



as|83

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

4



Nahoře Divadelní studio SDS Písek (Jan Jílek: Můj hrad), dole DO Čelakovský Strakonice (B. Nušič: Truchlící pozůstali), vpravo soubor SDS Písek (V. Sukšín: Dvě) a Lidové divadlo MKS Vodňany (J. Hubáč: Dům na nebesích).
Foto Pavel Hrdina





JAROSLAV HAŠEK

se narodil 30. 4. 1883 v Praze, vystudoval obchodní akademii, zaměstnáni bankovního úředníka záhy opustil

Od roku 1901 přispívá do deníků, zábavných a humoristických časopisů drobnými satirami a humoreskami. Proslulé je jeho působení v redakci Světa zvířat

V roce 1912 publikuje drobné literární útvary, jejich satirické ostří je namířeno proti rakouskému militarismu a vojenskému drilu; vzniká původní podoba Švejka

V roce 1914 narukoval k 91. pluku do Českých Budějovic

V roce 1915 přeběhl na ruskou stranu fronty. Vstoupil do československých legií, stal se redaktorem listu Čechoslován

V roce 1918 se stal příslušníkem Rudé armády, vstoupil do bolševické strany. Zastával významné stranické a politické funkce

V roce 1920 se vrátil do vlasti. Zažil velké zklamání společenské i osobní. Uchýlil se na Lipnici, aby mohl pokračovat v práci na Osudech dobrého vojáka Švejka za světové války

V roce 1921 vyšel první díl Švejka

V roce 1922 vyšel druhý a třetí díl, čtvrtý zůstal nedokončen

3. 1. 1923 Hašek v Lipnici zemřel

Na titulu: Luboš Petřík jako představitel Jaroslava Haška v představení Velitelem města Bugulmy Divadla X Brno

Na zadní straně obálky: snímek z téhož představení, M. Konšelová jako Abatyše a J. Kravka jako Pop. Foto Pavel Drozdek

JAROSLAV HAŠEK dramatik

Dramatické dílo Jaroslava Haška, jež bylo dosud vydáno (budoucnost nevylučuje další objevy), představuje několik kabaretních her a výstupů. Ve sborníku Větrný mlynář a jeho dcera (1976) vyšly: Šálek černé kávy, Hora Olivetská, Pružnost, Mona Lisa, Agadir, Větrný mlynář a jeho dcera, Z Karlína do Bratislavy parníkem Lanna 8 za 365 dní — přičemž je nutno dodat, že řada těchto parodií není pouze dílem Haškovým, ale i jeho bohémských přátel z hostince U Zvěřinů, zvláště Františka Langer, Josefa Macha, Emila Drobílka, Emila Artura Longena. Z divadelního hlediska je pozoruhodný zejména Šálek černé kávy, který je napsán Haškem tak, aby mohl sám sehrát všechny role (příchod, promluva, odchod a po bleskovém převleku nový příchod). Snad jen v závěru přibyli tři opilci, pokud i ty nehrál Hašek střídáním hlasu a mimiky.

Ve hrách Pevnost, Mona Lisa a Agadir vystupoval už roku 1911 dobrý voják Švejk, jehož postava se tehdy objevila i v Haškových povídkách. František Langer v knize Byli a bylo vzpomíná, že to však nebyl takový Švejk, jak ho později nakreslil Lada a zahrál Karel Noll. Podle Langer hrál s nimi Švejka mladý, hezký a elegantní příručí Sýkora, který měl pravou uniformu, neboť byl rakouským frajtresem na dovolené. Tedy žádná karikaturní maska. Langer uvádí, že tento Sýkora byl jediným zkušeným hercem z Haškovy družiny (dodejme: kromě Haška) a nadaným komikem. Tím spíš lze litovat, že se o jeho ztvárnění Švejka, patrně prvním vůbec, nic bližšího neví.

Zrcadlem Haškova počátečního kabaretního působení jsou jeho Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona. Ve sborníku Smích Červené sedmy (1981) je pozdější Haškův sólový proslav z roku 1921: Jak jsem se setkal s autorem svého nekrologu. V Pevnosti hrál Hašek starou Blažkovou, v Hoře Olivetské Zuzanu. Langer vzpomíná, jak Hašek v ženském převleku vyšel z hospody na ulici a vzbudil hurónský řev, když si zvenčí přivedl „nápadníka“.

V kabaretních parodiích Haškovy družiny vystupují skutečné osoby: spisovatel Quido Maria Vyskočil (z něj si po letech střelili ještě Voskovec a Werich), středoškolský profesor Drtina, malíř Alfons Mucha, vynálezce bleskosvodu Prokop Diviš a dokonce sám Karel IV. (vtip o jeho přebytečnosti jakožto čtvrtého v mariáši použil v televizním konferování před časem Vladimír Dvořák). Tyto parodie jsou psány veršem se záměrně neuvěřitelnými rýmy a kontrasty patosu a vulgárnosti. V Červené sedmce se nejvíce blíží rýmování Hvězďádkovu.

Revue Z Karlína do Bratislavy parníkem Lanna 8 za 365 dní byla vytvořena Haškem a Longenem na námět Egonu Ervína Kische. Je psána prózou, má 14 obrazů a množství osob, čímž se, jako svým žánrem a dobou vzniku (1921) liší od ostatních vydaných her. Role věčně podroušeného topiče Mikuláška byla psána pro Vlastu Buriána.

Vzpomínky pamětníků (viz úvod Větrný mlynář a jeho dcera) zachytily některé Haškovy mystifikace na jevišti i v životě. Jejich protějškem jsou Haškovy mystifikace literární, často volající po divadelním ztvárnění, jež by však mělo jako v Haškově podání, dar improvizace. O Haškových vystoupeních a recenzích se podrobněji zmíním příště, v článku Jaroslav Hašek — herec. Zde budiž uvedeno pouze tolik, že herecké nadání a zkušenost ovlivnily Haškovu literární tvorbu v její potencionální divadelnosti, v tom, že je dokonale mluvná a vědomá si účinku na posluchače či diváky. Hravost, fantazie, pohotovost a nadsázka tvořily neoddělitelnou součást Haškovy bytosti.

Dosud ne zcela využitou možnost rozehrání skrývají v sobě Haškovy povídky a články, — např. Moje zpověď, Po stopách státní policie aj. E. F. Burian uvedl v roce 1935 poprvé svou dramatizaci z této sféry, nazvanou Haškovy noviny. Dramatickou formu mu totiž napověděla Haškova žurnalistická činnost (srv. též letos vyšlá kniha Jaroslav Hašek novinář). Jednotlivé povídky byly přiřazeny do odpovídajících novinových rubrik a zahrány uprostřed redakčního ruchu a hemžení příslušnými redaktory. Mon-

táž, k níž napsal vtipné spojovací verše Adolf Hoffmeister a hudbu Karel Reiter s E. F. Burianem, byla pozastavena cenzurou první republiky, což se odrazilo v připsaném tanečním reji cenzorských tužek. (Srv. skvělá Haškova téměř divadelní parodie na cenzuru „v Jižní Americe“ — R. Pytlík: Jaroslav Hašek ve fotografii.) Na začátku herci s písmeny na prsou vytvořili ironický nápis Svobodné noviny, přičemž se pak táž písmena předradila do titulků „soud“, „bída“, „bodla soudí“ ap. E. F. Burianova režie ukázala nejen dramatickou nosnost, ale i aktuálnost Haškovy protiměstské satiry, neboť mnohé, čemu se vysmíval za Rakouska, přežilo do současnosti.

Haškovy povídky ze starého mocnářství — tak zněl název znamenitého poválečného filmu, o němž se zasloužili herci jako František Smolík, Jaroslav Marvan, Vladimír Řepa, Jan Pivec, Jiří Plachý, Jaroslav Vojta (tento film vloni na Silvestra vysílala televize). Muzikálový tvar dal Haškovým povídkám pod názvem Vítr od západu Ivo Havlí (hudba M. Vacek) a E. F. Burian uvedl po válce svou dramatizaci Pan Kobkán vdává dceru. Také tato dramatizace, již uvádí Divadlo E. F. Buriana, byla zachycena v televizi.

Vrcholem Haškovy tvorby, o jehož divadelní i filmovou verzi se už pokusili mnozí, je však Dobrý voják Švejk. Pomineme-li už zmíněné kabaretní hry, kde dal Švejkovi divadelní podobu sám Hašek (1911), napsal první dramatizaci (už dle románu) Emil Artur Longen. Jeho dramatizace byla dvoudílná, vyšla tiskem a hrála se roku 1921 v Longenově Revoluční scéně (palác Adria). Titulní roli sehrál, podle některých nepřekonatelně, kabaretní komik Karel Noll (vyšel v masce z Ladových ilustrací). Máme to štěstí, že Nollovo podání zůstalo zachováno, třebaže beze slov, na němých filmech: Dobrý voják Švejk (2 díly), Švejk v ruském zajetí, Švejk v civilu. Ještě vynikající německý herec Max Pallenberg, který ztělesnil Švejka v Piscatorově inscenaci, prozradil, že mu byl Noll vzorem.

Režisér Piscator vyšel roku 1927 ve své dramatizaci z překladu a úpravy Maxe Broda a Hanse Reimanna, ale nespokojen s jejich zásahy do Haškova textu vytvořil s Brechtem a dalšími novou verzi. Ve snaze zachovat maximum z Haškova originálu vyřešil scénu pomocí dvou pohyblivých pásů, kresleného filmu i dotáček honičky v pražských ulicích. Kreslený film byl vytvořen podle kreseb expresionistického karikaturisty Georga Grosze, jež vyšly jako samostatná kniha. Pallenbergův Švejk byl jedinou lidskou postavou, neboť byl konfrontován s kresbami a loutkami (rovněž dle Groszových návrhů), nebo postavami sice hranými, ale v groteskních maskách.

Nápaditě bylo pomocí proti sobě jedoucích pohyblivých pásů vyřešeno Švejkovo putování do Putimi. Na plátně a zadním pásu mýjela krajina, stromy a patníky, příjížděly epizody a světlem se promítal sníh, zatímco v šeru statečně vykračoval Švejk, dýmal z fajky a falešně, ale s chutí si zpíval. U superarbitrační komise byl maličký Švejk v podvlékačkách podroben zpytavému zkoumání velké majorovy tváře a řvaným otázkám. Piscator nezapomněl ani na příběh se šikovatelem Naságlem, kdy Švejk vypráví o čísle lokomotivy svému trýzniteli a tím ho zcela vyvílí a zdeptá. Záměr s naturalistickou přehlídkou mrzáků před bohem nevyšel (Švejka v nebi inspiroval Sen kadeta Bieglera). Hra posléze skončila z nouze Švejkovou domluvou s Vodičkou: „V šest večer po válce.“

Pallenberg měl jako Reinhardtův herec, prošlý kabaretem a operetou, potřebnou průpravu i pro Švejkovo zpívání za budějovické anabáze a znal české prostředí (narodil se na Moravě). Jeho Švejk byl Haškovi věrný (viz Erwin Piscator: Politické divadlo). Po Piscatorově světovém úspěchu se Švejkem se zájem divadelníků o Haškův román znásobil. V roce 1928 nastudoval Švejka ve Slovenském národním divadle Václav Jiříkovský a roku 1929 dvakrát polský avantgardní režisér Leon Schiller.

Ve 30. letech vytvořil filmového Švejka Haškův přítel z Červené sedmy Saša Rašilov. V jeho podání už Švejk na plátně mluvil a zpíval. Bohužel filmový scénář zasahoval mnohde do Haškovy předlohy ne příliš šťastně. Zato Rašilovův povahový rys hrát a vymýšlet si i v životě, připomínal samotného Haška (postřeh Zdeňka Štěpánka). Je proto zajímavé, že se Rašilov pokusil ve filmu Poslední bohém za účasti dvou dalších Haškových přátel (scénář E. A. Longen, v obsazení Franta Sauer) Haška zahrát. Výsledek je však, díky sentimentálnímu a málo věrohodnému ději jiný, než bychom za této umělecké sestavy očekávali.



Švejk v podání Maxe Pallenberga



Karel Noll jako Švejk ve filmu

Z trikového kresleného Groszova filmu k Piscatorově inscenaci Švejka (1927)

E. F. Burian uvedl Dobrého vojáka Švejka v D 35 (1935) jako silné protiválečné představení s Emilem Bolkem v titulní roli. Polemizoval v Haškově duchu s domnělou Švejkovou blbostí a dovršil vývoj tohoto svérázného, pacifistického bourače Rakouska tím, že Švejk v zákopech, když je zasažen jeho kamarád herec, recitující Gaskoňské kadety ze Cyrana, vykřikne: „Volvé, nestřílejte, dyť sou tu lidi!“ (Tento moment přešel později do filmu s Rudolfem Hrušínským).

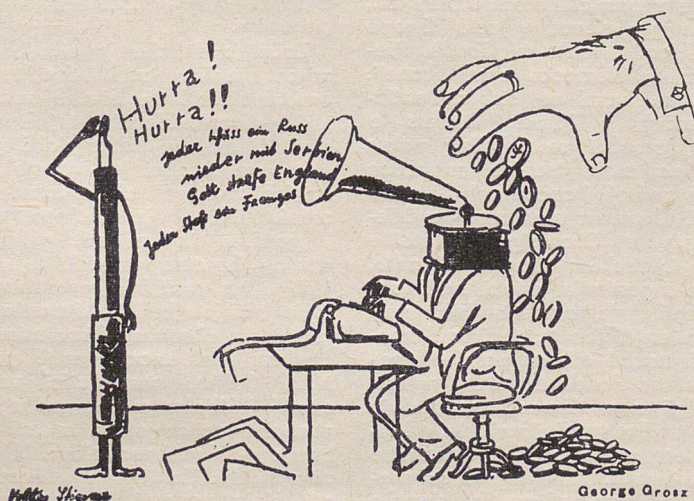
Burian na rozdíl od Piscatora založil svou inscenaci pouze na hercích, na rychlém tempu a skoro filmovém střihu kontrastních scén (např. připsaná scéna hladových žen ve frontě na chleba). Odhalil nelidskost a nesmyslnost války útočněji než Piscator, neboť to byla doba, kdy už z Itálie a Německa ohrožoval Evropu fašismus. (Viz A. M. Píša: Divadelní avantgarda. Po válce E. F. Burian Švejka obnovil s F. Holarem.) Nejhlubší nepochopení a zkreslení Švejkovy postavy znamenala gramofonová úprava a herecké ztvárnění Ference Futuristy.

Za 2. světové války dostal Švejk novou, větší aktuálnost. Objevoval se v anekdotách jako hrdina, parodující nacistický pořádek. Brecht vytvořil v emigraci roku 1943 svého Švejka ve 2. světové válce, kde ho činí účastným tažení na Sovětský svaz a staví ho přímo proti Hitlerovi. (Právo na změnu Švejkovy povahy dala také Brechtovi sama doba.)

27. 11. 1945 uvedl svou dramatizaci Švejka v divadle Větrník režisér Josef Šmída v titulní roli s Vlastimilem Brodským. Tato inscenace se dochovala v úryvcích na gramofonových deskách (scéna U kalicha, Švejk a šikovatel Naságl — jako u Piscatora, kázání polního kuráta Katze). Brodského Švejk nebyl ani mazaným primitivem jako Rašilov, ani vulgárním omezencem jako Ferenc Futurista. Odzbrojoval svou dobromyslnou prostotou a měl v sobě (dokládá to nahrávka) něco takřka dětsky dojemného a bezelstného. Tím účinnější bylo, když jakoby nevědomky ničil své nadřizené věčnými průpovídkami a tím, že plnil doslova všechny příkazy a dokazoval tak jejich absurdnost. Byl blízký Chaplinovi.

Všechny dramatizace Švejka — a bylo jich v cizině mnohem víc, u nás k nim patří ještě vydaný pokus Antonína Fencla — narážely přes snahu zachytit Švejkův typ a anekdotické historky o něm na možnosti, dané Haškovým románem. Tam, kde se Haškův komentář ztratil, a zůstala jen přímá řeč, chyběly náhle slovní gagy, kontrast řeči a popisu. Tento nedostatek nemá ovšem série desek, kde se Jan Werich stává Švejkem, komentátorem i řadou dalších postav, za partnerství Jiřiny Šejbalové, Františka Filipovského či Vlasty Buriána jako polního kuráta Katze (jinými význačnými interprety Katze byl ve filmu Hugo Haas a v divadle Miloš Kopecký, jehož zachytila televize). MUDr. Vladimír Vondráček (Fantastické a magické z hlediska psychiatrie, str. 183) i Piscator se shodli, že Švejk by byl vždy společensky rozkladným typem (viz také sloveso „švejkovat“). Nebylo by proto právě lichotivé, kdyby nás ve světě pokládali za národ Švejků...

JAROMÍR KAZDA



Z trikového filmu ke „Švejkovi“

divadlo v přírodě

ÚVODEM

Myšlenkou znovuoobnovení staré a krásné tradice hraní divadla v přírodě se v Jihomoravském kraji zabýváme již několik let. Je nás řada, kteří máme ze svého dětství na tuto formu divadla nezapomenutelné vzpomínky. Měli jsme možnost vidět profesionální i amatérská představení, operu, operetu i činohru. Že vždycky šlo o zážitek, který je neopakovatelný a nenahraditelný, o tom nelze vyprávět, to se opravdu musí prožít.

Jednou z osobností brněnského divadelnictví, která se obětavě a osobitou představou věnovala divadlu v přírodě, je zasloužilý pracovník kultury scénograf Antonín Vorel, nositel vyznamenání Za obětavou práci pro socialismus, dnes již emeritní šéf výpravy Divadla bratří Mrštíků. Po celou dobu své dosavadní tvůrčí divadelní činnosti věnoval pozornost také amatérským souborům, a to nejen jako scénický výtvarník, ale v divadle v přírodě i jako režisér. Moje první divadelní zkušenost a velký zážitek je spojen právě s jeho přírodní inscenací Goldoniho Sluhy dvou pánů.

Proto jsme při rozvaze o vydání metodického materiálu k ozřejmení problematiky divadla v přírodě přizvali právě Antonína Vorla, aby shrnul nejen svoje letité zkušenosti a podělil se s dalšími divadelníky o svoji lásku k této formě, ale aby také jako poučený teoretik nastínil historické kořeny i praxi pro oživení polozapomenuté možnosti, kterou divadelní umění skýtá.

Věříme, že vás tento materiál nejen zaujme, ale bude inspirovat k hledání cest pro uplatnění schopností, jež každý kolektiv nepochybně má.

LIBUŠE ZBOŘILOVÁ

V roce 1982 provedlo Krajské kulturní středisko v Brně pasportizaci divadel v přírodě ve všech čtrnácti okresech Jihomoravského kraje. Jejím cílem je snaha shrnout informace o současném stavu těchto divadel a dát impuls k obnově dříve tak bohaté amatérské činnosti na těchto přírodních scénách. V roce 1984 se má pak uskutečnit festival ochotnických divadel hraných v přírodě.

V tomto pojednání se snažím zachytit v hlavních rysech všeobecné znalosti o vzniku divadla v přírodě od antiky až do dnešních časů a seznámit čtenáře s některými svými poznatky, které jsem získal s divadlem v přírodě při svých diváckých i pracovních setkáních. Samozřejmě to nebude práce plně vyčerpávající dané téma. Chci jen shromáždit nejn nutnější fakta, dát několik podnětů a zaznamenat osobní zkušenosti a jistě

zásady, platné pro práci v divadle v přírodě.

Divadlo v přírodě vždycky patřilo do našeho divadelnictví a má vsutku bohatou minulost a tradici. Začátky evropského divadla začínají v antickém Řecku a začátky divadla v přírodě vlastně také. Vždyť řecké amfiteátry byly přece divadly v přírodě!

Divadlo ve starém Řecku bylo velkou lidovou slavností a bylo svatou povinností pořadatelů poskytnout místo co největšímu počtu diváků, nikdo neměl být vyloučen z účasti na divadelním představení. Proto podnes obdivujeme zbytky i skoro kompletně zachované řecké amfiteátry, které jsou vlastně diváckou částí starých antických divadel. V samých začátcích řeckého divadelnictví umísťují se hlediště na svahy návrší, snad si diváci sedají na zem nebo přinášejí své sedačky s sebou, ale viditelnost mají zajištěnou. O slyšitelnost se postarají, jak známo, zvláště konstruované herecké masky. Později začínou stavět divadla dřevěná a v pátém století před n. l. se začínají budovat ty podnes zachovalé amfiteátry, při jejichž stavbě jsou použity přirozené svahy, které doplněny kamennou architekturou vytvářejí hlediště, v nichž v půlkruhu stoupají do výše desítky řad kamenných sedadel, které shora sestupující uličky dělí na několik klínovitých sektorů. Hlediště Dionýsova divadla v Athénách dosahovalo výšky 31 metrů a řad mělo celkem osmasedmdesát. Vešlo se do něj 17 000 diváků, do divadla v Efezu celkem 23 000. Samozřejmě byla i divadla menší. Asi už tehdy čítali s diváckým zájemem. Jistě také otázka finančních možností hrála i tehdy svoji roli. Do hlediště divadla na ostrově Théra se vešlo 1500 diváků a snad nejmenší bylo divadlo v Akrách — „jen“ pro 600 diváků. Pouze pro úplnost připomínám, že herecká část antického divadla byla tvořena kruhovou či půlkruhovou orchestrou, která byla hracím prostorem sboru a oddělovala hlediště od vlastního jeviště protagonistů divadelního představení.

A ještě krátké připomenutí — zvýšené proskenion, vlastně jakési zvýšené pódium — tvořilo hrací plochu vlastního jeviště, která byla zakončena skenou. A to byla krásná a mohutná stavba, zdobená sloupy, římsami, různými plastickými detaily, v počátcích řeckého divadla se třemi vchody, které později dosáhly počtu pěti, když byly postaveny ještě po stranách jeviště dvě kratší, zase bohatě zdobené stěny. Jednoduše architektura hlediště tvořila s architekturou vlastního jeviště dokonalou stylovou jednotku. A protože antické hry měly většinou jedinou dekoraci, která představovala obvykle místo před domem, někde na ulici, či v paláci, základní architektura tento požadavek splňovala. Až později, když autoři začali měnit místo děje, byla dekorace rozmnožena o otočné periakty po stranách jeviště a o vyťahovací prospekty

v pozadí hracího prostoru. A přibývalo také pojízdné malé pódium, které umožnilo rychlou proměnu velkého prostoru v prostor malý a později ještě jiná zařízení, která umožnila různá zjevení božská na nebesích i různá nebožská zmizení dolů do propadla. Tady i divadlo v přírodě mělo časem — dá se říci — různé technické vybavení, ale podstatné pro nás je poznání, že celý divadelní prostor, místo pro herce i místo pro diváka, tvořilo vzácnou, čistou a dokonalou architektonickou jednotu. Což je důležité i pro dnešní koncepci prostoru přírodního divadla.

Kromě ideálního návrhu na umístění hlediště na přirozeném či uměle doplněném svahu, který umožňuje dobrou viditelnost, protože divák v divadle se má dívat, je snaha o velký počet diváků hlavním styčným bodem s divadlem v přírodě, které vzniká v Evropě začátkem tohoto století a které se dále vyvíjí až do dnešních dnů. Proti starému řeckému divadlu má dnešní divadlo jednu nespornou výhodu — může hrát i v noci, a přece je vidět, protože má možnost dobrého osvětlení. Také zvukové zařízení je dnes na vyšší úrovni než účinek vestavěného megafonu v herecké masce. Nedá se ani opomenout možnost dopravy diváka do místa hraní. Světelné a zvukové efekty působí zcela určitě emotivně na diváka. Snad měl přece jen antický divák jednu výhodu ve své neotřelé a neunavené fantazii, kterou mu dal do vínku už v samých začátcích patron a bůh řeckého divadla Dionýsos?! Těžko soudit, myslím však, že dostatek fantazie nechybí ani dnešnímu divákovi a že má stejně rád i divadlo v přírodě jako starý antický návštěvník.

Atraktivnost divadla v přírodě je přece zcela evidentní. Přírodní divadlo má dočista jinou atmosféru než divadlo v sále. Divák se cítí volněji, přijde na čistý vzduch, který může — když je bezohledný — svým sousedům pokazit přírodní kouřením. Vraťme se však k začátkům divadla v přírodě ve 20. století.

Už v posledních letech 19. století, ale hlavně v prvních letech století 20., začíná se projevovat v celé Evropě zájem o hraní divadla v přírodě. Především pak v Německu a ve Francii. Obnovuje se hraní ve starých antických arénách v Nimes, Béziers a v Orangi, provádí se odvážný pokus navázání na staré tradice antického divadla a známý francouzský divadelník Albert Darmont zbudoval na březích Marny v Champigni-la-Bataille nádherné Antické přírodní divadlo, v němž v sugestivním rámci svěží přírodní zeleně byla sehrána řada nejslavnějších antických tragédií a komedií a také mnohé dílo moderní dramatické literatury. Podobné pokusy se dají i v Belgii a v Německu se buduje přírodní divadlo ve Stolpmünde, v Zoppotském lese a na pobřeží Baltského moře v Ahlebecku. Také u nás se projevuje velmi brzo zájem o divadlo v přírodě konkrétními činy. Nacházejí

se různé poetické kouty zahrad, zákoutí starých hradů a zámků, zajímavé terénní útvary, kterým stačí jen minimální zásah lidských rukou a vznikají první divadla v přírodě i v českých zemích. Jejich vznik je motivován snahou o zlidovění i zlevnění divadla, snahou o estetické povznesení a morální i duševní zušlechťování širokých našich lidových vrstev. Jistě jsou to důvody ve své době významné a obdobné důvodům antického Řeka. Pro zajímavost a pro návaznost na pasportizaci přírodních divadel v Jihomoravském kraji, kde se zjistilo, že se divadlo v přírodě hraje i na sportovním hřišti, například ve Slavkově, uvádím fakt, že Sportovní klub v Turnově chystal už začátkem tohoto století na svém hřišti představení Shakespearovy hry Sen noci svatojánské.

V roce 1911 napsal historik českého divadla Karel Engelmüller o svém prvním setkání s divadlem v přírodě fejeton do Národních listů. Pokusím se vás s ním ve zkratce seznámit. Stejně jako antické divadlo vytyčilo určité zákony pro divadlo v přírodě, jsou tyto zákony pro přírodní divadlo celkem jasné, dobře formulovány i v tomto jednom z prvních záznamů o představení divadla v přírodě na začátku našeho století. Autor trávil svoji dovolenou na pobřeží Baltského moře. Sám o tom píše: „Do sladce rozmařilého lenošení na prohrátém písku, mezi každodenní koupele a sluneční lázně, mezi různé zábavy, květinová korza, koncerty, dostihy a jiné zábavy zapadlo najednou oznámení o chystaném provozování Hauptmannova Potopeného zvonu v lese v přírodním divadle jako příliš vábný a svrchovaný zajímavý slib. Těším se na oznámené divadelní představení jako na doušek svěžích dojmů a novou vzácnou podívanou, která se stala jaksi módním uměleckým heslem a která již delší dobu ve Francii zaměstnává divadelní praktiky a nejnověji v Německu dobývá si čím dále tím pevnější půdy a oblibu.“ Teď opustím vzletný autorův sloh, starý pouhých 70 let, a krátce vám sdělím jeho poznatky.

Začátek divadla je ohlášeno na půl pátou hodinu odpoledne, scéna je umístěna na kraji lesa. S autorem putují k divadlu hloučky stejně zvědavých diváků, kteří v krátké době plní hlediště, ve kterém je spousta narychlo sbitých lavic na kolech zapuštěných do země. Jeviště je zvoleno zajímavě. V popředí stojí několik pěkně formovaných borovic, opodál dub, několik jedlí a na prořídlem prostranství něco málo nízkých keřů. Uprostřed jeviště je studna, obroubená kamením a chvojím, na levé straně hrubě provedená nízká kulisa, naznačující vchod do obydlené ježibaby a napravo z několika neohoblovaných prken a latí stlučená bouda — obydlená zvonařovo. V ní je něco nábytku. To je celé zařízení jeviště pod širým nebem. Poznotek pro nás — je to simultánní scéna, která se nemě-

ní a která je provedena z materiálů, které souzní s přírodní scénérií. Dekorace vytváří jednotu použitých prvků s přírodou, stejně jako antické divadlo používalo stejných materiálů pro stavbu hlediště i jevištního prostoru.

Myslím, že i autorovy zážitky z vlastního představení jsou pro vás zajímavé, hlavně proto, že krásně vystihují tu nenapodobitelnou atmosféru divadla v přírodě. „Z hloubi lesa, vynořivší se za keřem, sestupuje Routička. V lehkém průsvitném, trochu křiklavém rouchu, v rusých vlasech se blíží a odříkává svoje verše hladce a roztouženě. Okamžik nasloucháte a náhle jste v jiném světě. Zapomínáte na vše kolem a scéna před vámi nabývá pojednou zvláštního, dosud nepocítěného, nezvyklého kouzla. Les rázem ožívuje, plní se vlastní pohádkovou poezií, čistou a svěží, tušíte, co tu nestvořené krásy číhá za každým kmenem či pruhem

světla. A jste šťastni tím náhlým poznáním, jak poměrně malými prostředky lze dosáhnout sytého, vzrušujícího dojmu. Scéna stihá scénu, jednotlivé akty míjí a herci jsou zjevně potěšeni úspěchem. Zvučně a srozumitelně je slyšet každé jejich slovo (místo je akusticky velmi vhodně zvoleno), jejich mírné a citlivé naličení neruší a neuráží v plném světle a i jejich kostýmování splyvá s harmonickým souladem s celým přírodním prostředím. Vystupují ponejvíce z hloubi jeviště, ze stínu rozlehlého keře a zase tam mizí. Samozřejmě není opona a jednotlivá dějství jen delší či kratší přestávka. A tak beze všech vymožeností a pomůcek odehrává se tu v krásě volné přírody, v prosté a nálady plné dekoraci lesa děj Hauptmanovy pohádky s nesporně hlubší dojmem než na skutečném divadle iluzí.“ — A přece se i v tomto představení s určitými efekty čítalo. Vzhledem

k dobře volenému začátku představení obstarala je sama příroda. — „Zejména mnohé výjevy posledních jednání, jimž živá scénérie přírody připravila nádherný rámec a opředla je nedostizitelnou světelnou náladou, záblesky zapadajícího slunce, tiše a jemně splývajícími stíny nádherného večera, neminuly se účinkem.“ Po konci představení se občerstvo hrnulo v houfech z divadla, jak píše K. Engelmüller, do hospůdky Na střelnici. Ostatně ve starém Řecku si návštěvníci nosili občerstvení sebou, i když je zcela určitě nekonzumovali během představení. Dionýsos má pod patronátem odjakživa kromě divadla také víno. A jistě bere pod svůj patronát nejen účinkující, ale i obecenstvo.

(Pokračování příště)

ANTONÍN VOREL

klubko 55

Klubové pořady — to je téma, na které se často hovoří v souvislosti s hledáním kvalitní zábavy pro mládež. Názorů je mnoho, konkrétních dobrých příkladů už méně. A ještě méně je pořadů, ve kterých se kvalitní zábava naplní tím, co mladé lidi skutečně zajímá, co je baví a o čem chtějí slyšet. Jak to dělají v Klubku 55 v Kladně, jsme si povídali s vedoucím Milanem Petriščíkem.

Nejdříve základní data. Co je Klubko 55 a jaká je jeho historie?

Klubko 55 je název klubových pořadů, které pořádá ZO SSM sídliště Okrsek 0 v kulturním domě MKS. S kulturní činností jsme začali před šesti lety, ovšem Klubko běží až od září 1981 a koná se každý pátek a sobotu. Do té doby byl program nepravidelný.

Co všechno můžete návštěvníkům v Klubku nabídnout?

Pořady jsou určené mladým divákům a podle toho vypadá i náplň. Kromě příležitostných pořadů jsou to čtyři hlavní okruhy — jazzové večery, poslechové diskotéky, Fortny a divadelní večery.

Mohl bys to trochu rozvést?

Jazzové večery pořádáme ve spolupráci s členy našeho Jazzklubu a sestávají z vystoupení jazzových skupin spojených s besedami s předními hudebníky a hudebními kritiky. Poslechové diskotéky s přednáškami jsou určené těm náročnějším, každý pořad je zaměřen na určitou oblast současné světové hudební scény. Na Fortně uvádíme známé i začínající folkové a folkrockové skupiny a na divadelních večerech se představují amatérské divadelní soubory. Zde se zaměřujeme na netradiční a autorské typy divadel.

Z celkové dramaturgie hudebních pořadů divadlo poněkud vybočuje. Z čeho vzešel nápad divadelních večerů?

K tomu jsem se chtěl právě dostat. V předminulém roce jsme dělali klasické klubové pořady, což byl takový „pelmel“ živé i reprodukováné hudby, filmů, divadelních scének, poezie, besed, soutěží a podobně. A právě ohlas

na divadelní výstupy nás přivedl k tomu, že jsme loni zařadili celovečerní divadelní představení.

Zatím toho nemáme mnoho za sebou, takže nemohu hodnotit. Ale když jsme začínali s poslechovémi diskotékami, přišlo patnáct lidí. Dnes jich chodí pětikrát tolik. Důležité je, že pořady jsou pravidelné, například každý první pátek v měsíci je divadlo a versisáž výstavy, poslední pátek zase přijdou diváci na Fortnu a ani nemusí číst plakáty.

Zmínil jsi se o výstavách. Kdo na nich vystavuje?

To je další loňská novinka. Dáváme zde příležitost mladým profesionálním i amatérským výtvarníkům.

Na které pořady chodí nejvíce diváků?

Jednoznačně vedou taneční diskotéky. Zajímavé je v tomto směru věkové složení publika. Na klubové pořady chodí diváci mezi dvaceti a pětaticeti lety a to ještě podle okruhu zájmu. Taneční diskotéky jsou naopak obsazeny mládeží od patnácti do dvaceti let, kterou na klubových večerech nepotkáš. Náš záměr je: poskytnout co nejširší kulturní záběr divákovi už od těch patnácti a přivést ho nenásilně na akci, na kterou by za běžných okolností nešel. V tomto směru si hodně slibujeme od připravované přehlídky amatérských divadel, kterou na počest Roku českého divadla chystáme v kladenském divadelním klubu v první půlce února. V dopoledních a odpoledních představeních vystoupí soubory, které se již kladenským divákům představily — Vizita, Kolotoč, Mímosa, Amba a recitační skupina Vpřed. Večer bude v divadle J. Průchy komponovaný pořad. Cílem celé akce je podnítit zájem o tyto formy ZUČ právě u té „dorostenecké“ věkové kategorie.

PŘIPRAVIL LUMÍR TUČEK



Malé divadlo MKS Kolín — J. Sypal: O zlaté rybce. Foto Jaroslav Krejčí

Jubilejní X. Rakovník dětem

Krajská přehlídka her pro děti byla jako vždy výborně organizačně zajištěna. Pět souborů Středočeského kraje ukázalo naplněnému hledišti výsledky své práce. Pět není mnoho. Škoda, že některé okresy ani neohlásily inscenace svých souborů. Ochudily tak je samé a možná i úroveň krajského setkání.

Soubor Vojan z Libíce nad Cidlinou zahájil přehlídku pohádkou M. Plešáka Jak rozesmát princeznu. Domácí soubor

Tyl nastudoval Pohádku o líných strašidlech od V. Čorta stejně jako Studio mladých ZK ROH Slaný. Jílkovu předlohu Kašpárek, Honza a zakletá princezna přivezl DS Nové divadlo KD kpt. Jaroše z Mělníka. Na závěr vystoupil zkušený soubor Malého divadla MKS Kolín se hrou J. Sypala O zlaté rybce.

Znovu jsme se přesvědčili o nedostatku dobrých textů, o tom, jak soubory přímo zoufale hledají něco nového, ne-

otřelého, ale těžko, přetěžko nalézají. A tak se vracejí k textům již známým, oběhovaným, s obvyklými pohádkovými postavami i stereotypními ději, někde autorsky ještě nedivadelně zjednodušenými — viz Pohádka o líných strašidlech.

U všech inscenací byl pozoruhodný nástup mladých herců. Tady začíná úkol režisérů věnovat těmto nadějím daleko více pozornosti: mladým chybí ještě často kontakt s partnery při dialogu, pohybová jistota, ostřejší charakteristika některých postav a kázeň v hereckém projevu, což zvláště překvapilo u takového souboru, jakým je kolínský. Ale díky za to mládí na jevištích!

Všechny inscenace čitelně sdělily dětským divákům hlavní myšlenku hry, nikde nebylo vidět nevkus či lacinou podbízivost, až na uvedený případ Sypalovy pohádky. Výrazný krok kupředu udělala scénografie, účelná, vtipná, dovtvářející — například u domácího souboru a u Kolínských; zlepšilo se i kostymování, které už ustupuje od „okázalých“ kostýmů čpících půjčovnami a rozumně hledá cesty jednoduchosti a stylizace. Samozřejmě, že daleko obtížnější byla práce s texty Jílka a Sypala z režijní i herecké stránky než třeba s předlohou V. Čorta, ale je dobře, že soubory zvažují, nač jejich síly zatím stačí.

Těch pět listopadových dní v Rakovníku bylo hezkých. Pohoda na jevišti i v hledišti, velmi zajímavé postřehy dětské poroty, upřímné a otevřené besedy se soubory. Doufáme, že v příští soutěži, v Roce českého divadla, bude širší výběr. I z těch okresů, které tentokrát byly bílými místy na mapě divadla pro děti.

JAROSLAV ŠINDELÁŘ

DESET LET SAL SČDO

Konec roku vede k bilancím, k hodnocení toho, co se v uplynulém období podařilo, nebo kde je třeba do budoucna ještě přidat. Bilancování práce Skupiny amatérských loutkářů Svazu českých divadelních ochotníků je však mimořádně významné. Amatérští loutkáři v prosinci oslavili 10 let existence své zájmové organizace. Před deseti lety na základě doporučení ministerstev kultury a vnitra ČSR začali do již existující organizace Svazu českých divadelních ochotníků vstupovat také amatérští loutkáři. Protože práce s loutkou je v mnoha podstatných rysech odlišná od práce s hercem, byla v rámci SČDO vytvořena tzv. Skupina amatérských loutkářů, častěji známá pod zkratkou SAL. Tato organizační součást SČDO byla nadána relativní samostatností v oblasti programové a hospodářské.

Za 10 let své existence vykonala SAL velký kus práce, která vždy směřovala ke zkvalitnění amatérského loutkářství. Nelze zde přirozeně vyjmenovat všechny akce, ale např. již tři ročníky přehlídek individuálních výstupů s loutkou, které SAL ve spolupráci s dalšími institucemi uspořádala, byly v našem loutkářství činem mimořádně významným. Orientovaly soubory na angažovanou tvorbu, získaly pro loutkové divadlo mnoho mladých lidí zejména z okruhu studentské a dělnické mládeže.

SAL věnuje soustavnou pozornost dramaturgické stránce činnosti souborů. Vyhledává vhodné dramatické texty, pro potřeby loutkářů jsou vydávány v agentuře DILIA. Tím nesporně organizace napomáhá řešit letitý problém nedostatku vhodných současných loutkových her. SAL se také nikdy nesoustřeďovala pouze na divadelní činnost v tom nejužším slova smyslu. Šlo jí vždy o to, aby lout-

káři byli aktivní i v činnosti mimo-divadelní.

Výsledky soutěží aktivity, závazková hnutí k významným událostem a výročním hovoří o tom, že členské soubory jsou ve své většině opravdovými středisky společensky aktivních lidí. Výsledky práce SAL SČDO jsou za uplynulé desetileté období jednoznačně pozitivní, jsou proto velkým příslibem do budoucna. SAL SČDO v současné době sdružuje přes 60 loutkářských souborů a přes 1000 individuálních členů z celé ČR.

Soubory připravily 72 premiér, zúčastnily se 97 festivalů a přehlídek, na nichž získaly 35 kolektivních a 42 individuálních cen. Uskutečnily 361 zájezd, kromě jiného i do Portugalska, Španělska, Francie, NDR a Maďarska.

Všechny tyto skutečnosti svědčí o tom, že členské soubory SAL jsou v čele našeho amatérského loutkářství. PSL

VODŇANY 1983

V Jihočeském kraji se letos poprvé soutěží v kategoriích. Meziokresní přehlídky jsou tedy ochuzeny o divadelní soubory kategorie A, které mají svůj festival koncem dubna v Třeboni. Vodňany 83, už tradiční přehlídka divadelních souborů okresů Strakonice a Písek, hostily letos jenom 4 inscenace — DS Sedlice a vodňanská Šupina se ukáží až v Třeboni. Ve dnech 4. až 6. února se publiku představily: Dramatický odbor Čelakovský DKROH ČZM Strakonice s komedií B. Nušiče Truchlící pozůstali, Divadelní studio při SDS Písek s Jílkovým Mým hradem, domácí Lidové divadlo uvedlo Hubačův Dům na nebesích a konečně Soubor SDS Písek sympaticky inscenoval svou prvotinu — dramatizaci Šukšimových povídek pod názvem Dvě.

Přehlídka měla dobrou úroveň, i když se některé soubory ještě nevyhnuly nedostatkům v dramaturgii, režijní i herecké práci. Ke zkvalitnění příštích inscenací by mohl pomoci hojně navštívený seminář, který na téma herec na jevišti vedl Antonín Bašta.

Odborná porota přisoudila vítězství vodňanskému Lidovému divadlu a další postupové místo divadelníkům ze Strakonice. Oba soubory mají možnost na svých inscenacích ještě pracovat a pak prokázat své kvality na krajské přehlídce kategorie B ve Volyni a Humpolci.

—zb—

Lidové divadlo MKS Vodňany — J. Hubač:
Dům na nebesích. Foto Pavel Hrdina

NAŠE RECENZE

Psychologie porotcovy práce, autoři Dana Musilová a Ivan Vyskočil, vydal Ústav pro kulturně výchovnou činnost v edici Umělecký přednes v nákladu 800 výtisků r. 1981 jako neprodejnou publikaci.

Recenzovat knížku, která vyšla již před dvěma lety a navíc je neprodejná, se považuje div ne za takovou nepřipadnost, jako kdyby deník přinesl reportáž o derby známých pražských fotbalových es s týdenním zpožděním. Proto budeme akcentovat zejména to, že knížka je na světě, existuje a že je to publikace pro porotce a nejen pro ně velmi potřebná, neboť to, co porotce ovládl praxí a co spíše jen neuvědoměle cítí — je zde na základě psychologické a pedagogické profese zevrubně utříděno a precizně charakterizováno. Spisovatel Ivan Vyskočil, vzděláním psycholog, se otázkami psychologie dramatického umě-

ní zabývá pedagogicky, Dana Musilová, odborná asistentka DAMU, se pedagogickou prací, uměleckým přednesem, zabývá rovněž dlouho a bohatá je i její činnost porotcovská a publikační.

Ivan Vyskočil si všímá zejména otázelek porotcovy schopnosti sledovat, vnímat, získávat a dále zpracovávat a sdělovat poznatky, rozebírá podmínky odpovědné činnosti porotce, a to jak tzv. vnitřní, které se týkají intelektuální, fyzické i momentální psychické připravenosti a dispozic jednotlivých porotců, tak i podmínek vnějších, týkajících se především pro-

středí, jež mohou negativně ovlivňovat hodnocení, a různých kritických momentů. Dana Musilová se vyjadřuje k podmínkám a způsobu hodnocení, ke smyslu soutěží, ke specifice hodnocení uměleckého přednesu, ke vztahu porotce a přednášeče, k jednotlivým složkám a stránkám výkonu, k porotě jako kolektivu a k dalším otázkám, které dosud takto souhrnně nikdy nebyly popsány.

Útlá 45stránková publikace zaujme ty, kteří pracují v porotách, ale určitě i přednášeče a metodiky přednesu — rozhodně stojí za to, aby se po ní dílili po knihovnách. RUDOLF KVÍZ



byla jedna přehlídka

Jedna z mnoha, můžeme dodat, protože okresních divadelních přehlídek proběhne na území naší republiky každoročně celá řada. Pro širokou diváckou veřejnost snad nejsou tyto přehlídky příliš pozoruhodné, ale o to významnější jsou pro zúčastněné soubory, neboť jsou pro ně oním prvním stupínkem, po němž lze stoupat k metám amatérského divadelnictví.

Přehlídka, o níž je řeč, se konala na okrese Kutná Hora v listopadu 1982, pořadatelem bylo OKS v Kutné Hoře. Akce proběhla na pěti místech okresu a přinesla devět inscenací. Rozhodně nejpozoruhodnější inscenací byla Daňkova Zpráva o chirurgii města N., uvedená divadelním souborem ZK ROH Sklárný Kavalier Sázava. Výsostně čistý divadelní projev s jasnou režijní koncepcí a vyrovnanými hereckými výkony potvrdil, že pečlivá příprava, dokonalé soustředění na práci a sžití se s myšlenkou autora se vyplácí a divákům přináší nezapomenutelný zážitek. O veselohru ze současnosti se pokusil divadelní soubor OB Horka nad Sázavou a byl to pokus úspěšný. Komédie V. Venclíka Do třetice všeho dobrého nabízí čtyřem účinkujícím řadu hereckých příležitostí, které soubor z Horky využil téměř beze zbytku. Téměř budiž řečeno snad jen proto, že přece jenom tu a tam chyběla větší herecká zkušenost. Soubor si ale dokázal poradit i s nelehkou hudební složkou hry

použitím technicky dobře zvládnuté ho playbacku.

Na hudbě bylo postaveno i další představení, určené dětem, pohádka R. Lošťáka Poněkud ztracená princezna, s níž se přehlídky zúčastnil divadelní soubor ZK ROH Sázavan Zruč nad Sázavou. Představení nesené ve svižném, místy vpravdě diskotékovém rytmu a v úzkém kontaktu s diváky, roztleskalo malé i velké publikum. Dětem bylo v okresní divadelní přehlídce určeno celkem pět představení. Shodou okolností a tak trochu i pořadatelským záměrem byla Lošťákova Poněkud ztracená princezna uvedena na přehlídce ještě jednou, a sice dětským divadelním souborem TJ Sokol Paběnice. Porovnání obou inscenací ukázalo, že text je přece jenom herecky i technicky náročnější a vyžaduje realizaci zkušenějším kolektivem. Kultivovaným představením Popelky od I. Vlka se představil nový dětský soubor při ZŠ a ZK ROH Sklárný Kavalier Sázava. Mladá režisérka ponechala v představení potřebný prostor přirozené dětské hravosti, ale zároveň vtiskla inscenaci pevný řád. Dalším dětským kolektivem byl soubor ZŠ a KaSS Suchdol, jehož inscenace Ladových Bubáků a hashrmanů byla uvedena na půvabné a výtvarně čisté náznačkové scéně s obrovským elánem. Mladěžnický divadelní soubor MěKS Čáslav uvedl pohádku K. M. Walló Chyt-

rá princezna, a bylo to i celkem chytré představení. Dokázalo z takřka klasického textu vytěžit současný tón při dodržení nezbytné pohádkové iluzivnosti. Čáslavský soubor, který vznikl počátkem roku 1982, se v programu přehlídky objevil ještě jednou se hrou pro mládež Daň zraní od H. Bednářové. I když se kolektiv snažil odvést co nejlepší práci, tady mu to tak úplně nevyšlo. Svým způsobem se o to přičinilo i značně neukázněné publikum, ale hlavně počáteční problémy nového kolektivu. Nicméně Čáslavští mají předpoklady stoupat po žebříčku divadelních úspěchů.

Krátce ještě o představení komedie M. Švandrlíka Honorace z pastoušky, jak ji uvedl divadelní soubor KaSS Zbraslavice. Soubor s dlouholetou tradicí tentokrát diváky zklamal. Při tomto představení vystoupila do popředí skutečnost, že amatérské divadlo dnes je koníčkem značně náročným, vyžadujícím hereckou kázeň, jasnou režijní koncepci a celou řadu dalších hodnot, jimiž právě tato inscenace neoplyvala.

Skončila jedna přehlídka. Přinesla řadu dobrých výsledků i námětů pro další práci. Nejen pro soubory, ale i pro pořadatele, kterých bylo v této okresní přehlídce nemálo. A diváci? Upřímně řečeno v hledišti byli někdy zastoupeni snad až příliš skromně. Ale to je asi bolest nejedné přehlídky a snad by to bylo téma na samostatnou úvahu, úvahu, která v Roce českého divadla by měla své opodstatnění. MIROSLAV ŠTROBL

divadelní Sadská 1983

Sadská se stala již tradičním místem, kam se každoročně sjíždějí nejvýspější divadelní soubory okresu Nymburk, aby předvedly výsledky své práce, načerpaly poučení pro další činnost a přispěly svou měrou k dalšímu rozvoji amatérského divadla v okrese. Na podzim loňského roku se uskutečnil již VIII. ročník okresní soutěžní přehlídky amatérských divadelních souborů, v jehož rámci bylo odehráno sedm divadelních představení.

Hudební divadlo KM SSM Lysá nad Labem uvedlo autor-ský muzikál M. Pokorného a B. Kolacího Komédie pro pár kapek. Soubor touto inscenací výrazně posunul úroveň své práce ve srovnání se všemi inscenacemi, které dosud nastudoval. Miroslav Pokorný, autor textu a režisér v jedné osobě, prokázal ve zdařilém přepisu Machiavelliho Mandragory své režijní i scénografické schopnosti. Zdá se, že soubor nalezl ve svých řadách další osobnost, jakou už má v Bohumilu Koláčim, autorovi hudby. Zdařilou hudební složku inscenace včetně kultivovaného vokálního projevu sólistů i sboru, dobrou scénickou i kostýmní výpravu poněkud potlačuje v celkovém výsledku inscenace nedůslednost v dodržování principu poetiky „divadla na divadle“, jakož i slabší úroveň herecké práce některých sólistů.

Loutkářský soubor Kohoutek OB Sadská si pro své vystoupení připravil tři pohádky Věry Provazníkové – Sedm kůzlátek, Tři veselá prasátka a Koblížek nafoukánek v režii Evy Sommerové. Představení bylo příjemným překvapením u souboru, hrajícího až dosud marionetové divadlo, jehož úroveň setrvala na pomezí okresních a krajských přehlídek. Příjemná a otevřená atmosféra, hravost odkrytých loutkoherců

DS Jiří KASS
Poděbrady – Fráňa
Šrámek: Zvony.
Vpravo nahore záběr
z téhož představení.
Foto Jiří Horák



jako součást sdělení byly výrazným počinem souboru a nemalým vykočením za kvalitativně vyšší úroveň.

Domácí soubor Klicpera OB Sadská uvedl v režii Adolfa Řeháka hru J. K. Tyla Lesní panna aneb Cesta do Ameriky. Uvedení Tylovy hry s jejími uměleckými a myšlenkovými kvalitami i s její aktuální výpovědí se stalo velmi dobrým počinem. Soubor s ohledem na své možnosti přistoupil k úpravě, která vypouští písničky. Sdílel přehledně a čitelně myšlenku, předvedl několik zdařilých hereckých výkonů. Problémy inscenace jsou zejména v dramatických situacích, které se odehrávají spíše ve slovní poloze než v jednání postav, ve vedení dialogů, ale i v použití scénické hudby a v kostýmní složce inscenace.

Posledním soutěžním představením byla inscenace hry Fráňa Šrámka Zvony. Uvedl ji soubor Jiří KaSS Poděbrady. Dramaturgická volba tohoto textu byla velmi podnětným a záslužným činem, neboť objevuje českému amatérskému i profesionálnímu divadlu zapomenutou Šrámkovu hru, která je



v současné době bezesporu aktuální svou myšlenkou. Představení v režii Jana Pavlíčka přesvědčilo o tom, že celá inscenace byla připravena promyšleně, že soubor i režisér prokázali tvůrčí invenci na velmi těžkém textu, který otevírá velké možnosti pro další práci. Scénický prostor je řešen v abstraktní poloze, která dává možnost a prostor divákově fantazii a přitom nespouští příběh s příliš konkrétními prvky doby, v níž se odehrává. Vytváří možnost jistého zobecnění hlavní myšlenky. Podobného rodu jsou i kostýmy, které svou uniformitou a barevným laděním vytvářejí v divákově pocitu určité šedivosti a nevýraznosti, aby tím víc mohla vyniknout různost charakterů postav. Zatímtní tvar inscenace nedospěl k tomu, aby právě tohoto kontrastu bylo využito k co možná největšímu účinku na diváka. Zde se jeví základní problém inscenace, tj. v nedopracované konkretizaci jednání dramatických postav na jedné straně a jejich myšlení na straně druhé.

Vedle uvedených soutěžních představení sehrál soubor Vojan SKZ Libice nad Cidlinou hru Miroslava Plešáka Jak rozesmát princeznu a dětský soubor Racek KaSS Poděbrady hru Marie Hrbáčové Čertovská pohádka. Obě představení byla určena dětem. V závěru přehlídky vystoupilo jako host Malé divadlo z Ústí nad Labem s dramatizací novely Askolda Jakubovského Oko antikristovo.

Přehlídka v Sadské se i v roce 1982 stala obrazem úrovně výsledků práce nejvyspělejších a neaktivnějších souborů nymburského okresu. Chyběl jen divadelní soubor Hálek. Pravou příčinou absence nebude patrně důvod, který uváděli zastupci zřizovatele a souboru, když byli i po uzavěření přihlášek vyzváni k účasti, totiž nechuť členů souboru zúčastnit se soutěžní přehlídky. Faktem je, že ani na jedné z postupových přehlídek konaných v roce 1982 soubor nebyl, odmítl i účast na nesoutěžním Divadelním červnu v Lysé nad Labem. Skutečností je však i fakt, že se přehlídce zúčastňoval ať již jako host, nebo jako soutěžící. Zdá se tedy spíše, že skutečnou příčinou bude obava měřit své síly s nejvyspělejšími soubory okresu. Ostatně výsledky okresní přehlídky v Sadské, dosažená úroveň inscenační a interpretační, zejména však obsahová, nepřímo doložily oprávněnost takové obavy.

Přehlídka v Sadské potvrdila, že k vyšší úrovni amatérského divadla vede cesta charakterizovaná mimo jiné sepětím se vším, co napomáhá udržet krok s poměrně rychlým tempem rozvoje moderního divadla, tedy i kontakt s ostatními soubory a vzdělávacími institucemi, mezi které lze bezesporu v první řadě počítat i všechny divadelní přehlídky, neboť právě ony se v posledních letech staly těmi nejefektivnějšími vzdělávacími institucemi amatérského divadla.

MILAN STROTZER

Úvod do studia postavy

TYP

O typu můžeme mluvit v souvislosti s tendencí, která se např. tak zřetelně projevuje v ruské literatuře, přesněji řečeno, v té její vývojové linii, která je spojena s Gogolem a tzv. naturální školou. B. Ejchenbaum jistě správně upozorňuje, že právě v této literatuře je člověk zobrazován jako sociální nebo psychologický **typ**: je vybaven určitými vlastnostmi, které se projevují v každém jeho skutku, v každém slově, ba dokonce ve jméně; Čičikov, Chlestakov, Pljuškin, Nozdrev nejsou jen náhodná označení, ale **charakteristická a charakterizující** přízviska. Spojení typického s charakterním a charakteristickým je příznačné: gogolovské nebo šedrinovské typy či typy známé z her A. N. Ostrovského jako by vznikly zobecněním jistých **individuálně charakteristických** rysů, které nabývají smyslu — tedy: tematizují se — objevem jejich společného sociálního či psychologického jmenovatele. Postup, o jaký tu jde, by se dal nazvat indukativní. S opačným — deduktivním — postupem se můžeme setkat ovšem také: v antické nebo italské lidové komedii (ne náhodou bývá nazývána též komedií **masek**) se vychází z nějakého apriorního typu, který bývá nějakým způsobem odstíněn. Musíme říct právě **odstíněn**, protože kdybychom řekli **individualizován**, nebylo by to zdaleka přesné: individualizace se objevuje teprve postupně.

O rozdílných způsobech typizace, jaké se vyskytují na jedné straně v ruské klasické literatuře a na druhé straně ve staré attické komedii, mluvil svého času už Jarcho: „Na rozdíl od literatury kritického realismu, která vybavuje postavu sumou individuálních vlastností a vnějších rysů, satirická typizace v aristofanovské komedii se ubírá jinou cestou: básník připojuje stálou charakteristiku sociálního typu ke konkrétnímu, reálně existujícímu athénskému občanovi, nazvanému téměř vždy jménem, přičemž se pramálo stará o to, odpovídá-li daná charakteristika skutečným vlastnostem daného člověka.“ Tak je to například se Sokratem z Aristofanovy komedie Oblaka: autor využívá známých rysů filozofovy ne zrovna přitažlivé vnější podoby a k ní při-

dává stálou charakteristiku folklórní postavy šarlatána, kterou obohacuje o příznačné vlastnosti soudobých filozofů, přesněji, falešných mudrců (konkrétně: sofistů), se kterými neměl skutečný Sokrates vůbec nic společného. V komedii 4. st. př. n. l. se pak podle Jarcha způsob typizace dále modifikuje: zatímco Aristofanes vycházel z nějakého vážného sociálního jevu (například „škodlivého filozofování“), jehož nositel byl bez ohledu na skutečnou podobu označené osobnosti konkrétně jmenován a stal se objektem nemilosrdné satiry, v komedii 4. st. se vychází z profesionálního typu (hetéra, voják, kuchař, lékař, malíř, harfenistka atp.), jejichž představitelé se vyznačují standardními vlastnostmi, přičemž o jejich sociální usvědčení zdaleka neběží.

Nejde ovšem jenom o profesionální typy, ale rovněž tak o typy psychologické, případně sociálně psychologické. Také tyto typy mají nejčastěji folklórní původ. Nejde ovšem o nějaké trvání na šťastně nalezeném způsobu stylizace; relativní „trvalost“ těchto typů či „masek“ vyplývá z životnosti reálných typů, které ztělesnily, a relativní neměnnosti jejich zafixované podoby v průběhu věků. Starý bruchoun, lhář nebo lakomec jsou přece opravdu věční; jejich kostýmy a způsoby nejsou ovšem vždy stejné, ale do jisté doby zůstávají velmi podobné: totiž do té doby, dokdy jsou spojováni s jistým sociálním zařazením, případně věkem. Pokud jde o věk, je jejich charakteristika odvozena z folklórního myšlení pohybujiícího se v rámci antinomií stáří-mládí, plodnost-neplodnost atd. Ale nejde jen o věk: např. postava kuchaře souvisí s folklórním tématem jídla (event. nadbytku jídla) a postava hetéry s tématem potence: spojitost původní komedie se slavnostmi plodnosti je nasnadě. Zde všude se rýsuje souvislost typu se **symbolem**; alespoň potencionálně: Losev má ostatně určitě pravdu, když tvrdí, že se skutečně uměleckým — tedy nejenom reálným — typem máme co dělat teprve v okamžiku, kdy se typ stává už symbolem. A i když o symbolu budeme teprve mluvit, budiž řečeno už zde, že jen „symbolické“ přečtení může v antickém nebo italském lidovém komediálním typu odhalit za — zdánlivě! — „neslušnou“ formou nějaký hlubší obsah (ne že by byl všude přítomen). Tak je to ale — například — i s Molièrovým Lakomcem: nebudeme této postavě právi, budeme-li ji nazírat jen v rámci tématu majetku, zlata či peněz; teprve uvidíme-li v Harpagonově lakomství jeden druh všeničivě vášně, dobereme se toho, čeho je tato postava nejenom typem, ale také symbolem.

Právě v tomto smyslu má každý — umělecký — typ dva póly: pól —

řekněme — **věčnosti** a pól **aktuálnosti** a napětí mezi nimi teprve vytváří jeho životnost. Jinak řečeno, stálý typ zůstává opravdu stálým typem jedině v případě, že se aktualizuje. Jistě, aktualizuje ho doba, ale jako umělecký typ by tak jako tak zůstal neaktuální, kdyby nebyl aktuálně pocíten — a tedy modifikován. Tak to bylo i s typy komedie dell'arte. Typ chlubitivého vojáka je znám od antiky; v italských podmínkách oné doby nabývá zvláštní aktuálnosti se španělskou nadvládou, která se neomezovala jen na Neapolské království a Milánské vévodství, kde seděl španělský místokrál a guvernér. A je příznačné, že v Neapolském království se Capitanu nesměl objevit na scéně; některé scénáře vkládaly do kapitánových úst celé tirády přímo ve španělštině. V souvislosti s koncem španělských pochodů do Itálie tento typ ztrácí na aktuálnosti a Luigi Riccoboni ve své Historii italského divadla z r. 1727 jasně konstatuje, že zmizel ze scény dvacet let před začátkem století, tj. kolem r. 1780. Stejně aktuální podoba jako typ chlubitivého vojáka nabyl v italské lidové komedii také typ učeného šarlatána, ze kterého se zde stal Dottore, mluvící boloňským dialektem; tento právník totiž vystudoval na proslulé boloňské univerzitě. Komickou figurou se boloňský právník stal až postupem doby — právě tak jako benátský kupec, vystupující v komedii dell'arte pod jménem Pantalone. Učený šarlatán nebyl ovšem v komedii vždy právníkem; zejména u Molièra máme potom co dělat s lékařem: je jasné, že tu spolupůsobila i autorova zcela osobní averze.

Tak bychom mohli probírat jeden typ za druhým a sledovat vliv italské komedie na dramatiky ostatních zemí, i když výskyt podobných typů v jiných částech světa není zdaleka vysvětlitelný jen pouhým vlivem: vliv se může přece realizovat jen v těch podmínkách, ve kterých se příslušný jev, stylizovaný v typu, vyskytuje zcela reálně; nehledě k folklórním předkům takových typů, které mohou mít vlastní lokální rodokmen. Můžeme říct, že podstatnou vlastností uměleckého typu je schopnost jeho aktualizace a proměny někdy až k nepoznání; i když např. ve Falstaffovi z Veselých paniček windsorských (ale i z dalších postav Shakespearovy komedie) se původní typ dá nakonec přece jenom rozeznat (je ovšem řeč o Falstaffovi jen z této komedie — Falstaff z Jindřicha IV. je daleko složitějším symbolem, který má máloco společného s „pouhým“ chlubitivým vojákem).

Byla řeč o reálném jevu, stylizovaném v příslušném typu: jako máme u typu co dělat s pólém věčnosti a pólém aktuálnosti, můžeme v jiné

rovině mluvit o pólu **reality** a pólu **stylizace**. Příslušná stylizace může často působit jakoby sama: jistá „maska“ totiž někdy stylizuje obsah, který nemá tolik společného s původním reálným prototypem. V této souvislosti jsou poučné dějiny typu harlekýna, o jehož původu z komického čerta středověkých mysterií už byla zmínka v minulých kapitolech, věnované postavě sluh; projevil se zejm. v kostýmu. Arlecchino italské komedie byl vesnický synek z Bergama a představoval ve sluhovské dvojici toho hloupějšího; zatímco — jak čteme u Dživelegova — Brighellu měl herec hrát tak, aby vyvolal podiv nad jeho šikovností, Arlecchino měl hrát tak, aby jeho komické nezdary a dětinské trápení vyvolávaly soucit. Bereme-li ho jenom v rovině typu, šlo o sociální typ, který se ale před francouzským aristokratickým publikem změnil. Včetně kostýmu: stylizací zde nemyslím tento vnějšek, ale způsob projevu, který se proměňoval, ale který byl v zárodečné podobě přítomen už u „původního“ harlekýna. Co zůstalo zachováno, byla jeho podivuhodná naivnost, která určovala průběh jeho erotických dobrodružství; z původního nešikovného sluhy se totiž stal erotik. Na scéně prožil v nejružnějších podobách téměř dvě století a jeho modifikace najdeme jak u Mariavaux, tak u Goldoniho. Na „symbolickou“ důsažnost proměnlivého typu měla přitom vliv nejenom různá realita, ale i různé vidění a citění světa: ze sociálního typu se stal postupně spíše psychologický typ.

Mluvil jsem o induktivním a deduktivním způsobu typizace. Školy zdůrazňující divadelnost jako by inklinovaly k druhému; původní divadelně stylizované **tipi fissi** ale mohou pomoci odkrýt v reálných jevech to, co by jinak mělo mnohem menší nádeje na uchopení. Frejkův teoretický postup je z tohoto hlediska příkladný: český režisér ve své knize Smích a divadelní maska činí předmětem zkoumání aktuální sociálně psychologické jevy, které vidí na pozadí tradičních divadelních typů, což činí jeho vidění ostřejším. Mluví o moderní Isabelle a jejím partnerovi, o současném Capitanovi, podlém sykofantovi, intelektuálovi podle Čechova, pitomém dottorovi, o rodině Padourovic, pavlačovém vydání Zerbiny a Harlekýnovi a Kolombině z periferie a měřítkem hodnocení je mu blízkost či spíše vzdálenost od původních „masek“. Ukazuje se, že právě tento způsob zkoumání reálného divadla světa pomocí tradiční typologie a starých typů ve světle jejich současných reálných modifikací vede od identifikace daného typu k objevu jeho symbolické platnosti: „Česká touha poznat nám zní. To nekonečné tážení: což vím? naráží v

komedii na zvětšené měřítko, na amor fati, na metafyzickou zavidavost. V ponurém, směšném a zas vykoupeném koloběhu postav, mučených do-
tekem... humoristova slova, objevu-
jí se nám na této popelem sypané
cestě perspektivy, které mají sílu spa-
lovat v nás všechno slabé... — ale
zároveň svou vysokou drahou a nej-
mužnějším planutím nás učí pevné-
mu vzpřímení, činnému gestu, čisto-
tě srdce moderního českého člově-
ka.“

JAROSLAV VOSTRÝ

KNIHA PRO RECITÁTORY

Vychází-li v češtině jedna knižní
publikace o umění přednesu průměr-
ně za šest let, nemůžeme přehlédnout
tuto vzácnou okolnost na knižním tr-
hu. V současné době je ještě dostup-
ná publikace slovenského jazykověd-
ce a každoročního porotce na Wol-
krově Prostějově, univ. prof. PhDr.
Jozefa Mistríka, CSc **Hovory s recita-
torem.**

Bohatá titulatura, zdobící autorovo
jméno, svědčí o jeho odborném záze-
mí, rozsáhlé znalosti naší i zahraniční
odborné literatury, smyslu pro kon-
text mezi dalšími sousedícími disci-
plinami i porozumění pro využívání
jiných oborů ve vnitřním procesu
přednáškové práce samé. Rozhodně
by neměla odradit amatérského čte-
náře, který v řadě osmačtyřiceti sa-

mostatných studií najde přehledný a
čtivý výklad základních otázek umě-
ní přednesu, bohatý na inspirativní
podněty; sympatické na nich je i to,
že vědecká kapacita se nerozpakuje
uvést často i podněty podmíněné a
diskusní.

Editora dr. Vítězslava Šrámková
a překladatel Vlastimil Fišar přípra-
vili knihu pro čtenáře před šesti lety
— a byla rychle rozebrána. Není obec-
ně známo, že kniha je pro další zá-
jemce znovu připravena k expedici
či k osobnímu vyzvednutí (Lyra Fra-
gensis - Supraphon, Panská 7, 110 00
Praha 1), protože vydavatel k pokrytí
zvýšeného zájmu připravil její dotisk.
Neváhejte!

jh

RECITÁTOŘI, ČETLI JSTE?

ČTVEROČASÍ BÁSNICTVÍ ČESKÉHO
—1: STŘEDOVĚKÁ POEZIE, HUSIT-
STVÍ A HUMANISMUS

Jestliže dnes na tomto místě píše-
me o gramofonové desce, resp. des-
kách, z nichž další dvě na nás ještě
čekají, nejde o omyl, ale o záměr.
První dvě desky kompletu věnované-
ho jednotlivým etapám staré české
literatury podávají obraz období, kte-
rá jsou nám sice ze školních škamen
kuse známá, ale o nichž doopravdy
toho mnoho nevíme a jejichž krásu
nejíme plně s to asimilovat, vřadit do
svého krevního oběhu. K vlastní ško-
dě, neboť jde o hodnoty první veli-
kosti a trvalého náboje estetického
i etického.

Psalí jsme na tomto místě nedávno
(AS 10/1982) o antologii Barvy všec-
ky, která vyšla v básnické řadě edi-
ce Slunovrat v ČS a představila vý-
běr z české poezie až do sklonku
15. století. Její první oddíl přináší
jedenadvacet písní milostné lyriky od
prostých popěvků po nejvýznamnější
dochovanou kurtoazní skladbu české-
ho středověku, tzv. Závěšovu píseň.
Více než polovinu z nich naleznete
na první desce našeho kompletu. Při
poslechu můžete sledovat psaný text,
pak se k němu vrátit a znovu poslou-
chat. Jaký zážitek takto vnímat a vy-
chutnat libezný půvab, všestrannou
dokonalost těchto arcidílek, proti
nimž nic nezmohl zub času, arcidílek,
oživených hlasem Pavla Soukupa,
zpěvem, fidulou, smyčcovým žaltářem
a zvonky Pavla Jurkoviče, zobcovou
flétnou, žaltářem a zpěvem Jany No-
vákové a zpěvem a bicími Jany Zi-
chové v hudebním nastudování Pavla
Jurkoviče: Račtež poslouchati, V Stra-

chotině hájku, Milý jasný dni, Andě-
ličku rozkochaný, Šla dva tovařiše,
Tajná žalost při mně bydlí, Dřevo se
listem odievá, Noci milá, Slůvce M,
Závěšova píseň...

Jaké potěšení (i smutek zároveň)
sledovat příběh Legendy o svaté Ka-
teřině, ze staré češtiny přeložené Ji-
řím Pelánem, se spojovacími texty
Jana Lehára, interpretovaný melodicky
se vlnícím, sonorním i ztišeně učast-
ným, dramaticky zrychlovaným i klid-
ně vyprávěcím hlasem Václava Vosky!
Byla to jedna z jeho posledních na-
hrávek, při jejím poslechu si znovu
uvědomíme, jaký veliký recitátor, ja-
ký pokorný služebník básnického slo-
va v něm odešel.

Na druhé desce našeho kompletu
nacházíme kompozici z textů husit-
ských a humanistických. Obě období
jsou představena v literatuře tehdejší
doby (ať už psané česky, latinsky
nebo německy) dominujícími žánry
traktátu a literárně citěné epistolo-
grafie, první také veršovanými sklad-
bami. Husitské období je zastoupeno
(často samozřejmě jen v úryvcích)
Zakládací listinou University Karlovy,
Husovým Odvoláním k soudci nejspra-
vedlivějšímu a jeho listy přátelům
před cestou do Kostnice z října 1414
a přátelům v Čechách z Kostnice z
5. července 1415, dále Žižkovým Lis-
tem s výzvou do pole ze září 1422
a pasážemi ze Starých letopisů čes-
kých o volbě Jiřího z Poděbrad. Krát-
ce tu znějí Veršované letopisy, po-
měrně rozsáhle Žaloba Koruny české
z Budyšínského rukopisu. V hudebním
doprovodu Husova Navštěv nás, Kri-
ste žádáci zastupuje chrámovou boho-
služebnou píseň, následují slavné hu-
sitské chorály Povstaň, povstaň, ve-
liké město pražské a Ktož jsú boží
bojovníci. Období humanismu zastu-

puje úryvek z Blahoslavovy Filipíky
proti misomusům, podstatná, obsáhle
část slavné Apologie neb Obrany ku
panu Jiříkovi z Hodic Karla staršího
ze Žerotína (celek v knize Z kores-
pondence, Živá díla minulosti sv. 93,
Odeon 1982) a působivý pasus z trak-
tátu Truchlivý Jana Amose Komen-
ského. Autonomnost jednotlivých celků
je podtržena neobyčejně citlivě a při-
tom výrazně volbou interpretů, jimiž
jsou Nina Divišková (veršovaná Ža-
loba Koruny české), Jiří Hanák (Ver-
šované letopisy, Jan Blahoslav), Petr
Haničinec (Jan Žižka, oponent v
Truchlivém J. A. Komenského), Jan
Kačer (Jan Hus, Jan Amos Komen-
ský) a Radovan Lukavský (Karel IV.,
Karel starší ze Žerotína). Husitské
chorály zpívá desetičlenný sbor v hu-
debním nastudování Pavla Jurkoviče,
humanistické traktáty doprovází na
loutnu Jiří Tichota.

Čtveročasí básnictví českého 1 vy-
brali a sestavili dr. Vladimír Justl a
dr. Jan Lehár, z nichž první je také
režisérem nahrávky a autorem ediční
a režijní poznámky na přebalu, dru-
hý autorem hlavní doprovodné stu-
die, zasvěcené a vzácně věcné. Pří-
stup k hudebním nahrávkám osvětlu-
je na přebalu Pavel Jurkovič. Nejen
desky samy, ale i tyto texty před-
stavují obohacení našeho pohledu a
poznání starších, ale stále živých ob-
dobí naší literatury a národní minu-
losti. Probouzejí navíc, a proto o nich
píšeme na tomto místě, chuť čist,
chuť jít k pramenům. Nabízí se i
otázka, proč vlastně naši recitátoři
nesahají při vyhledávání a výběru
textů hlouběji do historie, proč se
vracejí (pokud se vůbec vracejí) na-
nejvýš jen do minulého století? České
poezii není přece sto, ale tisíc let.

jk



Nahoře a vpravo Divadlo X při MKS S. K. Neumanna Brno –J. Hašek, P. Bílek, Z. Turba: Velitelem města Bugulmy aneb Zpráva o Jaroslavu Haškovi. Na snímku nahoře(Hašek), B. Hála (Vasilij), na snímku vpravo L. Petřík (Hašek). Foto Pavel Drozdek

za politickým divadlem dneška

Ačkoli se jeden z mála našich světových spisovatelů Jaroslav Hašek jevištní tvorbě sám příliš nevěnoval, jeho letošní výročí se odráží v repertoáru nejedné naší profesionální, ale i amatérské scény. K Haškovu inspirativnímu dílu se přihlásilo také amatérské Divadlo X MěKS S. K. Neumanna v Brně.

Inscenace nazvaná Velitelem města Bugulmy aneb Zpráva o Jaroslavu Haškovi, která po premiéře v závěru minulého roku byla úspěšně předvedena na III. přehlídce mladého divadla ve zdejším Vysokoškolském klubu, řadí se v práci tohoto renomovaného souboru do linie autorských přepisů prozaických předloh, jako byla Skorkovského parodická Květinka Marta a poté kabaretní Rozmarná srna, Bradburyho utopický Fahrenheit 451, Buzzatiho modelová Pustina či apelativní Hovory na útěku B. Brechta. Motivické souvislosti pak spojují poslední premiéru s adaptací Mariengofova Ro-



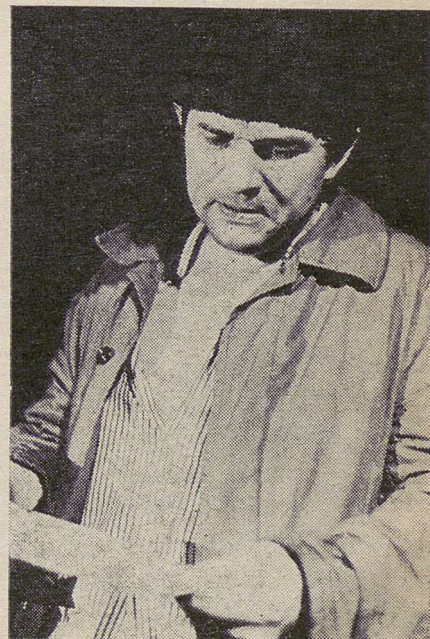
mánu bez lhaní, a především se zdařilou montáží povídek I. Babela Moje první husa.

Ačkoli základní fakta o Haškově nedlouhém životě a rozsáhlé i mnohotvárné tvorbě jsou dostatečně obecně známa, přece jen narazíme na řadu momentů, jejichž výklad přivádí do úzkých i badatele, kteří se Haškovou rozporuplnou osobností zabývají soustavně a v současné době vydávají řadu časopiseckých studií i knižních monografií. Inscenace „Iksky“ si vybírá právě jedno z takových obtížněji vyložitelných období, kdy se totiž z měšťáckou společností přehlíženého, existenčně nezakotveného předválečného bohéma stává v sovětském Rusku disciplinovaný stranický pracovník, který se osvědčil za neobyčejně složitých podmínek v zodpovědných funkcích, ale po návratu domů opět hledal únik v dřívějším způsobu života. Scénář Pavla Bílka a režiséra Zdeňka Turby citlivě vychází z nepřítli populárního povídko-

vého cyklu Velitelem města Bugulmy, který Hašek brzy po svém příchodu do Čech otiskoval v Tribuně (jádro adaptace tvoří devět prvních práz, zatímco k humoreskám z prostředí čínsko-mongolského se již právem nepřihlíží).

Klíčový inscenační princip, kterým je kontrastnost či paralelnost charakterů, jednotlivých sekvencí a konečně dvou základních dějišť, je obsažen už v textové předloze o prologu, dvanácti scénách a epilogu a Turbova režie jej pak dále variuje. Jednu z obou protichůdných linií (a to výchozí a popravdě řečeno také inscenačně zdařilejší) představují Haškovy humorné vzpomínky na dobu, kdy byl revolučním sovětem vyslán do exotického tatarského prostředí. Ponechme k analýze odborníkům, nakolik Hašek transponuje skutečné události v dobovou a osobnostní mystifikaci. Podstatné je, že tu před námi plasticky vystupuje takřkajíc „revoluce v plenkách“: čas plný válečných zmatků, nenadálých pitoreskních zvratů, přehmatů z nezkušenosti i z přirozené touhy dojít tak dlouho očekávaných cílů co nejdříve, a zároveň čas neproblémového optimismu revoluce na postupu, samozřejmě a smysluplně lidské, vítězné se rozlévající po nekonečných prostorách Ruska a přetavující rozličné typy lidí k svému obrazu.

Patos tohoto historického procesu (nebo jinými slovy politikum dnešního nastudování) není přitom hlásán deklarativně, neřkuli frázovitě, ale vylupuje se nenásilně z výjevů plných robustní komiky situační, pohybové i jazykové (rusismy), a tudíž na hony vzdálených jakékoli plakátovosti. Přispívá k tomu nejen minimální výprava Rostislava Pospíšila a Pavla Bílka, umisťující akce co nejbližší k divákům, nebo nápaditá hudba Jiřího Bulise (jeho písně se opírají jak o dobové šlágry, tak o verše S. Jesenina nebo o produkci Červené sedmy), ale rovněž nesporný herecký přínos některých interpretů. Ačkoli se většina ze čtrnácti účinkujících proměňuje v několik z 35 postav a postaviček, nejednu z výrazných kreací si zapamatujeme hned napoprvé. Jako neschematicky vícevrstevnatý charakter kreslí svého urostlého a hlaholného velitele „tovaryše“ Jerochymova Jan Dofek. Jeho organizačně nezkušený a politicky naivní, ale navenek o to horlivější ultralevičák vydává své zmatečné příkazy civilistům vlastně z pocitu vnitřní bezradnosti; v ostrých přechodech střídá chvíle opojení alkoholovou „zmijí zelenou“ i diktátorskou mocí s okamžiky kvapných kapitulací, kdy se neobratně snaží proměnit trapnou situaci v žert. Ze spolehlivého typového obsazení těžší ve své bezprostřednosti půvabná, vzájemně diferencovaná dvojice pogramotných, leč pro věc zapá-





Na snímku P. Bilek (Niedrle). Foto P. Drozdek

lených a Haškovi oddaných Čuvašů (Vasilij Borise Hály a Ljoša Milana Kumana), dobře mluvící Abatyše Magdy Konšelové, sebevědomě švihácký kavalierista Anisin Jana Svobody, korpulentní Pop Jaroslava Kravky i někteří další.

Druhou sémantickou rovinou inscenace, která v Haškových narychlo psaných črtách již zdaleka tolik podkladu nemá a je tudíž autorským přínosem obou scenáristů, zůstává prostředí pražské kumštýrské kavárny Union s proslaveným vrchním Paterou (Luboš Kříček). Zde Hašek, po boku kabaretiéra Longena (Jaromír Skorkovský) u píána ovšem postupně upadající od starých bohémských zvyků, dosti svérázně hájí čest sovětské revoluce proti hlupákům a pomlouvačům všeho druhu — včetně legionářského literáta plukovníka Medka (Aleš Zábaj). Výstižnou karikaturu afektované módní referentky Olgy Fastrové vykreslila tu Jarmila Turbová. Vzhledem k této textové i jevištně méně dotažené vrstvě má

vyjádření protikladu dynamicky se rodící epochy, která si své nositele formuje a vychovává takřikajíc za pochodu, a zápečnický zapšklého (srov. symbolický obraz trpaslíka), jen zdánlivě nonkonformního a rádobodemokratického ovzduší pražských intelektuálů ještě jisté rezervy; i zde se však najdou momenty, jejichž aktuálnost počátek dvacátých let daleko přesahuje. Haškův závěrečný odchod na Lipnici nemá proto být chápán jen coby důsledek životního krachu, ale též jako definitivní rozchod s prostředím plným falešných iluzí, nenávistných klevet, žabomyšího politikaření, maloměstských předsudků a ubíjející malosti.

Jedinou postavou, která obě prostředí, sovětské i pražské, bezprostředně propojuje, je právě Hašek v podání někdejšího absolventa JAMU Luboše Petříka. V původních povídkách, psaných v ich-formě, reprezentuje epický vyprávěčský subjekt jakési osvobodivé satirické flegma, které s nasazenou mystifikační maskou v nečekaných krátkých spojeních konfrontuje tok „velkých“ dějin s všedními zážitky a potřebami prostých lidí. Interpret odpovídajícího exteriéru pojímá Haška-bolševika s nevtrivým odstínem švejkovství v usměvavé tváři, bohorovném klidu, ve zdánlivě až pasivním přístupu k dramatickým událostem. Nemusí však dojít ani k otevřeným projevům Haškovy rezolutnosti, aby divák pochopil, že skutečná revoluční aktivita a humanismus postavy jsou ukryty někde hlouběji a účinně se projevují např. v tom, jak Hašek nenápadně, leč uvážlivě a neohroženě eliminuje Jerochymovo levičáctví, které by ve svých důsledcích stavělo lid proti politice sovětů. L. Petřík nezůstal své roli dlužen ani Haškovu postupující demoralizaci v domácím prostředí.

Režie Z. Turby přehledně člení jednotlivé lokální i významové roviny příběhu a dává zhruba půldruháhodinové non-stop podívané odpovídající temporytmus i punc skutečného divadelního zážitku, handicapovaného jen občasnými prohrěšky herců proti pečlivé dikci. Počínajíc prologem, kdy se vyvolávání železničních stanic Haškovy cesty do Prahy bleskově střídá s komentáři Fízla v černém gumáku (J. Skorkovský), je atmosféra každé sekvence navozena antiluzivně, rychle a co nejjednodušeji, s důrazem na jejich pointaci či simultaneitu, aby zakrátko byla v mozaice celku ostrým střihem nahrazena výstupem protichůdného ladění. Vtipné detaily (hledání Bugulmy na staré mapě Evropy, jízda trojice vlakem, uvítání od obyvatel města, jednání tribunálu, dvojsmyslný kabaretní kuplet apod.) směřují ke scénické metafoře a tu a tam jsou vygradovány do sugestivní polyfonie, oscilující na ostří vážnosti a ironie (srov. prosebný průvod popů a jeptišek), jež nakonec převáží v přepracovaném závěru, zesměšňujícím vnějškově oficiózní profanaci složité spisovatelovy osobnosti.

Letošní haškovské výročí lze jistě oslavovat všelijak — třeba i zvýšenou konzumací chmeloviny v hostinci U kařlů. Brněnské Divadlo X se k odkazu velkého satirika přihlásilo osobitým uměleckým činem. Nemá konjunkturální ráz, ale — opřen o vlastní názor a jemu odpovídající stylové úsilí — logicky vyplývá z dosavadního směřování tohoto cílevědomého souboru a posunuje je na cestě za politickým divadlem dneška opět o kus dál.

VIT ZÁVODSKÝ

Lucerna slavnostně

Rok českého divadla a Jiráskova Lucerna! Kolikrát jen se letos budou tyhle dva pojmy ruku v ruce (a právem) připomínat? Vždyť Jiráskova Lucerna — svrchovaně poetické dílo ryzí českosti, rozkošného humoru a vlastencké síly — patří v historii českého divadla k dílům nejvýznamnějším. Jistě ne náhodou byla Lucerna posledním představením, kterým se činoherní soubor loučil před rekonstrukcí s historickou budovou Národního divadla.

Slyšel jsem nedávno názor mladého amatérského herce, jinak netíhnoucího k české klasice, že každý ochotník by se měl alespoň jednou za život potkat s Lucernou.

Čím to, že i ti nejmladší chápou dnes tuto pohádkovou hru jako prubířský kámen, s kterým je třeba se vyrovnat, čím to, že i ta nejmladší divácká generace odkojená diskotanečím je Lucernou stále dojmána? Přitom jak překotně se proměňuje vnější i vnitřní svět člověka od téměř idylických dob Aloise Jirásky! „Tvůrčí myšlení se pomalu přenáší do studených cest tištěných obvodů, teplé lidské obydli se mění v betonový skelet, přirozený sexuální pud v studený mýtus rafinovaných pornografií, lidské vztahy v realizaci konzumentských přání, naivní víze apokalypsy v konkrétní možnost všespalující atomové řetězové reakce...“ (Bulletin Jazz 27/28). Takový a ještě složitější je labyrint světa současného člověka. Lidé se však stále nevzdávají, hledají východisko v sebe-

realizujícím bytí, snaží se neustále regenerovat svoji tvořivost a fantazii. Jednou z cest zpátky k sobě a jistě ne zanedbatelnou je cesta amatérského divadla, proto jsme v posledních letech svědky takové jeho renesance, výrazem oné cesty je i návrat k poezii, ryzosti vztahů, lásce, hrdosti a touze po svobodě, kterými s takovou znalostí české duše dodnes dýchá Jiráskova Lucerna.

Jiráskovu Lucernu nastudovalo nyní plzeňské divadlo Propadlo, soubor ZKROH Škoda — Doudlevec. A její uvedení bylo vskutku slavnostní. Pro premiéru a první reprízy přislíbil hostování v roli vodníka Ivana národní umělec Ladislav Pešek (s touto rolí se pravděpodobně opět setká po znovuotevření Národního divadla) a svůj vztah k amatérům a ocenění smyslu jejich práce demonstrovali svým hostováním i členové činohry DJKT v Plzni René Příbyl (někdejší člen souboru) v roli mlynáře a Inka Brendlová v roli mladé kněžny. Snad proto se inscenace vzpírá běžnému hodnocení. Jisté však je, že jsme nebyli svědky sólových exhibic profesionálů doplněných přihráváním amatérů, ale že na jevišti byl vidět jednotlivý pracovní team, který hrál jako o život. Snad všem účinkujícím se podařilo po boku mistrů o kousek povyrůst a hrát pod dojmem šťastných chvil nad svoje možnosti. Je skoro nespravedlivé jmenovat některé jednotlivce, ale nemohu neupozornit alespoň na jistotu, s jakou bezpečně

a působivě byli charakterizováni vrchní (Š. Marovič), vodník Michal (B. Holý) a Klásková (J. Nosková). Tyhle postavy budou jistě natrvalo patřit k nejpřipomínanějším rolím svých interpretů. Stejně jako herecké výkony přispěly k celkové působnosti Lucerny i ostatní složky inscenace — režie, byť ne vždy přehledná v řešení jednotlivých nástupů, líbezná scéna s všudypřítomným symbolem lípy, která ale bohužel vzhledem k stísněným podmínkám sálu nedávala v některých obrazech dostatek prostoru k bohatšímu aranžmá, vhodně vybraná scénická hudba a bezchybně fungující jevištní technika. Všichni zúčastnění oživili našeho klasika v dostatečně pestrosti, v nápadité divadelní podívané nepotlačili ani prvky dobové kritiky, kterou Jirásek kupodivu nejednou míří i dnes do českého veřejného života, hlavně však podtrhli celkově etické poslání pohádky.

Je jisté otázkou, jakými cestami se bude vyvíjet inscenace, interpretovaná později vlastními silami souboru. Ale nebude možné zapomenout na ony sváteční reprízy, které proběhly tak mimořádně slavnostně a manifestovaly onu překrásnou pospolitost profesionálů, amatérů i techniky, táhnoucích za jeden provaz. Byly to nezapomenutelné večery jak pro plzeňské publikum, tak pro zúčastněné tvůrce.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

Jak se dělá dětské divadlo

”

HLEDÁNÍ PODNĚTU A TVARU — 1

V přípravce jsme tenkrát měli dvacet dětí od sedmi do deseti let. I když jsem měl dva pomocníky, Janu a Tomáše, studenty místního gymnázia, kteří se mnou v „dramatáku“ již několik let pracovali, byl jsem zpočátku bezradný.

S dospělými jsem měl za sebou režii Strakonického dudáka a čerstvou zkušenost s výstupem Kalafunových dětí. Tahle práce se tenkrát kupodivu podařila. Dobře připravená holička hned v prvním jednání zesilovala špatnou náladu Kor-

Jestráb hry Hadrový panáček. Foto B. Pavlů



duly: při láteření na Kalafunu se musela občas ohnat i po kldkách, kteří se jí pletli pod nohama. Děti přesně věděly, kdy skončit honičku, nakukovat do hospody a jak nakukovat, kdy se schovávat za dobráckého tatínka a jak se schovávat. Vše běželo jak dobře seřízený stroj. Čtyři pečlivě vybrané děti dokázaly pokyny režie naplnit přirozeným projevem a dokreslit tak náladu pěkné hodinky před hospodou.

Zkusil jsem uplatnit tuto zkušenost v naší nevýběrové skupině. Projev dvaceti dětí nejrůznějších povah a temperamentů byl najednou svázaný, některé děti kostrbatě reprodukovaly naučený text, jiné se začaly předvádět, „hrát divadlo“. Když jsme pracovali s několika děvčátky, kluci samozřejmě zlobili. Dobře seřízený stroj se polámá.

Zůstal mi v paměti takový okamžik. Děti odešly. Sálek ještě před chvilkou plný křiku, byl najednou příliš prázdný. Jana a Tomáš seděli unaveně na zemi. Co budeme dělat? Nikdo tu otázku nevyšlovil, ale visela ve vzduchu. V rohu se povaloval otevřený kufr s nejrůznějšími věcmi: vyřazená učebnice, klíč, švihadlo, lahvička od voňavky, starý barevný šátek... Děti ty věci postupně přinášely, hrály si s nimi, vymýšlely, čím by ještě mohly být, měly nám pomoci v naší práci. Co kdyby se podnětem k naší hře stala jedna z těchto věcí? Pestrými barvami na sebe lákal pozornost především barevný šátek...

Najednou tu byla odpověď. Ne taková, která by nás zbavila všech potíží; ukázala jen první krok, dala naší práci směr. Ale i to bylo pro začátek dost. Rozhodli jsme se vyjít ze skupiny, jaká je, a pokusit se sestavit příběh, kde by byl konfliktem spor mezi malými kluky a děvčátky. Hlavní roli jsme svěřili barevnému šátku. (Podnětů bylo jistě víc; jedním z nich byla i skvělá instruktáž Jany Vobrubové, která nás naučila hrát si s docela obyčejnými čepičkami – kulíšky.)

Bedlivě jsme si teď všímali dětské hry se šátkem. Zaujal nás malý Roman, který si šátkem ovázal tvář a nařikal si na bolest zubů, Pavel si jím zakryl jedno oko a nikoho nenechal na pochybách, že si hraje na piráta, Janička si zakryla dolní část obličeje a pokoušela se o orientální tanec, Radka si květovaný šátek uvázala napokos a hrála si na stařenku, na Kamilíně šátku jsme viděli několik uzlíků, ale pro ni to byl panáček a chovala ho něžně jako miminko. Na poslední etudu jsme upozornili ostatní. Brzy byl panáček plný sálek. Děti pro ně hledaly jména. Zaujalo nás pojmenování: Hadráček...

Panáček zlobil, bylo třeba mu vyprávět zajímavý příběh, naučit ho různým dovednostem. Děti učily Hadráčka mluvit a ve hře spojené s pohybovou improvizací se učily správné výslovnosti samy. Co panáčkovi ukážeme? Kam ho zavedeme? Takovými otázkami jsme podněcovali děti ke hře. A tak se rodila „hra na zoo“, kde si polovina skupiny hrála stří-

ďavě na zvířátka a diváky, „hra na pouť“ s různými atrakcemi i živým kolotočem, apod.

Jednoduchý příběh si vyžádal několik postav dospělých. Samozřejmě, že jsme nerozšiřovali náš soubor; všechny zahráli pomocí převleků Tomáš a Jana. Pro postavu hlavního protihráče dětí, pouličního prodáváče šátků Jestrába, proti kterému se rozvaděné skupinky chlapců a děvčat spojily, bylo třeba použít polomasku s výrazným orlím nosem.

Snažili jsme se neprodlužovat zbytečně naše setkání, ale během schůzky děti neustále stimuloval k vymýšlení, ke hře. Tam, kde dětským nápadům docházel dech, měli jsme vždy po ruce několik podnětných otázek.

Výstup Tomáše a Jany jsme sice zpočátku improvizovali, ale nejlepší podobu dialogu i aranžmá jsme vždy dodatečně zachytili do scénáře. Staly se pro oba protagonisty naší hry závazné. U dětí vedl podobný postup k náviku manýry. Po několikerém opakování byly dětské repliky tak zmechanizovány, že ztratily přesvědčivost, vnitřní pravdivost. Jana i Tomáš proto adresovali své otázky vždy jinému dítěti. Odpověď byla někdy neurčitá, často nespisovná, ale měla hlavní klad: byla přirozená. Vedoucí děti, kteří řídili hru, dávali možnost projevu postupně všem dětem.

Opustili jsme vidinu dokonalého konečného tvaru, a hráli jsme si. Snažili jsme se o to, aby všechny děti byly neustále ve hře, aby se nekupily na jednom místě, ale přenášely svou hru do volného prostoru a ve styku s partnerem aby byly ohleduplné. Těmto „sportovním“ pravidlům i pojetí hry se vzpíral jevištní prostor. Představení pro kamarády a rodiče dětí jsme proto hráli ve větší místnosti, která téměř celá byla věnována dětské hře, diváci seděli při stěnách kolem.

Příprava nebyla nudným nácvikem, děti se bavily, byly stále v akci. Pro konečný tvar jsme ovšem nepřijali nekriticky každý nápad, pečlivě jsme vybírali nejvhodnější. Při stylizaci definitivní podoby textu jsme dlouho uvažovali o tom, zda zapsat repliky dětí. Obava před mechanickou reprodukcí, s kterou jsme při přípravě měli špatné zkušenosti, nás vedla k tomu, že jsme na některých místech zapsali jen nejnutnější pokyny do závorek, např.: (Děvčata se zlobí na kluky a vycítají jim, že mají panáčka na svědomí.) Jak se zlobí? Co přitom dělají? Pro děti, které jsou zvyklé si vymýšlet a hrát si, to je úkol velmi snadný. Vedoucímu, zvyklému trpné reprodukci textu, připadá, že hra Hadravý panáček je neukončená, nehotová. Má ostatně pravdu. Text je třeba naplnit životem, nápady, hrou dětí. Tahle cesta se vyhýbá lákavým končinám snadného secvičování a vymýšlení efektů pro poroty a divácký ohlas, ale má zato nejbližší k hlavnímu poslání naší práce: dramatickou hrou rozvíjet dítě a jeho tvořivost.

(Pokračování příště)

JOSEF MLEJNEK

SOVĚTSKÁ POEZIE NA PÓDIU

Již pro jedenácté uspořádalo na sklonku minulého roku Obvodní kulturní a vzdělávací středisko Brno III ve studiu Horizont na Lesné soutěži v individuální recitaci sovětské a ruské poezie o plaketu VŘSR. Cílem této už tradiční přehlídky je obohatit dramaturgii amatérských recitátorů básněmi a prózou ruských a sovětských autorů v českých překladech, případně v originále. Soutěž je určena recitátorům od 14 let bez horní věkové hranice; přednášející jsou však rozděleni do tří kategorií. Součástí akce, které se nyní zúčastnilo méně žáků, studentů a učňů, nežli v předchozích letech, byl seminář o dramaturgii a technice uměleckého

přednesu. Odborná porota pracovala za předsednictví prof. Františka Brüstla. Vítězové se představili na slavnostním večeru, kde za přítomnosti oficiálních hostů převzali plakety, diplomy a věcné ceny. Vystoupilo zde rovněž amatérské divadélko Strípek z Českých Budějovic se zdařilou dramatizací povídky A. S. Puškina Slečna selka. Na finále soutěže pak volně navázal seminář Krajského kulturního střediska pro vedoucí souborů malých jevištních forem.

První místo v kategorii A (do 16 let) uděleno nebylo, jako druhá skončila Petra Loosová (A. I. Pristavkin: Strěpina) a na třetím místě Dagmar Šimová (M. A. Světlov: Ital). Ve druhé kategorii (16–20 let) se nejlépe dařilo Alici Silvě Lago s básní A. A. Vozněnského Bijí ženu před Ladislavem Cigánkem (A. A. Vozněsen-

skij: Školní odbočení) a Zdeňkem Farkasem (S. A. Jesenin: Černý muž); čestné uznání převzala Darja Strakonová. V tradičně nejméně oblesané kategorii C (nad 20 let) zvítězil Miroslav Lopatka s verši A. Bělého s doprovodem kytary před Monikou Kubíčkovou (V. A. Solouchin: Neschovávejte se, když přišli), přičemž 3. místo nebylo uděleno.

Soutěž O plaketu VŘSR svědčila o solidním čtenářském zázemí i recitačních schopnostech mládeže Brna a stala se dalším příspěvkem k interpretační tradici společensky angažované poezie v tomto městě.

vz

rodina Tótů v Havlíčkově Brodě

Rodina Tótů dostane jednoho dne od syna z fronty dopis, že si k ní přijede odpočinout jeho velitel. I když Major rodinu usurpuje, všichni se snaží jeho nesmyslným požadavkům vyhovět, aby syna na frontě zachránili. Po odchodu Majora jsou psychicky i fyzicky natolik vyčerpaní, že když se Major vrací zpět s tím, že vlak jede až za tři dny, Tót jej zabíjí. Pro diváka je navíc nesmyslnost všeho konání podtržena tím, že ví něco, co nevědí Tótovi: že totiž syn Julius mezitím padl.

To je stručný obsah grotesky I. Örkenyho Rodina Tótů. V úpravě a inscenaci Amatérského divadla SKP Havlíčkův Brod (režie Zdeněk Stejskal, odborná spolupráce Petr Janiš j. h.) tato groteska nabývá ještě obludnějších rysů a nese mnohé znaky absurdního divadla. Text je zestručněn abstrahován od dobového i místního zařazení, je vypuštěna úplně postava prostitutky Gizi a ponechán prostor pouze zápasu rodiny s Majorem. Zápasu v doslovném smyslu slova: scéna (A. Hermann) je ring s bílými provazy ze tří stran, s dvěma bílými stoličkami pro „odpočinek“ zápasících, s umyvadlem vody, s ručníkem — a nejnutnějšími rekvizitami v podobě stoliček ze surového dřeva, řezačky a kartonu na skládání krabic. Ring je vydělený ostře ze tmy čtyřmi reflektory, v jejichž světlech se odehrává surový zápas, rozčleněný gongy do jednotlivých kol. Nad ním smysl zápasu: syn Julius na fotografii z dětských let. Kdo s koho? Otec Tót, matka Maryška a dcera Ági v modrých tepláčkách a bílých tílkách, Major v lesklém nazdobeném sportovním oděvu?

Základní zápas se v podstatě odehrává mezi Tótem a Majorem — už proto, že Tót je hlavou rodiny, že je nejméně ochotný a taky schopný přizpůsobovat se majorovým požadavkům, že se sklání tak dlouho, až se nakonec vzepne k rozhodnému kroku. Oni dva také usedají na „odpočinkových“ stoličkách, oni dva jsou ženami připravování (masírování, ovívání...) k zápasu. Situace mezi nimi je často balanc na „ostré nože“, balanc, který za ně udržují obě ženy: Maryška podporou Tóta, někdy i drasticky vůči němu, jen aby neselhal, Ági pak službami Majorovi. A surový drastický zápas, v němž jsou kolo od kola proměňovány stavy jednotlivých postav (postupně vyčerpávání Tóta a nakonec i Maryšky, růst majorovy energie) a při němž je ring postupně zavalován rostoucím množstvím škatulí (které Major nutí rodinu po nocích vyrábět až k zemdení) je najednou, v několika momentech jakoby přerušen. Přerušen hlubokou sondou do nitra některé postavy, několikasekundovým odkrytím jejího lidského jádra (nejčastěji u Maryšky — její upnutí na syna, její vztah k Tótovi), aby pak zápas pokračoval ještě surověji a drastičtěji. Ale čím je surovější ve svém dopadu, tím častěji se očima vracíme k portrétu, zavěšenému nad ringem. Tím víc si uvědomujeme tragiku jednotlivých postav i nesmyslnost jejich konání. Tím nutnější a logičtější je závěrečná katarze, kdy Tót majora zabíjí, kdy jej rozřeže na téže řezačce, na níž Major s oblibou připravoval kartony na nenáviděné krabice.

Tót (Zdeněk Šmejkal) je v podstatě nejlidičtější postava „zápasníků“, má nejméně groteskních poloh, nejvíce trvá na svých malých lidských právech. Vzpírá se přizpůsobit zápasu o udržení přízně majora za cenu vlastního strádání a cítí vnitřní potřebu zápasit za svá práva. Sklání se pozvolna pod tlakem Maryšky (Lída Honzová), která je nejvíce ze všech upnuta na myšlenku pomoci synovi a která je ochotna udělat pro to první poslední. Je tvrdá nejen k sobě, ale i k Tótovi, a ten se podvoluje. A protipólem převládající tvrdosti jsou pak okamžiky hlubokého citu vyjádřené pouhým pohledem, gestem, replikou. Vztah mezi Tótem a Maryškou je ve svých proměnách nejvýrazněji zachycen — sounáležitost v boji

Záběr ze hry,
o níž
se píše v článku.
Foto archiv



o život syna (a současně balanc na hranici zachování či ztráty vlastní důstojnosti), až k úplnému vyčerpání obou.

Ági (Štěpánka Mařková) je z Tótů nejdravější, nejprizpůsobivější, nejtvrdší, v podstatě nikdy ani na chvilku neodkryje svoje nitro. Takže si neustále klademe v průběhu představení otázku, proč je právě taková jaká je, proč právě ona nejvíce a bez znatelného odporu slouží Majorovi. Podlehla jeho fanatismu? Nebo je natolik mazená a natolik silná, že dělá všechno pro záchranu bratra? Nebo je pouze bezcharakterní a „kam vítr, tam plášt“? Tato otázka zatím divákovi zodpovězena nebyla (klíč k odpovědi by měl patrně najít ve scéně uvolnění po odchodu majora), ale snad se tak stane v průběhu repríz a další práce na inscenaci.

S Majorem (Mirek Radouš) od počátku vstupuje na scénu nebezpečí. Sice s křečovitostí nervově unaveného člověka — ale hřmotně a jasně okamžitě ovládne Major ring, aktivně určuje průběh zápasu, jeho zvraty, „odpočinkové“ časy. To vše až k závěru svého prvního odjezdu. Ale snad až příliš jasně od samého počátku je přesvědčivý ve svém fanatickém ovládnutí lidí, což mu později trochu znesnadňuje postavu v jejích projevech gradovat.

Ještě jedna postava, o níž jsem se dosud nezmínila, ve hře i v inscenaci vystupuje: Listonoš. Örkeny jej určuje jako podivného človíčka, napůl obecního blázna a nechává jej kromě promluv směrem k publiku také komunikovat s ostatními postavami na jevišti. V havlíčkobrodské inscenaci Listonoš (Mirek Lhotka) tuto možnost komunikace — v souladu s celkovou koncepcí — ztrácí: je to jediná postava na scéně, která se pohybuje mimo ring, jakýsi „tichý blázen“ (oděv v plátěných šatech), který sděluje divákovi to, co by měl vědět (např. o Julkově smrti) a svým „pohráváním si“ s dopisy (doručením či nedoručením) a svými sentencemi děj v ringu komentuje. Činí tak lidsky citlivě a komorně — takže jeho komentář, odehrávající se v poloze důsledně kontrastní k zápasu v ringu, celek inscenace ve výsledném působení ještě umocňuje.

V Havlíčkově Brodě se tedy narodila další zajímavá inscenace. Jistě není bez chyb. Ale rozhodně je cenná osobitostí a působivostí ideově - umělecké výpovědi. A to v žádném případě není málo.

ALENA GASPARIČOVÁ



Záběr z pohádky O Málce a Kozlovských. Foto archiv

amatérské divadlo v Železném Brodě

Název tohoto severočeského města, ležícího v malebné krajině krkonošského podhůří, připomene většině z nás zdejší výrobu světoznámého skla. Ale nejen sklo proslavilo obyvatele Brodu daleko za hranicemi jejich města. Už 122 let zde totiž působí amatérský divadelní soubor Tyl, který patří mezi vyspělé soubory Severočeského kraje. Inscenací hry sovětského autora Viktora Rozova Hnízdo tetřeva hlušce i předcházející inscenací hry Oldřicha Daňka Zpráva o chirurgii města N. Železnobrodští dokázali, že jejich místo mezi špičkovými soubory kraje není náhodné. Na realizaci Rozovovy hry, která měla premiéru v prosinci loňského roku, se kromě domácích režisérů Vladimíra Kleina a Karla Svobody významnou měrou podílel i sám překladatel, režisér divadla E. F. Buiana v Praze Josef Palla.

Myslím, že nebude na škodu připomenout si něco málo z bohaté historie souboru. První zprávy o provozování ochotnického divadla v Železném Brodě se objevují již v druhé polovině 17. století, v době, kdy se město vzpamatovalo z pohromy, jež je stihla na konci třicetileté války. Roku 1860 byl z dosavadní železnobrodské společnosti ustaven řádný ochotnický spolek, který dodnes vystupuje pod názvem Tyl. Během 122 let aktivní divadelní činnosti nastudoval tento soubor 950 her, mezi jejichž autory dominují jména J. K. Tyla, A. Jirásky, J. Vrchlického, C. Goldoniho či N. V. Gogola. Největším úspěchem v historii souboru byla bezesporu jeho dvojnásobná účast na Jiráskově Hronově. Poprvé v roce 1947 s veselohrou Františka Langera Velbloud uchem jehly. Přítomen byl i sám autor a výkon železnobrodských ochotníků ohodnotil slovy: „Bylo to radostné seznámení, hráli jste tak jemně a s takovým porozuměním pro postavy, s tolik přirozeným humorem, že jsem byl vámi překvapen a potěšen.“ Podruhé vystoupili Železnobrodští v Hronově v r. 1974 s Vampílovým starším synem v režii Vladimíra Kleina za odborné spolupráce Josefa Pally. Za tuto inscenaci získali již předtím cenu ministerstva kultury ČSR na festivalu v Úpici.

Soubor se i nadále zúčastňuje krajských i národních přehlídek. Z celonárodních přehlídek dětských her v Ostravě si přivezl dokonce ocenění dětské poroty za inscenaci hry Aladinova lampa.

Kromě dobrých herců a režisérů má soubor i svého dramatika Karla Svobodu, který je také předsedou a režisérem

spolku. Zabývá se především tvorbou původních pohádkových her, námětově vycházejících z rodného Podkrkonoší. O své spisovatelské činnosti K. Svoboda říká: „Náš herec a režisér a můj přítel Jaroslav Balatka si jednou posteskl, že je málo pohádek, a že by rád nějakou režíroval. No a tím ve mně vzbudil chuť něco pro to udělat. Moje první pohádka byla na námět Josefa Lady O Ance a Petrovských. U nás se hrála v původní železnobrodské verzi pod názvem O Málce a Kozlovských. Pro ochotníky z Vysokého nad Jizerou jsem napsal divadelní báchorku Sen o křídlovce věnovanou „krkonošskému muzikantům“, kteří od nepaměti hráli pro radost lidí žijících v tomto drsném, ale krásném kraji. A protože mám velmi rád Krkonoše, hlavně jejich západní část, zůstal jsem jim věrný i v pohádce Krakonošovy dary, čerpající z bohaté studnice „krkonošských poudaček“. V další pohádce Sól pro čerta jsem se vrátil do podhůří Krkonoš, k nám do Železného Brodu a jeho okolí. Sól pro čerta stejně jako O Málce a Kozlovských jsou pohádky s muzikou. Napsat lidovou muziku a zhudebnit stará lidová říkadla je práce vyžadující znalost poměrů a mentality zdejších lidí, a musím říci, že lépe než náš rodák Jiří Píroh by to dokázal málokdo.“

Za dlouholetou práci v ochotnickém divadle a za dramatickou činnost bylo Karlu Svobodovi uděleno Čestné uznání za rozvoj socialistické kultury.

A co čeká ochotníky z Železného Brodu v nejbližší době? Série repríz Hnízda tetřeva hlušce, účast na přehlídce amatérských divadelních souborů v Žatci a na Okresním festivalu her pro mládež v Desné v Jizerských horách.

VLADISLAV PROUZA

Jak jsme psali v AS 12/82, chystá se Dílna 1983, jejímž vyhlášovatelem je ČUV SSM za ideové spolupráce ÚVKČ. Jejím smyslem je metodicky ovlivňovat tvůrce mladého netradičního divadla v roce, kdy se nekoná Šrámkův Písek, a dále soustavně formou dílen vzdělávat ty mladé amatéry, kteří to pro sebe považují za užitečné. Považujeme tuto přípravu za potřebnou a perspektivní. Mladí tvůrci mají zpravidla dost talentu k tomu, aby svět hodnotili osobitým přístupem, ale nemají dostatek znalostí řemesla. Jak jsme již dříve v AS uváděli, v SSSR režíruje v amatérských souborech většinou vysokoškolsky vzdělaný režisér a tvůrcům autorových divadelníků radí jako dramaturg spisovatel nebo profesionální divadelník. A praxe je to úspěšná, zachovává neotřelost vidění amatérů a přitom profesionální přispění šesti amatérům cesty omylu a zbytečného objevování již objeveného. Dílna 1983 bude tedy přispěním k rozvoji autorského divadla.

Konat se bude 27. srpna až 4. září t. r. a snad již nyní smíme napsat, že se uskuteční v Brně. Toto místo není náhodné. Vedle iniciativního městského kulturního střediska je důležité i divadelní mikroklima města, kde již léta kvete jak mladé amatérské divadlo, tak divadlo profesionální.

Účastníci seminářů budou přes den pracovat v několika seminářích v menších skupinách a večer absolvují vybraná představení. Pracovní skupina zvolí dramaturgii těchto představení tak, aby semináristé měli obstojnou představu o současných proudech amatérského divadelnictví a aby viděli i dobrá představení profesionální. A protože brněnská divadélka mohou nabídnout velmi dobrý repertoár, byla volba místa pro Dílnu 83 nasnadě. Ráno budou probíhat na seminářích diskuse o viděném, které budou jakousi intelektuální rozcvičkou před zahájením vlastní práce.

Asi v březnu předloží lektori své koncepce, všechny se budou týkat cesty od scénáře k inscenaci. Je možné, že jedna skupina bude mít lektora z NDR a bude se pracovat tedy německy. Účastníci se budou hlásit prostřednictvím krajských kulturních středisek a KV SSM.

Tolik tedy o Dílně 83, jak se o ní hovořilo na Ústředním poradním sboru pro malé divadelní formy v lednu 1983.

O týden později se konalo zasedání Ústředního poradního sboru pro divadlo, které bylo přirozeně celé orientované na mechanismus soutěží, připravovaných na Rok českého divadla. Jak je známo, soutěžní řád zakotvil letošní

53. Jiráskův Hronov jako soutěžní, program přehlídky je tvořen nominacemi z krajů. Kraje budou rovněž hlásit nejlepší krajskou inscenaci, 53. Jiráskův Hronov bude složený z české dramatiky. ÚPSD se zabýval veškerou problematikou, spojenou s touto koncepcí.

Za zmínku ještě stojí to, že na doporučení ÚPSD se sejdou v Praze nebo v Českých Budějovicích lektori Klubu mladých divadelníků spolu s jedním členem ÚPSD a zástupcem KMD a zváží jeho další náplň. Klub bude zachován v tom, že se bude i nadále konat v Hronově, že jeho smyslem bude poutat zájem mladých k tomto místu přehlídky i k ní samé. Názor autora těchto řádek je, že klub by měl být obohacen o jistou přípravu v oblasti režie a praktického vedení mladých souborů, ale tento obsah není stanoven s konečnou platností.

Oba oborové poradní orgány měly na uvedených schůzkách dobrou účast a přispěly k řešení předložené problematiky.

MC

J I Ř Í K P O D P O K L I Č K O U

Jeden z plzeňských souborů si u příležitosti Roku českého divadla vybral ke studiu vcelku opomíjenou báňchorku z dramatického odkazu J. K. Tyla — Jiříkovo vidění. Byl jsem na tuto Tylovu hru, kterou jsem dosud nikdy na jevišti neviděl, zvídav, se zájmem jsem proto navštívil i několik zkoušek. Soubor se potýkal se zajímavou dramaturgicko-režijní koncepcí a zkoušení postupovalo běžným tempem kupředu.

Jak jsem se nyní dozvěděl, onen plzeňský soubor Tylovu báňchorku před publikem nikdy nepředvedl. Nepodařilo se mu inscenaci dotáhnout do takového tvaru, jaký očekával, a tak raději od veřejné produkce upustil. Celá záležitost by se mohla přejít mlčením, ale mám za to, že rozhodnutí souboru je jeho velkým vítězstvím, které nepatří k těm Pyrrhovým. Jistě by souboru nedalo už mnoho práce nastudovanou komedii dofunknout k premiéře. Ale smysl v životě amatérského souboru není přece v tom, za každou cenu hrát. Jde také o to, něco se naučit, leccos si vyzkoušet. Je v tom kus odvahy, věnovat třeba půl sezóny práci, která pak není zdánlivě nikde vidět, která se nezúročí v konfrontaci s obecnstvem. Ale domnívám se, že s tímhle rizikem by měl každý soubor přistupovat k novému úkolu a předstoupit pak před publikum jen s tvarem, který je v životě souboru cestou vpřed, pod který se mohou všichni bez uzardění podepsat. Myslím, že se na našich jevištích objevuje stále dost inscenací, které by raději měly zůstat doma, pod pokličkou.

—vg—

Z á k l a d n í p o j m y d i v a d l a

JAROSLAV VOLEK
PETR PAVLOVSKÝ

D I V A D L O V E S F Ě R Ě U M Ě N Í

Třetí, „periferní“ oblast divadla D 3 (viz DIVADLO OBECNĚ) tvoří přechodové, „teatrální“ formy, mezitypy na pomezí divadelní a jiné, buď umělecké nebo k uměleckosti v daném materiálu a technologii „vztážené“ kreativity. Tím se i produkty této činnosti dostávají do bytostného vztahu k umění, i když třeba umělecké hodnoty nedosahují. D 3 sdílí s centrální zónou divadla (D 4 — viz níže) její funkční charakteristiku a tím se odlišuje od D 1 i D 2: naproti tomu další charakteristické znaky D 4 zde buď chybí nebo jsou oslabeny. Náleží sem přechody mezi „prostou“ a „divadelní“ (hereckou, „scénickou“) interpretací básnického či prozaického textu v přítomnosti posluchače, některé nadmíru „teatrální“ formy koncertního provozování hudby (např. gestikulace, otáčení se k sobě apod. pěvců-solistů v oratoriu A. Honeggera Jean d'Arc na hranici, masky a kothurny sboru v Stravinského oratoriu-opeře Oidipus rex), zejména pak experimentální směr tzv. „instrumentálního divadla“ (M. Kagel) nebo různá extempore skupiny Johna Cage, v nichž je někdy zvuková složka produkce zatlačena do pozadí (např. se předvádí jakoby zoufalé a marné úsilí instrumentalisty vyloudit tóny, „rozebere se“ klavír před očima publika, kompozice „4 minuty, 33 sekund ticha“). Patří sem také některé formy excentrického kontaktu s výtvarnými díly, známé pod jménem „happenings“. V D 3 jako znaku převažuje — aspoň v jeho divadelní složce — opět prezentace (P) nad reprezentací (R), vztah „token“ k „type“ je rovněž volný, s tendencí (speciálně u „šokantních“ produkcí), aby se každé „token“ stalo svým „type“.

Centrální pozici v pojmu divadlo, který je základem pro uměnovědné a teatrologické systémy, zaujímá čtvrtá oblast, D 4, již bychom předběžně mohli nazvat též **divadlo v užším nebo „pravém“ slova smyslu**. Zjišťujeme zde tyto závažné rysy (konotace):

1. D 4 je spjato v zásadě a „bezpríznakově“ (tj. jiné možnosti a posuvy pocítujeme jako příznakové odchylky od „nomálního“ stavu) s tím typem

funkčnosti který je vlastní všemu „krásnému“ umění (viz UMĚNÍ a též FUNKCE V UMĚNÍ) a která vysouvá funkce, charakteristické pro D 1 a D 2 z role určujících faktorů (i když s nimi velmi často „spolupracuje“) a nastoluje hegemonii kongruence funkce estetické a noeticko-sémantické (komunikativní) v prvním sledu a eticko-výchovné a zábavné (hedonistické) v druhém sledu, při čemž funkce druhého sledu mohou, ale nemusí být disjunktivní, kdežto funkce prvního sledu v D 4 nutně konjugují. Tato funkčnost sdílí s D 4 i D 3 – viz výše.

Vizuální struktury, které náležejí do této centrální zóny, ovšem ještě nemusí být vždy axiologicky zařazeny do pozice umění (umělecké hodnoty), nicméně jsou k ní bytostně vztaženy (něm. termín „kunstbezogen“), a to buď na podkladě svých ambicí nebo na pozadí přechodu z umění do ne-umění (HRANICE POJMU UMĚNÍ). Tato vztažnost se naopak netýká divadla D 1 a D 2, jež svou funkčnost míří do přechodu typu umění – mimo-umění. Pokud se i tam projeví rysy „uměleckosti“, hodnotí se jako přidružená kvalita „navíc“, event. jako důvod k tomu, aby- chom zde uvažovali o kombinaci různých typů divadla. Přirozené, ani mezi D 4 a D 1 nebo D 2 není žádný ostrý předěl, jak o tom svědčí sám vznik D 4 z rituálu nebo, synchronně, pozice Morenova „psychodramatu“ s jeho primární arterapeutickou motivací a motivací blízkou situaci v D 1b („vysvětlující“, „objasňující“ sebezpytování).

Další čtyři konotace, které jsou pro D 4 patrně nezbytné, a ne-li, tedy „silné“, se epizodicky rovněž mohou uplatnit i v D 1 až D 3, ale jejich „pravé“ místo systémotvorného faktoru je pouze zde. Tyto podmínky však nejsou „přímými“ vlastnostmi samotné struktury, ale **prostředí**, v němž je prezentována, a **způsobu**, jakým je vnímána. Tím není ovšem řečeno, že by tyto konotace sama daná divadelní vizuální struktura neovlivňovala a nebyla jimi také zpětně podmíněna. Z uvedeného plyne, že jde o záležitosti, které v rovnině umění generují taxon tzv. FUNKČNÍ OBLASTI a činí tedy sám pojem D 4 na tomto taxonu podstatně závislým.

2. První z nich (celkově druhou) lze nazvat **podmínkou „scénického prostoru“** (synekdochicky: „scény“). Jakákoliv akce – znak v D 4 bude takto fungovat tím více, čím více bude nazírána jakoby ve zvláštním svém „prostoru“ (prostorové „výseči“, enklávě), viditelně i „neviditelně“ odděleném (i když ne vždy „ostře“) od ostatního okolí. Na vytváření tohoto scénického prostoru se podílí sama akce, v krajních případech dokonce **vylučně** – jinak mu ovšem pomáhají jakékoli prostředky vizuálně pochytitelného vylčení, ať již souvisí přímo s nějakým fixním uspořádá-

ním stavebním v interiéru či exteriéru (oddělené jeviště, rampa, pódium) nebo se jedná o mobilní prostředky (nábytek, zástěny, závěsy, květinová výzdoba, ale i korba vozu), nebo, dále, o využití nerovnosti nebo jiných tvarů v přírodním terénu, výjimečně pouze kontrastu tma – světlo (jenž se uplatňuje i ve výši uvedených způsobech). Sama akce může ovšem tyto „jiné“ pomocné prostředky narušit, např. přenést se do hlediště atp.

3. Další, druhá podmínka, již lze přičíst „na vrub“ prostředí (kanálu), je bezprostřední **přítomnost diváka** při herecké akci (diváky jsou částečně i spoluhrající, takže pouze při výkonu jednoho herce v prázdňném sále lze uvažovat o absenci této konotace, je pak ovšem otázkou, zdali se tím již nelikviduje i určení „divadlo“) a **zpětná vazba**, která tu – tj. de facto v komunikaci herce a diváka – působí, přičemž komunikátem této zpětné vazby je jakékoliv smysly herce zachytitelné chování publika, od hlasitých projevů smíchu nebo nevole až po zcela tichou, „bezhlasu“ napjatou pozornost. Tato divácká reakce se tak stává **moderátorem** průběhu celé divadelní akce. Je to podmínka do značné míry pro divadlo (přesněji: D 4) specifická, neboť se jinde (máme na mysli: hudební interpretaci, slovesnou a také taneční improvizaci v nedivadelních modech slovesné produkce i tance a snad i tzv. „rychlomalířství“) realizuje jen v malé míře a jinde není vůbec myslitelná (architektura, film, psaní textu, hudby atd.). I na divadle se týká hlavně **herecké** složky, částečně event. i zvukařů, osvětlovačů, hudebníků. Nutno však uvážit, do jaké míry je tato konotace oslabena technikou tzv. „čtvrté stěny“ (MCHAT): lze však dodat, že v takovém pojetí je zase podmínka odděleného „scénického prostoru“ do míry zvýrazněna, ba předimenzována, jak vyplývá ze samotného principu „čtvrté stěny“, že divadelní akce může na podmínku zpětné vazby právě zde do značné míry rezignovat.

4. Třetí specifická konotace D 4 má semiotický charakter a týká se především **postoje** diváka. D 4 je totiž v podstatě založeno na rovnovážném a současně maximálním uplatnění prezentace (P) a reprezentace (R), tj. (viz ZNAK V UMĚNÍ) na permanentním chápání vnímaného znaku jako nositele významu a významu jako něčeho, co je od svého „nositele“ onticky odlišné, tedy na dialektice „nepředstavujícího“ a „představovaného“. Tato sémanticky náročná „optika“ (a s ní spojená tzv. dvojí – ne vždy paralelní! – artikulace znaku na jedné a významu na druhé straně) je někdy vyjadřována termíny „připojení divadelní konvence“ (nejde ovšem jen o konvenci!), nebo psychologicky „dobrovolná iluze“. Nele však zapomínat, že i v D 4 při vní-

mání existuje kolísání na ose P – R. A to za prvé ve variantě recipientů: pro naivního diváka se znak opět stává „transparentním“ jako u D 1a, stává se rovnou významem (odtud snaha do hry zasahovat): hra na scéně je brána „vážně“, jako „skutečnost“. Naopak technicky zaměřený a zkušený profesionál se koncentruje jen na formální výstavbu znaku či jeho technické „zabezpečení“, do iluze nevstupuje a tím se blíží postoji, který převládá v D 2. Za druhé: i v průběhu recepce u jednoho a téhož diváka dochází k oscilaci (Pendelbewegung), k střídavému nošení se do děje a situace na jevišti a zase k vystupování z vlivu iluze; k tomu směřuje již dislokace a vzájemná souhra (často i protihra, „kontrapunkt“) momentů iluzivních a antiiluzivních v samotném divadelním artefaktu.

5. Poslední specifická konotace, jež souvisí s předcházející třetí a je rovněž znakem postoje diváka, hraje určující roli spíše vzhledem k D 1 až D 3, není však výsadou pouze divadla. Jde o zvýšenou frekvenci a kvalitativně vyšší stupeň vztahu subjektu (S) k objektu (O), který se nazývá „**vcitěním**“ (empatíí); existují ovšem názory, že vcitění je nezbytnou podmínkou každé estetické reakce, např. i ve vztahu k přírodě. V empatii má „cyklická“ relace S k O opačný průběh (ve srovnání např. s poznáním, kde má formu O–S–O', tedy objekt, jeho subjektivní odraz a pak změna O v praxi), totiž S–O–S': vnitřní stav S je „promítán“ na O (tuto projekci umožňuje vzhled, pohyb, umístění atd. O) a zpětně takto recipovaný O způsobí změnu stavu v S (vedle vcitění stejné schéma relace O – S vykazuje i hodnocení, přisouzení hodnoty). Vypjatá forma vcitění působí při ztotožnění se diváka s hrdinou divadla, vcitěním je však i základní pochopení substrátu divadelního pohybu jako subjektu sui generis (zjemnělá forma kdysi vševládajícího „animismu“), což hraje velkou roli zejména u „hrajících“ rekvizit (DIVADLO OBECNÉ) a snad i loutek vůbec. Kromě toho, a to je v souvislosti s předchozím zjištěním, je zvýšená dávka vcitění součástí dětské orientace v realitě, proto v tomto směru souvisí D 4 s D 1c (dětskou hravostí) a hraje tedy mimořádnou roli ve všech formách D 4 určených dětem.

iv, pp

Výběr pro vás

Dilia

Andrej Kutěrnickij: Světlo v okně (přel. J. Klusáková a J. Neumann; 7 m, 3 ž; dekorace: náznaková)

Mikola Zarudnyj: Krajnice (přel. J. a R. Pochovi; 5 m, 4 ž; dekorace: náznaková)

Virgil Stonescu: Špión aneb Tajemný telefonický rozhovor (přel. K. Patha; 7 m, 3 ž; dekorace: pokoj, kancelář) — Malá řada socialistických autorů, sv. 93

Jan Czech, Jan Dvořák: Ofélie, jsem na poště a jiné scénky (sborník kabaretních scének; 2 m, 2 ž; dekorace: náznaková)

Kamarád svobody (pásmo o J. Mahenovi sestavila M. Borešová; 2 m, 1 ž; dekorace: jeviště)

Hry pro děti a mládež

Jan Jílek: Čarovná Barborka (3 m, 3 ž; dekorace: náznaková)

Vladimír Čort: Čert Makrela (7 m, 1 chlapec, 1 dívka, kompars; dekorace: pekelná kancelář)

Jaromír Sypal: O Vendulce a Vitouškovi (11 m, 11 ž; dekorace: na paloučku, v lese, pekelná brána a komnata)

Peter Hacks: Výr a létající princezna (přel. V. Sochorovská; 11 m, 3 ž; dekorace: náznaková)

Jiří Kolařík: O Jankovi a Jitřence a strašidýlkách (4 m, 8 ž, kompars; dekorace: sud, dvorek, zámecká zahrada, loučka u lesa)

KAREL SEMERÁD BLATNÍK

Hra Blatník, kterou napsal herec gottwaldovského Divadla pracujících Karel Semerád, se řadí k dílům, která zřetelně vyjadřují nespokojenost s morálkou některých dnešních lidí. Blatník je satirická komedie, takže všechny nešvary, které nám znepřijemňují život, jsou tu pojednány s humorným nadhledem a nadsázkou.

Ve vesnici u hranic se v jednom domku za vydatné asistence okolí připravují na uvítání příbuzných, kteří se zde pravidelně zastavují při své cestě k moři na dovolenou. Tato setkání v mládí si blízkých lidí jsou dnes především vzájemnou konfrontací „nabytých statků“. Pro příbuzné je uchystána velkolepá tabule, „aby neřekli“ a „aby viděli“. Ti z města se zase chtějí pochlubit zbrusu novým vozem, kterým jedou na dovolenou. Cestou však mají nehodu, při níž je postaven blat-

ník auta, takže parádní „nástup“ je trochu pokazen. Ovšem je zase prestižní otázkou pro venkovské příbuzné, aby ukázali, jaké tam mají machry opravy.

Večer se koná „povyražení“. V hojnosti jídla a pití se odpaví poslední zábrany i navenek proklamované zásady a hrdinové komedie se předvedou ve své žalostně směšné, trapné a omezené podobě jako lidé, které spaluje závist a zášť a jejichž myšlení je spojeno se všudypřítomnou kalkulací. V závěru, který už spíše patří do žánru černé komedie, kdy nejenže je opilým řidičem poničeno auto, ale i jeden lidský život, prokáží protagonisté hry, že dokonce už i všechno lidské bytí je jim cizí.

Blíží na tapetě — toto označení určitěho druhu televizních komedií by se hodilo i pro Semerádův Blatník, v němž herci najdou několik vyhraněných typů, a na který si může troufnout i méně zkušený režisér.

JAN JÍLEK ČAROVNÁ BARBORKA

Oblíbenost Jílkových pohádek dokumentují četné dotisky v edici her DILIA i jejich značná frekvence na amatérských jevištích. Na jedné straně mají půvab lidových vyprávění, na druhé straně se vyznačují literární kvalitou. Navíc v nich nikdy nechybí sůl života — humor. Tak lze charakterizovat i Jílkovu novinku, kterou uvedlo Divadlo Jiřího Woltra v Praze. Nese podtitul Pohádka o českém roku.

Děj se začíná odvíjet v předvánočním čase. Na hřbitově uprostřed sněhu rozkvetla třešeň. Její větvičku přinese Janíček jako dárek své milé Barboryce a netuší, že ho za tu krádež pronásleduje Smrt. Větvička rozkvetla na Štědrý den na hřbitově je totiž kouzelná a může Smrt proměnit v nejkrásnější panenku. Když Smrt, posedlá touhou žít mezi lidmi a mít všechno, co mají oni, zjistí, že tím nejdražším pro lidi je dítě, chce se zmocnit děťátka, které se právě narodilo v chalupě u Strakapounů. Proti Smrti zavolají hrdinové pohádky na pomoc Jaro. Ale Smrt se znovu objevuje a říká: „Buď mi dáte, co je pro vás nejdražší a nejkrásnější, nebo na lidi pošlu závist. Ze závesti nenávisť! Z nenávisť válku a válka mi dá všechny děti!“ Když se Smrt přesvědčí, že Barboryce je nejdražší Janíček, usmyslí si, že chce mít také milého a chce se za něj provdat. Hrdinové nad ním lstí opět zvítězí, promění ji v neživého smrtáka na tyči, kterého vynesou ze vsi a hodí do vody. Policajt Matěj Smrt nechtěně vysvobodí a pokud nechce zemřít, musí jí sloužit.

Je suché léto, v žáru hyne ne jeden živý tvor, Smrt opět řádí. Matějovi říká, aby jí přivedl Janíčka, kterého si odnese a všichni ho marně hledají. Nakonec se vypraví do jejího podzem-

ního království. Tam Janíček tvrdošíjně odmítá stát se jejím manželem a Smrt ho promění v kostlivce. Strakapoun přijde na nápad, jak ho vysvobodit. Uspí Smrt, zmocní se džbánek s živou a mrtvou vodou a Janíčka i svíce dobrých lidí pokropí živou vodou, ale symboly nemoci a válek vodou mrtvou. Přesl podzim i zima, opět je jaro, přinášející štěstí Strakapounům i Janíčkovi a Barboryce.

Jílkova poetická hra je prostoupena lidovými říkankami, popěvkami a písničkami, které autor čerpal z Pliczkova a Volfova Českého roku, kde také zájemci o tuto pohádku mohou najít jejich nápěvy.

HELENA ŠIMKOVÁ

TA NAŠE LÁSKA K DIVADLU!

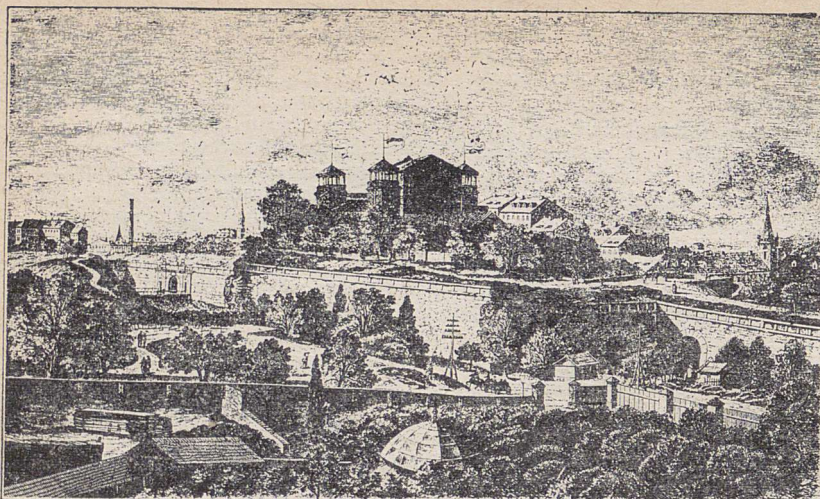
Rok českého divadla je jistě vhodnou motivací k celkovému ohlédnutí se po české dramatické tvorbě od začátku jejího vývoje až po současnost. Materiál, který je v tomto sborníku, má přiblížit vybranými ukázkami monologů a dialogů her, které jsou pro svou dobu, tj. dobu svého vzniku nejcharakterističtější, cesty české dramatické tvorby. Nejde pochopitelně o výčet dramatických děl beze zbytku. Sborník byl sestaven hlavně ve snaze pomoci amatérským souborům, které se budou rovněž podílet svou prací na oslavách významné kulturně politické události letošního roku, jakou je 100. výročí otevření Národního divadla v Praze.

První část publikace obsahuje výběr her dramatiků Stavovského divadla (S. K. Macháček, J. N. Štěpánek, V. K. Klicpera a J. K. Tyl) a dramatiků další etapy vývoje, která předcházela vzniku Národního divadla, tj. dramatiků Prozatímního divadla (E. Bozděch, F. F. Šamberk, F. V. Jeřábek). Druhá část má název Deset zastavení s českým divadlem, v níž jsou uvedeny ukázky tvorby chronologicky řazené od roku 1883 po jednotlivých desetiletích, čímž je zmapován vývoj ve století existence Národního divadla. Výčet autorů jde od Vrchlického, Stroupežnického, Preissové, Jirásky, Šuberta, bři Mrštíků, Kvapila, Štecha, Svobody, K. Čapka, Mahena, Šrámka, Dyka, Langra, Šaldy přes Nezvala, Vančuru, Voskovce a Wericha, Štěpánka, Drdu, M. Stehlíka, Hrubína až k Daňkovi, Horičkově, Calábkově, Jílkovi, Hubačovi, Schmidovi a Stiebarovi. Závěrečná část sborníku obsahuje, bez chronologického hlediska, některé významné monology a dialogy českých her (např. autorů Vrchlického, Jirásky, Daňka aj.).

Titul sborníku je převzat z Kainarovy básně České divadlo, jejíž úryvky jsou vkomponovány mezi ukázky z her a jsou svědectvím vztahu, který k divadlu má každý, kdo propadl jeho výjimečné atmosféře a kouzlu.

Sborník materiálů k Roku českého divadla vybrala, upravila a sestavila Kateřina Fialová.

JAN PAVLÍK



známi a zapominaní

Letní divadlo Na hradbách (dobová rytina)

4. ZLATÁ STŘEDNÍ CESTA F. X. SVOBODY

V devadesátých letech minulého století byla v hrubých rysech v českém divadle dokončena a stabilizována základní proměna uměleckého názoru i metody ztvárnění – pole ovládl realismus. Boj o něj byl prudký, ale poměrně krátký. Těm, kdo prosazovali nutnost nového divadla pro dobu, která se závratnou rychlostí nabývala nových rysů, dodával argumenty sám život.

Je to doba předělu, končí jedna etapa vývoje buržoazní společnosti a začíná nová: pořádek už rozvinutého kapitalismu. Podstata se obnažila, peněžní vztahy zatlačily do pozadí morální pravidla lidského spoluzití. Prohloubily se staré a otevřely nové rozpory, společenská skutečnost se zkomplikovala. Bylo nutné rozmnožit nástroje poznávání života a umění, především divadelní, se ukázalo jako jeden z nástrojů nejvhodnějších. Vznikla silná objektivní potřeba život nejen zobrazovat, ale především poznávat, vyznat se v něm a zasáhnout do něho. Těto potřebě už staré drama a divadlo vyhovět nemohlo. Pohybovalo se v kruhu přežitých forem a mrtvých klišé, chladně konstruované děje, střety efektních vášní výjimečných hrdinů přestaly dojímat, s novým pocitem doby už nekomponovaly.

Nový styl a řád tvorby – realismus – nebyl ovšem jen přechodnou módou, která nabízí pro několik sezón dosud nevidanou soupravu atraktivních modelů. Byla to skutečně hluboká proměna nejen výrazových prostředků, ale už základní koncepce vztahu divadla a života. Nové nebylo jenom „jak“, nové bylo i „co“ – změněný úhel pohledu na život a člověka. Realismus vidí důsledně člověka vždy mezi lidmi, v souvislosti i závislosti na sociálním prostředí. Je to člověk konkrétní, skutečný, takový, jakého můžeme potkat v životě. Je zpodoben přímo, bez nadsázky a stylizace, s civilním gestem a v pravděpodobných situacích. Realismus odmítal jakékoli smyšlenky, konstruované nepravděpodobné děje i vztahy a – alespoň ve své první fázi – i jakoukoli abstrakci, zobecnění. Požadoval bezprostřední vztah ke skutečnosti i bezprostřední ztvárnění, bez apriorního záměru a zaujetí. Materiálem, z něhož se stavělo nové drama – konečně i jeho jevištní interpretace, i herecké postavy – byl životu přesně odpovídající příznačný detail a podrobná kresba lidských povah.

Pozoruhodné je, jak tento nový směr nejen poměrně rychle ovládl pole, ale také jak rychle se vyvíjel a rozvíjel. V počátcích byl realismus (a nejen u nás) k nerozeznání smíšen s naturalismem, jak jej formuloval především Zola. Oba proudy se však zakrátko oddělily přirozenou cestou – alespoň pokud jde o divadlo. Naturalismus totiž se svým tvrzením, že člověk je téměř beze zbytku determinován svým prostředím, ponechává minimální prostor lidské aktivitě. Drama však se už v dobách starých Řeků zrodilo proto, aby

právě tuto aktivitu, ustavičnou touhu člověka změnit svůj los, podchytilo a hnalo dál. Proto se čistý naturalismus nejen v našem, ale ani v evropském divadle vlastně neuplatnil – nepočítáme-li jeho novodobou obrodu v podobě divadla absurdity, které staré „prostředí“ chápe a zobrazuje už vůbec jako nepropustnou zeď či klec, a možnost aktivity, možnost činu, který by ji prorazil, vylučuje.

Divadelní realismus se tedy přirozenou cestou, díky zásadě bezprostředního pozorování a vnímání konkrétní skutečnosti od naturalismu odpoutal, dospěl k poznání poněkud odlišnému: člověk je opravdu určen svým prostředím, jenomže „prostředím“ člověka jsou v podstatě a hlavně zase lidé. To znamená, že každý jednotlivec je nejen určován, ale také určuje, je součástí „prostředí“ pro toho druhého – a tedy není jeho aktivita tak omezoována. Tak vystupuje do popředí složitost vzájemných lidských vztahů a realistický směr začíná rychle zaměřovat svou pozornost z vnějších detailů „dovnitř“, rodí se variace prvotního programu, již říkáme psychologický realismus.

Původní požadavek zobrazit život bezprostředně takový, jaký je, se zdál jednoduchý jen ze začátku. Velmi brzo bylo jasné, že život poskytuje umělci vředy jen surový materiál, který musí být nějak ztvárněn, opracován, uhněten. Přítomnost umělcova tvůrčího subjektu je nutná i tam, kde chce podat co nejobjektivnější, autentický obraz, je nutná, aby vnesla řád do chaosu detailů, útržků, zlomků, aby našla logické počátky konců, příčiny následků, aby učinila „život jaký je“ přehledným a srozumitelným – konečně, to je vůbec od věků základní úkol všeho umění. Subjektivní podíl autorů se v rámci realistického směru postupně uplatňuje víc a víc – od počátečního objektivního, „fotografického“ zobrazení, kde zůstává skryt za fakty děje, za postavami, nad nimiž nevynáší soud (například dramata G. Preissové) k dramům, kde autor z předvedených faktů života vyvozuje poučení, morálku, myšlenku, filozofický postoj, dává zřetelně najevo, „co tím chtěl básník říci“. Vliv Ibsenův tento vývoj urychlil.

Připomínám tyto známé věci především proto, aby bylo jasné, že základní požadavky realismu, historicky vzniklého a vymezeného uměleckého názoru a tvárné metody, umožňovaly velkou svobodu variací a od samého začátku prokázaly značnou schopnost vývoje a přizpůsobení. Což je fakt, na který jsme na začátku druhé poloviny našeho století docela zapomněli, a vyložili si realismus jako nehybný systém norem na čase nezávislých. Následky omylu cítíme neblaze dodnes.

„Jedinec uzařený, jedinec abstrahovaný a vtlačený v určitou pevně vykrojenou siluetu pojmovou – vlastně pomysl jediné a stále totožné vlastnosti, ctnosti, vášně, vůle cele

napjatá v jeden jediný směr – cosi jako ocelová vzpruha – to bylo osou starého umění... My si žádáme dnes od umění slovesného, aby vystihovalo právě měnnost, složitost, vzájemnou a poměrovou sejitost života. Ale jak se to může projevit v prostých, hrubých, přímočarých, jakoby kružidlem vyměřených formách starého dramatu?"

Tak formuloval mladý Šalda v roce 1893, co odmítá a po čem touží nastupující generace. Citát je ze Šaldova velmi kladně zaujatého a obsírného rozboru dramatu *Rozklad*, který napsal F. X. Svoboda. I Šaldovi se tedy stalo, co se kritikům a teoretikům občas stává, totiž že přání popoždě myšlenku, ta se rozletí daleko za hranice konkrétního díla a nesmělého komára dotvoří ve velblouda. Šalda dílo přecenil – Svoboda totiž ideál moderního dramatu naplnil jen zdánlivě.

František Xaver Svoboda (1860–1943) určitě do našeho cyklu patří, i když pravděpodobně v jeho rozsáhlém dramatickém díle znovu nenajdeme nic víc, než o čem už dávno víme, alespoň starší amatérští divadelníci, totiž komedii *Poslední muž* a *Čekanky*. Ale Svoboda je zjev zajímavý a dokonce pro dnešek i trochu poučný svým spisovatelským osudem. V devadesátých letech byl širokodaleko nejúspěšnějším dramatikem, nadšeně přijímaným diváky, herci i kritikou. Byl ctěn a vážen jako nejprogresivnější tvůrce, který směle naplňuje představu nového dramatu, směřujícího k prohloubení psychologie a posílení filozofie realistického divadla. Ale snad na žádném díle nezahledal zub času tak rychle a tak ničivě jako na díle Svobodově. Jen se přehouplo století, o málo mladší generace se po něm sotva ohlédla. Na vrcholu svých životních sil už patřil do starého železa, stal se prototypem konzervatismu.

Narodil se v Mníšku pod Brdy, životopisné prameny udávají, že v rodině zemědělské a podnikatelské. Tedy v prostředí, v němž se skálopevná selská tradice zřejmě úspěšně spojila s moderní obchodní pružností. Studoval reálku, pak techniku, ale tu nedokončil. Stal se – a po celý život zůstal – úředníkem, nejdříve magistrát, později Městské spořitelny. Neriskoval tedy jako mnozí jiní obvyklou existenci českého literáta, dal přednost jistotě postavení pod penzí. (Nemohu si odpustit poznámku – Svoboda byl mimořádně plodný autor. Otázka zní, jak bylo vůbec možné stihnout úřad a k tomu dlouhou řadu dramat, veseloher, veršů, i románové cykly? Buď byly dny dříve delší nebo úřadování nepřiliš náročné.) Připomínáme životopisná fakta proto, že jejich stopy jsou v jeho tvorbě patrné. Kritické často při různých příležitostech konstatovali, že je v něm – i když píše převážně o životě městském – stále něco tradičně selského, venkovského: vztah k přírodě, věcnost, pozorovatelská trpělivost, a neochvějná setrvalost na jednou získaném názoru. To jsou vlastnosti, které zajišťují světlé stránky jeho díla. Ale nade vším se vznáší krotký ideál magistrátního úředníka, zajištěné zlaté střední cesty životní, a vrhá nepříjemný stín.

Svobodovo dramatické dílo je skutečně rozsáhlé, vyjmenovat vše by znamenalo ztrátu drahocenného místa, a k tomu zbytečnou: většina těch titulů už zůstane asi navždy zaznamenaná jen v podrobném literárním dějepise.

Rozklad je název jednoho z jeho dramat a zároveň pojmenování ústředního tématu, kolem nějž se točí všechno, co napsal. Procházkou Svobodovým dílem není nic příjemného, nepotkáme tam jediného opravdu sympatického naplněného a s rozletem žijícího člověka. Ti, kteří opravdu takovými měli být, jsou mdlí a papíroví. Zato měšťák je tu doma, malý český člověk ve všech variacích. Svoboda dovedl vidět svou dobu prostřednictvím lidí, nachází zajímavé a typické charaktery daného prostředí, bezpečně ví, kde českou měšťanskou společností tlačí bota, jak ošklivá a vulgární, despotická a tupá dovede být odvrácená, soukromá tvář jinak společensky bezúhonných lidí. Svoboda to často dokumentuje na osudech žen – bezohledně manipulovaných obětí otrocké závislosti na rozhodování mužů. O nic veselejší není vlastně ani svět jeho komedií, setkávají se tu titíž lidé,

a jde zase o rozpad životních hodnot a jistot – jen bez tragických akcentů.

Tajemství Svobodova rychlého úspěchu je tedy prosté: jeho elementární dramatický talent dovedl pohotově vyhovět době, která chtěla na jevišti vidět „život jaký je“. Předvedl jí ho prostřednictvím celé řady pravděpodobných postav životu přesně odkoukaných a dovedně i odvážně přenesených na jevišti – pěkně při zemi, s tvrdou věcností, bez zušlechťování a oduševnění. To bylo novum, které muselo upoutat.

Ovšem jen nakrátko. Jen na tu dobu, než vyšlo najevo, že Svobodův talent „vidět“ není doprovázen schopností stejně bystře a samostatně myslet. Jeho analýza, chápání a procitění skutečnosti je povrchní a až bolestně konvenční. Je myšlenkově prostě z laciného kraje: na všechny rány, které odhalí, lepší rozsáhlé a se samolibou jistotou náplasti ideálu malého českého člověka. A to už věru nebyl ideál, na který by mohla přisáhat rozjitřená doba, ženoucí se střemhlav do dvacátého století.

Návrat některé ze Svobodových komedií (o dramatech je myslím zbytečné uvažovat) by byl možný jen s jedním předpokladem: že totiž dokážeme to, co autor mnil jako pozitivum, zařadit mezi negativa, usvědčit nejen záporné, ale i kladné postavy, že všechny pocházejí z jednoho, a to měšťáckého pytle. Odvážným adaptátorům se pak nabízí jedna možnost: Svoboda totiž dovedl napsat řemeslně výbornou veseloherní technikou a v rouše civilní pravděpodobnosti tak dokonalý nesmysl, že by možná stačil jen malý posun, aby se na jevišti rozvinula čistě absurdní podívaná na „život jaký je“, jenže vzhůru nohama.

ALENA URBANOVÁ

Poslední muž je otec rodiny Kohout, člověk krajně činorodý, kterého ovšem potkalo to neštěstí, že se bohatě oženil, takže nemusí vůbec nic dělat. Následky jsou pro celou rodinu katastrofální. Nahromaděná aktivita se vybíjí na nejmalerhovějších záležitostech domácnosti, člověk jinak slušný nesnesitelně terorizuje celou rodinu. Až nápadník jedné z dcer se lživě a odvážně vetře do Kohoutovy přízně, zalichotí jeho nebetyčné ješitnosti a zorganizuje mu možnost přesvědčit se, jak si počíná vycepaná rodina v jeho nepřítomnosti. To je ovšem tvrdá lekce, Kohout je drsně vyveden ze svého sebeklamu a spěje k nápravě.

Dějství I.

Kohout (zatlouká klínek do rámu. V ústech má noviny. Podá je Jaroslavovi) Co že nejsi ve svém pokoji?

Jaroslav (drží noviny) Šátek jsem si tu zapomněl a abych času neztratil, vzal jsem si knihu s sebou. (Naznačuje, že neví, co s novinami)

Kohout (podá mu kladívko) Ani chvíle se nemá promarnit. (Prohlíží rám)

Jaroslav (naznačuje, že neví, co s kladívkem a s novinami a že by rád odešel) Snad bych dnes mohl – ovšem po učení – trochu si vylézt...

Kohout: Já ti dám vylézt! Už syp! Dokud nebudeš mít první stání, z domu tě nepustím.

Jaroslav: Prosím, už se jdu učit. (Neodejde, poněvadž neví, co s kladívkem a s novinami)

Kohout (povšimne si ho) No – co?

Jaroslav: Co mám udělat s tímhle?

Kohout: Bože, polož to: Ještě na tohle se mne ptej a ještě na takové hlouposti mám odpovídat. (Hledá cosi)

Jaroslav (vidá, že ho otec neposlouchá) Mohls to položit hned, nač jsi mi to dával? Jen se nezjevit – hned je práce na krku.

(Odloží kladivo a noviny na stůl, odchází)

Kohout (v tu chvíli, když Jaroslav zašel vpravo, zvolá) Jaroslave!

Jaroslav (objeví se) Přeješ si?

Kohout: Řekl jsi krejčímu o ty ústřížky z mých nových šatů?

Jaroslav: Vždyť jsi s ním sám mluvil, já jsem se učil.

Kohout: Tyš mu to neřekl? Pro pána boha, kde máš hlavu? Nakázal jsem ti to včera a ty nic – odejít ho necháš!

Jaroslav: Proč tedy... sám jsi s ním mluvil.

Kohout: Toš měl ty na starosti.

Jaroslav: Učil jsem se.

Kohout: A už syp... Počkej?! Viš, co máš ještě nakázáno?

Jaroslav: Až půjde Helena ven, mám jí připomenout, aby zašla k panu Landovi pro tu konvici. V půl třetí mám telefonovat paní Jánské, že v neděli nepřijedeme.

Kohout: Ne! Že prosíme, aby odpustila, stane-li se, že v neděli nepřijedeme.

Jaroslav: Ano! Vždyť vím! Mamince mám večer říci, aby nezapomněla na jazyk, který zůstal od oběda. A v osm hodin ti mám vyhledat v Naučném slovníku článek o hradu Zvíkovu a přijde-li pan Vocol, mám s ním sám promluvit.

Kohout: Nevím, je-li to všechno! A už leť, ničemo!

Jaroslav (odejde vpravo)

Kohout: Na tebe musí mít člověk dvacet očí. (Otevře zázuvku u kredence) Tu by mohlo být. (Hledá) (Z levé strany vystoupí Kohoutová)

Kohoutová (poznávši, že muž přehazuje nevrle věci, okamžitě se změní v pokornou. Vezme z kredence podnos a skládá na něj chvatně nádobí, po svačině na stole stojící) Co hledáš?

Kohout (podá jí rám) To stříbrné cedítko – ale kdepak! Bůh ví, kde je.

Kohoutová (drží podnos s nádobím a pod paží rám. Ráda by odešla, ale neustále přiskakuje k muži, aby mu posloužila) Tak se mi zdá, že jsem ho včera viděla. (Chce položit podnos na stůl, ale v tu chvíli Kohout volá a ona přiskočí k němu se vším)

Kohout: Jak mám co najít? Tuhle je vidlička mezi lžicemi, první darebnost, tuhle je kávový ubrousek – druhá darebnost. To patří Heleně, bývala lepší. Má asi v hlavě toho Marka. Marek se jmenuje, ne?

Kohoutová: Doktor Marek, ale s tím ona už dávno nemluví. (Opět marně chce položit podnos)

Kohout: Kdybych jí s ním někde potkal, veřejně bych je spráskal, a snad, snad zastřelil!

Kohoutová: Zasloužili by to! (Chce odložit opět podnos)

Kohout: Zítra ať Baruška umeje všechno nádobí.

Kohoutová: Pere –

Kohout: A okna, to je jedno, že pere. A ten sirup, co užíváš, nesmí stát v teple a na světle.

Kohoutová: Už ho nechci, špatně je z něho.

Kohout: Všechn využíváš, a přede mnou. Rozumíš?

Kohoutová: Ano, tatínku.

Kohout: Upozorňuji tě, že ta nová cihlička nebyla v krabici. A v klekátku – no, tam je těm botám zdrávo. Nacpal to tam někdo na sebe jako do pytle. Toť se ví, ruka by mu upadla, kdyby to udělal pořádně!

Kohoutová: Hned to udělám. (Chce odejít)

Kohout: I není třeba, už to je.

Kohoutová: Ještě jsem se dnes nezastavila.

Kohout: Nezastavit se a mít nepořádek, to mi nepomůže. Zastav se a měj pořádek! (odejde)

Kohoutová (volá) Heleno! (Postaví podnos na kredenc, rám na židli. Z levé strany vstoupí Helena)

Helena: Říkal něco tatínek?

Kohoutová: V kredenci je všechno rozházeno.

Helena (rovná věci v zásuvce) Nic tatínek neříkal?

Kohoutová: Že máš v hlavě Marka a v kredenci nepořádek.

Helena: Pro pána boha!

Kohoutová: Co?

Helena: Tatínek nás viděl!

Kohoutová: Koho?

Helena: Mne s Markem. Jistě. Včera večer na nábřeží.

Kohoutová: Pro Ježíše, včera? Musíte tam chodit?

Helena: Byl tam – možná, že nás zahlédl... už jistě!

Kohoutová: No–ty–no – já bych – to nám scházelo. Ted' nás bude všechny trestat. Proč jsi tam chodila?

Helena: Proč? Marek chtěl.

Kohoutová: Což musíš všechno dělat, co on chce?

Helena: Já jsem taková, nemohu za to, všechno hned udělám, čeho si přeje.

Kohoutová (ulekne se) Pro pána boha, to by mohlo špatně dopadnout.

Helena: Neboj se! (Z pravé strany vstoupí Zdenka)

Kohoutová (Heleně) Máš taky vůli zlomenou, jako já.

Zdenka: Jak bych to, maminko, zařídila, abych si tak na hodinu vylítla?

Kohoutová: Dej mi pokoj, my teď máme jiné starosti.

Zdenka (ulekne se) Jaké?

Kohoutová: Tatínek viděl včera Helenu s Markem.

Zdenka (zdešeně) Viděl? To by byla rána.

Helena: Potkali jsme se na nábřeží.

Zdenka: Proč tam chodíte? Zničíte sebe i nás.

Kohoutová: A kde ty s tím svým Bečvářem chodíš?

Zdenka: Vždycky trochu dál.

Helena: Přece si myslím, že nás tatínek nepoznal.

Zdenka: Dej Bože!

Kohoutová: Možná – sic by ho byl zabil!

Helena: Koho? Marka?

Kohoutová: Ano, zabil, na místě by ho byl zabil, i tebe.

Zdenka: Maminko zlatá, jak se dostanu na ulici?

Helena: Opravdu nevím, co bych udělala.

Kohoutová: Vidíš? (Utrhne se na Zdenku) A ty dej pokoj! Kam zas máš namířeno?

Zdenka: Bečvář čeká. Chce mne dnes fotografovat, přinese si aparát.

Helena (ulekne se): Tatínek! (Všechny skočí po nějaké práci)

Zdenka: Vždyť nejde! Jak to mám tedy udělat? Pošli mne, maminko, pro něco.

Kohoutová: To nejde, musíš se dovolit.

Helena: A proč vlastně tatínek Marka tak nenávidí?

Kohoutová: Poněvadž sis ho sama nalezla – toho tatínek nesnese. Jen to je dobré, co on. Proto. Chybili jste. Ted' může být Marek tisíckrát doktorem, třeba i advokátem – všechno marné. Viš přece, kdo u nás všechno řídí!



Z NAVRATŮ KE KLASICE

DS Šupina MKS Vodňany – V. K. Klicpera:
Každý něco pro vlast,
Foto Pavel Štoll



as83

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ročník 20

(Ochotnické divadlo, ročník XXX)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Zdeněk Marek. Redakce Jaroslav Kabíček, Michaela Grimmová. Grafická úprava Nina Roháčová. Technická redakce Věra Suchánková. Redakční rada Ivan Bednář, Milan Cikánek, Jan Čisár (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Viktor Oktábec, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 5, provoz 53, Komenského nám. 1, 682 01 Vyškov - 7970-82. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS — ÚED Praha. Objednávky ze zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kafkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs. Číslo 4/1983 redakčně uzavřeno v únoru 1983.

