

as 82 9

AMATÉRSKÁ SCÉNA

4 Kčs



Na první straně obálky
Vizita Praha: Srslení.
Foto Luděk Richter

Na zadní straně obálky
Kolektiv Brno: Aurora.
Foto Ivo Procházka

ŠRÁMKŮV PÍSEK 1982

Vlevo
Střípek České Budějovice –
A. S. Puškin: Slečna selka.
Foto Ivo Procházka

Dole
Skupina Vpřed divadlo Sklep –
L. Váček: A budeš hodný.
Foto Ivo Procházka



Přehlídky —→ *amatérského divadla aneb* Námět k zamyšlení

V posledních letech se čas od času přetřásá problém počtu přehlídek amatérského divadla. Větší intenzitu mají hlasy, horlící pro jejich omezení. Každý z nich se opírá o argumenty, které na první pohled budí dojem závažnosti, ale v hlubším smyslu nakonec věcí nemohou pohnout. Tyto hlasy zpravidla vycházejí z úst lidí, kteří nežijí svůj čas uvnitř bezprostředního ochotnického dobrovolného života, ale z řad především představitelů různých institucí. Zastánci současného stavu nejsou ve své obhajobě a zdůvodňování na tom také nejlépe. Proto i výsledek je stále nerozhodný, ne však remíza.

Před takovými 25 roky bylo přehlídek poskrovnu. A právě v této době vznikají dnes nejstarší, jako jsou např. Napajedla nebo Libochovice. Počet přehlídek začal výrazně růst se vznikem Festivalu ZUČ na počátku 70. let. Základ patrně tkví v tom, že tato výtečná akce, původně zamýšlená jako jednorázová k důstojné oslavě 50. výročí založení KSČ, přestala být akcí a pro její spontánní ohlas mezi amatéry je permanentní a nosnou osou celé zájmové umělecké činnosti.

Soutěžní část festivalu ZUČ vytváří potřebu konat v každém kraji každoročně 3 a ob rok 4 přehlídky — pro Hronov, Vysoké, Ostravu a Kaplici. V silných ochotnických okresech jsou proto i okresní přehlídky. Některé jako předstupně krajských, jiné prostě jen okresní. A pak máme přehlídky jako „svátek divadla", na nichž soubory jen odehrají svá představení. Pořadatel vybírá soubory sám, takže je i tvůrcem dramaturgie, s většími či menšími potížemi zajišťuje prostředky i diváky. Třeba dodat, že máme přehlídky porotované (dobře i špatně) a soutěžní i nesoutěžní. Všechny přehlídky bez rozdílu mají vždy jednu nenahraditelnou a nezastupitelnou funkci — jsou význačnou kulturní a společenskou událostí pro místo konání a tudíž jsou důležitým činitelem místní kultury. Ať pátráme jak daleko chceme, nenajdeme přehlídku, která by vznikla jinak než z iniciativy a potřeby ochotníků samých. Přitom tato jejich iniciativa vždy byla a je zcela v souhlasu se záměry státní kulturní politiky.

Přesto stále panuje nespokojenost. Ti, co žijí ochotnický život, mají pocit, že chybí nemálo k pokrytí potřeb jak ochotníků, tak i kulturního života místa či regionu. Severočeský KV SČDO má díky své statistice, pečlivě vedené od sezóny 1969/70 např. spočítáno, že v posledních několika sezónách plná třetina všech představení souborů kraje se uskuteční na přehlídkách a tento podíl rok od roku narůstá. Jedná se o trend nejen objektivní, ale i žádoucí. Základní důvody jsou v zásadě dva: kulturně politický a ekonomický.

Není pochyb o tom, že každá přehlídka je závislá na domácím souboru, zejména organizačně. Smyslem a posláním každého divadelního souboru je působit v místě. Práce souborů nespočívá pouze v přípravě a uvedení představení. Je prokázáno, že až 50 % činnosti každého souboru představuje příprava a realizace příležitostných vystoupení či celých akcí. Z toho pak už musí vyplynout stále nedoceňovaný fenomen — divadelní soubor je závažným a nenahraditelným činitelem místní kultury. Jako nositel i organizátor. Jestliže tuto tezi přestaneme chápat jako teoretickou, ale vezmeme ji jako existující fakt, tak právě hlasy, brojící proti růstu přehlídek by mohly přijít s heslem „co místo s divadelním souborem, to přehlídka".

Dnes to zní nadsazeně, až do grotesky. Když na jednu stranu postavíme organizátorskou a ekonomickou náročnost přípravy a realizace přehlídky či pravidelného hostování divadelních souborů, na druhou

I KDYŽ SE PODOBNĚ

jako v šedesátých letech objevily hlasy o nepotřebnosti soutěže vesnických a zemědělských souborů a tím i jejich národní přehlídky ve Vysokém nad Jizerou, jsou snad v tomto okamžiku podobné tendence překonány. Vždyť jde o akci, kterou si ochotníci prosadili a snad dovedou nejlépe posoudit význam a smysluplnost svého počínání. A navíc se ochotníci potřebují sejít, promluvit si o své práci, setkat se s přáteli, kteří mají shodné divadelní zájmy. Ochotnické divadlo vedle své esteticko-divadelní funkce dává příležitost k oddechu, k nabrání sil, k osvěžení pro další všední život s jeho úkoly a problémy. Je kladem celé soutěže vesnických a zemědělských souborů včetně vrcholné přehlídky ve Vysokém, že si zachovala pojetí ochotnického divadla nejen jako upřímné výpovědi o světě a vztahu k němu, ale i pojetí amatérismu jako činnosti širokého kulturně společenského významu, směřující k překonání vzdálenosti člověka k člověku.

V dubnu a květnu proběhly krajské přehlídky, na nichž byly vybrány soubory, které budou reprezentovat kraje na národní přehlídce. Letošní národní přehlídka vesnických a zemědělských souborů ve Vysokém n. J. bude zahájena v sobotu 16. října a potrvá do 23. října.
(Informátor SČDO, červen 1982)

stranu stále narůstající náklady na vystoupení agenturních pořadů, vždy v celkové kalkulaci vyjde amatérská akce lépe. Stačí ještě připomenout úsporná opatření v oblasti pohonných hmot. A to jako argument nekladu konečné vyznění agenturního pořadu.

Zajděme si pro dobrý příklad do České Lípy. Soubor, jeho zřizovatel, SČDO (OV a KV), OKS, pochopení a podpora města a ONV a v říjnu zde bude 4. ročník přehlídky Klasika dnešku. Přehlídka, se vším, co k ní patří. Výborná organizace a atmosféra. Dva víkendy plné divadla. Představení, jejich rozbory, dopoledne tematické semináře. Fundovaná porota, kvalitní představení (vloni Č. Lípa — Nestroy: Společníci; Kraslice — Holberg: Jeppe s vršku; Vodňany — Klicpera: Každý něco pro vlast; Řevnice — Gay: Žebrácká opera) a seminaristé — ochotníci z celého Severočeského kraje. Zatím se neuvažuje o rozšíření přehlídky. I sebevětší obětavost pořadatelů i domácího souboru a podpora města a okresu mají své hranice. Přesto tato, svým rozsahem výběru národní přehlídka splňuje všechno, co amatérské divadlo potřebuje a vyžaduje, navíc je tu zcela jasně formulované poslání kulturně politické. Jako součást přehlídky se v doprovodných akcích připojují některé další oblasti ZUČ, protože Českolipský divadelní podzim s motem Klasika dnešku je prostě událostí.

Máme před sebou Rok českého divadla. Chápat jej jako vzpomínkovou akci by asi nebylo správné. Ochotníkům je vlastnější vidět v něm inspiraci. ÚV SČDO už tak učinil tím, že vyhlásil pro členské soubory soutěž v jednoaktových hrách. Národní přehlídka těch nejlepších bude v rámci Roku českého divadla v jihočeské Želči. Záměrem této soutěže vůbec není, aby se v příštím roce uskutečnila další národní přehlídka, ale probudit větší zájem ochotníků o tuto formu dramatu pro její vysokou kvalitu, obtížnost v realizaci i možnost širšího uplatnění, než jaké má představení celovečerní.

Jestli existuje nějaký problém kolem přehlídek amatérského divadla, tak je ho třeba hledat v celkové dramaturgii, zaměření se na určitý divácký okruh a konečně v tom, jestli pro účinkující soubory účast na přehlídce není jen štací. Mám tím na mysli, že zapomínáme např. na dětského diváka a nebereme v úvahu exaktně prokázanou skutečnost, že většina dětí se poprvé setkává s divadlem prostřednictvím amatérských souborů. Stavím se za to, aby každá přehlídka byla porotována. Kvalitní, otevřený a objektivní rozbor představení (i několika různými porotami) dává souborům významné poučení. Poučení na konkrétním, vlastním představení je nesmírně cenné. Konečně je to jedna z nejschůdnějších a nejpřijatelnějších cestiček k rozšíření naší spolupráce s profesionály.

Přehlídky, které pro soubory znamenají štaci a nic víc, kterým chybí širší poslání než je „svátek divadla", dříve nebo později buď dostanou svoji tvář a tím i význam a kulturně politické poslání, nebo zaniknou, protože nejsou jinak pro rozvoj divadla důležité. Naproti tomu přehlídek potřebných, těch z rodu českolipské Klasiky dnešku či Pohárku SČDO, stále není dost.

IGOR DOJIVA

ZNAČNĚ NEJUBILEJNÍ ÚVAHY

Dovolte mi začít malou odbočkou. Pardubické divadlo Na drážce se zúčastnilo krajské výběrové přehlídky na ŠP s Boškovou, Musilovou, Dvořákovou Experimentální dvouhodinovkou dvakrát: v roce 1981 i 1982. Kromě toho s tímtéž představením dvakrát hostovalo v Rubínu, takže ústřední pražský porotce měl dostatečně mnoho důvodů s potěšením konstatovat, že na jeho loňské kritické připomínky byl kupodivu brán zřetel, že na inscenaci se udělal obrovský kus práce, že tvůrci chápou divadelní činnost nikoli jako jednou provždy hotový panel, který je třeba pouze kvůli té které přehlídce oprašovat (na letošním ŠP skvělo se hned několikero takovýchto narychlo oprášených panelů), nýbrž jako neustálý proces, v němž definitivní je pouze to, že nic není definitivní. Z těchto snadno prokazatelných důvodů byli také Pardubičtí nakonec nominováni na ŠP jako jasná krajská „jednička". Jenomže člověk míní a hlavní dramaturg ŠP mění (letos byl touto — přiznávám že krajně nevděčnou — úlohou pověřen Oldřich Kužílek). Aniž by hlavní dramaturg představení v přepracované podobě viděl, aniž se zúčastnil prvé či druhé krajské přehlídky, „vetoval" účast Pardubických proti verdiktu poroty; jednal při tom přesně podle pozoruhodných zákonů profesora Parkinsona (tj. níže podepsaný ústřední porotce sehrál roli pomocného vnitropodnikového blba, jehož názor je vždy tak neomylně omylný, že v rozhodujících okamžicích má cenu zaručeně správného „opačného" kompasu. Výsledkem pak bylo, že na-

CO JSME VIDĚLI

STŘEDA 2. 6.

Divadlo Kolektiv při OKVS v Brně II
Kolektiv autorů: Aurora
S pomocí několika štaflí, prken a plechovek informuje inscenace o faktografických údajích vzniku, výroby a využití lodě Aurora. Zahajovací představení vzdalo hold významným výročím, kterým byl také celý letošní ŠP věnován — 65. výročí VŘSR, 60. výročí vzniku SSSR a III. sjezdu SSM.

Mimosa, amatérský pantomimický soubor OKD Prahy 6
Kolektiv autorů: Klokotání
Černý humor a používání neočekávaných gagů dotažených až do absurdna a v české pantomimě originální dramatický tvar blackout, což je kratička, ostře vypointovaná etuda, která se mírou stylizace blíží kreslenému humoru — to jsou specifické vyjadřovací prostředky Mimosy v Klokotání.

ŠRÁMKŮV PÍSEK
čtvrtstoletý

místo živého, vyvíjejícího se představení, ověřeného diváckým ohlasem v Praze a v dalších městech, poslal hlavní dramaturg na Písek — opět bez sebemenší divácké znalosti — představení realizačně mnohem problematičtější, byť třeba zajímavé dramaturgicky, respektive titulem. Tento konkrétní případ uvádím nikoli snad z nějaké zhrzené „porotčí" ješitnosti, nýbrž jen a jen z toho důvodu, že se mi teprve skrze něj ozřejmují problémy mnohem závažnějšího, obecnějšího charakteru: totiž problémy samotného mechanismu a fungování výběru a potažmo i kritérií výběru na ŠP.

Letos to bylo poprvé, co se přehlídka konala po dvouročním — tedy dvojnásob dlouhém — časovém předělu. Bylo tedy, teoreticky vzato, i dvojnásob z čeho vybírat. Jenomže právě tento fakt kladl (nebo by měl klást) i dvojnásobně vyšší nároky na výběr, respektive na kvalifikovanost a informovanost osob za tento výběr odpovědných. Základním kritériem výběru by měla být po mém soudu jen a jen kvalita a inspirativnost, nikoli předem vykalkulovaná koncepce.

Přehlídka byla letos také nevhodně gradována, na což doplatilo nepochopitelně, absurdně na samotný závěr „vypíchnuté" symposium o stavu české kulturnosti nezkušeného královéhradeckého Studia PH. Představení se vzájemně dramaturgicky „tloukla", na což doplatil pro změnu zase černošický Anfas, jehož patetický Theseus, nasazený nepřípadně po pražské Vizitě, byl nakonec dohráván před slabou polovinou diváckého auditoria atd. Takže to celé postupně stále více připomínalo císařovy nové šaty, tj. i neinformovanému muselo být jasné, že představení sestavoval (neřku-li vybíral) někdo, kdo je z vlastní zkušenosti namnoze nezná. Na Kužílkovu částečnou obranu musím však také dodat, že je ani dost dobře znát nemohl, neboť jednotlivé krajské přehlídky se mnohdy časově překrývaly, takže tyto řádky nechť jsou spíše důvodem k důkladnému přemýšlení pořadatelům a organizátorům budoucích ŠP. Jedno je ale mimo jakoukoli pochybnost — kdykoli v budoucnosti nechť je pravidlem, aby centrální porota (či centrální porotce) viděla všechno. Taková porota (porotce) bude mít možnost srovnání, konfrontace, bude rozhodovat na základě dostatečného počtu nezprostředkovaných informací, tedy kvalifikovaně.

Nyní k vlastním představením. Přes zmíněné neradostné organizační problémy přinesl 25. ŠP i některé pozoruhodné, naprosto ojedinělé inscenační výsledky. Znovu se ukázalo, že amatérské divadlo má kromě řady svých nejzákladnějších kulturně osvětových a kulturně kreativních funkcí i jednu, žel ne vždy naplňovanou, nádhernou možnost. Možnost být nikoli snad náhražkou, napodobou divadla profesionálního, nýbrž naopak nezastupitelným, autonomním tvůrcem specifických hodnot, které profesionální divadlo z nejrůznějších objektivních příčin vytvářet nemůže. Amatérské divadlo může mít větší odvahu k experimentu, odvahu k satiře a k nekompromisnímu pojmenování věcí, odvahu k potížím i odvahu k nezdaru. Uvědomil jsem si to na čtyřech, respektive pěti představeních letošní přehlídky. Neříkám, že jsou to nutně představení nejlepší, ale všechna další výjimečná, vynikající představení, kupříkladu nádherně hravá, ryzí divadelní poezií a fantazií naplněná Slečna selka budějovického Střípku nebo skvěle pointované, profesionálně přesně gradované groteskně humorné Klokotání pražské pantomimické skupiny Mimosa, si při troše dobré vůle dovedu v té či oné podobě představit na současné profesionální scéně. Zatímco neznám toho času v Čechách dramaturga a režiséra, který by sáhl po textu tak poněkud až příliš angažovaném, jaký představují Brechtovy Hovory na útěku (Divadlo X, Brno; 1. představení režie A. Goldflam, 2. představení režie Z. Čecháček-Turba, který je i autorem scénáře). To znamená po textu, který formou rozhovoru dvou emigrantů-filozofů kriticky a dialekticko-materialisticky prověřuje ty nejustálenější pojmy, pravdy, mýty i fráze a končí nepatetickým, plebejským a nonkonformním přihlášením se k myšlenkám socialismu. B. Brecht a s ním všichni brněnští inscenátoři tady dokazují, že skutečné, nekompromisní, dialektické myšlení, tj. myšlení v rozporech, úmyslně vyostřených kontrastech a paradoxech, může být tou nejvyšší formou zábavy člověka poslední čtvrtiny 20. století. Stejně tak si dost dobře nedovedu představit v kterémkoli českém kamenném divadle inscenaci Ring českotěšínského Teatrzyku. V prvé, „happeningové" části jsme coby diváci provázeni po budově a znovu a znovu překvapováni neúmořitelnou recesistickou invencí jednotlivých členů ansámblu, kteří pečlivě ukryti v nejobskurnějších objektech budovy (kotelna, WC apod.) provádějí každý svou hereckou etudu či kostýmní výstup na téma vykořisťování chudého řemeslníka či samovýrobce. Je to perfektní mystifikace s hlubšími groteskně-parodickými situačními i slovními významy. V druhé části jest nám zase hleděti na boxerský ring, který se stává v představení sugestivní metaforou tohoto světa, vypovídající o lidském egoismu, omezenosti i smutku a také o bezmocné devalvaci slova (perfektní etuda řečníka s mikrofonem), neschopného reflektovat realitu.

A do třetice je nemožné spatřit na soudobé profesionální scéně obdobu skupinově recitačního dadaistického „voicebandu" pražského studentského divadla Sklep — skupina Vpřed: A budeš hodný. Prudká parodická nadsázka, jíž tvůrci — jak ukázala bouřlivá diskuse po představení — dotáhli





Soubor Orfeus VÚ Žatec – L. I. Brežněv: Malá země. Foto Ivo Procházka

Divadlo Kolektiv při OKVS v Brně II
Fráňa Šrámek: Měsíc nad řekou
Klasický text Měsíce nad řekou je doplněn několika autorskými variantami dalšího rozvíjení děje. V inscenaci používá soubor i diapozitivů.

ČTVRTEK 3. 6.

Soubor Orfeus VÚ v Žatci
L. I. Brežněv: Malá země
Soubor předvedl vlastní adaptaci knihy. Bylo to další představení, věnované politickým výročím tohoto roku.

Studio 02 JKP Česká Třebová
A. Gregar: Šejkspír ve Studiu
Shakespearovu Komedii plnou omylů si upravil soubor pro svou potřebu jako hru na hru, plnou nezávazného veselí.

Soubor Střípek Klubu mládeže SSM České Budějovice
A. S. Puškin: Slečna selka
Tříčlenný soubor předvedl svou první inscenaci, vlastní úpravu povídky A. S. Puškina Slečna selka. V nápaditě deko-

až do svého skupinového, klaunsky světonázorového životního gesta, zobrazuje v rytmu diskotéky fasádu současného světa éry masové komunikace, masově vyráběných idolů i s jejich masově konzumovanými úsměvy či gesty, masově konzumovaným sportem či poezií. A skupina Vpřed toto vše činí s podivuhodnou přesností, citlivostí i ambivalencí lidové smíchové kultury, která má daleko k „literátské", jednoznačně odsuzující parodii. Na tuto citlivost a na tuto ambivalenci uprostřed eruptivních výbuchů smíchu musí být ovšem vyladěn jak divák, tak porotce: jakmile při takovémto představení „porotuje" a nezúčastní se, ocitá se vně komunikačního procesu a v kolektivním řádění této skupiny pak postrádá hlubší smysl. Ten hlubší smysl se však jmenuje prostě a jednoduše smysl pro humor a pro „smích z doby" řečeno s I. Olbrachtem. Jinou otázkou ovšem je další vývoj této skupiny; aby totiž spontánní schopnost parodovat stereotypy neuvízla sama ve stereotypu — řešení této otázky nespadá však již vůbec do rámce úvah o přehlídce. A konečně — těžko, velmi těžko bychom dnes našli v celé ČSSR dva tak profesionálně (to jest i intelektuálně!) vybavené jevištní klauny a zároveň občansky odvážné aktéry, kteří by ve dvouhodinové vichřici slov i situací nastavili dnešku humorné zrcadlo tak, jak to na letošním ŠP učinili dva studenti FF UK J. Borna a J. Dušek z pražské Vizity ve svém Srslení. Borna a Dušek navazují na tradici autorského „inspirovaného herectví" V+W; tuto tradici však obohacují o postupy ryze epického „vyprávěného" divadla. Nevedou spolu dialog v klasickém slova smyslu, nýbrž vlastně neustále přerušované monology, vyprávění příběhu a jeho následné rozvíjení, prověřování a zkoušení okamžitých komediálních možností. V práci Vizity jsou patrny i vlivy Nedivadla I. Vyskočila, jehož podněty jsou ovšem — jak ukázala právě písecká konfrontace Srslení a Haprdánse — zpracovány na zcela nové, kvalitativně odlišné úrovni rovnoprávného partnerského „dialogu" dvou skutečných jevištních osobností. Srslení se tak stalo opravdovým vyvrcholením (ne-li neoficiálním vítězem) letošní přehlídky.

Na adresu Vizity si však nemohu odpustit závěrem jednu připomínku. Ohlas, který Srslení zcela zaslouženě vzbudilo, ne zcela

ŠRÁMKŮV PÍSEK
čtvrtstoletý



Divadlo X Brno — Bertolt Brecht: Hovory na útěku, I. verze.
Foto Ivo Procházka

raci a kostýmech sehrál vtipné představení o milostných problémech dvou dívek a jednoho chlapce.

Soubor Vizita Praha
J. Borna, J. Dušek: Srslení aneb Jeden den ze života Vilemína Čmelíka
Autoři a zároveň interpreti předvedli divadlo plné vtipu, nápadů a improvizace o životě jednoho průměrného člověka.

Divadelní soubor Anfas při SZK Černošice
E. a V. Zajícovi: Theseus
Soubor si vybral náročné téma z antiky, které na jevišti prezentoval spojením pohybového divadla s poetikou divadla činoherního.

PÁTEK 4. 6.

Ciotky Český Těšín
Autorské představení: Ne!
Vystoupení dvou polských dívek, které spolupracují s Teatrzykem, ukázalo v pantomimickém programu problémy, které je obklopují a o kterých dívky přemýšlejí.

DK Jirásek při KP v České Lípě
W. Shakespeare: Sen kralevice Hamleta
Soubor téma zpracoval koláží vybraných situací ze hry, které často ani necitoval, ale pouze komentoval.

Divadlo X MKS SKN Brno
B. Brecht: Hovory na útěku
Soubor předvedl dvě verze úpravy Brechtova textu, který je velice angažovaný a stále aktuální.

Divadelní soubor Teatrzyk Český Těšín
Kolektiv autorů: Ring
Namísto původně ohlášeného Macbetha přijel soubor s představením happeningového charakteru Ring, které podává stylizovaný obraz společnosti.

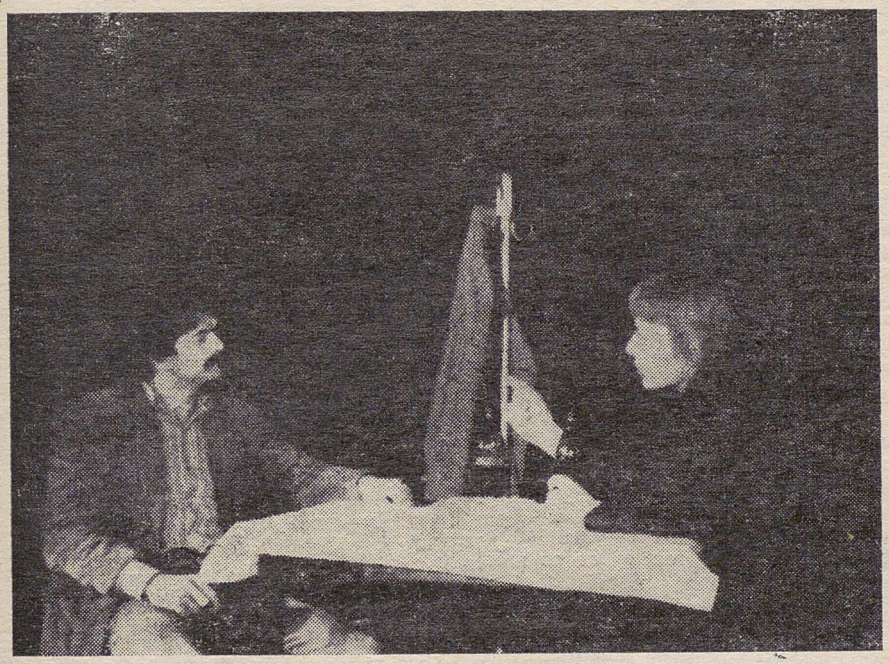
Skupina Vpřed divadla Sklep při SSM FS ČVUT Praha
L. Váček: A budeš hodný
Recitační skupina Vpřed předvedla hru s podtitulem Čtyři obrazy pro Jižní město. Na čtyřech obdobích lidského života ukazuje některé charakteristické problémy dnešního života.



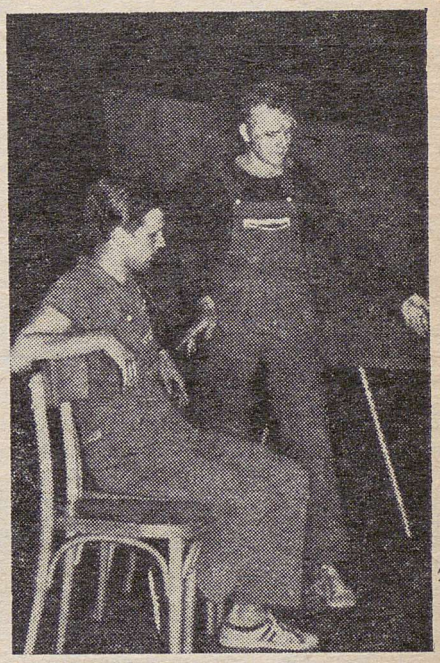
Pantomimický soubor Mimosa Praha — Klokotání.
Foto L. Richter

jeho tvůrci tzv. unesli. Zneužívali totiž podle mého mínění přirozeného respektu, který získali u publika svým výkonem na jevišti, k ironizování jiných představení (např. hradeckého Symposia aj.) hlasitými poznámkami a upoutáváním pozornosti na svou — v tomto případě diváckou — osobu. Jak jsem je tak pozoroval, scvrkávali se mi v těchto momentech ze včerejší velikosti až do normálních parametrů malé české povahy. Což se ovšem zdaleka netýká jen jich: intolerance souborů k odlišným poetikám, projevující se jak v diskusích, tak — což je mnohem závažnější — i při samotných představeních (masové odcházení z některých představení bylo na denním pořádku, na což doplatil kromě jiných i brněnský Kolektiv při Měsíci nad řekou), tato primitivní, řevnivá neschopnost naslouchat druhému či alespoň vyslechnout druhého do konce byla jedním z nejnegativnějších průvodních znaků jinak pozoruhodné přehlídky.

VLADIMÍR JUST



Divadlo X Brno – Bertolt Brecht: Hovory na útěku, II. verze.
Foto Luděk Richter



Vizita Praha – J. Borna, J. Dušek: Srslení.
Foto Ivo Procházka

SOBOTA 5. 6.

Teatro Art 'Imagen, Porto – Portugalsko
F. Costa: O žebrákovi, který touží být klaunem
Zahraniční soubor sehrál pantomimické představení, jehož obsah plně vystihuje název hry.

Studio PH při PKO v Hradci Králové
Dörová, Černý, Bělík: Symposium o stavu české kulturnosti za nežádoucí účasti Jana Nerudy
Na postavě Jana Nerudy a zobrazením jeho zápasů s těmi, kteří ho nechápali, se snaží představení evokovat určitou soudobou kulturní problematiku.

HOSTÉ ŠP
Nedivadlo I. Vyskočila Praha
I. Vyskočil: Haprdáns aneb Hamlet, princ dánský ve zkratce

Mladé studio Divadla na provázku Brno
Hry a hříčky – zpracování několika pohádek a pověstí ve stylu japonského divadla.

PETR PRCHAL



Studio PH Hradec Králové – Dörová, Černý, Bělík: Symposium o stavu české kulturnosti . . .
Foto L. Richter



Skupina Vpřed divadla Sklep – L. Váček: A budeš hodný. Foto L. Richter

JAK SE DĚLÁ ŠP

Šrámkův Písek 82 za šílených veder proběhl a stal se historií. Čekají nás další setkání, semináře, Dílna 83, další ŠP. Proto se chci zamyslet nad tím jubilejním. Jak jsem ho připravoval?

Dvanáctého března jsem byl jmenován ústředním dramaturgem. V tu chvíli už byly pryč dvě krajské přehlídky – východočeská a jihočeská. (To je první věc, která se nesmí opakovat.) Zbylých šest přehlídek jsem již zvládl. Celkem jsem viděl 46 představení, o dalších šesti mě informovali členové dramaturgické komise, kteří porůznu viděli každý něco. V průběhu tohoto „obhlížení" české a moravské scény autorského netradičního divadla jsem si dával v hlavě dohromady představu, jak festival zaměřit. (Ono to slovo je trochu scestné, protože samozřejmě nejvyšším, prvním kritériem je kvalita, a té není zdaleka tolik, aby bylo možno volit zaměření. Znamená to jen, že v situaci, kdy už není podle čeho jiného rozhodnout, sehraje roli toto zaměření.) Dospěl jsem k názoru, že vrcholná představení (Vizita, Teatrzyk, X) jsou nejen stavěna na dobrých hereckých výkonech, ale že herectví, lépe hraní, stálo u jejich zrodu. (Tady je možno zabřednout do teoretických sporů o herectví. Myslím to jednoduše – kde hraní, zkoušení, společné vymýšlení na place je jádrem vzniku i vývoje představení.) Tedy herectví v takovémto smyslu? Domnívám se, že toto zaměření je v souvislosti se světovým vývojem divadla, že má svůj význam v českém kontextu a že je i potřebnou změnou proti několika předchozím „dramaturgicky" orientovaným létům.

Sedmého dubna se sešla dramaturgická komise. Hovořilo se asi o 18 představeních. Jediný větší problém nastal při rozhodování o souborech z východočeské přehlídky, kterou jsem (jako naschvál!) nemohl vidět. Její porotce Vladimír Just navrhl tři soubory a dlouho odmítal určit mezi nimi pořadí. Nezbylo mi, než na základě dalších druhorukových informací, výše uvedeného zaměření a nejlepšího svědomí rozhodnout nerozhodnutelné.

Organizační komplikací navíc bylo opožděné konání jihomoravské přehlídky víc než týden po „uzávěrce", která tím pádem nebyla úplná. (To je druhá věc, která se nesmí opakovat.) Dne 19. dubna byl hotov program, předložen odd. kultury ČÚV SSM a předán do tiskárny. Do konce dubna došlo ještě k malým korekturám. V květnu se hlavní objem příprav přesunul na uvedené oddělení. Korespondence s vybranými i odmítnutými soubory, přihlášky seminaristů. (K tomu poznámku: příště bude třeba odmítnutým souborům podat i náležité vysvětlení a zdůvodnění, předejde se tak neopodstatněným a zbytečným stížnostem u vyšších orgánů. Totiž – jako na mnoha jiných přehlídkách, neexistuje ani na ŠP žádné postupové právo na základě výsledků krajských a jim odpovídajících soutěží. Na národní přehlídku vybírá představení pouze dramaturgická komise přehlídky a je to tak dobře, protože ten, kdo neabsolvuje víc soutěží, nemá ani představu, jak rozdílné jsou přístupy, kritéria a výsledky hodnocení krajských porot. Nemělo by smysl dělat ze ŠP „okénka krajů", i když letos byla potěšující účast všech, mimo západočeského.)

Jaký byl program letošního ŠP? Jedním slovem: nabitý. Místo 12–14 souborů, jak tomu bylo v ročnících 78–80, nabídl festival za stejnou dobu 18 představení, aniž by omezil diskuse a doplňkové programy. Byl tedy pro diváky namáhavější, ale domníval jsem se, že po roční mezeře je to takřka moje povinnost. Vím, že to také není optimální řešení. Jak pravil Zdeněk Čecháček na otázku, zda se už sešel s jistým kolegou: Ještě jsem tu neměl čas ani sejít se sám se sebou.

Jak ŠP proběhl? Jsem přesvědčený, že festival dal možnost uvidět, co je dnes v českomoravském autorském netradičním divadle nejdůležitější, že zvýraznil a podtrhl rozdíl mezi divadlem horkým a studeným, že výstražně zablikal na slepých odbočkách, neuspokojil duše konformní i nekonformní a že na diskusích výhružně zabouřil na nápěv: NEROZUMÍME SI! (Poznámka: tohle „neslyšení se" zvýraznili zejména členové a příznivci souboru Vpřed, kteří na ŠP přinesli skutečně novinku. Z toho, co je – jako nás všechny – nejvíc trápí, z nekomunikace, udělali princip, zákon svého přístupu k diskusi. Je to velice lákavé, zdá se totiž, že tím tuto civilizační chorobu řeší, že ji prostě přeskočí. Nicméně za fázi diskuse se tak nedostanou, pouze se vzdálí daleko před ní – odtud název Vpřed? Mohou si namlouvat cokoliv, ale jejich „neustálé divadlo" zůstává vysoce intelektuálním únikem k ohromující eskamotáži s cítěním publika. Klobouk dolů, pánové.)

Jaké zkušenosti pro přípravu dalších ŠP? Za prvé a především: Začít dřív. Za druhé: Koordinovat termíny krajských přehlídek, aby ústřední dramaturg mohl vidět vše. To je zdaleka nejdůležitější věc v přípravě festivalu. Za třetí: Bylo by vhodné, aby ústřední dramaturg nebo další člen dramaturgické komise byl vždy také členem krajské poroty. Mohl by tak přenášet dobré zkušenosti z kraje do kraje, hodnotit přehlídku v širším kontextu, informovat, co se děje jinde, v čem je kraj specifický a v čem se shoduje s ostatními. Za čtvrté: důkladněji informovat kulturní střediska o pravidlech výběru na ŠP. Za páté: přesto, že po roční pauze bude opět snaha zařadit do programu tolik souborů, kolik se tam vejde, radši nasadit nekompromisně vysokou laťku. Radši méně, ale jen kvalitní představení. Nevyhnutelnou podmínkou pak ale je, aby alespoň jedny oči viděly všechno. Za šesté: jako nevhodná pro ŠP se ukázala forma diskuse, kdy lektor nejprve velemoudře uvede představení a plénum se pak cítí zakřiknuté. Objevily se návrhy opačné – lektor teprve na závěr času, vymezeného diskusi o představení, shrne názory a uzavře. Variant je jistě víc. Za sedmé: jsem přesvědčený, že Šrámkův Písek se má konat každoročně a nikoliv dvouletně. K tomu jsem nenalezl žádné rozumné důvody. Ovšem, řečeno s Máchou – dalekáť cesta má, marné volání!

Tedy ať žije ŠP 84!

Olda Kužílek

NA OKRAJ

Letošní Šrámkův Písek by měl mít podtitul žhavá přehlídka. A žhavá jak počasím — tropická vedra vydržela po celou dobu konání přehlídky a dvě hodiny po oficiálním skončení se nad Pískem stáhla mračna, mírně se ochladilo, zahřmělo a zapršelo, tak diskusemi — bohužel těmi kuloárovými. Diskuse oficiální naopak chvílemi klesaly pod bod mrazu. Snad bylo vinno zmíněné horko, které negativně ovlivnilo atmosféru této jinak velice kvalitní a dobře organizované přehlídky. Zmiňuji-li se o dobrém organizačním zajištění, nechci tím říci, že by všechno bylo stoprocentní, ale například ubytování, stravování, proplácení cestovného bylo perfektní a bez problémů.

Diskusní kluby a semináře se již staly nedílnou součástí amatérských divadelních přehlídek. Mají svůj smysl. Ovšem z diskusí letošního ŠP mám pocit, že právě zde se minuly účinkem. Jednak se většinou nenašel nikdo, kdo by je řídil a usměrňoval, takže se často stávalo, že se rozplizly v cosi, co bych nazvala asi „vylejváním pomejí". Zní to nepěkně, ale nemohu si pomoci. Diskuse podle mne spočívá v tom, že dva, tři, deset, dvacet atd. lidí si vyměňuje své názory, v tomto případě by to měly být ná-

ŠRÁMKŮV PÍSEK
čtvrtstoletý

zory na divadlo. Tato výměna nemusí probíhat vždy v klidném tónu a zvýšení hlasu nemusí ještě znamenat, že chci svého „protivníka" napadat. Ale na druhé straně by nemělo také znamenat, že budu urážet toho druhého, nebo urážet se. Mnohá z diskusí ŠP mi připadala zbytečná, mnoho slov o ničem a o podstatných problémech ani slovo. Kromě toho je nutné konstatovat, že diskutérů, těch skutečných a problematiky znalých se našlo jen málo. Většina přítomných pasivně naslouchala slovním potyčkám těch několika málo lidí, kteří diskutovat chtěli. A upřímně řečeno zarazil mě trochu fakt, že vystupování hrstky diskutujících, kteří se snažili hovořit o divadle, bylo některými účastníky mnohdy označováno za netolerantní. Že by rtuť teploměru, vystoupivší ke 30 stupňům Celsia vykonala své?

Propříště by asi bylo vhodné zaměřit diskuse tak, aby hlouběji analyzovaly představení a jejich jednotlivé složky. A pokusit se do diskuse zapojit hlavně ty, kterých se to nejvíc týká — členy souborů. Aby hovořili i při oficiálních diskusích a ne jenom v kuloárech.

Semináře byly na ŠP dva. První o japonském divadle, který sestával zejména z promítání filmů, jistě ne nezajímavých, leč dost dlouhých, a z několika málo slov lektora. Být tomu naopak, bylo by to možná přínosnější. Druhý seminář se zabýval vztahem herce a loutky. Účastníky ŠP byl přijat velice kladně. Víc seminářů se nekonalo, vyjma semináře spojeného s diskusí po představení Haprdánse I. Vyskočila. Snad je to i dobře, protože program byl i tak dost nabitý.

Jak už jsem se zmínila, mimo diskusní klub se debatovalo horlivě a hodně se mluvilo o dramaturgii 25. ŠP. Na adresu hlavního dramaturga O. Kužílka šla nejedna kritika. Ovšem to bylo při neoficiálních debatách. Po bitvě je každý generálem, a nejsem-li já sám tím hlavním dramaturgem, vím bezpečně, jak co udělat líp, úplně jinak, no prostě nejlíp. Je otázka jiná, jak by to vypadalo potom ve skutečnosti. Faktem je, že párkrát „zaskřípalo" řazení souborů za sebou — konkrétně po vystoupení Vizity, které diváky pobavilo a rozesmálo, nechat vystupovat (a ještě v pozdních nočních hodinách) Anfas s tematicky náročnou hrou Theseus nebylo právě domyšlené a soubor dohrával před hrstkou vytrvalců. Ostatní, zmoženi horkem a sérií odpoledních představení, odpadli buď do bufetu, nebo do postele.

Jak už tak bývá na přehlídkách zvykem ozývaly se i hlasy: proč je tady tohle představení a ne jiné, i rčení dnes už typické pro Hronov: kdo to sem poslal? A tady bych s těmi, kteří se takto ptali, nesouhlasila. Na letošním ŠP nebylo jediné představení, které by si položení této otázky zasloužilo! Byla tu představení vynikající, dobrá i diskutabilní, ale rozhodně se zde neobjevil soubor s vyloženě slabým představením. Ano, kdyby byl hlavním dramaturgem ŠP X. Y., vybral by možná představení jiná, ale nebyl jím X. Y., a proto zde byly soubory, které jsme viděli. A tento výběr nebyl, ruku na srdce, špatný.

Abych stále jenom nekritizovala, chci se zmínit o scénografii. Těm, kteří jezdí na ŠP delší dobu, už připadá scénografické řešení samozřejmé. Těm, kteří zde byli poprvé, jako neuvěřitelné, šokující, fantastické. Řešení potvrzující, že když se chce, jde všechno.

Rozlehlý sál KP Jitex zvící menší tělocvičny byl přepažen stěnou - skládačkou, jejíž dřevěná kostra byla potažena černou látkou. Přepažením vznikly v jedné místnosti dva hrací prostory — kukátkový i arénový. Hlediště bylo z dřevěných stupínků, na nichž byly postaveny židle. Dle potřeby pracovníci KP v čele s architektem Jiřím Bendou z Prahy, autorem řešení sálu, přestavěli hlediště, jeviště, prostě jak kdo chtěl. A na noční diskotéku jednoduše složili dělicí stěnu. Ohromná variabilnost scény a maximální ochota těch, kteří měli na starost její přestavby, to bylo něco nevídaného. Při pohledu na řešení sálu v Jitexu se mi vybavila hronovská Slávie, kde se odbývají představení arénového typu, a napadl mě jediný adekvátní výraz pro označení tamního prostoru — ratejna.

Co říci závěrem? Snad vyslovit přání, aby další Šrámkův Písek byl ještě lepší než ten letošní.

MICHAELA GRIMMOVÁ



Šrámkův Písek diskusní — co dodávat víc? Foto Ivo Procházka

ROZHOVOR PŘED ODJEZDEM

s **Lumírem Tučkem,** vedoucím skupiny Vpřed, a **Davidem Vávrou,** vedoucím divadla Sklep

Moto:

Co je to
co je to
jak se to jmenuje
Honem řekni
rychle pověz
co to vlastně je

Snad je to klam
snad je to lest
co je to zač
ta velká věc?
A já vám to nepovím
protože jste zvědaví

Kdo píše poezii a jak byste ji charakterizoval?

L. Tuček: Já. Charakteristika viz básnička v úvodu.

Lze stručně definovat divadlo, které děláte?

L. Tuček: Vznikli jsme jako recitační skupina, která dělala parodie na takové ty vážně se tvářící recitační skupiny. Záměrem bylo parodovat nejen tuto formu prezentování poezie, ale i to, že lidi se nadřou básničky, kterým nerozumí, a pak text prostě deklamují.

D. Vávra: My jsme začínali ve sklepě domku mé babičky, není tedy pravdou, když se píše, že ve sklepě mého domku, a snahou bylo pobavit kamarády a známé. Babička nám sklep záhy zrušila, protože jsme tam při produkcích rozbili něco věcí. Pro divadlo Sklep je příznačné kolektivní cítění, nálada. Nesetkáváme se jenom na zkouškách, ale kamarádíme spolu a tím se vytváří i kolektivní názor na mnohé věci, i na divadlo. Vzájemně se ovlivňujeme. A tohle platí i pro Vpřed.

Co chcete vyjádřit svým pojetím divadla?

Oba: Naše pocity, názor naší skupiny. Člověk nežije vždycky v ideálních podmínkách, ale neměl by propadat depresím, leč překonávat vše s humorem. A my se snažíme bavit sebe, ale i ostatní lidi. A třeba jim aspoň trochu pomůžeme.

Kam směřujete?

L. Tuček (za oba): Těžko můžeme říct směřujeme tam a tam. Vlivů, které na nás působí, je plno, stále se vyvíjíme. Formální cíl je absolutní působení na diváka, aby byl plný dojmů, kterých je schopen. Pro takové působení jsou hudba a rytmus velice důležité, vlastně „nesou" představení. Na rytmu, teď mluvím za skupinu Vpřed, jsou naše představení postavena, rytmus je hodně zdůrazněn, ale rozhodně se neztotožňujeme s diskotékovou produkcí, jak se nám někteří snaží namluvit, diskotéková muzika je stupidně rytmická a spíš nám vadí.

Proč jste se spojili se Sklepem (nebo naopak)?

L. Tuček: Atmosféra Sklepa nám byla příjemná a blízká.

D. Vávra: Atmosféra Vpřed nám byla jednak blízká, jednak příjemná.

Oba: Skupina Vpřed dělala takové řekněme „odlidštěnější" věci, vyhrocené až do absurdna. Sklep naopak dělal lidovější divadlo. A to nás k sobě právě přitahovalo.

Jaké jsou záměry Sklepu?

Hrát.

A skupiny Vpřed?

Jít vpřed.

Chcete pokračovat ve spolupráci?

Oba: Ano.

A dramaturgické plány?

L. Tuček: Zatím je všechno ve stádiu nápadů.

D. Vávra: Spíš než o konkrétních plánech můžeme hovořit o stádiu názorů. Myslím, že by v dalších věcech, které uděláme, mělo být víc krásy.

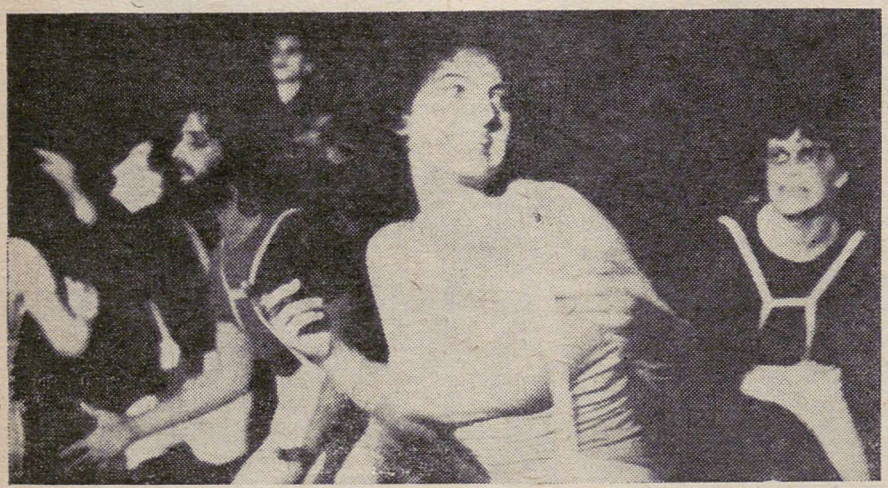
Jaké jsou vaše dojmy z letošního Šrámkova Písku?

L. Tuček: Víc než samotná představení na mne zapůsobila atmosféra a kuloární debaty. Velice se mi líbil seminář Luďka Richtera. Z toho, co jsem viděl, se mi líbila Vizita a Mimosa.

D. Vávra: Každý cítí to svoje divadlo, chce ho dělat určitým způsobem a při diskusích vnucuje svoje pojetí ostatním. Pochopitelně považuje to svoje divadlo za nejlepší. Což se potom promítá i do vztahů mimo diskusní klub a divadlo. Chyběla mi tady právě proto Dílna, ve které by se lidi sblížili a vymysleli plno věcí.

L. Tuček: Máme taky historku ze ŠP. David tady dostal protitetanovou injekci.

Připravila MICHAELA GRIMMOVÁ



Z vystoupení skupiny Vpřed. Foto Luděk Richter

■ UŽ SKORO STO LET je hlavním rozporem divadelního systému rozpor mezi jeho dvěma základními podsystémy: literaturou a jevištěm. To zajisté přináší potíže, problémy, sváry, nejasnosti, napětí, nedostatky, chyby. Ale nezapomínejme na to, že rozpor je kategorie dialektiky, která vyjadřuje vnitřní zdroj každého pohybu, je pramenem životnosti jevu, nositelem jeho vývoje. Studovat rozpory znamená — jak napsal Lenin — studovat předměty v samé podstatě. Ostatně už v roce 1945 — to datum je symbolické — konstatuje Antonín Dvořák ve svých Dialektických rozporech v divadle: „Celou složitost divadelní struktury lze vystihnout a teoreticky zvládnout jedině na základě dialektické metody, která se nesnaží odstraňovat vnitřní rozpory, jimiž je protkána skutečnost, nýbrž je naopak objevovat a z jejich pohybu vysvětlovat proměny skutečnosti. A souhlasně s tím i moderní divadlo vyzdvihuje a odhaluje své vnitřní rozpory a buduje na přesvědčení, že se vývoj může uskutečňovat jedině vyzdvihováním těchto rozporů na vyšší úroveň, nikoli snad jejich zastíráním, jak se o ně snaží divadlo konvenční."

■ Připomínám tohle všechno proto, abychom si stále byli vědomi toho, že mnohé slabiny a problémy, na něž v souvislosti s tímto vývojem narážíme a budeme zřejmě ještě více a silněji dále narážet, nám nesmějí a nemohou zastřít podstatu věci. A ta je a zůstane samozřejmě trvale v tom, do jaké míry je divadlo schopné zobrazit skutečnost a sdělit o ní takovou výpověď, jež bude jejím pravdivým poznáním. Tohle je zřejmě jediné východisko, které nám umožní vždycky rozpoznat a určit skutečnou hodnotu onoho základního rozporu, o němž je řeč. To jest: zda v té nebo oné inscenaci jde prostě jen o schválnost, snahu po originalitě za každou cenu, nebo zda jde o vůli využít tohoto rozporu k tomu, aby byla zmnožena ona výpověď o skutečnosti. Chcete-li to říci jinak konkrétně: jde o to, zda jeviště na základě svébytnosti svých prostředků může a dovede říci stejně srozumitelně přinejmenším tolik — ne-li více — jako literatura.

Poznámky o divadle

JAZYK SOUČASNÉHO DIVADLA

■ Jsem hluboce přesvědčen o tom, že tohle je jedna z kardinálních otázek, kterou onen základní rozpor dnes přináší a v níž se řeší další osudy divadla vůbec. Jakož i jeho podoba, neboť tato otázka se nutně promítá do proměny i funkce všech komponentů jevištního podsystému. Povšimněme si například dramaturgie. Její existence jako tvůrčího komponentu divadelního systému vzešla zajisté z literatury. (Zcela záměrně mluvím o dramaturgii jako o tvůrčím komponentu, který se uplatňuje v každém divadelním organismu — profesionálním stejně jako amatérském. Nemám tu vůbec na mysli dramaturgii jako povolání či institucionalizovanou služební funkci v profesionálním divadle.) Dramaturgie vlastně určitým způsobem hájila zájmy literatury a zprostředkovávala její kontakt s jevištěm. Hledala pro jeviště vhodné literární podněty a impulsy. Vždycky stála mezi jevištěm a literaturou a vždycky před ní stála osudová otázka, čemu dá přednost, které hodnoty pro ni budou určující. Zda bude jeviště formovat literaturou, nebo zda bude literaturu podřizovat jevišti. Tahle otázka stejně jako hraniční postavení dramaturgie jistě trvá i v přítomnosti. Jenže se postupně — a někde dokonce velice prudce a nekompromisně ostře — zodpovídá ve prospěch jeviště.

■ Vezměme třeba jenom jediný pojem: dramaturgicko-režijní koncepce. Když jsem před třiceti lety navštěvoval semináře u dramaturgissima českého divadla profesora Götze, tak jsme tento pojem vůbec neznali. Nejde samozřejmě o pojem, jde o praxi. A ta spočívala v tom, že pro nás existoval dramatický text jako naprosto samostatná, uzavřená hodnota, kterou jsme se učili rozebírat a poznávat v tom smyslu, že tato hodnota sama o sobě může určit ústřední kvality a koneckonců i jakousi základní podobu inscenace. Obraceli jsme svou pozornost především k rovině literární, to jest k tomu, co bylo řečeno slovem — a ponechávali jsme stranou to, co bude řečeno jevištěm. Končili jsme tedy — i začínali — dramaturgickým rozborem. A přitom — což je logické — naším hlavním nástrojem analýzy byla výzbroj, kterou poskytovala literární věda. V současnosti je pro skutečně tvořivou dramaturgii tento dramaturgický rozbor provedený pomocí literárně vědné výzbroje pouze prvním krokem. Sice nutným, nezbytným, nevyhnutelným a velice důležitým — ale vskutku jen prvním. Tím druhým, kterým se dramaturgie potvrzuje právě jako tvořivý komponent definitivně, je vstup alespoň do potencionálního uvažování o možnostech jevištního provedení toho nebo onoho dramatického textu. A to jsem opravdu velice skromný, pokud jde o vymezení vztahu současné dramaturgie v její funkci prostředníka mezi jevištěm a literaturou. Neboť přece všichni velice dobře víme, že dramaturgicko-režijní koncepce — řečeno se Zdeňkem Hořínkem z jeho Úvodu do dramaturgie — „zahrnuje jak určitou významovou interpretaci dramatického textu, tak i určitý způsob jeho scénického ztělesnění ...“ Neboli dramaturgie nutně vstupuje do oblasti režie, proniká na jeviště. Hořínek to zase formuluje velice jasně: „Je zřejmé, že nelze v této fázi vést ostrý řez mezi prací dramaturgickou a režijní: dvojdomost pojmu dramaturgicko-režijní koncepce už sama prozrazuje organické vrůstání dramaturgie do inscenační tvorby i zakořeněnost inscenační tvorby v dramaturgii.“

■ A uvědomíme-li si tuto skutečnost, rázem pochopíme i celý rozsah současného rozporu mezi literaturou a jevištěm. Neboť to vede k jedinému možnému důsledku: že totiž mizí rozdíl — nebo ještě lépe — zřetelně viditelná a rozpoznatelná hranice mezi jevištěm a literaturou. Chápu, že teď toto mé tvrzení vypadá jako protimluv. Neboť jakýpak rozpor, jestliže se hranice mezi oběma podsystémy naopak stírají? Kdyby tomu bylo tak, bylo by to velice lehké. A mnohé by se jaksi vyřešilo samo. Jenže bohužel opak je pravdou. Neboť to znamená, že dramaturgie přestává být pouze záležitostí teoretickokoncepční, která na základě literatury řeší jisté otázky bez ohledu na jeviště. A stává se také záležitostí praktickokoncepční, která bere v potaz právě a především samostatné kvality jeviště a z jejich hlediska nahlíží možnosti literatury. Konkrétně to potom vypadá tak, že už vlastně činnost dramaturgická je činností, která — ať chceme nebo nechceme — nadřazuje jeviště literatuře. Nebo, abychom to řekli jemněji, ne tak striktně — chápe literaturu především v souvislostech jevištní realizace. Takže marná sláva jeden podsystém divadelního systému je poměřován podsystémem druhým. Ztrácí se ona hranice a vznikají četné obtíže, jak vlastně určit a odlišit přesně podíl literatury a podíl jeviště na tvorbě zobrazení skutečnosti a sdělení významů.

■ Abych to ještě vysvětlil, dovolte mi obrátit se pro příklad k divadelní teorii a kritice. Jsem přesvědčen o tom, že tváří v tvář takto vyjevovanému rozporu divadelního systému prožívá dnes dost těžké chvíle — dokonce bych si troufl říci i chvíle krizové. Neboť i ona se vlastně opírala a opírá o ono pojetí dramaturgie, které pomocí literárně analytického pojmového aparátu rozebralo samostatné hodnoty literatury — a potom následoval převod těchto hodnot do jevištní podoby. To jest: takto koncipovaná divadelní teorie a kritika, pokud se zabývala a zabývá konkrétními inscenacemi, nejprve přesně určí podobu dramatického textu, najde jeho kvality — a potom se snaží určit, jak tohle všechno funguje na jevišti. Vede tedy právě onu přesnou hranici mezi literaturou a jevištěm a na této bázi nalézá své opory pro poznání a průzkum divadelního systému jako celku.

■ Prosím, aby mi bylo dobře rozuměno. Tato úvaha nestraní ani literatuře, ani jevišti, nesnaží se jeden podsystém podřídit druhému, nepreferuje jeden z nich a nepovažuje jej za důležitější než druhý. Jde jí pouze o to ukázat na proměnách dramaturgie současnou tvář hlavního rozporu divadelního systému. A ukázat tak také, kde jsou jeho možnosti i zase omezení. Jedno je jasné: literatura má před jevištěm nesporný náskok ve schopnosti organizovat celek. Má za sebou věkovité zkušenosti nejen vlastního literárního druhu — to jest dramatu — ale i celé umělecké literatury. Stojí v tomto smyslu na pevném základě vyzkoušených a prověřených kategorií, které jí dovolují uspořádat vždycky čas i prostor tak, aby se z nich zrodila jasná a průkazná ideově-tematická koncepce. Není náhodou, že také mnohé pokusy jeviště smazat rozdíl mezi literaturou a jím samotným se dějí především na poli literatury — to jest radikálními úpravami dramatického textu. Jeviště tu vlastně prozrazuje jistou slabost, neboť není schopné vytvořit svou ideově-tematickou koncepci jenom prostředky svými, patřícími pouze jemu. Ale ani tato praxe, často velice problematická, nic nemění na tom, že dramaturgie se stává čím dále tím více záležitostí jeviště. A že se tak markantně projevují změny uvnitř divadelního systému.

JAN CÍSAŘ

RECITÁTOŘI, ČETLI JSTE?

Lyrické dopisy do Čech

Knihu vydalo nakladatelství Československý spisovatel jako bezplatnou prémii členům a odběratelům Klubu přátel poezie, jeho devatenáctého ročníku. Ti, kdo jsou abonenty této vysoce kvalitní a renovované knižnice, tedy knihu mají, ostatní mohu ujistit, sám jsem se o tom přesvědčil, že je již běžně na regálech veřejných knihoven (vyšla loňského roku s vročením předcházejícího, a to v nemalém nákladu 25 000 výtisků).

Svazek tvoří básně zahraničních tvůrců o Praze (první oddíl) a Čechách (druhý oddíl). Počet autorů se blíží stu, s některými se samozřejmě setkáváme několikrát. Miloš Pohorský v úvodu Věčné Čechy v zrcadle světové poezie říká: „Tyto verše provází naše vděčnost. To by jim však nijak nepřidávalo na ceně, kdybychom v nich jako v zrcadle, upřímném a láskyplném, nemohli vidět, jak Praha a Čechy, prostírající se kolem tohoto srdce země a stále dotvářející svou přítomnou a budoucí podobu, zasahovaly do jejich myšlenek a citů a jak se podílejí na dnešních dějinných událostech, a kdybychom z toho nepoznávali lépe, jaký opravdu je náš domov." Myslím, že právě tyto dva póly, obdiv a úcta cizích básníků a pro nás na druhé straně zdroj objevů námi neviděných, dělají z této knihy lyrických dopisů ve verších nejen poutavou četbu, ale i malou cestu za poznáním nás samých: není opravdu bez zajímavosti postavit se a zamyslet nad skutečnostmi, jichž si v naší přírodě i charakteru lidí cizí tvůrci všímají, které oceňují, které pomíjejí. Na závěr snad jen několik jmen, která v tomto případě mají hodnotu přinejmenším orientační a doporučující: Apollinaire, Kaffková, Cvetajevová, Forbáth, Soupault, Dolmatovskij, Galczyński, Eluard; dva, kteří jsou s naší zemí spojeni i vlastní biografií: Nazim Hikmet a Pablo Neruda . . . stačí, všechny vyjmenovat nelze. Pro recitaci tedy výběr více než lákavý a bohatý.

Básně vybral a uspořádal a krátké informativní medailónky o autorech napsal Jiří Žáček, tedy další doporučení, třetím je jméno Cyrila Boudy, autora kreseb a akvarelů.

jk

Úvod do studia postavy 6

INDIVIDUUM

JAROSLAV VOSTRÝ

■ Jago v prvním výstupu Othella staví do protikladu „pokorné horlivce" (cituji Saudkův překlad), „co zrovna zbožňují svou otročinu/ a slouží, slouží, jak ten pánův osel,/ za trochu řezanky a k stáru letí", a skutečné mužské, „co sice nosí livrej oddanosti,/ leč srdce v ní si uchovají své,/ a házejíce pánům zdání služby,/ si při nich přijdou na své, až z nich samých/ jsou milostpáni". Tak se za protikladem středověkého ideálu oddané služby a novodobého evropského vědomí vlastního zájmu skrývá protiklad daného postavení a individua, rozlišujícího už mezi tímto svým postavením a svou vlastní lidskou hodnotou. S tímto rozlišením pak logicky souvisí myšlenka, že hodnota člověka může jeho postavení zásadně převyšovat a zakládat tak jeho právo vydobýt si takové místo, které by ho bylo hodno.

■ V uvedeném konkrétním případě jde o „místo" ve smyslu postavení na společenském žebříčku, ale význam tohoto pojmu v obecnějších souvislostech, o které nám jde, je mnohem širší. Toto místo je ovšem vždy průsečíkem vztahů a vazeb, které jsou v patriarchální středověké společnosti víceméně apriorně dané a jako takové pokládané za posvátné: individuální tendence je tedy nesměly žádným způsobem narušit. Jako ale běží u Jaga o postavení ve služební hierarchii, případně o to, vůbec se z ní vymknout a stát se sám pánem, jde u Romea o rodovou vazbu, jíž jako by mělo být jaksi automaticky a předem určeno jeho místo a tím vlastně i celý osud. „Jméno" ve slavném Juliině monologu znamená také tuto rodovou vazbu a její požadavek, aby Romeo „svlékl" to jméno, je výzvou, aby se emancipoval od rodových vazeb právě jako individuum, které je samo zdrojem své hodnoty. „Tys jenom ty," říká Julie, ale toto „jenom" se v daném případě rovná ujištění, že to „čistě individuální" je samo o sobě už všechno.

■ Juliina výzva je zcela v duchu tendencí epochy; srov. např. Celliniho autobiografii (začal ji psát 1558), podle níž tohoto zlatníka a sochaře naplňuje daleko větší hrdostí okolnost, že se narodil jako prostý člověk a dosáhl všeho jen vlastním přičiněním a díky svým individuálním schopnostem, než kdyby se narodil jako příslušník sebevznešenějšího rodu. Máme tu vlastně co dělat s realizací ideálu selfmademana, ideálu odvoditelného tak či onak z původní renesanční humanistické představy o možnostech člověka, který jako bytost schopná dosáhnout toho, oč usiluje, a být tím, kým sama chce, je tvůrcem sebe sama — tak nějak to aspoň tvrdil ve své Řeči o lidské důstojnosti r. 1486 Pico della Mirandola. Konfrontace této představy s postavami Jaga, Edmunda, ale i Makbetha dosvědčuje, že u Shakespeara máme už co dělat s krizí renesančního individualismu, který ve jmenovaných postavách ukazuje svoji druhou tvář.

■ Skutečnost, že manifestace přesvědčení o individuální hodnotě člověka, nezávisle na příslušnosti k nějaké korporaci či rodu, se vyskytuje právě v milostném příběhu Romea a Julie, této první Shakespearově tragédii (nepočítáme-li Tita Andronika), je zcela příznačná: existence individuální lásky je se vzájemným uznáním individuální hodnoty partnerů nejtěsnějším způsobem spojena. Tajný sňatek Romea a Julie, uzavřený na základě této lásky, demonstruje vysoký stupeň sebeuvědomění člověka jako individua se všemi jeho nároky, jejichž uspokojení bývá jako v tomto případě se zájmy příslušného rodu či korporace v rozporu. Téma emancipace individua — a pochopitelně zejména emancipace ženy — se realizuje nikoli náhodou tak často právě v příbězích, v nichž se dostávají do rozporu individuální city s patriarchálním příkazem vstoupit do manželství "bez lásky" (jmenujme za všechny aspoň Maryšu).

■ Tajné manželství Romea a Julie zrovna tak jako Desdemonin sňatek s Othellem je výsledkem individuálního rozhodnutí, přijatého bez ohledu na příkazy patriarchální morálky, rozhodnutí, které je pro emancipované individuum charakteristické. Zatímco hrdinové attické tragédie se

při svém rozhodování řídí vyšším příkazem, Shakespearovi hrdinové i jejich protivníci mají smělost řídit se svým vlastním zájmem. Starořečtí tragičtí hrdinové se ovšem rovněž rozhodují: to je teprve činí jednajícími osobami na rozdíl od epických hrdinů. Ale rozhodují se obvykle jen mezi dvěma příkazy (např. mezi příkazem msty a zákazem vraždy, příp. mezi příkazem vládce a zákonem stanoveným bohy atp.), a i když jim v podrobení zákonu brání ohled na vlastní osobu, konečné podřízení řádu je tak jako tak jasné. A zatímco ve španělské a francouzské tragédii XVII. stol. povinnost vítězí nad citem — i když je to spíš důsledkem poslušnosti, vyžadované v rámci daného pořádku, než aby to vyplývalo z vědomí přirozeného řádu — postavy Shakespearových her zjišťují, že žádný přirozený řád neplatí, že platí jen individuální vůle a — zvůle.

■ Lidé nejsou to, co by podle přirozeného řádu být měli: Jagovo „nejsem, co jsem" je možné číst i tak, že není tím věrným služebníkem svého pána, jímž by podle patriarchální morálky měl být, že služba pro něho není totožná s údělem, ale jen s pouhou rolí, tj. nejenom že neslouží celou bytostí, ale to, co koná, je — v tomto případě — dokonce opak služby. Jago totiž pouhým služebníkem být nechce a to, co podle vlastního mínění je, toto jeho postavení nijak nevyjadřuje. Jeho „nejsem, co jsem" tak odhaluje rozpor mezi člověkem, který se sám nazírá jako individuum s vlastními právy na jedné straně a postavením, které zaujímá a které ho činí služebníkem, na druhé. Toto postavení — postavení služebníka, ale i hostitele, bratra, dcery, atp. — je totiž spojeno s jistými povinnostmi, které jsou s individuálním zájmem v rozporu, a tak je různé Shakespearovy postavy nerespektují nejenom jako služebníci, ale ani jako hostitelé (Makbeth), ani jako bratři (Jak se vám líbí), ani jako dcery (Othello, Romeo a Julie, Lear) atd.

■ Ve světě, v němž neplatí žádný přirozený řád, ale jen individuální zájem, si člověk nemůže být už ničím a nikým jistý: pochybnosti, kterými nakazí Jago Othella, jsou v tomto smyslu docela logické a Othello jim může snadno podlehnout nikoli vzhledem k nějaké své apriorní žárlivosti, ale právě vzhledem k této logice: řídila-li se Desdemona v případě tajného sňatku s Othellem nikoli povinnostmi dcery vůči otci, ale svým individuálním přáním, proč by se teď měla řídit povinnostmi manželky? Othello se stává z hrdiny individuem, jehož vědomí o vlastní hodnotě je tak snadno otřesitelné. Proto si také žádá potvrzení — a jde-li o milující individuum, tedy potvrzení své láskyhodnosti milovaným individuem. Tím hůř, dostane-li se mu potom místo tohoto potvrzení lekce o jeho snadné zaměnitelnosti, tedy o něčem, co je pravým opakem jedinečnosti, která ho přece teprve činí skutečným individuem, protože ho odlišuje od pouhého — rozuměj: každého — člověka; což pro Othella musí pochopitelně znamenat, že je nikoli jako každý, ale ještě něco míň.

■ Bez ohledu na to, že o individualismu můžeme mluvit už u Euripida, máme s posunutím individua do samého středu zájmu co dělat až v helenismu. Zatímco u Platona a Aristotela vyzařuje lidská osobnost obecné bytí čili — jak píše Losev — je jeho emanací a nachází své konečné uspokojení, když se vzdá všeho osobního a sama sebe bude pokládat právě za takovou emanaci, bere helenistická filozofie lidskou osobnost v její praktické každodenní podobě a naplňuje ji takovým obsahem, který by jí poskytl smysl a přitom — podtrhuje Losev — **soběstačnou** existenci. Můžeme jistě říct, že platonovské a aristotelovské pojetí souvisí koneckonců s tradicí homérovského obrazu hrdiny, který je pro občana starořecké polis ztělesněním obecného ideálu a jako takový může **obec** symbolizovat; s úpadkem této obce je také spjat vznik helenistického individualismu, na který navázal individualismus renesanční.

■ V případě Shakespearova Othella, Makbetha či Coriolana máme vlastně co dělat se zrozením individua z hrdiny (hrdiny v původním epickém smyslu). Zájmy všech tří jsou na začátku totožné se zájmy krále (Makbeth) či obce (Coriolanus, Othello). Teprve když se Makbeth přestane řídit patriarchálním řádem, stane se z heroického směřování k slávě ctižádostivost, tj. individuální vášeň. Právě tak teprve v okamžiku, kdy je Coriolanus vyhnán z obce, mění se jeho heroická morálka v individuální vášeň a z příběhu bohatýra, který je veden stejně jako ostatní — jak sám říká (v překladu Františka Fröhlicha) — „jen službou drahé vlasti", tragédie uražené pýchy. Zatímco Makbethova proměna je výrazem rozpadu vědomí o nějakém řádu, v Coriolanovi je názorně předvedena sociálně ekonomická základna tohoto rozpadu; pro hladovějící plebs je Coriolanova heroická morálka nepřijatelná: máme co dělat s obrazem obce, která je vlivem třídního rozdělení už atomizovaná, tj. individualizovaná (latinské **individuum** je přesným překladem řeckého **atomos**, což znamená nedělitelný). Stejnou roli při zrození individua z hrdiny jako v Coriolanovi hraje oddělení od příslušného společenství i v Othellovi: zde je ideální ztotožnění osobnosti s obcí znemožněno už Othellovým maurským původem, který tak vadí Desdemoninu otci.

■ Tedy: jako v Othellovi nejde o žárlivost jako předem danou charakterovou vlastnost, nejde ani v Makbethovi o tragédii ctižádostivého a v Coriolanovi pyšného člověka. Ale podobně není ani Jago povahou intrikán: o povahu tu totiž neběží a Shakespearovy postavy nejsou charaktery v úzkém literárně teoretickém a profesionálně hereckém smyslu, a nedají se tedy jako „charaktery" ani hrát. U jmenovaných postav nemáme co dělat s jednáním vyplývajícím ze žárlivosti, ctižádostivosti, pýchy anebo intrikánství jako charakterových vlastností, ale o jednání v afektu. Hrdina vyvedený z původní epické rovnováhy se projevuje jako individuum vedené individuální vášní: příslušný herecký projev musí být tedy budován z materiálu expresívního chování. A půjde-li o chování expresívní a nikoli adaptivní, bude přitom dnes — na rozdíl od větší konvencionálnosti či „znakovosti" starého herectví — rozhodující právě autentické zapojení herce jako individua.

Z INFORMÁTORU SČDO (ČERVEN 1982)

Jednou větou

Poznamenejte si změnu poštovního směrovacího čísla sekretariátu ÚV SČDO. Přesná adresa je 101 00 Praha 10, Krymská 21

Práce pro soutěž divadelní fotografie zasílejte sekretariátu ÚV Svazu českých fotografů, Kalininova 43, 130 00 Praha 3 do 31. října 1982.

Od března do konce května t. r. vstoupilo do našeho Svazu dalších 68 členů. Vítáme nové členy z okresů Jihlava (13), Pardubice (13), Chrudim (11), Tábor (11), Děčín (9), Strakonice (6), Opava (3) a Most (2).

DIVADELNÍ TÝDEN V KORBACHU

DIVADELNÍ TÝDEN v Korbachu

V DRUHÉ POLOVINĚ května se zúčastnilo Divadlo poezie OKS Liberec západoněmeckého festivalu mladého divadla v Korbachu. Uvedlo zde pořad o celníku Rousseauovi Když od červené k zelené všechna žluť skomírá, s nímž vystupovalo na Wolkrově Prostějově 1981.

České mladé divadlo má v Korbachu velmi dobré jméno a pokrokové vedení festivalu zve naše kolektivy téměř pravidelně — v loňském roce tu např. měl ohlas pražský pantomimický soubor Mimosa. Také letos vystoupení libereckého souboru (v první polovině večera) a dvojice mimů z Prahy — Jiří Němec, Zuzana Fišerová — patřilo k nejúspěšnějším pořadům přehlídky. Diskuse po představení byla spontánní a živá a vyjadřovala obdiv k naší divadelní práci. Diváci oceňovali především schopnost libereckého divadla jednoduchými prostředky vytvořit působivou atmosféru, díky níž je představení silné i přes jazykovou bariéru. Velký obdiv mezi mladými západoněmeckými divadelníky vyvolaly informace o širokém zázemí divadelních souborů v ČSR, o vyhlašovaných národních soutěžích i podpoře, kterou zájmové umělecké činnosti dává stát. Divadelnímu týdnu v Korbachu nepředchází žádná výběrová soutěž — soubory se přihlásí a přijedou (větší západní festivaly tuto situaci řeší tím, že přihlášené soubory objíždí umělecký vedoucí přehlídky). Nemožnost předchozí konfrontace se pochopitelně projeví na nevyvážené úrovni. Neexistuje státní síť kulturních zařízení, soutěž a s ní okresní a krajské přehlídky, takže o řadě souborů se neví a mnohé z nich nemají stimul pro zvyšování své úrovně. Národní středisko AITA (mezinárodní organizace amatérského divadla) stěží může tuto situaci samo vyřešit.

Festival je ovšem přes nesourodou úroveň inscenací promyšleně a velkoryse pracně koncipován. Veřejné diskuse po představeních jsou ve srovnání s našimi rozhodně živější — schopnost mladých lidí diskutovat je větší než ve vlastech českých. Diskuse jsou vedeny divadelními odborníky, ale ve srovnání s našimi zvyklostmi nejsou uvedeny hodnocením poroty nebo slovem lektorského týmu k některým problémům inscenace. Výhodou tohoto systému je, že se mladí lidé nebojí promluvit, protože nemají pocit, že budou „méně chytří" než mluvčí odborného týmu. Nevýhodou je, že se soubor občas dozví velmi málo podnětů pro svou další práci, protože diskuse se často rychle stočí od problémů divadelních k provozní problematice souborové práce



Divadlo poezie OKS Liberec

(např. jak často zkoušíte, kde a v jakých podmínkách hrajete apod.). Nejpodstatnější součástí festivalu jsou — vedle představení a diskusí k nim — pracovní divadelní dílny, do nichž jsou zapojeni všichni účastníci divadelního týdne. Letos jich pracovalo celkem osm. V první a sedmé pracovaly silné české skupiny — první se věnovala práci s rekvizitou, s materiálem, sedmá divadlu masek.

Všechny dílny pracovaly s jediným textem jako hlavní inspirací (Noční návštěvou Petera Weisse) a měly za úkol svými prostředky ztvárnit některé ze scén této hry. Na závěr festivalu se uskutečnila přehlídka výsledků činnosti jednotlivých dílen. Práce v dílnách i setkání s německými pokrokovými mladými divadelníky přinesly našemu souboru řadu podnětů k zamyšlení a inspiraci pro další práci.

Český soubor byl naopak v závěrečné diskusi hodnocen jako kolektiv, který — jak bývá v Korbachu při návštěvě českých souborů pravidlem — výrazně přispěl ke zvýšení umělecké úrovně festivalu.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ





Představení holandské pantomimické skupiny Kruimels z Rotterdamu bylo nejsilnějším uměleckým zážitkem v Korbachu

ŠUPINA A RUSKÝ KLASIK

Vodňanská Šupina se činí teprve pár let, ale vydobyla si velmi záhy místo na amatérském divadelním slunci. Naplnila už dvakrát nadšené hronovské hlediště, hrála na FEMADu v Poděbradech a navštívila zahraničí: Maďarsko, Polsko, Anglii. Prosadila se především zvláštním stylem založeným na programové „nevážnosti" nazírání na realitu našeho světa a radostí ze samotné hry. Tetauerovy Úsměvy a kordy, Cervantesovy Mezihry, Každý něco pro vlast od Klicpery a Mušketýři po třiceti letech Valeri Petrova je repertoár, který měl společné jádro: satirizující výklad jevových skutečností. Poslední inscenace Šupiny se tematicky odlišuje a znamená nový krok v cílevědomém vývoji jihočeského souboru.

Jaroslav Kubeš (za spolupráce Františka Zborníka) začal tuto dramaturgickou proměnu úpravou a nastudováním komedie Alexandra Nikolajeviče Ostrovského Kdo hledá, najde. Tentokrát už nejde jen o slovní hříčky, písničky, humoreskní mizanscény a gagové situace, předmětem inscenátorské a herecké pozornosti se stal samotný člověk. Aniž by režisér opustil cokoliv, v čem se hercům Šupiny daří (tj. především silně nadsazené komediální herectví), zkoumá všemi prostředky principy lidského jednání postav. Nejvýrazněji pochopitelně v hlavní roli Míši, kterého ztvárnil Zdeněk Plachta a který jako by se rozcvičil hraním v groteskách k bezpečnému jevištnímu výrazu. Žánr Šupiny však zůstává zachován a představení doprovází smích jako při hrách, kde zábava byla prvotním účelem.

Úmyslně se nepouštím do recenze, neboť se domnívám, že tato práce Vodňanských naplní ještě nejeden odstavec tohoto časopisu, jak je to obvyklé u výrazných divadelních děl.

EKP



A. N. Ostrovskij: Kdo hledá, najde. Na snímku Jarmila Chánová a Zdeněk Plachta, o jehož výkonu se píše v článku. Foto Pavel Hrdina

Zápisník

POČTVRTÉ NÁRODNĚ

Rozumí se tím letošní ročník soutěže O pohárek SČDO v provedení monologů a dialogů z her, které interpreti ve svých souborech nemají na repertoáru. O posledním dubnovém víkendu se sešlo k soutěži v národním kole 7 mužských monologů, převaha byla v ženách (10 výkonů) a nejmenší počet (4 vystoupení) jsme viděli v dialozích, mladší a méně zavedené kategorii soutěže.

Největším počtem vystoupení obeslali národní kolo Severočeši (6) a Jihočeši (5 vystoupení), nejméně (po 1 kuse) při některých absencích kraje Středočeský, Severomoravský a Západočeský. Největší počet cen si také odvezly dva kraje s největší účastí; závěr je tedy jasný: větší pozornost soutěži už v kraji se v národním kole vyplatí.

Pohárek oslavil letos již deset let trvání. Prvních pět ročníků mělo pouze charakter oblastní, šestý se uskutečnil s přizváním dalších krajů (a zbytku Východočeského), od sedmého ročníku je soutěží dvoustupňovou s národním finále. Dá se tedy v této soutěži již mluvit o výsledcích. Její špičky jsou obdobné nebo i totožné s tradičnější soutěží o Cyranův kord, ale průběh a důsledky jsou tu jiné. Krajská kola soutěže mobilizují účastníky a zaručují rovnoměrnější účast krajů a současně dělají první kvalitativní probírku. Letošní ročník Pohárku proto mohl v národním kole zaznamenat několik kvalitativních úspěchů: dramaturgický výběr v žádném případě nesáhl po zřetelně špatné nebo nevkusné předloze; technická úroveň výkonů při všech výkyvech mezi jednotlivci i mezi výkony v kraji a v národním kole byla velmi dobrá, bez nápadných základních vad v jediném výkonu; objevila se ovšem omylná řešení, ale za velký přínos je třeba považovat skutečnost, že šlo o omyly z chybného řešení, nikoli z pohodlí nebo z bezradnosti; všechny výkony prokázaly velkou míru pracovní investice a vážné, záměrné úsilí o naplnění zvoleného úkolu.

Nejproblematičtější situace byla v nezavedené dosud, nevyzkoušené a neověřené kategorii dialogů (viz poznámka). Udělení jednoho prvého místa a dvou čestných uznání to dokazuje zřetelně. I vítěznému vystoupení (Stella a Blanche z Williamsovy Tramvaje do stanice Touha v prove-

dení Karly Klimtové a Jaroslavy Kvasničkové z DS Braník, Praha) ještě působila rozpaky okolnost, že dialog je úryvkem z většího kontextu. Ale právě výkonem interpretů by měl být učiněn uzavřeným, svébytným, samostatně sdělným celkem: měl by tedy patrně nést některé rysy (postav, situací), které se divákovi ve hře předloží jinde a jinak. Suverenita interpretek v jevištním dialogu a porozumění rukopisu autora rozhodly o jejich vítězném umístění. Jihočeši v dialogu z domácí dílny, který se duchaplně poučil v dramatice V +W, zůstali příliš závislí na textu samém a jejich herecká invence klesala s časem. Severočeši naopak v slibné mladé dívčí dvojici poslali do národního kola vystoupení spíše studijního charakteru, důmyslně rozehranou etudu na základě dialogu Celie a Rosalindy z Jak se vám líbí. (Ke kategorii dialogu z domácí dílny, který se duchaplně rozdíl třeba od Cyrana, připouštěli organizátoři účast dialogů (ba i trialogů) v soutěži, avšak soutěžící za svůj výkon nebyli hodnoceni jako dvojice, nýbrž buď v kategorii mužských, nebo ženských výkonů, takže se například stalo, že Ivan Klečka dostal cenu za nejlepší mužský herecký výkon v roli des Grieux v dialogu s Manon . . .)

Naproti tomu v monologích, které soutěží od 1. ročníku Pohárku, je už jistá tradice a proto také laťka nároků a měřítko úrovně: soutěžící jsou si jich vědomi, stejně jako s nimi počítají krajské poroty. V ženských výkonech to při početné a kvalitní reprezentaci bylo zvlášť nápadné. Jen pomocná bodovací tabulka umožnila porotě skončit hodnocení v jakž takž přijatelném čase, protože dobrých výkonů tu bylo dost, oceněné musely být výběrem. Třetí cenu do Jihočeského kraje odvezla Antonie Lhotová (MěKS Bechyně) za upřímně a vřele divákům adresovaný monolog Marie Ryšavé z Průchových Hrdinů okamžiku. Dvě druhé ceny dostaly výkony rovnocenné výsledkem, ale zcela protichůdné podobou. Renata Suchánková (Včk, Divadélko v Cihelně, Pardubice) svoji Markétu vybavila ohromující šíří expresívní barevnosti, až marnotratné. Naproti tomu Naďa Konečná (Smk, Opava) svoji slepou dívku z dramatizace Hrabalových Bambini di Praga zbavila téměř zcela pohybu a nadala její slovní akci naivně upřímnou bezprostředností. Vítězství si odnesla nejstarší soutěžící, třiaosmdesátiletá aktivní amatérská herečka Anna Pourová (Jčk, MěKS Volyně), která v roli Babí ze Stehlíkovy Konečně marné soboty strhla publikum bezprostředností a samozřejmostí slovní a pohybové akce. Její výkon zřetelně předběhl ostatní závodnice nejméně o jedno kolo. Porota se s lítostí musela zříci ocenění monologu Vilmy z Císlerových Brejlí: interpretka sice prokázala neobyčejně širokou a pohotovou škálu technických prostředků výkonu, ale rozvinula text do takové míry špílců a fórů pod mírou vkusu, že by se výkon dal poměřovat v konkursu na silvestrovskou estrádu.

Zatímco i neoceněné ženské výkony měly něco zajímavého do sebe, nejslabší v řadě mužských výkonů se do té míry mýjely se svým sdělením, že je porota vyřadila ze hry bez rozpaků. Jednu ze dvou třetích si vybojoval vytrvalý a pracovitý Jan Měšťan (Jčk, Mikroskop, Čes. Budějovice) rolí Herce z Patrickových Kennedyho dětí: dostal do svého výkonu tolik výraznosti a sdělnosti, aby si získal porotu i publikum. Další třetí přijal Zdeněk Plachta (Jčk, Šupina, Vodňany) za Maxmiliána Lampu z Nestoroyovy a Werichovy Tety z Bruselu. Živý a pohyblivý Mefistův prolog Faustovských variací (V. Říha) získal Rudolfu Luskovi (Děčín) druhou cenu. Celný mužský výkon tentokrát své soupeře předběhl o dvě délky závodiště. Náročný monolog Sosia z Molièrova Amfytriona, nota bene ve verších a komediální zároveň, předvedl Milan Janáček (Sčk, Liberec) s nepolevujícím soustředěním a napětím, s bravurou střídaje slovo s akcí bez narušení rytmu textu, s jistotou diferencuje ve významech sdělení a rozvážlivě se ohlížeje na přehlednost a srozumitelnost situace pro diváka. V celkové méně výrazné hladině mužských výkonů byl Sosiás osamoceně trčící nápadný útes kvality.

Komorní divadlo v Hlinsku letos vidělo soutěž dobré úrovně, která svědčí o dobré přípravě amatérských herců na Rok českého divadla. Reprezentační výrobek n. p. Elektro — Pragy v Hlinsku, žehličku, si jako cenu diváka zaslouženě odnesla „Babí" Anna Pourová. Ostatní ocenění i neocenění si odnesli přehršli zkušeností ze vzájemného srovnání práce, koncepce a výkonu. Okolo těchto otázek se točila řeč nejen v kuloárech, ale i na semináři. Ukazuje se totiž, že hlavní článek současné problematiky v práci na monologu (méně na postavě v dialogu) je výraznější uchopení a vyjádření základní situace postavy, udržení organické psychofyzické jednoty její akce průběžně v celém výkonu. Na návrh poroty převezmou při slavnostních příležitostech krajských či okresních zvláštní ocenění své dlouholeté práce pro amatérské divadlo v dopisech ÚV SČDO dvě nejstarší účastnice letošního Pohárku — Antonie Lhotová z Bechyně a Anna Pourová z Volyně.

Jiří Hraše

XX. NEUMANNOVY PODĚBRADY

Jubilejní XX. Neumannovy Poděbrady, celostátní přehlídka uměleckého přednesu poezie a prózy, byly — jak bylo několikrát zdůrazněno — ve znamení návratů: první večer byl věnován vítězům minulých ročníků celostátní soutěže v uměleckém přednesu, posledním nositelům Křišťálové růže, nejvyššího ocenění, jakého může přednašeč dosáhnout. Během šestidenní přehlídky odeznělo třináct pořadů (z toho dva pro děti), druhé kolo 16. ročníku celostátní soutěže v uměleckém přednesu, vernisáž výstavy Poezie a světlo, setkání s básníky (P. Cincibuch, J. Čejka, J. Peterka), vystoupení zahraničních hostů, malá přehlídka televizních pořadů poezie a celodenní konference.

Zmiňme se stručně o soutěži, přehlídce televizních pořadů a konferenci — tyto tři akce přesahují svým významem samotnou přehlídku.

Soutěž posluchačů uměleckých škol a mladých recitátorů do 35 let znovu prokázala, že péče, která je v českých zemích věnována posluchačům pražské DAMU a brněnské JAMU, přináší své ovoce. Z 22 finalistů v kategorii posluchačů vysokých divadelních škol bylo 15 z DAMU, 5 z JAMU a jen 2 z bratislavské VŠMU. Tedy pravý opak stavu, jaký známe z amatérského přednesu. Kde hledat důvody této situace? Zřejmě především v odborném vedení. Na pražské DAMU je už od dob prof. Bezdíčka věnována mimořádná pozornost uměleckému přednesu. V posledních letech tam vznikl Kabinet uměleckého přednesu, který vede D. Musilová. Umělecký přednes není na DAMU chápán jako nějaký doplňkový předmět, je v mnohém smyslu výchozí pro hereckou práci. Na DAMU vznikla tradice uměleckého přednesu, vypěstoval se tam zdravý smysl pro měření sil. Tedy něco, co tak dobře známe u slovenských amatérů. Nejednou amatérský přednes předběhl profesionály, byl v mnohém inspirativní — snad by tedy opakující se úspěchy mladých přednašečů z DAMU mohly jednou inspirovat amatéry. Teď jde ještě o to, aby se našli nadšení a schopní vedoucí, kteří budou s amatéry systematicky pracovat.

Televizní odpoledne přineslo deset pořadů poezie. Výběr M. Valové byl velmi poučný, protože ukázal zdařilé, méně zdařilé i nepovedené pořady — škoda jen, že hned po promítnutí nenásledovala rozprava. V předvedených pořadech byly myslím jasně prokázány tyto skutečnosti: velmi obezřetně musí být uvážena délka pořadu; neujasněnost režijní koncepce je na obrazovce viditelnější než na pódiu: prá-

ce kameramana je součástí režiséro-va pojetí ve větší míře, než je tomu třeba v dramatických inscenacích; funkční prostota je cílem — přednašečem musí ovšem být osobnost, která přijala básníkův text absolutně za svůj; vizuální nesmí překrývat akustické, protože i na obrazovce je do-minantní slovo básníkovo atd. Zdá se, že to vše jsou samozřejmosti, ma-lá poděbradská televizní přehlídka však ukázala, že jsou porušovány ele-mentární zákonitosti, že praxe vyža-duje, aby těmto pořadům byla věno-vána mimořádná pozornost a péče.

Na celodenní konferenci, řízené J. Švorcovou, zhodnotili J. Kutina a Vl. Rusko smysl a význam Neumannových Poděbrad především za uplynulých deset let. Pokud jde o soutěž, kladli si oba otázku, jak pokračovat v práci s těmi, kdo opouštějí školu. Tak třeba letos se z mladých umělců do 35 let přihlásil na Slovensku do soutěže jen jeden herec. Byl zdůrazněn smysl diskusních představení na poděbrad-ské přehlídce, zvláště takových, která obsahují avantgardní prvky. Jako po-zitivní bylo hodnoceno, že pořady poezie připravují v posledních letech i krajská divadla — tak např. letos přišlo kolínské s odkazem El-Cara. K hodnocení soutěže: napříště je tře-ba s účastníky hovořit o jejich výko-nech, není myslitelné, aby se mladí účastníci soutěže nedozvěděli, jak se porota dívá na jejich výkon, nestačí vyhlásit pořadí. Takovéto pohovory jsou na amatérských soutěžích sa-mozřejmostí.

O kultuře řeči měla materiálově bo-hatý a myšlenkově podnětný referát J. Hůrková. V diskusi vystoupilo 16 účastníků z hojně navštívené konfe-rence většinou s konkrétními poznám-kami vycházejícími z osobních zkuše-ností. Odpolední část zasedání byla věnována významu E. F. Buriana pro umělecký přednes. A. Scherl ve svém historickém nástinu přinesl mnoho materiálově nového — tato kapitola nebyla dosud zpracována, ačkoliv po-díl Burianův je v tomto odvětví umě-ní zásadní povahy. Chronologicky po-jatý výklad Scherlův doplnil referát J. Henkeho, který s Burianem praco-val od roku 1955 do jeho smrti 1959.

Ředitelka Divadelního ústavu E. Sou-kupová ve svém vystoupení mj. na-bídla publikační možnosti pro oblast uměleckého přednesu. Referáty J. Hůrkové, A. Scherla a J. Henkeho si zaslouží, aby byly vydány nejen pro význam témat, o nichž hovořily, nýbrž především pro svou vysokou odbornou hodnotu. Je nabíledni, že by byly vhodným poučením i pro amatérské přednašeče, neboť je jen jedna sku-tečná poezie a jen jeden nástroj, jímž je tlumočena — lidský hlas.

vjl

NÁZORY NA TO, do které doby spadají prvopočátky divadla ve Vietnamu, se mezi vietnamskými odborníky různí. První nepochybná zpráva o činnosti, která může být považována za jakési divadelní představení, je obsažena v kronice Krátké historic-ké zápisy o Vietu z 2. pol. 14. stol. Uvádí, že v r. 985 bavili jacísi šašci krá-lovský dvůr tím, že na příkaz panovníka předváděli směšným způsobem chování různých hodnostářů.

S postupným pronikáním konfucianismu upadlo u vietnamského dvora divadlo v nemilost, ale mezi lidem se divadelní tradice udržela. Rozvíjela se, upadala, rozrůžňovala, pozměňovala a vracela se ke svým kořenům. Do naší doby se viet-namské národní divadlo zachovalo ve dvou živých formách. Je to jednak lidové, podle některých „vulgární" divadlo cheo, jednak klasická vietnamská opera tuong, pomineme-li různé formy loutkového divadla, které je mladší, i když má také sta-letou tradici.

Cheo

Výraz cheo, označující lidové divadlo, znamená „veslovat". Jak tedy při jeho vyslovení nevzpomenout na scény pořádané v 10. stol. se symbolickými veslaři a barbarskými zpěvy. Cheo je spjato s lidovými hrami a slavnostmi pořádanými v deltě Ruudé řeky. Rozmary nezkrotného veletoku, přirozené osy života vietnam-ského lidu, nutily celý národ, aby měl čluny a vesla v stálé pohotovosti. Vše nasvědčuje tomu, že se cheo s největší pravděpodobností provozovalo od pradávna a že jeho kořeny jsou tak staré jako vietnamská společnost sama.

Cheo vždy bylo a zůstalo divadlem venkova v rovinách delty Rudé řeky, kde na jaře, po první sklizni, pořádají představení na dvoře obecního domu.

Jako scéna slouží rohož rozprostřená na zemi, jedinou dekorací je bedna s vybavením skupiny cestujících herců. Diváci sedí na zemi ze tří stran kolem rohože přímo na dosah herců a jejich zásahy do dialogů se pokládají za zcela přirozené projevy účasti a počítá se s nimi. Mnohdy se přímo během představení rodí celé scény reagující na místní události. Herec na scéně není spoután žád-nými formulemi a konvencemi. Základ jeho mistrovství spočívá v umění rytmicky se pohybovat v souladu s dějem a hudbou, která bez přestávky doprovází před-stavení a tvoří s dramatickým dějem jeden celek.

Cheo pojednává především o osudu prostých lidí, zvláště žen. Klasické hry cheo jsou víc než jeho pouhý obraz. Jsou to obžaloby nerovnoprávných vztahů ve společnosti, kde žaluje žena, jejich první oběť. Velké oblibě se těší hra Quan am Thi-Kinh, jež je vlastně dramatizací staré legendy o utrpení, smrti a zbožnění Quan am, bohyně milosrdné pomoci a pronásledované tupené nevinnosti. Šílená Van (Van dai) je tragédie ženy, která je obětí feudálních polygamních mravů. Je-li rozuzlení Luu-Binh a Duong-Le zdánlivě šťastné, žena je tam nicméně svým polygamním manželem podrobena tvrdému morálnímu utrpení. Ve hře Truong-Vien dochází žena ke šťastnému konci neslýchaným odříkáním, ztracena ve společ-nosti plné nástrah.

Tyto příklady utrpení, hrdinství, odříkání a lidskosti dělají z ženy v cheo ztělesnění tradičních ctností národa, trpělivosti, obětavosti a touhy po svobodě a štěstí, která vždy byla zdrojem velkých historických hnutí vienamského lidu.

Žádná hra cheo se neobejde bez he cheo, šprýmaře, který vnáší do dramat veselý tón a je součástí obžaloby feudální společnosti. He cheo je směšně vy-paráděný: obličej zarostlý a zdobený často pohyblivými kníry, které zvyšují jeho komičnost. Představuje nejrůznější postavy: věštce, opilce, starosty, písaře, úplatné úředníky, syny mandarinů, sluhy . . . množství typů, které vyvolávají smích svými gesty a grimasami, ale především zamyšlení svou trefnou logikou.

Svou podstatou je cheo tančené divadlo. V klasických hrách cheo jsou my-šlenky a city vyjadřovány zpěvem, ale také — a snad především — výrazovým tancem jako zvláštní formou pantomimy. Tento choreografický prvek určuje struk-turu hry a scénická čísla, kde se tanec a hudba rozvíjejí zcela přirozeně a kde má podíl samotná tvorba herců. Tak např. Xuy-Van tančí své utrpení a šílenství, Thi-Mau svou smyslnost, Chau-Long své domácí práce. Propracovaná sborová chorecgrafie reprodukuje často běžné venkovské obrazy: sklizeň rýže, slavnost žní, sbírání moruší, tanec s vějíři, tanec s klobouky, tanec s holemi. Taneční kroky se provádějí s patou na zemi bez kývání těla, tančí vesměs pouze nohy. Paže a ruce jsou povolány vyjadřovat duševní stavy a prostředí a pohybují se s pů-vabem a přirozeností, jichž lze dosáhnout jen pečlivým nácvikem. Nejnepatrnější jemné gesto prozrazuje hnutí duše. Stylizace je tak přesná, že vyjadřovaná role je srozumitelná i pro nevietnamského diváka.

Tanec, zpěv a mimika jsou nerozlučné součásti dramatické akce. Zpěv pře-devším vypráví děj a teprve v druhé řadě je nositelem dialogů. Taneční mimika vyjadřuje přitom vnitřní stavy osob, jejich myšlenky a city, přičemž smysl těchto gest může být i ve zdánlivém rozporu se zpívaným textem, jsou-li city či myšlenky osoby v rozporu s pronášenými slovy. Vyjádření rozpornosti postavy tím nabývá neobyčejné plastičnosti.

Prvky a postupy orientálního divadla

VIETNAMSKÉ TRADIČNÍ DIVADLO



Postava ze hry cai luong (reformované divadlo), novějšího žánru vzniklého v jižním Vietnamu na poč. 19. stol.

Dole postava starce ze hry cheo



Hudba cheo, jedna z nejbohatších ve vietnamském folkloru, má stovky melodií, které se od ostatních lidových nápěvů liší především tím, že jsou určeny speciálně pro scénu. Převážnou většinou zpívaný text v některých částech přechází do deklamace. Přechod od zpěvu k deklamaci je usnadňován samou intonací vietnamštiny, jíž se cílevědomě využívá. Zpěvy i deklamace jsou skládány ve velice poetickém jazyce, nejčastěji rýmovány a proloženy příslovími a rčeními.

Orchestr cheo měl zpočátku k dispozici jediný nástroj nhi, dvoustrunnou violu, která podporovala hlasy herců. S vývojem cheo k profesionální formě se připojil nguyet (loutna ve tvaru měsíce), sao a tien (bambusové flétny), tranh (šestnáctistrunná kytara). Tradičně se každé představení cheo začíná hrou všech bicích nástrojů, které se rozezvučí ve frenetickém soutěžení, a tento rytmický celek zjednává ticho a hra začíná.

V 15. stol. bylo cheo zcela vyloučeno z dvorních zábav. Herci byli postaveni na nejnižší stupeň feudální společnosti. Jedině lidové nadšení a oblíbenost mezi lidem zachránili cheo před zapomenutím. Až do počátku 20. století žilo cheo výlučně na venkově. Těžko lze docenit úlohu, jakou sehrálo mezi negramotným vietnamským venkovským obyvatelstvem, které se prostřednictvím divadla seznamovalo s dějinami své země.

Tuong

Protipólem lidového divadla cheo jakožto „vulgárního", opovrhovaného feudální třídou je tuong, vietnamská klasická opera. Tuong, který je v podstatě původní vietnamský národní žánr, se vyvíjel pod vlivem čínské opery, čamské hudby a tance, kultovních a pohřebních ceremonií.

Traduje se, že za vlády Ly Nhan-tona, v r. 1075, jeden taoistický mnich seznámil Vietnamce s čínským divadelním uměním.

Až do dnešní doby si tuong zachovává rysy symbolického divadelního umění založeného na nesčetných konvencích projevujících se především v patetickém jazyce, gestech, kostýmech a dekoracích. Představení tuongu probíhá nepřetržitě, není rozděleno do aktů, text je veršovaný. Bývá to obvykle znázornění známých legend a románů. Hrdinové tuongu nejednají, nýbrž vyprávějí, z čehož vyplývá jednak volné časové rozvinutí děje a jednak děj tuongu není vázán na jedno místo. Místo děje je určováno hrou herce, jeho gesty a skrovnými pomůckami, divákovi důvěrně známými svou funkcí.

Popisný charakter tuongu podmiňuje důležitou úlohu recitace, umění mimiky a gesta v scénické realizaci hry. Tónová vietnamština sama o sobě dodává veršovanému textu zpěvnost. Kromě toho je děj provázen hudbou, improvizovanou, která jakoby doprovázela melodicko-rytmickou recitaci herců, zdůrazňuje ji, doplňuje melodickým hlasem. S recitací je těsně spjato také mimické provedení role. Během staletí se pohyby, odpovídající určitému společenskému postavení nebo způsobu jednání, kodifikovaly a nabyly charakteru formulí, které ovládá každý herec a zná každý divák. Gesta a mimika konkretizují postavu, vysvětlují její chování, napomáhají vyjádřit city určité postavy. Na rozdíl od pekingské opery představují ženské role vždy herečky, nikdy je neztělesňují muži.

Doplňujícími prvky charakterizujícími hrdiny jsou kostýmy a líčení. Kostým tuongu určuje společenské postavení hrdiny a zůstával po staletí nezměněn jakožto projev neměnného omezení děje rámcem feudální společnosti. Líčení prozrazuje typické rysy hrdinova charakteru, přísně odpovídá místu, které hrdina zaujímá v řadě kladných či záporných postav. Dekorace v našem smyslu v tuongu nejsou, nezbytné určení prostředí symbolizují drobné předměty: kousek bílé látky je řeka, větvička představuje les.

V hrách tuongu je ztělesněna myšlenka služby panovníkovi a vlasti, kterou rovněž ztělesňuje panovník.

Vedle souborů u dvora působily ještě kočovné a poloprofesionální skupiny složené z herců – rolníků. Vznikl demokratický, komediální tuong, v němž je patrný satirický proud projevující se především odhalováním záporných stránek feudální společnosti.

V prvních letech po Srpnové revoluci (1945) se vytvořil k tradičnímu divadlu záporný postoj. Avšak publikum se ve svém vztahu k tradičnímu divadlu nezměnilo. A protože se ukázalo být životaschopným i v nových podmínkách, bylo tradiční divadlo v 50. letech rehabilitováno.

IVA KLINDEROVÁ

O sovětském amatérském divadle

(Dokončení článku z minulého čísla)

NABÍZÍ SE OTÁZKA, proč je výchově amatérského herce věnována v Sovětském svazu taková péče. Jsou to především tendence kulturní politiky státu. Díky ji má amatér příležitost jako nikde na světě rozvíjet svou osobnost, kompenzovat důsledky přirozené společenské dělby práce. Dalším motivem odborného vedení je podle mého vysoká úroveň sovětského profesionálního divadelnictví, v jehož sousedství amatéři pracují. Ruská a sovětská divadelní kultura od začátku století vytvářela významné herecké školy, významné styly práce. Stanislavského MCHAT byl dílnou herecké školy, již divadelní věda považuje za vrchol psychologického herectví. Na tuto školu navázala v zemích, které tak rozvinutou národní kulturu neměly, různá herecká studia například v USA — zde nověji Lee Strasberg. Po Stanislavském vznikala světově významná studia další: Vachtangovovo, Mejercholdovo, Tairovovo. V dnešní době pracuje v návaznosti na velké tradice v Moskvě Anatolij Efros a Ljubimov, jehož Divadlo dramatu a komedie na Tagance letos 23. dubna oslavilo Brechtovým Dobrým člověkem ze Sečuanu (už sedmsetkrát!) osmnáct let existence. Současné sovětské divadlo má velké tradice a velký ohlas ve světě, má dnes řadu osobností, jejichž význam je ve světovém divadelnictví srovnatelný s významem P. Brooka nebo J. L. Barraulta, jejichž mistrovství cítí odborníci i široké masy diváků. Mluvíme-li zde telegraficky o tradicích, není zanedbatelné celkové kulturní klima, tedy to, že umění se těší v SSSR velké společenské vážnosti. Milovníci divadelního umění se jdou rádi podívat na vetchý kožený kabátek národní umělkyně Alice Konenové, která v oblečení darovaném námořníky a v režii Tairova vytvořila první Komisařku ve Višněvského Optimistické tragédii. Všechny tyto jen stručně připomínané skutečnosti o postavení sovětského profesionálního divadla vedou nutně k tomu, aby amatérské umění, které vzdělává své políčko v sousedství vyspělého profesionálního divadla, bylo jaksi značně skromné a opatrné při svých vystoupeních, aby dbalo dobře na zvládnutí základů, než předstoupí před moskevskou veřejnost, zvyklou na prvotřídní režii z profesionálních scén. Velké sousedství zřejmě vede k tomu, že amatéři hledají profesionální vedení a že se jim ho od státní správy dostává.

V sovětském divadelnictví mají zvláštní postavení amatérská studentská divadla estrádních miniatur (rusky je běžná zkratka STEM, česky tedy SDEM). Začala vznikat v SSSR od roku 1956 — u nás začala malá divadla působit v lednu 1958.

Svou žatvu shrnula sovětská studentská divadla na festivalu v Moskvě v roce 1966. Prvních deset let bylo pro divadélka asi nejplodnější. Hrály se hlavně estrádní výstupy, což dalo scénkám jméno. Divadélka čerpala výrazově i smyslem z meziválečného politického divadla v SSSR a v Německu, ale také z domácích lidových zábav a cirkusových výstupů, které u nás naše divadlo příliš neovlivňují. Po roce 1966 ohlas tvorby divadélek již nebyl takový, hledala autory, náplň programu, sahala po dramatizacích a někdy přešla na hraní současných autorů. Oblíbení byli a jsou zvláště Vampilov a Šukšin. Hraní scének ze života studentů ovšem nadále trvá. Po výrazové stránce divadla někdy ustrnula, ale jindy jsou postupy zajímavé. Vladimír Ustimenko z Taškentského polytechnického institutu například hájí a uplatňuje tzv. „nečistotu žánru", s kterou pracuje Peter Brook, u nás Ypsilonka při režijích Jana Schmida, Evald Schorm. Divadélka i nadále usilují o kontakt se studentským životem. O postavení studentských divadel se často nyní píše v tisku, uvažuje se o situaci a o dalších cestách. Mám za to, že postavení studentských divadel estrádních miniatur je výrazně ve srovnání s obdobím 1956—1966 proto, že se proměnila sovětská kamenná divadla. Studentská divadla mohla možná v prvé fázi nabízet cosi výrazem nového, ale po vzniku divadel, v nichž režiséři jako Ljubimov oslňovali a oslňují nebývalou nápaditostí a zaujali vysoce politickými tématy z VŘSR a z Velké vlastenecké války, už studentská divadélka neměla na výrazem zajímavé divadlo monopol. Profesionální režiséři nových divadel navíc dodávali práci profesionálně dokonalou, což má jistě také svou váhu. Studentská divadla už zřejmě neměla od poloviny šedesátých let výhody novátorů.

Rozdílná je dále organizace soutěží, které jsou v sovětském amatérském divadle spíše jednorázové. Existují v pobaltských republikách. Velký vliv na objevování nových talentů i na rozšíření početnosti souborů měl První všesvazový festival zájmové umělecké činnosti v roce 1976.

Sovětské amatérské divadelnictví je se svým profesionálním vedením, řízeným vysokými školami a kabinetem pro amatérská divadla při uměleckém svazu profesionálních divadelních umělců, systémem zevrubně vychovávajícím pracujícího, systémem bohatě aktivizujícím jeho síly, systémem umožňujícím mu hluboké estetické vyžití.

MILAN CIKÁNEK



Záběr z představení hry Valentina Čornych Zneužití moci v Divadle Mossovětu v Moskvě. Na snímku herci – nár. umělec RSFSR L. V. Markov a zasl. um. RSFSR V. S. Sulimov (současně režisér představení)

Základní pojmy divadla

TAXONOMIE UMĚNÍ

JAROSLAV VOLEK
PETR PAVLOVSKÝ

Taxonomie nějakého oboru je klasifikačním systémem v zkoumané oblasti nebo se tak označuje též **nauka** o předpokladech a metodách, jak takový systém vybudovat. Jde o to, že jakékoli prvotní klasifikace se uvádějí do vzájemných souvztažností a jsou eventuálně též klasifikovány, tedy o tzv. metahledisko v činnosti, která je pro orientaci v každém složitějším terénu nezbytná a již bezděčně neustále provádíme. Ve sféře umění (SFÉRA UMĚNÍ) třídíme a klasifikujeme nejrůznější jevy jak v genetické, tak i funkční subsféře a navíc i z různých hledisek (viz i výklad hesla, v němž byla taková třídění též použita): podmínkou je dialektika **shody** a **rozdílnosti**: pro tříděné jevy musíme vytyčit určitou společnou bázi, jinak by třídění nemělo smysl a současně se mezi nimi musí vyskytnout i nějaké rozdíly, jinak by ke třídění nebylo žádného důvodu. Přes všeobecnou užitečnost třídění v celé sféře umění největší pozornost i problémy vyvolává klasifikace jejího ústředního fenoménu, totiž umělecké kreace (díla, artefaktu), jež navíc rozhodujícím způsobem ovlivňuje i klasifikace ze subsféry geneze či působnosti umění. Narážíme zde totiž na složitou síť kritérií a tedy i různých možností třídění a právě vědomé a racionální podchycení této komplexnosti je **cílem** taxonomie umění, jež je tedy poněkud užším pojmem než taxonomie **v** umění.

Za **objekty taxonomie umění** budeme proto pokládat umělecké dílo (po didakticky účelném odhlédnutí od distinkcí dílo – artefakt, dílo – fragment, dílo – nondílo, dílo – syntagma děl, např. trilogie, seriály). Vnitřní části (složky, stránky, vztahy v uměleckém díle) nejsou tedy v taxonomii umění předmětem třídění, naopak, pomáhají díla rozlišovat jakožto jejich charakteristiky, predikáty. Díla se zřejmě seskupují (a tím zároveň uvnitř skupiny sjednocují a navenek odlišují) podle některých svých znaků, predikátů; tím může být kromě vlastnosti v užším slova smyslu jako velikost, barva, členitost, také jakékoliv umístění v času i prostoru, jakákoliv okolnost (podmínka) vzniku nebo působení a dokonce i nepřítomnost nějakého „znaku": taková vlastnost (nebo soubor vlastností) se stává třídícím faktorem tehdy, když určité seskupení ji vykazuje, kdežto jiná seskupení či zbytek třídy nikoli.

Výskyt určitého rysu, znaku nemusí mít vždy ráz striktní disjunkce „ano-ne", stačí tzv. signifikantní účast (či neúčast) udaného znaku. Takových uskupení uměleckých děl je možno zřejmě vytvořit mnoho a jeden a týž objekt – dílo – se může stát členem mnoha různě konstituovaných skupin. Navíc jsou však tato seskupení i různého typu a právě všechna možná seskupení téhož typu tvoří základní jednotku taxonomie – **taxon** (takovým taxonem je např. v zoologii pojem druh). Taxonem umění je třeba umělecký směr. Lze nahlédnout, že primární objekty třídění, umělecká díla, vytvářejí nejdříve takové skupiny, které dostanou své vlastní jméno, např. impresionismus, expresionismus, kubismus atd.: v takových případech označujeme daná jména za jména uměleckých směrů; je-li tedy název uskupení jménem, je název v taxonu „jménem jmen". Ne všechny taxony musí ovšem být reflektovány až do toho stupně uvědomění, že dostanou svá jména. Slyšíme-li naopak slovo „hudba" nebo sousloví „indiánské umění", je nám jasné, že tato jména nelze zařadit do taxonu umělecký směr, čili že se jedná o jiné typy uskupení a tedy i o jiné taxony (zde: druh, resp. umění určitého etnika).

Taxony, které mají svá ustálené označení, nazýváme **přirozenými,** protože je zavedla sama praxe; lze však vytvářet i taxony **umělé,** ukáže-li se jejich potřeba a vynutí-li si to předstih taxonomické teorie před praxí. V novější době se tak děje i pomocí matematických metod – tzv. numerická taxonomie: základním taxonem zde je tzv. cluster (chomáč, trs), protože tak opticky působí zobrazení seskupení objektů třídění v nějakém „vektorovém" (fiktivním) taxonomickém prostoru či v jeho plošném průmětu.

Jsou-li objekty taxonomie díla, budou jako kritéria dělení (dělítka) fungovat již zmíněné prezence či absence nějakých jejich predikátů. Relativně stejné kritérium (nebo sdružení kritérií) vytváří taxony téže taxomické **řady,** jež se pak liší zejména svým **objemem** (průměrnou velikostí skupiny v daném taxonu). Je zřejmé, že nejmenším taxonem každé taxonomické řady bude taxon „dílo" a největším pojmem „umění" (úhrn všech uměleckých děl). Všechny řady tedy vytvoří jakýsi taxonomický glóbus, na němž obsadí místa „poledníků", probíhajících mezi společnými „póly" nejmenšího a největšího taxonu. Zdá se pak, že takových řad je zhruba pět, z nichž čtyři s taxony vcelku již „zavedenými", důležitost páté řady teprve postupně objevujeme. Šestá možná řada týkající se stratifikace **hodnot** však tíhne k rozplynutí v kontinuitě plynulé škály, takže s pojmy jako třeba „vrcholné (geniální)", „nadprůměrné", „průměrné" dílo ani v podstatě taxonomicky neoperujeme.

První dvě řady si berou svá kritéria ze sféry geneze díla, jde o to, **kdy** a **kde** dílo vzniklo (nezáleží na době a místu „konzumu"). První, **historicko-chronologická** řada pomáhá postihnout vývoj umění, jeho proměny, zvraty, návraty, členění. Má dvě podoby: buď se postupuje po nějakých pevných časových úsecích (rok, desetiletí, století, tisíciletí), ovšem při uplatnění korekce, že čím dále do minulosti, tím více se optika dosahu taxonu zmenšuje, nebo – nejčastěji příklonem k periodizaci obecných dějin – se používá pojmů jako generace, etapa, epocha, věk (starověk, středověk) a v prehistorii i doba (kamenná atd.).

Druhá řada, **lokálně-geografická,** má také dvě linie. V první se odhlíží od osoby autora a příp. jeho životních osudů a migrací, v linii druhé, ekologicky kompromisní, hrají úlohu i faktory, které jsou geograficky sekundární (příslušnost k národu, jazyku, tradici atd.). U **folklóru** lze mluvit i o taxonu „umění jedné obce" (Úlehla: slovácká píseň) nebo městské čtvrti (Podskalí): řada pak stoupá k regionu (kraji), zemi (státu), zeměpisné oblasti (např. Skandinávie; řecko-římská antika), kontinentům, ba i nadkontinentálním celkům (např. tzv. Západ a Orient – od Maroka po Japonsko). V „kompromisní" linii se počítá již i se životním dílem autora za předpokladu, že i když cestuje po své-

tě, je někde přece jen „zakotven", dále s uměním etnických skupin, kmenů, kmenových svazů, národů (národnostních menšin) a opět i s nadnárodními kongruencemi typu např. románské umění — jazyková příbuznost, nebo umění islámu — náboženská báze. Nejvyšší taxony této linie — kulturně civilizační okruhy — odpovídají již opět rozměru celých kontinentů a mohou je i překračovat.

Obě první taxonomické řady těsně spolupracují: údaj „umění 19. století" je málo obsažný bez doplňku třeba „české" nebo aspoň „evropské". A údaj „italské umění" nebo dokonce „umění Apeninského poloostrova" si také vyžaduje historickou konkretizaci.

Třetí taxonomické řadě věnujeme zvláštní heslo DRUHY A ŽÁNRY V UMĚNÍ, rovněž tak řadě páté: FUNKČNÍ OBLAST UMĚNÍ. Zbývá tedy **čtvrtá** řada, **estetická,** jež spočívá na tom, jaké esteticko-tvárné (a přirozeně nejen formální, ale i sémanticko-obsahové) principy stály u zrodu díla a také je fakticky ovlivnily. Jde tedy o taxony, které sice souvisejí s genezí i působením díla, ale především jsou „objektivně" dány znaky (vlastnostmi) díla jako takového. Patří sem tzv. individuální rukopis, někdy též **styl** autora (kolektivu autorů), dále pak taxony umělecké školy (dílny, „tradice"), uměleckého **směru** nebo třeba i jen určité **tendence,** nadsměrového **hnutí** a hlavně pak **slohu** (jakožto stylu celé doby či epochy); konečně existují i souvztažnosti děl, které mají naddobový charakter, jsou tzv. „věčné", stále se zobrazující a měnící: ty postihujeme taxonem **proud** (patří sem realistické umění všech dob a národů, nebo opozice jako sakrální — profánní umění). Je zřejmé, že taxony této řady, zvláště ty nižší (až po sloh), jsou velmi svázány s taxony prvních dvou řad a často jsou i jimi přesně určeny: udání doby a místa beze zbytku určuje i estetiku, styl umělecké produkce (např. „umění z doby dynastie Ming" v Číně). Přesto ovšem nejsou s nimi obecně ztotožnitelné, protože jednak v určité době i zemi může koexistovat a zpravidla — u různých funkčních oblastí dokonce nutně — tomu tak i je, více škol, směrů, tendencí, hnutí, ba někdy i slohů, o individuálních „stylech" nemluvě, jednak zase tytéž tendence a směry se mohou rozšířit do mnoha zemí, „přežít" změnu „doby" atd. Ani obdobná, ovšem volnější korelace s druhy a žánry nesnižuje svébytnost těchto taxonů: je pravdou, že některé z nich, zejména individuální rukopis, škola, tradice nemohou překročit hranice druhu, někdy se tak děje i u směru (neorealismus — záležitost filmu), celkově však má většina taxonů této řady tendenci překračovat hranice druhů a žánrů; pojem „slohu" je dokonce na takové transcendenci přímo závislý.

jv

Zápisník

PRAŽSKÉ ANEBDIVADLO NA CESTÁCH

Anebdivadlo, které si v Praze získává stále větší a větší okruh diváků, uskutečnilo na sklonku měsíce května svůj zatím druhý největší zájezd. Po loňské úspěšné reprezentaci Československa na Mezinárodním festivalu malých divadel v západoněmeckém Karlsruhe navštívil soubor o posledním májovém víkendu Brno, Modrou u Bratislavy a Bratislavu.

Ve třech dnech sehrálo Anebdivadlo celkem sedm představení, která zhlédlo takřka tisíc diváků. Soubor se na zájezdu prezentoval dvěma tituly, které patří v současné době k nejúspěšnějším a jsou pro práci Anebdivadla příznačné: vlastní dramatizací románu F. M. A. Voltaira Candide aneb Optimismus a rovněž vlastní dramatizací próz Bohumila Hrabala pod názvem Pábitelé.

Inscenace Pábitelů také celý zájezd otevřela v malém útulném sálku městského kulturního střediska v Brně, kde mj. vystupuje známý soubor „X". Diváci, kteří zaplnili sál do posledního místečka, vytvořili prostředí, na které se dlouho nezapomíná. Nejinak tomu bylo v brněnském Vysokoškolském klubu, kde v nočním představení Anebdivadlo vystoupilo s Candidem. I tato inscenace, nepochybně těžší na vnímání publika, byla přijata velice příznivě. Další den se celý soubor přesunul na Slovensko, aby v sobotu v Modre u Bratislavy sehrál Pábitele a v neděli v Bratislavě ve společenském sále Domu ROH odpoledne Candida a večer Pábitele. Herci předstupovali před diváky na Slovensku trochu s obavami. Poetika a sémantika Hrabalova textu je přece jen bližší a srozumitelnější českému než slovenskému divákovi. Nemluvě o inscenaci Candida, která předpokládá maximální soustředěnost diváka od začátku do konce a jejíž srozumitelnost někdy uniká i českému divákovi. Obavy se však záhy rozplynuly. Reakce a ohlas publika během představení i po nich hovořily za vše. A to jak v Modre, tak i v Bratislavě.

Dlouho trvající potlesk po představeních a další pozvání k hostování jsou důkazem, že Anebdivadlo v Brně i na Slovensku pražskému amatérskému divadlu rozhodně ostudu neudělalo.

—sch—



Anebdivadlo Praha — B. Hrabal: Pábitelé

Výběr pro vás

Dilia

R. Feděněv / Dejte prosím do zápisu
(přel. J. Prokop, 8 m, 6 ž;
dekorace: skleník)

P. Pančev / Událost
(přel. T. Videnová,
3 m, 4 ž; dekorace: náznaková)

G. Markov - E. Šim / Nečekané pozvání
(přel. J. a R. Pochovi,
14 m, 5 ž; dekorace: náznak)

N. Mirošničenko / Stránky života
(přel. J. Matějíček, 18 m, 8 ž;
dekorace: náznaková)

I. Örkény / Rodina Tótů
(přel. J. Matějíček, 3 m, 3 ž;
dekorace: před domem)

Ruzante, V. Galerová / Co řekl Ruzante
(přel. Z. Digrin, J. Bílková,
5 m, 2 ž; dekorace: náznaková)

K. Steigerwald / A tak tě prosím, kniže
(2 m, 1 zpěvačka; dekorace: předpokoj)

O. Šmatera - M. Švandrlík / Šediny páně Casanovy
(14 m, 12 ž, kompars) - muzikál

RODION FEDĚNĚV / DEJTE PROSÍM DO ZÁPISU

Hra současného sovětského autora se řadí k dramatickým publicistickým dílům, jak jsme je poznali především z pera Gelmanova. Je stejně otevřená, kritická k nedostatkům, které všichni kolem sebe vídáme a známe, a je z těch, které velice naléhavě burcují v divákovi jeho občanskou aktivitu.

Feděněvovo drama zachycuje vzrušený průběh zasedání komise, která pod vedením náměstka přijela do jednoho podniku řešit případ jeho tříměsíčního neplnění plánu a svým rozhodnutím prakticky urychlit i zdůvodnit sesazení ředitele podniku Kardašova. Ten je obviněn ze špatného řízení výroby, z nedodržení jejího plánovaného objemu, ale především z toho, že ustrnul ve své funkci a neumí se orientovat v nových moderních formách práce. V ostré diskusi vycházejí postupně najevo skutečné pravdy o tom, co se v podniku děje, i o samotné činnosti ředitele, o jeho osobnosti a charakteru. Ukáže se, že má opravdovou podporu dělníků, stranické organizace i tajemníka oblastního výboru a že je to právě Kardašov a jeho spolupracovníci, kteří hledají cesty k neformálnímu přístupu k práci, bojují proti stereotypu a vyježděným kolejím. Společně se rozhodli pro novou organizaci práce, socialistického soutěžení mezi brigádami, pro jasně formulovanou a dodržovanou hmotnou odpovědnost každého jednotlivce za kvantitu i kvalitu práce. Nová organizace práce v podniku však vyžadovala důkladnou přípravu, proto došlo i k dočasnému neplnění plánu, ale ten bude v dalším měsíci a těch následujících bohatě dohnán a překročen. Racionalizace řízení práce i její kontrola nekompromisními počítači odhaluje a také ohrožuje lajdáky, pozéry a kariéristy. Ti pak samozřejmě a zcela zákonitě hledají, jak se takového dohledu a přehledu zbavit, shánějí pomoc známých, pokud možno výše postavených, neštítí se falešných udání i obvinění, lidského pošpinění. O tom všem vypovídá aktuální Feděněvova hra. Není pro nenáročnou dramaturgii ani pro diváckou zábavu, je to drama pro jasně angažovanou dramaturgii orientovanou na současnost. O jejím úspěchu v hledišti nerozhodnou jen promyšlené režijní a herecké akce, ale především věcné zaujetí celého kolektivu daným tématem.

PANČO PANČEV / UDÁLOST

Známý bulharský autor navozuje v této své hře atmosféru téměř detektivní zápletky. Osmnáctiletá dívka Marie se jednoho dne večer nevrátí domů. Matka ji nemůže nikde najít a nejvíce ji rozruší, když ani Saša, se kterým Marie chodí, o ní nic neví. Navíc se Saša při rozhovoru choval – jak se jí zdálo – poněkud divně a podezřele. Toho si všimla i Sašova matka. Obě ženy jsou zoufalé a přesvědčené, že chlapec ví rozhodně víc než přiznává. Uvědomí tedy známého poručíka bezpečnosti o zmizení dívky. Ale ani jemu se nepodaří zprvu přimět Sašu k rozumné výpovědi. Celá situace nabude na dramatičnosti, když přítel Sašovy matky objeví u nich ukryté Mariiny šaty. Chlapec teprve pod tíhou obvinění přizná pravdu. Měli s Marií takové jedno místo, kam spolu jezdili na loďce. Jednoho dne, kdy neměl být Saša původně ve městě, chtěl svoji dívku překvapit, ale doma ji nenašel a nenašel ani loďku. Jaké bylo pak jeho bolestné zklamání, když Marii objevil na jejich místě s jiným mužem. Popral se s ním, v návalu zlosti vzal dívčiny svlečené šaty a ujel s nimi, aby je tam vlastně načas uvěznil. Všechno se sice vysvětlí, detektivka se nekoná, příběh se láme skoro do tragikomické polohy, z níž je nahlíženo narušení milostného vztahu mladé dvojice i určité morálky, na základě níž se Marie omlouvá tím, že dotyčný mladík byl instruktorem autoškoly, od kterého chtěla touto cestou získat protekčně v krátké době řidičský průkaz, aby mohla dojíždět za Sašou.

Jednoduchá dramatická stavba příběhu, komorní obsazení a nesložité charaktery i situace mohou být doporučením tohoto titulu i pro méně zkušený kolektiv s mladšími členy.

MIRCEA MARIAN / AMERICKÝ NÁPADNÍK

Pokud by dramaturgie některého ochotnického souboru hledala pro oddechový čas ve svém repertoáru žánr frašky a navíc by chtěla, aby to byla fraška nikoliv klasická či historická, pak by možná mohla sáhnout po hře současného rumunského dramatika, který si ve svém Americkém nápadníkovi vzal na mušku jev, jaký již před časem zkarikoval náš Jiří Šotola v komedii Ajax, to jest honbu dcer a zejména jejich matek za bohatým ženichem. Téma podobné těm, jež mívaly právě staré frašky, ale výrazně aktualizované. Snobismus a měšťáctví, jež bohužel pronásledují jako přízraky z minula i naši společnost, k tomu samozřejmě nahrávají a jsou dramatikovi terčem k satirické palbě. Nakolik tato vcelku průměrná a nenáročná fraška bude živým a něco říkajícím představením, opravdu zábavou a účinným výsměchem, záleží na režiséro-vi, jeho fantazii a invenci, na herecké nápaditosti a zkušenosti a v neposlední řadě na schopnosti hrát ve skutečně svižném tempu.

HELENA ŠIMKOVÁ

Damis
Tatínku, máme pro vás novinku.
Čerstvou a neuvěřitelnou.
To jste se dočkal za svoji lásku ...
Pán se vám krásně odměnil.
Právě dokázal, v jaké vás má úctě:
v tak hluboké, že vás chtěl zneuctít.
Přistihl jsem ho, jak paní matince
nestoudně vyznává lásku,
a ona je tak milosrdná,
že to chce mermomocí utajit.
Já ale takovou nehoráznost nespolknu.
Kdybych mlčel, byl bych proti vám.
Elmíra
Já si zas myslím, že kvůli každé nicotnosti
by neměla žena rušit mužův klid.
Na tom její počestnost nezáleží:
hlavně že dovedla si ji uchránit.
To je můj názor. Kdyby mi Damis věřil,
nemusel říkat vůbec nic.
(Odejde)
Orgon
Proboha, tohle mám brát vážně?
Tartuffe
Ano, bratře. Jsem darebák, jsem zlosyn,
jsem nešťastný hříšník plný nepravosti,
jsem největší padouch v dějinách,
co je můj život, než skládka špíny, než hnůj,
než svinstvo vedle svinstva,
a Nejvyšší
mě teď hodlá za trest pokořit.
Ano, jsem hnusný, ale nebudu tak pyšný,
abych se hájil.
Věřte synovi. Nekrotte svůj hněv.
Potrestejte mne jako zločince.
Hanba mi, hanba! A jen houšť.
Největší hanby není pro mě dost.
Orgon
(Synovi) Ty lháři! Ty se opovažuješ
házet bláto na jeho čistý štít?
Damis
No tohle! Pokrytecké frašce
věříte víc než —
Orgon
Mlč, darebáku!
Tartuffe
Ne, jen ať mluví, křivdíte mu,
věřte mu každé slovo,
proč byste mě šetřil?
Víte vy vůbec, co jsem udělal?
Bratře! Vy věříte tomu, jak vypadám?
A proto mě máte za lepšího?
To nesmíte! Je to všechno maska!
Jsem právě takový, jak jste slyšel,
všichni si myslí, že jsem vzácný člověk,
a já nestojím za nic. Za nic!
(Damisovi)
Jen dál, příteli, jen povězte, jaký jsem lhář,
sprosťák a smilník a zloděj a vrah.
A nazvěte mě ještě odporněji,
ne, já se nebráním, já to zasluhuji,
já vyslechnu vaše spílání na kolenou
jako trest za všechna svá zvěrstva.
Orgon
(Tartuffovi) Bratře, to je příliš.
(Synovi) Nestydíš se?
Damis
To naletíte na ty žvásty —
Orgon
Mlč cyniku!
(Tartuffovi) Bratře! Prosím vás, vstaňte.
(Synovi) Hulváte!
Damis
A to, že —
Orgon
Ticho!
Damis
Já se zblázním. Copak —

MOLIÈRE

Každé divadlo jakéhokoliv vyznání a ve všech zeměpásech trpí nikdy nenasyceným hladem po dobré komedii. Návraty zpět jsou v této oblasti holou nutností. Proto čas od času také oživuje pramen zatím nejvyšší komediální kultury, jakou evropské divadlo má, totiž dílo Molièrovo. Děje se tak v téměř pravidelných vlnách – jedna právě připlouvá jak v profesionálním, tak v amatérském divadle.

Krátký, slavný a trpký život „královského komedianta" v letech 1622–1673 lákal mnoho životopisců a je dostatečně známý. (Asi nejsugestivněji ho vylíčil M. Bulgakov v knize Život pana Molièra.) Obecně známé je také jeho dílo. Řekneme-li o někom, že je Harpagon, každý ví, že jde o člověka, který si zuřivě hlídá vlastní kapsu. Slovo tartuffe se už ve francouzštině píše s malým písmenem a znamená běžně pokrytce. Misantropický Alcest, hypochondr Argan, naivní snob Dandin, přitažlivě odsouzeníhodný libertin Don Juan – to jsou obecně srozumitelné a stále užívané pojmy, označující ve zkratce vlastnosti, které z našeho života pořád ne a ne zmizet. Zkrátka, Molière je jeden z těch skutečně nesmrtelných, jehož dílo vrostlo do obecného kulturního povědomí lidstva stejně jako odkaz antiky nebo Shakespearův.

To je krásné a není nic vyššího, čeho by mohl umělec ještě dosáhnout. Jenomže – pro živou divadelní tvorbu je příliš mnoho obecně známé nesmrtelnosti nebezpečím. Genialita divadelního autora není jednou provždy daná. Musí být pokaždé znovu a pokaždé jinak v jiné době objevována. Ze všech velkých klasiků je právě u Molièra tento fakt divadelní praxi nejméně jasný. Musíme přiznat, že české divadlo mělo a má s Molièrem potíže.

Každá národní kultura si přirozeně přebírá zisky kultury jiné a přizpůsobuje si je /ke svému obrazu. Je nám jasné, že Molièra nemůžeme hrát jak ho hrají Francouzi – nejsme jimi. Víc než si myslíme je naše myšlení a cítění ovlivňováno něčím, co by se dalo nazvat historickou pamětí. A ta se s francouzskou rozešla už na samém začátku: V době, kdy ve Francii krystalizoval a kvetl klasicismus, jehož je Molière představitelem, byla střední Evropa dobita nesmyslnou třicetiletou válkou, morovými ranami a rekatolizací. Nic nemohlo být jejímu duševnímu klimatu vzdálenější než estetická doktrína, která se opírala o pohanskou rozumnost antiky, vytyčila pevné normy umělecké stylizace přírody a po myšlenkové stránce obrážela sebevědomí mladé buržoazie, která začínala razit první podkopy pod mocí starých feudálních autorit, vysoké šlechty a církve. Tato původní nesmírná vzdálenost se v průběhu dalších století samozřejmě zmenšila, ale na vztahu českého divadla k Molièrovi přece jen utkvěl malý stín cizoty.

Důkazem může být fakt, že naše molièrovská inscenační (ale i překladatelská) tradice je mnohem chudší než například shakespearovská. A to ne proto, že v průběhu času vzniklo v jeho jménu sice dost dobrých, ale minimum takzvaných vývojových, stylotvorných představení. Žádný z našich velkých divadelníků ani starších ani mladších se nerozhodl uskutečňovat systematicky svou představu o divadle jeho prostřednictvím. Molière u nás sloužil a slouží vždycky spíš prosté potřebě repertoárové než jako materiál vhodný pro experiment, pro hledání nových cest divadelního výrazu. V repertoáru našich největších herců – zejména komiků – se samozřejmě vyskytovaly a vyskytují molièrovské postavy, ale s výjimkou několika slavných Harpagonů se v jejich díle nikdy nepřipomínají jako klíčové.

Je to vlastně zvláštní: ten plnokrevný komediant, autor zrozený přímo jevištěm, je u nás především láskou dramaturgů, mnohem méně režisérů a herců už vůbec ne. Možná, že existují výjimky, ale asi jen proto, aby potvrdily pravidlo. Nedostane-li totiž český herec v Molièrově komedii roli titulní nebo alespoň jednu, dvě k titulní úzce připojené, „nemá co hrát". Skutečně a upřímně, v tomto případě to není jen obrana herecké ješitnosti. A to je příčina, proč nám poměrně dost často ve styku s jevištěm vybledne Molièrův půvab, vtip a divadelnická verva, tak zřetelná pro každého, kdo jeho komedii čte.

Tím ovšem vůbec nechce být řečeno, že naši herci jsou nechápaví, neschopní ocenit dávno prověřenou genialitu klasika. Je to jen důkaz toho, že srozumění naší vlastní tradice s Molièrovým stylem je mnohem těžší než se na první pohled zdá. Při všech svých proměnách je základní tradice českého divadla bytostně realistická – Molièrova komedie však realistická není. Je v nejvyšší míře stylizovanou hyperbolou, zobecněnou abstrakcí – a to **celá,** nejen hlavní postava, ale

postavy všechny, každá situace, každá replika. Molièrovo mistrovství formy nám toto poznání neobyčejně ztěžuje – pohybuje se totiž vysoko nad zemí tak bezpečně, tak „přirozeně", že budí dojem, jako by stál na pevné půdě bezprostřední nádoby reality. Nejčastějším omylem v přístupu k němu je pak přehlédnutí jeho obrovité hyperboly: bezděčně ho vracíme na zem, pečlivě reálnou psychologickou motivací každé repliky zmírňujeme absurdní obludnost jeho obrazů, napravujeme jeho „přehlédnutí" psychologie jak se dá, leckdy i vtipně a nápaditě. Předkládáme ho tak obecenstvu jako autora příjemného, který nikoho nezarmoutí – ale ne jako autora velkého, ubíráme mu na poetické síle, dravosti a vážnosti, která koření každou jeho veselost.

Molièrovo mistrovství formy má ještě jeden háček. Je takový zákon: má-li inscenace staré komedie na jevišti opravdu vzrušit, okouzlit a pobavit lidi sklonku dvacátého století, bezpodmínečně musí být nalezen způsob, jak její text jak se říká „otevřít", uvolnit tak, aby vznikl prostor, v němž může organicky kolovat živá krev dneška. Ale forma vrcholných Molièrových komedií je tak dokonale vyvážená, harmonická až symetrická, že se jaksi tomuto „otvírání" vzpírá. Navíc vnuká pocit, že je to zbytečné: její smysl je průzračně jasný a jednoznačný, na první pohled aktuální, přirozeně souznící s našimi morálními náhledy, její víra ve zdravý, rozumný „normál" tak sympatická – co tu ještě ozvláštňovat? Jenže zákon platí absolutně a nezná výjimek. Tento žoviální a pohodlný (a častý) postoj k Molièrovi uzavírá nad jeho dílem muzeální vitrinu. Žádná taškařice pak nepomůže divákovi, aby v divadle zažil to, co zažít chtěl, totiž vzrušení a okouzlení z faktu, že je znovu „přitom", když se rodí myšlenka a obraz, když se dává do pohybu fantazie.

Jak se ukazuje, je problémů, spojených s přeslavným jménem u nás víc než dost. A dobrá rada, jak je překonat, je tu dražší než jinde. Amatérské divadelníky by to však nemělo odradit. Poetická síla Molièrovy výpovědi o našem lidském světě stojí za utkání s jeho kultivovanou, náročnou a nesnadnou formou.

Ukázka je z Tartuffa. Jednak je to Molièrova komedie nejslavnější, ale dnes jde hlavně o to, že je nově a zajímavě přeložena. Antonín P ř i d a l se odhodlal k odvážnému činu, totiž přeložit Molièrův přísně vázaný verš veršem volným z důvodů, které sám vypsal v bravurně veršované předmluvě. Citujeme ji celou, protože je v ní obsažena pravda přímo svatá, velice přesně označující další z problémů naší molièrovské inscenační tradice.

„Proč v tomto překladu nezvoní žádný rým
a věty neplynou klasickým dvojverším,
v jakém psal Molière a překládali druzí?
Proč místo tance slov slyšet jen jejich chůzi,
volnou jak volný verš? Jak tuhle změnu chápat?
Ach, jako ZMĚNU! To kvůli ní vznikl nápad
vybočit z parketu a z neměnného rytmu,
vyvést verš do ulic a v chůzi ulevit mu
ode všech otoček a elegantních gest,
k nimž nutí takt a rým a která mohou svést
i dobrého herce a překrásnou herečku
až k příliš hladkému slovnímu tanečku,
takže pak nejedna jitřivá replika
odhupká, odšumí – a moc se nás netýká.
Ne, příběh Tartuffův, kde tolik skřípe svět,
by neměl uspávat jak nudný menuet:
proto ten pokus nahlédnout za rýmy
a vyslovit bez oklik, co žije za nimi,
proto ta troufalost – život je přece změna –
která snad pro jednou bude nám odpuštěna."

Dovoluji si přidat prózou: nepochybně.

ALENA URBANOVÁ

Orgon
Ještě slovo a přerazím ti hnáty.
Tartuffe
Proboha, bratře, ovládejte se!
Raději budu trpět jako pes,
než aby mu kvůli mně byl zkřiven vlásek.
Orgon
Nevděčný spratku!
Tartuffe
Ne, nechte ho! Když chcete,
já před vámi kleknu —
Orgon
(Tartuffovi) To myslíte vážně?
(Synovi) Vidíš ho, ničemu? Jaké má dobré srdce?
Damis
Ten by —
Orgon
Mlčet!
Damis
Já jenom —
Orgon
Mlčet, povídám.
Já vím, proč ho napadáš.
všichni ho nenávidíte, všichni! Ano!
Spikli se proti němu! Má žena, děti, služebnictvo!
Neštítí se ničeho,
jen aby vyštvali toho světce!
Ale čím víc ho vyhánějí,
tím víc ho potřebuji, tím víc ho budu držet,
a už také vím, jak jejich zpupnost pokořím:
co nejdříve mu dám svou dceru.
Damis
Chcete ji donutit?
Orgon
Ano, ty zrádce. A ještě dnes večer.
Vám na zlost!
Abyste věděli, kdo tu poroučí!
A teď to odvoláš. Kleknout.
Odprosit.
Damis
Toho lumpa, který balamutí —
Orgon
Ty budeš odmlouvat? A ještě ho urážet?
Hůl, moji hůl!
(Tartuffovi) Ne, nebraňte mi.
(Synovi) Syp. Syp z domu, lumpe,
a neopovažuj se vrátit.
Damis
Já půjdu, ale —
Orgon
Co nejrychleji, slyšíš?
Nemáš už otce a já nemám syna.
Já tě proklínám.

III.7.

Orgon
Tak urazit vaši zásadovost
Tartuffe
Kéž odpustí mu Nejvyšší tu bolest.
Ani nevíte, jak mě ranilo,
že mě chtěl očernit
Orgon
Žel . . .
Tartuffe
Když si na to vzpomenu,
Tartuffe
krvácí mi srdce . . já . . .
ta hrůza . . . ve mne tuhne krev . . .
já nemohu mluvit — já asi umřu.
(Orgon s pláčem běží ke dveřím, kterými vyhnal syna)
Orgon
Ty vrahu!
Měl jsem tě na místě ubít!
(Tartuffovi)
Uzdravte se mi, bratře. Už se nehněvejte.
Tartuffe
Skončeme to. Ty ustavičné scény.
Jsem vám na obtíž, bratře.
Proto je třeba, abych odešel.
Orgon
Odešel? To myslíte vážně?
Tartuffe
Všichni mě nenávidí,
všichni mě před vámi zpochybňují.
Orgon
Ať zpochybňují, já jim nevěřím.
Tartuffe
Určitě nesloží zbraně.
A zprávy, které dnes odmítáte,
vás možná zítra přesvědčí.
Orgon
Mě nikdy, bratře, nikdy.
Tartuffe
Ach, bratře, manželky,
ty umějí manželů zneužívat!
Orgon
Ne, ne.
Tartuffe
Pusťte. Chci odejít co nejrychleji,
abych vzal pomlouvačům vodu ze mlýna.
Orgon
Ne, zůstaňte tady. Jde o můj život.

Divadelní režiséři za kamerou

ALFRED RADOK

ALFRED RADOK NEBYL filmujícím divadelním režisérem, jako jimi byli například E. F. Burian a J. Honzl, o nichž jsme psali v minulých číslech; Alfred Radok byl divadelním režisérem a filmovým režisérem a obě tvůrčí profese je nutné chápat jako rovnocenné. Jistě, proti divadelní tvorbě je Radokova filmová tvorba kvantitativně slabší: umělec se jí věnoval pouze v desetiletí 1947 až 1957, kdy natočil tři celovečerní filmy. Patrně i v následujících letech psal filmové scénáře a uvažoval o realizaci dalších filmů, o tom však zatím chybí konkrétní důkazy.

Tedy: divadelní a filmový režisér. O vzájemném vztahu těchto dramatických umění ve vlastní tvorbě Radok v roce 1958 řekl: „Z divadla jsem si přinesl pro film metodiku práce s hercem. A film mě naučil určitému dynamičtějšímu myšlení. Ukázal mi, co je to zkratka a jak je možno využít času a prostoru."

Prolínání tvůrčích postupů divadla i filmu je charakteristické pro Radokovu tvorbu již od jejího počátku. V inscenaci Šamberkovy veselohry Jedenácté přikázání (Divadlo československého filmu 1950) použil režisér zadní části jevištního interiéru i jako projekční plochy, na níž mohli diváci sledovat činy hrdinů před jejich příchodem na scénu. Přímé i nepřímé kombinace divadelních výrazových prostředků s filmovými nacházíme i v dalších Radokových inscenacích a filmech; je proto zákonité, že právě tento umělec se v roce 1958 nejvýrazněji podílel na vzniku světoznámé Laterny magiky.

První film – Dalekou cestu natočil Alfred Radok v roce 1949 podle původního námětu E. Kolára. Co byla „daleká cesta" a kam vedla? Nejprve do terezínského ghetta a potom ještě dál, až do vyhlazovacích táborů, v nichž hitlerovci usmrtili i tisíce českých Židů. A právě jejich utrpení je film věnován. Žánrově lze označit Radokův debut jako melodrama, ovšem obohacené o výrazné baladické prvky. Detailní příhody mladé židovské lékařky (Blanka Waleská), její rodiny i jejího arijského manžela (Otomar Krejča) jsou neustále doplňovány dokumentárními záběry a záběry z válečných týdeníků, čímž vzniká působivá konfrontace, která je zvýrazněna tónem mluveného komentáře: proti halasnému řvaní fašistických pohlavárů zní komentátorův hlas unaveně, smutně. (Tuto metodu později mistrovsky rozvinul sovětský režisér Michail Romm ve střihovém demýtizujícím filmu Obyčejný fašismus.)

Většina scén Radokova filmu – týká se to téměř všech ateliérových – má silné expresívní a možno říci že i expresionistické ladění. Již tento film potvrdil, že Alfred Radok ovládl filmové výrazové prostředky a že byl schopen je používat k vytváření nezvykle efektních, ale přitom neskonale funkčních formálních kreací. Předměty mají často symbolickou funkci, většina záběrů je mnohovýznamových, doprovodná hudební složka není popisná (jak bohužel bylo pro naši tvorbu tohoto období typické), herci vytvořili znamenité studie lidí postižených okupačními a válečnými běsy (Eduard Kohout, Jiří Plachý, Saša Rašilov, Zdenka Baldová, Viktor Očásek).

Ve scénách z ghetta vytváří Radok „novou" realitu, která o té skutečné vypovídá přesvědčivěji i varovněji. Lidské stíny jsou stlačovány do stísněného prostoru, který je budován divadelními prostředky, ale jeho „uchopení" je výsostně filmové. Často bývá připomínána symbolická scéna osvobození Terezína Sovětskou armádou. Na hradbách „malé pevnosti" sedí mladá žena-vězeňkyně. Do hrozivého ticha zazní slabý zvuk. Prázdnou krajinou se zvolna blíží na motocyklu sovětský voják. Žena sleze z hradeb a běží vyklizeným prostorem ghetta. Na malém dvorku uchopí pohozenou tyč a začne jí tlouct do „vnitřností" trosek zavěšeného klavíru – do jeho strun. Tímto hlasem svobody jsou svoláváni ostatní vězni . . .

V roce 1953 byla uvedena Radokova osobitá adaptace Klicperova Divotvorného klobouku, což je film, který má výrazné znaky muzikálu. Z díla prýští viditelná radost tvůrců ze hry, která odpovídá Radokovu tvůrčímu záměru „hrát si na Václava Klimenta Klicperu". Obrazy malostranských uliček, střech domů, ale i jihočeské krajiny s mlýnskými náhony, božími mukami a kapličkami vytvářejí působivý český charakter tohoto – v době vzniku neobvyklého díla.

Nebývalá tvůrčí invenčnost Alfreda Radoka, jeho nezvyklé formální postupy a nápady vyvolaly u tehdejší kritiky nesouhlas; Radokovi bylo vyčítáno sklouznutí do formalismu.

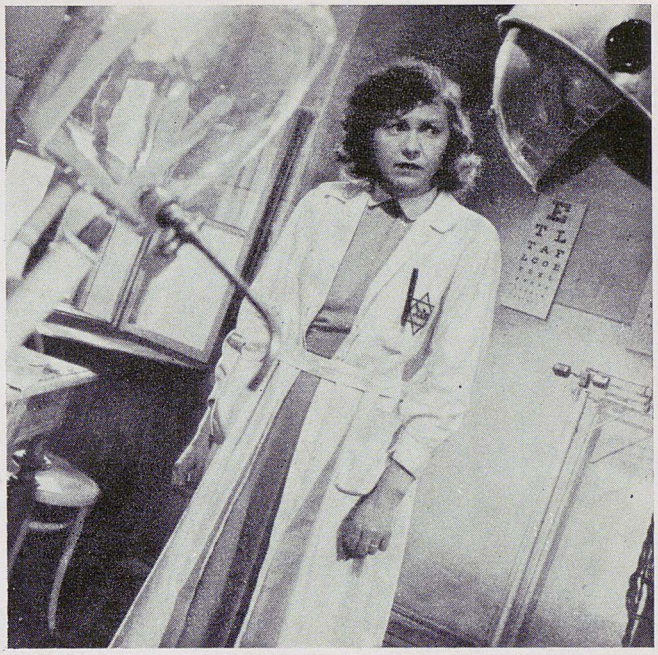
Posledním Radokovým filmem je Dědeček automobil vytvořený v roce 1957 podle stejnojmenné Branaldovy knihy. A opět nevznikla pouhá filmová ilustrace předlohy, ale svébytné dílo, které je dokladem nejen Radokových uměleckých kvalit (znovu používá dobových filmových dokumentů, z nichž mnohé dokázal tak věrně napodobit, že je diváci nerozeznají od původních), ale i organizačních (zvládnutí početného tvůrčího štábu, v němž byli i francouzští herci, včetně desítek automobilových a motocyklových veteránů i jejich majitelů bylo jistě namáhavé).

Zásluhou Alfreda Radoka, velké osobnosti českého filmu, se dostalo mnoha našim hercům jedinečných příležitostí k vytvoření výrazných filmových rolí. V Divotvorném klobouku zazářilo kromě zralého herectví Saši Rašilova (kupec Koliáš) i herectví Josefa Kemra a Zdeňka Dítě (představitelé studentů); ve filmu Dědeček automobil upoutali pozornost kromě jiných mladý objev Luděk Munzar a v roli pro něj netypické (hrabě Saša Kolovrat) Josef Hlinomaz. Alfred Radok spolupracoval ovšem i s mladými adepty ostatních filmových profesí, kteří se později rovněž stali velkými osobnostmi: jmenovat je nutné především režiséry Miloše Formana a Jána Roháče.

PAVEL TAUSSIG

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ročník 19 (Ochotnické divadlo, ročník XXIX).
Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu.
Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1.
Vedoucí redaktor Zdeněk Marek, redakce Jaroslav Kabíček, Michaela Grimmová.
Grafická úprava Vladimír Nárožník.
Technická redakce Věra Suchánková.
Předseda redakční rady Jan Císař, redakční rada Ivan Bednář, Milan Cikánek, Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Viktor Oktábec, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Šrámková.
ADRESA REDAKCE 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 78 14 823.
Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p. Brno, provoz 53 Vyškov – 7045-82.
Rozšiřuje PNS.
Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS – ÚED Praha.
Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kafkova 19, 160 00 Praha 6.
Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs.
Číslo 9/1982 redakčně uzavřeno v červenci 1982.
© Panorama, Praha 1982







Nahoře vlevo
Alfred Radok při natáčení Divotvorného klobouku

Nahoře vpravo
Blanka Waleská v Daleké cestě

Dole záběr z filmu
Daleká cesta. Foto Filmový archív

