AS 80

AMATÉRSKÁ SCÉNA

2

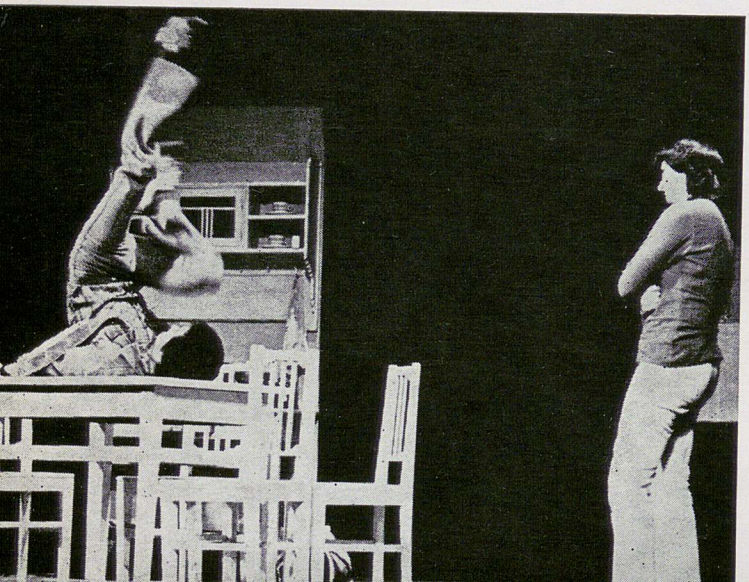
4 Kčs

DS MěKS PRACHATICE – M. GORKIJ: NA DNĚ. FOTO V. TRČKA

FESTIVAL RUSKÝCH A SOVĚTSKÝCH DIVADELNÍCH HER

NA TITULU: DIVADELNÍ SOUBOR LAMPA – I. BABEL: MARIJA. FOTO V. ZAJÍC

AMATÉRSKÉ DIVADELNÍ STUDIO PŘI KP TRUTNOV – A. KUTĚRNICKIJ: NINA. FOTO B. ŠVACH



DIVADLO SVATOBOJ DK ROH ZBROJOVKA BRNO – M. BADŽIJEV: DUEL. FOTO B. ŠVACH

Rudá úderná brigáda

Elcarovci po 50 letech

Ve Vysočanech, tehdy proletářském předměstí Prahy, vznikla v roce 1929 zvláštní skupina mládeže, která si dala jméno Rudá úderná brigáda. Bylo to po V. sjezdu KSČ, který vytyčil heslo Od oportunistické pasivity k bolševické aktivitě. A bylo to také po prvních zprávách o údernických brigádách Komsomolu a sovětské mládeže při budování socialistické společnosti v SSSR. Tato skupina zapálených mládežníků si vytýčila za úkol pomáhat straně na úseku ochotnického divadla.

Jak to začalo? Na pravidelných besedách s mládeží, které jsme jako součást výchovného programu konali ve Spartakovně, tělocvičně Jednoty proletářské tělovýchovy, jsme četli knihu Julia Fučíka V zemi, kde zítra již znamená včera. O jejím obsahu jsme vedli živé diskuse. Co jsme se dovídali, bylo pro nás zjevením. Nejvíce nás mladé uchvacovala činnost sovětské mládeže, komsomolců, jejich budovatelské nadšení a úspěchy, nejen na stavbách socialismu, ale i na kulturní frontě, v boji proti negramotnosti. Zvláště nás zajímala činnost tzv. divadelních skupin Živé noviny (pozdější Modré blůzy) a TRAM (Těatr rabočej moloděži). Byli jsme dychtiví dovídat se stále víc a víc.

Na jedné takové besedě se zrodil šťastný nápad — pozvat soudruha Fučíka k nám do Vysočan. Přišel, a Spartakovna v ten den byla zaplněna do posledního místa. Ti, kteří se nedostali dovnitř, poslouchali u otevřených oken. Přišli nejen komunisté, ale i mnoho nestraníků a někteří sociální demokraté a národní socialisté. Potlesk střídal potlesk a dotazů bylo bezpočet. Všichni toužili dovědět se co nejvíce o zemi, kde nebylo kapitalistů a kde si vládl sám lid.

Potom už byl jen krůček k tomu, abychom se po rozmluvě se soudruhem Fučíkem rozhodli následovat sovětskou mládež. A tak jsme krátce nato založili Rudou údernou brigádu, která — jak jsme si řekli — bude pomáhat straně v jejím boji proti vykořisťovatelům, za osvobození dělnické třídy.

Na první schůzce jsem byl zvolen vedoucím souboru a režisérem. Později jsem se stal i autorem. Bylo to v době, kdy vzniklo hnutí dělnických dopisovatelů Rudého práva. Byl jsem jedním z nich. Protože jsem v té době pracoval v továrně, podepisoval jsem své příspěvky pseudonymem El Car (Kar el).

Prvními většími divadelními výstupy, kterými se Rudá úderná brigáda představila vysočanskému obecenstvu, byly rytmodeklamace Rusko (líčící život ruského lidu za carismu, vzplanutí revoluce a její slavné vítězství), scénická báseň Spartakus (o vzpouře římských otroků) a rytmodeklamace Stalingrad, která měla zvlášť velký úspěch. Bylo v ní zdramatizováno dobytí Caricynu Rudou armádou, porážka kontrarevoluce a nástup sovětského lidu do budovatelské práce.

Po těchto prvních vystoupeních ve Vysočanech a okolních JPT se stala Rudá úderná brigáda známou v celé Praze a diváci si ji přejmenovali na El Carovu skupinu, podle jejího vedoucího a režiséra: Netrvalo dlouho a její okruh působnosti se rozšířil téměř na celé území republiky. Vystupovala na severu Čech, v kraji ostrých třídních srážek a hornických stávek, na Českomoravské vysočině, na Moravě, na Slovensku v Žilině a v Košicích, na tehdejší Podkarpatské Rusi v Mukačevu i jinde.

V celostátní soutěži o nejlepší divadelní soubor uspořádané Svazem DDOČ v roce 1935 získala El Carova parta vítězství: umístila se na prvním místě a za odměnu se měla zúčastnit v programu Mezinárodní olympiády dělnických divadel v Moskvě (MORT). K zájezdu do Moskvy nedošlo pro zákaz pražského policejního komisařství z důvodu, že by „po návratu byl v ČSR porušen klid a pořádek".

Velkou aktivitu rozvíjela skupina zvláště v době velkých třídních srážek, hospodářských bojů, v přípravě voleb, hladových demonstrací, oslav 1. máje apod. Pořádala sbírky na podporu rodin uvězněných soudruhů a nezaměstnaných a na tiskový fond strany, když byl revoluční tisk zastavován a zakazován.

V knize Hraje, zpívá a tančí El Carova parta (Orbis 1962) vzpomíná soudruh Václav Kopecký, tehdejší člen ÚV KSČ a náměstek předsedy vlády mj.: „Mohu říci, že jsme byli hrdi na to, že El Car, dělník, dovedl se svými mladými dělníky a dělnicemi stvořit recitační a scénické těleso vysoké hodnoty umělecké a že dovedl tak silně zapůsobit na masy, jež se zúčastňovaly našich politických akcí. Obdiv a láska k Sovětskému svazu a duch československo-sovětského přátelství byly při tom tím planoucím ohněm, jenž vystoupením El Carovy skupiny dodával největší žár a dynamiku!"

Po okupaci německými fašisty v roce 1939 změnila El Carova parta z důvodů konspiračních svůj název na Dělnický spolek ochotnický Praha a to podle stanov spolku, které převzala již dříve. Změnila z téhož důvodu i repertoár. Hrála celovečerní hry českých

klasiků (J. K. Tyla, V. K. Klicpery, J. Vrchlického, J. Nerudy aj.) s vlastními, pro tehdejší boj účelovými úpravami. Hlavní idea v těchto hrách byla jednota lidu, odpor proti uchvatitelům a víra v konečné vítězství. Vše to se provádělo podle Leninova hesla z dob stolypinské reakce v carském Rusku: Hovořit tak, aby na nás nepřítel nemohl a lid nás pochopil.

Velikým zdrojem síly a odvahy byl pro práci členů skupiny hrdinný boj sovětského lidu na frontách i v zázemí. Dělnický spolek ochotnický byl činným po celou dobu okupace. Ve spojení s odbojovým hnutím vykonávali členové všecky jim uložené úkoly. Skupina odevzdávala výtěžky z představení rodinám uvězněných bojovníků, rozšiřovala ilegální agitační materiál, opatřovala léky pro uvězněné a předávala k vysílačkám podklady a informace získané členem skupiny, pracujícím v elektrozávodě. Vzhledem k veřejnému působení skupiny jako spolku povolenému protektorátními úřady, byla veškerá ilegální činnost konána odděleně a s přísnou konspirací.

V tomto boji položilo pět členů své životy. Byli to soudruzi Josef Sulanský, Karel Chlada, Antonín Váša z El Carovy skupiny a Bohumil Majer a Jaroslav Sekyrka ze skupiny Hej rup, která před okupací byla dorostem Elcarovců.

Čest jejich památce!

V květnové revoluci v roce 1945 se všichni členové Dělnického spolku ochotnického — již opět jako El Carova parta s Hejrupáky — zúčastnili bojů na barikádách až do okamžiku, kdy Prahu osvobodila slavná Sovětská armáda.

A znovu jako před okupací byla El Carova skupina zvána na kulturní a politické akce strany a Národní fronty po celé republice. Mnohokrát vystupovala před nejmilejším obecenstvem — před rudoarmejci, kteří se léčili v našich nemocnicích z poranění, která utrpěli v bojích za naše osvobození.

Zkušenosti z bojů proti buržoazii za první republiky se znovu osvědčily v letech, kdy se rozhodovalo o definitivním směru našeho dalšího vývoje, o cestě k socialismu. Tak tomu bylo v Únoru 1948 a konečně i v letech 1968—69. I tehdy El Carova skupina znovu vypjala svoji aktivitu a po dobu několika let, do roku 1973, pomáhala straně kulturně politickými akcemi v boji za očistu strany od oportunistů a rozvratníků, od intrik domácí i zahraniční reakce.

Dnes žijící členové El Carovy skupiny i Hejrupáci bilancují svou činnost a události uplynulých padesáti let, půl století bojů a práce pro věc pracujícího lidu, a mohou plným právem a s hrdostí prohlásit, že jsou tou nejšťastnější generací, která kdy u nás žila. Dočkali se — a s nimi celá tehdejší mladá generace proletářů — toho, o čem se při nástupu na revoluční frontu neodvážili téměř ani snít: dočkali se vítězství nad svými úhlavními nepřáteli, buržoazií a fašisty, dočkali se svobody a socialismu.

A třebaže je většina žijících Elcarovců již v pokročilém věku, zůstávají stále v plné aktivitě a uzavírají svou bilanci s přáním, aby tak jako oni i dnešní mladá generace včetně amatérských divadelníků nesla čestnou štafetu s přesvědčením a vůlí pomáhat straně v boji za dosažení nejčestnějších cílů — udržení a upevnění světového míru a mety nejvyšší, komunismu.

KAREL JIRÁČEK

SVITAVY 1979

CENY A UZNÁNÍ VII. NÁRODNÍ PŘEHLÍDKY RUSKÝCH A SOVĚTSKÝCH HER

PUTOVNÍ POHÁR A. P. ČECHOVA věnovaný ČÚV SČSP — DS MěKS Prachatice „za realizaci osobité dramaturgicko-režijní koncepce vyjadřující socialisticko-humanistické poselství hry M. Gorkého Na dně“

CENA OV NF SVITAVY — Divadlu pro 111 České Budějovice „za trvalou pozornost, kterou soubor věnuje uvádění sovětských her“

CENA ČESKÉ MÍROVÉ RADY — Lidovému divadlu JKP ve Svitavách „za scénicky působivé ztvárnění výrazné protiválečné myšlenky v inscenaci hry B. Lavreněva Jedenačtyřicátý“

CENA OV SSM SVITAVY jako Cenu mladého talentu — Zině Rozumové „za roli Niny v inscenaci hry A. Kutěrnického Nina“

CENA MěNV SVITAVY — Jiřímu Brabcovi „za roli Azíze v inscenaci hry M. Bajdžijeva Duel“

CENA MěV NF SVITAVY — Haně Oujezdské „za roli Marjutky ve hře B. Lavreněva Jedenačtyřicátý“

CENA OOR SVITAVY — V. Kulhanovi „za roli Matvěje Stěpanoviče v inscenaci dramatizovaných povídek V. Šukšina Charaktery“

CENA ONV SVITAVY — Josefu Pulcovi „za návrh scény i inscenaci Dramatizovaných povídek A. P. Čechova“

CENA ÚV ODBOROVÉHO SVAZU pracovníků kultury, umění a společenských organizací Praha — Antonínu Baštovi „za dlouholetou úspěšnou spolupráci s amatérskými divadelními soubory“

DIPLOM — Miroslavu Večerkovi st. „za role Denise Grigorjeva a Felčara v inscenaci dramatizovaných povídek A. P. Čechova“

ŘÍDÍCÍ VÝBOR PŘEHLÍDKY

TENTO NÁŠ SVĚT...

SVITAVY 1979

Začnu srovnáním. Na letošním Festivalu ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách se představily svými inscenacemi také soubory z Trutnovska a Rakovníka. Obě měly cosi společného. Hrály o mladých. Proto také mladí herci nesli hlavní tíhu představení — u Rakovnických potom byli na jevišti vůbec jenom mladí členové souboru. A příležitost pro tyto mladé hledali dramaturgicky v sovětské hře. Nejenom pro mladé herce, ale i pro mladé režiséry. Obě představení shodou okolností režírovali dva začínající adepti amatérské režie: Petr Kracík a Eva Kornoldová. Tím podobnosti končí. Mohl bych hned začít rozlišností dramaturgickou. Neboť zatímco Trutnovští zvolili Kutěrnického Ninu, která se jim svým tématem i základní strukturou stala v jejich hledání oporou, Rakovničtí v textu Eduarda Šima Setkali se dva takovou oporu nenašli. Dokonce mám pocit, že tato hra jim spíše přímo nastražila četné záludné pasti, na jejichž překonání by bylo zapotřebí mnoha a mnoha zkušeností. Ale o to mi v tom srovnání nejde. Jde mi o základní režijně herecký přístup. V něm byl a je hlavní rozdíl.

Trutnovští si vzali osudy postav, jejich myšlenky i city stejně jako všechna témata hry za své. Sovětská současnost se pro ně stala současností naší, nebo chcete-li jejich. Herci spolu s režisérem hledali a nalézali nejpravdivější, to jest autentické vyslovení situací a slov textu jako vyjádření toho, co je jim vlastní, čím sami žijí. Režisér jistě prozradil svou nezkušenost ve způsobu, jak nezvládl všechny mimoherecké vyjadřovací prostředky — hudbu, scénu, dramatický prostor. Ale proud hluboce prožitých, promyšlených, a proto i divadelně přesvědčivých momentů byl tak silný, že stačil poskytnout výrazný divácký zážitek. Ne, nebylo to celistvé, hotové, završené představení. Ale bylo to představení, jež silou herecko-režijní práce, skutečné tvorby objevovalo tvář a podobu dnešních lidí.

Rakovničtí mají nepochybně talentovanou herečku Alenu Mutínskou. Její role svou vnitřní rozlohou je asi největší divadelní i myšlenkovou kvalitou Šimova textu. Herečka tuto roli Antonie nehrála špatně. Řekla o své postavě hodně, asi všechno, čím ji obdařil autor. Jenže ji jaksi zdivadelňovala zvnějšku: gesto, mimika, pohyb, slovo byly vždycky o vlásek výraznější, než bylo zapotřebí. Takže jsem si spíše uvědomoval, jak je to chytře a dobře uděláno, než abych vstupoval do nitra mladého člověka, který si hledá svůj vztah ke světu. Ona základní rovnováha — rovnováha mezi životem a divadlem, kdy divadlo je vždycky modelem života — tu byla porušena. Divadlo se stalo modelem samo sobě. A to ještě modelem staršího typu, v němž převažovala deklamace nad přesně udělanou situací, která rozhýbá totální jednání člověka, herce.

Nechci stavět jedno představení nad druhé. Chci se tak dobrat základního smyslu svitavské přehlídky jako specializované národní přehlídky amatérských divadelních souborů ČSR. Její politické a kulturně politické souvislosti jsou jasné. Zní v nich zřetelně nota proletářského internacionalismu a hlubokého vztahu ke kultuře a divadlu Sovětského svazu. A souvislosti divadelní vystoupí do popředí v okamžiku, kdy si uvědomíme, že se tu české amatérské divadlo setkává svými špičkovými inscenacemi s dramatickou tvorbou velkých revolučně demokratických a realistických tradic, jejíž zápas o štěstí člověka zcela zákonitě a logicky přerostl v podobu socialistického divadla. Jehož hlavním cílem a smyslem je zobrazit a sdělit úsilí člověka o revoluční proměnu světa.

Takže české amatérské divadlo si tu jak na tradicích ruské dramatiky, tak hlavně na hodnotách současné sovětské hry prověřuje svou schopnost a možnost takto vidět tento náš svět a takto do něho aktivně zasahovat. Proto jsem učinil ono počáteční srovnání. Neboť je-li toto (a domnívám se, že vskutku je) společenská podstata divadelní specializace svitavské přehlídky, potom základním kritériem všech jejích inscenací musí být zodpovězení otázky, jak se soubory dokázaly vyrovnat jevištně s tím, co jim setkání s ruskou a sovětskou dramatickou tvorbou nabízí v rozhodující rovině společenské i ideově tematické.

Ne náhodou — viděno z tohoto hlediska — dostal putovní pohár A. P. Čechova soubor z Prachatic za svou inscenaci Gorkého Na dně. Viděli jsme ji už na Hronově. Do Svitav dozrála i její vroucí humanistická výpověď s výraznými rysy sociálního vzdoru: výpověď o naději v lidské štěstí, jež neumírá ani za bědných životních podmínek. Podařilo se vyrovnat jednotlivé výkony, odstranit či alespoň v některých případech podstatně ztlumit teatrální místa a především zpřesnit logiku a pravděpodobnost jednotlivých situací. Nic z podstaty Gorkého se neztratilo, a přece to bylo především poselství dnešních lidí nám všem; poselství o našich prohrách i o naší odvaze a síle znovu se zvednout a jít kupředu s vírou v člověka.

Stejně působivé poselství se ozvalo i z inscenace Svitavských, kteří si zvolili jako předlohu známou povídku Lavreněvovu Jedenačtyřicátý. Výjimečná situace dvou mladých lidí, kteří jsou spojeni láskou, a přitom nepřekonatelně odděleni svým vztahem k revoluci, se tu proměnila v ostrou emocionálně-ideovou diskusi, která neskrývala nic ze složitosti individuálních osudů. Ale přitom je přesně a trvale viděla jako nedílnou součást velkého společenského procesu. Měl jsem možnost potkat se s touto inscenací už na krajské východočeské přehlídce. Tehdy více slibovala než vskutku realizovala. Ve Svitavách se její nezvyklé prostorové řešení mezi diváky už stalo její předností. Díky jemu jsme byli vtaženi přímo do hry a skrze ně jsme naléhavost problémů situovaných do doby před více než šedesáti lety pocítili jako naléhavost současnou, stále platnou.

A tím se dostávám k další otázce. K tomu, že VII. národní přehlídka ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách také potvrdila, že zobrazit a sdělit tento náš svět na základě ruské a sovětské dramatiky jako svět našeho socialistického dneška, znamená hledat i dnešní divadelní postupy. Většina souborů se dala touto cestou, i když po ní nedošla až ke konci. Divadlo pro 111 z Českých Budějovic se pokusilo Šukšinovy Energické lidi realizovat na principu své hravé intelektuální poetiky, která se projevuje především zvláštní distancí herce od role. Odtud vztyčilo nepochybně zajímavou nadsázku, i když na druhé straně muselo v tomto pohledu podcenit jisté vnitřní motivace postav i celého děje, jež jsou výrazně realistické.

DS MěKS PRACHATICE – M. GORKIJ: NA DNĚ. FOTO V. TRČKA

Podobně touha brněnského Svatoboje vsadit v Bajdžijevově Duelu především na verbální poetičnost a ještě ji zmnožit i prostředky scény, odhalila některé problémy této hry a nedovolila dojít k výrazným dramatickým situacím. A abych v tomto výčtu střetnutí textů a jevištních postupů pokračoval dále, nemohu nepřipomenout zásadní problémy Dramatizovaných povídek A. P. Čechova, s nimiž se představil soubor kroměřížský. Hostující režisér A. Navrátil prozradil neomylně svůj rukopis, svou poetiku. Vedl herce k tomu, aby se postav ve zhuštěné zkratce zmocnili jediným gestem, aby vytvořili typ. To nutně narazilo na metodu autora, jejíž genialita je v tom, že společenský obraz světa odkrývá přes individualizovaný vývoj jednotlivce, který si svůj vztah k tomuto světu teprve tvoří. Zatímco typ o něm vypovídá od počátku.

Všude v těchto představeních se ozývala vůle a snaha oslovit diváka naléhavostí tvaru, jenž roste z naléhavosti myšlenky. Tak je nutné pochopit i inscenaci pražské Lucerny, která v dramatizaci Šukšinových Charakterů šla především za totálním, syntetickým divadlem, jehož podobu ovšem pouze naznačila, zůstávajíc mnohé dlužna autorovi i vlastním záměrům. A tak je také nutno pochopit nejpozitivnější hodnotu letošní svitavské přehlídky. Jako hodnotu svědectví českého amatérského divadla o tomto našem světě, který je světem socialistického společenství.

JAN CÍSAŘ

PODNĚTY A SOUVISLOSTI

Bývají takové náhody. Člověk o něčem strašně dlouho přemýšlí nebo mu spíše v hlavě vrtají různé problémy a teprve postupně krystalizují v pevnější tvar, v myšlenku s jasným zacílením a podepřenou logickou argumentací. A do tohoto procesu najednou vstoupí náhody. Odněkud přijde náhlý podnět, někde se objeví zřetelná formulace čehosi z toho, co zatím ve vlastních úvahách bylo mlhovité – a rázem je všechno daleko jasnější. Objeví se možnost, chuť i odvaha vyslovit alespoň v obecných rysech onen problém.

Stalo se mi v posledních dnech minulého roku cosi podobného. Už delší domu jsem cítil, že mnohé z mých Poznámek má svůj širší společenský základ. Že mnohé z otázek současného stavu našeho amatérského divadla, které jsem se tu pokusil na základě svých znalostí s jeho praxí říci, rostou z jednoho bodu, jehož jádro překračuje rámec amatérského divadla. Abych byl zcela konkrétní: psal-li jsem například o tom, že vesnické soubory mají dnes plné právo měřit své síly se soubory městskými, ptal-li jsem se, co je vyspělý soubor, zkoumal-li jsem, zda může být amatérské divadlo inzitní a zase je-li skutečnou chválou zjištění, že má amatérské představení profesionální podobu, potom jsem při souhrnném ohlédnutí na všechny tyto otázky a problémy cítil, že v nich cosi chybí. Že je tu něco nedořečeno. Či z druhé strany – že v objektivní realitě je cosi navíc, něco neobyčejně důležitého, co tohle všechno spojuje.

A v tom přišla ta náhoda. Na přelomu listopadu a prosince se mi dostaly do rukou dva materiály, které mi dnes dovolují alespoň nějak a částečně pojmenovat (nebo ještě lépe: naznačit) onen společný jmenovatel. V jednom sobotním Rudém právu psal Karel Martínek o vzájemných vztazích divadla, filmu a televize. Kromě jiného v tomto svém článku mluvil také o tom, že divadlo dnes utíká z tradičních prostorů, že hledá zcela jiné možnosti vztahu mezi hledištěm a jevištěm. Vím, není to nic nového. A jistě to ví jako zkušený historik a teoretik i Karel Martínek. Ale podstatné na této části jeho úvahy bylo to, že tuto tendenci spojil se vztahem divadla k filmu a televizi. Nebo ještě jinak: že tuto dávnou problematiku, která se objevila už před první světovou válkou, dal do souvislostí s dnešními schopnostmi a možnostmi divadla právě vedle filmu a televize sdělovat cosi důležitého a nového současníkům o jejich životě.

Ne, nejsem tak naivní, abych se domníval, že jenom zrušení tradičního kukátkového divadelního prostoru je lékem na všechny problémy. Že se takto rázem otevřou netušené a ohromné perspektivy, které dají divadlu fantastickou sílu a jistotu. Ale přesto jsem se musel v souvislosti tohoto podnětu vrátit třeba ke svitavskému festivalu ruských a sovětských her. Proč jsme na něm viděli čtyři představení, která utíkala z onoho tradičního prostoru? Jenom kvůli schválnosti, originalitě za každou cenu? Nebo šlo o projev širší objektivní vývojové tendence? O snahu obnovit takto výrazovou sílu divadla, oslovit daleko aktivněji a adresněji diváka, proniknout k němu, dostat se do jeho těsné blízkosti a dokonce ještě víc: učinit ho spolupodílníkem tvořivého divadelního procesu? A zase nejsem tak naivní, abych si myslel, že tím, že divák bude sedět kolem herců v jejich těsné blízkosti, se už samovolně zaktivizuje. Vím, že tohle všechno vyžaduje mnoho složité práce, tvořivého zápasu, jenž s sebou nese hodně obtíží. Ale přece jen už sám fakt nezvyklosti je něčím, co ruší stereotyp vlastního tvůrčího procesu i jeho vnímání. A rázem se tak u všech – zdůrazňuji u všech, kdo jsou tvůrci jedinečného představení, což jsou i diváci – objevuje potencionální možnost tuto originálnost a jedinečnost prožít přinejmenším daleko intenzívněji. A to také znamená možnost silnějšího a působivějšího sdělení.

Tady nemohu než se vrátit znovu k otázce, zda amatérské divadlo může být inzitní. Nadále trvám na tom, že nikoliv. Ale přesto mi nezbývá v dnešních souvislostech než jít dál. A jsem nucen zeptat se, zda úporná snaha pardubického Malého divadla (o jehož některých představeních jsem psal právě v souvislosti s inzitností a autentičností) jít právě touto cestou, která je zatím více trnitá než posypaná růžemi, nemá v sobě stejnou zásadní vůli jako u těch, kdo se potýkají s novým prostorem. To jest zda pardubický soubor tudy a odtud neobjevuje originalitu a jedinečnost divadla, zda tímto způsobem nechce obnovit prapůvodní sílu divadelního sdělení. Nejsem vůbec přesvědčen o správnosti této cesty. Skutečně si myslím, že tu jde o útok na některé základní principy divadelnosti, které nemohou mít úspěch. Ale v tom celkovém kontextu úsilí našeho amatérského divadelnictví o jedinečnost a originalitu divadla jako nositele původního, tvořivého sdělení je to hlas, který nemůže být oslyšen a musí být brán se vší teoretickou vážností. A je – doufám – také z těchto souvislostí jasné, proč jsem zapochyboval o tom, že je pochvalou pro amatérské představení, když o něm mluvíme jako o díle profesionální podoby. Neboť tady se právě ta originalita a jedinečnost ztrácí. A tím mizí i ono sdělení, jež z ní roste jako doplnění a rozšíření našich vědomostí a znalostí o životě. To je pro mne také kvalitativní rozdíl mezi ústeckou inscenací Peer Gynta a Jana Husa. Ta první při veškeré úctě k píli a talentovanosti tvůrců je z tohoto hlediska odlitkem něčeho, co bylo, co už známe. Zatímco ta druhá je originálností a jedinečností svých postupů také originálností a jedinečností sdělení, objevováním nových společenských rozloh.

Nemluvím tu tolikrát o jedinečnosti a originálnosti divadla náhodou. Neboť ji chápu ve všech těchto souvislostech tak, jak to učinil Walter Benjamin ve své stati Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. A to je onen druhý podnět, kterého se mi dostalo na konci loňského roku. Objevil jsem tuto stať už před šestnácti lety. Považuji ji od té doby za jeden z nejzávažnějších sociologických, ale i estetických příspěvků ke skutečně vědeckému pojetí filmu a televize. Leč zásluhou nakladatelství Odeon se nyní znovu ocitla – v pravý okamžik – na mém stole, ve výboru z Benjaminova díla, který se jmenuje Dílo a jeho zdroj. Benjamin tu upozorňuje na jednu ze základních vlastností těch druhů umění, které jsou mechanicky reprodukovatelné. To jest mají takový technický způsob rozšiřování, že mohou být ve stejné kvalitě ve stejný čas vnímány na neomezeném počtu míst. Což platí především pro film a televizi. Přestává v nich fungovat hodnota originálu. Jejich sdělení je založeno právě na skutečnosti oné časové a prostorové neohraničenosti, chcete-li na masovém výskytu naprosto stejné kvality.

Nechci se tu pouštět do interpretace Benjaminových názorů a tím méně na pole televize a filmu. Jde mi jen o jedno jediné: o originalitu a jedinečnost divadla jako jistou společenskou kvalitu, která je také základem jeho kvalit estetických. Jde mi tedy o tutéž otázku, kterou si položil Martínek. O rozlišnost televize a filmu od divadla; o způsob, jakým dobývají své společenské funkce a jaké z toho plynou důsledky pro jejich estetické zákonitosti. A dál samozřejmě především o to, co tohle všechno znamená pro divadlo. Jde mi o nejobecnější souvislosti amatérského divadla ve věku, kdy některé druhy umění otevřely éru mechanické reprodukova-

telnosti. A tu mi nezbývá než konstatovat, že jeho největší skutečná šance je v trvalé obnově jeho originality a jedinečnosti jako rozhodující společenské a estetické hodnoty.

Z příkladů, které jsem uvedl, je snad jasné, jak tuto originalitu a jedinečnost chápu. Ne jako originálničení za každou cenu, jako vytváření samoúčelných formálních schválností. To by bylo zpozdilým a marným návratem k něčemu, co už je dávno překonáno. Vždyť dnes přece víme, že divadlo je pokorná služba všech jednomu cíli a jednomu záměru. Ale tenhle záměr musí být vždycky doprovázen vědomím, že skrze divadlo, skrze každé představení — lhostejno zda premiéru či reprízu — musí divák vstoupit do světa, který je stvořen jen pro tento okamžik a prostor. Že to, co vidí a slyší, se může odehrát jenom teď a zde. Jinak řečeno: že si naléhavost společenského poselství divadla, inscenace, uvědomí divák přes naléhavost originálního a jedinečného prostoru i času, v nichž se divadlo děje.

Rozhodně nejsem proti tradici. Je součástí tohoto vědomí i tohoto způsobu divadelní praxe. Ale musí být vždycky zpřítomněna jako originál, jako zápas o neopakovatelnost sdělení a tedy i diváckého zážitku. A jestliže se tohle podaří, je už potom jedno, jestli třeba hrajeme v kukátkovém prostoru nebo jsme zvolili jiný divadelní prostor. Podstata je v oné neodbytné existenci originálu, který jako diváci cítíme, o němž víme a který si trvale uvědomujeme. Cokoliv, co nám v divadle vnucuje pocit, že tohle už známe, že tohle můžeme vidět kdekoliv a že je vlastně jedno, na jaké představení jdeme, ruší v samotném základu možnost jeho společenské funkce, jeho skutečně společensky potřebného a zajímavého sdělení.

Jsem přesvědčen o tom, že toto vědomí nutnosti originálu proniká do řady představení našeho amatérského divadla. A že je to jedna z určujících kvalit, která vytváří souvislosti i mezi jevy zdánlivě od sebe velice, velice vzdálenými. Nemůžeme tyto souvislosti pominout, neboť bychom mohli přehlídnout i budoucnost amatérského divadla.

JAN CÍSAŘ

LIDOVÉ DIVADLO JKP ROH SVITAVY – B. LAVRENĚV: JEDENAČTYŘICÁTÝ. FOTO V. TRČKA

prostředky divadelní komiky

komická postava

(od komické masky ke komickému charakteru)

ZDENĚK HOŘÍNEK

Stará attická komedie (Aristofanés aj.) používala příznačného komického maskování, které prozrazovalo její rituální východisko (zvířecí masky sboru, fallos jako součást kostýmu), ale značně rozmanitý fantasticko-utopicko-satirický námětový okruh jí nedovolil dospět k takové typizaci komických postav, jakou vytvořila pozdější nová attická komedie. Jestliže vliv staré attické komedie na další vývoj komediálního žánru je otázka značně komplikovaná, nová komedie přímo otevírá komediální linii, jdoucí přes římskou palliatu (komedii s řeckým námětem – Plautus, Terentius), renesanční komedii až k Molièrovi, Goldonimu a ještě mnohem dále. Menandros a další dramatikové vytvořili v duchu Theofrastových Povahopisů celou garnituru zafixovaných povahových typů: komický stařec, lakomý a starostlivý; jeho manželka – „komická stará"; jejich syn, hrdina milostné zápletky, lehkomyslný mladík, zamilovaný a bez peněz; mladíkova družka, skromná dívka nebo naopak vypočítavá hetéra; zištný a bezcitný kuplíř; otrok, důvtipný a prohnaný pomocník mladého pána; chvástavý voják, parazit. Přestože tyto typy přecházely z komedie do komedie, v jejich provedení se uplatňuje znatelný díl konkretizující povahokresby: už v samotných počátcích se začíná rýsovat sklon ke komedii charakterové a mravoličné.

V době renesance, kdy se začínají diferencovat jednotlivé komediální druhy, se rozvíjí nejvyhraněnější forma komedie masek – komedie dell'arte. Její typy nejenže přecházejí ze hry do hry, ale berou si s sebou kromě stálé masky i stálé pojmenování: Pantalone, Dottore, Brighella, Arlecchino, Colombina aj. Tyto typy jsou charakterizovány proveniencí, společenským postavením, funkcí v ději, mluvou, povahovými vlastnostmi, charakteristickými návyky a zlozvyky: např. Pantalone je Benátčan, stařec, obchodník, otec zamilované, často sám zamilovaný a klamaný; Dottore je učený právník z Bologni, vysmívaný pro svůj profesionální idiotismus; Tartaglio je komický svým zajíkáním... Komedie dell'arte je vyrobena z prefabrikátů: nejen typových, ale i situačních, fabulačních, akčních (osvědčené prostředky bufonádní komiky zv. lazzi – herecké vtipy, špílce, gagy, jimiž zejména zanniové-šprýmaři proplétali schematickou dějovou osnovu).

Komedie dell'arte ovlivnila nejen klasika italské národní komedie Carla Goldoniho, který svým rozsáhlým dílem názorně dokumentuje přechod od komedie masek ke komedii povahopisné a mravoličné, ale i francouzského Molièra, vlastního tvůrce novodobé komedie charakterů.

Komická postava, kterou staví Molière do ohniska své povahopisné analýzy (tedy: komický hrdina, často figurující přímo v názvu hry), dostává v zápletce snované jakoby „ad hoc" maximální příležitost projevit co nejkonkrétněji a nejvšestranněji svou příznačnou povahovou deformaci. Je tedy postavou typickou, ale typickou v tak výrazné konkretizaci, že už ji nevnímáme jako ustálenou „masku", ale jako jedinečný charakter, byť byl jeho divadelní rodokmen sebebohatější (srovnej cestu, kterou urazil typ lakomce od Plauta k Molièrovi!). Při vší výstižnosti Molièrova povahopisu jsou zřejmé i jeho meze: komický charakter je dán jako hotová veličina bez dostatečné předběžné dramatické a psychologické motivace (převažuje motivace sociologická: reprezentace určitého typického dobového úkazu), jako veličina redukovaná na jednu charakterotvornou negativní vlastnost (Harpagonova lakota) a v důsledku toho veličina neproměnná (ať se děje, co se děje, Harpagon ani píď necouvne z pozic své úporné lakoty). Molièrovo pojetí komického charakteru je statické.

Pozdější vývoj komického charakteru bude směřovat právě k odstranění těchto omezení. Jako skvělý doklad může posloužit klasické dílo moderní komedie – Gogolův Revizor. Když vstupuje ve 2. dějství Chlestakov na scénu, je to ubohý, hladový, bezvýznamný úředníček, který nemá čím zaplatit hostinskému. Protože jsme se už v 1. dějství dověděli o příjezdu revizora do městečka a o hrůze, kterou tato zpráva vzbudila mezi místními činovníky (na hlavě tak říkajíc spoustu másla majícími), působí hned nástup Chlestakova komicky kontrastem mezi představou a skutečností. Při setkání domnělého revizora s hlavou městečka, policejním direktorem, se Chlestakov třese strachy, že bude zatčen. Ale strach je vzájemný: ze stejně dobrých důvodů se třese i policejní direktor. Chlestakov se zoufale brání, ale policejní direktor považuje jeho sebeobranné akty za stížnosti. Když dostane Chlestakov první úplatek, považuje to za projev dobročinnosti. Když jsou mu ukazovány městské instituce, chápe to jako kromobyčejnou pozornost turistům. Setkání se ženami, manželkou a dcerou policejního direktora, v Chlestakovovi probudí galantního světáka a krasořečného fanfaróna. Pod vlivem alkoholu se jeho chvástavost rozvine až k velikášství, stupňujícímu hrůzu provinilců v městské správě. Ještě ve 4. dějství neví naivní Chlestakov, na čem je: všechny výhody, jichž se mu dostává, chápe jako projevy upřímného srdce. V úplatkářských scénách je chováním sudího inspirován k nesmělé žádosti o „půjčku". Brzy si však zvykne a přijímá zcela suverénně další úplatky. Teprve když má v hrsti peníze, začíná tušit, že ho pokládají za někoho jiného, za „velké zvíře", ale nedělá si s tím starosti. Má je za blbce a chce o tom pro pobavení napsat příteli. Když přicházejí obyčejní lidé s otřesnými suplikami, ale bez peněz, přestane to Chlestakova bavit a zakazuje si další stěžovatele. Podobně neiniciativní je i při jednání s ženami: setkání s Marjou Antonovnou o samotě ho inspiruje k milostným výlevům (zase k tomu dochází bezděčně, spontánní reakcí na nahodilý signál). Přistižen její matkou, rychle se přeorientuje na ni a v milostném blouznění ji požádá o ruku (zřejmě se někde doslechl, že se tak řeší choulostivé situace).

Chlestakov je charakter nehotový (je to přesvědčivě motivováno jeho mládím), který se plně rozvine – často nečekanými směry – vlivem vnějších okolností i alkoholu. Gogolova technika charakterotvorby je dynamická, ba přímo dialektická. Je motivována souhrou všech složek a sil dramatické struktury: souhrou situací, ostatních dramatických postav a jejich činů. Chlestakov více reaguje než iniciativně jedná. Způsob jeho reagování je ovšem sociologicky podmíněn: Chlestakovovy předběžné dispozice jsou produktem existence v rámci prohnilého petrohradského byrokratického aparátu. Stačila příležitost, aby se nicotný zárodek rozvinul do nadlidských rozměrů.

V moderní komedii se projevuje několik příznačných charakterotvorných tendencí. O tendenci k dynamickému pojetí komické postavy už byla řeč. Dále je to tendence ke zniternění komiky. Směšnost povrchová, „na první pohled", ustupuje komice vnitřní, hlubší, která je v lidech postupně odhalována a objevována. Postavy (např.) Shawových nebo Anouilhových

komedií neoplývají směšností zevnějšku nebo nápadných charakterových deformací. Spíše než o komiku danosti, komiku východiska, jde tu o komiku vztahovou, o komiku výsledku. Technika moderní komedie se komplikuje a zjemňuje, její prostředky jsou subtilnější, rafinovanější a náročnější (od kopanců ke slovní komice – řečeno zjednodušeně).

A konečně v souvislosti s tendencí k žánrovému synkretismu (splývání žánrů) v moderním dramatu a divadle se synkretizuje i dramatická postava – v její skladbě se mísí prvky vážné a směšné. V Čechovově dramatické tvorbě se vyskytují vedle výrazně komických postav (většinou epizodních à la smolař Jepichodov) i postavy žánrově synkretické. Jejich proměnlivost je obvykle způsobena rozporem mezi vnitřním založením (nebo vnitřní hodnotou) a vnějšími projevy: Gajevova netečnost, bezmocnost, společenská zbytečnost, nadnesená, vznešená rétorika; Trofimovovy vysoké sny o lepším činném životě, jeho nepraktičnost a neschopnost cokoli pro realizaci těchto snů učinit – a naopak: Lopachinova dělnost a hospodářská síla jeho neurvalé manýry, jeho bezradnost v erotických věcech (to vše ve Višňovém sadu).

Nebo jiný příklad: kolik pronikavého kvazišvejkovského humoru má u Bertolta Brechta taková matka Kuráž nebo Azdak, přestože osud Kuráže je hluboce tragický a Azdakovi je v Kavkazském křídovém kruhu svěřen úkol uspokojivě rozhodnout potenciálně tragický spor mateřské lásky. Zde žánrová rozpornost proniká přímo do fabulační struktury: hra se lomí do dvou dějových pásem, tragického – Grušina a komického – Azdakova, jejichž protnutím se obě polohy mísí a spravedlivý šprýmař řeší žertovnou lstí vážnou situaci.

Zjednodušeně lze vývoj komické postavy shrnout do třístupňového schématu: od masky, obrysové a statické – přes komický charakter pojímaný redukovaně a staticky, ale prohloubený a konkretizovaný v projevech a motivacích – k charakteru neredukovanému, dynamickému, dialekticky spjatému s ostatními složkami (skrze dramatické situace svázanému se společenskými podmínkami a vztahově těsně propojenému s ostaními dramatickými postavami).

Rozpor mezi maskou (na jednom) a charakterem (na druhém pólu) však není absolutní: v komické masce byl už obsažen zárodek komického charakteru a komický charakter v sobě skrývá schéma komické masky.

Uvědomit si tuto skrytou souvislost (jak se o to pokusil např. Jiří Frejka v knize Smích a divadelní maska, hledající pod moderními převleky staré známé typy komedie dell'arte) je důležité pro inscenování starých stejně jako moderních komedií. U starých komedií se tak otevře cesta ke zkonkrétnění a prohloubení komických postav, u moderních – cesta k odhalení jejich elementární divadelnosti.

DIVADLO LUCERNA KD HL. M. PRAHY – V. ŠUKŠIN: CHARAKTERY. FOTO V. TRČKA

Národní přehlídka studentských divadel

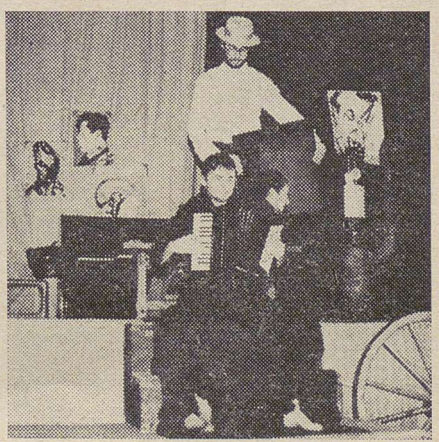
Vysoké školy všech typů jsou zatím stále prostředím, kde má zájmová umělecká činnost velké rezervy svého rozvoje, jemuž se snaží napomoci každoroční specializované národní přehlídky. Již počtvrté stal se v závěru minulého roku Vysokoškolský klub v Brně dějištěm národní přehlídky studentských divadel, kterou pořádaly společně ministerstvo školství ČSR, České vysokoškolské ústředí SSM a CV SSM Univerzity J. E. Purkyně, a to pod záštitou rektora UJEP prof. dr Vojtěcha Kubáčka, DrSc. Festivalu se při absenci původně ohlášeného Divadelního studia J. Skřivana zúčastnilo posléze šest akademických souborů ze šesti různých fakult pěti měst. Soutěže z dalších oborů ZUČ zajišťovala jiná vysokoškolská centra — Praha, Ostrava a České Budějovice.

Čtyřdenní přehlídku zahájilo Malé divadýlko pedagogické fakulty UJEP (jeho zřizovatelem je od nové sezóny Kulturní dům Královopolských strojíren n. p.), které od svého vzniku před čtyřmi lety nastudovalo už celou řadu kabaretních skečů i celovečerních pořadů a svou protiválečnou hrou Spartakus předloni reprezentovalo brněnskou univerzitu mj. v Prešově a v Písku. Ani tentokrát soubor s vůdčí osobností Liborem Sigmundem nezklamal: pořadem Jáma zůstal věrný autorskému charakteru svých vystoupení, v nichž literární úroveň nápaditého textu obvykle zřetelně převyšuje vlastní scénickou realizaci. Šlo opět o inteligentně napsanou revui v duchu her Osvobozeného divadla (tentokrát s hlavním motivem absurdně recesního putování ústřední trojice exotickými zeměmi a jejich dějinami); její svěží dialogy, vtipné slovní hříčky a satirické šlehy potřebovaly by ovšem ještě promyšlenější gradaci.

Ani Amatérské akademické angažované divadlo z FFPU Olomouc nebylo na brněnské přehlídce poprvé. Po předloňském folklórním Zbojnickém tanci neopustilo sice hudební oblast, avšak scénická fantazie o šesti obrazech Stvoření světa, kde čtyři tanečníci v režii Zdeňka Válka předváděli pantomimické evoluce na sugestivní skladbu Jana Hammera Sedm prvních dní, prokládanou tu a tam verši Karla Šiktance, jevila se ve svém úhrnu jako poměrně chladný, dosti statický a obecenstvem chladně přijatý pokus vyzkoušet únosnost mimoslovních výrazových prostředků. Stejně tak se ani nyní příliš neprosadil kolektiv ARS Vysoké školy chemickotechnologické z Pardubic v sotva dvacetiminutové montáži pěti groteskních mikropovídek Istvána Örkenyho Nic není nového (scénář a režii ing. Jiří Svoboda a Jiří Komárek), podané trojicí herců sice s dramaturgicky ujasněným pojetím nonsensově ironického humoru maďarského satirika, ale opět jen „literárně", neuvolněně a scénicky málo vynalézavě. Vzhledem ke III. ročníku festivalu, kdy se stala jedním z postupujících vítězů, poněkud zklamala Amfora pražské Vysoké školy zemědělské. Úspěšně aktualizující ztvárnění sumérského eposu o Gilgamešovi nepodařilo se nyní stejně invenčně zopakovat u látky obdobné a zdánlivě ještě vděčnější — biblické Genesis (režie Stanislav Tesař). Představení zůstávalo ponejvíce jen v lineárně narativní podobě; ve zlidšťujícím pohledu na mýtus to zajiskřilo humorem nebo originálním hereckým projevem jen občas.

Tyto kvality nechyběly naopak dvěma zbylým vystoupením. Se spontánním ohlasem publika se právem setkal početný soubor Provizórium českobudějovické pedagogické fakulty, který nastudoval satirickou veršovanou aktovku bajkáře Ivana Andrejeviče Krylova Trumf, napadající zkorumpovanost a odrodilectví ruského dvořanstva. Režisérka Dagmar Blümlová dokázala s pomocí výborného překladu H. Vrbové, řady vyrovnaných a co do charakterové kresby dotažených výkonů, promyšlené hudební, pohybové i výtvarné složky vytvořit antiiluzívně pojatou, syntetickou inscenaci, která vkusně pobavila mnoha aktualizujícími parodickými špílci a teprve v závěru poněkud zaskřípala. Jediný nováček přehlídky, pražský kolektiv Adadas ze stavební fakulty ČVUT, sestavil své kabaretní Dada-soirée dvě a půl dílem z autentických dadaistických básní (T. Tzara, H. Arp, R. Huelsenback, B. Péret, P. Éluard aj.), dílem z vlastních textů. V provokujícím vystoupení, kde bylo v duchu onoho negujícího a protestujícího uměleckého směru dovoleno takřka vše (včetně stříkání vody na diváky a jejich přímého happeningového zapojení do jevištní akce), střídala se místa stylově odpovídající se sekvencemi, u nichž moment ozvláštnění chyběl.

SOUBOR ADADAS STAVEBNÍ FAKULTY ČVUT PRAHA – DADA-SOIRÉE DVĚ A PŮL



Odborná porota rozebrala každé představení přímo s účinkujícím souborem. Právo postupu na Akademický Prešov 1980 připadlo souboru Adadas, Provizóriu a Malému divadýlku. IV. ročník národní přehlídky studentských divadel měl jako celek solidní ideovou i uměleckou úroveň. Přesto se však už po několikáté objevily problémy zvláště organizačního rázu, které bude konečně třeba důsledně řešit. Tak například už předběžný výběr soutěžících souborů spočívá prakticky v tom, že pořadatelé vezmou zavděk každou včas došlou přihláškou, aniž by znali charakter a kvalitu nabízených pořadů, natož aby mohli jejich vcelku náhodný sled nahradit koncepční skladbou festivalu. Nedostatečná je propagace a publicita přehlídky. Do propozic soutěže je nutno doplnit, že každý soubor musí zajistit informovanost o inscenaci a své dosavadní činnosti alespoň formou programového letáku. Přirozenou součástí příštích ročníků by měl být minimálně jeden kvalitně vedený seminář a snad také společná divadelní „dílna".

Domyšlení si rovněž vyžádá časová i „kvalifikační" návaznost festivalu na podobné přehlídky (Wolkrův Prostějov, Šrámkův Písek). V příštích letech by nic nemělo bránit tomu, aby se Akademické Brno stalo jakožto národní festival rovnocenným partnerem již zaběhnuté přehlídky slovenské v Prešově, kam vysílá své vítěze jako hosty a odkud by také rádo uvítalo špičkové soubory. Značné rezervy jsou zatím nejen v účasti dalších vysokoškolských měst (Plzeň Hradec Králové, Ostrava) či zástupců uměleckých škol (AMU, JAMU), u nichž je tato aktivita vlastně součástí přípravy na budoucí profesi, nýbrž i v daleko větším rozšíření vzájemné výměny jednotlivých představení na půdě svazáckých klubů a kolejních zařízení a s ní i v předávání cenných zkušeností.

V. ZÁVODSKÝ

S JOSEFEM MLEJNKEM O DĚTSKÉM DIVADLE

Jarní den, První zkouška, Červená záplata, Sombrero, Vandr do světa, Hadrový panáček, Malý Hérakles, Létající třída. Tato řada titulů původních her, překladů a dramatizací patří k vysokomýtskému učiteli Josefu Mlejnkovi. Za více než dvacet let práce s dětským divadelním kolektivem silně ovlivnil dramaturgii tohoto oboru a patří k průkopníkům nových technik a metod práce s dětmi. Pro jeho hry jsou příznačné prvky typového projevu, kdy řečeno se Stanislavským dítě „jedná samo za sebe v daných okolnostech" a jako vedoucí dětského souboru uplatňuje metodu tvořivého vedení dětí, dramatické hry, chápané jako výchovný prostředek rozvoje osobnosti dítěte. Mnohé z toho platí i pro dramatizaci Hurníkových Muzikantských pohádek Čert s houslemi, která byla v tvůrčí soutěži vyhlášené ÚKVČ na hry pro dětské divadelní a loutkářské soubory oceněna první cenou. Po slavnostním vyhlášení cen jsme soudruha Mlejnka požádali o několik slov.

Jak na základě své dlouholeté práce s dětským divadelním kolektivem chápete pojem dětské divadlo?

Vím především, že dětské divadlo není mechanickou aplikací divadla dospělých. Děti se vzpírají tomu být pasívními aktéry režisérových záměrů. Je to především hra, jejíž těžiště není ve slovech, ale v akci. Tato hra by měla být vždy poutavá, aby děti zaujala nejen při představení. I když je pravdou, že děti zvláště v určitém věku se touží pochlubit před veřejností (před rodiči, spolužáky apod.), představení není jediným cílem činnosti dramatického kroužku, kterému se vše podřizuje. V dětské hře nachází dítě plné uspokojení, získává nejrůznější dovednosti, volní i charakterové vlastnosti, bystří si pozorovací schopnosti, rozvíjí svůj projev, získává nové poznatky i zkušenosti a především je rozvíjena jeho fantazie.

Jak se tyto teoretické poznatky konkrétně projevují v práci Vašeho souboru?

S dětmi si především hrajeme. Od reprodukční činnosti přecházíme postupně k vlastní tvořivé práci. Nespoléhám na samotnou dětskou fantazii. Dětské nápady bývají mnohdy poplatné četbě, filmům, televizi apod. Vedoucí musí mít zásobu námětů, otázek, jimiž stále dětskou představivost podněcuje. Improvizujeme, rodí se nové nápady a hledáme námět, který stojí za rozpracování. Tak např. vznikla „létající třída" (pozn. red. – dětská hra inspirovaná motivem povídky Ericha Kästnera, v níž má hlavní roli fantazie a kterou lze inscenovat kdykoliv a kdekoliv a s jakýmkoli počtem účinkujících). Improvizace rozvíjejí především situace dětem blízké. Zúčastňují se jich všechny děti a dobré nápady se pak snažíme uplatnit. Mám dobré zkušenosti se střídáním pevného textu se slovními a pohybovými improvizacemi. Chtěl bych zdůraznit, že práce s dětmi vyžaduje od vedoucího nekonečnou trpělivost. Často je totiž vystaven nebezpečí, že v pracovním zápalu sklouzne do metod běžných při přípravě inscenace dospělých nebo že využije k ulehčení práce pouze učitelské autority. Všechny principy dramatické výchovy se shodují se zásadami současně zaváděné modernizace výuky.

Často pracujete s vlastními dramatizacemi na motivy známých povídek, románů, klasických textů. Jaké texty si vybíráte především?

Zajímají mě především takové texty, které zobrazují život dětí, texty dětem blízké. V neposlední řadě je vodítkem jejich myšlenkový náboj. Na Komenského Labyrintu mě zaujalo jeho úsilí naučit lidi dívat se na svět vlastníma očima a přemýšlet o nich vlastním rozumem. Hodnota textů není v mravoučných poučkách, ale v lidském přístupu k danému námětu, dané tematice. Děti se přitom musejí bavit a smát a současně si uvědomovat lidské kvality jednotlivých situací. Vybírám si takové náměty, které mi poskytnou příležitost k rozvíjení dětské tvořivosti. Od počátku také počítám se spoluprací dětského hlediště, s porušením předělu mezi jevištěm a hledištěm.

A co Čert s houslemi?

Čert s houslemi aneb Hurníkovy Muzikantské pohádky pro mě představují vlastně příležitost ke komplexní estetické výchově. Dávají dětem příležitost k rytmickým hrám, od hry na tělo, na jednotlivé nástroje až po dějové situace. Hrajeme o velkém bubnu, o kytaře, jak spadla do vody atd. Použili jsme hudbu deklamačních her z Hurníkovy České Orffovy školy, které sem motivicky patří. Přidali jsme k nim vlastní texty. Děti hrají na různé nástroje, zpívají, kreslí (věší postupně vlastní výkresy, které dokreslují prostředí). Hurníkovy pohádky jsme si nejprve přečetli, potom improvizovali, děti přicházely s vlastními nápady. Děti zaujala jejich vtipnost a jadrná čeština.

Váš vysokomýtský kolektiv oslaví již 25. výročí své práce. Znamená to, že nemáte žádné potíže s náborem nových členů?

V kroužku pracuje nyní 28 dětí 6. až 8. tříd, v přípravce je asi 12 dětí 4.–5. tříd. Studujeme 1–2 inscenace ročně, pásma k různým výročím a příležitostem, mladší členové vystupují v akcích SPOZ např. s pásmem lidové poezie k vítání nových občánků. Vystoupení je několik desítek ročně. Vy jste se však ptala na nábor. Vlastně ani žádný neděláme. Děti přicházejí samy, první členové jsou dnes už rodiči nynějších členů, přicházejí kamarádi apod. Výjimkou byl Čert s houslemi, kde jsme potřebovali houslistu. Nevybíráme si děti talentované, všechny děti přece nemají smysl pro hudbu, pohybové nadání apod. Práce v kolektivu je také společenskou výchovou. Děti získávají smysl pro kolektiv, povinnost a řadu jiných cenných a potřebných lidských vlastností, a to je vlastně nejdůležitější.

Soudruhu Mlejnkovi jsem poděkovala a zároveň mě napadlo, že takových, jako je on, je celá řada. Stejně zaníceně o práci svého, do značné míry netypického kolektivu (většina členů jsou chlapci ve věku kolem 15 let) hovořila i další z oceněných autorů Marie Hrbáčová. Z velké části záleží totiž práce na vedoucím souboru či kroužku, k čemu bude směřovat cíl, obsah, metoda a organizace dětského divadla. Z toho vyplývá i důležitost jejich dalšího vzdělávání.

LENKA LÁZŇOVSKÁ

Anebdivadlo stojí za to

...řekla jsem si, když jsem odcházela z Žižkovského divadla, z představení Voják vydrží všechno aneb Evelyn Worchestrova pouť. Byla zima a nevlídno, uzávěrka za pět minut dvanáct a vánoce přede dveřmi, tedy ne zrovna nejideálněší podmínky pro uskutečňování neplánovaných akcí. Navíc můj plán vyžadoval, abych se do Žižkovského divadla vypravila znovu. Kdo někdy ve zmíněném divadélku byl, ví, že bez buzoly či stoprocentního orientačního smyslu je člověk v labyrintu žižkovských ulic ztracen. Alespoň já zabloudím po každé. Nicméně i s tímto vědomím a s neradostným zjištěním, že prší jako z konve, jsem se vypravila na cestu, neboť Anebdivadlo vážně stojí za to.

Já vím, divadlo musí být především dobré divadlo, a pak už tolik nezáleží na tom, jestli se hraje tragédie nebo vaudeville. Ale přece jen každý v koutku srdce straní tomu „svému", tomu, co mu je z nějakých příčin nejbližší. Já mám ráda divadlo uvolněné a spontánní, ale zas musí mít svůj pevný řád, mělo by být veselé, ale určitě ne jenom veselé, musí něco říkat, ale ne zase polopaticky proklamovat. A také musí mít scénu na koukání i na hraní a přirozené herce, kteří umějí mluvit, a ze všeho toho musí být až do poslední řady cítit radost ze hry a partnerský vztah k divákům. A právě proto mě tolik zaujala inscenace hry členů Anebdivadla M. Schejbala a H. Boučka Voják vydrží všechno, féerie s protiválečnou tematikou, hra mluvící z duše všem lidem dobré vůle.

A tak tu teď sedím v kanceláři Žižkovského divadla naproti Kateřině Fixové, spoluzakladatelce Anebdivadla, a povídáme si o všem možném. Třeba o tom, jak se před pěti šesti léty sešlo v Divadýlku pod podlahou pár lidí, kteří si začali jen tak pro radost hrát a zkoušet, i když žádné představení z toho nevzniklo. Jak potom přešli do Studia mladých divadla Gong a v roce 1976 do Žižkovského divadla OKD Prahy 3. Jak tady nastudovali Wolkrovy pohádky a Stiebrovy aktovky a jak se pustili do Macbetha, aby zkrotili velké dramatické postavy a zatím ony zkrotily je. Jak v létě všichni jezdí na zámek Hrubý Rohozec u Turnova, kde mají vždy smluveno jedno představení nějaké kostýmové komedie, kterou kvůli tomuto jednomu vystoupení zvlášť studují, což je na jednu stranu sice dost práce navíc, ale na druhou stranu osvědčeně příznivé pro další život a práci souboru.

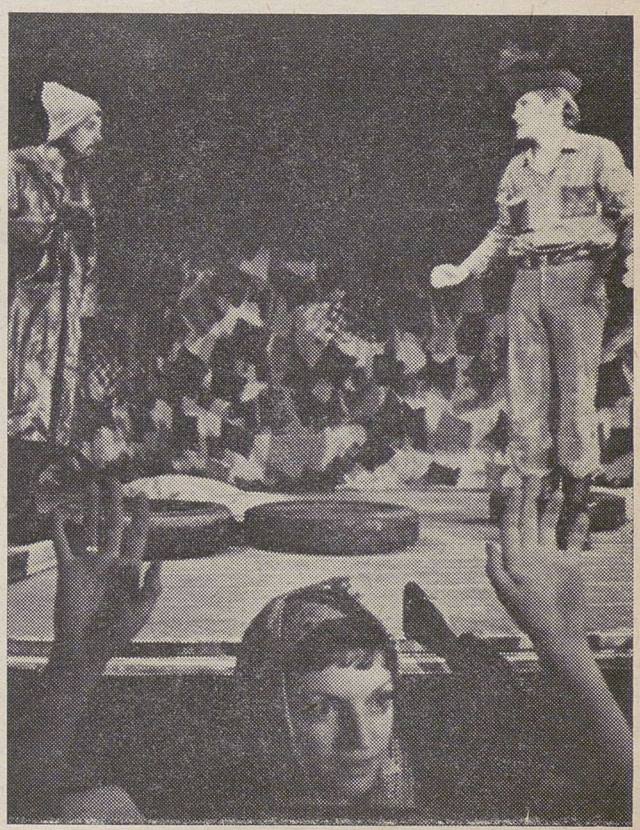
A také jsme si povídaly o způsobu práce v souboru, kdy se všichni podílejí na všem, postavy se šijí či přešívají interpretům na míru a cestou diskusí a někdy i konfliktů se dospívá k jednotnému názoru. „Nechceme jít cestou vyloženě malých forem," říká Kateřina, „vždycky se pustíme do většího sousta a žvýkáme ho hrozně dlouho, než se nám ho podaří strávit."

Velký důraz soubor klade na výtvarnou složku. Ta vzniká společně s textem jako neoddělitelná součást představení a co je zajímavé — hned od začátku je propracovávána zcela konkrétně a detailně. Při představeních se vzhledem k nestejné úrovni souboru neimprovizuje, všichni jsou vázáni na text i aranžmá.

Nakonec se řeč stočila na některé problémy, které s sebou kolektivní způsob práce může přinášet a které se odrazily například i v představení Voják vydrží všechno. Zdá se, že většina těžkostí může plynout z toho, že soubor v podstatě nemá režiséra. Sami členové cítí, že jim často chybí tolik potřebný odstup, zasvěcený pohled zvenčí. Vrátím-li se k jmenované inscenaci, odrazila se absence pevného režijního vedení především v celkové koncepci — důraz jako by byl kladen spíš na propracování jednotlivých situací než na jejich propojení ve vzájemně se podmiňující, vyvážený celek. Také některé situace nejsou tak sdělné, jak by si soubor pravděpodobně přál. Kateřina Fixová k tomu dodává: „U nás v souboru je vždycky největší problém, jak dovést myšlenku k jistému tvaru, jak ji vyjádřit. Bylo by fajn vidět alespoň jedno naše představení jako divák. Asi by to člověku hodně pomohlo..."

A tak povídáme a povídáme a venku se mezitím už docela setmělo, takže je nejvyšší čas vydat se na zpáteční cestu. Odcházím do deštivých ulic s dobrým pocitem, který se dostavuje vždy, když člověk alespoň na chvíli nakoukne do práce lidí, kteří něco umějí a kterým o něco jde. Zkrátka a dobře, do třetice jsem si řekla, že Anebdivadlo stálo a stojí za to, neb Anebdivadlo je d i v a d l o.

EVA ČÁPOVÁ



ANEBDIVADLO PRAHA – VOJÁK VYDRŽÍ VŠECHNO ANEB EVELYN WORCHESTROVA POUŤ. FOTO K. CUDLÍN

TLUMOČIT DĚTEM SLOVO BÁSNÍKOVO

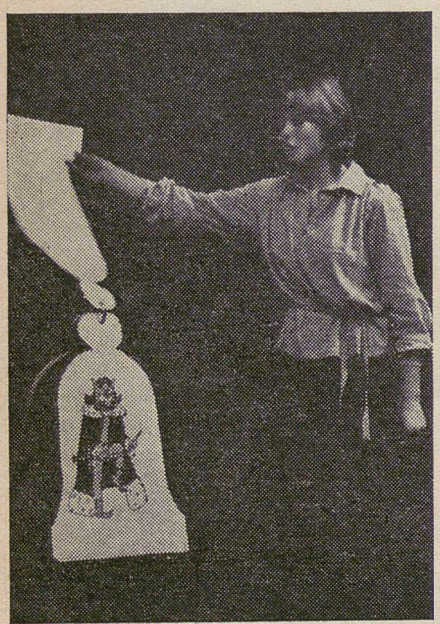
Literární výchova, předčítání a vyprávění pohádek, povídek, básniček — to vše neodmyslitelně patří k dobré mateřské škole, školní družině a v neposlední řadě i pionýrskému oddílu. Pro tato zařízení připravují učitelky, vychovatele a skupinové vedoucí PO střední pedagogické školy. Není tedy náhodné, že v systému jejich výchovné práce má už po dvanáct let své pevné místo celostátní soutěž žáků středních pedagogických škol v uměleckém přednesu. Její přehlídka se konala v listopadu minulého roku v Kroměříži. Ve svých minulých ročnících prokázala nejen své opodstatnění a potřebnost, ale zaujala i řadou pozoruhodných výkonů a recitátorských osobností. Tentokrát byla v tomto směru poněkud zklamáním. Je to možná i proto, že se už „zaběhla", její půvab a klady už pravidelného návštěvníka nepřekvapí, jsou prostě očekávány. Výkony žákyň — hochů tu bývá poskrovnu — byly hodnoceny jako průměrné, skupinky oceněných jako „nadprůměrné", ale nikoli „špičkové". Přednesy vedly spíše k zamyšlení, k přesnějšímu vytyčování kritérií, problematiky než k nadšeným oslavám. Cíl je jasný: dnešní žákyně by měly umět získávat nenásilně děti pro literaturu, objevovat jim její svět, tříbit a kultivovat jejím prostřednictvím jazykové schopnosti dětí, formovat vnitřně bohatého člověka. Musejí se tedy samy o literaturu pro děti zajímat, mít o ní přehled, musejí umět pochopit autora, jeho umělecký záměr a měly by umět tlumočit ho dětem. A to nejen v soutěži, ale především později ve vlastní pedagogické praxi ve školách. Soutěž a přehlídka jsou pouze dílčí přípravou.

Ve dvanáctém ročníku byl v soutěži poprvé jednak z časových důvodů, jednak vzhledem k její specifičnosti vynechán přednes poezie a prózy pro dospělé jako kategorie. Studentky soutěžily buď v přednesu poezie nebo prózy pro děti a jako druhou disciplínu mohly volit mezi improvizací, improvizovaným vyprávěním na základě daného textu, a četbou pro děti — šlo tedy (stejně jako v odborných seminářích) o zdůraznění profesionální orientace.

Každá z těchto kategorií má své specifické problémy a úskalí, ale přesto se po uzavření přehlídky daly vystopovat některé zásadní otázky, které jsou všem společné a stojí za úvahu.

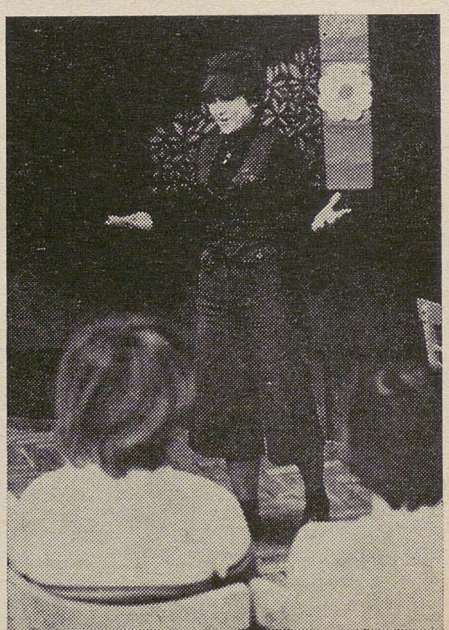
Prvním předpokladem úspěšného působení projevu — vyprávění, přednesu i četby — je bezesporu dobrá volba textu k interpretaci. Jistě, je to známá poučka, ale v praxi kroměřížské přehlídky se často ukázala nerozlousknutým oříškem. K problému vybrat si předlohu umělecky kvalitní, přiměřenou vlastním schopnostem a naturelu přistupuje ještě otázka vhodnosti pro daný věk dětského diváka — soutěže se v publiku účastní děti předškolního věku (pro ně přednášejí a čtou budoucí učitelky mateřských škol) a mladšího školního věku (tvoří posluchačstvo budoucím vychovatelům). Problematičtější byl tentokrát výběr vychovatelů, kteří často podcenili schopnosti vnímání dětí, vybírali si pro interpretaci jednoduché pohádky, i když vhodnější by byly dějově bohatší příběhy, případně s dobrodružnými prvky. Navíc většina soutěžících pravděpodobně ani neuvažovala o delikátnějším, ale přesto podstatném problému výběru — o tom, že je nutno brát v úvahu, že budou text interpretovat před skupinou dětí, tedy před neposedným a netrpělivým publikem, ne v intimitě soukromí. Domnívám se, že i z tohoto aspektu je třeba vybírat — texty, jež chceme přednášet či vyprávět skupince dětí, by neměly postrádat jisté dramatické prvky, sevřenější výstavbu a neměly by být velké rozsahem. Naše současná dětská literatura je poměrně bohatá na krásné, silně lyrizující prózy a soutěžící si je také hojně vybíraly —

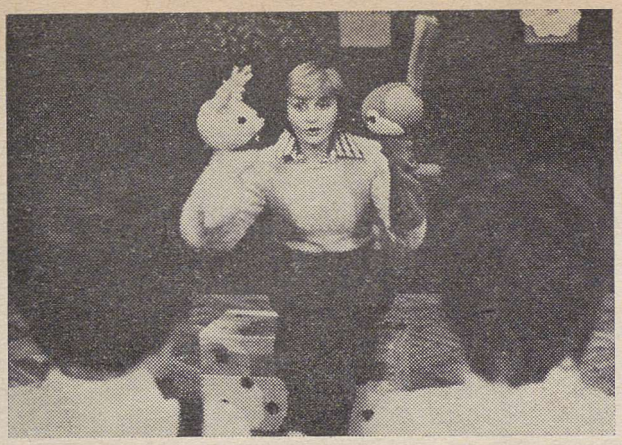
VILMA CIBULKOVÁ (SPGŠ KARLOVY VARY)



MARIE VACKOVÁ (SPGŠ SOBĚSLAV)

PAVLA TOMICOVÁ (SPGŠ HAVÍŘOV)





IVETA ŠEMEGDOVÁ (SPGŠ PREŠOV)

FOTO J. BUBÍK

IRENA GRÁFOVÁ (SPGŠ KARLOVY VARY)

ovšem ty se právě asi spíše hodí do intimnějšího komorního prostředí.

Povědomí babičky vyprávějící dětem za svitu loučí strašidelné příběhy se promítalo do mnoha výkonů jako jistá šarže — patnáctileté až osmnáctileté dívky nejednou bezdůvodně stylizovaly základní tón svého projevu do všepřekrývajícího tajemného, patetizujícího šera. Neméně sporným protipólem tohoto postoje byla snaha přiblížit se posluchačům „dětským" výrazem, být sama dítětem. Tato stylizace často nebyla jen podvědomá, ale záměrná a vyznívala proto ještě falešněji a podbízivěji. Interpret v uměleckém přednesu musí zůstávat sám sebou a do svého projevu by měl vložit — pochopitelně v míře, která by nebyla v rozporu s autorem a jeho tvůrčím záměrem — život a radost svého mládí.

Domnívám se, že tento požadavek (totiž aby mladý přednašeč zůstával sám sebou) platí za všech okolností — tedy i pro charakterizování jednotlivých pohádkových i dětských postav příběhu. V soutěži po vzoru profesionálních herců docházelo v těchto případech mnohdy k využívání hlasové deformace. U profesionálů však bývá spojena s vyhraněnou hereckou individualitou člověka s pevně posazeným hlasem. I u nich je nebezpečí šarže a podbízivosti, ale měla by tu být větší pravděpodobnost, že jí zabrání zkušeností vypěstovaná umělecká citlivost. U mladých amatérských přednašečů nemůžeme počítat s vyhraněnou individualitou či autokritičností, navíc — a to by mělo být první a hlavní hledisko — deformace může ublížit jejich ještě nedotvořenému hlasu.

Před léty jsme v této soutěži s radostí přivítali využití rekvizity pro obohacení projevu, minulý ročník však snad víc než předchozí zvýraznil i řadu problémů, které přináší. Není snadné vymyslet rekvizitu, která by nebyla příliš popisná, ilustrativní, byla významově funkční, estetická a pomáhala zvýšení účinnosti uměleckého slova — atakdále, atakdále. Dalo by se nad ní dlouze uvažovat, ale pro zkrácení pouze otázku: nepřeceňujeme vliv televize, když neustále zdůrazňujeme, že děti chtějí při pohádkách vnímat auditivně, ale i vizuálně? Nepodceňujme fantazii dítěte, vždyť pro ně může být zážitkem už to, že „visí na ústech" vypravěči! Myslím, že by se v soutěži rekvizita měla objevovat, ovšem spíše jako „šťastný nápad" (zajisté dokonale promyšlený), jako osvěžení, ne jako doklad nesnadné celoroční práce týmu výtvarníků, převyšující vklad investic vložených do zpracování textu samotného.

Specifickou kategorií z hlediska využití rekvizity je rozhodně četba — při ní by měla být jedinou rekvizitou kniha a její ilustrace. Mělo by tu jít o oboustrannou vazbu — kniha a její ilustrace by měla děti „přitáhnout" ke sledovanému příběhu a ten by měl naopak přivést děti k zájmu o knížku.

Bylo by možno rozebírat jednotlivé výkony, řada dílčích otázek by stála za povšimnutí a zpracování. Ale skončeme obecnější úvahy problémem velmi obecným a vážným — kulturou řeči a opětovným konstatováním, že jsme s ní nemohli být spokojeni. Vadné sykavky, široké vokály, pohodlná výslovnost atd. — to jsou vady zvlášť alarmující, neboť jejich nositelky budou zanedlouho obdivovaným vzorem pro děti v nejnapodobivějším věku.

Není snadné vychovat dítě. Podobně však není snadné připravit mladého člověka na úlohu učitele a vychovatele. Celostátní přehlídka žáků středních pedagogických škol v uměleckém přednesu, pořádaná po dvanáct let z pověření MŠ ČSR kroměřížskou školou, tomuto procesu přípravy napomáhá. Může mít některý ročník méně úspěšný, o to však není méně záslužná.

V. ŠRÁMKOVÁ

I. BENEŠOVÁ PRACHATICE; S. MALÁTOVÁ PRACHATICE; I. ŠEMEGDOVÁ PREŠOV (CENY V KAT. IMPROVIZACE)

VRAŽDY À LA EXCELSIOR

Erudovaný autor jevištních horrorů Jan Skopeček (tak je alespoň prezentován v jinak informativně chudém programu) upravil po svém jedno z prehistorických (a dnes již klasických) děl detektivní literatury z pera A. E. Poa. Členové divadla Excelsior to celé „spáchali" jevištně, pod názvem VRAŽDY V ULICI MORGUE. Svědky může být libovolný počet příznivců nepodbízivého divadelního humoru.

Představení je vlastně malým hereckým koncertem dua Bodnár-Hladký, které v postavách Charlese Bonnarda a Augusta Dupina nejen zobrazuje protiklad tradičních neohrožených detektivů-supermanů, ale také nachází odpichová místa k vypointovaným improvizacím. Luděk Jiřík, v roli Francoise Vidoca poněkud ve stínu hlavních protagonistů, projevuje vlohy pro situační komiku, která však občas jde trochu proti dynamice hry a balancuje na pokraji samoúčelnosti. Lenka Vychodilová jako Adolphine le Bon dokazuje svým vyzrálým jevištním projevem, že ne nadarmo prošla tvrdou školou jedné z osobností naší amatérské pantomimy – Pavla Kočího (v souboru Paskvil). Proto se Adolphine, i přes poměrně skromný part, zcela jistě zapíše do diváckého povědomí.

Vraždy v ulici Morgue lze hodnotit jako jednu z možných cest konverzační komedie; tedy nic nového, ani avantgardního v konkurenci řady autorských divadelních souborů. Nicméně Exelsior se pod režijní taktovkou Jiřího Hladkého s obvyklými nectnostmi ochotnických divadel (přehrávání, neorganické pasáže, apod.) vyrovnává vcelku se ctí.

Závěrem jedna výtka. Divadlo, které se má odehrávat v minulém století, musí mít hlavně příslušnou atmosféru! Stejně jako moderní divadlo nevznikne jenom tím, že herce oblékneme do triček, džínsů a místo dekorací začneme používat krabice od syrečků, dobový kolorit poloviny devatenáctého století nevzkřísíme pouhými (byť kvalitními) kostýmy, pouštěním starých nahrávek gramofonových společností (ovšem z moderního magnetofonu!!), či „retro" obrázky v již zmíněném programu. Atmosféra, ta totiž musí z jeviště přímo sálat a dýchat na všechny přítomné. V celkovém kontextu představení se však jedná jen o „malou kosmetickou vadu", poměrně snadno odstranitelnou.

Takže celkově shrnuto jsou Vraždy v ulici Morgue dobře zvládnutou, jevištně i režijně dotaženou komedií, která má šanci zaujmout širší vrstvy obecenstva. Edgar Allan Poe se ani moc obracet v hrobě nemusí.

Michal Stein

EXCELSIOR PRAHA – VRAŽDY V ULICI MORGUE. FOTO V. ZAJIC

POSLEDNÍ PRÁZDNINY V RADNICÍCH

Radnický soubor nastudoval v režii R. Šimice hru našeho mladého současného dramatika Mirka Stiebra Poslední prázdniny.

Autor, který jasně navazuje na hrubínovskou tradici – tematicky se hra přibližuje i Vampilovovu Červnovému loučení – si zvolil bezesporu zajímavý a vděčný námět. Jde o konec posledních prázdnin, kdy mladí lidé, kteří končí školu, se rozcházejí a stará přátelství a vztahy se rozpadají. Torzo studácké party si našlo opuštěnou chatu ve starém lomu, kde se má naposledy sejít. Každý z těch, kteří přišli, se chce pustit nebo se už pustil na svou vlastní životní cestu. Je to vlastně taková malá, sociálně i charakterově diferencovaná skupina současných mladých lidí, která si určila nejen svůj vztah k životu, ale i k životním cílům svých rodičů, rozdílných nejen věkem, ale i názory na život svůj a svých dětí a na jejich zakotvení v současné společnosti. Jedna rovina hry je tedy odpor mladých proti konvenci a chytračení svých „starších" vzorů, odpor, který jde různými směry (od cynické Andrey až k ryze praktickému Karlovi). Druhou rovinu tvoří dvě dvojice rodičů. Z nich – ačkoliv každý má vlastně jen jeden větší výstup, ve kterém se odhalí – je nejlépe napsán Burda. Všechno přežít, do ničeho se zbytečně nemíchat, šikovně proplouvat životem, to je jeho krédo. Komedie zachycuje závažné, současné problémy naší společnosti, vztahy mladých mezi sebou i ke starší generaci, ale neřeší je a nemá vlastně závěr.

Při inscenaci je nutné se soustředit na vybudování křehkých a měnících se vztahů mezi mladými i vztahů mladých vůči generaci starší, vytvořit potřebnou atmosféru letního večera posledních prázdnin a dát hře odpovídající rytmus. Zkušenému režisérovi se s omlazeným souborem leccos podařilo, myšlenka byla divákovi čitelně sdělena, ale přece jen by inscenace potřebovala vypointovat jednotlivé výstupy a hlavně je připravit tak, aby ke konfliktním situacím nedocházelo tak náhle a bez motivu. Z hereckých postav potřebuje usměrnit výkon starého Burdy, který se podle mého názoru zcela vymyká žánru i poetice hry. Blíží se spíše Šamberkovi či Štechovi – divák se směje, kdykoli vyjde herec na scénu, což je chyba. Burda přece není jen směšný, je hlavně nebezpečný. Je k smíchu, to ano, ale nemůže to být postava veskrze sólově komická. Stejně tak Vítek by se měl ze své nesmělosti ke konečné vzpouře prodírat pozvolna, takto je vlastně svým fyzickým i slovním jednáním na úrovni rozhodného Honzy. Výborná je tvrdě cynická Andrea, jejíž hořkost zavoněla (při premiérovém představení v rámci Radnického divadelního podzimu a jistě tomu tak bude i při představeních dalších) člověčenstvím ve výstupu s Kroupou; dobré výkony podávají obě matky i vyšinutý Kroupa.

Radničtí si vybrali nesnadný úkol. Představení je však v takovém stadiu, že stojí za to usilovně na něm dále pracovat.

Jaroslav Šindelář

DOPRAPO V NIZOZEMÍ (A VELKÉ BRITÁNII)

Dalo by se hodně psát o dojmech, zajímavých setkáních a vynikající reprezentaci DOPRAPA, které s představením Enšpígl, král šibalů (režie T. Masák) hostovalo v Haagu a potom v Londýně na mezinárodním divadelním festivalu v Redbridge. O britském festivalu se na stránkách Amatérské scény již hovořilo, a proto se raději zastavíme u zkušeností z pobytu v Nizozemí.

V prvé řadě zde prostřednictvím DOPRAPA došlo vůbec poprvé k navázání oficiálních styků mezi ochotníky Československa a Holandska, v řadě druhé k získání mnoha zajímavých poznatků. Alespoň o některých bychom se teď zmínili.

V roce 1967 vzniklo sloučením tří ochotnických svazů Nizozemské ústředí ochotnického divadla NCA. Byla vytvořena tři hlavní centra – v Amsterdamu, Rotterdamu a Den Haagu – a jedenáct provinčních středisek. Pokud jsme se mohli přesvědčit, střediska mají vlastní, dobře vybavená klubová zařízení.

V městských i venkovských střediscích organizuje NCA odborná školení režisérů a herců. Kromě běžných kursů pořádá „divadelní týden", v jehož průběhu se uskuteční metodický nácvik jedné inscenace, nebo „týden herecké výchovy". Kromě jiného organizuje např. každý čtvrtý rok přehlídku Národní šperk a výměnné akce se zahraničními soubory prostřednictvím IATA. Nizozemští přátelé se velmi zajímali zase o naši scénografickou školu SCDO a o případné stáže jejich techniků u nás a přednášky našich amatérských scénografů v jejich kursech.

Mimořádně nás zaujala diskuse o tzv. kreativní komunikaci, což má být „tvůrčí hra, druh improvizace pohybující se na přechodu dramatické výchovy a humanistické psychologie". Napomáhá vlastnímu uvolnění, rozvoji kreativnosti, tvůrčí inspirace, řešení vnitřních konfliktů, navazování kontaktů a obohacení sebeuvědomění. K tomu se využívají tři techniky:

— „smyslová evokace" (sensory awakening), souhra tělesných zkušeností, cvičení a experimentů k rozvíjení citové oblasti, tělesných počitků a ovládání těla

— bio-energetika, kdy pomocí dechových cvičení, pohyby rukou a držením těla se střídavě uvolňuje napětí, soustředěné v těle

— terapie nebo „řeč" těla, zahrnující výraz vlastní osobnosti, jež se projevuje v pohybu, postoji, dýchání, hlase apod.

Tyto metody jsou u mládeže i dětí docházejících do středisek NCA velmi populární.

Dověděli jsme se mnoho zajímavého také o práci souborů hrajících pro děti, o práci NCA s mládeží, o dětském divadle vůbec. Na mnohé otázky pro nedostatek času ani nedošlo, ale docela určitě se k nim vrátíme, až přijedou holandští přátelé na výměnnou návštěvu do Prahy.

S. W.

RAKOVNÍK DĚTEM

VII. krajské přehlídky divadelních her pro děti v Rakovníku se zúčastnily čtyři soubory ze Středočeského kraje a jeden hostující soubor z Prahy: Divadelní soubor Nové divadlo KD kpt. Jaroše z Mělníka, div. soubor Scéna KaSS Kralupy nad Vltavou, div. soubor Klicpera OB Sadská a div. soubor Tyl KKP Čelákovice. Jako host vystoupil div. soubor DOPRAPO dopravního podniku hl. m. Prahy.

Dramaturgický výběr se tentokrát orientoval pouze na texty našich autorů. Mělnický soubor uvedl pohádku Boženy Fixové Kterak se čert o princeznu pokoušel a nalezl v ní dobrou a spolehlivou předlohu pro zajímavé představení plné humoru. Kralupský soubor zvolil méně známou pohádku K. Voglové O zlé princezně, na níž prokázal jak schopnosti k dramaturgické práci, tak ke koncepčně režijní práci. Tyto schopnosti i zkušenost s divadlem pro děti postavily kralupský soubor na přední místo přehlídky. Soubor ze Sadské zvolil pohádku Radoslava Lošťáka Sůl nad zlato. Inscenace, která na jejím základě vznikla, zaujala především přirozenou bezprostředností většiny herců, danou nejen jejich mládím, ale i citlivým vedením obou režisérů. Čelákovický soubor si vybral Vaňátkovo zpracování pohádky Boženy Němcové Neohrožený Mikeš. Inscenoval je jako hravé divadlo na divadlo s nápaditou výtvarnou stránkou. Pražské DOPRAPO uvedlo Masákovo přepracování hry J. Kavky Enšpígl, král šibalů, jehož inscenace má mimořádně dobrou úroveň.

Letošní nesoutěžní přehlídky se zúčastnily tři soubory, které jsou na krajské přehlídce her pro děti poprvé – Mělník, Sadská a Čelákovice – a jeden soubor, který patří ke špičkovým souborům hrajícím pro děti. Je to skutečnost závažná, protože ovlivnila celkovou úroveň přehlídky, která byla nižší než vloni, kdy se přehlídky účastnily čtyři špičkové soubory. Nad tím plakat nebudeme, protože jsme rádi, že mezi soubory hrajícími pro děti, můžeme tyto tři nováčky přivítat. Věříme, že divadlu pro děti zůstanou věrny a že další praxe jim dá příležitost k tomu, aby rozvíjeli svoje přednosti a postupně se zbavovali těch nedostatků, jimž se ti, kdo začínají, nemohou vyhnout.

Jarmila Černíková

NOVÉ DIVADLO KD KPT. JAROŠE MĚLNÍK – B. FIXOVÁ: KTERAK SE ČERT O PRINCEZNU POKOUŠEL

ŠTUDÁCI V PROPADLU

Na prvý pohled by se zdálo, že původních českých novinek vydává Dilia dostatečné množství, přesto po bližším ohledání textů je zřejmé, že inscenování většiny z nich bude nerovný boj — postavy nemají dostatečné zázemí a hloubku a dramatických situací bývá jako šafránu. U většiny amatérských souborů – na rozdíl od profesionálních – nebývá dostatek sil (dramaturgických, režijních, hereckých i scénografických) k dotažení polotovarů k obstojnému jevištnímu tvaru a tak se většinou inscenuje pouze několik málo nových textových předloh, které skýtají jakous takous záruku zdárného výsledku. Proto jsou záplavy jednou Daňků a hned zase Jílků u městských i vesnických souborů v Čechách i na Moravě...

Jedna z cest, která se vyhýbá inflaci uvádění osvědčených titulů české dramatiky, jsou pokusy o jevištní adaptace literárních předloh, ve kterých postavy mívají zpravidla hlubší lidské zázemí. Touto cestou se v posledních sezónách vydalo plzeňské Divadlo Propadlo, soubor ZK ROH Škoda – Doudlevce. Po inscenaci Poláčkova Hostince U kamenného stolu (podle scénického přepisu člena souboru J. Chroustovského) uvedli nyní doudlevečtí amatéři na scénu dramatizaci známého humoristického románu Jaroslava Žáka Studáci a kantoři.

Po vcelku matném vyznění Karla Poláčka tentokrát Doudlevečtí své premiérové publikum plně uspokojili. Svižné a sty-

lově čisté představení bylo bezesporu výsledkem poctivé práce celého souboru, ale hlavní důvod mimořádně příznivého celkového dojmu však vidím v nápaditě režii Štěpána Maroviče a pak především v tom, že hlavní tíha večera tentokrát spočívala na sympatickém a spontánním mládí, kterému obecenstvo snáze a rádo nějakou tu pihu na kráse odpustí. Devět mladých herců (osm v rolích študáků, devátý v roli školníka) dokázalo, že už nejsou žádní začátečníci, že nejen dobře mluví, ale i zpívají, tančí a hrají na kytary. Parta studentů, která prakticky po celý večer pobývala na scéně či předscéně, splnila režisérovo očekávání a tmelila celé představení. Ani profesorský sbor nezůstával s elánem pozadu (jmenujme za všechny L. Puchingerovou, Š. Maroviče, K. Strejce a M. Urbana) a přispěl svým dílem k emanaci mladého ducha, který z jeviště vyzařoval. Ke cti režiséra nutno dodat, že se nikde neuchyloval k laciným aktualizacím, ale akcentoval právě onen „mladý duch", díky kterému představení nevyznělo jako dnes už určitý anachronismus.

Velkým dílem k úspěchu večera přispěl výtvarník Jaroslav Pleskal, který kromě vkusné scény vyzdobil i hlediště krásnými naučnými tably a mapami. Stylové uspořádání hlediště se už zřejmě stává v Doudlevcích dobrou tradicí. Při představení Poláčkova Hostince bylo vytvořeno stolové restaurační prostředí, ve kterém měl divák možnost i konzumovat alkoholické a nealkoholické nápoje, pro Študáky a kantory byly ze stolů a židlí vytvořeny jakési školní škamny a stejně jako v třídách gymnázií donáška nápojů z přilehlého výčepu nebyla povolena.

Inscenace Študáků zřejmě je, a nebo by alespoň měla být, určitým mezníkem v práci souboru. Divadlo Propadlo dosáhlo zaslouženého úspěchu inspirovaným přetlumočením, bohužel, zcela bezproblémového textu. Myslím, že doudlevecký soubor vyzrál natolik, že by mohl realizovat s podobným tvůrčím nasazením a s nemenším diváckým ohlasem i představení myšlenkově závažnější. A neznamená to, že by musel nutně opouštět komediální žánr. (gr)

DOUŠEK Z PRAMENE

Začátečníci a diletanti mají jednu velikou výhodu: nejsou zatíženi složitostí věcí, vědomím množství úspěšně i neúspěšně prozkoumaných cest. A tak se stává, že jako blesk z čistého nebe překvapí i otrlé a zkušené profesionály. Tentokrát mám konkrétně na mysli inscenaci Tři přání amatérského souboru M-Dílna (79) z Brna. O jeho režisérovi, osmnáctiletém Zbyňku Vrbovi, platí Corbièrovo „Umění nezná mne, já neznám umění..." Ono se do určitého věku mnoho znát prostě nedá, i kdyby tu byla raná a usilovná snaha, což zřejmě není tento případ. Tím více šokuje téměř absolutní tvůrčí jistota, vytvořením scénáře počínaje, přes výstavbu jednotlivých mizanscén až po spojení všech prvků do jediného kamene, byť i nedokonale vybrouseného.

Podkladem příběhu je próza maďarského autora György Sóse Tři přání (česky 1975). Je to příběh hrstky maďarských vojáků, která se na ústupu před sovětskou armádou zastavila ve vesničce před rakouskými hranicemi. Apokalypsa posledních dnů válečného šílenství. Fašističtí důstojníci, polní četníci, naprostá bezohlednost na straně jedné, zbědovaní obyvatelé na straně druhé. A mezi tím prostý mužstvo, zdánlivě už schopný všeho – v dobrém i ve zlém. Nikomu se již válčit nechce a všichni chtějí zachránit kůži. Mocní pochopitelně na úkor ponížených. Z tohoto smetiště lidské ubohosti, z úplné temnoty, ve které přestává být člověk člověkem, zasvítí náhle jiskérky lidství: láska, dobro, spravedlnost. Nesmělý, cudný, až pubertálně naivní cit vesnické dívky a vojáka. Jeho charakter je v dané situaci tolik překvapivý a přece, nebo snad právě proto tak pravděpodobný. Je to ona výjimečnost typického, zvěrohodněná navíc i věkem a „ich herectvím" nedospělých představitelů. Láska je ale pouze prvním světélkem naděje, ani ne snad naděje na život, jako alespoň na zachování l i d s k o s t i až do konce. Přichází nelidská krutost, které se nikdo nedokáže opřít. Teprve třetí mezní situace, ve které jsou lidé násilím nuceni k přímému konání zla (vojáci mají popravit svého kamaráda), vyvolá čin: vzpouru, nenásilnou a náhle zcela samozřejmou, prosté odepření poslušnosti, které svou masovostí zhroutí celý obludný systém jako fouknutím. O tom všem se hraje, a říkám-li, že na amatérském jevišti a dobře, zní to snad až nepravděpodobně. Podívejme se proto trochu i na to, jak se podařilo ideje sdělit s takovou uhrančivou silou.

Ve čtverci diváků probíhá jakási taneční zábava. Představení ještě „jako" nezačalo, popíjí se víno, diváci se teprve scházejí. Profesionální divák sedí v koutě se svým zápisníčkem a říká si: „Prolínání herců s diváky a nekonvenční divadelní prostor, tyto nikoli samospasitelné postupy moderního českého divadla, se začínají pomalu automaticky spojovat s brněnským přízvukem účinkujících." Na jedné straně vyhrává beatová kapela, z programu však vyplývá, že o tancovačku nepůjde. Čeká nás tedy další z populárních, snad až módních postupů, divadlo na divadle. To je vždy třeba nějak vyhlásit. V dnešním případě je to ale stručnost sama: do davu mládeže vniká důstojníček, rozhání ho a několika povely zformuje z chlapecké části mužstvo. Rychle se strhávají girlandy a lampiony, kapela je oddělena maskovací sítí, herci si oblékají náznakové uniformy. Zazní první píseň (celé představení je prokládáno beatovými songy skupiny B Complex s texty Soni Smetanové) a herci vytvářejí vlak, kterým přijíždí posádka do vesnice. Pryč je atmosféra příjemného letního večera. Ano, diváku, vždycky když ty se bavíš a veselíš, vždycky se někde na světě děje zlo, je páchána křivda, pravda a nevinnost jsou utiskovány. A jenom málo chybí, aby ses stal obětí i ty a tví blízcí. Již v tomto úvodním symbolu je zárodek závěrečné katarze.

Shrňme obecně použité výrazové prostředky, jejichž varieta vychází z arsenálu Divadla na provázku, výběrem připomínajíc nejspíše Z. Pospíšila: téměř prázdný hrací prostor, na kterém každý z mála předmětů mnohoznačně a tím i mnohofunkčně hraje; „filmové" svícení na aktuálně probíhající výstup (polodetail) a tím umožněná přehledná polyscéničnost; přestavby s doprovodem hudby; statické rozmísťování právě nehrajících herců po okrajích hracího prostoru – jejich dočasné zneviditelnění; práce s herci v duchu naturelu každého z nich i v duchu kolektivního cítění – inspirativní ukázka úlohy režie v amatérském divadle. Herci jsou jedna generace, jeden kolektiv s podobným cítěním estetickým i etickým, s podobnou životní i uměleckou zkušeností, se stejným úsilím o uměleckou výpověď.

To všechno ovšem nevypovídá nic o u m ě l e c k é h o d n o t ě zhlédnutého díla. Uvedené postupy nejsou zdaleka zárukou úspěchu, stejně jako jim nelze na druhé straně nesmyslně vyčítat epigonství. Jsou prostě k dispozici každému jako součást „slovní zásoby" divadelní řeči. Úspěch zde ale skutečně byl, dokumentován napětím v hledišti, ztichlou atmosférou, potlesky, nadšením po skončení. Nic na tom nemění četné dílčí nedostatky, jako neorganické propojení hudby a děje, kapely a herců (anebo jejich nedostatečně významuplné oddělení), což se projevilo zvláště v dlouhé, retardačně působící sólové písni při prázdném jevišti, začátečnické herecké výkony (především v ženských rolích) a nedostatečný kontakt s publikem (což je něco jiného než „atmosféra"!), typický pro amatéry, kteří se nutně zcela koncentrují na vlastní výkon a na diváky už jaksi nemají čas. Z herců lze vyzvednout pouze výkon Karla Štefla v roli civilisty, podezřelého z neárijského původu; předvedený výkon přímo zpochybňuje jeho „amatérský" statut.

To vše a mnohé jiné mizí za výsledným dojmem: nesmírně silný text, citlivě střídající komicko-satirické pasáže, zesměšňující válku a totalitní teror, s lyrikou i velkým mravním patosem, byl přečten a interpretován tím, co se nazývá talent. Pokora, skromnost a zároveň suverenita v propojení obsahu a formy, výrazu a zobrazení u tak mladých a začínajících amatérů ohromuje a zároveň přináší tolik potřebnou dávku optimismu. Ukazuje se, že i v nejmladší generaci jsou lidé, které vzrušují otázky základních lidských hodnot a kteří mají talent a vůli o nich mluvit. Navíc se znovu potvrdila v dějinách českého divadla tolikrát ověřená pravda, že dramaturgické i výrazové podněty přinášejí často amatéři.

Petr Pavlovský

předpoklady herectví

JAROSLAV VOSTRÝ

VYPADAT

Sloveso v záhlaví tohoto článku neznamená, že má být herec prostě krásný, a hotovo. Při jeho užití jsme se řídili příslušným heslem ze Slovníku spisovného jazyka českého, podle něhož toto slovo za prvé znamená „mít něj. vzhled, podobu, tvar". A poslední uvedené slovo (slovo **tvar**) je přitom pro nás svým způsobem klíčové. Ani když je někdo krásný, nemusí mít ještě z divadelního nebo filmového hlediska potřebný „vzhled, podobu, tvar", jinými slovy, nemusí ani zdaleka vypadat tak, jak by bylo v danou chvíli zapotřebí. A někdo vůbec nemusí být krásný a přesto může z našeho hlediska výborně vypadat.

Tvarem se podle citovaného slovníku rozumí vnější sestava základních prvků obrazce nebo tělesa. Mohli bychom říct, že tvar je výsledkem toho, jak jsou tyto prvky sestaveny, spojeny, jak drží pohromadě. Řekne-li se, že ten či onen člověk má takové či onaké **držení,** znamená to vlastně, že má takový či onaký tvar. Jak ten nebo onen člověk vypadá, souvisí skutečně s tím, jaké má držení. Výsledkem tohoto držení, vzatého jaksi doslova jako držení či koordinace jednotlivých částí těla, je příslušný postoj; při změnách tohoto držení máme co dělat s pohybem. Držením z tohoto hlediska se zabývá pohybová výchova a v této oblasti existuje poměrně bohatá literatura (z našich autorů budiž jmenována aspoň Jarmila Kröschlová a Jiřina Ryšánková); zde se jím tedy nejenom nemáme možnost, ale ani nemusíme zabývat.

Co nás ale v dané souvislosti musí zajímat, je tzv. jevištní postoj a pohyb; zjednodušeně řečeno, otázka, jak to, že někdo na jevišti vypadá opravdu plasticky, tj. trojrozměrně, a někdo jako by byl málo skutečný, ba plochý a papírový: jako by měl jenom dva rozměry. Můžeme přitom čerpat zvlášť z toho, k čemu při teoretickém i praktickém řešení této otázky došli už kdysi Mejerchold a Ejzenštejn.

Ejzenštejn si všiml, jak neživotné bývají postoje herců, obrácených do hlediště zády, profilem nebo en face. Tvrdil — jistě oprávněně — že jsou to postoje svým způsobem mimořádné a mají být používány také jen v mimořádných případech; konkrétně tenkrát, má-li jít o nějaké obřadně stylizované řešení. Měl nepochybně na mysli takový postoj zády, profilem či frontálně do obecenstva, kdy základní elementy, tvořící konturu postavy, tj. linie očí, ramen, boků a nohou jsou nasměrovány všechny stejně, takže celkový postoj pak působí jako plochý.

Čistě frontální postoj herce na jevišti jako by postavu izoloval od jejího okolí: jako by měl v sobě něco, co se vymyká běžné skutečnosti. Pro normální situace je proto podle Ejzenštejna vhodnější diagonální postoj. Tímto diagonálním postojem samozřejmě nemyslí natočení přesně v pětačtyřiceti či stopětatřicetistupňovém úhlu, nýbrž jakoukoli nuanci v rozmezí od čistého profilu k postoji en face.

I při tomto postoji se ovšem podle Ejzenštejna musí základní elementy, tvořící konturu postavy (linie očí, ramen, boků a nohou), nasměrovat tak, aby nesměřovaly všechny najednou kolmo k rovině čtyřiceti pěti či sto třiceti pěti stupňů, ale aby se celé tělo řídilo jakoby podle principu otáčivého pohybu, jako to vidíme např. na plastickém řešení Michelangelových alegorických postav Noci a Dne: pak máme co dělat s postojem, při kterém jako by byly při nehybnosti celku jednotlivé části vlastně v pohybu; s postojem, který můžeme s dobrým svědomím nazývat dynamickým.

Plastické držení herce na jevišti je podle Ejzenštejna velice vzácné. Znal prý vlastně jen jednoho herce, který měl takové držení v krvi. Byl to V. E. Mejerchold, který prý k němu ale už nevedl herce, které režíroval. O posledním Ejzenštejnově tvrzení si jistě můžeme dovolit pochybovat na základě toho, co o tom říkají sami Mejercholdovi herci. O uvědomělém Mejercholdově úsilí v této oblasti svědčí například Garinův popis „biomechanického" cvičení, které autor popisu v Mejercholdově škole sám absolvoval.

Jde o cvičení „střelba z luku", které se dělalo bez rekvizit. Levá ruka jako by nesla luk, přičemž levé rameno mělo být při chůzi i při běhu víc vepředu. Když si herec zvolil cíl, zastavil se. Těžiště měl přitom uprostřed. Následovalo máchnutí pravou rukou za záda, kde byla na imaginárním opasku upevněna imaginární střela. Ruka měla předat pohyb celému tělu a těžiště se přesunulo na nohu vzadu. Následovalo přiložení střely s přemístěním těžiště na nohu vepředu. Po zacílení napjal herec imaginární luk a přemístil těžiště na nohu vzadu. Následoval výstřel a závěrečný výskok s výkřikem.

Popsané cvičení představuje současně jakýsi pravzor každé jevištní akce, skládající se z „úmyslu", realizace a „reakce" (závěrečný výskok a výkřik). „Úmysl" je totožný z tzv. odvratným pohybem, o kterém bude řeč příště: než vystřelí, musí si herec nejdřív sáhnout dozadu pro střelu. Předepsané gesto je přitom voleno tak, že modeluje hercův postoj podle citovaného principu otáčivého pohybu, a právě díky tomu se může popsané cvičení pokládat za vhodné i k pěstování plastického jevištního postoje.

Cvičení „střelba z luku" učí herce uvědomovat si svoje tělo v prostoru a pociťovat každé gesto jako výsledek pohybu celého těla, jak o tom mluví tzv. první zákon biomechaniky, na který ostatně nepřišel Mejerchold sám, ale který byl formulován už roku 1847 ve Francii proslulým úslovím „L'action isolée n'est pas de la nature", tedy **každý izolovaný pohyb je nepřirozený** (například: vynakládá-li herec na zdvižení ruky pouze úsilí těch svalů, které přitom pracují, bude se jeho pohyb lišit od přirozeného pohybu stejně, jako se od něho liší pohyb při epileptickém nebo hysterickém záchvatu).

Ale vraťme se ještě k závěrečnému výskoku a výkřiku, který nejjasněji demonstruje, jakou úlohu má při formování jevištní akce i podle názoru zásadního odpůrce Stanislavského metody hercův **prožitek:** skutečně plastický herecký projev je pravým opakem nějakého mechanického sledu pohybů. Takové mechanické vykonávání příslušných úkonů je podle Ejzenštejnova mínění bohužel velmi časté: herci se prý řekne, že má otočit hlavu, zaznamenat cosi na podlaze a usmát se, a on to pokorně provede jakýmsi skandovaným způsobem, jako když malé dítě odříkává verše.

K tomu, aby se takové mechaničnosti zabránilo, musí herec příslušné místo své role opravdu **pocítit.** Podle Ejzenštejna lze ovšem takové „pocítění" chápat různě: herec může dané místo prožívat ve smyslu emocionalistické teorie, tj. provést je s příslušným emocionálním interesem — přičemž na takový prožitek obvykle doplatí výraznost provedení; nebo je možné požadavek pocítit dané místo své role chápat jako nutnost **„pocítit rytmickou výrazovou zákonitost jednání a dát tvůrčímu vzrušení, projevujícímu se v mém výkonu, průchod přísně výraznou formou"** (podtrhl Ejzenštejn).

K tomu je samozřejmě nezbytné umět pociťovat své tělo ve smyslu umění časoprostorově koordinovat jednotlivé pohyby jeho různých částí, vytvářejících celkový svobodný tělesný projev na základě jistého tempa a rytmu, a to nejen vzhledem k vlastní „plastičnosti", ale také vzhledem k partnerům, věcem a celému jevištnímu prostoru.

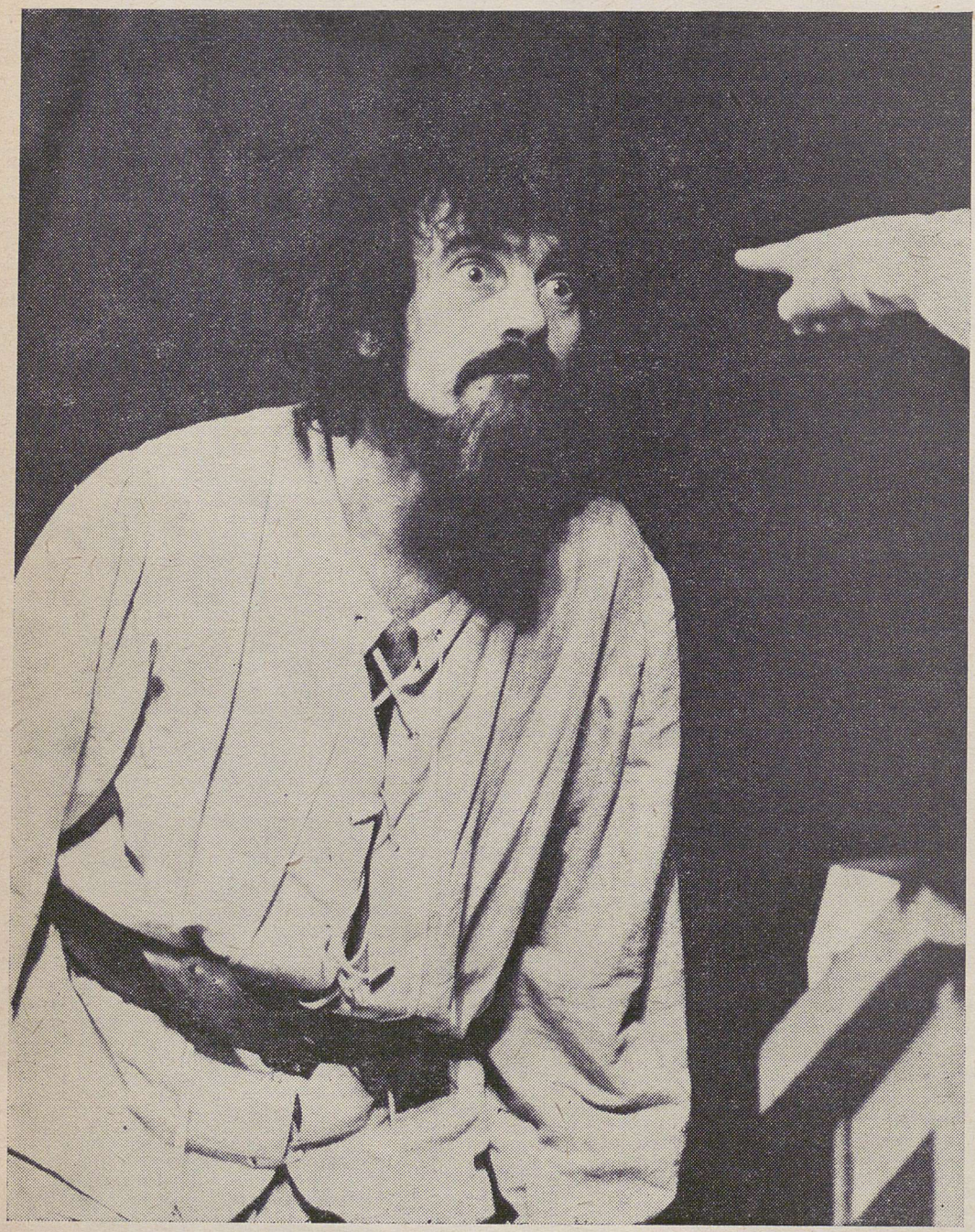
Mejerchold mluvil o třech částech každého „hracího úseku", který má vždycky nějaký začátek („úmysl") a závěr („reakci"). I Michail Čechov radí herci, že má myslet na začátek a konec každého pohybu, který provádí. Podle něho se má herec snažit pocítit vlastní tělo jako pohyblivou formu. Jedno ze cvičení, která navrhuje, vychází z toho, že herec modeluje prostor, který ho obklopuje, a otiskuje v něm tvary, které pohyby svého těla vytváří; Čechov vyzývá, aby herec

tvořil pevné a definitivní tvary. Teprve pak — dodejme — na jevišti nějak vypadá.

Pokud jde o další **cvičení** kromě těch, která jsem citoval, může sloužit podobnému účelu i cvičení „hod imaginárním diskem". Pociťování vlastního těla a jeho plastických možností může sloužit i cvičení takových jednoduchých úkonů, jako je např. oblékání kabátu (reálného i imaginárního) se závěrečným prohlížením v zrcadle, ve kterém se herec snaží spatřit ze všech stran. Na stejném principu jako toto „prohlížení v zrcadle" buduje také „ohlížení", praktikované jak v chůzi, tak z místa (příp. s nohama „zamrzlýma" do země).

Zvláštní skupinu cvičení tvoří taková, která vycházejí z pociťování sebe sama vzhledem k prostoru: jak se postavit co nejméně nápadně vzhledem k dispozicím příslušného prostoru — a naopak (tj. co nejnápadněji); jak co nejméně nápadně (a naopak co nejnápadněji) přejít místnost apod. (Je jasné, že svou roli zde hraje nejenom sám postoj, ale i rozčlenění na fáze, zpomalování, zrychlování, překonávání imaginárních překážek atd.)

Pokud jde o **literaturu,** byla už řeč o Kröschlové a Ryšánkové. O Mejercholdových „biomechanických" cvičeních viz např. E. Garin: S Mejercholdom, Moskva 1974 (kap. Škola); Ejzenštejnovy úvahy na dané téma obsahuje čtvrtý svazek jeho Vybraných spisů: Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach, tom 4, Moskva 1966 (viz str. 114–115 a 137–140); o knize M. Čechova byla řeč už minule.



DS SPOJENÉHO ZK ROH KROMĚŘÍŽ — A. P. ČECHOV: DRAMATICKÉ POVÍDKY. FOTO B. ŠVACH

ÚVAHY O PŘEDNESU PRÓZY

JÁN FINDRA

1

Občas se pochybuje o tom, zda zvuková interpretace prózy je uměleckým přednesem. Otázka přestane být sporná, jestliže za kritérium budeme považovat text, základní členění textů na věcné a umělecké. Umělecké texty, básnické i prozaické, spojuje to, že se v nich jazyk neuplatňuje jen v komunikativní, ale i v estetické funkci. Umělecké texty sice zprostředkovávají informaci, ale zároveň chtějí působit emocionálně esteticky. Nesou tedy estetickou informaci. Tím se zásadně liší od věcných, např. zpravodajských textů, které zprostředkovávají jen „holou" informaci.

Tento funkční rozdíl mezi texty se odráží i na jejich zvukové realizaci. I z tohoto hlediska stojí věcné a umělecké texty proti sobě jako poměrně stejnorodé skupiny, i když vnitřně diferencované. Znamená to, že je jistý rozdíl např. mezi přednesem (čtením) rozhlasové zprávy a přednáškou. Ale ani v jednom případě nepůjde o přednes umělecký. Dokonce ani při přednesu příležitostného projevu, i když v něm se připouští jisté zaměření na výraz, které jej posouvá za hranici věcných textů. Uvnitř uměleckých textů se v tomto smyslu může od sebe odlišovat i přednes básnických a prozaických textů. Ale hranice mezi věcnými a uměleckými texty je i hranicí mezi uměleckým přednesem a čtením zprávy anebo referátu. V dotyku s uměleckým přednesem prózy může být čtení (přednes) esejistického textu.

Veřejnou zvukovou interpretaci uměleckého textu tedy považujeme za umělecký přednes. Jisté je, že zvláště rozdíly mezi lyrickou básní a epickým prozaickým textem se odrazí na způsobu jejich přednesu.

Obrazně řečeno, poezie to je pohyb myšlenky. Myšlenky, v které zároveň vibruje lidský cit ve své nekonečné mnohotvárnosti. Právě proto je báseň (i její jednotlivé kontexty) vícevýznamová, v krajním případě do té míry, že interpretův záměr nemusí celkem korespondovat se zážitkem, který svým přednesem vyvolal u posluchače. Ten samý básnický text, ta samá interpretace může maximálně silně zarezonovat v nitru člověka lidsky osamoceného i člověka naplněného štěstím. Přitom nepůjde o rozdíl v síle působení, v intenzitě zážitku, ale jen ve způsobu ztotožnění. Poezie má schopnost ve chvíli zasáhnout člověka, přichází naléhavě, aby trvaleji poznamenala jeho citový a myšlenkový svět.

Próza — máme na mysli epickou prózu — je pohyb příběhu. Tak jako je příběh individuální, jedinečný, je zpravidla zároveň jednovýznamový, jednoznačný. Je to pásmo dějů, které se v jisté posloupnosti rozvíjejí v čase a v prostoru. Proto se próza vypráví, proto potřebuje vypravěče. Proto recitátor má prózu vypovědět a jen v této souvislosti příběh i interpretovat, případně vykládat. „Sledování" příběhu tedy nebrání recitátorovi vyslovit i přes prozaický text svůj postoj a názor.

Komunikativnost, emocionálně estetická účinnost prózy je přitom ve značné míře podmíněná schopností recitátora regulovat pohyb příběhu tak, jako by se odehrával bezprostředně před posluchačem. Právě v takových případech — paradoxně — přestává být přednes prózy jen výpovědí zajímavého příběhu a mění se na obraz člověka v jisté lidské situaci. Když se tak stane, když se recitátorovi takto podaří vypovědět epický text, dochází ve vědomí posluchače k uvědomělé anebo intuitivní konfrontaci: svůj postoj k sobě a ke světu „prosvěcuje" osudem literárního hrdiny, jehož příběh právě sleduje. V takové konfrontaci se člověk lidsky očišťuje. A zároveň se potvrzuje, že i próza má schopnost trvaleji poznamenat citový a myšlenkový svět člověka.

Z hlediska přednesu prózy je zvláště důležitá identifikace vypravěče. Určení „tváře" vypravěče je přinejmenším tak důležité jako odhalení podoby lyrického hrdiny v lyrické básni. Jestliže se totiž próza vypráví, znamená to, že po dobu přednesu přebírá recitátor funkci vypravěče.

Vypravěč je fiktivní postava, která „vypráví" příběh. V epice je tedy vypravěč nositelem vyprávění. Autor a vypravěč jsou dvě odlišné osoby, i když jsou epické texty, v kterých je vypravěč téměř identický s autorem (například v Hečkově Červeném vínu anebo v Jašíkově Náměstí svaté Alžběty). Vypravěč je prvkem epické struktury.

Identifikace tváře vypravěče je potřebná pro to, aby recitátor uměl zaujmout přiměřený vypravěčský postoj. Přitom nejde jen o způsob vyprávění příběhu, ale hlavně o vztah vypravěče — interpreta k postavám. Na základě vypravěčských postojů, které se odvozují především z vypravěčova vztahu k postavám, se vydělují čtyři základní typy vypravěče: autorský vypravěč, personální vypravěč, přímý vypravěč a vypravěč „oka kamery".

Autorský vypravěč z pozice nezainteresovaného pozorovatele objektivně „referuje" o všem, co souvisí s vnějším příběhem, a takto nezainteresovaně informuje i o vnitřním světě postav. Vidí svoje postavy zvnějšku i zvnitřku; je to vševědoucí vypravěč. Personální vypravěč je v podstatě též vševědoucí. Jeho zorný úhel je však determinovaný, ohraničený pohledem jediné postavy, prostřednictvím které „vidí" zobrazovaný svět, postavy i děj. Přímý vypravěč je typický zjevný vypravěč, jehož úlohu zastává jedna z postav díla. Tato postava vypráví svůj vlastní příběh, případně je svědkem anebo účastníkem děje. Zpravidla je to hlavní postava díla. Přímý vypravěč zobrazuje její vnitřní stavy a pocity, u ostatních postav však zaznamenává jen jejich vnější viditelné činy, charakterizuje je navenek. Vypravěč „oka kamery" — podobně jako filmová kamera — je zaměřený jen na vnější znaky, rysy a činy postav. Na popis nitra, psychiky rezignuje. Avšak zprostředkovaně na něj poukazuje zobrazováním jejich jednání, vnějších reakcí (gesta, mimika) a dialogů. Tím se tento vypravěč liší od autorského, vševědoucího vypravěče.

DS TYL MěKS RAKOVNÍK – E. ŠIM: SETKALI SE DVA. FOTO B. ŠVACH

ALEXANDR GELMAN
MY, NÍŽEPODEPSANÍ

Po konfliktu s průvodčím se hlavnímu dispečeru stavební správy Šindinovi přece jen podařilo dostat se na poslední chvíli do rychlíku do Jelina. Ve vlaku na něj čeká vedoucí stavebního odboru Malisov a k Šindinově malé radosti i Šindinova žena Alla, Malisovova podřízená. Mají splnit úkol: během cesty do Jelina, což je krajské město, přimět krajskou kolaudační komisi, která jede ve vedlejším kupé, aby podepsala kolaudační protokol velkopekárny v Kumaněvu. Stavba nebyla zkolaudována, protože komise našla 73 nedodělávek. Šindin, kterého nic netušící členové komise neznají, začne jednat. Na chodbičce vagónu se dá do hovoru s předsedou kolaudační komise Děvjatovem, ale Děvjatov rozhovor rychle skončí odchodem do kupé. Šindin udělá druhý pokus. Strčí svou jízdenku mezi okenní skla a požádá Děvjatova o svědectví, že mu tam jízdenka spadla, pro případ, že by přišel průvodčí. Děvjatov to dosvědčí, ale průvodčí stejně nechce jízdenku uznat a vyhrožuje revizorem. Ale z toho si Šindin nic nedělá. Hlavně, že se mu podařilo nenápadně se seznámit se členy komise. Svou ženu jim představí jako svou kolegyni, která má narozeniny, a jejím jménem je pozve na oslavu. Členové komise pozvání přijmou. Šindin honem ještě pošle Malisova na hodinu pryč, protože členové komise ho znají, a absolvuje hádku se svou ženou, která mu vyčte, že slouží svému nadřízenému ing. Jegorovovi jako otrok bez jakýchkoli nároků, ačkoli ví, že potřebují větší byt, telefon a větší příjem. A pak se začne rozvíjet oslava narozenin. Předseda Děvjatov, bývalý voják, už není tak komisní, členka komise Violeta Nujkinová, žena profesora, je docela příjemná a druhý člen komise Semjonov se dokonce projevuje jako vyžírka, který se chová zcela bez zábran jak k předloženému pohoštění, tak k Šindinově ženě. Mladík, který má jízdenku do Šindinova kupé, je přestěhován do kupé komise, takže nic nebrání zdárnému vývoji večírku. Jenže Malisov se vrátí předčasně, velmi neomaleně začne vymáhat na členech komise podepsání protokolu, Alla prohlásí, že je Šindinova žena a nemá žádné narozeniny a komise rozhořčeně odejde do svého kupé. Šindin obviní Malisova, že úmyslně zničil situaci, kterou Šindin připravil, ale nejen to, že už během kolaudačního řízení dělal všechno pro to, aby komise protokol nepodepsala. Šindinovu porážku dovrší příchod průvodčího a revizora. Šindin musí zaplatit pokutu a koupit si novou jízdenku.

Nová naděje svitne Šindinovi, když se do jeho kupé přistěhuje Semjonov, který své místo v kupé komise přenechal onomu mladíkovi. Přemlouvá Semjonova tak dlouho, až dostane slib, že Semjonov protokol podepíše, jestliže jej podepíší ostatní členové komise. Pak zaútočí Šindin na Děvjatova, ale marně, Děvjatov ho vyhodí z kupé. Přemluví tedy Semjonova, aby vyvolal z kupé Nujkinovou, aby vyvolala Děvjatova. Prosí Děvjatova, aby se komise vrátila do Kumaněva a promluvila si s Jegorovem. Ale Děvjatov to odmítne, protože hovor s Jegorovem nemůže ovlivnit podpis protokolu. Šindin vysvětluje Děvjatovovi, že nebude-li pekárna zkolaudována, využije toho ředitel trastu Grižiljuk k tomu, aby odvolal z funkce vedoucího stavební správy ing. Jegorova. Před Jegorovovým příchodem dělal vedoucího stavební správy Grižiljuk. Stavěl pro efekt a pro svou slávu. Rozestavěl kde co, ale nic nedokončil. Záhy po svém nástupu musel Jegorov udělat řadu opatření proti následkům Grižiljukovy líbivé politiky, která se neobešla bez konfliktů s Grižiljukem. A proto čeká Grižiljuk jen na vhodnou příležitost, aby svědka své neschopnosti zlikvidoval. Ani po tomto vysvětlení není Děvjatov ochoten protokol podepsat. Alla upozorní Šindina, že se namáhá zbytečně, protože zcela opilý Semjonov právě prozradil, že komise dostala před odjezdem od stranického pracovníka Ivana Ivanoviče instrukci nepodepisovat protokol ani v případě, že bude všechno v pořádku. Jenže Semjonov prohlásí tento svůj výrok za žert. A tak prohrál Šindin i ve druhém kole. Malisov mu potvrdí, že Jegorov bude odvolán a zcela poprávu, protože pro své příznivce nikdy nic neudělal. Ze sedmi spolupracovníků, se kterými do Kumaněva přišel, zbyl už jenom Šindin. To Grižiljuk se jinak stará o své přívržence. Zoufalý Šindin roztrhá protokoly a vyhodí je z vlaku. Tím větší je jeho překvapení, když mu Děvjatov oznámí, že protokoly podepíše on i Nujkinová. Semjonovovo odvolané tvrzení o instrukcích Ivana Ivanoviče přimělo Děvjatova k hlubšímu zamyšlení nad celým případem. Uvědomil si mimo jiné, že Ivan Ivanovič, mimochodem Grižiljukův přítel, od doby, kdy neuposlechl jeho instrukcí a nezkolaudoval mlékárnu, kterou zkolaudovat měl, že od té doby Ivan Ivanovič nepoužil jeho služeb, až teď. Má tedy on, který je známý svou zásadovostí, pomoci Ivanu Ivanoviči zlikvidovat Jegorova, aby nevznikl ani stín podezření, že jde vlastně o pomstu. Protože Šindin protokoly už nemá, podepíše Děvjatov a Nujkinová pět čistých papírů, kam Šindin doplní dodatečně potřebný text. Ale Semjonov odmítne podepsat. Nujkinová potvrdí Děvjatovovi, že Ivan Ivanovič skutečně dal instrukce protokol nepodepisovat. A Semjonov nepodepíše, to raději, když vlak zastaví v Jelinu, uteče oknem. Při loučení žádá Děvjatov Šindina, aby Jegorov Děvjatova zavolal. A Nujkinová ho požádá o ony podepsané čisté papíry, které mu bez Semjonova podpisu stejně nebudou nic platné. Šindin jí je dá. Alla žádá Šindina, aby odjeli do Moskvy k její matce. Ale Šindin odmítá.

Hru současného sovětského dramatika přeložila Jana Klusáková. Hra má dvě dějství, jednu dekoraci (železniční vagón), 9 mužů a 2 ženy. Velké role jsou: hlavní dispečer stavební správy Ljoňa Šindin (34 let) – Alla Šindinová, jeho žena (32 let) – Jurij Děvjatov, předseda komise (50 let) – člen komise Gennadij Semjonov (45 let). Střední role: vedoucí odboru Malisov (40 let) – členka komise Violeta Nujkinová (50 let) – průvodčí vlaku (50 let). Epizody: revizor, mladík, milicionář. Kompars: cestující. Hra se hodí pro středně vyspělý soubor, který má dobrého výtvarníka. Vydala DILIA.

Jarmila Černíková

zápisník

VŠEM DĚTEM SVĚTA MÍR

bylo motto, pod nímž se uskutečnil IV. ročník amatérské recitační soutěže žen, vyhlášené v Mezinárodním roce dítěte. Soutěž vyvrcholila začátkem prosince dvoudenní národní přehlídkou, která se konala v reprezentačních místnostech Ústředního výboru Českého svazu žen v Praze. Ženy soutěžily ve dvou věkových kategoriích — do 35 a nad 35 let, v každé skupině bylo dvacet čtyři přednášejících.

Každá soutěž zájmové umělecké činnosti má svá specifika — bilancuje výsledky celoroční práce oboru, naznačuje vývojové trendy, vychovává. Recitační soutěž žen si zpočátku nekladlá vysoké umělecké nároky, měla zmobilizovat ženy k výraznější kulturně politické aktivitě uvnitř svazu a k vyjádření jejich postoje k aktuálním výročím roku. První ročníky také manifestovaly spíše snahu žen vyjádřit se, než že by přinášely pozoruhodné výkony. Bylo to pochopitelné, recitovat začaly ženy, které se více jak dvacet nebo i padesát let (soutěže se účastnily i soudružky starší 70 let) věnovaly pouze své práci a rodině, takže se ve svém projevu snažily vyhovět zastaralé představě o recitaci jako oslavné deklamaci nebo naopak záplavě sentimentu.

Přehlídka IV. ročníku — a do značné míry už i předchozí — však ukázala, že přinejmenším ve špičkách soutěžících, které přes okresy a kraje postoupily až do národního kola, došlo k výrazné proměně profilu soutěže. Její ideové zaměření, ženám tak blízké, podnítilo interpretky k zaujetí vlastního niterného vztahu k přednášené předloze a její problematice. Nedeklamovaly, vyjadřovaly své obavy, úzkosti, naděje slovy básníkovými. Několikaletá přednášečská zkušenost a možnost konzultace s odborníky je přivedla k systematičtější práci s textem jako literární strukturou — přinejmenším větší část mladší věkové kategorie a nejlepší ze starší, z níž mnohé přednášečky intuitivně rozpoznávaly klíčová místa v textu. A tak se IV. národní přehlídka stala soutěží, v níž prakticky nebylo povrchnosti, slovu byla vrácena jeho váha a opravdovost v míře, jakou jsme už dlouho neslyšeli ani na Wolkrově Prostějově.

Byla to soutěž, v níž ceny a čestná uznání nestačily, neboť kvalitních výkonů bylo mnohem víc. Na závěr připomeňme alespoň jména dvou recitátorek, které v jednotlivých kategoriích zvítězily: Radmila Kratochvílová, vychovatelka z Prahy, a Milada Hálová, poštovní doručovatelka z okresu Gottwaldov. —šr—

PIONÝŘI V NDR

Umělecký soubor ÚDPMJF v Praze nastudoval téměř před dvěma roky muzikál Pavla a Jiřího Žáka Správná holka — správný kluk. Moderní muzikálek dnešních dnů se má čile k světu, o čemž svědčí desítky repríz, hostování v PLR a v poslední době i pozvání Pionýrského paláce v Drážďanech k vystoupení na veřejné scéně k 30. výročí vzniku NDR. Soubor pro toto hostování nastudoval celý muzikál v německém jazyce a spontánním výkonem vytvořil pro tisícovku diváků atmosféru, kterou zřídkakdy vidíme na profesionálních scénách. Překvapením pro kolegy z Pionýrského paláce byla téměř perfektní výslovnost převážné většiny mladých herců, kterou nastudovala Soňa Pecinová. Režie německé verze se ujal René Patzelt, choreografii, která strhla diváky svou nápaditostí, barevností a hravostí, vypracovali Vlasta Kučerová a zasl. um. Vlastimil Jílek. Hudební nastudování provedl sbormistr Ota Friedl. Tečkou za úspěšným představením byl nejen skandovaný potlesk diváků, ale i skutečnost, že muzikál do svého repertoáru zařadí i drážďanský Pionýrský palác. j. č.

SOVĚTSKÁ POEZIE NA PÓDIU

V závěru Měsíce československo-sovětského přátelství uspořádalo Obvodní kulturní a vzdělávací středisko Brno III již po osmé soutěž recitátorů ruské a sovětské poezie O plaketu VŘSR. Cílem této už tradiční přehlídky je upevnit zájem amatérských recitátorů od 14 let výše o přednes básnických a prozaických děl ruských a sovětských autorů v českém překladu, případně i v originále.

Soutěž byla rozdělena do tří věkových kategorií. Odborná porota za řízení Vladimíra Vozáka posoudila v soutěžních předkolech a finálových vystoupeních celkem 60 žáků, studentů a učňů. V kategorii A (do 16 let) zvítězila studentka gymnázia Michaela Škárová s básní Sergeje Michalkova Zkouška, recitovanou v originále. Loňská vítězka Marcela Fecurová (Vladimír Solouchin: Vítr) byla druhá, třetí místo zůstalo neobsazeno. V kategorii B (16—20 let) nejlépe uspěla studentka SZTŠ Brno-Bohunice Jana Večeřová (Alexandr Mežirov: Verše o chlapci z Kolpina) před Blankou Kašpárkovou (Vitalij Korotyč: Finále) a Zdeňkou Grohovou (Junna Moricová: Verše o slunci). Čestná uznání obdržely Zdena Klohnová a Markéta Skrčená. V slabší zastoupené kategorii C (recitátoři nad 20 let) nebyla první dvě místa udělena; jako třetí skončila Alena Hlavinková (Alexandr Tvardovskij: Cestou), čestné uznání připadlo Alexandře Müllerové. Během slavnostního večera v klubu Horizont na Lesné, kde nejlepší interpreti převzali za účasti oficiálních hostů plakety, diplomy a ceny a předvedli svá vítězná vystoupení, účinkovali studenti 2. ročníku JAMU a herečka činohry Státního divadla v Brně Helena Kružíková. V. Z.

REŽISÉRSKÉ ABRAHAMOVINY . . .

počíhaly si v závěru minulého roku na Karla Neubauera, režiséra a herce a nyní uměleckého šéfa Slováckého divadla v Uherském Hradišti. Tento olomoucký rodák absolvoval v roce 1955 brněnskou JAMU. Působil pak v Beskydském divadle (inscenace Shakespearova Othella nebo Zeyerovy báchorky Radúz a Mahulena), řadu let v jihlavském Horáckém divadle (zde mj. založil pobočnou poetickou scénu Ateliér) a od roku 1968 již na Slovácku. V Uherském Hradišti věnuje jubilant soustavnou pozornost domácí klasice i náročnému repertoáru světovému. Své umělecké zkušenosti uplatňuje Karel Neubauer nejen při řízení svěřené mu zájezdové scény, ale nejednou a rád je předává také amatérským souborům — ať už jako člen rozličných poradních sborů a odborných porot, nebo v přímé pomoci při přípravě jednotlivých nastudování. vz

Dilia

HRY PRO DOSPĚLÉ

J. Kovalčuk: Komedie o strašlivém mordu ve Sviadnovské hospodě L. P. 1715 aneb Ondráš (13 m, 5 ž, kompars)

J. M. Bourek: Šantán pana Šamberka (13 m, 8 ž, kompars) — muzikál

S. Aljošin: Téma s variacemi (2 m, 1 ž)

B. Racer: . . . a mnoho štěstí v osobním životě (1 m, 1 ž)

M. Sorescu: Koryto řeky (4 m, 4 ž)

G. Feydeau: Dáma od Maxima (17 m, 12 ž)

I. Svevo: Regenerace (7 m, 3 ž) — deviz. volné

PÁSMA

J. Czech—J. Dvořák: Sedmadvacet návodů bez záruky (sborník kabaret. scének — 2 nebo 4 účinkující)

Modravá kola světel (K. Čapek) — sest. V. Stuchl (2 m, 2 ž)

HRY PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Z. Kozák: O ševci Ondrovi a komtesce Julince (6 m, 3 ž)

Rozpustilé pohádky (sborník pro dětské soubory)

NA STRÁNKÁCH ZAHRANIČNÍCH DIVADELNÍCH ČASOPISŮ

TEATR MOSKVA

11/79 V divadlech Sibiře a Dálného východu Láska, pohrdání, sen (Les A. N. Ostrovského) Nataša Rostovová a druzí (Nataša Rostovová D. Orlova) Cena mužnosti (Doktor Stokman H. Ibsena v Sovremenniku) Lidé v mrtvém světě (Živá mrtvola L. N. Tolstého) Režíruje a hraje Alfred Jaunušan (Shakespearův Julius Caesar v Rize) Rampa a život (Moskevské premiéry, Leningradské premiéry, Sněhurka a sedm trpaslíků v obnovené premiéře O. Tabakova) Divadlo národů SSSR (diskuse) Portréty osobností (K. Ird, J. Apuškin, A. Rajkin) Ze zahraničí (NDR, Maďarsko, Japonsko, ČSSR — Dvě představení Divadla na Vinohradech: Car Fjodor, Tvrdohlavá žena) Hry (O. Sosin, E. Vetemaa)

SCENA VARŠAVA

11/79 Polské divadlo po osvobození (přehled) Kdo je Patrycja Oleszko Divadla, cirky a produkce na ulicích Kdo je Elżbieta Starostecka Amatérské dílny aneb Otvírání hlav Olštýnské zámky plné poezie Zbojnický festival v Zakopaném Slavnosti Dětský úsměv v Rymanonwie Tvůrčí ideje Svítání (Mejerchold a Verhaeren) Festival loutek v Białystoku Jít do hloubky (úvaha o vztahu textu a inscenace) Mikroscénky Kronika Premiéry Ukázky z her (Láska L. Petruševské, Ďabelská balada aneb Jak si Boruta vysloužil nebe J. Gorczyckové)

balada divných osudů

Periferie Františka Langera měla premiéru v Praze v roce 1925. Obešla pak mnohá evropská jeviště, zanechala za sebou ještě dnes patrné stopy, získala skutečný úspěch. Je vysvětlitelný kvalitami této hry v době, která citelně trpěla krizí dramatu a divadla. Periferie byla nová, svěží a pro budoucnost realistického dramatu nadějná hra. Přinášela zajímavé prostředí a osobitý, nesentimentální pohled na ně. Obecně srozumitelný a obecně poutavý příběh. Nekonvenční postavy, přenesené z okraje života do dramatu s uměleckým citem, bez matoucích detailů, ve výrazné zkratce, která je neochudila a nezbavila půvabu, konkrétní postavy ze života, ozvláštněné poetickým viděním. A také potěšení z dokonalé dramatické techniky — dodnes je školsky příkladné, jak Langer ovládá své prostředky, s jakou znalostí psychologie hlediště píše své drama.

Je velmi pravděpodobné, že tyto dramatické kvality byly pro úspěch Periferie u mezinárodního obecenstva rozhodující víc než její kvality řekněme filozofické, že ozvláštněný příběh Franciho a Anči sám působil bezprostředněji a mnohem palčivěji, než teze, přesněji řečeno hypotéza, která je v jeho pozadí. A jestliže snad nebyly tehdy, pak určitě budou rozhodující dnes.

Franci, který chtěl jenom uhodit a přitom nešťastnou náhodou zabil (také jen jednu lidskou veš, po níž nikdo netruchlí), může svůj nepotrestaný zločin vykoupit tím, že spáchá ještě jeden. Nerozhoduje, že bude potrestán jen za jeden, ne za dva, hlavní je, že se mu dostane spravedlnosti, totiž trestu. V této osnově se silně připomíná Dostojevský i Tolstoj. (Jejich vyslancem je ve hře postava opilého ztroskotance, bývalého soudce, který Francimu toto řešení navrhne). Nelze však zastírat, že teze o osvobozující moci trestu, o potřebě absolutní spravedlnosti, která je v člověku silou největší, je v Periferii konstruována na předpokladech našemu cítění — i zkušenostem — tak vzdálených, že ať chceme nebo ne, tato absolutní spravedlnost nám nutně připadá jako absurdní. Protože je jasné, že ten hlavní a nejtěžší zločin spáchal společenský řád, v němž „mít" pro jedny znamenalo katastrofální „nemít" pro druhé, který naprosto nemilosrdně odsouval lidi ze života do živoření, hmotného i mravního. A který budeme muset ještě dlouho usvědčovat a obžalovávat, aby i ti mladí, kteří přicházejí, pochopili, proč bylo nutné ho měnit.

Langrova Periferie k tomu může výborně posloužit, protože naštěstí pro ni i pro nás je v inscenaci docela dobře možné potlačit spornou tezi a vyzdvihnout konkrétní lidi a jejich zvláštní příběh. Změnit obecné v jedinečné, změnit filozofii v psychologii, to znamená přímo v motivaci činů a srážek. Vytvořit, vystavět charaktery Franciho a Anny tak, aby jejich konec byl přirozeně lidsky pochopitelný, aniž by přitom divák musel vzpomínat na Dostojevského. Zdůraznit krutou ironii Franciho „štěstí" ve světě, v němž nikdo z lidí jemu podobných prostě štěstí mít nesměl. Dohnat ji ad absurdum, aby bylo jasné, že v takovém sebeklamu, v takové lži člověk jako Franci dál žít nemůže a že ji zlomí — třeba i za cenu toho nejhoršího. A posílit Annu, která by měla průběžně chápat Franciho situaci a souběžně prožívat něco podobného, i když mnohem vědoměji než Franci: láska k Francimu ji měla osvobodit, ale neosvobodila, periferie je silnější, byla a zůstala prostitutkou. Nechce-li jí být, zbývá jediné — umřít. (A šeptáno do ucha budoucímu režiséru představení — samozřejmě citlivě, ale hojně škrtat v poslední třetině hry, zejména v tirádách soudce.)

První představitel Franciho, národní umělec Zdeněk Štěpánek, znamenitě charakterizoval Periferii jako „baladu divných osudů, náhod, rozmarných nálad, naivních radostí a skoro dětsky nevinného smutku".

Kdyby se podařilo ji takto zahrát, je vyhráno.

(Ukázka ze hry)

SCÉNA DEVÁTÁ

Hostinská zahrádka. Franci sedí nad sklenicí piva. Anna stojí vedle něho oblečena do svého nejlepšího, asi se chystá k nějaké vycházce. Připomíná Annu z třetí scény.

ANNA: Já si jdu tedy něco nakoupit.

FRANCI: A kdy se vrátíš?

ANNA: Do večera jistě, to víš.

FRANCI: Nezapomeň, že máme hned prvé číslo.

ANNA: Chci si koupit prádlo, a aby bylo pěkné a laciné. To se musí dlouho chodit po obchodech, prohlížet, rozmýšlet.

FRANCI: Za ty zlaté knoflíčky, které jsem dostal po tvém staviteli, toho mnoho nekoupíš.

ANNA: Nemluv o tom, Franci! Každou chvíli o tom začínáš.

FRANCI: Leze mi to pořád na jazyk.

ANNA: Ty nemáš rozum.

FRANCI: Mně to dělá strašně dobře, když tak mohu na to sáhnout, jen tak slovíčkem zavadit. Připadám si jako němý, když o tom nesmím povídat. A jako bych seděl v samovazbě, když nesmím s nikým mluvit právě o tomhle.

ANNA: Co to blábolíš? Měj rozum pro sebe a pro mne také. To by bylo hrozné.

FRANCI: Já přece vím.

ANNA: Vždyť, Franci, já se tolik bojím, aby se to nakonec neprozradilo. Já bych si zoufala. Byla jsem tak ráda, že to usnulo a nikdo se o to nestará . . . Víš, čemu říkám „to"?

FRANCI: Jen pověz naplno, jak jsem tehdy odrovnal toho chlapa. Já to říkám docela klidně.

ANNA: Já se toho tak bojím! Teď už znám, jaké to je, mít někoho opravdu ráda, já už bych nemohla večer zase chodit po ulicích a být vděčná každému chlapu, kdo mě nakrmí a dá mi nějakou korunu. A vždycky, když si pomyslím, že teď spolu tančíme v krásném sále, je tam teplo a sucho, nikomu nezůstávám dlužna, a když přijdu domů, mám někoho, na koho mohu promluvit a koho vyposlechnout, Franci, tak to je takové velké štěstí, že se mám oč bát.

FRANCI: Je to zatracený. Ono se mi to plete pořád do myšlenek, jako když se ti někdo pořád při chůzi plete do cesty. Zkoušíš uhnout napravo, nalevo, myslíš, že ho předejdeš, a on je pořád před tebou. Ať povídám o čem chci, pořád to odněkud vyskakuje, ještě jsi o mně nemluvil, proč taky tohle neřekneš, člověče, povídej přece taky o mně . . .

ANNA: Jako by ten chlap stál za řeč.

FRANCI: Právě. Vždyť já dovedu držet jazyk za zuby. Co se mne navyslýchal loni kvůli Barborkovi a Tonymu, a já ani muk o těch rošťácích. Ale snad je to právě proto, že musím mlčet. Jednou jen kdybych si o tom mohl s někým dobře popovídat . . .

ANNA: Tedy povídej mně.

FRANCI: Ty jsi byla při tom. To je, jako bych povídal sám sobě.

ANNA: Co ti to vlezlo do hlavy?

FRANCI: Já tě do toho nevtáhnu, já mám rozum, neboj se.

ANNA: Zaplaťpánbu, aspoň že to. Já jsem ještě neměla žádné oplétání s policií, já se toho strašně bojím. Vždyť je nám tak hezky. A, Franci, až budeme mít víc peněz, tak si zařídíme vlastní domácnost. Koupím hrnky, kastroly . . .

FRANCI: Hele, a to budeš jako sama vařit a prát?

ANNA: Všecko, Franci.

FRANCI: To by byla legrace. Ale víš, já nemám rád, když je cítit kuchyní a prádlem.

ANNA: Jak budeš chtět.

FRANCI: Ale možná, že se mi to bude líbit, až začneš.

ANNA: Musíš mít rozum. Kvůli sobě i mně. Protože co bych si počala bez tebe? To by pak už nebyl život. (Políbí jej několikrát na vlasy. Vstupuje Tony a Barborka)

TONY: Manželské štěstí.

BARBORKA: Kdyby ses jednou chtěla zmýlit, holka . . .
FRANCI: Tebe by poznala po čichu. (Anna se směje a utíká. Franci chlubivě) Jde nakupovat. Ženská!
TONY: Tak co nám chceš povědět?
BARBORKA (je velmi sebevědomý): Nejdřív, hospodo, tři piva. Byl to zatracený den.
TONY: To jsem zvědav.
FRANCI: Kolik pudlů jsi stříhal?
BARBORKA (čeká, až je na stole pivo a začne, když hostinský odejde): Jen se směj, kuře. Přivezli dva vzteklé psy. Viděli jste to někdy? Kdepak byste to viděli! A jeden byl špatně uvázaný. Velký řeznický hafan to byl. A ten se utrhl.
TONY: Ale jdi.
BARBORKA: Nechtěl bych to zažít dvakrát za den. (Napije se)
TONY: Mně by se tvé řemeslo nelíbilo.
BARBORKA: Ten poplach byste měli vidět. Pomocník nahoru na káru, mistr kouká, kam zmizet a pes hlavu dolů a lítá po dvoře. To nevíte, že vzteklý pes je jako slepý, běží a ničemu se nevyhne? A tenhleten zrovna na mistra. Mám štěstí, zrovna když na to mám, tak je pivo docela dobré. A definitivu mám pojištěnou. Řekl mi mistr, že mě nepustí a že mě zadá k obci.
TONY: A jak to vlastně bylo?
BARBORKA No, pes rovnou na mistra, ten se nestačí ani uhnout ani ho odkopnout. Ale teď skočím já, popadnu psa za hřbet a říznu jím o zeď, že se momentálně přerazil v kříži. Mistr celý bledý, to si můžete myslet, jako stěna, vyhodil pomahače, že psa špatně uvázal, div mi nepadl kolem krku a dal mi padesát korun na pivo.
TONY: A že ty ses nic nelekl?
BARBORKA: Jaké strachy, znám své ruce.
TONY: To by mohlo být zítra ve všech novinách. Co tomu říkáš, kuře?
FRANCI: Nic.
TONY: Já bych chtěl mít takovou sílu. Je to hloupé, když je člověk mrzák. Ještě dobře, že mám ten hlas. Tra rá, tra rá . . . (zkouší zpívat)
BARBORKA: Aby se ti nepřetrh.
TONY: Je to také něco.
BARBORKA: Ale hlavní věc je pevná ruka. To je životní jistota.
FRANCI: To ti jistě dnes někdo řekl.
BARBORKA: Mistr. Co si vypijem, zaplatím. Hnutím ruky padesát korun. Kdo to ještě dokáže?
FRANCI (Tonymu): Tyhle šaty máš ode mne.
TONY: Mám.
FRANCI: A uzenář má ode mne klobouk.
BARBORKA: Slíbil jsem za něj Andule pěkný štěně, až na nějaké přijdu.
FRANCI: Já jen, abyste věděli, od koho co máte.
TONY: Dědils.
FRANCI: Ale po kom!
TONY: To my víme. Po tom mrtvém.
FRANCI: Ale to nevíte, proč byl mrtvý. Protože dostal ode mne ránu přes hlavu.
BARBORKA: Nemluv!
FRANCI: Také jen jednu ránu jako tvůj pes. Aby sis nemyslel, že druhý nedokáže nic.
BARBORKA: Kolik jsi dnes vypil?
FRANCI: Povídám jen, abyste věděli, že jsem toho člověka oddělal já.
TONY: A kde a jak?
FRANCI: To já nemůžu všechno povídat.
TONY: A kdo to ví?
FRANCI: To je šikovnost, že na to nikdo nepřišel a že jsem ještě po něm dědil.
TONY: Ale jdi. To žes udělal? To není pravda, to bys nesměl být kuře.
FRANCI: Dostal jednu ránu kusem židle a to stačilo. Sám jsem ho odnesl na staveniště, kde ho našli, a prosím: sám jsem přivolal strážníky. Tak co?
BARBORKA: Ale teď už jsem slyšel dost. Kuře, už ani slovo, nebo tě popadnu a hodím támhle na zeď jako toho psa. I kdybys to stokrát udělal, tady se o tom mlčí a nezatahuje se do toho kamarády. Rozumíš? Abysme jednou nemuseli jít svědčit a neptali se nás, proč jsme hned neběželi na policii, když ses s tím chlubilo. Nejsem už žádný hlupák, abych zbytečně do něčeho lezl.
FRANCI: Co jsem řekl, je holá pravda.
BARBORKA: Povídám, abys mlčel, rozumíš? Nějak tě dobré bydlo pálí. Chtěl bys zase sedět pro nic za nic jako hlupák, jako seděls už rok? Jen hlupák se dá pro nic za nic zavřít, jen takové kuře, jako jsi ty.
FRANCI: Když já povídám . . .
BARBORKA: U všech čertů, mlč. Tancuješ hezky, to ti nikdo nebere. Moc pěkně tancuješ. Ale jak začneš takhle mluvit, tak ti nabiju hubu, že nepůjdeš týden na bál. A ty, chromej, jestli se ho budeš vyptávat, tak slíznes taky svoje. Já si od vás nedám zkazit dobré místo. Konec. A ani slovo.
FRANCI: Vidíš, že mi věříš, když se tak rozkřikuješ.
BARBORKA: Ba ne, kamaráde. Abyses nemýlil! Pro mne si to jdi křičet na Václavské náměstí. Jen přede mnou to nevykládej a mě do toho nemíchej.
FRANCI: Tedy ne?
BARBORKA: Cožpak bych nosil klobouk po někom, koho jsi odpravil? Teď, když mám před definitivou? Hned bych ho zahodil. A Tony by raději chodil nahý než v hadrech od tebe.
TONY: To máš docela pravdu. To mne znáš.
BARBORKA: A klobouk je opravdu jako pro ješáka, má hedvábnou podšívku a pentli a dám si za něj sojčí peříčko. Není ho na hlavě ani cítit a je to potěšení nosit takový klobouček. Andula dostane za něj pěkného pejska.
TONY: Málem žes mě polekal, kuře.
FRANCI: Vy jste dva blázni, ty a Barborka.
BARBORKA: Ne takoví, jako ty.
FRANCI: Já přece nic nechtěl. Já jsem chtěl jen povídat. A komu mám povídat, když se mi hrozně chce a já nemám s kým mluvit nežli s vámi? Komu?
BARBORKA: Zase začínáš žvanit. Chceš se vytahovat. No dobrá. Tak třebas povídej, že jsi tancoval s jednou americkou hraběnkou a že tě chce unýst v automobilu. Ale nedělej ze sebe člověka, na kterýho bych se musel podívat ze strany a říct o něm „sákra".
FRANCI: Ty bys o něm řekl „sákra"?
BARBORKA: Řekl bych, ale taky bych si od něho odsedl, protože si nebudu kazit svý životní plány. Ano!
FRANCI (se nutí do smíchu): Ale vy nerozumíte žádné legraci!
TONY: Když tys to povídal tak důležitě.
FRANCI: To víš, já vám to budu věšet na na nos. To už to radši napíšu na cedulku a pověsím na dveře, aby to každý četl. Já bych s něčím takovým lezl ven!
BARBORKA: Já tě hned prohlíd, kuře!
TONY: A já málem tomu tahání uvěřil.
BARBORKA: Ale teď bych si chtěl v klidu propít svých padesát korun, jo?
FRANCI: Že to byla legrace. Já měl takovou chuť někomu povídat. A vy jste málem nalítli.

Divadlo je uměním dne a jeho materiálem i cílem je samozřejmě současnost. Jenomže pocit doby, její problémy, její vztahy nemusíme na divadle zrcadlit jen prostřednictvím ukázek našeho dnešního všednodenního života. Dnes už každé takříkajíc amatérské dítě ví, že existuje bohatý odkaz her, které po věky vždy střežily, bránily a posilovaly to, co je v člověku lidské, a proto hladce korespondují s dobou naší a mohou sloužit jako výborné podklady pro dnešní novou skrznaskrz současnou divadelní výpověď. V praxi amatérského divadla se to však jaksi nedaří. Slavná jména klasické dramatiky amatéry buď děsí, takže si na ně „netroufnou", anebo je pomíjejí, protože nechtějí být „tradicionalisty", což je omyl smutný, ale vžitý. Doporučíte-li dnes někomu, aby se porozhlédl při volbě hry pro svůj soubor také po tradičním ochotnickém repertoáru, začne s vámi jednat ohleduplně jako s bláznem. Protože v obecné představě splynul starý ochotnický repertoár s bulvárním odpadem a pajem „tradiční ochotník" je naplněn obrazem naturalisticky upachtěného šaržisty. A to je krutá nespravedlnost k minulým pokolením ochotníků, mezi nimiž byly soubory dobré i špatné, lidé talentovaní i neumětelové, lidé vystupující s pocitem odpovědnosti k divadelnímu umění i obecenstvu i bez ní, přesně stejně jako dnes. A od těch dobrých bychom se mohli stále ještě něčemu přiučit. Třeba odvaze a repertoárové náročnosti. Tak například jeden z těch solidních souborů při Vzdělávacím spolku vyšehradském v období mezi dvěma válkami hrál v divadle Na Slupi nejen Tyla, Klicperu, Dyka, Zeyera, Langra i Vančuru, ale také Shakespeara, Moliéra, Verhaerena, Ibsena, O'Neilla, Shawa, Čechova, Gorkého. A kritik z nejobávanějších, J. Vodák, pokládal jejich troufalost za samozřejmou, ochotnictvu zcela přináležející, a některá z těch představení si i pochvaloval.

Tedy, aby bylo jasno: tradičním ochotnickým repertoárem rozumíme ty hry nesporných myšlenkových i divadelních hodnot, které amatéři před námi už vyzkoušeli a nejednou dokázali, že nejsou nad síly divadelníků z libosti, že je ochotníci mohou se ctí zahrát. Pomíjet je je neprozřetelnost, která okrádá dnešní amatérské hnutí o jeho přirozené historické zázemí a o zásobárnu dobrých a stále aktuálních titulů.

Langrova Periferie je typickou ukázkou tradičního ochotnického repertoáru. Je snad jasné, jak netradičně, svěže, nově, moderně by se dnes na jevišti dala udělat. Čas od času na tomto místě některé z těch starých her připomeneme pro ty, kteří si dneska až příliš „netroufají" a zbytečně utrácejí energii na nekvalitních textech.

ALENA URBANOVÁ

KABARETNÍ PROMĚNY

VLADIMÍR JUST

OSVOBOZENÉ DIVADLO II.

Jak tedy budou jevištní klauni reagovat na posledně zde zmíněnou „možnost smrti"?

Prach (ohýbá nad hlavou pružný meč, Popel ho napodobuje, jeho meč však zůstane ohnutý): ... Ale to už není vono, já jsem se tak těšil, že vás propíchnu ... Popel: Neplačte, tak mne propíchnete jindy! Golem, V, 3

Papullus: Byl jsem pak ještě s několika kamarády mučedníky upálen ... To byla nejblbější smrt, kterou jsem zažil ... kluci hořeli jedna radost, jen já prskal, smrděl, nehořel ... Caesar, X

Mahuleno: Tak mě poprav! ... No tak honem, připrav si to, dej mi tam hlavu, ať to lítá. To musí jít na to tata.
Kat a blázen, I, 1

Tím, že si dětinsky přejí umřít, že přeženou své „hrdinství" či „mučednictví" natolik, až převrátí běžné hodnotové schéma (smrt: negace, život: pozitivum) vzhůru nohama — a také tím, že k „velkému" tématu přiřadí překvapivě několik malých, deprimujících závad (ohnutý meč, nechytnutí mučedníka, zaseknutá gilotina) — tím vším parodicky depatetizují nejen téma, ale znesmyslňují samotný mýtotvorný základ nejrůznějších dobře známých „hrdinských" — vesměs vylhaných — legend.

V prvém známém scénáři komedie dell'arte popisuje M. Troiano setkání Pantalona se Zannim takto: „... Zanni se ptá, jak se má jeho bývalá paní, Pantalonova žena, a dovídá se, že je mrtva. Nato začnou oba výt jako vlci a Zanni hořce naříká při vzpomínce na buchty, které mu připravovala. Když se dosyta vyplakali, Zanni se opět rozveselí ..."

Tedy: dva lidé pláčou, jeden kvůli bližnímu a druhý kvůli buchtám. Svědčí-li o něčem tento zápis, pak o tom, že klaun nedovede být v žádném případě nadosobní — užívání života je pro něho prvou a často i poslední ctižádostí. Vzdor své metafyzice je, zdá se, bytostným materialistou. Tím je dán i jeho vztah k dějinám.

Caesar: Padněte na kolena, jsem božský Caesar!
Papullus: Jen klid, my jich vykurýrujem! (k Bulvovi) Namočte ručník, dáme mu ho na hlavu. Caesar, VI, 3

Klaun prostě není schopen ve svém plebejství pochopit „velkou politiku" jako velkou politiku. Má tendenci každičkou historickou událost automaticky přitahovat na zem, do světa svých mikrorozměrů, v nichž je celoživotně zabydlen. Tak jako v Haškově románu před politickou veličinou, následníkem trůnu, dává bezděčně Švejkovo myšlení přednost dvěma pochybným existencím, Werichovo myšlení dá před asociací „božského Caesara" automaticky přednost představě blázna, popř. opilce.

V jedné ze svých nejslavnějších — později zfilmovaných — klaunských scén objeví V+W ve sklepě granáty. Tedy skutečnost, nad níž běžnému a ne — klaunskému způsobu myšlení těžko mohou „naskakovat" nějaké pozemsky příjemné asociace:

Mlíko: Jé, to jsou divný konzervy. Takový příruční! (vyjme z bedničky válcovitý ruční granát s rukovětí) To budou ty nový, turistický. To se asi takhle opéká nad ohněm ...
Krev: Která firma to vyrábí?
Mlíko (čte hodně zblízka): Krupp-Essen. Aha, essen, k jídlu to je.
Krev: Ovšem. Krupp-essen, jezte kroupy! To bude asi šoulet. Rub a líc, XIV, 1

Kromě otřesné **metafyziky** a věčného **materialismu**, který tato nepřekonatelná scéna demonstruje, je důležité i to, že tentokrát používají oba jevištní klauni k rozvíjení skutečnosti z překvapivého úhlu mj. i specifických prostředků **jazykové komiky** (využití skryté homonymity slov: Essen — město, jísti; Krupp — firma, kroupy). Ukázka tohoto typu slovního humoru naznačuje, že V+W nebyli pouhými cirkusovými klauny, přenesenými z manéže do moderního syntetického hudebního divadla. Jejich herectví se alespoň tímto klaunstvím zdaleka nevyčerpalo. V dialogu z Osvobozeného divadla nalézáme i takovouto pasáž:

Roura: (ukazuje na oponu) Co všechno vynalézavost lidská nevymyslí ...
Trouba: Nová doba umožňuje to, že vysokofrekvenční proud, procházející malým relé, uvádí do vibrace platinovou destičku zvíci dětské pěsti, jež sdělujíc svůj náboj uhlíkovému vláknu, působí na selenovou buňku, jejíž reakce vzbuzuje záporný účinek na rtuťovém kondenzátoru ..., jenž uvádí do rotace cívku elektromagnetu, jehož jádro vyleze a zapojí tím Wágnerovo kladívko. Toto pak zaklepe na hlavu muži stojícímu u opony a dá mu znamení, aby otáčením klikou ručně zatáhl oponu. Robin zbojník, VII

Nehledě na pointu (přiřazení manuálního oponáře k předchozímu obludnému technickému procesu je typicky klaunská, „alogická" organizace skutečnosti) cítíme, že tohle už zdaleka není jen projev elementárního klaunství. Tady jako by si už vzal **zanni** na pomoc **dottorovo** výrazivo. Logika klauna se tak spojila v novou syntézu s dottorovou vzdělaností a výmluvností.

Dosud jsme mapovali umění dvojice protagonistů OD převážně pomocí souřadnic, vycházejících z tvorby někoho jiného, jakkoli s nimi spřízněného. Pokusme se nyní vyložit je ve světle souřadnic, vytyčených jejich vlastním dílem — a pokusme se zároveň umístit toto dílo v dobovém kulturně politickém klimatu.

„To se přeci vždycky vyplácí
ze všeho si dělat legraci ..."

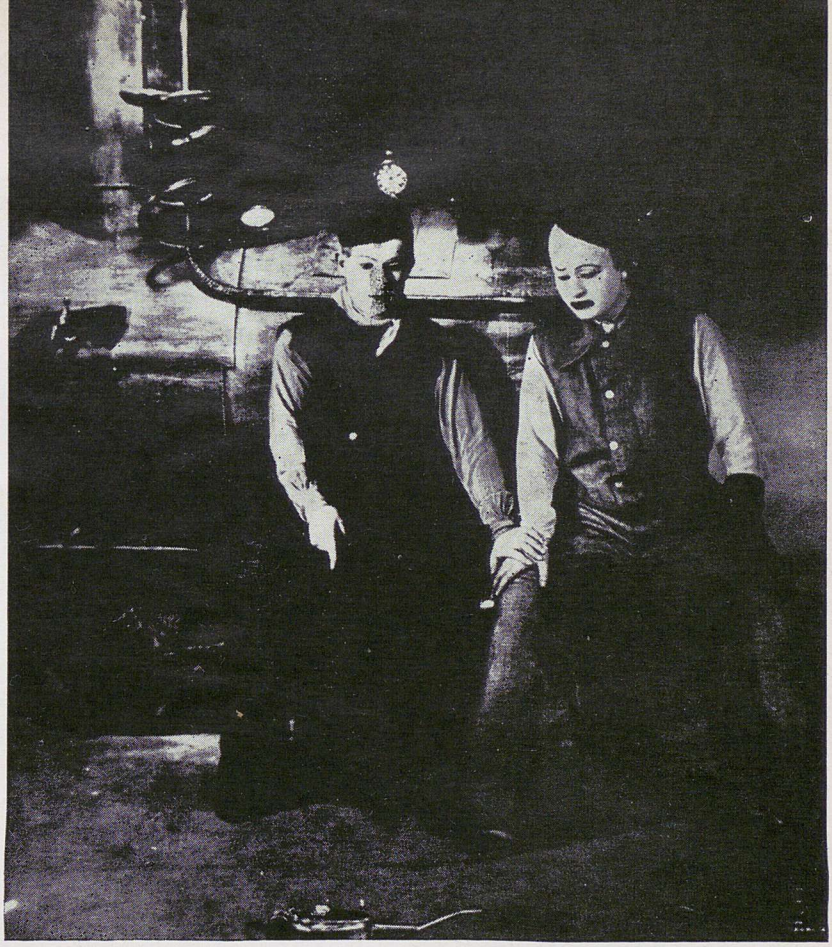
zpívali oba „nezávazně" v závěru Vest pocket revue a formulovali tím i svůj závazný životní a umělecký postoj ke světu. Postoj, jemuž zůstali věrni po celý život, i v dobách nejkrušnějších a jakémukoli veselí zdánlivě nepřejících. Postoj, který později od nich jako cennou devizu převezmou a absorbují (vědomě či nikoli) ve svém díle nové a nové generace českých i slovenských divadelních, filmových či literárních tvůrců. Je to postoj humoru jako životní filozofie, jako svého druhu světonázoru, jako úhlu pohledu na svět.

as80

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVII), Č. 2, ÚNOR 1980. VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: Dr. PAVEL BOŠEK, EVA ČÁPOVÁ, JAROSLAV KABÍČEK. GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KŘESALOVÁ. TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. – ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTÍKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. – TISKNE STÁTNÍ TISKÁRNA, N. P., ZÁVOD 2, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. – ROZŠIŘUJE PNS. – OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. – CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 KČS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V PROSINCI 1979. © PANORAMA, PRAHA 1980

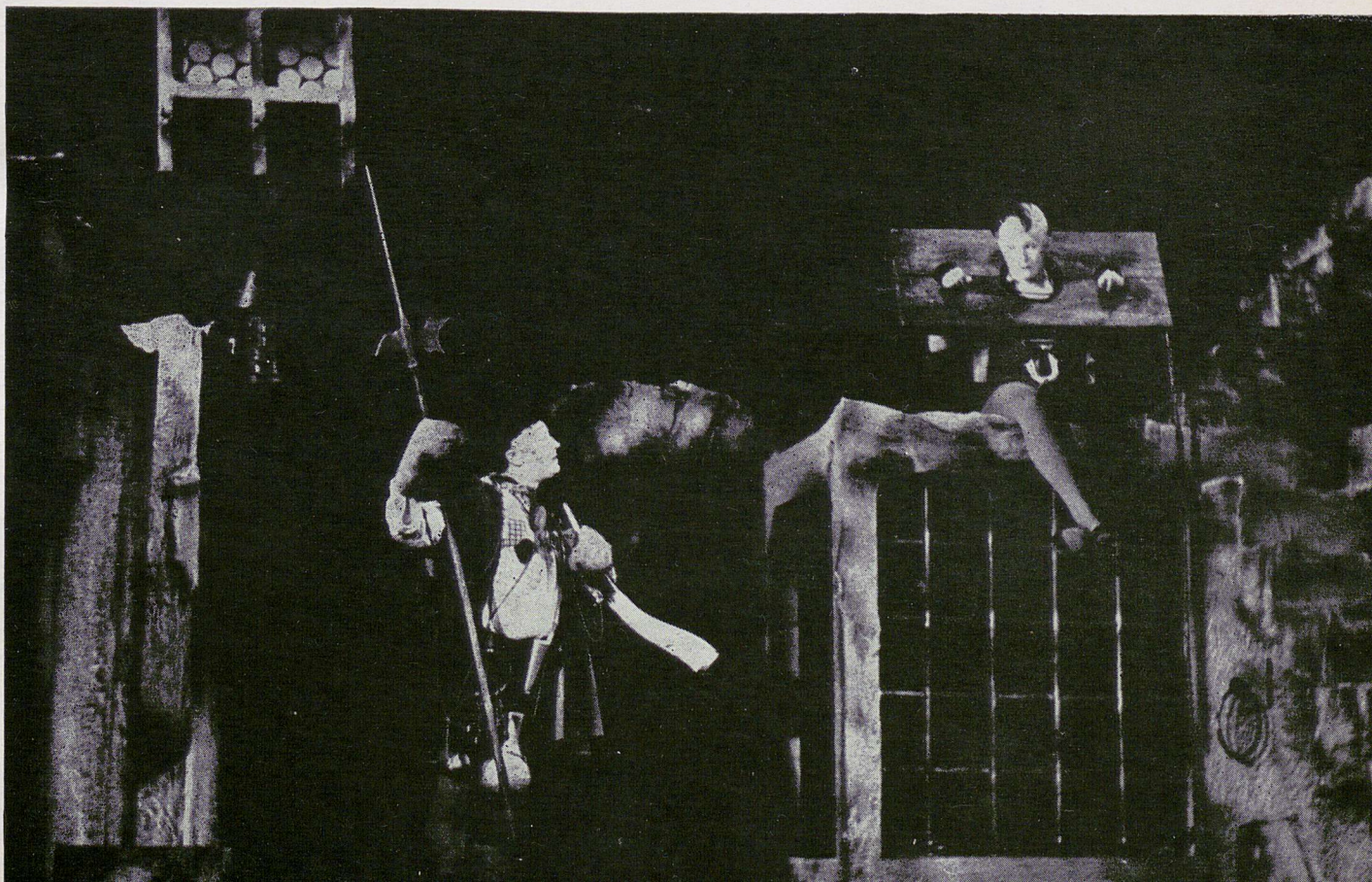
V + W: FATA MORGÁNA (1929) FOTO: ARCHÍV

KABARETNÍ PROMĚNY



NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY:
STÁTNÍ AKADEMICKÉ DIVADLO MOSSOVĚTU, SSSR – V. BILL-BĚLOCERKEVSKIJ: VICHŘICE

V+W: BALADA Z HADRŮ (HUDBA J. JEŽEK) (1935)



46 027