

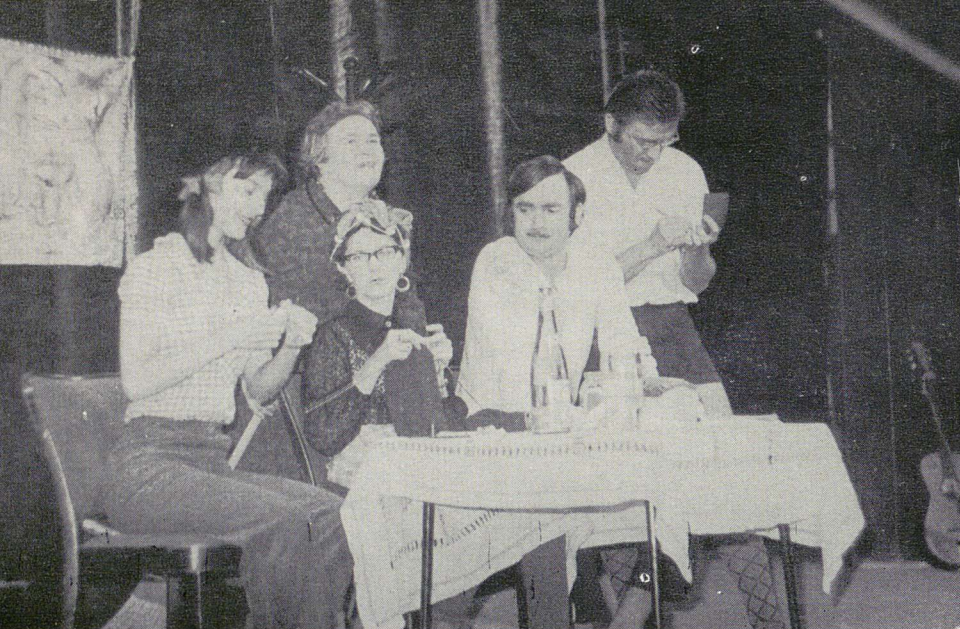
as|78

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs



STŘEDNÍ
KRAJSKÉ KULTURNÍ STŘEDISKO
Praha 5 - Smíchov, Zborovská 11

9



Na titulu Procházekův snímek z jindřichohradeckého souboru (O Pidižlovi Velikém)



Vlevo: Radošinské Naivní divadlo uvedlo Človečinu.

Uprostřed: Soubor LŠU Písek s pásmem Vždyť je nám 15

Dole: pražský Excelsior uvedl Faux pas;

Divadlo X Brno (I. Babel – Moje první husa)

Fotografie Ivo Procházka

ŠRÁMKŮV PÍSEK



Divadla malých forem, agitky a SSM

Shora uvedený titulěk tohoto článku či spíše úvahy nebo snad dokonce pouhého zamyšlení může působit na stránkách Amatérské scény poněkud nezvykle, ale nedá se nic dělat. Žádné umění, ať už amatérské nebo profesionální, se totiž nepohybuje ve vzduchoprázdnu, ale vždy vstupuje do širších společenských souvislostí, čerpá ze života společnosti a k ní anebo k její části se také obrací se svým více nebo méně naléhavým sdělením. A jestliže jsme si už zvykli na to, že divadla malých jevištních forem nebo také netradiční či autorská divadla jsou v rozhodující většině případů záležitostí těch mladých a nejmladších, nemůže nás nijak překvapit, že právě o tento obor amatérského umění se Socialistický svaz mládeže jako představitel celé naší mladé generace zvláště zajímá.

Agitační kolektivy nebo také krátce agitky se do sousedství divadla malých jevištních forem dostaly více méně náhodou, z nouze. Kontinuita jejich vývoje byla několikrát přerušena, nemají své pevné místo v systému zájmové umělecké činnosti ani svou vlastní přehlídku či festival. Ne že by ovšem mezi agitkami a divadly malých jevištních forem neexistovaly styčné body. Oba tyto umělecké obory – z nichž agitka se však blíží daleko více publicistickému než uměleckému způsobu vyjádření – využívají mluveného slova, hudby, zpěvu, jevištního pohybu, výtvarné zkratky atd. Z těchto důvodů se zřejmě také ocitly na čas vedle sebe.

A jestliže divadla malých jevištních forem jsou většinou soubory mladých, o agitkách to platí téměř beze zbytku. Vznikají na školách, u vojenských útvarů, na učilištích. Vznikají a většinou zase brzy zanikají. Jejich existence bývá vyvolána poptávkou po krátkých agitačních a politicky dokumentárních pásmech pro potřeby nejrůznějších aktivů a schůzí, méně často už potřebou samotných tvůrců a interpretů vyslovovat se k aktuálním problémům současného světa a společnosti, ve které žijí, agitovat v pravém toho slova smyslu za něco a proti něčemu.

Divadla malých jevištních forem mají u nás velkou a slavnou tradici. A konec konců i agitky. Je nesporné, že nové soubory by vznikaly a staré pracovaly dál i bez pozornosti a péče SSM. Stejně nesporné však je, že by vznikaly živelně a že by často pracovaly bez potřebného vědomí kontextu, bez vědomí své společenské odpovědnosti, bez pocitu příslušnosti k celému mládežnickému hnutí.

Z toho, co bylo právě řečeno, vyplývají i hlavní úkoly svazu mládeže při organizování a rozvíjení tohoto oboru zájmové umělecké činnosti. Nejde totiž zdaleka jen o vytváření podmínek pro vznik nových souborů a pro rozvíjení jejich další práce, ale jde především o vytváření těchto podmínek tam, kde jsou divadla malých jevištních forem a konec konců amatérská divadla vůbec dosud vzácností, a o ideově umělecké usměrňování jejich práce. Zdůrazňuji slovo usměrňování, nebo – chcete-li – vedení. V žádném případě totiž nejde a nesmí jít o necitlivé řízení pomocí nezavěšených zákazů a příkazů, ale ani o nemístný liberalismus. Socialistický svaz mládeže je nejen zřizovatelem celé řady souborů, ale je i hlavním pořadatelem národní přehlídky divadel malých jevištních forem a agitačních kolektivů, která je zařazena do Celostátního festivalu zájmové umělecké činnosti. A právě tato přehlídka od krajských či okresních kol přes republikové výběrové kolo až po vlastní Šrámkův Písek, kterým celá přehlídka vrcholí, poskytuje dostatek možností ke kvalifikované a smysluplné práci s desítkami začínajících i pokročilých souborů. I když se kromě této přehlídky pořádají i nejrůznější odborné semináře na celostátní či krajské úrovni, možností, které přehlídka DMJF poskytuje, musí být důsledně využíváno. Je naprosto scestné, jestliže se v některých krajích pořadatelé spokojují organizačním zabezpečením krajského kola a pro-

vedením výběru postupujících souborů, nebo jestliže se pořádání krajského kola dokonce vyhýbají a výběr postupujících souborů provádějí na základě svých subjektivních znalostí situace v kraji.

Někdo by se mohl na tomto místě zeptat, zda na to svaz mládeže vůbec má, zda je schopen kvalifikovaně ovlivňovat práci souborů a vést je k vyšší kvalitě. Myslím si, že dostatečnou odpovědí na takovou otázku jsou samotné výsledky několika posledních ročníků Šrámkova Písku, kde téměř pravidelně vítězí – byť jen v uvozovkách, protože se jedná o přehlídku nesoutěžní – soubory, jejichž zřizovatelem je svaz mládeže, jako například divadla Excelsior či Paraple z Prahy a.j., nebo soubory, které se svazem mládeže úzce spolupracují, jako Divadlo X z Brna, A studio z Prahy a řada dalších.

Socialistický svaz mládeže spolupracuje v současné době nejen s Ústavem pro kulturně výchovnou činnost v Praze, s jeho poradním sborem a s metodiky krajských kulturních středisek, ale i s mnoha mladými tvůrci z oblasti netradičního divadla. Pomoc, které se dostává souborům ať už formou lektorského posouzení, konzultace s porotou či přímé režijní pomoci v rámci republikového výběrového kola národní přehlídky a v rámci přípravy Šrámkova Písku, je tedy vysoce kvalifikovaná a řadě souborů jinak těžko dostupná.

Je pochopitelné, že svaz mládeže jako hlavní garant tohoto oboru zájmové umělecké činnosti nejen registruje obecné tendence v uměleckém směřování divadel malých jevištních forem, ale snaží se podpořit především ty, které považuje za obzvlášť perspektivní. Neznamená to ovšem, že by chtěl omezovat právo na potřebný a podnětný experiment. K jedné z nejsilněji pocítovaných a také nejvítanějších tendencí posledních let je třeba počítat stále stoupající zájem souborů o vlastní dramatické přepisy a netradiční jevištní adaptace literárních předloh. Pro divadlo jsou tak získávány výrazné umělecké hodnoty, které pochopitelně zůstávají dramaturgií kamenných divadel a jejich kmenovými autory zhusta nepovšimnuty, ale nejen to, soubory amatérského netradičního divadla tak dostávají do rukou texty, které plně vyhovují jejich způsobu uměleckého vyjadřování a přitom závažností svého myšlenkového obsahu a uměleckou úroveň většinou daleko převyšují jejich vlastní autorskou produkci. Je ovšem třeba říci, že tyto tendence nejsou vlastní jen amatérskému divadlu, setkáváme se s nimi i u profesionálních netradičních divadel.

Osobně vidím velký význam této cesty v téměř neomezených možnostech rozvoje další práce těch souborů, které se rozhodnou pro vlastní adaptace literárních předloh, ve srovnání se soubory, které stavějí výhradně na vlastních textech. Rychlé opotřebování a zánik řady amatérských i profesionálních divadel tohoto typu dokazuje, že tam, kde nemá soubor opravdu mimořádně silné autorské zázemí, lze tímto způsobem vystřílet prach velice rychle.

Hovoříme-li už o autorském zázemí divadel malých jevištních forem, nebude snad na škodu zmínit se v této souvislosti o obecně pocítovaných nedostacích ve vzájemných kontaktech mezi jednotlivými obory zájmové umělecké činnosti, ale i mezi jednotlivými obory mladého profesionálního umění. Divadelní soubory mají často jen nepatrné ponětí o tom, co jejich vrstevníci píšou, komponují, malují či filmují, a naopak. I tady chce Socialistický svaz mládeže sehrát svou úlohu, snaží se přemostit umělé propasti a strhnout zbytečné hráze. Z toho důvodu se například na letošním Šrámkově Písku objevil večer mladých autorů a večer filmů FAMU, z toho důvodu se některá z neúspěšnějších letošních inscenací divadel malých jevištních forem a divadel poezie objeví na příštích Mladých literárních Lounech.

Doufáme jen, že to bude všechno ku prospěchu věci.

JAROSLAV ČEJKA



Radošinské Naivní divadlo Človečina — foto I. Procházka

ŠRÁMKŮV PÍSEK '78

VLADIMÍR JUST

Letošní, v pořadí již dvaadvacáté národní přehlídky divadel malých jevištních forem a agitačních kolektivů Šrámkův Písek se zúčastnily pražské soubory PARAPLE s inscenací PŘÍPAD, EXCELSIOR s Hladkého němohrou FAUX PAS a A STUDIO Divadla na okraji s adaptací Saltykovových-Ščedrinových POHÁDEK; dále brněnské DIVADLO — X — s Babelovou Rudou jízdou [MOJE PRVNÍ HUSA], jindřichohradecké STUDIO P s Mikulkovým PIDÍŽLEM VELIKÝM, KLUB MLADÝCH AUTORŮ Uherské Hradiště s pásmem RAČTE SI VYBRAT a domácí soubor LŠU Písek s pásmem VŽDYT JE NÁM PATNÁCT. Kromě toho přijely dva vojenské kolektivy (soubor HUDRAS z Chrasti u Chrudimě a RUDÝ KVĚT z Žatce), Mirek Kovářík z pražského RUBÍNU předvedl exportní písecké ZELENÉ PERÍ a jako vynikající konfrontace s tím vším zafungovali poslední den festivalu i dva hosté letošního ŠP: NAIVNÉ DIVADLO z Rado-

šíně (ČLOVEČINA) a brněnské DIVADLO NA PROVÁZKU (MISTERO BUF-FO). Připočteme-li ještě čtyři ryze autorské a netradiční absolventské filmy pražské FAMU a netradiční semináře s tradičním protagonistou dr. I. Vyskočilem, bude tuším výčet akcí letošního ročníku kompletní.

Abychom se v tom všem nějak zorientovali, začneme od dvou takřka modelově si protilehlých inscenací, které představovaly i dvě extrémní polohy, mezi nimiž se letošní ŠP vytrvale pohyboval: je to Paraple a soubor LŠU Písek. O inscenaci prvního z nich šla již od výběrového kola zvěst, že je to něco, co tu ještě neby-

lo: výtvarné divadlo, vizuální koncert, syntéza hudby, barvy a pohybu. Druhý soubor předcházela pověst, že je tu pouze ze zdvořilosti (podobně jako Argentina v Argentině při MS v kopané). A ejhle: během prvního představení se původně přeplněný sál začal pomalu, ale jistě vyprazdňovat, zatímco v druhém případě děti školou povinné pomalu ale jistě přivedly do varu i ostrílené „písecké“ publikum, zvyklé již na ledacos. Důvod je zdánlivě prostý: proti spekulaci tu stála upřímnost, proti zašifrovanosti sdílnost, proti extrémní stylizaci humor, adekvátní věku i možnostem aktérů. Nerad bych srovnával nesrovnatelné a nechci poměřovat Hamleta Strahovákem (a zatracovat jedno druhým). Ale na *divadelní* přehlídce divák očekává — byť jako pouhé seminární (tj. inspirující, diskutabilní, podnětné) představení — především *divadlo*. A divadlem lze nazvat ledacos, ale asi už nikoli podlouhlé iluzionistické

plátno, na němž se víc jak třičtvrtě hodiny opakují časem stereotypní barevné hry, pohybově ilustrující rytmus jinak vynikající hudby. Nic na tom nemění ani sporadická přítomnost neorganického mluveného slova před plátnem, ani permanentní přítomnost živých lidí za plátnem (žasnul jsem jen při klaněčce, kolik se jich tam vešlo).

Bylo už vícekrát konstatováno, že divadlo může mnohé, ale nesmí jediné: nudit. Kromě zmíněného nezletilého souboru LŠU Písek si této devízy tentokrát bylo vědomo jen málo kolektivů. Přemíra stylizace, viditelná snaha o Umění, o perfektní, pokud možno celovečerní a za každou cenu moderní tvar (příslušně výtvarně napulírovaný), to vše jako by v mnohých případech v zárodku zbrzdilo to nejzákladnější: radost ze hry, ze sdělení, z dialogu s divákem v hledišti a skrze diváka v hledišti se současností. To byl letos v zásadě případ Studia P, A studia DNO i některých dalších souborů, oba vojenské nevyjímaje: kontrastoval-li kupř. u pražského A studia ambiciózní režijní tvar s nevyrovnaností a neosobitostí aktérů, pak inscenace Do konce roku zbývá 311 dnů vojenského souboru z Žatce doslova trpěla křiklavým rozparem mezi vysoce závažným ideovým záměrem (či tématem) a neumělým rádobykomickým ztvárněním zejména záporných historických postav.

Za těchto okolností patřilo ovšem k bezkonkurenčním uměleckým vrcholům přehlídky bábelovské představení brněnského Divadla — X —. Tady se ke zmíněným již devízám (upřímnost, autentičnost a humor) přidala i vynikající souhra a osobitá, naprosto adekvátní jevištní stylizace, pracující se stříhem, monologem, antiiluzivními poznámkami, výtvarným náznakem i metaforou. Herci byli naprosto přirození, protože nehráli Babela, ale svou vlastní hru na Babela. Netlumochili tedy klasika, ale svůj vlastní zážitek z klasika, svůj vlastní, nezaměnitelný pohled na revoluci, lásku, statečnost, zbabělost apod. — a živý divácký ohlas představení co chvíli dokazoval, že tyto osobnostní pohledy jsou mj. i pohledy velmi aktuálními a současnými. Představení jako toto boří pak hranice mezi špičkovým amatérským a špičkovým profesionálním projevem a ruší i hranice žánrů: herectví, jež přineslo, bylo zároveň ryze činoherní i ryze autorské. Není proto divu, že se brněnské „iksce“ dostalo letos hned dvojího ocenění; za režii (Z. Turba) a za herecký výkon (E. Vidlářová, která tu svou civilní, typicky „naturščickou“ přirozeností překonala i své kreace z Divadla Na provázku).

Řekli jsme, že výběr hostů letošního ŠP byl ideální zejména z důvodů konfrontace s celkovým trendem přehlídky. Bohužel však hosté vystoupili až

na samý závěr, takže ona kýžená konfrontace nevyzněla tak inspirativně, jak by zcela jistě vyzněla v samotném průběhu přehlídky. Při pohledu na „řádění“ radošinského Naivního divadla musel uprostřed petard smíchu (prudších, než bývá v poslední době v kraji zvykem) český satirik sedmdesátých let tiše blednout závistí: neúplatná jasnost pohledu, nekompromisní odvaha při formulaci tolik zprofanovaného problému přežívajícího maloměstství, přežívajícího mezilidské tuposti i mezilidské demagogie, gejzír slovních hříček, majících tu převážně funkční, demaskující charakter — to vše potvrzeno moderním, „stříhovým“ herectvím autora a režiséra S. Štepy a gesticky i mimicky předimenzovaným klaunstvím M. Markoviče (škoda, že po oslnivém nástupu se v druhé polovině hry Markovič přece jen trochu stereotypně opakoval). Byla to lekce vzácné umělecké angažovanosti satiry (angažovanosti nikoli ovšem v konformním smyslu „závislosti na gáži“), která není samozřejmě bez rizika a tam, kde není pochopen její spodní humanistický apel, vede k nedorozumění: vždycky se totiž najdou estéti (-tky), kteří jak slyší několikrát po sobě intenzivněji zaburácet sál, okamžitě cítí potřebu se distancovat a pospíší si s prohlášením o „kabaretní lacinosti“ či „podbízivosti“, jak jsem se s překvapením dočetl v jedné recenzi krátce po skončení letošní přehlídky. Viděno v kontextu právě s letošní přehlídkou, byla naopak radošinská Človečina lekcí nepodbízivé prostoty a adekvátnosti použitých prostředků, a také ovšem lekcí humoru a sdělnosti myšlenky. V této lekci pokračovalo na nejvyšší úrovni Divadlo Na provázku, jež prostřednictvím herectví P. Oslzlého přineslo dokonce totéž poselství elementárnosti až z hlubin staletí. Ústy, mimikou a gesty potulného komedianta k nám opět jednou promluvila tragikomická moudrost, fantazijská nevyčerpatelnost a překypující aktuálnost lidové smíchové kultury středověku. I Mistero Buffo bylo hráno adekvátními výrazovými prostředky v civilu, a v neposlední řadě i v adekvátním, dokonale antiiluzivním jevištním prostoru. Celková autorsko-improvizační přirozenost a propojenost jednotlivých výstupů byla na takové úrovni, že se představení stalo inspirujícím — uměleckým zážitkem. Takováto představení vydají za stohy knih, recenzí a hodiny a týdny a roky seminářů.

Doufejme tedy ještě jednou, že se v příštím, XXIII. ročníku Šrámkova Písku — kdy mají být mj. rozšířeny hrací prostory a tím divácký dopad jednotlivých inscenací i o místní a okolní klubové prostory — všechny klady, podněty, inspirace, ale i problémy letošního ročníku zúročí v novou kvalitu.

• SOFIJSKÝ KLUB HERCŮ

Ruská třída je jednou z nejhezčích a nejstarších ulic Sofie. A na ní, v sousedství Muzea revolučního hnutí, visí tabulka Klubu herců. Úzké točité schody vedou k útulným a tichým místnostem, kam nepronikne hluk velkoměsta. V nich se při šálku kávy setkávají herci a režiséři, scenáristé a producenti, novináři a filmoví herci. Profesionálové i amatéři.

Klubová rada se snaží realizovat zajímavé akce: pořádá večerní recitály, divadelní představení, besedy, večery pantomimy, tiskové konference... V klubu se sešla přední řecká herečka Melina Merkuriová s bulharskými a zahraničními novináři, nedávno v něm předvedl své umění známý iluzionista Mistr Senko a sovětská herečka Irina Čizovová přednesla verše sovětských básníků. V předvečer Dnů české a slovenské dramatické tvorby se v klubu sešli bulharští divadelní pracovníci s čs. dramatickými umělci.

Každý pondělní večer se klubové pódium stává improvizovanou scénou pravidelných komorních představení. O nich informuje plakát s měsíčním programem. „Snažíme se zaměřit na malé divadelní formy,“ řekl nám předseda klubu zasloužilý umělec Ljubomir Kirilov a dodává: „Pokud jde o komorní představení, uvedli jsme již desítky komorních her, v nichž hostovali přední herci z hlavního města i z venkova.“ V klubu se jednou měsíčně pořádají i „kritické pondělky“, při nichž se hovoří o nových divadelních inscenacích.

V Sofii je několik uměleckých klubů, mj. Klub hudebníků a Klub zpěváků. Avšak Klubu herců dávají přednost umělci i z jiných tvůrčích profesí. Jeho atmosféra jim umožňuje přednést jeho návštěvníkům v improvizované podobě tvůrčí novinky. Hudební skladatel v něm může zahrát svou novou píseň, představit autora textu i interpreta písně, herec v něm může přednést svůj hlavní monolog z nové, dosud neuvedené divadelní či filmové role. M. V.

XVIII. ročník Divadelní Spišské Nové Vsi, fóra, na kterém si měří síly nejvyššího souboru divadelních ochotníků ze Slovenska, přinesl, jako to už obvykle bývá, radosti i strasti ze setkání se současným divadelním uměním. Ale těch radostí bylo víc. Největší spočívá v tom, že naprostá většina předních ochotnických kolektivů dává jednoznačně najevo, že se míní ochotnickým divadlem zabývat z pozic uměleckých a ne ve starém smyslu osvětářských. Ukázalo se to na tom, jaký důraz se klade na dramaturgicko-režijní přípravu inscenací, jak vážně se soubory a jejich vedoucí síly zabývají poetikou představení, určením stylové roviny inscenace a jak se úporně snaží o obrazně vyjádření světa a myšlenek o něm. Musíme na tomto místě zdůraznit, že tato tendence neplatí jen o vítězích celoslovenské přehlídky, která se konala letos v metropoli Spiše, ale i o těch, kteří se tentokrát neprobojovali z krajských kol, zvláště o kolektivech ze Středoslovenského a Západoslovenského kraje. Na druhé straně je však třeba poznamenat, že zmíněná tendence, úsilí a směřování samo ještě nezaručují dokonalost výsledného scénického tvaru. I zde byla představení, která z tohoto hlediska kulhala na jednu či půldruhé nohy. Ale jde o to věřit, o ten úporný boj a snahu vstoupit do národní divadelní kultury ne jako epigon diletující na periférii divadelní tvorby, především profesionální, ale jako partner, který hledá svůj jazyk a chce vstoupit do dialogu s profesionálním divadelnictvím i masovými médii exploatujícími nebývalou měrou dramatické formy a žánry. V dnešní situaci považujeme tuto cítělost za cennější než několik ojedinelých špičkových inscenací, kterým však chybí širší zázemí v hnutí samotném.

Jedním z podstatných prostředků vývoje ve slovenském ochotnickém divadle je obrana divadelnosti. Zřetelný je proud divadla antiiluzivního, odhalujícího svou technologii, které se opíjí prostředky inspirovanými především typy lidového divadla (jarmareční divadlo, commedia dell'arte, balagan, ale také poučení z brechtovského typu otevřeného divadla), ale které ve svých nejlepších výsledcích nijak nezapomíná na ideovou, filozofickou složku dramatického díla a v duchu Marxovy myšlenky o tom, že za každou komedii se skrývají vážné významy, vytváří divadlo plné, komplexní a syntetizující.

Eklatantním příkladem takového díla je Shakespearova komedie *Konec vše napraví*, kterou nastudoval Jozef Bednárík se souborem „Z“ divadla DO SZM ze Zelenče. Bednárík sáhl ne po Shakespearovi básníkovi, ale diva-

delníkovi, objevil v jeho textu a příběhu všechno to, co má svůj původ v lidové tradici anglického divadla ovlivněného italskou komedií, a inscenoval hru jako představení nesmírně veselé, vtipné a invenční ve scéně, meziscénách, kostýmech i v samotném herectví, ale představení promlouvající o velmi vážné věci — o manipulaci s lidmi, o lásce jednostranné, zorganizované podvodem a úskokem, která člověka dělá ještě nešťastnějším než na začátku příběhu.

Velký pokrok učinil soubor Tesla z Liptovského Hrádku, který se pod vedením I. Šenšela odhodlal provést Gozziho Krále jelenem jako inscenaci se svérázným reflexem commedie dell'arte na domácí, liptovský způsob, inscenaci, která klade důraz především na komediálně parodizující rovinu textu, ale v níž nechýbí ani sebeironie, nadhled a pohled na vlastní divadelnění. Myšlenka o ztrátě identity člověka, která v Gozzim nepochybně je, se promítla v inscenaci v podstatě jen do výtvarného řešení — herci jsou dramaticky i výtvarně unifikováni v trikotech, identifikaci obstarávají čísla na způsob označování fotbalové jedenáctky a v pozadí tabule s čísly a jmény postav. Příběh o Deramovi a Tartagliovi je podle souboru příběhem univerzálním, který se může přihodit každému z aktérů. Hrádecký Král jelenem je redukce možných sémantických rovin textu, ale redukce ve jménu přesně stanoveného, určeného inscenačního záměru, v němž nechýbí invence a vtip.

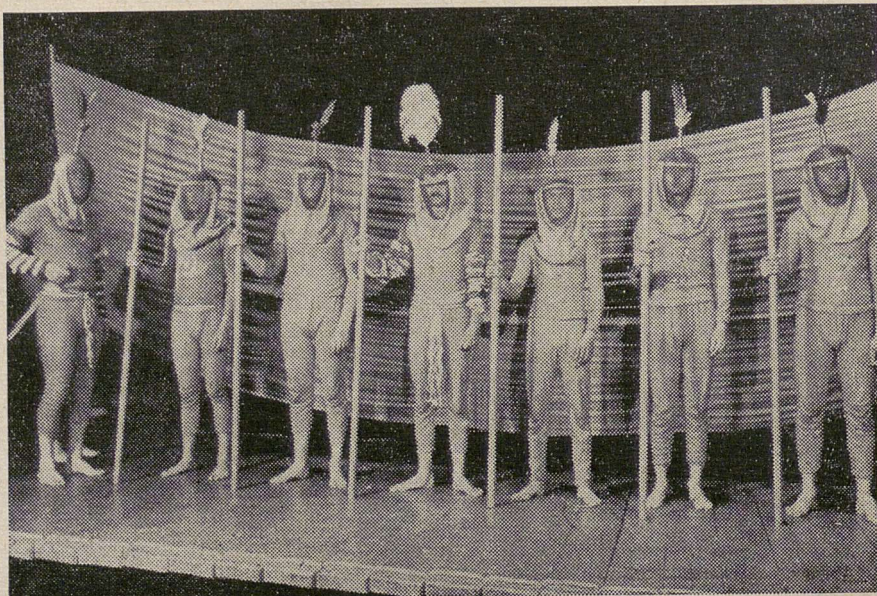
Suchovo-Kobylinovu komedii *Šedých a černých tónů Tarelkinova smrt*

si vybral soubor DK ROH z Prievidze. Mladý režisér E. Gürtler j. h. (jinak ovšem odchovanec souboru, dnes režisér DJZ v Prešově) však k interpretaci přistoupil zvnějšku, přes žánr hry, a ideovou strukturu odsunul na vedlejší kolej. Nedostal se proto k žánru tragikomedie, ale jen k fraškovitému traktování příběhu. Trenčianský soubor postupoval obdobně s textem odlišného charakteru — se Štokovou Božskou komedií, v níž se snažil především o bohatost smyslových dojmů a o přiblížení se k žánru muzikálu. Zůstala však jen invenční, nenudivící a herecky slušná komedie se zpěvem a tancem hlásící se částí svého výraziva k revui a estrádě. Soubor ZK CHZJD s pietou, nenápaditě, jen v rovině elementární typologie a příběhu nastudoval hru z pozůstalosti Ivana Bukovčana Fata morgana, soubor Hviezdoslav ze Spišské Nové Vsi zase ztrácel čas s diletantskou hrou B. Skočdopole Hazardní hra proti nedělní nudě v režii J. Sisáka j. h.

Hostem festivalu byl vítěz východoslovenského krajského festivalu, Malé divadelní studio Domu odborů z Košic, které uvedlo ambiciózní, sugestivní představení vlastní adaptace Vasiljevovy novely *A jitra jsou zde tichá* jako představení konfrontující vzpomínky starého Vaskova a mladých lidí, kteří se rozhodli jeho vzpomínky oživit na jevišti s použitím bohatého rejstříku znakových divadelních prostředků.

Letošní Divadelní Spišská Nová Ves značně zpevnila normy slovenského ochotnického divadla. Je tedy příslibem i závazkem zároveň.

W. Shakespeare: *Konec všetko napraví* („Z“ divadlo Zelenče). Foto L. Jiroušek



Poznámky o divadle

O LOUTKOVÉM DIVADLE

Ne, nebojte se, nebudu se zabývat pouze a jenom loutkovým divadlem. I když ani to by nebylo nezajímavé. Neboť máme o loutkovém divadle — my příslušníci klanu tzv. velkého činoherního divadla — dost zkreslené představy a možná by pro mnohé bylo velkým překvapením, kdyby viděl některá loutková představení. Přiznávám se, že je navštěvuji — amatérská i profesionální — už pár let a přinesla mi pár hezkých diváckých zážitků i mnoho velice cenných poučení. A o těchhle poučeních, přesahujících hranice loutkového divadla, by měla být dnes řeč. Snad se to hodí i proto, že skončila XXVII. loutkářská Chrudim, která jako vždy mnohé z toho, o čem chci psát, výrazně připomněla.

Mám-li být úplně upřímný, potom ten můj definitivní vstup do loutkového divadla a můj trvalý příklon k němu — chcete-li jakési obojživelnictví — zavinil královéhradecký Drak; loutkové divadlo, jež má dávno význam nejenom loutkářský. Jsem maličko hrdý na to, že jsem byl jeden z prvních, kdo pochopil, že na jevišti Draku se odehrává cosi víc než jenom to, že tam lze vidět dobrá představení. A abych nezůstal jenom u profesionálů. Před několika rokem jsem v minianketě tohoto časopisu na otázku, jaký je můj největší zážitek z amatérského divadla, bez váhání odpověděl, že představení souboru C ze Svitav — inscenace Cinybulkova Ostrova splněných přání.

Dnes už vím, že obojí tento vztah byl něčím víc než jenom okouzlením ze zvláštní poezie, které může loutkové divadlo pro dospělého diváka mít a které — mimochodem — občas vytýkají loutkáři nám činohercům tvrdíce, že podávající se této poezii, kazíme jim pracně budované normy. Ne, nejsem v tomto smyslu sentimentální a vzpomínky na dětství nepletu do kritického řemesla ani teoretického uvažování. Jde i o divadelnost loutkového divadla jako o schopnost specifickými kvalitami a vlastnostmi zobrazovat a vyjadřovat skutečnost.

Omlouvám se, že jsem v úvodu takto velice osobní. Ale snažím se vyloučit co nejjasněji a přitom co nejstručněji důvody, proč považuji za nutné psát dnes o loutkovém divadle. A tak ještě jednou budu takto osobní. Neboť považuji za nutné i říci, že jsem nikdy nepovažoval loutkové divadlo za jakousi odrůdu či odnož činoherního divadla, že jsem se vždycky snažil vidět jeho problémy očima jeho nejvlastnější problematiky a specifiky. Jsem dokonce přesvědčen o tom, že leckteré složitosti a nejasnosti v loutkovém divadle nastaly proto, že si samo dobrovolně bere na sebe normy i úkoly, jež jsou odvozeny právě z divadla činoherního. Nicméně: čím více je loutkové divadlo svým, čím více zdůrazňuje a realizuje svou svébytnost, tím více také může přispět a přispívá do všeobecné divadelní pokladnice. Protože jednak pomáhá vyjasňovat v konfrontaci jisté specifické otázky divadla činoherního a potom hlavně: už přece dávno neplatí, že jednotlivé druhy či žánry umění vegetují a žijí ve svých přísně ohraničených mezích, které nepřekračují. Pro soudobé umění je přece naprosto jasné a příznačné, že tyto hranice se stírají, že jeden druh ovlivňuje druhý a obohacuje jej. A čím více si ten který druh vyjasňuje svou specifičnost, čím více na ní staví a rozvíjí ji, tím větší jsou jeho možnosti ovlivňovat druhé. Takže loutkové divadlo se nedostává do styku s divadlem činoherním proto, že by se mu přibližovalo. Ale naopak: objevují samo sebe, svou podstatu a svou schopnost hovořit o světě nabízí stále výrazněji a silněji poučení jiným... My ovšem tato poučení v amatérském divadle vnímáme a přijímáme dost těžko. Jsme v zajetí organizačních schémat.

Máme tradiční velké divadlo, tzv. malé formy, dětské divadlo a sledujeme je díky soutěžím a festivalům daleko více odděleně než společně. Nic proti soutěžím a festivalům, tím méně proti organizačním formám. Chtěl jsem prostě jenom upozornit na skutečnost, že díky těmto faktorům nemůžeme zapomínat na to, že objektivní realita divadla, jeho vývoj se řídí vlastními zákonitostmi, které žádné soutěže, festivaly ani organizační podmínky nemohou nikdy úplně postihnout. A že přece vůbec nejde o to, zda to či ono představení patří do té nebo oné kategorie, do toho nebo onoho šuplíku, ale i to, co nám toto představení říká o našem životě, jak je schopno nás obohatit a sdělit nám cosi, co je pro nás nové a inspirující.

A tohle loutkové divadlo dneška ve svých profesionálních i amatérských špičkách umí prostředky, které mají obecnou platnost.

Už před léty jsme navrhli, aby na Šrámkově Písku vystoupil právě už zmíněný svitavský soubor. Tehdy jsme to motivovali hlavně tak, že jde o typ autorského divadla, které může inspirativně ukázat a předvést, jak pracovat, zacházet s předmětem, rekvizitou. Tahle formulace postihovala částečně to, co je dnes na loutkovém divadle pro celé divadlo nejzajímavější a nejpodnětnější. Totiž jeho možnosti a zároveň schopnosti zapojovat svět předmětný, neživotný do světa životného, do světa lidí.

Jsem už po léta přesvědčen o tom, že v jistém směru má loutkové divadlo větší možnosti než divadlo činoherní. Neboť toto divadlo, divadlo živých lidí musí mít vždycky takovou situaci, která dovoluje plně, totální jednání živých lidí. Ať už hrajeme tzv. tradiční divadlo či tzv. malé formy, nakonec, v samotném gruntu, pro jejich kvalitu je rozhodující, zda autor či režisér (nebo oba dohromady) dokážou vytvořit takovou situaci, jež herci dovolí, aby naplno jednali. Loutkové divadlo může podobnou situaci využít ke svému sdělení také. Viděl jsem už představení, která si takto počínala neobyčejně zdatně a zdařile — aniž se vzdala jakýchkoliv jiných možností. A o to právě jde. Jednání živého člověka je na loutkovém divadle jenom jednou z řady dalších možností, jak zobrazovat realitu. A všechny jsou, dány právě faktem, že v tomto druhu divadla jistým způsobem nabývá nových jiných významů i svět předmětů, svět neživotný.

Jistěže někdo může v této chvíli vystoupit s námitkou, že to je přece podstata loutkového divadla, že oživuje neživou hmotu. Ale upřímně řečeno: mně o tento zážrak oživené hmoty, jehož nejklassičtější příkladem je loutka předvádějící člověka, vůbec nejde. Jde mi o schopnost zacházet se všemi jevy materiální povahy na divadle tak, aby nebyly jenom iluzí určitého prostředí či nevytvářely jistý pocit reálného předmětu, s nímž někdo něco dělá a tedy tak citelně předvádí jistou činnost. Jde mi o možnost jednat s tímto materiálním světem tak, aby bylo plně využito umělosti divadelního prostoru k maximálnímu rozvoji fantazie a tím k obohacení významové struktury představení.

Samozřejmě, že na činoherním divadle zůstane herec osou a centrem veškerého dění. Že všechno bude vycházet z jeho jednání a že přes ně se v konečné instanci všechno sděluje. Ale je zajisté rozdíl v tom, zda herec svým jednáním prostor, v němž se pohybuje, i předměty, které bere do rukou, jenom popisuje. To jest zachází s nimi v ilustrativní rovině, nebo jestli je povyšuje do roviny jiné a dává jim nové významy. Na mou věru že nechci, aby herci činoher-

ního divadla hráli divadlo s knoflíky, nůžkami, vidličkami, noži a bůh ví čím ještě. Říkám to záměrně takto, neboť právě tohle dovede dobrý loutkoherec — vnuknout nám představu, že tyhle předměty se chovají jako živé, že mají lidské vlastnosti. A umí s nimi vyslovit mnohé. Ale chtěl bych něco jiného. Aby nám loutkové divadlo připomnělo to, co činoherní divadlo už také dávno zná a co si už mnohokrát také vyzkoušelo. Možnost realizovat sdělení o lidech ne jenom tím, že živí lidé jednají — mluví, hýbají se, gestikulují — ale také tím, že si vytvářejí vztah k předmětnému světu nejenom v rovině reálné, ale i obrazné, kterou jim dovoluje umělý prostor divadla.

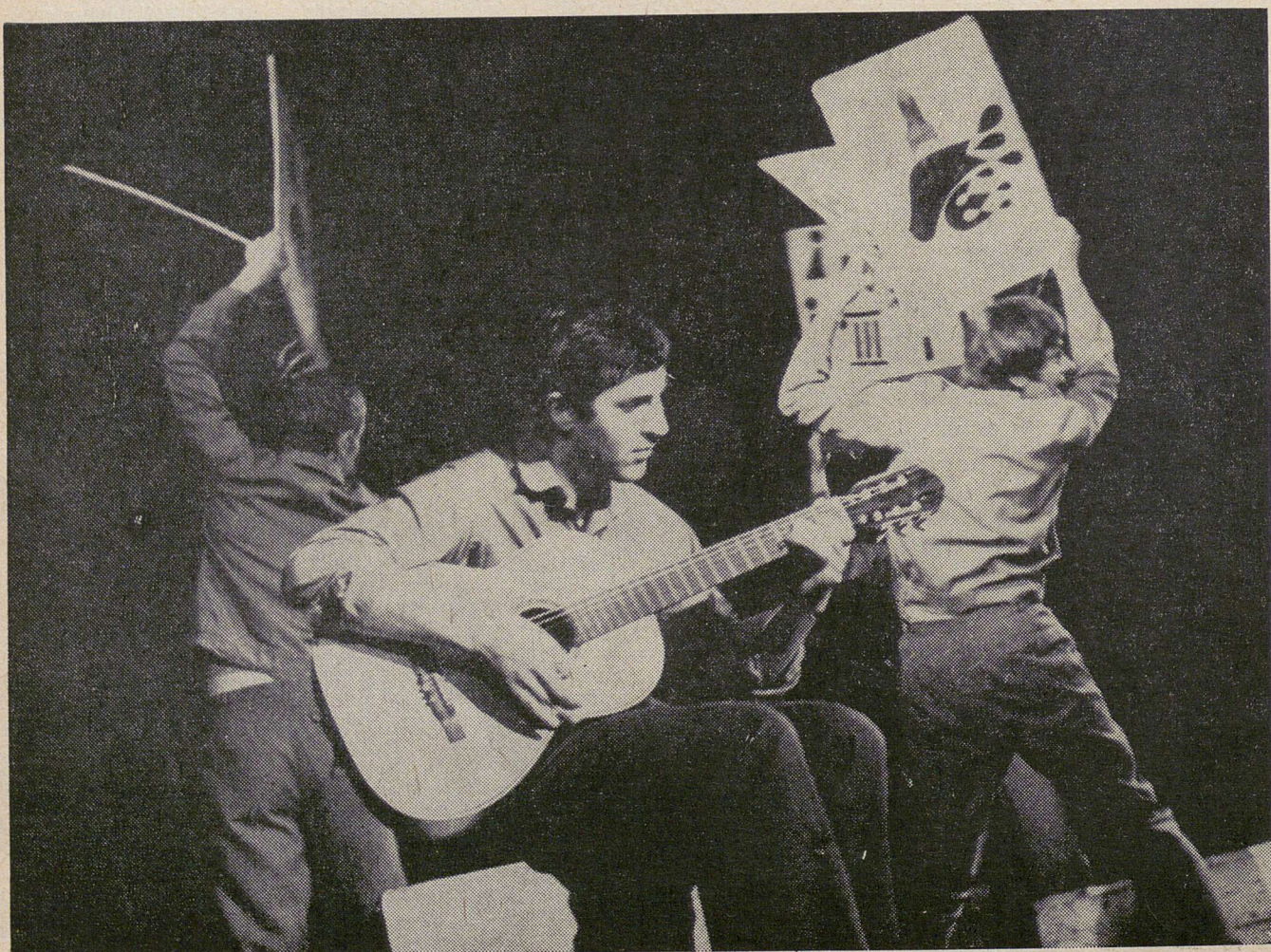
Koneckonců: cožpak například slavné scény z Mejercholdovy inscenace *Lesa*, kdy vztah milenců vyjadřoval jejich pohyb na houpačce či to, jak si házeli míčem, nejsou tohoto rodu? A stejně tak: cožpak to neznáme z lidového divadla, které prostotu a jednoduchost svých dekoračních prostředků a rekvizit zmnohásobovalo právě schopností zacházet s předměty jinak než tak, jak se s nimi zachází v reálném životě? Tyhle otázky jenom potvrzují to, co jsem už řekl: že činoherní divadlo přece tyto způsoby sdělení už také prověřilo na své vlastní půdě. Jenže jsme na ně pozapomněli. A hlavně v amatérském divadle, kde velice často

se opakuje tatáž historie: režisér i výtvarník si lámali hlavu s tím, jak se vyrovnat s mnoha změnami scény, jak co nejlépe vytvořit iluzi mnoha prostředí, které předpisuje autor, zatímco mají v rukou jedinečnou zbraň: herecké jednání, které jednoduše určí minimem prostředků jakýkoliv prostor zcela jasně a definitivně. A to mluvím zatím jenom o technických problémech. I když jde o daleko víc. O možnost, jak zbavit herce popisnosti, jak celé představení pozdvihnout do polohy, v níž se naplno rozžije fantazie a asociativnost. Tak jak to dělalo lidové divadlo či ty jevištní kreace, jež v moderním divadle tímto způsobem pracovaly a pracují.

A jestliže jsem v této souvislosti upozornil právě na loutkové divadlo, učinil jsem tak ne proto, že bych nevěděl, že činoherní divadlo tyto zkušenosti má. Ale proto, že si myslím, že v organismu našeho divadla — a zejména amatérského — je v tomto okamžiku loutkové divadlo nejvýraznějším nositelem těchto tendencí. A že je ve svých nejvyšších podobách prezentuje jako jevištní strukturu, která si zachovává prapůvodní naivitu divadelního kouzla a zároveň si je vědoma složitosti současného divadla.

JAN CÍSAŘ

Soubor Kontakt VU Domažlice na Wolkrově Prostějově. Foto B. Pacholik



Divadlo a drama

9. Fabulační a mimofabulační prvky

Epizující dramatická metoda (Brecht) značně rozšířila vyjadřovací možnosti dramatické fabule: uvolnila organizaci dramatického děje a umožnila tak pojmout do jeho rámce materiál, který by byl v zápletkové formě pocíťován jako cizorodý a nepatřičný. Jinak řečeno: uvolněná „epická“ fabule umožňuje nasycení dramatického děje i prvky mimofabulačními, tj. takovými, jež nevyplynou z časově-příčinného řádu událostí. Vztah fabulačních a mimofabulačních prvků je jedním z klíčových bodů moderní dramatické formy. Řešení tohoto problému naznačilo několik významných dramatických autorů z konce minulého a počátku tohoto století — Ibsen, Maeterlinck, Strindberg, Čechov — různými způsoby, které předznamenaly všechny významné tendence soudobého dramatu.

Ibsenovo drama vneslo do realistického divadla 19. století pevný řád příklonem k osvědčené zápletkové technice v její nejpřísnější podobě. Ibsenova retrospektivní, „analytická“ metoda (hry předvádějí závěrečnou fázi příběhu, který se odehrál v minulosti) připomíná postupy Sofoklova Oidipa vladaře (srv. Strašidlo, kde antický transcendentální osud, „ananké“, je nahrazen fyziologickým „osudem“ naturalistického determinismu). Při tom zachovává naprosto iluzivnost divadelního realismu, pracujícího jen zcela pravděpodobnými skutečnostmi daty. Úzké meze uzavřených rodinných příběhů rozšiřuje Ibsen předně starým osvědčeným způsobem — technikou přímého sdělení významů a idejí. Staré drama bohatě využívalo dramatické rétoriky, uplatňující se zejména v monologizích a sdělující významy, které se nedaly plně vyjádřit prostřednictvím fabule anebo s ní přímo nesouvisely. Hamlet se ve svých slavných monologizích zamýšlí nad otázkami života a smrti, smyslu lidské existence, viny a svědomí... a v monologu k hercům formuluje dokonce sveráznou estetiku divadla vůbec a herectví zvláště. Ibsen se navenek v zájmu pravděpodobnosti monologu zřídá, ale monologický princip přímého sdělení významů a idejí se skrytě uplatňuje v dialogických promluvách (často: maskovaných monologizích) různých rozprav a názorových sporů. Přímé sdělení um pomáhá zobecnit jedinečný lidský případ v obecný společenský úkaz či problém. Ve Strašidlech nese Osvald hrůzné dědičné zatížení („strašidla“) jako trest za otcovy hříchy. Promluvu (maskovaným monologem) paní Alvingové v rozpravě s pastorem Mandersem ze 2. dějství se tento jedinečný fakt povyšuje do roviny obecné, rozšiřuje se jeho platnost na tehdejší pokrytecké společenské poměry: „... mně se skoro zdá, že my všichni jsme strašidla (...). V nás se neprojevuje pouze to, co jsme zdědili po otci a matce. Jsou tu všelijaké staré mrtvé myšlenky a všemožná mrtvá víra a podobně.“ Atď. Zde se technika přímého sdělení významů a idejí spojuje zároveň s druhou charakteristickou metodou Ibsenovou: s metodou příznačných motivů, dramatických znaků a symbolů. Symbol „strašidel“, akcentovaný i titulem (podobně jako v Oporách společnosti, Domovu loutek, Divoké kachně), je ovšem ještě velmi jednoduchým, nerozvinutým a statickým znakem. Ve svých vrcholných hrách, zejména v Divoké kachně, vystupňoval Ibsen tuto metodu do krajní míry a statický literární znak nahradil dynamicky proměnlivým dramatickým symbolem, který má svůj pohyb, vývoj a nabývá různých významů vzhledem k různým dramatickým postavám a situacím. Divoká kachna je mnohovýznamovým motivem všech hlavních postav hry. Společným jmenovatelem těchto významů je moment úniku, ale ten má u každého zcela odlišný charakter (pro starého Ekdala je útekem v jeho společenskou diskvalifikaci a náhražkou minulé společenské prosperity,

pro Hedviku znamená nespoutaný, divoký svět — výraz mladistvé touhy po svobodnějším životě, pro Gregerse, bezohledného hlasatele pravdy, je projevem životní lži a sebeklamu atp.). Symbolická divoká kachna není zvenčí nalepeným znakem, ale působí jako ústřední dramatický fakt, s nímž je spjat tragický konec s divokou kachnou se ztotožňující a namísto ní se obětující Hedviky. (Navíc je divoká kachna nerozlučně spojena s vinou Gregerova otce, jenž kachnu lovil: měl kdysi poměr s Hjalmarovou manželkou a Hedvika je pravděpodobně následkem tohoto předmanželského obcování.)

Technika přímého sdělení významů a idejí spolu s rafinovanou metodou příznačných motivů a symbolů je Ibsenovi prostředkem, jak povýšit rodinná dramata na dramata společenská, nastolující klíčové problémy.

Maurice Maeterlinck vytvořil ve svých raných aktovkách z 90. let Slepce a Vetřelkyně originální formu nefabulačního dramatu. Nejdále jdou v tomto směru Slepce, které lze označit jako první „antidrama“. Jejich překvapivé novum je v dramatické „statičnosti“. Ve svém esejí Každodenní tragika hájí Maeterlinck práva „statického“ divadla, v němž se zpodobuje vnitřní, neviditelná, skrytá tragika lidské duše: „Nejde již o výjimečný a násilný okamžik existence, ale o existenci samu. Jsou tisíce zákonů, daleko mocnější a daleko vážnější než zákony vášní; ale těchto pozvolných, šetrných a tichých zákonů, jako všeho, co je nadáno neodolatelnou silou, nelze postřehnouti a nelze zaslechnouti, leda za soumraku a za rozjímání klidných hodin života. (...) báseň se přiblíží kráse a povýšené pravdě jen takovou měrou, jakou dovede se obejítí beze slov, vysvětlujících děje, nahradíc je slovy, jež vysvětlují nikoli tak zvaný „duševní stav“, ale ono jakési neuchvatitelné a neustálé tihnutí k jejich kráse a pravdě. Takovou měrou se přibližuje pak rovněž k opravdovému životu.“ (Poklad pokorných, Praha 1918, str. 103—106).

Slepce jsou vybudováni na jediné — podle tradičního měřítká nedramatické — situaci: slepci, jejichž útlukem je ústav na opuštěném ostrově, vyšli na procházku v doprovodu starého kněze a zbloudili. Čekají na návrat svého vůdce, aby je odvedl domů. Nevědí, že stařec sedí — mrtvý — mezi nimi. Děj aktovky je niterný: čekání na záchranu, z něhož se stane čekání na smrt. Maeterlinck pracuje jemnými básnickými symboly, evokujícími sugestivní atmosféru umírání, ale jsou to převážně symboly literární: originální umělecké dílo pocítujeme dnes jako drama zcela knižní.

V soudobém dramatu vybudoval na podobném principu své slavné Čekání na Godota Samuel Beckett. Na rozdíl od Maeterlincka postrádá hra reálnou motivaci čekání; dvojice Vladimír a Estragon je prostě vržena do neutrálního prostoru s daným posláním: čekat na jakéhosi záhadného pana Godota, s nímž oba vyvrženci lidské společnosti spojují svou naději na záchranu a spásu. Hra je neukončena: po dvojím marném čekacím cyklu se oba tuláci rozhodují zkusit to ještě jednou, naposledy. Beckett odstraňuje dramatickou fabuli beze zbytku a nahraňuje ji průběžným neměnným dějem-procesem, jehož napětí je vnitřní: rozpor mezi očekáváním a frustrací, nadějí a zoufalstvím. Při tom má provedení tohoto zdánlivě statického děje bohaté divadelní možnosti. Oba čekatelé si svou bezútešnou existenci zpestřují a ukracují stále novými a novými rozptýleními, náhražkovými, únikovými činnostmi-hrami, jejichž cílem je vyplnit prázdno a zapomenout. Ale motiv čekání se stále znovu vrací, „poslání“ se stále znovu připomíná. Náhražková jednání (nesoucí důmyslnou partituru symbolických, ale divadelně velmi konkrétních motivů a znaků, doplňujících

vysokou symboliku dějové osy] jsou vesměs stylizována v rovině cirkusové klauniády, která zdůrazňuje jejich samoučelnost a dodává hořké metafyzické grotesce komediální vervu. Beckettovo Čekání na Godota je z hlediska dramatické techniky nesporně napodobitelný mezní případ, který nicméně přesvědčivě prokazuje, že fabule je za určitých zvláštních okolností v dramatu postradatelná.

Ve svých vrcholných hrách Višňový sad a Tři sestry dospěl A. P. Čechov ke zcela osobité dramatické metodě a formě, která se přes některé styčné body zřetelně a novátorsky odchyluje od konvenční dramatické techniky Ibsenovy a neupadá při tom do literárnosti Maeterlinckovy. Čechov rozkládá dramatickou fabuli, ale nikoli proto, aby ji nahradil jednotlívým principem nefabulačním. Naopak: z fragmentů dramatické fabule, z jednotlivých fabulačních vzorků, nenaplněných nebo naplněných neuspokojivě, buduje komplexní dramatickou strukturu s bohatými možnostmi významovými i výrazovými. Čechovovy hry jsou založeny na komplikovaně propojených systémech lidských vztahů, jejichž jednotící linií je určitý společný dějový fakt (prodej višňového sadu) nebo společné téma a společný životní pocit (hledání životního smyslu a štěstí, touha po lepším životě). Konvenční fabulační prvky (manželská nevěra, milostný trojúhelník, namlouvání, milostné soupeření) dávají individuálním lidským příběhům vnější dynamiku, ale nenaplnějí se do té míry, aby nesly základní napětí dramatu. Za drobnými rodinnými spory a nesrovnalostmi, představujícími toliko dílčí konflikty dramatického dění, se skrývá rozpor základní, do dramatického děje přímo a vnějšně nevztělitelný: rozpor mezi lidskou touhou, snem, ideálem a neuspokojivou společenskou situací (dialektika zoufalství a naděje) — rozpor, který je hybnou pákou lidských myslí a při tom se neproměňuje v dramatický konflikt ve smyslu přímého střetávání protichůdných zájmů.

Lidé se přou o jednotlivosti, ale pravou příčinou jejich nespokojenosti je něco mimo ně, s čím jsou nespokojeni, co tuší, ale nedovedou poznat a změnit. Tento rozpor je ve své podstatě velmi vážný, podmiňuje řadu drobných, tichých lidských tragédií (v tom se Čechov blíží Maeterlinckovu pojetí každodenní tragiky, ale traktuje ji bez mysticismu), avšak jejich oběti jsou v zajetí omylu a sebeklamu, jsou hříčkami frustrujícího principu „nezapadání věcí do sebe“, čímž dostávají punc jakési trpké komičnosti. Čechovova dramatická forma je výrazem přechodné, kritické společenské situace před „bouří“, před radikálním historickým obratem — odtud i její „otevřenost“: dramatické situace nejsou rozřešeny, jsou pouze analyzovány a v neuspokojivosti vyústění dramatického děje je latentně obsažena aktivizující výzva.

Čechov vybudoval na rozložené dramatické fabuli komplexní podobenství lidské a společenské situace. Povýšil — ještě výrazněji než Ibsen — individuální a privátní na obecné a společenské; skrze zlomky jedinečných lidských osudů vyjádřil hluboké historické tendence ruské — a přeneseně: vůbec třídní — společnosti. Čechovovská dramatická forma prokázala neobyčejnou podnětnost: navázala na ni s velmi rozdílnými výsledky celá řada ruských a sovětských (Gorkij, Leonov, Vampilov), západních (Williams, Inge, Hellmanová) i našich (Hrubín) autorů. V některých případech vedlo toto následnictví k problematickým nebo regresivním důsledkům (k rozkladu dramatické stavby nebo k psychologickému zúžení, zprivatizování uměleckých obsahů), jindy však ukázalo možnosti dalšího rozvinutí kriticky historického zpodobení společenských jevů (zejména u Gorkého). Nesporně však znamená Čechovovo řešení vztahu fabulačních a mimofabulačních prvků významný přínos moderní dramatické technice.

DIVADLO JAKO SONDA

Divadlo X při Městském kulturním středisku SKN v Brně letos uvádí inscenace osmi povídek z Rudé jízdy Isaaka Babela pod názvem MOJE PRVNÍ HUSA (scénář a režie Zdeněk Turba, scéna a kostýmy Eva Medková, překlad Jan Zábrana, hudba Aleš Zábaj, hrají Pavel Bílek, Jan Dofek, Arnošt Goldflam, Jaromír Skorkovský, Milan Urbanovský, Eva Vidlařová).

Představení začíná jako hra na hru. Zdravotní sestra v n-ské nemocnici přivádí na scénu skupinu raněných rudoarmějců, aby se věnovali kulturně masové práci — nácviu divadelní hry o První jízdní armádě. Jeden z raněných se ujme režie a dá povel k zahájení produkce. Hraje se v aréně na ryze účelové scéně s rekvizitami na způsob „co dům dal“ — dvě židle, provazy, stojan s jezdeckým sedlem, na holé zdi v oblouku zavěšená síť. Hudba je obdobně strohá: většinou bicí nástroje v reálném zvuku, občas reprodukováná ruská lidová píseň. Před každou povídkou — obra-

zem se jednotlivé postavy představují (slovo „postavy“ je míněno v širším slova smyslu, např. také „já jsem kůň“ nebo „já jsem pozemková komise“). Toto vystoupení z role a tím zrušení předchozí situace umožňuje hercům nenásilně přecházet z obrazu do obrazu a od postavy k postavě a současně dovoluje volnou hru s danými rekvizitami (jejich použití ve více funkcích). Míra „zcizování“ je ovšem taková, aby nenarušila kontinuitu představení.

Pro hlubší charakteristiku inscenace je nezbytné začít dramaturgií — knihou a scénářem. Babelova Rudá jízda je souborem příběhů z doby, kdy se mladý sovětský stát bránil náporu interventů. V létě a na podzim roku 1920 uskutečnila Rudá armáda krátkodobé tzv. polské tažení přes Halič směrem na Varšavu, kterého se zúčastnila První jízdní armáda Buďoněho a s ní i spisovatel Isaak Babel, politický pracovník, novinář, agitátor, voják. V historii porevolučních bojů je

toto tažení epizodou. V uměleckém obrazy Babelově je zachováno jako jedinečné a nezapomenutelné. Babelovo svědectví je strohé, zkratkovitě, palčivé. Přes Halič se v krátké době už pokolikáté žene válka. Rozvrácená a vyprahlá země nechce přijímat vítěze ani poražené. Za břešného pochodu vjíždějí jezdecké odly do zatuchlých a smutných židovských městeček, kde se život už nikdy nevrátí do starých kolejí. Útržkovité záznamy válečného deníku se střídají s úchvatnými lyrickými pasážemi, defiluje před námi celá galerie postav vojáků První jízdní. Babel nemilosrdně strhává drsné masky ostrých hochů a obnažuje zjitřené lidské bytosti bičované válečnou vřavou, pátrá po skrytém smyslu toho všeho v nitrech hrdinů i zbabělců. Jeho vojáci revoluce jsou prostí lidé s jasným cílem. Můžeme se někdy usmívat nad jejich bezelstností, ale nemůžeme nebyť strženi jejich nadšením a oddaností věci revoluce. Příkladem budiž obhajoba vojáka Nikity Balmaševa v povídce Zrada. Nad závě-

rem povídky Životopis M. R. Pavličenka můžeme přemýšlet o krutosti vítězů. Ale nesmí nám uniknout, jak velké bylo předchozí ponížení. „To je proto,“ říká rudý generál Pavličenko, „že mi před vobličejem pět let hoří jeden ksicht...“ A podobně bychom mohli uvažovat o dalších postavách z Rudé jízdy.

Babel nepsal o ničem, co nepoznal doslova na vlastní kůži. Zákonitě tedy musel psát i o sobě, o svém střetnutí s nezvyklým novým prostředím, se životní situací, která se dá vyjádřit slovy „buď my, nebo oni“. Přichází k První jízdě jako nápadně cizí element. Jak skvělá literatura vzešla z tohoto střetnutí, pochopíme po přečtení knihy. Ale nemusíme hledat mezi řádky, abychom pochopili, jakou cenu za to platil Isaak Babel — člověk. Jede na frontu pomáhat revoluci, ocitá se uprostřed válečné smrti — a neumí základní věc: není schopen zabít. Nedovede zabít zvíře, natož člověka. Nad svou „první husou“ stojí s krvácejícím srdcem. On, pro nějž „svět je májová louka, po níž chodí ženy a koně...“ Kozáci mu v dobrém rozmáru říkají „ty čtyřvoke“, „ty chcípáčku“, „ty brejláci“ — ale zároveň okamžitě vycítí tuto ostrou dělicí čáru, pro Babela nepřekročitelnou. Ljutov-Babel nedovede dát ránu z milosti ani smrtelně raněnému vojákovi — a málem za to sám zaplatí životem z rukou včerejšího přítele (Dolgušovova smrt). Jde do bitvy s nenabitým revolverem — a to se neodpouští. Nakonec prosí osud „o nejprostší ze všech umění — umění zabít člověka“ (Po boji).

Zdá se, že zde, někde v průsečíku všech těchto momentů, leží i těžiště inscenace Iksky. Scénář je koncipován v podstatě jako střetnutí Ljutova-Babela s drsnou válečnou skutečností. Hned v úvodu vyvstává základní problém: jak může v revoluční válce pomáhat člověk, který se v ní zdánlivě ocitl omylem, byť s horoucí touhou být něco platný, být v řadě. Toto ústřední téma se tu zkoumá ze všech stran — vzniká hra o Ljutovovi, nebo lépe hra o Ljutova (v povídkách Moje první husa, Dolgušovova smrt, Argamak, Po boji). S drsnou otevřeností a robustností pak vstupují do hry další postavy, které jako by říkaly: „Takoví jsme byli, můžete se nad námi usmívat nebo nás litovat, ale revoluce se dělá s lidmi, kteří jsou po ruce a my jsme byli po ruce“ (povídky Náčelník jízdny zálohy, Dopis, Životopis M. R. Pavličenka, Zrada). S laskavým a poetickým podobenstvím — metaforou se několikrát objeví postava prostého malíře svatých obrazů, blouznivého a moudrého pana Apolka: je to podobenství, které v podtextu míří od minulosti k budoucnosti.

V kontrapunkticky vybudovaném představení, kdy se často uvolněný a

úsměvný obraz láme stříhem do tragické polohy plné napětí a naopak, vzniká tak živý proud dramatického jednání, který se přes zdánlivou nedějovost tvrdošijně a úporně dovolává divákova souhlasu nebo odporu, kladě otázky až k otevřenému konci, k výzvě divákům.

Podíváme-li se po souvislostech této poslední inscenace v Divadle X s předchozími, nutně nám vytanou na mysli dva tituly: Román bez lhaní (podle A. Marijengofa) a Fahrenheit 451 (podle R. Bradburyho). Román bez lhaní byl pokusem vyrovnat se s tématem revoluce na osudu jedinečného člověka — básníka Sergeje Jesenina. Problém individuality v revoluci byl ovšem názírán zevnitř, z hlediska vnitřního stavu hrdiny, navíc s pokusem o poetický kontrapunkt prostřednictvím organického vřazení Jeseninových textů. Představení se dalo charakterizovat příměrem „velkého mejdanu“, který narůstá k rozjařenosti a končí kocovinou. Moje první husa je naopak pokus o konfrontaci výjimečného člověka (výjimečného ovšem svou nepoužitelností) s konkrétní revoluční situací.

Ve hře Fahrenheit 451 šlo o problém člověka, který se vymkne všeobecným zvykům a manipulaci: v utopickém obraze přetechnizované, degenerované, konzumní společnosti západního typu, v níž se ničí vše, co napomáhá individualizaci lidí a celá společnost je zpracovávána ohlušující televizní pseudokulturou, znamená vzpoura hasiče Montaga čín, který je přiznáním a přijetím vlastní odpovědnosti za osud lidstva — předpokládá ovšem, že tento čin nezůstane omezen na jeden zoufalý výkřik.

Máme-li srovnat Bradburyho podobenství s Babelovým svědectvím, pak nás napadá, že obě inscenace Divadla X jsou svým způsobem sondou. Jedna do budoucnosti — kdo jsme a kam směřujeme (resp. s varováním, kde bychom se mohli ocitnout), a druhá inscenace sondou do minulosti — takoví jsme byli, odtud pocházíme, tady to všechno začalo, zde je i náš původ. V hlubší souvislosti se jedná o sondu do nitra současného člověka, žijícího ve světě, jehož polarizace nezadržitelně vzrůstá a v němž i na naší odpovědnosti záleží, k jakému pólu se přikloní budoucnost.

—tur—

Divadlo X Brno: Babel — Moje první husa. Foto I. Tichá



Kapitoly z dějin herectví

ČESKÉ HERECTVÍ ŠEDESÁTÝCH LET

Jestliže český herec 50. let osciloval mezi snahou o nápadnou, především vnějškovou proměnu od role k roli v klasice a častou stereotypností postav ze současnosti, pak je herectví 60. let, v souladu se světovým vývojem, herectvím převážně osobnostním a „nepřevtěleným“.

Pro postavy jím vytvořené platí výrok R. Lukavského z Monologu o herectví: „Nestačí být dobrým pozorovatelem, je nutno být jedním z nich. Protože nic neřekne herec lidem o člověku, nebude-li mluvit sám o sobě. Herec vypravuje lidem o lidech tím, že se sám zpovídá, že zůstává sám sebou.“

Není už tedy třeba kopírovat skutečnost, nýbrž ji pochopit a uchopit. Vést o ní prostřednictvím postavy svůj dialog s divákem: „Na herci je, aby z přímé vlastní zkušenosti dobře znal především člověka svých dnů, kterému nastavuje zrcadlo, pro kterého tvoří. Aby věděl, čím žije, s čím zápasí, oč usiluje, co miluje, co nenávidí, co ho zajímá, co ho hněvá, co je mu smyšlené. Prostě: co ho vzrušuje. A taky: jak to dává najevo. Jak o tom mluví nebo mlčí, jak se při tom chová. Jedině pak ho může pravdivě zobrazit.“ (Tamtéž.)

V tomto úsilí napomáhá herci režisérova koncepce, která nyní vybudovává často celou složitou inscenační strukturu jen proto, aby zesílila účinek společné výpovědi. Herec je opět, jako tomu bylo v avantgardě, jednou ze složek inscenace. Může sám zastoupit kteroukoliv složku jinou (hudbu, výpravu, text), ale přes to, že ho může dočasně nahradit zvuk, světlo, figurina apod., je jeho funkce v divadle trvale nezastupitelná. Do arzenálu inscenátorů vstupují po úspěchu Laterny magiky na Světové výstavě v Bruselu roku 1958 znovu filmová projekce a diaprojekce, známé z divadelní historie. Jevištní technika je užívána převážně ve vztahu k herecké akci, nejen k meziaktní proměně.

Vývoj směřuje k odstranění opony a přestaveb, zrušení „kukátkového divadelního prostoru“ zastavením orchestřiště a přiblížením herecké akce divákovi, k minimálnímu líčení tváře, k odkrytí divadelnosti namísto živé iluze skutečnosti. Člověk na scéně je, řečeno s filozofem, „mírou všech věcí“ – všechno dostává svůj smysl teprve, až vstoupí a začne jednat. To platí i o herectví operním. Mění se celá scénografie.

Herec má nyní možnost užívat i pohybů a mimiky, nemotivovaných psychologicky (hudební a taneční stylizace, akrobatika, atd.). Má možnost nadsázky a odstupu od postavy. To vše se zahrnuje pod pojem syntetické herectví. A mluví se také o totálním divadle ve vztahu k ostatním složkám inscenace, k jejich znásobnému účinku.

Režie nezůstává u nového výkladu hry, ale přepracovává ji způsobem, který je možno často označit za autorský, do podoby scénáře, kdy všechny zásahy vede též záměr: vyburcovat a zasáhnout diváka hloubkou výpovědi. Neboť je to koneckonců divák a ne pouze kritika, kdo rozhodne, zda prostředky, užité v inscenaci byly samoučelné, nebo oprávněné a tvůrčí.

Tak vytvářejí své inscenace přední čeští režiséři 60. let: Radok, Krejča, Pleskot, Macháček, Sokolovský, Novák, Pistorius, Dudek, Kaloč a jiní. Vzniká i typ divadla-dílny (Činoherní klub, Divadlo Za branou, Maringotka), ve kterých působí kolektivy, spojené týmě uměleckým názorem a usilující o hledání vlastního způsobu zobrazení skutečnosti, osobitou dramaturgií.

Inspirované herectví (termín, užívaný už Honzlem pro případ, kdy je herec sám sobě autorem), pro něž v přetělesňování

počátku 50. let nebylo místa, nachází svou obrodu v letech 1957–9 v divadlech malých forem. (O jejich specifitě viz Amatérská scéna 6–8/78.) Mezi prvními jsou především pražská Reduta, Divadlo Na zábradlí a Semafor (viz I. Hercíková: Začalo to Redutou), Paravan a Rokoko, plzeňská Alfa, ostravský kabaret Štafle, brněnské Večerní Brno a další. Herectví malých forem je blízké mladým divákům tím, že nic nepředstírá a spojuje se s hudbou, kterou mají rádi, s pohybovým uvolněním a fantazií gest, slovních hříček a metafor, s naivitou a hravostí dítěte, s přirozeným projevem temperamentu a radostí ze života, která nejlépe chápe, co život a štěstí člověka ohrožuje a umí se za ně rvát (vzpomeňme jen např. protiválečných písní a her Suchého a Šlitra). Tak se i ze scén, kde jsou doma malé formy, stala, řečeno názvem knihy Jana Císaře, „Divadla, která našla svou dobu“. Obdobný rozkvět zažívají malé formy v SSSR (Sovremennik, Taganka aj.) – ne náhodou zapadl člen a nynější ředitel Sovremennik Oleg Tabakov tak skvěle jako hostující Chlestakov do Kačerovy inscenace Revizora v Činoherním klubu. Pamětníci si jistě vybavují i někdejší porevoluční rozmach malých forem v Rusku a jeho meziválečný ohlas u nás. Už tehdy nesl tento typ divadla svůj dnešní název. Malé formy představují nástup mládí a jeho představ o světě a zítřku.

Vlivem malých forem a omilostněním jazzu, k němuž se předchozí období rovněž chovalo poněkud macešsky, byl poznamenán také vznik divadel poezie, zasvěcených uměleckému přednesu. Vzniká brněnské divadlo X, pražská Viola a mnohé další. Obnovuje se zájem o sborovou recitaci (viz J. Henke: Síla slova). V sólovém přednesu panuje však zpočátku obava před zdivadelňováním, vedoucí k určitému akademismu (stoj spatný, ruce podle těla, co nejmenší mimika). Proti této koncepci se v letech 1960–1965 staví mj. Rudolf Walter (viz sborník Rudolf Walter: Divadlo jednoho herce, Brno, Divadelní ústav 1970), který do sólového přednesu začleňuje i prouzu a slavné monology, jaké za války i po ní přednášel též Eduard Kohout. Jak nevzpomenout, že Walter, který režíroval a pedagogicky formoval vedle Mahena a Janáčka (později krátce E. F. Buriana) brněnské herectví, usiloval na divadle o syntézu odkazu Vojanova s přínosem deklamační školy. V přednesu se nebál uplatnit úspěšné gesto a mimiku a diferencoval svůj projev podle autorů. Jiný velký umělecký přednášeč, Karel Höger, neváhal užít popřípadě i rekvizity, třeba když při vyprávění Wildova Šťastného prince otrhával postupně jako symbol princova dobrovolného zchátrání kopretinu.

Typ divadla hudby původně s hercem a přednášečem nepočítal. Dnes se divadlo hudby od divadla poezie, v němž se už, stejně jako v uměleckém přednesu samém, připouští funkční mimika, gesto a pohyb po scéně, liší často jen mírou hudby.

V 60. letech se objevily v repertoáru našich divadel i existencialistické hry Sartrovy, tragikomická podobenství Dürrenmattova, vrátila se dramatika G. B. Shawa, posléze pak zaplavilo scénu tzv. absurdní divadlo.

Pokud jde o Sartra, předvedlo např. Slovenské národní divadlo, že ho lze režírovat dotvořením přízpusobit našemu chápání světa (Dábel a pánbůh, v hlavní roli C. Fiščík). Zkušenost 60. let potvrdila, že jako vždy, také u her autorů absurdního dramatu záleží na režírování výkladu a herecké interpretaci, jaká a komu adresovaná výpověď vznikne.



Radovan Lukavský jako Hamlet (1959)

Protože absurdní divadlo ústívá do bezvýchodnosti a pesimismu, vznikla u některých lidí zčásti oprávněná nedůvěra k jeho přenosnosti do našich poměrů. Vyjadřuje přece deziluzi, příznačnou pro současnou kapitalistickou společnost. Posláním socialistického divadla je vychovávat, přitakávat životu, dávat člověku perspektivu, neboť podle našich představ se člověk nemá pokládat za nějakou výslednici vnějších sil, nýbrž za aktivního přetvářeče přírody, společnosti, sebe sama.

Bylo by jistě naivní se domnívat, že jedna hra dokáže diváka zásadně zkazit nebo polepšit, ale faktem je, že např. příliš časté a odkryté servírování sexuality, perversnosti, cynismu a násilí v televizi, jež se stala nejmasovějším médiem a na niž se mnohdy předčasně dívají už děti, není bez vztahu k narůstání zločinnosti. To ostatně potvrdily kriminalistické statistiky na Západě.

Pokud jde o absurdní divadlo, je však třeba diferencovat. Některé absurdní hry se totiž dotýkají problémů moderní přetchnuté doby vůbec. Upozorňují na její dehumanizující vlivy, na odcizení, které – to si nemůžeme zamlčet – může postihnout i člověka v socialismu, nebude-li výchovou rozvíjena, úměrně s růstem životní úrovně, i jeho citová a rozumová stránka, jeho vztahy k ostatním lidem, a podlehne-li zotročení produkty své práce. Český měšťák, obětující vše honbě za chatou, ledničkou, autem a jinými hmotnými statky, není ve skutečnosti o nic víc svobodný, než ten, kterého zesměšňují pokrokoví umělci na Západě.

Některé absurdní hry ukazují odlidštěné jednání nebo opuštěnost ve stáří a my víme, že s mezilidským soužitím a citlivostí mladých vůči sobě či vůči starším není u nás také leccos v pořádku. Důkazem toho jsou televizní a divadelní inscenace, zabývající se rozvody, trpkým pocitem stáří, kterému všechna péče v domovech důchodců nedokáže nahradit nevděk vlastních dětí.

Z absurdní dramatiky se stáří dotýkají např. Ionescovy *Židle* a Beckettova hra *Šťastné dny*, jež obě prošly v 60. letech

našimi jevišti. Ale také zde záleží na interpretaci: první lze zahrát i tak, že vznikne jako protest, apel na divákovu svědomí. U druhé pak záleží na tom, jak hlavní představitelka na konci zazpívá svou píseň: může to být rezignace, působící na soucit obecnosti (tak *Šťastné dny* hrála v Praze pohostinsky pokroková francouzská herečka Madeleine Renaudová), nebo jako symbol odhodlání a nepokořitelnosti lidského ducha i v krutém fyzickém strádání stáří, jež ani moderní lékařská věda nedokáže vždy odstranit nebo alespoň zmírnit.

U Ionescova Nenajatého vraha je zase podstatné, kdo bude symbolizován postavou vraha a zda poslední věta zazní jako nepochopitelná odevzdanost do vůle osudu, nebo třeba provokativní otázka, určená divákům. Koneckonců napsal Ionesco také *Nosorožce*, hru blízkou Čapkově *Válce s mloky*, která nekončí bezvýchodně a kterou např. rumunské Národní divadlo zacítilo vhodně proti fašismu.

Jiným typem, vyvolávším polemiky, bylo české lidové divadlo, které se zvláště v Brně, Sobotce a Praze v 60. letech objevilo a které pro svá někdy náboženská témata vzbuzovalo nejrozličnější reakce. Toto divadlo připomnělo možnost využití gestické a kostýmní inspirace výtvarným uměním. Lidové masky ovlivnily v uvádění moderních her v 60. letech časté užívání masek.

Náboženská českých lidových her je jen zdánlivá, vždyť lid předělával svaté ke svému obrazu a vyjadřoval divadlem své představy o životě a světě, ústící v přesvědčení o nutnosti spravedlivého společenského řádu. Takové je celé lidové umění. Lidové divadlo je svátkem, kdy má prožívat ne herec, ale divák, a má se i aktivně zapojit do hry. Už na výstavě *Pražské baroko 1938* a pak i po válce dokázal E. F. Burian, že lid vytvářel svou kulturu jako protiklad ke kultuře oficiální, panské. Proto patří i lidové divadlo k trvalým hodnotám kulturního dědictví.

Jiří Suchý a Jiří Šlitr v *Jonášovi a tingl tanglu* (1962)





Nina Vančatová (první cena ve III. kategorii)

WP

JAROSLAV KABÍČEK



Snímky B. Pacholík

Studio P Jindřichův Hradec (V. Nezval—K. Čapek:
Věčný student Robert David) — nahoře

Z vystoupení pražského A studia



Národní přehlídka recitátorů a recitačních kolektivů vstoupila letos do třetí desítky let svého trvání. Po loňském jubilejním a slavnostním připadal letošní ročník mnoha stálým účastníkům, jak se sami vyjádřili, jako pondělí zahajující nové všednodenní pracovní údobí. Přehlídka byla o den kratší, program nahuštěnější a v případech soutěží jednotlivců a v seminářích i paralelní, nedostalo se času na besedu s přítomnou delegací mladých spisovatelů, chyběl i volný den, který pro mladé účastníky předcházejících ročníků znamenal bohatší možnost vzájemného seznámení a rozhovorů a také příležitost přivést si v očích a v paměti přímé dojmy z okolí hanáckého města, jež alespoň u Bezručova dlouhodobého místa pobytu Kostelce na Hané se smyslu WP bezprostředně dotýká. Nicméně zůstalo zachováno to hlavní. Především neopakovatelná, dělná, přátelská a mladá atmosféra akce. Soutěžní duch a s ním spojené napětí dychtivého očekávání u jednotlivců i kolektivů, jež sdružuje amatérské nadšení i nepokojná touha přinést něco nového. A v neposlední řadě i několik informativních a současně inspirativních představení hostů či vítězů z jiných poetických festivalů (Neumannovy Poděbrady, Hvězdoslavův Kubín, Akademický Prešov), jež osobitě doplňují řetězec základních soutěžních představení a klání sólistů tří věkových kategorií.

Soutěže recitátorů — sólistů, které letos probíhaly ve dvou dnech, jsou v podstatě uzavřenou záležitostí, odbývají se více méně před samotnými soutěžícími a porotami. Veřejnost má možnost vidět až přehlídku vítězů. Soudě podle obojího, potýká se umělecký přednes stále a s každou generační vlnou vlastně (a pochopitelně) vždy znovu s nemála problémy, většími i menšími. K nesporným kladům patří podle mínění zasvěcených přítomných i porot snaha o nepředpojaté, nezužující a ideově náročné hledání v díle autorů povinné básně (Wolker, Jesenin) i v díle autorů volného výběru, jež prozrazuje větší sečtělou a hodnotící schopnost zvláště u recitátorů třetí kategorie, tj. více než dvacetiletých. Řekli jsme recitátorů, ale správnější by bylo říci recitátorek, protože počet dívek a žen značně převládá, vítězné stupně druhé i třetí kategorie jsou doménou dívek a chlapci se objevují vlastně jen mezi nejmladšími. Dalším kladem letošní soutěže bylo zřetelně vyšší zastoupení české poezie, děl českých autorů starší i mladší ge-

nerace. Stěsky na nevýraznost a mdlost přednesu, na určitý interpretační stereotyp, na nedostatečně ovládnutí, dokonce i na neznalost spisovné normy výslovnosti, obecněji na technickou stránku, se však opakovaly i letos. Jsou bezděčným kritickým zrcadlem rozkolísané úrovně nižších soutěžních kol a vlastně tedy jakýmsi trvalým apelem na všechny, kdo se uměleckým přednesem zabývají, aby neustávali zvedat a stále znovu nasazovat shazovanou lafku. Poezie je účinná zbraň, ale jestliže mechanickým necitlivým zacházením otupujeme její ostří, mění se v kus klacku, který dopadá na hlavu přednašeče i posluchače.

Prohlubování zájmu o českou poezii, orientace na dílo klasiků naší moderní poezie či autorů proslulých a známých i na díla méně zralá, popřípadě i čerstvě vykvašená a ještě kvasící, zkrátka zelená, mladá, často uprostřed kolektivů samých narozená, byla patrná i ve skladbě repertoáru recitačních kolektivů a divadel poezie. Bylo to velmi potěšitelné a snad i nečekané. Neslo to s sebou zjevně i některá překvapení pro porotu a bylo to současně náročnou prověrkou kvalit a pevnosti jejich kritérií, což se projevilo na veřejných hodnoceních, v několika případech silně diskusních a bouřlivých. Což samo o sobě by bylo dobré, kdyby... kdyby se dokázaly zodpovědět položené otázky a podařilo se zabránit nedorozuměním. Mluvil jsem s několika vedoucími souborů a zdá se, že znalost vnitřních problémů kolektivů, respektování jejich osobitého směřování a také povědomí o podmínkách jejich práce a míře společenské role, kterou sehrávají především ve svých působících, jsou rozhodujícími předpoklady spravedlivého posouzení jejich práce; právě pominutí těchto faktů vede k tomu, že při diskusi mluví každý partner jiným jazykem.

Že se však věci nemají tragicky, o tom svědčí vzácné jednotný ohlas vystoupení souboru Jakoubek ze Stříbra. Za své *Mysterium o upálení M. J. Husa*, kteréž se odehrálo v Kostnici LP 1415, sestavené z vyhlášek, zprávy Petra z Mladeňovic a Husových listů z Kostnice psaných staročeským jazykem a předvedené s inscenační nápaditostí (kardinálské šerpy se mění v plameny hranice atd.), s jistotou a se záměrem pobídnout diváka k přemýšlení, si Stříbrští právem odnesli Cenu poroty i Cenu diváka. Poklonou kráse, bohatosti a emotivní síle materiálu byla soutěžní představení Studia P ODPM z Jindřichova Hradce



Mysterium o upálení M. J. Husa (Divadlo poezie Jakoubek ze Stříbra)

(V. Nezval—K. Čapek: Věčný student Robert David), představení divadla hudby a poezie Před branou z Rakovníka (Vladislav Vančura: Obrazy z dějin národa českého) i nesoutěžní představení domácího Hanáckého divadla z Prostějova s Depeši na kolečkách, vaudevillem Sv. Vály na motivy raných děl V. Nezvala. To, že bravurní poezie a texty V. Nezvala se objevily dvakrát, je důkazem, jak nevyčerpatelná a plná vody živé je studnice naší meziválečné avantgardy pro toho, kdo ji hostejně nemine.

Společnou zmínku věnujme souborům, které v Prostějově předvedly autorskou poezii svých vrstevníků. Poetické divadlo gymnazistů z Písku dalo v pásmu Rostoucí měsíc zaznít veršům, jaké se prostě v určitých letech zrání a hledání sama sebe psaly, píší a budou psát, zvláště jistě ve městě Šrámkově. A Studio z Prahy zvolilo text jednoho autora (Jan Badalec: Prstoklad básnického pettingu) a pokusilo se jej nápaditě (či jen nápadně?) scénicky ztvárnit. Účinek nebyl jednoznačný, ba spíše rozpačitý, možná proto, že obraznost Badalcovy poezie je těžko rozluštitelná i zarážející banální zároveň a její základ značně nestejnorodý.

Soubor Kontakt VÚ Domažlice, vítěz armádní soutěže umělecké tvořivosti, se také zaměřil na poezii domácí, v tomto případě slovenskou. Jeho agitka Slovo, sestavená z veršů M. Válka, M. Lajčiaka a F. Krále, nepostrádala invencí a přirozeností [hra na kytaru, zpěv, pohyb], významovala se pozoruhodně vysokou úrovní řeči, ale kdoví-proč ne také citem pro míru a hluchost některých nadbytečných míst v textu samém. Za své Slovo si soubor odvezl z Prostějova Mirovou cenu.

A tak vlastně jen tři soubory z devíti přijely s texty zahraničních autorů. Proměna z Břeclavi se zkrácenou rozhlasovou úpravou revoluční poémy A. Bloka Dvanáct, nastudovanou k 60. výročí VŘSR, soubor literárně dramatického odboru LŠU Žerotín z Olomouce s kompozicí z Majakovského veršů a slavné básně *Správná věc* a Recitační studio OKS ze Svitav s vlastní úpravou novely M. Bataille Vánoční země, příběhu o posledních měsících života zhoubným zářením zasaženého chlapce s poněkud bohužel sentimentálním a na efekt vypočítaným protiválečným akcentem. První soubor zaujal souhrou sedmičlenného kolektivu. Druhý využitím tvůrčích potenci svých členů — z Prostějova si odnesl Cenu za interpretaci sovětské literární tvorby. Třetí psychologicky propracovanými hlubokými výkony hlavních protagonistů příběhu, které by si zasloužily uznání.

Nebylo toho tedy málo, co přinesl Wolkrův Prostějov 1978, čím obohatil a inspiroval své účastníky a čím si je zavázal ke vzpomínkám a k budoucím návratům. Do historie se zapíše jako solidní start třetího desetiletí závažné, stále živé, mladé a potřebné národní kulturní akce se širokým společenským dosahem.

VI. Majakovskij: *Správná věc* (LŠU Olomouc)

W
P



Studio Y Liberec (H. Rousseau: Návštěva na výstavě 1889). Foto P. Suchánek

ESTETICKÁ VÝCHODISKA SOUČASNÉHO STAVU DIVADELNÍHO UMĚNÍ I.

ZDENĚK HOŘINEK

(Referát přednesený na semináři při výstavě Mladé scénografie v Hodoníně v březnu 1978)

Základní teze: Pro současný stav divadelního umění ve smyslu jeho perspektiv je charakteristická tendence k dialektické syntéze, jejímiž složkami jsou na jedné straně realistické a naturalistické divadlo 19. století a na druhé straně divadelní avantgarda, jejíž aktivita vrcholí mezi 1. a 2. světovou válkou.

Realismus a naturalismus 19. století (schematická charakteristika):

noeticky je spřízněn s pozitivistickou filozofií — redukce předmětu (společenské reality) i metody jeho poznání;

klade důraz na to, co člověka determinuje, podmiňuje — prvořadý význam prostředí;

je uměním věrného a přesného popisu skutečnosti;

přes názorovou rozmanitost tvůrců nepřekračuje většinou meze popisu, analýzy a kritiky společenské reality (kritický realismus);

kritérium uměleckého obrazu je přesnost, věrnost, adekvátnost vzhledem ke skutečnosti bez zřetele k čistě estetickým zákonitostem;

na divadle je jeho cílem dosáhnout co nejdokonalejší iluze skutečnosti (iluzionistické divadlo, divadlo čtvrté stěny).

Divadelní avantgarda:

Modernistické divadelní tendence, datující se od počátku našeho století (Craig, Appia), vrcholí meziválečnou avantgardou sovětskou (Mejerchold, Tairov, Vachtangov), německou (Piscator, Brecht), polskou (Schiller), českou (Honzl, Frejka, Burian, Osvo- bozené divadlo V+W) atd.

Divadelní avantgarda formuluje svůj program polemicky k realismu a naturalismu 19. stol., i její výrazové prostředky jsou často polemické (antiiluzionismus);

světonázorově je převážně levicová nebo přímo marxistická;

nespokojuje se s kritikou daného stavu, ale je zaměřena do budoucnosti (futurologická orientace — vize lepšího společenského řádu);

neklade rozhodující důraz na determinaci, ale na tvorbu (tvůrčí, aktivní role člověka v dějinách);

obnovuje estetická kritéria umělecké tvorby — stylotvorné úsilí;

proti iluzi skutečnosti staví umělý svět divadla — teatralizace, „zdivadelnění“ divadla.

Realismus a naturalismus 19. století měl hluboké kořeny v tradici evropského umění. Silně ovlivnil umění 20. století a v různých světonázorových modifikacích se stal rozhodujícím směrem v epické literatuře (román jako typicky realistický žánr), ve filmu a do značné míry i v divadle. Jeho výrazové prostředky natolik odpovídaly tzv. zdravému rozumu (i s jeho předsudky a pověrami), že jsou mnohdy považovány za jediné přirozené. Odtud svého času i krátký spoj mezi kritickým a socialistickým realismem. Teprve později dochází k diferenciaci mezi realismem jako tvůrčí metodou (zahrnující různé progresivní slohy a směry v rozmezí celé historie umění) a mezi historicky vymezenou epochou kritického realismu. Do pojmu socialistického realismu v tomto přehodnocení smyslu se řadí stejně např. dramatika Gorkého jako tvorba vrcholného Brechta.

Vzhledem k jisté tradičnosti kritického realismu představovala divadelní avantgarda skutečně novum, jež bylo ve své době pocítováno jako něco esteticky provokativního. Stejně provokativní byla v buržoazních podmínkách i její názorová orientace.

Výrazové možnosti realismu byly bohatě využity — realismus pronikl všude a všechno. Možnosti avantgardy naproti tomu zůstaly jen naznačeny. Souviselo to s její jistou výlučností, s jejím futurologickým zaměřením, s její vnitřní proměnlivostí a samozřejmě s historickými okolnostmi. Fasismus a druhá světová válka násilně přervaly tvůrčí kvas avantgardní tvorby. Konec avantgardy však není způsoben jenom přímým tlakem vnějších okolností; avantgarda s některými svými omyly a iluzemi se rozkládá zevnitř proměnou společenského vědomí, k níž dochází za války a zejména po ní.

Tendence k syntéze:

Pokusím se nyní poukázat na některé rysy příznačné pro soudobý stav divadla z hlediska zmíněných tendencí k syntéze a demonstrovat tyto tendence na několika příkladech, jejichž význam není hodnotící, pouze demonstrativní.

Iluzionismus a antiiluzionismus:

Dnešní divadlo není ani iluzionismem ve smyslu realismu a naturalismu 19. století, ale není ani antiiluzionismem ve smyslu avantgardy. Pro dnešní stav je typické divadlo, jež spojuje tendenci k autenticitě, věrnosti, k realistické věcnosti výrazu s neiluzivním estetickým řádem hry, s nezakrývanou umělostí estetické struktury. Vytváří nikoli souvislé pásmo iluzivní kopie skutečnosti, ale přetřžitou skladbu, v níž jsou citace reálných prvků až dokumentární povahy, ale organizace těchto iluzivních prostředků je podřízena umělé skutečnosti hry. Na Brechtovi, který je přechodným i spojujícím vývojovým článkem, je tato polarita zřejmá: na jedné straně naturalistické, dokumentární detaily, na druhé straně neiluzivní a protiluzivní technika zcizování. Byli-li raný Brecht typickým polemickým antiiluzionistou, dílo zralého tvůrce pozoruhodně předjímá syntézu, o níž je řeč.

Zcizující praktiky nejsou však výsadou brechtovského divadla. Polský kritik píše o herectví jednoho z největších herců naší doby, Gustava Holoubka: „Říkal mi nedávno Holoubek, že se mu nejlépe hraje, když ví, že hraje a že je v divadle, když nepřestává být Goetzem, pozoruje chyby partnera a vidí současně sebe očima diváků.“ (...) „Jedním z předpokladů staré teorie herectví byla důsledná stavba postavy, její úplné provedení od prvního obratu až do konce, stvoření charakteru a věrohodné podání jeho proměny úplnou psychologickou motivací. Je nasnadě, že tato teorie herectví odpovídá předpokladům románu 19. století, v němž osud i charakter splývají. Jsou scény, kdy Holoubek, hrající Goetze, ukazuje ho zvnitřku, téměř se s ním ztotožňuje. Jsou scény, kdy jako by se na něho díval ze strany, kdy pouze naznačuje akce, kdy komentuje. Není to jistě důsledná stavba role, ani důsledná stavba postavy. Ale tak vlastně postupuje současný romanopisec. Ví, že neví všechno ani o postavě, kterou stvořil. Ví, že není možné vědět všechno. Netouží po tom být důsledný. Řeší pouze úkol, který si dal.“

Pro iluzivní psychologické divadlo byla charakteristická metoda kontinuity: postupný, plynulý vývoj, růst postavy, proud, v němž všechny proměny jsou přímo, psychologicky motivovány, jeden fakt logicky vyplývá z druhého. Moderní herectví pojímá jevištní postavu jako různorodou kompozici, montáž, v níž se často zdánlivě nelogicky, překvapivě střídají různé polohy, postoje, nálady a city. Teprve konfrontací a sumarizací jednotlivých prvků dostáváme celkový obraz. Zůstává prostor pro náhodné, nespočítatelné, tajemné v člověku,

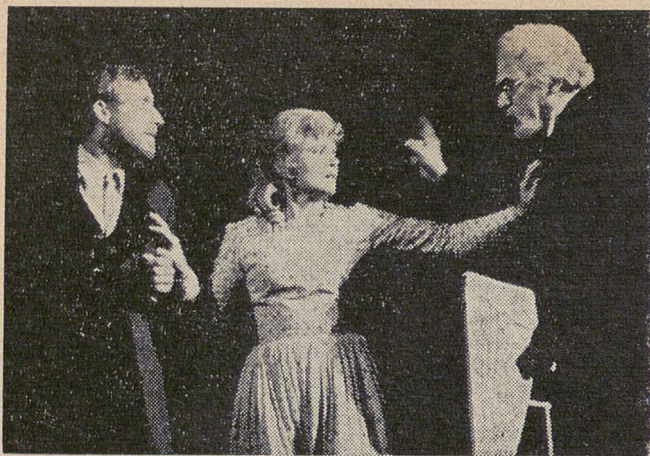
i prostor pro aktivní interpretaci vnímatele. Určující zákonitostí hry není prostá logika jednotné fabule, ale složitá logika jednotící montáže různorodých dílů v celek, v němž se protínají fabulační i mimofabulační motivy a jehož smysl se rodí ze spojování podle principu paralely, kontrastu, protikladu apod. Navenek vystupuje moment diskontinuity; kontinuita je pojetím vnitřním, skrytým.

Cílem iluzivního herectví je zrušit rozpor mezi hereckou osobností (se všemi individuálními vlastnostmi) a rolí (tj. dramatickou postavou narysovanou dramatickým textem). V inscenační praxi libereckého Studia Y se tento rozpor nejen neruší, ale právě vzdálenost mezi hercem a rolí se stává hracím prostorem. Y-herec si hraje s rolí: člověk skutečný si hraje s člověkem fiktivním. Různé proplétání, spojování i rozpojování obou složek: role usvědčuje herce z nedostačnosti; herci usvědčují role z anachroničnosti, směšnosti, ale nikdy je neodsuzují, protože jim role skýtají možnost hrát, hrát si. Vztah herecké role se komplikuje vztahem herec-ostatní herci-ostatní role. To umožňuje celou řadu variací: rozpojení základního vztahu (např. herec reaguje na herce místo na jeho roli, ten odpovídá v roli); střídavé reagování v roli i mimo roli (vypadávání z role); rozdělení role mezi dva herce — dvojí interpretace role (divadelně konvenční, např. pateticky operní — a věcná, civilní) atp.

Studio Y tak dospívá až k pojetí divadla jako metadivadla: sama skutečnost divadla se stává předmětem hry v užším, technickém smyslu. Dramatická postava je divákovi — hercem — názorně, postupně, po částech, z různých úhlů a různorodými prostředky ukazována (podobně jako v poloimprovizovaných večerech se ukazuje při kuchařských produkcích, jak se hněte těsto, jak se rozbíjejí vajíčka, jak se připravuje flip).

Divadlo-laboratoř Jerzyho Grotowského praktikovalo jinou metodu neiluzivního moderního herectví, kterou můžeme cum grano salis označit jako „rituální“. Grotowski se podobně jako řada dalších světových divadelníků (Peter Schumann a jeho Divadlo chleba a loutek, Richard Schechner, Julian Beck a Living Theatre), jejichž patronem je divadelní vizionář Antonin Artaud, obrací k rituálním východiskům herectví. Zde nejde ani o herectví zcizování, ani o variantu psychologického-iluzivního herectví. Cílem „rituálního“ hereckého výrazu, směřujícího k odpoutanosti, k extázi nebo ke kontemplaci, je odhalovat, objevovat pod slupkami konvencí, zvyků, společenské přetvářky, společenských „rolí“ nahé impulsy lidského jednání a chování

(Dokončení)



A. P. Čechov: Strýček Váňa (DS Bystřice u Benešova). Foto P. Štoll

ŽLEBY 78

Krajská soutěžní přehlídka věsnických a zemědělských divadelních souborů, kterou pořádá Středočeské krajské kulturní středisko, má již svou desetiletou tradici. I letos proběhla ve Žlebech a zúčastnilo se jí šest souborů. Kromě Čechovova Strýčka Váni byla zastoupena dramatika česká, zvláště současná.

Přehlídku zahájil divadelní soubor TJ Sokol z Nučic Šrámkovým Soudem. Jedná se o zapomenutou hru naší klasiky, v níž je ukryta potřebná a provokující myšlenka o zodpovědnosti jednání člověka a jeho společensko morálního postoje. Ke kladům inscenace patří koncepční zvýraznění aktuálnosti tématu, vycházející z vlastní úpravy textu. Podstatnou zátěž nese na svých bedrech ústřední postava — Roubal, kterého ing. Jiří Sušanka svým nepřilíh temperamentním projevem ochudil o základní vnitřní rozpor. V dalších rolích předvedli pěkné herecké výkony ing. Zdeněk Móra, Jaroslav Čermák, Jitka Šejnová, Marie Tučková a Jitka Novotná. Je chválné, že se soubor snaží o vlastní cestu a hledá ji i v hodnotě a neotřetosti textu.

Jako druhý vystoupil soubor Klicpera při OB v Sadešské, a to s Tylovým Strakonickým dudákem. Závažným nedostatkem této inscenace byla především metoda herecké práce, jejíž stylizovanost zabraňovala pravdivé a přirozené interpretaci. Ve snaze, aby představení působilo co nejlidověji, byl kladen důraz na fabuli hry, při čemž se vztahy postav prezentovaly pouze v prvním plánu. Na tomto souboru, který se skládá převážně z mladých členů, je však sympatický elán, s nímž si všichni zahráli.

S veselohrou Zdeňka Podskalského Liga proti nevěře se přihlásil divadelní soubor Vydra při ZK ROH Vitana, n. p. v Byšicích. Tři zkušební herci: Eva Hvolková, Stanislav Rob a Alena Kurelová plně využili možností, které jim jejich veseloherní party nabízejí. Projevili velkou dávku komediálního temperamentu, smysl pro přesné tempo a rytmus a nápaditost a připravili divákům příjemnou zábavu. Na úspěchu se podstatnou měrou podílí i zručná režie Stanislava Roba, který byl za režijní a hereckou práci (vytvořil roli Františka) odměněn cenou OKS Kutná Hora.

Další hru naší současné dramatiky nastudoval soubor Vojan při OB Libice nad Cidlinou. Zvolil Jílkův Dvojité tep srdce, tedy hru, která se zabývá důležitou problematikou dnešní vesnice a řeší závažné téma mezilidských vztahů — konkrétně v rovině občanské vzájemnosti. Přestože se jedná o dílo našeho předního dramatika, není tato jeho poslední hra po stránce zpracování bez problémů, zejména v oblasti žánru. Režie Jaroslava Vondrušky směřuje k věcnosti s potřebným smyslem pro spád a si-

tuaci, ale místy je inscenace poznaménána nepřehledností. Po herecké stránce jsou jednotlivé výkony nevyrovnané; vedle některých začátečnicků, u nichž je zřejmá nezkušenost, se setkáváme se solidními i dobrými herci, z nichž nejvíce zaujali Václav Vondruška jako Martin a Draho-míra Baštová, která získala v roli Kratinohové cenu KaSS Žleby — za herecký výkon. Také samotná inscenace byla pro obtížnost úkolu odměněna cenou SKKS.

Cenu ÚV SDR — za nejlepší inscenaci získal divadelní soubor Spojeného závodního klubu z Bystřice u Benešova, který předvedl Čechovova Strýčka Váňa. Poutivá a důkladná režie Ludvíka Němce se opírá o logický a jasný výklad hry. Výrazné a čitelné jsou i vzájemné vztahy jednotlivých postav, právě tak jako jednotlivé situace, vybudované se smyslem pro akci a dramatickosti. Režisér je rovněž i autorem návrhu scény, která má účelně prokomponovaný jevištní prostor. Nejlepší herecké výkony podaly: Martina Havlíčková v roli Jeleny a Marie Neradová, která za postavu Soni obdržela cenu MNV Žleby.

Na závěr přehlídky vystoupil Divadelní soubor OB Ma-lešov s hrou Františka Hrubína Křišťálová noc. Inscenace se však omezila jen na sdělení příběhu, neboť nebylo v sí-lách režiséra ani herců obsáhnout složitou metaforickou poetiku. V hereckých výkonech se nejdále dostala Jitka Turková v roli Toničky.

Desátý ročník přehlídky vesnických a zemědělských di-vadelních souborů prezentoval upřímně zaujetí amatérů především v oblasti dramaturgie, neboť se jednalo o hod-notnou skladbu titulu, což také porota ocenila. Největšího ocenění se však souborům dostalo od obecnosti, protože pochopilo, že venkovští ochotníci přijeli do Žlebů „bojovat“ především pro ně.

Petr Janiš

ŠUKŠIN OBJEVNÝ I OBJEVENÝ

Povídky V. Šukšina zdramatizované pod názvem Charak-tery A. Gončarovem a scénicky dotvořené hostujícím re-žisérem brněnského Divadla Na provázku Z. Pospíšilem, měly v této úpravě úspěšnou čs. premiéru 11. 6. v sále Ma-lostranské besedy v podání souboru Lucerna. Jde o dra-maturgický objev, jehož zásluhou zřejmě vznikne zájem o hru i na jiných scénách.

Šukšinovo dílo samo není u nás nijak neznámé. Naši di-váci viděli Šukšina i jako filmového herce (zejména v Čer-vené kalině, jejíž venkovský svět se Charakterům podobá). Šukšinovým přínosem je, že píše o současnosti a vytváří přítom živé lidi. Zná své postavy a prostředí blízká a má je rád. Proto nepostrádají jeho příběhy vedle vtipnosti a poutavosti ani pochopení a laskavý humor. Dramatizáto-rům a inscenátorům vychází vstříc svými situacemi, jazy-kem, smyslem pro detail, povahovými kontrasty. Zároveň jim klade do cesty určitá úskalí, jimž se tak zkušený re-žisér, jako je Z. Pospíšil, dokázal vyhnout.

Šlo o to zachovat autorovu oscilaci mezi komikou a tra-gikou, groteskou, lyrikou a vážným zamyšlením a ne-zbrousit přítom drobné duhové plošky do roviny, jež by už barvy neodrážela. Šlo též o to najít český ekvivalent pro-hovorovou řeč Šukšinových postav a choulostivé situace, počínaje rámcovým projednáváním stížnosti tchyně, zetěm zatlučené z trestu na záchodě, předvést bez laciného ne-vkusu a vulgárnosti. Šlo o to diváka na svízelných vtipně poučit, a ne poučovat.

Inscenace se soustřeďuje kolem víceúčelové budky pří-mo mezi diváky. Herci hrají většinou víc úloh, aniž by cítili potřebu se příliš vnějškově proměňovat. Některým však zatím vadí šaržování a přehrávání. Celek je působivý, má potřebný rytmus a spád, podpořený hudbou. K nejlepším patří tentokrát dvojrole Helikarova (dojemný Seňa a opilý Sergej) a Fišerova (byrokrat a Ivan), obě scény Rolečko-

vy (s výbornými partnery Luďkem Žilkou a Irenou Křištofovou), děvče a Soňa M. Horákové, zlobně dotčená Kiselevová M. Fišerové, chápavý skupinář Grégrův a smutně revoltující Ben Horáčkův.

J. Kazda



V. Šukšín: Charaktery (Divadlo Lucena Praha). Foto J. Novák

OCHOTNÍCI VE ZRUČI DĚTEM

Divadelní soubor ZK ROH n. p. Sázavan ve Zručí n. S. nastudoval počátkem tohoto roku pohádku K. M. Walló Chytrá princezna. Představení mělo velký úspěch a tak zručští ochotníci přišli s nápadem reprizovat toto představení v období prázdnin v překrásném prostředí zámeckého parku ve Zručí n. S. Realizace tohoto záměru kladla na všechny účinkující i technický personál velké nároky. Bylo třeba vyřešit osvětlení přírodní scény, zajistit zvukovou aparaturu, vybavit prostor hlediště i jeviště a v neposlední řadě pohádku znova nastudovat, protože přírodní scéna měla mnohem větší rozměry, než má jeviště zručského divadla. F. Kovářik, který představení nastudoval, se obrátil se žádostí o pomoc na předsedu Okresního poradního sboru pro divadlo O. Lubinu, který se úkolu ujal s nadšením a elánem sobě vlastním. Začal dojíždět z Kutné Hory do Zruče na zkoušky, které sice provázela červencová nepřízeň počasí na jedné straně, ale na druhé straně byly zkoušky provázeny mimořádným elánem všech, kteří byli do přípravy představení zapojeni. Velké pochopení pro svůj záměr našel soubor u svého zřizovatele — ZK ROH n. p. Sázavan ve Zručí, jehož tajemnice s. Rejtharová pomohla zařídit vše, co pro představení v přírodě bylo třeba.

Takřka do poslední chvíle nebylo jasné, zda představení bude vůbec možno uskutečnit, protože vytrvalé deště a chladné počasí nebylo právě tím nejvhodnějším partnerem ochotníků. Nakonec se však umoudřily i všechny frontální poruchy a hluboké brázdy nízkého tlaku a desítky malých i velkých diváků mohly nadšeným potleskem odměnit mladý kolektiv zručských ochotníků, kteří jim svou Chytrou princeznou připravili velmi hezký večer. Počátkem září bude představení několikrát reprizováno a věřme, že počasí bude v tomto případě k Zručským milosrdnější.

Za dobrý výsledek, který představení mělo, je nutno především poděkovat mimořádné obětavosti všech účinkujících i techniků a v neposlední řadě i zřizovateli — ZK ROH n. p. Sázavan Zruč. Vzájemná spolupráce byla korunována úspěchem a lze si jen přát, aby představení pohádky Chytrá princezna bylo počátkem tradice letních představení pro děti ve Zručí n. S.

M. Štrobl

ŠTRAMBERK PŘED PROMĚNAMI

Nikde jinde netrvá festival amatérského divadla celé dva měsíce jako ve Štamberku; začíná v březnu v týdnu oslav MDŽ a vrcholí v májových dnech, což této kulturní akci dodává i značný politický význam.

I letos se na Štamberké divadelní úterky sjížděly nejlepší amatérské soubory z Moravy. Patnáctý ročník ŠDÚ byl pořádán hned ke dvěma jubileím: 30. výročí Února a 150. výročí našeho největšího hutního kombinátu VŽKG. Proto též na žádném z osmi divadelních představení nechyběli vedle zástupců stranických a odborových orgánů ani činitelé podnikovi, kteří plnili i funkci patronů. Lesku letošnímu ročníku dodalo dvojí vyznamenání rady Sm KNV, které u příležitosti výjezdního zasedání komise ideově výchovné a kulturní práce podnikového výboru ROH VŽKG odevzdala předsedkyně kulturní komise Z. Javorková ZK ROH Kotouč Štamberk (Čestné uznání) a současně jeho dramatickému souboru (Čestný odznak), a to „za úspěšnou a dlouholetou činnost a zásluhy o rozvoj socialistické kultury v Severomoravském kraji“.

Zvláštností ŠDÚ, která není na jiných divadelních festivalech, je také způsob hodnocení. Všechny pět hlavních cen udělují pořadatelé na návrh publika! Abonentní předplatitelé přehlídky (jichž bývá většina) po posledním představení na slosovacích kupónech „tipují“ nejlepší výkony na přehlídce, a to inscenační, scénografické, režijní i pochopitelně herecké. Jistě někdo může namítat proti hlasování publika, že nemusí být vždy objektivní, že jistou roli může sehrát fandění nebo patriotismus. Lze namítnout i to, že pro komplexní posouzení je odborná porota přece jen fundovanější a též nezávislejší na emocích. Ale po patnáctiletých zkušenostech Štamberáci nepřestanou tvrdit, že divácké hodnocení má své nesporné klady. Diváci jsou nuceni po celé dva měsíce, co festival pokračuje, pamatovat si výkony a srovnávat je, o týdenních přestávkách si i doma mezi sebou mají čas tříbit své názory a obhajovat je, a ve snaze co nejzodpovědněji rozhodovat hlouběji a hlouběji pronikají do zákonů a tajů divadelního umění, které tak pozvolna přestává být výlučným hájemstvím odborníků, kritiků a porotců. V některých ročnících ŠDÚ pořadatelé na zkoušku ponechali dvojí, na sobě nezávislé hodnocení: divácké i odborné. A závěry? Většinou se shodovaly, rozcházely jen nepatrně. Proto ani v příštích ročnících, kdy se uvažuje o některých organizačních změnách, ve způsobu hodnocení na Štamberku ke změnám nedojde.

Ač to zní paradoxně vzhledem k tomu, co bylo řečeno, skutečnost je taková, že o letošním vítězi XV. ŠDÚ rozhodl vlastně jeden jediný divák. V anketě tak o pouhopouhou 1/100 bodu před místním souborem ZK ROH Kotouč, který

uváděl Gorinovu tragikomedii Zapomeňte na Hérostrata, vyhrál loňský vítěz ŠDÚ, soubor DKP z Ostravy-Vítkovic, a to s inscenací komedie A. Fredra Dámy a husaři. Zvítězí-li i v příštím ročníku tento soubor, stane se definitivním držitelem putovního poháru a pořadatelé se budou muset poohlédnout po jiném.

Pokud jde o některé organizační změny Štramberského festivalu, dojde již od příštího ročníku pravděpodobně k přesunu herního dne. Tradiční úterky již nevyhovují. Při divadelních večerech uprostřed týdne se nemohou dostatečně rozvinout semináře, besedy o divadle a rozhovory o inscenacích musejí být časově omezovány, protože především hostující soubory pospíchají, aby se co nejdříve dostaly domů. I divákům, zdá se, budou lépe vyhovovat pátky nebo soboty. Vážně se též uvažuje o částečném zkrácení festivalu z osmi na šest týdnů. I kdyby však došlo i k dalším změnám a vylepšením, jedno je jisté: Štrambek divadelním zůstane.

Bohumil Matula

OSLAVY V ÚJEZDĚ U RADNIC

Sedmdesát let doložené historie ochotnického divadla oslavili v Újezdě u Radnic divadelní přehlídkou. Byla to přehlídka zajímavá, dobře promyšlená a stejně dobře připravená. V první polovině vystoupily dva soubory, známé z přehlídky ve Vysokém nad Jizerou: DS Havlíček z Vejprnic se Solovičovým Stříbrným jaguárem, o týden později pak DS Vojan z Libic sehrál Bumerang Oty Zelenky. Bylo hezké, že mnoho z té družné a srdečné atmosféry Vysokého se přeneslo i do Újezda. Ale ta bezprostřednost, srdečnost, pohostinství a dobrá pohoda, to je jenom jedna stránka věci. Druhá polovina přehlídky, a zejména závěr oslav, ukázaly, že přínos celé akce daleko přesahuje rámec jednoho vesnického souboru.

Součástí přehlídky bylo vystoupení dětského divadelního souboru — domácího Klubíčka, které na přehlídce uvedlo československou premiéru hry Stanislavy Weigové O kočičce Falešnici a myšáčkovi Dobráčkovi. Představení byla přítomna autorka, která byla příjemně překvapena fundovanou režijní prací Jany Veverkové i úrovní přípravy dětí v souboru. Na závěr přehlídky uvedl domácí soubor v režii Josefa Pšeničky Tylovu Paličovu dceru. Jejím uvedením se soubor rozhodl uctít stodesáté výročí Tylova narození.

Slavnostní schůze, uspořádaná po ukončení vlastní přehlídky, dokumentovala sedmdesátiletou historii souboru ale hovořila také o jeho uměleckém růstu a o jeho společenské angažovanosti. Z přednesené zprávy vyplývá, že pro pozitivní vývoj souboru sehrál klíčovou roli především MNV, kde újezdští ochotníci nalézají plné pochopení a podporu. Například právě v období oslav vykoupil MNV objekt se sálem s jevištěm a zřídil Osvětovou besedu jako kulturní zařízení klubového typu. V současné době se již zpracovává projekt na jeho rekonstrukci.

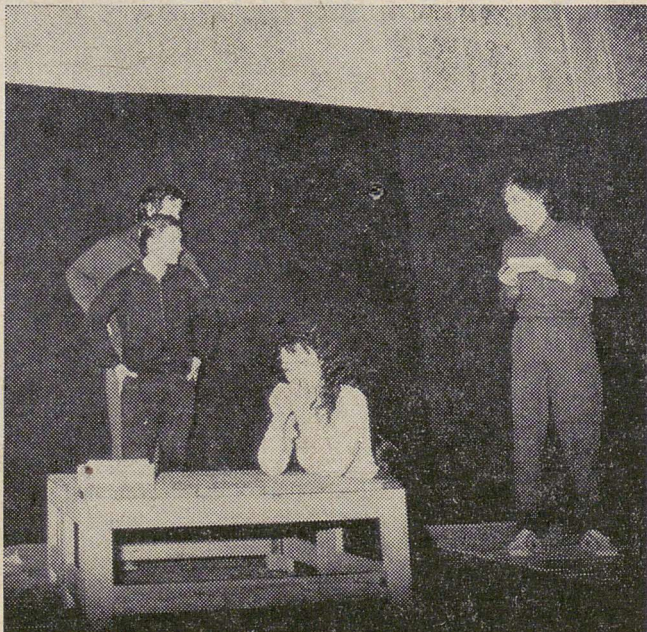
Oslavy skončily a před Újezdskými je opět drobná každodenní práce. O jejích dobrých výsledcích není pochyb. Neboť čestné uznání ÚV SČDO za zásluhou práci, které soubor obdržel ke svému jubileu, tradice a hlavně chuť pracovat je současně závazkem i zárukou do budoucnosti.

F. Štěpánek



Studio P Jindřichův Hradec uvedlo podívanou o Pidižlovi Velikém. Foto I. Procházka

Saltykov-Ščedrin: Pohádky (A studio Praha). Foto I. Procházka



Nezapomeňte, nová adresa redakce je:

10 000 PRAHA 10, MRŠTÍKOVA 23

TEL. 77 56 02

S oblibou se dnes používá termín „syntetické divadlo“. Termín tak jasný, a zároveň tak nejasný. Můžeme jej zjednodušeně chápat jako maximální využití všech možných dostupných výrazových prostředků v harmonické syntéze. Přesnější by snad bylo chápat jej jako ne j o p t i m á l n ě j š í využití těchto prostředků a jejich současně šíře. Vidíme tady velice přímou závislost na aktuální dobové situaci — lze totiž říci a je třeba stále opakovat, že divadlo je ze všech umění nejsoučasnější, protože jeho realizace je v přímém, neodložitelném kontaktu s divákem dne. Je to velká výhoda divadla, je to také jeho obrovská nevýhoda. Ve smyslu nutné poctivosti. Divák není zdaleka tak objektivní, jak by mohl být. Jeho reakce musí být pro divadelního tvůrce alfou a omegou všeho. S protikladem — musí na ni spoléhat nejvíce, a musí na ni spoléhat nejméně.

Jak to myslím: ve svém záměru musím chtít být divákovi, srozumitelný ve smyslu navázaného dialogu, musím

REŽISÉR V DIVADLE POEZIE II.

mít ambici diváka „nutit“ do kontaktu prostřednictvím řešení problému, který nabídnu, musím být společenský, aktuální — pozor, nikoli ve smyslu obratně propašované povrchní narážky!! ale v hlubokém citěném dobově, citění, které posouvá, diskutuje, straní. A tady je zrovna jedna z největších zrádností té „dnešnosti“ divadla — diváci mají velice rádi pocit, že jsou „při tom“, že jsou jaksi při pohybu společenského vývoje, umožní-li se jim reagovat na povrchní okázalou „kritiku“ toho kterého negativního společenského jevu. Řekněme si však přímo — to neznamená „být u toho“, to ve skutečnosti znamená „být proti tomu“. To znamená být pasivní a nekonstruktivní. Je v moci divadelního tvůrce — a je to také součástí jeho odpovědnosti — diváka k takovému postoji „nepouštět“.

Vraťme se však k pojmu syntetického divadla — co znamená ve smyslu „nejlépe vybraného z doby“. Přesto, že se myslí velice často otázka generační, otázka ztotožnění se s „módou“ doby (tady se často kritizuje módnost — ano, módnost není ztotožnění s dobou, ale opatrná chůze krok za dobou) — já mluvím o p ř e d c h á z e n í doby, o jejím předbírání — „módou“ pak myslím hledání rytmu, melodie, hledání barvy doby, která pak může být i prostředkem ke společenskému souznění, srozumění.

Napadá někoho, že mluvím příliš málo o „funkci režiséra v divadle poezie“? — Omyl. — Režisér, divadelní skupina přes básníka proniká ke své době — a protože naše doba je velice složitá, hledá jazyk, poetiku — podle vlastní subjektivity, podle vlastní aktivity či pasivity, podle vlastní míry smutků a radosti, vlastní kritičnosti, zbabělosti, odvagy a vlastně i podle své profese — myslím profese jak rozumu tak „duše“ — akcentuje filozofickou stránku divadelního rozhovoru důrazem na formulované texty, důrazem na „svůj“ svět daného textu, snahou o vyjádření toho všeho „živým“ výtvarnem na jevišti, variací na prostor, na barvu, na obměňovanou věc. Syntetičnost jazyka v podstatě hudebního jde pak od textu, od jeho vlastní formální i obsahové struktury k oné zmíněné atmosféře.

Vše, o čem mluvím, představuje vlastně již hotový výsledek vývoje, jímž prošlo naše netradiční divadlo v poválečné epoše. Výsledek toho, co zbylo z předválečné avantgardy, nenašlo svoji půdu po osvobození a co v „poezii všedního dne“ zabodovalo na přelomu padesátých a šedesátých let v Semaforu. To, co v podobách Redut, Kládí vadel a Ypsilonek vycházelo převážně z textového, autorského, často písničkového divadla. Kde poetika textu, osobitost herců-neherců nesly nezaměnitelný názor, posun doby. Mohutný živelný rozvoj této stránky nové divadelní poetiky byl v ústraní sledován pokusy syntetičtějšího činoherního divadla, např. v pojetí Karla Makonje.

Divadelní snažení let sedmdesátých je pak nesporně poznamenáno souběžnou existencí dvou proudů. Jeden navazuje na linii Semaforu a tam také převážně zůstává, degraduje se bohužel často do víceméně nevkusného kabaretu v amatérských podobách a profesionálním snažení, krouží na starém, známém, ověřeném a nevymaňujícím se, nenalézá nový tep doby. Neschopen vzdát se sama sebe pro sebe nového, vymanit se z původního rukopisu. Na druhé straně stojí dvě nejvýznamnější skupiny Divadlo Na provázku a Studio Y jaksi proti sobě. Ypsilonka, nesoucí již bohužel pečeť konečného stabilizovaného období vývoje uměleckého žánru, skupina nepokrytě obdivovaná a stavěná do popředí, zdařile varíruje jednu možnost vyhraněné autorské osobnosti a stojí úspěšně na pomezí direktivní ruky a spontánně tvořícího kolektivu. Brněnský Provázek se zase snaží aplikovat vše možné a potřebné, obměňuje a rozhodně nesnadno nalézá jak „dobré“ inscenace, tak svého diváka i své ocenění. Je skoro prototypem syntetické spolupráce režiséra a herce při cestě za autorským divadlem, nestavícím na jednom schématu. Projevuje neustálou snahu nestat se uzavřeným artistním celkem, stále se prokazatelně oplodňuje z „technického věku“ okolo sebe. Právě tady by se snad po čase dala ukázat ona otevřená možnost „režisérského“ divadla sebe sama přeměňovat.

Amatérská divadla pak jaksi nedostatečností šířky proudů režisérského divadla zůstávají vcelku spíše u dobrých či výborných jednotlivých výsledků, než u širokého spontánního splynutí s dobou.

Tímto povrchním historickým exkurzováním směřuji k vyvolání vědomí, že syntézu je třeba dělat nejen z divadelních poetik a metod, ale i z jejich konkrétních aplikací na dobu — a tady vysvítá důležitost pravděpodobnosti, vhodnosti té které metody promlouvat k dnešku z co největšího množství aspektů.

Proto v celém tomto pojednání směřuji ke smíření „režisérského“ divadla a divadla „herce a autora v jedné osobě“. Syntéza těchto dvou přístupů, důsledně poučena tím, co se kde v divadelním světě hýbe, může totiž být receptem, jak dál ve složitých souvislostech zbledlého áprku tohoto století a jeho blížícího se závěru.

Nakonec, jaká je tedy funkce režiséra? — Tatáž jako celého kolektivu: řídit sebe sama v sebe-poznávání, v hledání a naslouchání času. Mezi lidská komunikace v první fázi v okruhu divadelní skupiny co nejabsolutnější, ve druhé fázi v návaznosti na styk s diváky s jistými omezeními svých hranic hlavně s ohledem na vlastní kritičnost a na chápání divákovy reakce jako jen částečného měřítka hodnoty naší práce. REŽISÉR pak je ten, kdo nachází formou společenské hry metodu kladení otázek, jež odpovídají přinejmenším na to, jak položit otázku. Z hlediska divadla poezie, z hlediska sebe sama — básníka, pak jednoduše — stále hledat a vědět, že vesmír je o poznání pomalejší než člověk, že strom roste v lepším případě několik staletí, planet několik miliónů staletí a že nám nezbyvá než se stále zpomalovat do tohoto tempa, které naší věčné nedočkavosti nikdy nebude vyhovovat, protože — ať už to víme nebo ne a ať si to přiznáme nebo ne — je jaksi nesmrtelné. A to mu závidíme.

Už po jedenácté se ve prvním červencovém týdnu v rámci Šrámkovy Sobotky, festivalu věnovaného učitelům a problematice netradiční literární výchovy a kultury řeči, uskutečnila národní přehlídka recitační soutěže studentů pedagogických fakult. Proti jiným přednesovým soutěžím má své specifikum — jejím záměrem není pouze dát studentům možnost realizovat svůj zájem o umělecký přednes a určit pořadí nejúspěšnějších. Přehlídka je nesoutěžní a její nedílnou součástí je pracovní seminář s cílem prohloubit zájem studentů o obor, vést budoucí učitele k práci s dětmi v recitačních souborech základních škol a vychovávat nové vedoucí kolektivů zájmové umělecké činnosti.

Šrámkova Sobotka každoročně akcentuje jedno hlavní téma, jemuž jsou podřízeny odborné přednášky i kulturní pořady. Letošní téma Básníci a písničkáři bylo motivováno 140. výročí narození básníka Václava Šolce, který je stejně jako Fráňa Šrámek sobotckým rodákem. Inspirováno jím bylo i zaměření soutěže a jejího odborného semináře. Studenti v povinném výběru čerpali z díla V. Šolce a seminář byl z větší části věnován přednesu klasi-

ky. Úroveň recitační přehlídky byla příznivě ovlivněna faktem, že v prvních ročnících PF začali studovat zkušení recitátoři, vítězové jiných přednáškových soutěží (např. Hana Peštuková, spoluvítězka III. kategorie Wolkrova Prostějova 78). Vytvořili špičku a vytyčili latku, k níž se ostatní přednášeči snažili přiblížit. Výrazně také ovlivnili úspěch Večera pedagogických fakult, který patřil k nejlepším kulturním pořadům letošní Šrámkovy Sobotky. O zvýšení úrovně přehlídky lze hovořit ovšem pouze při přednesu textů volného výběru. Recitační výkony při interpretaci básní V. Šolce byly rozpačité, nejasné už v základním výběru a byly dokladem toho, jaké problémy klasika staví před nedostatečně připraveného interpreta. Studenti většinou nepochopili povinný výběr jako možnost seznámit se a vyrovnat s poměrně nerozsáhlým dílem autora 19. století, vybírali náhodně, pouze na základě okamžitého zaujetí, bez výrazného osobního záměru i bez vědomí celistvosti básnického díla a jeho dobových souvislostí. Při interpretaci klasického textu musí přednášeč volit mezi dvěma základními postoji — snahou aktuálně vyložit určitý text nebo představit charakter básníka. První volba je přitom snazší pouze zdánlivě, klade totiž na interpreta nejen požadavky znalosti díla a jeho společenského a politického zázemí, ale i požadavek výrazného osobitého přístupu, aby aktualizace nebyla povrchní a násilná, ale aby byla tvůrčím využitím a zpracováním možností textové předlohy. Teprve po splnění těchto základních předpokladů by měla nastoupit detailní práce s textem, vyrovnávání se s jeho jazykovými a stylistickými zvláštnostmi, příznačnými pro tvorbu 19. století. Výkony většiny recitátorů při interpretaci Šolcovy poezie však byly dokladem, že tuto cestu podstoupilo jen pár jedinců.

A jaké jsou vyhlídky soutěže? Vzhledem ke změnám struktury školství, kdy jak pedagogické, tak ostatní učitelské fakulty budou vychovávat pedagogy pro 5.—12. ročník školy, uvažuje se o rozšíření soutěže, aby se jí mohli zúčastnit studenti všech těchto fakult. Za jedenáct let svého trvání přinesla konkrétní výsledky (zakládání školních souborů) a stala se součástí výchovného procesu na fakultách.

—šr—

JIRÍ VOSKOVEC — JAN WERICH:
ROBIN ZBOJNÍK

Nejprve svěřil královský paraf do péče lady Johanny, potom ji provdal za plešatého a neduživého lorda Broadcastinga, aby měla ochránce, pak zbavil svého bratra Boleslava Ukrutného funkce vrchního velitele, protože okrádal stát, a konečně se — dobrý král Edward — vydal do války. Boleslav přísahal Edwardovi pomstu a čekal jen na příhodný okamžik, aby provedl státní převrat a stal se králem. A lord Broadcasting se chystal spáchat sebevraždu, protože jeho dávná láska, nyní jeho manželka lady Johanna ho nemiluje. Skřítek Puk lorda zachrání tím, že mu dá zelený klobouček a radu, aby jej nikdy před nikým nesmekal. Lord zakryje kloboučkem pleš, cvičením utuží své neduživé tělo a začne vést dvojitý život: vedle lorda Broadcastinga se stane Robinem zbojníkem, který bohatým bere a chudým dává a pomáhá těm, kterým je ubližováno. Když například Boleslav chce na lady Johanně násilím vyzvědět, kde je královský paraf, pomůže Robin Johanně z nesnází a získá její lásku. Je sice Boleslavem zatčen a má být popraven, ale jeho zbojníci s Pukovou pomocí ho osvobodí. Když ho Boleslavův spojenec šerif nottinghamský hledá, najde jen dva nocožníky — Roura a Troubu, kteří konečně našli střechu nad hlavou a uložili se v pustém rytířském sále. Zachrání Johannu i podruhé, když ji Boleslav se šerifem sledují do královské krypty, kde je uložen paraf, aby se parafu — odznaku královské suverenity a symbolu svrchovanosti státní moci — násilím zmocnili. A tam vyzve Robin oba své protivníky na souboj ve střelbě lukem. Kdo vyhraje, dostane paraf. A v královské kryptě zbydou zase jen dva nocožníci — Roura a Trouba — a různá strašidla, která tu provozují své rejdy. S Pukovou pomocí Robin střelecký závod v sherwoodském lese vyhraje. Ale stařec, kterého našla a přivedla lady Johanna, má stejně dobrý zásah. Je to dobrý král Edward, navracející se z prohrané války. Pozná v Robinu zbojníka k Johanninu překvapení lorda Broadcastinga a vzdává se koruny. Robin roztrhá paraf a hodí jej s címburí, na němž dospávají dva nocožníci — Roura a Trouba.

Pohádka o deseti obrazech s hudbou Jaroslava Ježka z repertoáru Osvobozeného divadla (1932) má 10 M, 1 Ž a kompars, schopný tance. Velké role jsou: lord Broadcasting — později Robin zbojník (29 let), Boleslav Ukrutný, králův bratr (40 let), šerif nottinghamský, lady Johanna, šerifova schovanka (20 let), Barnabáš, řečený Roura — nocožník, Hubert, řečený

MAHENOVO DIVADLO 1978

Po šestileté generální opravě a citlivé rekonstrukci byl letos obnoven provoz v brněnském Mahenově divadle (Divadle na hradbách), v budově někdejšího Stadttheatru, postavené v l. 1881—2. Ke znovuootevření této historicky cenné budovy, kde se odehrává významná část dějin novodobého brněnského divadelnictví, vyšlo za redakce dr. E. Dufkové pod názvem Mahenovo divadlo 1978 zvláštní číslo Programu, jinak společného měsíčníku všech těles Státního divadla v Brně. Jde o dokumentární publikaci (50 stran a množství fotografií), která — spolu s nedávným jubilejním Almanachem Státního divadla v Brně 1884—1974 (1884 zahájilo v Brně provoz stále české divadlo) — dobře poslouží nejen divadelní historiografii, ale zaujme rovněž naši ochotnickou veřejnost i řadové návštěvníky.

Po úvodních příspěvcích ředitele SD K. Šedy a jeho náměstka dr. J. Kalába následuje článek J. Sedláka, informující o charakteru a složitosti rekonstrukce. Karla Mahenová, choť J. Mahena, který byl po čtyři a půl roku dramaturgem brněnské činohry, přináší ve své vzpomínce leckteré nové údaje o dramatikově vztahu k rozličným oblastem divadelního provozu. Protože Divadlo na hradbách bylo sídlem všech múz, podávají čtyři autoři stručnou historii dnešní opery (V. Nosek), baletu (dr. E. Dufková), činohry (dr. K. Bundálek) a operety (dr. I. Osolobě). Podnětná je stať teatrologů V. Cejpk a A. Jurdy o brněnském německém divadelnictví, připomínající naši vědecký úkol souhrnně zpracovat vztahy českého a německého divadla v Brně. Podstatnou část publikace (která se bohužel nevyhnula drobným lapsům a nepřesnostem) tvoří pak třicet pozdravných dopisů předních českých umělců, kteří po určitý čas v budově dnešního Mahenova divadla působili (O. Nový, J. Škoda, M. Nedbal, M. Doležal, G. Nezval aj.).

vz

Trouba — nocležník. Střední role: dobrý král Edward (50 let), Malý Jan — zbojník, Šarlát-zbojník, skřítek Puk a Dracula. Kompars vystoupí jako sbor zbojníků, čarodějnic, tanečnic, duchů, strašidel, vojáků a pochopů. Příběh se děje v Anglicku v dobách dřevních v náznakové dekoraci (králův stan, nádvoří, sál, krypta, les, cimbuří). Hodí se pro soubor, který zpívá a tančí.

NATAŠA TANSKÁ: GROTESKY

Už deset let se Petra a Pavla potkávají dvakrát denně. Ráno, když letí do práce a odpoledne, když letí s nákupem z práce domů. Ale víc času než na letmé Ahoj! nemějí. Až jednou — když na ně jejich ženský úděl dolehl příliš těžce — se vzbouřily a šly spolu na kafe. A začaly se jedna druhé svěřovat a začaly jedna druhé radit. Tak Petra například zavedla Pavlu do svého soukromého zoo, v němž se její domácnost mění pokaždé, když se hladoví členové její rodiny sbíhají k jídlu. Nikdo z nich Petře s přípravou jídla samozřejmě nepomůže a když je unavená Petra o pomoc požádá, udělají pomalu a nešikovně jenom to, co jim řekne. To se Pavle nelíbí. Vymyslí tedy přepad, při němž jsou členové Petřiny rodiny donuceni pistolemi z hračkařství uvařit si večeři. A jak je vidět, jde to, a docela rychle a bez rozčilování. Nebo Petra jednoho dne zjistí, že Pavle narostly parohy, protože Pavlin muž Miša si našel „zajíce“. Vymyslí tedy plán, jak Pavlu této nepříjemné ozdoby zbavit. A tak, když se Pavlin muž jako lovec přizná ke svému „zajíci“, polituje ho Pavla jako ne-

mocného chudinku, pro jehož léčení je „zajíc“ bezpodmínečně nutný. Pak navštíví „zajíčka“ v své jamce a kategoricky mu nařídí dál pečovat o nemocného lovce. A netrvá to dlouho, Pavliny parohy odumřou samy od sebe. Samozřejmě, že Pavla podporuje Petru v touze uvidět modravé dálky a natrhat si u potoka pomněnky. Bohužel na chatě Petřiny rodiny je tolik neodkladné práce, že není na procházku k blízkému potoku ani pomyslení. A Petra zase poradí Pavle co dělat, aby mohla v úřadě pracovat a nemusela si práci nosit domů. Tím samozřejmě problémy, které musí žena dnes a denně řešit, nekončí. Končí jen kabaretní představení současné slovenské autorky, které obsahuje šest setkání a šest skečů (Soukromé zoo, Přepad, Lovec, Zajíček v své jamce, Modravé dálky a Úřad). Má 10 žen a 4 muže. Velké role jsou: Petra a Pavla; malé role: Miša, Ríša, Mírka, Jírka, Zajda, šéf a 6 soch, později úřednic. Stylizace, o níž usiluje zjednodušený dialog, stručný, „naivní“ a lapidární, by měla být dodržena i ve výpravě a v rekvizitách: všechno by mělo vypadat třeba jako vystřižené z lepenky, placaté a v sytých barvách. Rekvizity, jejichž existenci lze nahradit hereckou akcí (např. psaní na stroji) je lépe vynechat. Jedinou dekorací jsou velké hodiny v pozadí jeviště, jejichž ručičky jsou pohyblivé. Je samozřejmě, že stylizace obsažená v textu i ve výtvarné stránce představení se musí obrazit i ve stylizaci hereckých výkonů. „Grotesky“ Nataši Tanské v překladu Jana Války se hodí pro každý soubor, který potřebuje doplnit repertoár o vkusný zábavný titul.

Jarmila Černíková



• V červnu přijal náměstek ministra kultury ČSR dr. Josef Švagera představitele SČDO, kteří jej a ředitele II. odboru MK ČSR dr. Kohouta informovali o zahájení příprav svazové konference, která se bude konat na jaře příštího roku. Dr. Švagera zdůraznil, že vidí v SČDO užitečnou a prospěšnou organizaci, která prokázala, že ve smyslu svých stanov pod patronací ministerstva je schopna plnit významnou kulturně politickou úlohu. Proto bude ministerstvo Svaz všemožně v jeho činnosti podporovat. Dokladem toho jistě bylo i pozvání zástupců SČDO na aktiv krajských inspektorů kultury, na němž dr. Kyška a dr. Slunečko podali stručnou základní informaci o SČDO a jeho záměrech, mimo jiné také při realizaci nového divadelního zákona. S. Lebeda z II. odboru MK ČSR, který aktiv řídil, kladně zhodnotil činnost SČDO a doporučil přítomným zástupcům krajů, aby se Svazem navázali spolupráci. Také ředitel ÚKVC dr. Bukovský se ke kladnému hodnocení Svazu připojil a vyzval přítomné, aby v krajích se svazovými orgány sjednávali dohody o spolupráci.

• Nový divadelní zákon České národní rady ze dne 13. března 1978 vyšel ve Sbírce zákonů částka 7 z 13. dubna pod č. 33.

• Už jste provedli „inventuru“ členstva ve vašem okrese? Termín se blíží. Seznamy jsou potřebné k výměně členských legitimací. Nezapomeňte je včas odeslat sekretariátu ÚV SČDO.

• Seznamy delegátů na Svazovou konferenci, zvolených na krajských konferencích, poslejte sekretariátu ÚV SČDO, Krymská 21, 100 00 Praha 10. Uveďte přesné adresy, aby jednotliví delegáti mohli dostat pozvánku v pořádku.

ZÁPISNÍK

Javisko

Osvětový ústav v Bratislavě uspořádá koncem září konferenci k 10. výročí časopisu JAVISKO a 50. výročí časopisu NAŠE DIVADLO. Cílem konference je zhodnotit působení časopisů, které se převážně věnovaly amatérské divadelní kultuře.

Naši v cizině

Kazincbarcika (MLR) hostila v červenci řadu mladých divadel na svém již IV. festivalu. Vedle domácích souborů a divadel z NDR, Polska a Finska vystoupil velice úspěšně i divadelní soubor „Z“ Trnava-Zeleneč s Plautovým Tlučhubou. Trnavští měli na festivalu mimořádný úspěch.

Do Anglie se uskutečnil zájezd Malé scény při LŠU a PKO Gottwaldov na londýnský Greenwich, Young People Festi-

val. Tento mládežnicko — dětský soubor předvedl svoji úspěšnou inscenaci podle J. Bafinky Smrt na hrušce. Kromě tří vystoupení v Londýně měl soubor také jedno představení v Birminghamu. —jen—

Třicet let

Táborský okres je protkán jednou z nejhustších sítí ochotnických divadelních souborů. V dávné historii tu pracovali takoví režiséři jako Josef Šmaha, Josef Burda a v neposlední řadě Jaroslav Hurt. Tradice přerostla do současnosti. Palmy vítězství si odvázejí Táborští z mnoha krajských i celostátních festivalů.

Zvláštní kapitolu tvoří i dnes soubory se specializací na dětský repertoár. Jsou rozesety po celém okrese a dominuje jim Divadlo mladých v okresním městě. Dětské divadelní soubor-

ry mívají velmi často jen dětské herce. Tábořské Divadlo mladých však představují i dospělí — lidé nejrůznějších profesí — školník, úřednice, zaměstnanec ČSD, učitel hudby, pracovnice místní pošty — a pochopitelně mladí od osmi let do osmnácti. Soubor vede již plných třicet let Vladimír Ráb, v občanském povolání pracovník odboru bytového hospodářství MěNV. Repertoár představuje ročně v průměru pět šest premiér, pásma k nejrůznějším kulturním i politickým výročím, programy pro dětské domovy a domovy důchodců.

Výchovné působení tábořského Divadla mladých bylo několikrát oceněno. Ještě důležitější a povzbudivější je však samotné uznání dětí, které rády zaplňují hlediště své scény, i dospělých diváků, jimž soubor přináší rozptýlení a kulturní zážitky.

—náf



HRY PRO DOSPĚLÉ

A. Jirásek: Lucerna (15 m, 5 ž)

W. Shakespeare: Kupec benátský (16 m, 3 ž)

M. Veličkov: ... a teď si budem žít! (2 ž)

I. Bencsik: Psí komedie (7 m, 2 ž)

St. Rodinov: Poslední výslech (2 m, 1 ž)

PÁSMO:

Otec Pissaro (autoportrét z dopisů sestavil J. Protiva)

Svoboda nebo smrt (pásmo z bulharské tvorby)

O DVOU KEJKLIŘKÁCH A STARÉ OSOBĚ

Těch zhruba asi šedesát diváků, kteří mohou občas zhlédnout noční představení **Pěnkavy s Loutnou** ve zkušebně Divadla Na zábradlí, odchází odtud nejen uspokojeno, také trochu překvapeno. Očekávali, že budou svědky začátečnického pokusu a ten obvykle víc slibuje než plní. Byli připraveni odpouštět formovou nejistotu a spokojit se samotným dobrým úmyslem. A nyní zjišťují, že není co odpouštět. Uvědomují si, že sledovali dramatické dílo komponované neobyčejně jistou rukou, což je v situaci současného dramatu — a nejen našeho — první zvláštnost. Ocitli se mimo jakákoli módní a převzatá klišé, sdíleli originální a bezprostřední básnický zážitek: druhá zvláštnost. A možná, že ani nevěřili svým uším, když poslouchali dialog poetické ražby, prostou, zvukovou a obraznou češtinu, tak samozřejmě rezonující v hledišti, aniž k tomu potřebovala berličky modernismů. To je třetí a snad největší zvláštnost. A tak si rychle zapamatovávají jméno dramatika, s nímž se neočekávaně setkali: **Antonín Přidal**. (Jméno napovídá, že přichází z Moravy, nezkažený cit pro čistou a obraznou řeč ostatně také.)

Příchod dramatika byl tichý, co možná nejskromnější, pozornosti kritiky víceméně ušel. Ale neměl by ujít amatérskému divadlu, především ne tomu věkem i duchem mladému.

Pěnkava s Loutnou je asi hodinová hra o dvou kejkliřkách a podivné staré osobě, která se ze všeho nejvíce podobá smrti, hra lakonická ve formě a bohatě rozvětvená v obsahu. Základní inspirací Přidalovou je středověká světská poezie a divadlo. Poznává ke svému textu, že „děj se odehrává na začátku čtrnáctého století“. Ale budoucí amatérské inscenátory to nemusí znepokojovat. Děj se ve skutečnosti odehrává mimo čas, to jest v každém čase. Středověk je tu opravdu pouze inspirací (trochu i koloritem), ale ne předmětem nápodoby. Autor se neopírá o formu starého divadla — zato se k svému nemalému prospěchu opřel o ducha středověké světské poezie a divadla.

Veškeré umělecké tvoření bylo tehdy anonymní a vlastně kolektivní. Vytvářeli je většinou potulní komedianti, kejkliři, hudebníci, zpěváci, vypravěči, šaškové, šarlatáni, mastičkáři. Byli naprostými ubožáky na nejspodnější příčce společenské hierarchie, kdokoli výše postavený — a to byl každý — je mohl beztěsně i zabít. A přece jejich výtvoř, které si odevzdávali přes hranice zemí i věků, jsou uměním sebevědomě rozmáchlým, zahrnujícím vždy celé „theatrum mundi“. Hráli, zpívali a vyprávěli o zrození a smrti, o nebi a pekle — a o všem lidském, co je mezi tím, v nelomených a zřetelných pojmech, ve smělych zkratkách, s marnotratným bohatstvím metafor. Všechno se to rodilo z nejtrpčích zkušeností se zlobou světa, ale fantazie nadaných lidí učinila z jezu balzám na rány a smýlenka, sen a krása se staly potřebou života nezbytnou stejně jako chleba a spánek.

Přidalova hra je nesena stejným duchem. Na malé ploše a mezi třemi postavami nejde o nic menšího, než o setkání a svezepé utkání života se smrtí. Na straně života jsou dvě kejkliřky, hladové a unavené, jedna z nich navíc s břemenem ještě nenarozeného a už opuštěného dítěte. Na straně smrti podivná stará osoba, která všechno ví, zná nejen smutné, ale také trapné, banální konce všech příběhů, je nadána schopností uhodit na hlavičku vždy ten nejhorší hřebík, bez slitování obnažit pravdu života jako krutou. A také oddělit lidi od sebe, zničit v nich jistotu lidské soudržnosti, důvěru v druhého — umrtvit je. Je to přetěžká zkouška pro obě ubožáčky, umění, kterým vládnou, jim

však pomůže. Seberou sílu neuhnout před pravdou a jedna druhou nezradí, protože se přece jen mají oč opřít: o své písně a příběhy, stejně skutečné jako chleba a spánek a stejně věčné jako život a smrt.

UKÁZKA:

PĚNKAVA [rychle zvedne ze země svůj plášť a přehodí si jej vznešeně přes rameno]: I povídá kníže: Markytko milá má! Vy jste tak — (podívá se na starou osobu)

OSOBA [začíná být mrzutá]: Dál.

PĚNKAVA: Vy jste tak pěkná, že vám ani neumím povědět jak.

OSOBA: Tak to není.

PĚNKAVA: I povídá Markytko: Vy že byste to neuměl? Jen to zkuste. Vy znáte mnoho dobrých slov.

OSOBA [se přikrčí k ohništi]: Třesky plesky, povídám.

PĚNKAVA: I stalo se, že o její krásě rozmlouvali, o jejích vlasech a očích, a uších velmi malých, o jejích ústech a ostrých zubech, o hrdle hebkém jako na holubech, o všech těch věcech povídali a mile si s nimi hráli celou dlouhou noc, celou dlouhou noc.

OSOBA: Není tak dlouhé noci, aby po ní denice nevyšla.

PĚNKAVA: A než vyšla denice, našel kníže Markytko tolik utěšených slov, že by se to nevešlo do žádné paměti na světě, a tak mi za zlé nemějte, že neznám je ani já, povídává Pěnkava. A jestli je někdo zná — (Dívá se zlomyslně po staré osobě, ale ta mlčí a hrabe se v „ohništi“ Loutniným klackem)

A že tedy Markytku tu roztomilou dívku, tak velmi miloval —

OSOBA [udeří klackem o zem]: Klamala hol

PĚNKAVA: Á, to je vidět, jak to špatně znáte. Tak se možná vyprávělo za vašich mladých časů, ale co říkám já, to je nové ve všem všudy, od začátku do konce.

OSOBA: Konec je vždycky stejný.

PĚNKAVA: Protože mi skáčete do řeči.

OSOBA: Tak jsme se dohodly.

PĚNKAVA: Se mnou ne. Já vám přísahám, že paní Markytko byla tak věrná a poctivá, že knížeti nepřišlo ani trochu zatěžko rozjet se po ránu do lesa za liškou —

OSOBA: Když chceš, vzbudím ji. (Vstává)

PĚNKAVA: Proč! Teď platím já.

OSOBA: Stejně špatně jako ona.

PĚNKAVA: Vždyť ten příběh neznáte!

OSOBA: Od začátku až do konce. A ten je špatný.

PĚNKAVA [klekne si zády k Loutně a chrání ji rukama]: Prý špatný! A co si zpíval kníže, když jel přes hustý les?

OSOBA: Co by si zpíval.

PĚNKAVA [se div nerozesměje]: Nevíte! O zeleném doučku, pěkné doubravě, kde na malém proutku rostou růže dvě. Až vyrostete třetí —

OSOBA: Klameš mě! (Odstrčí Pěnkavu a nahne se nad Loutnou) Vstávej!

PĚNKAVA [téměř zoufale]: Ne! **LOUTNA** [zvedne obličej, zaborený dosud do lokte a plačící křičí]: Já nespím, nespím!

PĚNKAVA: Budeš! (K staré osobě) A víte, jakou spustil, když vyjel z lesa na louku? [Strhne k sobě hlavu plačící Loutny]

Jahůdka červená, milá, utěšená, po čem tolik voní? Kdo paní svou nemá, každého večera zastýská si po ní.

OSOBA: Knížata nic takového nezpívají.

PĚNKAVA: To musíme vědět my. Řekni, Loutno! (Loutna se jí výskubne, zkroutí se na „slámě“ a zacpe si dlaněmi uši. Pěnkava se postaví a couvá před starou osobou, aby ji odvedla od Loutny) A když vyjel z louky na vysokou horu?

OSOBA [se otočí k Pěnkavě a mstivě řekne]: Potkalo ho neštěstí.

PĚNKAVA: Že by?

OSOBA: Přepadl ho nepřítel.

PĚNKAVA [tiše triumfuje]: Co vás nemá. Jen ho potkalo ne-

šťěstí. A tu řekl kníže: Nešťěstí nešťastné, kde se tady bereš?

OSOBA: A řeklo nešťěstí: Čekám na tebe.

PĚNKAVA: A řekl kníže: Já ti ujeďu.

OSOBA: Neujeďeš, řeklo. — Neměla jsem pravdu? Má to špatný konec.

PĚNKAVA: Počkej ještě, řekl. Mám doma paní.

OSOBA: Nepočkáš, řeklo.

PĚNKAVA: Něco jí dlužím.

OSOBA: Nepočkáš, řeklo.

PĚNKAVA: Musím se vrátit. Ještě je mladá a mnoho by plakala.

OSOBA: Která nemusí.

PĚNKAVA: Má jasné oči a zlaté vlasy.

OSOBA: Která je neztratí.

PĚNKAVA: Hedvábné hrdlo a veselou duši. Bude mě čekat.

OSOBA: Už není čas.

PĚNKAVA: A byl! Kníže to nešťěstí přemluvil.

OSOBA: Pchal! To jsem ještě neslyšela.

PĚNKAVA (na ni vítězně ukáže prstem): Loutno! Teď se prozradil! Vyhrály jsme, ten příběh nezná.

OSOBA (klidně stojí): Nikdy se nestal.

PĚNKAVA (obejme Loutnu a ukládá jí znovu na „slámu“): Lehne si obě a můžeme spát až do svítání.

OSOBA: Ne. Takové věci se nestávají.

PĚNKAVA: Sedmkrát za týden! Samy jsme to poznaly.

OSOBA: Samy jste nešťastné.

PĚNKAVA: Kdo vám to povídal?

OSOBA: Za nocí pláčetel!

LOUTNA (s pláčem): Přestaňtel!

OSOBA: Za nocí pláčetel! Za nocí pláčetel!

PĚNKAVA (náhle nešťastná z Loutny): To jenom Loutna někdy — protože —

OSOBA: Protože proč?

LOUTNA (se nadzvedne a rychle přelézá po kolenou o kus dál, plácá a zacpává si uši): Nechte mě spát! Já už to nemohu vydržet! Já jsem samotná. (Sesuje se na zem)

PĚNKAVA (sedí nehybně na slámě): Loutno — (Stará osoba se k ní otočí zády a téměř splyne s jedním kulem) Proč jsi mi neřekla?

OSOBA: Protože se styděla. Kde máš toho svého.

LOUTNA (netečně odpovídá): Čeká mě ve městě.

OSOBA: Ve kterém domě.

LOUTNA: V jednom. Nevím ještě.

OSOBA: Co tam dělá.

LOUTNA: Spí. Bude hrát na slavnosti.

PĚNKAVA (se strachem): Loutno, který? Snad ne —

OSOBA: Lžeš. Jsi běhna.

PĚNKAVA: Není, nelže. Já ho znám. Loutno, znám ho? (Přeběhne k ležící Loutně, ale ta neodpovídá)

OSOBA: Pověz nám, jak vypadá.

PĚNKAVA (plačky): Krásně. Ze všech nejkrásněji.

OSOBA: Protože je to tvůj milý.

PĚNKAVA: Není! Nebyl!

OSOBA: Dal ti šátek.

PĚNKAVA: Loutně taky.

OSOBA: Loutně ne.

PĚNKAVA: Jak to víte. Neznáte ho.

OSOBA: Černé vlasy? Křivý nos? Bílý proužek na hrdle?

PĚNKAVA (na ni chvíli hledí, pak se položí k Loutně): Loutno. Mám strach —

LOUTNA: Pro lásku boží, já chci spát.

OSOBA: Na co hraje? Na housličky? Jaké má jméno? Odkud je?

PĚNKAVA (šeptá Loutně): Slyšíš? Co si počneme?

LOUTNA (šeptem): Nemluv s ní už. Dělej, že spíš.

PĚNKAVA (se tiše rozplácí)

OSOBA: Panenky ztratily řeč? Došla jim písnička? Nemáte už co vyprávět. Tak já vám povím. Já — vám — povím.

LOUTNA (rychle zašeptá): Pěnkavo, odpusť mi.

OSOBA (se oddělí od kúlu a stařecky napodobí Pěnkavina přednášedská gesta): Nastavte uši! Příběh, který neznáte. Šel tudy včera —

PĚNKAVA (vyskočí a uteče o kus dál): Nechci nic slyšet.

OSOBA: Šel tudy včera a nebyl sám. Táhla s ním jedna, kdoví, jak se jmenovala, ryšavé vlasy měla spletené.

LOUTNA (se posadí): To není pravda.

OSOBA: Běloučský šátek, nové střevíce.

PĚNKAVA (si zacpává uši): Nechte mě spát! Nechte mě spát!

OSOBA: Pohledná ženská, veselého těla. Když usnula, tady na té slámě, přikryl jí nohy sešitým pláštěm a vyprávěl mi, velmi utěšeně, kolik jich může mít a má. Mladších i starších, tulaček i městek, černých i plavých, posmutnělých, prudkých, za světla, potmě, pod zeleným doubkem —

LOUTNA (na ni zpřímá hledí a pomalu sbírá svůj hněv): Kdo se vás na to ptá.

OSOBA: A taky jednu, co má ptačí jméno.

PĚNKAVA: Nel!

OSOBA: Ta prý ho velmi chtěla za muže, protože nevěděla, že než se rozednilo —

LOUTNA: Mlčte už —

OSOBA: Ošidil druhou s rozdrnkáním jménem a hubeným hrdlem —

PĚNKAVA: Loutno — (Loutna chce k Pěnkavě, ale Stará osoba se jí postaví do cesty)

LOUTNA: Že se nezalknete.

OSOBA: Tak vy to znáte? To mě vyprávění? O zlatém pírkou a černé tmě? Potom jsme vyrovnány a nic nezbyvá. Můžete spát až do rána. (Dívá se z jedné na druhou)

LOUTNA (po chvíli): Pěnkavo, jdeme.

OSOBA: Kam ještě?

LOUTNA: Do města.

OSOBA: Nevidíš na oči.

LOUTNA (chce k Pěnkavě, ale Stará osoba před ní napřáhne ruku): Pusttel!

OSOBA: Nemůžeš na nohy!

LOUTNA: Ustuptel!

OSOBA: Točí se ti hlava. Musíte spát.

PĚNKAVA: Musíme jít.

OSOBA (jim nepřestává bránit, aby šly k sobě): Co tam chcete hledat?

LOUTNA: Už jsme vám řekly.

OSOBA: Nešťěstí?

PĚNKAVA: Pusttel!

OSOBA: To už jste našly.

LOUTNA: Nechte nás. Řekla jste sama, že jsme vyrovnány. Víc si na nás nevezmete.

OSOBA: Koho hledáte, toho ne najdete.

LOUTNA: Nehledáme ho. Jdeme za obživou. Pěnkava má rozbité střevíce a já potřebuju nový plášť. Na slavnosti nás čekají.

Nad touto hrou musí pamětníci chtít nechtě vzpomenout E. F. Buriana. Je to její další zvláštnost — přes vzdálenost čtyřiceti let a mnohá zkresení revokuje neobyčejně silně burianovský princip nepřenášet básnictví na jeviště, ale básnit jevištěm, nepopisovat, ale zpracovat každou repliku a každé gesto a pohyb, scénu i kostým, každou minutu scénického času a každý metr prostoru jeviště jako metaforu, to jest jako obraz, položený na místě vlastního pojmu.

Antonín Přidal je zřejmě rozený dramatik. Nesoudíme tak podle halasného „dramatična“, které v jeho hře není, ale podle vlastnosti méně nápadné, zato podstatnější: svou básnickou vizi realizuje aktivním jednáním postav — a ničím jiným. Navíc vidí předem prostor jeviště a počítá s hercovou tělesností, ví o tom, že herec nemá jen ústa k mluvení, ale celé tělo pro pohyb, a proto vědomě komponuje dialog tak, aby se slovo a gesto navzájem významově nekrylo, ale aby jedno druhé kontrastně nebo kontrastně ozvláštnilo. Díky tomu, že tak hospodari se slovy, aby uvolnil gesto, získává uvnitř malé hry velký, svobodný prostor, kam se může vejít emocionální nápodoba o všem lidském, co je mezi zrozením a smrtí.

Jestliže se amatérský divadelník právě zalekl, spěchá — me ujistit, že se Pěnkavy s Loutnou bát nemusí. Naopak — o tento text se může tentokrát důvěřivě opřít. Je v něm totiž přímo a zřetelně zachyceno režisérské vidění a pouťavý, skoro napínavý příběh je bezpečně usazen v prostoru i čase scény. Základní tón charakteru postav je dán jejich jmény: suchá neosobnost Osoby, bezstarostná píseň Pěnkavčí a melancholií zacloněný zvuk loutny. Dál zbývá už jen opravdu aktivně jednat (to jest klást si herecké úkoly v každém okamžiku ve formě slovesa — nejčastěji „chci, musím“) a vycílit správný rytmus hry jako celku. Rytmus není totožný s tempem, tvoří ho střídání vnitřního napětí a uvolnění, jež je nutné fyzicky a autenticky na scéně prožít — tak, jak je prožívá výrazový tanečník nebo herec pantomimy. Odtud pak se rodí umělecky zpracované významuplné gesto a věty dialogu dostávají svůj řád i prostor, aby mohly doznít ve svém prvotním i přeneseném smyslu.

Práce to ovšem není snadná, ale zcela jistě vynese v budoucnosti značný úrok. Divadlo dnes usilovně hledá právě podobu své vlastní básně, dá-li se to tak říci. Touží vymáhat se z pokleslého naturalismu a civilismu a také z už vžitých klíšů tak zvaného zdivadelňování poezie. Chce, lépe řečeno musí, najít takový způsob tvorby uměleckého obrazu, který je vlastní jen divadlu, který nemůže nic jiného nahradit. V takové chvíli by bylo hříchem nechat si uklouznout výborný materiál, na němž si lze prakticky prověřit burianovský princip básnického jeviště.

Alena Urbanová

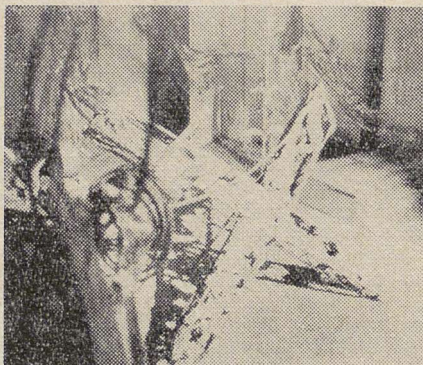
KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

MEXICKÁ SCÉNOGRAFIE

Mexické divadlo nebo spíše jeho výtvarná složka — scénografie, bylo poprvé prezentováno ve větším celku na PQ 75. Roku 1967, tedy na prvním PQ, připravilo Mexiko pouze malou expozici tehdy ještě neznámého autora Alejandra Luny. Tento autor byl již tehdy přes své mládí (nar. roku 1939) významným mexickým scénografem, členem souboru Univerzitního divadla v Mexiku, které patřilo a patří mezi umělecky nejprogresivnější soubory Střední Ameriky. V evropských zemích byla práce tohoto divadla odměněna Velkou cenou Světového festivalu univerzitních divadel v Nancy v roce 1964, zvláštním uznáním poroty na Mezinárodním festivalu kultury ve Varšavě v roce 1965, stříbrnou medailí univerzity v Remeši a zvláštním uznáním poroty Divadla národů v Paříži v roce 1965.

Alejandro Luna, povoláním architekt a jevištní výtvarník, je členem národního svazu mexických architektů a poradcem UNAM v otázkách divadelní architektury. Na PQ 75 se k jeho jménu přidružila ještě dvě další: Barclay Guillermo a Félida Médina, oba scénó- a kostýmografové a současně profesori na mexické akademii umění. Myslím, že tyto autoři společně s Lunou vypovídají o mexické scénografii velmi všestranně. Luna rozvíjí současnou světovou divadelní prostorovou tendence, Guillermo je naopak silně poplatný Josefu Svobodovi, k němuž se hlásí a jehož se cítí být téměř žákem. Ze Svobodovy mnohohrstevné tvorby jej upoutala čistota abstraktního tvaru a jeho scénické uplatnění. Na rozdíl od Svobodova dramatického černobílého vidění je Guillermova paleta barevná a barva je mu na scéně stejně důležitá jako tvar. Jeho jistá neosobnost a dekorativnost jej předurčuje především k výpravám pro balety. Félida Médina nejvýrazněji v této trojici vychází z tradic národních.

„Mexické tradice“ jsou ovšem patrné i na výtvarné tvorbě Lunově, umělecky nejvzrátější. Lunův dr. Faust z roku 1967 (Ch. Marlowe) je postaven z moderní stavebnicové konstrukce, a přesto jsou techničnost a chlad této výpravy zcela zrušeny světelnými efekty, kontrasty světelných kuželů s temnými místy jeviště, působícími až magicky, podobně magicky jako navrhuje Félida Médina o pět let později s použitím zcela jiné scénické poetiky výpravy ke hře G.



Toscana Uplakaná. Na scéně zcela konvenční, s parketovou podlahou a praktikábovými schody leží dvě mohutná kovová ramena ve tvaru kříže či písmene X. Kontrast mezi touto konstrukcí a statickým scénickým prostorem, a především světelné reflexy, které pohlcuje a současně vyzařuje, vytváří na scéně prostředí bizarní i dramatické.

Práce, které Luna vystavoval v Praze v roce 1975, jsou nejen pozoruhodné, ale i snadno čitelné, neboť jeho repertoár vychází z evropského klasického dramatu. Strindbergova Pelikána řeší na podobných výtvarných principech jako Einar Schleeš Slečnu Julii a Wedekindovo Procitnutí jara v Berliner Ensemble: přesně vymezený bílý prostor, černobílé kostýmy, vyvolávající svou striktností pocity napětí, tísně a nevyhnutelné katastrofy, a podobně působící úsporný mobiliář. Schleešova striktnost koření v Brechtovi, Lunova se však nevzdává jisté morbidnosti. Schleešova krychle se nepatrnými proporcemi posuny mění v bílou rakev s černým víkem.

Ve své výpravě ke Gounodovu Faustovi projektuje Luna na scénu dialektiku Prahy s obrysy jejích historických budov: míchá je však jako v opilém snu, bez ohledu na realitu, neboť se mu scházejí ve zcela libovolných fantaskních skupenstvích. Panoráma Prahy dostává matoucí podobu — ačkoli je všechno jinak, je to Praha, ačkoli je to Praha, je to všechno jinačí.

Lunova expozice dokumentovala pozoruhodně intenzivně i v silné autorské konkurenci III. PQ současné pojetí jevištního i divadelního prostoru i úzkou spolupráci s režisérem.

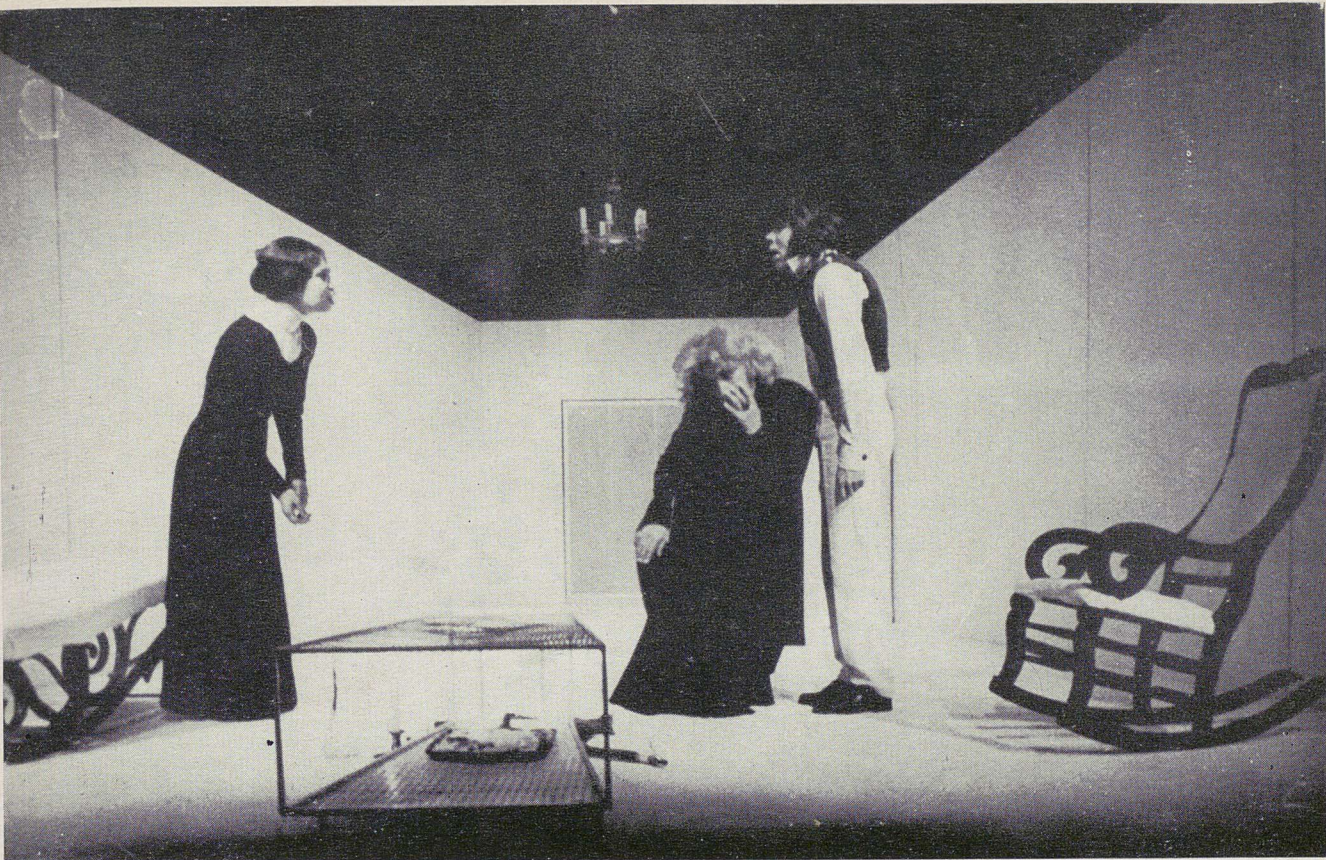
Kromě komorních řešení prostorů jeviště, jako v Pelikánovi a Slečně Julii (scéna k ní připomíná parabolické ukončení scénického prostoru v Trösterově výpravě k Tetauerovu Veřejnému nepříteli z roku 1936) existují v Lunově tvorbě řešení daleko důslednější. V inscenaci Kleistova Prince Homburského jde jen o problém jeviště; celý prostor divadla je jednotně pojednán. Luna počítá stejně s divákem, kterého posazuje po oválném obvodu jeviště — vany, situované hluboko pod úrovní první řady, a s jeho úhlem pohledu, jako s hercem a jeho dramatickou i fyzickou situací.

Mexická scénografie vychází z evropských inspiračních zdrojů a možná je — anebo spíše před několika lety ještě byla — více v pozici inspirované než inspirující. Vytvořila však přesto pozoruhodnou kolekci, o to pozoruhodnější, že ačkoliv nemá půlstoletou moderní tradici jako např. scénografie česká, ani bezpočet čestných uznání, ani autority jako Hofman, Tröster, Svoboda, má — zdá se — jasnou vývojovou linii a program.

Věra Ptáčková

Amatérská scéna, ročník XV (Ochoťnické divadlo, ročník XXV), číslo 9, září 1978. Vy-dává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, Háfkova 1, 120 72 Praha 2. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v červenci 1978.

© Panorama, Praha, 1978



MEXICKÁ SCÉNOGRAFIE



