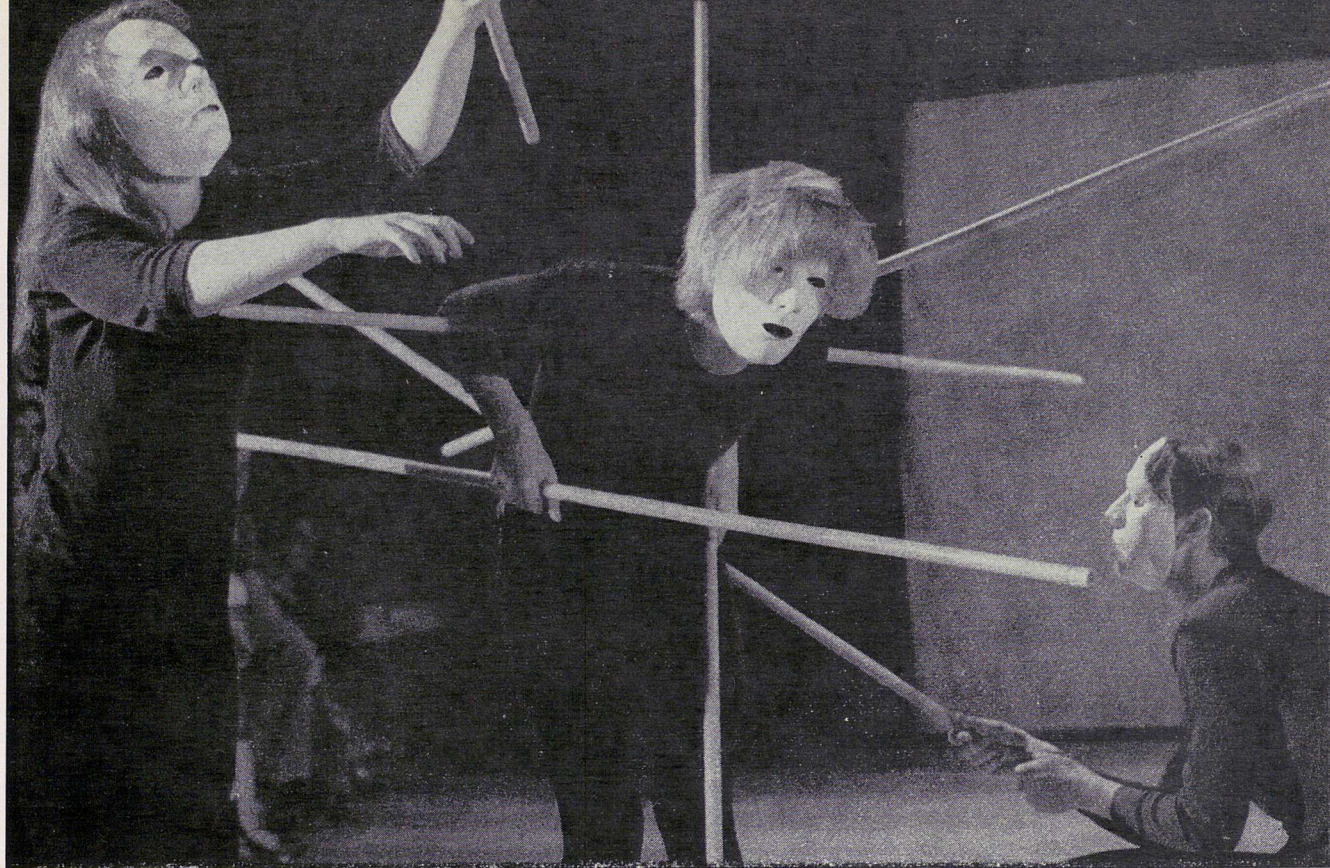


3

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs



as79



AUTORSKÉ *NETRADIČNÍ* *mladé* MALÉ DIVADLO



Studio pohybového divadla
Praha: Staroegyptské knihy
mrtvých (nahore)

Klub Dominik z Plzně uvádí
pořady z vlastní tvorby. Foto
M. Květoň (vlevo)

Na titulu soubor Anetal z Par-
dubic (Kouzelná zahrada).
Foto J. Marek

Hanácké divadlo Prostějov:
Depeše na kolečkách
(vpravo)



První desítka

Deset let je „pod zorným úhlem věčnosti“ velice krátká doba. V životě člověka to však je časový úsek ne zcela zanedbatelný. A chceme-li se zamýšlet nad desetiletím existence Svazu českých divadelních ochotníků, užijeme měřítek, jež určuje lidský život.

Jestliže si tedy chceme připomenout, že je tomu (už nebo teprve?) deset let, co vznikla po právu ochotnická organizace, jejímž posláním je (podle čl. II, bod 1 stanov) „sdružovat zájemce o amatérské divadlo na základě společných zájmů k rozvoji ochotnického divadla a k jeho uplatnění v kulturním životě naší socialistické společnosti“, pak budme také pamětlivi toho, že v dějinách českého divadla to je pouze krátká etapa. S tímto vědomím, se skromností a pokorou také přistupujeme k hodnocení uplynulých deseti let. To ovšem nemůže být — a není — v rozporu s oprávněnou hrdostí, kterou nás, členy Svazu, naplňují některé výsledky desetiletého cílevědomého úsilí, jež po celou tu dobu vyvíjely a vyvíjejí stovky, tisíce zanícených a obětavých lidí potrefených láskou k divadlu hranému „ve volném čase a bez nároku na odměnu“, jak definuje divadelní ochotníky nový divadelní zákon.

Nebudeme zde vypočítávat, na čem jsme se podíleli, co jsme případně i sami uvedli v život; nebylo by na to dost místa v jednom článku — ostatně jsme o některých takových akcích pro Amatérskou scénu psali jinde. Kromě toho by se dalo obecně prohlásit, že jsme se vždycky snažili „být u všeho“, samozřejmě pokud jsme mohli přispět alespoň nějakým vkladem. Tímto vkladem ovšem nikdy nejsou peníze — těch rozhodně nemáme nazbyt. Ale je to vždycky iniciativní a nadšená práce pro zdárný rozvoj amatérského divadla, ať už hraného lidmi nebo divadla loutkového.

Svaz českých divadelních ochotníků nevznikl náhodně a bez potřeby. Není také organizací, která by neměla předchůdce. Vždyť je velmi dobře známo, že po mnoho let existovaly dvě silné a vlivné ochotnické organizace: Ústřední matice divadelních ochotníků českých a Svaz dělnických divadelních ochotníků Československa. Obě měly pevný organizační základ, obě sehrály v dějinách našeho amatérského divadla významnou úlohu; velice kladné bylo působení obou organizací zejména v době II. světové války.

Převratné změny životních podmínek a společenského řádu po této válce a zejména pak v Únoru vytvořily však situaci, kdy se tyto organizace (ale nejen ony) jevily jako přežitě a nepotřebné. Představy o tom, že stát jako nejvyšší forma společenské organizace plně obsáhne veškerou problematiku a dokonale nahradí všechny podobné útvary, vedly k tomu, že nová společenská soustava přestala s nimi počítat. S určitým časovým odstupem se však ukázalo, že státní péče pře-

jen ponechává určitou plochu nepokrytou. A v této situaci vznikl spolu s několika dalšími dobrovolnými zájmovými organizacemi Svaz českých divadelních ochotníků. Přesnou a závaznou formulaci jeho smyslu a poslání podávají stanovy, které schválilo ministerstvo vnitra České socialistické republiky pod č. j. VS/2—1002/69 dne 13. května 1969. Tímto dnem byla dovršena téměř roční práce prozatímního výboru SČDO, jehož členové ve spolupráci s experty ministerstva vnitra ČSR usilovně hledali správný výraz pro nové skutečnosti a nové vztahy, jak je vytvořila socialistická společnost. Ustavující svazová konference pak na 39. Jiráskově Hronově zvolila ústřední výbor Svazu, který v duchu stanov začal s budováním organizace; tento proces samozřejmě není ukončen — je přirozené, že živá organizace je stále v pohybu.

Významným mezníkem v životě Svazu českých divadelních ochotníků je rok 1972. V tomto roce bylo na svazové konferenci schváleno začlenění loutkářů jako autonomní Skupiny amatérských loutkářů. Od té doby obě větve amatérského divadla pracují ve společné organizaci; představitel loutkářů je podle dohody 1. místopředsedou ústředního výboru Svazu a spolu s dalšími čtyřmi zástupci loutkářů se podílí na jeho práci. Také v okresních a krajských výborech mají loutkáři své reprezentanty. Několikaletá společná činnost potvrdila, že spojení loutkářů s ochotníky bylo a je pro obě větve prospěšné.

Je samozřejmé, že cesta, kterou Svaz za těch deset let urazil, nebyla bez překážek. Leckde musel velice usilovně bojovat o místo na slunci — a někde tento boj svádí dosud. Ale bylo by to vlastně až nepřirozené, kdyby tomu tak nebylo! Vždyť právě v zápasu protikladů je cesta vpřed, cesta k pokroku. Ostatně dosažené výsledky jsou vždycky o to cennější, oč obtížnější byla cesta k nim. Tím ovšem nemá být řečeno, že překážky vyhledáváme — ale pokud se s nimi setkáme, překonáváme je stále a znovu.

Jestliže dnes přehlížíme výsledky své dosavadní činnosti, pak je to jen proto, abychom se poučili z chyb i úspěchů pro dalších deset — a jak věříme — i více let usilovné práce pro české ochotnické divadlo. Jsme jisti, že náš optimismus má dobrý základ. Vždyť od 1. července 1978 platí zákon České národní rady č. 33 o divadelní činnosti, který upravuje celou oblast divadelní činnosti — jak sféru divadla profesionálního, tak sféru ochotnickou. Je to nejlepší doklad toho, že socialistická společnost divadlu v obou jeho formách přikládá skutečně veliký kulturní politický význam.

Dr. MILAN KYŠKA
předseda ÚV SČDO

Poznámky o divadle

O TVOŘIVOSTI

A je to tady. S novým rokem staré překvapení: redakce tohoto listu pošle dopis, v němž sdělí, že chystá číslo o malých jevištních formách, tak abych počítal s tím, že lednová uzávěrka atd. atd. A to jsem přitom právě před rokem napsal úvahu sebekritickou, v níž jsem prohlásil:

a) že o malých jevištních formách nepišu dobrovolně a rád,

b) že by o nich měli psát ti, kteří je dnes dělají, neboť mají po ruce daleko více materiálu,

c) že se malé jevištní formy vyvíjejí a jejich postupy přesahují zákonitě zcela jinam,

d) že někteří z nás udělali už dost a že se teď mohou už jenom opakovat.

O sobě si myslím, že teoreticky už k malým jevištním formám nemám co říci. Alespoň ne dneska. Že tu jsou vsutku jiní, kteří to mohou učinit lépe a podstatněji. A tak jsem byl do poslední chvíle rozhodnut oznámit redakci, že tyto Poznámky o divadle buď budou o něčem jiném, nebo prostě nebudou. Leč osud toto rozhodnutí změnil.

V prvním čísle Tvorby 1979 vyšla stať J. Linharta O podstatě tvořivosti. Myslím si, že rozšiřuje naše úvahy o tvořivosti jako jednom z základních rysů jakékoliv zájmové umělecké činnosti velice rozhodujícím způsobem. A pokud jde o divadlo, strefuje se přímo do černého. Neboť vrací naše myšlenky tak říkajíc k pramenům, ke zdrojům, které postihují společenskou podstatu divadla v jeho umělecké specifičnosti. A přitom umožňuje také vyjádřit to, že jde o tvořivost amatérského divadla jako činnosti svého druhu. Přiznám se upřímně, že mě právě tato stať přiměla nejenom napsat cosi, co se přece jen bude nějak dotýkat malých jevištních forem, ale že mně navíc připadá, že její východiska se mohou stát i východisky mnohem širšího přemýšlení o současném stavu i budoucích cestách našeho amatérského divadla. A to zejména ta její část, která se zabývá činností, odrazem a znakovými procesy.

Linhart definuje vztah mezi odrazem a tvořivostí následovně: „Základní tezi dialektického materialismu o aktivě odrazu lze stručně vyjádřit takto: lidé svými smysly a myšlením odrážejí svět, který je obklopuje — tento odraz je však vždy neuspokojuje, to je nevyhovuje jejich potřebám; tvořivá činnost je výrazem této nespokojenosti — vyjadřuje potřebu a zájem člověka svět měnit.“ Není snad třeba na základě těchto slov široce dovozovat, že jakákoliv činnost jakéhokoliv člověka na poli zájmové umělecké činnosti nese v sobě proto vždycky jistý pozitivní náboj, a to zvláště dnes, neboť rozvoj zájmové umělecké činnosti se děje v souladu se stavem obecné společenské praxe. Je tedy logické, že každé amatérské představení v naší společnosti je výrazem tvořivé společenské praxe, která odráží stav společnosti a chce alespoň nějakým způsobem přispět k jejímu dalšímu rozvoji.

Jenže málo platné: pohybujeme se tu buď přímo na půdě umění nebo alespoň v souvislostech, kde podněty daného uměleckého druhu (to jest divadla) mají svůj nepominutelný a výrazný vliv. Dnes nikdo nemůže začínat od nulového bodu, z ničeho. Rodíme se do určité historické epochy, přejímáme od narození jak její zásadní podněty, tak i všechny zkušenosti, které ona sama přejala od epoch předcházejících. Vyvíjí se divadlo a má za sebou jisté výsledky. Totéž platí o amatérském divadle. A konečně: je jasné, že dnes existují takové přesahy jednoho uměleckého druhu do jiných a opačně, že nikdo nemůže dnes být jednostranně zaměřeným „fachidiotem“, který vnímá

dění jen ve „svém“ uměleckém druhu. Můžeme být jakkoliv posedlí divadlem, ale nemůžeme nevědět, co se děje jinde. Vždyť přece čteme, chodíme na výstavy, koncerty či do biografu, díváme se na televizi atd. atd. A i když třeba do na základě emočních zážitků, intuitivně a bez soustavného analytického i syntetického úsilí tyto podněty přijímáme, vytváří se v nás jisté vědomí hodnot, podílí se na tvorbě našich představ o stavu umění i jistým způsobem o stavu skutečnosti a chtějí nechtějí se pro nás tak ony podněty stávají jistou inspirací, kterou promítáme do své tvořivosti divadelní. Do tvorby svého znakového divadelního systému.

Kdokoliv se pustí na pole divadla, vstupuje do proudu, který má své pevné řečiště dané jistými základními znaky, jež jej konstituují jako svébytný umělecký druh, v němž funguje tvořivá historická lidská zkušenost. Ale stejně tak vstup do tohoto proudu, má-li být skutečně tvořivým, znamená zápas o vytváření nových vztahů mezi těmito znaky, o jejich schopnost předávat nejen minulou zkušenost, ale vyjadřovat a sdělovat také zkušenost současnou. Umění prošlo dlouhým vývojem a jak ve své obsahové, tak formální stránce si osvojilo přebohatou zásobu zkušeností, která se může kdykoliv aktualizovat a kdykoliv vstoupit jako živá kvalita do zcela jiné epochy. Nicméně tvořivé využívání této zásoby vyžaduje rovněž nespokojenost s ní a trvalé úsilí ji proměňovat. Chápeme-li odraz aktivně, znamená to v tvořivé umělecké (zájmové) činnosti také schopnost odrážet tuto zásobu — a zároveň s ní být nespokojen, cítit potřebu ji změnit.

V divadle je tento proces o to těžší, že prakticky pokud jde o vlastní podstatu jednotlivých prvků scénické struktury, nelze nic nového objevit. Snad tu má ještě velké rezervy scénické výtvarnictví. Ale to je hudba budoucnosti pro profesionály, natož potom pro amatéry, kteří stojí ve své většině teprve na začátku abecedy, jež za dnešních dnů tvoří sumu zkušeností scénografie. A dál: divadlo je svou podstatou vždycky konvence. To znamená, že tu vždycky mezi hledištěm a jevištěm musí vzniknout jistá smluvená hra, jistá závazná norma, v jejímž rámci je všechno, co existuje na jevišti, tvůrci realizováno a divákem vnímáno. Jestliže hned na počátku divákovi například určím, že každý předmět na scéně má vnímat jako reálný předmět ze skutečnosti, že mu nemá přisuzovat jiný význam, nemohu mu vnucovat jiný klíč a sám se tomuto klíči musím důsledně podrobit. I když se tím třeba omezují. To všechno vytváří z divadla specifickou znakovou soustavu, kde zásoba minulých zkušeností hraje enormní roli a je těžko porušitelná. To jest: je těžko porušitelná tam, kde ony staré znakové systémy fungují trvale jako základ sdělení.

A právě proto si divadlo ve svých dějinách vždycky nacházelo cesty mimo tyto systémy. Vždycky si vytvářelo scény, které rušily konvence a radikálně odmítaly některé postupy, jimiž byly znaky uspořádávány před nimi. Dnes už asi nikoho nenapadne nazývat Moskevské umělecké divadlo netradičním. Naopak: v jistém smyslu je přímo klasickou ukázkou shrnutí jistých historických zkušeností jak v obsahu, tak ve formě. Ale přesto jeho dějinný význam je kromě jiného také v tom, že vystoupilo tvrdě a nekompromisně proti jistým divadelním konvencím, že zaujalo tvořivě nespokojený postoj k určité divadelní skutečnosti a pokusilo se ji změnit. A změnilo ji — což mu také dovolilo přispět do pokladnice historické zkušenosti divadla. Vytvořit systém znaků, které nám tuto zkušenost předávají.

Hledáme teoreticky všechny možné odlišné znaky malých jevištních forem. Pojmenováváme je také jako netra-



Divadélko Schod Valašské Meziříčí: Homo Dalibor. Foto M. Květoň

diční divadlo, abychom zdůraznili, že je nové, odlišné, rozdílné. Určujeme jeho specifické způsoby práce na rozdíl od normálních divadelních kolektivů. Dobrá, s tím vším lze souhlasit. Jinak to zřejmě nelze. Ale neměli bychom zapomínat na to, že tohle se všechno může odehrávat jenom proto, že toto netradiční divadlo stojí na půdě jisté tradice. Tradice divadla jako určitého systému znaků, v němž je uchována jeho druhová historická zkušenost a specifičnost — stejně jako (a to především) jeho schopnost odrážet skutečnost. Nejde opravdu jenom o to, že se netradiční divadlo rozvíjí jako opozice proti jisté tradici. Tak jako MCHAT rozbíjel akademické pozdně romantické postupy a zase ruská moderna a sovětská avantgarda odmítala ostře principy MCHATu. Jde o zásadní tvořivý vztah subjektu k objektivním základům divadla jako znakového systému, v jehož základech je uložena jistá společenská

praxe. Jinak by například hravost, kterou se musí všechny kolektivy malých jevištních forem nutně vyznačovat, nepřekročila meze individuálního projevu, nenabyla by povahy objektivního sdělení. Nebo by v nejlepším případě zůstala kolektivním výrazem jistých psychoterapeutických možností divadla.

Malé jevištní formy jsou specifickým proudem našeho divadla. Ale mohou být proudem vskutku tvořivým jenom tehdy, jestliže si uvědomí právě tuto svou sounáležitost k divadlu; jestliže si uvědomí, že jsou vždycky tvořivým překonáváním minulých zkušeností. Na jejich existenci nemohou zapomenout, neboť svou nejvyšší funkci splní tehdy, jestliže se také ony stanou dnes součástí divadelního znakového systému a zítra jeho historickou zkušeností.

JAN ČÍSAŘ

DIVADLO JAKO HRA

Těžko se asi najde divadlo, kde by režisér přišel na první zkoušku s tím, že má velikánskou chuť dělat se shromážděnými herci divadlo, a na otázku co budou hrát, by odpověděl, že to ještě neví, ale na to že časem společně přijdou, to že sami dají nějak dohromady. Ale jak? No zkoušením přece, zkoušením! Jenže zkoušením čeho? Toho, co nás napadne a co nás zaujme. Hraním si s tím, co nás zaujme, jak jinak?

Jací by to asi museli být herci, kteří by něco takového s chutí a s ochotou přivítali? Jaký by to asi musel být režisér, který by si něco takového dovolil, nebo mohl dovolit? Aniž by to na ně ovšem „hrál“. Aby to mýslal a dělal doopravdy. Aby si mohl dovolit skutečně nevědět a začínat takhle společně s ostatními od nulového stupně dramatické hry? Jaké by asi musely být vztahy mezi těmi lidmi, aby se něco takového setkalo se zdarem?

Pravděpodobně by zrod takového divadla trval déle, než je obvyklé. Pravděpodobně by zkoušeli, pracovali jinak, než je obvyklé. Nemohli by ona osvědčená, zavedená „tak“ prostě opakovat, museli by „jak“ objevovat. Pravděpodobně by vzniklo jiné divadlo, než je obvyklé. Pravděpodobně by neimponovalo obvyklým uměním, tedy tím, na co jsou herci, režiséři, dramaturgové, ředitelé, kritici, diváci jako na umění už naučení a zvyklí, ale přinášelo by jiné umění, jinou působnost.

Jenomže jestli. Kde je jaká záruka, kde je jaká jistota, že tomu opravdu tak je a bude? Že to, na co sami přijdou, co sami vytvoří, bude skutečně vnímáno, poznáno a oceněno jako umění hned a bez rozpaků? Že to skutečně bude působit jako umění zejména na ty, na kterých záleží? Vždyť ten, kdo dělá umění, kdo se tím živí, kdo na tom zakládá svoji existenci umělce, byt třeba jen amatérsky, potřebuje mít jistotu, že to, co dělá, je umění. Že tím, co dělá, je jako umělec potvrzován.

To je jistě potřeba velmi pochopitelná.

Takovou první zárukou, ba někdy přímo záštitou umění bývá text hry a jméno autora.

Nevyjdeme tedy od nulového stupně dramatické hry, ale vyjdeme ze situace, kdy všichni vědí, co budou hrát, kterou hru budou hrát, ale uděláme to tak, aby to přece jen byla jejich společná dramatická hra.

Režisér přijde na první zkoušku s textem hry, kterou mají hrát. Také herci mají texty. Někteří si hru přečetli. Čekají na obsazení. Kdo kterou

roli dostane, kdo kterou roli bude hrát. Ale režisér jim řekne, že nikomu žádnou roli nepřidělí, že všichni budou studovat všechny role, celou hru, že se v jednotlivých postavách budou při zkoušení střídát. A protože nemá připravené obvyklé obsazení, nemá připravenou ani obvyklou koncepci a obvyklý rozbor, na to všechno že by měli přicházet při zkoušení.

Možná že by řekl: Jde totiž o to, abychom všichni společně vnímali, chápali a hráli hru jako celek. Abychom všichni, jeden každý z nás, hru takto tvořili a ovládali, abychom byli v pozici autorů hry, měli ke hře a ke každé její roli autorský vztah jakožto ke své hře a ke své roli. Toho asi nedosáhneme jinak, než když každý z nás bude prakticky ovládat, bude mít „v sobě“ celou hru, všechny její role, bude schopen zahrát kteroukoli roli, ať mužskou nebo ženskou. Postavy hry nás sjednotí. Díky tomu se dostaneme do situace, že budeme jeden druhého spontánně vnímat jako sebe, že budeme spontánně přesahovat, přestupovat jeden do druhého, že budeme zároveň sebou i druhým a druhými, sebou i námi. To teprve je situace dialogu, oscilace jednoho děje, jedné skutečnosti mezi několika jezdci. Situace v „reálném životě“ — jak jsme si navyklí chápat své běžné fungování, kdy si realitu sebe, druhých a svého okolí celkem neuvědomujeme, kdy se s ní často mýlíme — situace v tomto „reálném životě“ tak vzácná, tak neobvyklá, že ji většinou ani neznáme. Připadá nám jako „neskutečná“. To je situace dramatické hry. A mohu-li vás o něco prosit, i když vím, že zatím nebudete schopni mi vyhovět, pusťte z hlavy umění. Pusťte z hlavy to, co jste zvyklí jako herecké a nevím ještě jaké umění chápat a dělat, protože o to teď nejde. Protože pro nás teď prvním a základním předpokladem, uměním, z kterého se rodí všechno ostatní, je založit situaci dramatické hry. Pojdme tedy zkoušet, přicházet na to, jak zkoušet, aby jeden každý z nás byl s to hrát kteroukoli postavu, tedy všechny postavy této hry.

To možná by řekl ten režisér. A tedy by nejspíš s mluvením taky skončil. Ale my budeme pokračovat: V podstatě to je snadné. Jenže to velice znesnadňují naše návyky a obvyklosti, naše předsudky. Nejen „umělecké“. I „životní“. Každý z nás, když si soustředěně a se zaujetím čte nějakou hru, když si čte hru, která ho tak zaujala, že si ji čte už podruhé nebo potřetí, si stejně hraje, zkouší si hrát všechny postavy. Některé více, některé méně. Hraje si je a hraje si s nimi, hraje si s hrou, zkouší, co

udělá to nebo ono, sám. Anebo to sděluje, předvádí někomu, ke komu má dobrý, spontánní vztah, před kým se nečiní, před kým se nehraje. Hraje si. Nedělá umění. Není v roli umělce. A proto nejdou žasne, jako divák žasne nad tím, jak mu to hraje, jak to s ním hraje, objevuje a žasne nad těmi objevy, nad tím, jak je to zvláštní, jak je „odvážný“. A jistě i zatouží po tom, kdyby něco takového bylo možné, kdyby něčeho takového byl schopen i na jevišti! Tuhle privátní zkušenost snad má každý z nás. A to je v podstatě to, k čemu bychom měli dospět všichni společně, co bychom měli jeden před druhým a skrze druhého „zvěřejňovat“. Háček je ale v tom, že jakmile se takhle sejdem, jsme každý z nás v roli umělce. V roli umělce vůči druhým i vůči sobě. Aniž si to uvědomujeme, „hrajeme se“, prezentujeme se a prožíváme se jako umělci. A tahle „životní role“ jednoho každého z nás, do které jsme uzavřeni a do které se uzavíráme, sami i navzájem, její „váznost“, pochopitelně omezuje a zužuje náš lidský potenciál, naši spontaneitu a kreativitu, naši schopnost společné hry, vzájemného hraní si. Nebudu vám říkat o tom, jak tuhle životní situaci, životní událost, ve které právě jsme, je možno vidět, rozvádět a domýšlet jako hru, je možno napsat jako hru a jednoho každého z nás jako postavu, roli této hry. O to se už pokusili jiní. Velmi instruktivně třeba Pírandello ve svých „Šesti postavách“. Ale toho teď nechme. A vraťme se k roli umělce. Umělec má za to, že musí umět. A tím svým uměním že musí ukazovat a dokazovat sobě i druhým, že je umělec. Má za to a je puzen k tomu, aby to, že umí, ukazoval a dokazoval zejména těm, kdo jsou v podobném postavení jako on, tedy svým kolegům. Nebo konkurentům. Aby se zejména před těmi „neshodil“ nějakým „neuměním“. Proto se také všichni držíme obvyklých postupů, toho, co už umíme, protože tak můžeme ukazovat od samého začátku, že umíme. Nebo, což je rafinovanější a poměrně častý případ téhož, zejména u prominentů, můžeme ukazovat, že neukazujeme, co umíme a že umíme. Že prostě toho umíme tolik a tak, že si to můžeme nechávat zatím pro sebe, že si můžeme dovolit při zkouškách, při práci s ostatními jen tak něco pro sebe brblat a markýrovat. Při zkouškách vůbec málokdy zkoušíme, pokud se zkoušením rozumí ziskávání nové zkušenosti, objevování a poznávání něčeho nového, dosud neznámého, učení se něčemu, co ještě neumím. Pokud tím něco, co ještě neumím, není text a aranžmá role. Tomu se ovšem učíme spíš memorováním,

opakováním daného, než zkoušením dalších možností.

Snad i tohle by řekl režisér. Nejspíš časem. A možná, že by časem pokračoval: Jeden každý z nás je obsazen do všech postav hry, do celé hry. Už jsme si tak trochu řekli proč. A tohle „proč“ si vyjasňujeme ještě dál. Obvyklé je, že herec je obsazen jen do jedné role. Dostane a hraje jen jednu postavu. Jenže ve chvíli, kdy je takto obsazen, kdy jednu postavu hry dostává jako „svoji“, okamžitě se na ni soustředí, čímž vydělí sebe i tuto postavu z celku hry. Tato „jeho“ postava a s ní i všechny ostatní postavy hry, hry jako celek, pro něho přestávají být možnostmi, otevřenými možnostmi hry. „Jeho“ postava jako „on“ nebo „ona“ se pro něho stává jedinou „skutečností“, „vnitřní skutečností“, skrze kterou vnímá a chápe i tu ostatní, „vnější skutečnost“. Ta se ho týká, ta ho zajímá, tu „zná“ a bere jen ve vztahu k sobě. „Obsazený herec“ nehraje, neprožívá, nevytváří hru. Ani nemůže. Hraje, prožívá, vytváří toliko jednu roli. Tak se ocitá, aniž by si toho byl vědom, aniž by to byl záměr jeho nebo někoho jiného, fakticky v téže situaci, jako v „reál-

ném životě“. Také on je egoticky uzavřen do své role, do své postavy ve hře na jevišti, aniž by ovšem toto omezení, tento handicap záměrně sděloval, jako býváme uzavřeni do své role, do své postavy, do sebe v „reálném životě“. A tohle naše egotické uzavření, tahle naše „konzervovanost“ nebo „konzervovost“ je také podstatnou příčinou toho, že se tak málo a špatně vnímáme, že si tak málo a špatně rozumíme, že jsme méně sebou i méně lidmi, než bychom být mohli. Je také podstatnou příčinou tak mnohých prožívaných nebo nevědomě, „normálně“ žitých malérů. Jednou z mála příležitostí, kdy se člověk s druhými a skrze druhé může z takového zakletí osvobodit, kdy může z něho vystoupit a otevřít se, očistit se, je dramatická hra. V ní se jedním překonává onen rozpor mezi „vnitřním“ a „vnějším“. V ní se „vnitřní“ stává „vnějším“ a „vnější“ „vnitřním“. V ní se jedním překonává onen rozpor mezi „já“ a „nejá“, mezi „subjektem“ a „objektem“. V ní se „subjekt“ stává „objektem“ a „objekt“ „subjektem“. Proto jeden každý z nás budeme studovat všechny role této hry, budeme si je vyměňovat, budeme si je pře-

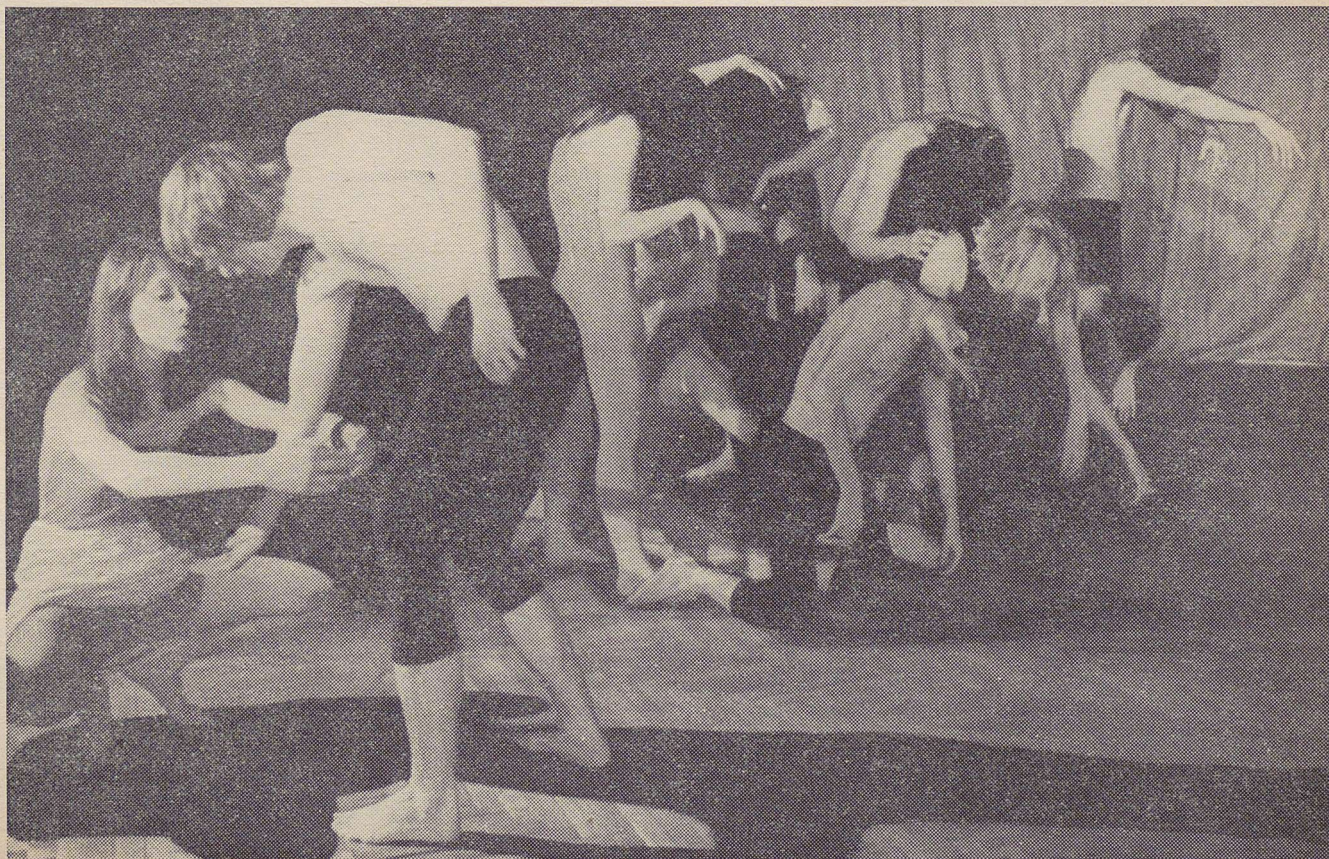
dávat a budeme se v nich střídat, abychom tuto hru měli otevřenou jako společné možnosti a společnou možnost, abychom společně hráli naši dramatickou hru. Tím také tuto hru otvíráme kterémukoliv divákovi jako přímému účastníkovi. Dovedete si představit, jak obrovský a hluboký rozdíl je mezi tím, hrají-li herci společně hru, nebo hraje-li herec ve hře jen jednu roli? Jak obrovský a hluboký „psychologický“ rozdíl to je? Neboť jde především o psychické působení na herce i na diváka.

Tohle všechno by tu režisér neříkal. Protože by věděl, že ti, kterým by to říkal, by z té řeči mnoho nechápali. Protože to všechno se musí především zkusit. To se musí poznat na vlastní kůži. A ten režisér by pro nás možná mluvil dál. Protože k tomu a o tom se dá ještě leccos říci. A třeba i srozumitelnějšího a podstatnějšího, než to, co zatím bylo řečeno. To určitě jako sdělení pokračuje. Ale náš čas se už naplnil a naše místo je už u konce.

Těžko se asi najde divadlo, kde by režisér přišel na první zkoušku hry s tím, že všichni budou zkoušet a hrát všechny role té hry.

IVAN VYSKOČIL

Studio pohybového divadla: Metamorfózy čtrnácti dětí Niobiných podle Ovidia. Foto P. Hanek



ÚVOD DO REŽIE

Jaroslav Vostrý

3. Mizanscéna

V úvodní poznámce k prvnímu dějství *Tří sester* předepisuje Čechov přijímací pokoj se sloupem, za kterými je vidět do jídelny; tedy realistickou scénu. V duchu realismu předepisuje i jednotlivým postavám příslušnou činnost. Stejná scéna je předepsána i pro druhé dějství.

Po výstupu Iriny se Soleným, který jí vyznal lásku — což Irinu jenom obtěžovalo — přichází ke konci druhého dějství právě tak jako na jeho začátku Nataša se svíčkou. Po odchodu Soleného následuje její dialog s Irinou; ale říci dialog není vlastně moc přesné: mluví hlavně Nataša, zatímco Irina se kromě otázky, zda Bobík spí, ozve už jen jediným slovem.

Potom Nataša odejde, protože prý přijel Protopopov a zve ji na projíždku. Po jejím odchodu se objeví Olga s Kulyginem a s nimi i Veršinin, ale každý z nich si — až na Kulyginovu otázku ohledně Máši — mluví víceméně pro sebe. Po Kulyginově a Veršininově odchodu si Olga ještě jednou postěžuje a rovněž odejde. Irina, která zůstala sama, pak ukončí celé druhé dějství známým refrénem: „Do Moskvy! Do Moskvy! Do Moskvy!“

Jak a podle čeho určí režisér rozestavení postav v každém okamžiku a jejich přesuny po scéně?

Řeknete, že postavy by se měly asi chovat aspoň přibližně tak jako ve skutečnosti, aby divák mohl jevištnímu dění věřit. Tento požadavek platí rozhodně v rámci sebešířeji pojetého realismu. A do tohoto rámce patří přece i Čechovovy *Tři sestry*. Rozestavení postav a jejich přesuny při inscenaci citované hry musí tedy být zhruba v souladu s tím, čeho jsme svědky v denním životě: musí tak či onak vycházet z požadavků reálného jevíání.

Tak to nebylo — a není — vždycky a všude. Například v evropském divadle XVIII. a převážně části XIX.

století byl herec povinen být vždycky obrácen tvář k divákům. Tento požadavek platil dokonce i v případě důvěrného rozhovoru dvou postav mezi čtyřma očima: herci se tedy nesměli ani v tomto případě dívat jeden na druhého, protože jim obecenstvo muselo vidět do tváře.

V realistickém divadle se může herec obrátit k obecenstvu i zády, ale jisté požadavky divadelního vnímání musí inscenátoři i tak respektovat: herec musí i v intimním rozhovoru mezi čtyřma očima hovořit tak, aby ho bylo slyšet až v poslední řadě, a divák na něho musí vidět. Z toho vyplývá například požadavek, že herci nesmějí jeden druhého krýt.

Zkrátka, rozestavení postav a jejich přesuny po jevišti musejí být vždycky na jedné straně v souladu s požadavky divadelního vnímání a na druhé straně musejí do té či oné míry odpovídat divákově divotné zkušenosti: musejí být identifikovatelné jako životní projevy. Tato míra životnosti a divadelnosti a specifický vztah mezi nimi jsou určovány příslušnou divadelní konvencí.

Hledisko životnosti — tj. požadavek zajistit publiku možnost rozeznat v jevištním dění jisté životní projevy — i hledisko divadelnosti — tj. požadavek respektovat podmínky divadelního vnímání — jsou ovšem v jistém smyslu jen vnější. V obou případech jde o požadavek vhodného aranžování, které je — a musí být — schopno zajistit nerušené vnímání slovního textu a uplatnění hereckého projevu, ale nemá žádnou vlastní uměleckou hodnotu.

Aby takovou hodnotu mělo, musí režijní kompozice postav na scéně sama realizovat jisté téma. Tematické hledisko je tedy při rozmísťování a přesunech postav na jevišti nejdůležitější; přitom se ovšem může uplatnit jen s ohledem k dvěma předešlým.

Vezměme výstup Nataši s Irinou. Dejme tomu, že si Irina, vyčerpaná výjevem se Soleným, sedla. Z hlediska životnosti je celkem lhostejné, zda sedí spíš v koutě nebo spíš ke středu jeviště. Z hlediska divadelnosti by bylo lepší, aby seděla blíž k publiku.

Nataša se podle Čechovovy poznámky dívá nejdřív do jedné, potom do druhé dveří a míjí dveře Andrejova pokoje. Můžeme třeba vyjít z této poznámky a nechat ji přecházet po pokoji, přičemž se v příslušném okamžiku dostane k Irině, kterou mimochodem — jak je to u Čechova předepsáno — políbí na čelo.

Pak následuje Natašina promluva o tom, že se má Irina kvůli Bobíkovi přestěhovat do Olžina pokoje. Z hlediska životnosti bude docela vhodné, když se bude Nataša při své promluvě opírat rukou o opěradlo Irinina křesla a bude částečně obrácena k ní a částečně k obecenstvu; tím bude učiněno zadost i hledisku divadelnosti,

vzhledem k němuž by bylo lepší, kdyby Irinino křeslo stálo blíže ke středu (předpokládáme, že je Nataša k Irině mírně nakloněna).

Proti popsanému aranžmá není tedy z obou zmíněných hledisek v podstatě možné nic namítat. Jenže to bude pouhé aranžmá. A když Irina po přímé Natašině výzvě, aby se přestěhovala k Olze, vstane a obě mladé ženy se octnou tvář v tvář proti sobě, bude to dokonce špatné aranžmá; bude totiž příliš vnějškově divadelní na úkor životní banálnosti, která u Čechova převládá.

Myslím samozřejmě banálnost jako téma, nikoli banální divadelně dramatické vyjádření. S takovým banálním vyjádřením budeme mít naopak co dělat v případech, budeme-li podle starší divadelní konvence — starší než je konvence čechovovská — citovaný výstup vnějším způsobem dramatizovat.

A co kdyby se Nataša u Iriny jen mimochodem zastavila, políbila ji na čelo a hned zas pokračovala v přehlížení pokoje, ve kterém už se cítí paní, včetně bouchání dveří, do nichž nahlíží? Přitom by se při svých dalších vývodech na Irinu, sedící spíš někde v koutě, už ani nepodívala. (Irina by se zas při své otázkce „Kam?“ vůbec nepodívala na ni.)

Na rozdíl od pouze obecné „životnosti“ předchozí kompozice bude toto řešení lépe odpovídat konkrétní životní situaci v domě, ve kterém je teď neomalená vetřelkyně Nataša suverénní paní, zatímco sestry, jimž spolu s Andrejem dům patří, ponořeny do vlastních snů a zraňované banální každodenností, nejsou schopny se ani Nataše, ani celé této banálnosti postavit na odpor.

Takové řešení by bylo skutečným rozvinutím situace v jevištním prostoru, tzn. nikoli už pouhým aranžmá, nýbrž *mizanscénou*, která tím, že realizuje sám princip vztahu zúčastněných osob za daných okolností, stává se i vyjádřením příslušné tematiky; tj. jistých témat či motivů, vznikajících vztahem určitých stránek dané situace k nějakému ideově estetickému řádu.

Byla už řeč o banálnosti, jejímž je Nataša ztělesněním. A s tématem banálnosti souvisí i svérázná paradoxnost životního způsobu, ve kterém všechno vedlejší, neodusněnlé a z vyššího mravně estetického hlediska nepodstatné je nadřazeno tomu hlavnímu, oduševnělému a z vyššího hlediska podstatnému. Ano, v tomto banálním světě jako by bylo všechno obráceně; a to do takových důsledků, že zrovna v okamžiku, kdy jedna postava svou promluvu přímo útočí na druhou, obě postavy se na sebe ani nepodívaly.

V tomto smyslu odpovídá tematické hledisko psychologickému: není za takových okolností jen logické, když se jeden člověk už není schopen po-

stavit druhému, protože zásadní podstata věci je beznadějně skryta pod vrstvou banálnosti, kterou citlivější duše jako by se štítla proniknout?

Když to vezmeme z hlediska Nataši, je samozřejmě pro ni jednodušší při vyslovení tak neomaleného požadavku, zaobalného do množství banálních podrobností, na Irinu raději nepohlédnout. A tak je nejkonkrétnější psychologický přístup, tj. přístup od postavy, v souladu s přístupem obecně tematickým, tj. s přístupem od inscenačního celku (a v klasické podobě tedy herecký přístup z režisérským; ostatně, jeden musí být v praxi vždy prověřován druhým).

Ale nejen to: hledisko životní situace je tímto způsobem v souladu s hlediskem divadelním, což se projevuje popřením „klasické“ divadelně dramatické konvence: copak není rezignace na postavení jedné postavy proti druhé, založené už v Čechovově dialogu, který je zhusta jen míjením monologicky zaměřených promluv, vlastně popřením všeho dramatického?

Je a není: na jedné straně je totiž radikálním popřením jisté divadelní konvence jakoby ve prospěch životnosti, zatímco na druhé straně je ustavením nové divadelní konvence. Impuls pro podobné rozbíjení konvencí může být přitom vzbuzen jak přáním dostat na divadlo skutečný život či životní pravdu, tak opotřebovaností příslušné divadelní konvence a touhou po větší divadelní výraznosti; ve skutečnosti je to však skoro jedno a totéž: společným jmenovatelem je v každém případě originální vidění. (A tak je to i s viděním, které je základem mizanscény.)

Po všem, co už bylo řečeno, je jasné, že i Olga, Kulygin a Veršinin se v následujícím výstupu budou pohybovat většinou nezávisle jeden na druhém; k dvojímu kontaktu dojde podle Čechova jen mezi Kulyginem a Irinou, přičemž už z toho, že se jí Kulygin ptá dvakrát na totéž, je vidět, že ho zajímá jen potud, pokud mu může říci něco o Máše. Irina mu na jeho podezřelé otázky poprvé nechce odpovídat, protože je prý unavená, podruhé odpoví dvěma nic neříkajícími slovy.

Kulyginův zájem platí někomu, kdo tady není. A podobně je to s Veršininem, který mluví o své ženě, ale nikdo mu nevěnuje pozornost; i když Kulyginovi navrhuje, aby si společně vyšli, oslovený stručně odmítne. Také Olga mluví o nepřítomných: o představené, o Andrejovi — a o sobě; na ostatní nereaguje.

S rozmístěním jmenovaných postav a s jejich přesuny po jevišti jako by to tedy bylo jednoduché: herci se mohou prostě řdit Čechovovými poznámkami, kdy si sednout a kdy vstát, a jinak se mohou chovat „jako v životě“ při banálních setkání několika lidí,

kterí si nemají co říci; režisér musí dbát jen na to, aby se nekryli a aby v okamžiku, kdy něco povídají, je bylo vidět a slyšet. Nebo ne?

Mezi jednotlivými postavami jsou rozdíly i podobnosti. Irina a Olga jsou tu doma, Kulygin a Veršinin přišli na návštěvu. Kulygin shání Mášu, Veršinin říká, že si sem přišel odpočínout; říká — ale nepřišel ve skutečnosti rovněž za Mášou? Na scéně jsou tedy dvě ženy a dva muži, kteří se o sebe nezajímají, oba muži přišli za nepřítomnou ženou a budou se tedy při veškeré odlišnosti (Kulygin o Máše přímo mluví, Veršinin nemůže)

chovat podobně; Veršinin může případně věnovat svým způsobem nenáležitou pozornost Kulyginovu výtáčení na Mášu. A podobně.

Ale o konkrétní návrhy zde nejde. Zde je důležité zjištění, že pouhé napodobení banálního způsobu rozmístění a přemísťování postav „jako v životě“ nestačí ani u Čechova, ba u něho už vůbec ne. I v citovaném případě jde o výstavbu divadelní mizanscény, jejímž prostřednictvím může režisér dopomoci divákovi k objevení toho, co není zjevné: nikoli tím, že by mu to oznámil, ale tím, že mu pomůže poskytnout příslušný zážitek.



Z VÝZNAMNÝCH AKCÍ V PRVNÍM DESETILETÍ SČDO

turgické i realizační složky vesnických inscenací.

Další pozoruhodnou akcí, na níž se podstatně podílel ÚV SČDO nejen jako iniciátor, ale i spoluorganizátor, byl I. festival ochotnických souborů se stoletou a delší tradicí. Hlavními pořadateli a garanty byly Středočeský krajský výbor SČDO a KKS Středočeského KNV. Místem přehlídky se stal opět Žebrák — a nikoli náhodou. Místní divadelní soubor K. J. Erbena totiž v roce 1972, kdy se festival uskutečnil, oslavil 160 let trvání a činnosti. Kraje pro přehlídku hlásily své reprezentanty, byl pozván i soubor slovenský, ale dostavila se na zahájení festivalu pouze početná delegace ústředního výboru Zvazu divadelních ochotníků na Slovensku. Diváci zhlédli 11 představení „stoleťých“ souborů, hlediště zaplněné vděčným obecenstvem a přátelská atmosféra byly hostujícím souborům odměnou. Při tomto festivalu získal ÚV SČDO cenné materiály o historii 24 souborů, které vydal v brožurě Stoletá tradice ochotnického divadla: z hlediska historického je tento malý ediční čin jistě také významný.

Úspěch tohoto festivalu vedl k rozhodnutí, aby se tyto přehlídky konaly vždycky po pěti letech. V roce 1977 se tento festival uskutečnil u příležitosti 165. výročí DS K. J. Erbena — představilo se tu 10 souborů z různých krajů ČSR. ÚV SČDO, středočeský KV SČDO a OV SČDO Beroun se opět na akci podílely. Z iniciativy ÚV SČDO a na návrh KV SČDO schválily přípravný výbor přehlídek a příslušné státní orgány, aby se všechny přehlídky a festivaly v Žebráku konaly jako „Erbenův Žebrák — memoriale Jiřího Beneše“ na paměť významného ochotnického pracovníka, který při vytváření tradice přehlídek měl rozhodující úlohu. Ladislav Lhota

Kapitoly z dějin světového herectví

ŘECKO

Existuje obecně rozšířená základní představa o starořeckém divadle a herectví: amfiteátr pod širým nebem, se schodovitým hledištěm a kruhovou orchestrou, již někteří mylně pokládají za jeviště; herci s obrovskými maskami a na vysokých dřevěných podstavcích, zvaných kothurny; a chór, který se dnes v divadle nejčastěji jen mluví a jehož akce nastuduje choreograf. Tato vžitá představa však je velmi povrchní a nepřesná.

Chybí tu zejména poznoteček, že klasické řecké divadlo, jež se nám dnes z odstupu let jeví jako jednotlivý celek, se vyvíjelo a proměňovalo několik staletí. Dále pak, že i v jedné a téže době mělo rozmanité podoby a tvary v různých státech a obcích Řecka. Proto jakékoliv zobecnění platí pouze tehdy, dosadíme-li k němu konkrétní místo a čas, a to ještě třeba jen v některém ryse divadla a herectví dané doby.

Vezmeme si třeba sám divadelní prostor. Jediné, co se z něho zachovalo, jsou kamenné základy, prošlé většinou řadou přestaveb a změn. Proto se teoretici nemohou shodnout o podobě a účelu řady věcí v rozboru dispozic mezi jevištěm a hledištěm, divadelních dekorací, strojů atd. – prostě toho, o čem sice hodně víme, ale co se nám fyzicky nedochovalo a jsou proto možné různé představy o tom, jak vlastně vypadaly a fungovaly v inscenaci. Spíš než na vykopávky jsme odkázáni na písemné a výtvarné památky, ale informace jimi zprostředkované mají své meze. V textech starořeckých her bohužel scénické poznámky a poznámky o herckém výkonu chybějí, nebo je máme až z pozdější doby. Textů je proto třeba užívat jen pokud jde o to, co vyplývá pro realizaci přímo z nich nebo co víme ze zpráv současníků. Tak pomalu před námi vyrůstá obraz starořeckého divadla. V české odborné literatuře patří k nejlepšímu souhrnům Řecké divadlo od Františka Groha.

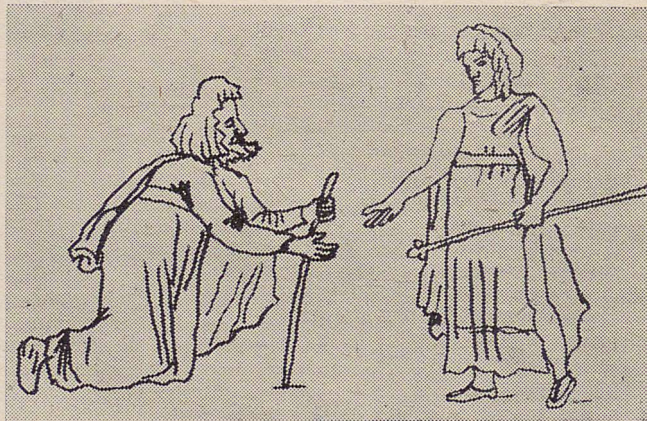
V antice existovala i menší krytá divadla, tzv. odeiony, určená k recitaci a koncertům. Vedle tragédie a komedie pěstovalo řecké divadlo i mimos (dnes bychom řekli: umění imitátorské – třeba hlasy zvířat) a němý pantomimos, prováděný i doma (srv. popis mimicky ztvárněné svatby Dionýsa s Ariadnou v Xenofontově Hostině). Řekové znali i rafinované užití jednoduchých strojů (jeřáb, propad, vozík, „blesk“ aj. – viz český překlad Vitruvia a Polluxe), či automaty a mechanické divadlo (Heron z Alexandrie). Vynálezy užívala i pyrrhichie, sborová pantomima s mythologickým dějem a náročnými scénickými efekty, jak ji popisuje třeba Apuleios ve Zlatém oslu (Xenofon i Apuleios vyšli v Antické knihovně).

Pokud jde o herectví v tragédii a komedii, je třeba konstatovat, že masky se vyvinuly z původního zdobení hlavy révou, byly z kaširovaného plátna a zesilovaly hlas díky tvaru otevřených úst, jak dokázaly novodobé pokusy o jejich rekonstrukci (podobu řeckých masek známe z výtvarného umění, originály se ovšem nedochovaly). Masky zvětšovaly nadměrně hlavu a vzadu byly doplněny parukou. Aby se disproporce mezi velkou hlavou a malým tělem napravila, bylo třeba hercovo tělo zvýšit původně jen tlustšími podešvemi, zvanými kothurny, z nichž se teprve později, v době helénistické a římské, staly dřevěné špalíky, jež spolu s maskou zvyšovaly herce až o půl metru. Herec v tragédii i komedii měl pod kostýmem vycpávku, jež v tragédii uměrně doplňovaly zvýšení postavy a velkou hlavu, dávající herci urostlost a vzrůsnost, v komedii pak postavu herce deformovaly (viz naše obrázky s výjevy z her o Trójské válce v tragické a komické interpretaci). Na uvedených obrázcích se můžeme názorně přesvědčit o tom, jak kostým a vy-

cpávky ovlivňovaly gesto i aranžmá, umožňující herci v tragédii a komedii zcela odlišný způsob pohybu.

Masky byly barevné. Měly sice strnulý mimický výraz, ale herec je mohl během představení střídát a tak výraz náhle změnit. Některé masky byly zčásti pohyblivé, jiné portrétní (třeba maska Sókrata v Aristofanových Oblacích, kdy skutečný Sókrates vstal v hledišti, aby si diváci mohli srovnat jeho tvář

Priamos před Achillem – výjev z tragédie



s karikaturní maskou herce, který Sókrata ve hře hrál). Byly i masky dvojité, kdy herec otočením těla o 180 stupňů mohl bleskurychle změnit svou podobu (viz obrázky v I. díle Dubechovy Historie du théâtre).

Hlasový projev a pohyb herců i sboru byly přirozeným způsobem spjatý s hudbou, neboť pro Řeky bylo divadlo jednotou muzických umění. Řecký herec byl tedy hercem v dnešním slova smyslu syntetickým. Musel ovládat zákony verše i hudby (mohl být vypískán i za špatný přízvuk ve verši, diváci měli dobré uši), jakož i umění „mluvit rukama“, neboť ho maska nutila, aby mimiku obličeje nahradil gestikou a hrou celého těla. Sochařství a malířství mu v tom hodně napomohlo, neboť bylo nejen monumentální, ale i realistické, a pokud se hrálo na vlastním jevišti, tzv. proskénionu, bylo toto jeviště zpravidla poměrně úzkým pruhem před budovou, tvořící pozadí (tzv. skéné se třemi branami: venkovskou, královskou a městskou) a vycházelo se ze zákonů tzv. nízkého reliéfu, asi jako v sochařské výzdobě tympanonů řeckých chrámů. Měli-li herci stát u sebe blízko jako v důvěrném dialogu, nutily velké prostory divadla toto „blízko“ realizovat v několikametrové distanci. Názorný doklad výtvarné stylizace póz a gest, stejně jako respektování divadelní optiky, nám poskytují nejlépe pozdější fresky z Pompejí, z nichž jedna je překreslena pro doplnění tohoto článku (Achilles u Priama), ostatní by pak našel čtenář v obrazové příloze knihy Margarety Bieberové: Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum.

Dochovalo se údajně devět hudebních záznamů divadla, které se podařilo přepsat do not (Egert Pöhlmann: Denkmäler altgriechischer Musik). Nejznámější z nich je píseň chóru z Euripidova Oresta, pracující s hudební stylizací kvílení, nebo Nářek Tekmessy z Aianta, který svou vysokou polohou dokládá proměnu hlasu (ve Starém Recku hráli i ženské role muži, a často hrál jeden a týž herec ve více úloh, střídaje masku, kostým a měně hlas. Navíc hrál ve třech hrách za sebou – což bylo na paměť i hlas velmi náročné, neboť šlo o celodenní produkci). Výtvarné památky ukazují, že se v divadle užívalo žezel, kopí, mečů a jiných rekvizit, jež charakterizovaly postavu (už hlavice a úprava hole) a zvýrazňovaly též gesta i pozici těla. Vladařská hůl se např. držela nadhmatem v úrovni hlavy, zatímco herec seděl či ležel na boku na loži. Při chůzi se hůl a kopí nenosily přes rameno, jak by to bylo přirozené, ale přes předloktí, což pohyb ozvláštňovalo a esteticky stylizovalo. Podobné zásady může čtenář odvodit z obrazové dokumentace, publikované Grohem, Bieberovou, Dubchem a jinými, jakož i studiem antického sochařství.

Taneční složka představení (srv. Král: O tanci antickém) je doložena, ale málo známá. Víme, jak stáli členové chóru v různých částech hry. Známe reckou rytmiku a metriku (srv. práce Josefa Krále), někdy (Orestes) i rytmus hudebně vokálního podkladu pro tanec. To vše však nestačí, abychom mohli ze vztahů mezi poezií, hudbou a tancem rekonstruovat přesný průběh tance. Podobné pokusy se sice děly, ale byly předem odsouzeny k nezdaru, protože si pouze vymýšlely konkrétní taneční akce. Mnohem lepších výsledků dosáhla zato umělecká rekonstrukce Isadory Duncanové (viz E. Siblík: Isadora), vycházející ze studia tanečních pozic na vázových kresbách.

Jestliže starořecký herec musel svá gesta výtvarně stylizovat, být tanečním i pěveckým virtuózem, mít nosný a proměnlivý hlas, ovládat zákony verše a hudby, stejně jako výtvarného umění (akrobati vystupovali v divadle o přestávce), pak to neznámá, že by tím jeho hra postrádala prožitku. Antický herec byl divadelními konvencemi nejen sevřen, ale též posílen. Kdyby chladně deklamoval a akademicky dělal pózy, jak si to představovalo 18. a 19. století, nikoho by nezaujal. A my víme o pláči herce pod maskou, nebo třeba strhujícím výrazovým tanci v Sedmi proti Thébám či Bacchantkách...

Vyžadovala-li se od něho profesionalita (původně byli řeční

herci amatéry a režíroval dramatik), bylo-li v Recku společenské postavení herce úměrné významu, jaký se přisuzoval divadlu (herci mohli např. volně cestovat i v době války a byli zproštěni vojenské služby), pak to vyžadovalo jejich neustálé zdokonalování, znalost literatury (zvláště mytologie), studium umění, přírody i života. Tanec v divadle se často blížil pantomimě (srv. Král, též Lukianos: O tanci, aj.).

Jinak než tragédie se hrála komedie, ale měla též společensky ozdravující smysl (působení na strach a soucit či očišťující moc smíchu). Nová komedie vytvořila v maskách, povahách a jejich hereckém ztvárnění typy, které dosud inspirovaly a žijí. Stará komedie a fraška užívaly s oblibou výprasků, kopanců a sexuální nevázanosti, za pomoci různých vycpávek a doplňků (viz náš obrázek). Komedie byla vždy aktuální, proto ji muzeální přístup nevzkřísí. Ani tragédie. Režisér Hilar, sám znalec antiky, měl pravdu, že antické divadlo, stejně jako kdysi, mohou hrát dobře jen plnokrevní a vášniví lidé.

naše recenze

PŮL STOLETÍ ŽIVÉHO SLOVA

Tu je název metodického sešitu, určeného amatérským recitátorům, který zpracoval Jiří Hraše. Půl století je počítáno od Října 1917 a živým slovem se tu miní nejen slova básníků a spisovatelů, ale i slovo dokumentů, novin a politických projevů, interpretované uměním přednesu.

Základ sešitu tvoří rozsáhlý první díl – kronika významných událostí v českém a sovětském přednesu. Kronika nezachycuje pochopitelně všechno, je jen výběrem událostí nejpodstatnějších, často klíčových. Každá událost je tu vyložena či doložena citátem původce, jindy kritika či prostě svědka. V těchto citacích se ozývají hlasy nejen přednášečů, ale i režisérů, herců, politiků, překladatelů a teoretiků. Řada jednotlivých událostí v časovém sledu čtenáři právě svou výběrovostí záměrně podtrhuje rozhodující roli a spoluúčast společenských podmínek. Spojení kritických hlasů a programových tezí s fakty ozřejmuje současně řadu různých problémů dalších: interpretační principy jednotlivých tvůrců (např. Honzla, Buriana, Pelikánové), proměnu interpretačních přístupů (např. k dílu Majakovského), působení impulsu sovětského přednesu na přednes český (např. v 1. čs. konferenci o uměleckém přednesu), proměnu dramaturgie atpod. Čtenář přitom sleduje souběžně přednes profesionální s amatérským: to je v tomto umění zvláště důležité, protože podněty se tu tradičně mezi amatéry a profesionály předávají – vzpomeňme např. na cestu od amatérského Dědrasboru k profesionálnímu voice-bandu a od profesionálního divadla poezie k zjevištnování poezie v amatérských skupinách.

Půlstoletí období shrnuje základní zkušenost, z níž ještě léta budeme vycházet. Plodný a inspirativní vliv sovětského přednesu s jeho dlouhou tradicí a bohatou zkušeností pokračuje dodnes, zvláště ve vystoupeních sovětských hostů na Neumannových Poděbradech, v Moravském festivalu poezie či na pódiu Violy. Vydaný materiál je inspirativní tím spíš, že často na kořeny dnešní přednáškové praxe zapomínáme. A přitom nás právě dnešní praxe stále přesvědčuje, že je třeba stále se k těmto kořenům vracet. Vzdor chronologickému kronikářskému uspořádání první části nejde o publikaci k historickému studiu, ale o aktuální impuls, který obnovuje i rozšiřuje dosavadní znalosti a spolu s naší představitostí podněcuje i oživuje i sám dnešní přednes. Výběrová bibliografie v druhém dílu zájemce pak přímo vybízí a láká k dalšímu samostatnému pronikání do problematiky a souvislostí uměleckého přednesu: uvádí historické práce o českém a sovětském přednesu i současné teoretické a metodické práce o přednesové problematice.

Vydání metodického sešitu Půl století živého slova je šťastný počín Krajského kulturního střediska v Hradci Králové. Vyšlo v r. 1978 k soutěži v přednesu ruských a sovětských autorů o Stuhu 7. listopadu, která má v kraji už tradici, ale může být užitečnou pomůckou nejen přednášečům ruské a sovětské poezie, a nejen ve Východočeském kraji. Právě proto na ni upozorňujeme a závěrem se touto cestou ptáme autora i vydavatele: nezasluhovala by tato výborná publikace pokračování?

D. MUSILOVÁ

Smrt Priamova – výjev z frašky



INSCENAČNÍ PROBLEMATIKA SOUČASNÉHO DIVADLA II.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Povrchně aktualizujícímu způsobu jsem věnoval (v první části své stati v minulém čísle) více místa proto, že jeho škodlivost je méně nasnadě, ne proto, že by byl horší než způsob opačný, tj. takový, který na jakékoliv přiblížení odlehlého díla současnosti rezignuje. Muzeálně popisné a věrné inscenace klasických her à la Meiningerští už patří dávné minulosti; dnes převažuje přístup, který bych nazval *historicky neutrálním*: nezatěžuje se složitou a náročnou (a do všech důsledků vlastně nerealizovatelnou) historickou rekonstrukcí, ale nehledá ani hlubší vztahy mezi minulostí a současností. Klouže přímočaře po fabuli a vnějších dějových efektech dramatické předlohy a to, co překáží, prostě zamlčuje nebo amputuje. Je to při své nenápadnosti redukce mnohdy ještě radikálnější než povrchní aktualizace, protože z živého organismu dramatického díla činí okleštěné a bezzubé torzo, zkamenělinu: život se tu mění ve strnulou maškarádu (viz např. inscenace různých Goldoniů, Moliérů, ale i Shakespeareů).

Poučení z teorie překladu, přeloženo do teorie divadla, znamená tedy zjednodušeně: umění tu není k tomu, aby nás utvrzovalo a zatvrzovalo v daném stavu, v tom, co už víme a známe, ale aby nám otvíralo nové obzory, aby nás otvíralo novým možnostem. To zdaleka neplatí jen o inscenačním přístupu ke klasickým dílům dramatu, to platí o inscenační i dramatické tvorbě vůbec.

Další formou redukce estetických významů je jejich *jednostranná racionalizace*, tj. uspořádání podle rozumu, podle zásad na rozumu založených. Nic proti rozumu, ale racionální složka nemůže obsáhnout celek uměleckého zpodobení světa. Jak často chodí po našich jevištích nikoli bytosti z masa a krve se vši svou půvabnou i nechtutnou tělesností, nevypočitatelností, nelogičností, tajemností, ale zjednodušená, přehledná ideová schémata postav, značující základní významy, většinou zajisté správné, ale úzkostlivou racionalizací k chudokrevnosti redukované. Tzv. zdravý rozum, o němž se málo lichotivě vyjadřoval Bedřich Engels, všechno vysvětlí, všechno upraví a učeše, ale vyčerpává se tím celá pravda o člověku, který je ve své totalitě stále „tvorem neznámým“, tvorem, jehož je třeba stále znovu a znovu objevovat? Už William Shakespeare

praktikoval ve svých vrcholných dramatech živelně dialektickou koncepci dramatické postavy, založenou na monotónii různorodých, často diskontinuitních projevů, v nichž nespoutané fantazii, klamavým smyslům, vrtkavé vůli a nelogickým vášním přísluší stejně důležité místo jako rozvažujícímu, projektujícímu a často tápajícímu intelektu.

Charakteristickou barvu konkrétního hudebního zvuku, rozlišnou u různých hudebních nástrojů i lidských hlasů, dávají tzv. alikvotní tóny, zaznívající zároveň s tónem základním. Herecký projev redukován na základní významy bez „aliquotních tónů“ je sice významově a výrazově přesný a jednoznačný, ale chudý a nezajímavý. Můžeme o něm říci to, co kdysi řekl F. X. Šalda o neoklasicismu: připomíná destilovanou vodu, která je sice chemicky naprosto čistá, ale k pití se nehodí. Byť to zní paradoxně: čistota, správnost a přesnost jsou na divadle často vlastnosti negativní.

Výsledkem racionalizující redukce jsou rozumné a přehledné digesty, které informují o hlavních významech díla, ale nevyjadřují jeho živou totalitu, jeho složitou a rozpornou významovou strukturu. Často se v současné době aplikují na umění poznatky teorie informace. Je to správné a podnětné, ale pozor: divadlo není telegraf! Racionální obsah výpovědi herců v rolích zdaleka nevyčerpává estetickou zprávu, estetickou informaci dramatického díla. Ta zahrnuje vrstvy emocionální i smyslové, vědomé i podvědomé, racionální i iracionální. Je to zpráva komplexní; racionální význam je jen její část a ne vždy ta nejpodstatnější.

Racionální redukce se projevuje i v tak závažné otázce společenského fungování divadelního umění, jakou je tzv. angažovanost. Tato otázka je jasná ve sféře ideologické a bývá proto většinou formulována v kategoriích ideologických. Ale je už načase přenést ji (podobně jako jiné otázky a problémy) do kategorií estetických. *Racionální redukce angažovanosti* spočívá v redukování angažovaného postoje na angažované poselství. Ruské přísloví praví: „Posel je jak měch, co do něj vložíš, to i nese“. Krajním a paradoxním případem takové redukce je to, co nazývám konjunkturální angažovaností: říkáme to, co si myslíme, že se chce od nás slyšet. Skutečná angažovanost je angažovaností uměleckého, občanského a lidského postoje, angažovaností celého umělce, občana a člověka. Skutečná angažovanost proniká všemi složkami uměleckého díla, od těch nejtechničtějších až k těm nejideovějším. Poselství je pak organickým vyústěním směřování, nikoli zvržku připojenou ideou či dokonce naučením. Hodně se mluví o optimistickém, pozitivním obsahu renesančního umění. Tento optimismus, tento pozitivní životní názor nespočívá však jen v racionálních aspektech uměleckých děl. Vezměme si takového Rabelaise: jeho životní názor se neomezuje na proklamace humanistických idejí, ale proniká celým organismem díla, jeho realitami, kompozicí, stylem a výrazem. Je skryt v totalitě umělcova postoje, v jeho nezdolné a překypující vitalitě, v jeho nezkrotném temperamentu, promítajícím se do obžerné vitality všech lidských úkonů od plození, rození, množení, jídla a pití až po vyměšování a umírání, do přemýřlův řečí, hádek, sporů, her a bitev, do neomezenosti a nespoutanosti gestického a slovního výrazu. Vitalita proniká celý organismus od hlavy a údů až po nejmenší buňky tkáně. Živý organismus má tu pozoruhodnou vlastnost, že v jeho nejmenších součástkách je obsažena zákonitost celku. I umělecké dílo musí fungovat jako organismus, má-li být dílem živým a životným: i jeho nejmenší částčky, buňky, musejí nést v sobě zákonitost celku, pečť umělcova postoje k světu.

S redukcí významovou jde ruku v ruce *redukce výrazová*, redukce inscenačních postupů a technik, redukce výrazových prostředků. I nad touto redukcí panuje princip civilismu, jehož výmluvným heslem je už historický výrok neznámého režiséra: Nikdy nedělej velké gesto — nevíš, co přijde potom. Příznačné je, že tato proklamace pro-

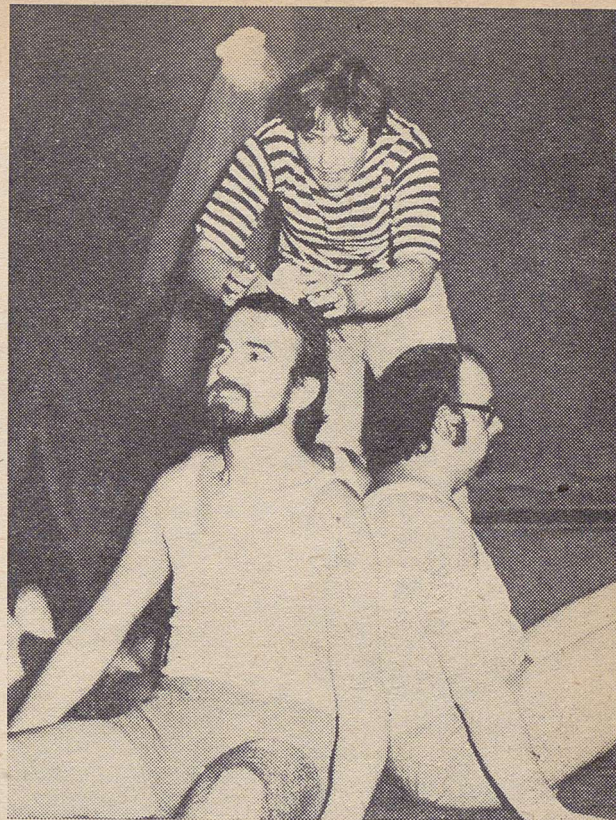
střednosti je často chápána kladně — jako správný, rozumný návod.

Současná světová divadelní a dramatická tvorba přináší ve svých základních směrech celou řadu nových žánrových, stylových a výrazových postupů a prostředků. Objevují se nové, složité způsoby dramatické fabulace, v nichž hraje rozhodující roli spojení fabulačních a mimofabulačních prvků a používání montážního principu dějové a významové výstavby; prohlubuje se pojetí dramatické postavy jako základního prostředku vyjadřování uměleckých významů na divadle — proti privátnímu charakteru psychologického dramatu staršího data se akcentuje historická podmíněnost dramatických postav, jejich třídní a stavovské zařazení; proti starým statickým typologiím a charakterologiím se chápe dramatická postava jako proces, pracující s dialektikou kontinuity a diskontinuity; projevují se tendence k žánrovému a stylovému synkretismu — splývání žánrů, mísení stylových rovin, stylová mnohotvárnost; a konečně: nové dramatické techniky — ať je to technika čechovovského a gorkovského dramatu, technika epického divadla Brechtova nebo různé techniky modelové — dokážou spojit nebývale vysoký stupeň uměleckého zobecnění s vysokou konkrétností uměleckého výrazu.

Těchto bohatých a v mnohém nových možností naše současné divadlo zdaleka nevyužívá. Sledujeme-li v nejpozoruhodnějších jevech současného divadla (ale i filmu!) od Tovstonogova až po Brooka, od Taganky až po Grotovského a Schumanna (od Tarkovského, Michalkova-Končalovského, Wajdy až po Felliniho, Pasoliniho) tu cílevědoměji, tu intuitivněji směřování k pozoruhodné dialektické syntéze, jejímiž složkami jsou na jedné straně postupy realistického a naturalistického divadla 19. a 20. století a na druhé straně postupy divadelní meziválečné avantgardy, pak v našich podmínkách se velkolepých možností, jež taková syntéza nabízí, využívá jen velmi nedostatečně a nesměle. A spíše na malých, experimentálních scénách než na velkých tzv. repertoárových divadlech. Nepochopení této vývojové zákonitosti, kterou považují za zákonitost z hlediska estetického klíčovou, s sebou nese rozpačitost a tápání při hledání současného inscenačního slohu. Na jedné straně stále žije nebo alespoň vegetuje starý sloh realistického psychologického divadla, jemuž proti klasikům chybí důslednost a solidnost, je spíše vnějšně zjednodušován a přizpůsobován moderním požadavkům než tvořivě přehodnocován. Neprojevují se v něm křiklavé výstřelky popisnosti starého realismu a naturalismu, ale nemá ani jeho hlavní přednosti: hluboce konkrétní a vnitřně bohaté charaktery a sugestivní atmosféru dramatického dění. Stejnou redukci jsou ovšem i protikladné pokusy o restauraci avantgardního divadla. Ať sebedůsledněji rekonstruují antiluzivní prostředky avantgardních divadelníků, v nejlepším případě jsou to akademicky čisté „vzpomínky na avantgardu“ bez jejího kontaktu s dobou, bez její podnětnosti a apelativnosti. Vedle těchto dvou jednostranných redukcí (obnovujících to, co je již neobnovitelné) narážíme ještě často na různé druhy eklekticismu, které spojují např. avantgardní postupy v režii a zvláště ve výpravě se zastaralými prostředky starorealistického herectví beze zřetele k žánru díla a jeho specifickému uměleckému řádu. Takový eklekticismus není řešením, je to kompromis a kompromis není syntéza. Kompromis je typická redukce.

Hledání východiska předpokládá hlubokou sebereflexi současného divadla, sebereflexi, kterou je třeba provádět nejen v kategoriích ideologických, ale též v kategoriích estetických a specificky divadelních. Divadlo si musí uvědomit své současné postavení nejen ve vývoji naší společnosti, ale též ve vývoji a kontextu divadelního umění, musí hledat nejproduktivnější vývojové tendence a možnosti, které současná divadelní situace nabízí, a snažit se je uvědoměle a záměrně proměnit ve skutek.

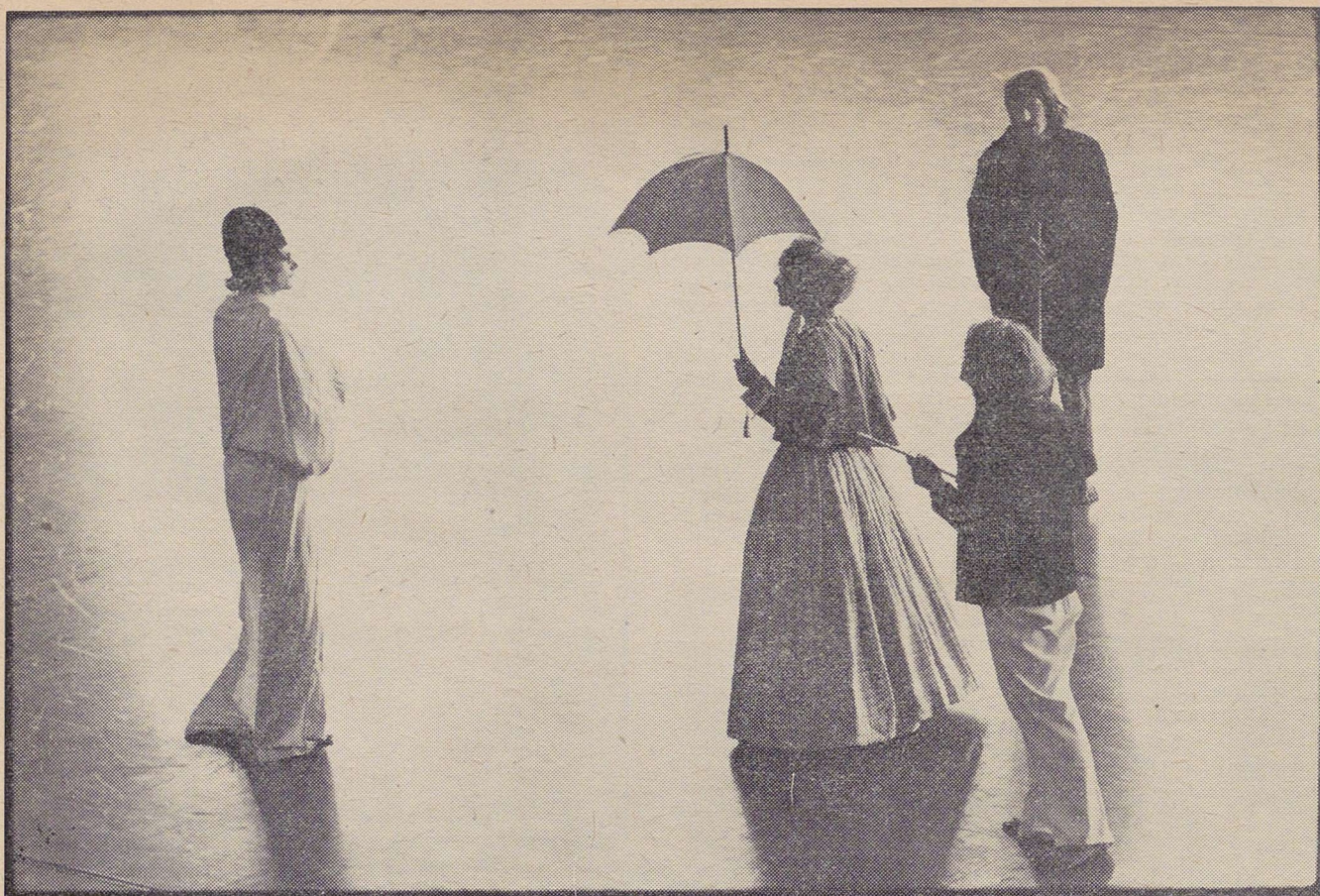
(Konec)



Divadlo v uvozovkách: Celotýdenní jesle. Foto Z. Burda

Soubor gymnázia Budějovická ulice Praha — J. Dušek: A přece se tožl. Foto B. Helan





Z dílny Rogera Sella — Zkoumání času a prostoru

Mezinárodní divadelní dílna **SCHEEERSBERG '78**

FRANTIŠEK
SKŘÍPEK

Mezinárodní divadelní dílna Scheersberg probíhá už po více než dvacet let (v současné podobě od roku 1969) a v evropském amatérském divadle má velmi dobrý zvuk. Každoročně na podzim se sem na dvanáct dní sjíždí několik desítek účastníků, seminaristů, pozorovatelů.

Rozvrh festivalu je naprosto optimální: Prvních osm dní intenzivní třífázové práce ve skupinách vedených profesionálními divadelníky a pedagogy; ve čtyřech zbývajících dnech vystoupení jednotlivých skupin, účinkování hostujících souborů, besedy.

Na poslední Mezinárodní divadelní dílně bylo otevřeno šest pracovních skupin pod vedením lektorů z Polska, Československa, Anglie a NSR, z těchto zemí přijelo pět souborů.

Vystoupení souborů i jednotlivých skupin lze zhruba rozčlenit na netradiční zpracování klasického textu, tvořivé drama s kritickým pohledem na současnost, experimenty v oblasti hereckých výrazových možností, neobvyklé zvukové a pohybové ztvárnění představení, experimenty v představě o úloze času. Byla to tematicky

i žánrově různorodá vystoupení, která se měla dotýkat ústředního tématu festivalu — tématu ČAS. Jednotlivá pracovní prostředí, výborné organizační zabezpečení i určitá izolovanost účastníků od ostatního světa napomáhala kvalitní, intenzivní a soustředěné práci ve skupinách.

Do Scheersbergu může přijet každý zájemce starší pátácti a mladší čtyřiceti let, který zaplatí příslušný poplatek. Sjeďte se tak opravdu pestrá paleta mladých lidí nejrozličnějšího národnostního, sociálního i věkového složení s rozdílnými zkušenostmi v oblasti dramatické práce. Je to samo o sobě velice cenné; setkání mladých lidí z různých zemí v tvůrčí atmosféře, v kolektivní práci, vede k lepšímu vzájemnému poznání i k určité konfrontaci.

Je zde však i obtíž: Účastníci se velmi liší v základním přístupu k práci, v tom, co od festivalu očekávají. Většina z nich skutečně tíhne k divadelní práci, chce se jí hlouběji věnovat, něčemu se přiučit, něco si vyzkoušet, uvědomit si a snažit se odstranit vlastní nedostatky, pomoci druhým. Další část účastníků si chce odnést určité podněty, obohatit svou vlastní profesi (sociologové, pedago-

gové, psychologové). Najde se však též několik jedinců (většinou z řad těch nejmladších), kteří teprve hledají sami sebe a od kursu očekávají snad jakousi psychoterapii, léčbu skupinou a ve skupině nebo si pouze přijeli „odpočinout“. Tito lidé navíc způsobují, zejména v prvních dnech, fluktuaci mezi skupinami a narušují tvůrčí soustředění, zdržují práci. Vymlouvají se, že si špatně vybrali, že se jim původní skupina nelíbí. Jsou velmi netrpěliví a kategoričtí. Často stráví veškerý pracovní čas marným hledáním.

Osm dní, byť intenzívně pracovní naplněných, nestačí k završení výchovného procesu ani k dokonalé přípravě vystoupení. I když vedení festivalu v Scheersbergu dává přednost předvedenému výslednému tvaru jako hodnotícímu měřítku, je vlastní volba pracovního zaměření věcí pedagoga. Některé skupiny se od první chvíle soustřeďují pouze na přípravu svého představení, jiné nevěnují do posledního dne vystoupení vůbec žádnou pozornost, další procházejí cestou kompromisu. Snad by v takových případech pomohla možnost povolit na určité lekce přístup divákům.

Naprostou volnost ve skupinovém divadelním hledání a experimentování usměrňuje pouze zaměření na rámcové téma festivalu. Záměrná volba co nejobecnějšího pojmu (ČAS, ZRCADLENÍ, VYPRÁVENÍ atd.) vede však často k podcenění a obcházení tématu vůbec, neboť je vesměs

Z dílny Vladimíra Rodzianka – Sny



obsaženo v jakémkoli divadelním představení, a pro pedagoga tak není příliš obtížné vazbu vystoupení své skupiny na ústřední téma obhájit, dokázat. Nabízí se otázka zda, nebo alespoň jak, volit rámcové téma festivalu.

Přes zmíněná sporná místa je festival v Scheersbergu výbornou školou pro divadelníky i umělecké pedagogy, významnou mezinárodní konfrontací, z níž vychází československé amatérské divadelnictví více než čestně: ČSSR má v Scheersbergu své každoroční zastoupení, naše soubory vystupují pravidelně v závěrečný den jako určité vyvrcholení festivalu, na poslední Mezinárodní divadelní dílně byly dokonce dvě ze šesti pracovních skupin vedeny našimi divadelníky.

Co přinesl festival z odborného hlediska? V oblasti nápadů byl nesmírně podnětný. Někdy snad jen poněkud neprostupná a přesymbolizovaná formální stránka vystoupení zčásti zamlžila myšlenku autora, poslání představení. Žánrová i tematická pestrost, působení zajímavých osobností divadelního světa, vytrvalá snaha po objevování, experimentování, to vše přinášelo bohaté podněty k diskusím v Scheersbergu a nyní snad tento dialog pokračuje na amatérských jevištích dále. Neškodilo by, kdyby si i profesionální mladí umělci našli prostor k podobnému mezinárodnímu divadelnímu hledání. V tomto jim amatérské divadelnictví může být příkladem.



Soubor Anetal z Pardubic — Miroslav Seiner v roli výzkumníka V kouzelné zahradě

KOUZELNÁ KOUZELNÁ ZAHRADA

Pardubické divadlo Na drážce — Anetal, které se pražskému publiku poprvé představilo v předloňském roce pantomimou Sanatorium č. 1 a hrou J. Cocteaua Lidský hlas (montáž básnického textu s písněmi E. Piafův v režii M. Musila s hereckým výkonem J. Rabové), hostovalo opět koncem roku 1978 s novou hrou v Rubínu. Tentokrát režisér H. Krejčí nastudoval se členy souboru tři krátké činoherní hříčky nazvané podle jedné z nich Kouzelná zahrada.

Kouzelná zahrada nahrazuje a vynahrazuje příznivcům Anetalu humor, postrádaný v předešlých představeních. Hra jako taková má dobrou myšlenkovou úroveň a její autor prokázal v ní mj. i smysl pro humor zvaný černý. První aktovkou je Doktor Poušтік, pro diváky znající zákulisi divadla bezesporu zábavný a poutavý. Jednodušší je scénka Idioti, přímočará, jednoznačná, divácky srozumitelná: tragikomicky poukazuje na nesmyslnost vojenských společenství. Třetí, titulní aktovka, je autorsky nejnápaditější a divácky nejpřitažlivější. Režijně je celé představení úmyslně posazeno do roviny naivně amatérské, místy až křečovitě strnulé, s přehnanými gesty.

Pár slov k hereckým výkonům. M. Seiner i přes některé nedostatky, především ve výslovnosti, je svéráznou hereckou osobností se všemi předpoklady dalšího růstu. Naproti

tomu O. Matlákova s velmi dobrou hlasovou technikou se zatím dostatečně nevypořádala se zálužnostmi či zákonitostmi pohybu na jevišti. Přesto prokázala na amatérský výkon až neuvěřitelnou hereckou kázeň, zvláště ve scéně Doktor Poušтік. S drobnějšími úlohami ve všech třech aktovkách (zejména s rolí desátníka v Idiotech) se na dobré úrovni vypořádal O. Bašta.

Představení v Rubínu bylo poznamenáno trémou, danou možná nedostatečnou znalostí prostředí a snad také i reakce tzv. pražského publika, u něhož se předpokládají vysoké nároky. Přes nedostatky, které nejsou neodstranitelné, Anetal zaujal. Jen na jeho další práci záleží, jestli využije šanci a půjde cestou ke špičce amatérských souborů. E. S.

CELOTÝDENNÍ JESLE V UVOZOVKÁCH

Pražský soubor Divadlo v uvozovkách uvedl v prosinci 1978 na jevišti Divadla v Nerudovce svou další premiéru.

Celotýdenní jesle — tak zní název pořadu — je pásmo písniček, povídaní a drobných scének. Ve vtipně řešeném programu Václava Lahodného čteme slova: „Režie — ano, samozřejmě, bez ní by se to neobešlo“. Je tedy zřejmě kolektivní a její zásluhou plyne tok představení bystře kupředu — jednotlivé výstupy na sebe organicky navazují, jeden vyplývá z nálady druhého. I textová předloha je dílem víceméně kolektivním (podepsání Irena Lahodná, Jiří Weinberger a Jiří Holub). Hudba (Václav a Irena Lahodní) pak je, jak už je u Uvozovkářů zvykem, svěží a rytmická a s texty se dobře shoduje; využívá hlavně kytary, ale i různých drnkátek a také zvláštního typu housliček (jak prozradil V. Lahodný, vyrobil si je sám podle nákresu kubánského lidového nástroje).

Účinkujících je pět — kromě starých známých tváří (V. a I. Lahodní, J. Weinberger, J. Holub) se objevuje jedno jméno nové — Eva Rödingová. Všichni si pak pospolu, řečeno slovy V + W, „pořádně zařadí“ — uplatní se jak v přednesu krátkých textů a rozehrání drobných scének, tak i v sólovém a sborovém zpěvu. Pohybová kultura všech účinkujících je na velmi dobré úrovni. Na jevišti panuje atmosféra pohody a přes rampu se přenáší do hlediště.

Textová předloha i její dotvoření na scéně oplývají dobrými i velmi dobrými nápady. Je tu absurdní, místy až

Divadlo v uvozovkách: Celotýdenní jesle. Foto Z. Burda



černý humor (překvapivě pointované podobenství Čmeláci v krabici od cukrovary, připomínající některé texty V + S, příběh o přehnané rybářské vášni, „vědecká přednáška“ o zapalování lýtek...) vedle slovně i mimicky vyhrané scény s pytlíkem soli; chvilka poezie (na ukázkou: „Bláto, bláto, bláto / šlápněš do něj, zabublá to“), interpretovaná ovšem se smrtelnou vážností; stepařské číslo (výborná E. Rödlingová!) a samozřejmě celá řada písniček, poetických („... u potoka roste kvítí / říkájí mu petržel / jarní louka sluncem svítí / hebká je a nevře“) i (to především!) humorných (za všechny jmenujme živé komediální, sborovým polohlasem zpívanou a vtipně pohybově dotvořenou píseň Včelky, finálovku I. části programu).

Soubor Uvozovkářů jde po nelehké cestě autorského divadla — a kráčí po ní s elánem, jaký by mu měl ještě dlouho vydržet.

Jarmila Laňová

AKADEMICKÉ BRNO

Zájmová umělecká činnost našich vysokoškoláků není zatím organizačně ani metodicky zcela podchycena a má dosud velké rezervy. Zatímco zpočátku převládala snaha soustředit veškerou akademickou aktivitu v oblasti ZUČ na jedinou národní přehlídku, v roce 1976 se prosadila správnější myšlenka oddělených přehlídek v různých vysokoškolských centrech Čech o Moravy. (Otázka, zda by se vítězové dílčích oborů nemohli např. ob rok představit na společném defilé nejlepších, zůstala zatím otevřena.)

Soutěž ve všech jevištních útvech připadla Brnu. Proto ve zdejším Vysokoškolském klubu pořádaly ministerstvo školství ČSR spolu s Českým vysokoškolským ústředím SSM-III. ročník národního festivalu studentských divadel. Účastnilo se ho sedm souborů ze šesti fakult a pěti měst, přičemž zatím nebyly zastoupeny kolektivy z Plzně, Hradce Králové, Ostravy a rovněž účast pražských vysokoškoláků zdaleka neodpovídala možnostem hlavního města.

Umělecky nejvyváženější inscenaci přehlídky nabídlo Divadelní studio Josefa Skřivana, reprezentující hostitelský Vysokoškolský klub. Šťastným dramaturgickým počinem bylo oživení dosud neznámé, kocmánkovsky laděné anonymní lidové frašky z Fulnecka 17. století Žena hašteřivá a manžel zoufanlivý. Smysl obnoveného souboru pro skutečně vyrovnanou jevištní souhru se odrazil v představení herecky, scénograficky, hudebně i choreograficky nápaditým, dynamickým, divadelně svěžím a zdravě robustním. Prostínek barokní příběh o truňkumilovném sedlákovi Jurovi Gibsovi, kterého teprve hrubozrnný panský šprým aspoň na chvíli napraví a smíří s hubatou a energickou manželkou Zuzanou, obohatili Skřivanovci připsáním předscén a zahráli jej s improvizací uvolněností. Právem připadlo čestné uznání za pedagogické i umělecké vedení souboru autorovi scénáře a režisérovi M. Donutilovi z Divadla na provázku a cena za nejlepší herecký výkon K. Reichlové-Arcanidisové. Pochvalu si však zaslouží také Z. Klos jako rtufovitě rozjařený Manžel, J. Fiala v roli potouchlého Hostinského, jeho partner sousek Vojta J. Šebely nebo otylý a primitivní Hrabě Z. Ševčíka.

Divadlo Amfora VŠZ Praha, které loni zápasilo se scénkami francouzského absurdisty Camiho, přivezlo tentokrát osobitou scénickou verzí sumerského eposu Gilgameš, kterou pro režiséra Z. Šnajdra (hrál přírodního člověka Enkidua) zpracoval M. Slouka (představitel voustalého obra Chumbaby). Inscenátoři našli k jedné z nejstarších památek literatury příhodný výkladový klíč, takže i na holé scéně a v civilních „kostýmech“ vyjádřili její filozofické poselství o základních otázkách lidské existence dostatečně naléhavě. Kladem nastudování byla vedle skutečně jevištního ztvárnění básnického textu a některých hereckých výkonů (Řečník J. Wendlicha) promyšlená úměrnost

mezi exotičností a starobylou naivitou, apelativní aktualizací a ironicky zcizovacími prvky.

Spolu s Amforou bylo porotou na příští Akademický Prešov doporučeno i Malé divadýlko pedagogické fakulty UJEP z Brna. Jeho komediální Spartakus z vlastní textařské dílny navázal na starší autorské pořady této typicky studentské party a znamenal další krok na cestě od kabaretních skečů a dílčích recesních výpadů k náročnějšímu celovečernímu tvaru. Protiválečná idea byla sdělena s nepodbíživým intelektuálním humorem v duchu Aristofana či her Osvobozeného divadla (lidé opijí boha Marta a konečně začnou žít v míru) a podepřena řadou slovních i scénických nápadů a parodických špílů. Na slibné inscenaci by však soubor měl ještě dále pracovat. L. Sigmund zde získal cenu za nejlepší mužský herecký výkon (s úspěchem vystupoval také v Mastičkáři) a současně za autorský přínos.

Dojem z dalších čtyř soutěžních inscenací nebyl již tak jednoznačný. Zahajovací představení patřilo omlazenému Angažovanému divadlu filozofické fakulty Palackého univerzity z Olomouce. Z folklóru těžící hudební pořad autora a režiséra Z. Zukala Zbojnický tanec aneb Podíl zbojníků na vzniku komponované hudby vyšel z principu jakéhosi historického apokryfu, byl však svou jánošíkovskou látkou až příliš motivicky závislý na muzikálu E. Brylla Malované na skle; v interpretaci mu pak namnoze chyběl rytmus a pointace, spontánnost a vůbec studentská verva. Zato za svou písňovou tvorbu si Olomoučtí odvezli uznání.

Soubor ARS Vysoké školy chemickotechnologické z Pardubic se až dosud soustředil spíše na divadlo poezie. Nastudováním vlastní dramatizace prózy Američana H. McCoye Koně se také střílejí (rež. J. Svoboda) však zjevně přecenil své síly. Drastický příběh z tanečního maratónu hollywoodských 30. let i jeho aktuální aspekt — bezvýhodnou situaci části mládeže v kapitalistické společnosti — zvládli tvůrci spolehlivě v rovině dramaturgické analýzy, ale nedokázali jej působivě sdělit.

Začínající kolektiv Divadlo brněnských filozofů předvedl za vydatné pomoci kolegů z fakulty pedagogické vděčnou středověkou frašku Mastičkář, v níž původní staročeská předloha byla prokládána připsanými aktualizujícími pasážemi. Po nadějně expozici se však bohužel projevil nedostatek nedotvořeného nastudování (rež. Z. Jančíková), zejména retardace temporytmu, herecká nevyrovnanost i častá neznalost textu.

Mladý, početný soubor Provizorium českobudějovické pedagogické fakulty obdržel uznání za náročnou ideovou hodnotu své inscenace. Po několika agitkách se pokusil o alegorickou moralitu své členky D. Švarcové Stínohry. Stylově ukázněné nastudování s pečlivou dikcí však vědomě zůstávalo v příliš abstraktní, mentorsky schematické a vypreparované podobě a bylo také přijato poměrně chladně.

III. národní přehlídka studentských divadel měla tentokrát nepochybně kvalitnější ideovou i uměleckou úroveň nežli v minulých letech a setkala se s živým zájmem stále naplněného hlediště. Na jevišti i v následně otevřené výměně názorů přinesla užitečnou konfrontaci dosažených výsledků a odlišných metod práce v této vyhraněné oblasti ZUČ.

vz

NOVÁ SETKÁNÍ

Divadélko v suterénu nenaleznete pouze ve filmové komedii Jen ho nechte, ať se bojí, ale i v Praze v objektu Ústředního domu armády. V minulém roce přerostlo svou působnost pro vojáky a začalo se o něm mluvit mezi pražskými amatérskými divadelníky a jejich příznivci. Dramaturgie Ústředního domu armády zde totiž připravila cyklus nazvaný Nová setkání — jakési večery mladých autorů a interpretů,

Divadélko v suterénu má dva sály, miniaturní kukátko pro sto diváků a protilehlý klubový prostor nabízející možnost variabilního scénického řešení. V minulém roce v nich šestnáct souborů prezentovalo ve dvaceti večerech své představení. Účinkovaly zde hlavně pražské a vojenské amatérské soubory inklinující k typu tzv. autorského netradičního divadla, ale představili se také posluchači DAMU a Lidové konzervatoře, kteří předvedli výsledky svých „školních“ prací, příležitost dostali mladí autoři a písničkáři, jako host cyklu vystoupil M. Částecký s inscenací divadla jednoho herce. Dramaturgie cyklu si trochu přehnaně optimisticky předsevzala pořady nereprizovat, a tak se diváci mohli a mohou setkávat se stále novými, jistě jen občas dokonalými, ale vždy něčím podnětnými inscenacemi.

Za rok trvání Nových setkání vzniklo cosi, co bychom mohli označit jako velkoryse pojatou průběžnou přehlídku neprofesionálního a netradičního divadla. I když svým akčním rádiem zasahuje cyklus jen Prahu a špičkové vojenské soubory, dostali amatérští divadelníci ojedinělou možnost nejen účinkovat, ale i konfrontovat smysluplnost a perspektivu vlastní práce s výsledky ostatních. Příznivci tohoto typu divadla zhlédli představení renomovaných a známých souborů, jakými jsou Studio pohybového divadla, Excelsior, Divadlo v uvovkách, A studio nebo Mímoza. Přivítali jsme i premiéry několika začínajících, ale ambiciózních kolektivů, divadla Paleta s autorským představením Slunečnice mezi tulipány nebo souboru Amfora se zajímavým pojetím Eposu o Gilgamešovi. Ke kořenům tzv. divadla malých forem nás zavedli posluchači Lidové konzervatoře ve výborném Literárním panoptiku a v Polévce k večeri. Posluchači DAMU, kterým v nižších ročnících ještě nepatří prkna Disku, přišli s řečnickovými aktovkami a s československou premiérou Lesageovy frašky Kryšpín soupeřem svého pána. Zajímavým oživením byla představení vojenských souborů Tam Tam a Kvarteto. V autorských večerech se představili mladí básníci a písničkáři H. Chromý, M. Fuxa, P. Doležal, J. Prokeš, V. Zeman, J. Badalec a další.

Už z tohoto stručného výčtu je patrné, že Nová setkání jsou jakýmsi festivalem rozvrženým do průběhu celého roku. Od nové sezóny jsou pořady uváděny pravidelně každou středu. Cyklus je otevřen všemu kvalitnímu a zajímavému, co mohou neprofesionální divadelníci prostřednictvím dramaturgie Ústředního domu armády nabídnout svým divákům. Dva prostory Divadélka v suterénu očekávají nové podnětné inscenace renomovaných i nových souborů, představení cyklu se těší na své publikum. Vždyť autorské netradiční divadlo je především vzájemným set-

káním interpretů a diváků spojených společným aktem divadla. Doufejme proto, že tato setkání, i když se odehrávají v suterénu staré budovy, budou i nadále nová a podnětná.

— al —

AMATÉRSKÉ DIVADLO AUTORSKÉ A POLOVIČATÉ

Divadlo Paleta, nový soubor OKD Prahy 6, se nedávno poprvé představilo premiérou hry svého režiséra Richarda Krause Slunečnice mezi tulipány. Představení velice sympatické snahou po novém výrazu a zároveň plně rozporů a protikladů lze chápat jako projev tzv. autorského netradičního divadla. Myslím si dokonce, že jde o projev do té míry typický, že platnost některých poznatků z tohoto představení lze rozšířit i na ostatní soubory zabývající se autorským divadlem. V tomto článku tedy nepůjde ani tak o rozbor konkrétního představení, jako spíše o pokus zobecnit některé polovičatosti projevující se v různé míře v řadě inscenací amatérského divadla zmíněného typu.

Režisér souboru Paleta prokázal především značnou diváckou zkušenost a znalost netradičního divadelnictví. Při vlastní tvůrčí práci jako by však nestačil strávit všechny své zážitky z představení našich profesionálních souborů podobného zaměření, a tak se mu jejich podněty do inscenace vrátily nepřetaveny tvůrčím procesem téměř ve své původní, jen méně dokonale podobě. Vliv profesionálních souborů netradičního divadla na stejně orientované amatéry je pochopitelný. Nejen v případě souboru Paleta býváme však svědky toho, že podnětné, ale přeci jen výlučné postupy profesionálů pochopí amatéři jako závaznou normu, od níž se nedokáží oprostit. Projevy eklekticismu, které se v některých pracích těchto souborů objevují, stojí pak v zásadním rozporu se samotnou podstatou autorského divadla.

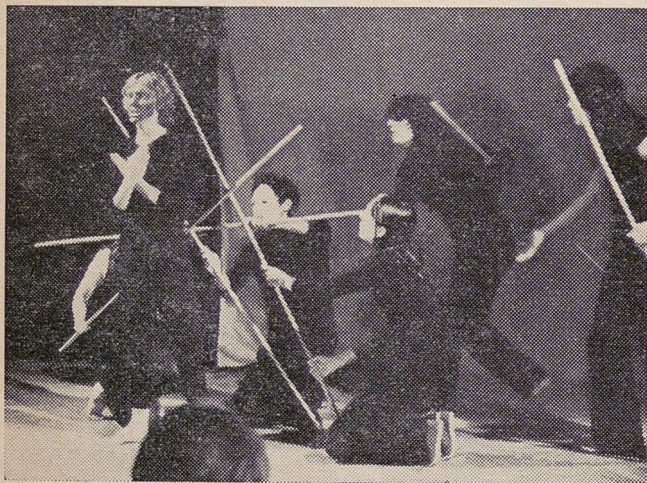
Důsledky eklekticismu se projevují u některých skupin autorského divadla také jako kompoziční a stylová nejasnost představení. Tak například režijní plán Slunečnice mezi tulipány shromáždil vedle sebe značně nesourodé prvky přebrané z různých tvůrčích postupů, také díky tomu se některé části představení kompozičně zhroutily zatěžkány stylovou všehochutí, snahou předvést vše, co výrazivo moderního divadla nabízí. Kompoziční a stylová nesourodost, náhodný, nelogický výběr prostředků (a to opět v obecnější rovině řady souborů) nesouvisí jen s nepřesně pochopenými principy montáže, ale spíše s téměř hmatatelnou snahou tvůrce po efektu. Něco podobného opět odporuje postulátu bezprostřední upřímné sebevypovědi autorského divadla.

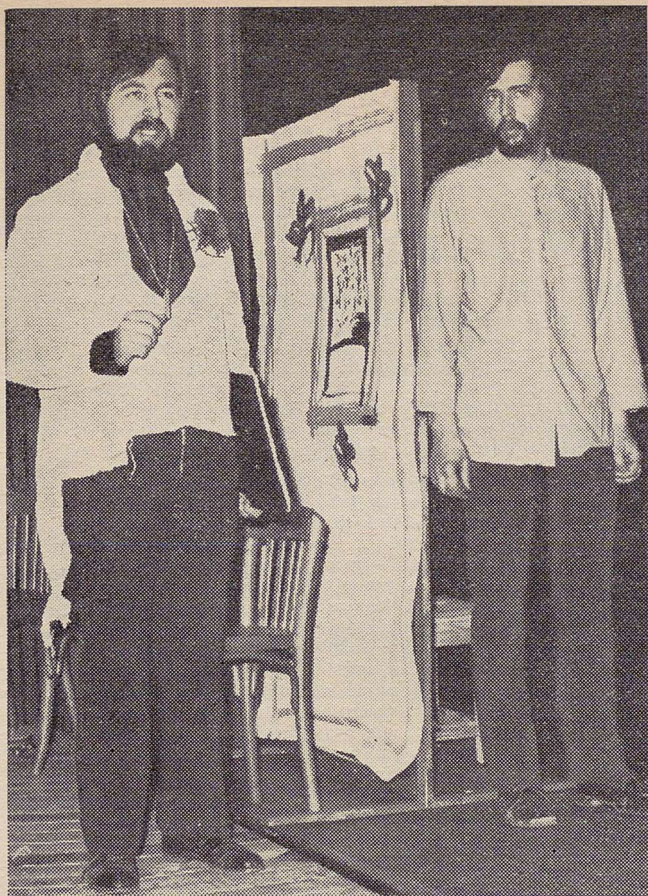
Mluví-li o sebevypovědi tvůrčího kolektivu, mám na mysli především to, že sdělení zprostředkované hercovým výrazem je reprezentací převážně jeho vlastních obsahů, nikoli obsahu, uloženého herci někým jiným (autorem, režisérem). V této souvislosti je zjevný rozdíl mezi autorským divadlem a divadlem neautorským, tradičním, v němž herec musí svou vlastní osobitost zcela nebo částečně potlačit, aby mohl sdělit to, co obsahuje jednou daná tematická struktura textu. Herec se mění v někoho jiného, přetělesňuje se. V autorském divadle zůstává sám sebou, nemusí tedy znát a ovládat techniku přetělesnění.

Proto slýcháváme dnes tvrzení, že právě typ autorského divadla by se mohl stát doménou amatérského divadelnictví. Amatér, který nebyl školen v technice přetělesnění, nedokáže ji většinou správně a spolehlivě použít. Pravděpodobně mnohem snadněji se dokáže naučit být na jevišti za sebe a sám sebou.

Podobného postupu ve vedení herce využívá řada režisérů amatérských souborů, použil jej i Richard Kraus v uvedené inscenaci. Každý herec interpretuje během hry

Studio pohybového divadla Praha: Staroegyptské knihy mrtvých





Divadlo Paleta uvádí Krausovu Slunečnici mezi tulipány. Foto J. Páv

několik postav, přičemž každou z nich vlastně jen naznačuje několika základními znaky. Režisér vědomě prohlubuje rozpor mezi autenticitou hercova bytí na scéně a nejasně konturovanými postavami, tím uvolňuje cestu novému bohatství významů. Díky této metodě dokázal R. Kraus vytvořit s převážně naprosto začátečnickým souborem velmi dobré představení.

Máme-li přesto při představeních podobných Slunečnici mezi tulipány někdy pocit herecké falešnosti, vyplývá to i z toho, že někteří interpreti prostě neodolají touze „hrát“. Zásadní omyl se však stává tam, kde režisér herci vnutí svou vlastní představu, udělá z něj režiséra pouze svého vlastního, režiséřského obsahu. Takto manipulovaní herci ztrácejí jistotu o smysluplnosti svého bytí na scéně a z rozpaků se utíkají k šaržírování. Tehdy můžeme hovořit o zneužití herce, celá inscenace se stává režiséřovou exhibicí.

V inscenaci Slunečnice mezi tulipány se tak projevila poloha, v níž se podle mého názoru dnes nachází podstatná část neprofesionálního netradičního divadla, totiž poloha oscilující mezi diletantismem a amatérismem. Amatér v divadle tohoto typu sice nemusí ovládat zvláštní techniky divadelního umění, měl by však rozhodně znát základy řemesla (v případě herectví např. zásady jevištní řeči). Bez těchto znalostí zůstává především diletantem, nikoliv amatérským umělcem, tedy neodborníkem, „nedoukem“ a ne tím, jenž „pětuje umění jako svou zálibu“ (citován slovník cizích slov).

Výkyvy mezi diletantstvím a amatérismem prostupují všemi složkami mnoha představení amatérských netradičních divadel. Díky tomu lze o nich vyslovit jen obligátní

divácký soud: „Mně se to líbilo, ale...“ V případě inscenace souboru Paleta byla řeč hlavně o tom „ale“. Proti němu stála v představení místa, v nichž se spontánně prosadila vlastní nápaditost tvůrců a která díky tomu byla skutečně dobrým divadlem. O to víc pak diváka zamrzí polovičatost, které se autoři představení dopustili a která zamlžila hezký zážitek.

Na nedůslednost je třeba upozornit, zvláště pozorujeme-li ji u řady souborů. Zbavit se polovičatosti je hlavním krokem na cestě od diletantství k takovému amatérismu, jenž se bude od profesionalismu lišit především tím, že tvorba nebude zdrojem obživy členů souboru.

Jan Vedral

BUDOUNOST DIVADLA DOMINIK

Divadlo Dominik založili jako samostatný amatérský soubor v roce 1975 členové Divadla pod lampou, hledající nový prostor pro své herecké vyžití. Divadlo Dominik byl pojem ještě z dob působení divadla poezie, dvojnásobného vítěze Wolkrova Prostějova, a proto veřejnost s napětím očekávala, jaké budou výsledky mladého kolektivu. Byly vytvořeny základní materiální předpoklady pro jeho činnost, zřizovatel Západočeský podnik služeb mládeže poskytl klubovnu ke zkouškám a jako scénu kavárnu s malým jevištěm. Prostředí, v němž se měla představení konat, i druh diváků do jisté míry od samého počátku ovlivňoval výběr repertoáru i samotný styl a tvářnost souboru. V průběhu dvou divadelních sezón, tj. do léta 1978, byly nastudovány tři hry — O'Henryho Úsměvy, Buninova Podivná hra a Čapkovy Apokryfy. Dramaturgický plán byl jasný — rozesmát diváka a zároveň nechat zaznít v plzeňském amatérském divadelnictví nový a osobitý tón. Sympatické na tvorbě mladé skupiny začínajících herců bylo, že se nezalekli ani nezvyklých forem představení. Po nesmělých a tápavých krůčcích si všichni členové Divadla Dominik začali uvědomovat, jakým způsobem chtějí hrát a bavit diváky i sami sebe.

Představením Cízleryových Brejlí, v němž dva protagonisté Jitka Rynešová a Jiří Hlobil rozehrávají s přirozenou samozřejmostí komediální duo krátkozraké dvojice při první schůzce na inzerát, získal soubor přízeň a důvěru diváků. Ale zahájení nové sezóny 1978/1979 přineslo zároveň některé podstatné změny. Změnilo se vedení Divadla Dominik, dramaturgie začala více přihlížet k potřebám a možnostem skupiny patnácti mladých lidí, převážně studentů, pomoc přinesla spolupráce se členy Divadla J. K. Tyla — režisérem Šaršem a herci Somešem a Neblechovou. Jedním z přání mladého souboru však nadále zůstává vychovat si vlastního režiséra i autora divadelních textů. Pro náročné cíle, které si soubor stanovil, je potřeba silné individuality aktuální. V plánech do budoucna se počítá i s tvorbou poetických pásem a s poezií vůbec. Předpokladem k úspěšné činnosti v této oblasti je především to, že členem Divadla Dominik je i profesor J. Řezáč, vedoucí souboru Jakoubek při gymnáziu ve Stříbře, trojnásobný vítěz Wolkrova Prostějova (naposledy v ročníku 1978).

Protože však pro předvádění poezie a divadla malých forem vůbec je velice důležité i prostředí a dosavadní scéna, kavárna Dominik s neustálou frekvencí přicházejících hostů a otevřeným barem a nedokonalou akustikou plně nevyhovuje, zůstává největším snem mladých herců a recitátorů — otevření vlastního divadla.

Jestli se z blížící hvězdičky na nebi plzeňského amatérského divadla stane stále, záleží především na práci celého souboru. Jedno je ale možno říci teď a nahlas: chuť a nadšení hrát členům Divadla Dominik nechybí, a to je záruka jeho budoucnosti.

Při všech hodnoceních přednášečova výkonu se vždy snažíme odlišit, co je dáno textem autora a co typické-
ho, zvláštního a osobitého vnesl do svého projevu před-
nášec. Zvuková realizace uměleckého textu by tedy měla
být především přiměřená jazyku autorova díla. To zna-
mená, že volba výrazových mluvních prostředků (styl
výslovnosti, rytmus, intonace) by měla být přiměřená
stylu daného textu.

Zachovat styl textu s ohledem na danou vývojovou etapu literárního díla, se zřetelem na individuální styl autora, je požadavek zdánlivě samozřejmý, ale v praxi poměrně málo vžitý. Je běžné, že se na přehlídkách uměleckého přednesu setkáváme s přednášeči, kteří stejným způsobem zvukově realizují tak rozdílné básnické zjevy, jako je třeba Neruda a Holan, Wolkar a Nezval, Seifert a Kainar. Jako by si někdy dostatečně neuvědomovali, že každé literární dílo má svébytnou výstavbu, na které se podílí řada dílčích složek. Tyto složky, počínaje vyjádřením základní myšlenky díla přes výstavbu jednotlivých básnických obrazů až k použití určitého, zdánlivě samozřejmého slůvka, tvoří jistou uspořádanou jednotu. Osobitý způsob vidění a zobrazení světa

STYL VÝSLOVNOSTI

je vyjádřen v každém literárním díle osobitým jazykovým stylem autora, který je jednak výrazem jeho osobního založení a životních zkušeností, jednak je podmíněn historicky a sociálně. Jazykový styl definujeme obvykle jako charakteristický způsob organizace, výstavby textu založený na výběru a využití jazykových prostředků (Základy české stylistiky, SPN Praha 1970).

Každý dobrý básník a spisovatel usiluje o nový pohled na život, na skutečnost, o její hlubší poznání — a tím také o nový způsob vyjadřování, o nový styl. V individuálním stylu každého autora pak existují některé rysy obecné, protože každý autor je svou tvůrčí činností zapojen do určitých historických a sociálních souvislostí; jeho styl je součástí určitého historického období, generace, literární školy apod. Z hlediska uměleckého přednesu by tedy mělo jít o soustředěnou pozornost přednášeče k textu, o umění pochopit charakter autora jazyka, příčiny výběru těch nebo jiných slov, způsob a smysl výstavby každého obrazu a každé věty, umění odhalit na základě rozboru jazykové výstavby smysl uměleckého díla, jeho ideové zaměření.

V procesu výstavby přednesu básně nebo prozaického útvaru hraje hlavní roli plné pochopení autorových myšlenek, které jsou zákonitě a přesně vyjádřeny jazykovou stavbou díla. Proto také všechny etapy práce s textem, počínaje od první, tj. od myšlenkového rozboru textu, jsou zároveň etapami, v nichž hledáme a zvládáme autorský styl. Jde o hledání procesů, z nichž se rodil neopakovatelný autorský styl. V souvislosti s hledáním jazykových zvláštností a charakteru stylu díla určeného k přednesu se zároveň rozhodujeme o výběru vhodného výslovnostního (mluvního) stylu.

Mluvíme-li při hodnocení uměleckého přednesu v porotách často o tom, že znalost spisovné výslovnostní normy, pravidel a zásad výslovnosti spisovné češtiny je základním předpokladem dobré úrovně kultury řeči při přednesu, nemáme tím samozřejmě na mysli nějaký ideál jednotné, uniformní spisovné výslovnosti. Vždyť už sama norma spisovné výslovnosti je nutně stylově diferencovaná. V kodifikační příručce *Výslovnost spisovné češtiny I* (1967, s. 12) je naznačeno její základní dělení. Mluví se tu o třech stylech spisovné výslovnosti: 1) o stylu základním, neutrálním, jaký můžeme slyšet z úst kultivovaného řečníka při nějakém veřejném mluveném projevu, 2) o stylu „nižším“, tj. běžném, konverzačním stylu, kterého užíváme v běžném denním styku za předpokladu, že mluvíme spisovným jazykem, 3) o stylu „vyšším“, slavnostnějším, s výslovností zvláště pečlivou a výraznou. Výslovnostní styly se od sebe odlišují ve

všech rovinách zvukové realizace jazyka: ve výslovnosti jednotlivých hlásek i hláskových spojení, ve zvukové realizaci celých slov (domácích i cizího původu), v přízvukování, v melodii věty apod.

V přednesu se samozřejmě objevují všechny tři výslovnostní styly mluvené spisovné češtiny, kromě toho pak ještě řada variant dalších, spisovných i nespisovných, zejména jde-li o text, při jehož ztvárnění autor využíval nebo přímo vycházel z hovorového jazyka, obecné češtiny nebo nářečí. Při přednesu se vlastně může objevit jakýkoli výslovnostní styl. To však neznamená, že výběr výslovnostního stylu může být libovolný. Výběr výslovnostního stylu musí být nutně v souladu především s celkovým stylem díla; uvnitř přednesu může být diferencován podle jeho jednotlivých složek.

V praxi přednesu to znamená, že jiný výslovnostní styl volíme při přednesu např. pateticky a monumentálně laděného obrazu minulosti, jak jej podává V. Vančura v Obrazech z dějin národa českého, jiný v některých Čapkových prózách, v nichž vychází z jazykových prostředků hovorových (např. Povídky z druhé kapsy).

Při výběru výslovnostního stylu je jistě důležité po-
suzovat styl díla nejen jako celek, ale i jeho jednotlivé
složky. Mít na vědomí skutečnost, že objektivní záko-
nitosti působení slova na čtenáře i posluchače spočívají
— zejména v poezii — v základu stavby obrazů. Básni-
cký obraz — spojení slov, jejichž prostřednictvím je vy-
jádřen — vyvolává konkrétní i emocionální představu
o předmětu, oživuje v mysli posluchače vizuální, sluchové
i hmatové dojemy. Každý básník přistupuje k tvorbě
svých obrazů jinak a využívá k tomu jiných jazykových
prostředků. Bývala např. obdoba, kdy poezie byla chá-
pána jako něco „nadzemského“ a neměla do ní přístup
slova všední, hovorové zabarvená, slova příslušející ja-
zyku lidovému. Teprve později probíjovali básníci (pře-
devším Neruda) vstup nové, s životem lidu spjaté te-
matiky a nové, pokrokové záměry ideové vyjadřovali
slovními a jazykovými prostředky přejímanými z jazyka
lidového, z jazyka všedního dne. Později se začal v poe-
zii využívat i slovník nářeční (Bezruč) a slovník mluvy
hovorové (Šrámek, Seifert). Dnes využívá poezie pro-
středků ze všech vrstev našeho národního jazyka. Ovšem
ve všech obdobích i dnes zůstává základem básnického
vyjadřování jazyk spisovný; všechny nespisovné, tvaro-
slovné i skladné jevy vynikají teprve na pozadí jazyka
spisovného.

Tuto skutečnost je třeba si uvědomit zejména při interpretaci textů, které čerpají ze zdrojů obecné češtiny, např. Kainara, Suchého apod. (také v překladech z Rictuse, Salingera aj.). Podíváme-li se podrobněji například na některé verše Kainarovy (Obelisk), které nám napovídají výslovnostní styl všedního dne, obecné českou výslovnost a intonaci, vidíme, že i zde je základem básníkovy vyjádření spisovný jazyk — a obecná čeština je využívána pouze jako prvek stylizační. Podle toho je třeba také volit výslovnostní styl, který rovněž vychází ze spisovné výslovnostní normy. Zvukových prostředků obecné českých lze využít jen jako prostředků stylizačních.

Omylem méně zkušených přednášečů bývá někdy také představa, že umělecký přednes je založený pouze na jakési individuální stylizaci mluvního projevu, a to bez zřetelů na výběr a styl daného textu. Domnívají se, že přednes může být emocionálně a esteticky účinný jen tehdy, bude-li se co nejvíce odlišovat od „normálního“ běžného mluveného projevu. Stylizace se tu pak nechápe jako záměrná volba výslovnostního stylu se zřetelem na styl daného psaného textu určeného k zvukové realizaci, jako funkční aktualizace, ale jako umělé a samočitelné stylizovaný jazykový projev. Říkáme tomu někdy laicky, že přednášeč recituje „tajemně“, „maluje hlasem“ nebo prostě že „předvádí své hlasové přednosti“.

Proti takovému způsobu přednesu mluví především ta skutečnost, že přednes je přece v prvé řadě činnost, v níž se obrací člověk k člověku, a proto i při přednesu musí být zachována základní komunikační funkce řeči: sdělnost, dorozumění. A toto dorozumění, tento v pravém slova smyslu lidský dialog může být silný a přesvědčivý jen ve své přirozenosti.

JIRINA NOVOTNÁ-HŮRKOVÁ

Malá metodika dětského divadla

Základní metody dramatické výchovy jsou improvizace a interpretace. Improvizace podporuje hlavně přizpůsobování si prostředí jedincem a rozvíjí jeho tvořivost, interpretace literárních předloh (poezie, prózy i dramatu) přispívá především k přizpůsobování jedince prostředím a kultuře, k osvojování dosud vytvořených hodnot, k výchově uměním a k umění. Oba tyto základní přístupy mají v dramatické výchově své místo.

Význam improvizace ve výchově spočívá v tom, že se hráč setkává se skutečným problémem, se situací, kterou opravdu musí rozřešit, tzn. musí se samostatně rozhodnout. Ocítá se tedy do značné míry ve stejné situaci jako v životě; „zadání“ situací může však být vedoucím řízeno a lze vypracovat i celé škály situací, do nichž by se hráč v životě nikdy nedostal. Vezmeme si nejjednodušší případ — reakci dětí na známky. Premiant umí reagovat na jedničky, podprůměrný žák na špatné známky, dítě průměrné má různou zkušenost, ale reakce rodičů je vcelku stereotypní, daná tím, zda jsou tolerantní nebo ambiciózní, zda mají oba stejný postoj apod. Ve hře si však premiant může vyzkoušet jak svou vlastní reakci na známky průměrné a špatné, tak odezvu rodičů. Je tu nespočet možností a dá se donekonečna zkoušet, co by to dělalo, kdyby... V tom tkví význam improvizace pro život jedince, pro jeho lepší pochopení sebe i druhých.

V improvizaci se setkáváme s nutností i možnostmi řešit situace po svém, bez návodu a závazného vzoru. Interpretace je neposkytuje. Maryčka Magdónova má jednu provždy daný děj, postavy, situace i text. Umožňuje dětem a mladým lidem zážitek situace, kterou neznají a bohuďák nepoznají, ale jejíž procítění a prožití je obohací. Jsou ovšem díla, která mohou být východiskem k improvizaci, a uvidíme, že i to se dělá. Ale pak ovšem je nutno vážit, nakolik a k čemu je které dílo použitelné. Improvizace má dále pro děti tu výhodu, že je nenutí hledat výraz k danému textu. Obojí vzniká současně, v organické jednotě, není tu problém přiměřenosti, odpadají otázky jako: Zvládne toto dítě Maryčku Magdónovu? Rozumí jí, je schopno vyjádřit její obsah? Bude na posluchače dobře působit, jestliže bude báseň přednášet dítě takto staré? V improvizaci nevzniká nic, co by bylo nad síly a chápání dítěte, je tu však nebezpečí opačné: že se zamíří příliš nízkou, že děti vyloví ze svých zkušeností a poznatků to nejvšednější, co mají už dávno zažito.

PROČ JE DŮLEŽITÉ IMPROVIZOVAT

Pak často vzniká něco jako dětská komunální satira — ošpané vtípky na okoukané situace. Do tohoto stadia se jistě dostane každý, kdo s dětmi začne improvizovat. Není to neštěstí, pokud to nebudeme považovat za konečné stadium a pokud s tím nepůjdeme před diváky. V této situaci může pomoci improvizace podle námětů z dobré literatury, v níž jsou každá postava, situace, zápletky ozvláštněny a jsou proto bohatší než námět účelově vymyšlený pro dramatickou výchovu.

Improvizace má ovšem četná úskalí pro vedoucí, kteří s ní nedovedou pracovat. Jako všemu, i improvizaci je nutno se učit, a to systematicky, promyšleně a neimprovizovaně. Nemohou s ní mít úspěch ani ti, kteří v její účinnost a opodstatněnost vlastně nevěří a jen podléhají módám, představě, že „porota to žádá“. Ukvapené a násilné zavádění postupů, které nejsou všem vedoucím vlastní; může věci jen uškodit. Neúspěchy budou přičítány na vrub improvizace, ne na vrub nezkušenosti a nepoučenosti těch, kteří se o ni pokoušejí. Než se někdo do improvizace pustí s dětmi, měl by si ji sám v praxi vyzkoušet na některém semináři nebo školení.

Neúspěšná bývá improvizace i tehdy, když se nezkušeným hráčům zadá úkol příliš volně a neurčitě, nebo když formulace podnětu není dost inspirativní pro děti daného věku či stupně vyspělosti. V práci s dětmi nebudeme téma formulovat jako „vztah generací“, ale „rodiče a děti“, nenecháme je tápat a vymýšlet nezajímavé a všední situace na téma „škola“, ale zadáme situaci konkrétní, např. „bojíš se písemky z matematiky, soused ti právě vysvětlil látku, začínáš ji chápat, když se dozvídáte, že je učitel nemocen“.

Vedle improvizací v pravém slova smyslu, v nichž se vytváří nějaký děj, nebo aspoň postavy a situace, užívají se v dramatické výchově ještě četné hry, v nichž se děj nebo postava nevytváří, nebo kde jsou celkem zanedbatelné. Mají blízko ke cvičením — etudám. S improvizací je spojuje práce bez literární předlohy a jejich průběh rovněž záleží na hráčích. Hovoříme tedy souhrnně o dramatických hrách a improvizacích. Existuje jich nespočet, a jen v Dismanově „Recep-

táři“ jich najdete na čtyři stovky. Jejich třídění není snadné, už proto ne, že při něm lze uplatnit celou řadu kritérií — jsou improvizace na námět (vedoucího, dětí apod.) a podle literatury, improvizace hromadné, skupinové, párové, sólové, a kromě toho mohou improvizovat všichni najednou, ale každý vlastně jako sólista, bez kontaktu s druhými. Jsou improvizace a hry pantomimické (beze slov), slovní nebo užívající jak řeči, tak výrazu tělem. Existují hry na sdělování různými zvuky mechanickými, nearticulovanými hlasovými projevy, umělou řečí, zástupným textem. Jsou hry s rekvizitou reálnou, zástupnou nebo imaginární; může být zadáno jen téma nebo děj. A konečně — ale vůbec ne v poslední řadě — lze improvizace a dramatické hry třídit podle toho, kterou složku osobnosti nebo psychickou funkci rozvíjejí. Je to třídění nejčastěji užívané (příště uvedeme příklady cvičení, her a improvizací podle tohoto dělení), přitom však je nutno mít vždy na paměti, že je málo cvičení jednoúčelových. Příklad: Ohmatávání předmětů poslepu — všichni sedí v kruhu, ruce za zády, oči zavřené. Vedoucí vloží každému hráči do ruky drobný předmět, každý ho má poznat hmatem a pojmenovat jej — cvičení rozvíjející hmat a uvědomování hmatových vjemů. Varianta: každý hráč má předmět poznat a charakterizovat jej opisem, aniž ho jmenoval, spojit s osobní vzpomínkou apod. — citový vztah k předmětu. Jiná varianta: každý hráč svůj předmět přesně popíše (délka, šířka, výška, tvar, povrch, tvrdost aj.), ostatní jej poznávají podle popisu — představivost. Další varianta: vyprávění příběhů spojených s předmětem — fantazie. A tak dále. Tvořivý vedoucí z toho dokáže udělat s nápaditou skupinou třeba inscenaci. Ale také může dát na začátku práce se skupinou záměrně neurčitou instrukci a sledovat, který z hráčů jen racionálně určí předmět, komu se to nezdaří, kdo umí fabulovat, kdo preferuje citové asociace apod. Ovšem než vedoucí předstoupí s touto hrou před děti, musí vědět, co jí bude rozvíjet, tj. kterou z variant zvolí. A jestliže v průběhu lekce zařadí další variantu, s níž zpočátku nepočítal, a již reaguje na situaci vzniklou při hře, pak zase musí vědět, která to je a proč. Improvizují děti, vedoucí se pečlivě připravuje.

EVA MACHKOVÁ

Literatura k 3. a 4. části: M. Disman: Receptář dramatické výchovy, SPN 1976; E. Machková: Dramatické hry a improvizace, Středočeské KKS 1978

PETER KOVÁČIK:

RECESE

Ze zvukového záznamu slyšíme rozhovor dvou mužů, kteří se vsadí o večeři, že každý, koho jménem VB telefonicky předvolají na Veřejnou bezpečnost, se tam dostaví, protože každý má nějaké to maslo na hlavě. Tento názor se ukáže jako správný. Druhý den v jedenáct hodin dopoledne se v úřadovně VB sejde společnost šesti lidí. Děda Beňačka, který přišel místo svého syna, doktor, ředitel Bukony inženýr Rybnický, barmanka, taxikář a zámečník Dubský. Kapitán posílá všechny domů, protože nemá žádný záznam o jejich předvolání, ale než všichni odejdou, zjistí doktor, že mu někdo z otevřené tašky vzal morfium. Kapitán začne krádež vyšetřovat. Když odejde do vedlejší místnosti ověřit totožnost přítomných, označí taxikář Dubského jako zloděje, protože seděl vedle doktorovy tašky. Podezřelá je i barmanka, která seděla z druhé strany. Ale ta vysype obsah své kabelky a svlékne se do spodního prádla, aby prokázala svou nevinu. Dubský svou vinu popírá, ale není mu to nic platné, protože ředitel a barmanka, kteří ho znají, prozradí, že byl trestán za krádež peněz v Mototechně. Všichni teď nutí Dubského, aby se přiznal. Ale Dubský nesouhlasí, aby byl vyšetřován lidmi, kteří, ač trestáni nebyli, jsou možná horší než on. Obviní ředitele z kariérismu, taxikáře, že okrádá zákazníky, doktora, že je tajný anděličkář, barmanku, že okrádá hosty i podnik, v němž je zaměstnána, a dědova syna, že staví soukromníkům chaty z materiálu na družstevní byty. Nátlak na Dubského se ještě zvětší, ředitel mu dá facku a taxikář ho začne bít. Jen děda protestuje proti takovému jednání. Když se kapitán vrátí, Dubský, který je na pokraji sil, přizná, že morfium vzal a vyhodil je oknem. Kapitán propustí dědu, barmanku, ředitele a taxikáře. Ale děda nechce jít domů, protože rodina jeho syna, u níž žije, se k němu chová surově. Prosí kapitána o přijetí do domova důchodců. Ale při sepisování protokolu se doktor dozví, že zapomněl morfium v ordinaci. Rozzlobený kapitán vyhazuje doktora i Dubského, ale Dubský napadne kapitána nožem, který tu zapomněla barmanka. Vracející se barmanka zabrání Dubskému v útoku na kapitána. Je překvapena, když se dozví, že Dubský morfium nevzal. Dubský žádá, aby byl zajištěn buď pro napadení, nebo pro krádež barmančina nože. Ale kapitán odmítá. Vysvětluje Dubskému, že člověk musí žít mezi lidmi, i když se mu někdy zdá, že to není možné. Barmanka nabídne Dubskému místo

šatnáře v baru a Dubský, který už nemá jinou možnost, přijímá. A mužský hlas v telefonu se ptá kapitána, zda přišli všichni pozvaní.

Hra současného slovenského dramatika se odehrává 12. května 1978 od 11 hodin dopoledne v kanceláři obvodního oddělení VB. Má 7 mužů, 2 ženy a 2 mužské hlasy. Velké role jsou: kapitán VB, děda Beňačka (70 let), doktor Dubský (asi 30 let), ředitel, taxikář (38 let), barmanka (asi 35 let). Malé role: paní Zuzana (asi 35 let), strážmistr VB. Přeložila Valéria Sochorovská. Vydala DILIA.

RUDI STRAHL:

NEJSME V CHICAGU aneb JAK SI UKRÁST VLASTNÍ HODINKY

Na stanici VB v malém východoněmeckém městečku vládne nuda, protože místní zločinnost se rovná nule. Nejzoufalejší je z této skutečnosti praktikant Holms, který musí svou odbornou přípravu ukončit diplomní prací o nějakém případu z praxe. Na radu náčelníka vyleje Holms své zkomoucené srdce bývalému slavnému kasaři Pinkasovi, který své stáří tráví v místním domově důchodců. Pinkas Holmsovo zoufalství chápe, protože je také zoufalý. Kdykoliv se chce, jako jiní, pochlubit svou minulostí — a byla to minulost slavná — je svým okolím umlčován s poukazem na to, že si trest odpykal a jako řádný občan nemá co vzpomínat na takovou minulost. Pinkas by se rád znovu proslavil, ale také by rád pomohl Holmsovi. Proto napíše svým dvěma bývalým kumpánům Kuřeti a Nebozezovi, aby přijeli do městečka a pomohli mu. Při dojemném setkání tří kasařů polétech dostane Pinkas konečně nápad, co počít. Před půlnocí se kasaři sejdou u pomníku hraběte z Hohenlohe a ukradnou jeho sochu, která se tvářila jako z kovu, ale ve skutečnosti je jenom sádrová. Při činu jsou vyplašení bdělým Holmsem, ale přece jen se jim podaří utéci i se sochou. Pinkas má zraněný kotník a Holms nepříjemnost, protože při nočním překvapení vystřelil. Druhý den vyšetřuje náčelník krádež sochy. Pachatele nemusí hledat, protože se sami dostaví na stanici VB. Na pomoc Pinkasovi přijde i jeho ctiželka, důchodkyně Hermína, bývalá soudkyně, nyní rovněž v domově důchodců. Na únos sochy má svůj názor: národní výbor ji měl odstranit už dávno. Téhož mínění jsou i vyšetřovatelé. Když se z výpovědí pachatelů zjistí, že socha nebyla ani zničena, ani ukradena, ale jen přemístěna do místního muzea, rozhodne náčelník, že vlastně jde o neplánovanou brigádu v akci Z. Pinkas, Nebozez a Kuře jsou smutní — jakápak sláva z akce Z. Smuten je i Holms — o neplánované brigádě nemůže psát diplomní práci.

Protokol je zničen a hozen do koše. Vlastně není hozen do koše, protože koš zmizel. Někdo ho ukradl! Konečně případ!

Komedie současného východoněmeckého dramatika přeložená a volně upravená Karlem Burešem má 9 obrazů odehrávajících se ve třech dekoracích [služebna VB, pokoj v domově důchodců a u pomníku]. Hraje v ní 11 mužů a 2 ženy. Velké role jsou: Holms (25 let), Pinkas (70 let), Nebozez (65 let), Kuře (70 let). Střední role: náčelník (55 let), desátník Blažíček (35 let), důchodce Kapitán (70 let), Tonánek (75 let), doktor (45 let), paní Hermína (60 let). Epizody: tetka (60 let) a 2 uhlíři. Vydala DILIA.

Jarmila Černíková

ZÁPISNÍK



Za Josefem Gebouským

S bolestí jsme na sklonku roku 1978 přijali zprávu, že navždy odešel nositel Zlatého odznaku J. K. Tyla, obětavý divadelní ochotník, režisér, herec, čestný předseda OV SČDO v Lounech Josef Gebouský. Patřil k oněm věrným gardě ochotnických nadšenců, pro něž je divadlo nepostradatelným chlebem, kteří mu věnují všechny své síly a nezastaví se před žádnou obětí. Thálii se upsal již jako mladík. V rakovnickém souboru se podílel nejen na inscenacích činoherních, ale pro svůj působivý baryton absolvoval i mnohá operní díla tohoto proslaveného souboru. Po osvobození přichází do Žatce, kde jako dentista pomáhá budovat zdravotnický úsek. Většinu svého volného času opět věnuje ochotnickému divadlu. Je to právě on a několik dalších žateckých nadšenců, kteří již v létě 1945 zakládají ochotnický soubor J. K. Tyla a na podzim zahajují činnost. J. Gebouský se projevuje nejen jako schopný herec, ale především

jako dobrý režisér a vychovatel mladého divadelního dorostu. Žatečané nikdy nezapomenou na jeho Peruccia ze Shakespeara Zkrocení zlé ženy ani na řadu razových postavíček z her veseloherního žánru. Ještě v loňském roce uváděl soubor J. K. Tyla jeho poslední režijní práci, inscenaci Dietlovy hry Pohledte pokusně... Žateckým ochotníkem zanechal velice cenný odkaz také v kronice souboru J. K. Tyla, kterou vedl a v níž zaznamenal úspěchy i potíže, hlavně však elán a obětavost žateckých ochotníků při rozvíjení divadelní činnosti.

Přítel Gebouský nezustane živý jen ve vzpomínkách lounských ochotníků a svých žateckých kolegů, kteří si budou připomínat jeho klidný úsměv, dobrácké rady a ochotu kdykoli pomoci, ale jistě i v srdcích široké obce severočeských divadelních amatérů, s nimiž se poslední léta za svého pobytu u syna v Liberci setkával jako funkcionář KV SČDO, jako člen porot a účastník mnohých přehlídek a soutěží. Ať nad jeho jménem navždy rostou květy!

E. Kaderková

Pardubický seminář

Koncem minulého roku se uskutečnil v Pardubicích v prostorách OK Na Drážce seminář ka divadlům malých jevištních forem, pořádaný pod patronací ČÚV SSM. Měl z menší části teoretický a z větší části praktický charakter. Zúčastnilo se jej více než tři desítky zástupců mladých amatérských souborů z různých koutů Čech i Moravy. Aktivní (především herecká) účast všech seminářů při práci nad danými texty byla na tomto setkání sympatickou podmínkou; pasivita a schovávání se v davu byly předem vyloučeny. Po úvodních informativních přednáškách obecného či teoretického charakteru (ing. J. Čejka z ČÚV SSM, arch. J. Benda z SDS, Z. Potužil a V. Just z pražského Rubinu), kde se tu více tu méně hledanými výrazy pokusili jednotliví přednášející vymezit téma (co je to netradiční autorské divadlo a DMJF a v čem vlastně spočívají jejich odlišnosti od převládajících postupů tzv. kamenných divadel), následovalo dobrovolné rozdělení seminářů do tří pracovních skupin. Zaměření jednotlivých lektorů (Sv. Vála, Miki Jelínek, Vl. Just), jakož i samotné zaměření textů, s nimiž se pracovalo (Prévert, Kainar, bří Justové), se ukázalo jako adekvátní především z toho důvodu, že zhruba postihlo vývojové tendence DMJF v 70. letech — od postupů poetické jevištní stylizace až k volnému improvizovanému,

kabaretnímu jevištnímu projevu. Charakteristické bylo v tomto směru zejména zakončení celého semináře, které spočívalo ve vzájemné a žánrově pestré konfrontaci půldruhdenní práce jednotlivých skupin. Podobných pracovních seminářů není nikdy dost.

—rj

Ediční počin

Středočeské krajské kulturní středisko vydalo v r. 1978 dvoudílné Monology 20. století, sestavené Marií Borešovou. Jde o ediční čin, který bude velmi užitečný pro mnohé amatérské vedoucí či režiséry souborů i jejich členy, pro všechny ty (i z řad studentů), kteří hledají základní informace či orientaci ve složitě typologicky rozlehle a rozrůzněné dramatiky našeho století. Sborníky uvádějí — v abecedním pořádku — osmaosmdesát autorů z celého světa; každý je představen biografickou manžetou (v níž nechybí ani autorská vyjádření) s bibliografickým přehledem publikovaných her a promlouvá pak — což je hlavní — ústy některé ze svých postav (Albee například Martou z Kdo se bojí Virginie Woolfové, Brecht Juditou Keithovou ze Strachu a bídy Třetí říše, Majakovskij Dámost z Mysterie-Buffy a Prisyptinim ze Stěnice, Jan Očenášek Esterou z Romea, Julie a tmy, Werich Maxmilánem Lampou z Tety z Bruselu, Tennessee Williams Jimem ze Skleněného zvěřince apod.). Cenný je jmenný rejstřík postav a také obrazová příloha s portréty většiny zastoupených autorů v konci každého svazku. Snaha přiblížit světovou dramaturgii prostřednictvím jednoho sta slavných či méně slavných monologů, zmiňovaná v úvodu jako cíl publikace, se doufáme nemine účinkem u čtenářů a zájemců.

jak

Novovělnický divadelní podzim 1978

V okrese Jindřichův Hradec má ochotnické divadlo bohatou tradici a neméně rušnou přítomnost. Svědčí o tom i to, že do okresní přehlídky v Jilmu se poslední léta hlásilo více souborů, než bylo možné umístit, a tak řídící orgány rozhodly rozdělit přehlídkové soubory do dvou kategorií a uspořádat přehlídky dvě. Vítězem přehlídky v Jilmu 1978 se stal divadelní soubor JZD Deštná se hrou J. Korbela Sousedé. V Novovělnické soutěži soubory z kategorie vespolejších. Palmy si z prvního ročníku Novovělnického divadelního podzimu po důkladném posouzení odbornou porotou odnesly

v uvedeném pořadí všichni zúčastnění — soubor Jablonský z Jindřichova Hradce za inscenaci Gogolova Revizora, soubor Tyl MěOB z Dačic za inscenaci hry M. Cervantese Sto dukátů pro Juana a domácí soubor KP ROH z Nové Včelnice, který uvedl Drdovy Dalskabáty. — Pro domácí soubor, který se role hostitele ujal velmi dobře, byla celá akce odměnou a pro hostitelkou obec vyznamenáním, které si zasloužil. Novovělnické ochotnictví má více než padesátiletou historii a i dnes, třebaže obec není nikterak velká, má z čeho vybírat divadelnický dorost. Organizátoři akce (OOR, OKS a KP ROH v místě) již nyní chystají ročník druhý a přemýšlejí o jeho náplni a zlepšení.

F. Růžička

Vyznání divadlu

Jaroslav Vlach, bývalý odborný knihovník FF UP v Olomouci, je autorem stovek novinových a časopiseckých článků o ochotnickém divadle na Hodonínsku, publikace Ochotnické divadlo, hudba a zpěv v Žarošicích 1747—1970, kterou vydal Městský spolek v Brně a vlastivědný kroužek KK MNV v Žarošicích, je spoluautorem expozice divadelnictví v místním Památníku obce apod. Ke svým pětadesátinám vydal tento dlouholetý herec a režisér vlastní nákladem (tisk Služby Šumperk) dvanáctistránkové Vyznání divadlu. Vzpomíná v něm na své začátky na Hodonínsku, okouzlení amatérskou scénou, na autory, herce a repertoár v letech 1923—1933 v tomto okrese. Pečlivě sestavené a živě napsané vzpomínkové vyznání má kouzlo dobového dokumentu.

vrt

V Mýtě na zaskoku

Přípravu inscenace Mihurovy hry Maribel a podivná rodina, pro kterou se rozhodl vysokomýtský soubor ZK Karosa, provázela celá řada nesnází. A když těsně před premiérou odpadla představitelka Doni Pauly, zdálo se, že představení zkrátka nebude.

Ohrožené představení zachránil obětavý zaskok K. Slonkové z dramatického odboru Sokola Bohdaneč, který tuto komedii nedávno nastudoval. A tak se v premiérovém sále ve Vysokém Mýtě objevil celý bohodanečský soubor v čele s režisérem V. Dvořákem, všichni byli zvědaví na to, jak tu „jejich“ komedii v Mýtě udělali.

V besedě po představení si sedli k sobě režiséři F. Majer a V. Dvořák, obě představitelky Maribel — bohodanečská J. Janebová a vysokomýtská J.

Sehnalová, našly se i ostatní dvojice představitelů celé té podivné rodiny. A hodnocení? Konfrontace dvou přístupů ke stejnému textu byla užitečná pro oba soubory.

jm



HRÝ PRO DOSPĚLÉ

- Š. M. Sokol: Samotář (8 m, 4 ž)
P. Hacks: Adam a Eva (4 m, 1 ž)
V. Šukšín: Besedy pod jasným měsícem (8 m, 7 ž)
Č. Ajtmatov: Jasmínku můj v červeném šátečku (13 m, 4 ž)
K. Obidniak: Erotický triptych (I.: 1 m, 1 ž; II.: 3 m, 1 ž; III.: 1 m, 2 ž)
H. Lovinescu: Vlastní životopis (10 m, 4 ž)
L. Hellmanová: Podzimní zahrada (5 m, 7 ž)
R. Lošťák: Dům, kde nesněží (6 m, 5 ž)
J. Solovič: Pozor na anděly (5 m, 4 ž)
A. Máša: Rvác (12 m, 3 ž)
O. Šafránek: Stěelba na reklamního textaře (5 m, 3 ž)

HRA PRO MLÁDEŽ

- L. Ustinov: Město bez lásky (7 m, 2 ž)

Amatérská scéna, ročník XVI (Ochotnické divadlo, ročník XXVI), číslo 3, březen 1979.

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

© Panorama, Praha, 1979

A PŘECE SE TOČÍ

Je zvláštní pocit psát o souboru, který co nevidět přestane existovat, neboť se jeho členové na jaře po maturitě rozejdou, a o hře, která se už asi nikdy nedočká dalších repríz, a kterou zná jen hrstka diváků. Přesto však stojí za to pročíst si alespoň ukázky této hry či lépe divadelního scénáře. Nejen pro zajímavost. Ale možná i pro kousek inspirace. A docela určitě pro utvrzení nebo také rozšíření vlastních představ o tom, co všechno může patřit do škatulky nadepsané divadlo malých jevištních forem či netradiční autorské divadlo.

A když už je řeč o tom netradičním divadle. Někdy je člověku až líto, že atmosféra jednotlivých inscenací je většinou tak nepřenosná, tak neopakovatelná, tak nerozlučně spjatá s určitými lidmi a určitým prostředím a určitou dobou. Že totéž, co dnes dovede nadchnout a má tolik co říci, jindy, jinde a z jiných úst bude hluché, nebo spíš němé. Přesto však — i s vědomím tohoto rizika — otiskujeme části scénáře představení A přece se točí, jehož autorem, režisérem a protagonistou je Jaroslav Dušek, student jednoho pražského gymnázia.

Věčné téma zápasu člověka o pravdu nesvedlo našťastí autora ani k mentorování, ani jej nesvážalo svou vážností a nesmírnou obsažností, která mohla vést k jistému chaosu a roztržistosti. Odmyslíme-li si některé zanedbatelné nedostatky (např. letmá sklouznutí do lacinějšího vtipkování), jde o text svým způsobem skutečně kvalitní. K jeho největším kladům patří promyšlená stavba. Dějová linie je sledována sice nenásilně, s častými „odskoky“, ale zato vytrvale až k dramatickému závěru. Tím se podařilo uchovat silný myšlenkový náboj a zároveň podat nezjednodušenou osobní výpověď o nejednoduchém světě. K tomu přispěly i rychle se střídající, suverénní přechody od vážného k hravému, kvalitní a organicky začleněné původní písničky (hudba M. Zbrožek), citlivé kombinování všech možných prvků z nejrůznějších soudků inscenačních postupů... V tomo výčtu by se dalo ještě dlouho pokračovat. Místo toho však na závěr raději slova Jaroslava Duška: „Scénické poznámky jsem omezil na minimum, protože si myslím, že jenom zdržují ve čtení a stejně se jim nepodaří navodit atmosféru živého představení. Berte to trochu tak, jako byste si místo poslechu koncertu pročítali partituru. A vězte, že divadelní scénáře by se vůbec neměly číst. Děkuji za případné pochopení.“

E. Komárková

UKÁZKY:

I.

[Jeviště ve tmě, uprostřed malý stolek, na kterém hoří svíčka. Za stolek Fyzik a Petr — ruce jako při vyvolávání duchů. Stolek se nadzdvihne a udeří o zem]

FYZIK A PETR: A přece se točí. [Fyzik sfoukne svíčku, v tu chvíli se rozsvítí na jevišti]

FYZIK: To byla, jak nám právě in medias res sdělilo médium, poslední slova, která kdy vyřkl světoznámý fyzik Holileo Holiday, který...

PETR: Holileo Holiday, ovšem s baronským titulem on ice.

FYZIK: Správně.

FYZIK A PETR: Holiday on ice!

FYZIK: Dneska je už skrčevá

jméno světoznáměj. Ale jenom díky jménu.

PETR: A nebyl. Musel se vypracovat.

FYZIK: A čím?

PETR: Vynálezem ledu.

FYZIK: Kterej propaguje ten americkéj fan-klub se svou každoroční letní revuí. Tím se vypracoval, to je pravda. Jenže víš přece, jak to pak dopracoval?

PETR: Jenom matně.

FYZIK: To jsem si moh myslet. Jméno znáš, ale co se za ním skrývá, to nevíš.

PETR: A ty snad jo?

FYZIK: Já jo. A nechci si to nechat pro sebe, protože to si Holiday nezaslouží, aby se o jeho osudu mlčelo.

PETR: O něm by se možná mělo učit.

FYZIK: Ale teď jde o to kde?

PETR: Na školách, přinejhorším.

FYZIK: A právě proto jsme zde my, milé děti, abychom vám vyjevili pravdu o světoznámém fyziku Holileo Holidayovi...

PETR: ...on ice.

FYZIK: ...on ice, jehož věta [společně s Petrem] a přece se točí (sám) by měla vstoupit do dějin. A to nejen do dějin filozofie, ale do dějin... vůbec. Charakterizuje totiž obrovskou fyzikovu víru v jeho životní objev — vynález [společně s Petrem] setrvačníku. [Následuje píseň. Fyzik počítá na kalkulačce, výpočet si ověřuje na počítadle]

FYZIK: Pi. Tři celé čtrnáct. Heurékal! Konečně mám setrvačnk. Sedmiletá práce korunována kýženým úspěchem! Děti si budou moct hrát se zdokonalenými autíčky. Setrvačnk udrží motor v chodu i po přerušení působení vnější síly. Setrvačnk je základ všeho. Ach, zdokonalte setrvačnk a dostanete perpetuum mobile. V setrvačnosti je budoucnost. Až se naučí lidé žít setrvačně, budou konečně šťastni. Někteří to dokonce umějí už dnes. Ach kdybych tak mohl seznámit se svým vynálezem celý svět. Nebo aspoň Karolínu. Konečně si jí budu moct vzít. Tak rád bych jí zatelefonoval, ale nemohu. Telefon ještě nebyl vynalezen. Budu se muset zeptat Bella a Sebastiana, co se s tím tak babraj. Už je hotov třídní telefonní seznam a přístroj nikde. Tak je to dneska se vším. Vlastně ne, málem bych zapomněl. Přece v A. S. Popovicích vynalezli dávno telegraf. Ano, bezztrátová telegrafie, to je ono. Seznámím s vynálezem celý svět. Celý svět bude chtít být setrvačný. A jednou možná bude. [Na scénu vejde Petr s kazetovým magnetofonem v ruce. Fyzik si také bere magnetofon]

FYZIK: Á, souse, to nám scházelo. [Oba pustí magnetofony, následuje rozhovor z magnetofonových pásků]

PETR: Dobrý den, souse.

FYZIK: Dobrý, dobrý.

PETR: Tak co, souse?

FYZIK: Nějak bylo, nějak bude. A u vás, souse?

PETR: Smrádek, ale teploučko.

FYZIK: A ta dcérka, ta je vaše?

PETR: Malá, ale naše. [Konec mg. záznamu. Petr odchází]

FYZIK: A jednou možná se

trvačný bude. — Tak mluvil v den dokončení vynálezu Holiday.

KAROLÍNA [vejde]: Téhož dne v pozdní hodinu večerní, dalo by se říci přímo v hodinu noční, přišel rozzářený Holiday za svou Karolínou, za Karolínou, kterou hodlal pojmout za svou choť. Velký fyzik si nejprve odkašlal.

FYZIK: Ohm, Ohm. Ahoj, Karolí!

KAROLÍNA: Kdes byl tak dlouho, Holý Leo?

FYZIK: Neříkej mi Holý Leo, víš, že to nemám rád.

KAROLÍNA: Tak Holileo. Kdepaks byl, miláčku?

FYZIK: Což ti z A. S. Popovic netelegrafovali?

KAROLÍNA: Měla jsem špatný příjem. Soused rušil vodní dýmku.

FYZIK: Tak ty to ještě nevíš?

KAROLÍNA: Ne. A co?

FYZIK: Přece můj vynález, Karli. Můj vynález je hotov!

KAROLÍNA: Snad ne setrvačnk, na kterém pracuješ po celou naši známost?

FYZIK: Ano, ten!

KAROLÍNA: Pak o něm nechci nic slyšet. Nechci už o ničem nic slyšet. Musím ti to říct, Holileo. Rozcházím se.

FYZIK: Ve výpovědi?

KAROLÍNA: Ne. S tebou, Holileo.

FYZIK: Se mnou? A proč?

KAROLÍNA: Už tě nemiluju. [Holiday jí chce uchopit do náruče. Karolína však uteče]

FYZIK [pozoruje svou prázdnou náruč]: Ach, Karlo, vrať se. Ty mi tu tak chybíš.

II.

PETR: Jo, jo, problémů je dost.

FYZIK: Ano. A právě tady máme takovej problém...ono to sem možná tak nějak nepatří, ale my to ze sebe musíme dostat. Musíme pohovořit o indiánských problémech.

PETR: My si totiž s jedním Indiánem dopisujeme. Dneska si už můžete dopisovat s kdekým.

FYZIK: A právě Indiáni mají obrovské problémy.

PETR: A největší problémy mají Indiáni ve městě.

FYZIK: Protože jsou zvyklí na život v přerii a...a co bychom tady tak planě hovořili, když můžeme vzít konkrétní příklad — myslím ty dvojčata a navíc bratry...

PETR: Ilči a Hatatitlá.

FYZIK: Ty budeš Ilči, protože jseš vraník. [Petr je tmavovlasý, Fyzik světlavý]

PETR: A Hatátitlá vraník nebyl?

FYZIK: Byl, samozřejmě, proto ho taky hrají já. Říkal jsem přece, že byli dvojčata. Oni si byli natolik podobní, že si někdy sami sebe pletli, takže když si mysleli, že vedou dialog, tak trpěli samomluvou. — Tak Hatátitlá je ve městě, Ilči v rezervaci.

PETR: Jakto? Vždyť byli bratři.

FYZIK: Ano, ale přece ta pohnutá historie jejich života, jak se jednoho dne z čista jasná...

PETR: ačkoliv bylo zataženo

FYZIK: ale o to víc to bylo takové

PETR: mysticky tajemné.

FYZIK: Ano. Když se z čista jasná narodili v nejchudším tee-pee z vesnice, v tee-pee, které mělo jenom jednu stěnu, aby to ladilo s ostatními stany, a zbytek prázdnou a návětrná strana a severák, severák a nahoře tam prej visel prejt a meluzína tam měla přé a celé to bylo takové francouzské. A právě tam se narodili, jako by z nebe spadli. A když je poprvé uviděla matka, řekla: buďto jsem opilá, nebo mám dva. Ale kluci se měli čile k světu a hned se dali do jídla. Jak tak papali, dívala se na ně matka a povídala si: papá, papá.

PETR: Vtom přišel táta.

FYZIK: Jako na zavolanou. A rovnou povídá nářečím: was ist denn los? A hned to překládal, protože voni mu doma špatně rozuměli: Muti, kde být ten los, co mi včera stělit šaman?

PETR: Vatti, já to uvařila a ty kluci to snědli.

FYZIK: Mutti, himmel herrgott, himmel herrgott, vždyť zejtra je slosování. A kdo mi co teď dá? Mutti, takhle by to nešlo, jeden z těch kluků musí z tee-pee.

PETR: Vodkad?

FYZIK: Vocad!

PETR: Ta matka, aby nemohla bejt pozdějc nařčená z nadřezování, si říkala: nejradši je rozpočítám. Vzala tu známou mysliveckou říkanku elce pelce do krmelce a na jednoho to padlo. Ale vona nevěděla na kterýho.

FYZIK: To bylo na Hatátitlu.

PETR: Víš to určitě?

FYZIK: Vždyť ho hrají. Matka teda vzala Hatátitlu a nesla ho. Vona vůbec celá tahle situace pro ni byla obrovský štěstí, protože ta matka neměla ještě svoje indiánský jméno, ona byla takový člověk beze jména. A jak toho kluka nesla, nevěděla co s ním, když vtom se před ní objevil potok a v něm ryby. Vona ho tam ho-

dila, zavolala ryba ná, ryba ná! a už jí to zůstalo.

PETR: Kluk byl dřevo, tak plaval a doplaval až do města [...]

FYZIK: Tak Hatátitlu máme ve městě. Ilči je v rezervaci, ale nelíbí se mu tam. Proto píše inzeráty do novin.

PETR: Z REZERVACE DO VÝROBY

FYZIK: ZAUČÍME, VYŠKOŮLÍME

PETR: INDIÁNI HLEDÁNI

FYZIK: ALE NENALÉZÁNI — takhle to stálo v záhlaví tohoto listu. A Ilči se pořád divil, proč mu nikdo neodpovídá.

PETR: Ty se divíš? Vždyť psal kouřovým písmem.

FYZIK: To je pravda, takže čtenáři, když ty noviny otevřeli, udělali (předvádí otevření novin a zakucká se), ale v Hatátitlově něco z Indiána zůstalo. Von se sice taky zakuckal, ale pak začíchal a poznal Ilčiho rukopis

PETR: kouřopis

FYZIK: jo, a pochopil, že Ilči chce asi pozvat do města.

PETR: Voni totiž Indiáni směli z rezervace do města jenom na pozvání.

FYZIK: A Hatátitlá Ilčiho skutečně pozval a Ilči přijel a srdečně se přivítali. Ilči!!! [Rozpřáhne radostně ruce, Petr zůstane nehnutě stát] Takhle se uvítali a Hatátitlá povídal: Ilči, to jsem rád, že tě zase vidím. Vlastně oni byli dvojčata, tak možná říkal: to jsem rád, že se zase vidím, ale takhle snad nevypadám. Ilči, prosím tě, ty být teď ve městě, ty musíš dodržovat všechny předpisy, neboť tobě se něco stát. Tam, Ilči, zákaz parkování — tam nesmíš jít párek. Tam škrtnutá trumpeta — tam žádná ohnivá voda, tam no smoking — tam nesmíš jít ve smokingu a tady nejdůležitější věc, Ilči, zebra. [Ukazuje na zem]

PETR: [naznačuje, že si sundává ze zad luk a napíná ho]

FYZIK: Ilči, kuš! Vlastně luk! Chovej se jako Indián. [Petr znovu napíná luk] Ale kuš, luk! Chovej se jako člověk ve městě. To být asfaltová zebra jako asfaltový holub. Znáš asfaltový holub? Na něj se střílet. [Petr znovu napíná luk] Ale kuš, luk! Na zebra nestřílet. Ta být přechod pro chodce, tudy chodit lidi. [Petr vykročí] Nechodit. Chodit jenom někdy. Ilči, vidíš tam ty panáky? [Petr se dívá do publika] Ale ne ty. Ty, co tam svítěj. Ilči, ty musíš přesně jako ty panáci, nebo tebe přejet auto. Přesně jako oni. Červený panák. Zelený panák! [Přejde scénu. Petr jenom vykročí a strne jako panák na semaforu. Fyzik ukazuje na Petra] A to jsou právě ty problémy Indiánů ve městě.

PETR: Ale nejen Indiáni maj

problémy. Problémy maj i mladý lidi.

FYZIK: Voni by totiž potřebovali někdy takový životní dopravní značky, aby věděli. Víš, třeba zákaz vjezdu, slepá ulice nebo dej přednost v jízdě — velmi důležitá značka...

PETR: ...boční vítr...

FYZIK: To bysme tady mohli vyjmenovat celou vyhlášku. Zkrátka, to je pořád: mládí má zelenou. Ale nikdo neví kde.

PETR: [prohledává kapsy]: No, ona sem tam nějaká kápne, ale...

FYZIK: No, to jsem zrovna nemyslel. Já myslel, že mladý lidi mají velké problémy s přibývajícím věkem a zkušenostmi...

PETR: ...které vyvažují ocha-bující nadšení.

FYZIK: Ale proč o tom mluvit

PETR: když tu máme zpěváka

FYZIK: a dokonce i s písní. [Následuje píseň]... Někomu by se snad mohlo zdát, že jsme na chvíli zapomněli na Holidaye.

PETR: Ale zdání klame.

FYZIK: Protože my jsme chtěli na potížích Indiánů ve městě ukázat potíže Holidaye ve městě.

III.

PETR: A Holidaye oběsili.

FYZIK: Ne hned. Nechal mu den života. [Stojí opřen o stůl, následující scéna jde z reproduktoru] Vynálezcem, babi.

KAROLÍNA: Ty ses zbláznil, Holítku, co tě to, chlapče, chytlo? Vynálezce, copak to je pořádný řemeslo?

FYZIK: Ale babi...

KAROLÍNA: Pamatuj si, všichni vynálezci jsou líný až běda. Jen proto něco vynalézají.

FYZIK: Přece můj vynález, Karli, vynález je hotov!

KAROLÍNA: Sbohem, Holíleo, rozcházím se. Adieu.

PETR: Ne, my to poženeme k soudu. A máme tam známého, známého, známého... Od-suzuze se k trestu smrti obě-

šením. Proti tomuto rozsudku není odvolání.

KAROLÍNA: Nikdy jsem ho nemilovala.

PETR: Řekl jste skutečně podvod?

KAROLÍNA: A máme tam známého.

PETR: Není odvolání.

KAROLÍNA: Byla jednou jedna princezna a ta se jmenovala Zlatovláska...

PETR: Není odvolání!

KAROLÍNA: A Honza zabil draka. A jestli neumřeli, tak...

FYZIK: Mami, ty taky umřeš?

KAROLÍNA: Každý musí jednou umřít, Holítku, i já, i tatínek, i ty.

FYZIK: Ty ne, mami, a tatínek taky ne, protože, mami, já budu vynálezcem a vynaleznu prášky, abyste nikdy neumřeli a...

KAROLÍNA: No tak, Holíleo, už je pozdě. A ty jsi hodný chlapec a budeš hezky spínkat, ano?

FYZIK: Ano, mami.

KAROLÍNA: Dobrou noc, Holíleo, vyspi se do růžova. [Konec nahrávky, pokračuje se živě]

FYZIK: Dobrou noc, mami, dobrou noc, tatí. Dobrou noc.

PETR: Tak, pane Holiday, deme na to.

FYZIK: Na co?

PETR: Dneska máte přece porpravu.

FYZIK: Vidíte, zapomněl jsem na to jak na smrt. A víte, pane dozorce, že už ani nemám strach? Měl jsem. Ale teď už ne.

PETR: A právě tento dozorce nám zachoval historii Holidayova života, stejně jako jeho poslední slova:

FYZIK: Trochu mě mrzí, pane dozorce, že tu setrvačnick bude beze mě. Ale tý práce nelituju. Snad bude aspoň trochu užitečněj. Je to zvláštní pocit, pane dozorce. Já tu už vlastně nejsem a von se přece točí. Beze mě. A přece se točí. [Závěrečná píseň. Konec.]



KABARETNÍ PROMĚNY

VLADIMÍR JUST

ZROD KABARETNÍHO HERCE (III.)

Řekli jsme, že po kompoziční stránce je nejvýraznějším rysem poetiky představení kabaretního typu princip „montáže jednotlivostí“, montáže malých forem. Uvědomíme-li si po skladebné stránce nesmírně pestrou minulost evropského — a nejen evropského — divadla (vzpomeňme kupř. produkci jokulátorů, žakérů, mastičkářů, jarmarečního divadla, komedií dell'arte a dalších forem lidové smíchové kultury, forem, střídajících zpívané i mluvené slovo s pantomimou, akrobacií, klauniádou, pseudovědeckou přednáškou s krátkými dramatickými útvary apod.) a vedle toho všeho postavíme bledničkovou chudost literárně cizelovaných útvarů měšťanského činoherního divadla minulého století, tak jak přetrvávají (v tomto směru jsme v Čechách baštou jak se zdá nedobytnou) dodnes, budeme silně náchylní vidět v historickém vzniku žánrů, jako kabaret, vzpouru zapomenuté pestrosti proti oficiálně kanonizované jednotvárnosti.

Příznačný byl v tomto směru už historický nástup českých divadel malých forem konce padesátých let — a to již svými takřka manifestačními názvy scén (Sedm Malých Forem), jakož i jednotlivých titulů a podtitulů (scénické „leporelo“ Kdyby tisíc klarinetů, nejružnější scénické „grenóblý“, „tingl-tangly“, „kaleidoskopy“, „Rokokokoktaily“ etc.). Kabaretní poetika tedy neinklinuje nikdy k vytváření celku, nýbrž částí a „očekává, že si je divák složí do celku“ (J. Kalina). Na něco podobného může ovšem tato poetika aspirovat pouze za předpokladu jisté — třeba latentně přítomné — jednoty v mnohosti, tj. jisté vnitřní, významové jednoty autorského pohledu na skutečnost.

Roku 1873 (mimořádně osm let před historickým vznikem prvního pařížského kabaretu) napsal u nás Jan Neruda břitce polemický článek proti přítomnosti jedné z později nejtýpějších složek kabaretní produkce — kupletu — v prostředí krajně nekabaretním, totiž na jevišti Prozatímního divadla. Všimněme si, co Nerudovi jako bystrému strážci stylu a úrovně tohoto reprezentativního divadla právě na kupletu nejvíce vadí: „Žádný rozumný nebude chtít zpěv, zvláště zpěv humoristický, vypudit z jeviště, ale zpěv ten musí patřit k celku, vyrůst z něho přirozeně, nesmí děj přerušit, nýbrž musí jej zprostředko-

vat... Kuplet je však úhlavním nepřitelem estetiky fraškovní... Ať si jde do kruhů nedivadelních, do hostinců, ke „kupletnímu společenstvu“!

Je to tedy stručně řečeno tzv. „os-tenze“, tj. poukazování kabaretního čísla k sobě samému, co nejvíce vadí kritikovi na oficiálním jevišti — a co právě vůbec nevadí tam, kde kuplet kabaretní strukturu nejen neruší, nýbrž ji přímo spoluvytváří. Příznačné bylo v tomto smyslu Nerudovo zakončení článku: „Nevyháníme satiry ani humóru ze svého dramatického umění, ale během bič a — ven s kupletem, ven s tím gaminem, kam patří — do hospody!“

Neruda vycítil specifiku žánru s nemomylnou přesností: kabaret (stejně jako v našich poměrech zprvu šantán) organicky vyrůstá právě z hospodského prostředí. Stolové zařízení měl nejen historický Salisův Chat Noir v Paříži, Wolzogenův berlínský Überbrettel, vídeňský Farkasův Simpl či krakovský Boy-Želenského Zelený balónek, ale i naše Červená sedma, Hašlerova Lucerna a Rokoko, Waltnerův Montmartre, Haškovy kabarety v rámci Strany mírného pokroku v mezích zákona, Longenův Bum — stejně tak jako v prvních sezónách Divadlo Vlasty Buriana v Adrii. Také však text-appealy v Redutě, Paravan, Viola, Divadlo Jára Cimrmana, Atelier — také tady všude bylo (někdy jen v okamžiku zrodu, jindy trvale) hráno v restauračním, vinárenském nebo tzv. klubovém zařízení. Samozřejmě, že podstatnější než sám fakt stolového zařízení a konzumace nápojů i jídel (ostatně některými tvůrci, kupř. Jiřím Červeným, hodnocen záporně, jako nutné průvodní zlo) zřejmě bylo toto vše sjednocující prostředí uvolněné familiárnosti, družnosti a mnohonásobné mezilidské komunikace. Bylo to typické prostředí „přístolních besed“, prostředí „karnevalizace“ vědomí i forem, které vždy v historii lidové smíchové kultury vytvářelo živnou půdu stálým „depate-tizacím“, „dekoronizacím“, resp. „sní-žováním“ všeho vznešeného a vážného do obrozujících nížin materiálně tělesného *dole*“ (M. M. Bachtin). Toto prostředí bylo tedy ideální půdou i pro spontánní zrod kabaretního díla a kabaretního herectví.

Nezapomeňme v těchto souvislostech, že stálým, neodmyslitelným prvkem kabaretní poetiky je prvek parodie. A opět: v okamžiku zrodu díla jej bezpečně nalezneme ve všech novodobých vývojových fázích české-

ho kabaretního herectví (šantán, literární kabaret, revuální divadélka, tzv. divadla malých forem apod.). Parodiemi se prosazoval již Josef Šváb Malostranský (Sedm havranů — parodie Národního divadla; Nezdárný syn — parodie němého filmu), parodiemi začínala — a proslavila se — Červená sedma (parodie slavných dramatiků, Salome aj.), Vlasta Burian (Italská opera, Národy atd.), Ferenc Futurista [parodie ismů v Loupání buřta; ambivalentně parodické bylo i jeho „umělecké“ jméno], Jaroslav Hašek (řečnická parodie Strany mírného pokroku v mezích zákona), Voskovec a Werich (Vest-pocket revue — neboli „revue z kapsy u vesty“ a v ní bezpočet dalších parodií a travestí), Jan Snížek (Rozmarné zrcadlo, aj.) — ale parodický moment stál i u zrodu text-appealů v Redutě (Vyskočil a Suchý začínali zpravidla Strahováčkem, Vyskočil a Bošek zase kolektivně zpívanou Vzpomínkou na Milano, atd.), parodický byl od samého počátku i princip Divadla Jára da Cimrmana, parodická sudička stála i u kolébky tvorby Milana Lasicí a Julia Satinského (Nečekání na Godota, aj.) — mohli bychom pokračovat.

Tak vysoká frekvence parodického prvku v kabaretních výkonech (zejména v rozhodujícím okamžiku jejich zrodu) vypovídá o stále přítomné funkci žánru: **kabaret vznikl a funguje mj. jako parodie divadla** (se všemi z toho vyplývajícími kulturně-politickými či společensko-kritickými akcenty). Zrození kabaretu z ducha parodie vidíme zvlášť názorně na příkladu MCHATovských herců: v tom okamžiku, kdy (nejintenzivněji se to dělo v letech 1908—1910) Stanislavskij, Kačalov, Moskvín a další pro obveselení své i svých přátel začali divadlo — totéž divadlo, které ještě včera s nejvyšší vážností hráli — parodovat, v tom okamžiku se z charakterních činoherců stali kabaretní herci. (Zatímco u jmenovaných šlo jen o přechodné, rekreativní odo-bočení, u jiných — L. N. Tarasov, N. F. Balijev — šlo od této chvíle o trvalé zaměření, trvalé poslání či prokletí). Tudíž: **kabaret vzniká v okamžiku ne-vážnosti**. Jeho časem je čas karnevalu, čas dočasně převrácené hierarchie hodnot a hodnot, čas veselé relativnosti panujících pravd a sil, čas mystifikací a znevažujících her s povátnostmi. V tom je legitimním dědicem starověkých saturnálií, středověkých sotí a farcí a nejrozptodivnějších forem lidové smíchové kultury vůbec.

V a W: Fata Morgana (1929–30)
Ferenc Futurista v téže hře



Kabaretní Proměny



Východočeské divadlo Pardubice – A. P. Čechov: Tři sestry. Foto M. Tůma