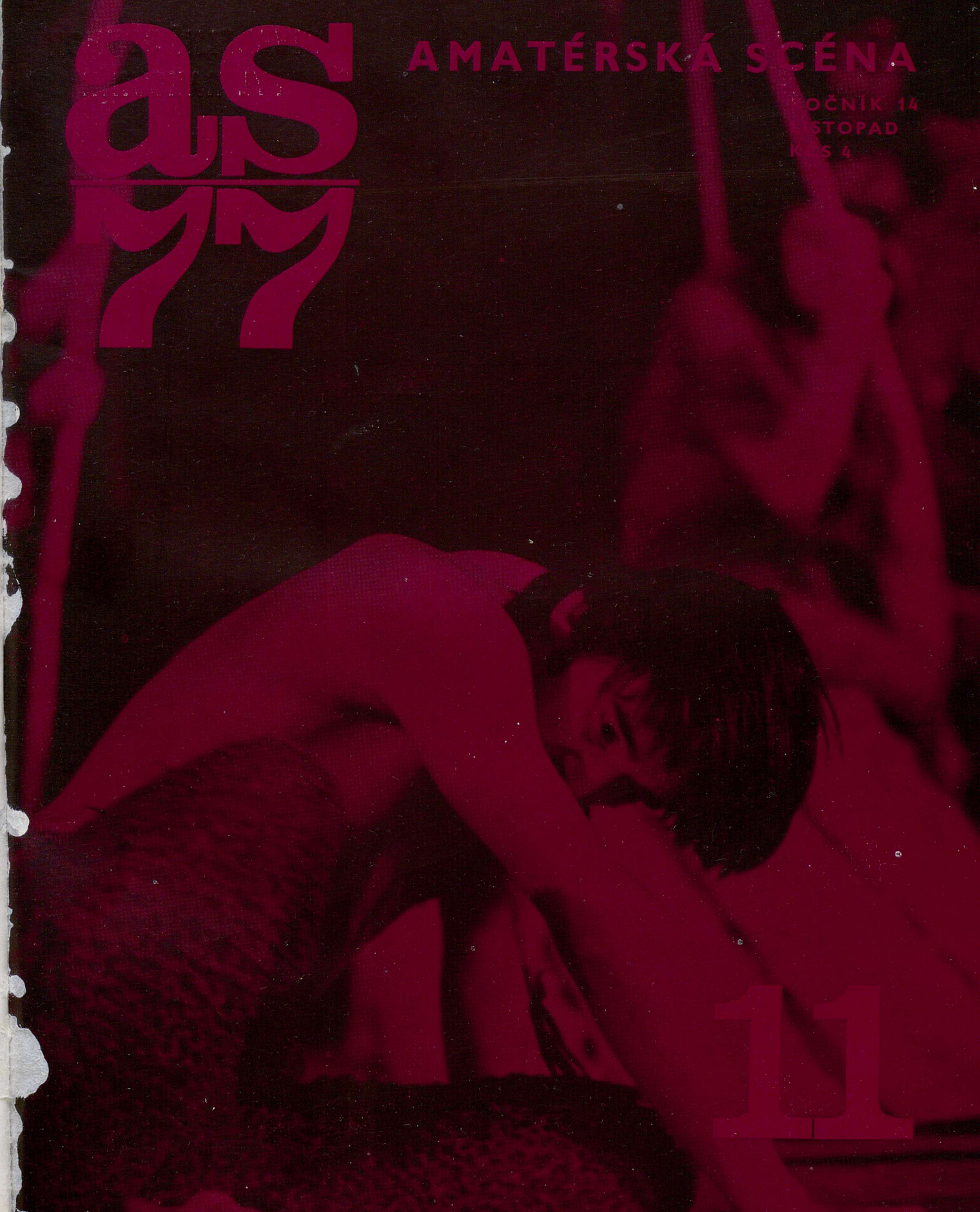


as
77

AMATÉRSKÁ SCÉNA

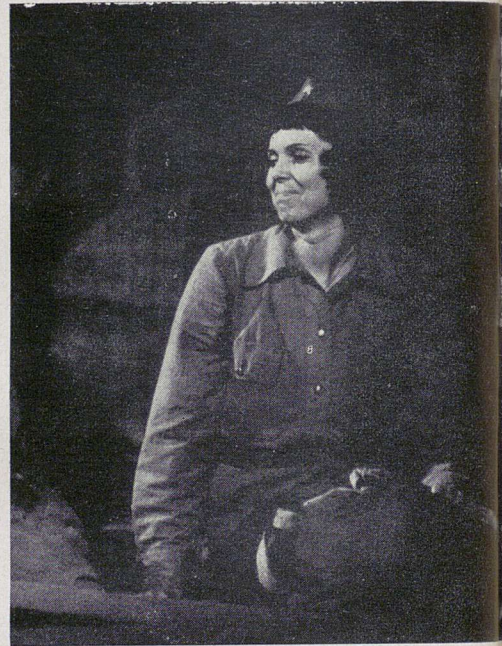
ROČNÍK 14
LISTOPAD
K 5 4



11

DIVADELNÍ SOUBOR TYL RAKOVNÍK

Boris Vasiljev: ... a jitra jsou zde tichá.
Vítězné představení 47. Jiráskova Hronova
na snímcích V. Špůra



Začít fakty, vypočítávat všechno, co se událo a seběhlo, je nemožné. Na to by bylo potřeba ne několik rádek, ale celé rozsáhlé knihy. Ještě nikdo ji nenapsal — i když by to byl úkol nad jiné zajímavý. Ta kniha by měla prostý titul: Vliv Velké říjnové socialistické revoluce na české divadlo. Asi by se ukázalo, že tahle kniha by nějakým způsobem obsáhla drtivou většinu všeho velkého a podstatného, co se v českém divadle za posledních šedesát let stalo. Neboť ať už se české divadlo dostávalo k poznatkům o divadle sovětském jakkoliv, ať už důvody, proč ten nebo onen divadelník projevil takový či jiný zájem o sovětské divadlo, byly jakékoliv, nakonec se téměř všichni umělci vskutku hodní toho jména nějakým způsobem seznamovali s tím, co se děje v divadle státu, který se zrodil z výstřelů Aurory.

A mnozí z nich si uvědomovali, že nejde jen o divadlo. Že jde o dějinné řešení. Nejzásadnějších otázek společenských — a tedy i divadla. V té knize by samozřejmě musela být fakta. Kdo, kdy, proč, jak. A říkám znovu: byl by jich úctyhodný počet. Jenže historie nejsou jenom fakta. Historie je také schopnost lidí pochopit objektivní zákonitost vývoje a svou činností mu napomáhat. Chcete-li jinak: historie je nejenom součtem událostí, ale i výkladem toho, co lidé dokázali správně či nesprávně pochopit, dobře či špatně udělat pro to, aby šel vývoj kupředu.

České divadlo se nemusí ani v nejmenším stydět za to, jak pochopilo význam Října. Nejde jen o to, že mnozí z divadelníků dokázali velice brzo rozpoznat, že sovětské divadlo znamená mohutný a jedinečný umělecký proud. To ostatně nebylo pro jenom trochu citlivého tvůrce či teoretika těžké. Neboť ta novost, svěžest, velkolepost a průraznost byla tak silná, že prostě musela strhovat. Jen člověk naprosto zaslepený nenávisí a zběsilým hněvem mohl zavřít oči před tím, že na půdě sovětského státu, uprostřed nelehkých prvních poválečných let, se zrodil jeden z největších jevů evropského i světového divadla moderní doby. Tohle tedy nebylo těžké poznat. Šlo o jiné poznání; o poznání, které muselo vyvodit důsledky z toho, že to byl právě sovětský stát, sovětská společnost, jež umožnily tento rozvoj. Šlo právě o poznání dějinného smyslu toho, proč právě na této půdě a v těchto podmínkách vznikl onen jev.

Ani tomuto poznání se české divadlo nevyhnulo. Dalo by se to možná napsat takto: byli v českém divadle mnozí, ba početní, kteří rozpoznali, ocenili a oslavili velikost a sílu sovětského divadla. Ale byli i další, kteří za touto silou a velikostí ucítili, poznali a oslavili i velikost a sílu revoluce, která změnila svět. A pochopili, že i divadlo musí být součástí této revoluce.

Studujeme dějiny českého divadla a dobře víme, že jeden jeho mohutný, a skoro bych řekl, vůdčí proud mezi oběma světovými válkami byl ideově a umělecky velice těsně spojen právě s revolucí. Stejně tak dobře víme, že tento proud vnesl do vývoje českého divadla momenty, jež zna-

menaly zásadní převrat v mnoha otázkách, a že vydal výsledky, které jsou naší trvalou pýchou. Jenže: jsme příliš odborníky a někdy pro samé stromy nevidíme les.

Ano, je pro nás samozřejmé, že bez jasného a cílevědomého třídního zaměření protikapitalistického a protiburžoazního, bez pevného spojení s dělnickou třídou, by prostě nic z toho nebylo, o čem byla řeč — žádný zásadní převrat, žádné vynikající divadelní výsledky. Ale zapomínáme na jedno. Nebo to alespoň nezdůrazňujeme: všechny ty proměny divadla se odehrály a staly ne jenom jako součást izolovaného divadelního dění, které si na vlastním písečku řešilo své problémy. Byly součástí dějinného řešení najít a dát novou — revoluční — základnu a nové postavení kultuře a umění vůbec.

Vracíme se stále a znovu k mnoha článkům těch, kteří toto dějinné řešení mezi oběma válkami hledali. A stále znovu mne uchvacuje schopnost klást otázky a hledat odpovědi právě na úrovni, jež odpovídá velikosti historie, již započal Říjen. Ano vím, bylo tam mnoho chyb, omylů, slepých uliček. Hodně jich pramenilo z neznalosti, mnohé z nedočkavosti, některé z politické a teoretické nepřipravenosti a jiné zase z jakési nedůtklivosti vůči všemu, co se zdálo být starým a překonaným. Ale to vše je pro mne druhořadé. Na místě prvním přede mnou vystupují lidé, kteří pochopili, že začínají zcela nové dějiny, že svět byl změněn. Že se otevřela nová epocha — a ani kultura a umění si tváří v tvář tomuto faktu nemůže dovolit malost a prostřednost.

Tady bych viděl smysl a nehlubší význam knihy, o níž byla řeč. V tom hledání a realizování divadelního umění, divadelních představení i divadelní teorie, jako nepřetržitého řetězu kultury a umění, jež roste z nové společnosti, kterou vytvořila dělnická třída. A kde každá otázka — má-li být práva dějinnému duchu VŘSR — musí být položena právě jako článek tohoto řetězu.

Máme v amatérském divadle mnoho problémů. Týrá a trápí nás řada otázek. Uvažujeme o spolupráci amatérů a profesionálů, o podobě metodické pomoci, o scénografii amatérského divadla, o jeho dramaturgii a o dalších mnoha problémech. Ale nezapomínejme na jedno: tohle všechno není izolovaná oblast. Přes všechnu specifickou je to součástí nejenom celku českého divadla, ale celku české kultury a českého umění. A tedy této socialistické společnosti vůbec. Dílčí řešení amatérských problémů jsou nutná, potřebná, žádoucí. Ale mohou mít opravdový smysl jenom tehdy, budeme-li je vidět jako součást onoho řetězu, o němž byla řeč. Jenom tehdy se i naše současné amatérské divadlo přihlásí k těm nejlepším tradicím, které vztahu českého divadla k Velké říjnové socialistické revoluci daly skutečný historický smysl a význam. Jenom tehdy bude každé řešení třeba nepatrnou částíčkou tohoto dějinného řešení, které začalo před šedesáti lety.

aby slova nepadala do trávy

Ve Středočeském kraji je situace amatérského divadla charakterizována těmito skutečnostmi:

Praha, kulturní centrum s jedenácti profesionálními divadly, je snadno dosažitelná, mimo to ve Středočeském kraji pracují další tři profesionální činoherní divadla a jedno profesionální divadlo loutkové. Síť amatérských divadelních souborů je poměrně hustá, ale pro diváky. V kraji pracuje 152 amatérských divadelních souborů, z toho třetina městských.

Obyvatelé Středočeského kraje tedy mají co do kvantity dostatek příležitostí ke kulturnímu vyžití a mohou si tudíž vybírat. Protože drtivá většina souborů nehraje jen pro vlastní potěšení, ale pro diváky, bere na sebe, ať chce nebo nechce, odpovědnost za společenské působení na veřejnost. Amatérské divadlo se tak stává nedílnou součástí kulturně-politické fronty celého kraje a vedle svých specifických úkolů musí plnit i úkoly, které kulturní frontě dal XV. sjezd KSČ.

Má-li amatérské divadlo plnit tyto úkoly a dosahovat maximálního společenského účinku na diváka, pak to ve Středočeském kraji znamená zvyšovat především kvalitu práce amatérských souborů. Je v první řadě třeba dobře hospodařit silami a neplýtvat jimi.

V kraji pracuje 15 souborů, které kvalitou svých inscenací můžeme zařadit mezi vyspělé. Především soubory středně vyspělé je potřeba získat pro myšlenku vytvoření tříletého plánu práce, v němž by byly zachyceny hlavní vývojové tendence jak v složení souboru, tak v rozsahu jeho působení, v sebevzdělání, dramaturgii, inscenač-

ním stylu atd. I když samozřejmě tento plán dozná v průběhu tříletého období změn, protože by neměl být neměnným dogmatem, přece jen by přiměl soubory, aby o své práci uvažovaly s větší časovou perspektivou, která zaručí i cílevědomější přípravu.

Dále je třeba koordinovat činnost amatérských souborů jak mezi sebou, tak s činností profesionálních divadel. Tady vystupuje do popředí především oblast dramaturgie, která je základem práce každého divadla, amatérského či profesionálního. Nač do nekonečna opakovat obehnané tituly, když dramaturgické možnosti jsou dnes tak široké, že je možno vytvořit nejobzřadnější paletu titulů. Je k tomu zapotřebí znát, číst, mít širší rozhled.

Na pomoc souborům v této oblasti organizujeme pravidelné dramaturgické konzultace, jejichž úkolem je informovat o nových titulech především v současné dramatičce socialistických států, upozorňovat na repertoárové oblasti opomíjené buď z neznalosti, či inscenační bezradnosti, usilovat o takový výběr titulů, který by svou objektivitou a uměleckou kvalitou provokoval fantazii členů souborů a dával jim možnost zdokonalovat to, co už dovedou, a v poslední době také pomáhat při spolupráci souboru s autorem. I v ediční činnosti věnujeme pozornost dramaturgickým otázkám, jak o tom svědčí dosud vydané tituly (Aktovky, Mládež v současné dramatické tvorbě, Tvorba dramatiků socialistických zemí atd.).

Přestaňme s objevováním objeveného a naopak maximálně využívejme toho, co už objeveno bylo. Připadalo by nám směšné objevovat, že pes

má čtyři nohy. Ale nepřipadá nám směšné, dokonce někteří to vydávají za chvályhodný rys amatérismu, když totéž děláme v amatérském divadle. Bylo už dávno objeveno, jak udělat dramaturgický rozbor textu, jaké jsou zásady režijní práce, na jakých základech spočívá práce herce, jaké požadavky by měla splňovat práce jevištního výtvarníka, jak by měla vypadat organizace práce v zákulisí atd. Nicméně řada souborů tyto objevené pravdy nezná, nebo je pracně objevuje znovu, zbytečně ztrácí čas, energii i elán.

Poskytnout souborům pomoc v oblasti, která by se dala nazvat „jak na to“ se ukazuje v poslední době, kdy do řady souborů přišlo mnoho mladých lidí, obzvlášť nutná. Ukazuje se, že dosavadní praxe pořádat méně přednášek, při nichž posluchači jen pasivně poslouchají, více seminářů a individuálních konzultací, při nichž se účastníci pod odborným vedením prakticky učí metodě práce, jak dramaturgicky rozebrat hru, metodě režijní či herecké práce, je správná a účinná. Pět let existovalo ve Středočeském kraji Krajské scénografické studio, které po vzniku Ústřední scénografické školy zaniklo, ale jeho posluchači pokračují v práci v této nově založené škole. Od 1. ledna 1978 začne pracovat Lidová konzervatoř se dvěma odděleními — hereckým a režijním. Dosavadní seminární praxe bude rozšířena i na pohybovou výchovu a jevištní mluvu ve větší míře, než tomu bylo doposavad. Je totiž třeba, aby tato pomoc poznávat objevené nebyla poskytována jen vyspělým souborům, ale i těm, které mají předpoklady stát se vyspělými. Je samozřejmě, že i v této oblasti pomáhala a bude pomáhat ediční činnost titulů, vydanými v minulosti, i tituly, jejichž vydání se chystá.

Je dobré poskytnout souborům mož-

NOVÁ ÚSTAVA SSSR

V roce 60. výročí Velké říjnové socialistické revoluce byla přijata nová Ústava SSSR. Tento samotný fakt jaksi symbolizuje všechny souvislosti vývoje prvního socialistického státu s ideemi velkého Října.

Návrh nové ústavy se dostal do popředí zájmu nejen v sovětské společnosti a byl podrobně komentován ve státech socialistické soustavy, ale nešel zájmu (ať z těch či oněch hledisek) ani ve státech s odlišným státním zřízením. Naše veřejnost byla s návrhem podrobně seznamována. Tak, jak si to zaslouží tento základní zákon závazný pro všechny státní orgány, instituce, zařízení, družstevní a společenské organizace i pro občany. Nová Ústava SSSR velmi srozumitelně a zároveň hluboce vědecky nejen zobecňuje zkušenosti z výstavby a rozvoje sovětského státu a společnosti za posledních 40 let od přijetí minulých sovětských ústav, ale v podstatných rysech shrnuje poznatky rozvoje socialistické společnosti a státnosti celého společenství socialistických zemí.

Ústava ovšem nejen bilancuje, ale obsahuje ve svých jednotlivých částech i prvky programové. Zejména proto může být v mnoha směrech poučná i pro státy ostatní.

Vedle nové úpravy politického a hospodářského systému je v Ústavě SSSR zahrnuta samostatná hlava o sociálním rozvoji a kultuře. Toho důkazem je hlava III., v jejímž článku 27. se píše: „Stát pečuje o ochranu, růst a rozsáhlé využívání duchovních hodnot k mravní a estetické výchově sovětských lidí a ke zvyšování jejich kulturní úrovně. V SSSR se všemožně podporuje rozvoj profesionálního umění i lidové umělecké tvorivosti.“

Tato skutečnost je výsledkem cílevědomé a smysluplné kulturní politiky socialistického státu. Protože socialismus znamená jen materiální zlepšení života pracujících, ale také rozmanitější a bohatší kulturní život. Přezírat moment kulturnosti by znamenalo degradaci ideálů socialistické společnosti na přízemní maloměstskou rovinu. Realizátorem dalšího

nost konfrontovat výsledky své práce nejen s okruhem známých, příbuzných a příznivců, ale s co nejširší veřejností na jedné straně a odbornými porotami na straně druhé. Proto je ve Středočeském kraji pořádána řada přehlídek soutěžních i nesoutěžních různého stupně. Ročně 9 místních, 9 okresních, 10 krajských a 3 ve spolupráci s jinými kraji. Jejich zaměření je různé: přehlídky her pro dospělé, přehlídky her pro děti, tvorby socialistických států, ruské a sovětské tvorby, festival české klasiky, souborů s více jak stoletou tradicí, dětských souborů, festival mladého amatérského divadla v Poděbradech, do něhož jsou zahrnuty i žánry tzv. malých forem, a přehlídka práce agitačních skupin.

Na těchto přehlídkách a festivalech mají amatérské soubory možnost konfrontovat výsledky své práce s širokou veřejností, porovnat své výsledky s výsledky práce jiných amatérských souborů, seznámit se s klady i nedostatky své práce na základě rozboru provedeného odbornou porotou a konečně tříbit vlastní kritické schopnosti na diskusích a seminářích pořádaných v průběhu přehlídek. V této praxi budeme i nadále pokračovat, stejně tak i v seminárním školení porotců-amatérů i v zásadě, že hodnocení poroty jsou veřejná. Práci v této oblasti usnadňuje skutečnost, že byly vypracovány statuty krajských akcí a koordinována práce přípravných výborů. Od 1. ledna 78 začne vycházet jako tiskový orgán krajského poradního sboru i metodický list, věnovaný problematice amatérského divadla v němž bude pamatováno i na odborné kritické hodnocení amatérských divadelních inscenací.

Vzhledem k tomu, že v kraji nepracuje divadlo pro mládež, je třeba věnovat zvýšenou pozornost této oblasti. V kraji pracuje už řada amatér-

ských souborů, které hrají pro děti a mládež. Některé z nich dosahují úrovně, která svou kvalitou přesahuje hranice kraje. A i když počet souborů hrajících pro děti a mládež roste (kolem 20), je jejich počet stále nedostačující. Bude třeba získat i ty soubory, které hrají jen pro dospělé, aby se ve své práci věnovaly i divadlu pro děti a vyburcovat z lhostejnosti některá okresní kulturní zařízení, aby s daleko větším zájmem podporovala tuto činnost.

Nejslabším článkem v řetězu amatérského divadla ve Středočeském kraji je dětské divadlo. Nedostatek zkušených vedoucích, kteří by dovedli s dětmi pracovat systematicky, ale zároveň vynalézavě, je hlavní, i když

ne jedinou příčinou této neutěšené situace.

A konečně je nutné umět si najít spolupracovníky, kteří jsou odborně na výši, kteří jsou dobrými pedagogy a psychology a mají vztah k amatérskému divadlu i pochopení pro jeho specifiku. Takoví lidé se najdou jak mezi amatéry, tak mezi profesionály. V boji o vyšší kvalitu amatérského divadla mohou být tito spolupracovníci prospěšní jako lektori seminářů a konzultací, jako umělečtí poradci jednotlivých souborů, jako členové odborných porot. Odříkat se jejich spolupráce ve jménu „čistého amatérismu“ by bylo stejně směšné, jako obje-
 vovat, že pes má čtyři nohy.

J. STRNAD a J. DROBNÁ



rozvoje kulturní politiky je především sama kulturní oblast, před níž stojí a bude stát celá škála úkolů. Jestliže je však vyzbrojena teoretickým základem marxismu-leninismu, bohatými a prověřenými praktickými zkušenostmi a silným lidským tvořivým potenciálem, je nabíledni, že z plnění těchto náročných úkolů vyjde se ctí. Stát spolu se společenskými organizacemi všemožně tuto tvůrčí činnost nejen podporuje, ale dbá i o to, aby výsledky veškerého tohoto snažení sloužily všemu lidu.

Rozvoji umělecké tvořivosti lidu věnují mimořádnou péči jak sověty, tak i stranické orgány, odbory, organizace mládeže i instituce, jejichž náplní je zájmová umělecká činnost. Proto může v kolektivech ZUČ působit více než deset procent obyvatel. S početním růstem můžeme konstatovat i rozvoj kvalitativní. Další možnosti otevírá i 41. článek (VII. hlavy) nové Ústavy SSSR: „Občané mají právo na odpočinek. Toto právo je zajištěno 41hodinovou týdenní pracovní dobou...“, dále citujeme „... jakož i rozšiřováním sítě kulturních, osvětových a léčebných zařízení, rozvojem masového sportu, tělovýchovy a turistiky, vytvářením příznivých možností

pro odpočinek v místě bydliště a dalších podmínek pro racionální využívání volného času.“

Z uvedeného jasně vyplývá, jak jsou v nové Ústavě SSSR zakotveny zásady pro praktickou realizaci kulturní politiky socialistického státu, který tuto oblast nikterak nepodceňuje a chápe její význam pro rozvoj celé společnosti.

V socialistické společnosti se kultura v důsledku socialistického přehodnocování hodnot stává sama hodnotou, a to jednou ze základních a stále nepostradatelnějších hodnot způsobu života socialistické společnosti a státu. Tomu odpovídá zcela zákonitě též její význam v socialistickém státním zařízení a její postavení v nové Ústavě SSSR samotné.

PAVEL BOŠEK



JIŘÍ BENEŠ

* 19. 1. 1925 – † 5. 10. 1977

Je to smutné psát nekrolog za Jiřího Beneše. Nemohu stále věřit, že už se nebudeme setkávat na přehlídkách od Spišské Nové Vsi po Hronov, že spolu neposedíme v redakci, že se nebudeme scházet na schůzích SČDO nebo Ústředního poradního sboru, že nebudeme snít na březích mohelnického jezera o nových Hronovech, že spolu nepůjdeme naší stezkou z Vysokého do Jablonečka v kraji, který nám tak přirostl k srdci. Rozum se prostě vzpírá uvěřit, že Jirka není mezi námi.

Nechci v těchto příliš bolestných dnech myslet na to, čím vším Jiří Beneš byl pro naše ochotnické divadlo, co znamenal jako šéfredaktor Amatérské scény, režisér, kritik, předseda Ústředního poradního sboru; nejbližší dny nám ukáží, jak hluboce se jeho odchod toho všeho dotkne. V posledních dnech jsem mnohokrát v duchu probíral naše setkání, rozhovory, všechna ta lidská trápení, ale i radosti uprostřed divadla, toho kouzelného místa fantazie, smíchu i slzí, které nás přitahovalo, v němž jsme se cítili dobře a které jsme měli rádi.

České ochotnické divadlo má své hodnoty divadelně estetické i společensky etické. Má neopakovatelnou atmosféru, má své vnitřní mravní zásady, svou kritičnost a hlavně velikost přátelství těch, kteří ochotnické divadlo dělají a kteří s ním žijí. To všechno lidsky krásné pomáhal budovat především Jiří Beneš. Čtème jeho kritiky, jeho studie, vybavme si jeho vystoupení v porotách, jeho závěrečná hodnocení přehlídek, vybavme si každý z nás rozhovory s ním. Vždy tu bude společný jmenovatel: hluboká úcta k práci druhého podložená moudrostí i vzděláním, prostá schopnost vytvářet přátelské ovzduší a radost.

To je patrně odkaz Jiřího Beneše, redaktora, kritika, ochotníka a člověka, jak ho cítím v okamžiku, kdy nás opouští.

Je mi moc smutno.

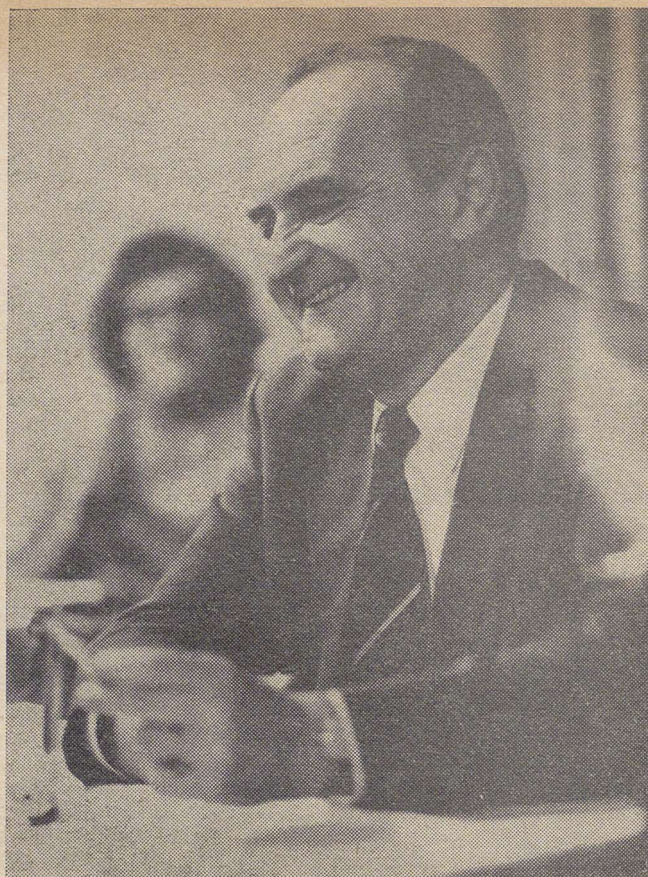
Zdeněk Kokta

Vzpomínám si na ten den přesně. Bylo to na jednom z Hronův, na zahradě u Pepíka Vavříčky. Mluvili jsme o mnohém – a především o amatérském divadle. Jak jinak. Co si mi zdálo směšné, malicherné, nepodstatné. Odbyl jsem to vtipem. A tehdy mi Jirka Beneš zcela vážně řekl: „Musíš vědět, co se děje v duši ochotníka...“

Setkávali jsme se mnohokrát. Mluvili jsme spolu na školních, seděli v porotách, diskutovali na poradách. Byl vždycky plný plánů, aktivity, činorodosti. A vždycky byl dokonale připraven. Rozuměl divadlu, znal je dokonale ze svých zkušeností i z toho, co přečetl, nastudoval. Párkrát mě doslova zahanbil, když někde rozebíral hru s takovou hloubkou a s takovou znalostí materiálů, že bylo až kupodivu, co si všechno sehnal a opatřil. Tam kde my jsme tu a tam improvizovali, tam on vždycky věděl. A při tom uměl říkat věci jednoduše. Nejednodušeoval, ale vykládal a psal srozumitelně, jasně. Kolikrát jsem si říkal, že je rozený pedagog, že logičnost a přehlednost jeho výkladu je téměř školskou ukázkou náornosti.

Ale tohle možná ovládají i někteří jiní. Podstata a základ Jirkovy služby amatérskému divadlu byly jinde: v tom, že rozuměl duši ochotníka. Že mimo všechny institucionální vazby, oficiální příležitosti a naplánované akce šel i všude tam, kde se něco dělo, že objevoval to, co jiným zůstávalo skryto. A že uměl pochopit smysl amatérské práce, že jej uměl prožít se všemi jeho radostmi i trápeními. Říkáva se, že každý je nahraditelný. Ale nevím, skutečně nevím, zda někdo nahradí divadelního odborníka, vynikajícího pedagoga s duší tak vzácně citlivého ochotníka, jakým byl Jiří Beneš.

Nikdy jsem nenašel příležitost říci Jirkovi, že právě přes tuto jeho citlivost vůči ochotníkům, přes toto jeho porozumění jsem se naučil mnohému o amatérském divadle. O jeho skutečné velikosti a užitečnosti. Říkám to až dnes. Už poz-



dě, aby to Jirka slyšel. Ale dost zavčas pro nás pro všechny, kteří se stejně jako on amatérským divadlem zabýváme kriticky i teoreticky. Já aspoň už nikdy na tu větu o duši ochotníka nikdy nezapomenu.

Díky, Jirko!

Jan Císař

Letošní pátý říjen je pro české amatérské divadlo dnem nešťastným: toho dne zemřel po dlouhém, předem ztraceném boji Jiří Beneš. Ani jsme si v plné míře neuvědomovali jeho význam pro ochotnické hnutí. Teprve v době, kdy jej choroba vyřadila z činnosti, jsme zjistili, jaká byla šíře a hloubka jeho působení.

Jiří Beneš byl jedním z těch, kdo pro vznik zájmové organizace ochotnické usilovně pracoval. Když se pak Svaz českých divadelních ochotníků zrodil, stal se Jiří Beneš členem jeho ústředního výboru po všechna volební období – až do své smrti. Patřil mezi nejspolehlivější a nejsvědomitější. Hlavním jeho přínosem byla celá řada námětů akcí, které výrazně přispívaly k rozvoji amatérského divadla. Čerpal ze svých hlubokých znalostí a zkušeností, které dovedl tvořivě promítat do veškeré činnosti, a to nejen v ústředním výboru Svazu, ale také v krajském výboru Středočeského kraje. Byl jedním z těch, kdo si stále uvědomují, že Svaz vznikl a existuje proto, aby jeho členové a funkcionáři pracovali obětavě a nezištně pro amatérské divadlo. Jsme si dobře vědomi, že Jiří Beneš vahou své osobnosti posiloval prestiž Svazu.

Jiří Beneš odešel. Ke škodě českého amatérského divadla mu nebylo dopřáno, aby uskutečnil své plány a záměry. Ochotnické divadlo jeho odchodem utrpělo ztrátu, která na dlouhou dobu nepříznivě ovlivní jeho cestu vpřed. Je na nás, kteří jsme se zesnulým spolupracovali, abychom dále rozvíjeli jeho plány a uskutečňovali jeho záměry, jež jsme společně uznali za správné a prospěšné pro české amatérské divadlo. Tak nejlépe uctíme památku přítele, jenž nás opustil.

Dr. Milan Kyška, předseda ÚV SČDO

TÉMA A ZPŮSOB HERECKÉHO JEDNÁNÍ

SITUACE A LOGIKA JEDNÁNÍ

Představme si třeba takovou situaci: V bezdětné rodině našel svůj domov mladý muž, který jako by se před něčím, případně před někým skrýval. Když manželé, kteří se o něj starají, jako by šlo o jejich vlastní dítě, pronajmou další pokoj ve svém domě nějakým jiným lidem, zřejmě ho to vyděsí. Nepřišli kvůli tomu, aby se s ním vypořádali? Co udělá v okamžiku, kdy se s jedním z nich, který má na první pohled největší autoritu, ocitne poprvé sám v místnosti? Banálního hovoru domácích s příchozími, který se odehrál předtím, se aktivně neúčastnil. Teď, když autoritativní muž pronese nějakou společenskou frázi — například o počasí — reaguje zničehonic požadavkem, aby se i s ostatními sebral a opustil dům. To je předepsáno textem. I tak má herec v této situaci řadu možností. Čím se má při volbě způsobu svého jednání řídit?

Dejme tomu, že doposud seděl, obrácený někam docela jinam, jako by řeči příchozích demonstrativně ignoroval. Když autoritativní muž pronese svou frázi, nejprve se na něj otočí, případně dokonce vstane a svou repliku pronese s velikou rezolutností. Kdyby bral tento výjev jen sám o sobě, mohl by z toho divák vyvodit, že mužova fráze, předchozí banální žvanění jaksi korunuje, mladíka definitivně popudila. Ale protože z předchozího průběhu hry nabytí dojmu, že se mladý muž nečekaně návštěvy bojí, spojí si jeho nynější jednání s tímto strachem a řekne si třeba, že se mladý muž nakonec rozhodl sám zaútočit — protože mu předchozí banální žvanění dodalo odvahy (nebo vzteku). Bude to tak dobré? Konečně, proč by nebylo — i když se vnucují přece jen nějaké otázky.

Popsaným způsobem by reagoval člověk, který musí mít sice nějaké obavy z pronásledování, ale je schopný situaci vcelku střizlivě hodnotit a na základě takového střizlivého hodnocení logicky jednat. Je ale náš mladý muž takový? Proč ho pak přepadly okamžité takové obavy, sotva o příchodu nějakých lidí jenom zaslechl? Tak jedná spíš člověk trpící mánií pronásledování nebo opravdu štvaný, ba už uštvaný, zkrátka člověk z nějakého důvodu neschopný jednat normálním — logickým způsobem: ať už je to důvod převážně vnější (sociální), nebo vnitřní (psychický, případně charakterový).

Musíme tedy říct, že shora navržený způsob jednání by neodpovídal logice charakteru anebo okolností. A tato logika je to první, co musí vzít v úvahu herec při volbě způsobu jednání v příslušné situaci. Ne že by ji nemohl, nesměl nebo neměl porušit: porušuje ji přece často — jak se říká — sám život. Ale protože jde o logiku divákova očekávání, nelze ji prostě porušit, aniž jsme takové porušení — a právě způsobem jednání — motivovali.

JEDNÁNÍ A VÝRAZ

Rozhodne-li se člověk dosud plný strachu najednou vystoupit rezolutně vůči tomu, před kterým se předtím chvěl, je to vždycky výsledek nějakého duševního boje. A divák takovému rezolutnímu projevu neuvěří, nebude-li o tomto duševním boji nic vědět: nebude-li takový duševní boj aspoň naznačen hercovým jednáním. Příslušné jednání funguje ve dvojitě rovině: v rovině čistě dějové a v rovině psychologické; je — za první — jednáním v úzkém smyslu, ale je — za druhé — také výrazem.

Předpokládaná rezolutní replika může být ovšem těžko svůdným nějakého duševního boje; je přece už jeho výsledkem! Samozřejmě, jsme schopni si představit repliku dosti rezolutní, přece však jakoby unavenou předchozím duševním zápasem — nebo naopak repliku pronesenou jaksi až příliš odhodlaně. Ale v prvním případě bychom ji pak mohli pochopit i jako výraz posledního odhodlání člověka, který je přesvědčen, že už tak jako tak nemá

žádnou naději — a v druhém případě by zas mohla vyznít jen jako projev hysterie. V žádném případě by to nebyl výraz náhlého odhodlání, jaký by byl jedině v tu chvíli namístě. Řešení není ovšem složité: herec přece může vyjádřit požadovaný duševní zápas už předtím, než dotyčnou repliku pronese.

Realistický a porealistický herec už k tomu nepotřebuje žádná slova, která by potřeboval herec deklamačního stylu. Byl to totiž právě realismus, uplatňovaný svým způsobem odedávna v komediálním projevu a nabývající zhruba na přelomu století podoby všestranně použitelného divadelního stylu, který činí mimoslovní jednání z pouhého doprovodu mluvního projevu samostatným prostředkem hereckého vyjadřování; pomocí obojího — tj. jak mluveného, tak i mimoslovního — projevu pak vytváří souvislou linii jednání, jehož je každá replika nebo mimoslovní akce jen částí, schopnou nést zcela rovnoprávně příslušné významy.

Pochopitelně že v okamžiku, kdy má repliku někdo jiný, nemůže ho mlčící herec svým mimoslovním jednáním rušit; toto mimoslovní jednání musí být organizováno ve vztahu k probíhající promluvě jako k dominantnímu prvku (i když takovým prvkem přirozeně nemusí být vždycky replika). To tedy znamená, že například náš představitel mladého muže nemůže odvádět divákovu pozornost od sebe banálnějšími řeči ostatních postav ke svému vlastnímu duševnímu zápasu, který ostatně — logicky — ani nemůže dávat před ostatními příliš najevo. Samozřejmě, mohl by třeba držet šálek s kávou, kterou by míchal, a my bychom třeba viděli, jak se mu chvějí ruce — nebo by si mohl prostě nervózně hrát se lžičkou či — například — s klíči. Kdyby to ale bylo natolik nápadné, že by to odvádělo divákovu pozornost od ostatních k němu, byla by to zajisté chyba, protože v tu chvíli nejde jen o něj, ale — a dokonce především — o ty druhé.

Ale nebyla by to přece chyba, kdybychom si toho všimli v okamžiku, kdy zůstane v místnosti sám s autoritativním mužem, předtím než ten pronese svou zdvořilostní repliku. Ale bylo by to opravdu nejlepší řešení? Nebo nebylo? A proč?

PŘÍMÝ VÝRAZ A REÁLNÁ ČINNOST

Příslušný duševní zápas by herec samozřejmě mohl — a měl umět — vyjádřit jen mimikou, očima, hrou rukou případně neklidným poposedáním apod. V reálné situaci, která by se podobala popsané, by se člověk ovšem ze všech sil snažil nedat před druhými najevo, co se v něm děje. Podobně bude tedy postupovat i herec, podrobující se požadavkům realistické konvence — realistické ve smyslu zásadní podobnosti hrané situace s reálnou; v tomto smyslu je ostatně zachování realistické konvence požadováno víceméně obecně.

Samozřejmě, že jde o podobnost zachovávanou vždycky jenom do jisté míry, ale nějakému expresivnějšímu podání duševních dějů v situaci tak či onak podobné těm, se kterými se může divák setkat v životě, by se obecnost pravděpodobně smálo. Takové podání by mu totiž připadalo směšné „divadelní“ z toho důvodu, že používá zdiskreditovaného výraziva: zdiskreditovaného ani ne tak díly, užívajícími podobného expresivního stylu, která by se danému obecnstvu prostě už převedla, jako spíš — paradoxně! — podobnými projevy vyskytujícími se v běžném životě; tj. podobností takového výraziva s reálnými „divadelními“ reakcemi, jaké zná divák z vlastní zkušenosti a které si dávno zvykl pokládat za komické nebo prostě nežádoucí z hlediska panující lokálně dobové konvence.

Vzhledem k tomu se dnešní herec, místo aby užil přímého výrazu duševního dění, uchýlí k jeho nepřímému vyjádření, a to nejspíš tím, že bude provádět nějakou



Jana Lavičková (Nina) a Petr Horák (Treplev) z Čechovova Racka (Malé divadlo STZ z Ústí nad Labem)

všední činnost, přičemž nějakým detailem této své činnosti prozradí, že je rozčilený nebo prostě že myslí na něco docela jiného. V souvislosti s popsanou tendencí může zkrátka nejenom neklidné poposedání, ale i takové nervózní hraní s klíči nebo s mincemi působit jako primitivní oznamování; nemluvě o chvění rukou míchajících kávu, zvláště když k tomu, aby si ho diváci opravdu všimli, bylo by nejspíš zapotřebí je zdůraznit zvoněním lžičky o šálek — což je prostředek, který by asi ve většině obecnosti rovněž vzbudil smích.

Ale co když by mu lžička upadla — nebo si může třeba zavazovat tkaničku u bot, a ta se mu přetrhne; nebo se může snažit rozevřít noviny, ale roztrhne stránku atp. Něco podobného přece může nejenom naznačit rozčilení, ale i pomoci vysvětlit, proč náš mladík nakonec přemůže hrozné obavy a rozhodne se sám zaútočit. Divák si přece může říct, že se v okamžiku, kdy mu upadla lžička, nebo se mu přetrhla tkanička u bot či roztrhly noviny, nakonec musel sám na sebe naštvat a rozhodnout chovat se důstojněji. Drobná nehoda jako by přinesla jakési uvolnění a s ním i schopnost mobilizace zbytku duševních sil.

Taková nehoda může ovšem také vzbudit smích, ale ten bude v daném případě docela žádoucí: zatímco při zvonění lžičky o šálek se smějeme samému gagu, demonstrujícímu, jaké mohou být důsledky strachu, v tomto případě se smějeme víceméně trapnému drobnému ztroskotání a tento smích jako by byl totožný s tím, kterým se našemu mladíkovi v duchu směje autoritativní muž, což je představa, která mu může pomoci se konečně vzchopit. A není

nikterak náhodné, že mluvíme právě o ztroskotání a odhodlání se vzchopit. To má už totiž co dělat s hledáním souvislosti způsobu hercova jednání s tématem — a to je souvislost pro stanovení tohoto způsobu rozhodující.

REÁLNÁ ČINNOST A DRAMATICKÉ JEDNÁNÍ

Řekli jsme, že u starého gagu s rukou chvějící se při míchání kávy až do té míry, že zvoní lžička o šálek, případně při prostém držení šálku s kávou v rozechvělé ruce, takže zvoní šálek a talířek o sebe, máme co dělat s demonstrací komických důsledků strachu. O sám strach — a tím méně o jeho důsledky — ovšem v popsané situaci nejde; jde o konflikt mezi ustrašenou rezignací, případně útekem z životního boje, a odhodláním, příp. aktivním odporem. V souvislosti s navrhovaným jednáním s lžičkou, tkaničkou, anebo s novinami byla řeč o ztroskotání a vůli se vzchopit — a to vlastně souvisí s celým mladíkovým příběhem: zřejmě ztroskotal, a proto se uchýlil sem, do tohoto domu, kde se o něj starají jako o vlastní dítě, jako do zázvěří. Utekl před světem, který sem v osobě autoritativního muže vtrhl; kam teď uteče?

V popsané situaci provádí mladík nějakou všední činnost, která se vzhledem k tomu, co v dané chvíli prožívá, nepovede; on se naštvě a vzchopí se. Všechno jako by souhlasilo — ne, přece cosí vadí: není navrhované ztroskotání mladíkova pokusu s tkaničkou nebo s novinami moc malicherné? Nebude i mladíkovo rezolutní vykázaní nového hosta z domu v souvislosti s tak malichernou přicho-

dou přece jen trochu směšné? Nebude sám mladý muž působil spíš než jako životní ztroskotanec prostě jako popletený nešika? Nejde o marné přání uvidět v trapné malicherné příhodě smysl něčeho, co navrhovaná činnost prostě symbolizovat nemůže?

Pochybnosti jsou zajisté oprávněné. A tak i v tomto případě nějaká všední — reálná — činnost, jejímž prostřednictvím má být vyjádřeno něco závažného, to, o čem běží, ve skutečnosti zmalichernuje: jako by najednou šlo o pouhou banalitu, sotva schopnou stát se zajímavým tématem. A přece i banalita se takovým tématem například v Čechovových rukách rozhodně stává. Ale abychom nezůstávali u dramatu: i v Grossmanově chebském představení Molièrovy Školy žen se za tak malichernou činností, jakým bylo Arnulfovo rovnání židlí, vynořovalo velké téma — ovšem právě téma malichernosti, resp. malicherného pedantismu s jeho trapným úsilím o umrtvující pořádek, marným tvářím v tvář přirozenému životu, které Grossman za příběhem starého muže, snažícího se udělat z mladé dívky, do které by vtoulil pedantickou morálku, ideální partnerku pro sebe, uviděl.

V takovém případě se i z tak malicherné činnosti, jakým je rovnání židlí, stává dramatické jednání: jde přece o aktivní realizaci jedné alternativy z těch, mezi kterými se v dané inscenaci rozhoduje, a v tomto smyslu i o přímý výraz hrdinových duševních hnutí — byť nikoli doslovný, ale synekdochicko-metaforický. V jiných případech, kdy nejde o samu malichernost, resp. banalitu, nýbrž jen o nepřímé vyjádření něčeho pomocí nějaké banální činnosti, je nebezpečí zmalichernění značné. Tak je to i v popsáném případě. Ale co dělat, když přímé vyjádření mladíkova duševního stavu by bylo vzhledem ke všemu, co bylo dříve řečeno, prostě jen trapně divadelní? Vtip spočívá v tom, že musí být divadelní — ale samozřejmě nikoli trapné.

Když je člověk nejvíce zoufalý, přichází obvykle spásný nápad: co kdyby se autoritativní muž díval z okna nebo se odvrátil a přiložil si k obličejí kapesník, protože se mu chce kýchnout, a mladík v tu chvíli tiše vstal a kradl se ke dveřím, které od něho nejsou nijak daleko? Pak, v okamžiku, kdy by málem už ovíral dveře, by autoritativní muž kýchl, mladík by se lekl, a v tu chvíli by byl nucen vyslechnout zdvořilostní otázku o počasí, která by ho za takových okolností jistě naštvála víc než dříve navrhovaná spadá lžička nebo přetržená tkanička.

Mladíka by prostě znovu napadlo vyklouznout, ztratit se, utéct. To by bylo jednání určitě logické, které by se nijak nevymykalo požadavku zásadní podobnosti divadelní situace situaci reálné a — vzato v kontextu s tím, co pak řekne hostovi — bylo by to jednání mimo jakoukoli pochybnost dramatické: příslušný duševní zápas by byl zveřejněn předvedením obou alternativ, mezi nimiž se mladý muž rozhoduje; tj. mezi „útekem z boje“ — jak jsme to nazvali — a „aktivním odporem“ — což je konflikt, o který (aspoň v rovině dané postavy) má jít nejenom v tuto chvíli, ale — vzhledem ke všemu, co bylo řečeno — zřejmě i vůbec.

Zatímco smysl, jaký by mohla divákovi dávat nějaká nehoda s tkaničkou nebo s novinami, by mohla být prostě v mladíkově nešikovnosti, naposled navrhované jednání by nepochybně souviselo se skutečným tématem: šlo by přece opět o útek. Svým způsobem by tedy také šlo o přímý výraz, a to nejenom ve smyslu psychologickém, ale zejména divadelním. Má-li být daný výraz skutečně divadelní, nemůže být vlastně jiný než přímý: tj. rozeznatelný divákem, event. za přispění poslechu v případě, jsou-li slova součástí dané divadelní struktury. **ds**

TAKOVÉ TAJNÉ SNY

SEN DVANÁCTÝ — O NEPSYCHOLOGICKÉ PSYCHOLOGII

Luisa: Na moje gusto vypadá moc přivandrovale.

Minnie: To je pravda. Má něco divného v obličejí.

Ames: Něco tajemného — jako by nosila masku. Tak vypadají všichni Mannonové a jejich ženský to mají po nich... Nosej masky, nechťejí, aby lidi přišli na jejich tajnosti.

Už dlouho mám dost velké pochybnosti o tom, zda rozdělování dramatu, divadelních textů na psychologické a nep psychologické (antipsychologické) není omylem, který nás zavádí. Jistěže vím o tom, že jsou hry, v nichž vnitřní svět hrdinů je rozhodující sférou zájmů autora, a proto i realizátorů a diváků. A naopak že jsou zase hry, kde postavy reprezentují především určité společenské, obecné jevy, a vyznívají proto především jako demonstrace obecných problémů, témat, která jsou dána tím, co se děje v onom nevnitřním světě.

Nicméně: nedovedu si představit skutečně dobrou divadelní hru, v níž by problémy duše a srdce nějak — třeba velice složitě a zprostředkovaně — neměly svou spojnici k tomu, co leží mimo duši a srdce. Nežijeme přece ve vzduchoprázdnu. I ta nejintimnější bolest či radost se odehrává kromě jiného také v jistém času a prostoru na jednotlivci nezávislém. A stejně tak i divadelní hra je vždycky hra o lidech, o jejich vztazích, jejich jednání. A sebeobecnější problém je vždycky ze samé povahy divadelního textu a divadla vůbec sdělován přes dramatickou postavu, přes živého člověka. Jistě, jsou hry — není jich málo — kde místo živých lidí fungují abstrakta, obecniny. Ale tyhle hry jsou buď mimořádné, nebo jsou špatné. Nebo mimořádné

špatné. A v žádném případě netvoří pro budoucnost divadla ten vklad, obvykle nazývaný klasickým, k němuž se vracíme a který si ze své doby a po svém znovu objevujeme. Neboť realizovat výklad hry znamená konec konců v instanci poslední realizovat pro diváka čitelným a jasným způsobem příčiny jednání lidí. Jestliže však lidi neexistují, co potom realizovat?

Omlouvám se za tento dlouhý úvod, ale chtěl jsem jím naznačit jedno jediné: že problém výkladu her a problém jevištní realizace tohoto výkladu není v tom, zda hra je psychologická nebo nep psychologická. Je, a to je rozhodující, v tom, jak text sám a potom jeho inscenace vytváří to, co by se pro naše potřeby dalo nazvat stykem mezi vnitřním individuálním světem postav a světem, v němž žijí; světem společenským, v němž platí jisté objektivní zákony. Soudím, že pro jistotu, ne nepodstatnou a bezvýznamnou část evropského i světového dramatu je tohle v posledních, dnes už skoro sto letech, jeden z kardinálních problémů. Ne, nemíním se teď rozepisovat o minulosti. I když by bylo jistě zajímavé prozkoumat historii divadelní hry jistého typu právě odtud. Jde mi o něco zcela jiného: o muživou trýzeň té části dramatiky, která s postupujícím ekonomickým rozmachem kapitalismu narážela na jeho druhý konec: na odlidšťující vliv, který tento rozmach znamenal pro člověka, na stále větší izolovanost lidí mezi sebou, na jejich osamělost, odcizování sobě samým, své lidské podstatě.

Zdůrazňuji: mluvím o dramatice, která pocítuje právě nad tímto vývojem muživou trýzeň. Nikoliv o dramatice, která tento stav bere jako nutný všeobecný stav lidstva, společnosti a činí z něho neproměnnou jednotku. Hovořím

o autorech, kteří tento stav nenávidí, kteří jím bytostně trpí, kteří jej chápou jako zlo, a proto — a to je asi nejdůležitější — pořád vidí a tedy píše své postavy jako lidi jediných, lidí zápasících a lidí toužících zbavit se tohoto prokletí, této tíže. Vedle dramatiky zobrazující revoluční proměnu světa, pro socialistickou kulturu rozhodující, je to proud, na němž jako by ulpělo příliš mnoho tragičnosti z lidské bezmoci. A jako by přícházeli příliš odjinud. Ale na druhé straně obsahuje ve svých vrcholech tolik individuální i společenské zkušenosti, že vzdát se ho zcela by znamenalo ztratit nejenom cosi významného z divadelního dědictví minulosti, ale i jisté vědomí souvislosti daleko širších. Celý problém je asi v tom, odkud tyto hry inscenovat, odkud je vykládat. A jsem upřímně přesvědčen, že to nejde odjinud, než právě z toho styku mezi světem individuálním a společenským, z objevování způsobu, jak je tu vlastně provedena psychologie.

Trilogie Eugena O'Neillů Smutek sluší Elektře nesporně patří do této řady. František Götze napsal ve svém doslovu k orbisovskému vydání z roku 1960: „... O'Neillova tragédie, založená na instinktu, vede svého diváka do pekla moderní duše, hluboce otrávené a odcizené, ukazuje její vír a chaos, mravnímu řádu se vzpírající puzeň ke zlu, ale z tohoto pekla ho nedovede vyvést pod hvězdy... a tedy nevypouští člověka, ale znervózňuje ho, odzbrojuje jeho bojovnost, rozvrací jeho jistoty.“ Zajisté — s tímto soudem lze také souhlasit. Neboť tragédie mannonovského rodu, který se sám před našima očima uvrhuje do záhuby, je tragédií bezvýchodného zoufalství osamělých lidí, kteří svými činy hubí sebe i druhé.

Ale řekli jsme si: problém výkladu hry i problém realizace tohoto výkladu je problémem výkladu a realizace příčin jednání postav. O'Neill nabízí v tomto směru možnost výrazně psychologickou. To jest možnost, která — abych znovu citoval Götzeův doslov — mívá kamsi k pudovým prázkládům člověka: „O'Neill je zde nesporně ovlivněn S. Freudem, jehož libido je pojato jako peklo moderního člověka. Instinkt vybuchuje v lidské osobnosti jako sopka a běsní v temnotách pod prahem vědomí, ničí a zabíjí.“ Jenže si myslím, že je tu ještě možnost jiná. — Obzřetelná v autorských poznámkách.

Takto například popisuje O'Neill generála Ezru Manno-

na: „Je-li jeho tvář v klidu, podobá se na prvý pohled masce — a to daleko výrazněji než tváře ostatních. Vypadá přesně jako portrét, který jsme viděli v druhém dějství v pracovně; ... Pohybuje se přesně a jakoby dřevěně a má ve zvyku stát a sedět ve strnulé póze, která připomíná sochy válečných hrdinů.“ O obrazu v pracovně se na začátku druhého dějství říká: „Oblečen do černého soudcovského taláru sedí strnul v křesle, ruce na opěradlech. Půvab tváře spočívá v přísném povzneseném výrazu. Je to chladná, necitelná tvář a stejně jako tvář Mannonovy ženy, jeho dcery i Adama Branta podivně připomíná polozivou masku.“

Když se Ezra Mannon po prvé objeví na scéně, vrací se z války Severu proti Jihu jako brigádní generál. Jeho podobu jsme ovšem už předtím zaznamenali na obraze, kde je vypodobněn jako soudce. V obou případech zaujímá tedy jistou společenskou funkci. A tahle funkce jej poznamenává. Jako generál zaujímá pózy, které příslušejí válečným hrdinům. Jako soudce je přísný a povznesený — tak jako musí být nestranná spravedlnost.

Lavinie, generálova dcera, je svým způsobem a z jistého hlediska hnacím motorem všech událostí děje hry. Ona odhalí nevěru své matky; ona je svědkem toho, jak tato matka vraždí svého muže, generála Mannonu; ona přinutí svého bratra Orina, aby zabil matčinu milence a vezme tak matce její životní jistotu, což logicky vyústí v matčinu sebevraždu; ona nabídne Orinovi jedinou možnost, kterou může být smyta vina za vraždu — smrt. A tohle napíše O'Neill na závěr dějství, kdy se Orin po rozmluvě s Laviníí zastřelí: „Ramena se jí narovnají a zmohutní a celá postava se začne pohybovat stroze a vojensky, jak to Lavinie kdysi dělávala po otci. V okamžiku, kdy se zřekla Mannonů, jako by se mezi ně vrátila. Strnule, vojenským krokem odejde z pokoje.“

Můžete samozřejmě tento závěr chápat taky tím způsobem, že kletba Mannonů je na všech příslušnících jejich rodu, že tomuto osudu nikdo neunikne. Dobrá, je tomu jistě i tak. Ale: Ezra Mannon, jak jsem už upozornil, je v této hře nejdříve představován především jako ztělesnění jisté funkce, která má společenskou hodnotu a kterou na sebe přebírá ve všech důsledcích. Jsou tu funkce, které jej přesným a jasným způsobem zařazují do společenského po-

LUIS FÜRNBERG A JEHO ECHO VON LINKS

Je tomu právě 20 let, co zemřel Luis Fűrnberg. Na vynikající osobnosti zpravidla vzpomínáme při výročí jejich narozenin. Na Luise Fűrnberga vzpomínáme stále. Byl všestranně nadaným umělcem, psal básně, komponoval hudbu, založil a vedl dnes již legendární Echo von links, amatérský divadelní soubor, který byl komunistickou agitační uměleckou skupinou v tom nejlepším smyslu slova: vynikal bojovností i vysokou uměleckou úrovní. Fűrnbergovo protiválečné oratorium Alarm zaznělo na Protifašistickém kongresu mládeže v roce 1933 v Paříži. S Kantátou o Říjnu se soubor Echo von links zúčastnil Olympiády dělnických divadelních souborů v Moskvě roku 1935. Fűrnbergův hlas nebyl pouhou ozvěnou, echem, ale vášnivou výzvou do boje proti reakci, fašismu, do boje za práva pracujících na celém světě. To byl smysl i cíl Fűrnbergovy celoživotní tvorby.

Luis Fűrnberg se narodil 24. května 1909 v Jihla-

vě v německé rodině, většinu života prožil v Karlových Varech. Poezii začal psát už jako student gymnázia. Jeho satirické verše však nenašly u profesorského sboru pochopení, a tak mladý Fűrnberg přestoupil na keramickou školu, později začal pracovat v keramické továrně. Tam poprvé přišel do styku s dělnickým hnutím. Rozešel se se sociálně demokratickou mládeží a navazuje kontakty s komunisty. Spolu s levě orientovanou mládeží zakládá amatérský divadelní soubor — Echo von links. Teprve nyní se mohly plně uplatnit jeho schopnosti a nadání. Píše pro soubor repertoár, řídí jeho práci, režuruje a zanedlouho patří Echo von links k vyhlášeným souborům v severním pohraničí. V 30. letech se zapojuje do hnutí kulturních úderů. Ve spolupráci s DDOČ (Svaz dělnických divadelních ochotníků československých) vystupuje po celé republice, na všech akcích pořádaných KSČ a pokrokovými organizacemi: na 1. máji, tá-

stavení, jež mu poskytují autoritu v rámci daných a přijatých konvencí. A on tyto konvence důsledně dodržuje, jedná a žije podle nich. Sám se tak vlastně stává ztělesněním této konvence. A přestává být člověkem.

A tady někde může také začít tragédie jeho manželství. I jeho tragédie osobní. Vstoupil do určitých společenských vztahů, přijal funkce, které mu tyto vztahy umožňovaly. A jednal a žil podle konvencí, jež mu byly těmito společenskými faktory — faktory puritánské vládnoucí americké třídy — uloženy. Avšak za touto maskou zmizel člověk: vášnivě milující svou ženu, ale neschopný dát zavčas své city najevo; člověk, který musel projít děsivými zkušenostmi války, aby k tomuto vášnivému vyznání našel odvahu: člověk, který teprve potom, asi po prvé v životě přestal být řízen konvencemi, vlastně přestal být touto konvencí. Odložil masku, ale bylo už pozdě.

Kristina Mannonová vraždí svého muže v okamžiku, kdy on objevil důležitost, hodnotu i krásu přirozeného vztahu mezi mužem a ženou, kdy si tváří v tvář smrti uvědomil sílu života. Ale ona už svůj život má, ona už tohle všechno našla se svým milencem, a o to zoufalejší je její situace. Neboť ví ještě jedno: Mannon, člověk tak hluboko vrostlý do společenských konvencí své třídy, mohl překročit sám sebe po válečných zkušenostech v intimním vztahu k ní. Ale nikdy tak neučiní v dimenzích společenských. Nikdy nesvolí k rozvodu, protože se tomu vzpírá celá jeho společenská zkušenost. A proto Kristina zabíjí.

Vraťme se nyní k onomu závěru čtvrtého dějství třetího dílu trilogie. Lavinie dohnala Orina k sebevraždě jako k pokání za zabít matčinu milence. Současně se rozhoduje žít s mužem, který ji miluje. Jenže O'Neill předpisuje jasně: začne se pohybovat stroje a vojensky jako její otec. Mannonové ji nepustí. A jsou to ti Mannonové, kteří vždy byli dbalí konvencí, kteří je vždycky uplatňovali a také reprezentovali. To není jen osud jednoho rodu. To je osud celé jedné třídy, celého jednoho způsobu života, v němž vědomí společenské odpovědnosti je nahrazeno a zaměněno mechanickým přijímáním společenských konvencí, které život oklešťují a svou strnulostí mrzačí v chladný automat.

Zajisté, Smutek sluší Elektře je hra hluboce a komplikovaně psychologická. Jenže: ta řeč o maskách hned v úvo-



Na Čejchanově snímku I. Hrodková a S. Verner ve hře A. P. Čechova Racek (Malé divadlo STZ Ústí nad Labem)

du, kterou jsem citoval jako motto, tu není jen okrajová. Masky mají stejný význam jako vnitřní svět postav. Jsou nepsychologickým divadelním zkonkrétněním onoho společenského prostoru, v němž se soukromé drama Mannonovců odehrává. Dávají mu rozměr osudovosti nejen pudů, vášní a instinktů, ale i osudovosti společenské.

Neboť ty masky jsou maskami společenské nespolečen-skosti, jež se obrací proti člověku. Jsou maskami konvencí, které zabíjejí. Velikost života i život v člověku. Činí z vnitřního světa svět podléhající objektivním zákonům. Vynášejí problém hry z hlubin psychologie na společenské fórum. Odpseudologizovávají psychologii, aby proměnily téma hry v palčivou otázku po smyslu lidského jednání.

JAN CÍSAŘ

borech lidu, dělnických slavnostech, předvolebních shromážděních strany, na hladových demonstracích. Činnost souboru přerušila teprve německá okupace.

O dalších osudech Luise Fűrnberga píše Hanuš Frank ve vzpomínkové publikaci Echo z leva: Dne 15. března 1939 se Fűrnberg pokusil přejít ilegálně hranice do Polska, byl však zatčen a po žalářování dopraven do Karlových Varů před okresní soud, kde byl týrán gestapem a kde s ním byl zahájen proces. Jeho manželce se podařilo uprchnout přes Polsko do Anglie. Její příbuzní opatřili pro Fűrnberga propuštění a falšovaný lodní lístek. Po dobrodružné cestě se dostal přes Itálii do Jugoslávie a dál na Blízký východ, do Palestiny. Ať byl kdekoliv, všude zůstal věrný dělnickému hnutí a myšlence proletářského internacionalismu. Napsal řadu článků a básní pro noviny, které vydávala KSČ za hranicemi. Jeho sbírka básní Peklo, nenávist a láska, kterou napsal v Itálii, byla vydána v Londýně. V Jeruzalémě byla v roce 1943 otištěna jeho kantáta, oslavující Rudou armádu a Sovětský svaz.

Po návratu domů působil Luis Fűrnberg několik

let jako pražský dopisovatel komunistického tisku Rakouska, NDR, Švýcarska a Holandska. Byl též komentátorem Čs. rozhlasu, legačním radou naší diplomatické mise v Berlíně. Od r. 1954 zastával funkci ředitele Národního ústavu pro výzkum a péči o památky německé klasické literatury ve Výmaru. Byl řádným členem Německé akademie umění a obdržel Cenu NDR II. stupně. Byl členem předsednictva Svazu německých spisovatelů. Ještě před svou smrtí v r. 1957 pracoval na poemě ke 40. výročí Velké říjnové socialistické revoluce.

I když Luis Fűrnberg psal v němčině a Echo von links byl německý soubor, hlásil se celý život k Čechům. Ze své lásky k české zemi se vyznává mj. verši: „V té zemi, v které jsem se narodil, mých veršů smích je, pláč. Což jinam jíti lze mně? Vždyť slunce Čech mi dává svoji zář a česká půda vtiskla mi mou tvář a vše, čím jsem, mi dala tato země.“ Památku Luisě Fűrnberga a jeho souboru Echo von links si budeme stále připomínat. Stal se příkladem revolucionáře, vzorem pro další generace. Tak tedy zvláště v jubilejním roce 80. výročí Velkého října vzpomeňme i na Luise Fűrnberga a Echo von links!

EL CAR



III. EVROPSKÝ FESTIVAL AMATÉRSKÉHO DIVADLA

Evropský festival amatérského divadla organizuje pod patronací AITA Svaz německého amatérského divadla vždy jednou za dva roky. Letošní, v pořadí již třetí ročník se uskutečnil ve Wolfsburgu, městě Volkswagenů. Přihlášeno bylo 13 evropských divadelních souborů, avšak těsně před zahájením odvolal svou účast polský soubor. Tím se československý kolektiv stal jediným zástupcem socialistických zemí na tomto významném setkání divadelních amatérů. Jeho pozice byla ještě těžší o to, že se Československo účastnilo festivalu vůbec poprvé.

Čtyři festivalové dny proběhly v novém městském divadle, hrálo se třikrát denně — dopoledne, odpoledne a večer. Organizátoři byli na mezinárodní akci dobře připraveni, vše klapalo s příslovečnou německou důkladností, jenom probudit větší zájem v místních obyvatelích se nepodařilo.

Společnou podmínkou pro všechna vystoupení byla hodinová inscenace s malým obsazením. Do první skupiny představení, která se nebála opustit již vyšlapané chodníčky, bych zařadila progresivní švédské představení Hra na divadlo. Sestávalo z devíti krátkých scén různých typů divadla od absurdního k „obyčejnému“, provokovalo fantazii, využívalo recese jak vůči divákům, tak i vůči hercům. Události byly důležitější než motivy, role byly ztvárňovány jako návrhy charakterů. Je to divadlo pohybově náročné, vypracované a kultivované. Deset mladých lidí zde reprezentovalo divadelní školu, která má 3000 aktivních členů, 50 vedoucích a vysoké ambice.

Dalším zajímavým představením byl Thomasův Mandarínův pokoj v provedení finských delegátů. Šlo o tři aktovky, odehrávající se v „mandarinově pokoji“ jednoho pařížského hotelu, pro něž společným jmenovatelem byl vždy osud ženy — jednou mezi dvěma nenormálními muži, po druhé před sebevraždou kvůli muži, po třetí hotelové kontrolorky, předstírající potřeštěnou milionářku. Rozdílné herecké kreace v činohře, tragédii a veselohře vytvořila jedna žena jako náročné a úspěšné herecké etudy.

Za zmínku o nekonvenční herecké práci stojí i inscenace hamburského Divadla ve sklepě, které uvedlo Mrozkovu Podivuhodnou noc. Dva muži, vytržení ze svého všedního prostředí, prožijí v hotelovém pokoji ve svých představách mnoho groteskního kolem fiktivní ženy. Jejich představitelé ztvárnili své role nápaditě a na dobré herecké úrovni.

Jako symbolistická inscenace se dá označit zpracování hry Rafaela Albertiho Člověk bez přístřeší v provedení italské skupiny. Alegorie pěti smyslů člověka vyvrací teologické zásady a chce zařadit jedince do lidské společnosti. Škoda, že v jinak výrazném představení zaostávala pohybová složka, ač právě na ní byla inscenace založena.

Ve druhé programové linii, čerpající z národní a světové klasiky, stály dva divadelní soubory z Belgie; flanderský uvedl starou dramatizaci de Costrova Thyla Ulenspiegla, další Molièrova Šibalství Scapinova. Obě inscenace byly konvenčně provedené, zajímavá snad byla práce s davem na jevišti. Objevnější ve výrazových prostředcích byly dvě méně známé Molièrovy aktovky v provedení Francouzů — Létařící lékař a Žárlivý Barbouille, první inscenovaná jako harlekyniáda, druhá jako groteska.

Dánové přijeli s Nielsenovým Trojím zakokrháním, inscenovaným ve stylu comedie dell' arte. Divadelní skupina z Lucemburska uvedla Reulandovu frašku — vlastně rozehranou anekdotu — Ženat proti své vůli opět zcela konvenčně, místy až přihrouble.

Z rámce festivalu poněkud vybočila dvě představení, a to divadlo poezie rakouských účastníků s pořadem Diotima — jméno ženy, o jejímž osudu filozofuje její milý, dále to bylo vystoupení mezinárodní skupiny s výtečně vypracovanou pantomimou.

Lze říci, že nejdivadelnější ve všech složkách bylo představení naší skupiny. Gottwaldovský soubor ZK ROH

n. p. Svit, ZPS a Rudý říjen uvedl již po třetí na mezinárodním fóru méně známou hru argentinské autorky Griseldy Gambaro Tábor. Z přeložené předlohy vypracoval režisér Karel Semerád, člen Divadla pracujících, hodinovou inscenaci, v níž vypustil množství osob a vedlejších dějových linií a soustředil se na základní téma: pozvolný vznik násilí, jeho uplatňování na člověku a jeho důsledky. Autorčinu orientaci na fašismus rozšířil zobecňujícími prvky na novodobé podoby násilí kdekoli na světě. S ohledem na svůj režijní záměr volil i výpravu, kde pracoval pouze se dvěma barvami — černou a bílou.

Ideově, výrazově i herecky silné představení festivalové diváky doslova strhlo. Mladí lidé se zajímali o text hry, o autorku, o podrobnosti z divadelního života amatérů u nás. Nástup Československa, jediného reprezentanta socialistických zemí, splnil své kulturní a politické poslání.

Shrnující pohled na III. evropský festival amatérského divadla je zároveň pohledem — i když pouze částečným — na evropské amatérské divadlo vůbec. Po divadelní stránce trpí stejně jako naše nedostatkem režisérů, navíc mnohde i nejasným pohledem na moderní režii, obdobně je tomu ve scénografii, která se zde ve vybraném vzorku jevila pro nás již archaicky. Na dobré úrovni je herecká práce, v níž přední místo zaujímají skandinávské státy. Co je však skutečně potěšitelné, je zájem mládeže, která je pokrokově orientována, hledá smysl svého budoucího života v míru. A jak se zdá, tak také v dobře dělaném divadle.

L. ZBOŘILOVÁ



Vlevo a vpravo snímky z gottwaldovské inscenace hry G. Gambaro Tábor

SOUTĚŽ NA POČEST 30. VÝROČÍ VÍTĚZNÉHO ÚNORA

Ústav pro kulturně výchovnou činnost ve spolupráci s časopisem Amatérská scéna vyhlásil v listopadu 1976 tvůrčí literární soutěž na počest 30. výročí Vítězného února.

Cílem soutěže bylo podnítit novou literární tvorbu v oblasti zájmové umělecké činnosti, tvorbu, která by vyjadřovala současný život socialistického Československa, vývoj naší společnosti po vítězství dělnické třídy v únoru 1948 a dosažené úspěchy pracujícího lidu při budování socialismu.

Soutěž se setkala se značným ohlasem; vyhlášovatelé přijali do soutěže 239 soutěžních prací v kategoriích I. poezie, II. próza a III. scénáře. Práce zaslané do soutěže měly v celku dobrou úroveň.

Výsledky soutěže:

V KATEGORII I. — POEZIE

1. cenu získal Vladimír Puhač z Olomouce za básnickou skladbu Člověk mluví s člověkem,
2. cena byla udělena Evě Frantinové z Prahy za soubor veršů a Jaroslavě Jadrníčkové z Nových Syrovic za soubor veršů Splácení dluhu,
3. cenu získala autorská dvojice Ladislav Szalai a Zdeněk Rosenbaum z Prahy za písňové texty.

Čestná uznání udělila porota Martě Gärtnerové z Mostu za soubor veršů a Evě Hrubé z Nymburka za soubor veršů Pět písmen z abecedy.

V KATEGORII II. — PRÓZA

1. cena nebyla udělena,
2. cenu získal Oldřich Unčovský z Bystrého u Poličky za povídku František,
3. cena byla udělena Soně Hujkové z Bratislavy za soubor drobných prozaických útvarů Tvář samoty.

Čestná uznání získali: Libuše Neumannová z Kozolup za povídku Hra na domov, Ludmila Petrů z Těrlicka za povídku Puberta je, když..., Josef Sysel z Chotěboře za povídku Hvězda a Emanuela Szepessyová z Plzně za povídku Bolest.

V KATEGORII III. — SCÉNÁŘE

1. a 3. cena nebyla udělena,
 2. cenu získaly Eva Hanyková z Karlových Varů za scénář Šest dní, které rozhodly o republice a Stanislava Weigová za pásmo pro děti Ruce.
- Čestné uznání bylo uděleno Mojslavě Pernicové z Kladna za scénář A zbyl tu lid.

Nejlepší vybrané práce vydá Ústav pro kulturně výchovnou práci ve sborníku Únor vítězný, dva z oceněných scénářů DILIA a také Amatérská scéna přinese výběr z nejlepších prací.

ÚVAHY O DRAMATURGII

10. DODATEK:

ROZBOR A KONCEPCE SNU SVATOJÁNSKÉ NOCI

(pokračování)

Dramaturgický rozbor textu Shakespearovy hry **Sen svatojánské noci** klade na inscenaci tyto hlavní požadavky: 1. postihnout významovou pluralitu i komplexnost hry, 2. maximálně scénicky konkretizovat, zvěčnit její „kouzelnou atmosféru“, 3. najít působivé soudobé ekvivalenty k odlehilým dramatickým reáliím.

1. Postihnout významovou pluralitu i komplexnost Shakespearova dramatického díla prakticky znamená nechat plně zaznít všechny polohy a roviny hry při zachování jejich hierarchie. Vzhledem k inscenačním zkušenostem je třeba zvláště dbát o to, aby dění dramaticky nejzávažnější (rozpory a nedorozumění mezi čtveřicí athénských milenců) nebylo zatlačeno do pozadí fraškovitostí řemeslnických scén. Negativně to znamená nenechat efektní řemeslnického komiku přebíjet a vymknout se z celku; ale hlavní směr úsilí musí být pozitivní: najít pro milenecké dění co nejbohatější emocionálně-hravý rejstřík výrazových prostředků (hádky, honičky, šarvátky apod.), aby se prosadilo ve své vážnosti i komice, ve své citovosti i krutosti. Je to dosažitelné jedině prostředky hereckými; režii připadá úkol vytvořit optimální podmínky pro rozpoutání herecké hravosti a improvizace. Zmiňuji se výslovně o scénách mileneckých, kde je nebezpečí zatlačení do druhého plánu největší, analogicky to platí i o pásmu theosovském a oberonovském.

S otázkou významové plurality úzce souvisí u Shakespeara osobitá metoda výstavby dramatických situací; metoda, založená na **dialektice kontinuity a diskontinuity**, souvislosti a přetržitosti. Shakespearovské děje, ani postavy nelze vytvářet (chce-li se dosáhnout adekvátního scénického výsledku) v oné přímočaré kontinuitě, která je charakteristická pro iluzivní psychologické divadlo. Role u Shakespeara nepojímá dramatickou postavu jako postupný a plynulý vývoj, růst, ale jako různotvárnou kompozici, montáž nebo mozaiku, v níž se často zdánlivě nelogicky a překvapivě střídají různé polohy, postoje, nálady a city. Teprve konfrontací a sumarizací jednotlivých prvků dostáváme celkový obraz postavy a dění. Suma postavy (stejně jako suma hry) je dána součtem nebo lépe součinem jednotlivých projevů a částí, vzájemně se osvětlujících a korigujících, nikoli pouhou mechanickou pozicí postavy (nebo postav) ve výsledné fázi příběhu. Určující zákonitostí hry není prostá logika jednotné fabule, ale **složitá logika jednotlivé montáže** — montáže různorodých dílů v celek, v němž se protínají motivy fabulační i mimofabulační a jehož smysl se rodí ze spojování podle principu paralely, kontrastu, protikladu apod. Navenek vystupuje moment diskontinuity — kontinuita je pojítkem skrytým, vnitřním.

Projevuje se to přirozeně i uvnitř jednotlivých situací, kde jednání a chování postav naprosto nemusí být v souladu s celkovým laděním: poetická atmosféra kouzelného lesa nikterak nebrání, aby mezi Oberonem a Titánií probíhala zcela prozaická, kuchyňská manželská hádka; milenecké scény zahrnují celou škálu projevů, někdy souladných s ozvláštňeným prostředím, ale jindy mu ostře odporujících; Theseův vladařský monolog o básnících, milencích a šílencích, pronesený ve chvíli, kdy všechny kolize byly šťastně rozuzleny, naprosto nemusí vyznít jako moudrá, shovívavá meditace, ale může být koncipován jako pře-

zíravý, odmítavě kritický soud nad nepraktickými, společností údajně škodlivými snílky a blouznivci, jak to ostatně svou replikou stvrzuje citlivější a chápavější, protože utrpením zasažená, nedobrovolná nevěsta Hipolyta; podobně nesmí Theseus podlehnout boдрému veselí řemeslnické produkce — jeho ironické výroky tu pramení spíše z pánovitosti a pyšné převahy než ze smyslu pro humor.

První z inscenačních požadavků míří k významové stránce Shakespearova díla a určuje všeobecnou směrnicí pro budování dramatické stavby, již je třeba dbát při konkrétním řešení jednotlivých částí a jejich spojování v rozmanitý a přece organický, v objektivní a přece hierarchizovaný celek.

2. Druhý inscenační úkol — scénické konkretizování, zvěčnění „kouzelné atmosféry“ hry — znamená přechod od významu k výrazu. Konvenční divadelní představa „kouzelné atmosféry“ implikuje výrazovou neurčitost, mlhavost, „éteričnost“, „snovou“ a „pohádkovou“ vágnost. Budeme-li sledovat reálnou platnost jednotlivých dramatických faktů a motivů (jak ještě ukáže další průzkum zejména pohádkového světa hry), poznáme, že fantastičnost, snovost, pohádkovost nikterak nejsou v rozporu s požadavkem konkrétnosti a věčnosti. Pohádka je vágní toliko v romantické nebo spíše novoromantické transpozici, nikoli ve své původní folklórní podobě. A sen? Při vši své fantasknosti byl interpretován s krajní věčností už v nejstarších mystifikujících snáích a se stejnou věčností je demystifikován moderní psychologií. Je proto třeba jít při hledání inscenačního tvaru k prvním zdrojům Shakespearovy imaginace a nenechat se svést na scestí pozdějšími představami, jak vegetují v opeře, baletu i novodobých pohádkových výtvorech pro děti i dospělé.

Stejně zavádějící je i konvenční představa **divadelní poetičnosti**. Mnohé Oberonovy promluvy jsou nesporně poetické v literárním smyslu, jejich slovní výraz je básnický stylizovaný a bohatě obrazivý:

„Já tenkrát spatřil, cos ty neviděl:
mezi zemí a chladnou línou vznášel
se Amor s kuší. Vzal si na mušku
vestálku, trůnící na západě,
a tětvou šíp prudce vymrštil.
Byl by měl proklát na sto tisíc srdcí,
leč ohnivý hrot uhas v chladivých
paprscích vlhké lůny, takže kněžka
se nedotčena ubírala dál
v panenském rozjímání. Já jsem sledoval,
kam ten šíp padne. Padl na kvítko,
jež, sněhobílé, záhy zbarvilo
se ranou lásky do nachova. Dívky
ten kvítek nazývají laskavcem.“ (II.1)

Přirozenou reakcí konvenčního interpreta poezie bude přednést tuto pasáž rozechvělým a zjihlým hlasem, jíma-
vou „poetickou“ deklamací, jak to známe z různých těch „nedělních poezií“. A přece — jdeme-li ke smyslu uvedených veršů — je jejich význam zcela **věcný**, i když jde o věcnost v souřadnicích fantastického světa: podávají zcela konkrétně a logicky (ovšem v pojmech mýtu) genezi byliny odborně nazývané *Amaranthus caudatus* (laskavec ocasatý).

Hovoří-li Oberon o břehu,



Divadlo E. F. Buriana uvádí Shakespearův *Sen svatojánské noci*

„kde kvete divá mateřidouška,
kde hořec fialkám vyzvání do ouška,
kde obloukem se klenou eglentýny
s poupaty žlutými a růžovými...“ (II. 1)

působí to na civilizovaného posluchače jako krajina veskrze „poetická“, ale pro mluvčího, žijícího v těsném styku s přírodou, je to prostředí důvěrně známé a **samo-zřejmě** — asi jako když obyvatel velkého města mluví o malém náměstí, kde je antikvariát, lékárna, železářství, zelenina a prodejna rádiopotřeb. Není tedy pro představitele Oberona žádný důvod ke konvenční „poetické“

exaltaci: překvapivě, trefně a **skutečně poeticky** působí zcela věcné podání, odhalující skutečnost, že Oberon a jeho družina jsou domácí zabydleni ve světě předmětů, které my považujeme za poetické rekvizity.

Podstata scénické poezie není tolik verbální jako **situace**. Scénická poezie se rodí z **ducha ozvlášťující věcnosti a hravosti**. Jednání herců musí být vedeno nikoli sentimentální stylizací slova a gesta, ale věcně motivovanou a přitom rozpoutanou, osvobozenou hravostí — v souladu se slovní hravostí Shakespearovy litery. Pak lze vytěžit scénickou poezii i z míst, kde ji při povrchním pohledu

postrádáme, např. z řemeslnické produkce, jejíž drsná a jednoduchá komika se dere nápadně napovrch, ale pod tímto povrchem objevíme při hlubším ponoru ryzí poetičnost, i když slovní výraz je tu kostrbatý.

Při studiu hry o Pyramovi a Thise narazí řemeslníci herci z ochoty na vážný inscenační problém: jak na jevišti vyjádřit skutečnost, že při milostné schůzce zmíněné dvojice svítí do místnosti měsíční světlo. Klubko má pohotově řešení: „Tak to máme jednoduchý. Necháš otevřený jedno okno ve velké místnosti, ve který budem vystupovat, a měsíc bude tím oknem svítit dovnitř.“ Režisér Kdoulíček není tímto „jednoduchým“ řešením nikterak nadšen, i když připouští, že by to šlo. Ale vzápětí dostane lepší nápad: „Anebo vstoupí někdo s kuklou a lucernou a řekne, že je prezent, neboli že prezentuje Náměsíčníka.“ Tomuto řešení je dána přednost. Přirozeně. Řešení Klubkovo je sice dokonale reálné, ale svou iluzivní, naturalistickou doslovností scénicky nepůsobivě a umělecky jalově; zato řešení Kdoulíčkovo svou neiluzivností, nepopisností, imaginativností plně odpovídá duchu divadelní hry — přírodní úkaz je stvořen magií scénického dění, hereckou akcí, znakem, metaforou. Naivní řešení vyjadřuje názorně podstatu divadelní obrazivosti a divadelní poezie. Podobným prostředkem bude scénicky vyjádřena i nemilosrdná zeď (i s tou dírou, skrze níž si šeptají nešťastní milenci): bude ji ztělesňovat kotlář Rypka a dokonce ji svým komentářem rádenně představí publiku. Řešení komické i poetické, ale svým způsobem i významově pronikavé: dává tušit, že zeď není jen mrtvá věc, ale lidský výtvar, lidmi uměle vytvořená překážka mezi milujícími partnery.

Citované příklady naznačují cestu, již se má ubírat inscenace k zvěcnění dramatických reálií ve všech sférách Shakespearova dramatického světa: objevovat konkrétní a hravou podstatu situací a dějových motivů.

VOLBA PŘEKladu

V této chvíli je třeba udělat odbočku a zamyslet se v daných souvislostech nad volbou překladu. Nepočítáme-li starší překlady hry, z nichž ani umělecky nejhodnotnější od J. V. Sládka zřejmě neodpovídá svým básnickým stylem našim inscenačním představám, přicházejí v úvahu dva překlady novějšího a nejnovějšího data: Saudkův a Bejblíkův. Není zde místo pro podrobné srovnávání obou překladů. Necht jen dvě typické citace naznačit rozdíl mezi dvěma překladatelskými metodami a styly.

První setkání Oberona s Titaníí zní v překladu Aloise Bejblíka:

Oberon: Zlý měsíc, Titanie, svede nás dohromady.

Titanie: Pryč, elfi, pryč! Žárlivý Oberon!
já přísahala, že ho nechci vidět!

Oberon: Neukvapuj se, nejsem já tvůj pán?

Titanie: A já? Nejsem tvá paní? Dobře vím,
že potajmu ses vykrad z říše vil
a celé dny v podobě pastýře
vyhrával na šalmaj a skládal rýmy
pro pěknou Phyllidu. Co vlastně chceš?
Co tě sem přivádí až z Indie?
To ta tvá lamžečná Amazonka?
Tvá láska v botách, lítá válečnice?
Musí se vdát a ty jí požehnat
chceš lože rozkoší a plodností?

Oberon: Že ti to není hanba, Titanie,
takhle se vyjadřovat o mém vztahu k ní,
zvláště když víš, že vím, co cítíš k Theseovi!
Vyvedla jsi ho nocí měsíčnou
od Periguny, kterou znásilnil,
a kvůli tobě zrušil dané sliby
Aegle, Ariadne i Antiopě. (II. 1)

Oberon: Kam, zpupná Titanie, při měsíčku?

Titanie: Žárlivec Oberon! Pryč, elfi, pryč!
já přísahala, že ho znát už nechci.

Oberon: Troufalá, zadrž! Nejsem-li tvůj pán?

Titanie: Tvá paní tedy já. Však vzpomínám si,
že kdosi tajně zmizel z říše vil
a celé dny, v podobě Korinově,
vyhrával na šalmaj a lásku pěť
milostné Fylidě. — A copak dněs
až z Indie tě, medle, přivábilo?
Jen to, že hromotlúcká Amazonka,
tvá láska olbřímí, ta vojanda,
se vdává za Thesea. Hned jsi tu,
zdar abys dal a rozkoš jejich loží.

Oberon: Že, Titanie, že ti není hanba,
mou přízeň k Hipolytě ostouzet,
vědouc, že znám tvou lásku k Theseovi?
Zda tys ho neodvedla vzňatou nocí
od krásné Periguny, kterou svedl?
Zda skrze tebe Aeglu nezradil,
a Ariadne též, i Antiopu?

Jestliže Bejblíkův překlad přímo, doslovně a vyostřeně postihuje konfliktní napětí mezi manžely, Saudkův záměrně používá — s jemným náznakem parodie — poetizujících stylistických prostředků (vyznačeno odlišnou sazbou). Totéž platí i o konfliktních scénách mezi athénskými milenci.

Prozaické partie řemeslníků mají u Bejblíka soudobě hovorový ráz; Saudkova lidovost působí vedle nich poněkud knižně. V kouzelných scénách Bejblík usiluje o naivně říkankový charakter (v rytmech i v rýmech, zhusta nahrazovaných asonancemi), adekvátněji jejich hravému základu než Saudkův artistnější, obrazivě komplikovanější a poeticky hledanější výraz.

Kouzelná říkanka Oberona zní u Bejblíka:

„Co uvidíš, jak vzbudíš se,
to měj za svého milence,
trap se pro něj a pro něj plaň,
ať je to kočka nebo lai,
panter či medvěd huňatý,
za sladkou lásku měj ho ty,
jakmile procitneš. Bohdá
to bude pěkná obluda.“ (II. 2)

A u Saudka:

„To, co spatříš **procítajíc**,
za svou pravou lásku **majíc**,
pro to plaň a trap se **lkajíc!**
Buď to medvěd, kočka, rys
nebo kanec, ty v tom viz,
až se vzbudíš **ze sna svého**,
výkvět všeho **spanilého!**
Kéž tě vzbudí něco **zlého!**“

Podobně jako v tomto zařikání i v promluvách elfů a zejména Puka se u Bejblíka více uplatňuje aktivní, úderný, gestický ráz magických výjevů, u Saudka převládá tendence k vytvoření **kouzelné atmosféry**.

Vzhledem k předchozímu rozboru a z něho vyplývajícím inscenačním požadavkům je zřejmé, proč inscenátoři při všem respektu k osvědčenému překladatelskému umění E. A. Saudka dali přednost novému překladu Aloise Bejblíka, který zejména zdůrazněným principem hravosti a výrazovou naivitou odpovídal jejich inscenačním záměrům.

ZDENĚK HOŘÍNEK





DILIA DĚTEM (1974-1977)

Nejdřív trochu statistiky: v průběhu tří let nabídla DILIA dramaturgům divadel a souborů hrajících pro děti na padesát titulů, z toho více než třicet her pohádkových, tři dramatizace oblíbených dětských knížek a deset příběhů, tak či onak vycházejících ze současnosti.

Na první pohled bohatá produkce naší jediné divadelní agentury, která v současné době rovněž doplňuje funkci nakladatelství, protože kromě ní se systematickým publikováním dramatických textů nezabývá prostě nikdo, věrně zrcadlí stav dramaturgie divadla pro děti i divadla hraného dětmi se všemi dílčími úspěchy, pokusy i prohrami. Už úvodní statistika prokazuje, že v dramaturgii souborů i produkci DILIA silně převládají pohádky.

Mezi pohádkami komediálního typu najdeme celou řadu textů, které dětem v hledišti i na jevišti dokážou nabídnout živé a divadelně cítěné situace místo verbálního moralizování, zkratku a znak místo popisného dialogu, prvky dětské hry místo konvenčních klišé „velkého“, pro děti příslušně drobného dramatu. S drobnými i většími výhradami můžeme přijmout především pohádky brněnského malíře a spisovatele Aloise Mikulky, které mají řadu předností zejména pro dětské soubory; vycházejí ze známých pohádkových témat, která recesně travestují, a tak umožňují dětem, aby si opravdu „hrály na pohádky“ a nebyly nuceny „vytvářet“ dramatické postavy, poskytují řadu podnětů k uvolněnému, tvořivému jednání dětských představitelů. Obdobně přijatelným východiskem pro komediální travestii tradičních pohádkových motivů jsou Ladovy Nezbedné pohádky, které pod titulem Byl jednou jeden drak pro Divadlo Jiřího Wolakra zpracoval Alex Koenigsmark.

Jeho pohádková fraška zručně spojuje v jeden celek Ladovy „popletené“ pohádky O líném Honzovi a O chudém královstvíčku, přináší interpretům i dětským divákům řadu vděčných komediálních situací a v dialogu tvořivě čerpá z Ladova svérázného jazykového materiálu. Rovněž Jan Jílek rozhojnil řadu svých originálních prepisů tradičních pohádkových námětů o zpracování pohádky Dlouhý, Široký a Bystrozraký. Vnáší do Erbenova příběhu svůj specifický, poněkud recesní humor, obohacuje děj vedlejšími motivy a zejména mění charakter hlavního hrdiny, který se v průběhu příběhu proměňuje z nanicovatého, rozmazleného mládence ve skutečného muže činu. Jako celek pohádka zaujme především díky osobitému pojetí a svéráznému, nekonvenčnímu jazykovému vybavení.

Zkušený dramatik Oldřich Daněk napsal (rovněž pro Divadlo J. Wolakra) komediální pohádku Zvířátka a Petrovští. Jeho zatím ojedinělý pokus o dětskou hru je potěšitelný, i když jeho veselá komedie na tradiční námět bratří Grimmů není tak docela bez problémů. Jejich příčina je především v tom, že anekdotická pohádka o zvířátkách, která vyděsí proslulé loupežníky a dají na pamětnou bohatému a lakomému kupci, neposkytuje příliš mnoho předpokladů pro dramatický příběh celovečerního rozměru. A tak se ve hře střídají místa bezesporu komediálně velice účinná i jímavá se situacemi poněkud retardujícími. Přesto však je Daňkova hra přínosem zejména pro ty soubory, které budou schopny text přizpůsobit svým možnostem, vybavit náležitým tempem a nepropadnou chuti nadměrně rozehrát ty situace, které jsou nadmíru rozehrány už v textu samotném.

Hlavní proud komediální pohádky však s sebou nese, jako každá móda, i přemíru okrajového nánosu. Záliba ve šprýmování na tradiční pohádkové motivy vede často k přepodivným směškám, kde je bez ladu a skladu nakupeno to nejbanálnější pohádkové haraburdí, jako například v pohádce O. Friedrichové Princezna Žofinka a drak Dynamit: všechno je tu opravdu až třeskutě veselé — štrikující kouzelník, parádivé dvorní dámy s petrželí za kloubkem, zrezavělý rytíř s neustále padajícím hledím, princezna střílející z okna kanónem i čarodějnice, chtějí módních novinek z Paříže. Obdobně působí i Hokrova pohádka O brejlatý princezně, mechanický kupící omšelá a tolikrát už uplatněné „žertovné“ motivy a napsaná ledabylým, ošumělým jazykem, levně usilujícím o „humorné“ aktualizace. Je škoda, že do tohoto typu špásování upadla i zpočátku dosti nadějná autorská dvojice Oubram—Novák, která od slibné prvotiny Strašidlo Bublifik a úspěšné komedie Jak se kradou princezny jaksi ztrácí cit pro míru a příjemnou komediální lehkost prvních pokusů. Jejich Vodníka Mařenku do jisté míry zachraňuje originálnější a jímavá postavka dobráckého hastrmana s podivným jménem Mařenka i řada atraktivních převlekových situací a příležitostí ke gagům. Zato Loupežnické kořeny, jejich zatím poslední hra, je bohužel už jen snůškou nevtipných a málo vynalézavých epizod, často se pohybujících na samém pomezí banálního klíše.

Obliha pohádky komediálního typu s sebou přinesla i řadu pokusů o dětem tak blízkou klaunérii. Zkusil si to i Pavel Grym, který ve své Černé královně usiluje o tvar fabulované klaunerie, ale nedaří se mu příliš ani v jednom z komponentů: příběh sám je chudičkový, mnohomluvný a rozvíjející se málo přehledně a ne dost motivovaně a klaunerie a početné písničky, které do děje vstupují, jej spíše rozmělní, místo aby jej učinily atraktivnějším. Hra je sympatičtější svými ambicemi než celkový výsledek.

Pohádky tradiční jsou v tříroční kolekci DILIA zastoupeny daleko méně početně — a opět to odpovídá struktuře zejména amatérské dětské dramaturgie, protože tradiční pohádky, zejména lyrická, prodělává už po několik let svůj trvalý ústup ze slávy. Snad hlavně díky tomu, že pohádka v pravém slova smyslu jaksi „vyšla z módy“, mohly dramaturgie souborů (alespoň pokud vím) dosud tak vytrvale přehlížet lyrickou Pohádku o Popelce Ivana Vlka, jedno z nejpodněnějších zpracování klasického pohádkového příběhu, jaké jsem za poslední dobu četla.

Do oblasti podnětů lze zařadit i Krocův přepis Mark Twainova proslulého příběhu Princ a chudás. Olomoucké divadelní studio posunulo fiktivní historický příběh, tolikrát už zpracovaný, do polohy muzikálové balady, zvýraznilo tím sociální konflikt hry, podtrhlo romantické rysy předlohy a zjednodušilo dějový půdorys původního příběhu. Dovedně a v úsporných proporcích je tu vyvážen part dramatický s hudebně zpěvním a tanečním partem, který tu nemá charakter oněch neblaze proslulých zpěvních či tanečních „vloček“, ale tvoří organickou součást celého díla. I Anderssenovo básnické podobenství o Císařově slávě znovu a znovu láká k jevištnímu zpracování. DILIA nabídla v uplynulém období hned dvě dramatizace — jedna je dílem německého autora Joachima Knautha (text je značně neschůdný pro dětské diváky zejména proto, že základem spor příběhu, konflikt mezi umělým světem císařova dvora a skutečným životem, je tu veden v dlouhých filosofujících polemikách), druhou vytvořil Maurice Yend jako pokus o ryze antiluzivní divadlo, v němž se používá projekcí, masek a zvuků, kde se herci „nepřetvářejí“ v postavy, ale vyprávějí příběh, který ilustrují jednáním. Je to pokus bezesporu zajímavý, ale značně náročný zejména na technické vybavení.

Z oblasti pohádkové „klasiky“ stojí ještě alespoň za zmínku originální baladická pohádka Václava Čtvrtka Malá zlá kouzelnice, jejíž příběh, vedený až na samém pomezí tragédie, odvážně a nezvykle přesahuje běžné meze pohádkového žánru, pokus manželů Weigových o převedení tradiční loutkové postavičky panáčka Petrušky na herecké

jeviště a do prostředí petrohradského karnevalu, a hra O. Lichardové O kuchaři Nosáčkovi a rychlonohém dráteníčkovi, napsaná na motivy W. Hauffa zkušeně a zručně.

Zdá se, že neúměrně málo využívají autoři her pro děti zdroje tak plodného a inspirujícího, jakým je epická dětská literatura. A tak není divu, že tříroční produkce DILIA nabízí z této oblasti všeho všudy tři tituly: polští autoři Bryll a Gartnerová zpracovali pro jeviště Čtvrtkova Dobrodružství loupežníka Rumcajse, Josef Janík přeložil a upravil Brzechwův Neobvyklý příběh profesora Kaňky, fantastickou grotesku poněkud nadměrné délky s ne zcela únosným počtem epizod a situací, Marie Boková odvažně sáhla po Nezvalově lyrickém vyprávění Anička Skřítek a Slaměný Hubert. Nezvalova náročná knížka, jejíž půvab spočívá především v poetických slovních spojeních, neustálém řetězení volných asociací, v snové atmosféře a básnický účinných zpěvních textech, se zdála být nahony vzdálena možností jevištního zpracování, a kdybych neviděla představení dětí z klimkovické Lidové školy umění, obávala bych se, že její křehký půvab musí vzít za své v prachu jevištních prken.

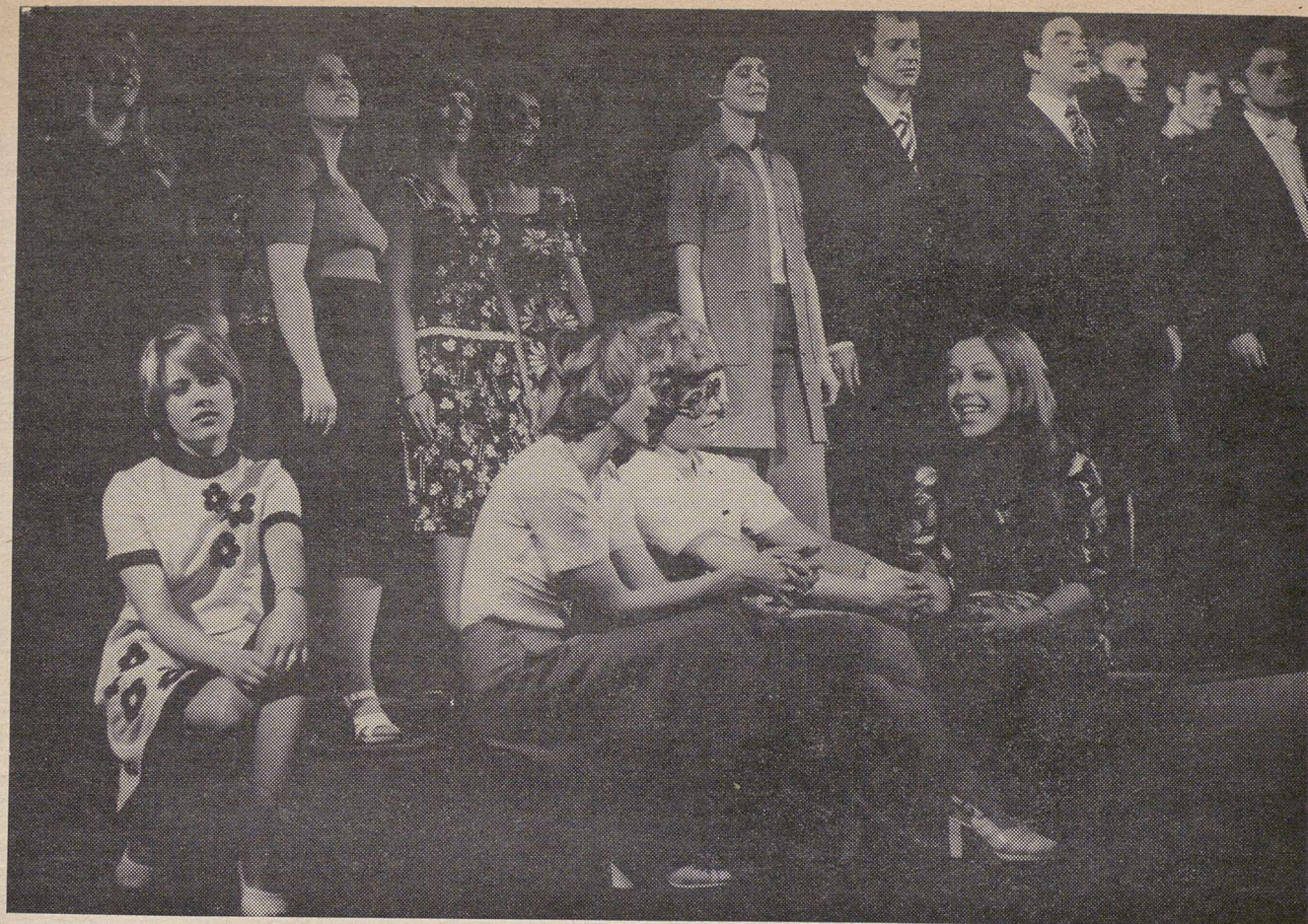
Je dobře, že DILIA pravidelně publikuje texty vedoucích dětských souborů, systematicky a cílevědomě pracujících metodou dramatické výchovy. Za tři roky přibýly další tři hry kaplického Jaromíra Sypala Hry a sny, Co měsíc vyprávěl a Planeta Satrů. Všechny tři znovu prokazují, že vedoucí souboru Racek to s dětmi umí, že má vzácný smysl pro humor a že dokáže spojit při své práci s dětmi zdánlivě tak protichůdné nároky — respektovat výchovné cíle dramatické hry, a přitom nerezignovat na diváckou účinnost inscenace, vytvářené dětmi. Autor má však i své slabiny. Ne vždy se mu daří (a to je právě případ her Planeta Satrů a Hry a sny) najít správnou míru vazby mezi realistickým příběhem, který dosti zevrubně exponuje, ale který se mu pak zpravidla stává pouhou záminkou pro jednotlivá programová „čísla“. Snad nejčistěji se mu zdařilo spojit oba záměry v třetí hře poslední „kolekce“ — v pohádkové komedii Co měsíc vyprávěl, v níž usiluje o sevřenější tvar.

Rovněž vysokomýtský Josef Mlejnek přináší každým rokem se svým souborem nový nebo alespoň nově přeložený a upravený text. Ze sovětské produkce zpřístupnil našim souborům zajímavý a originální podnět — hru A. Loseva Malý Hérakles, která zpracovává dětem srozumitelným a dostupným způsobem osudy proslulého antického hrdiny. Jeho původní hříčka Hadrový panáček přináší pak dětským souborům podnět zcela jiného typu než jsou běžné, tradiční hry dětského divadelního repertoáru. Skrovný příběh o panáčkovi z hadrů není ničím jiným než osou motivací pro improvizaci, motivací, které mohou být v nefabulovaných sekvencích volně obměňovány, aby nedocházelo k mechanické reprodukci již jednou zafixovaných vztahů a situací.

Je třeba konstatovat, že vedoucí dětských dramatických souborů jsou téměř jediní autoři, kteří vědomě a dlouhodobě usilují ve svých hrách i ve své práci s dětmi o kontakt se současností. Jinak by na kontu DILIA i v repertoáru souborů kolonka „hry ze současného života dětí a mládeže“ téměř zela prázdnotou. Vyplňuje ji — a to ještě dosti rozpačitě — několik málo titulů: Jílkovo Velké tajemství, snad až příliš směle nadsazená veselohra o mladých podnikavcích, kteří konspirativním pěstováním žampionů vydělají milión a zahanbí tak své méně podnikavé rodiče, sci-fi komedie bulharského autora Jordana Radického Železný kluk — o tom, jak smích polidštil necitelného robota, naivně romantický příběh o mladém „psanci“ Rustama Ibragimbekova Útek, značně schematická a kolem nicotné zápletky sprádaná hra ze života srbské mládeže Poslední zkouška Jurije Kocha. Je to méně než málo, měřeno chutí a potřebou mladých lidí vyslovit a pojmenovat věci, které je těší i trápí.

Jenže to zřejmě nevyřeší DILIA — tím méně recenze její aktivity na úseku tvorby pro děti a mládež za uplynulé tři roky.

Z. JOSKOVÁ



Divadlo Svatoboj z Brna uvádí Večírek na rozloučenou A. Vampilova

O HUDBĚ PRO DIVADLO

Už dávno jsou za námi doby, kdy se v divadlech ke klasickým dramatům hrály líbivé a efektní ouvertury. Jsou nenávratně pryč jako ony nekonečné přestávky na přestavbu scény, kdy se něco muselo dít, aby se divák nenudil. Pro tyto účely se psávaly tzv. „musics de rideau“ – hudby před oponou, jejichž autory vedle celé armády průměrných skladatelů byli i naši klasikové, třeba Antonín Dvořák a Zdeněk Fibich, když ještě pracovali v Prozatímním divadle, Dvořák jako violista, Fibich jako čínoherní dirigent. Slavné hudby k dramatům psali i takoví světoví skladatelé, jako Beethoven, Schubert, Berlioz. Mnohá z jejich děl přežila hry, k nimž byla psána.

Dnes by ovšem byly podobné experimenty pro naše divadelníky trochu drahé a snad i zbytečné. Které čínoherní divadlo, s výjimkou těch největších, by bylo s to zaměstnávat čínoherní symfonický orchestr. Celá věc se velmi zjednodušila vynálezem hudeb-

ních reprodukčních technik. Prostě se všechno i s konkrétními zvuky nahraje na magnetofonový pásek a kdykoliv a kdekoliv odvysílá. Většina divadel má dobré reprodukční podmínky v podobě kvalitních technických zařízení, a tak stačí jen dobrý zvukař a všechno jde jako na drátku. Fanfáry vítající Karla IV. zazní stejně kvalitně jako tichá kasace lesních rohů u loveckého zámečku. Dokonce si mohou režiséři vybrat z bohaté škály vynikajících nahrávek našich i světových souborů. Sám jsem slyšel v předělech mezi jednotlivými obrazy Schillerova Dona Carlose Silbermannovy varhany se skvělou reprodukcí Bachových preludií. Účinek byl strhující. Dvůr Filipa II. jako by se k divákovi přiblížil v celé své hrůznosti inkvizice a pochmurnosti Escorialu.

Ale co když chce režisér sáhnout přece jen po živé hudbě, když ho láká její bezprostřednost a blízkost? Jsou hry, kde magnetofonový pásek zaostává. Je to všude tam, kde se jedná o doprovod ke zpěvu, případně k choreografii. Zde začíná být živá hudba téměř nepostradatelnou. Vzpomínám ještě na „zlaté časy“ vesnických ochotnických souborů, kdy se při Tylově Strakonickém dudáku krčili před oponou čtyři hudeb-

níci: housle, harmonium, klarinet a basa, kteří se pracně prokousávali složitou partiturou, psanou pro velké obsazení. A přece by se bylo dalo hrát při zjednodušeném aranžmá daleko líp.

A zde docházíme k otázce, jakou úlohu může v dramatu obsadit např. sólový klavír. V muzikálové úpravě Štechova Třetího zvonění, známého pod titulem Svatba pod deštníky, jsem veškerou hudbu, původně určenou pro taneční orchestr, hrál na sólový klavír. Abychom to nějak divákovi zdůvodnili, stal jsem se jednou z jevištních postav, hostem na svatbě Sadilkovy dcery. Úspěch byl tehdy veliký. Po letech jsem se setkal s podobnou postavou v Otčenáškově Víkendu, kde roli klavíristy autor přímo předpisuje. Hudba tu není pouze spolutvůrcem napětí, ale přímo hru dotváří. Nesmí být ovšem jen náladová, „melodramatická“, protože tím by spíš rušila a zdržovala děj.

Opakujeme si tedy hamletovskou otázku: hrát při divadle či nehrát?

Sílu živé hudby jsem si například uvědomil při představení Gogolovy Ženitby (hovořím tu výlučně o amatérských inscenacích), kde byl využit sólový klavír při velmi špatné – záměrně ovšem! – interpretaci jedné Kuhnaovy sona-

tinky s rozličným zadrháváním a vracením, jako by cvičil nepřilíh švédomy žák. Atmosféra prostředí ruské kupecké rodiny tu byla navozena neodolatelně. Klavír má skutečně nesmírné reprodukční možnosti. Ne ovšem neomezené a také se nesmí překročit míra jeho použití. Čím je hudby víc, byť by byla sebelepší, divák na ni přestává reagovat, unavuje ho. Bylo to kdysi v Simonovově hře Ruská otázka, kde režisér zřejmě v dobré snaze přiblížit divákovi „americký způsob života“ vychrlil taková kvanta decibelů jazzové hudby, a to ke všemu na místech nejméně očekávaných, že šel účastníkům představení mráz po zádech a na další reprízu už nepřišli.

Snad mi mnohý amatérský režisér namítne, kde má sehnat klavíristu, který nejenže všechno zahraje, ale dovede také improvizovat a parodovat. Není-li klavír a dobrý hráč, je možno sáhnout

do širšího nástrojového rejstříku. Zažil jsem překrásné představení Shakespeara Večeru tříkrálového, kde jsme se díky sólové kytarě rázem ocitli v prostředí italské renesance. Ve Šrámkově Létu zase hrál a kouzelnou náladu vytvářel flétnista (mimochodem, hrál Ravela a Debussyho), v Našich furiantech získal režisér na jevišti dokonce celou vesnickou dechovku, mille rozladěnou, která diváka zavedla do Honic k Dubským. V pohádkách zase vytvářely potřebnou náladu elektrofonické varhany.

Jde tu o další otázku, a to je hudba na scéně. O Našich furiantech už byla řeč: je však více her, kde musí herec uchopit na jevišti nástroj a předstírat, že hraje. Toto hraní činí nejednou velké potíže, zejména tehdy, jde-li o herce s vrozenou nemuzikálností. Jsou však i opačné případy. Slyšel jsem Kalafunu, který ve scéně loučení suve-

réně rozezvučel staré housle, a podobně si počínal i učitelský mládenec Zajíček v Lucerně. Jde jen o to, zda je interpret stejně dobrým hercem jako muzikantem. A tady jedna praktická rada: nad snahou to vždycky vyhrává dokonalost.

Hudba na jevišti je velký kouzelník. Ovšem jen v rukách mistra. Jinak by to dopadlo jako v té pohádce o učni čaroději. Hudba je totiž vzácné koření a každá špetička navíc může zkazit jinak dobrý pokrm. Proto je nejlíp poradit se s odborníkem, který je nejen dobrým hudebníkem, ale i znalcem divadelní dramaturgie. Aby to nebyl zbytečný rámus před anebo za oponou, který spíše obtěžuje, ale aby už při prvních akordech hlediště utichlo a ponořilo se kamsi do sfér, kde je dramatik chce a potřebuje mít. A podaří-li se to, pak tedy: hudbo, hrej!

J. RICHTER

SLOVO DO DISKUSE: JAK DÁL?

Stálí návštěvníci Jiráskových Hronovů, ale i dalších významných přehlídek zjišťují, že se vytváří jakási nepřekonatelná bariéra, která už předem vylučuje velký počet souborů s prken, jež znamenají pro většinu nadšených a obětavých ochotníků celoživotní sen. Vytváří se totiž určitá skupina souborů, které mají buď finanční možnosti, nebo i trochu štěstí spolu s osobními kontakty, a ty jsou vlastně vedeny profesionálními umělci. A to už nejen režiséry, ale pracují pro ně výtvarníci, zvukoví mistři, choreografové, hudebníci. Jejich práce je pochopitelně na každé inscenaci výrazně znát a soubor, který s nimi pra-

videlně pracuje po několik let, se pochopitelně umísťuje na předních místech v soutěžích. Kladem jistě je, že máme možnost vidět výborné inscenace — žel, většinou stále stejných souborů. Nikdo také jistě není proti růstu úrovně amatérského divadla.

Ale přece jen v každém z nás vstane asi táž otázka. Je regulární, aby se porovnávala práce profesionálních umělců s těmi, kteří se jí věnují po svém běžném zaměstnání a nemohou mít ani tolik zkušeností, ani znalostí? Je možné hodnotit stejnými měřítky práci souborů, které nemají stejné podmínky?

Kdo navštěvuje vrcholné a význam-

né přehlídky, dochází k zjištění, že v posledních letech bude pomalu amatérský režisér či výtvarník „bílou vránou“ na těchto soutěžích a přehlídkách. Jak tedy řešit tento problém, aniž bychom chtěli snížit dosažité stoupající úroveň? Možná, že by pomohla taková přehlídka, jejíž základem podmínkou pro účast souboru by byla amatérská práce všech složek. Vždyť souborů, kterých by se taková možnost týkala, je bezpočet. V nich právě narůstá přesvědčení, že i při sebevětší snaze se nemohou vyrovnat oněm souborům profesionálně vedeným, a tudíž aspirovat na zařazení do vyšších soutěží.



Gogolův Revizor
v nastudování souboru
z Mělníka. Foto Štoll

Málo platné — v každém člověku je od přírody určitá dávka ctižádosti, věčná touha jít dál a dosahovat vyšších cílů. Zatím však současná praxe často tuto snahu předem vylučuje. Jistě není nikdo z ochotníků proti spolupráci s profesionály, ale není docela přesvědčen o tom, že hodnotit podle stejných kritérií soubor, který tuto možnost (výhodu) má a který ji nemá, je jedno a totéž.

Zájmová umělecká činnost má přinášet každému potěšení. Měla by být i impulsem, aby úroveň rostla. Ale vědět, že se poměřuje nesouměřitelné — to nadšení a vnitřnímu uspokojení nepřidá. Jak tedy dál?

M. JIŘIČKOVÁ

(Redakce uvádí tento materiál jako diskusní a bude se k němu v příštím ročníku vracet).

PŘEROVSKÝ DOSTAVNÍK

Umělecký soubor Dostavník zahájil svoji činnost v Klubu železničářů v Přerově na začátku roku 1971. V letošním roce tedy vstupuje soubor do sedmého roku své existence. Kolektiv disponuje zpěváky, herci, tanečním orchestrem a dívčí baletní skupinou. Je jich dvacet, mají rádi humor a jsou dobrá parta.

Z posledních premiér jmenujme estrádní pořady Dostavníkem kolem světa, Tele-fory, Kiosek smíchu, dvě muzikálová představení Přepadení dostavníku a Děti noci. V činnosti souboru nejsou výjimkou pásma k významným společenským událostem. Jmenované pořady hovoří i o pestré dramaturgii. Většina inscenací je původní (s výjimkou muzikálu Děti noci), psaná přímo na jednotlivé členy souboru. Lze tedy svým způsobem hovořit i v tomto žánru o autorském divadle.

Dostavník získal za léta své práce řadu uznání. Zajíždí do mnoha vesnic i měst nejen na Ostravsku, ale i v Polsku, kam byl soubor za odměnu již podruhé vyslán KOR v Ostravě.

Přerovští mají přednost i v tom, že nejsou souborem výlučně jedné a pro jednu generaci. Také žádná jejich inscenace nebyla nastudována pro nějaký festival nebo soutěž, ale především pro diváka. Všedního, běžného a snad lze říci i vděčného. Právě proto není pro tento umělecký kolektiv žádným velkým problémem absolvovat ročně čtyřicet vystoupení.

a.



tip pro vás

VLADIMÍR MAJAKOVSKIJ

HORKÁ LÁZEŇ

Ve sklepeř dokončuje vynálezce Čudakov se svými pomocníky stroj, kterým bude možno ovládat čas; zastavit jej nebo nechat letět kterýmkoliv směrem a jakoukoliv rychlostí — prosťtě zastavit vteřinu štěstí a popohnat léta žalu. Už dávno by byl stroj času hotov, kdyby byly peníze. Od anglického kapitalisty si Čudakovova parta peníze vzít nechce a byrokrat Pobědonosikov, přednosta Nejvyššího úřadu pro udělování povolení, Čudakovovu žádost zamítl. Peníze na dokončení stroje času pošle účetní Nočkin, který je zdefraudoval. Při zkoušce hoto-vého stroje přiletí dopis, který ohla-šuje příchod posla budoucnosti. Aby mohl být tento posel přijat, musí být stroj času přestěhován na volné pro-stranství, ale na stěhování nejsou pe-níze. Čudakovův spolupracovník Ve-losipedkin se tedy vydá za Pobědo-nosikovem, ale marně. Pobědonosikov diktuje referáty, které nemají ani hla-vu ani patu, shání jízdenku na výlet se svou milenkou, nechává se portré-tovat malířem Belvedonským, propouští Nočkina, vyhazuje sekretářku, protože si maluje rty, a poskytuje ra-dy, jak dělat umění. A tak Čudakovo-va parta vynese stroj času skoro před Pobědonosikovy dveře od bytu. Po velkém výbuchu objeví se po-sel budoucnosti, fosforeskující žena, delegátka roku 2.030, zmocněná ůsta-tem pro historický výzkum vzniku komunismu vybrat nejlepší Čudakovo-vy současníky k přeložení do komu-nistického věku. Přihlašují k letu při-jímá tajemník Optimistěnko v rychle zřízené Výběrové stanici pro tran-sport do komunistického věku. Zájem je veliký. Pobědonosikov se cpe se svými početnými zavazadly první, za-jímá se, kolik mu tato služební cesta trávající sto let vynese na dietách a žádá pro sebe výsadní postavení. Ve 12 hodin startují zájemci do roku 2.030. Ale už při startu jsou nemilo-srdným časem odvrženi ti, kteří ne-mají ani jediný rys příbuzný s kolek-tivem Komuny a kteří už nebudou mít lidstvu za sto let co říci. A mezi těmi, kteří komunismus nepřijme, je i Po-bědonosikov.

Za 48 let, které uplynuly od doby vzniku hry, se svět hodně změnil, ale základní téma hry, totiž boj proti všemu, co brzdí iniciativu a pracovní energii lidí, zůstalo aktuální stále. Protože ovšem není lehké inscenovat tento satirický text, mohl by o něm uvažovat jen soubor značně vyspělý.

Komedie má šest náznakových dekorací, 17 mužů, 4 ženy a malý kom-pars, který může být a nemusí. Velké role jsou: Soudruh Pobědonosikov,

přednosta Nejvyššího úřadu pro udě-lování povolení (40 let), soudruh Optimistěnko, jeho sekretář (30—40), let), soudruh Čudakov, vynálezce (40 až 50 let), soudruh Velosipedkin, jeho spolupracovník (30 let), Ivan Ivano-vič (40 let). Střední role: Izák Belve-donskij, portrétista, malíř historic-kých obrazů a naturalista (30—50 let), Polja, Pobědonosikova žena (30 let), soudruh Momentálníkov, re-portér, Mister Pont Kič, cizinec (40 až 50 let), soudružka Undertonová, pí-sařka (25 let), Madame Mesaliancová, spolupracovnice Vsesvazové společ-nosti pro kulturní styky s cizinou (30 let), Fosforeskující žena (30 let). Re-žisér. Epizody jsou: Defraudant Noč-kin, soudruh Foskin, soudruh Dvojkin, soudruh Trojkin, Strážník, Biletář, Mi-licionář a správce domu.

KAZYS SAJA

BÝK KLEMENS

Příběh se odehrává pradávno ve staré Litvě v Dajnavském kraji, ve vesnici Devětběd, ztracené v moři lešů u řeky Němenu. Vesničané jsou chudí, ale díky zastrčenosti vesnice jsou svobodní, nevládne jim ani šlechtic, ani kněz, vládne jim starosta, které-ho si sami zvolili. Teprve v poslední době se o vesnici začalo mluvit díky nalezení Skalnasovi, který umí tak výborně hrát na pilu, že dojal i gene-rála Kapustnického, který ho za to zprostil vojenské služby. Skalnasova hudba přiláká do vsi i cizí kupce, kte-ří kromě jiného zboží nabídnou ves-ničanům i plemenného býka Klemense za tisíců zlatých. Protože vesniča-né nemají peníze, dohodne starosta s kupci výměnu býka za hudebníka Skalnasě. Skalnas souhlasí, protože dluží vesničanům za své vychování, ale uhlíř nesouhlasí, aby se člověk vyměňoval za dobytek. Svým příkla-dem strhne i ostatní vesničany, ti se složí a z posledních peněz býka koupí.

Uplynul čtyři roky. Obyvatelé ves-nice Devětběd už nejsou chudí. Býk Klemens se stal zdrojem jejich rostou-cího blahobytu, jemu podřídili život vesnice. Zmlkla hudba i zpěv, proto-že býk je nesnáší. I Skalnas se pod-řídil, ale když mu na starostově sva-tbě nevěsta vytkla zbabělost, dal se Skalnas do zpěvu. A když ho napadl rozzuřený býk, Skalnas býka zabil. Starosta uspořádá nad Skalnasem soud. Všichni jsou proti Skalnasovi, jen uhlíř ho hájí a varuje před sta-rostou, který s býkovou pomocí ovládl celou vesnici. Jménem jeho carského veličenstva soud rozhodne, aby Skal-nas zůstal ve vsi a nahradil škodu, ale uhlíř, který podněcoval ke vzpou-ře proti starostovi, bude poslán na de-vět let nucených prací. Vesničané se loučí s uhlířem, mají špatné svědomí a začínají chápat, že i oni jsou vinni, protože bez jejich souhlasu by staros-ta nic neprosadil. A starosta si už opatřil přípis, že napříště už nebude

volen vesničany, ale jmenován vede-ním újezdu. Za asistence četníků od-chází uhlíř do vyhnanství. Skalnas mu s vesničany zpívá na rozloučenou. A starosta opodál netrpělivě vyhlíží. Připlouvá vyšňořená kupecká loď a přiváží nádherného hřebce. A vesniča-né, nepřestávající zpívat, berou do rukou klacky.

Lidovou komedii o dvou dějstvích litevského autora Kazyse Saja přelo-žila Jana Klusáková. Má 10 mužů, 6 žen a kompars. Velké role jsou: Skalnas, nalezenec (20—30 let), Ala-lumas, uhlíř (50—60 let), Daunoras, starosta (20—30 let), Danuta, nejkrás-nější dívka ze vsi (20 let) a Jedno-očka, babka (50—60 let). Střední role: Daunorene, starostova matka (50 až 60 let), Kankalis, dohazovač (50—60 let), Lajma, Skalnasova nevěsta (20 let), Čutulene, její matka (40—50 let), Žamgulis, rozvázný mužik (50 let), Barbora jeho žena (40 let), Abarus, bručoun (50 let), Rudovous, cizí ku-pec (který hraje i Papachu, 50 let), 1. chlapec (hraje i 1. mužika), 2. chla-pec (hraje i 2. mužika) a Klemens, mohutný plemenný býk. Hra má šest náznakových dekorací (3X paseka, světnice, 2X starostův dvůr). Je tře-ba také počítat s tím, že v textu jsou písně a pamatovat na hudební složku inscenace, která je velmi důležitá. Tato zajímavá hra se hodí pro soubor alespoň středně vyspělý.

J. ČERNÍKOVÁ



ZÁPISNÍK

BRNO Divadelní studio Josefa Skřivana znamenalo v ne-dávných dvou desetiletích sku-tečný pojem, a to jak doma, tak i v zahraničí. Dnes je jeho zří-zovatelem OKVS Brno IV. Vy-měnily se generace. Nastoupili mladí, ale přes veškerou snahu se jim nedařilo na zmíněnou tradici navázat. Zdá se, že v po-slední době se začíná blýskat na lepší časy. První vlaštovkou je nastudování hry I. Vyskočil-la Ó, RODNÝ RANČ aneb Pad-ní padouchu, parodie na bra-kovou literaturu s tematikou „divokého Západu“. Režie se ujal herec Divadla na provázku Miroslav Donutl. Citlivě vedl soubor k pochopení základních pojmů, zákonů, představ a čin-ností, nezbytných při tvorbě di-vadla. Záměrně také zvolil Vyskočilův text, který názorně ukazuje, jakými cestami musí jít herec ve své syntetické pří-pravě — od stránky pohybové, někdy i s téměř akrobatickými prvky, až po jevištní mluvu, pěvecký či hudební projev ne-vyjímaje. Celé představení vy-znělo jako jedna rozsáhlá etu-da, v níž nalezl každý herec dostatek prostoru. V tom je také přednost Donutlovy práce



s tímto mladým souborem — nerozhodl se pro jednoznačně režisérský postup, ale volil metodu kolektivní tvorby. Vznikla zajímavá inscenace, jejímž základním znakem byla spontánnost, živelná chuť zvládnout úkol, zřejmá radost z každé víštní akce. Na soubor čeká samozřejmě ještě mnoho soustavné práce — např. je třeba výrazně zlepšit kulturu řeči, avšak již poněkolkáté zaplněný Vysokokošský klub svědčí o tom, že se rodí nový, nadějný kolektiv. A to prozatím není málo. (mt)

ŽEBRÁK Letošního II. festivalu divadelních souborů s nejméně stoletou tradicí v Žebráku se zúčastnily soubory: DS Volyně (K. Třebická — Blatouchy), DS Rakovník (F. Sránek — Léto), DS Poděbrady (A. S. Puškin — Evžen Oněgin), DS Bystré u Poličky (V. K. Klípec — Potopa), DS Slaný (S. Oubram a V. Novák — Vodník Mařenka), DS Čelákovice (V. Šukšín — Energičtí lidé), DS Bystřice u Benešova (M. Mihura — Maribel a podivná rodina), DS Říčany (A. Arbužov — Romance ve třech), DS Bakov nad Jizerou (C. Goldoni — Treperendy), DS Železný Brod (M. Roščin — Manželé hledají byt) a domácí soubor ze Žebráku (O. Zahradník — Sonatina pro páva).

CHOMUTOV DS Karel Čapek ZK železničářů v Chomutově uvedl premiéru Gogolových Blázňových zápisů, ve vlastním dramatinizaci. Na scéně V. Bartoně režisoval J. Gríml. Představitel hlavní role Jiří Hromada se při této příležitosti rozloučil se souborem, před svým odchodem na studia pražské DAMU. Představení bylo uvedeno jako součást oslav 60. výročí VŘSR.

PRAHA Ústav pro kulturně výchovnou činnost vydal k 60. výročí VŘSR a 30. výročí Víťezného únoru sborník materiálů (Vyhlašovací text festivalu ZUČ 1977–78, Koncepce a zásady organizace Festivalu ZUČ, Přehled ústředních akcí a přehled národních a celostátních soutěží 1977–78). Ve sborníku je dále výběrová bibliografie repertoárových materiálů pro zájmové umělecké kolektivy z oblastí slovesných a hudebních oborů k oběma slavným výročím.

Dalším edičním počinem jsou Texty dětské scény — Pohádky a nepohádky. Najdete v nich řadu dramatických předloh pro dětské divadelní soubory.

PODĚBRADY V rámci Festivalu mladého amatérského divadla v Poděbradech byla v zámeckém divadle Na kovárně otevřena výstava divadelních fotografií Karla Mince. Mincovy fotografie jsou už dnes neoddelitelnou součástí novo-

dobé historie amatérského divadelnictví.

ŽAROŠICE V edici Bibliografie a prameny k vývoji Moravy vydal Muzejní spolek v Brně spolu s Vlastivědným kroužkem v Žarošicích na Hodonínsku objektivní monografii s názvem Ochotnické divadlo, hudba a zpěv v Žarošicích 1747 až 1970. Publikace, jejímž autorem je Jaroslav Vlach je doplněna 62 fotografiemi a předmluvou J. Stýskala. Obsahuje místní repertoár od roku 1880, soupis členů a soupis literatury k dějinám divadla, hudby a zpěvu. Monografie patří mezi nejúplnější práce svého druhu vydané v posledních letech a je hlu- bokou sondou i do dějin divadelnictví na Slovácku.

Dokumentaci dějin ochotnického divadla v Žarošicích chápeme proto jako připomínku mnohdy zapomínané rozsáhlé a záslužné ochotnické činnosti minulých desetiletí a zároveň jako výzvu k jejímu dalšímu rozvoji v naší socialistické vlasti. V. RICHTER

KOUTEK SAL SČDO

Soutěž aktivity SAL — V červenci skončila desetiletá soutěž 27 loutkářských členských souborů. Na prvním místě se umístil pražský soubor Zvoneček (543 bodů), na dalších dvou místech pak Radost ze Strakonice (393 bodů) a Koutek ze Vsetína (378 bodů). Závěr soutěže spolu s předáním cen pro vítěze bude proveden na podzimním zasedání Rady SAL 5. listopadu 1977. Poté- štelné je, že všechny soutěžící soubory překročily minimální hranici 120 bodů a proto také získávají plaketu za úspěšnou účast. Výtvarné řešení plakety navrhl prof. Richard Lander a brigádníky ji vyrobili v Moravské ústředně v Únanově. K závěrečnému hodnocení soutěže se ještě vrátíme.

Zájezd SAL — Vedení SAL připravuje na 27. května 1978 zájezd do východních Čech. Na trase bude účastníky čekat Jaroměřské loutkové divadlo, pevnost Josefov a Smiřice s prohlídkou města a setkání s tamními loutkáři. Zájemci z řad členů i nečlenů se mohou přihlásit v sekretariátu SAL (Krymská 21, Praha 10).

Spolupráce s Ústředním loutkovým divadlem. — V srpnu se na společné besedě setkali dr. Slunečko, předseda SAL, E. Vavruška, předseda České sekce UNIMA a zasloužilý umělec J. Filipi, ředitel ÚLD. Projednávali možnosti další spolupráce. SAL a ÚLD v příštím roce uspořádá v budově divadla dvoudenní seminář vedoucích členských souborů, budou pořádat společné besedy, ÚLD bude zvát pražské členy SAL na své premiéry a zintenzivní se také spolupráce při péči o výkladní skříň UNIMA.

TOONE v Praze — V září přijelo do ČSSR v rámci Týdne belgické kultury bruselské loutkové divadlo TOONE. Patronát nad vystoupeními v ÚLD převzala Česká sekce UNIMA a SAL SČDO.

Z Mininformací — Tisk příznivě přijal I. přehlídku individuálních výstupů s loutkou a označil ji jako průkopnický počín. PSL

OZNÁMENÍ

Na redakci se obrátil s žádostí o pomoc dramatik Karel Kubánek. Ve svém soukromém archivu postrádá některé své hry vydané v DILIA (rozebrané). Prosíme proto soubory, mají-li některou z her (Velké rozhodnutí, Hledá se hrdina, Den zázraků, Sancho neznámý) ve svém archivu a mohly by je postrádat, necht je zašlou na adresu: ing. Karel Kubánek, V cibulkách 1, 150 00 Praha 5-Košíře. Děkujeme.

Redakce nedopatřením neuveřejnila v 8. čísle časopisu, že fotografie na II. straně obálky jsou od Pavla Štolla.

Spontánně, hravou formou se tak Jaroslav Hašek a jeho přátelé připoujčí k vznikajícímu českému kabaretu, který ovšem neopomeli také parodovat — např. Karla Hašlera. Hrají s chutí pro sebe a své přátele, zesměšňují všemi prostředky nejenom všelijaké dobové politické nešvary, ale i sami sebe, jakožto „hráče“ divadla a divadlo jako zavedenou instituci vůbec. Pevně zařadit se jejich produkce asi nedá. Jejich scény a hry často kabaretní rámec překračují a směřují k modernímu uměleckému vyjádření, spontánně hledají nové formy a svým projevem často předjímají pozdější dadaismus. Čtivé a inspirativní zůstaly jejich scény dodnes.

Z. FRANKLOVÁ



HRY PRO DOSPĚLÉ

Bertolt Brecht: Život Galileiho (34 m, 8 ž, kompars)
Boris Vasiljev: ... a zbylo jen ticho (6 m, 11 ž, kompars)
L. N. Tolstoj: Není nad vzdělanost (22 m, 11 ž)
Vasilij Bělov: Nad průzračnou vodou (5 m, 3 ž)
Genrich Borovnik: Interview v Buenos Aires (10 m, 3 ž)
Emil Braginskij — Eldar Rjazanov: Pokrytci (4 m, 5 ž)
Tibor Déry: Milý Bopérel! (5 m, 3 ž)
Egon Günther: Podivný stav markýzy z O. (7 m, 5 ž, 2 děti, kompars)
Roman Hlaváč: Svědkové obžaloby (16 m, 7 ž, kompars)
Ernest Hemingway — Jiří Hubač: Komu zvoní hrana (8 m, 2 ž, kompars — devízově vázaná)
František Langer: Periférie (14 m, 4 ž)
Leonidas Jancinjavičius: Řetěz bez konce (5 m, 2 ž)
Laša Tabukašvili: Valčík na rozloučenou (9 m, 7 ž)
Brian Friel: Čestné občanství (19 m, 1 ž, děti — devízově vázaná)

Malá řada socialistických autorů

Armin Stolper: Zápisky mrtvého (2 m)
Tamara Janová: Nejlepší roky života (3 m, 5 ž, 2 chlapci, kompars)

MUZIKÁL

Anatole France—Vladimír Hála — Ivo Havlí: Vzpouza andělů (17 m, 4 ž, kompars)

PÁSMO

Hlas ticha — Karel Toman (2 m, 1 ž)

NAŠE RECENZE

VĚTRNÝ MLYNÁŘ A JEHO DCERA

Všechno to vzniklo vlastně z žertu. Roku 1911 byla v hostinci Kravín na Vinohradech založena strana mírného pokroku v mezích zákona, jejímž kandidátem byl Jaroslav Hašek. Tato konkurenční „strana“ měla odlákat návštěvníky z okolních hospod, kde si vytvořily svá centra politické strany, kandidující v tehdejších volbách. Z žertu se stal skutek, a tak vznikla jedna z mnoha Haškových mystifikací. S vážnou tváří předstupoval před návštěvníky hostince jako před své voliče a s téměř dětskou radostí parodoval kandidátské projevy a vzdělávací přednášky. Používal přitom známé, stokrát vyslovené politické fráze tehdejších řečníků, které ovšem dostávaly v hostinci jiný význam.

Na podobném principu parodie jsou založeny i scény a hry, které Jaroslav Hašek psal a hrál se svými přáteli E. E. Kischem, E. A. Longemem, Fr. Langerem, E. Drobílkem, J. Machem a jinými. Nyní se nám poprvé dostávají tyto scény a hry do rukou v knižní podobě. Jejich kouzlo prvního provedení v hostinci Kravín nám psaná podoba nemůže nahradit, ale charakter scének se zachoval natolik věrně, že dodnes z nich cítíme rozpustilé, bohémské veselí, intelektuální a trochu dětinské zároveň, i absurditu tehdejších politických poměrů a morálky.

OBYČEJNÉ JMÉNO

60★

(Přeložila Eva Komárková)

I.

VYPRAVĚC: Začínal poslední mírový večer a jím oběma bylo sedmnáct... [Večerní ulice s lavičkou a telefonní budkou]

FRIC: Táňo... [Oběmajou se a políbí]

TÁŇA: Kde ses naučil líbat?

FRIC: Nikde. To tak nějak samo...

TÁŇA: Opravdu?

FRIC: No vážně.

TÁŇA: Všichni mluvíte stejně!

FRIC: Jak víš, co říkají všichni?

TÁŇA: Víím...

FRIC: Ty ses už s někým líbala?

TÁŇA: Jo... S bratrancem, jenže to se nepočítá. A vůbec, já taky poprvé. Nevěříš?

FRIC: Věřím.

TÁŇA: Tak proč mlčíš?

FRIC: Přemýšlím.

TÁŇA: O čem?

FRIC: Táňo...

TÁŇA: Co?

FRIC: Nebudou mít vaši o tebe strach?

TÁŇA: Ty chceš, abych šla domů?

FRIC: Nel! Já jenom, že by tě zítra nemuseli pustit. Víš?

TÁŇA: Kolik je?

FRIC: Jedenáct pryč... Fakt, zavolej k vám. Třeba tě nechají ještě venku... Hele, támhle je budka. Táňo... [Políbí ji]

TÁŇA: Vidíš, co děláš! Jak mám telefonovat, když mě... Ještě jednu!

FRIC: Tak a konec. Běž.

TÁŇA [do telefonu]: Haló, ústředna? Buďte tak laskaví: Arbat — čtyřicet — šedesát jedna — sedm. Ano, děkuju... Máma? Mamí, ty ještě nespíš? To jsem já. Co? Ale ne, co tě napadá!... No dobře, poslouchám. Ne, nebudu tě přerušovat... Ale ne, maminko, vůbec by mě nenapadlo zavěsit, prostě čekám, až domluvíš... Skončilas? Tak dobře, teď ti konečně všechno vysvětlím. Jenom mi neskákej do řeči, jo?... Tak za prvé nemáš pravdu. Samozřejmě, že mám tebe i tatínka nejraději na celém světě a že si vás vážím. Vždyť volám jen proto, abyste se o mě nebáli. No, a za druhé, jsem přeci už dospělá. Počkej, mamí! Slíbilas mi přeci, že se nebuděš rozčílovat. Co?... Tak dobrá, já vím, skoro dospělá. Ale jen si vzpomeň, že jsi mi sama říkala, že se mám chovat jako dospělá. Jak — ne v tom-

hle?... Ne, nebudem se hádat, já si přeci dělám legraci. Můžete klidně spát, nehodlám se pouštět „cestou hříchů“. Odkud volám?... Z budky... Prostě se procházíme, povídáme... Jakto kdo? Jednoduše my — já a kamarádka. O čem se bavíme?... Tak, různě. O životě, například... Proč se směješ, mamí? Podle tebe se nedá chodit s kamarádkou pozdě večer a mluvit o životě?... Ale, mamí, kdepak, zítra vůbec nemusím vstávat brzo! V jednom kuse zapomínáš, že mi škola skončila už před měsícem. Dobře... Co?... Ne... Nemůžu s tebou mluvit, někam odběhla. Tak fajn, dohodnuto. Nedělejte si starosti a papa. To víš, že jo. Budu se snažit být rozzlobený. Tak ahoj, zavěším, jo? Papapa. Končím, končím, konec! [Ulehčeně si oddychne, vyjde z budky]

FRIC: Oni ti uvěřili?

TÁŇA: To se ví! A máme ještě nejvíce hodinu času. Co se mračíš?

FRIC: Proč jsi říkala, že jsi s kamarádkou?

TÁŇA: No tohle! Chceš, aby dostali infarkt?

FRIC: Proč by měla být kamarádka lepší než já?

TÁŇA: Vždyť tě ještě ani neznají. Co jsem podle tebe měla dělat?

FRIC: Lhát jsi nemusela. To není zrovna nejlepší začátek.

TÁŇA: Takže mě už víckrát nechceš vidět?

FRIC: Právě že jo. Chci, protože asi...

TÁŇA: Co asi? Řekni...!

FRIC: Takové věci se nahlas neříkají...

TÁŇA: No prosím, nikdo tě nenutí.

FRIC: Ne, řeknu ti to... Asi tě mám rád... Hrozně...

TÁŇA: Asi se říká, když si člověk není jistý.

FRIC: Ale já jsem. To asi je jen z rozčillení.

TÁŇA: Víš co? Zavolám domů, už nemám strach... [Odběhne do budky] Haló! Prosim Arbat čtyřicet šedesát jedna sedm. Mamí, to jsem zase já. Ne, nic se nestalo. Jenom jsme se rozhodli, že nebudem lhát. Nejsem s kamarádkou... Co to má znamenat? Docela normální věc, není to ona, ale on... To jsem si mohla myslet... No mamí... Počkej přecel... Proč hned musí být ničema, a ještě k tomu o hodně starší? Ty seš prosím, s Arbatem. Čtyřicet š-

pekná!... Že má velké zkušenosti? Proč by měl být dávno ženatý?... To jsou absolutní nesmysly, promiň. Jsme náhodou stejně staří. Je to docela obyčejný kluk. Je mu taky sedmnáct a taky letos půjde na vysokou. Ano! Všechno ti pak řeknu... Ne, není to Vífa... Ani Valjerka... Julek také ne... Nehádej, stejně ho neznáš. Je z jiné školy a bydlí taky úplně jinde. Když ti na tom tak záleží, jmenuje se Fric. Ach jo, jaké proč? Protože je to normální německé jméno. Němec, ale má naše občanství... To by ses musela divit, proč byl Krenkel Ernest a Beethoven Ludwig... A on je Fric Dengel. A to je všechno, maminko. Vážně musím končit, klepou mi na budku. Nebojte se o mě a buďte moudří rodiče. Miluje mě, nic mi nehrozí, pozdrav rodině, vaše Táňa. Hotovo! Konec! [Vyjde z budky]

FRIC: Divila se?

TÁŇA: Nejdřív se polekala, ale potom se zas uklidnila. [Směje se] Když vyšlo najevo, že nemá ani zkušenosti, ani ženu a že ti je sedmnáct.

FRIC: To až my budeme mít děti... Měl by to být raději kluk...

TÁŇA: Máma si bůhví proč myslela, že máš určitě fousy jak Guy de Maupassant...

FRIC: Náhodou. Nedávno jsem dostal břítvu. Začínám s holením brzo, abys věděla.

TÁŇA: Raději zopakuj, cos prve říkal...

FRIC: Kdy?

TÁŇA: No přece... O tom, co si o mně myslíš.

FRIC: Aha. Řekl jsem, že tě asi miluju.

TÁŇA: Zase to asi!

FRIC: Přece jsem to tak předtím řekl! A teďka už není žádné asi. Určitě!

TÁŇA: Já taky.

FRIC: A nikdy nepřestanu.

TÁŇA: Ani já ne.

FRIC: A dnešní den si zapamatuju na celý život, dvacátého prvního června 1941.

TÁŇA: Dvacátého prvního června 1941.

II.

[Ráno. Ulice s budkou. Pouliční rozhlas hlásí zprávu o napadení SSSR. Přiběhne udýchaný Fric a začne telefonovat]

FRIC: Ústředna? Spojte mě, děť lépe než vy všichni.

desát jedna sedm... Ano... Mohl bych mluvit s Táňou? To jsi ty? Nepoznal jsem tě... Ty máš taky jiný hlas... Táňo, už víš?... Tak tvůj tatínek šel na velitelství... Nemohla bys přijít? Jsem dole v budce... [Zavěsí a nervózně přechází]

TÁŇA [v domácím oblečení, přiběhne]: Tak jsem tu.

FRIC: Děkuju.

TÁŇA: Za co?

FRIC: Víš, bál jsem se, že mi řekneš: Nemáme si co říct. Asi jsem hlupák.

TÁŇA: To jsi. A bez všech asi.

FRIC: Děkuju... Táňo... chápeš... Je to válka s Němci.

TÁŇA: Ty pro mě jsi ty.

FRIC: Na tvém místě bych přece jen řekl asi.

TÁŇA: Já vím, musí ti teďka být ještě hůř než nám.

FRIC: Ty mě zkrátka lituješ...

TÁŇA: Zkrátka tě miluju. A i kdyby, co je na litování špatného?

FRIC: Říká se to tak... Ty chápeš, proč začala válka?

TÁŇA: Moc ne. Napadli nás... Ale proč...

FRIC: Asi že jim namluvili, že jsou Němci nejlepší a nejkrásnější a nejchytřejší a...

TÁŇA: Copak tomu všichni uvěřili?

FRIC: To určitě ne... Ale je příjemné věřit, i když jsou to úplný hlouposti! Jeden národ prostě nemůže být lepší než ostatní. Člověk asi jo, ale národ? Třeba ty. Ty jsi pro mě ta nejlepší, nejkrásnější, nej...

TÁŇA: Přeháníš.

FRIC: Ba nel! Můžu přeci mít svůj názor? Proč mlčíš?

TÁŇA: Tak, přemýšlím... Co teď s námi bude? S tebou, se mnou, s našima, s tvými maminkou? Se všemi? Co se stane? [Oběmajou ho] Nechci tě urazit. Mlčím protože přemýšlím. Ještě nikdy jsem tolik nemyslela. Prostě jsem jen tak žila a žila a... Rozumíš mi, víd?

FRIC: Táňo, jdu teď taky na velitelství. A jestli mi neuvěříš, tak...

TÁŇA: Uvěří ti.

FRIC: Nevím... Jsem Němec.

TÁŇA: Uvěříš.

FRIC: Nevím... Ale řeknu jím: Ano, jsem Němec, ale žiju v Moskvě. Narodil jsem se v Německu, ale mám sovětské občanství a chci, aby fašismus nebyl, protože je to tak spravedlivé. A já to asi musím vědět lépe než vy všichni.

TÁŇA: Oni ti uvěří.
FRIC: Nevím... Chci chránit i tebe.

III.

[Vojenský tábor k ránu]

VASKA: Co nespíš?

FRIC: Tak.

VASKA: Máš něco k pití? Vodu?

FRIC: Na... ale je tam málo.

VASKA: Neboj, nechám ti.

FRIC: Jen když zbyde.

VASKA: Ty, Frici, na něco jsem se tě chtěl zeptat.

FRIC: Klidně se ptej.

VASKA: Ty ses k nám prej dostal z nemocnice.

FRIC: Jo.

VASKA: Co ti bylo?

FRIC: Škrábl mě šrapnel.

VASKA: Tak proto ještě krapet kulháš... Ale jinak je to už dobré?

FRIC: Uhm.

VASKA: A hele, je pravda, že... Neurazíš se?

FRIC: Je to pravda.

VASKA: Jak víš, co jsem chtěl říct?

FRIC: Chtěl ses zeptat, jestli jsem opravdu Němec. Že jo?

VASKA: Jo. A nevadí ti, že ti říkáme Fric?

FRIC: Tobě přece taky nevadí, že jsi Vaska...

VASKA: Teď srovnáváš...

FRIC: Já vím, je to těžké pochopit.

VASKA: Jenom se neuraž.

FRIC: Už jsem si zvykl. A že mi nevěříte, to vím taky.

VASKA: Nediv se. Nejde to jinak.

FRIC: Tak vidíš, aspoň je to na rovinu... A teď ti odpovím na všechno najednou.

VASKA: No?

FRIC: Teďka všem Němcům říkáte Frickové.

VASKA: Nesmíš si to tak brát. Je to i přezdívka.

FRIC: Ale je to moje jméno a... jsem Němec, Fric. Narodil jsem se v Mnichově, ale vyrůstal jsem a chodil do školy v Moskvě, tak je to. Každý Němec není hned fašista. To je velký rozdíl. Asi proto jsem tady. Nespíš?

VASKA: Ne.

FRIC: Můj táta byl Němec, jmenoval se Kurt... Zastřelili ho fašisti. I maminka je Němka, Marie...

VASKA: Takový jméno máme i u nás.

FRIC:... teď je v evakuaci, ve Frunze.

VASKA: To je v Kirgizii.

FRIC: Určitě jí tam je těžko... Pracuje v textile. Ve dne pracuje a v noci asi pláče... Vidíš, teď mám zase já žízeň.

VASKA: Ve flaše ještě něco bude.

FRIC: Vidím.

VASKA: Fricu... Máš u sebe ještě nějakou fotku... Kdo je to?

FRIC: Tak vy jste se mi hrabal i v batohu?

VASKA: Proč? Máš ji v kapse. Sám ji při obědě vytáhl. A včera dokonce dvakrát. Všichni ji viděli.

FRIC: Promiň.

VASKA: To nic... A co na tom, kdybysme se třeba i hrabal? Musíš nás pochopit... Ale kdo je to, taky Němka?

FRIC: Táňa je Ruska. Z Moskvy.

VASKA: Jasný.

FRIC: Takže všichni Němci nejsou fašisti.

VASKA: Vypadá to tak.

FRIC: A dokonce i tamti musí jednou zmoudřet.

VASKA: To záleží na tom, kdo zůstane naživu.

FRIC: Jdem spát.

VASKA: Tak jo... A Frici, nechtěl bys, abysme ti říkali nějak jinak? Třeba Feďo nebo tak... Chceš?

FRIC: A proč? Jsem přece Fric. Jdem už spát.

VASKA: To jo, nebo nestačíme ani usnout.

IV.

[Dům Kamovových a předsíň v jejich bytě. Zvoní doručovatelka]

TÁŇA: Kdo je to?

DORUČOVATELKA: Pošta.

TÁŇA: Jé, dobrý den!

DORUČOVATELKA: Dobrý den, dobrý den. Kamovovi?

TÁŇA: Ano, to jsme my... Máte pro nás něco?

DORUČOVATELKA: Proč bych sem jinak chodila? Kdo je T. N. Kamovová?

TÁŇA: To jsem já. Jmenuju se Táňa.

DORUČOVATELKA: Koukejme se — T. N. I myslela jsem, že to bude někdo starší. Kdopak ti to píše z fronty? Tatínek?

TÁŇA: Tatínek padl v prosinci. Sama jste nám přinesla oznámení.

DORUČOVATELKA: Promiň, copak si teď člověk na všechny vzpomene?... Tak tedy bratr?

TÁŇA: Manžel.

DORUČOVATELKA: Manžel? Jak jsi to stihla?

TÁŇA: No, ještě jsme se nevzali.

DORUČOVATELKA: Tak co říkáš manžel?

TÁŇA: Je to můj manžel. Vezmeme se, hned jak se vrátí.

DORUČOVATELKA: Ach děti, děti... [Odchází]

TÁŇA [čte nahlas]: Drahá Táněčko! Dneska mě posílají na průzkum. To znamená, že mi věří. Už odcházím a až se vrátím, hned ti napíšu. Pozdravuj maminku. A napiš mi do Frunze. Bydlí na staré adrese a asi je jí samotná smutno. Zase to asil! Buďte zdravé a šťastné. Líbá tvůj Fric. Taký mi navrhl, že by mi říkali Feďa, ale odmítl jsem. Až skončí válka, moje jméno se zase stane docela obyčejným. Obyčejným jménem. Ještě jednou tě líbám. Tvůj muž Fric.

V.

[Les]

VASKA: Frici! Dál už nemůžeme!

FRIC: Dobrá... budeme se plížit. [Lezou]

VASKA: Zabrzdí. Zakouříme si, ne?

FRIC: Já nekouřím.

VASKA: Ale já to už nevydržím.

FRIC: Tak kuř.

VASKA: Nejde to, Frickové jsou blízko... teda Němci. Popolez... Kdyby něco, tak mě kryj. Až budu naproti v tom hájku a kývnu, můžeš lézt za mnou. Budu dávat pozor. Lez opatrně, nespěchej. [Plíží se, Fric se za ním za chvíli připláží] Stop. Dáme si trochu oddech.

FRIC: Vasko, proč s tebou poslal kapitán zrovna mě, a ne někoho jiného?

VASKA: Co já vím?

FRIC: Tys proti tomu nebyl?

VASKA: Jsi snad horší než ostatní?

FRIC: No, přece jen...

VASKA: Svým způsobem je to takhle dokonce lepší.

FRIC: Proč?

VASKA: Umíš německy. A přestaň žvanit, nebo nás uslyší. Tak co, odpočinul sis?

FRIC: Nejsem ještě ani unavený.

VASKA: Tak jdem. Brzy začne svítat. [Lezou]

FRIC: Je to ještě daleko?

VASKA: Kdepak. Odtud už vesnici uvidíme... Frici, nezapomněls němčinu, víd?

FRIC: Ne.

VASKA: Kdyby volali, tak jim odpověz.

FRIC: Dobře.

VASKA: Necvakej zubama. Je ti zima?

FRIC: Spíš horko.

VASKA: Tak teda máš strach.

FRIC: Vůbec ne. Nebojím se.

VASKA: Jsi pojištěný nebo co? Já se bojím, a ty ne...

FRIC: Ale já se, Vasko, opravdu nebojím. Mám trému...

VASKA: Není to totéž?... A hele, koukej! Vidíš?

FRIC: Dělo...

VASKA: Padesátimilimetrový! Chlapíki... A támhle ještě jedno a ještě... A támhle samohybný...

FRIC: Vasko, cítíš? Kuchyně!

VASKA: Kde?!

FRIC: Támhle, pod lázněmi... A — a kuchař...

VASKA: Aha, jde k potoku... pro vodu... Tak, Frici! Ty teď seš tady a já mu nadběhnu. Hned si ho chytíme...

FRIC: Nebyl by lepší někdo jiný? Třeba důstojník?

VASKA: Lepší než kuchař nebudel! Ten ví, koho krmí: kolik vojáků, kolik důstojníků... Kryj mě... kdyby něco, přebíhej z místa na místo a střílej,

jako by nás tady bylo hodně...

FRIC: Dobře.

VASKA: Jdu na to. Brzy nashle, Frici. Čekej.

FRIC [sám]: Odešel. Ještěže je tam dole u vody mlha... A o tom kapitánovi to nebyla pravda. Vasko ho sám poprosil, aby mě s ním poslal... Táněčko. Pořád si myslím, že není tak důležité, kde jsem se narodil... ale přesto bych chtěl žít tak za tisíc let. To už se určitě všichni lidé na zemi smíchají a všechny národy a rasy... Ale proč až za tisíc? Dřív! Třeba náš syn, co bude — Rus, nebo Němec? Ale to je vlastně jedno. Hlavně že bude náš!

VASKA [táhne svázaného kuchaře]: Frici, Frici! Pojd sem... Pomož mi! Ten chlap má snad metrák... Bránil se. Div m' neukousl palec. Vem ho za nohy.

FRIC: Hoď ho na mě.

VASKA: Toho neutáhneš, je těžký... Koukni, jestli se neudusil. Nacpal jsem mu do huby hadr.

FRIC: Kdepak... Žije.

VASKA: Tak to je dobrý... Dotáhneme ho do křoví a tam mu vysvětlíš, že nejsme žádný koně, tak aby hezky běžel po svých...

FRIC: Vasko, je mi hrozné vedro!

VASKA: To nic, potom vychladnem.

FRIC: Aha. [Ozve se střelba]

VASKA: K zemi! K zemi, Frici! Jdou po nás...

FRIC: Vasko, musíš odtud... Když nebude chtít, táhni ho...

VASKA: Blázníš, a co ty?

FRIC: Já... zůstanu... Zdržím je...

VASKA: Ale Frici...

FRIC: Jen běž, neboj se. Budu tě krýt... a pak... pak vás doženu.

VASKA: Tak dobře... [Postrkuje kuchaře, odbíhají]

FRIC [sám]: A je to... Už je není vidět... To tichol! Asi mě obklíčují... Táněčko, jsem skoro klidný. Úplně klidný! Jenom to horko kdyby nebylo...

[Výstřel, Fric je raněn do ruky]... Když budeme mít syna, ať... Nic neslyším. Úplně ticho... Určitě jsou blízko... [Pomalou se zvedá, rozhlíží se] Řeknu jim, že jsem také Němec... Počkejte, nestřílejte!... Vždyť jsme na světě proto, abychom žili! Lidi, pochopte to! Abychom žili... [Série výstřelů, Fric padá na zem]

VYPRÁVĚČ: Kdopak ví, jaké myšlenky prolétnou člověku hlavou v okamžiku smrti?... Od toho okamžiku nás dělí několik desetiletí. Tatána Nikolajevna už dávno není Kamovová. Má příjmení svého muže Petra Sergejeviče. I jejich děti jsou už dospělí. Dcera je Naďa a syn se jmenuje Fric — dnes je to docela obyčejné jméno.

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

ZDENĚK PAVEL

Zdeněk Pavel absolvoval DAMU v roce 1950 u prof. Františka Tröstra. Začínal v Pardubicích, pokračoval v Martině, v Žilině, pak se vrátil do Čech do Karlových Varů, aby po čase opět odešel na Slovensko do Bratislavy. Tam buduje známé divadlo poezie. V letech 1967–69 je v angažmá v Gerhard Huppmann Theater v Görlitz (NDR). Svoji pouť končí v Městských divadlech pražských. Pro svoje neustálé hledačství a vztah k moderní scénografii je vyhledáván mnoha divadly doma i v zahraničí.

Schopnosti Zdeněka Pavla jako výtvarníka a scénografa pramení nikoliv z náhodnosti, ale jsou řízeny přísným řádem. Dovede otevřít strukturu hry a přiblížit divákovi prostřednictvím výtvarného obrazu její myšlenkové zázemí, dokáže vyrovnat proporce, takže divák nemůže pominout scénické ztvárnění. Respektuje herce, protože mu pomáhají i výtvarně dotvářet jeho scénografický záměr.

Pracuje s amatérským divadlem. Svěží času vedl Scénografické studio KKS, které se začalo výrazně projevovat i prosazovat. Žel pro nepochopení se později rozešlo. Nyní pracuje jako lektor Scénografické školy SČDO. Rád vzpomíná na své začátky, které se projevovaly právě u amatérského divadla ve Vamberku, odkud Pavel pochází. Začínal tam jako výtvarník v souboru Zdobničan návrhem scény ke hře bratří Čapků Ze života hmyzu.

Říká: „Rád se po letech vracím mezi ochotníky a pracuji s nimi. Mají čistý vztah k divadlu, a proto je mi mezi nimi dobře. Zároveň si však uvědomuji odpovědnost, kterou jako profesionál mám, když amatérskému divadlu pomáhám. Zejména při své lektorské práci ve Scénografické škole SČDO. Nezbytnost výchovy, myslím tím systematickou výchovu, amatérských scénografů, jsem si uvědomil i letos jako porotce na 47. JH. Vidět v souhrnu hronovskou scénografii je pro moji další práci k nezaplacení.“

Špičkové amatérské soubory mají své výtvarníky i své hospodářské zázemí, a tudíž si mohou dovolit náklady na hru. I řada dalších souborů má své výhodné podmínky pro realizaci výtvarného návrhu a jdou svojí cestou. Jejich výtvarník je ovlivněn svým idolem (Svobodou, Vychodilem, Tröstrem), jehož výtvarný rukopis se ve scénickém návrhu amatérského scénografa objeví tu ve větší, tu v menší míře. Myslíte si, že je správné, aby se takovým způsobem učila amatérská scénografie na profesionálních uměleckých postupech? Většina názorů je souhlasných. Konečně, umělecký rukopis vynikajících umělců-učitelů, zanechává vždycky výrazné stopy v tvorbě jejich žáků. Myslíte si, že se má amatérský scénograf od nich učit?

„Ne,“ říká Zdeněk Pavel. „Jsem dokonce toho názoru, že umělecká závislost na postupech profesionální scénografie je amatérské scénografii na škodu. Podmínky, které má amatérská scénografie pro svou realizaci je proti profesionální scénografii velmi znevýhodňující. Proto pokládám za potřebné, aby amatérští scénografové hledali své vlastní, na profesionální scénografii nezávislé tvůrčí postupy, které vycházejí z jejich možností a podmínek a které by byly v profesionálním divadle nemožné.“

Zajímavý názor. Jaký je tedy váš názor na současnou profesionální scénografii?

„Profesionální scénografie prožívá po řadu let uměleckou stagnaci — často rozměňuje dávno objevené umělecké postupy. Možná, že značnou vinu na tom má právě ta „profesionalita“, která údajně všechno zná a umí, a proto je těžko přístupná experimentu. Profesionální mašinérie se často bojí opustit vyšlapané chodníčky. Rád vzpomínám na svoji práci v bratislavském divadle poezie, kde jsem měl možnost experimentovat. Ocílil jsem se jako výtvarník ve velkém sklepě, z něžž se mi podařilo vytvořit pro-

stor, v němž kdekoli mohl hrát herce a sedět divák, kde se mohlo svítit odkudkoliv a kamkoliv. Tam jsem musel vytvořit hercům i divákům společný dramatický prostor — tedy nezbytně nalézt novou scénografickou řeč. Rád jsem pracoval na inscenaci Válkové poezie Zvony na nedelu. Je to vyjádření současného člověka toužícího po porozumění. Společný diváckoherecký prostor byl tehdy členěn několika otočnými velkými tabulemi z plexiskla, mezi něž jsem postavil několik figurin z výkladních skříní. Tak byl vytvořen dojem ulice velkoměsta, jejíž prostor se různým natáčením skel proměňoval v bludiště panoptika, kde člověk u neživých figurin marně hledá porozumění. Byla to zajímavá práce, v normálních divadelních podmínkách téměř nerealizovatelná. Příležitost k takovéto zajímavé práci má však profesionální výtvarník jen málokdy.“

A nakonec, jakými tvůrčími problémy se v současné době zabýváte?

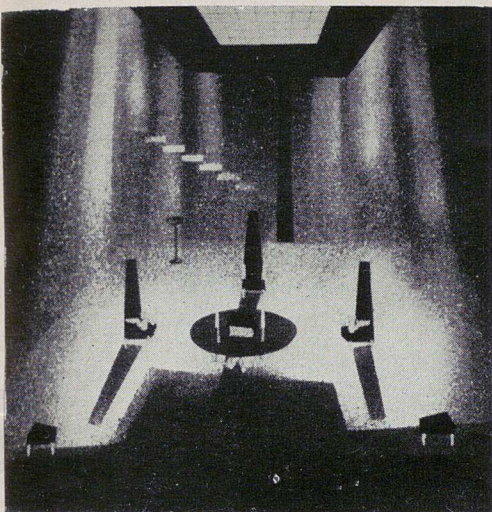
„Mám sen. Sen o práci scénografa. Zaímco režijní a herecká tvorba, předem v hrubých rysech připravená, se realizuje teprve na zkouškách, je scénický výtvarník z různých provozních důvodů nucen ukončit svoji práci často ještě před zahájením zkoušek. Proto zůstává výprava mnohdy jenom dekorací jeviště a nestává se skutečným, aktivním spoluhráčem herce. Již delší dobu mne zajímá hledání takových výrazových prostředků, které by byly jakýmsi polotovarem, z něhož výtvarník spolu s režisérem a herci v průběhu zkoušení definitivní podobu výpravy teprve vytváří. Něco takového je ovšem v profesionálních podmínkách těžko uskutečnitelné. Je to opět příklad jednoho z možných tvůrčích postupů spíše uskutečnitelných v podmínkách amatérských než profesionálních.“

Nechť se váš sen uskuteční!

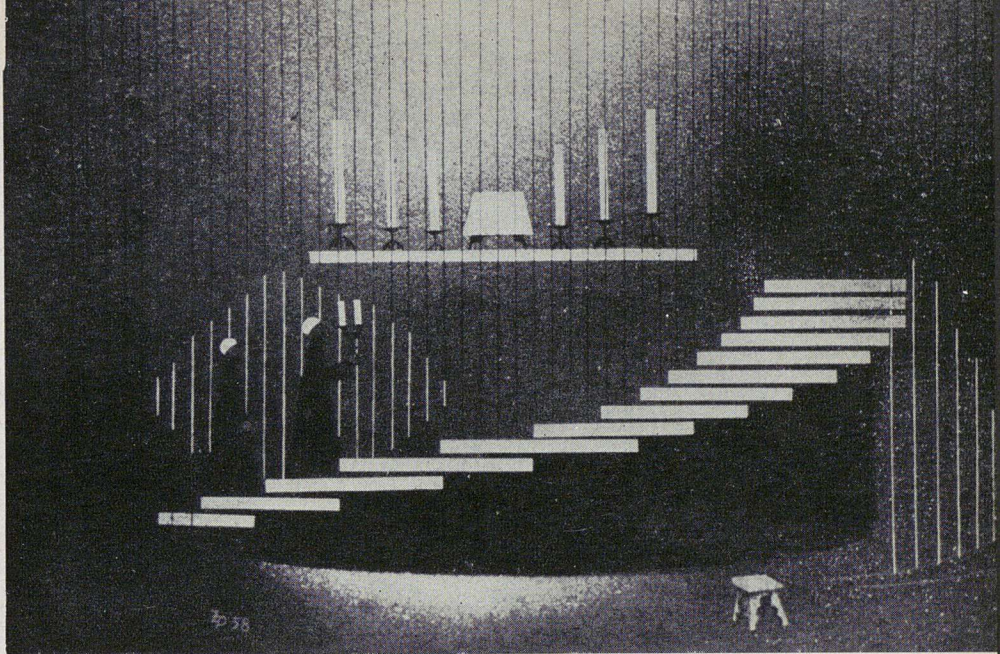
MILOŠ HONSA

Číslo bylo redakčně uzavřeno v září 1977. Na titulu Valentův snímek z inscenace souboru Maneken z Čeljabinska (SSSR)

Amatérská scéna, ročník XIV (Ochotnické divadlo, ročník XXIV), číslo 11, listopad 1977. Vydává ministerstvo kultury ČSR v Orbisu, Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Eva Komárková. — Grafická úprava: Nina Roháčková. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 115 89 Praha 1, Dlouhá třída 12, tel. 649 51, linka 39. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 000 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje Poštovní novinová služba. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. © Orbis, Praha, 1977.



Armádní divadlo Martin – 1962 (J. P. Sartre: Vězni z Altony)

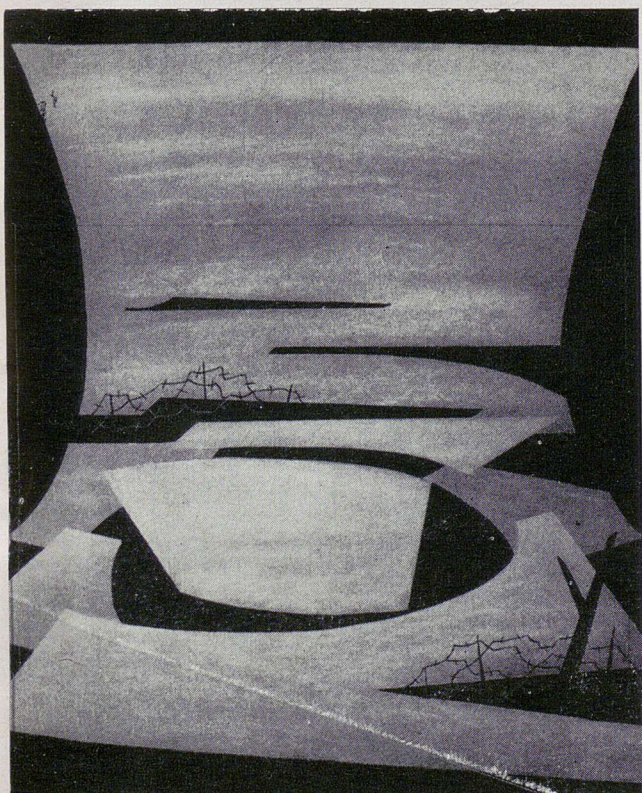


Vpravo nahoře ŠD Košice – 1958 (N. Hikmet: Prvý deň sviatočný)

Dole SD Brno – 1962 (J. R. Becher: Zimní bitva)



Vpravo dole Komorní divadlo Praha – 1970





Divadlo na Vinohradech uvádí hru A. N. Tolstého Car Fjodor. Na Sochůrkově snímku v titulní roli Jaromír Hanzlík