

as
79



4

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs



Pražský dostavník

V. Havel—J. Pracner—V. Vaňáček

Mušketýři aneb Valdštejn v posledním tažení



Na titulu:
DS Dukla Pardubice
G. Gorin Thyl Ulenspiegel.
Foto Z. Svoboda

Poznámky o divadle

Amatér Alexejev

Jsou fakta, která jsou sice obecně známá, ale na něž zapomínáme nebo si přinejmenším neuvědomujeme jejich význam v té míře, jakou si zasluhují. Připomněl jsem si znovu tuto starou pravdu, když jsem četl 24. číslo Scény 78, které je věnováno čtyřicátému výročí úmrtí jednoho z největších světových praktiků i teoretiků divadla K. S. Stanislavského.

Pro nás je dnes Stanislavskij především tvůrcem systému, jenž shrnul základní principy herecké práce, a spoluzakladatelem jednoho z předních světových, evropských, ruských a sovětských divadel — legendárního MCHATu. Obojí spojujeme především s jeho profesionální činností. Ne že bychom si třeba neuvědomovali, že Stanislavského systém má svou platnost pro kohokoliv, kdo vstupuje na jeviště jako herec. Ne že bychom nechápali, že ony základní principy jsou nepominutelné jak pro profesionály, tak pro amatéry. Jenže: tohle všechno je do jisté míry jaksi platonické. Pořád je pro nás Stanislavskij především příkladem vášnivě touhy po profesionální dokonalosti ve všech oblastech divadelní práce — morálkou souboru počínaje přes vlastní metodu tvorby a výsledky v podobě představení konče. A jaksi nevnímáme onen obecně známý fakt, že Stanislavskij začínal jako ochotník a po léta jako ochotník pracoval.

Poprvé vystoupil na scéně domácího ochotnického divadla v roce 1877 a poslední režii jako ochotník uskutečnil na půdě Spolku pro umění a literaturu v roce 1898. Tedy v roce, kdy v říjnu zahajuje svou činnost Moskevské umělecké všeobecně přístupné divadlo. Jestli počítám dobře, je to jednadvacet let práce v ochotnickém divadle. A to takřkajíc od věku dospívání (Stanislavskij se narodil v r. 1863) až do věku mužné zralosti. A také zralosti vztahu k divadelní tvorbě a k umění vůbec.

Ne, těch jednadvacet let se určitě nedá přejít mávnutím ruky. Nejen pro vykladače díla Stanislavského, ale i pro nás, kteří se snažíme vyvodit z jeho odkazu ryze praktické a ryze současné poučení pro cesty našeho amatérského divadla. V těch jednadvaceti letech je uložena nejen proměna podnikatele Alexejeva v divadelníka Stanislavského, ale je tu zřejmě obsaženo i poučení daleko hlubší, jež dovolilo a umožnilo ochotníku Alexejevovi stvořit potom na bázi profesionální to, co Stanislavského jednou provždy vepsalo na jedno z prvních míst v dějinách novodobého divadla. Chcete-li to říci ještě jinak: někde za těmi životopisnými daty se skrývá zřejmě velký kus pravdy o rozhodujících motivacích, příčinách i společenských možnostech ochotnické práce.

Víme velice dobře, že Stanislavskij začínal na ochotnických scénách, které hrály tehdy oblíbený repertoár vaudevillů a operet. Někde na počátku tu stojí to, co Karel Martínek ve svém článku ve Scéně nazvaném Nejubilnější Stanislavskij formuluje jako „prvotní touhu neustále se předvádět a hrát si na divadlo v duchu majetných vrstev a jejich zábav“. Samozřejmě, souhlasím s Martínkem, že ona dobová atmosféra jistě společenské vrstvy tu nesporně fungovala. Ostatně víme dob-

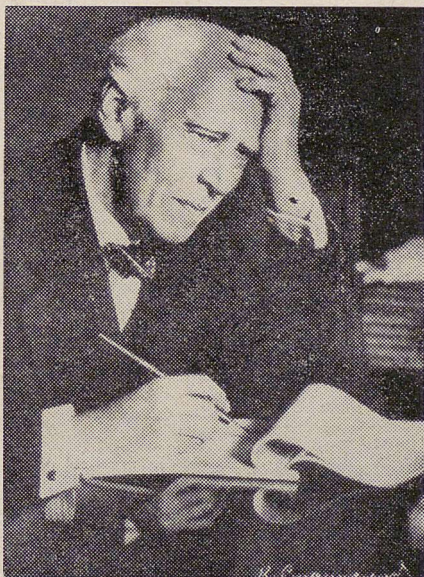
ře i z dějin našeho ochotnického divadla, že v určité době bylo i pro některé příslušníky tzv. lepší společnosti divadlo prostředkem především k předvádění sebe sama a že představení bylo daleko více událostí reprezentační než uměleckou. Nicméně, pomineme-li tyto okolnosti, potom je tu asi vyjádřena jedna z prvotních příčin každé ochotnické činnosti: touha zahrát si. A stejně tak snaha bavit se v jistém kolektivu, jehož cílem není zábava pro zábavu, ale na konci je určitý výsledek, který může mít přinejmenším zábavnou funkci i pro ostatní.

Nemluvím o tom náhodou. Mé zkušenosti z ochotnické práce i z vlastní práce s ochotníky jednoznačně říkají, že onen moment zábavy, hry je v jistém směru zárukou, že mohou být překonány nedostatky, pramenící z neprofesionální práce — provozními problémy počínaje a nedostatkem času konče. A že vlastní ochotnická tvorba začíná vskutku teprve tam, kde na zkouškách nelpí jako zátěž datum premiéry či nutnost reprezentace v nějaké soutěži. Zkrátka a dobře: kdy nefunguje nějaký vnější faktor, jenž zábavu nahrazuje povinností.

Ovšem aby bylo jasno: jistá povinnost tu samozřejmě je. Odpovědnost vůči divákům a přes ně vůči celé společnosti. Karel Martínek rozlišuje v tvůrčí dráze Stanislavského několik období a jeho údobí amatérské nazývá „naivními ochotnickými počátky“. Dobrá; připustme, že každá ochotnická činnost má v sobě jistou naivitu, kterou můžeme chápat jako nepoučenost, neznalost mnoha zásadních věcí a pouze dobrou vůli jít na jeviště a hrát si. Ale můžeme pojem ochotnické naivity chápat ještě šířeji a hlouběji. Jako úsilí přenést do

světa umění bezprostřední vztah ke skutečnosti, nedělat divadlo, ale mluvit o životě. Ostatně jestli jsem dobře porozuměl pasážím v Martínkově článku o koexistenci „inženýra“ a podnikatele Alexejeva a divadelníka Stanislavského v jedné osobě, potom tu nešlo o nic jiného. Jestliže Martínek mluví o tom, že v určitém okamžiku nastoupil u Stanislavského „seriózní vztah profesionála, který si plně uvědomoval společenský smysl tohoto druhu umění ve chvíli, kdy se rozhodovalo o dalších osudech vlasti“, potom jsem přesvědčen, že tento vztah se formoval už v letech ochotnických. To jest tehdy, když seriózní podnikatel Alexejev konfrontoval své životní a profesionální zkušenosti se zkušenostmi, jež mu zprostředkovávalo umění, divadlo. Tehdy nutně musel cítit, že mu nestačí ani pravda a smysl jeho civilního, občanského údelu, ani — a to je důležité — pravda starého, konvenčního profesionálního divadla. Neboť zase z druhé strany jeho životní zkušenosti právě tyto konvence usvědčovaly z neživotnosti, z neschopnosti vyslovit realitu.

Ano, ochotnické divadlo musí zůstat v tomto směru vždycky naivním. Nemůže se vzdát v ničem a za žádnou cenu jistě „antidivadelnosti“. Prosím, aby mi bylo dobře rozuměno: touto antidivadelností nerozumím neumělost nebo neschopnost vytvořit vskutku jevištní dílo. Rozumím jí fakt, že ochotnické divadlo by vždy a za všech okolností mělo mít tu vlastnost, že



bude vyhánět z divadla divadlo. Ta poslední slova jsem si vypůjčil od André Antoina, jehož cituje ono zmíněné číslo Scény. Když hodnotil v roce 1923 význam Stanislavského, řekl toto: „... Jaká vzrušující shoda: soubor Uměleckého divadla se stejně jako soubor Théâtre Libre na počátku utvořil z ochotníků. Je to stále stejná historie: v období úpadku, v časech, kdy konvenční a zcela obnošené formy melou z posledního po nadměrně dlouhém životě, kdy dlouhotrvající rozkvět plodí bezstarostnost nebo lenivost a kalí čisté prameny, vždycky ve všech zemích (a to se potvrdilo v daném případě v Moskvě) ochotníci zachraňují divadlo, vracejíce se k jeho původním základům. Rusové vyznávali totéž co my, usilovali o totéž co my: „vyhnat z divadla divadlo“, jak skvěle řekl Stanislavskij, začít všechno od začátku, zapomenout na zastaralé návyky a profesionální postupy...“ Antoine tedy nachází hlavní sílu Stanislavského v jeho odvaze, síle a talentu jít proti divadlu jistého typu. Proto cituje ona Stanislavského slova, jimiž jsem uvedl celou pasáž o antidivadelnosti, abych jimi dokumentoval, že právě tady spočívá společenská povinnost a odpovědnost ochotnického divadla.

Vím, že taková krizová období, kdy ochotníci ukazují cestu profesionálům, bývají málokdy. A vím také, že jenom výjimky z ochotníků mají tolik talentu, aby to právě v takovém období mohly dokázat. To však nemění nic na skutečnosti, že tato antidivadelnost jako vůle i schopnost vyjadřovat vztah ke skutečnosti jako výraz vlastní společenské praxe a zkušenosti musí prostupovat každým ochotnickým představením, je-li vskutku právo onoho pojmenování ochotnické či amatérské.

Jsmo v období, kdy celá širší metodické pomoci ochotnickému divadlu se zaměřuje na zvýšení jeho umělecké úrovně. Ne-

boť velmi dobře víme, že v současné společnosti prostě nelze už uspokojit obecnost nedokonalými či zcela neumělými inscenacemi. Objektívni tlak zvyšující se kulturní úrovně a rostoucího vkusu přímo nutí ochotnické divadelníky, aby bojovali s naivitou primitivnosti a neznalostí; aby nespolehnali na to, že bude vděčně přijato všechno, co jenom z dobré vůle zahrájí. A tak jsme svědky skutečně vyzrálých představení, která v mnoha směrech snesou profesionální měřítka. I představení, jejichž úsilí je vedeno vědomým záměrem překonávat všechny ochotnické nešvary. Je to jediná logická cesta kupředu.

Ale píšu-li dnes o ochotníku Alexejevovi, který se stal velkým profesionálem Stanislavským, činím tak především proto, abych upozornil na nezastupitelné kvality ochotnické práce, jež tvoří její podstatu. K ní na prvním místě počítám právě onu naivitu pohledu na skutečnost, onu neumírající a stále se obnovující touhu a radost ochotníka vyslovit přes hravost a zábavnost divadelní činnosti to, co jako svou životní pravdu vyslovit musí. Jde mi o onu nedivadelní antidivadelnost, jež se nedává strhnout předem přijatými konvencemi a postupy, jež nepřijímá nic, co neprovede vlastními životními názory, vlastními a ve společenské praxi hluboce zakotveným vztahem ke světu. Boj proti naivní primitivnosti ochotnického divadla, onen objektivní vývojový proud, v němž jsme už dosáhli mnoha výsledků a v němž pokračujeme, nemůže být bojem proti základní ochotnické naivitě — to jest neotřetosti a původnosti určujícího postoje.

Na to bychom neměli zapomenout právě ve jménu Stanislavského, jenž nebyl přece stržen divadlem, ale pravdou divadla.

JAN CISAR

O ČETBĚ

PRVNÍ DOVĚTEK K ČLÁNKU

MALÉ JEVIŠTNÍ FORMY aneb JAK NA TO ?

Stále se setkáváme s tím, že je třeba, aby ti, kdo chtějí dělat malá divadla, kdo chtějí dělat autorská divadla, více a lépe četli. Aby četli autorsky. To znamená, že taková četba je rozhovorem, partnerským rozhovorem s autorem. Rozhovorem, na který musím mít čas, pro který musím být v kondici (aspoň naladěm a soustředěn) a o kterém si musím dělat záznam. Nejen si vypsát, co zajímavého mi autor říká, ale také si zapsat, co mě k tomu a při tom napadá. Bez takových zastavení, podívů, vychutnávání, střetů, připomínek, pochyb a nápadů jsme „mimo“, nesetkali jsme se s autorem a naše četba je neproduktivní.

Jsou případy, kdy se takhle setkáme, kdy nás to „chytí“ hned při prvním čtení. Jenže někdy čteme knížku, třeba na něčí doporučení, o které víme, že v ní „něco“ je, ale při prvním čtení ještě ani zdaleka nevíme, co to je to její „něco“. To „něco“ je v ní, ale není zatím v nás. Dost možná, že je to „něco“, které není a nikdy nebude naše. K tomu bychom ale měli dojít a na to bychom měli přijít. Protože tak si taky můžeme jasněji uvědomit, v čem všem, nebo v čem jen to naše „něco“ spočívá. Pravděpodobnější ale je, že jsme takovou knížku, takovou zprávu, o které víme, že v ní „něco“ je, nečetli dobře. Pak je na místě ji neodložit jako „přečtenou“, nýbrž při nejbližší vhodné chvíli se do ní pustit znova. A třeba jinak. Je velmi důležité poznávat a rozeznávat takové v h o d n é chvíle a taková jak pro tu kterou četbu. Učit se u m ě n í číst.

Je dobré — a někdy nezbytné — číst nahlas. Dát čtenému prostor a pohyb. Vnímát nejen očima, ale dávat a přijímat sdělované také hlasem a ušima. Sdělovat a vnímat sdělované tělem, gestem, pohybem. Vnímát a uvědomovat si to „co“ taky a zároveň s tím „jak“ a skrze to „jak“. A nejlépe je číst, sdělovat ještě někomu druhému. Ano, číst to někomu a číst si to s někým.

Produktivní četba vyžaduje mnohem víc času, mnohem víc energie i dovedností, než jsme běžně zvyklí jí věnovat.

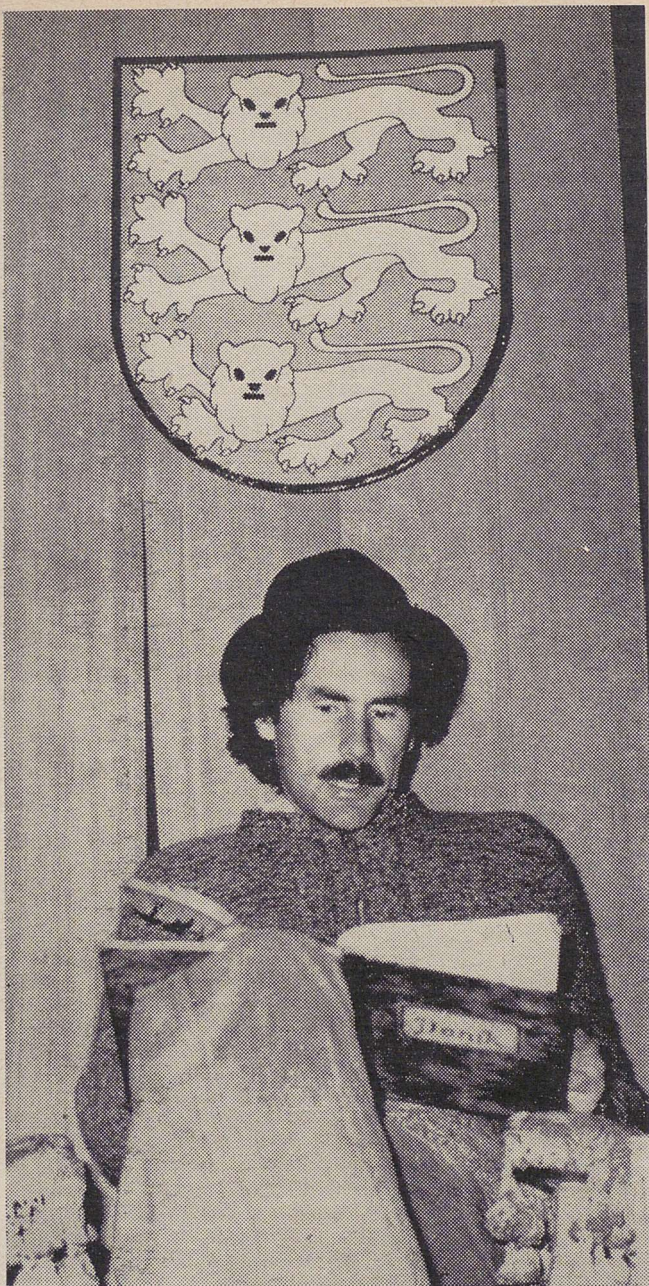
Doporučili jsme si k četbě Fryntovy Moudré blázný. Ne k jednomu přečtení, ale k četbě. A už třeba jen takové Enspíglovy a Nasreddinovy a Palečkovy a Kacafírkovy příběhy při jen trochu vnímavém, aktivním čtení přímo vedou k tomu, abychom si je představovali, zpřítomňovali a tak nebo onak zkoušeli jako hru na scéně. Jako dramatickou hru, hraní si, vycházející z příběhu a situace a vedoucí k prožití a pochopení jistých principů a jisté logiky takových obrazů a jednání. Vždyť právě „blázniviny“, „nemsyly“ dávají překvapivě jasný smysl, překvapivě plodnou inspiraci, jestliže pochopíme jejich princip (princip „ozvláštnění“, který je obecně aplikovatelný) a naplňujeme jejich logiku.

Kdo Moudré blázný četl a nepodlehł při tom takovému pokušení zkoušet si a pokoušet se, čelil je zatím špatně a nemá z nich nic, nebo jen velmi málo.

Samozřejmě Moudří blázni není jediná knížka, kterou je dobré znát a v které je dobré si číst. Její velká přednost — mimo jiné — je však v tom, že je stále ještě dostupná, sem tam v knihkupectvích k sehnání. Takovéhle knížky je třeba mít vlastní.

S ostatními knížkami, které je třeba znát a číst, to už je po téhle stránce horší. Mnohé z nich najdeme uvedené v seznamu autorů v Moudrých bláznech. Jako třeba a právě Alenu v kraji divů a za zrcadlem od Lewise Carrolla.

A když mluvíme o Alence, pak z klasických „dětských“ knížek by neměl uniknout naší pozornosti „Medvídek Pu“ (A. A. Milne), „Pinocchiova dobrodružství“ (C. Collodi) a ovšem ani „Malý princ“ (A. de S. Exupéry). „Bylo to 35. května“ od Ericha Kästnera nás také pěkně navede. A což „Eduant a Francimor“ Karla Poláčka? To všechno pro za-



D 111 z Českých Budějovic – Šlitr–Suchý: Šest žen

chucení a odvázaní fantazie, té dětské, hravé a vynalézavé.

O zvětšování a zmenšování, o významu kontrastu nám řeknou Gulliverovy cesty [J. Swift]. A rodinu moudrých bláznů doplní „Baron Prášil“ (G. A. Bürger).

O tom, že nepřebornou pokladnicí příběhů, témat, variací, stylů, prostředků, „figlů“ je lidová slovesnost, pohádky, balady, písně, říkadla a říkánky, přísloví, že tato lidová slovesnost je ve své podstatě gestická, dramatická, o tom bychom mohli mluvit a k tomu bychom mohli navádět stále.

Kolik situací i hotových „scén“, kolik námětů a jak fantastický materiál pro poznání dvou polárních lidských existencí a světů [materiál tak podstatný pro pochopení komiky dvojic, grotesknosti a dialogu vůbec] nabízí „Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha“ (M. Cervantes)! Kolik grandiózních objevů, vynálezů, návodů a ponuk může

poskytnout takový „Gargantua a Pantagruel“ (F. Rabelais)! To je ovšem „velká“, „světová“, „vázná“ literatura. A proto snad mnohý čtenář před ní upadne do „křeče z umění“ a raději ji nečte, nebo ji čte špatně, se školáckými předsudky. Protože právě tahle „velká“ literatura, právě tahle „vázná“ literatura je udělána z jednotlivých scén, epizod, z malých forem takřka jevištních, které jsou navlékány na nit jednotliho, „velkého“ záměru a smyslu, které jsou plné humoru, komiky, grotesknosti, zkrátka báječné srandy, skvělého poznání. A také v tom je její „velikost“ a „váznost“. Nebo snad lépe „závažnost“. Oč lépe, s větším pochopením a užitkem, budeme potom číst takového Švejka nebo „Krále Ubu“ a Alfreda Jarryho vůbec.

A když jsme se dostali sem, máme souborné vydání her V+W. Rozhodně stojí za to si je pročíst a hrát si s nimi. Jsou vynikající „cvičebnici“ nejen jednání s řečí a s nápady, ale také „metody“ a zejména „ducha“ divadla a hry. A radíme-li k jejich četbě a k hraní si s nimi, pak zároveň odrazujeme od jejich „hraní“, inscenování. Je velmi nešedné. A z těch několika případů, které jsme viděli, řekli bychom skoro nemožné. Dále je třeba se mít na pozoru před imitací těchto dvou znamenitých autorů a jejich stylu. Neboť imitace komiků a komiky plodí zákonitě trapné komikálie.

Ale vraťme se ještě k příběhu, k povídce jakožto k inspiraci a k tematizaci naší dramatické hry, našeho divadla. Rozhodně stojí za to naučit se číst povídky a pohrávat si s povídkami. Společně si je vyprávět, zpřítomňovat, „dodělavat“, „rozvádět“, „zkracovat“, „spojovat“ atd.

Povídek a črt jsou stovky. Třeba jen u takového Jaroslava Haška. (S jeho povídkami je třeba se naučit zacházet, protože autor je většinou vypráví tak, aby byly co nejdelší, jelikož byl placen od řádku.) „Plné“ jsou také povídky Karla Poláčka („Metempsychoza“), soudničky Františka Némce („Loučení s Rokřtem“, „Paničky a dámy“) a ovšem povídky, črty, fejetony, úvahy i pohádky Karla Čapka.

Zvláštní „pastvou“ a „školou“ jsou povídky dramatických. A tady máme především na mysli povídky tvůrců tak vynikajících a významných jako je N. V. Gogol a A. P. Čechov. Jen ojediněle se setkáme s takovým prolutím a s takovou vzájemnou provokací dramatika a prozaika jako v povídkách těchto tvůrců. S jejich příběhy je ale třeba skutečně si pohrát. Společně si s nimi pohrát v dramatické hře. Ne aby je snad někdo nejprve sám u stolu, „na sucho“ zdramatizoval, aby nacpal do replik několika „postav“ co se dá a ostatní aby takový „hotový text“ potom „normálně nastudovali“. Tak obvykle bývá nepochopena a zkažena povídka i hra.

Ale čas a místo našeho dovětku se naplňují. Nestačíme se zmínit o všem, o čem bychom se ještě zmínit chtěli. Z odborné literatury vyjmenujme aspoň několik titulů: Začalo to Redutou (Orbis 1964); Jindřich Honzl — Divadélko pro 99 (Orbis 1964); Jiří Frejka — Smích a divadelní maska(?); Bertolt Brecht — Myšlenky (Čs. spisovatel 1958); Petr Bogatyrev — Souvislosti tvorby (Odeon 1971).

A závěrem? Citace z odpovědi Karla Čapka na otázku „Proč se u nás nepiší povídky“. (Poznámky o tvorbě, Čs. spisovatel 1959, str. 34–35.)

„Proč dnes lidi čtou neradi knihy povídek? Myslím, že nejvíce proto, že si zvykli číst povrchné a netečné... Krátká povídka žádá na čtenáři rychlou intelektuální orientaci, čilý zájem a pohotovost ihned odpovídat svou vlastní fantasií a citlivostí... Na povídky je třeba mnoho nápadů a živých zkušeností; psaní povídek předpokládá jistou vnitřní hojnost v námětech, znalostech i sympatiích; psát povídky znamená mrhání z nadbytku...“

V podstatě totéž, co v roce 1936 řekl Karel Čapek o psaní (a také čtení) povídek, bychom dnes mohli říci o děláni divadla malých jevištních forem. Jde o jisté „mrhání z nadbytku“. A četba je jednou z cest, kterou mohou někteří dojít když ne k nadbytku, tedy aspoň k poměrnému dostatku v námětech, znalostech i sympatiích.

ÚVOD DO REŽIE

Jaroslav Vostrý

4. Rozehrávání

Hra Johna Webstera Bílý ďábel začíná dialogem Lodovica s Gasparem a Antonellim. Lodovica zastihujeme potě, co bylo rozhodnuto, že má odejít do vyhnanství. Předepsaný trest v něm samozřejmě nevzbuzuje žádné nadšení: ulevuje si nadávkami na osud a na svět. Antonelli s Gasparem nejsou, zdá se, jeho současným postavením příliš dojatí, naopak s gustem zdůrazňují, že si to přece zaslouží; v expresivním obraze Lodovicova života, který se rysuje z jejich replik, nechybí obžerství ani vraždy. Lodovico ovšem ví, že darebáci s vyšším postavením zůstávají nepotrestáni. Antonelli s Gasparem se ho nakonec pokusí trochu utěšit; dokonce mu dají naději, že se jim jistě podaří dosáhnout zrušení rozsudku. Lodovico jim sice poběkuje, ale i v závěru výstupu zůstane sarkastický.

Kde a kdy se ten výstup odehrává, není v textu upřesněno; víme jenom, že v Římě (rozumí se ve fiktivním Římě alžbětinské tragédie) a v době nepříliš vzdálené od doby vzniku hry, tj. renesanční (v širokém smyslu). Přesnějšího určení nebylo třeba: umístění výstupu při prvním provozování bylo nikoli historicky věrně a konkrétně reálné, nýbrž konvenčně divadelní. A chování postav taky nebylo třeba upřesňovat poznámkami: herci, rozmístění podle dané konvence, stáli a deklamovali verše. Ale ani v pozdějších dobách se provedení takového výstupu z podobné tragédie příliš nelišilo — byť se odehrávalo třeba na divadelně renesančním schodišti z počátku tohoto století.

Dalo by se říct, že v době vzniku tragédie plnila funkci režiséra divadelní konvence sama. Ale i po zavedení funkce režiséra se v rámci deklamačního divadla jeho práce omezovala na pouhé aranžování, tzn. na víceméně efektní rozmísťování deklamujících herců: téma se realizovalo deklamovanými slovy, rozmístění herců — a to byla práce režiséra — mělo jen deko-

rativní úlohu. Tematické funkce nabývá režisérův přínos vlastně až v naturalismu: režisér tím, že vytváří na jevišti příslušné životní prostředí, vyjadřuje také jistou — zjednodušeně řečeno, deterministickou — ideu.

Cíl evokovat příslušné prostředí vede k širokému uplatnění mimoslovních prvků v jevištním dění: jisté prostředí je neodmyslitelné od jistých způsobů chování. Chování herců už není určováno úkolem co nejpřesvědčivějšího podání veršovaného textu, ale stává se rovnoprávným prostředkem sdělení: nedoprovází slova, nýbrž je jejich doplňkem a pokračováním. Příslušná scéna se už jenom nedeklamuje, ale *rozehrává* (podle režisérových pokynů). Postup uplatněný za účelem naturalistické evokace prostředí se v dalším vývoji ukazuje schopným prostředkovat sdělení témat rozmanitějších než bylo téma prostředí determinujícího lidský úděl. Mimoslovní jednání se stává prostředkem realistické jevištní charakterizace a v psychologickém realismu slouží k vyjádření toho, co se skrývá za slovy.

Mimoslovní rozehrávání slovního textu se tak stává víceméně povinnou součástí divadelních realizací; i když nejde o hru psychologickorealistického stylu, divák bude na jejím provedení např. vyžadovat aspoň hrubou informaci o motivech toho či onoho postoje postavy, ze samého textu zhusťta nejasných; s krásnými verši — ani Websterovými — se vzhledem k panující konvenci nespokojí. Na druhé straně bude každé rozehrávání podobného textu, vzniklého v rámci zcela jiných konvencí, oprávněno jen do té míry, do jaké půjde o motivy a témata, vyřešené inscenátory právě z této hry.

Vzhledem k tomu nemusí být nijak od věci citovaný výstup z Websterovy hry Bílý ďábel nějak konkrétněji umístit. V duchu známé tradice navrhneme některý adept režie určitě sň se schodištěm v divadelně renesančním paláci (anebo aspoň sň se sloupy), ať už by to byl palác Lodovicův, nebo toho, kdo ho z Říma vyhání. Okamžitě se ale vynoří pochybnosti. Nehledě k technickým komplikacím, daným tím, že se nám už nikdy žádný Lodovicův palác ve hře neobjeví, jak by kdo mohl poznat, že jde o jeho palác? Někaké jednání, kterým by to herc dával najevo, by bylo v rámci dané scény prostě nežádoucí.

Kdyby to byl palác toho, kdo Lodovica posílá do vyhnanství, mohl by aspoň Lodovico adresovat svoje nadávky jemu a tím celému tomuto prostředí, ze kterého by jej Gasparo a Antonelli třeba vyhazovali; ale Lodovico k tomuto prostředí přece sám patří a jeho slova je zobrazují rozhodně lépe než schodiště nebo sloupy, jejichž čisté linie mezi motivy, které lze vyvodit z citovaného textu, rozhodně nepatří. Ne, žádný divadelně renesanční palác nemůže být vhodným

prostorem pro rozehrání úvodního výstupu Websterovy tragédie: její svět se od světa divadelní renesance frapantně liší.

To už by bylo možná lepší umístit celý výstup do nějaké hospody. Dokonce by vůbec nevadilo, kdyby všichni tři muži byli trochu opilí; v textu se mluví o žranicích a pitkách, takže takové prostředí by bylo rozhodně adekvátnější. Ale nebyl by tak ze všech motivů, které lze vyvodit z textu, zdůrazněn pouze jeden — a možná nikoli ze všech nejdůležitější? Ostatně, není ten motiv mnohem líp exponován v samotném textu, a to způsobem, který z obrazu pitek a žranic dělá něco mnohem víc, něco, čeho může být nějaká hospoda a chování našich tří postav v ní pouhým stínem, ba možná jen parodií? Co by mělo být rozehráno, je opravdu něco mnohem víc než motiv pití a opilství.

To už by bylo možná lepší, kdyby se Lodovico s Gasparem a s Antonellim vraceli z hospody. To by bylo vhodnější už proto, že by se celý výstup odehrával nikoli za denního světla, ale v noci — a svět, do kterého tímto způsobem nahlížíme, je spíš světem temnoty (pochoptitelně, zejména v obrazném smyslu). Stejně jako v hospodě, i v tomto případě by byli všichni tři podroušení; o Antonellim a Gasparovi bychom mohli říci, že jsou rozjaření (o Lodovicovi se toho slova rozhodně nedá použít). Jejich rozjaření by ale v tomto případě — tj. na rozdíl od toho, kdyby se celý výstup odehrával v hospodě — mohlo být jaksi dvojsmyslné: zatímco v hospodě bychom jejich rozjařenost přičetli nejspíše jednoznačně vnu, v tomto případě bychom mohli být na pochybách, zda není způsobena spíš Lodovicovým neštěstím a oba svou škodolibost účinky vína jen nemaskují.

Ta dvojsmyslnost nebo dvojnáost je ostatně důležitá z hlediska celé hry. Dvojnáost je vůbec charakteristická pro jednání jejich postav. A je tedy docela oprávněné číst citovaný výstup tak, že Gasparo a Antonelli Lodovica na jednu stranu litují, protože si to s ním nechtějí rozházet: co kdyby byl za nějaký čas povolán znovu; takové věci se přece běžně stávají. A na druhé straně jim jeho vyhnaní dělá moc dobře. A tak si s Lodovicem oba dva vlastně hrají; v dokonalém srozumění si přihrávají jednotlivé repliky, přičemž na sebe občas i „mrknou“. Lodovico je příliš zaujat svým neštěstím, než aby to mohl zpozorovat.

Antonelli a Gasparo jsou zkrátka jednou plni zlomyslnosti, podruhé samý soucit, hraničící s podlézavostí: všechny tyto vlastnosti odpovídají světu, v němž jsme se v této hře ocitli. Vytčené motivy promluv těch postav, tj. motivy v psychologickém smyslu, jsou přitom totožné s motivy ve smyslu nejjednodušších tematických jednotek díla, které se při našem způsobu rozehrání citovaného dialogu rozvíjí nej-

přirozenějším způsobem od samého začátku. *Rozehrávání* má co dělat s *mi-zanscénou*: z jistého hlediska — totiž z hlediska rozvinutí situace chováním postav v prostoru — jde vlastně o jedno a totéž; mluvím o něm ale zvlášť i proto, abych zdůraznil, že nejde nikdy jenom o rozvinutí příslušné situace, ale taky o rozehrávání témat a motivů celé hry, ve slovním textu daného výstupu třeba nepřítomných.

V tomto smyslu může být v citované scéně rozvinuto příznačné téma pokrytectví. Antonelli a Gasparo jsou rádi, že mají příležitost k moralizování; ačkoli jim ve skutečnosti není nic tak vzdáleno jako nějaká morálka, mohou přitom nejlíp vychutnat pocit, že jsou teď najednou nad Lodovicem a mohou ho dokonce pokárat a poučit. Postavy Bílého ďábla vůbec dost moralizují; příznačné pro vztekle ironickou polohu té hry je to, že to dělají, většinou jen když se jim to hodí; nejčastěji v případech, kdy samy jsou postiženy. V tomto duchu uvažuje Lodovico o tom, že například vévoda Bracciano se taky dopouští nepravostí. Ale své viny nikterak nezakrývá, dokonce jako by se jimi i chlubil; pokrytci jsou Gasparo a Antonelli a on je z tohoto hlediska nad nimi.

A tak zatímco Lodovico je plně po-

nořen do situace, Antonelli a Gasparo hrají (což zase souvisí s tématem masky, hry a přetvářky, které se v tragédii taky rozvíjí) a dělají to s rozkoší. Přitom ovšem ani na chvíli nezapomínají, že by je někdo mohl náhodou či se záměrem vyslechnout. Proto když se Lodovico chvílemi zapomene a přes své postavení křičí, Gasparo ho dokonce napomene („Pane!“): vždyť by to s ním pořád mohlo dopadnout i hůř! Ale i tohle je vlastně součást „hry“. Jinak ho totiž ke křiku občas sami záměrně provokují. Pokud jde o ně samé, moc dobře vědí, co říct nahlas a co tišeji. Hrají tedy nejenom pro sebe, ale i pro někoho, kdo se třeba skrývá za rohem ve tmě. O tom, že se jim snad podaří, aby byl Lodovicův trest zrušen, mluví Antonelli tiše a spiklenecky. V tomhle světě to už tak chodí: když se dva tři sejdou, je to buď setkání protivníků, nebo spiknutí; a nejčastěji obojí dobromady.

Tak se dialog, který nám může připadat vcelku monotematický, dá rozvinout do bohatého jevištního jednání, realizujícího různá témata a motivy, které jsme vytěžili z Websterovy hry; jinak řečeno, realizujícího specificky *svět* jeho tragédie. Předchozí návrhy umístit úvodní výstup do divadelně renesančního sálu nebo do hospody tak

bohaté rozvinutí neumožňovaly. Divadelně renesanční svět nemá se světem Bílého ďábla nic společného a v případě hospody šlo o prostředí, možnosti adekvátního rozehrávání citovaného výstupu ve skutečnosti omezující. Dalo by se taky říct, že šlo právě jen o pouhé *prostředí*, zatímco stanovená okolnost návratu z hospody vedla posléze k určení *podmínek*, umožňujících adekvátně tematizované jednání; přičemž nějaká fiktivní hospoda se nakonec stala zcela irelevantní.

Náležitost stanovených podmínek vyplývala z jejich totožnosti se specifickými zákony světa, ve kterém jsme se díky Websterově hře ocitli. Jde o podmínky určující, co postava může nebo nemůže, co smí nebo nesmí, na jejichž základě tedy teprve může jisté jednání nabýt specifického smyslu: když má Lodovico o něčem raději mlčet a on přesto zakřičí, má jeho jednání jiný smysl, než kdyby bylo jedno, jestli ho někdo uslyší. Tím, že tyto podmínky stanoví, vymezuje režisér také prostor pro herecké tvoření: tím, že ho jistým způsobem omezuje, umožňuje mu učinit každé své gesto nebo slovo významným; tím, že mu klade překážky, aby nemohl dělat cokoli, nutí ho bohatě rozvinout jeho herecké jednání.

DS Hálek KDŽ Nymburk — J. K. Tyl: Fidiolvačka. Foto M. Heřmanský



Kapitoly z dějin světového herectví

STAROVĚKÝ ŘÍM

Jestliže pro Řeky byla vrcholem divadla tragédie, pak pro Římany ztratila její umělá stylizace zcela půvab (viz obr. 1). Ve 2. století n. l. popisuje satiricky tragéda Lukianós takto: „... jaký odporný a hrozný pohled skýtá vyčáhlý, neúměrně ustrojený člověk, pohybující se na vysokých špalcích, jenž má masku, která mu trčí nad hlavou a náramně otevírá ústa, jako by chtěl pohltnout diváky; a to ani moc nemluví o poduškách na břicho a náprsnících, přidělaných a přivěšených, aby nepřeměnil výšky a hubenosti nebyl tak křiklavý. A ten člověk pod maskou začne krákat a dojatě nad sebou nařiká, tu a tam propěvuje jambické verše, a co je nejstrašnější, že píše o nešťastných osudech, jsa odpovědný jenom za svůj hlas, neboť o ostatní se postarali básníci, kteří se narodili před dávnými časy.“ Tragédie se tedy stala pokleslým žánrem, její postupy byly pocíťovány jako anachronismus, vadilo i to, že třeba Herakles zpívá jako v opeře a proti nepřirozenosti tragédie byla vyzdvihována přirozenost pantomimy (viz dále). Na tomto stavu nemohli nic změnit ani velcí římscí básníci jako Ovidius (o jeho nedochované Medee si můžeme udělat nepřímý obraz z Listů heroín), nebo Seneka, který v kontrastu se svou harmonickou, útěšnou filozofií zaplnil své tragédie řadou vražd a násilností, čímž vyhověl zálibě římského publika a ovlivnil anglické alžbětinské divadlo.

Seneka žil v době, kdy divadlo muselo konkurovat popravám a masakrům, servírovaným jako efektní podívaná. Proto zrušil konvenci řecké tragédie nepředvádět zabití před diváky.

Římscí tragédové podle mozaiky v Pompéjích



Římský pantomimus na námět Euripidových Bakchantek (patrně dva následující výjevy: Agaué tančí nevědomky s hlavou syna a probouzí se z opojení)

Je však otázka, zda Řekové nebyli v účinku rafinovanější. Vždyť např. v Oresteii se zavraždění Agamemnóna evokovalo zneklidněním chóru, viděním věštyně Kassandra, výkřikem uvnitř paláce a posléze vyjetím něměho výjevu Klytaimnstry nad zabitým chotěm na vozíku z prostřední brány paláce. Římský divák chtěl víc. Římské obecenstvo — jak lze ostatně dodnes vidět na italském temperamentu — bylo mnohem žádostivější smyslových senzací, a nemělo příliš pochopení pro mravní rigoróznost řeckých dramat. Samo římské náboženství bylo směsicí nejrůznějších domácích i cizích kultů a římská kultura, kultura dobyvačné velmoci, těžila z kultur porobených národů, aniž by sama vytvořila pozoruhodnější původní hodnoty.

V divadle kvetla v Římě zejména komedie, která navázala na řeckou, ale vzhledem na účast hudby a tance se blížila dnešní operetě, jak u nás připomněl Jiří Frejka svou památnou inscenací Plautova Lišáka Pseudola. Římská komedie (zvláště Plautus a Terentius) byla vynalézavá v zápletkách, typech a situacích. Její slovní humor byl často obhroublý, výprasky a rvačky nesměly v žádné z nich chybět.

Kromě komedie si získal velkou popularitu mimus, který byl ještě nevázanější a blížil se dnešní frašce. Jeho nevázanost plynula z účasti žen a vpádu často zcela nedivadelně a věrně podaných erotických scén. Cenné informace o tomto „lákadle“ nám poskytují pozdní rozhorlené výroky církevních autorit. Mají tu výhodu, že když někdo něco napadá, snaží se být konkrétní a otevřený. Interpret mimu se nazýval mimus, interpretku se jmenovala mimina. Existoval i tzv. vodní mimus, produkce mimů a mimin v umělých jezerech, něco na způsob dnešních akvabel. Miminy, jež se mu věnovaly, užívaly dokonce „bikini“, jak dokládá obrázek v Concise History of the Theatre od Hartnollové. Zvláštním druhem divadla byl pantomimus, jehož podobu si omylem středověcí humanisté ztotožnili s antickým divadlem vůbec. V pantomimu došlo k oddělení hlasové a pohybové mimické složky hercova výkonu.

Jeden interpret zpíval nebo recitoval text a druhý k tomu, za pomoci střídání masek, doplňoval pantomimickou akcí. Z klasické řecké tragédie přejal pantomimus chór, rozdělení děje do pěti částí podle aristotelské kompozice dramatu (viz Aristoteles: Poetika). Působil zde však i malý orchestr. Jediný pantomim hrál všechny postavy (i ženské), střídal při každé z pěti částí hry masku či kostým (Lukiános uvádí, že kostýmy byly hedvábné a honosné, a masky měly zavřená ústa), mohl je případně střídát i během hry, nebo vystupovat bez masky, jak ukazuje obrázek 2. K rozdělení slova a akce vedla, podle Lukiána, pohybová náročnost: kdyby měl pantomim zároveň zpívat, udýchal by se (Lukiános: O tanci, Švehla: Debureau — nesmrtelný Pierrot). Dochovala se jména a historky o významných pantomimech Říma (Paris, Bathyllus, Pylades). Zvlášť zajímavá je zpráva o zkoušce, již se podrobil Paris, aby dokázal, že lze vyjádřit jakýkoliv děj pouze pantomimicky, bez masek, kostýmů a hudby, v naprostém tichu. Jiná zpráva mluví o pantomimovi, kárajícím svého žáka, že slova „velký Agamemnón“ vyjádřil vypínáním na špičky, když přece velikost Agamemnónovu můžeme lépe vyjádřit postavou zamyšleného. Podobné příběhy (srv. Lukiános a Švehla) svědčí o velkém umění římských pantomimů, znalců umění „mluvit rukama“.

Lukiános svými satirickými dialogy navázal na Epicharma, a Herondovy mimijamby, jež jako komické scénky náležely mezi řecké „malé formy“. Kdoví, který z dochovaných dialogů řeckých filozofů (zvlášť silnou divadelní kvalitu mají sókratovské dialogy u Platóna) stejně jako dialogy egyptské či mezipotámské, popřípadě anekdoty a bajky nebyly už kdysi inscenovány. Divadlu posloužilo též římské řečnictví, jež navázalo na řecké a vytvořilo slohovou formu, určenou pro hlasitý přednes, tzv. deklamaci (pod tímto názvem se v novověkém divadle mnil hlas i gestická složka role, teprv pak výslovnost nebo dokonce pejorativní označení pro falešný pathos). Mnohé z toho, co napsali o řečnictví Horatius a Cicero, platí pro hlasovou práci herce dodnes. Deklamace psal i Seneka.

Tím se však římské divadlo nevyčerpává. Řím pokračoval též v uplatnění automatů — např. plouvící sochy bohů při Claudiově slavnosti na Lago di Fucino. Řecké, egyptské a jiné mystérie se v Římském impériu mohly proměnit v soukromý obřad se sexuální symbolikou a snad i obsahem (viz J. Burian: Starověký Řím, obrázky z tzv. Vily mystérií). Rozkvětu došly v Římě i triumfální pochody se silnými divadelními prvky. Oblíbené byly gladiátorské souboje a stejně naturalisticky předváděné bitvy, včetně bitev lodí (naumachie) ve vodou napuštěném Kolosseu. Mezi těmito podivánkami, v nichž se uplatnily kostýmy, rezie a důmyslné stroje a efekty (římská mechanika byla pokročilejší, než řecká) však byly bohužel i zdivadelněné popravky. Mytologický děj zde posloužil za záminku mučení a zabiti odsouzené, navlečeného pro pochybnou kratochvíli do kostýmu vhodné divadelní postavy. Podrobné údaje o tomto úpadku — viz Friedländer: Sittengeschichte des Römischen Reiches.

Proti řeckému amfiteátrálnímu hledišti, tvořícímu tři čtvrtě kruhu, zavedl Řím ve svých podivánských hledištích kolem dokola (aréna, cirkus) — přičemž se třeba do cirkusových prostor, určených původně pro závody a bitvy, vestavěla pro účel divadla dřevěná konstrukce (tak se hrál např. roku 200 př. n. l. ve Flaminiově cirkus Plautus). Círky a arény byly ostatně v Itálii užívány ještě pro středověká mystéria i později. Jejich stavitelské kvality, především akustika (srv. Vitruvius: O architektuře, nebo překlad z Vitruvia a Polluxe) přetrvaly i po pádu Říma.

V římském mimu vystupoval tzv. mimus albus s namoučenou tváří, od něhož vede vývoj přes komického čerta v anglických středověkých mystériích, nazývaného clown, k Pierrotům a bílým klaunům dneška. Z typologie římské komedie a mimu se v maskách i povahách inspirovala italská commedia dell'arte (viz obrázky v Dubechově Histoire du théâtre).

Postavení herce v římské společnosti nebylo stejné jako v Řecku, kde bylo provozování divadla čestnou občanskou záležitostí. Proto když chtěl jeden římský císař politicky znemožnit svého odpůrce, přinutil ho, aby vystoupil v divadle.

Na druhé straně si však římská císařová uvědomovali nutnost šidlivého hesla „chléb a hry“. Mnozí herci, např. Plautus, získali pro svou divadelní popularitu propuštění z otroctví. Řím

respektoval zproštění herců vojenské služby — jenže tady to zřejmě nebyl výraz společenského uznání, nýbrž naopak mínění o jejich nespolehlivosti a neschopnosti vojenské kariéry (nezapomeňme, že v římských dobách nebyli ještě vojevůdcové zpravidla při tažení ani bitvě v zadu).

Zachovala se jména některých slavných herců — např. tragéda Aisópa nebo komika Roscia. Známe i pozoruhodný příběh herce, který měl hrát Elektru, plačící nad urnou Orestovu a použil k tomu urnu s popelem syna, který mu krátce předtím zemřel. Zpráva mluví o nesnesitelné pravdivosti jeho výrazu — už tehdy bylo jasné, že herec, stejně jako ostatní umělci, musí i při prožitku oddělovat subjektivní od objektivního, sebe od postavy. Lukiános uvádí případ, kdy pantomimův výkon selhal, protože neovládl svůj cit. Herec bez kontroly a míry vzbudí leda odpor.

Mimus, který preferovala vládnoucí třída (jedna z jeho interpretů, Theodora, se stala dokonce císařovnou), přežil i po pádu Říma. Po nástupu křesťanství se v podobě kočovné produkce rozšířil v Byzanci, na Blízkém Východě, v Africe a Východní Evropě (v Rusku říkali mimům skomoroch) a ovlivnil světské divadlo středověku.

naše recenze

Z BRNĚNSKÉ TEATROLOGIE

Mezi periodika, jež pravidelně věnují pozornost divadelně vědné oblasti, náleží SBORNÍK PRACÍ filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brně, který vychází už téměř pětadvacet let. Naposledy se objevilo 23.—24. číslo literárně vědné řady (D), věnované VIII. mezinárodnímu sjezdu slavistů v Zagrebu. Jeho 232 stran přináší řadu zasvěcených studií, rozhledových statí, rubriku materiálů, recenzí a zpráv. Připomeňme z tohoto dvojčísla jen ty teatologické příspěvky, které svým námětovým zaměřením i přístupným podáním budou blízké také naší ochotnické veřejnosti (sborník lze objednat ve fakultní prodejně n. p. Kniha na Gorkého ulici).

Redaktor svazku prof. dr. Artur Závodský se zamýšlí nad problematikou divadelní dramaturgie. Hutná, synteticky pojatá stat' např. definuje pojem dramaturgie v historickém vývoji i v dnešním chápání, probírá dramaturgovu práci pod zorným úhlem nároků jednotlivých jevištních složek i vzhledem k potřebám obecnosti, komentuje konkrétní náplň i úskalí dramaturgovy každodenní činnosti a zdůrazňuje její klíčový význam pro koncepční ideově estetickou tvorbu socialistického divadelnictví. Bere přitom v úvahu také specifické podmínky amatérských kolektivů. Tentýž autor publikuje obsáhlou (69 čísel) vzájemnou korespondenci dvou básníků a dramatiků — Jaroslava Kvapila s Fráňou Šrámkem. Trvala více nežli čtyřicet let, její těžiště leží však v období 1915—28; Kvapil jako režisér a šéf činohry Národního divadla v Praze a poté coby šéf Divadla na Vinohradech poznal spřízněnost Šrámkových lyrických dramát se svou impresionistickou poetikou a stal se jejich zasvěceným vykladačem i básnickým důvěrným přítelem. Korespondence, doprovázená fotografickou přílohou, poskytuje nejen jeden nový údaj nejen o prvních inscenacích čtyř Šrámkových dramát (Léto, Měsíc nad řekou, Soud, Ostrov velké lásky), ale také o poměrech v tehdejší české divadelnictví i o povaze vzájemné umělecké spolupráce a biografii obou pisatelů. Zdeňk Lajpek podává přehled a hodnocení dosavadních názorů na divadelně kritickou činnost Jana Nerudy a dospívá k závěru, že dosavadní pohledy na Nerudu, jakožto kritika, vědomého si nutnosti zapojit české divadlo do služeb progresivních tendencí doby, tuto tematiku definitivně neuzavírají. V ruský psané studii analyzuje některé aspekty slovanských satirických komedií dvacátých a třicátých let našeho století Miroslav Mikulášek; blíže se obírá dramatikou sovětskou (V. Majakovskij, J. Švarc aj.), československou (hry Osvobozeného divadla, bratři Čapkové) a polskou (I. S. Witkiewicz). Divadelně vědnou problematikou se konečně zabývají alespoň zčásti také recenze některých novinek naší i zahraniční odborné literatury — např. třídílné kolektivní práce berlínských teatrologů Schauspiel-führer, monografie V. Vlašínové o Saltykovu-Ščedrinovi Satira okřídlená fantazií (o ní jsme rovněž referovali), výboru z esejů znalce ruského a sovětského dramatu B. Mathesia Básníci a buřiči a další.



Herecké pasti Radošinského divadla

Když v některém z představení Radošinského naivního divadla vejde na jeviště paní Kolníková a začne vyprávět (záměrně nepoužívám výraz hrát), nevíte vlastně, na čem jste. [Podobná reakce určitého zaskočení je u diváků Radošinského divadla obecná — a nejmarkantněji právě vždy v případě paní Kolníkové.] Je to „zneužití“ určitého typu konkrétního člověka — upracované, poctivé, dobrosrdečné ženy (neboť tak a nijak jinak paní Kolníková na každého působí), který je tu vystrčen na jeviště, vržen do světa radošinské legrace a zde — jako nahý v trní — vytváří nechtěně a nevědomě trapas, jemuž se smát je citlivým divákům proti mysli? Anebo je to paní Kolníkové rafinovaný trik, vědomá tvorba a divadelníci z Radošinského naivního divadla nás jen tak zkoušejí, hrají si s námi na kočku a myš a ve chvílích soucitu s postavou (paní Kolníkovou) na jevišti nám uštěďrují přesně mířené petardy srandy, která je potom — v tomto kontrastu — mnohem explozivnější?

Jak tomu je vlastně ve skutečnosti?

Humor je záležitost racionální; dokážeme se smát vymyšlenému gagu, který nijak neskrývá, že je vymyšlený, ale ostýcháme se smát něčemu, co vzniká mimovolně a navíc ještě jako důsledek handicapu (smějeme se Chaplinovi deptanému a terorizovanému výrobními pásy a stroji v Moderní době, ale sotva bychom se smáli krátkozrakému chlapíkovi, který špatně vidí, a proto mu ozubená kola drtí prsty na ruce).

Navíc: paní Kolníková „hraje“ například v Člověčině postavu matky, kterou vlastní děti odstraní z domu; nejprve ji chtějí vystrnadit do domova důchodců, ale nakonec ji „uklízejí“ jako mrtvou do sanitky, která ji do tohoto domova měla odvézt (ve skutečnosti je ovšem ještě živá), aby ušetřili za pohřeb. Tedy pořádně drastické sousto! A v tomto černém příběhu hraje matku právě paní Kolníková, žena z bezelstným úsměvem a dobráckýma, důvěřivýma očima, která jako by ani netušila, jaké spiknutí se okolo ní děje. A tedy: máme se jí smát (věty, které říká, překypují krásným a krutým naivním humorem), anebo s ní máme soucítit? Co je to za past?

Je to typická past Radošinského naivního divadla. Šteпка s Markovičem a ostatními nevytvářejí zřetelně ironizované „legrační figury“, jimž se můžeme nasmát dosyta, a nehrají je tak, že by nám svým zřetelným odstupem přímo přikazovali: pohleď, jakou směšnou postavu já, inteligentní herec, hraju, smějte se jí tedy! To ne. Radošínští herci se pohybují po jevišti, mluví a hrají tak, že nevíme zcela přesně, co je za věcí, jde-li o kouzlo nechtěného či naprogramovaný komický trapas.

Nejzřetelnější je tato ambivalence právě u paní Kolníkové, a to proto, že paní Kolníková je výrazný typ jednoduché, starší vesnické ženy, typ, jaký opravdu nejsme zvyklí vídat na jevišti, a už vůbec ne na jevišti kabaretního divadla malých forem. A paní Kolníková navíc „nehraje“, ona jen na jevišti jednoduše existuje, dobrácky se usmívá

a rovněž dobrácky a mile říká ty své dost strašné repliky.

Ale stejně „nehraje“, i když jiným způsobem, v podstatě ani Stanislav Stepka. V Člověčině například (uvádím příklady z této inscenace, protože čeští diváci ji znají ze Šrámkova Písku 1978) hraje syna paní Kolníkové. Ulihané vlasy, hitlerovský knírek, kravata z lesklé umělé hmoty, bílá košile, konfekční oblek, schopný pronášet sáhodlouhé projevy, v kterých vlastně nic nefekne. A občas až jakási fašistická zloba drobného domácího diktátora, terorizujícího vlastní rodinu. Je to legrační figura, postava pro srandu? Popravdě řečeno, vůbec ne. Ale smějeme se jí? Ovšemže, a jak! Jenže je to jiný druh smíchu, než jen hurónský řehot nad vtipným gagem. Stepka působí jako autentický maloměstský diktátor; až se ho nejprve vždy na chvíli zhrozíme, teprve když se tato kreatura posléze sama „shodí“ (sama se shodí, ne že by ji herec nějak očividně, ostentativně shazoval svým projevem), rozesmějeme se úlevou — asi tak, jako na Chaplinově Diktátorovi. Je to katarze, je to očištný smích.

Podobně hraje Markovič Štepkova syna. V krátkých kalhotách, s nervózním tikem vysouvající se brady, s nemotivovanými přiblíženými úsměšky. Je to idiot a máme ho litovat a případně se z radosti smát spolu s ním, když se mu podaří něco vymyslet či říci, nebo se můžeme smát přímo jemu?

A vůbec. Celá hra je napsána z takového dvojakého, ambivalentního postoje, sotva by někdo dovedl přesně určit, jestli je Člověčina moralitou, velmi přesně vystihující mnohé negativní rysy slovenské holubičí povahy nahodané maloměstskou honbou za mamonem, nebo jestli je to vtipná a zlobná satira na totéž.

Netroufám si to určit ani já. Ale myslím si, že to vůbec není chyba. Že Radošinské naivní divadlo od začátku a záměrně buduje svoji poetiku na této ambivalenci, která je právě proto tak vzrušující — jako všechno, co zpochybňuje hotové a pevné hodnoty a klíčem nejistoty otvírá dveře nového poznání a nového, jiného pohledu na svět a lidi v něm.

MARTIN PORUBJAK

Z TVŮRČÍ DÍLNY HADIVADLA

Prostějovské Hanácké divadlo si za pět let své existence vydobylo na poli našeho mladého divadla pevné místo. Zejména inscenace posledních dvou sezón se zdají svědčit o tom, že HaDivadlo našlo svou tvář, uvědomilo si své specifické možnosti a začalo mluvit svou řečí. Na počátku této nové cesty stál zajímavý plán jakési divadelní trilogie, resp. seriálu, který se chtěl po svém vyrovnat se světlým i stínem divadelní profese. Členové HD vyšli ze svých dosavadních zkušeností, ze svých pochyb i jistot, zveřejnili je a udělali z nich představení: hrají divadlo o divadle. Původcem této myšlenky je Svatopluk Vála, který se jí také ujal i jako scenárista a režisér.

První část této trilogie hraje Hanácké divadlo již od května 1977 pod názvem Ekkykléma. Ekkykléma je pojem z antického divadla, ne nepodobný známějšímu obrazu Thespidovy káry. Je zástupnou metaforou celého divadla, jeho kouzla i driny a hlavně (což je pro HD zvláště aktuální) jeho věčného putování za divákem. Scenáři Ekkyklémy je montáž z textů A. Bloka a J. Mahena, ale jejich dílo je v tomto případě především inspirací, odrazovým můstkem k akrobatickému veletoci.

Ve svém hlavním významu je Ekkykléma výrazem poezie divadla. Je neslavným příběhem slavného herce, klauna, konstruktéra, scenáristy, hudebníka a lepiče plakátů Mária Dunana, jenž se postupně tříští a přetváří do postav komedie dell'arte, klaunů, šantánových kabaretiérů a šarlatánských magů. Jen občas se z tohoto víru vynoří, ale i tehdy je pokaždé vlastně někým jiným — jednou principálem, podruhé zasvěceným vykladačem „osudu a díla“, jindy zas chladným pozorovatelem nebo „automatickým režisérem“. Celý ten přeprstrý kolotoč chameleónských převleků a mystifikací,

který by se mohl zdát až samoúčelný, je ve skutečnosti složitě komponovaným mnohohlasem důvěry a skepse, jež odjakživa provázejí každé divadelní snažení; je poetickou metaforou divadla — a postava Mária, v níž je kus hořkého jádra klaunských kousků, jeho personifikací.

Vedle tohoto základního významu má Ekkykléma i svůj druhý plán. Usiluje být svérázným panoptikem současného divadelní poetiky a zároveň provokuje otázku, kde vlastně jsou hranice konvence a experimentu, jaký je jejich smysl, jak a kudy dál. Představení z tohoto hlediska nabízí opravdu bohatou divadelní podívanou: hraje se v aréně, na ekkyklémě, pod ní i nad ní, chodí se po čtyřech i na chůdách, metají se kozelce a míhají žonglérské míčky, hoří bengálské ohně a vzduchem sviští šípy a tahle již tak dost pestrá mixáž je prokládána promítáním filmového „dokumentu“ o životě a díle Mária Dunana.

Ekkykléma se dočkala zaslouženého ohlasu, na němž má beze sporu zásluhu i vyrovnaný výkon celého souboru, zejména výstupy J. Kohúta a H. Schnauberta, jež prolínáním temperamentu a nostalgie dosahují skutečně klaunského půvabu. Ten nelze upřít ani zmíněné originální filmové grotesce B. Pacholika, která podstatným dílem přispívá k celistvosti představení, stejně jako písničky V. Koláře na texty M. Forsta.

Po roční pauze navázala na Ekkykléma v dubnu 1978 Depeše na kolečkách. Druhá inscenace seriálu začíná přesně tam, kde Ekkykléma končí — smrtí Autora a příchodem nového Básníka. Přes mnohé souvislosti i přímé citace je však tento druhý díl jiný. Je sice opět divadlem o divadle, ale má konkrétnější a užší záběr i jiný úhel pohledu. Představení zlomyslně začíná

přestávkou a již to napovídá, že ledacos z následující podívané je třeba chápat jako drážďení publika metodou dadaistických šoků a mystifikací.

Inscenace je skutečně jakýmsi sporem divadla s publikem. Obě strany v ní mají své zástupce: barvy divadla hájí básník a filosof, jeho protihráčem je věčně mistrující adjustor (v programu se praví: adjustor = ten, který dbá o konečnou úpravu zboží), samozvaný mluvčí „vkusu“ publika. V jejich vzájemném střetávání se v hyperbolické nadsázce zesměšňuje a demaskuje role tzv. tribunů tzv. veřejnosti, kryjících se často anonymitou obecných frází a rádo by etických zaklínadel.

Básník se ve službách adjustora, svého chlebodárců a zároveň podivně náročného mecenáše, pokusí o divadlo podle svých i jeho představ, ale každý pokus o kompromis končí nutně křachem. Básník nakonec vystřízliví, poznává marnost svého snažení, rezignuje na dobrovolně přijatou roli veřejného šaška a odchází. Depeše na kolečkách je tak především zrcadlem nastaveným vkusu a svědomí konzumního publika a jeho ochráncům.

Záměr inscenace je realizován pomocí montáže známých scénických textů V. Nezvala, ale podobně jako v Ekkyklémě ani zde nejsou objektem přehnané piety. Naopak se s nimi místy zachází snad až příliš volně, takže zbytečně ztrácíji něco ze své původní básnivosti. Ale i to je, zdá se, záměr autora. Inscenace vsadila na absurdní humor a dadaistickou recesi, a tak trochu doplácí — s výjimkou epilogu — na to, že si nevytvořila víc prostoru pro niternější výpověď a lyrismus, tedy právě ty hodnoty, jichž se dokázala dotknout Ekkykléma. A tak zatímco se Ekkykléma vyrovnává s magickým kouzlem divadla jako osudu a poskytuje něco podobného katarzi, De-

peše nás zasáhne dobře mířenou satirou.

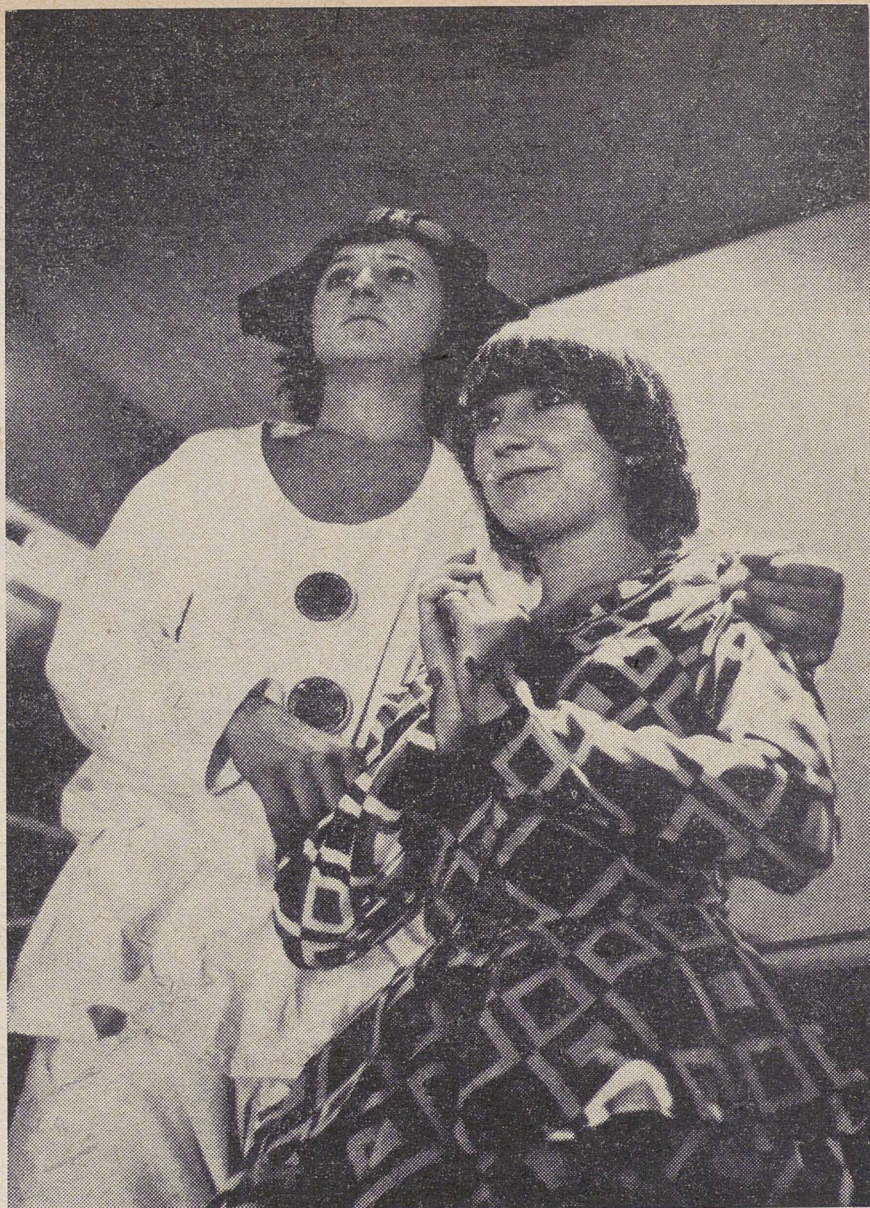
Po herecké stránce zaujmou v Depeši především výkony obou protagonistů, M. Maršálka v roli básníka a A. Goldflama, který v postavě adjutora vytvořil zajímavý, satirický nadsazený typ omezeného „principála“. Také souhra souboru má dobrou úroveň. Scénografie J. Běndy je stejně jako v Ekkyklémě účelná a nápaditá — zejména ústřední mnohofunkční rekvizita předimenzované židle. K nejzdařilejším složkám představení patří opět film B. Pacholika, který tím, že naturalisticky důkladný záznam obřadu zabíjačky a následující žranice pouští pozpátku, dosahuje až nečekaně sarkastického účinku. Podobně i parodistická hudba V. Koláře, vynikající zejména v „operetní“ scéně, má v inscenaci své pevné místo.

Obě představení jsou nespornými úspěchy. Posledním rozhodujícím slovem k jejich smyslu a poslání bude závěrečný díl trilogie, jenž by měl být syntézou obou předchozích titulů.

K úspěchům Hanáckého divadla je nutno přičíst i poslední premiéru s poněkud delším názvem Ondráš aneb Komedie o strašlivém mordu ve sviatnovské hospodě L. p. 1715. Autorem scénáře, inspirovaného ondrášovskou legendou, je Josef Kovalčuk. Faktu, že Ondráš je ve své tradiční podobě spíše mýtem než realitou, využil k napsání stylově a žánrově vrstevnatého textu, v němž se střídají děj s komentářem a dobovými dokumenty, patos s demystifikací, epika s lyrikou. Zaměření především na „jidášské“ téma Jurášovy zrady otevřelo vcelku neobvyklý pohled na stanovený motiv špatného svědomí. Jurášova zrada není vyvrcholením, ale prologem hry, která je pojata jako rekonstrukce případu Juráš.

Pestrý tvar scénáře se stal v rukou debutujícího režiséra A. Goldflama inspirací k zajímavé jevištní realizaci. Vychází z promyšlené režijní a scénografické koncepce usilující o dramatickou syntézu básnivosti a epiky. Tříšť dějových epizod, poznámek a písní spoutal pevným jevištním řádem, jehož tmelem je především prudký, takřka filmový temporytmus. S jeho pomocí řeší všechny choulostivé momenty předlohy: zamezuje vzniku divadelní iluze, nebezpečného naturalismu i nepřesvědčivého patosu. Ke slovu se dostává především metafora, nadsázka, ironie.

Ocenit lze scénu a kostýmy J. Zbořilové — několi praktikáblů, skříň, kolo od vozu a dva žebříky vytvářejí dostatek možností pro hru fantazie a významů. Funkční a nápaditá je práce se světlem, vytvářejícím potřebnou atmosféru zejména v komornějších pasážích, a také hudba J. Bulise, citlivě



Hanácké divadlo Prostějov uvádí Ekkyklému

stylizující lidové a jarmareční melodie.

Kamenem úrazu je v některých momentech náročný temporytmus, který vyžaduje od herců maximální přesnost a pohotovost, s níž musí okamžitě reagovat na mnohdy zcela kontrastní situace. Občas tak vznikají nepřesnosti zejména v nástupech, které zbytečně kazí celkový dojem a plynulost představení. Na druhé straně je nutno vyzvednout zdařilé výstupy I. Hýskové, nakažlivou komiku H. Schnauberta a především výkon M. Maršálka, který nese největší tíhu představení a znovu prokázal rostoucí plastičnost svého výrazu.

Ondrášem HaDivadlo rozšířilo svůj rejstřík o typ syntetické, snadno čitelné a zábavné inscenace, která při vši přístupnosti nic neslevuje z nároků moderního divadelního projevu.

Živá a původní témata, koncepční režie, stylová čistota, neiluzivnost a básnivost — to jsou devízy HaDivadla a zároveň i směr hledání nového, současného výrazu. Po této cestě za vlastní představou divadla dneška nejde Hanácké divadlo samo, ale je namístě uznat, že se právě jemu v tomto ohledu v posledních letech pozoruhodně daří.

JAN ROUBAL

Ještě

K DIVADELNÍ DÍLNĚ '78

Tradiční už scheersbergská divadelní dílna pozvala na konci října uplynulého roku do šesti studijních a pracovních skupin na 80 mladých lidí, kteří se zajímají o divadelní umění a chtějí zkoumat, zkoušet, rozvíjet a zdokonalovat jeho komunikativní metody i řešit aktuální otázky jeho ztvárnění. Tři naši účastníci v těchto dílnách, dva lektori v jejich vedení a soubor pozvaný do části přehlídkové, to byla reprezentace českého divadla ve všech složkách dobře vymyšleného a výborně řízeného mezinárodního setkání.

Prvních osm dnů v Scheersbergu patří práci ve skupinách — dílnách. Čtyřdenní závěr je pak přehlídkový. Jednak konfrontuje studijní výsledky jednotlivých skupin, tak zvané projekty, a uvádí představení pozvaných souborů, jednak pořádá pracovní rozpravu a diskuse. Společně s pražským Studiem pohybového divadla, vedeným Václavem Martinem a Ninou Vangeli, jsme se zúčastnili tohoto čtyřdenního závěrečného klasobraní na žirňských šlesvických pastviskách. Snad nebude nezájímavé některé poznatky připomenout.

Pracovní metoda v jednotlivých dílnách není předurčena jinak než osobností a divadelní konfesí vedoucího lektora. Jednotlivým prvkem, pro všechny závazným, je téma, jehož divadelní realizací se cvičení mají zabývat a ve výsledném projektu pak docílený výsledek demonstrovat. Pro ročník '78 byl tímto tématem pojem ČAS. Výsledky byly pochopitelně velmi rozmanité a zajímavé. Rozdíly začínaly už ve výchozím pojetí zadaného tématu. V jednodušších případech byl čas zpracován jako tematický prvek dějový (téma čekání, vzpomínání apod.), ve složitějších pak už i jako princip kompoziční, jako element časoprostorového ztvárnění divadelního díla. Ale nejzajímavější byly ty pokusy, které se snažily jít ještě dále a hledaly prostředky pro vyjádření času jako faktoru biologického nebo jako kategorie filosofické. Alespoň dva z předváděných projektů bych rád charakterizoval.

Varšavský režisér Helmut Kajzar, jenž vedl dílnu č. 1, jde ve své koncepci otevřeného divadla daleko za meze nejelementárnějších konvencí. Vtaňuje obecnost bez zbytku do hry a hercům přisuzuje role vedoucích a řídících spolutvůrců, kteří hru vstupním vypracováním motivují, její průběh řídí a v závěrečném dialogu s účastníky (už vůbec nelze mluvit o divácích) ji analyzují a hodnotí.

Není to hra dramatická. Nejspíše zvláštní hepening pro stanovený počet účastníků, mající nejen dané téma, ale i komponovaný a režírovaný řád. Je zaměřen k sebeuvědomění a sebepoznání v činnosti, při níž tentokrát v souvislosti se zadaným tématem byla soustředována pozornost především k hodnotě času.

Jiné řešení hledala dílna třetí, vedená západoběrlínským komponistou, choreografem, režisérem a divadelním pedagogem Vladimírem Rodziankem, s nímž ve funkci asistentů pracovali členové jeho berlínského souboru. Byla to jediná dílna, která vyžadovala u účastníků předběžnou průpravu (hlasovou, taneční nebo pantomimickou). Výsledek její práce byl impozantní. Výchozí inspirace byla nacházena ve snu. Sen byl chápán jako „praktický důkaz relativity“. Složitým a důmyslným prokomponováním rytmizovaného pohybového a vokálního projevu v reálném čase se snovým příběhem hraným ve zkratkách a nelogických skocích, odpovídajících subjektivnímu vnímání času a jeho relativizovanému odrazu v individuálním lidském vědomí, vznikla dramaticky strhující kolektivní hra jedinečného řádu a významového vrstvení. Rodziankův soubor patřil i ve festivalovém scheersbergském programu k nejzajímavějším. Jejich úsilí hledá syntetizující koncentraci divadelních složek především v hercově těle. V krátkém programovém článku přirovnává Rodzianko svou metodu k barevnému tisku. Při pohledu na zkušební obtisk jedné jediné barvy nevnímáme v úplnosti obraz, ale pouze tuto jednotlivou barvu. Když je však barevná reprodukce hotová, pak vnímáme jako celistvý výsledný obraz, nikoliv už jednotlivou barvu zvlášť. A přesto jsou všechny barvy v obraze obsaženy. Tak například tanec nesmí být patrný jako samostatná složka, jestliže je spojen se zpěvem, mimickým výrazem a dramatickou akcí. Cíl, jehož dosažení leží ještě daleko před námi, říká Rodzianko, je soubor, který bude schopen vytvářet takový typ divadla, jaký nebyl osudem umožněn například opere.

Do závěrečného festivalového dne byla zařazena vedle vystoupení Rodziankova souboru TSuB (Theatergruppe Stimme und Bewegung — Hlas a pohyb) také obě představení pražského Studia pohybového divadla. Nevím, zda záměr pořadatelů sledoval jen programovou gradaci nebo zda byl také řízen vědomím, že obě skupiny jsou si svým divadelním názorem i vý-

razem blízké. Pro nás byla konfrontace velmi zajímavá. A potěšující zároveň. Dvě rozsáhlé inscenace — METAMORFÓZY podle Ovidia a staroegyptský fragment KNIHY MRTVÝCH, uváděné pouze s dvouhodinovým odstupem po sobě, kladly mimořádné nároky nejen na soubor, ale i na obecenstvo, které však i přes jazykovou nerosrozumitelnost sledovalo obě představení s mimořádným soustředěním. Tvůřivě zaujaté režijní i choreografické vedení Václava Martince i hluboce poučená dramaturgická spolupráce Niny Vangeli vedou soubor od gesticky plastického projevu jednotlivcov ke kolektivní tvorbě směřující k bohatě členěnému divadelnímu tvaru. V jeho struktuře si stále uchovává významné místo literární předloha. Podřizuje si i výběr ostatních výrazových prostředků a určuje styl hry. Rozdíly mezi inscenacemi Metamorfóz a Knihy mrtvých to plně prokázaly a naznačily také cestu, která by měla vést k nacházení vhodného typu básnického textu pro tento druh divadla. Ale to by už vyžadovalo nejen tak intenzivní práci, jakou Václav Martinec a Nina Vangeli souboru věnovali, ale i dlouhodobou a ničím nenarušovanou kontinuitu této práce a příznivé předpoklady pro ni.

Zasloužená uznání a obdiv, které soubor na mezinárodní půdě sklízel, znovu připomenuly, že se zde v národním tvorivém procesu hledají a rozvíjejí emotivně silné a významově sdělné výrazové prostředky, které v tradičních divadelních strukturách nebývaly vždy využívány v plné míře svých podmanivých možností. V kritické konfrontaci pražské Studio plně obstálo a přesvědčilo o cílevědomém zaměření svého hledačského úsilí. Pořadilo se mu to i po boku dvou dalších, typově zcela odlišných souborů, reprezentujících se výbornými inscenacemi. Takové bylo v tradicích iluzivního divadla pojeté, ale velmi moderně a aktuálně koncipované uvedení vtipné a půvabné adaptace několika povídek Boccaccia Dekameronu, kterou pod názvem Zvyky umírají těžce uvedli studenti a absolventi umělecké školy z anglického Dartingtonu. Stejně vynikající byla satirická kompozice studentského divadla Fantastron z Krakova.

Je tedy možno říci, že náš podíl na dobré úrovni letošních scheersbergských divadelních dílen byl významný. Je to zásluha nejen všech účastníků, ale i všech, kteří tuto účast umožnili.

MIROSLAV ETZLER



DS Dukla Pardubice – G. Gorin: Thyl Ulenspiegel. Foto Z. Svoboda

SÓLO PRO ŽENY

Jak často se ozývají z úst žen nářky, že na ně autoři tak trochu zapomínají, že přeci jen poněkud „nadržují“ svým mužským kolegům. Najdou se však samozřejmě také výjimky, mezi něž patří například dramatik Robert Thomas. Ten s příslovečnou francouzskou galantností dal ženám přednost a napsal hru jen pro ně: Osm žen. Tím nejen dokázal, že i představení, kde vystupují výhradně ženy, může být velice zajímavé, ale zároveň dal šanci i těm souborům, ve kterých je chuť ke hraní velká, a mužů se nedostává.

Taková situace se vytvořila i v souboru J. K. Tyl v Josefově Dole. Naštěstí režisér Funk o Thomasově hře věděl (a dokonce o jejím nastudování velice dlouho snil), takže se začalo se zkouškami. A přes veškerou nepřízeň osudu — především v podobě chřipkové epidemie, která se nevyhnula ani jedné z hereček — nadešel den nebo spíš večer premiéry. V naplněném, vyhrátém sálu místního kina se začal odehrávat příběh téměř detektivní, konverzační komedie s trpkým podtextem a tragickým závěrem, příběh plný napětí a překvapivých zvratů. Osm žen, díky vichřici odtržených od okolní civilizace, hledá mezi sebou vraha muže (manžela, bratra, otce, milence, zetě, švagra), který leží mrtev v uzamčeném pokoji. Osm žen odkrývá své nitro, odhaluje motivy lidského jednání, vypovídá o síle i slabosti člověka. Ukazuje se, že vražedkyní není žádná z nich a přitom každá. Neboť nejen nůž, ale také bezcitnost a egoismus mohou zabíjet.

Vážné, hluboké téma, zpracované s lehkostí a šarmem, vtipné dialogy, vyhraněné charaktery — to jsou přednosti hry, o které se mohly všechny postavy s jistotou opřít. Bohužel představení místy postrádalo právě onu lehkost, někdy se zdálo, že herečky příliš myslí na to, co říkají, a již trochu zapomínají na to, že stejně důležitý je tón, pohled, gesto a všechny ty drobné, a přece tak důležité „ženské“ zbraně. Tím celá inscenace jaksi ztěžkla a ztratila tolik potřebný švih.

Přesto se však Josefodolským podařilo vytvořit představení, které zaujme, a znovu dokázat, že divadelní umění i v tomto zapadlém koutu naší republiky má své opodstatnění a právo na život.

K.

BÍLÉ NOCI

Dílo F. M. Dostojevského vždy lákalo divadelníky k jevištnímu ztvárnění. Neexistuje ani jeden jeho román, který by se nestal předlohou k dramatizaci. Mezi ty dobré a zajímavé patří Bílé noci, které pro jeviště přepsal E. F. Burian. Dostojevský dokáže pátrat v nejskrytějších zákoutích lidské psychiky, vystihnout všechny odstíny nálad a pocitů. Avšak oč geniálnější je práce spisovatele, o to těžší úlohu mají inscenátoři. Převést jemnou pavučinu mezilidských vztahů na jeviště je vždy velice obtížné, někdy i riskantní. Soubor Lucerna se tohoto kroku odvážil a — úspěšně. Burianovu dramatizaci, jež je napsána jako text pro dva herce, upravili J. Kazda a K. Novotná a přidali několikačlenný sbor, aby odlehčili těžký úkol protagonistů. Režie se ujal A. Klepáč spolu s J. Kazdou.

Pražský soubor Lucerna uvedl dramatizaci Dostojevského Bílých nocí



Bílé noci, příběh mladé lásky snílka Nikolaje a jeho krásné přítelkyně Nasti, hovořící o lásce složité a komplikované, kladou především na oba hlavní představitele vysoké nároky. I. Helikaroví v roli Nikolaje a M. Horákové jako Nasti se dařilo a odvedli výkony na vynikající úrovni, založené na suverénním zvládnutí techniky temporytmu spolu s vnitřním prožitkem. Jedině snad zpětná vazba partnerů občas zaskřípěla, neboť ponor do vlastního já byl větší než pouto na partnera. Ale v každém případě herečtí obou protagonistů (spolu s funkční scénou K. Novotné a kostýmy P. Kolinského) učinilo z představení strhující podívanou, při které divák nemůže zůstat lhostejným.

Sté představení souboru Lucerna, které bylo zároveň premiérou Bílých nocí bylo tedy úspěšné. Ať je i v té další stovece hodně takových.
J. Pálka



DS Motorlet - IPS — A. Christie: Hercule Poirot zasahuje. Foto R. Frydrych

POIROT ZASAHUJE

Kdo by neznal Hercula Poirot, tohoto malého, poněkud směšného Belgičana obdařeného skvělými kombinačními schopnostmi a neúprosnou logikou šedých buněk mozkových, a Agathu Christie, jeho o nic méně inteligentní duchovní matku. Bylo by nošením dříví do lesa tvrdit, že každý Poirotův případ je zábavný, napínavý a vzrušující.

A byly to právě tyto kvality, které rozhodly, že pražský divadelní soubor Sdruženého závodního klubu Motorlet — IPS přistoupil k nastudování známé detektivní hry Hercule Poirot zasahuje. Detektivka se odehrává v pochmurném Cornwallu ve zpuštěném, starém domě na útesu. Zde Poirot tráví svou dovolenou, při níž je nucen místo odpočinku řešit případ vraždy mladé dívky Maggie. Peníze, žárlivost, chladnokrevnost a láska na jedné straně, dokonalá intuice na straně druhé vytvářejí atmosféru zajímavého děje.

Detektivní žánr je již sám o sobě zárukou diváckého úspěchu, ovšem to rozhodně neznamená, že by nekladl na inscenátory vysoké nároky. Můžeme říci, že se smíchovští ochotníci zhostili svého úkolu se zdarem. Podařilo se jim diváky zaujmout, vtáhnout do děje a udržet je v napětí až do konce. Největší zásluhu na tom mají především M. Kutina, představitel Hercula Poirot, a I. Vrba — jeho watsonovský přítel kapitán Hastings. Díky této dvojici, na kterou režisér A. Hübner moudře položil největší důraz, mělo představení nezbytný spád. Škoda jen, že představitelé

ostatních rolí nedokázali vždy udržet s ústřední dvojicí krok, takže jejich postavy někdy působily nepřesvědčivě.

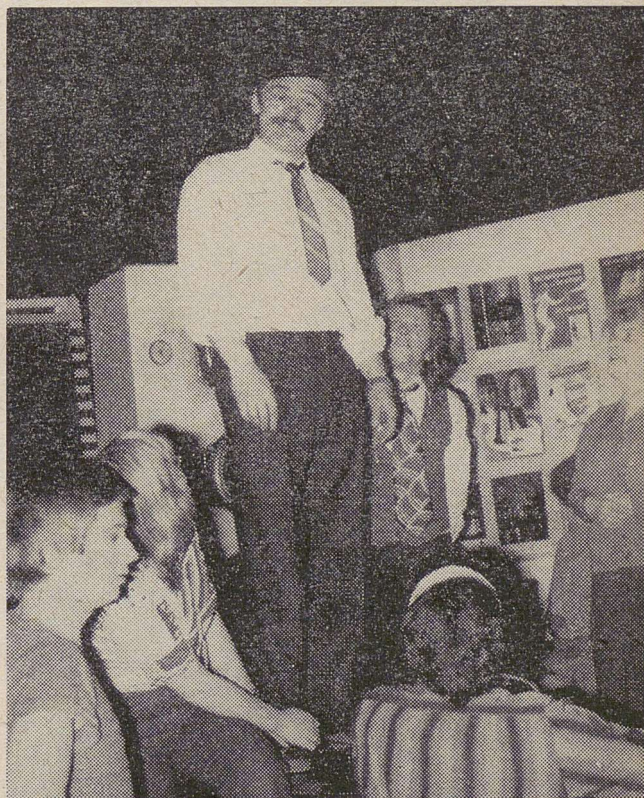
K premiérové pohodě herců nijak nepřispěly četné technické „katastrofy“. Přes všechny nedostatky se však herci dokázali přenést a je hlavně jejich zásluhou, že diváci si kanadských žertů techniky snad ani nevšimli — tak je hra zaujala. A o to přeci jde především.
E. Fassmannová

TVRDÝ OŘÍŠEK

Divadelní soubor Gong z OKD v Praze 9 si do dramaturgického plánu vybral tvrdý oříšek, kritiku společnosti amerického autora Johna Patricka Tančící myši, sociálně laděnou hru plnou těžkých, vzrušujících a často depresivních atmosfér. Na premiéře se tento tvrdý a inscenačně, režijně a herecky náročný úkol ukázal kamenem, se kterým ani režisér, ani herci nedokázali pohnout natolik, aby diváky přesvědčili, že se dívají na představení pražského špičkového souboru. (Vzpomeňme jen, s jakou chválou jsme se setkali nejen v hledišti, ale i na stránkách tohoto časopisu, který psal o vynikající úrovni jejich Shakespearova Večera tříkrálového.)

Herci se v Johnu Patrickovi o výraz snažili, ale zkušenější divák vycítil, že nebyli tak vedeni, aby dokázali plně realizovat na jevišti složité postavy, jakými se hemží hra Tančící myši. Zdá se, že nikdo nevedl herce k dobré jevištní mluvě (a to nemluvě o výrazných vadách řeči), jako by nikdo nekorigoval gesta (a tak se školácky opakovala, nedotvářela postavy, spíše jen ilustrovala sdělovaný

DS Gong OKD Praha 9 — J. Patrick: Tančící myši



text), nehlídal rytmus a nepomáhal vytvářet takové atmosféry, jakými Patrick naplnil svou hru.

Samozřejmě to nelze říci o všech postavách. Soubor má dost vyspělých amatérských herců, kteří by dokázali vyjádřit to, co si žádá autorova předloha — a co nedokázala dotvořit režie.

Bylo by škoda, kdyby tento dobrý pražský amatérský soubor usnul na minulých vavřínech. Nezaslouží si to ani jeho herci, ani diváci.

—jb—

ROBINSONÁDA SCHODU

Divadélko Schod při Klubu mladých Jednotného kulturního zařízení ve Valašském Meziříčí si za nedlouhou dobu své existence získalo široký okruh vnímavých diváků a příznivců. Dnes je typickým autorským divadlem malých jevištních forem, jehož repertoár většinou vychází z dílny vedoucího souboru a režiséra Josefa Fabiána.

Také poslední premiéra divadélka Robinsona z Krhové je jeho dílem. Námět je čerpán z fiktivní historie, a jak již naznačuje název a vstupní slovo vypravěče, dělá z hrdiny místního rodáka. Tato lokální motivace se však v průběhu hry ukazuje téměř samoúčelná. Vlastní děj nás zavádí do Francie do níž přijíždí trosečník z pustého ostrova. Marně hledá zaměstnání. Zhnusen tímto způsobem života, který je naplněn jen honbou za majetkem, se raději vrací na svůj ostrov, kam ho však pronásleduje jeho zaměstnavatel

Divadlo Schod Valašské Meziříčí uvádí Robinsona z Krhové.

Foto M. Květoň



z j ho působení vrátného v nočním podniku. Přijíždí i se svým „dámským“ personálem. Hrdina nenalézá klid a raději spáchá sebevraždu, zatímco jeho pronásledovatelé žijí na jeho ostrově, jehož se zmocnili, dál a po svém.

K adem představení vedle dobrých hereckých výkonů je i zjištění, že se ani režie, ani herci nedali strhnout k lascivnostem. Zejména v ženských rolích prokázaly interpretky dobrou úroveň řečového projevu. Škoda jen, že při písničkách vtipný text často zanikal v melodických rychlých rytmech. Malý počet členů divadélka přinutil režiséra obsadit několik rolí týmě hercem. To přineslo i problémy (citlivé odlišení charakterů postav).

Celkově lze označit poslední premiéru Schodu jako úspěch a další stupínek v jeho uměleckém snažení. Je to večer příjemné zábavy, v němž nechyběla ani společensky závažná myšlenka a angažovaná píseň.

J. D.



Hanácké divadlo Prostějov uvádí Depeši na kolečkách

Divadlo v Nerudovce v Praze pořádá koncem dubna a začátkem května ve spolupráci s redakcí časopisu Amatérská scéna Malou festivalovou přehlídku souborů ZUČ.

Festival bude zahájen vernisáží výstavy Vladimíra Zajíce. Kromě pražských souborů (Kolovrátek, Adadas, Divadlo v uvozovkách, Musica poetica a dalších) vystoupí i hostující soubory z jiných míst. Divadlo v Nerudovce, které je zařízením Ústředního domu pionýrů a mládeže Julia Fučíka v Praze spolu s naší redakcí tak přináší další příspěvek k 30. výročí vzniku pionýrské organizace a Mezinárodnímu roku dítěte.

DVACET LET brněnské „IKSKY“

Jen nemnoho pamětníků si dnes dokáže přesně vybarvit, jak se v atmosféře tvůrčího kvasu po XX. sjezdu KSSS zrodilo mezi desítkami divadel malých a jevištních forem brněnské *Divadlo poezie X 59*.

Ve svých začátcích se „Ikska“ orientovala převážně na vysokoškolské publikum, jemuž nestačily příležitosti, povětšinou dosti tradičně laděné poetické večery v Domě umění. Dramaturgicky vynalézávavý výběr málo známých básnických textů byl umocněn využitím nekonvenčních jevištních prostředků skutečného divadla poezie, naznačujících inspiraci odkazem meziválečné avantgardy. Vpravdě scénické realizace se tu dočkaly např. texty R. Jefferse, R. M. Rilka, B. Brechta, J. Ritsose, H. Arpa či K. Opitze, z domácích autorů pak F. Halase, F. Hrubína, O. Wenzla nebo L. Kundery. Objevila se přirozeně i pásma z vlastní literární a písňové tvorby členů souboru. Toto zakladatelské období Divadla X vrcholilo dvěma umělecky nejprůkaznějšími inscenacemi — Inzerátem na skrývanka (aneb Českou poezii nemilostnou) a převrtočným Velkým prádlem. Díky „Inzerátu“ octlo se jméno souboru na líně vřtů Wolkrova Prostějova.

Po dvouleté přetřesce, v níž v podstatě došlo ke generační „výměně stráž“, nastává v roce 1969 druhá, poněkud odlišná etapa práce. Za vedení Zdeňka Turby pokračuje sice ještě tradice inscenování básnických textů např. v právě založené poetické vinárně Múze (nejúspěšnějším pořadem byla montáž z veršů jugoslávského autora Vaska Popy Hry na vedlejších nebi, s níž „Ikska“ účinkovala na WP a v roce 1974 reprezentovala na bělehradském festivalu BRAMS), zároveň se však projevuje úsilí o vlastní jevištní přepisy prozaických předloh, o literární kabaret i původní hru. V posledních letech byl pak přechod od divadla poezie k experimentujícímu „otevřenému“ divadlu v podstatě dovršen. Soubor, jakkoli nevystupuje pravidelně ani příliš často, stal se respektovaným partnerem nejen dalších amatérských scén tohoto typu v Brně (Divadelní studio Josefa Skřivana při Vysokoškolském klubu, Triangl v klubu Horizont aj.), ale také ambiciózním souběžcem kolektivů již profesionálních (Divadlo na provázku, pražské Divadlo Na okraji, Hanácké divadlo v Prostějově apod.).

Výsledky období sedmdesátých let mohli povětšinou sledovat i čtenáři Amatérské scény či účastníci Šrámkova Písku, kde „Ikska“ několikrát se zdarem soutěžila. Snad nejhranější inscenací byla Skorkovského parodie Květinka Marta, nastudovaná Z. Tur-



bou podle části Jirotkova Saturnina (dosáhla již kolem 60 repríz). Turbova adaptace utopické novely R. Bradburyho Fahrenheit 451, která před třemi lety obohatila repertoár mezinárodní divadelní přehlídky v rakouském Radkersburgu, znamenala náročný pokus o apelativní jevištní tvar. Scénická verze Marijengofova Románu bez lhaní

(režie A. Goldflam) evokovala ovzduší sovětské imazinistické bohémy a zařazením recitovaných i zpívaných jeseňových veršů do své dramatické struktury představovala jisté ohlédnutí za někdejšími principy činnosti. Prozatím poslední inscenací je vlastní scénická verze osmi povídek z Rudé jízdy I. Babela, věnovaná 60. výročí VŘSR a nazvaná Má první husa. Souboru přinesla už třetí účast na píseckém festivalu, kde Z. Turba získal cenu za režii a E. Vidlářová za herecký výkon (na snímku).

Od sezóny 1974–1975 stalo se zřizovatelem Divadla X Městské kulturní středisko S. K. Neumanna. Miniaturní víceúčelový sálek, ve kterém se nyní hraje, nedovoluje však bohužel variabilnost prostoru a tudíž úplné odstranění hranice mezi herci a diváky tak, aby publikum bylo skutečným spoluvůdčem každého představení. Přesto se tu v rámci večerů hostů uskutečnily také komorní pořady profesionálních umělců.

Dvě desítky let je pro amatérský soubor z oblasti tzv. malých jevištních forem věk téměř úctyhodný. O jeho životaschopnosti nesvědčí však nostalgické ohlédnutí do minulosti, byť plné vývojových proměn, ale nové umělecké experimenty. Naštěstí si to až dosud brněnská „Ikska“ uvědomovala. *vz*

Půlstoleté a desetileté jubileum

Pět desítek let existence divadelního souboru v Prachaticích je příležitostí k zamyšlení, ke kritickému ohlédnutí se za minulými úspěchy i nezdary a zklamáními, které jak už to bývá přináší s sebou každá snaha. Připomeneme-li si společenské klima pohraničního menšinového města, zjičího na okraji kulturního dění předmnichovské republiky, nezbyvá než uvěřit pamětníkům a zažloutlým dobovým dokumentům, jež svědčí o nesporných aktivech, které tehdejší ochotnické snažení za sebou zanechávalo.

Zajímavé je sledovat dramaturgii tehdejšího divadelního spolku. Místo módní lacinosti okrajových konverzáček a operetek nacházíme důkazy důsledné snahy o uplatnění pokrokových myšlenek klasického i soudobého repertoáru, velmi potřebných pro osvětovací osvětové poslání českého divadla v pohraničí. Repertoár souboru byl založen především na českých klasických dílech: hrál se Tyl, Jirásek, hry Langrovy, Mahenovy a Čapkovy. Velký význam mělo uvedení poslední inscenace souboru těsně před fašistickým zábořem českého pohraničí v roce 1938 — Čapkovy Matky.

Od roku 1969 — a to je jeho mladší jubileum — pracuje soubor při městském kulturním středisku. Zformoval

se kádr kolektivu, který se svou činností snaží v okrese zastoupit neexistující stálou divadelní scénu. Proto snaha o vytvoření pokud možno co nejpestřejšího repertoáru — od hudební komedie a her současných až po naši a světovou klasickou tvorbu. Od roku 1971 se souborem pravidelně spolupracuje Antonín Bašta z Malého divadla z Českých Budějovic. Díky jeho osobní autoritě a kolektivnímu úsilí všech členů se v posledních deseti letech podařilo zkvalitnit přípravu inscenací natolik, že se souboru otevřely dveře krajských i celostátních přehlídek zájmové umělecké činnosti — i té nejvyšší, 46. Jiráskova Hronova, kde reprezentoval amatérské divadlo Jihočeského kraje inscenací hry K. Čapka Věc Makropulos.

Těžiště činnosti souboru tkví v jeho důležitém podílu na kulturně společenském životě města a jeho nejbližšího okolí. Při mnoha reprízách většiny inscenací — a budiž po pravdě řečeno, že za nemalého zájmu diváků — se stále přesvědčujeme o životnosti i nezastupitelném politicko ideovém přínosu prachatického amatérského divadla do celkového proudu socialistické kultury našeho okresu.

J. Němeček

Průšvih úspěchu

Nemůže snad potkat nic horšího začínající a formující se soubor, než hned při prvním pokusu „velký úspěch“. Úspěch, o kterém se říká, že „zavazuje“. Takový soubor je zavázaný a svázaný. Očekává se, že další věc, už ne pokus, ale věc, přímo „dílo“, svým úspěchem potvrdí a rozhojní onen úspěch první. A nejen že se to očekává „z vnějšku“. Na takové očekávání, na takový požadavek přistoupí i členové nebohého souboru. A což teprve, když jde o soubor, který takového úspěchu dosáhl z „vlastních zdrojů“! Který má ve svém středu autora nebo dvojici autorů (to jsou obvykle vedoucí takového souboru) a úspěchu dosáhl s jejich „dilem“. Původně to byla třeba jen taková legrace, nezávazná parodie, možná i z druhé ruky, nikdo to nebral vážně, všichni se tím bavili, snad právě proto to dopadlo tak nečekaně dobře, ale jak už jsme řekli, úspěch z toho udělal „dílo“. A teď řekneme deset, patnáct lidí, kteří se zachutíli a kteří už už chtějí zkoušet a hrát něco dalšího, něco, co bude stejně úspěšné, ne-li úspěšnější, netrpělivě čeká co ten jeden nebo co ti dva napíší, s čím přijdou. Pochopitelně svým očekáváním tlačí — spolu s „veřejností“ — na ty dva, kteří se mnohdy do pozice autorů dostali spíše náhodou a nehýří ani invencí ani zkušenostmi, znervózňují je a oni, štvaní pocitem odpovědnosti a vidinou díla, se v tom motají, potí ze sebe pitomosti a nevědí, čeho se chytit. Ale protože to nechtějí vzdát, protože nechtějí „promarnit ten úspěch“, slibují, oddalují termíny a stále nic nemají. Možná že mají, ale nevědí o tom, nebo jim to v téhle situaci připadá jako nic. A v souboru se zahnízdí „nálady“, nespokojenost, nedůvěra. Nic se nedělá, jen se po skupinkách klábosí, „řeší se problémy“, co by se mělo dělat, jak by se mělo dělat, kdo je dobrý, kdo je špatný a s kým by se dělat nemělo. Když tuhle situaci soubor přežije a docela se nerozpadne, když autoři přece jen dokážou dát něco dohromady, je to učiněný div. Rozhodně to není „normální“. Ale málokdy je to jako div pochopeno a hodnoceno. Známe nejen soubor „jediného představení“, „jediného úspěchu“. (Objektivně ten „úspěch“ nemusí být zdaleka tak velký, jak se jeví. Ale obvykle má úspěch a pověst místního nebo okresního formátu větší, konkrétnější význam a působnost, než úspěch na nějakém širším, ale „cizím“ fóru.)

Proč o tom mluvíme? Abychom si připomněli paradoxnost a tragikomiku takové situace, takového ochromení a průšvihů z úspěchu? Spíše bychom si řekli, jak z toho.

Z takového „zakletí“ je jediná cesta. Zaměstnat soubor. Zaměstnat ty, kteří chtějí dělat. A úspěch neúspěch, pěkně od začátku. Kterí chtějí dělat a nejen čekat, většinou netrpělivě, až někdo pro ně udělá, co mají dělat, až jim to připraví a udělá to s nimi tak, aby to mělo zase kýžený úspěch. To znamená zaměstnat celý soubor, všechny „čekatele“ taky autor-sky. (Jestliže ovšem se soubor nemíní uchýlit k nastudování nějaké už hotové a osvědčené předlohy.) Starejte se, holoubci, rozhlížejte se, poohlížejte, hledejte, vymýšlejte, chystejte a nabízejte, co bychom mohli dělat! Je to taky na vás, na každém z vás!

Vznést takový požadavek na jednotlivce, to by nemělo valného smyslu. Ale rozdělit soubor na pracovní skupinky, řekneme po třech lidech, to už by bylo jiné. Zejména jde-li o velký soubor. V takovém souboru se vždycky najde několik iniciativnějších, ambicióznějších členů. I v remcání a v kritice. Ti ať si k sobě vyberou ještě jednoho, dva spolupracovníky. A máme pracovní skupinky, jejichž vedoucí jsou odpovědní za práci i za výsledek. Je jasné, že nebudou dělat všichni, že i tak se jich hodně jenom „poveze“. Ale ti už nebudou rušit a znervozňovat, nebudou vytvářet napětí a netrpělivost, ti se budou tiše schovávat. A máme „pracovní atmosféru“ a „společnou odpovědnost“. To je hlavní. Celý ten hrozný, veškerá tíha nevisí jen na jednom nebo na dvou.

Ovšemže se vyskytnou protesty a neochota těch, kdo budou tvrdit, že něco takového neumějí. A my se jich zeptáme, jestli už někdy něco takového takhle zkusili. Nejde přece o to, aby na něco přišli nebo aby něco napsali sami. Ale jde o to, aby

na něco přišli, aby se něčím zabývali a případně i něco napsali společně s tím jedním nebo dvěma druhými. Dovíme se, že nic takového ještě nezkusili. Tak je požádáme, aby to dřív zkusili, než budou říkat, že to neumějí, že to nejde. A případně takové „zadání“ upřesníme. Že nejde o to, aby vymýšleli a psali třeba celovečerní hru, tedy něco, na co nestačí. Že jde o to, aby napsali to, na co stačí. A aby to napsali tak, jak na to stačí, jak jim to půjde. Že jde o to, aby přišli na to, na co stačí, aby to poznali a zažili. A může to být třeba jedna scénka, jedno „číslo“, jedna etuda. Pochopitelně s jakousi představou, i jen velice přibližnou, nějakého většího celku, programu, do kterého by se ten jejich příspěvek hodil. Konec konců nápad, námět nemusí být ani jejich. Může to být je jejich zpracování námětu, úryvku, povídky nějakého jiného autora. V zásadě jde o to, aby pro sebe i pro druhé, pro zcela určité druhé, připravili něco, z čeho by se dalo vycházet a na čem by se dalo dále pracovat společně. Ano, je možné vyhlásit k určitému termínu, protože taková práce musí být termínována, „interní představení“, soutěžní přehlídku, „konkurs“ příspěvků všech pracovních skupinek.

Ne že bychom si od takového prvního pokusu mnoho slibovali. Výsledky budou nejspíš tyto:

Zjistíme — a s námi i ti, kterých se to týká —, že jakési autorské práce je v podstatě schopna víc jak polovička lidí. Odpověď na otázku, proč se o něco podobného nepokusili sami, je u většiny asi v tom, že: mají školácký předsudek o autorské a „literární“ práci, tedy nepřišlo jim to, nebo si netroufali, a hlavně v tom, že jsou pohodlní, líní. Malé (i falešné) sebevědomí a malá odvaha je často důsledkem lenosti. Ale i lenost (ta, která se projevuje hojným mluvením, ale skutek utek) bývá důsledkem falešného, malého sebevědomí.

Zjistíme ale také, že jen máloco z toho, co skupinky vyprodukuje, stojí hned napoprvé za to. Že jen máloco můžeme vzít tak, jak to je. To nám jen potvrdí starou pravdu, že „plných“ autorských individualit, které jsou s to přinášet něco nového, zajímavého, bylo, je a bude vždycky zatraceně málo. Rozhodně nás to ale povede k tomu, abychom v pokusu s pracovními skupinkami i nadále pokračovali. A abychom podle výsledků i měnili složení skupin. Taková práce přináší velmi zajímavé a podstatné výsledky. Poznatky o tom, čeho jsme schopni, co všechno se nás týká a jaké je vlastně naše téma.

Bezprostředním ziskem a smyslem takového pokusu bude však to, že onen už známý autor, nebo oni už známí autoři — a nejčastěji také vedoucí takového souboru, který nebo kteří mají „na triku“ ten „zavazující úspěch“ — tím budou uvolněni z psychického stresu těch, na které a od kterých „se čeká“, že budou mít díky oné pracovní atmosféře „volnější ruce i hlavy“, víc času, pohody a víc podnětů pro vlastní práci. Je však třeba počítat i s tím, že to, co vytvoří a nabídne k společnému použití, ke společné práci některá z pracovních skupinek, bude lepší než to, co vytvoří a nabídnou oni. Není to moc pravděpodobné, ale je třeba s tím počítat. A je třeba potom přivítat, upřímně přivítat a přijmout to lepší. V tom je jediná cesta ze „zakletí“, které nejdnou způsobí takový nečekaný „úspěch“. Cesta společné práce celého souboru od samého začátku, cesta, která není zatarasena vidinou, povinností, traumatem nějakého dalšího, podobného a raději ještě většího „úspěchu“. „Úspěch“ rozhodně nemůže být hlavním smyslem a ziskem z takové práce.

Cesta „pracovních skupinek“ se pochopitelně netýká jen těch souborů, které utrpěly úspěch. Může být cestou aktivace a „prokrvení“ všech souborů, zejména těch větších a velkých. Tato cesta ovšem předpokládá dobrého vedoucího („pedagogického vedoucího“). Předpokládá, že aktivita souboru se obrátí — aspoň na potřebnou dobu — „dovnitř“, k hledání a zkoušení, ke hraní si a soutěžení, k vytvoření a upevnění dobrých pracovních a osobních vztahů.

Vždyť stagnace mnoha souborů — i „slavných“ a „úspěšných“ — je v tom, že se vytvoří rozhodující skupina „promi-nentů“ a ostatní členové jsou v rolích více nebo méně trpělivých a oddaných „čekatelů“. Soubor vždycky vede, jeho charakter a profil určuje jedna osoba. Vede, ne táhne. A k tomu, aby skutečně vedla, je třeba, aby všichni ostatní šli, ne po-stávali, seděli nebo polehávali.

IVAN VYSKOČIL

Kdo drápkem uvízl...

Velký svátek ochotnického divadla v pohraničním severočeském Hrádku nad Nisou v závěru loňského roku, jaký představoval II. hrádecký divadelní podzim, přehlídka amatérských divadelních souborů libereckého okresu, byl příležitostí k malé diskusi o současném stavu, problémech i úspěších amatérského hnutí na Liberecku. Přátelské diskuse se zúčastnily předsedkyně OV SČDO Ludmila Hanková a vedoucí divadelního souboru Kruh 10 Domu kultury ROH v Hrádku nad Nisou, někdejší předsedkyně a dnes jednatelka OV SČDO Eva Stuchlíková.

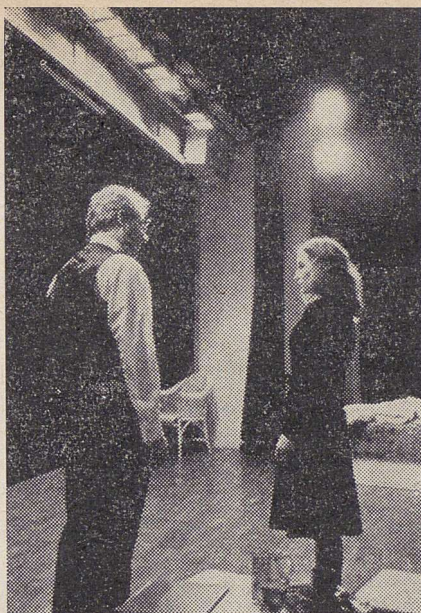
„V ochotnických souborech jsou lidé, které spojuje myšlenka dělat dobré divadlo,“ konstatovala hned v úvodu Ludmila Hanková ve své odpovědi na to, zda i v dnešní době televizní záplavy kultury a při velkém počtu kulturních zařízení má smysl ochotničit. „Náš okresní výbor si zadal úkol všestranně pomáhat rozvoji ochotnického divadelnictví na Liberecku. Pomoc chceme uskutečňovat nejrozličnějšími formami a způsoby.“

A právě o těchto formách, což je nejzajímavější a nejpodnětější, se pak rozhovořily obě ženy, jež mají k ochotnické práci tak blízko, že jí věnovaly — a stále věnují — hodně ze svého volného času; Eva Stuchlíková dokonce už přes třicet let.

Kolik je vlastně souborů na Liberecku?

„Jedenáct — z toho šest členských souborů SČDO,“ informuje mne předsedkyně a na mou otázku upřesňuje: „Je to soubor Domu kultury ROH v Hrádku nad Nisou KRUH 10, Divadelní soubor J. K. Tyl Spojeného závodního klubu Frýdlant v Čechách, Divadelní soubor Spojeného závodního klubu Nové Město pod Smrkem, soubor Alois Jirásek Osvětové besedy ve Vlastibořicích, Divadelní soubor J. K. Tyl Osvětové besedy Hejnice a Divadelní soubor J. K. Tyl ZV ROH Autobrzdy v Hodkovicích.“

Rozdílní provozovatelé — rozdílná zaměření činnosti a repertoáru. O hrádeckém KRUHU 10 hovořila na našem setkání jeho vedoucí Eva Stuchlíková: v posledních letech jde o soubor nejedle pracující ve stejném složení, mezi členy je zanícení pro pokrokové hry; v posledním období dávali například Daňkovu hru Válka vypukne po přestávce, Hellmanové Lištičky, Jílkův Silvestr — a na listopadové přehlídce



DS Kruh 10 z Hrádku nad Nisou — C. Hubalek: Hodina Antigony. Foto V. Svoboda

Hubalkovu Hodinu Antigony. Dramaturgie tady cilevědomá.

„Náš soubor má družbu s brigádou socialistické práce Železničních oprav a strojůren v Liberci. Víte — řeklo by se, jaká to může být družba — svářeči a ochotníci! Ale loni jsme jim v jejich společenské místnosti v dekoraci připravené ze svářečských zástěn předvedli inscenaci Daňkovy hry. Tentokrát několik dnů před festivalem jsme mezi ně přišli s Hubalkovou Hodinou Antigony. Zase hrubé zástěny z dílen jako dekorace, ale na nich namalované antické sloupy, to všechno do perspektivy, prohlubující prostor — to připravili podle našich představ sami a bývali by se dívali na hru třeba třikrát, tak je zaujala.“

„Frýdlantský soubor zase pravidelně připravuje hry pro děti,“ přerušila rozjímání nad neobvyklou družbou Ludmila Hanková. „Je to charakteristické pro její činnost — ale nejsou to jen „laciné“ pohádky. S každou inscenací jezdí do okolních vesnic, do většiny obcí frýdlantského výběžku. Na přehlídku do Hrádku přijeli s pohádkou Ladislava Luknára Písnička pro princezu.“

Hovořili jsme i o ostatních ochotnících, například o nedávné odlmce Novoměstských, která je ale bohudík už za nimi: k 60. výročí Října uvedli Gorkého Vassu Železnovovou, připravili i dramatisaci Čtvrťkova Rumcajze a na Hrádecký divadelní podzim přijeli s Maryšou bratří Mrštíků.

Na ukončení naší besedy o ochotnících Liberecka si předsedkyně, zřejmě úmyslně, nechala vlastibořické diva-

delní nadšence. — Je to typický vesnický soubor z malé obce u Sychrova, kde pětadvacet ochotníků věnuje snad všechen volný čas divadlu, přestože kolem dvaceti jich brzy ráno odjíždí za zaměstnáním a večer se vrací do své dědiny, kde donedávna — jako jediný soubor v okrese — musili na každé představení stavět jeviště: připravit „kozy“, položit prkna, upevnit oponu atd. Pak se vedle hraní dali do opravy kulturního stánku — zeď, která byla na spadnutí, zpevnili přístavbou, stabilní jeviště postavili na úplně jiném místě, a hrají a hrají. Jsou tam lidé, kteří rádi zpívají; zajeli si do Prahy zhlédnout Hašlerova Podskaláka a uvedli jej. Dávali ale i Vojnarku, Solovičův Meridian a k loňskému Měsíci československo-sovětského přátelství uvedli známou hru O. Kornijčuka Platon Krečet. — „Vlastibořičtí ale dokáží udělat i častušku na život v obci,“ říká Ludmila Hanková, „a při kulturním pásmu k té či oné příležitosti konkrétně kritizovat či chválit.“

O ochotnících Liberecka jsme hovořili dlouho, ale stejně jsme nevyčerpali vše. Je toho mnohem více, o čem by se mělo napsat. A tak jsme se ujistili, že se za čas sejdem znovu, abychom vynesli na světlo obětavost a lásku dalších ochotníků.

Protože kdo drápkem uvízl...

MIROSLAV KLABAN

DS Hraníčář Rumburk — E. A. Longen: Dezertér z Voľšan



Malá metodika dětského divadla

DRAMATICKÉ HRY A IMPROVIZACE V PRAXI

Každý vedoucí si musí vypracovat vlastní soubor her, cvičení a námětů improvizací, a musí je používat podle situace ve skupině a podle svých dlouhodobých i krátkodobých výchovných cílů, ne podle obecného schématu. S tříděním zde uvedeným; s každým jiným — např. Disman v „Receptáři“ má jiné, musí proto každý naložit samostatně a tvořivě. Existuje však jistý okruh cvičení a her, které by neměly chybět v žádné dramatické výchově.

Rozehrátí, uvolnění a soustředění hráčů na počátku každé schůzky (a někdy i v jejím průběhu, na předělu dvou odlišných činností) je nezbytnou podmínkou jejího plného využití. Hráči musí dostat chuť a odvahu podílet se na improvizacích a musí se na ně plně koncentrovat. Slouží tomu celá řada her a cvičení — počínaje hrou „na babu“ (rozehrátí, uvolnění), přes svařované uvolňování až k soustředění v obtížných podmínkách (jedna skupina záměrně ruší svou činností skupinu druhou).

Objevování sebe a okolního světa vede k hlubšímu pochopení sebe i světa, dává hráči materiál k improvizaci i k interpretaci, lásku k tvoření všeho druhu. Patří sem hry a cvičení na smyslové vnímání, včetně vnímání vnitřně-hmatového, které nás informuje o našem těle a pohybu. Heslem těchto cvičení by mohlo být „od hledění (nebo cívění) k vidění a pozorování“. *Příklady:* poslouchat zvuky uvnitř místnosti, budovy, venku, rozeznat je, vyjádřit svůj vztah k nim. Varianta: vyklepávat různé rytmy, vyzvat hráče, aby si vytvářeli představy, co znamenají — jaké nálady v nich vyvolávají, jaké situace si představují, příp. přejít k vytváření příběhů.

Pohyb a pantomima dovolují vyjadřovat se nejen slovy, ale celým tělem. Pro mnohé děti, zejména pokud mají ve škole s vyjadřováním nějaké potíže a ostýchají se, je to velmi vítaný vyjadřovací prostředek (pantomimou tu ovšem rozumíme jen hru beze slov, ne druh jevištního umění). Setkáme se zde s cvičeními jednotlivých částí těla, jejichž pohyb se spojuje s představami, s osvojováním si prostoru, různými typy chůze, s činnostmi s imaginárními míčkem nebo s dalšími předměty, s rytmickými cvičeními, pantomimickými hrami typu „na řemesla“ a „na sochy“. *Příklady:* objevování prostoru — každý stojí na svém místě, představuje si, že je pod skleněným džbánem poklopeným na zem a obepínajícím ho tak těsně, že se stěny dotkne při sebe-menším pohybu. Zavřít oči, uvědomovat si imaginární džbán kolem sebe, silnějším tlakem na stěny ho postupně

rozšiřovat, zvětšovat prostor kolem sebe, až se hráči mohou i pohnout z místa. Sochy — hráči se volně pohybují místností podle hudby nebo bubínku, na znamení strnou v okamžité pozici. Každý si vyzkouší tři různé sochy, pak přechody z jedné do druhé. Nebo mohou sochy říkat své myšlenky.

Kontakt, mimojazyková komunikace a skupinové čtení — hry z této kategorie rozvíjejí schopnost vyjadřovat se přesně a bohatě a nespolehat jen na slova, která sama o sobě mohou být mnohoznačná nebo i nicneříkající. Sem patří všechny neverbální dialogy (dvojice vede dialog — jeho téma je volné nebo určené vedoucím — třeba klepáním rukou na dřevěnou desku nebo na partnerova záda, bicími nástroji, neartikulovanými zvuky atp. atp.). Sem řadíme hry jako „slepici“ (hraje se buď ve dvojici nebo ve skupině — jen jeden hráč vždy vidí, ostatní mají zavřené oči, vidoucí vede, informace o terénu se sdělují jen rukou — hmatem) nebo „zrcadla“ (dva hráči proti sobě, jeden je osoba, druhý zrcadlo, dělá vše přesně podle osoby — hra má nespočet variant).

Plynulost řeči a slovní komunikace je možno rozvíjet celou řadou her (některé z nich byly otištěny v AS 1976, č. 11 — pro okresní dny dětského divadla). Nesmíme je ovšem zaměňovat s cvičeními techniky řeči (dechová a hlasová cvičení, artiklace). Osvojení dobré techniky řeči dovoluje mluvit srozumitelně, hygienicky, vytvářet libé zvuky. Cvičení plynulosti řeči a slovní komunikace rozvíjejí schopnost plynule produkovat poměrně značné bohatství slov, vět i vyšších celků, mluvit zajímavě a neuniformně, chápat dialog jako vzájemnou výměnu myšlenek a pocitů, skutečně slyšet partnera a odpovídat mu, tj. v plném slova smyslu komunikovat. *Příklad:* umělá řeč — každý hráč si vytvoří vlastní systém hlásek a slabik, kterých volně užívá k vyjádření daného tématu. Při užití umělé řeči nelze spoléhat na obecnou srozumitelnost slov, hráči proto nemohou mluvit bezvýrazně, řeč se obohacuje, stává se přesvědčivější a přesnější.

Charakterizační cvičení a hry směřují k tvoření postavy, nejsou však totožná s prací na roli, spíše dovolují postupně získávat materiál pro interpretaci role ve hře. Patří sem i takové hry, jako „co by to bylo, kdyby to bylo“ (jeden hráč se všech ostatních postupně ptá

„co by to bylo, kdyby to byl film, květina, zvíře, nábytek aj.“, aby zjistil, který z přítomných je opisem charakterizován), i zde se znovu uplatní hra na sochy v mnoha variantách, pohyb určitých osob (event. s obohacováním daných okolností), hry s klobouky (každý si nasadí náhodně získanou pokrývkou hlavy, jedná jako osoba, která by tuto pokrývku mohla nosit), charakterizace postav jednou replikou, výměna rolí apod.

Dramatizace podle literatury mohou zahrnovat i cvičení pohybová, rytmická, charakterizační, řečová a jiná. Záleželo na tom, zda zvolíme rytmickou básničku (Krieblovo „dan-don-dedy-don / den-dodu-dydeon“) nebo básničku o nějakém jevu, věci či zvířeti (Florán: Chumelenice, Čarek: Hoblík, Válek: Lízátko), anebo zda chceme improvizovat celý příběh zvolené literární předlohy. Ale i v tomto případě je nejlepší, jestliže se začne s jednoduchými aktivitami, obsaženými v příběhu a jestliže pak děti hromadně improvizují jednu postavu po druhé a příběh se dává dohromady až pak. Přitom je třeba mít na paměti, že vypravěč je postava zbytečná, a že může pomoci jen v krajním případě, když se s dramatizací jde na veřejnost. Děti jsou schopny zahrát vše — řeku, koně, skleněnou horu, podmořské království i létající koberec. Ani v improvizaci (dostaneme se k tomu v závěrečné kapitole cyklu) nemá být dramatická činnost dětí poplatná iluzivnímu divadlu.

Při hrách s dětmi je dobře pamatovat si dva Stanislavského termíny: „kdy by“ a „dané okolnosti“. Obojí nelze vyčlenit do samostatné kategorie her, jsou to hlediska práce každého vedoucího v každém momentě improvizací. „Kdyby“ je páka, která herce přenáší do světa tvůrčí práce... „Kdyby“ nic netvrdí, jen klade otázku, na kterou se herec snaží odpovědět... Pobízí herce k vnitřní i vnější aktivitě...“, píše Stanislavskij. Moderně řečeno: „kdyby“ je způsob motivování ke hře. „Kdyby“ můžeme použít při rozehrávání stejně jako při charakterizaci, při pohybu i při řeči, stejně jako při neverbální komunikaci. „Dané okolnosti“ tuto motivaci rozvíjejí a situace obohacují — patří k nim fabule, fakta, události, čas a místo hraného děje nebo situace, ale i všechny reálné okolnosti hraní — tedy i věk dětí, výchovný cíl i vybavení místnosti. I toto vše se promítá téměř do každé hry a improvizace, a na toto vše je třeba brát zřetel.

EVA MACHKOVÁ

Literatura: R. Lukavský: Stanislavského metoda herecké práce, SPN 1978

Český jazykovědec M. Weingart kdysi napsal: „Čtení, přednáška, řeč, recitace, které by se spokojily pouze reprodukčním toho, co je napsáno, které by dbaly jen o slovní přízvuk a přesnost artikulace a o nic více — byly by jednovárné, „monotónní“, nemodulované, nudné, nezáživné a při delším trvání by byly — podle stavu posluchačů — buď neomylným uspávacím prostředkem, nebo trýznivým dráždilem. O příklady není nouze.“ (Sborník Spisovná čeština a jazyková kultura, Praha 1932, s. 224.)

Z přehádek uměleckého přednesu máme zkušenost, že porotce oceňuje někdy výkon přednášeče jako „monotónní“, „bezbarvý“, „nevýrazný“ nebo i „šedivý“ apod. Za tímto poněkud vágními označeními se obvykle skrývá výkon, v němž se projevuje nedostatečná členěnost přednesu, nepromyšlené nebo nedůrazné kladení větných přízvuků (důrazů) a z toho vyplývající intonační jednotvárnost. Přednášeč nevhodně rozbílí věty na krátké úseky (drobí text) nebo tvoří úseky příliš dlouhé, nepřehledné, s nevýraznými intonačními

INTONACE

kadencemi. V ústech takového přednášeče nemá pak přednes žádnou stavbu a podstatně ztrácí na sdělnosti. A přitom každý úsek souvislé promluvy, každá i sebekratší věta má mít přesnou zvukovou výstavbu.

Zvuková výstavba každého souvislého mluveného projevu (tedy i přednesu, který je vlastně jedním z druhů mluvených projevů) souvisí úzce s významovou analýzou připravovaného projevu — v našem případě s významovou analýzou textu. Za zvukovou realizaci každé věty musí stát myšlenkové úsilí, pochopení smyslu věty i větších úseků. Přednášeč musí vědět, co má sdělit a jak to má sdělit.

Tak jako slohová (stylistická) výstavba jakéhokoli jazykového projevu, jeho výstavba mluvnická, se řídí určitými obecně platnými pravidly, tak i v oblasti zvukové realizace mluveného projevu platí pro každý jazyk — tedy i pro češtinu — jistá, obecně platná pravidla.

Tato pravidla se netýkají jen výslovnosti jednotlivých hlásek a hláskových kombinací, ale — a to hlavně máme dnes na mysli — především členění a celkového přednesu souvislých promluv. Nejdůležitějším prostředkem členění je totiž *intonace*, která je těsně spjata s členěním souvislých promluv na kratší úseky nebo fráze (mluvíme o frázování), s přízvukem slovním a s kladením přízvuků větných (tzv. intonačních center, důrazů). Členění každé promluvy pak těsně souvisí s významem, se smyslem — a zároveň rytmizuje mluvený projev, dodává mu bohatou modulací plasticitu.

Pojem intonace bývá někdy při hodnoceních v porotách uměleckého přednesu užíván ve velmi různém a někdy ne zcela přesném smyslu. Je to pojem společný jazyku a hudbě. Jde-li o zvukovou realizaci mluveného projevu, pak v nejširším slova smyslu označuje zvukovou modulaci promluvy, která se uskutečňuje pohybem výšky tónu hlasu, ale i jeho silou, mluvním tempem, pauzami a kombinací těchto prostředků. Z odborné literatury je známo, že řada badatelů používá někdy ve stejném smyslu pojmů *melodie řeči* a *intonace*, někteří zahrnují pod pojem intonace jen *melodii*, větný přízvuk a pauzy, někteří navíc i *rytmus* a *tempo řeči*. Všichni se však shodují v jednom: o intonaci lze hovořit pouze v souvislosti s větou a její zvukovou a významovou výstavbou.

Intonace má v mluveném projevu v podstatě dvojí funkci: první je v rovině prostě sdělovací (komunikační) a souvisí s věcným obsahem sdělované myšlenky, druhá pak záleží ve vyjádření citového zaujetí mluvčího. Obě tyto úlohy intonace nejsou od sebe v mluvených projevech ostře odděleny, ale navzájem se prolínají.

Přednášeč, který chce dobře a diferencovaně užívat intonační kadence, který přitom zvukově realizuje umělecké texty plné vzrušujících myšlenek, texty s bohatým citovým nábojem, musí však především dobře znát a využívat těchto prostředků v rovině sdělovací, dorozumivací, chce-li, aby byl jeho projev pro posluchače plně srozumitelný a sdělný. V poezii i v umělecké próze je totiž intonace obsažena také ve dvou funkcích: za prvé, a to především zase v rovině jejího základního využití, tj. v rovině sdělovací, dorozumivací, a za druhé v rovině umělecké, estetické.

Základním úkolem intonace v rovině sdělovací je uzavírat věty a větné úseky a naznačovat zároveň jejich významovou platnost. Intonační kadencí vyjádříme, že jde o větu oznamovací (v češtině má většinou průběh klesavý), nebo že jde o nějakou větu tázací, popř. větu zvolací apod. Intonací také naznačíme, že věta ještě nekončí, že bude pokračovat (tzv. polokadencí).

Při přednesu se často chybí právě v intonaci úseků nekoncových. Říkáme někdy laicky, že recitátor „jde do tečky“, místo aby intonačním průběhem naznačil, že rozvedení myšlenky nebo básnického obrazu bude ještě pokračovat, že je něco nedořečeno. Základní intonační průběh věty oznamovací (v psané podobě jazyka ukončené tečkou) je klesavý, zatímco intonace úseků nekoncových, polokadence, se vyznačuje nejčastěji melodickým průběhem stoupavým. Ověřte si to sami na úryvku z povídky K. Čapky *O dobrmanech*:

Byl jednou jeden dobrman. /
Byl jednou jeden dobrman / a měl takové hloupé jméno/
Tu se dobrman dopálil. /
Tu se dobrman dopálil / a skočil po svém ocásku.
Tu se dobrman dopálil, / skočil po svém ocásku / a chňapl po něm. /

Jestliže se ve škole učíme základním typům intonačních kadenčí (oznamovací, tázací a tzv. polokadenci), nesmíme si představovat, že mají po každé naprosto stejnou podobu. Každá kadence má několik typů variant, závislých jak na slovní zásobě vět a větných úseků a poměrech významových, tak i na činitelích individuálních. Velmi bohaté intonační realizace mají také různé druhy citově zabarvených vět zvolacích.

Dávat přesné návody, jak intonačně diferencovat věty a větné úseky při přednesu, by tedy bylo složité, obtížné — a nemělo by to ani smysl. Vždyť při přednesu by mělo jít o tvůrčí práci, výrazné a plastické intonace by měly být výsledkem tvůrčího úsilí o tlumočení vlastních prožitků a představ posluchačům. Samozřejmě je však třeba mít v povědomí základní české intonační kadence a znát dobře jejich funkci v rovině sdělovací.

Přitom každá nepromyšlenost a povrchnost myšlenkového a významového rozboru textu se projeví právě v intonačním vyznění — buď v nedostatečně melodicky diferencovaném přednesu, nebo také v intonační nepřirozenosti. Vždyť i v běžném hovoru je to právě intonace, která na mluvčího prozradí, v jakém je psychickém stavu a rozpoložení, zda to, co říká, myslí opravdově nebo nikoli. Bez výrazné, jasné a zřetelné intonace nemůže být naše řeč nikdy pravdivá a přesvědčivá.



Dělnické divadlo Brno – A. Jirásek: Kolébka. Foto J. Kratochvíl

výběr pro vás

JINDŘICH NEBESKÝ:

ELIXÍR

Komedie o hříšných lidičkách města Sezemice se děje na panství Viléma z Pernštejna v polovině července 1497. Hladinu každodenního života sezemických občanů rozčeří zpráva, že za několik dní bude Sezemice projíždět král Vladislav se svým průvodem na cestě do Budína. Vilém dá sezemickému purkmistrovi Heřmanovi příslušné pokyny, jak se na královskou návštěvu připravit. A Heřman o těchto přípravách informuje i sezemického rychtáře Vaňka, konšela Jáchyma i svou ženu Barboru. Vaněk i Jáchym chtějí této

příležitosti použít ke svému obohacení a ani Heřman nechce za nimi zůstat pozadu. Na naléhání své ženy Barbory chce si Heřman koupit šlechtický titul a k tomu je samozřejmě zapotřebí peněz. Aniž to tuší, mají tito podnikavci v Sezemici konkurenty. Soused Pavel a Vaňkův koktavý syn Petr chtějí také získat něco pro sebe. Spojí se s pobožným obecním pastuchou Janekem, a aby Janek při zpovědi nic neprozradil, ukradnou pro jistotu v kostele zpovědnici. A zatímco oba podnikatelské tábory podnikají, sebere se Vaňkova pobožnická žena Kateřina, odjede do Pardubic a požádá pana Viléma, aby přijel krádež zpovědnice osobně vyšetřit. Vilém přijede a při vyšetřování zjistí, že nejde jenom o zpovědnici, ale také o ukradené ryby, volka, sudy na pivo, dřevo z lesa a konečně i o prohřešky proti mravo-

počestnosti. Je pro něj těžké vyznat se ve složité situaci, kterou sezemičtí občané komplikují vzájemným obviňováním. Teprve bývalý voják Střela, který je dráby zadržen jako podezřelý a který byl svědkem všech podvodných machinací v Sezemici, Vilémovi všechno po pravdě vypoví. A je to jeho zásluha, že Vilém soudí spravedlivě a nabádá sezemické občany, aby byli vždy pamětlivi toho, že město jsou oni sami. Budou-li se přit, hádat a škodit jeden druhému slovem nebo skutkem, doplatí na to.

Komedie současného autora a sezemického rodáka má deset obrazů v náznakových exteriérech (před revuálkou) a 2 náznakových interiérech. Má 12 mužů a 6 žen. Velké role jsou: sezemický purkmistr Heřman Piskoř (50 let), Barbora, jeho druhá žena (25 let), sezemický rychtář Vaněk Maza-

nec, švec a valchář (45 let), jeho žena Kateřina (45 let), jeho syn Petr, zvaný Očko (20 let), obecní pastucha Janek (40 let), soused Pavel Arkléb (45 let), Střela, přivandrovalý bývalý voják (50 let). Střední role: Vilém z Pernštejna (60 let), Adlička, Piskořova dcera z prvního manželství (18 let), konšel Jáchym Škopek, bečvář (50 let), Hynek Šimon, sirotek žijící u strýce Škopka (25 let), mlynářka Kristina Tasínková, vdova (35 let), pastuchova žena Justina, kořenářka (40 let). Malé role: soused Vojtěch Čapek (55 let), Eva, děvče u Čapků (18 let), kat, zbrojnoš.

Jarmila Černíková

ZÁPISNÍK

Ediční počiny

Ústřední kulturní dům železničářů vydal potřebnou brožuru Zdenka Hořínka Žánry dramatu aneb Divadlo doby. V edici Malé jeviště (č. 2 — 1978) předkládá souborům hrajícím pro děti řadu divadelních textů a hříček pro dětské diváky. Je to příspěvek k Mezinárodnímu roku dítěte.

Ústav pro výzkum kultury vypracoval soubor statí pod společným názvem Práce mládež kultura. Jednotlivá témata (Dělnická mládež v procesech reprodukce sociální struktury socialistické společnosti, K sociologické charakteristice mládeže, Postavení sféry práce mezi faktory rozvoje kulturního života mládeže, Práce, kultura a způsob života a Příspěvek k průběhu pracovní a sociální adaptace vyučenců) zpracovaná předními odborníky jsou potřebnou pomůckou pro odborný metodický aktiv.

Podnětné večery

Přehledku své činnosti uspořádalo v Praze v Žižkovském divadle počátkem února Činoherní studio z Ústí nad Labem. Předvedlo úspěšné hry svého repertoáru, které se drží na programu z předcházejících sezón (Diderot: Jakub fatalista; Brecht: Muž jako muž; Gozzi: Být královnou v Samandalu; Koenigsmark: Edessa) i dvě novinky současné sezóny (Crommelynck: Vášně jako led; Shakespeare: Troilus a Kressida). Šlo o večery neobyčejně podnětné. Na své si přišel divák přemýšlivý i divák milující nakažlivé herectví, milovník čisté divadelní řeči i vyznavač dramatické akce. Jen škarohlíd a člověk žijící na Měsíci mohl sedět v hledišti jako zařezaný. Kdo chtěl chápat a rozumět, bavil se, tleskal, smál se a přemýšlel. Uviděl v nové podobě ně-

kteří neprávem opomíjené texty velkých autorů minulosti (jak nevšedně a přitom přesně, srozumitelně a dnešně zní např. Shakespeare Ústec-kýchl), osobitých tvůrců divadla moderního (Brecht, Crommelynck) i původní text mladého autora českého (Koenigsmark). Mohl se těšit srovnáním režijních metod (I. Rajmont, J. Grossman) i nevšední proměnlivostí přístupu hereckých individualit nepočteného kolektivu k rozdílným dramatickým partům, jen nudit se nemohl. — Potěšitelné bylo, že pověst Činoherního studia, scény SD ZN v Ústí n. Labem, přivedla do hlediště také nemálo pražských amatérských divadelníků, především mladých. Jistě to pro ně byla nejen škola, ale především injekce chuti a citlivosti. jak

Rožnovské jubileum

Divadelníci z Rožnova pod Radhoštěm, kteří v loňském roce oslavili dvacet pět let své divadelní činnosti, jubilují i letos. Před deseti lety vznikla ve městě Stálá amatérská scéna. Rozmanitost repertoáru pro dospělé i dětské diváky svědčí o její aktivní činnosti. Soubor se úspěšně zúčastnil řady přehlídek a festivalů, z nichž si odnesl ceny a uznání. Za nejvýznamnější považuje účast na prvním ročníku festivalu sovětských a ruských divadelních her ve Svitavách a účast na Jiráskově Hronovu. js

Z UKVĚ

V březnu se sešel aktiv odborných pracovníků a spolupracovníků Ústavu k otázkám současného stavu a perspektiv rozvoje ZUČ. Podkladem k jednání byla tematická studie Rozbor současného stavu a návrhy dalšího rozvoje ZUČ, kterou Ústav vypracoval pro ministerstvo kultury ČR. Jednání bylo zaměřeno k přípravě pětiletého plánu rozvoje ZUČ pro léta 1981—85.

• Po konzultaci představitelů ÚV SČDO s pracovníky ministerstva kultury ČR rozhodlo rozšířené předsednictvo ÚV SČDO přeložit svazovou konferenci z původního termínu 7. dubna na září letošního roku. Hlavním důvodem je potřeba připravit stoprocentně a s plnou odpovědností plán čin-



nosti na příští období; dalším momentem, který sehrál roli, je skutečnost, že připravovaná ustavující krajská konference ve Východočeském kraji je plánována na březen a její výsledky by nebylo možno odpovědně zpracovat do kontextu jednání svazové konference.

• 7. dubna 1979 (od 14 hodin) však proběhne na Žofíně slavnostní aktiv — zasedání rozšířeného pléna ÚV SČDO — na kterém bude na počest 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou slavnostně vyhlášena II. soutěž divadelní a občanské aktivity SČDO. Večer pak se koná VII. společenský ples SČDO (od 20 hodin).

• U příležitosti vyhlášení Pražského festivalu ZUČ 1979—80 bylo Pražskému výboru SČDO uděleno Čestné uznání odboru kultury Národního výboru hlavního města Prahy „Za obětavé organizační úsilí o rozvoj ZUČ na území hlavního města Prahy.“

• Soutěž O pohárek SČDO (monology, dialogy a triology), jejíž krajská kola probíhají v lednu a únoru, má své národní (finálové) kolo 29. dubna 1979 v Hlinsku. Na tuto soutěž naváže seminář o jiráskovské dramaturgii, kterým SČDO přispívá k přípravě jubilejního 50. Jiráskova Hronova.

• V prostorách Měst. knihovny v Praze bude v pátek 8. června t. r. zahájena výstava prací amatérských scénografů — členů SČDO, která se uskuteční u příležitosti Pražského Quadriennale. Odborná porota složená z odborníků, lektorů Scénografické školy SČDO a členů scénografické komise SČDO provedla již výběr prací. Výstavu připravuje ÚV SČDO za účinné pomoci MK ČR, Divadelního ústavu, Městské knihovny a Kulturního domu hl. m. Prahy.

dilia

HRY PRO DOSPĚLÉ

V. Šrámková: Křeslo pro vraha (7 m., 5 ž.)

J. Voskovec — J. Werich: ... si pořádně zařadit (10 m., 7 ž.)

A. N. Ostrovskij — N. J. Solovjev: Šťastný den (7 m., 4 ž.)

I. Druce: Návrat na kruhy své (4 m., 6 ž., kompars)

T. Popescu: Židle (7 m., 3 ž.)

F. G. Lorca: Dům Bernardy Alby (8 ž., 1 m.) — dev. váz.

F. G. Lorca: Svobodná paní Rosita (7 m., 12 ž.) — dev. váz.

MALÁ ŘADA SOCIALISTICKÝCH AUTORŮ

sv. 54 — I. Dvůřek: Soud-kyně (9 m., 5 ž.)

sv. 57 — J. Knauth: Kampaň (6 m., 5 ž.)

HRA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

P. Grym: Růže pro princeznu (10 m., 6 ž.)

PÁSMO

Neboť psáno jest: Otcové naši vypravovali nám [sest. z kronik doby Karla IV. O. Roubínek — 5 účinkujících]

Amatérská scéna, ročník XVI (Ochotnické divadlo, ročník XXVI), číslo 4, duben 1979. Vydává ministerstvo kultury ČR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Božek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce Věra Suchánková. — Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v březnu 1979. © Panorama, Praha, 1979

ZASE JEDNOU O TĚCH DVOU

Téma komedie Oty Šafránka **STŘELBA NA REKLAMNÍHO TEXTÁŘE** je zároveň prastaré i nejnovější: Dva mladí lidé se mají rádi a chtějí žít spolu a šťastně. Místo toho si sami na sebe lící pasti, zmítají se ve zmatku pocitů a slov, jejichž schopnost sdělit cit je čím dál tím menší, vytoužená harmonie jim stále uniká — a je třeba rány z pistole, aby se vzpamatovali a objevili sami v sobě skutečný silný cit. A aby jím začli žít, nejen o něm donekonečna mluvit.

Současná variace starého tématu těží z aktuálního rozporu: V obecném povědomí je pevně zakotveno matoucí mínění, že dnešní doba už vůbec nezná veliký cit, strhující vášně, naprosté odevzdání, Othellovu žárlivost a lásku Juliinu. Že je na to příliš racionální, účelová. Lidé, kterým věk dopřál domoudřet k hlubšímu poznání, tak docela toto mínění nesdílejí, ale mladí ho většinou přebírají beze zbytku. Proto — když je náhodou veliký cit přepadne (a on je stále ještě přepadává), dostanou z něj především strach. Zdá se jim nepatřičný, dokonce nepohodlný, větší komplikace, méně svobody. Nehledají slova, která by jej vyjádřila, ale naopak taková, která by jej zastřela, ukryla, nevypádala na pospas nemilosrdnému světu. Hledají slova menší rozměrem než je slovo „láska“, a ne tak bolavá: tolerance, ohleduplnost, partnerství, sex. (V našem století se tenhle pojem poprvé v citové historii lidstva oddělil od pojmu láska. Nastal zajímavý posun, nad nímž by naše romantické, cituplné pradědečky jistě znovu ranila mrtvice: mladí lidé neváhají otevřeně diskutovat o sexu, ale — když už to musí být — pak velice cudně, na půl úst, jaksi bokem a jako „o něčem jiném“ mluví o lásce.) Jenomže tato menší slova nesdělují pravdu nebo alespoň ne celou. A ten, komu jsou určena, ten druhý a nejdůležitější, také nemusí uhádnout, že jsou pouze krycím manévrem, i když sám svůj cit ukrývá rovněž. Z toho vzniká permanentní nedorozumění, milostná ztroskotání a neurozy, které se v životě, na rozdíl od Šafránkovy komedie, odehrávají většinou bez úsměvu.

Poučení ze hry neplyne, protože jedná o věcech, v nichž jsou lidé nepoučitelní. Přestože může toto lehké zrcadlení těžkých životních situací leckomu pomoci, aby si trochu rozjasnil svůj vlastní zmatek.

Žánr komedie se v tomto případě neurčuje snadno. Je to jistě komedie lyrická, ale má zvláštní intonaci. Její děj není vlastně nic jiného než do konkrétních a názorných akcí převedené všechny ty city, pocity a polocity, myšlenky, nedomyšlenky i pošetilosti, kterých je každý člověk plný, ale které se v životě obvykle tak rychle a konkrétně nezhmotňují v činy, existují spíš v náznacích, v podtextech. Tady jsou vylákány na světlo a dotaženy ad absurdum. Výsledkem toho je, že skutečnost hry opřená o dostatek spolehlivých životních detailů, o množství reálií dnešního života působí přesto jako neskutečná, trochu snová, trochu bláznivá, absurdní.

Pro tuto svou vlastnost představuje Šafránková komedie (obsazením malá a nepříliš náročná na scénu, která snese jakýkoli náznak) tvrdý inscenační oříšek, úkol nezvyklý, odkazující inscenátory na jejich vlastní důvtip, protože v této zvláštní poloze se v současném divadelnictví nevyskytuje mnoho inscenací, z nichž by bylo možno čerpat vzory. Právě proto je možné ji vřele doporučit amatérským divadelníkům — těm, kteří, nehnání nelítostným provozem, si mohou ještě nad vlastní práci v divadle popřemýšlet,

kterí si mohou dovolit také něco zkusit, aniž by měli předem zaručený výsledek, a konečně těm, kteří se při své dobrovolné práci z libosti chtějí sami také bavit a těšit luštěním nezvyklých úkolů, vyžadujících samostatný úsudek.

Ale proč vlastně znamená ta malá Šafránková komedie takový inscenační problém? Odpověď musí začít trochu víc ze široka, než bývá na tomto místě zvykem.

Zobecněle tvrzení, že velký cit v dnešní době neexistuje, přešlo samozřejmě ze života také do divadla. A napáchalo tu dost škod. Potřeba prostoty je naplňována banalitou, věcnost je nahrazována bláseovaností, a rozum rozumářstvím. Dnes si skutečně jen největší herecký mistr, který tvoří umění a ne módu, dovolí vyjádřit naplno silné citové hnutí své postavy. Ti menší pak nehledají výraz pro cit, ale jen cit vhodný pro výraz, který je dnes už předem dán. Opravdu, nic nevzniká tak snadno jako klišé pravdivosti, věcnosti a střizlivosti.

„Herec sice vychází ze sebe, ale ze sebe fádního, prozaického, ničím neznepokojeného... Prostota, která je sama o sobě cílem, nikam přesně nemíří, pretenciózní, samolibá, je nejvíc rozšířeným klišé divadla... To je málo, že neříkáte ten monolog jako u Schillera. Neradujte se z prostoty, která rozměňuje téma!“ To volal před čtyřiceti léty Němrovič-Dančenko na mchatovce; dnes a u nás by mělo být toto volání také zaslechnuto.

Samozřejmě, že tento chmurný obraz nezahrnuje všechno, co se v našem divadle děje. Postihuje však bohužel velice výraznou tendenci, kterou od profesionálů přebírají přirozeně také amatéři, protože i oni chtějí hrát divadlo „moderně“. Na profesionálním i amatérském jevišti v každém případě — ať špatném či dobrém — převládá racionální přístup i výraz. Citové afekty postav jsou, když už není vyhnuty, podávány zciženě, to jest spíš jako odosobněná zpráva o tom, co postava cítí, než jako přímý odlesk bezprostředního vzplanutí. Zajisté, ve světové i naší drammatice existuje dost her, které tento přístup vyžadují. Ale chyba je v tom, že dnes je uplatňován — a ještě v pokleslé podobě — šmahem hlava nehlava.

Šafránková komedie se však takto hrát nedá. Nejen její tvar, ale přímo obsah by se tím obrátil vníveč. Její hlavní postavy žijí totiž jen citem a ničím jiným, nemají jiné charakteristiky kromě té, že okamžitě zveřejňují sebemenší záchvěv, změnu nálady, že mnohem intenzivněji cítí než myslí. A celá komedie se snaží upozornit právě na závažný a často přehlížený podíl irracionality v milostném vztahu a životě vůbec. Jen tehdy, budou-li především Vítek a Tereška vnitřně napjatí jak struny, dokáží-li v každé vteřině jevištního času na sebe navzájem i na své okolí skutečně, bezprostředně, senzitivně reagovat a jednat z citového impulsu dříve než promluví rozum, jen tehdy se může podařit, aby se komedie odpoutala od země a dostala nádech snu, nadreality, který nezbytně potřebuje. Není možné přehlédnout, že věcnost, racionálnost dialogů, debát o vzájemném vztahu, uvážlivost ve vztazích k ostatním postavám, je pouze zdánlivá. Tentokrát je to podmínka sine qua non: jako všechny lyrické komedie je i text Šafránkovy hry velmi křehký a snadno podlehne zkáze. Tou by pro ni byl nejen těžkopádný „realistický“ popis, ale také, a možná víc i Dančenkova samolibá a pretenciózní „prostota“. A byla by to škoda.

Alena Urbanová

3. OBRAZ

(Pozdní večer. Z kabinetu zní xylofon pod čtyřmi paličkami. Vítek stříhá v kleče prarodiči nehty u nohou. Vedle křesla stojí umyvadlo)

PRARODIČ: Vítku?

VÍTEK: Prosim?

PRARODIČ: Že nic neříkáš?

VÍTEK: Mám zítra přinést reklamu na zubní pastu Dentola.

PRARODIČ: To ti nezavídím.

VÍTEK: Proč se neusmíváš? Proč se... Mona Liza měla jistě své důvody, aby se usmívala zavřenými ústy... hloupá věta.

PRARODIČ: Už to máš?

VÍTEK: Zdaleka ne. Nedokážu se soustředit.

PRARODIČ: Moc mi ty nehty upížíš. Dost, a udělej matinku.

VÍTEK (se přesune k prázdnému křeslu, stříhá do vzduchu. Koncert náhle ustal): Dentola, Dentola... Oč lepší by byl Odol. Ráno Odol, večer Odol a budete neodolatelná.... Prarodiče, slyšíte?

PRARODIČ: Nehraj si s Odolem, nebo budeš zase ponocovat do rána. Dentola, Dentola! **VÍTEK:** Počkat. Zuby vyčistí do běla rodinná pasta Dentola. Prarodiče! Ha há!

PRARODIČ: Nejančil! A dávej pozor, vždyť jí stříháš koleno. (Z kabinetu vychází Vedoucí a Tereza)

VEDOUČÍ: Tak čao. Dobrou!

VÍTEK: Dobrou noc, pane Čubr. Otevřu vám vrata.

VEDOUČÍ: Zůstaňte v teple. Paní mi půjčí klíč.

VÍTEK: Aspoň vám přivolám výtah.

VEDOUČÍ: To taky dovedu.

VÍTEK: Dopřejte mi nějakou povinnost hostitele. Alespoň vám otevřu dveře, i když to jistě taky dovedete. (Otevře mu dveře na chodbu, oba vyjdou)

PRARODIČ: Hrál se na čtyři ruce?

TEREZKA: Ke konci jsme se dokonale sehráli.

PRARODIČ: Nikdy to nemá tak daleko dojít, abyste se sehráli. Toni, mohla ses někdy s cizím člověkem sehrát?

TEREZKA: Ale prosím vás, prarodiče, co si mám počít s tím člověkem?

VÍTEK (se vrací): Terezo, neshledávám tak docela v pořádku, že pan Čubr nosí v kapse náš klíč od domu.

TEREZKA: Snad se k nám nevloupá.

VÍTEK: Myslím, že bychom byli pohostinnější, kdybychom chodili odmykat vrata a pro ten účel si nechávali klíč doma.

TEREZKA: Dělam samou hloupost. Hraju s cizím pánem na xylofon, svěřím mu klíč od vrat... snad abyste si naši chytřejší hospodyně. Nebo ctnostnější.

PRARODIČ: Zvedněte nás. (Tereza a Vítek ho z každé stra-

ny podepřou a zvednou. Prarodič se protáhne) Dojdeme sami. (Jde bídě, ale jde k otevřenému oknu) Jsme žádostiví, jaký panuje povětrí. **VÍTEK:** Navečer bylo příjemně, svěže.

PRARODIČ: Nenapovídat. (Tereza stojí v koutku, poplákává do pěsti) Sbírá se na úplněk. (Vítek přejde k Terezce, rozevírá náruč)

TEREZKA (mu uhne): Hlídej prarodiče, ať neupadnou. (Vítek se postaví k prarodiči)

PRARODIČ: Kam se ta Praha pohrne? Tamhle bejval jabloněvej sad a nad ním les. Teď samej věžák. Kámen na kameni.

VÍTEK: Hned pod okny se zelená park. Krásný starý park.

PRARODIČ: Krásnejstarej park patřil ke krásnému zámečku. Zámeček lehnul, park tu straší dál. My voba se tak hodíme na sídliště stejně. Copak tady dělá staletá lípa? Jakživí jsme nemysleli, že se na ní budeme dívat z dvanáctého patra, vid, Toníčko zlatá. Ulož nás, hochu.

VÍTEK (tiše): Tereza je litostrívá.

PRARODIČ: No, pojď. (Vítek ho vede ke kabinetu. Prarodič zůstane stát u Terezy) Volal nějak... kterak von se jmenoval... jo, Fitipaldi. Hlásil se Fitipaldi z formule jedna.

VÍTEK: Fitipaldi? A co chtěl?

PRARODIČ: Jestli by ho Tereza nevala do dopravního oddělení. Že by tím vyvrcholila, povídal, jeho kariéra. (Tereza se zvedne, políbí prarodiče na tvář) Dobrou noc, prarodiče. (Zvoní telefon)

TEREZKA (zvedne sluchátko): Andrlíková. [Vyslechne větu volajícího, provinile se usměje na Vítku] Ne, ještě nespíme, Vítek ukládá prarodiče. (Vítek odvede prarodiče do kabientu) Ale to přece už ne! Ani pomyslení, Bedřichu! Je strašně pozdě a vůbec nechápu, jak ti něco takového mohlo... Máš podivné nápady. Ne, že bych neměla, nechci. Ty se zlobíš? (Zaražená) Na shledanou! (Váhavě odloží telefon, po krátkém zamýšlení prudce listuje v telefonním seznamu (Č č-č Čubr. Adalbert, Adam, Amos...)

VÍTEK (vychází z kabinetu): Nepotřebuješ něco?

TEREZKA: Hledám Čubra. Tady je osm Čubrů, Bedřichů, žádný na jeho adresu.

VÍTEK: Třeba bydlí u tatínka.

TEREZKA: Na to je moc dospělý. Má svou garsoniéro.

VÍTEK: Pěknou?

TEREZKA: Aby ne. Vydělá takových peněz... Teď se zeptej, jestli se mi jeho garsoniéra líbí.

VÍTEK: Já nechci vyzvídat.

TEREZKA: Už jsi vyzvídal, když ses ptal: Pěknou? Tebe samého ta otázka vylekala.

VÍTEK: Docela bezděky mi totiž uklouzla.

TEREZKA: Je to zálučná otázka. **VÍTEK:** Taky jsem si všiml. Ta otázka mě mrzí.

TEREZKA: Mě mrzí, že by tě teď každá odpověď pokořila.

VÍTEK: Tohle je vzácný případ, kdy víc zraňuje šetrnost.

TEREZKA: Neznám Čubrův byt. (Vítek se blaženě usmívá) Ale neříkám, že ho nepoznám. Jak se ti líbí Čubr? (Nevyčká odpovědi, hned mluví dál) V podniku ho nemají v lásce, je uzavřený, s nikým se nekamarádí a za každou cenu vždycky prosadí svou. Přitom mu těžko můžou něco vytknout, leda ty jeho drsné způsoby. Teď už je taky znáš. Myslím, že v bytě dělá Čubr dojem jako lidoop na návštěvě.

VÍTEK: Přesně tak. Většina lidoopů říká hostitelce drmol.

TEREZKA: Nikdy nebude roztomilý, dokonce ani milý. Chudák. Ale proč o něm tolik...

VÍTEK: Znepokojuje tě.

TEREZKA: Znepokojuje? ... (Prudce) Složila jsem povídku. Tvému vkusu by mohla vyhovovat, protože je tam historie a taky něco ze života. Určitě se ti bude líbit. Ta povídka. Není napsaná, já ji přednesu zpaměti. Byl král, sedal si radši na koně než na trůn, a mám tě ráda. Tomu královi chyběly oči, tak musel důvěřovat koni, že jede správnou cestou do správné bitvy, a já tě mám ráda. Kůň zase neznal zeměpis, tak nosil krále sem a tam, a mám tě ráda. V bitvě se krále bez očí bojí přítel i nepřítel, protože rozdává rány jako o posvácení a je mu jedno, kam se natočil kůň, a já tě mám ráda. Na druhé straně neuhádne, od koho ji chytí na den svatého Rufo u Kresčaku, kam ho zanes kůň, protože neznal zeměpis ani dějepis, a mám tě...

VÍTEK: Koho? Pro koho jsi tu povídku složila?

TEREZKA: Přece... (vzhlédne, udivena otázkou. Chvilí přemítá)... pro pana vedoucího.

VÍTEK: Hezká povídka. Veselá. Zamílovaná. A už je to tady. Moje žena se zamilovala do vedoucího.

TEREZKA: Proč s takovým posměchem? Proč s takovým surovým posměchem?

VÍTEK: Z bezradnosti, Terezo. Neumím to přijmout s upřímným potěšením.

TEREZKA: A co mlčet o tom bys uměl?

VÍTEK: Jistě. Ale bude to jako oddělit se. Pak už jen poroste vzdálenost. Nezlob se, hrozně otravuju. Házím se jako kapr, když ho bouchnou moc málo. Vezmi mě palicí. Řekni tvrdě a zřetelně: Konec, Vítku, chci volnost, chci vedoucího a ty táhni. — Pro jistotu ještě přidej: Už tě nesnáším! Táhni!

TEREZKA: Co když mě potkalo zvláštní neštěstí, že ses mi neznelibil, že mi asi dokonce zůstáváš stejně milý.

VÍTEK: Stejně jako pan Čubr? To mě hřeje.

TEREZKA: Zase jízlivost! **VÍTEK:** Ale ne. Budme stateční. Zahod, Terezo, prosím tě, aspoň na chvíli všechny ohledy. Polož si otázku, jestli tě ke mně neváže už jenom zvyk a soucit. Myslím si totiž, že v lásce je každá náhražka jed. Proto musíme změnu ihned hlásit. Ani stínem ti nebudu stát v cestě, jakmile...

TEREZKA: Ty mi přímo vnucuješ volnost.

VÍTEK: Už několik večerů se o ni ucházíš.

TEREZKA: Někak si přestáváme rozumět.

VÍTEK: Ne poprvé. Jsme k sobě vždycky ohleduplní a zdvořilí. Máme takzvané krásné manželství, nic se nemůže stát. Ale stalo se, stala se zlá věc, snad když jsme spali, nevím kdy. Laskavost se nám vetřela místo lásky. Je to jako kdyby zůstaly šaty a tělo zmizelo. Ten příměr není špatný. Laskavost znamená pro lásku jen jeden převlek, nejspíš vycházkový. I když to bývá velmi slušivý převlek, je jenom jeden z šatníků.

TEREZKA: A co nám chybí?

VÍTEK: To ostatní. Pláč, smích, bouřlivé scény. Žárli-vost! A ovšem taky milování, až se třese dům.

TEREZKA: A ovšem taky nadávky, sem tam nějaká facka, křik a rozchody. Žárli-vost. Rekl jsi žárli-vost? Tys řekl žárli-vost. Ještě toho trochu a můžeme jít — od sebe.

VÍTEK: Už jsme dojeli na konečnou?

TEREZKA: Zdá se mi, že je v dohledu.

VÍTEK: Tak blízko? Neplač, Terezo.

TEREZKA: Ale co si počneš, když zůstaneš sám?

VÍTEK: Někak si musím poradit. Snad nezůstanu na věky sám.

TEREZKA: Řekla bych, že se ti náš rozchod docela hodí. Nebo ne? Hodí, víd.

VÍTEK: Přestaň už plakat, miláčku. (Osušuje jí oči kapesníkem)

TEREZKA: Já pláču, protože máš plné oči slzí. To je mi líto. Kdybys měl zůstat sám... tak ten konec odložíme.

VÍTEK: A oba se budeme trápit. Ne.

TEREZKA: Myslíš si na někoho? Odložíme.

VÍTEK: Kvůli mě, ze soucitu? ... Potkávám každé ráno dívku, tedy už dospělou dívku, vždycky se usmívá, jako že ji mám oslovit. Provedu to. Abys nemusela žít s nenáviděným mužem a já v trojúhelníku. Počkej, dojdou ti pro kapesníček.

TEREZKA: Dokud jsme žili spolu, sušivals mi slzy i jinak než kapesníčkem. (Vítek jí odstraní slzu polibkem. Padnou si do náručí a oba silně pláčou)

KaBAREtní Proměny

VLADIMÍR JUST

ZROD KABARETNÍHO HERCE IV.

Přítomnost smíchového aspektu, kterou jsme tu minule zjistili, je ovšem — uvědomíme-li si podstatu daného typu divadla — jenom logická. Autorské herectví (divadlo), které je postaveno na **vzájemném, oboustranném toku informace mezi jevištěm a hledištěm** — a které musí tudíž i umět pohotově dešifrovat to, co momentálně vysílá či nevysílá publikum — takové herectví (divadlo) bude vždy inklinovat ke komickému žánru již z toho důvodu, že právě smích dokáže nejrychleji sjednotit různorodé publikum do jednotné, snadno vnímatelné, smyslově názorné reakce — bez tohoto sjednocení by partnerský dialog byl nemyslitelný.

Komunikační zřetel má rozhodující význam i pro hledání specifiky **kabaretního prostoru**. Viděli jsme, že herec kabaretního typu si nalezl a nalézá prostor pro svou hru zpravidla v intimním, malém, sklepním nebo jinak atypickém prostředí hlavně pro svůj vztah k publiku, pro co nejtěsnější kontakt s ním. V tom jsou česká divadla malých forem, jež budou předmětem našeho zájmu, jistě součástí progresivních antiiluzivních (či „antikukátkových“) celosvětových tendencí, patrných v nejrůznějších variantách experimentálních forem divadla. Nelze popřít, že soudobý herec tak častý úprk do „antidivadelní“ kolektivity klubového, arénního, manéžového či vinárenského prostředí není ničím jiným, než pozoruhodným pokusem o návrat ke starším, předměšťanským formám pouličního či sálového divadla, umožňujícím prostorově všestrannější kontakt aktérů s diváky.

Z hlediska potřeb symetrického, plnohodnotného dialogu s hledištěm je to ovšem někdy pokus poněkud problematický. Exploze kruhového, arénního hraní v sedmdesátých letech (které se postupně stalo v malých divadlech takřka závaznou a zavazující konvencí) obnažila totiž znovu problém komunikace: kontakt s divákem tu probíhá spíše v symbolické, „předvymyšlené“ a vnějškově fyzické rovině (znáte to: herci se s naprogramovanou spontánností diváků často přímo dotýkají, hrají mezi nimi apod.), než v rovině aktivní, myšlenkově i emo-

tivně vnitřně podložené spolupráce. Řečeno lapidárně: nejde tu o dialog, nýbrž monolog, v němž je divák degradován na hercovu rekvizitu a stává se pasivním, křečovitým a vystrašeným objektem manipulace.

V tomto světle kupř. vyhraněný prostorově-divadelní názor Studia Y a jeho dlouholetého uměleckého vedoucího Jana Schmida (stručně řečeno: kdo chce s divákem vést dialog, musí stát k němu čelem, nikoli zády) není ani tak projevem tradicionalismu či staromilského lpění na překonaném kukátkovém prostoru, jako spíš citlivou obranou elementárních podmínek divadelní komunikace.

Herectví, jež bude předmětem našich úvah, nazval před lety Jindřich Honzl — ve vrcholném provedení Voskovce a Wericha — **herectvím „inspirovaným“**. Chtěl tím vyjádřit tvůrčí, nereprodukční a autorsky inspirovaný charakter jejich tvorby. Jindy se totéž herectví nazývá **herectvím „improvizovaným“**. Zůstaňme přesto prozatím u možná ne příliš lichotivého termínu „kabaretní“ — prostě proto, že „inspirovaný“ je termín příliš ideální (mnohým výkonům z oblasti kabaretu bychom tímto termínem poněkud fandili) a zároveň příliš obecný (inspirace by měla ležet v základech jakékoli tvorby a nemůže být tedy rozlišujícím známkem; mistři kamených i kamenějících scén by se mohli cítit dotčeni). Termín „improvizovaný“ by zase neúměrně zužoval možnosti výběru a hodnocení osobností (kdo to u nás opravdu a nemarkýrovaně dělá?). Proto budeme mluvit převážně o „kabaretním“ herectví (čimž budiž zároveň míněno herectví jak „autorsky inspirované“, tak i „improvizované“).

Shrme tedy tři nejdůležitější vlastnosti tohoto herectví, které z našich dosavadních úvah plynou:

1. **autorství** (situace přítomného originálu),

2. **montáž jednotlivostí a proměn** (skrytá či zjevná „poetika čísel“),

3. **aktivace diváka** jakožto nejen recipienta (příjemce), nýbrž i expedienta (původce) zprávy, vysílané „ted“ a „tady“ v místním, časovém i společenském slova smyslu. (Je to koneckonců aktivita, kterou vyžaduje kabaretní

poetika již svým zpravidla ne zcela definitivním, dovršeným tvarem; ale i v případech naprosto detailní režijní fixace jednotlivých složek je tato aktivita automaticky vzbuzována právě poetikou jednotlivostí: všechno „velké“ vynucuje si svým tvarem úžas, „není k tomu co dodat“ — zatímco všechno „malé“ vyžaduje jaksi naši spolupráci, „žádá si být doplněno“.)

Tyto tři aspekty naznačují i základní směry analýz a kritéria hodnocení jednotlivých výkonů v této zanedbané oblasti.

Uvažovat o těchto základních aspektech bylo po mém soudu nutné i proto, abychom kupř. (což se děje takřka denodenně) nekritizovali konkrétní výkon třeba právě za to, co tvoří jeho specifiku. Charakteristickým dobově reprezentativním příkladem takového přístupu může být kupř. recenze z Divadelních novin z roku 1960 na prvou hru divadla Semafor — Člověka z půdy — a konkrétně hodnocení samotného autora hry jako herce:

„Kámen úrazu je v tom, že Suchý prostě herec není: že může získat toliko větší zběhlost v jevištním pohybu a mluvě... V této konstelaci ovšem Suchý vévodí ve schopnosti navázat **živý a bezprostřední styk s diváky**; naštěstí je i **slušný tlumočník či vypravěč vlastních literárních prací...**“ (podtrhl VJ).

Co se tu vlastně říká? Suchý podle recenzenta není herec, i když „vévodí“ (podotýkám, že v tomto představení šlo o „vévodění“ mj. i vedle Miroslava Horníčka!) v tom, co tvoří základní, byť teprve se klubající hodnotu jeho herectví: ve schopnosti navázat bezprostřední kontakt s divákem a v jevištní autorské seberealizaci.

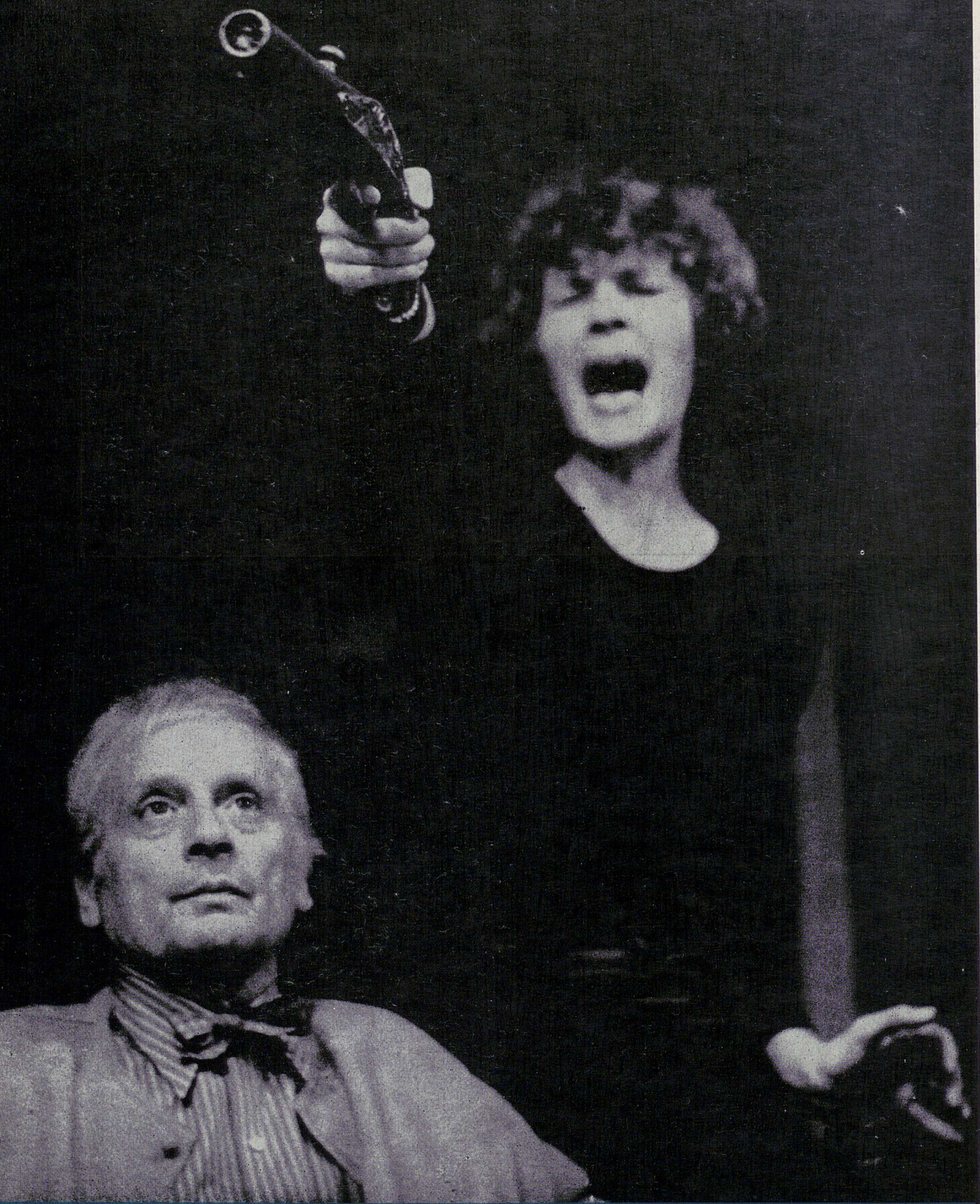
Toto recenzentovo klasické dobové svědectví (mimoходом: sám recenzent — M. Lukeš — psal o pouhopouhý rok dva později na totéž téma nepoměrně zaskvěceněji) nechť nám tedy nyní poslouží jako jakási negativní definice: právě to, co kritika konce padesátých a počátku šedesátých let pod pojem „herectví“ vůbec nevztahovala (autorství, kontaktáž diváka), tvoří dvoutřetinovou podstatu herectví, jež budou věnovány následující kapitoly.



Kabaretní Proměny



Jiří Suchý
SEMAFOR 1962



MDP Rokoko – Ota Šafránek: Střelba na reklamního textaře. Foto M. Tůma