý a kamarádský kolektiv, skupina lidí se stejnými cíli a zájmy a že při takovémto přístupu lze zákonitě dosáhnout i dobrých výsledků.

Setkání se budou konat každý měsíc. K přednáškám byla zajištěna i řada předních profesionálních a odborných kvalitních lektorů. Ředitelem školy se stal dr. Zdeněk Kokta z Olomouce a tajemníkem s. Josef Svoboda z Prahy. Tito osvědčení pracovníci ÚV SČDO jsou zárukou, že škola splní své nemalé cíle.

Byl vypracován učební plán, který obsahuje celkový počet 390 hodin a navíc ještě rezervu 10 hodin pro každý ročník na věci organizační, hodnocení účastníků a případnou další potřebu, která se eventuálně naskytne. Škola ve svém tříletém průběhu obsahuje 9 základních předmětů. Samotné

režii bude věnováno v seminářích a při praktických cvičeních průběhem celého cyklu 170 hodin. Základům marxistické estetiky a marxistické umělecké kritiky 4 hodiny a smyslu a poslání divadelního amatérismu 2 hodiny. Další přednášky budou věnovány základům teorie divadla a dramatu — celkem 20 hodin. Důležité budou i semináře o dramaturgii, kterým bude věnováno v průběhu školy plných 30 hodin. Přednáškám o dějinách divadla bude věnováno celkem 60 hodin. Nezapomíná se ani na základy herecké práce, která ve formě cvičení bude obsahovat průběhem tří let 70 hodin. Scénografii je vyhrazeno celkem 34 hodiny.

Učební plán sleduje tedy především praktickou výuku. Z tohoto důvodu také přednášená látka bude použita na určitém předem vybraném dramatickém textu. Vedení školy vybralo k tomuto účelu hru V. K. Klicpery Potopa světa. Žákům školy budou pravidelně zadávány domácí úkoly, které při setkáních budou konzultovány.

Jak vidno, učební plán je vypracován s plnou odborností a je zárukou, že přinese absolventům takové výsledky, které jim pomohou v jejich budoucí odpovědné práci režisérů amatérských souborů.

Antonín Hübner

SOUSEDSKÉ DIVADLO

Asi bych — přestože nosím toto téma v hlavě už hodně dlouho — nikdy tento článek nanapsal, kdybych právě teď, kdy sedám ke stroji, abych splnil svou každoměsíční povinnost k redakci Amatérské scény, neměl za sebou řadu soutěžních představení, jichž jsem se účastnil jako člen krajské poroty. A kdybych zase neslyšel dva argumenty, které jsou tak často vzneseny jako zcela zásadní obhajoba k jakýmkoli připomínkám poroty: my děláme divadlo ve svém volném čase a domácí diváci nám na ně chodí a líbí se jim. Aby nebylo omylu: obojí plně respektuji a mnohokrát jsem se v duchu sklonil před obětavými lidmi, které jsem potkal při svých návštěvách v souborech, pro něž se ochotničina stala posedlostí a vášní, již dávají vše. A jsou pro mne Tito lidé, které jsem poznal ve chvílích, kdy složitě a namáhavě organizovali svůj pracovní i mimopracovní čas jenom proto, aby mohli přijít na zkoušku, zástupci všech těch nadšenců a obětavic, kteří často za cenu dost velikou udržují při životě amatérské divadlo. A stejně tak jsem už mnohokrát napsal, že společenská působnost a efektivnost každého souboru se především potvrzuje v místě jeho činnosti; že nemám rád soubory — a z té duše nemám rád — které se jedou blýsknout na přehlídku a kalkulují především s úspěchem v soutěžích. Ale to nic nemění na tom, že jakmile kdokoli předstupuje před obecenstvo, před veřejnost, bere na sebe jistou odpovědnost za další kvalitu své činnosti, jež nelze měřit jenom obětavostí tvůrců a jejich úspěchem před domácím publikem.

Zdeněk Kokta napsal v AS 1/1981 článek Jedenácté Vysoké; článek, který by neměl zapadnout, neboť jej v několika směrech považuji za velice vážné slovo do diskuse o některých problémech dnešní i budoucí podoby amatérského divadla. Nechci a nebudu teď diskutovat o problematice specifiky vesnických a zemědělských souborů, to je otázka velice široká. I když patřím k těm, kdo mají silné pochybnosti — na rozdíl od Z. Kokty — o prospěšnosti důsledného oddělování jistých amatérských souborů od jiných jenom proto, že pracují v menších místech. Ale opakují znovu: o tomhle teď diskusi vést nechci. A tím méně patřím k těm, kdo by chtěli tuto — jak píše autor — nádhernou akci rušit. Neboť všechno, co dovoluje amatérům sejít se, poměřit svou činnost, vyměnit zkušenosti a vůbec si na jakémkoli fóru pohovořit o věcech společných, si zaslouží podpory. Jenomže o co mi jde, to je jednota kritérií.

Máme dnes v našem amatérském divadle — podle mého názoru — tři typy souborů. Ten první využívá plně možnosti amatérského divadla — nebýt závislý na jakémkoli provozním a organizačním (chcete-li dokonce na materiálním) momentu a jde tvrdošíjně za jediným: za plným rozvíjením tvořivosti všech svých členů na principech divadelnosti, aby sdělili své postoje ke světu — protože tvořivě — jak formou, tak obsahem vždycky nově, vždycky jinak. Není těch souborů mnoho, ale jsou, a každé jejich představení, každá jejich inscenace, je rizikem a riskem buď velké prohry nebo velkého vítězství, neboť se pokaždé vyvazují z běžných souvislostí a tradičního rámce. Nazval bych tento typ amatérského divadla — ať už se pohybuje organizačně na jakékoli půdě, ať se prezentuje v Hronově nebo v Písku, v Kaplici nebo v Chrudimi — skromným divadlem. A tuto skromnost chápu jako estetickou ka-

tegorii, jako vůli jenom za sebe a jenom ze sebe současným divadelním jazykem objevovat svět a říkat o něm to, co musím vyslovit; co je mou nejvlastnější potřebou, která se skrze divadlo, skrze jeviště, může stát i potřebou jiných.

Druhý typ bych nazval divadlem poučeným. To jest divadlem, které ctí a pěstuje tradici všeho druhu, z níž vychází a o níž se trvale opírá. Pro pěstování této tradice potřebuje jisté materiální a provozní podmínky stejně jako určitým způsobem zkušené a vedené tvůrce všeho druhu, kteří právě touto svou tradiční zkušeností a zaměřeností mají už předem danu jistou pevnou představu o divadle (tedy také o metodě a stylu), jež chtějí dělat. Ale jsou poučení — to jest přebírají a přibírají k této tradici, k této zásadní pevné představě, všechny výsledky divadla; kultivují svou schopnost mluvit k divákům; vědí, že vývoj jde kupředu, že skutečnost se mění a spolu s ní i divák, a že i divadlo musí pro tuto změněnou skutečnost nacházet nové prostředky sdělování a zobrazení. Tedy: je to divadlo, které tradici střeží a uchovává, ale zároveň ji čímsi a v něčem překonává, aby si uchovalo svůj těsný kontakt s dobou, s přítomností.

A potom je tu onen třetí typ amatérského divadla, o němž chci dnes především mluvit. Divadlo sousedské. Divadlo, které se prostě pyšní jenom tím, že je ochotnické, že je děláno v onom volném čase, z lásky a nadšení, z dobré vůle, z čistého srdce, z ochoty. A to samo považuje za naprosto dostatečné a průkazné oprávnění své existence a své možnosti veřejně vystupovat. A proto koliki, co dělá, je dobré, je v pořádku, je hodné pozoru a zájmu, je potřebné a důležité. Tedy ochotnictví jakéhokoli druhu a jakékoli kvality jako potvrzení sebe sama jenom proto, že je, že existuje, že se předvádí. Rekl jsem už na počátku tohoto článku — myslím dost jasně — že si vážím každého, kdo svůj čas a svou sílu dává ve prospěch amatérského divadla. A říkám tím také to, že ke každé takové činnosti přistupuji s pokorou a oceňuji její pozitivnost a prospěšnost. Ale jakmile se tato činnost stmelí, zorganizuje v podobu inscenace, představení, potom už nemohu respektovat jenom to, že mám před sebou lidi, kteří svůj volný čas dávají divadlu, ale musím se i ptát, jak toto divadlo dělají dnes, jakou společenskou hodnotu (a rozumějme tím i hodnotu tvořivou a estetickou) jím pro sebe i pro jiné dobývají.

Viděl jsem ono představení vysokého souboru Krakonoš, o němž píše Z. Kokta ve zmíněném článku. Mluví tu o tom, že „dokumentovali tradiční postavení vesnického ochotnického divadla, jeho čistotu, půvab, prostotu i působivost, tedy ony hodnoty, v nichž se nepředstíraně odráží smysl a poslání ochotnického divadla“. Chtěl bych Z. Koktu ujistit, že miluji ochotnická představení, která se odehrávají v malých vesnicích a dýchají čímsi co bych nazval divadelním svátkem, který se rodí z jímavého vztahu diváků ke svému divadlu. Nikdy třeba nezapomenout na jedno představení v Chlenech, kde na stolech byly bábovky a koláče, které napekly místní hospodyňky jako výraz svého vztahu k divákům a účinkujícím a kde všechno vonělo onou prostotou a čistotou. A taky dávnými kořeny amatérského divadla. Jenže potom jsem na jevišti viděl amatérské představení, které bylo poučené, které chtělo a snažilo se mluvit současnou divadelní řečí. A právě tohle mi u onoho představení Krakonoše chybělo. Abych pochopil a prožil ony kvality, o nichž Z. Kokta mluví, musel bych zapomenout na to, že žiji ve 20. století, v jeho posledních dvou desetiletích, že existoval a existuje jistý vývoj divadla. Musel bych se vrátit kamsi do minulosti, musel bych přistoupit na to, že sám fakt být českým ochotníkem je zásluha a hodnota

nadmíru společensky prospěšná a potřebná. Musel bych prostě zapomenout na to, že české amatérské divadlo těchto dní a této společnosti jde ve svém pozitivním vývoji cestami oné skromnosti a poučenosti.

Aby mi bylo dobře rozuměno, nejsem vůbec proti tomu, aby ve Vysokém takto hráli divadlo. Tak jako nejsem vůbec proti tomu, aby sousedské divadlo existovalo, aby se hrálo. Bude mít vždycky své diváky. Ty, kteří znají důvěrně vystupující na jevišti; ty, kteří jsou s nimi spojeni nejužšími pouty nejrůznějšího druhu. Proto mluvím o sousedském divadle, neboť jeho veřejné šíření je založeno právě na tomto důvěrně blízkém vztahu diváků a účinkujících. A proto se ochotnictví v tomto typu divadla může potvrdit jako jistá kvalita už tím, že je, že se děje. A dokonce: jako prostý divák, který zrovna není povinen jako kritik či porotce soudit, hodnotit a metodicky pomáhat, se vzdávám vůči takovému představení jakýchkoli veřejně pronášených námitek. Neboť nejde-li pod hranici společenské únosnosti, pokládám je prostě za cosi, co plní funkci určité zvláštní komunikace mezi blízkými lidmi.

Ale jakmile se takové představení dostane z těchto tak říkajících sousedských funkcí, jakmile se dostane do jiných souvislostí, potom si nemohu pomoci – je to pro mne jev, jenž v amatérském divadle představuje jeho zpozdující se, retar-

dující tendenci. A může mít jakoukoli podobu a polohu. Neboť sousedské divadlo není jen naivní idyličnost a bukoličnost, jež – přiznávám – může u některých vesnických souborů působit svou neokázalostí, jednoduchostí, upřímností, nepatetičností i připomenutím čehosi, co minulo. Je to také jistá společenská okázalost na straně druhé, která byla příznačná pro mnohé měšťácké ochotnické spolky a jež dodnes přetrvává v podobě hermetické uzavřenosti ve vlastní ulitě, která dovoluje pěstovat vědomí vlastní dokonalosti. Ať tak či onak, bylo by zajisté omylem domnívat, se, že toto sousedské divadlo není, a bylo by stejně tak omylem omezovat je zásahy zvenčí. Ale bylo by rovněž omylem nechat se ovlivňovat jeho některými rysy, které v určitém případě mohou působit přitažlivě a nevidět jeho podstatu, která představuje překonanou vývojovou fázi amatérského českého divadla.

Mohu se zajisté mýlit ve svých názorech na specifičnost vesnických amatérských souborů, mohu – jak píše Z. Kokta – vycházet v tomto směru ze svých dílčích subjektivních zkušeností a dojmů. Ale je-li přehlídka ve Vysokém národní přehlídkou, potom by v žádném případě neměla její specifičnost spočívat v tom, že bude souzena kritérii – jak to autor ve svém článku učinil – jež přehlížejí celkový stav našeho amatérského divadla.

JAN CÍSAŘ

DIVADELNÍ KROUŽEK ZK ROH SEZIMOVO ÚSTÍ – J. DRDA: DALSKABÁTY, HRŠNÁ VES. FOTO J. NOVOTNÝ



MALÉ JEVIŠTNÍ FORMY - ZROD A PŘÍTOMNOST

Letos poprvé se přerušuje a mění jeden dlouholetý a plně zavedený cyklus: cyklus každoročního pořádání celonárodní přehlídky divadel malých jevištních forem a agitačních kolektivů Šrámkův Písek. Posunuje se tím chtěj nechťej i smysl snažení celé řady amatérských souborů tohoto typu, od těch špičkových a renomovaných až po ty začínající a neznámé. Nekoná se totiž nejen festival, nekonnají se městská, okresní ani krajská výběrová (a předvýběrová) kola (a předkola) a není tudíž takřkajíc co obesílat, kam se hlásit, o co se strachovat, čím nervovat a s čím kalkulovat, ztrácí se pro některé soubory a hlavně jejich vedoucí konečná cílová odměna a spolehlivě fungující hnací motor ctižádosti snižuje náhle obrátky. Psycholog by řekl lapidárně: ztrácí se motivace. Ztrácí se ale skutečně? A ztrácí se právem?

Neřekl bych, že hlavním smyslem snažení amatérských souborů je obesílat přehlídky. Jistě, jsou soubory a jsou vedoucí, kteří si z celonárodního píseckého fóra učinili nejen ústřední metu svého snažení, ale prakticky i jediného či hlavního adresáta svých uměleckých kreací. Což má zcela hmatatelný a konkrétní dopad i na poetiku inscenací: jsou určeny [tj. esteticky nasměrovány] výhradně pro poroty. Rozumějte mi dobře: to znamená, že nejsou psány, hrány, zpívány a inscenovány v touze něco po-

dobného sdělit svým současníkům v hledišti, jsou psány, hrány, zpívány a inscenovány za účelem postoupit do dalšího kola. A to zdaleka není jedno a totéž. Za několik málo let praxe už takový zkušený harcovník a obesílatel bezpečně vycítí, co asi tak letos na porotu zabere [když nezabralo loni tamto], co se letos žádá, co „letí“ (a co naopak už dávno „doletělo“). Zatímco každé skutečné umění a skutečná tvořivost hodná toho slova — lhostejno zda amatérská či profesionální, netradiční či tradiční — byly vždycky uměním a tvořivostí právě a jen proto, že chtěly cosi vyslovit a cosi sdělit, bez ohledu na to, co „letí“ či „neletí“. Naopak mám vážné pochybnosti, že veškerý pokrok v umění mají na svědomí vždycky a zákonitě ti a pouze ti, kteří byli s tím co „letí“ v nějakém rozporu. Kdybychom všichni pouze „chtěli postoupit do dalšího kola“, nepostoupili bychom nikdy nikam (a to v kterékoli oblasti lidské a společenské aktivity) a pohybovali bychom se v začarovaném kruhu degenerativního nevyvoje.

Naštěstí jsou i jiné soubory, které nejprve (a dlouho) hrají — a teprve potom sklízí pocty. Dokonce jsou i takové amatérské soubory, které udělají s jednou inscenací desítky, ba stovky repríz (kupř. pražský Dostavník; v menší míře i Excelsior, Paraple

SOUBOR DOSTAVNIK PRAHA. FOTO V. ZAJIC



aj.) — a na přehlídky bohužel větší nou nejezdí. Na druhé straně jsou pak soubory, které ročně odehrají tři reprízy, z toho dvě v předkole a jednu na Šrámkově Písku. Pak ovšem taková přehlídka nutně ztrácí svůj nejzákladnější smysl, neboť nereprezentuje a neobrazí objektivně stav v dané oblasti. Samozřejmě, že reprízovat nemůže být ani zdaleka jediným kritériem výběru či kvality; jde mi v tuto chvíli o proporce, tj. o to, aby přehlídky byly skutečně tím nejreprezentativnějším, nejadekvátnějším výběrem živě fungujícího divadla [tj. divadla, schopného existence i mimo přehlídky] a ne výběrem jednorázových „potěmekinských“ představení. Jako poměrně častý člen výběrových porot jsem a vždycky budu pro zásadu, aby soubory nejezdily za porotou, nýbrž porota za soubory. Aby viděla a hodnotila živé představení. *Odporuje totiž nejzákladnější specifice divadla jako uměleckého druhu, hodnotíme-li kterékoli představení ochuzené a zmražené o jednu z elementárních složek, tj. složku diváckou.* Budeme-li napříště hodnotit tzv. běžné, „nepotěmekinské“ reprízy (nikoli „představení pro nás“), můžeme hodnotit nejen úroveň jevištního dění, nýbrž i konkrétní společensko-politický dopad představení. Divadla malých jevištních forem (a amatérská zvláště) představují totiž v našem veřejném životě nejen čistě estetický, ale i nezanedbatelný sociologický faktor. Což potvrzují i statistiky: v rámci amatérského divadla představují malé jevištní formy co do počtu kolektivů sice spíše menšinovou součást (v roce 1976 to kupř. v ČSR bylo 521 kolektivů proti 1562 kolektivům klasicky činoherním), ale podíváme-li se na počet jejich vystoupení ročně, dojdeme k překvapujícím zjištěním: v roce 1976 byl průměrný počet vystoupení tradičních činoherních souborů 5,22 pro jeden soubor, zatímco u malých jevištních forem 11,831 Z toho vyplývá, že méně souborů hraje vícekrát — nebo z druhé strany, že o vystoupení kolektivů malých jevištních forem je více než dvojnásobný zájem. Tento zájem samozřejmě zavazuje: tyto kolektivy by měly tudíž mít i dvojnásobně větší uměleckou i společensko-ideovou odpovědnost.

Slyším v duchu řadu oprávněných námitek: nejde přece jen o přehlídky, ceny atd., jde především o ničím nenahraditelnou atmosféru tvořivé konfrontace nejrozumnějších poetik i osobností z rozličných koutů naší vlasti. Nejde o soutěžení, jde o setkávání. O tříbení názorů v diskusích, seminářích atd. atd. Ale toto všechno

nemusí přinášet pouze vrcholová přehlídka, toto všechno může (a vlastně musí) přinášet tzv. „dílňa“: nesoutěžní, pracovní setkání kolektivů a podněcování jejich vlastní tvořivosti. Čili: rozhodnutí, že každoroční cyklus přehlídek nebude zrušen, nýbrž pouze pozměněn (půjde o cyklus: přehlídka — dílna — přehlídka — dílna), pokládám za velmi rozumné. Neboť takto

zbude mnohem více času na zintenzívnění (nikoli zextenzívnění) práce v souborech, na experiment, sebepoznávání a mj. i na položení si nejzákladnějších otázek po smyslu existence malých jevištních forem (či „netradičního autorského divadla“), který rozhodně nespočívá v obesílání přehlídek, nýbrž v něčem diametrálně odlišném: ve vyšší míře vlastní tvořiv

vé aktivity. Napsal-li ve 3. čísle tohoto časopisu Milan Cikánek, že „amatérské divadelnictví přispívá k aktivizaci zúčastněných... probouzí v lidech podle možnosti tvůrce...“ [Zamyšlení před XVI. sjezdem], pak o malých jevištních formách vzhledem k jejich autorské podstatě platí tato téze dvojnásob. Ale o tom zase až někdy příště. VLADIMÍR JUST

v podmínkách okresního města

HOVOŘÍME S VEDOUCÍM A REŽISÉREM
DIVADELNÍHO SOUBORU JABLONSKÝ
V JINDŘICHOVĚ HRADCI VÁCLAVEM HANCEM

Váš soubor slaví v letošním roce 100. výročí založení. Zanedlouho oslavíte i vy sám kulaté výročí — dvacet let stojíte v čele kolektivu. Jak toto období hodnotíte?

Zpočátku jsme se potýkali s různými potížemi. Měli jsme nedostatek lidí, starší členové už nechtěli hrát, mladých jsme měli málo. Byly to chvíle tápání a hledání, ve kterých jsme se zaměřili na lehčí repertoár. Po odchodu režisérů F. Šímy, M. Ljubkové a jiných jsem se ujal i režie. Zaměřil jsem se na klasiku, zkusel jsem své režijní schopnosti na takových autorech jako jsou Ostrovskij, Gogol, z našich Jirásek a další. Postupně jsme se vyrovnali s obtížemi, získali jsme řadu mladých členů, takže teď momentálně se potýkáme s opačným problémem — chybějím nám představitel starších typů. Z řad mladých si vychovávám v R. Mackovi i režijního nástupce. V neposlední řadě jsme získali i podporu současného zřizovatele, kterým je Městské kulturní středisko. Kromě materiální, technické a finanční pomoci se to projevilo hlavně tím, že nám pomohl vybudovat vlastní zkušebnu. Vydal nám pomáhal i šéf činohry Jihočeského divadla, zasloužilý umělec O. Hradecký. Ve spolupráci s ním jsme u příležitosti Mezinárodního roku dítěte nastudovali pohádku V. Čtvrťka. Jak se stal Rumcajs loupežníkem. S ním jsme objeli celý okres.

Objet celý okres... Je právě měsíc voleb. S čím se obracíte k veřejnosti?

Někteří členové souboru pracují ve sboru pro občanské záležitosti, konkrétně třeba ve výboru pro přestárlé občany. V Mezinárodním roce invalidů jsme řadu akcí zaměřili právě na

ně. Pro mládež pořádáme školní představení, která ji seznamují s klasikou. Konečně i reprízy našeho současného repertoáru jsou ve většině případů spjatý s akcemi k významným výročím letošního roku ve městě i v okrese.

Koordinujete činnost s ostatními zájmovými kolektivy?

V letošním roce jsme poprvé přistoupili k užší spolupráci s jinými kolektivy. K oslavám 100. výročí založení souboru jsme nastudovali hru J. K. Tyla Fidlovačka. Vystupoval s námi pěvecký soubor Smetana při MKS (sbormistr E. Snížek) a Dechový orchestr při MKS (dirigent K. Tůma). Tato spolupráce byla velice úspěšná a hodláme v ní pokračovat. Již dříve s námi vystupoval taneční soubor Kombo, např. v už zmíněné pohádce Jak se stal Rumcajs loupežníkem a dalších.

Nejnovějším úspěchem souboru Jablonský na Krajské přehlídce v Třeboni byla hra ze současnosti. Je orientace na současnou dramaturgii projevem cílevědomější koncepce?

V ochotnické premiéře jsme nastudovali Parcelu pro Jakuba III. Mileny Brůhové. Je to současná tematika, hra kritizuje projevy maloměstství naší doby a zároveň ukazuje formující se rysy osobnosti socialistického člověka. Když jsem četl text, byl jsem od počátku nadšený. Nejen že nutil k zamyšlení, ale byl i vtipný, to šmahem nenacházíme. Stejný názor sdíleli i členové souboru, všichni se učili i zkusili s chutí. Na krajské přehlídce jsme obdrželi diplom „za podnětnou současnou dramaturgii“, představitelka Pavlína L. Geistová cenu za herecký výkon. I v budoucnu rádi za-

řadíme do svého repertoáru současnou angažovanou hru, ale více budeme dbát, jak nás na to také upozorňovala porota, na kvalitu a uměleckou sílu textu samého.

V našem časopise jsme začali otiskovat anketu o smyslu amatérského divadla. Co vy si myslíte o poslání ochotnických souborů v dnešní době?

Domnívám se, že amatérské divadlo má své opodstatnění v každé době a nesouhlasím s názorem, že nelze v této oblasti zájmové umělecké činnosti přinést příliš nového. Perspektivy amatérského divadla vidím v tom, že bude uvádět hry, které mají divákovi co říci a současně jej i pobaví. Dostatečný výběr kvalitních angažovaných současných her je, věřím, kamenem úrazu i snem pro celou řadu kolektivů. Po dlouholetých zkušenostech bych se přimlouval také za to, aby na přehlídkách (okresních, krajských či národních) byly zúčastněné soubory hodnoceny také porotci vybranými z vyspělých amatérských souborů, nikoli jenom profesionály. Ne všichni profesionální pracovníci mají k amatérskému divadlu ten nejcitlivější vztah, třebaže úlohu jejich pomoci nemíním popírat. V současné době jsou na ochotníky kladeny vysoké nároky a ti často již nemohou bez odborného vedení podat výsledek odpovídající těmto nárokům. Ale jiná věc je — chci-li objektivně hodnotit práci nějakého souboru — měl bych znát podmínky v jakých tvoří, situaci uvnitř kolektivu i míru pomoci zřizovatele. A mít stále na paměti, že všichni, kteří se podíleli na vzniku inscenace, pracovali ve svém volném čase.

Bude-li mít amatérské divadlo mimo podpory stranických a státních orgánů i podporu svého zřizovatele — uvědomil-li si právě ten, co naše amatérské divadlo socialistické společnosti přináší — můžeme být optimisticky. Pro působení v podmínkách okresního města to není málo.

Připravila MICHAELA GRIMMOVÁ

O sovětském divadle tradičně i jinak

6.

KAREL MARTINEK

Shodnou úlohu ve vývoji sovětského dramatu jako Arbuzovova Irkutská historie sehrál Čtvrtý K. Simonova, dříve neprávem zapomenutý. Hra, v níž se události koncentrují v osudech hlavní postavy, jež se musí rozhodnout, zda půjde ve stopách tří přátel zahynulých ve fašistickém koncentračním táboře, nebo dá přednost poklidnému blahobytu. A tak nutno evokovat minulost, připomenout si nepříjemné události, že přátelé zahynuli, aby „čtvrtý“ mohl žít. Nezbyvá než se rozpomenout na přítele, který zradil při stávce, na ženu opuštěnou ve jménu závratné kariéry, na dalšího přítele, jemuž neměl odvahu vypovědět pravdu o poslání a tragickém postavení americké armády ve Vietnamu atd.

Monologické drama K. Simonova přineslo možnost, jak oživit minulost a aktivizovat ji ve jménu přítomnosti, možnost sebekriticky uvažovat o správnosti či nevhodnosti životních rozhodnutí, připomenout kompromisy, zrady, vlastní zbabělost, omyly, neupřímnost. Snažilo se orientovat se v příčinách takovýchto obrátů, zda hrdina se z nich poučil natolik, aby se nadále nemusel stydět sám před sebou. Maloměstská snaha zapomenout na všechno nepříjemné, zapomenout a žít v poklidu, dostává se do zásadního rozporu s odkazem tří umučených přátel, kteří se obětovali ve jménu záchrany čtvrtého — tak lze zjednodušeně definovat smysl úvahy K. Simonova.

A. Arbuzov i K. Simonov objevili v různých dramatických žánrech nové možnosti konfliktu, kolize i autorského komentáře neomezovaného na proklamativní prohlášení či násilné zásahy do děje. Přínos jejich poznatků tkvěl především v utváření charakterů, postřezích o měnící se psychice současníků, která nesnáší přemíru patosu a jejíž hrdinské činy mají odlišnou podobu. Dávno již nelze koncipovat typ jedince prosazujícího závažné myšlenky jako osamocенého velikána tyčícího se nad dobou a nepochopeného vrstevníky.

Naopak, dnešní heroické postavy vyrůstají z proudu života, jemuž nutno přiznávat plná práva a neomezovat jej na pouhé pozadí. Komunistické vztahy konkretizují poznatek o společenské závislosti a podmíněnosti veškerých činů, do nichž se promítá střetání přítomnosti a minulosti, konfrontace rozdílného myšlení a cítění, jak ji nastolil nástup socialismu a

ústup kapitalismu ze „scény lidských dějin“.

K řadě poznatých stránek — pracovní obětavosti, schopnosti podřídit se vědomě celospolečenskému zájmu, smyslu pro kolektiv — přistupují nové rysy podmíněné výraznými změnami ve vztazích mezi třídami a sociálními skupinami, městem a venkovem, celkovou vzdělaností, požadavky jednotlivých profesí atd. Podstatně se zvýšila kulturnost práce, rozsah vědomostí přesahující rámec daného povolání, ale také politická vyzrálost, touha po plnějším způsobu života, který si nelze představit bez estetických hodnot. Úroveň sociálních jistot nastolila automaticky jiné pojetí zájmů a práv lidské osobnosti, v němž se výrazněji prosazuje mnohé spojené s rozmachem tvořivých sil. K takovýmto nově utvářeným hodnotám lze právem zařadit vysokou uvědomělost představující mnohem více než pouhé racionální poznání převahy socialismu a jeho životního stylu, ale zejména důsledné odhodlání převádět slova a činy, odvozovat z poznatků reálná rozhodnutí, vkládat do skutku dějinného vývoje vlastní podíl, a tím urychlovat nástup doby znamenající zánik sociální nerovnosti, rasové předpojatosti, vykořisťování i koloniálního útisku, hroživého nebezpečí imperialistických výbojů a válek. Naděje na mírové uspořádání současných poměrů ve světě, naděje na mír, svobodu a práci zbavenou bezdůchých otročiny poznávají jednání mnohamiliónových mas a nemohou být nadále spojovány jen s osamělým úsilím uvědomělého jednotlivce.

Takovéto zásadní proměny ve společenských vztazích se zákonitě promítají do sovětské dramatické tvorby: konflikt tu pozbývá dílčí, poněkud náhodné povahy, rozšiřuje se jeho mentální zázemí a vtahuje do sebe další a další závislosti. Nelze však předpokládat, že by takovéto pojetí konfliktu šlo k abstraktní humanitě, naivně chápané všelidskosti odvozené z netřídních představ a stavěné mimo neúprosnou realitu konfrontace socialismu a kapitalismu promítající se do veškerých událostí lidských dějin. Naopak, takovýto konflikt zahrnuje v sobě „diagnózu revolučního století“, proporce přesunů vztahů a sil, převádění do konkrétního jednání a myšlení.

Věčně živí V. Rozova navozují jediný výsledný dojem: velikost země,

kteřá zrodila tak odhodlané jedince schopné nejen milovat a nenávidět, ale také obětovat pro vlast to nejcennější — vlastní život. V podstatě intimní psychologické drama přesáhlo hranice daného žánru, aby využilo dvou paralelních pásem, prostředí kolem rodiny Borozdinových a Amosovových. Konflikt rozděluje postavy podle jednoduchého principu: probíhá hrozná válka, první země socialismu se ocitla ve smrtelném nebezpečí a je na každém, zda chce žít jejími bolestmi a strádáními, draze placenými vítězstvími i bolestnými porážkami, nebo se uzavřít ve světě sobectví a najít způsob, jak stát stranou, myslet pouze na vlastní blahobyt a možnosti, jak uchovat život, přežít za každou cenu. Boris se hlásí dva dny po vypuknutí války do řad těch, kteří plně chápou svoje povinnosti. Nemůže ani jinak jednat, shodně chápe jeho rozhodnutí otec, sestra Irina, babička Varvara Kapitonovna, a nakonec je pochopí i Veronika. Člověk vychovaný v prostředí Borozdinovy rodiny, jedině zvyklý se učit a myslet na celospolečenské zájmy, nemůže se odlišně rozhodovat. Odchází od milovaného díla, musí přerušit výzkumy, nic ho však nemůže udržet v závětrí vědeckého ústavu. Naopak Marek chce zůstat stranou a vlastní zbabělost motivuje názorem, že „lidstvo neustále válčí“, a tak rozumný jedinec musí hledat kompromisní východisko a snažit se uchovat „rytmus normálního života“. Marek na jedné straně pateticky prohlašuje, že musí splnit povinnost, když na něho „přišla řada“, a na straně druhé udělá všechno, aby se prostřednictvím podvodů a známostí domohl výhod a zbavil se povinnosti řádového občana. Dvě rozdílné postavy, dvě odlišné životní koncepce, diametrální odlišnost povah, kontrastní vyhocení lidských kvalit a maloměstského egoismu. Mezi těmito póly hledá řešení Veronika, musí se rozhodnout a za každou chybu draze zaplatit. Autora zajímají etická hlediska, morální důsledky činů, které ještě zvýraznil filmový přepis této předlohy uváděný pod názvem Jeřábí táhnou.

Výklad o formaci konfliktu ponechává stranou zjištění, nakolik podobné zaměření se na mikrosvět „malých lidí“, nesoucích podle autorova přesvědčení na vlastních bedrech tíži dalekosáhlých událostí, mohlo oslabit sociální návaznosti v textech sice naznačované, ale nejednou popřené scénickou interpretací, jež se dala našet peripetiemi vyhoceného generačního konfliktu a příliš naivně stranila poněkud idealizovanému mládí s jeho horoucností i nezkušeností, odporem ke všemu nepravdivému a falešnému a vyostřeným smyslem pro pravdu.

Kompoziční výstavba Rozovovy hry Věčně živí si zaslouží, aby jí byla věnována pozornost. První dějství, zahrnující okruh rodiny Borozdinových,

probíhá ve volnějším tempu. Postavy se představují, divák má možnost obdivovat ideální rodinné prostředí, kde se všichni uznávají, váží si jeden druhého bez jakýchkoliv oficiálností a přetvářky. Druhé dějství charakterizuje odlišné prostředí kolem Marka s jeho zjevnou ambiciózností, rozvíjí téma měšťácké nezúčastněnosti a krajního sobectví nesnesoucího srovnání s běžným jednáním řadových lidí. Odvolávání se na jedinečnost, výjimečnost talentu vnáší do tohoto dějství zvláštní exaltovanost a nepravděpodobnost, protože kontrastuje s jednáním Borise, schopným se zřeknout jedinečných výzkumů a obětovat dosavadní vědeckou práci. Třetí dějství se přenáší znovu do prostředí Boroz-

dinovy rodiny a vzniká dojem, jako by druhé dějství zůstávalo osamoceno a vyděleno. Neméně poučná je i charakteristika Rozovových postav, kdy pozitivní se projevují jako zdrženlivé, lakonické a věcné, zatímco záporné oplývají mnohomluvností a jejich slova se neshodují se skutky.

Zevrubnější rozbor dramatiky šedesátých let by doložil, jak zde uzrávaly postupy charakterizující dnešní produkci s jejím ponorem do světa etických a filozofických podmínek, snahou uvádět dílčí události do potřebných souvislostí. Jedině menší znalost může připouštět hledisko, jako by ve hrách I. Dvoreckého (Člověk odjinud a Kovaljovová z provincie), O. Bokareva (Oceláři, Hranice odpo-

vědnosti), A. Gelmana (Prémie, Zpětná vazba, My, nížepodepsaní) nastoupila úplně nová fáze, nesouvisející s dosavadním směřováním sovětského dramatu. Bez nadsázky lze konstatovat, že současné publicistické drama rehabilitovalo hru z výrobního prostředí s její ilustrativností, mělkostí záběru, rozvíjením úzce průmyslové tematiky bez podstatnějšího vztahu k celospolečenské problematice. Publicistické drama představuje vyšší stupeň dokumentární tvorby a jeho úspěch podmiňuje jednak značná míra otevřenosti a občanské statečnosti, s níž jsou posuzovány „dlouhodobé potřeby“ vývoje sovětské společnosti, a nikoliv „otázky dané chvíle“; jednak filozofický a etický náhled.

DS TYL MKS RAKOVNIK – V. ROZOV: HLEDÁNÍ RADOSTI. FOTO P. ŠTOLL



živý odkaz naší avantgardy

Objevy a postupy české meziválečné divadelní avantgardy jsou dodnes velmi inspirativní a nemusí jít ani o jejich aplikaci v „divadlech studiového typu“ (viz stejnojmenný sborník, vydaný Divadelním ústavem). Teorie a praxe avantgardy je natolik nakažlivá, že její impulsy najdeme v Praze i oblastních divadlech, u profesionálů i amatérů. Mladí má a bude mít vždy k avantgardě blízko: jsou jedné krve.

Pravda, někdy jde o přejímání vnějšíkově, z druhé ruky (E. F. Burian měl po návratu z koncentračního tábora v roce 1945 při návštěvě pražských divadel pocit, že je režijně vykrádán). To je přejímání netvůrčí a vede k ustrnutí. Nedávno ostatně na jugoslávském festivalu BITEF měl podobné pocity polský režisér Grotowski, který polemizoval s divadelníky, kteří odkoukali jeho postupy, ale užívají jich bez jeho filozofie a etiky, často v nesmyslném kontextu.

Jeden z hereckých oponentů Grotowského později na zkoušce opakoval jeden prvek jeho režie — mluvení do poháru, jež propůjčuje hlasu tajemnou rezonanci. Když byl kolegy přistižen, tvrdil, že šlo o nápodobu neuvědomělou. Tak silný může být někdy vliv určité divadelní módy.

Pokud jde o přejímání uvědomělé a záměrné, kde je jasná funkce, bylo jistě injekcí našemu divadlu obnovení West Pocket Revue v divadle Excelsior, návrat Nebe na zemi či Golema, připomínající dědictví Osvobozeného divadla. Rovněž Schmidova montáž o avantgardě Depeše a jiné na koleč-

kách, jejíž vtipný program poskytl přehled dobových fakt, třebaže s několika chybami ve jménech a slovech. Tyto a jiné inscenace dokazují, že má naše avantgarda dosud plně co říci, že i její případná naivita a nezkušenost léty dožrála. Ostatně v mnohém zůstala avantgarda dosud nepřekonána.

Ať si totiž vezmeme kterýkoliv současný postup, zrušení rampy, improvizaci kolektivní i sólovou, syntetičnost jevištních složek i hereckého projevu, metaforické užívání světla či rekvizit, diaprojekci či film, odstup herce od postavy, experimentaci s divadelním prostorem, kostýmem, účast hudby, atd. — to vše objevila kdysi meziválečná avantgarda jako prostředek, jak zachytit složitost současného světa (a ta se léty ještě zmnožila). Nevyčerpatelnost nápadů plynula z toho, že avantgardní tvůrci měli co říci a měli odvahu jít po nevyšlapaných cestách. Ustrnulost forem a manýra jim byla cizí.

Také hravost a oscilace mezi tragikou a komikou, zjištění, že „rubem srandovna je poezie“, odpor k mechanickému kopírování života podle měřítká „pravděpodobnosti“ či „srozumitelnosti“, úředně stanovené, se zrodily v avantgardě. Avantgarda obhajovala v často nelehkých podmínkách právo na vlastní myšlení, na fantazii, na humor, který by nebyl pivní ani vulgární, a hudbu, jež by nekazila vkus (E. F. Burian ne nadarmo brojil

SOVĚTSKÝ REŽISÉR V. MEJERCHOLD V ŠATNĚ S VOSKOVCEM A WERICHEM, 30. LÉTA

proti nadužívání dechovky, kterou, podle jeho postřehu, buržoazie dávala pracujícím jako lacinou náhražku za skutečné hudební umění). Avantgardní kolektivy vznikaly spontánně, zdola, jako dobrá parta generačně a názorově spřízněných lidí, ochotných obětovat umění hmotný dostatek, osobní pohodlí. Disciplína jim byla samozřejmostí, elán přirozeností.

V E. F. Burianově D 34 se např. herci nevzpouzeli zkoušet přesčas, neustále se prakticky i teoreticky zdokonalovali (tanečníci se učili dikci, činoherci tanec a scénický pohyb kromě zpěvu a recitace, dobrou intonační průpravou byl voiceband). Zároveň si divadlo školilo příští členy. Osvětlovač Mandaus byl přítomen od první zkoušky a znal dokonce zpaměti text, takže mohl na zkoušce Máchova Máje herci napovědět. Technický personál v Děčku byl uváděn (na rozdíl od oficiálních scén) na programech a byl uvnitř divadelního kolektivu pokládán za rovnoprávnou tvůrčí složku, na níž závisí výsledek stejně jako na herci. V legendárním představení Čecha a Němce od J. N. Štěpánka, manifestujícím solidaritu českých a německých divadelníků proti fašismu, se zásluhou Valtra Tauba český technický personál Nového německého divadla děkoval s účinkujícími, dokládaje tak tutěž jednotu.

Frejkovo a Gamzovo navázání na ruský jevištní konstruktivismus ve 20. letech mělo dvojí přínos: jednak vyžadovalo od herce novou, akrobatickou průpravu, jednak vytlačovalo z jeviště kaširované materiály, usilující o vyvolání iluze skutečnosti. Šlo jim o pravdu na scéně i v hereckém projevu, a to pravdu nikoliv bezděčnou, gesto, jež by nebylo beztvaré vlivem nezvládnuté emoce, nýbrž o svěbytnou, jasnou a záměrnou jevištní tvorbu, jež dovoluje zapojení fantazie, hry, snu, touhy či vize. Skutečnost měla být uchopena metaforou, zkratkou, znakem. Tempo a technický rozvoj moderní doby našly výraz v dynamice, gradaci či rytmu jazzu. Sentiment byl vytlačen sportem a gagy klauniád. Film inspiroval k pantomimě a montáži, rozhlas k fónické poezii a efektům.

Autorské, inspirované herectví Voskovce a Wericha a ostatních z Osvobozeného divadla usilovalo rovněž o autenticitu jevištní tvorby, o to, aby divadlo jen pasívně nezrcadlilo život nebo jeho mrtvé scénické znázornění v podobě zavedených a nic neříkajících výrazových konvencí a klišé. Každá inscenace a každý sebemenší herecký úkol zde byl přijímán jako popud k vlastní samostatné práci, dobrodružství hledání, přinášející pocit





dokonalé seberealizace (má divadlo bez tohoto pocitu vůbec smysl?).

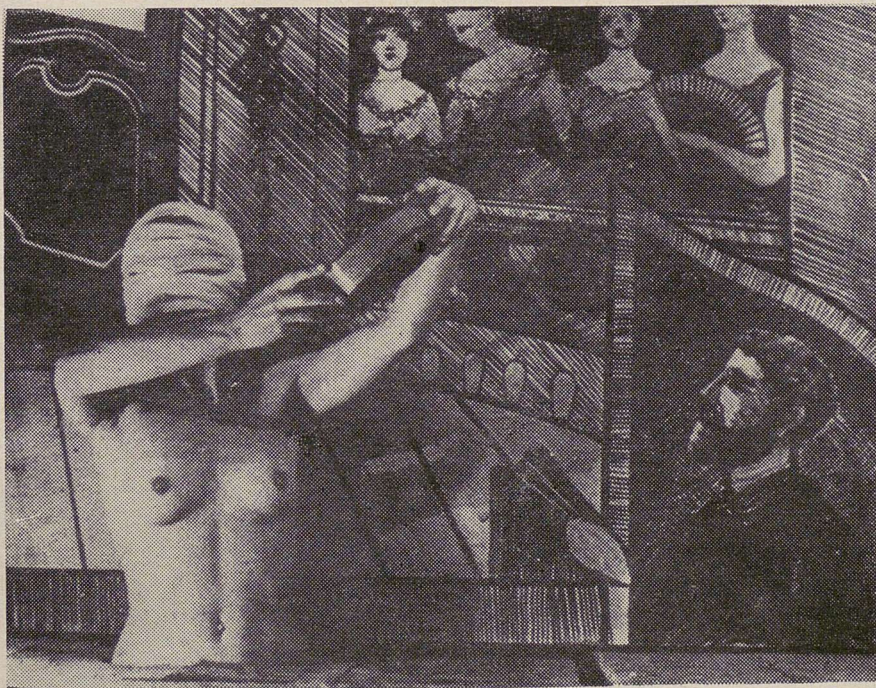
Jestliže dnes sovětské režiséři, dědici ruské divadelní avantgardy, tvrdí, že nemá-li být zkouška svátkem, nepodává-li se režisérovi navodit dobrou tvůrčí atmosféru a získat herce pro svou představu, nevznikne inscenace, jež by zaujala, je v tom kus dlouholeté zkušenosti.

Avantgardní příklad režiséra, který svou přípravu doma nebere jako dogma, a je schopen tvořit přímo „na place“, tj. rozvíjet a pohotově vyvolávat impulsy, které přicházejí do jeho koncepce od ostatních, je víc než aktuál-

JEDNA Z PRVNÍCH KONSTRUKTIVISTICKÝCH SCÉN – FREJKOVA REŽIE MOLIEROVA CIRKUSU DANDIN (JIRY DANDY), 1925

ní. Avantgardní režiséři věděli, že divadlu nelze nikoho naučit, že je potřeba talentu a humor že je dar, který lze rozvíjet a kultivovat, nikoliv však nařít nebo naplánovat. Byli staršími kamarády svých herců, dovedli strhnout, vyprovokovat, předvést, co chtěli — byli krátce divadel-

AVANTGARDA NEBYLA PRUDERNÍ – HONZLOVA SURREALISTICKÁ REŽIE ARAGONOVA-BRETONOVA POKLADU JEZUITŮ (OSVOBOZENÉ DIVADLO, 1935). FOTO V. HANZL



níky, neuznávajícími nadvládu literatury nad divadlem. Jejich materiálem nebyl pouze text, ale herec, světlo, prostor, scéna, scénický zvuk atd. Věděli, jak křehká je hercova sebedůvěra. Věděli, že herec, který bez vnitřní účasti splní režijní požadavky, ne-
tvoří.

Avantgarda bývá (jak to často proklamativně sama činila) stavěna do protikladu k oficiálnímu divadlu První republiky. Tento protiklad je oprávněn pouze částečně. Jestliže se totiž vztahy v kolektivu a politickým zaměřením avantgardní divadla od oficiálních lišila zásadně, pak praxe nevyklučovala vzájemné vlivy.

Vždyť na konzervatoři, tehdy jedině divadelní škole u nás, vyučovali herci Národního divadla a žáci si mohli v Národním divadle, zvláště pokud byli přijati do sboru elévů, vytvořeného Hilarem, zahrát už při studiu na škole. Někteří avantgardní herci se učili u herců Národního divadla soukromě. Hilar i Dostál sledovali (a inspirovali se) avantgardním děním, zejména po evropských turné Tairovova Komorního divadla. Hilar měl mít přednášku o voicebandu E. F. Buriana na jednom z vystoupení tohoto tělesa ve 20. letech. Výstava Hilarových scénografií byla uspořádána v Umělecké besedě, kde sídlilo původní Osvobozené divadlo, atd.

Posléze si avantgardní režiséři, Honzl a E. F. Burian krátce, Frejka a Stibor trvale, vyzkoušeli na oficiálních scénách možnost realizace avantgardních postupů v podmínkách, jež mohly někdy způsobit kompromis, jindy však zprostředkovaly vzájemně užitečnou inspiraci oficiálního a avantgardního divadla. Vždyť jistě ne všichni režiséři oficiálních scén, závislí umělecky i politicky na tom, kdo divadlo financoval, byli umělecky sterilní a neschopní se o svou koncepci porvat.

Avantgarda si ze svých amatérských počátků přinesla chuť, sílu a odvahu bořit konvence, oprostit se od čistě kasovních zřetelů a obhájit vůči konzervativním vlastníkům divadel také potřebnost a užitečnost omylů, bez nichž by vývoj stagnoval. Věděla, že každý opravdový umělecký čin má zároveň politickou platnost už tím, že potírá neumění a kýč.

A to nemluvíme o politickém zápase — stačí si připomenout zkušenosti E. F. Burianova Děčka a Osvobozeného divadla s cenzurou, jakož i úřední uzavření obou těchto avantgardních scén 30. let jako nepohodlných, účinných bojišť s reakcí. Osvobozené divadlo, které usilovalo o kritiku očistnou mocí smíchu, scéna, kde se mohlo z reakcí obecnstva poznat veřejné mínění doby (bylo to divadlo ne pro intelektuálního, ale inteligentního diváka, který se zde zdokonaloval v samostatném myšlení) bylo vzácností, jakou ocenil i třeba Mejerchold.

JAROMÍR KAZDA

ZNOVUZROZENÍ RODU PŘEMYSLOVSKÉHO

V rámci prvního ročníku Smetanova festivalu 1981 uskutečnila se v Plzni vedle řady zajímavých akcí z různých oblastí umělecké tvorby a vedle vědeckého symposia na téma Historické vědomí v českém umění 19. století i premiéra hry Ferdinanda Břetislava Mikovce *Záhuba rodu Přemyslovského* nastudovaná amatérským Divadlem Dialog, souborem ZK ROH Škoda.



DIVADLO DIALOG – F. B. MIKOVEC: ZÁHUBA RODU PŘEMYSLOVSKÉHO

Premiéra *Záhuby* 9. ledna 1848 byla svého času první demonstrací opozičního programu nastupující generace bezprostředně potylovské, jejímž čelným představitelem byl dramatik a kritik F. B. Mikovec. Zatímco Tyl byl typickým autorem národního obrození, tvůrcem lidových báchorek, zábavných obrazů ze života a vlasteneckých tragédií s důrazem na výchovu k národnímu uvědomění, zdál se nastupující generaci tento kabát výlučně národního programu už těsný. Otázka národního bytí se zdála být vyjasněna a umělci kolem Mikovce usilovali o „světovost“ svých prací příklonem k moderním romantickým proudům a k odkazu velkých dramát světové klasiky. Mikovec sám byl velkým citem Shakespeara, bojoval za jeho zdomácnění na českých jevištích a ani duch hugovského romantismu nezůstal bez vlivu na jeho tvorbu. Při práci na *Záhubě* vsadil především na dějovost, českou historii ošperkoval romantickými prvky (proto se zde objevují mezi

klíčovými postavami i osoby nehistorické – např. poslední Vršovec Přech z Koldic a jeho dcera Jarmila, či duryňský rytíř Kunrád z Pottensteina), včlenil do hry řadu citací a parafrází historických materiálů a vložil do ní navíc řadu analogií k současným společenským poměrům – právě tato aktuálnost jistě zapříčinila cenzurní zákaz hry v dobách bachovského absolutismu.

Ať již bude současná plzeňská amatérská inscenace různými kritiky a diváky hodnocena různě (první čtyři reprízy znamenaly zatím jednoznačně kladný divácký ohlas), je bezesporu uvedení nejlepší Mikovcovy práce dramaturgickým činem značného dosahu. Vždyť tato zcela jistě nejvýznamnější hra vytvořená v atmosféře revolučního roku 1848 byla na posledy uváděna v roce 1922 na scéně Národního divadla a to ještě ne v originálním znění, ale v úpravě V. Tilleho.

Hry české klasiky, pakliže se dnes vůbec uvádějí, inscenují se většinou s dnešním nadhledem, s ironickým odstupem, či jako parodie původních textů a inscenačních postupů. Jelikož se tak už děje pěknou řádku let a téměř šmahem, nelze již při tomto přístupu o nějakém velkém experimentování mluvit. Jiří Samek, člen DJKT, režisér plzeňského představení, se pokusil o experiment zcela jiného druhu, pokusil se inscenovat hru tak, jak byla divadla hrána v polovině minulého století. A nešlo mu ani tak o přesnou laboratorní zprávu o technických a uměleckých prostředcích oné doby, jako o zachycení atmosféry a ducha obrozeneckého divadla. Inscenoval text hry v původním znění (pouze s několika drobnými škrtly dramaturga inscenace dr. J. Someše, člena DJKT) s důrazem na autentičnost projevu všech představitelů postihující především první plán hry bez psychologizování a problematizování vzájemných vztahů. Dokázal překlenout patos předlohy nikoli zcizilněním projevu, ale důrazem na vnitřní opravdovost a vyrovnal se s naivitou klasického textu samozřejmostí a prostou interpretací.

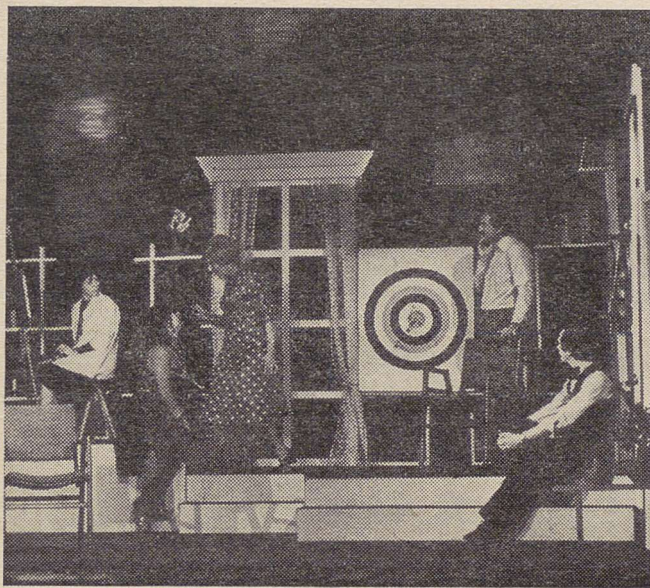
Přestože se obtížný text i přes úctyhodný počet jednajících osob podařilo realizovat se vzácnou vyrovnaností, bylo důležité správné uchopení těchto postav, které především udržují celé drama „v tahu“ – čestného, demokratického, leč dosud nezkušeného Václava III. (P. Černý), osudem stávaného Přecha z Koldic (M. Plas), jeho dcery Jarmily (A. Šilhánková) a vnitřně rozpolceného cizáka Kunráda z Pottensteina (F. Pohl). Je obtížné vyzdvihovat jednotlivé postavy či pasáže v inscenaci v amatérských podmínkách neobvykle vyrovnané a stylově čisté, přesto bych chtěl připomenout alespoň většbu opata Kunráda Zbraslavského (B. Huleš), píseň pěvce Dalimila (M. Choutka) s melodií komponovanou k prvnímu uvedení hry, galantně laděné výstupy královny Violy (I. Rozhoňová) a německé dialogy poběhlíků Kurta a Waltera (M. Anton a J. Pelech).

Ačkoli se režisérovi a hercům, za vydatné pomoci výtvarníka B. Bartáka, člena DJKT, podařilo zachytit ducha doby vzniku hry přesně a s vážností, divadelní představení dotváří – jak jinak – divák doby dnešní, který už se nemůže přes menší či větší naivnosti tehdejšího divadla přenést úplně vážně. A tak onen dnešní pohled (a nadhled) se projevuje s různou intenzitou nikoli v jevištním dění, ale právě v divákově reflexi a proměňuje tragédii z roku 1848 za záležitost místy poněkud úsměvnou. Což, podle mého názoru, není na škodu. Neboť i tak, v dobré pohodě a se shovívavým úsměvem, je možno v celé šíři vychutnat bohatství jedné důležité kapitoly obrozené kultury a košatost a krásu jazyka předků.

Pýsníme se bohatstvím své divadelní klasiky, alespoň si ji často slovy připomínáme. Na našich scénách se však z této oblasti stereotypně opakuje jen několik titulů, které by se snad daly na prstech spočítat. Běžně se inscenují jen práce

J. K. Tyla a některé hry V. K. Klicpery a to většinou ještě jen v moderních dramaturgických prepisech. Plzeňská inscenace Divadla Dialog autora F. B. Mikovce k trvalému životu na našich scénách stěží vzkrísí, ale alespoň ho připomene. Záhada rodu Přemyslovského je zároveň důkazem, jak amatérský soubor může se ctí spolupracovat na akcích, zajišťovaných pouze profesionálními tělesy. Vladimír Gardavský

CO NOVÉHO V MÁJI?



DS MÁJ – J. PATRICK: PODIVNÁ PANÍ SAVAGEOVÁ. FOTO P. STOLL

Divadelní soubor Máj UKDŽ Praha, nositel Ceny NVP, oslavuje v tomto roce čtvrtstoletí své existence.

Nežije z minulosti, dokonce ne ani z té loňské, ověřené vavříny úspěšných inscenací (G. Figueiredo: Liška a hrozy v režii Františka Mikeše; B. Fixová: Kterak se čert o princeznu pokoušel v režii Magdy Mikešové). Je známý stálou vysokou úrovní své práce. Nejnovější úspěšnou premiérou byla hra J. Patricka Podivná paní Savageová v režii Luboše Novotného. Mladí členové souboru nastudovali původní pohádku autora ze svého středu Jiřího Cinkejse Strašpytlův z Nevidána, se kterou se představili na IX. pražské přehlídce Divadla dětem a vzbudili hned napoprvé kladný ohlas.



DS UKDŽ MÁJ – J. CINKEJS: STRAŠPYTLŮV Z NEVIDÁNA.

V dramaturgickém výhledu má soubor, jak jsme se dověděli od jeho vedoucího Miroslava Rady, hry Oldřicha a Božena Františka Hrubína, Válku s mloky Karla Čapka a samozřejmě pohádkové hry. K životnímu jubileu Ladislava Lhoty, nestora souboru a činorodého „kluka“, kterému bude v příštím roce teprve 75 let, připravují Pásmo aktovek, jež by mělo vyvrcholit monologem starého herce z aktovky A. P. Čechova Labutí píseň právě ve Lhotově podání. Máj mívá minimálně dvě premiéry ročně, někdy i čtyři, vždy přitom pamatuje i na dětského diváka. Ke svému 25. jubileu chystá almanach a výstavu. Vlastimil Vencelík

PRŮKOPNÍK UMĚLECKÉHO PŘEDNESU

Letos na jaře si československá kulturní veřejnost připomněla patnáct let od smrti profesora Rudolfa Waltra, nositele vyznamenání Za vynikající práci. Odešla s ním jedna z výrazných a všestranných postav našeho uměleckého života – herec, režisér, pedagog a v poslední tvůrčí etapě především propagátor tzv. Divadla jednoho herce.

R. Walter začal svou divadelní dráhu jako herec brněnské činohry: zůstal jí věren, i když ani pěvecké úkoly v opeře mu nebyly cizí. Po první světové válce přichází ke slovu Walter-režisér, překladatel z francouzštiny a němčiny (např. proslulé Wedekindovo Probuzení jara) a od r. 1925 vedoucí brněnské činohry (jeho největším hereckým a režijním úspěchem byl tehdy Ibsenův Peer Gynt). Ve třicátých letech, kdy v činohře postupně působí E. F. Burian, J. Honzl a A. Podhorský, nacházíme umělce opět v opeře a při zavádění tradice scénických melodramů. Vyučuje také na konzervatoři, pracuje v rozhlase a dokonce sám brzy píše. Za čtvrtstoletí působení na brněnské konzervatoři formoval R. Walter desítky našich významných divadelníků – mj. Peška, Högra, Doležala, Lukeše, Sokolovského a vůbec většinu dnešních brněnských herců střední generace. Komorní hry, které R. Walter v orientaci na český i světový klasický repertoár organizoval od r. 1942 se svými žáky, byly v té době jediným českým divadlem v Brně. Ač těžce nemocen, je Rudolf Walter po válce všude tam, kde se v brněnském divadelnictví něco děje – jako šéf Svobodného divadla (předchůdce dnešního Divadla bratří Mrštíků), režisér a herec (v bývalém Divadle J. Fučíka, v DbM).

Po vítězství v celostátní soutěži v uměleckém přednesu r. 1956 pracuje R. Walter soustředěně a intenzivně na tomto poli. Jeho ryzí čtecké a vypravěčské umění uzrálo ve vyhraněný a osobitý projev, vycházející vždy z hlubokého vnitřního přístupu k textu a sloužící tak především autorově myšlence. Nebývalá kapacita Waltrovy trénované paměti umožnila na oblíbených večerech v brněnském Domě umění nebo za hostování v pražské poetické vinárně Viole vyslechnout Šolochovův Osud člověka, Erenburgovy Dýmky, Nezvalova Edisona, Jeseninův příběh Anna Sněgina, apokryfy K. Čapka i jeho život a dílo skladatele Foltýna, povídky J. Drdy, Holanovu poému Terezka Planetová a další klenoty naší i světové literatury. Celkem třináct premiér v letech 1960–1965 svědčí výmluvně o tom, že si prof. Walter přes zhoršující se zdravotní stav nedopřával oddechu.

Ani za života, ani když za jeho „Divadlem jednoho herce“ spustila oponu smrt, nedočkal se Rudolf Walter zvláštních poct a uznání. Jeho umělecký odkaz z posledních let, zhodnocený alespoň v hrubých rysech péčí Divadelního ústavu v Praze v publikaci Jiřího Hraše Rudolf Walter (1970), rozvíjeji však po svém další pokračovatelé v oblasti Divadla jednoho herce.

Vít Závodský

LÁŤA Z OKNA

Pod názvem Občasný divadelní soubor OKNO se skrývá bývalé Divadlo v uvozovkách. Textař a povídkář Jiří Weinberger a jeho dlouholetý kolega – skladatel, zpěvák a multiinstrumentalista Václav Lahodný si na jeviště přizvali hudebníka

a herce Jana Folprechta a dvě dívčí tváře, patřící Pavle Nešetové a Daně Riedlové.

Weinberger už jako autor vyzkoušel několik cest, nikdy však u zvoleného žánru nezakotvil. Buď se přehnaně snažil o dotažený scénický tvar, anebo naopak zbytečně překomplikoval příjemný proud textového večera. Proto jsem od premiéry s názvem *Znáte Láďu* příliš nového neočekával, ale můj názor se bohudík ukázal přehnaně skeptický. Od první povídky, která dává název představení, se na jevišti objevil nový Weinberger, který za necelé dva roky (od premiéry Celotýdenních jeslí) vyvrátil. S dostatečným citem a vědomím vnitřního náboje povídek vystupuje jako sólový herec, kterého ostatní pouze hudebně doprovázejí.



OKNO – ZNÁTE LÁDU? FOTO I. ROMPALA

Všech deset povídek je zajímavých a každá z nich má v sobě něco z absurdnosti zbytečnosti, kterých se stále dopouštíme. Neobyčejně působí i povídka, poeticky zachycující věc na první pohled fádni a prozaickou, jako je jízdni řád. Weinberger tady s nespoutanou hravostí, téměř po slabkách, vykovává průzračně znějící zvon zvukomalebné poezie všedních věcí. Podobné náznaky se dříve objevovaly v jeho písňových textech, které jsou dnes také vybroušenější. U některých písniček proti dřívějšímu však zarazí „učesanost“, kterou vynahrazuje Lahodného hudba i zpěv obou dívek, z nichž se o poznání jistější zdála D. Riedlová.

Weinberger vyvrátil nejen jako autor, ale i herecky. Zredukoval svůj rejstřík na nejdůležitější gesta a akce, které v pravou chvíli podtrhnou příslušnou pasáž povídky nebo písničky. Představení *Znáte Láďu* ukazuje nové možnosti autorské tvorby.

OKNO dává ve svých představeních možnost i hostům. V našem případě se na jevišti objevila jedna z předních osobností pražské amatérské pantomimy Petr Herold. Svými hodnotnými etudami vytvořil protipól Weinbergerovu mistrovství ve verbální sféře.

Michal Stein

FESTIVAL POHÁDEK

Již počtvrté konal se letos na jaře ve Znojmě festival inscenací pro děti, nazvaný Znojemský strom pohádek. Během týdne v něm vystoupilo ve dvanácti představeních šest amatérských kolektivů Jihomoravského kraje, zatímco v hledišti se vystřídalo na 4800 vděčných diváků. Součástí přehlídky byly rovněž odborné semináře.

Vítězem festivalu se stal domácí soubor Jihomoravského divadla Znojmo s originální úpravou, invenční režii a vyrovnanými hereckými výkony ve hře Pavla Gryma Bubáci. Případly mu také samostatné ceny za režii (Jiří Čapoun) a jeden ze dvou nejlepších hereckých výkonů (Ondřej Štátník jako pan Piáno). Stalo se tak po zásluze, protože hostitelský soubor nabízí svému dětskému obecenstvu každoročně okolo šedesáti představení a tak v něm cílevědomě vychovává své budoucí dospělé publikum. Jako druhá se umístila Mladá scéna JKP ROH Třebíč s nápaditým nastudováním pohádky Josefa Lady, Jany Weberové a Ivana Bednáře Bubáci a hastrmani (cena za nejlepší herecký výkon Ivaně Trnkové v roli Pulce). Na třetím místě skončil kolektiv ZK ROH n. p. Oděvní průmysl Prostějov, který uvedl text Jana Jílka *O Šípkové Růžence*. Ocenění za scénografii získal Zdeněk Václavěk z Divadla Hanácké obce Prostějov, cenu mladého talentu Jaroslava Polícarová z Jihlavy a konečně zvláštní cenu poroty Ivana Nosková z Třebíče. Vedle odborných posuzovatelů pracuje vždy ve Znojmě také dětská porota. Svůj hlas letos přiklala inscenaci hry Zdenky Horynové *Zkoušky čerta Belínka* v podání divadelního souboru ZK ROH OUNZ Psychiatrické léčebny v Jihlavě.

vz

ANI SE VĚŘIT NECHCE

Čeští mimové mají od letošního března své centrum. Je v Praze a jmenuje se Branické divadlo pantomimy. Vedle známých profesionálních skupin a jednotlivců, jako jsou Divadlo Na provázku, Cvoci, Gag, Nonsens, Pražský komorní balet Pavla Šmoka a Jaroslav Čejka, se tu scházejí i amatéři, např. Hubert Krejčí a jeho Yorickova pantomima z Pardubic, vítěz loňského Festivalu amatérské pantomimy v Litvínově Jiří Němec, pražská Mimosa nebo poloprofesionální Divadlo grotesky z Ústí nad Labem a Skupina Michala Nesvadby. Často se setkávají začínající mimové se svými zkušenějšími kolegy přímo na jevišti, a to je škola nejdůkladnější. Mohou konfrontovat různé pantomimické styly, výrazové prostředky a nápady. Kromě toho nad každým amatérským představením má některý z profesionálních umělců patronát, což umožňuje odstranit řadu drobnějších nedostatků ještě na poslední zkoušce.

V Braníku se připravují i další akce. Jednou z nich je Malý festival československé pantomimy, který se uskuteční ve druhé polovině června. V jeho amatérské části bude mít premiéru nový typ představení, nazvaný *Tváře*. Na zadané téma mimové předvedou své vlastní etudy. Pod vedením Borise Hybnera a za účasti diváků se pak rozvine diskuse, jak scénky vznikly, kde mají své slabiny a které nápady by mohly být vylepšeny. Tím zájemci nejen vniknou do tajů tohoto svěbytného divadelního oboru, ale také se více seznámí s jednotlivými aktéry setkání. S podobnými večery se počítá především v příští sezóně.

O prázdninách se sjede několik desítek amatérských mimů do Braníka na Letní školu pantomimy. Pořadatelé by tak chtěli navázat na tříleté zkušenosti s podobnými týdenními kursy v kulturním středisku Na Zavadilce v Praze 6, které se uskutečňovaly ve spolupráci s Ústavem pro kulturní výchovnou činnost. Účastníci budou rozděleni do několika skupin podle schopností. Mezi lektory se do tvůrčích dílen zařadí nejlepší současní profesionální mimové.

Milan Haluška

Nad článkem V. Šrámkové (AS 1/81) o stagnaci českého uměleckého přednesu mne napadla řada souvislostí. Třebaže bych na svoji pravdu nepřísahal se vším všudy (může platit pro mne nebo pro ty interprety, co cítí podobně) myslím si, že na článek o konfrontaci českých a slovenských recitátorů ve Valašském Meziříčí je nutno reagovat diskusně. Šrámková nastínila dosti ostře kontury obou recitačních škol, pokusila se ve zkratce vysledovat příčiny. Následujících pár glos chce některé myšlenky rozvíjet, jiné prozkoumat spektrum praxe. V každém případě však také hledat cestu, kudy z krize ven.

Zatímco Češi v interpretaci textů tíhnou víc k myšlence, ideji vypreparované z básně, Slováci akcentují spíš obrazivou, metaforickou strukturu přednášeného textu, píše Šrámková. Nedivím se tomu. Totéž by mohla napsat o recitaci třeba Poláků, kteří navíc — ve shodě s dynamikou své mateřštiny — berou pohyb při interpretaci jako něco samozřejmého, o gestech a dalších mimojazykových prostředcích ani nemluvě. V čem je tedy příčina, že se z našich recitačních přehlídek staly mnohde zasmušilé monology „uměřených“ recitátorů, kteří se zaboha nepokusí o průlom do tradice, i když musí cítit, že je tenhle krunýř svírá?

Odpověď není lehká. Odborníci by se měli zamyslet nad tím, proč se povážlivě snížil počet amatérských recitátorů vzhledem k dalším příbuzným žánrům, proč se poezie víc zpívá a v této podobě mezi mladými žije nejlépe, proč i špatné písňové texty leckdy suplují poezii jako takovou, což cítí i interpreti písniček a prokládají je (pohříchu neuměle a mnohdy přímo školsky protismyslně) „recitovanými“ vložkami... Ano, je tu *potřeba poezie* a její interpreti by to neměli těžké, kdyby... Kdyby tu po léta nepanoval spíš umrtvující nežli inspirující úzus uvádění poezie v televizi, kdyby se recitační přehlídky a soutěže nekonaly jaksí na okraji zájmu, kdyby se v klubech mládeže poezie spojila s tím, co by ji mohlo umocnit a netrčela pak z programů jako nutné zlo při nejrůznějších „slavnostních“ příležitostech. Kdo za tohle může — myslím, že teoretici uměleckého přednesu nejméně. Ostatně je jich hrstka a publikací o tom, jak recitovat, stejně tolik. Ten, kdo vstupuje na tohle kolbiště, musí se spíš intuitivně pít od samého počátku po tom, co by mu dalo inspirativní impuls, kterého je aspoň pro začátek zapotřebí. Ale kde takový počinek hledat? Nemá to začínající adept lehké, aby si objevil „svoji“ báseň, neřkuli už přímo autor...

Dramaturgie recitátora, jeho myšlenkové vybavení, okruh jeho autorů — to vše je důležitý předpoklad, aby se recitace stala projekcí básníka

JEŠTĚ JE ČAS?

i přednášeče. Aby ten, kdo přednáší báseň, ji doslova a pokaždé jako by znovu psal před očima posluchačů — to je pro mne znakem smysluplné recitace. A jak je to v praxi? Kolik mladých účastníků všech těch studentských a učňovských soutěží je schopno si svého básníka najít? A kdo jsou ti, co jim nabízejí texty často přímo kalkulované pro bezkonfliktní projití tou či onou soutěží? Vede tyhle otevřené mladé a bezelstné duše někdo k tomu, aby se inspirovaly osudem některého z básníků? Vykládá jim dejme tomu o dělnické poezii z dob Hlaváčka, Šrámka, Tomana ve spojitosti s jejich životy, dá si někdo práci přečíst těm ochotným adeptům recitace třeba Neumannovy Nové zpěvy a strhnout je jejich podivuhodnou a provokující věcností? Nebo Whitman, básník — demokrat, je nutno něco dodávat k strhující enumeraci jeho kmenových básní? Pochopitelně, že tohle všechno je pouhá průprava, ale troufám si tvrdit, že takto „připravení“ přednášeči budou umět napříští prožít od počátku onen nádherný proces hledání svého autora... Lhostejno zda v antikvariátech, knihovnách či současně poetické produkci, důležité bude ono období ožehnavání textu směrem k sobě a od sebe pak k posluchači, návyk na takový postup. Zdá se mi, že touto cestou se zatím ubírá jeden ze sta, jinak bychom nemohli slyšet v soutěžích onu nadprodukcii poezie, kdy se zdá, jako by byly texty k recitaci rozdány všem najednou a všechny stejné...

Namítnete, že každý umělec musí projít oním hledačským obdobím, kdy se orientuje jaksí více podle intuice, kdy se metodická pomoc ani nesetkává s pochopením. Myslím, že právě tohle je omyl. Oč tu běží, je *inspirace*. Začínáme mnohdy špatně, když si myslíme, že ten a ten mladý člověk dobře zarecituje báseň, když mu nenápadně nabídneme tu text, tu ho popravíme, tu pochválíme. To — podle mne — až na dalším místě. První a zásadní bude vždycky *seknání* s interpretací jako s inspirativním impulsem, to opakuji. Interpret musí vycítit, že prostřednictvím textu dokáže říci všechno i o sobě, vyjít vlastní svět, neopakovatelný a podmíněný kromě textu i jeho osudem! Tato životní situace přichází neznámá vně recitační příležitosti, inspirace může přijít filmem, knihou, touhou vyjádřit hlasem a slovem to, co jiní dovedou tancem, obrazem...

Vzpomínám si na svůj první reci-

tační impuls. Na kterémisi student-ském večírku se jeden z přátel obrátil proti zrcadlu a začal s ním rozmlouvat prostřednictvím Ortenovy Sedmé elegie. Impuls krátký, ale stačil na vytvoření onoho spojení, oné touhy po interpretaci sebe a textu zároveň. Ještě léta jsem musel čekat na „svého“ básníka, ale ortenovskou poetikou se už dalo do poezie vstoupit a zabydlet se v ní. To vše pak už přes vlastní zkušenost, ale s oním počátečním užtknutím, řečeno obrazně. Přemýšlívám o tom při rozhovorech s mladými lidmi, kteří recitují. Text mi dala učitelka češtiny, vychovatelka, slyšel jsem ho v rádiu, říkají, když se jich ptám po dramaturgii... Opět jedna z příčin oné stagnace a bludného kruhu: poezie tu není pro opentlovávání slavnostních akademií, klubových večerů a dejme tomu diskoték (i to jsem už zažil!), ale jako stylový prostředník estetického sebeuvědomování. Je trochu nadnesené formulováno tak, že poezie by měla být organickou součástí životního stylu, ale hodně pravdy v tom je aspoň pro věkové údobí, kdy se vyhraňuje potřeba estetického řádu v životě mladého člověka, odkud většina mladých umělců začíná.

Lamentovat nad stavem současného uměleckého přednesu ovšem nestačí, sváďet převážnou vinu na malou inspirativnost hromadných sdělovacích prostředků bylo by uhýbáním před odpovědností nás, kteří přednes poezie a prózy považujeme za víc než pouhou službu básníkovi. Je nutno zamyslet se nad stavem uměleckého přednesu i z hlediska oněch recitačních soutěží, které nám nové interprety objevují, nad úrovní porotců a metodiků, nad využitím těch interpretů, jejichž sdělení nás zaujalo. V posledních letech zabudela soutěžní scéna akcemi, jejichž smysl je mnohdy utilitárně kampaňovitý a nikam nevede. Nenamítám nic proti resortním učňovským soutěžím jednotlivých ministerstev, leč jejich napojení na národní přehlídky je neproveditelné. Odbývají se na federální úrovni, poroty nezřídka tento aspekt nevezmou na vědomí a nepřizvou odpovídající odborníky, jejich metodické zhodnocení a přínos pro současný vývoj přednesu odšumí v rámci toho kterého resortu. Bylo by dobré zkušenosti z učňovských recitačních soutěží, které se v posledních letech konstitovaly, zobecnit a vtáhnout je do širšího kontextu interpretační problematiky. Totéž platí i o soutěžích a přehlídkách jednotlivých institucí (SČSP, Svaz žen aj.), ale i o armádní umělecké tvořivosti, v níž recitace má své ojedinělé místo a je početně obeslána jednotlivci i kolektivem. Tato košatá struktura vede k nejnepotřebnějšímu působení mluveného slova tak, že se kvantitou devaluje kvalita a že tedy vlastně chybí solidní orga-

nizační základna otevřená pro každého adepta stejně. Ať se to zdá jakkoliv protismyslné, méně soutěží by znamenalo pro vývoj žánru uměleckého přednesu daleko více než nekontrolovatelná (odborně i organizačně) tříšť dílčích akcí, jejichž tvůrčí podhoubí vyrůstá na neorganickém základě a povětšinou nemá zaručeny perspektivy uměleckého růstu a uplatnění.

Těchto pár poznámek na okraj kritického zamyšlení o valašsko-meziríčské soutěži si pochopitelně neklade za cíl vypracovat nějaké zásadní a závazné řešení. Je to jen propátrávání terénu, z něhož by se v budoucnu mohla stát solidní opěrná plocha. Nutno si uvědomit, že na vývoj před-

nesu působí mnoho faktorů, z nichž žádný není tak docela bezvýznamný. Ještě je čas, abychom jistě stagnování českého přednesu zastavili. Vyhnul jsem se schválně dvěma profesionálním scénám, které se tímto žánrem léta zabývají (*Viola a Lyře pragensis*), jejichž práce by zasluhovala rozbor daleko většího rozsahu. I ony jsou podle mého názoru v lecčems zasaženy tím, co bych nejspíše charakterizoval jako artificální přístup k textu, čímž míním (na rozdíl od hudební terminologie, ale ve shodě s Šaldou) přidech vyumělkovanosti a rutinérství. Pochopitelně že ne ve všech pořadech, ale i zde jako by se vytrácelo z repertoáru naléhavé poselství a bylo nahrazováno pouhým zajímavým a

navenek přitažlivým stylem interpretace, který je chltě nechťe v určité relaci s tím, co se vytýká amatérským recitátorům...

Jak dál? Navrhuji především uvážit společný postup — sjednotit všechny články do řetězu soustavné působnosti. Snad svolat i konferenci a zamyslet se spolu s teoretiky i praktiky nad možnostmi dalšího vývoje. Nepouštět ze zřetele příbuzné žánry, které umělecký přednes ovlivňují. Je například paradoxní, že se básník Kainar stal básníkem dnešních dvacetiletých přes písňovou podobu vlastní poezie, ale právě tento fakt nedává žádnou příležitost k beznaději. Protože nemůže být sporu o potřebě poezie. Právě dnes. MIROSLAV KOVÁŘIK

OBLOUK PETRA NÁROŽNÉHO

Teď si teprve uvědomuji, jaký veliký oblouk jsem v hereckém životě udělal. Od sezóny 1980/81 jsem členem pražského divadla Činoherní klub. A víte, že jsem taď začínal hrát divadlo dříve než kdokoli jiný z kolegů, kteří jsou dneska členy tohoto souboru? Pochopitelně tenkrát to nebyl ještě Činoherní klub. V téhle budově jsem hrával ochotnické divadlo v dobách, kdy to byla scéna Osvětové besedy Prahy 2 a jmenovala se Malá scéna. Já jako gymnazista jsem tajně, bez schválení ředitelky školy, vystupoval na této scéně v komedii, která se jmenovala Paní móda vládne věky. Hra měla kupodivu asi 150 repríz a byla pokládána za velmi úspěšnou. Myslím, že dneska bychom na to měli asi trochu jiný názor, jiná měřítká. Pamatuji se, že jsem hrál roli páska.

K povinnostem lidí, kteří v Malé scéně hráli, patřilo vystupovat také v pohádkách, které se hrály v neděli pro děti. Na amatérské divadlo moc rád vzpomínám, byly to krásné doby. Rád když někdo chce, abych vyprávěl humornou příhodu z hereckého prostředí, najednou si uvědomím, že mně se humorné příhody na profesionálních prknech nestaly, ale vzpomínám na doby ochotničení. Na lidi, kteří provozovali divadlo ve svém volném čase se zápletem ochotníků vlastním. Protože tam se přece jenom pracovalo v úplně jiném duchu a myslím, že i té legrace bylo daleko víc. Nebo je to tím, že jsme byli mladší.

Divadlo jsem měl moc rád a rád jsem ho hrával už od studentských let, ale dlužno říci, že v takovém tom momentu, kdy se člověk rozhoduje, co bude dělat dál, jsem před hereckou dráhou nějak tajemně cuknul. Buďto jsem si nevěřil, nebo v té době touha po divadle nebyla tak silná, nevím. Mne spíš lákala medicína, zajímal jsem se o psychiatrii a byl bych ji rád studoval. Navíc v té době

byla situace na DAMU přece jenom trochu jiná než dnes a zdálo se mi, že by mě tam stejně nepřijali. Dodneška, to konečně není žádné tajemství, mám dost špatné sykačky, které jsem tenkrát měl ještě o tisíc procent horší. To si už nikdo nedovede představit, jak jsem mluvil. Vlastně teprve až po několikaleté spolupráci se skupinou Plavci a po příchodu do Semaforu jsem začal chodit na foniatrii. A tak si myslím, že by to tenkrát byla drzost z mé strany a neodpovědnost komise na škole, kdyby takového člověka k divadlu vůbec vzali.

Dneska hraji v Činoherním klubu, takže láska k divadlu byla silnější než cokoliv jiného. Chtěl jsem po letech působení v Semaforu zkusit něco jiného. To, po čem jsem vlastně vyslo-

ně toužil. Příležitost jsem, díky režiséru Smočkovi, dostal velkou — ve hře Zuckmayera Hejtman z Kopníku. Myslím, že v tom byl i velký kus štěstí a souhra šťastných náhod. Dneska patřím možná k těm málo lidem, kteří mohou říct: jsem spokojený, to, po čem jsem toužil, se mi splnilo.

Tím ovšem není řečeno, že bych skončil s komediálním žánrem. Víte, já si myslím, že komedie a tragédie je rub a líc jedné mince. A že je nesmyslné, naivní a nepoučené tyhle dvě věci od sebe striktně oddělovat. Podle mne herec, který je velký v tragédii, by měl umět zahrát i komedii. Život také není jednoznačně komický či tragický, spíš tragikomický.

Připravila M. Grimmová

DIVADELNÍ KALENDÁŘ 1981

Také pro letošní rok vydal Divadelní ústav v Praze v redakci dr. Luboše Bartoška, CSc. Divadelní kalendář 1981. Zdánlivě suchý výčet dat a jmen je docela vzrušující čtení. Padesátistránková brožura přináší v obvyklé úpravě chronologický přehled zhruba 350 žijících jubilatů od padesátky po pětiletých nahoru ze všech českých i slovenských profesionálních divadel, a to tentokrát ve dvou částech (sestavily je Helena Cmíralová a Božena Šerová) podle jejich národní příslušnosti. Do publikace jsou zahrnuti významní činoherci, členové baletních, operních a operetních souborů, loutkáři, jevištní výtvarníci, choreografové, ředitelé, dramatici apod., ale rovněž přední divadelní teoretikové, historikové, kritici a publicisté, kteří mají

výrazný podíl na rozvoji našeho socialistického divadelnictví — ať už je výročí zastihuje v plné práci nebo na zaslouženém odpočinku. Teprve praktické využívání Divadelního kalendáře vždy ukáže, zda se na některého z jubilatů náhodou nezapomnělo (letos se to přihodilo např. šéfovi výpravy gottwaldovského Divadla pracujících, šedesátníku Zdeňku Hyblerovi). Během více než půlroční výroby kalendáře zpravidla se několik údajů změní; kromě jiných současných angažmá je to např. odchod národního umělce Bohuše Záhorského před jeho pětadesátiročními. Přesto však bývá Divadelní kalendář zejména našim teatrologům a publicistům dobrou pomůckou.

vz

škola - učitelé - drama

NĚKOLIK POZNÁMEK NA ZÁVĚR

„Když jsme v departementu Dolní Rýn zahájili akci Divadlo a škola, požadovali mnozí učitelé na divadelních, aby přicházeli do tříd a pracovali s žáky místo nich. Stávalo se to po pravdě řečeno dost často. A málokdy se přitom přiznávalo, že tím vlastně ztrácíme ze zřetele pedagogické cíle a dostáváme se na půdu „umělecké“ tvorby [umělecké ovšem opravdu jen v uvozovkách] a že je leckde za pedagogickou práci vydáváno špatné divadlo a za divadlo špatná pedagogická práce. Jestliže si je učitel vědom toho, že není vybaven a připraven na práci s divadelními výrazovými prostředky při vyučování, je herci nebo režisérovi právě tak jasné, že se nemůže v mnohém rovnat učiteli.“

„Máme tedy vůbec budovat mosty mezi pedagogikou a hrou, nebo máme stavět mezi oběma oblastmi zeď, prohlubovat trhlinu mezi nimi, aby byly rozpory ještě hlubší? Co se mne týče, jsem ve své vlastní pedagogické práci pro rozpory, které dokáže do školní práce vnést hra. Neboť při hře — a možná že jedině při hře — je dítě (ale i dospělý) schopno svobodně projevit své tvořivé schopnosti. A co jiného je divadlo nežli činnost, při níž člověk vstupuje do hry?“

Hru nelze pochopit ani z hlediska jedince, ani z hlediska vnějšího světa, ani z hlediska subjektu, ani z hlediska objektu. Poněvadž hra — díky tvůrčímu přínosu, jehož původcem je například, konflikt, — odkazuje současně k realitě jedince i světa. Veškeré poznávání se uskutečňuje skrze hru, nikoli naopak. Proto má „nepedagogická“ práce své místo v mé pedagogické práci. Je-li pedagogická práce charakterizována kontinuitou, vývojem, to, co nazývám „nepedagogickou“ prací pro mne představuje porušování této linie, zvyrazňování trhliny, aby konflikt nezmizel, ale byl stále produktivní.

To, že pokládáme za nezbytné respektovat rozdíl mezi oběma oblastmi,

nijak nevylučuje spolupráci mezi nimi. Ozřejmujeme tak hranice jedné i druhé, zpřesňujeme jejich funkci a působnost. Předcházíme tak zbytečným obranným reakcím, na nichž zbytečně plýtváme energií. Vnášíme do své práce více dynamičnosti, náročnosti — a to může být žákům jen k užítku. Jestliže funkci pedagogiky ve škole je v první řadě učení, získávání znalostí a přijímání dědictví s cílem porozumět a přizpůsobit se dané realitě (reprodukcce moci), funkci hry je klást otázky a přetvářet realitu a sebe samého.“

Úryvky z alsaských materiálů o dramatické výchově, z diskusních příspěvků J. M. Nesta a D. Boche na kolokviu o dramatické výchově, které se konalo v Cerisy koncem roku 1979, připomínají, že klíčovým problémem alsaské cesty za moderní dramatickou výchovou je místo dramatické hry a některých prvků divadla ve škole a že stojí za to lámat si s tímto problémem hlavu. Je to přirozené. Vždyť celý projekt vznikl z iniciativy středoškolských profesorů, na půdě středních škol stále zůstává a programově se rozvíjí jako součást učebních plánů.

Pro nás je ovšem dramatická hra ve škole prozatím ještě málem exotum. Domnívám se, že další cesty naší dramatické výchovy by měly vést i tímto směrem. Prvním krokem by mohlo být shromáždění a zaznamenání všech našich dosavadních zkušeností v této oblasti (Květa Sypalová, Jiří Oudes, Anna Nevěčná...) a jejich konfrontace se zkušenostmi zahraničními — včetně těch, které získali alsasští kolegové.

Dalším inspirativním aspektem alsaské dramatické výchovy, kterému jsme ostatně věnovali v našem seriálu velký prostor, je její mnohotvárnost, komplexnost. Nevyužívá totiž výhradně nebo nejčastěji jen dramatické hry, ale také improvizací a her z jiných oblastí estetické výchovy (hry výtvarné, hudební, zvukové, slovesné, jazykové, pohybové). Neméně zajímavé a zatím dost opomíjené je také bohaté využívání mimouměleckého estetična, s nímž děti tak jako tak přicházejí do styku. Nejmarkantnější příklady bychom našli ve čtvrté kapitole našeho seriálu o hrách se zvuky. Ale nabízejí se samozřejmě také jiné oblasti podnětů (např. životní prostředí včetně nepříznivých civilizačních důsledků, věda, technika).

Alsaská dramatická výchova, jak je možné postihnout z předcházejících pěti kapitol nemá po pravdě řečeno

systematicky vypracovanou metodiku. Je to prozatím opravdu jen cesta — tu objevná, tu více či méně zavádějící — za dramatickou výchovou. Nebere v úvahu např. ani starší francouzské pokusy (Chancerel), ani se příliš nezajímá o zkušenosti zahraničních pedagogů. A navíc — což je bolest i naší dramatické výchovy, respektive její teorie — má dosud značně nejasnou terminologii. Projevuje se to mj. i v tom, že se v alsaských materiálech častěji setkáváme s termíny jako „divadlo ve škole“, „inscenování ve třídě“ apod. než s termíny „pedagogičtější“ zabarvenými [divadlo s dětmi, dramatická výchova].

Ve skutečnosti se však obě koncepte dramatické výchovy od sebe diametrálně neliší. Nicméně terminologické rozdíly jen upozorňují na jeden zajímavý paradox. U nás je sice dnes už vcelku jasné a uznávané, že divadlo s dětmi je v první řadě výchovným procesem (a tak naše terminologie tihne spíše k termínům převzatým od pedagogů nebo inspirovaným pedagogikou). Přesto se vývoj dramatické výchovy u nás posuzuje vlastně z velké části podle divadelních kritérií. Nedílnou součástí národních přehlídek dětských divadelních a loutkářských souborů v Kaplici jsou sice ukázky metodiky práce, ale pozornost je koneckonců vždy upřena hlavně na představení, tedy na výsledky tohoto výchovného procesu.

V Alsasku je tomu vlastně naopak. Navzdory zavádějícím a ne zcela vhodným termínům převzatým od divadelníků se tu věnuje — i při posuzování — velká pozornost vlastnímu procesu, někdy větší než případnému výsledku (představení ve škole pro kamarády z jiných skupin, tříd, škol).

Neuvádím to proto, že bych snad chtěl alsaskou a naši cestu dramatické výchovy stavět do protikladu. Není k tomu důvod ani opodstatnění. Chtěl jsem jen zcela na závěr upozornit na to, že by i u nás bylo užitečné zaměřit se nejen na obecně použitelná cvičení a náměty k „univerzálním“, žádným konkrétním námětem nemotivovaným improvizací a hram, ale také na genezi nejzajímavějších představení, nebo přesněji na proces, který vedl (případně i nevedl) v konkrétním kolektivu v konkrétním období ke konkrétnímu výsledku, tvaru.

Ale to už jsou vlastně úvahy o nových možnostech naší dramatické výchovy.

Připravil JAROSLAV PROVAZNÍK

JAN JÍLEK MŮJ HRAD

Zdravá rodina – zdravý stát, říká se. A co například rodina Jana Kozičky? Bydlí ve společném bytě s pomocí prášků proti nervóze, protože je dosti početná. Vdovec Kozička-otec, jeho tři dcery Vlasta, Libuše a nevlastní Katka, Libušin manžel chemik Ivo, Vlastin manžel Karel a Kozička-syn Pepík. Ovšem ten je právě v nemocnici a jeho život může zachránit jen zdravá ledvina darovaná živým či mrtvým dárce. Pepík se totiž těžce zranil pádem s lešení na stavbě. Někdo dal na lešení shnilé prkno, které pod ním prasklo. Kozička-otec i ostatní členové rodiny pokládají obecně za samozřejmé darovat Pepíkovi potřebnou ledvinu. Zranil se totiž na stavbě jejich rodinné vily, která je před ukončením a ve které bude konečně dost místa pro všechny. Všichni tam budou žít v klidu, který tolik potřebují a který si zasloužili po tom všem, co stavbě obětovali. Kozička-otec, který pro svou ženu stavbu začal, zaplatil ženinou nevěrou – nejmladší Katka je dcerou jakéhosi „Itala“. Libuše, která se ke stavbě se svým mužem přidala, obětovala léta života bez dítěte i lásku a úctu ke svému muži, z něhož estrádní činnost, jako vedlejší zdroj příjmů pro stavbu, pomalu udělala speciální odrůdu hlupáka. Karel, který se ke stavbě přidal jako poslední, obětoval své dobré jméno i poctivost,

neboť distribuční poměry v „ovoci a zelenině“ jej inspirovaly k řadě opatření, jak zvýšit příspěvek na stavbu na úkor zákazníků. Pepík obětoval své zdraví a aby nemusel obětovat i život, přišla na řadu i Katka. K jeho záchraně měla obětovat své budoucí poslání matky, protože rodinná rada usnesla, že ona dá Pepíkovi potřebnou ledvinu. Kozička-otec nepřípadal jako dárce v úvahu vzhledem k věku a náklonnosti k alkoholu. Vlasta tvrdila, že je těhotná a Ivo, Libuše a Karel byli pro stavbu nepostradatelní, protože ji financovali. Nejméně potřebná pro stavbu byla Katka. Katka s tímto rozhodnutím souhlasila. Měla Pepíka z celé rodiny nejraději, protože i on ji měl rád. Její bezelstné a první láskou zaslepené oči neviděly sobectví těch, kteří takto rozhodli. Měla teď plnou hlavu Petra, který přemožen Katčinou čistotou i silou jejího citu, se poprvé v životě doopravdy zamiloval. A jeho úmysly byly zcela poctivé. Představil se rodině a když zjistil, co Katku čeká, snažil se objasnit nezodpovědnost rodinného rozhodnutí. Ale Vlasta ho upozornila, že si ho Katka nevybrala z lásky, ale z vypočítavosti, protože předpokládala, že vezme za ni na sebe úkol zachránit Pepíka. Petr té pomluvě uvěřil a aby se pomstil, zneužil Katku a rozešel se s ní. Vlastina pomluva vyvolala v rodině řadu výbuchů. Především Karel prozradil, že Vlasta není těhotná. Mezi Karlem, Ivem a Kozičkou-otcem došlo k hádce, při níž

vzala za své i část bytového inventáře a při níž vyšlo najevo, že vlastně všichni stavbu nenávidí, protože na ni nešanci Ivo s Karlovým vědomím. Bylo jim líto dobrého prkna. A Pepík stále v nemocnici čekal na pomoc, protože Katku lékař jako dárce ledviny odmítl – jejím posláním je být matkou. Když Kozička-otec zjistil, že nikdo z členů rodiny není schopen Pepíkovi ledvinu darovat, začal je získávat pro koupi umělé ledviny. Do jisté míry měl úspěch. Rodina dala do novin inzerát, že prodá stavbu vily před dokončením, aby získala peníze pro koupi. Ivo dokonce tvrdil, že ani nebude třeba stavbu prodávat a zasvětil všechny do svého plánu, jak získat peníze estrádně-uměleckou činností. Ale nepochodil, Libuše dokonce dospěla k závěru, že bude nutné se s ním rozvést. Pak vyšlo najevo, že umělá ledvina se koupit nedá. Pepík byl odsouzen k smrti, kdyby mu Petr nepomohl.

Komedie současného českého autora má 8 obrazů, 3 dekorace (u Katky, u Petra, u lavičky), 4 muže a 4 ženy. Rozsah rolí je velký a přibližně stejný: elektrikář Jan Kozička (přes 50 let), jeho dcera Libuše (30 let), její muž Ivo (30 let), Kozičkova dcera Vlasta (25-30 let), její muž Karel (30 let), Kozičkova nevlastní dcera Katka, studentka (18 let), plešatící jeřábík Petr (27 let) a uklízečka (50 let). Vydala DILIA 1980.

JARMILA ČERNÍKOVÁ

ZA JINDŘICHEM NEBESKÝM

České ochotnické divadlo odchodem RNDr. a PhMr. Jindřicha Nebeského utrpělo citelnou ztrátu, neboť v něm odešel nejen ochotnický herec a náročný a úspěšný amatérský režisér, ale také divadelní autor. A Svaz českých divadelních ochotníků v něm ztratil oddaného a obětavého funkcionáře – jednoho z těch, kdo Svaz zakládali a od počátku vedli. Přítel Nebeský byl po několik období jednatelem ústředního výboru Svazu – jeho podíl na ustavení nové organizace a na zdolávání počátečních obtíží sotva po zásluze zhodnotíme. Už jeho vitalita a výkonnost byly zcela mimořádné. Jsou lidé, kteří jsou dobří ve své profesi – a jsou jiní, kteří dovedou vyniknout ve svém koníčku. Ale Jindřich Nebeský nebyl jen dobrým řídícím pracovníkem, ředitelem významného ústavu; prokázal nesmírnou pílí

a houževnatost, když v tomto postavení dokázal vystudovat druhou vysokou školu a získat titul doktora přírodních věd. Ale Jindra ani v této zápleti nepřestal být dobrým duchem svého mateřského souboru, i v tomto zaneprázdnění dovedl metodicky vést své ochotnické přátele ze sezemického Divadelního souboru J. K. Tyla. A dokonce si našel ještě čas k napsání divadelní hry, poslední z celé řady svých her. V ústředním výboru SČDO sice požádal o uvolnění z funkce jednatele, ale zůstal členem pléna a účastnil se dále iniciativně práce. Na posledním zasedání pléna byl pověřen zastupováním Svazu v dramaturgické radě DILIA; slibovali jsme si od jeho činnosti prohloubení a upevnění kontaktů.

Pro toto všechno jsme si přátele Nebeského vážili; obdivovali jsme se mu,

protože snad nikdo jiný neprokázal tolik pracovitosti a houževnatosti. Ale měli jsme jej také upřímně rádi. Vlastně to ani jinak nebylo možné. Patřil k lidem nadaným nezdolným optimismem a smyslem pro humor. Tento dar mu získával přátele na všech stranách – jeho zásahy pomáhaly řešit i téměř beznadějně problémy, jeho vtipné poznámky kouzily úsměvy na tvářích největších škarohlídů, jeho předstíraně naivní otázky a připomínky zažehnávaly konfliktní situace. A když začal vyprávět, nebylo smíchu konce. Za všechna ta léta, co jsme spolu od Prozatímního výboru SČDO pracovali, neznám jediný případ, kdy by byl Jindra kohokoli zarmoutil. Až nyní...

Želíme ze srdce ztráty vzdělaného, schopného a dobrého člověka, jenž odešel ve věku necelých 56 let. Jeho památku nejlépe uctíme tím, že budeme usilovně pracovat pro rozvoj ochotnického divadla – toho divadla, které on měl tak rád.

MILAN KYŠKA

RECITÁTOŘI STRANĚ. Obvodní kulturní a vzdělávací středisko Brno III pořádá každoročně interpretační soutěž Matině recitátorů angažované poezie, určenou amatérům od 14 let bez horního věkového omezení. Její letošní už 7. ročník byl vyhlášen na počest XVI. sjezdu KSČ a 60. výročí založení strany. K těmto významným příležitostem měly být také zaměřeny přihlášené básnické či prozaické texty. Jejich dramaturgický výběr se skutečně opíral o moderní naši a sovětskou tvorbu (S. K. Neumann, J. Wolker, V. Nezval, J. Noha, J. Pilař, M. V. Isakovskij aj.).

Ve Studiu Horizont v Brně-Lesné představily se porotě tentokrát samé dívky. První místo vybojovala A. S. Lago s básní M. Floriana Otevřený dům, jako druhá skončila Z. Mikulášková (J. Kainar: Píseň o mladé vichřici) a třetí místo společně obsadily I. Šedová (M. Pujmanová: Sborový zpěv) a Z. Grohová (V. Hrabě: Báseň skoro na rozloučenou). U soutěže dobré úrovně trvale zůstává jeden otázník — proč se tato vždy jen odpoledne konaná akce vlastně nazývá „matiné“.

UZÍTEČNÉ SETKÁNÍ. V rámci V. jubilejní krajské přehlídky amatérských divadelních souborů Středočeského kraje se v Rakovníku sešli profesionální režiséři, herci a dramaturgové, kteří prostřednictvím Středočeského krajského kulturního střediska spolupracují s amatérskými soubory v kraji. S nápadem uspořádat takové pracovní setkání přišli na schůzi krajského poradního sboru pro divadlo jeho členové — profesionální divadelníci. SKKS tento nápad s potěšením akceptovalo a pomohlo jej realizovat. U „kulatého stolu“ se sešlo osm profesionálů — J. Černíková, P. Janiš, V. Kaňkovský, J. Kettner, Č. Kovář, Z. Pošival, M. Švarc a J. Vágner. Mluvílo se samozřejmě o divadle: o společenských i osobních pohnutkách spolupráce s amatéry i o formách, jakými se to děje, o podílu režiséra na formování profilu souboru a o jeho vedení a o celé řadě dalších problémů. Ukázalo se, že taková setkání jsou užitečná a že bude nutné čas od času je opakovat a rozšířit jejich účastníky i o scénografy a amatérské režiséry, dramaturgy a výtvarníky. Jč

NA XXI. PŘEHLEDCE AMATÉRSKÉHO DIVADLA okresu Nový Jičín v novém kulturním domě v Bernarticích nad Odrou se představily čtyři soubory: DAR Frenštát pod Radhoštěm (T. Dávidová: Moudrá Jana), Radost Optimist Odrý (V. Renčín, J. Brabec: Nejkrásnější válka), Kotouč Stramberk (J. Koval-

čuk: Komedie o strašlivém mordu ve sviadnovské hospodě L. P. 1715 aneb Ondráš) a OB Veřovice (J. Nestroy: Lumpaci-vagabundus, v operetní úpravě Z. Bittla a V. Hamšíka s hudbou J. F. Fialy). U obecnstva měla největší ohlas opereta a porota odměnila zvláštním uznáním dirigenta veřovického souboru B. Golda. U Frenštátčanů si porota vzala na mušku ne dost šťastný dramaturgický výběr, snahou objevovat nové inscenační postupy upoutal na sebe pozornost štramberský soubor; za inscenaci udělila porota B. Matulovi cenu za režii.

Všem soutěžícím souborům kladla porota na srdce věnovat více pozornosti divadelní řeči. Varovala je též před sebeuspokojením, doporučovala věnovat maximum času teoretické přípravě a průpravě herců a varovala před podbízeností vůči nenáročným částem obecnstva. bm

DIVADLO PRO JEDNOHO. OKS a MKS v Kutné Hoře vyhlásily na počest 60. výročí založení KSČ I. ročník soutěže v přednesu divadelních monologů Kutnohorská pečeť 1981. V kategorii žen získala prvenství J. Schejbalová, zákyně ZSPS v Kutné Hoře, v kategorii mužů J. Polesný z DS ZK ROH Sklárny Kavalier Sázava. Potěšující byla skutečnost, že převážná část soutěžících byli mladí lidé, jejichž účast v soutěži potvrdila širokou škálu zájmů mladé generace, která chce kulturní hodnoty nejen přijímat, ale také se podílet na jejich vytváření. mštr

Z ÚKVC

SPOLUPRÁCE S SČDU

V prosinci 1980 projednal ústřední výbor SČDU plán činnosti pro rok 1981, který obsahuje i úkoly v oblasti zájmové umělecké činnosti. SČDU hodlá zájmovou uměleckou činnost soustavně a cílevědomě podporovat.

K těmto cílům se v krajských pobočkách začalo nejdříve s jistým mapováním spolupráce profesionálů a amatérů. Dále se rozvinuly úvahy o konkrétních koncepcích této spolupráce, vyjádřených ve smlouvách s KKS.

V únoru 1981 jednala ústřední komise pro spolupráci SČDU s oblastí zájmové umělecké činnosti o stavu práce k zajištění plánu. Přitom operativně řešila, jak vyhovět potřebám, které amatéři před zahájením krajských přehlídek měli. Z popudu ústřední komise předkládaly krajské pobočky návrhy členů SČDU za porotce na krajských přehlídkách, organizované krajskými středisky. Pak ústřední komise projednala otázky dlouhodobější. Mimo jiné předložil svazovým orgánům návrh na udě-

lování diplomů nebo čestných uznání profesionálním umělcům, kteří spolupracují s oblastí ZUC delší dobu, prospívají jí jako pedagogové. Květnová schůzka ústřední svazové komise pro ZUC se vedle dalšího zabývala uzavíráním a plněním dohod mezi KKS a krajskými pobočkami SČDU, hodnocením účasti členů SČDU v letošních krajských porotách a hodnocením jejich vystupování ve smyslu zásad činnosti SČDU a ÚKVC.

Na plán komise ústřední navazují plány činnosti krajských poboček, v nichž jsou např. přesné termíny předkládání dohod s KKS. j



ÚV Svazu jednal s Českou ústřední radou PO SSM o dohodě o vzájemné spolupráci. Důležitým úkolem Svazu je také navázání úzké spolupráce s učňovskou a dělnickou mládeží. Je to dílčí oblast plánu práce na základě rozhodnutí VI. svazové konference v kompetenci příslušné komise ÚV, ale SČDO považuje tuto akci za velmi závažnou. Učinil proto již první kroky. S učňovským zařízením Stavebních závodů Praha uzavřel návrh dohody, která jistě přinese očekávané výsledky oběma stranám. Hb

STOJÍ ZA PŘEČTENÍ

Acta Universitatis Carolinae, Theatralia V, 1978, přináší mimo jiné dva pozoruhodné příspěvky, které stojí za pozornost — stať M. Lukeše Věznův Shakespearovský sen (Burianova inscenace Romea a Julie v D 46) a informativní nástin D. Kalvodové Poznávání divadelních kultur Východu v českých zemích a na Slovensku. jak

NA STRÁNKÁCH ZAHRAČNÍCH DIVADELNÍCH ČASOPISŮ

TEATR MOSKVA

12/80 Vstříc XXVI. sjezdu • Inscenace (Černý námořník kadet A. Stejna v Divadle Mossovětu v Moskvě; Lesní duch A. P. Čechova v Divadle Vachtangova v Moskvě; Role pro začínající herečku T. Čiladzeho v Divadle Rustaveliho v Tbil-

zápisník

si) • Z archívů (Dopisy V. Višněvského S. A. Majorovovi) • Knihy (B. Kostělanec: Přednášky o teorii dramatu; V. Chalizev: Drama jako druh umění) • Rampa a život (Moskevské premiéry, Leningradské premiéry, Kronika) • Výstava scénických návrhů k hrám A. P. Čechova • Teorie (A. Jeremejev: O stranickosti divadelní kritiky) • Historie (Goethův Egmont) • Ze zahraničí (A. Obrazcovová: Deset večerů v Havaně. Vzácná vydání Shakespeara: Hamlet, C. Craig, Výmar 1929; Aragon — Picasso: Shakespeare, Paříž 1965) • Ukázky z her (L. Žuchovickij: Písníčka o lásce a smutku; Mustaj Karim: Koně Diktátorovi!)

SZENE BERLÍN

4/IV. Q. 1980 Zprávy, informace, glosy • Obraz imperialismu v amatérském kabaretu NDR • Ze III. centrální přehlídky dělnických divadel — tabulka oceněných a odměněných souborů hodnotící text, fotografie (str. 10—35) • Pátý Týden lužickosrbského divadla

ZAJEMCŮM

kterí si včas napíší na adresu redakce, zašleme zdarma ze zrušeného depozitáře uvolněná jednotlivá čísla Amatérské scény ročníků 1980, 1979 i některých předcházejících. R.



HRY PRO DOSPĚLÉ

I. Vyskočil: Haprdáns (1 m, 1 ž)
S. L. Kostov: Ženské panství (6 m, 3 ž, komp.)
M. Vörösmarty: Čongor a Vila (8 m, 5 ž)
G. Mamlin: Ať žijí dinosauři! (1 m, 1 ž)
W. Shakespeare: Večer tříkrálový aneb Co kdo chce (14 m, 4 ž, komp.)
A. Nicolaj: Pupeční šňůra (1 m, 9 ž) — deviz. váz.
F. von Herzmanovský-Orlando: Císař Josef a dcera železničáře (19 m, 6 ž) — deviz. váz.

HRY PRO DĚTI A MLÁDEŽ

M. Plešák: Jak rozesmát princeznu (4 m, 3 ž)
V. Novák—S. Oubram: O mlynáři Jankovi a Cecilce ze zámku (4 m, 3 ž, 3 loutky)
P. Grym: Šíleně prohraná princezna (3 m, 3 ž)

dítě se v divadle dívá

Nikdy nebude dost dobrých textů, které by mohli hrát dospělí dětem. Nikdy jich nebude dost do té doby, dokud se i na tomto — značně rozsáhlém — poli amatérské divadelní činnosti nepodaří pozdvihnout divadelnické sebevědomí režisérů a herců. Zdůrazňujeme: divadelnické, tvůrčí. Samozřejmě, že to neznamená pěstovat si bohorovně ochotnické Vojany, jimž není pomoci prostě proto, že jim není rady. Ale znamená to opravdu si uvědomit, že realizátoři divadelní inscenace, režisér a herci, mají v rukou kromě síly slova ještě jinou, samostatnou tvárnou sílu. A také odpovědnost za to, že bude využita. Znamená to opravdu vědět, že sama scéna, mizanscéna (to jest organizace významotvorného pohybu herců v prostoru scény), mlčenlivé herecké gesto, možnost změny rytmu a dynamiky, možnost plastického rozvržení inscenace na první a druhý plán — zkrátka, že to vše je schopno uváret myšlenku, působivě a jasně sdělit lidský obsah příběhu a situaci. Konečně, od rozmachu evropské avantgardy v první třetině našeho století platí jeden její základní poznatek: v divadelním představení „nevdechujeme život“ do mrtvých slov, ale každá inscenace je scénickou kompozicí, směřující k názornému obrazu života. Slovo básníka je přitom sice důležitým, ale zdaleka ne jediným komponentem. Což mimo jiné dosvědčuje také mnoho příkladů z dějin divadla. Nejen skoro dvoustoletá éra commédie dell'arte, ale například i skvělá renesance divadelní pantomimy a klauniády v našem století.

Toto tvořivé, autorské, divadelnické sebevědomí režisérů a herců potřebujeme jako sůl — právě v divadle, určeném dětem. Je přece už dávno známo, že divadlo jako emotivní, vzrušující, radostný zážitek vstupuje do dětské duše především očima. Víme dnes už přesněji než dříve, že v divadle pro děti nelze konverzovat. (Bohužel to tak přesně nevědí ještě četní autoři her, které mají dnes amatéři k dispozici, a mluví a mluví a mluví...) To, co opravdu vzruší dětskou fantazii, je co nejvíce názorný a co nejkonkrétnější obraz jednání — a možnost uhádnout, přičíst si samostatně význam mizanscény, gesta, herecké akce. Jestliže nutíme děti, aby poslouchaly divadlo (a každé takové skromňoučké, pasívní, mnohomluvný text pokorně reprodukuje představení k tomu nutí), dáváme dítěti jen malý zlomek toho, co jsme mu měli dát. Dětský divák rozumem pochopí, o čem byla řeč, ale o emoci, o radost, o skutečný prožitek je okraden.

Z tohoto hlediska zdravého a nutného divadelnického sebevědomí se jako nejzajímavější nový text, určený dětem, jeví Kolotoč splněných přání. Petr a Stanislava Weigovi jej napsali pro soubor pražského DOPRAPA, zřejmě v úzké spolupráci s režisérem Tomášem Mašákem. Podoba textu je úzce svázána se stylem, který si soubor Doprapa léty vypracoval. Na první pohled se zdá být dokonce těžko přenosný jinam, do jiného souboru. (Mimo jiné také proto, že není určen pro jeviště, hraje se v sále, kde jedině je možné uskutečnit základní princip kruhu-kolotoče) — ale to opravdu jen na první pohled. Vnitřní soudržnost této zajímavé scénické kompozice je pevná a unese i odlišnou formu. Kolotoč, který se tu roztočí s pomocí jednoho Pana Kolotoče, figurín, jimiž jsou pochopitelně živí herci s maskami, a dvou kolotočářů, je kouzelný, ale kouzla nedobrého. Kdo se na něm svezde, tomu splní, o čem sní. Jenomže předtím, jako vstupné, odevzdá majitelce kolotoče, čarodějnici, která se jmenuje Jenomjá a jejímu pomocníkovi Kazibuchovi to, co má nejmilejšího, hračku, dárek, maňaska, který pomáhal herci bavit děti, odřekne se tak přichylnosti, kamarádství, lásky. Jenomjá hází tyto zapomenuté a zrazené věci na smetiště. Kolotoč neklame, sny se splnily — z kluka je vojévůdce, dívka září šperky a z bezvýznamného herce je světová hvězda. Ale jejich lidská tvář zmizela, nahradila jí maska, chladné sobectví změnilo živé lidi v odcizené automaty. Dohromady tvoří nebezpečné vojsko, připravené změnit ke svému obrazu celý svět. Čarodějnice Jenomjá potřebuje už jenom panenku holčičky Aničky, aby byla sbírka na smetišti úplná a vojsko mohlo vyrazit. Ale nedostane ji — Anička se spojí s věcmi, pohozenými na smetišti, a protože je odvážná a chytrá a protože cítí, jakou cenu má přátelství a věrnost sobě samému, podaří se jí zlomit zlé kouzlo, strhnout z hlavy čarodějnice klobouk.

Hlavní předností této alegorie je její divadelnost, to jest názornost. Všechna „hnutí myslí“ jednajících postav jsou zachycena, prozrazena viditelným gestem, pohybem po scéně. Text Kolotoče splněných přání fixuje přímo scénické vyjádření námětu, není třeba jej teprve překládat z řeči literatury do řeči jeviště. A proto ho doporučujeme bedlivé pozornosti těch, kdo to s divadlem pro děti myslí vážně. Může velmi dobře posloužit nejen přímo, ale také jako výzva, uvolňující vlastní tvořivou odvahu.

ALENA URBANOVÁ

UKÁZKA ZE HRY

Ospalé ráno. Pouť je liduprázdná. Jen Kazibuch provádí údržbu kolotoče. Utírá prach s figurín a k tomu si zpívá)

KAZIBUCH: Už se těšete, figuríny, ohóhó, teď pomelou naše mlýny, ohóhó
Musím proto bez odkladu ohóhó
vyleštit vám masku, hlavu, ohóhó.
Ať jste všichni řešáci, moji vojáci,
ohóhó,

moji vojáci, ohóhó, moji vojáci,
ohóhó...

(dostane se do ráže): Dočkáte se, dočkáte. Žádný strach, pěšáci! Brzy přijde můj den a pak — vyrazíme.

FIGURÍNY (skandovaně opakují): Vyra-zíme.

KAZIBUCH: To bude paráda! Kolotoč je pro vás malý.

FIGURÍNY (skandovaně opakují): Kolotoč je pro nás malý.

KAZIBUCH: Jen kdyby se tu objevila ta mrňavá holka. Chybí nám do počtu.

FIGURÍNY (opakují): Chybí nám do počtu.

KAZIBUCH: Bez ní žádné buch buch buch nebude. Mohla by nám překazit naše plány.

FIGURÍNY (opakují): Naše plány.

KAZIBUCH: Ale tady vám dávám své generálské slovo, že tu holku na kolotoč dostanu, i kdybych...

ANIČKA (přichází se svým kočárkem, kde má panenku z vystřihovánky): Dobrý den, pane.

KAZIBUCH (hledí na Aničku jako na zjevení): Hol-hol-hol...

ANIČKA: Vy se něčeho bojíte? (Rozhlíží se kolem sebe) Já, vy tu máte divné paňáky! (Chce-li sáhnout na figuríny)

KAZIBUCH (se vzpomíná): Nesahej na na ně! To je moje armáda!

ANIČKA: Armáda?! K čemu pak armáda?

KAZIBUCH: Já řekl armáda?

ANIČKA: Ano, armáda.

KAZIBUCH: Tak to jsem spetl. Ne, ne, ne. Špatně jsi slyšela. Ano, ano, špatně jsi slyšela. Řekl jsem — paráda. Ano, paráda! Na kolotoč. Počkej tady. Nikam ne-

chod! [Odbíhá, přitom si mumlá pro sebe] Holka, to je ta holka. Hoho-honem. To musí vědět Jenomjá.

ANIČKA [povídá si se svou panenkou]: Bojiš se, panenko? Já mám taky strach. Jenže — dala jsem slovo. Víš přece, že naši kamarádi ze smetiště čekají, že jim pomůžeme.

JENOMJÁ [přichází, je falešně sladká]: No to se podívejme. Anička se nám vrátila.

ANIČKA [ustupuje před Jenomjám]: Dobrý den, paní.

JENOMJÁ: Pěkně vítám, Aničko. Jmenuješ se tak, ne?

ANIČKA [opět ustoupí před Jenomjám]: Ano, paní.

JENOMJÁ: Já mám dobrou paměť, dobrou. Chtěla ses vozit na kolotoči, že? [Krůček k Aničce]

ANIČKA [Krůček od Jenomjá]: Ano, paní.

JENOMJÁ: A panenku jsi přinesla? [Opět krůček k Aničce]

ANIČKA: Ano, paní. [Krůček od Jenomjá]

JENOMJÁ: Tu z vystřihovánky? [Krůček k Aničce]

ANIČKA [Krůček od Jenomjá]: Ano, paní.

JENOMJÁ: To je dobře, to je moc dobře. [Krůček k Aničce]

ANIČKA [Krůček od Jenomjá]: Ano, paní.

JENOMJÁ: Tak mi ji dej — a kolotoč je tvůj. [Krůček k Aničce]

ANIČKA [už neustupuje, dodá si odvahu]: A splní mi ten kolotoč opravdu každé přání, paní?

JENOMJÁ: Každé, Aničko, každé. I to, aby panenky měly sny. Přála sis to přeci, ne?

ANIČKA: Ano, paní. Ale teď bych si přála něco docela jiného.

JENOMJÁ: A co by to mělo být, Aničko?

ANIČKA [už nebojácně]: Až na kolotoči, paní Jenomjá, až na kolotoči!

JENOMJÁ: Tak mi dej panenku a můžeš se jít vozit.

ANIČKA: Proč ne? [Bere panenku a podává ji Jenomjá. Ta po panence sahá, ale Anička v posledním momentě s panenkou ucukne] Mezi námi, budete to s ní mít těžké. Víte, ona je tak trochu rozmazlená. [Nevšimá si natažené ruky Jenomjá a ukládá svoji panenku do kočárku. Přitom ji hubuje] Ty, ty, ty, ty, ty! [Pak se jen tak mimochodem obrací na Jenomjá] Umíte vařit, paní?

JENOMJÁ: Umíte vařit, paní?

JENOMJÁ: Proč?

ANIČKA: Moje panenka je totiž velice mlsná. Tak v žádném případě vám nebudete jíst krupicovou kaši. Tu má tuze nerada, zrovna jako já. A nebo kolínka. No, ta už vůbec ne.

JENOMJÁ [předstírá, že se o věc velice zajímá]: Aha, aha. Tak kaši a kolínka ne.

ANIČKA [vidí, že dostala Jenomjá tam, kam potřebovala]: Krupicovou kaši, paní. Měla byste si to poznamenat, abyste to nezapomněla.

JENOMJÁ [dělá si poznámky křídou na pokladnu]: Jak myslíš, jak myslíš.

ANIČKA: A taky si tam napište, že obě máme moc rády palačinky. Umíte dělat palačinky, paní?

JENOMJÁ: Co? Palačinky — no, jak by ne.

ANIČKA: Jen aby. Udělat dobré palačinky s tvarohem, to není žádná legrace. [Odjíždí s kočárkem pryč]

JENOMJÁ [utíká za Aničkou]: Tak schválně. Dej mi panenku, a já vám oběma ukážu, jaké umím dělat dobroty!

ANIČKA [náhle se zastaví]: To jsem opravdu ráda, že umíte tak dobře vařit. Teď vám mohu svoji panenku klidně svěřit.

ANIČKA: Jen aby. Udělat dobré palačinky s tvarohem, to není žádná legrace. [Odjíždí s kočárkem pryč]

JENOMJÁ [utíká za Aničkou]: Tak schválně. Dej mi panenku, a já vám oběma ukážu, jaké umím dělat dobroty!

ANIČKA [náhle se zastaví]: To jsem opravdu ráda, že umíte tak dobře vařit. Teď vám mohu svoji panenku klidně svěřit.

ANIČKA: Jen aby. Udělat dobré palačinky s tvarohem, to není žádná legrace. [Odjíždí s kočárkem pryč]

JENOMJÁ [utíká za Aničkou]: Tak schválně. Dej mi panenku, a já vám oběma ukážu, jaké umím dělat dobroty!

ANIČKA [náhle se zastaví]: To jsem opravdu ráda, že umíte tak dobře vařit. Teď vám mohu svoji panenku klidně svěřit.

JENOMJÁ [si zhluboka oddychne, že už má vyhráno]

ANIČKA [Opět vyndá z kočárku panenku a podává jí Jenomjá. V posledním okamžiku však opět s panenkou ucukne]: Ještě něco. Málem bych byla zapomněla!

JENOMJÁ [stěží ovládne vztek. Mezi zuby procedí]: U všech řás, ty spratku!

ANIČKA [s přehnaným zájmem]: Není vám snad špatně, paní? Zdá se mi, že jste nějak pobledla.

JENOMJÁ [snaží se ovládnout]: To nic, to nic. Jsem jen trochu unavená. Jen pokračuj, jen pokračuj!

ANIČKA [začne vydávat z kočárku vystřihané šatičky a všude možně je rozvěšuje]: Tak abych to zkrátila. Mám tady pro panenku šatičky. Ona je totiž moc velká parádnice. Přesně jako já. Tak tady jsou šatičky pro všední nošení. Asi desatery. Snad to bude stačit, než se vrátím.

JENOMJÁ: To jistě, to jistě.

ANIČKA: Kdyby snad ne, musela byste sama nové šatičky vystřihnout.

JENOMJÁ [jdou na ni mrákovy]: Jak je libo, jak je libo. Šama nové šatičky vystřihnu. Vlastně šatičky šama vystřihnu. To je horko, to je horko!

ANIČKA: No, právě. [Začne poskakovat kolem Jenomjá a strká jí pod nos různé šatičky] Tady mám pro panenku něco lehčího. A tady zase něco teplejšího. Tady něco pro parádu a tady noční košilku... [náhle se zastaví, jako by si na něco vzpomněla] Umíte zpívat, paní?

JENOMJÁ: Já? Ne.

ANIČKA [rezolutně]: Tak to vám svou panenku nemůžu dát. [Balí šatičky a ukládá je do kočárku] Kdo by jí nepoval ukolébavku na dobrou noc?

JENOMJÁ [snaží se zachránit, co se dá]: Já se to naučím, já se to naučím.

ANIČKA [přesně tohle potřebovala]: Výborně. A začneme hned teď.

JENOMJÁ [usedá rezignovaně na židli]: Naučím, všechno se naučím.

ANIČKA [Zpívá svoji panence]:

Panenka má malíčká,
zavří něžná očička.
Jak se večer začne stmívat
já ti budu tiše zpívat
ááá, áááá, panenka má jediná.
Peřinka tě bude hřát,
kočárek zas kolébat.
Budeš spinkat do svítání,
splní se ti každé přání,
ááá, áááá, panenka má jediná

ANIČKA [po očku pokukuje po Jenomjá, jestli usnula]: Paní, paní Jenomjá! Usnula! [Radostně vezme svoji panenku do náruče] Tak jsme to přece jen dokázaly, panenka. Teď na kolotoč můžeme jít spolu. A budeme si přát, aby se lidé vrátili k našim kamarádům ze smetiště, aby už nebyly zbytečné věci. [Náhle se objeví Kazibuch. Anička se ho lekne, ale hned se vzpamatuje] Kazibuch! Tak teď se, panenka, musíme zbavit i jeho. [S přehnanou horlivostí začne kolébat kočárek] Tralala, tralalál! [přitom dělá, jako by Kazibucha ani neviděla]. Co je to dnes s tebou, panenka, že nechceš spinkat? Podívej se na paní Jenomjá, jak si tu hezky chrupel! [Řekne to hodně nahlas, aby to Kazibuch slyšel]

KAZIBUCH [je pobouřen]: Cože? Skutečně?!

Jenomjá si tu chrápe a ta holka si pořád hraje se svou vystřihovačkou. No, uvidíme, jak dlouho. Protože teď se do toho vložím já.

ANIČKA [pokračuje ve hře s panenkou]: Jsem to ale máma zapomnitlivá. Vždyť jsem tě nepřevlékla do noční košilky.

KAZIBUCH [je pobouřen]: Cože? Skutečně?!

Jenomjá si tu chrápe a ta holka si pořád hraje se svou vystřihovačkou. No, uvidíme, jak dlouho. Protože teď se do toho vložím já.

ANIČKA [pokračuje ve hře s panenkou]: Jsem to ale máma zapomnitlivá. Vždyť jsem tě nepřevlékla do noční košilky.

KAZIBUCH [je pobouřen]: Cože? Skutečně?!

Jenomjá si tu chrápe a ta holka si pořád hraje se svou vystřihovačkou. No, uvidíme, jak dlouho. Protože teď se do toho vložím já.

ANIČKA [pokračuje ve hře s panenkou]: Jsem to ale máma zapomnitlivá. Vždyť jsem tě nepřevlékla do noční košilky.

KAZIBUCH [je pobouřen]: Cože? Skutečně?!

Jenomjá si tu chrápe a ta holka si pořád hraje se svou vystřihovačkou. No, uvidíme, jak dlouho. Protože teď se do toho vložím já.

ANIČKA [pokračuje ve hře s panenkou]: Jsem to ale máma zapomnitlivá. Vždyť jsem tě nepřevlékla do noční košilky.

KAZIBUCH [je pobouřen]: Cože? Skutečně?!

Jenomjá si tu chrápe a ta holka si pořád hraje se svou vystřihovačkou. No, uvidíme, jak dlouho. Protože teď se do toho vložím já.

ANIČKA [pokračuje ve hře s panenkou]: Jsem to ale máma zapomnitlivá. Vždyť jsem tě nepřevlékla do noční košilky.

KAZIBUCH [je pobouřen]: Cože? Skutečně?!

Jenomjá si tu chrápe a ta holka si pořád hraje se svou vystřihovačkou. No, uvidíme, jak dlouho. Protože teď se do toho vložím já.

ANIČKA [pokračuje ve hře s panenkou]: Jsem to ale máma zapomnitlivá. Vždyť jsem tě nepřevlékla do noční košilky.

KAZIBUCH [je pobouřen]: Cože? Skutečně?!

Jenomjá si tu chrápe a ta holka si pořád hraje se svou vystřihovačkou. No, uvidíme, jak dlouho. Protože teď se do toho vložím já.

ANIČKA [pokračuje ve hře s panenkou]: Jsem to ale máma zapomnitlivá. Vždyť jsem tě nepřevlékla do noční košilky.

KAZIBUCH [je pobouřen]: Cože? Skutečně?!

Jenomjá si tu chrápe a ta holka si pořád hraje se svou vystřihovačkou. No, uvidíme, jak dlouho. Protože teď se do toho vložím já.

ANIČKA [pokračuje ve hře s panenkou]: Jsem to ale máma zapomnitlivá. Vždyť jsem tě nepřevlékla do noční košilky.

Kdepak ji jenom máme? [Hrabe v kočárku] Aha, tady...

KAZIBUCH [se bojovně postaví nad Aniččin kočárek. Anička však dělá jakoby nic]

ANIČKA: Já, pane Kazibuch, byl byste tak laskav a podržel mi tady...

[Anička podá Kazibuchovi papírovou noční košilku]

KAZIBUCH [je zmaten]: Cože, ty mi dáváš...

ANIČKA: Doufám, že vás to nebude příliš obtěžovat.

KAZIBUCH [chňapne po noční košilce]: Naopak. Klidně ti ji pohlídam. [Pobíhá od jedné figuríny na kolotoči k druhé]

To je ta vystřihovačka. Vystřihovačka! Jenomjá se chytne za nos. Co nedokázala ona, dokázal jsem já! Holka mi dala vystřihovačku. A dobrovolně. [Obrací se k Aničce] Ták, a teď hupky na kolotoč.

ANIČKA: Jak to myslíte, pane Kazibuch?

KAZIBUCH: No, dalas mi přece panenku z vystřihovačky, tedy z vystřihování, hehehe, takže kolotoč teď čeká na tvoje přání.

ANIČKA: Aha! Tak vy si myslíte, že to, co jsem vám dala, je...no, proč ne. [Vidí, že má nad Kazibuchem vyhráno] Vy jste ale hlavinka, pane Kazibuch!

KAZIBUCH: Ó, děkuji, slečinko!

ANIČKA: A kočárek si mohu vzít s sebou?

KAZIBUCH: Zajisté, slečinko.

ANIČKA: Tak proč tu stojíme? Už dávno jsem se mohla vozit a vymýšlet přání.

KAZIBUCH: Moje řeč, slečinko. [Kazibuch vede Aničku na kolotoč. Kolotoč se začne roztáčet. Kazibuch vítězoslavně volá] Už přišel můj den! [Odbíhá]

KOLOTOČ [se otáčí a přitom si prozpěvuje]:

Slyš kouzelné zaklínání,
splním tvoje dobré přání,
pro mě i své kamarády
získáš, co je nad poklady.

To je hudba, to to ladí,
přátelství je nad poklady.
Srazit, zničit černý klobouk,
kde se temná síla skrýla,
kolotoč ti dobře radí.

To je hudba, to to ladí
lásko — ta je nad poklady.

[Mezi figurínami na kolotoči vzniká zmatek z podivného přání Aničky. I Jenomjá se probudila]

JENOMJÁ: Jak to ten kolotoč divně skřípe? [Uvidí Aničku, která se vesele vozí na kolotoči] A kde je ta holka? [Zařve] Kazibuchu!

KAZIBUCH [blazeovaně přichází. Na sobě má směšnou generálskou uniformu. Za zády drží panenčinu noční košilku]: Kdo se to opovazuje na mě řvát, na mě, velkého generála velkého vojska?!

JENOMJÁ: Zbláznil ses? Jak to, že se ta holka vozí na kolotoči?

KAZIBUCH: A proč by se nevozila, když mi dala svou pannu?!

JENOMJÁ: Cože?!

KAZIBUCH: Ano, dala mi svou pannu, slyšíš dobře. Dobrovolně. [Mává panenčinou noční košilkou a řve] Na smetiště s tebou!

JENOMJÁ [je vzteky bez sebe]: Ty hňupe, ty hlupáku, ty ničemo! To je u tebe panna?

KAZIBUCH: A co by to mělo být?

JENOMJÁ: Holka tě podfoukla. Strčila ti panenčinu šaty a tys jí naletěl.

KAZIBUCH [se pořádně zahledí na panenčinu noční košilku]: Šaty? Opravdu?

A já jsem... [propukne v něm vztek a chce zachránit, co se dá] Vojáci, pěšáci, na ni! Na nepřitele buch, buch, buch! [Figuríny na kolotoči se výhrůžně obračejí směrem k Aničce.]

FRÁŇA ŠRÁMEK

Téma nabízí členění do tří, možná do čtyř částí. Mají různý časový rozsah, jsou nestejně významem i charakterem. Ta první je zřetelně poznamenána Šrámkovou aktivitou diváckou i autorskou a končí s dvacátými léty. Ta druhá naopak je oboustranně pasivní a má hranici v polovině čtyřicátých let. Třetí část je plodná dalším desetiletím, v němž byla zfilmována tři Šrámkova díla. A potom, už za pomezím naší dnešní úvahy, se začínají sporadicky objevovat pokusy těžit ze Šrámkova díla dramatickou předlohou pro obrazovku televizoru.

Když se Fráňa Šrámek vrátil živ a zdravý ze zákopů světové války do Prahy, opájel a opíjel se svobodou. Z revoltujícího bouřliváka vrhajícího do tváře měšťáků útočné verše a jízlivé popěvky se proměňoval v mistra lyrické písně, z básníka se stával klasik české literatury. Garderoba s šedými proužkovými kalhotami, sametovým kabátem, tmavými rukavičkami z návštěv předválečných premiér je zmodernizována a znovu ho zdraví publikum na premiérách her především Vinohradského divadla. Snad dvakrát zašel mezi „pátečníky“ ke Karlu Čapkovi, ale z podtextu společenských kontaktů zachytil jeho citlivý sluch názvy hradní politiky a pozvání nevyslyšel. Tím častějším návštěvníkem se ženou Milkou, Otakarem Nejedlým, Janem Štursou byl na lehkotletických závodech, stál na „svém“ místě u rohového praporku hřiště Slavie. A do kina chodil i dvakrát týdně; Fairbanks a Gischová byli jeho nejmilejšími hvězdami.

Z téhle doby je až „nešrámkovská“ divadelní hra *Ostrov velké lásky* (1926). Kdyby naše úvaha měla záhlaví Film v divadle, zastavili bychom se v rozpacích nad třemi hrdiny, „kteří ukázali záda světu společenských opic“. Jenom virtuozita Šrámkova

rukopisu ozdobila planou komedií o třech dobrovolných vyhnancích a skupině filmařů vyvržených na ostrov mořem. Podle vzpomínky nejbližších odešel autor v polovině představení ze sálu vršovického kina a do konce života už prý film neviděl.

Domácí filmová tvorba, která dokázala od svého zrodu a zejména ve třicátých letech najít v rodné literatuře řadu inspirací a látek pro svou dramaturgii, si na Šrámkova dlouho netroufala. Poprvé se záměrem adaptovat pro film *Léto* (1915) přišli J. Frejka a V. Wassermann na začátku II. světové války; scénář připravili, k natáčení nedošlo. Takřka současně si připravil vlastní scénář K. M. Walló; jeho verze posunující kupředu časové zařazení jenika a Stázy, Peroutových a Chvojky, faráře Hory a Růženky o dvě desítky let, se dočkala realizace (1948) až v kinematografii, která si se znárodněním vytýčila socialistický program.

Walló ctil originál především v postavách Hory a Růženky; díky tomu máme na filmovém pásu uchováno vyzrálé umění herců, kteří jsou autentičtí ve smyslu přímého generačního kontaktu s autorem, Františka Smolíka a Růženu Naskové. Trojúhelník Perout, Peroutová, Chvojka (J. Dohnal, J. Štěpničková, K. Höger) celkem úspěšně přežil časovou transakci do roků, kdy už redaktori mají psací stroje, básníci jezdí autem. Tvorba na stole či formalistické obrazy po stěnách určují letopočet příběhu. Věrohodnost vnějších charakteristik i hereckého projevu je však oslabována, jakmile vztahy této intelektuální trojice se začínají proplétat do osudů Jana Skalníka a jeho Stázy (J. Mareš, A. Kreuzmannová). V nich totiž je zakleta jedinečnost Šrámkova zpěvu o lásce a mládí, individualizace jednoty přírodních a společenských de-

terminací zvlášť zřetelně. Tenkrát po únoru 1948 dostalo filmové *Léto* od kritiků na frak. Právem i neprávem. Ale diváci je přijali, přišlo jich do října 1966 přes dva a půl miliónu; dnes by mohlo opustit regály filmového archivu pro studijní a jiná zájmová uvedení.

Když se Václav Krška krátce po premiéře zfilmovaného *Léta* radil s Fráňou Šrámkem nad svými záměry s jeho dílem, dostal od něj instruktivní otázku „a proč ne *Měsíc nad řekou*“. A tak tahle divadelní hra se stala filmem o rok dřív (1953), než Krškův přepis *Stříbrného větru* (1954).

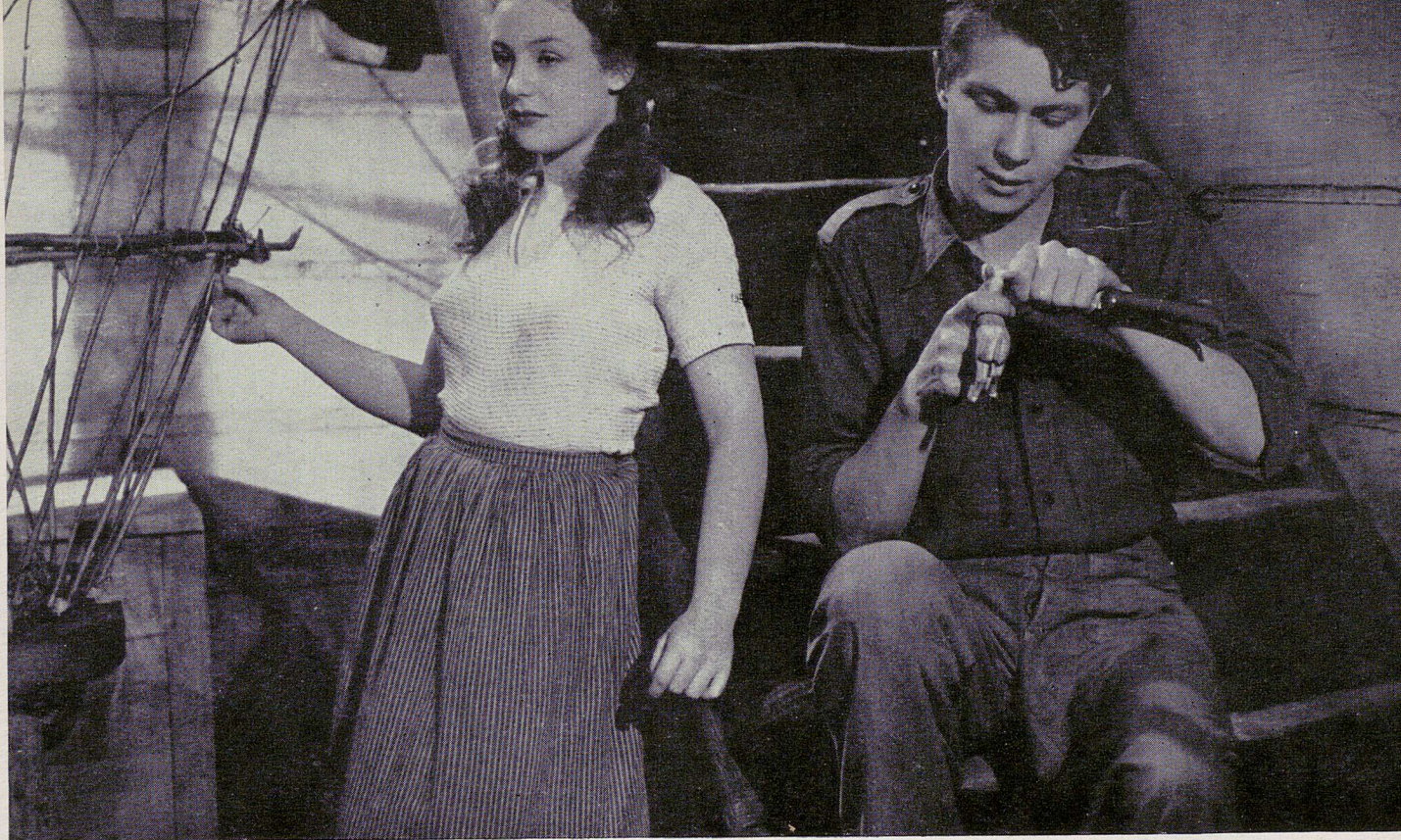
Scénář V. Kršky byl důslednou transkripcí divadelní hry, filmová inscenace důslednou evokací hodnot divadelního představení. Režisér posadil své diváky na nejlepší místo divadelního hlediště. V šatnách se do rolí oblékla a nalíčila nejlepší herecká garnitura. Záběry se prodloužily, ve srovnání kupř. se *Stříbrným větrem* jsou zřetelně delší a je jich v *Měsíci nad řekou* sotva polovina. Specifický filmový detail je použit výjimečně (6X) zpravidla k otevření sekvence. Ještě méně je filmových celků (4X), v nichž se kamera rozhlíží po vzdálenějším obzoru. Přibližně stejný počet polocelků (164) a polodetailů (155) je ekvivalentem schopnosti lidského oka preferovaného pohledem z prvních řad na jevišti. Pohyb kamery je důmyslně střídavý, její specifické schopnosti není užito na rozdíl od trvale daného pohledu z hlediště, ale v souhlasu s optimálním zvýhodněním pohledu z křesla v parteru.

A Zdeněk Štěpánek s Jiřím Plachým (Hlubina a Rožkot), Dana Medřická s Eduardem Cupákem (Slávka a Vilík), mezi nimi neselhávající mistrovství Zdenky Baldové (Hlubinová), v epizodách B. Valeská, E. Fiala a V. Vydra ml. nám přinášejí to, co lze nazvat autenticitou interpretace spisovatelova díla. Překračují hranici, za níž můžeme nahradit různá epitheta ornans jediným slovem: klasika.

Pro *Měsíc nad řekou* dnes nemá smysl opakovat po J. Fučíkovi výtku určenou básníkovi, který tenkrát v roce 1925 stál na rozcestí svých dalších osudů: „... miloučce miluje v nejmenším formátu“. Šrámkova literární tvorba i tak má své důležité místo v horizontu hodnot socialistické kultury. A současně divadlo, film, televize zdaleka ještě nenašly klíč, jímž by otevřely nové významy díla starého, dobrého Fráni Šrámkova. SZ

as81

AMATERSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVII. (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVIII.). Č. 6, CERVEN 1981, VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: MICHAELA GRIMMOVÁ, JAROSLAV KABÍČEK, GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KŘESALOVÁ, TECHNICKÁ REDAKCE: VERA SUCHÁNKOVÁ. – ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTIKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. – TISKNOU TISKARSKÉ ZÁVODY, N. P. PRAHA, ZÁVOD 3, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. – ROZŠIRUJE PNS. – OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. – CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTSKU 4 KčS. ČÍSLO REDAKČNÉ UZAVŘENO V DUBNU 1981 © PANORAMA, PRAHA 1981.



LÉTO (REŽIE K. M. WALLÓ, 1949) (A. KREUZ-
MANNOVA – J. MAREŠ)

DIVADLO VE FILMU

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: DS TVL ZK
ROH ČSD MEZIMĚSTÍ – M. BÍLEK: DVORE-
ČEK. FOTO V. ŠPŮR



MĚSÍC NAD REKOU (REŽIE V. KRŠKA, 1953)
(D. MEDŘICKÁ – E. CUPÁK)

