

as
78

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs



2



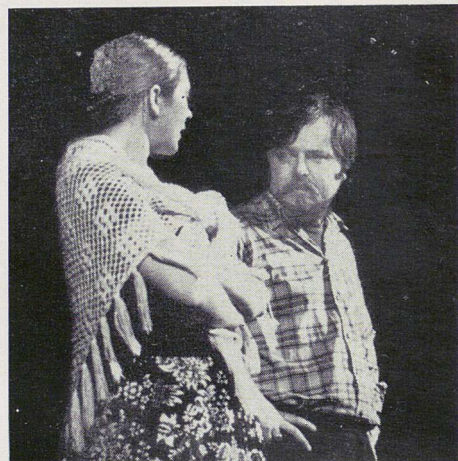
◀ J. Edlis: Kdež jest, Abele, bratr tvůj (Braník-Praha)

Na titulu M. Gorkij: Vassa Železnovová – DS Hradec nad Moravicí, Foto Špür

Autor všech fotografií ze Svitav Zd. Holomý

SVITAVY 77

V. národní přehlídka
ruských a sovětských
divadelních her

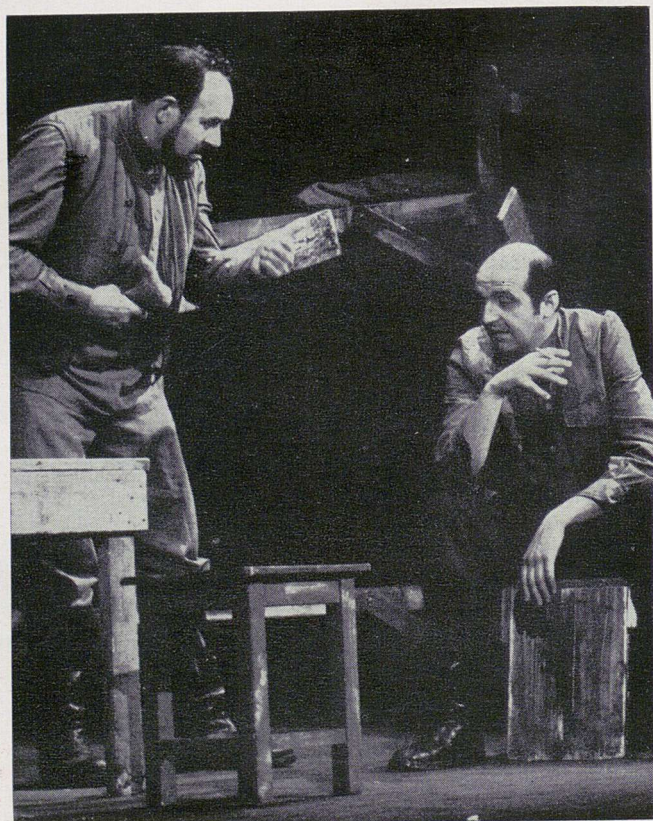


R. Ibrahimbekov: Žena za zelenými dveřmi (DS Bratislava)



◀ Katajeva Ztřeštěná neděle v podání souboru z Hradce Králové

▼ A. S. Makarenko: Začínáme žít (DS Jihlava)



Za socialistické amatérské divadlo

30★

Socialistické divadlo vychází z marxistického světového názoru, jím vykládá svět i postavení člověka v něm. Uskutečnění ohromného projektu výstavby nové, socialistické a komunistické společnosti předpokládá i zrození a vyzrání nového, socialistického člověka. A v tomto zápase má velké poslání i dramatické umění. Nejen však divadlo působí na člověka a společnost, ale i naopak, a to především, proměňující společnost přetváří i divadlo, mění a znásobuje jeho funkci. Divadlo bylo vždy tendenci a stranilo určitým třídám a jejich ideálům. Ač poddáno i svým osobitým, dramatickým zákonům, neexistovalo nikdy mimo společnost a její zápasy. Proto nemohlo stát stranou ani dějinného zápasu dělnické třídy. Odtud pak vyrůstá ohromný a vždy znovu se aktualizující problém tradic umění vůbec a divadla zvláště.

Divák vždy přicházel a přichází do divadla, aby hledal a nacházel odpověď na otázky, kterými žije, jež ho pálí, ale i zapalují, vždy s nadějí, že třeba najde i řešení své, naprosto osobní životní situace. A divadlo hodné tohoto jména také vždy usilovalo vtáhnout diváka do děje, učinit jej hlavním aktérem probíhajícího dramatu. Aktérem, který přeměňuje dramatický obraz v pozdější čin. E. F. Burian o tom v Divadle našich dnů napsal: Úkoly divadla za všech dob obsahovaly osudy, vůli a přání jak těch, kteří jsou na jevišti a za ním, tak těch, kteří jsou v hledišti. „A právě zde je patrně správné hledat a nalézat sílu i největší šanci amatérského divadla. Profesionální herec a divadlo mohou propadnout profesionální rutině, divadelně brilantní, ale stále jen rutině. Ostatně i u profesionálního herce a divadla je možné takové zbloudění jen na čas. Zákon dramatického umění jsou i v tom neúprosné a zákon životní pravdy a angažovanosti mezi nimi patří k nejpřísnějším. U amatérského divadla je takové zbloudění k divadlu pro divadlo omylem snad ještě těžším a nesmyslnějším. Spojení diváka a těch, kdož jsou na jevišti i za ním, je tu ještě bezprostřednější a nezbytnější. Není lehké to-muto požadavku vyhovět, ale je to nutné.

Zamyšlení nad tradicemi našeho amatérského divadla u příležitosti tří významných výročí: 60. výročí VRSR, 30. výročí Vítězného února a 100. výročí narození Z. Nejedlého, může v zápolení o s dobou se stále přetvářející smysl a tvar amatérského divadla mnoho pomoci a ujasnit.

Revoluční tradici amatérskému divadlu v českých zemích daly dělnické soubory, i když i ty mohly od svých počátků navázat na tradici tylovského lidového divadla. Ostatně dělnické amatérské divadlo nacházelo své inspirace i za hranicemi. I v tom se promítal internacionální charakter proletářského revolučního hnutí. Vznik dělnických divadelních souborů spadá do druhé poloviny 19. století. Provázelo už první kroky hnutí dělnictva a proces jeho vymaňování z vlivu buržoazie k ustavení vlastního hnutí. Jak se vůbec vedl tento emancipační zápas proletariátu o lidové masy, jak probíhal tento střet, toto zápolení i v oblasti amatérského divadla? Byl to zápas o repertoár, diváka i herce i organizátora amatérského divadelního hnutí. Vedle a často i proti dělnickým souborům rychle rostla také síť měšťáckých ochotnických divadel, která našla svoji záštitu ve formálně nepolitické Ústřední matici divadelních ochotníků. Jejich programová linie, i když i toto divadlo hledalo svůj zdroj v divadle lidovém, stále více směřovala k přejímání repertoáru měšťáckých profesionálních divadel, k módním repertoárovým vlnám a namnoze k repertoáru přímo brakovému, v němž se ztrácel původní smysl divadla. Za tohoto vývoje se stala nevyhnutelnou samostatná organizace dělnického divadla.

ho ochotnictva, k jejímuž založení došlo v roce 1911. Je příznačné, že u jejího zrodu stál, mimo jiných, Antonín Zápotocký, který celým svým životem symbolizuje návaznost našich revolučních tradic politických, ale v tomto smyslu i kulturních.

Vznikem samostatného československého státu pod vlivem Velké říjnové socialistické revoluce se zdálo, že i na tomto poli se amatérskému i profesionálnímu divadlu otevírají nové perspektivy. V krátké době, jako ostatně i v obecně politickém vývoji se i tu ukázalo, že před naší dělnickou třídou a všemi pokrokovými silami stojí ještě těžké zápasy o skutečné otevření cesty k nové společnosti i k novému divadlu. Jako byla dělnická třída logicky nucena vytvořit komunistickou stranu, muselo na nové cesty vykročit i amatérské divadlo. Hledat a najít v nových podmínkách svůj nový smysl, ale najít i nové formy svého působení. Ne náhodou jsou to malé divadelní formy, jimiž se mohlo toto úsilí nejúčinněji ubírat a prosadit.

V politických kampaních za buržoazní republiky nabývají značného významu dělnické malé jevištní skupiny Modrá blůza, Živé noviny, El-Carova parta a řada dalších. Pro revoluční hnutí našeho amatérského divadla je v této době typické úzké sepětí se špičkovými pokrokovými umělci a inteligencí. Dělnické soubory Svazu DDOČ jdou v jednom řádku s naší poetickou avantgardou, uměleckým svazem Devětsil a jeho dramatickým odborem. Ne náhodou se v roce 1919 rodí Devětsil téměř současně s dělnickým dramatickým sborem, který po vzoru Sovětů přebírá název Dědrasbor a pod Honzlovým vedením revoluční poezii provokuje měšťáky. Společně čerpají ze zkušeností sovětské avantgardy, která za 10 let socialistické kulturní politiky uskutečnila od posledního dvorního představení Maškarády v roce 1917 přerod buržoazních divadel v divadlo lidové a prostřednictvím socialistického herectví hledala myšlenkové tvůrčí postupy k vyjádření sociálních a politických jevů současnosti.

Ve spojení s českou a sovětskou avantgardou bojují dělnické soubory o nový repertoár, v němž od 30. let mají své významné místo ruské a sovětské hry. Uprostřed třídního boje pomáhají divákovi v řešení životních otázek, usilují o překlenutí umělé propasti mezi pokrokovým uměním a divákem vytvořené maloměšťáky. Po vzoru sovětského divadla a v těsné spolupráci s ním pronikla pokroková divadla do řad pracujícího lidu a všechno své umění obrátila proti vzrůstajícímu nebezpečí fašismu. Usilovala o politické divadlo v nejčistším slova smyslu a bojovala o každou pokrokovou myšlenku. „Tak jako musíme dnes mluvit my, tak doslova mluvili předpřevratoví bojovníci za právo svobodného vývoje české kultury. Vzpomeňme Manifestu vlastenců z Boudy. Nechtěli i oni stavět české divadelnictví na zdravějším a pokrokovějším podkladě, než byla elitní šlechta? Nebyla tehdejší snaha o nový divadelní útvar snahou co nejlidovější? Neučili se náš Tyl, Klicpera, Mácha, Němcová, Neruda a jiní právě u pracujícího lidu svému nejpokrokovějšímu umění? Stejně tak hledáme raison d'être právě uprostřed pracujícího lidu v umění pro něj a s ním a neinspirováme se pro svou tvorbu u velkopodnikatelů, kteří se domnívají, že lze zdravou kulturu lidu konzervovat jako rybičky, nebo nakládat jako okurky. A právem těch, jichž je v ČSR většina přebíráme prapor našich velkých bojovníků za svobodu národa. Národ je pro nás pracující lid a kultura pracujícího lidu je pro nás národní kulturou.“ (E. F. Burian v Divadle našich dnů.)

Můzy na ochotnických scénách v době druhé světové



Zdeněk Nejedlý mezi ochotníky

války, vyjma období heydrichiády, neumlkly. Uváděné hry posilovaly národní sebevědomí diváků a za střeženými dveřmi šaten se zkoušely zakázané hry, recitovaly zakázané verše.

Do dalšího období zápasů o myšlenku socialismu vstoupilo po roce 1945 především dělnické divadelní hnutí, spjaté se jménem Fr. Kubra, A. Kurše, E. Famíry, G. Včeličky, K. Jiráčka, B. Južanina, Fr. Němce, V. Nejedlého a řady dalších komunistů, značně oslabené. Mnozí z jeho členů se z koncentračních táborů nevrátili, mezi nimi i svazový režisér a vedoucí činitel německé sekce DDOČ J. Spitzer a K. Lindtová. Svaz však dál spojuje vývoj politických událostí v zemi s divadelním hnutím, organizuje Přehlídky práce, tribuny Stavíme republiku, z nichž největší v roce 1946 na Václavském náměstí byla masovým uměleckým obrazem. Po vzoru DDOČ organizují přehlídky v SSSR i jinde ve světě. Únor 1948 pak procesem demokratizace kultury zajišťuje amatérskému divadlu materiální podmínky a postavení, jaké nikdy nemělo. Především první desetiletí socialistické kulturní politiky u nás nese hluboké stopy názorů Z. Nejedlého, postojů marxisty, který usiloval o postižení česko-ruské a česko-sovětské kulturní návaznosti, o sepětí se sovětskou uměleckou avantgardou. Dokázal na naše podmínky aplikovat leninské principy kulturní politiky — myšlenku programově politického umění. Tím přispěl také k základní lidové a socialistické orientaci amatérského divadelnictví. „Ne opičení se po profesionálech, ale nová samostatná tvorba v dnešním novém směru a k dnešním lidovým účelům měla by tu být rozhodující,“ nabádá ve své nedělní epistole, věnované Jiráskovu Hronovu 1948. Splnit takto formulované poslání však nebylo snadné.

Konference české a slovenské divadelní a dramaturgické rady z roku 1949 otevírá pak souborům cestu k světónázorové výchově, k socialistickému soutěžení, k uplatňování nových forem práce, umožňuje jim učít se ze zkušeností sovětských divadel a LUT, sjednocuje jejich činnost pod odborové a další společenské organizace. Soběslavský plán znamená pak prudký rozvoj sítě metodických zařízení a v myšlení divadelníků dochází k výraznému názorovému přelomu: divadlo přestává být pouze zábavnou hříčkou, stává se vážnou službou společnosti. Divadelní zákon pak sociálně a kvantitativně posiluje profesionální divadlo. Jeho nepřesným výkladem dochází však k jednostrannému chápání amatérského divadla. Pozvolnost výchovy k socialistickému uvědomění souborů potvrzuje skutečnost z poloviny 50. let: převažuje divadlo k pobavení — mnohdy měšťácké a jen malá část souborů sleduje inscenacemi politickovýchovné aspekty. Druhá polovina 50. let nese první ovoce politickovýchovné práce. Soubory jako

by se rozpomněly na revoluční odkaz dělnického divadla. Hrdinou inscenovaných her na amatérských jevištích se stává dělnická třída a k divákovi silně promlouvá i sovětská hra. Také nové pojetí české klasiky na amatérských scénách je v těchto letech průkopnickým činem čs. divadla vůbec. Amatérské divadlo víc než profesionální scény pamatuje dramaturgii na výsledky, jichž KSČ socialistickým upevňováním politické moci dělnické třídy a společenského vědomí dosáhla. I když některé myšlenkové podněty inscenací vzhledem k nízké umělecké úrovni představení zapadly, společenská funkce amatérského divadla vystupuje stále výrazněji do popředí. Vždyť v protiváze zmíněných nedostatků stojí v té době celé série výborných inscenací. Znovu se na scény ochotnických divadel vracejí tzv. malé jevištní formy, z nichž některé, protože šly cestou vlastní autorské iniciativy bez jakékoliv metodické pomoci, často zanikly. Soubory právě tak jako před 20 lety marně volají po větší účasti profesionálních umělců, pedagogů divadelních fakult alespoň na národních a celostátních přehlídkách.

S vrcholící krizí a absencí ruské i sovětské hry na profesionálních scénách sílí v amatérském hnutí nadále hledání nového smyslu amatérského divadla. Krizové období se ho díky sepětí s širokými vrstvami pracujících dotýká jen okrajově. Další léta pak znamenají znovu rozkvět amatérského divadelnictví. Tradiční divadelní soubory obnovují svou činnost, příchodem nových sil mládnou, vznikají soubory nové. Mladne i široká síť přehlídek amatérského divadla v celé republice a s nimi i Jiráskovy Hronovy, stojící takřka na prahu padesátiletí svého trvání.

A jestliže XV. sjezd KSČ zdůraznil myšlenku užšího sepětí tvůrčí inteligence s dělnickou třídou, pak široká síť amatérských divadel v naší republice vytváří k tomu značné možnosti a předpoklady. Vždyť náročné úkoly současného amatérského divadla bez rozdílu povolání na divadelních prknech závodních klubů, kulturních domů i osvětových besed plní učni, průmysloví a zemědělské dělníci se studijními, pedagogy, techniky, i inteligencí jiných profesí. Již několik let se také v amatérském divadle rozvíjí tvůrčí spolupráce s profesionálními umělci, která, ačkoliv doposud trpí závažnými nedostatky, je jedním z předpokladů tento závažný úkol XV. sjezdu plnit.

Současnému amatérskému divadlu chybějí schopní vlastní režiséři. Půjde tedy především o to, v úzké spolupráci s profesionálními umělci amatérskému divadlu režiséry viděti odkazu E. F. Buriana vyškolit: „Rád bych od nich viděl originální inscenace, ale jen takové, jejichž originalita je skutečně původní, neopičená se ani z našeho ani ze zahraničního vzoru. Než to — to raději pracovat neoriginálně — po staru, ale s poctivým zaměřením na myšlenku, které sloužím. Chtěl bych, aby režiséři neexperimentovali tak dlouho, pokud jim dělá potíže obyčejná divadelní praxe.“ Amatérské divadlo má však na poměrně vysoké úrovni složku hereckou, i když jedno zůstává odkazu E. F. Buriana dlužno — srozumitelnou jevištní řeč. Opomíjenými, namnoze problematickými stylotvornými složkami zůstávají scénická hudba, choreografie a složka výtvarná.

Lze předpokládat, že také připravované reorganizace forem metodické pomoci a další zdokonalování systému vzdělávání přinesou zlepšení. Avšak ještě na jedno jak divadelníci amatérského divadla, tak jeho organizátoři zapomínají: na práci s obecními, která byla silnou zbraní dělnických souborů. O ní Fr. Kubr s platností i pro dnešek řekl: „Práce s obecními je součástí tvořivé a živé činnosti uměleckých kolektivů. Jestliže ji neprovádějí a na ni nemyslí, odtrhne se od samé podstaty a smyslu svého úsilí, žije chudě a nespokojeně. Zpychne a přestane se vyvíjet, dílo ztrácí cenu pro společnost.“

Oproti uvedeným nedostatkům rozvíjí socialistické amatérské divadlo dál odkaz revolučních tradic dělnických souborů, proletářského internacionalismu a nabývá stále většího společenského významu.

MILENA VESELÁ

SVITAVY 77

V listopadu minulého roku proběhl ve Svitavách pátý ročník národní přehlídky ruských a sovětských divadelních her. Tato společensko-kulturní akce měla v souvislosti s šedesátým výročím VŘSR mimořádně silný ideový dopad. V duchu tradice vystoupily mimo soutěž dva soubory: profesionální Ukrajinské národní divadlo z Prešova s Pogodinovým Kremelským orlojem a bratislavský divadelní soubor ZK ROH Chemických závodů Jiřího Dimitrova, který inscenaci hry Rustama Ibrahimbekova Žena za zeleňmi dveřmi festival amatérského divadla zakončil. Soutěže o putovní pohár Antona Pavloviče Čechova se zúčastnilo osm divadelních souborů. S výjimkou dvou her — českého zpracování ruské pověsti o Petruškově a Puškinova Evžena Oněgina — byla prezentována tvorba sovětská.

Prvním účastníkem přehlídky byl divadelní soubor Braník OKD Praha 4. Zvolil si hru Julia Edlise Kdež jest, Abele, bratr tvůj?, úkol tedy náročný, zejména v podmínkách amatérského divadla. Neokázalý přístup k divadelnímu poslání a snaha o novou poetiku dosavadní práce patří k hlavním přednostem branického kolektivu. I když svitavská repríza zdaleka nebyla bez problémů, je sympatické, že soubor rozhodně nechce jít cestou vyšlapanou, ale naopak hledá nové možnosti svého uměleckého vyjádření. Hodnotná spolupráce profesionálního herce Vlastimila Fišara a jeho intenzivní kontakt s branickými divadelníky pro ně bezesporu znamená podstatný přínos a silnou podporu v tvůrčím hledání.

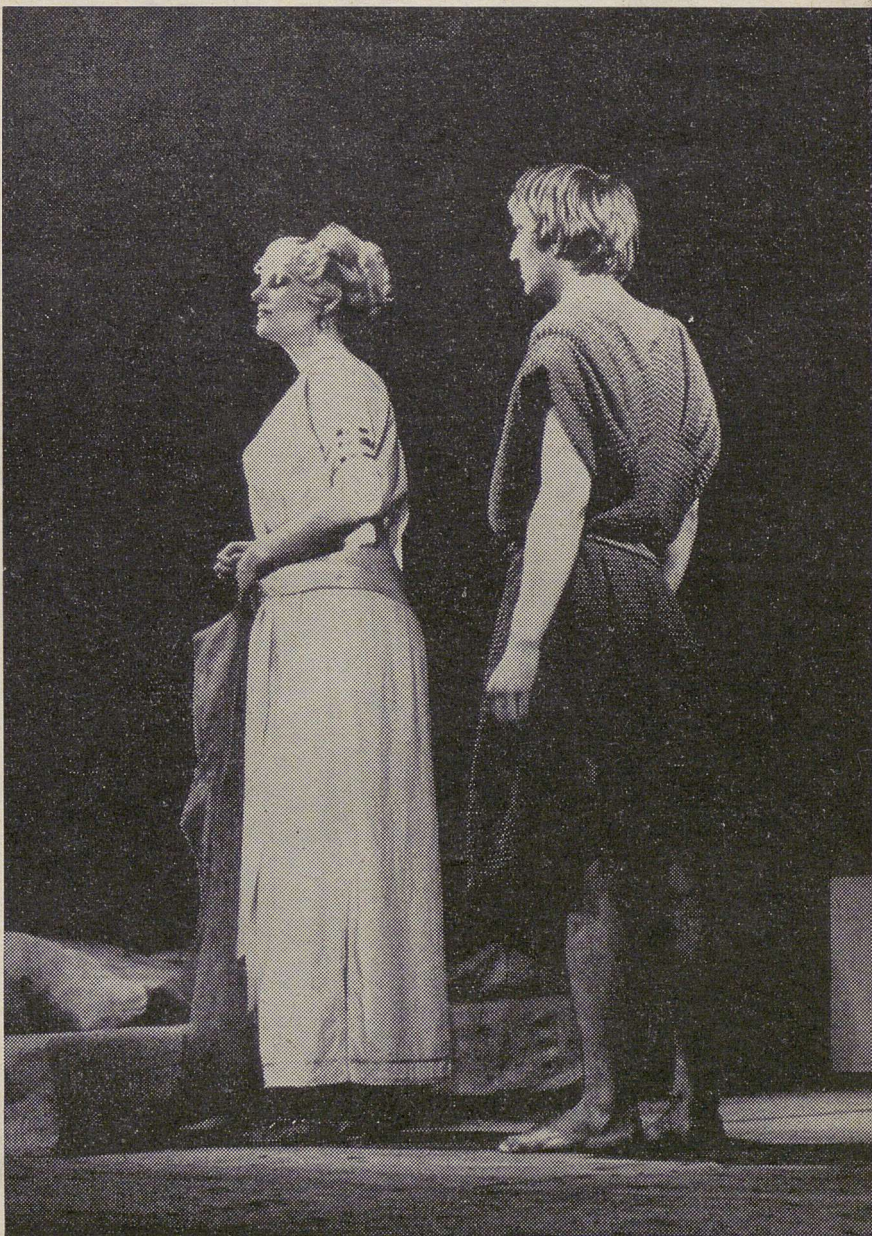
Také další soubor Tyl Klubu pracujících z Železného Brodu využil možnosti profesionální pomoci. Předvedl Roščinovu hru Manželé hledají byt. — Umělecké atributy tohoto textu nejsou příliš výrazné a je proto třeba hledat hodnoty v morálním obsahu: zaměřit se na výchovný rys, s nímž souvisí i jeden z hlavních motivů: motiv rodičovské odpovědnosti ústředního páru, promítající se i do vzájemného partnerského vztahu. Škoda jen, že v inscenaci tato okolnost chybí, právě tak, jako je záměrně potlačena i poetická rovina hry. Navíc ani svět, který Alenu s Aljošou obklopuje, není výrazněji zprostředkován, takže se celá inscenace omezuje na pouhé vyličení příběhu mladé manželské dvojice. Jí se také v podání Anity a Jaroslava Balatkových daří nejlépe.

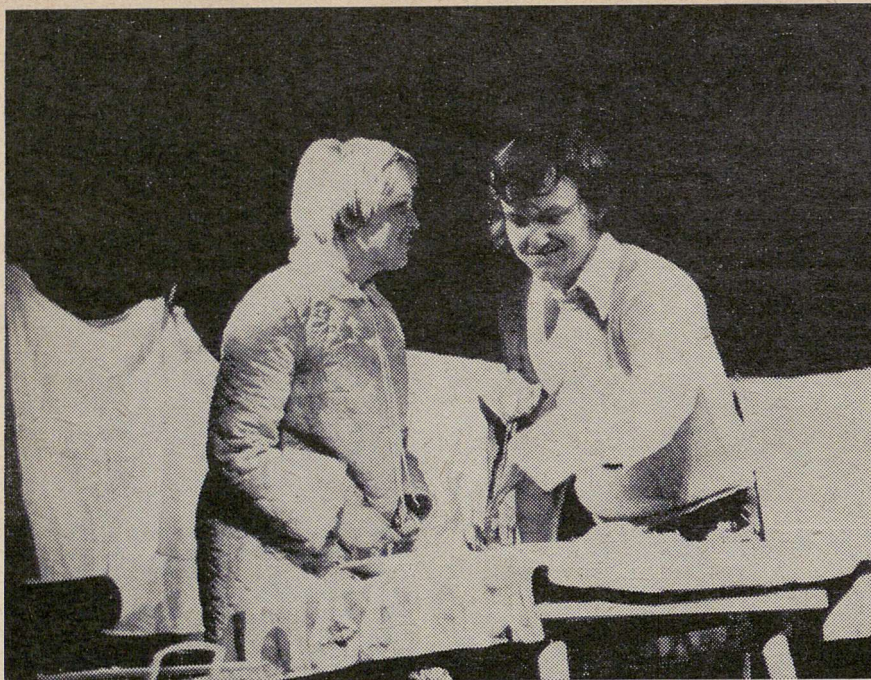
Podstatně více elánu i temperamentu projevil soubor Domu kultury ROH ZVÚ z Hradce Králové inscenací Katajevovy Ztřeštěné neděle. Představení mělo spád a nechyběla mu ani potřebná dávka dynamiky. Jestliže se

tato komedie v padesátých letech, kdy byla velmi často hraná, předkládala divákům jako příběh ze života, byla tentokrát volba žánru podstatně šťastnější — Hradečtí volili grotesku. Profesionální spolupráce Vladimíra Kettnera, člena DVÚ, výrazně souboru prospěla. Také jeho režie byla přínosem pro inscenaci, v níž si vedle zkušených zahráli velké role i naprostí začátečníci. Však ani tato skutečnost nesnížila solidní úroveň představení, které si získalo divácký ohlas.

Výrazným přínosem svitavské přehlídky byla inscenace Gorinovy hry Zapomeňte na Hérostrata v podání chomutovského souboru Karel Čapek ZK železničářů. K jejím hlavním hodnotám patří jednak zodpovědné a promyšlené koncepční vedení — a to jak ve výkladu hry, tak i v samotné interpretaci. Jednotlivé mizzanscény jsou vystavěny se smyslem pro přesné tempo, rytmus i gradaci. Také vnitřní život postav i jejich vývoj působí organicky a respektuje zákony dramatu. Režisér Josef Gríml pracuje bez profesionální pomoci a tím více potěší dodržení stylové jednoty, právě tak jako plastičnost inscenace. Je také zároveň i autorem návrhu jednoduché

G. Gorin: Zapomeňte na Hérostrata (DS Chomutov)





a prostorově dobře prokomponované scény, která nabízí dostatek možností pro hereckou akci. Až na některé menší výjimky epizodních rolí stojí i herecká práce na vysoké úrovni. Za zmínku rozhodně stojí žalárník v plnokrevném podání Františka Kalivody, omezený a zároveň i mazaný Tisafernés Jana Jandery a dvě výrazné herecké kreace: Kleón Vladimíra Bečváře a Hérostratos Jiřího Hromady. Ani jeden z představitelů si roli nezjednodušuje, ale naopak oba velmi promyšleně své postavy charakteri-

zují. Jestliže působí Hromadův Hérostratos místy sympaticky a od Bečvářova Kleóna slyšíme i tóny tvrdší, není to v žádném případě herecký nedostatek, ale důkladné naplnění režijní koncepce; Gorin varuje před novodobými Hérostraty a jejich nebezpečnost spočívá v dokonalé přetvářce — proto ani Hérostraty, ani Kleóny v první moment nepoznáme! Oba výkony zaujmou svou sugestivností a výzrálostí hereckého projevu, což zejména překvapí u devatenáctiletého představitele titulní role. Z inscenace

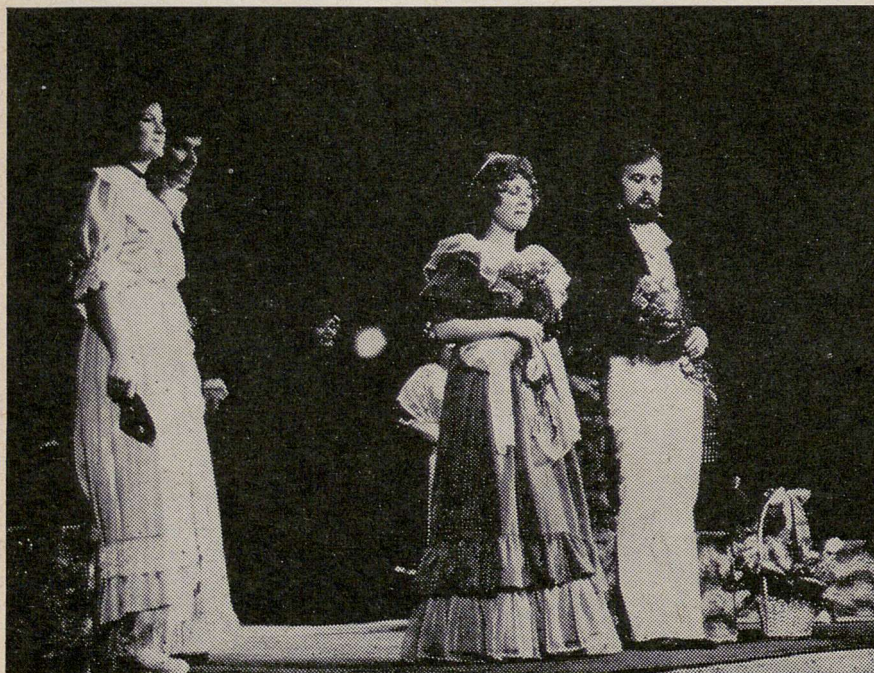
chomutovských dýchala potřebná herecká pokora a úcta k divadelnímu poslání; a jistě není náhoda, že se během velmi krátké doby velice průměrný soubor vypracoval k dobré umělecké úrovni a hodnotné inscenaci.

Pražský soubor DOPRAPO hrál jako jediný pro děti. Přijel s vlastní pohádkou, nazvanou Když Petruška s kocourem hráli divadlo aneb Petrohradský karneval. Jejimi autory jsou Stanislava a Petr Weigovi. V období, kdy je o kvalitní hry pro děti velká nouze, je tento zdařilý dramatický počín upřímně vítán. Režisér inscenace Tomáš Masák své dětské obecnost nepodcenil a nabídl mu představení, v němž se velmi důležitým výrazovým prostředkem stává taneční výraz a stylizovaný jevištní pohyb. Přestože samotná herecká interpretace není



bez problémů, zdařilo se inscenátorům připravit představení, které se hlásí svou poetikou k modernímu divadlu a dětskému obecnostu předá nejen etické, ale i estetické hodnoty.

Jihlavský soubor Klicpera při Domu kultury a techniky ROH se studentské mládeži představil inscenací Stehlíkovy dramaturgie románu A. S. Makarenka Začínáme žít. Představení působilo nevyrovnaně, a protože má soubor potíže se stabilizací mladého hereckého souboru, odbyli si někteří začátečníci svůj „křest ohněm“, což



M. Roščin: Manželé hledají byt (DS Železný Brod)

A. S. Puškin: Evžen Oněgin (DS Poděbrady)

A. S. Makarenko: Začínáme žít (DS Jihlava)

V. Katajev: Ztřeštěná neděle (DK Hradec Králové), vpravo

CENY V. NÁRODNÍ PŘEHLÍDKY

ruských a sovětských divadelních her SVITAVY 77 byly uděleny:

Putovní pohár A. P. Čechova souboru Tyl při MKS Rakovník za inscenaci hry B. Vasiljeva A jitra jsou zde tichá.

Cena Východočeského krajského národního výboru hostujícímu souboru ZK ROH Chemických závodů J. Dimitrova, Bratislava za inscenaci hry R. Ibrahimbekova Žena za zelenými dveřmi.

Cena MěV NF souboru Braník OKD Praha 4 za inscenaci hry J. Edlise Kdež jest, Abele, bratr tvůj.

Cena ONV souboru Tyl Klubu pracujících ze Železného Brodu za inscenaci hry M. Roščina Manželé hledají byt.

Cena KV SČSP souboru Domu kultury ROH ZVÚ Hradec Králové za inscenaci hry V. Katajeva Ztřeštěná neděle.

Cena MK ČSR souboru Karel Čapek ZK Železničářů Chomutov za inscenaci hry G. Gorina Zapomeňte na Hérostrata.

Cena KV SSM souboru DOPRAPO Kulturního domu dopravních podniků Praha 7 za inscenaci hry manželů Weigových Když Petruška s kocourem hráli divadlo.

Cena OV SSM souboru Klicpera při Domu kultury a techniky ROH Jihlava za inscenaci hry A. S. Makarenka a M. Stehlíka Začínáme žít.

Cena Krajské odborové rady a okresní odborové rady souboru Jiří, Poděbrady za inscenaci A. S. Puškina Evžen Oněgin.

Cena České mírové rady souboru Tyl MKS Rakovník za inscenaci hry B. Vasiljeva A jitra jsou zde tichá.

Cena diváka souboru Karel Čapek ZK Železničářů Chomutov za inscenaci hry G. Gorina Zapomeňte na Hérostrata.

Dále byla udělena řada cen za individuální výkony a čestná uznání.

jistě výkyvy inscenace ještě zvýraznilo. Sympaticky však působil elán i chuť, s níž si Jihlavští ve Svitavách zahráli.

Divadelní soubor Jiří KaSS z Poděbrad se přihlásil s osobitou inscenací Puškinova Evžena Oněgina, která neakceptovala tradiční výklad romantického stylu. Odmítla přejímat již ustálené „oněginovské“ výrazivo a hledala si vlastní cestou způsob uměleckého vyjádření. Tradiční Čajkovskij byl vystřídán „šokujícím“ Bécaudem. Režisér Jan Pavlíček, který pracuje už jako jeden z mála bez profesionální pomoci, přečetl Evžena Oněgina jako výpověď životního pocitu v době, kdy carská společnost zdeformuje opravdové životní hodnoty a zůstává jen smutná rezignace. Je samozřejmé, že tato inscenace, kde plesové scény a sentiment nemohou najít uplatnění, kde je více věcnosti než něžného citu, musí zcela zákonitě věrně „oněginovce“ zklamat; jednak proto, že možná nerozuměli, a také snad i částečně proto, že nebyli na individuální výpověď připraveni. Přesto, že inscenace měla po stránce interpretační dost problémů, a přesto, že reakce obecenstva byla velmi rozpačitá, je nutné zdůraznit, že se jednalo o hodnotný tvůrčí počín, který pozitivně přispěl k celkové úrovni přehlídky, a bylo by jen dobře, kdyby takovýchto inspiračních představení v budoucnu přibýlo.

Jako poslední soubor v pořadí vystoupil rakovnický Tyl při Městském kulturním středisku s dramatizací Jarmily Černíkové Vasiljevovy povídky A jitra jsou zde tichá. O této inscenaci, která nedoznala žádných změn, již bylo napsáno i řečeno dost a bylo by zbytečné znovu to opakovat. Jen snad tolik, že Rakovničtí měli ve Svitavách velký úspěch u diváků a právem, neboť jejich představení bylo kvalitní ukázkou dobrého amatérského divadla.

PETR JANIŠ



Poznámky o divadle

O STRACHU Z BRECHTA

O Bertoltu Brechtovi bylo napsáno víc než dost. A bude v těchto dnech asi ještě napsáno, jak se sluší u příležitosti 80. výročí narození. To vše se děje právem, neboť v Brechtovi má světová divadelní kultura — a socialistická potom zvlášť — jednoho z největších moderních tvůrců. Pro něho vskutku platilo a platí ono vančurovské, že není modernosti mimo hvězdu komunismu. Až sem se jistě všichni shodneme. A doložíme to četnými důkazy a dalšími argumenty.

Ale až přijde řeč na to, jak vlastně Brechta hrát u nás, to už bude horší. To už začnou rozpaky. Neboť přízně jsme si upřímně, že málokoho se tak bojíme inscenovat jako právě Brechta. Platí to pro profesionální divadlo a o amatérském už vůbec nemluví. I když se tu a tam na amatérském divadle nějaký slušný Brecht objeví, je to pro nás spíše důkaz výjimečné odvahy inscenátorů, než projev zákonitého zájmu o dílo autora, bez jehož poznání a vřazení do systému a celku divadelnictví nemůže prostě dnes žádná divadelní kultura hodná své současnosti existovat. Tím méně divadelní kultura socialistická.

Ne, nežádám, abychom teď hned všichni začali číst a inscenovat Brechta. Tohle jsme už na počátku šedesátých let zažili — a valné výsledky to nepřineslo. Snad jen to, že jsme si tehdy poprvé uvědomili nad slunce jasněji, že bez vědomí brechtovských postupů a výsledků — i kdybychom je nakonec odmítli — se dnes politické divadlo dělat nedá. Odtud, od tohoto vědomí bychom měli začít i v přítomnosti. A hlavně bychom se měli přestat Brechta bát. Neboť — opakuji znovu — jde o to poznat jej a vřadit do našeho divadelního úsilí. Učinit jej pomocníkem naší vůle divadlem měnit svět.

Vím, že rozptýlit tyto obavy nebude snadné — ostatně děje se to vlastně už dost dlouho. Neboť — jak už jsem řekl na počátku — všichni přece uznáváme, že Brecht je velký. Ale: k nám se jaksi nehodí, naše divadlo a my vůbec jsme jiní. Brecht je pro nás příliš chladný, profesorský, racionální. A vůbec: ono to ani není moc divadlo, spíš poučování diváků.

Tohle všechno jsem, si nevymyslel. Tohle všechno jsem mokrát slyšel. Od lidí, kteří papouškovali názory jiných, a bohužel i od divadelníků osvícených, znalých svého umění a zapálených pro věci nové. Ale Brechta, toho raději ne, toho by raději ponechali někde stranou a z hloubi duše se mu brání. Argumenty, které jsou letmo a stručně uvedeny; bývá jich mnohem víc, ale podstatu mají stejnou.

Tihle osvícení a zapálení divadelníci mě zajímají. Zvláště, jde-li o praktiky, protože bez jejich pomoci se prostě neobejdeme. I kdybychom my, teoretikové a kritikové, kteří máme Brechta rádi, stokrát přesvědčovali o jeho potřebnosti pro naše divadlo, dokud se Brecht normálně nezačne hrát, nehneme se z místa. A tak jsem si už mnohokrát kladl otázku, proč se i ti moudří a chytrí Brechtovi brání takovými nepatřičnými a mylnými názory. A co můžeme pro Brechta učinit, aby tyto názory padly a strach se změnil ve snahu nějak se s Brechtem porvat.

Uznávám: ledacos způsobili vykladači a přísní strážcové Brechtova odkazu, kteří dbající na čistotu učení, přehlédli fakt, že z Brechta divadelníka učinili pouze Brechta teoretika. Ale stejně: někdy mi to připadá, že i my čteme pořád jenom to, co Brecht napsal o svém díle, a daleko méně studujeme toto dílo samo. A že potom vlastně chceme na jevišti realizovat teorii určité divadelní praxe, teoretický pohled na jisté dílo — a přestáváme toto dílo chápat po svém. Na základě své praxe a poznání. A konečně: že už vůbec zapomináme na to, že Brecht byl také režisér a že jsme se mohli vždy znovu přesvědčit, jak to s tím jeho profesorstvím a chladností na jevišti doopravdy je.

Asi tak bych — zase letmo a stručně — shrnul důvody



Bertolt Brecht

tak říkající subjektivní, které vedou k nepochopení Brechta. Ale jsou i důvody objektivní. Jsou v historii a tradici našeho českého divadla, které ve své zdrcující většině stojí na principech psychologického divadla, a také naše avantgarda hledala své zdroje a prameny jinde než Brecht. Není tu čas ani prostor tyto problémy a otázky podrobně řešit. Konstatuji to pouze proto, abychom se nedopustili nespravedlnosti a nesvalovali vinu jen a jen na lidský prvek. To jest: abychom netvrdili, že všechny omyly jsme si zavinili sami a že jako mávnutím kouzelného proutku se všech problémů zbavíme a Brecht bude náš. Nikoliv. Vývoj divadla má své objektivní zákonitosti, působící desítky, ne-li stovky let. A včlenit Brechta do živého organismu našeho divadla znamená znát tyto zákonitosti a počítat s nimi. Proti nim jít nelze, ale lze je proměňovat, a zejména rozšiřovat jejich hranice. — A tohle můžeme učinit především jediným způsobem: že pochopíme Brechtovu divadelnost.

Divadelnost divadla psychologického realismu je dána vztahem vnitřního světa člověka ke světu vnějšmu. Veškeré úsilí evropského divadla od osvícenství až po Čechova směřovalo k tomu vytvořit co nejpravděpodobnější a nejvěrnější odraz života vnějšího a vnitřního. A jednání, onen konstituující prvek divadla, chápat a realizovat jako výraz možnosti a schopnosti subjektu vstupovat do kontaktu se společností. Divadelnost tohoto divadla je v tom, jak vyložíme a předvedeme vnitřní pohnutky a příčiny jednání jednotlivců ve vztahu k objektivní realitě.

Brecht tohle obrátil — začal od společnosti. Jeho nezájímá člověk, který je takový nebo onaký, chytrý nebo hloupý, udatný nebo zbabělý. Jeho zajímá společnost jako soubor jednotlivců, kteří tak či jinak spoluvytvářejí ději-

ny, jsou součástí objektivní reality. A jednání — zase jako konstituující prvek dramatu, divadla — je pro něho především výrazem a projevem této společenské reality.

Dovolte mi malý osobní příklad. Rozebírám velice často na seminářích Brechtův Život Galileiho. A vždycky se tam vyskytne otázka, jaký že ten Galileo vlastně je. Zbabělý, statečný? A přitom je to otázka zcela nepatřičná, zcela mimo podstatu věci. Jde o problém určité společnosti, v níž vědecké dílo převratného dosahu má svůj osud. Naším úkolem je ukázat, jak se tento osud skrže jednotlivce naplňuje, jak jeden jako druhý funguje jako jednotlivá součást jistého objektivně daného systému. A hned potom uvádím dnes už školský příklad scény převlékání papeže. Její průběh je jasný: papež, sám vědec, se jako soukromá osoba velice zajímá o objevy Galileiho, přitahují ho svou novostí. V okamžiku, kdy je převlečen do slavnostního obleku, kdy jde hájit zájmy církve a mocných feudalismu, je pro něho Galileo kacíř. Jeho jednání je určeno jeho společenskou rolí, funkcí.

A tohle je také přímo exemplární příklad Brechtovy divadelnosti v praxi. Neroste z vnitřní akce, z psychologicky odůvodněného a zveřejněného jednání. Roste z jednání, které obrazným způsobem postihuje společenský smysl a dosah činů člověka. Je divadelním modelem skutečnosti.

A důraz je na to slovo divadelní. Dovolte mi ještě jeden příklad. Ve hře Muž jako muž je hlavním tématem nemilosrdná brutalita imperialismu, která činí z lidí jenom jednotky svého nelidského mechanismu a oceňuje je podle toho, jak v něm plní svou úlohu šroubku bez jakékoli vlastní totožnosti. Tohle téma zazní především v příběhu prostého nakladače Galy Gaye, jenž se pomocí fingované koupě slona změní v brutálního žoldnéře. Celá ta koupě až do předstírané popravky Galy Gaye je zase divadelním obrazným modelem manipulace, kterou dokáže kapitalismus provést s lidmi, aby je přinutil být poslušným nástrojem své moci. A neméně tak obrazný je i příběh seržanta Fairchilda, zvaného Krvavý šesták. Dokud má uniformu, je sebevědomý, protože za ním stojí moc. Když ji kvůli své lásce svlékne, stane se směšným civilem, protože přestal zaujímat své místo na společenském žebříčku. Mechanismus ho přestal potřebovat a vzal mu jeho tvář.

V představení Berliner Ensemblu, v divadle, které je tak říkajíc Brechtovým mateřským ústavem, hráli tuhle proměnu a ztrátu totožnosti seržanta Fairchilda jako velký klaunský výstup. Jestliže v uniformě byl seržant strohý, upjatý, dalo by se říci s pravítkem v zádech, potom jako civilista byl třtinou větrem se klátící. Když poprvé přišel bez uniformy, nevěděl co s rukama, zakopával o své nohy, neuměl stát, neuměl sedět, neudělal jediný pohyb bez úrazu. Obecenstvo se výborně bavilo, smálo — a přitom chápalo a vnímalo společenský smysl této scény. Poznávalo model společenského jednání lidí v mechanismu, kde lidská individualita nemá nejmenší cenu.

A tím se také dostávám k druhé otázce: co dělat, abychom se přestali Brechta bát a začali si jej osvojovat v praxi. Odpovídám jednoduše: nejde o nic jiného, než si uvědomit, že výklad postavy, který většinou nejprve provádíme z individuálního hlediska, a pak teprve hledáme společenské souřadnice jednání, musíme proměnit. Že nejprve musíme určit společenskou funkci postav, její způsob existence ve společnosti, sociální motivace jejího jednání, a potom teprve hledat individuální způsob, jímž je tohle všechno naplňováno. A pro tohle také musíme hledat takový způsob zveřejnění, který je možný jedině na divadle. Tedy divadelní obraz.

A na všechno ostatní, co z Brechta známe, co o něm víme, můžeme zapomenout. Říkám to schválně takhle vyostřeně, i když vím, že se mohou vyrojit četné námitky. Ale jsem hluboce přesvědčen, že mnohé z toho, co my pokládáme za jádro a základ, je jenom zobecněním jisté konkrétní praxe divadelní, že podstata je vskutku v tom, dokázat divadelními prostředky předvést společenské možnosti člověka; jeho postavení jako objektu i subjektu dějin; jeho schopnost poznat nutnost, a tedy proměňovat svět tak, aby byl svobodným. Jen o tohle jediné jde. O tuto divadelnost, v níž jednání směřuje jen a jen k aktivitě společenské povahy, protože z ní také vychází.

Tohle je Brecht, bez něhož se socialistické divadlo nemůže obejít. Neboť je to Brecht, který činí divadelníky i diváky vědomými, poučenými a aktivními herci historie.

JAN ČÍSAŘ

FESTIVAL BEZE SLOV

Od roku 1967, kdy brněnský soubor Dikron tuto tradici zahájil, sjíždějí se vždy každým druhým rokem do Brna soubory i jednotlivci z řad neslyšících, aby předvedli své umění v oblasti mimiky a gest, které jsou jejich přirozeným dorozumívacím prostředkem. V listopadu 1976 proběhl v rámci celostátního festivalu ZUČ na počest 60. výročí VŘSR již pátý ročník Mezinárodního festivalu amatérské pantomimy neslyšících, pořádaný federálním výběrem Svazu invalidů. Soutěžního festivalu se zúčastnily pantomimické soubory pěti států: Československa, NDR, SSSR, Polska a Jugoslávie. V bohatém, žánrově pestrém třídním programu dokázala většina účinkujících ve svých vystoupeních spojit závažnost obsahové složky s propracovanou technikou pohybového projevu.

Hlavní cenu soutěže jednotlivců obdržel za komickou etudu Krotitel Sergej Buchtjarov, člen kolektivu Domu kultury ze sovětského Belgorodu. Jeho souboru, který byl v Brně nováč-

kem, udělila porota zvláštní cenu za skupinovou etudu Ach, ta láska, provedenou s bezprostředním humorem. Oceněn byl rovněž pohybově velmi vynalézavý Koncert pro čtyři ruce. Cena Svazu invalidů za herecký výkon byla předána mladičkému Sergeji Šašalevovi. Další cenu za herecký výkon získala Dragica Krešičová ze Záhřebu, jež se úspěšně pokusila o pantomimický přepis jedné z hlavních postav Maupassantovy povídky Dva přátelé. V soutěži dvojici si nejlépe vedli Marlis Sterling a Karl Zilm z berlínského souboru Zentrals Kulturensemble des GSV der DDR (ten předvedl hodinovou montáž apokryfních biblických scén Adam a Eva); zvítězili poeticky ztvárněnou hříčkou Loutkové divadlo. Za spolehlivě zvládnutou dvojroli ve scéně Dopravní přestupky obdržel nadto Cenu přátelství Horst Borman. Už poněkoliť se festivalu zúčastnil Teatr 3 ze Štětína, a Operace.

Zahanbit se nenechaly ani amatér-

ské kolektivy domácí. O hlavní cenu v kategorii skupin se podělila Pantomimická skupina neslyšících z Prahy s brněnským Dikronem. Pražští mimo-ové zaujali vynalézavým přepisem Gogolovy povídky Plášť, Brňané předvedli originální studii Proti proudu, inspirovanou známým Repinovým plátnem Burlaci na Volze. Zvláštní cena v soutěži jednotlivců připadla Miroslavě Volejníkové z Brna za kultivované předvedení scénky Kastelánka. V hostitelském městě zůstala také Cena kritiky: za anekdotu Pomsta červotoče byla předána Janu Hvězdovi. Pražan Ladislav Spilka byl vyznamenán Cenou poroty, a to za vtípnou hříčku o svátečním lyžaři Rekreaace na horách.

Během desetiletí své existence získal si brněnský festival amatérské pantomimy neslyšících dobrý zvuk u obecenstva i mezi profesionálními umělci. Také tentokrát dokázal spojit ideově závažnou dramaturgii s pozoruhodnou interpretační úrovní. vz

VZTAH AMATÉRSKÉHO A PROFESIONÁLNÍHO DIVADLA

Divadlo v umění a mimo ně

K rozhořčení či projevům nesouhlasu s tímto článkem by nemělo dojít hned na začátku, nýbrž až postupně, a proto zde předem zdůrazňuji, že rozdělují-li v nadpisě divadlo (pod tímto pojmem rozumím souhrn divadelních artefaktů tj. představení) na dvakrát vždy na dvě části, žádnou tím neztotožňuji s druhou, ani nehodnotím. Neplatí tedy např., že profesionální divadlo patří do oblasti umění a amatérské ne. Obě dělení se totiž navzájem kříží.

Toto dělení je logicky čisté (z celku po rozdělení nic nezbyvá) čemuž neprekáží samozřejmá skutečnost, že ani jedna hranice není ostrá. Existuje množství poloprofesionálních souborů (a tedy i představení), mnozí se ochotnické inscenace, na kterých spolupracovali profesionálové a ještě neurčitější, neostřejší je přechod mezi umělecky kvalitnějšími a méně kvalitními představeními až po špatná. Musíme ovšem předpokládat, že v profesionální oblasti se nejen uskutečňuje větší množství divadelních představení než v amatérské (bráno absolutně), ale že též větší procento těchto děl má skutečně uměleckou úroveň.

Hranice mezi amatérským a profesionálním divadlem je relativně jasná, neboť je dána zákonitostmi ekonomickými. Pro amatérské divadlo je však víc než pro kterýkoli jiný druh amatérského umění důležitá hranice druhá. Zklamou každého, kdo by se snad domníval, že zde najde návod jak tuto hranici určit. Perpetuum mobile vskutku vynalézt nelze. Nicméně nelze ani pominout skutečnost, a to jednu z nejzávažnějších, které v umění nacházíme, že zde totiž tato hranice je. Její vágnost, nezřetelnost, disperznost, rozmazanost či rozhrdlost, neurčitost atp. atp. na věci nic nemění. Existence této hranice tím není nijak zpochybněna. Jsou zde díla vynikající (geniální, klasická atp.) a díla špatná; mezi nimi je pak plynulá škála, která obsahuje všechna díla ostatní, včetně těch, která se pohybují v oné široké hraniční oblasti. Pokusme se v ní orientovat.

Existují v zásadě dva typy přechodů z a do oblasti umění, resp. dva typy děl, jaká v tomto pásmu nacházíme:

- a) Přechod z umění do mimoumění — extenzivní
- b) Přechod z umění do neumění — intenzivní

Extenzivní přechod je charakteristický tím, že ubývání umělecké kvality není provázáno ubýváním dalších hodnot, které činí dílo smysluplným. Umělecká funkce je buď nahražována jinou společensky užitečnou funkcí, nebo zde již předem byla nějaká jiná, vlastní společenská funkce odlišná od funkce být uměním a ta zůstala podržena. (V divadelní oblasti jsou to např.: vystoupení v některých sportovních disciplínách, hromadná tělovýchovná vystoupení, náboženské i světské ceremonie, lidové zvyky — svatby, maškarády, karnevaly, hry dětí „na něco“ apod.).

Intenzivní přechod je opakem extenzivního. Ztrátu nebo ubývání uměleckosti zde nenahrazuje existence nebo růst jiné užité funkce, je to přechod od umění k neumění. Tímto přechodem vystupují ze sféry umění díla nezdařená, a to bez ohledu na to, zda lze intence jejich tvůrců hodnotit kladně (práce cvičné, školní, umělecký experiment) nebo záporně (práce autorů neschopných, práce nezkvalitněné nějakým vnějším tlakem, kýče apod.). (Blíže k tomuto dělení viz. J. Volek, Základy obecné teorie umění, Praha 1968.)

Kam patří v tomto rozdělení umění amatérské? V zásadě může pronikat do oblasti umění (a opačně) oběma přechodovými oblastmi. Pro zařazení do jednoho či druhého typu je rozhodující otázka *a m b i c í*, otázka společenské funkce. Pokud jde o takovou amatérskou činnost, jejímž cílem je především plnění mimouměleckých funkcí — uspokojování tvůrců samých, seberealizace, sebevzdělání, odreagování z jednostranně zaměřené ostatní činnosti, jistá forma arteterapie, obecně vzdělávací a popularizační, reklamní či agitační atp. — zůstává dílo, které nedosáhne uměleckých kvalit, v oblasti mimoumění. Pokud je však činnost prezentována především jako umělecké sdělení pro širší veřejnost a její výsledek nedosáhne uměleckých kvalit, zůstává takové dílo v oblasti neumění. Tak se může totéž dílo dostat do různých oblastí podle toho, jak je prezentováno. Např. nepovedený, amatérem namalovaný obraz patří do oblasti extenzivní do té doby, dokud není předveden veřejnosti — třeba na výstavě. Vystaven patří již do oblasti intenzivní.

V tomto rozdělení je postavení amatérského divadla poněkud zvláštní — dané specifíkem divadla jako druhu umění. Divadlo, jak víme, je jediný

druh umění, kde konzument je součástí samého díla. Je celkem vedlejší, považujeme-li diváka přímo za jednu z nezbytných složek divadelního díla nebo za fenomén, který se nutně v základních složkách představení (p o h y b, světlo, prostor, zvuk) realizuje. Teorie jsou různé, ale na nutnosti současné přítomnosti herce i diváka se shodují všichni. Brechtův výrok, že divadlo bez diváka je nesmysl, můžeme tedy precizovat formulací, že slovo divadlo (myšlené jako druh umění), které by ve svém významu nezahrnovalo i diváky, by bylo stejně prázdným, nulovým pojmem, jako třeba kulatý čtverec.

Z uvedeného plyne, že divadlo, na rozdíl od jiných umění, nelze dělat, aniž by bylo prezentováno publiku. To ovšem stále ještě neznamená, že se amatérské divadlo nemůže pohybovat v oblasti extenzivního přechodu.

Byla zde již zmíněná oblast folklóru. Ten poskytuje nejen uspokojení svým provozovatelům i konzumentům; skutečný, autentický folklorní divadelní artefakt je projevem a žádoucí doplňující součástí i složkou života lidu, amatérský umělý folklór má pak mimo společenské klady významnou funkci dokumentární — uchovává kulturní dědictví lidové tvořivosti, které zvláště v divadle (včetně tanečních projevů) je jinak stěží zachytitelné.

Do extenzivní oblasti patří dále divadlo dětí, pro děti a s dětmi s funkcí mnohostranně výchovnou. Podobně sem patří takové amatérské divadlo, které je hráno pro úzký okruh diváků: rodina, sousedé (často domácí loutková divadla), přátelé, menší spolek či organizace, školní třída apod. Zde všude jde mj. o určitou formu společenského styku, společenské zábavy atp., neboť všichni účinkující se s diváky osobně důvěrně znají a tento fakt dává představení zvláštní charakter, který je ochotníkům jistě natolik dobře znám, že není třeba jej blíže popisovat.

Další typ extenzivního přechodu je již záležitostí v podstatě historickou. V minulosti — jak je obecně známo — bylo ochotnické divadlo nositelem národního uvědomění, kultury a vzdělání. Tato funkce je dnes již z velké části oslabena. Pokud jde o národní uvědomění, platí v českém divadle dnes již pouze v krajanských obcích v zahraničí (Jugoslávie, USA); kulturní a osvětový přínos dnešních ochotníků u nás nechci zlehčovat, je však

samozřejmě, že v době plné gramotnosti a knih, filmu, rozhlasu, zvukových záznamů a televize, zájezdů profesionálních divadel na venkov a naopak venkovských diváků do prof. divadel, nelze tuto funkci na rozdíl od minulého století považovat za dominantní.

Pro úplnost uvedme ještě zvláštní případ amatérského divadla, který rovněž spadá do oblasti extenzivního přechodu — tzv. psychodrama. Tento způsob psychiatrické léčby můžeme označit za zvláště intenzivní formu shora zmíněné artterapie.

Předjme nyní k ostatnímu amatérskému divadlu, k tomu, kterého je u nás většina a kterým se povětšinou zabývá i tento časopis. Je to amatérské divadlo, které již vyšlo z okruhu rodiny, sousedů a přátel, je tedy nutně veřejně prezentováno a chtějí nechtějí bere na sebe kříž uměleckých ambic. Často bývá, zvláště mezi kritiky, kladena otázka, jaký metr na ochotníky brát? Je možno uvažovat např. jako ve sportu a říci: „Na amatéry to kopou slušně“? Doufám, že předchozí teoretická explikace ukázala přesvědčivě, že tento přístup možný není. Divadlo může být dvojí — dobré a špatné. Umění je pak jen jedno — dobré. Špatné (nezdalilé, nepovedené) umění není umění, ale neumění. Ať to zní jakkoli tvrdě, nezbyvá, než klást na amatérské divadlo stejná měřítká jako na divadlo profesionální. Na straně amatérů je pouze jediné plus — mají větší právo na nezdár.

To je ovšem útěcha poněkud chabá. Pokusme se proto postoupit ještě o něco dále a ve spleťtém terénu silnic, dálnic i pěšinek divadelních postupů najít tu cestu, která je pro amatérské divadlo k dosažení cíle — k vytvoření uměleckého představení — nejschůdnější.

Vyjděme ze základního materiálu amatérského divadla — z amatérského herce. Rozdíl mezi ním a hercem profesionálním považují za rozhodující. Všechny ostatní rozdíly mezi možnostmi amatérského a profesionálního divadla považují za druhotné.

Odmyslíme-li si výjimky, které potvrzují pravidlo, mají amatérští herci menší předpoklady k zvládnutí uměleckých úkolů. Nemají obvykle takovou přípravu, dlouholetý trénink, každodenní zkušenosti z práce své i druhých, znalosti získané spoluprací s vynikajícími herci a režiséry, rejstřík výrazových prostředků atd., atd., jako profesionálové. (Pokud je tomu naopak, patří vlastně na profesionální jeviště). Tuto neprofesionalitu je třeba za něco skrýt, něčím ji zředit. Je třeba vytvářet takové inscenace, které kladou na herce menší individuální nároky a zároveň dokáží prostor, uvolněný absencí velkých individuálních hereckých výkonů, vyplnit jinou nespornou hodnotou.

Srovnáme situaci divadla se situací hudby. Amatérští hudebníci — sólisté — obvykle nevystupují nebo nemívají žádoucí uměleckou úroveň. Naopak velká hudební tělesa (orchestry) tuto

úroveň často mívají. Existují dokonce symfonické orchestry, které s úspěchem vystupují na veřejnosti. (I ty si ovšem zvou obvykle pro sólové party profesionály nebo alespoň posluchače vyšších ročníků konzervatoří.) Zvlášť výrazně se projevuje tato situace v oblasti pěveckých sborů, kde amatéři přímo převažují.

Jaká analogie z toho plyne pro divadlo? Není vhodné přenášet, jak se dosud zhusta děje, inscenační praxi profesionálních divadel do souborů amatérských. Dramaturgie začíná a režíruje končí. Režignace na běžné, ustálené postupy profesionálního divadla vede pak zákonitě k tzv. divadlu autorskému. Nemíním tím pouze autorství pokud jde o text (i když i zde předpokládám vlastní úpravy), ale též o vlastní poetiku, inscenační postupy atd., to vše postavené nikoli na hereckých individualitách, ale na kolektivní tvorbě, na výsledcích souhrnu mnoha činností, který nazýváme režii. Režie — ať již je dílem jednotlivce nebo více popř. všech zúčastněných, je vždy rozhodující silou odpovědnou za výsledný tvar díla. U amatérského divadla to platí dvojnásob. Historie posledních několika desítek let českého divadla ukazuje, která původně amatérská divadla se zprofesionalizovala a tedy které cesty vedly k vyšší umělecké kvalitě. Byla to vesměs divadla autorská, divadla, která buď nestavěla své inscenace na hereckých individualitách nebo vycházela ze zcela zvláštní poetiky a tedy i zcela zvláštního chápání rolí, popř. spojovala obě tato hlediska.

Je přece zřejmé, že nelze po amatérském herci vyžadovat vytváření náročných rolí, obvyklých v realisticko-psychologickém divadle, rolí, které jsou natolik náročné, že i profesionálové s nimi stěží zápolí. (Z toho též plynou možnosti, ale i nebezpečí daná spoluprací s profesionály.)

Síla amatérského divadla je v kolektivním entuziasmu (podobně je tomu u divadla lidového) a to by se mělo projevit i na jevišti. Není přitom rozhodující, skryjí-li se herci za závažnost a sílu interpretovaného textu (Divadlo X Brno — Fahrenheit 451), za hudební a výtvarně pohybovou složku představení (Plastické divadlo Trnava — Som cesta, voz i pohyb) či za rafinovanou režijní stylizaci (Divadlo LŠU Prostějov — Možná že ne) a kolektivní vitalitu (Divadlo FF Prešov — Blešinec). Amatérské divadlo, jako zjevný produkt kolektivní autorské tvorby (Studio pohybového divadla Praha — Proměny) a kolektivní improvizace (Kolektiv Brno — Doktor Ox) má největší předpoklady dosáhnout skutečně uměleckých kvalit.

PETR PAVLOVSKÝ

B. Vasiljev: A jitra jsou zde tichá (DS Rakovník)



Divadlo a drama

2. Situace

Základní jednotkou dramatu je z hlediska literárního replika, jednotlivá promluva dramatické postavy. Z hlediska divadelního je základní jednotkou dramatu — situace.

Slovník spisovného jazyka českého III definuje situaci jako „souhrn podmínek, okolností vztahujících se k někomu, něčemu, týkajících se někoho, něčeho; stav (věcí), poměry, okolnosti“ (str. 336). Tato definice je pro náš účel příliš obecná a široká. Dušan Šindelář vychází ve své knize *Estetika situací* z Hegelovy myšlenky, která v úplnosti zní: „Situace je totiž vůbec středním stupněm mezi všeobecným, vnitřně nehybným stavem, v němž je svět, a mezi konkrétním jednáním, které je vnitřně rozděleno v akci a reakci, a jejím posláním proto je, aby v sobě znázorňovalo povahu jednoho i druhého extrému a převedla nás od jednoho k druhému.“ (*Estetika I*, Praha 1966, str. 176) Šindelář interpretuje Hegelovu myšlenku marxisticky: potlačuje její metafyzické východisko a vyzdvihuje její dialektické zaměření. Tak vystupují do popředí dvě — z hlediska marxistického rozhodující — stránky situace, historická podmíněnost a aktivní vztah člověka ke světu: „Situace je v tomto smyslu aktivní, je instrumentální, zprostředkuje mezi všeobecností a určitostí, navozuje vztah člověka a světa, je předpokladem jednání.“ (*Estetika situací*, Praha 1977, str. 14) „Situaci chápeme ne jako metafyzický pojem, ale jako prostředek, jímž si osvojujeme skutečnost.“ (tamže, str. 15)

Oblast situačního estetika, jímž se ve své studii zabývá Dušan Šindelář, zahrnuje jako jednu z nejdůležitějších složek mezilidské vztahy. Situace vyplývající z mezilidských vztahů jsou zcela adekvátní divadelnímu umění, jehož úkolem je předvádění komunikace a vzájemného jednání mezi lidmi. Druhá velká skupina, o níž Šindelář podrobně pojednává, jsou situace vyplývající ze vztahu člověka k přírodě. Ty se mohou stát předmětem divadla jen nepřímo — prostřednictvím vztahů mezi lidmi (např. vztah k ruské přírodě, obšírně a rozmanitými prostředky vyjádřený v románu Leonida Leonova *Ruský les*, mohl být postižen v autorově dramatizaci epického díla jedině skrze konflikt mezi protikladným společenským a lidským postojem dvou vědců — Vichrova a Gracianského).

Na rozdíl od poezie nebo malby, které svými nejvlastnějšími postupy a přímo, nezprostředkovaně vyjadřují vztah člověka k přírodě, na divadle může být tento vztah motivem dramatického jednání, ale nikoli jeho vlastním obsahem. Doménou divadla jsou situace mezilidských vztahů.

Situaci v tomto smyslu charakterizuje Boris Tomaševskij ve své *Teorii literatury* jako „vzájemné vztahy postav v daném momentu“ a tuto definici přejímá i Josef Hrabák v *Poetice*: „Situaci definujeme jako vzájemné vztahy v určitém okamžiku...“

Vezměme si jako příklad možnou situaci „ze života“: muž A potká muže B a táže se ho, kde je Jungmannova ulice. Muž B poskytne žádanou informaci. Komunikací mezi A a B je odstraněna překážka, vytvořená nevědomostí muže A, je překonán rozpor mezi záměrem A jít do Jungmannovy ulice a dočasnou nemožností tento záměr realizovat. Je zde zřetelná jak rozpornost situace, tak i její aktivní zaměření. Charakteristickým rysem této situace je její ukončenost, uzavřenost: muž A dostane žádanou informaci, poděkuje a oba muži jdou dále svou cestou. Situace byla rozřešena. Toto řešení se ovšem může ukázat jako zdánlivé, když dodatečně vyjde najevo, že informace muže B byla mylná a nepřivedla muže A k cíli. Na uzavřenosti zmíněné situace — pokud se oba muži ná-

hodou znovu nesetkají — se tím však přesto nic nemění.

Ale můžeme si představit i jinou variantu situace: muž B sám bydlí v Jungmannově ulici a zatajiv to, projeví zájem, koho že to muž A v Jungmannově ulici vlastně hledá. Muž A odpoví, že ženu C, aniž ví, že žena C je manželkou muže B. Muž B se nabídne, že dovede muže A až na místo (návštěva v něm probudila podezření). Z nevinné situace dotazu se tak vyvine zcela odlišná a svým obsahem velmi napínavá situace žárlivosti: konflikt mezi mužem A a mužem B kvůli ženě C.

Rozdíl mezi oběma situacemi je nasnadě: první situace je z hlediska mezilidských vztahů nezávažná a nezávazná, má význam toliko subjektivní (pro nevědomce A), její rozpor je nekonfliktní (jeho překonání je možná bez újmy na kterékoli straně) a je to situace ukončená (nemotivuje pokračování). Druhá situace má objektivní dosah a závažnost (týká se všech zúčastněných osob), její rozpor je konfliktní (zájmy jednotlivých osob jsou tu v momentálně neřešitelném rozporu) a je to situace otevřená (motivuje pokračování). Řekněme předem, že v druhém případě se jedná o potenciálně dramatickou situaci.

Podívejme se na jednotlivé složky, které situaci utvářejí. Předpokladem zrodu situace je setkání. Vlastní situace vzniká kontaktem, stykem, komunikací mezi osobami, jež nazveme účastníky, subjekty situace. Tato komunikace má své „téma“ — předmět situace. Předmětem situace může být něco, co stojí mimo účastníky: spor X a Y o dědictví, ale může jím být i vzájemný vztah mezi účastníky: láska mezi L a M. Situace, kdy L miluje M a M miluje L, je situace vzájemného souladu, chybí jí konfliktní náboj, využívá se v projevech vzájemné náklonnosti mezi L a M. Konfliktní se taková situace může stát, když je láska jednostranná (L miluje M, ale M jeho lásku neopětuje) nebo když do vztahu vstoupí někdo třetí (L miluje M, ale M miluje O).

Řečeno velmi elementárně je situace mezilidských vztahů něco, co je mezi několika osobami kvůli něčemu. Je-li to „něco“ takového druhu, že kvůli němu dochází k něčemu jinému (dotaz o ulici vzbudí žárlivost), jde o situaci otevřenou, motivující vznik nové situace, případně celé řady nových situací. Situace není jednotka statická, ale dynamická, má vnitřní napětí a pohyb, překonává se v ní buď definitivně určitý rozpor (situace uzavřená), nebo se částečným překonáním jednoho rozporu vyvolává rozpor jiný.

Podívejme se teď na několik námátkou vybraných situací ze situačně neobyčejně bohatého dramatického díla, ze Shakespearova *Hamleta*: 1. Hamletovi se zjevuje duch jeho otce a žádá ho, aby pomstil vraždu; 2. Polonius dává svému synu Laertovi rady do života před jeho odjezdem do Francie; 3. král Klaudius spolu s Poloniem nastraží Hamletovi do cesty Ofélii a vyslechnou jejich rozhovor, při němž Hamlet předstírá šílenství; 4. Hamlet neviděn přistihne krále Klaudia, vraha svého otce, při modlitbách, ale nevyužije příležitost a odkládá svůj úmysl krále potrestat; 5. Hamlet spolu s Horaciem se baví oboustranně komplikovanou konverzací s dvorním kašparem Osrikem, který přišel princů vyříditi pozvání na šermířské utkání s Laertem; 6. Hamlet při šermířském souboji pozná králův a Laertův úklad a sám zasažen smrtící zbraní zabije oba vlnky.

Při rozboru zjistíme, že se tyto situace různým způsobem a v různé míře vážou k hlavnímu tématu hry, jež lze charakterizovat jako Hamletův úkol pomstít vraždu otce a odklady při plnění tohoto úkolu. Situace 1, 4 a 6 jdou v tomto smyslu přímo k jádru věci. Situace 1, protože vlastní příběh a problém exponuje: hrdina dostává a přijímá úkol. Situace 4, protože spojuje úmysl čín provést

s jeho odkladem. Situace 6 pak je vlastním naplněním Hamletova poslání a rozuzlením dramatického děje. Situace 3 se sice přímo k pomstě nevztahuje, ale skrze nastřčenou Ofélii demonstruje dvojí taktiku protichůdných stran dramatického konfliktu: taktiku krále a jeho pomahačů vůči Hamletovi (úklady) a taktiku Hamleta vůči králi (předstírání šílenství s cílem ověřit si pravdu). Situace 5 obsahuje sice návaznost na hlavní děj (pozvání na šermířské utkání, při němž se rozřeší všechny rozpory), ale to, co se dalo vyřídit jednou dvěma větami, je roztaženo do nepřiměřené šíře 43 replik, odvádějících hovor na jiná témata. Z hlediska příběhu je tato scéna postradatelná a proto se v inscenacích často škrtá. Ještě volnější je spojení s vlastním příběhem v situaci 2, kde Poloniovo kázání je motivováno důležitým dějovým faktem Laertova odjezdu do Francie, ale sama morální naučení nemají jiný význam než představit Polonia a jeho duchovní svět rozšafné prostřednosti.

Porovnání výchozí situace (1) se situací závěrečnou (6), po níž už následuje toliko epilog Fortinbrasův, ukazuje nejen dynamiku dramatických situací, ale též určitý moment stálosti, který spojuje jednotlivé situace v souvislý celek. Můžeme hovořit stejně dobře o mnohosti jednotlivých situací, skládajících jednotné dramatické dění, jako o jednotné situaci, objímající mnohé jednotlivosti dramatického dění. S podobným rozporem se setkáváme i v běžné mluvě, při označování mimo estetických situací: situací nazýváme jednak zcela výjimečnou a zcela konkrétní vztahovou jednotku (hovoříme např. o trapné situaci, když se setkáme o vlastní svatbě s bývalou milou, která s námi čeká dítě), jednak souhrn společenských, nadosobních vztahů, zobecňujících celou řadu konkrétních událostí (hospodářská, politická, národnostní situace). Z tohoto rozporu je jedině východisko, jež v sobě obsahuje i řešení dialektického vztahu mezi stálostí a proměnností situace: hierarchizace a hodnotová diferenciacie situací.

Situace dramatu hierarchizujeme podle stupně zobecnění: vznikne nám stupnice od dílčích situačních prvků přes konkrétní situace z těchto prvků složené, různé závažnosti a významnosti, až po obecnou situaci, jež všechny konkrétní situace zahrnuje a spojuje, postihuje to, co je jim společné, abstrahuje od všeho nepodstatného. Takovou zobecňující situaci v dramatu nazveme situací rámcovou. Rámcovou situací Hamleta, platící pro celou tragédii, je Hamletův úkol pomstít vraždu otce. Rámcová situace je v dramatickém ději nositelem momentu stálosti, který dělá ze sledu konkrétních situací jeden příběh; rámcová situace je společným jmenovatelem těchto konkrétních, jednotlivých situací, které jsou nositeli momentu změny, pohybu, dynamiky.

Jednotlivé situace pak diferencujeme podle jejich závažnosti, významnosti, důležitosti, tj. podle toho: 1. jaký mají vztah k hlavnímu tématu, 2. v jaké míře motivují pohyb dramatického děje. Situace 1, 4 a 6 jsou v tomto smyslu situacemi hlavními, klíčovými; situace 3 je situací vedlejší; situace 2 a 5 můžeme označit jako situace epizodické. Epizody jsou drobné dějové odbočky: nitka, která je s vlastním příběhem spojuje, je tak tenká, že epizody jsou většinou z hlediska logiky fabule (= časově a příčinně uspořádaných událostí, jež tvoří podklad děje) postradatelné, což neznamená, že jsou vždy zbytečné. Žhusta mají totiž jinou funkci než fabulační: např. ilustrační, charakterizační (charakterizují určitý jev, určité prostředí, určitou dramatickou postavu).

Zrekapitulujme si kvůli přehlednosti základní hierarchizaci a diferenciaci situací dramatu:

- A) Rámcová situace (zobecnění jednotlivých situací) — např. Hamletův úkol pomstít vraždu otce;
- B) Jednotlivé situace: a) hlavní, klíčové — např. v Hamletovi situace 1, 4, 6;
b) vedlejší — např. situace 3;
c) epizodní — např. situace 2, 5.

Československá premiéra

Kouzlo ohně napsala Margit Gáspárová — současná maďarská autorka — v roce 1976. Hlavním tématem této její poslední hry je přerod člověka — Zity Kerečkové, která se na sklonku druhé světové války rozchází se svou společenskou třídou a stejně jako jedna z Wagnerových valkyr

prochází ohněm, aby se mohla stát Člověkem.

11. října 1977 uvedl tuto zajímavou maďarskou novinku v československé premiéře Divadelní soubor Scéna v Kralupech nad Vltavou. V překladu Fr. Stiera a Idy de Vries, v režii Miroslava Doudy a Jaroslava Vágnera (člena Divadla E. F. Buriana v Praze) a s Juliánou Jedličkovou a Rudolfem Brázdilem v hlavních rolích ji soubor nastudoval k 60. výročí VŘSR.

První reprízy 18. listopadu se zú-



Maďarská autorka národní umělkyně M. Gáspárová (uprostřed) v hledišti KaSS Kralupy, kde byla uvedena její hra Kouzlo ohně. Foto Šmíd



částnila i autorka hry, národní umělkyně MLR Margit Gáspárová. Beseda, která se s ní konala v divadelním klubu po představení, přinesla všem, kteří se jí účastnili — ať už to byli tvůrci inscenace či představitelé státních a kulturních institucí — radost z upřímného autorčina uznání kvality inscenace, která — jak sama řekla — byla svým pojetím jejím srdci velmi blízká.

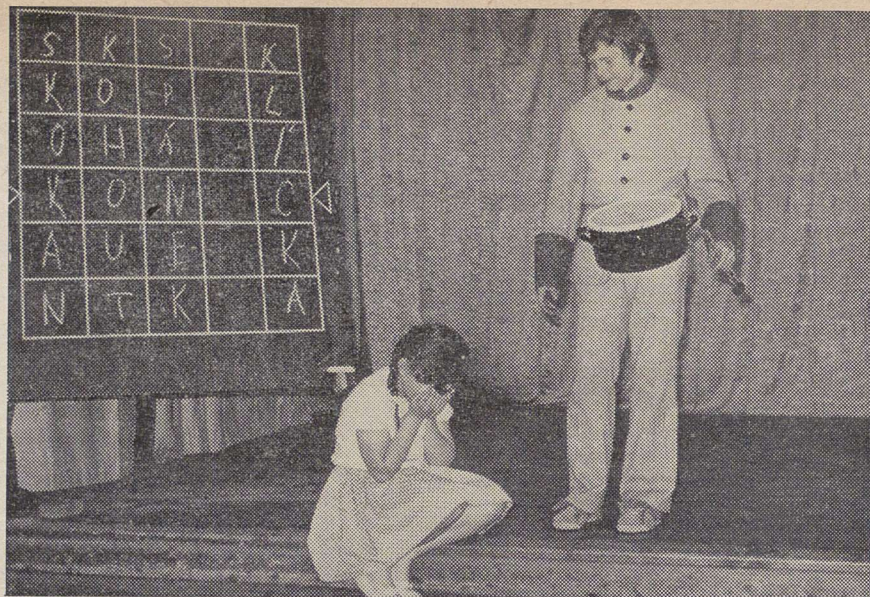
Hrají děti

V rámci Středočeského festivalu zájmové umělecké činnosti na počest 60. výročí VŘSR se v Mnichově Hradišti konala koncem listopadu 1977 Krajská přehlídka dětských divadelních souborů. Pořadatelé — SKKS Praha, KP Mnichovo Hradiště, ODPM a OKS Mladá Boleslav — dali možnost pěti vybraným dětským souborům Středočeského kraje, aby vzájemně změřily své síly.

V příjemném prostředí mnichovohradištského divadla, které je svým komorním prostorem pro přehlídku dětských souborů ideální, vystoupil jako první Divadelní kroužek při III. ZDŠ Vlašim s inscenací hry J. Sypala Planeta Satrů. Vlašimský soubor nebyl na krajské přehlídce poprvé. Loni zde uvedl Sypalovu pohádku Z pekla štěstí, ale sám s ní zde mnoho štěstí neměl. Letos se vlašimský soubor objevil v novém, omlazeném složení, protože většina loňských členů už vyšla školu. A jak už to v práci školních souborů bývá, museli režiséři — A. Hybešová a F. Liška — začít s novými členy od začátku. Jen několika-měsíční, ale cílevědomá a dobrá práce s dětským kolektivem přinesla souboru daleko lepší výsledek než loni. Vlašimský soubor se dostal na přední místo přehlídky a byl navržen k reprezentaci Středočeského kraje na mezikrajské přehlídce dětských divadelních souborů, která se bude konat v letošním roce. Je to zasloužený úspěch, ale i zavazující k další cílevědomé práci s tímto dětským kolektivem, práci, která má veškerou podporu ředitele školy S. Příhody, práci, která slibuje ještě lepší výsledky, bude-li na ni více času.

Dětský divadelní soubor při DS Dobrovít OB Dobrovice vystoupil jako druhý a uvedl hru J. Sypala Jak děti zachránily svět. I tady měli režiséři ing. Jan Dytrych a Jiří Matta jen pár měsíců času k práci s početně velkým a věkově značně rozrůzněným souborem. Přesto, že dramaturgie měla šťastnou ruku, představení trpí nepřehledností, špatnou slyšitelností a srozumitelností textu a jistou mechaničností dětského projevu, která se často dostavuje po větším počtu repríz. Ale časová perspektiva, kterou má soubor před sebou, i elán a upřímná snaha vedoucího souboru doplnit a rozšířit své teoretické i praktické vědomosti o dětském divadle slibují, že soubor v budoucnu tyto počáteční nedostatky překoná.

Divadelní kroužek při ZDŠ ve Voticích uvedl v režii Marie Peterkové po-



Divadelní kroužek ZDŠ Čechtice uvádí Bílkovu pohádku O chytrém ovčákovi. Foto Bašta

hádku Josefa Hokra O brejlatý princezně. Na všem na jevišti bylo vidět pečlivost a svědomitost i upřímný zájem o divadelní práci všech, kteří se na ní podíleli, ať přímo, či nepřímo. Votický soubor má to štěstí, že ředitel školy i správní orgány mají pro jeho práci plné pochopení. Protože v souboru jsou žáci a žákyně 8. a 9. tříd a protože nedostatek textů pro tento věk je obzvláště citelný, sáhla režisérka k pohádce, určené pro dospělé herce, Nedramatičnost zvoleného textu, jeho mnohomluvnost a popisnost se režii nepodařilo odstranit ani zmírnit. Statické aranžmá, svazující herce, nedostatek akcí, které by provokovaly k bezprostřednímu a přirozenému jednání, přílišná náročnost zpěvních partů a hudební složka vzdálená dětské mentalitě, to byly hlavní nedostatky tohoto představení. Na druhé straně tu byla chviládka snaha pro srozumitelnost, slyšitelnost i obsahové logice textu. Rovněž práce tanečního souboru zasluhuje uznání. Votický soubor změřil své síly v krajském měřítku poprvé. A jistě to není naposledy, protože nedostatky, které se v jeho práci projevily, jsou odstranitelné. A poctivý vztah k divadelní práci, který je charakteristický pro všechny tvůrce votického představení je zárukou, že budou v budoucnosti odstraněny.

V krátkém literárně dramatickém pásmu Český poklad vystoupil Dětský divadelní kroužek Komenský při III. ZDŠ v Nymburce. Pásmo, obsahující pohádku Zvířátka a Petrovští, tři bajky — Havran a liška, Moucha a mravenec, Čáp a liška — a výsek z pověsti o Libuši, sestavila původně pro potřeby názorné výuky režisérka představení Alena Bondarcuková,

kteřá mu s kolektivem spolupracovníků dala i jevištní podobu. Žáci 3.—9. třídy vytvořili při práci na tomto pásmu dětský kolektiv, který by chtěl v divadelní práci pokračovat. Bylo by to jen dobře, protože i když představení vznikalo za svízelných podmínek a v krátké době a jeho tvůrci — ať dospělí či děti — tu dělali své první divadelní kroky, ukázalo se například, že s výjimkou pověsti měla režisérka šťastnou ruku ve volbě i zpracování literárních předloh, že dále udělala mnoho pro srozumitelnost, slyšitelnost i logické tlumočení textu a že v budoucnu se jí jistě podaří vést dětský kolektiv k přirozenému, bezprostřednímu a logickému jednání na scéně.

Jako poslední vystoupil Divadelní kroužek ZDŠ Čechtice s hádankovou nepohádkou O chytrém ovčákovi, jejíž text vznikl z tvůrčí aktivity dětí a jež dal jeho autor Radko Bílek dětské aktivitě zcela do služeb. Jednoduchý příběh, který tvoří jednu linii představení, je přehledně zpracován jak autorem, tak režisérem. Škoda, že druhá linie — totiž hádání hádanek — slíbí na začátku aktivní zapojení i dětského obecnstva, ale pak, bohužel, slib nesplní. Herci jsou přirození ve svém fyzickém i slovním jednání, někdy zbytečně ostýchaví. Odstranění těchto nedostatků nebude pro vedení souboru problém, protože jak v dramaturgii, režii, výtvarné stránce, tak v práci s dětským kolektivem ukázalo, že je to vedení dobré. Vzhledem ke svému čelnému umístění na krajské přehlídce, byl Čechtický soubor navržen rovněž jako reprezentant Středočeského kraje na mezikrajsovou přehlídku v roce 1978.

J. ČERNÍKOVÁ

Kroměříž 77

dobrá investice

Při úvahách o počtu přehlídek zájmové umělecké činnosti se nejednou ozývají hlasy, že je jich mnoho, že by bylo třeba je v jednotlivých oborech redukovat. Mluví pro to zřetel ekonomické, ale mnohdy i fakta, že se na jednotlivých přehlídkách setkáváme se stejným okruhem soutěžících a pozorovatelů. Přesto se zdá, že s větším počtem přehlídek je při stále se rozvíjející funkci a postavení zájmové umělecké činnosti ve společnosti nutno počítat. Mělo by se ovšem přihlížet k tomu, aby každá měla své nezáměnitelné oprávnění nejen v tom, že podporí ješitnost svých pořadatelů. Jednou z akcí, o nichž se domnívám, že takové opodstatnění mají, je celostátní soutěž žáků středních pedagogických škol v uměleckém přednesu, která měla loňského listopadu svůj desátý ročník v Kroměříži. Budoucí učitelky mateřských škol, vychovatelé školních družin a klubů, pracovníci PO se díky ní dostávají do užšího kontaktu s literaturou pro děti, učí se ji hodnotit a interpretovat, prohlubují své schopnosti pracovat s dětmi, které budou potřebovat ve své školní praxi.

Soutěž, naposled označovaná Kroměříž 77 a pokaždé podtitulem Memorál Oldřicha Tillmanna [vznikla z místní iniciativy na památku významného pedagoga školy], tedy sle-

duje především výchovné cíle a je úzce spjata s výukou na středních pedagogických školách. Jejím specifickým je, že žáci v prvním kole mohou volit mezi přednesem pro děti a přednesem pro dospělé, v druhém kole je volba ještě jednoznačněji podřízena záměru soutěže: žáci volí mezi volnou improvizací a četbou textu určeného dětem. Při zmíněných třech speciálních kategoriích mají soutěžící v sále dětské publikum z kroměřížských mateřských škol, které jednak vytváří neopakovatelnou kouzelnou atmosféru přehlídky, jednak je zkušebním, ověřovacím kamenem, na němž si studentky (i pár studentů) brousí a ověřují své schopnosti navázat kontakt s dětským posluchačem, zaujmout ho.

To je ovšem stav desátého ročníku. Propozice soutěže se v uplynulých deseti letech výrazně vyvíjely, protože ctižádostí pořadatelů je neustrnout v zaběhnutém schématu, ale citlivě reagovat na skutečné potřeby literární výchovy, jak se projevují nejen na pedagogických školách, ale hlavně potom v praxi samé — při práci s dětmi v mateřských školách i v mimoškolních a mimoškolních zařízeních. Například četba textu pro děti se na Kroměříži 77 realizovala teprve podruhé a prokázala svou oprávněnost. V praxi bude pro dnešní studentky nejběžnější formou práce. Neměla by

přitom být jenom jakýmsi východiskem z nouze, zaplněním času. Vždyť dobrou připravenou četbou je možno aktivizovat děti, jejich pozornost a pěstovat lásku ke knize i základy pro rozvoj čtenářství. Soutěž ukázala, že není lehké využívat knihu jako celek harmonicky spojující krásu umělcova slova a ilustrace (a máme jedny z nejkrásnějších dětských knih na světě). Neformální zapojení ilustrací do četby, jejich organické včlenění, které by nenarušilo průběh příběhu, slova, ale naopak umocnilo je, se ukázalo jednoduché jen zdánlivě. Problémem často zůstala i sama interpretace textu — i při četbě s krátkou dobou přípravy je potřeba si vystoupení rozvrhnout, rozčlenit, vyprávět upřímně a zaujatě, aby se děti v textu mohly dobře orientovat.

Delší historii má kategorie volné improvizace literárního textu pro děti, při níž (stejně jako při přednesu pro děti) je možno použít i rekvizity. Jejím cílem je odhalit, kolik měl soutěžící jednorázově nacvičeno a promyšleno a nakolik je už sám schopen přetvářet dané podněty pro každodenní potřebu budoucího povolání. Na základě dosavadních zkušeností se pro další léta uvažuje o posílení smyslu této kategorie tím, že by nevycházela z literárního díla, ale z pouhého zadání výchozí situace, pedagogického problému. Dobré výsledky letošního ročníku naznačují, že by to bylo možné i účelné.

Už z uvedených úvah je myslím zřejmé, že desátý ročník celostátní soutěže pedagogických škol v uměleckém přednesu ani tak nebilancoval úspěchy (a bylo jich mnoho, takže by bylo co bilancovat), ale spíše provokoval k zamyšlení, jak dál. Jak dál ekonomicky (náklady této přehlídky přes veškerou šetrnost organizátorů rostou, dotace nikoliv, takže je pro pořadatelskou školu obrovskou zátěží nejen organizační), v obsahové náplni i ve zvyšování úrovně soutěže, která se tentokrát ustálila na střelce slušného průměru našťastí bez výrazných výkyvů pod, ale také s nemnoha výkyvy nad. Zatím nezúročeným vkladem k úrovni příštích let byly kromě čerstvých zkušeností ze soutěžního klání odborné semináře o hře jako prostředku k rozvoji fantazie a osobnosti dítěte, o přístupu pedagoga k vedení přednášeče a k problematice četby i další programové bloky. A tak všichni účastníci přehlídky odjžděli s vědomím, že je investicí, která není samoúčelná ani krátkozraká, ale naopak myslí na budoucnost a vrátí se nám doslova v našich dětech. —šr—

I. Fyrbachová ze SPGŠ Prachatice na kroměřížské přehlídce. Foto J. Bubík



Kapitoly z dějin herectví

HERECTVÍ NÁRODNÍHO DIVADLA V OBDOBÍ KVAPILOVĚ 1900 - 1918

Doba na počátku století zrodila symbiózu, plynoucí z převládání starých a objevování nových hereckých prostředků. Mnozí režiséři a herci prošli ve svém vývoji od pozdně romantické deklamace a velkých gest přes naturalistické kopírování skutečnosti až k náznakovosti symbolismu a impresionismu, nebo psychologickému realismu, smířujícimu zdánlivý protiklad pravdy a poezie, života a jeviště.

Také herectví Národního divadla se na počátku století větvilo na několik škol, kterým vyhovoval starší či moderní repertoár. Je např. příznačné, že naturalistický režisér Šmaha si nevěděl rady s Čechovem a Gorkým. Za režiséřského působení Jaroslava Kvapila, který má pro české divadlo též syntetizující význam jako Brahm a Reinhardt v Německu nebo Stanislavský v Rusku, neexistoval univerzální všeplatný herecký styl, nýbrž se herecké prostředky diferencovaly podle dramatiky.

Byl tak vytvořen sošně malebný styl pro hry historické a symbolistické, inspirovaný buď starými výtvarnými památkami či linií a barevností secese (srv. závojové řízy Hany Kvapilové a její „plášť cudnosti“ v „Monně Vanně“, navržený Švabinským). V historických hrách zapadla rekonstrukční tendence do požadavku věrnosti kostýmů a rekvizit, pro které, stejně jako hry s odlišným etnickým prostředím, měl režisér i herci autentické předváděče-poradce.

Jiný byl styl ibsenovsko-čechovovský, v němž hlavní bylo vytvoření atmosféry, ansámblová souhra. Proti Jakubu Seifertovi, který přicházel sólově excelovat po zakašlání za kulisami, aby diváci věděli, že už jde, přicházeli kvapilovští herci nenápadně, vytvářející situaci už první větou, prvním rozhlédnutím. Pro vyniknutí souhry nebyla kvapilovcům žádná role malá nebo nevhodná jako už zmíněnému Jakubu Seifertovi, který odmítl hrát císaře Zikmunda jen proto, že o něm jiná postava ve hře říká „to české prase nechci za krále“. Nešlo jim o sympatie a potlesk za efektní místo: šlo o celek, o vytvoření živých typů. Tam, kde jim to hra neumožňovala, neváhali Vojan ani Kvapilová postavu dotvořit a domyslet (cítění Kvapilové bylo přitom bliž určité poetizaci, očištění, kdežto Vojan tíhnul k akcentaci bolesti, vzdoru a zloby). V ibsenovsko-čechovovském stylu přestal být herec barevnou skvrnou, s níž se zacházelo malířským způsobem, spolu s předsunutím k rampě, aby hercova postava nerušila divadelní perspektivu a neměla pro diváky na 2. galerii „uřezané nohy“. Herec zde přicházel scénu zabýdlet, oživit reálný nábytek s doplňky, vysvětlujícími povahu jednajících postav a spád událostí (vliv prostředí podle Tainea). Obvyklým prostředkem býval stolec, nad nímž vedou v šeru muž a žena svůj ztišený, pauzami napjatý dialog (toto šero nemělo nic společného s tzv. „tmou systém Kvapil“, která byla překonaným omylem, ztotožněním tmy jevištní a skutečné).

Proti slovo ilustrující gestice Sklenářové a bezprostředně motivované gestice naturalistů užívají kvapilovští herci gestický detail, vyplývající z reakce na partnery. Tento detail nevyplývá z textu, objevuje se náhle a stejně jako určitý intonační, zvukový motiv spojuje v podvědomí diváka oddělená místa role, např. když Máša Hany Kvapilové se po odchodu Veršinina podívá na místo na ruce, kam ji prve Veršinina políbil a dá



Štursova studie k pomníku Hany Kvapilové zachycuje dojem z jevištního zjevu Kvapilové v symbolistických hrách



Hana Kvapilová ve hře Svobodové V říši tulipánků – svědectví o mistrovské masce umožňující překvapivé stárnutí

na ně hlavu. Takové detaily ovlivnily i začku M. Hübnerové, Annu Sedláčkovou, která u Kvapila začínala své první kroky k budoucímu mistrovství (srv. Konrádova monografie o ní).

Kvapilovou zásluhou dožrálo herectví Eduarda Vojana, Hany Kvapilové, Jindřicha Mošny a Marie Hübnerové. Přibývalo mladých, z nichž mnozí už byli soukromými žáky Vojana, Kvapilové a Hübnerové (o Vojanově výuce srv. Vrchlická: „Cestou necestou“, o výuce Hübnerové zvl. Scheinpflugová: „Český román“ a Kronbauerová: „Hodiny pod harlekýnem“). Vojanovými údajnými žáky byli kromě Vrchlické ještě Roman Tuma, Vladimír Šimáček a Zdenka Peldová. Ve skutečnosti šlo o vliv širší, působící vedle Karla Vávry i na Zdeňka Štěpánka a Jiřího Plachého, na operní herectví Viléma Zítka (postavy jeho d'áblů čerpaly mimicky z Vojanova Mefista) aj. Soukromě vyučovala později i Iza Grégrová. Vliv kvapilovských herců se šířil kursy pro ochotníky (Želenský) – z mimopražských herců se na nich podílel Budil („Ochotnické divadlo a jeho režie“), přednáškami (Kvapilová), hostováním mimo Prahu a později výukou na konzervatoři (Laudová, Deyl, Hurt, Suchánková). Cestování a zvaní hostů umožňovalo kvapilovským hercům sledovat vývoj v cizině a změřit s ním síly. Podrobný obraz těchto vztahů nám poskytuje V. díl „Dějiny Národního divadla“ z pera prof. Václava Tilleho.

Na rozdíl od pozorovacích vloh a hereckého instinktu Hübnerové a Mošny měli Vojan a Kvapilová schopnost intelektuálního rozboru role a teoretické přípravy (viz seznam Vojanovy knihovny v Borově monografii; „Literární pozůstalost Hany Kvapilové“, Horáček: „Hana Kvapilová“). Vojan cvičil před zrcadlem mimiku a hlasové rejstříky, v přírodě studoval zvířání se do role (Hamlet v Kinského zahradě, Cyrano v Šárce), v Alpách burácením do rokle cvičil dynamiku atd. Tak se stalo, že Vojanův hlas, o němž Kovařovic prohlásil „když poslouchám

Vojana, bolí mě v krku“ byl záhy pro Kvapila použitelný nejen jako kontrast k sytým hlasům (Hus a kardinálové v Kostnici, Mefisto proti andělům a Bohu ve „Faustu“), ale i v hloubce a síle (Žižka, Gero aj.).

Kvapilův herec musel v první řadě dokonale ovládat text a správně mluvit. Kvapil sám znal celou hru nazpaměť a vnukal svým hercům stejnou úctu k dramatikovi (někdy ta úcta bránila prospěšným škrtkům, takže, spolu s nutnými přestavbami, trvaly klasické hry u Kvapila i několik hodin).

Kvapilovi herci však neusilovali jen o srozumitelnost slova, ta jim byla samozřejmostí. Potýkali se podle svých schopností s monotónností češtiny, kladoucí přízvuk na první slabiku. Rozvíňovali melodii řeči jejím citovým zabarvením, protahovali samohláskové délky, podřizovali se hudebnímu ladění režiséra, které oproti Hilarově koncepci, neusilovalo o dynamické hlasové nárazy, výškové skoky a závratné tempo, nýbrž cizelovalo slovo či větu tak, že pamětníkům utkvěla i po letech ve sluchu a při některých nahrávkách či rekonstrukcích si sami na sobě můžeme účinek takto pojaté intonace vyzkoušet. K nahrávce Elektry s Leopoldou Dostalovou z r. 1929 např. patří Deylovo svědectví v zajímavé knize „O čem vím já“, že zde Kvapilovi šlo o „skryté hudební ladění“. Jinde Deyl cituje kritiku o mollových tóninách Kvapilových inscenací Shakespeara či v př. Claudelova „Zvěstování“ mluví o inspiraci liturgickým přednesem.

Vojan naproti tomu dlouhé samohlásky krátil, rytmizoval řeč odsekáváním slabik, zesípal ji, či zvedal v afektu do fistulových tónů. Jeho heslo „Raději přehrát než nedohrát“ svědčí spolu s Vodákovými a Hilarovými kritikami o tom, že jeho

Málo známá podoba Eduarda Vojana – harlekýn



realismus nebyl nijak „civilní“, tj. nebál se mezních stavů, plnokrevného hereckého výrazu. Proto též patrně jako jediný z členů Národního divadla sympatizoval s Hilarovými expresionistickými pokusy na Vinohradech.

Jindy Vojan roztřepil vokál tam, kde k tomu postavu nutila bolest (Shylock, Borkman, Harlekýn), rozkládal řeč do zpomalení, pauz a intenzivního šepotu (Hamlet, Borkman). Kvapil však, podle svědectví Deylova, i tady bděl nad nepřekročením určité normy, jímž by se porušil rytmus verše a ta kvalita vokálu, která rozhoduje o srozumitelnosti. Kult slova převzal Kvapil jako tradici éry Šubertovy, kdy se herectví Národního divadla pokládalo za reprezentační a drželo krok s obdobnými scénami v zahraničí (Burgtheater, Comédie Française).

V období příprav na vytvoření samostatného československého státu, jichž se Kvapil i mimo divadlo horlivě zúčastnil, stávalo se Národní divadlo v rámci možností tribunou a vzorem, jímž se řídili čeští politici, vědci, umělci i jiní veřejní pracovníci. Stávalo se školou, obrazem národní vyspělosti, průkopníkem sociálních reforem (vystoupení pro dělníky). Proto nemělo už jen kopírovat každodenní, všední mluvu v životě, nýbrž tuto mluvu svou pečlivou výslovností, promyšlenými akcenty a technikou dechu povznášet na vyšší úroveň. Posmívali se později Kvapilovi, že usiluje o tzv. „nejklasičtější češtinu“, ale Kvapil odpovídal, že mluvit se musí umět, a sám v tom šel příkladem. Mohl svým hercům, pokud šlo o text, kdykoliv předvést, jak si interpretaci představuje (srv. Kvapilova recitace a jevištní řeč jeho herců v nahrávkách). Devadesátiletý nestor českých herců Rudolf Deyl starší v odpověď na otázku, v čem spočívalo tajemství díky Kvapilových herců, zvedl nad hlavu jednou rukou židli a odříkal v tempu, aniž se zadýchal, Gaskoňské kadety ze Cyrana. Jestliže Kvapilovi herci nedostávali do rukou celou hru, ale jen svou roli, jestliže museli za 14 dnů a někdy i za týden nastudovat inscenaci, jichž bylo tehdy na repertoáru

mnohem víc než dnes, jestliže neměla činohra vlastní zkušebnu a na jevišti se (až do Hamleta) ocitla teprve o generálce, jestliže se často z šetrnosti musely přenášet dekorace či kostýmy ze hry do hry, tím větší význam má Kvapilovo prosazení reforem tohoto stavu a zlepšení podmínek herecké práce.

V roce 1911 začal Kvapilovi na Vinohradech konkurovat Hilar, který svým dynamismem, tempem a smyslem pro aktuální problémy doby záhy Kvapila předstihl, což se prokázalo i později, v roce 1926, kdy už byl Hilar na Národním a Kvapil na Vinohradském divadle „Hamletem“. Na Kvapilovo ustrnutí ve vývoji však měla vliv i zhoršující se oční choroba, která způsobila, že se čím dál víc orientoval na řeč herců (srv. poválečný filmový šot z jeho zkoušky na „Troila a Cressidu“), nevyužíval technické možnosti scény a setrval v jisté statickosti aranžmá, která kdysi v Národním byla oprávněná, teď však působila jako anachronismus.

Také Kvapilův jinak zajímavý pokus o divadlo v přírodě (Jan Výrava r. 1914 v Šárce) ztroskotat, neboť sice dav, jízda a střelba vynikly, inspicie praporky klapala na vteřinu, ale herci byli v exteriérech divadelně nalíčení a vzhledem ke špatné akustice museli burácet i tam, kde se mělo šeptat. Vzácným dokladem divadelního líčení a výtvarně stylizovaného pohybu kvapilovských herců, přenesených do exteriéru, je němý film „Stavitel chrámu“ z r. 1919 s R. Deylem, E. Vrchlickou, J. Seifertem, F. Steinsbergem, K. Kolářem a J. Hurtem, imitujícím Vojanova Mefistu. S nahrávkami, Kukurlovými nákresey ze zkoušek aj. dokumenty představuje důležitý pramen pro kvapilovské herectví.

Nakonec připomeňme Kvapilovu práci s komparsy, hlasy a zvuky za scénou i jakýmsi stereo-efektem (ve Faustu byl Bůh mluven nad lustrem divadla, Zlý duch v provazišti), na který, podle vzpomínek Vojtových, nazval Hilar v inscenaci Adama Stvořitele. Kvapil dal základ i impuls.

XIV. LIBČICKÝ DIVADELNÍ PODZIM

K Měsíci československo-sovětského přátelství a v rámci oslav 60. výročí VŘSR se konala koncem loňského roku už počtrnácté v Libčicích nad Vltavou přehlídka amatérských divadelních souborů okresu Praha-západ. Pořadatelé přehlídky — Odbor kultury ONV, OOR, OKS, SZK ROH Šroubárny Libčice a MNV Libčice — ji uspořádali v Dělnickém domě.

Přehlídka, která je dramaturgicky zaměřená k dramatické tvorbě socialistických států, se letos zúčastnilo šest souborů okresu Praha-západ se sedmi inscenacemi a jeden soubor hostující — Máj Praha s pohádkou V. Nováka a S. Oubrama Strašidlo Bublufuk.

Za uplynulé čtyři roky, kdy došlo k upřesnění dramaturgického zaměření přehlídky, měl letošní ročník nejlepší dramaturgii. Její společenská závažnost, objektivnost, umělecká kvalita i žánrová pestrost byla letos mnohem větší, než v uplynulých čtyřech letech. Opěrnými body letošního repertoáru byli tři hry: Dotek Rustama Ibrahimbekova, autora reprezentujícího dramatiky jinonárodních republik SSSR (soubor z Libčic), Mela Jordana Radičkova, prvního bulharského autora, který byl na libčické přehlídce uveden (soubor z Řevnic) a Soud Fráni Šrámka, zapomenutá hra české klasiky (soubor z Nučic). Zábavnou linii

repertoáru tvořila Otčenášková komedie Víkend uprostřed týdne a komedie J. Paulů Slovo má babička. Tvorba pro děti a mládež byla zastoupena pohádkou V. Nováka a S. Oubrama Vodník Mařenka (soubor z Libčic) a hrou J. Mlejnků Vandr do světa (DS z Roztok). Cenu za dramaturgii si odnesl nučický soubor, čestné uznání soubor libčický.

Není žádným tajemstvím, že režijní práce je jedním ze slabších článků amatérského divadla. Nebylo tomu jinak ani v souborech okresu Praha-západ. Loňský ročník libčické přehlídky přinesl zlepšení (libčická inscenace Edlisovy hry Kdež jest, Abele, bratr tvůj) a letošní přinesl zlepšení další, především inscenací Mely (Řevnice), ale i Soudu (Nučice), Doteku (Libčice), Vandru do světa (Roztoky) a Vodníka Mařenky (Libčice). Zaslouženě si odnesl Richard Klouček cenu za režijní a dramaturgickou práci na inscenaci Radičkovy Mely, cenu za práci s mladým kolektivem Marina Volšická z roztockého souboru, čestné uznání za režijní práci Jan Procházka (Dotek) a Jiří Kliment (Vodník Mařenka).

A nejvíc bývalo lkáno nad výtvarnou stránkou inscenací. Až do loňska. Letos nastalo i v této oblasti zlepšení. Mohla být udělena cena za výtvarné řešení prostoru v inscenaci Ibrahim-

bekova Doteku Václavu Dobřichovskému (Libčice) a tři čestná uznání — Jiřímu Dobrému (Mela), Zdeňku Sušankovi (Soud) a Jitce Hejnové (Vandr do světa). Mohlo být uděleno i čestné uznání za kostýmy Dagmar Renertové (Mela).

O dobré herce nebývala na libčic-

Revnický soubor uvedl v režii R. Kloučka Radičkovu Mely





DS ZK ROH Šroubárna Libčice uvedl Dotek R. Ibrahimbekova. Foto Karas

kých přehlídkách nouze. Ani letos se situace nezhoršila. Byly uděleny čtyři ceny za ženské herecké výkony: Aleně Říhové (Mela — Krokodýl), Růžně Langrové (Slovo má babička — Babička), Evě Kotyzové (Víkend upro-

střed týdne — Jana) a Dobroslavě Hrdličkové (Vodník Mařenka — Mlynářka). Za mužské herecké výkony byly uděleny tři ceny: Petru Říhovi (Mela — Alarambi), Jiřímu Škrdlantovi (Soud — Zímeček) a dále Milanu

Dufkovi (Vodník Mařenka — Čert). Za metodickou pomoc amatérskému divadlu bylo uděleno čestné uznání Václavu Kotvovi, herci Činoherního klubu, který velmi obětavě pomáhá již druhou sezónu nučickému souboru.

Je radostné, můžeme-li konstatovat, že práce kmenových souborů Libčického divadelního podzimu — řevnického, nučického, libčického i roztocického — má vzestupnou tendenci. Je radostné konstatovat, že mezi těmito kmenovými soubory se letos objevili dva nováčci — soubor z Mníšku a z Jílového. Je radostné konstatovat, že ve všech souborech pracuje řada mladých lidí a že čím víc roste kvalita inscenace, tím méně je slyšet pláč nad svízelnými podmínkami, za nichž inscenace téměř vždy vzniká. Je radostné tohle všechno konstatovat hlavně proto, že snad i obyčejná okresní přehlídka, nad níž některé soubory ohruňují nos, přispěla svou troškou k zvyšování kvality amatérské divadelní práce. Je to radostné i proto, že se letos bude konat již patnáctý jubilejní ročník Libčického divadelního podzimu. j. č.

Čejkovice patřily ochotníkům

Jihomoravské Čejkovice se o dvou loňských podzimních víkendech staly opět dějištěm okresní přehlídky amatérských divadelních souborů Hodonínska. Pořádaly ji OKS Hodonín, OV Svazu družstevních rolníků a klub národního výboru hostitelské obce. Nesoutěžní přehlídky se zúčastnilo celkem pět městských i vesnických kolektivů, nad nimiž převzala patronát okolní zemědělská družstva. Jednotlivá představení hodnotila odborná porota, složená z členů OPS.

Čejkovickou přehlídku zahájil — vlastně jako host — soubor SZK ROH ze sousedního okresního města Uherské Hradiště. Vznikl právě před dvaceti lety sloučením několika kolektivů a podle své první premiéry, Loupežníka, přijal tehdy název „Čapek“. Repertoár souboru je trvale ovlivněn existencí profesionálního Slováckého divadla ve městě; hradišťští ochotníci se proto nejraději soustřeďují na hry pro děti a mládež (Zkoušky čerta Belínka, Sněhová královna, Jak se stal Rumcajs loupežníkem aj.). Ocenění na několika festivalech získala poslední premiéra — tragédie Elektro, má láska. Nejnovější inscenace, komedie východoněmeckého autora Rudi Strahla (v překladu a úpravě Jiřího Stacha) jako pralidé je výsledkem užitečné

spolupráce „Čapka“ se členy Slováckého divadla. Jeho režisér Hugo Domes nastudoval tuto nepřiliš náročnou satirickou alegorii vztahů mezi muži a ženami na půvabné scéně Oldřicha Rédy ve svěžím tempu, s parodizujícím humorem a poměrně vyrovnanými hereckými výkony. Vděčné obecenstvo tak aplaudovalo hned první večer jedné z nejsympatičtějších inscenací přehlídky.

Divadelní soubor *Ověťové besedy ze Skoronice*, pracující v poměrně novém kulturním domě, soustředil až dosud své úsilí převážně na českou klasiku (Naši furianti, Lucerna, Vojnarka, Kolébka, Její pastorkyňa, Noc na Karlštejně) a před čtyřmi lety zaujal provedením Gogolovy *Ženitby*. Tentokrát přivezl hudební hru Václava Sřezerského *Dražba* na nevěstu, epigonsky parafrázující slavnou operu B. Smetany, jehož hudba také v představení zaznívá. Režisér Vojtěch Holcman měl před sebou jen zcela průměrnou předlohu o nadvládě majetkových zájmů nad city na někdejších venkově, již postupně autorsky docházel dech. Vedle přirozených komparsových scén, které nebývají silnou stránkou ochotnických představení, upozornila na sebe zejména debutantka Alena Kozáková jako naivní Barča.

Druhou část přehlídky otevřela nepřiliš šťastně *Divadelní skupina mladých souboru SZK Hodonín* hrou Hany Bednářové *Daň zrání* v režii Karla Braveného. Vystoupení tohoto začínajícího kolektivu bylo až příliš poplatné nejen omluvitelným technickým nedostatkům, ale někdy i malé odpovědnosti členů ke společnému úsilí. Chuť do další práce by tu proto měla v budoucnu přinést daleko lepší výsledky.

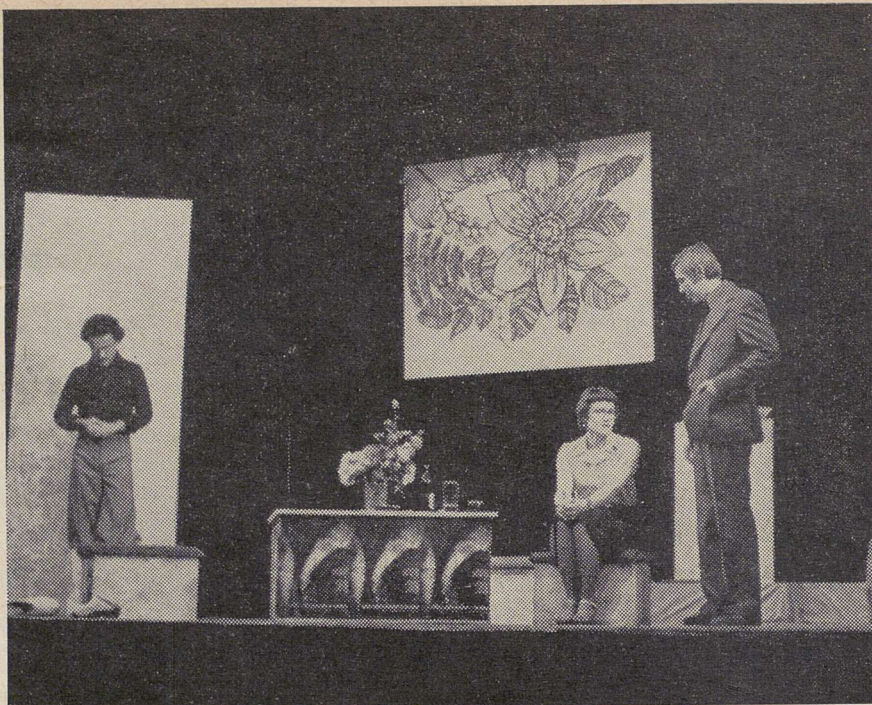
Divadelní soubor *Městského kulturního klubu Vracov* pracuje již bezmála tři čtvrti století a zdejší obec bývá rovněž pořadatelem okresních amatérských přehlídek. Po Čapkově Matce, Zeyerově *Staré historii* a operetním oddechu *Nazdar*, tati zvolil si kolektiv závažnou hru ze současnosti — *Meridián Jána Soloviče*. Režisér Štěpán Pištěk se mohl opřít o dobré typové obsazení komorního textu i společlivou výtvarnou spolupráci MUDr. J. Dunděry; dokázal herecké kreace stmelit ve vyrovnanou souhru a nabídl tak druhý z uměleckých vrcholů festivalu.

Ochotnická aktivita v národopisném středisku Strážnici má rovněž dlouholetou úspěšnou tradici. Po kratší přestávce během výstavby nového kultur-

ního domu začal tu znovu pracovat soubor SZK ROH Strážnice, který čekovickou přehlídku uzavřel představením Gogolova Revizora. Režisérka Jarмила Vrbová si však (za výtvarné součinnosti Emy Panáčkové) vytkla příliš náročný úkol a zůstala hloubce a společenské pronikavosti autorova pohledu i jevištnímu temporytmu leccos dlužna. Úspěšnější byla při vedení dámské části souboru, nežli ve výkladu klíčových rolí mužských.

Čekovická přehlídka soustředila zájem ochotníků hodonínského okresu (OKS pro ně nyní připravil několik vzdělávacích akcí) a názorně poukázala na úspěchy i problémy amatérské divadelní aktivity v této části Slovácka.

VÍT ZÁVODSKÝ



H. Bednářová: Daň zráni (SZK Hodonín)

REŽISÉRSKÝ DEBUT

Sedlčanský divadelní soubor oslavil nedávno 135 let svého trvání i nepřetržitého působení. Prožil slavné i pohnuté doby a za posledních 30 let doznal zásluhou rozvoje města i okresu značný umělecký vzestup. Když před nedávnem odešel režisér souboru Stanislav Stibor, který v něm působil celých 45 let, předal režisérskou štafetu mladším. Jeho nástupce Stanislav Smrt přistoupil ke své práci odpovědně, o čemž nás přesvědčuje již jeho debut.

Vybral si veselou komedii C. Goldoniho *Mirandolinu*. Zdánlivě obehnaná komedie v dobré úpravě a režijní nápaditosti však dokazuje, že i stará, leč osvědčená hra může působit nově. Jeho režii vtipně doplňuje scéna M. Lišky, který vytvořil též jednu z rolí. U ochotníků už to tak obvyčejně bývá, že se úkoly kumulují. Nejen herecká práce, ale i všechno ostatní kolem, včetně vytvoření a postavení scény, je často údělem ochotnického herce.

Za zmínku stojí zejména trojice nápadníků v podání M. Lišky, S. Smrta a V. Raušera, kteří jasně splňovali vlastní režijní záměr. Poněkud ztrácí svůj charakter *Mirandolina*, přestože ji kultivovaně prezentuje R. Divišová. I tak se poněkud také otupuje ostří zázvěru.

Otázkou dalšího rozvoje sedlčanského souboru zůstává pochopitelně i vý-

chova mladého, nadšeného kolektivu. Ukazuje se nezbytnost pokračovat nejen v pečlivém studiu rolí a zlepšování jevištní řeči, ale také teoretické školení by udělalo v souboru kus dobré práce. Jedině tak budou Sedlčanští schopni reprezentace na některé z větších akcí či přehlídek. Poctivá práce jim k tomu dává všechny předpoklady.

J. Richter

naše recenze

JÁN BOOR: DIALEKTIKA DEJÍN DIVADLA (Tatran 1977)

Rozsahem nevelké dílo vyrostlo z pracovních zkušeností a úvah. Je v něm demonstrována se svou zakoničností na divadelních jevech dialektika. V první kapitole se sleduje divadlo, složené umění, v jeho vztahu k ostatním uměním, a divadelní věda a její postavení. Všimá si obou větví divadla, té demokratické i té exkluzivní. V dalším je na pořadu periodizace dějin divadla u různých autorů.

Kapitola o světovém divadle má aspekt estetický i sociologický. Zůstává se zatím při národních oblastech divadla, ačkoliv právě označení světové by vyžadovalo, aby divadelní dějiny postoupily k vyššímu, panoramatickému pohledu, jak dalece už jsou vyvinuty všelidské, pokrokové, humanitní ideje celosvětově. To však je zatím

hudbou budoucnosti, ve které mezinárodní prohloubená týmová práce zúčastněných disciplín se dohmátne hlubšího poznání. Zde už budou mít slovo také technické vymoženosti 20. století a nejrůznější objevy z různých oblastí věd.

V dalším oddílu *Paralely dialektiky* a dramatiky nás autor vede za dialektikou v dílech význačných osobností, kde může na známých příkladech ukázat na pružnost dialektiky, na svůdnost a úskalí apodiktických soudů. Přitom poukazuje na to, jak dialektika podléhá své hlavní kategorii, vývoji. V dalším rozvíjí autor názor o mezních (hraničních) osobnostech, to jest těch, které žijí a tvoří na rozmezí protikladných epoch (či dobových úseků) a ukazuje jejich rozčlenění na protikladné složky. Dante, Beethoven, Goethe, Shakespeare, Shaw, Gorkij a mezitím ještě jiní. Na letmém rozboru jejich tvorby ukazuje, jak tu jsou reprezentovány dialektické zákonitosti.

Po této materiálové průpravě přistupuje autor k vysvětlování nejvíce obecnějších zákonitostí dialektiky, všimá si, jak se uplatnily v historickém vývoji divadla. Příklady jsou dobře voleny, svědčí o veliké erudici autora. Bude k obecnému užítku, až budou některé pasáže z dějin světového divadla zpracovány se stejným záměrem do hloubky a nikoliv jen jak bylo možno provést v této útlé knížce.

K. Kratochvíl

Zeptáte-li se recitátora, proč přednáší právě tuto báseň, odpoví vám většinou, že se mu líbí. Prvotní citové zaujetí básní, vyjádřené oním „líbí se mi“ bývá tím nejčastějším lákadlem, které vede a nutí člověka k přednesu; ale v myšlenkovém rozboru textu, jenž by měl vždy potom následovat, skrývají se první úskalí, s nimiž se musí recitátor v přípravné fázi přednesu vyrovnávat. Zkušený interpret poezie dokáže nejen odhalit autorův záměr, s nímž básník verše psal, ale představuje před posluchače i se záměrem vlastním, přičemž se obě tyto složky projevu nemusí ocitnout ve vzá-

LÁKADLA A ÚSKALÍ PŘEDNÁŠENÉ POEZIE

jemném rozporu. A když při své cestě od spontánního zaujetí básní dojde postupně až k jejímu racionálnímu poznání, když rozhrne počáteční mlhu nevědění, pochyta paprsky básnickových myšlenek, smísí je se svým emocionálním zázemím a opře je o svou životní zkušenost, stále tím jeho práce na textu nekončí.

Další recitátorovo zastavení následuje u tvaru básně, přednášec se pouští do formálního rozboru textu. Soustředíme se v následujících poznámkách pouze na dvě složky formální struktury básně — na rytmus a rým. Dobrý recitátor dokáže využít obou; pro méně zkušeného bývají zpočátku úskalím často nepřekonatelným.

Rada recitátorů sahá po básních napsaných tradičním vázaným veršem sylabotónickým. (Pro tento „klasický český verš“ je právě pravidelný rytmus a rým příznačný.) Svou volbu zdůrazňují třeba tím, že jsou to verše srozumitelnější, snadněji se recituji a lépe se pamatují než verše volné. (Kromě posledně uvedeného důvodu jsou oba předchozí falešné. Vázaný verš vůbec nemusí být srozumitelnější, jak o tom přesvědčují např. některé básně symbolistů, namluvě o tom, že pouze v samotném tvaru není nikdy ukryta hodnota básně. A vůbec výchozí myšlenka, že ta či ona básnická forma mi usnadní recitaci, je dosti pochybná.) Básně napsané vázaným veršem se však většinou recitátorů opravdu lépe pamatují, a to právě díky rytmu a rýmu. Ale ulehčuje-li pravidelný rytmus a rým počáteční memorování, může tato jejich pravidelnost značně zkomplikovat další práci na textu a vést i k ubíjející monotónnosti ve výsledném zvukovém dojmu.

Rytmus je založen na střídání přízvučných a nepřízvučných slabik. Daný text nabízí recitátorovi vlastně hotovou dynamickou škálu přízvuků. Lákadlo přízvuku spočívá v tom, že ho přednášec může skvěle využít a podpořit jím sémantický smysl veršů (důslednou realizaci trocheje může vytvářet např. rytmus pochodu, daktylem třeba rytmus vojenských bubnů apod.). Na straně druhé se však musí ubránit rytmickému stereotypu, který vzniká, chápeme-li rytmus mechanicky a zcela

mu podřídíme přízvukování (zde zase spočívá jeho úskalí). Rytmus nesmí recitátora svést k jakémusi nevzrušenému „skandování“, kdy přesně přízvuku je metrické schéma. V působivém výkonu dochází vlastně k jistému střetnutí mezi pravidelným rytmem předlohy a mezi proměnlivým vnitřním rytmem, který vytváří interpret. Rytmu se nemůžeme a nesmíme zbavit, ale můžeme ho učinit méně nápadným tam, kde by jinak přehlušil hloubku a smysl přednášecovy výpovědi. Dosáhneme toho třeba změnou tempa, promyšleným rozložením logických akcentů ve verši i citlivým zacházením s intonací. Pravidelný rytmus se tím zdánlivě ztratí, ale ve skutečnosti se ocitá pouze v pozadí a na tomto pozadí vnímáme jeho záměrné obměny.

Řekli jsme již, že český sylabotónický verš je převážně rýmovaný. Rým, objevený poezií poměrně pozdě (antika ho ještě neznala), definuje se obvykle jako zvuková shoda koncových hlásek na konci rytmické řady. Nemůžeme tu podávat jeho podrobné třídění, jež se provádí z různých hledisek, a vyjímáme z poetického slovníku pouze tři jeho funkce, které by měly zajímat recitátora především. Je to funkce rytmická, eufonická a významová. Funkce rytmická spočívá v tom, že rým signalizuje hranici verše a zdůvodňuje jeho rytmický řád. Tím, že obohacuje eufonii verše, dostává rým funkci eufonickou. Jeho funkce významová tkví v tom, že verš pointuje (je to vlastně funkce sémantická). Tyto tři funkce rýmu jsou však obvykle neoddělitelné, byť je charakterizujeme zvlášť, a často jsou přímo odpovědné jedna vůči druhé. Záleží na recitátorovi, na jeho koncepci přednesu, kdy, kde a kterou funkci rýmu potlačí nebo kterou naopak zdůrazní. Je-li báseň záměrně vystavěna z řady zvukomalebných prostředků, z bohatých nekonvenčních rýmů, je na místě, zdůrazňuje-li jejich eufoničnost. Stejně tak se nemůže při recitaci zbavit rýmujícího se slova, má-li toto slovo funkci pointující. (Mluvíme-li tu o zdůraznění rýmujících se slov, nemyslíme tím nějaký jednoduchý důraz silový, ale jde nám spíše o označení korespondence rýmovaných míst, o umění ukázat jejich vzájemnou vazbu.) Nechá-li se však recitátor zlákat rýmem natolik, že bez uvážení zdůrazňuje všechna rýmující se slova, že je podporí zautomatizovaným akcentem a k tomu všemu přidá ještě stejná intonační zakončení veršů, zavleče ho rým opět do úskalí. Jeho přednes se potom při vši snaze může blížít školáckému odrhává-
vání veršů na způsob „Amálka papala papáníčko / pokapala kanapíčko“.

Rytmus i rým přidávají verši vysokou estetickou kvalitu; navzdory všem úskalím, které přináší jejich praktická zvuková realizace, bude tradiční vázaný verš recitátory stále lákat dál.

Myslíte si teď, že ve vázaném verši je přece jen více úskalí než ve verši volném? Možná ano; tam jsou totiž ona lákadla a úskalí zase trochu jiná.

IVAN NĚMEC

Každá báseň říká, co si myslí básník o světě, neříká-li to ovšem frází. Nevěřte těm, kdož mluví o osamocenosti a výlučnosti poezie. Každá báseň, je-li opravdu básní, odděluje se od svého tvůrce, i když se zabývá jen jím samým. Báseň je sněním básníka i vašeho bdění, sněním plným nepředvídanosti, sněním, které předjímá budoucnost.

FRANTIŠEK HALAS

výběr pro vás

MILOSLAV STEHLÍK JARNÍ HROMOBITÍ

Komedie o třech dějstvích, jejíž postavy známe už ze Stehlíkovy Mordové rokle, je vlastně kronikou událostí ve vsi Jaříně v květnu 1945, v červnu 1948 a v březnu 1949.

Čtrnáct dní po válce žení sedlák Plichta zvaný Panrada svého jediného syna Vlastíka. Panrada je diplomat, který dovede všechno zařídit. Synovi vybral nevěstu z chalupy, pracovitou a ctižádostivou Manku. Vedle svatby organizuje i vykrádání vojenského táboru, který ale právě obsadila Rudá armáda, a Panradovi v táboře uvízla pětítunka plná zboží a zbraní. Ale Vlastík ji o svatební noci přiveze a náklad schová ve skrýši u sedláka Pýchy. Panrada hlásá heslo „Venkov jedna rodina“ a při tom organizuje poměry v Jaříně tak, aby to vyhovovalo sedlákům. Přestože je šikovný, nemá to lehké, protože předseda MNV Němeček spolu s nemajetnými obyvateli Jařína stojí proti němu.

O tři roky později slaví u Panradů na statku křtiny. Mance se narodila dcera. Je to jediné štěstí v Mančině nešťastném životě. Pochopila už, že si ji Vlastík nevezal z lásky, ale jako služku. Vlastík pije a je ve svých názorech daleko radikálnější než obezřetný Panrada, který dostrkal na místo předsedy MNV poslušného Ondru Bašuse a zároveň založil falešné strojní družstvo, aby získal traktor. Pilně chodí po vsi a roznáší pesimistické prognózy o nutném neúspěchu plánovaných prvních společných žní. Franta, který se zatím stal pracovníkem okresu, a Němeček, předseda akčního výboru, Panradovy plány překazí. Je nalezena u sedláka Pýchy skrýš, v níž před třemi lety zmizel obsah pětítunky, a Pýcha je zatčen. Bránil svou skrýš granátem a zranil těžce Jocha a Němečka.

V březnu o rok později už v Jaříně existuje družstvo. Rozorávají se meze a jařínští družstevníci dělají první kroky na společné cestě. Přidá se k nim i Manka, která i s dítětem utekla z Plichtova statku.

Jařínská kronika má 11 mužů a 6 žen. Velké role jsou: pantáta Plichtů, zvaný Panrada (55 let), Manka, jeho snacha, sestra Ondry (25 let), Posypalka, služka na Panradově statku (40 let), Julka, její dcera (18 let), Franta, bývalý partyzán, dělník, pracovník okresu (26 let), Němeček, nejprve předseda MNV, pak akčního výboru a konečně JZD (35 let), Burian, jeho tchán (65 let) a Hejl, švec (60 let). Střední role: Vlastík, syn Panradů (30 let), sedlák Pýcha, Julčin otec (50 let), Ondra Bašus, Mančin bratr, chalupník (26 let), učitelka Marta, Ondrova milá (25 let), Němečková

(30 let), majitel hostince a koloniálu Krupička (asi 40 let) a Joch (asi 30 let). Malé role: pan vrchní (45 let) a Pařízek, zvaný Pískalák (asi 40 let). Dekorace je simultánní — dvě světnice výměnkářského domku na Plichtově statku.

Hra byla napsána v roce 1952, kdy také dostala státní cenu. V roce 1975 ji autor přepracoval a vydal v DILIA. Hra se hodí pro každý soubor, který má typově odpovídající obsazení.

JOSEF HENKE ZÁSNUBY

Hra se odehrává v městě Skalíně od 6. ledna do 26. února 1948. Má dvě dějová pásma, která se vzájemně prolínají a která jsou charakterizována už v podtitulu hry — o lásce a proměně doby. Únorové události ve městě Skalíně tvoří jedno dějové pásmo, osud lásky oktávána Honzy Bláhy k sedmnáctileté Soně Henychové tvoří druhé pásmo. A tak se soukromé osudy hrdinů dostávají do kontextu s událostmi celospolečenskými, jsou jimi podmiňovány i ovlivňovány. Sonina matka, bývalá hokynářka a teď velkoobchodnice, je samozřejmě proti tomu, aby její krásná dcera ztrácela čas se sirotkem, který žije u naprosto neperspektivního strýce Antonína Bláhy. Bláha sice bojoval ve Španělsku a byl za války vězněn v koncentračním táboře, ale nedovedl ze své minulosti nic vytěžit, zůstal chudý a podezřele revoluční. A tak když přijde Honza po-

žádat o Soninu ruku, Henychová ho vyhodí a chce dceru odvézt ze Skalína. Honza chce Soninu odjezdu zabránit a málem přijde o život. Zachrání ho místní podivín a jasnovidec Kristek. Ovšem když Henychové hrozí znárodnění, dá půlku majetku honem připsat svému muži, o němž má nevalné mínění a okamžitě změní stanovisko k Honzovi. Vystrojí honosné zásnuby, aby co nejrychleji získala na svou stranu Honzova strýce i jeho přátele. A tehdy se vzbouří Honza i Soňa. Mají se dál rádi, ale nechtějí podporovat Henychovou v jejím pletichafení.

V příběhu o lásce a proměně doby vedle osmnáctiletého Honzy Bláhy a sedmnáctileté Soni hrají velkou roli i padesátiletý Honzův strýc Antonín Bláha, bývalá hokyně a později velkoobchodnice Magda Henychová (50 let), její muž, bývalý šofér (40 let), Tadeáš Kristek Druhý, povoláním vězeň (60 let), Čížek, prodáváč novin a jiných artiklů (asi 40 let) a konečně třináctiletý Josef Kokoška zvaný Pepe le Koko, kamelot. Menší role jsou oktáván Vojta Rychtařík (18 let) a František Ježek, tajemník KSČ (42 let). Hra má tedy 7 mužů, 2 ženy a 1 chlapce. Dekorace je jednoduchá. Pokoj u Bláhy, který je v sedmi z devíti obrazů. Lavička před nádražím, u níž se odehrává všech sedm meziher, které se pravidelně střídají s obrazy. První obraz je na kluzišti, devátý bez dekorací. Hra je vhodná pro alespoň středně vyspělý soubor, který má schopného režiséra. J. Černíková

MAPA ČSR SE PLNÍ FESTIVALOVÝMI MÍSTY

Jak jsme již informovali čtenáře v minulých číslech, ukončily ÚV SČDO a redakce Amatérské scény zdárně soupis festivalů a přehlídek, pořádaných na území ČSR pro ochotnické divadelní soubory. Ze získaných poznatků byla zpracována komplexní zpráva, která slouží k jednání o koncepci festivalů stávajících i nově plánovaných a k dokumentaci bohaté činnosti amatérských divadelních souborů. Vracíme se ještě jednou k článkům, které jsme zveřejňovali a doplňujeme je několika přehlednými daty.

Počet festivalů pořádaných na území ČSR v r. 1976 činil 151.

Z tohoto počtu bylo:

7 přehlídek celostátních či národních, 6 mezikrajsových (3 divadla pro dospělá, 3 dětské soubory, 30 krajských, 80 okresních a 28 místních.

Přehlídek, věnovaných souborům hrajícím pro dospělé, převážně souborům vyspělým bylo 81

přehlídek výhradně pro soubory městské 6

pro soubory vesnické 22
pro soubory dospělých, hrajících pro děti 6,5
souborům malých jevištních forem 6
souborům dětským 29,5

Na zmíněných festivalech bylo sehráno celkem 788 představení pro cca 190 000 až 200 000 diváků.

Náklady vynaložené na festivaly a přehlídky činily cca 2 660 000 Kčs, tj. průměrně 17 617 Kčs na jeden festival a 14 Kčs na jednoho diváka.

Vyjmeme-li tři festivaly pražské, je zbývajících 148 festivalů pořádaných v městech a obcích s celkovým počtem 2 216 996 obyvatel. Průměrný počet obyvatel jednoho festivalového místa činí 15 655. Znamená to, že cca 8,5 procent obyvatel festivalových míst zhlédne divadelní představení.

Festivalů v obcích do 1000 obyvatel bylo pořádáno 22
od 1001 do 5000 56
od 5001 do 10 000 32
od 10 001 do 20 000 23
nad 20 000 obyvatel 18

Tolik tedy fakta a cifry. (j. d.)

ZÁPISNÍK

Táborští jubilují

Současné jubileum 120 let ochotnického divadla v Táboře a 90 let divadelní budovy v Táboře není jen záležitostí úzkého kruhu členů ochotnického souboru Divadla Ivana Olbrachtova v Táboře, ale i mezníkem bohaté kulturní historie města i celého tábořského okresu. Vždyť se jedná o jeden ze špičkových souborů zájmové umělecké činnosti, který je přímým pokračovatelem a završením úsilí všech zanícených, obětavých občanů tohoto města, kteří v roce 1857 ochotnický spolek zakládali. Je pokračovatelem snažení celé řady pracovníků, kteří v průběhu 120 let přispívali k obohacení kulturního života města i okresu. A ochotnický soubor Divadla I. Olbrachtova navazuje na tyto bohaté tradice skutečně důstojně. Svědčí o tom i ta skutečnost, že je dvojnásobným účastníkem celostátní přehlídky ochotnických souborů Jiráskův Hronov, řady celonárodních a krajských přehlídek a soutěží, na kterých získal mnoho čestných uznání, diplomů a ocenění.

Významný úspěch

Koncem roku získal Divadelní soubor SZK Motorlet a IPS z Prahy 5 Rudou stuhu ROH za ideově výchovnou a kulturní práci k XV. sjezdu KSČ a IX. všeodborovému sjezdu ROH. Je to významný úspěch amatérského divadelního souboru. Kolektiv toto ocenění obdržel za poctivý a odpovědný přístup ke své práci. Za svoji snahu odvádět v každém vystoupení maximum, za desítky a stovky repríz po Praze i na zájezdech a za průběžně konanou kulturní činnost pro nejširší veřejnost. Udělení Rudé stuhu ROH pro soubor znamená určitý mezník v práci a je odměnou i povzbuzením do činnosti souborové činnosti.

V. V. Višněvskij: Optimistická tragédie (DS Čapek Chomutov)



V Brně o dramaturgii

Jako metodickou pomoc amatérským kolektivům z Brna a okolí připravilo Měst. kulturní středisko S. K. Neumanna a městské poradní sbor pro slovesné obory aktiv k přípravě dramaturgických plánů na období 1978–79. Byl určen zřizovatelům, vedoucím a dramaturgům divadelních souborů, recitačních kolektivů a souborů malých jevištních forem. Dr. Zdeněk Srna, CSc., nejprve obecně vymezil poslání dramaturgie jako koncepční činnosti, určující ideově umělecké zaměření kulturní instituce, a pak názorně poukázal na některé její aspekty z hlediska ochotnické praxe. Dr. Pavel Aujezdský poté upozornil na specifické otázky dramaturgie v oblasti malých jevištních forem a charakterizoval hlavní žánrové zdroje jejich repertoáru. Oba přednášející čerpali z vlastních metodických textů, jejichž vydání Měst. KS S. K. Neumanna v dohledné době připravuje. V podnětné diskusi účastníci poukázali na některé další rysy dramaturgické práce. Seminář ukázal, že oblast dramaturgie představuje skutečnou páteř divadelní činnosti, nejen amatérské. v. z.

Ediční počiny

Ústav pro kulturně výchovnou činnost vydal pod názvem Únor vítězný sborník vítězných prací z literární soutěže vyhlášené ÚKVC a redakcí našeho časopisu k 30. výročí únorového vítězství. Ve sborníku jsou zařazeny odměněné práce v kategoriích poezie, prózy i dramatických textů.

Středočeské krajské kulturní středisko vydalo metodickou pomůcku Jarmily Černkové a Jaroslava Vágnera: První kroky začínajícího herce. Metodický materiál poslouží jako vhodný doplněk posluchačům seminářů i členům souborů, zejména těm začínajícím, kterým bude základní průpravou.

Martinský Lúč

Soubor LÚČ při ZDS Gorkého v Martině nastudoval podle

předlohy Josefa Mlejníka hru Cesta okolo světa za 77 dní. Tematicky přitažlivá předloha, možnost vlastní disciplinované improvizace zaujala děti nejen verneovskou dobrodružností, ale i inscenačními možnostmi, které poskytla Mlejníka adaptace. Inscenace byla situována do kruhu, a tím také u diváka neustále udržovala vědomí základního tématu — cesty okolo světa. Rada obrazů exotických prostředí aktivizovala fantazii dětí, jejich schopnost hrát si v intencích námětu, nacházet typické výrazové prostředky. Děti si hrály s Mlejníkovou předlohou a s předměty, které měly v dosahu — tak se ze stoliček stalo přístavní molo, restaurace v Číně, japonský cirkus, pacifický expres, indlánský tábor, loď Henrietta; z deky slon nebo bizon, z paličky na maso kalumet... Hra dala dětské tvořivosti široký prostor pro zužitkování poznatků a využití fantazie. Inscenace v podání martinských dětí získala nejvyšší ocenění na krajské přehlídce dětských divadelních souborů v Breznu, s právem na postup na Celostátní přehlídku v Šale. A. Kozáková

Studio P

Studio P při Okresním domě pionýrů a mládeže v Jindřichově Hradci pracuje od roku 1969 a má za sebou řadu pořadů z naší i světové básnické tvorby stejně jako z vlastní tvůrčí dílny. Je účastníkem festivalů Šrámkův Písek, Wolkrových Prostějovů (zúčastnil se třikrát a loňského roku získal Cenu poroty) i Divadelní dílny v Scheersbergu (NSR). Jeho poslední inscenací je pořad L. Čížkové Skopové s Marjánkou, s níž se zúčastnil festivalu Horizont 77.

Ochotníci z Lichkova

Divadelní soubor OB Lichkov vznikl v roce 1945. Zpočátku se musel vypořádat s potížešmi materiálního rázu, později s daleko nesnadnějším úkolem — získáním zájmu veřejnosti. V roce 1975 se objevilo několik zájemců o divadlo a pravidelná práce souboru mohla opět začít. Po zkušenostech s návštěvností byl orientován zájem souboru převážně na práci pro dětské publikum, ale také na práci s dětmi, které mají zájem zahrát si samy divadlo. Mimo to soubor připravuje pravidelné pořady kulturních vložek hudby a poezie, podle svých možností přispívá též k akcím Národní fronty.

Z Chomutova

Divadelní soubor Karel Čapek ZK železničářů z Chomutova nastudoval k oslavě 60. výročí VŘSR Višněvského Optimistickou tragédii v režii Františka Hrdličky. Na Grimlově snímku J. Jandera a F. Kalivoda.

dilia

HRY PRO DOSPĚLÉ

VI. Venclík: Šťastná rodina (4m, 3ž)
E. Volodarskij: Past (10m, 3ž)
V. Bykov: O tom, co bylo (6m, 1ž, 2 chlapci, kompars)
A. Strindberg: Otec (5m, 3ž), Erik XIV. (12m, 4ž, 3 děti, kompars)

MALÁ ŘADA SOC. AUTORŮ

J. Bondarev: Hořící sníh (28m, 1ž)

PÁSMO

Z únorového času jsme vyšli — sestavil VI. Brouček (2m, 1ž)
A zbyl tu lid... sestavila M. Pernicová (3–6 účinkujících)
S vámi v řadě — z veršů K. Biebla sestavil VI. Stuchl (2m, 1ž)
St. Weigová: Ruce — pásmo pro děti (10–20 dětí)



Plénium SČDO rozhodlo na svém prosincovém zasedání přesunout termín svazové konference na březen 1979. Konference bude součástí oslav 10. výročí vzniku SČDO. V den konference se rovněž bude konat tradiční společenský ples na pražském Zofíně. V rámci oslav bude na konferenci vyhlášena další Soutěž aktivity SČDO, která bude zakončena v roce 1980 u příležitosti 35. výročí osvobození Československa. Desetiletou historii Svazu zaznamená i sborník, který bude k této příležitosti vydán.

Konference v okresech a krajích proběhnou ve stanoveném termínu [okresní: leden-březen, krajské: květen-červen]. Ve výjimečných případech je možné termín posunout do konce září 1978. Týká se to zejména dobudování organizační sítě ve východočeském kraji.

V listopadu 1977 podepsali nám. ředitele ÚKVC Jan Dočkal a předseda ÚV SČDO dr. Milan Kyška novou tříletou dohodu o spolupráci. Obě strany vyjádřily zájem, aby dohoda byla podkladem pro neformální užitečnou spolupráci.

Na 15. dubna 1978 je připravován již tradiční svazový ples v Praze na Zofíně. Objednávky vstupenek adresujte na sekretariát ÚV SČDO, Krymská 21, 100 00 Praha 10.

MLADÁ TVORBA

Práce autorů odměněných v literární soutěži vyhlášené Ústavem pro kulturně výchovnou činnost ve spolupráci s Amatérskou scénou na počest 30. výročí Vítězného února.

EVA HRUBÁ
ÚNOROVÁ

*Na ulicích zbytky zimy
černé a pomačkané
ale v oblacích ještě bílá peřina
jen spadnout*

*Je konec února
města jsou šedá uspěchaná
a po nocích prázdná
Čas volá jaro
jen přijít*

*Je 25. února ráno
všední a obyčejné
Dělníci jdou ke svým strojům
a plnými ústy rozhovorů
jako pokaždé
důležitých i méně důležitých
a hlavou přeplněnou plány
co v budoucnosti*

*Snad si ani nestačili všimnout
že v ulicích rozkvetly prapory
symboly vzpomínek a vítězství
Jen pro ně*

LADISLAV SZALAI

BÍLÁ ZIMNÍ SONÁTA

(Miroslavu Florianovi)

*Hvězdy jsou hluboko
a když se nakloníš
v okně se rozevlají
stříbrné záclony*

*Zapraská sníh
Stín zvedne sklenici*

*Možná jsou na hvězdách
budoucí básníci*

MARTA GÄRTNEROVÁ

* * *

*Nepřátele nehledám
přesto je mám*

*Přátele ztrácím
aniž je znám*

*Kůži však
neprodám lacino*



EVA HRUBÁ

DOMOV

*Domov
je pět písmen z abecedy
ale i starý dům
napolo rozbořený
se zahradou
už k nepoznání osamělou
a s lavičí
kde sedávala máma*

*Domov
je stará kredenc
a otlučené nádobí
Kuchyňský stůl plný drobků
ještě od večere
a tátovo pivo
jako vždycky celé*

*Domov
je pět písmen z abecedy
ale i pole
louky
oblaka a skály.*

EVA FRANTINOVÁ
SCHŮZKA

*Dva potkají se někde na nároží
a po osypkách polibků nepřestane
je provázet smích až k sadům
kde lampy brání zbytky světla
a lavičky napřahují nastydlé
klouby
teplometům objetí...*

*Někdy to zkouším po nich: vyždímat
z očí stesk,
pohladit skuliny panelových
zdí a dům odzpívat slabým tónem
svého hlasu
do ochraptění sil i štěstí*

*Nemohli by být
všichni lidé
milenci?*

MARTA GÄRTNEROVÁ

NARODIL SE SYN

*Narodil se syn
Navzdory všem Herodesům
Minulým králům
Budoucím generálům
Navzdory všem*

*Let divokých holubic
povede jej světem
Navzdory všem Herodesům
Těm minulým
i budoucím*



Pátek je den šťastných dětských tváří, klepání na dveře.

Pro tety vychovatelky zůstává veselé na shledanou. Nikdo nevolá Lilu k sobě. Na bordó koberci leží zapomenutý lupínek červeného karafiátu díky, pod postelí osaměl plyšový oslík.

Patří Michálkovi.

Malý, černovlasý klučina se těší nejvíc na konec týdne, nejvíc ze všech z dětského domova. Každý pátek stojí od oběda na stolku u okna a od chvíle, kdy se v zatáčce objeví moderní mladý muž, nevnímá nikoho, nic neslyší.

„Přišel brácha,“ řekne mladším, kteří ještě věří na

SOŇA HUIKOVÁ

VELKÝ BRATR

pohádky, se staršími si podá ruku. To ho naučil velký bratr.

Lila opráší hračku, vloží ji do zásuvky, ale se vzpomínkami to nejde.

■

Rozházené učebnice, zlámané tužky, počmárané obaly.

„Michálek zůstane za trest přes sobotu a neděli v domově,“ zakřičela rozčileně na celou místnost, zdvihla ztracenou bačkůrku, hněv roztál v očích mladého muže.

„Zlobí, neposlouchá, neučí se,“ říkají mu všechny pedagogické pracovnice. V neděli večer odchází, dlouho se loučí, Michálek ho pozorně poslouchá a slibuje. Je dojemné nezaujatě pozorovat, jak si váží velkého bratra.

„Ten je úžasný,“ záchvěv dívčích rtů a sněhobílých záclon v kanceláři vychovatelek. Svobodný, inteligentní, moderní mladík s akademickým titulem. „Proč to vlastně dělá.“

■

Pátek je den odchodů beze slov loučení, s myšlenkou na cestu zpět.

V pátek se nestojí v koupelně u barevné šňůry ručnicků a zubních kartáčků, v pátek se nevypráví pohádka navíc.

Odhrne závěs, za bránou mizí Michálek s velkým bratrem.

Zapíná si vějíř včelky, hledá čepici, nemůže se zastavit, bojí se, že na něj velký bratr nepočká.

Potřeše mu rukou, vezme červenožlutou aktovku, která se Michálkovi zdá nejhezčí právě tehdy, když ji místo něho nese velký bratr.

TVÁŘ SAMOTY



Na stole v křišťálové váze se skromně rděly karafiáty. V koutku oka stříbrovlasého starce se usadila slza lítosti. Seděl v měkkém koženém křesle, v černém nedělním obleku a cítil, že mu všichni ubližují. Slavnostně vyzdobená zasedačka se mu nelíbila. Čekal a představoval si, že se za chvíli objeví ve dveřích předseda senátu v černofialovém taláru a vynese rozsudek, proti kterému se nemůže odvolat: **ODCHOD DO DŮCHODU.**

Proč musí člověk odejít?

Prázdné židle se pomalu plnily. Přítomní si za zády posílali dárky zabalené v pestrém papíru, s velkými mašlemi, papír nedočkavě šustil a on byl přesvědčený, že všichni pospíchají. V koutě stáli kamarádi, cílí jaksi nesví, co chvíli si některý z nich rozeprnul knoflík saka slavnostního obleku nebo bílé košile, uvolňovali si uzly na kravatách, nervózně poklepávali na dřevěné okraje stolu. Neměl odvahy podívat se jim přímo do tváří. Léta společně prožitá u vysoké pece v potu a krvavých mozolech, jim nikdo nevymaže z paměti. Prasklý mozoľ na pravé ruce ho začal štípat, vytáhl z kapsy pečlivě vyžehlený kapesník a utřel si zpocené ruce. Do bílé tkaniny se vpila tmavá skvrna.

„Špinavá práce – špinavé ruce,“ říkával snaše, když ji viděl stát mrzutou nad špinavým prádlem, „ale spokojený člověk.“ Drhnul si ruce důkladně a vytrvale, přítomnost práce se mu z nich nepodařilo vyhnat, symbol pracovitosti se nesmazatelně vryl do vzorku pokožky rukou.

Všichni se tvářili, že ho chápou, přejí mu odpočinek, koneckonců si jej léty odpracovanými v záru vysoké pece zasloužil. Nitro mu kvílivě sténalo. Nikdo mu nerozumí. Vstal.

Kytice květů, vzpomínky zabalené do dárkových košů, odkládal vedle sebe na stůl. Stisky rukou pevné a mnohmluvné, upřímná, neloučící se lidská slova odkládal do přihrádky nezapomenutelné. Poslední slova se rozpadla ve shonu života. Složil ruce na stole, na popraskanou kůži dlaní padly první slzy. Za dveřmi cinklo sklo sklenic, klíčovou dírkou se protlačil dívčí smích a otevřel je. „Seberte si ty věci, dědo, a běžte domů. Tady bude ředitelská porada,“ řeklo děvče.

Zdvihl hlavu. Děvče se zmateně podívalo na boľavé, vlhké stopy slz na jeho tváři a sevřelo skleničku v dlani. Opřel se o stařeckou hůl, na hromadu vzpomínek se ani nepodíval. Opatrně překročil práh, děvče se za ním rozeběhlo, otevřelo ústa, ale neřeklo nic. Ani jediné ze slov, na které si vzpomnělo, nebylo s to smazat bolest poznání. Odnášel si ji s sebou tam, kde ho nikdo nečeká...

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

MILOŠ HONSA

Člověka neustále dráždí touha po poznání divadelního umění. Ale proč vlastně? Možná to bude jeho zvláštním postavením mezi uměním vůbec. Hudba skutečnost abstrahuje, malířství a sochařství stylizuje, scénické umění je kompozicí umělého života. A právě to mě k divadlu přitáhlo. Přesně si vzpomínám; jak to všechno začalo.

V jihlavském reformním reálném gymnáziu nás učil kreslení profesor Metelka. Dnes už historická postava, která s prof. Jindřichem Veselým stála u počátků českého loutkářství. Tento náš milý profesor zbožňoval loutkové divadlo a divadlo vůbec, jeho hodiny byly naplněny kresbou divadelních figurek a scénických návrhů. Ke všemu dovedl o divadle tak okouzleně mluvit, že pro ně zapálil celou třídu. No, a mně ta láska k divadlu vydržela celý život.

Začínal jsem s loutkovým divadlem. Později, už jako herec a režisér, jsem se dostal i k návrhům scény. Až dosud mi byl jevištní prostor známý jen z hereckého aranžmá, teď jsem však o něm musel přemýšlet daleko víc a pojem scénografie se najednou plnil novým, rozšířeným obsahem. Otevřel se přede mnou nekonečně zajímavý prostor — scénografie mě „chytila“ a už nikdy nepustila. Mojí docela první scénografickou prací byla Vachkova detektivka Vrah nevolá o pomstu, inscenovaná v Klubu přátel umění v Jihlavě, na scéně Městského (nyní Horáckého) divadla. Pak to byly opery Ztracená varta, Na tý louce zelený, Uličníce, Maryna, Jarní sonáta...

Ochotnické divadlo vždycky živě reagovalo na pokrokové podněty. Tak také přejímalo revoluční změny od sovětských režisérů Mejercholda, Ochlopkova, u nás Honzla a Frejky, a to se přirozeně odrazilo i na amatérské scénografii. Na oficiálních scénách pracují výtvarníci zvukných jmen, František Kysela a Vlastislav Hofman, později můj velký vzor — František Tröster. Po válce se ve scénografickém světě objevují dvě výrazné osobnosti, architekti Josef Svoboda a Ladislav Vychodil, kteří spolu s profesorem Tröstrem pronikají na světová kolbiště a staví naši scénografii na první místo ve světě. Já sám jsem byl velikým obdivovatelem profesora Tröstra a snažil jsem se pochy-

tit od něho co nejvíc. Pilně jsem chodil do pražských divadel, viděl jsem nejmenší padesát Tröstrových prací a přiznám se, že jsem z nich kupoval, co se mi zrovna hodilo. Nu, i velcí malíři se učili kopírováním svých mistrů.

Když jsem přišel do Mariánských Lázní, naskytla se mi obrovská příležitost pracovat na dobrém jevišti a v dobrých podmínkách. Měl jsem spoustu nápadů a elánu, a velkým povzbuzením pro mě bylo i příznivé hodnocení profesora Gottharda, známého svou přísností a nekompromisní kritičností. Budu jmenovat alespoň namátkou: byla to Guyana Scheinpflugová, Shawův Pygmalion, Lorcovovo drama Dům doni Bernardy, Čapkova Věc Makropulos, šťastný scénografický experiment Tylův Jan Hus, Cooleův Cizinec, Stroupežnického Naši furianti, Jiráskova Lucerna v netradičním rouše, O'Neillova Anna Christie, Gogolova Ženitba zarámovaná do ruských ornamentů.

V Karlových Varech v Divadle V. Nezvala to byla Popelka, v Divadelním studiu D 3 Prání sobotního večera L. Candoniho, Ztracené kroky, Zeyerova pohádka Radúz a Mahulena, pojatá netradičně — použil jsem bílý tyl prosvěcovaný zepředu i zezadu. Australská komedie Léto sedmnácté panenky, Kapka mezi Delaneyové, Bajdžijevův Duel. Mnoho mých scénografických návrhů je rozeseto po Čechách a Moravě. V Benešově u Prahy to byla opět Lorcová Bernarda, Seifertova Píseň o Viktorce s použitím přední a zadní projekce, v Radnicích u Rokycan Šrámkův Měsíc nad řekou, Edlissův Abel, v Holoubkově Velká zlá myš a Zahradníkovo Sóló pro bicí hodiny, v Gottwaldově Tři medvídka, pro soubor Karolinka Nestřilejte bílé labutě. A tak bych mohl jmenovat pořád dál a dál, ono těch inscenací totiž zatím bylo devadesát tři.

Jihlava — to pro mě byla učednická léta. Tam jsem začal chápat jeviště a rozumět mu. Pochopil jsem, že ani popisující realita, ani násilné, mnohdy jen módní zjednodušení nejsou řešení. Mariánské Lázně otevřely novou etapu mého výtvarného vývoje. Snažil jsem se nacházet míru ve svém projevu, a to nejen pomocí symbolické zkratky, ale i světelnou kulisou. Rád vzpomínám na Tylova Husa, koncipovaného

na základě oblouků a nepravidelných praktikálových stavebnic. K této linii také patří Broučci a Cizinec, Věc Makropulos a Naši furianti. Nezdarem — režijně i scénograficky — byla Anna Christie. Ale i to se stává. Z Mariánek jsem odešel bohatší o zkušenosti a s náročnějšími měřítky, s vědomím, že si nikdy nesmím dovolit nelogicky rozbít jevištní prostor.

Karlovy Vary přistřihly mým scénografickým plánům křídla. Scény, na kterých mohl soubor pracovat, byly bez zařízení, i bez toho nejnnutnějšího, bez reflektorů. Mnohý nápad jsem musel schovat do šuplíku a fantazii přitáhnout uzdu. Jako většina amatérských scénografů jsem pracoval v podmínkách ne právě ideálních, s výjimkou Divadla V. Nezvala, kde soubor hrával vždy v neděli dopoledne pohádky a Domu kultury v Ostrově nad Ohří, kde jsem inscenoval představení E. Roblese Monserat, zdařilé po všech stránkách.

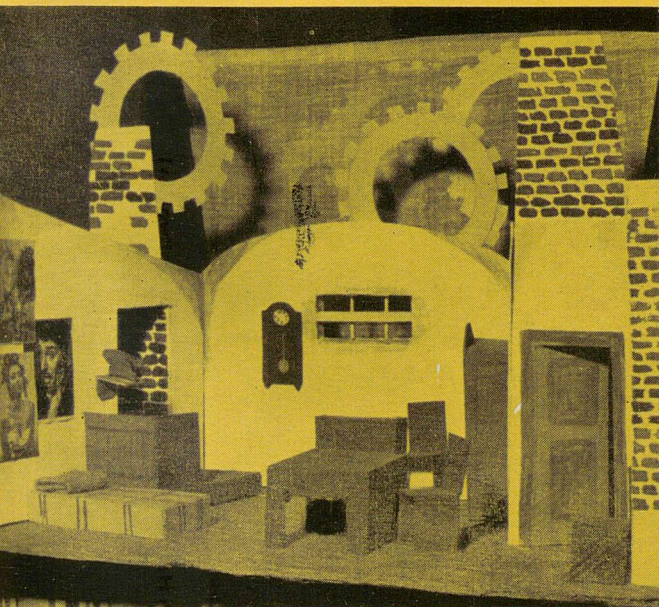
Rád vzpomínám na svá scénografická vítězství, ale neztracuji ani prohry. Jsou prospěšné a důležité pro každého amatérského výtvarníka.

Amatérská scéna, ročník XV (Ochotnické divadlo, ročník XXV), číslo 2, únor 1978. Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství a vydavatelském Panorama, Praha. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 115 89 Praha 1, Dlouhá tř. 12, tel. 649 51, linka 39. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v prosinci 1977.

© Panorama, Praha, 1978



Ze scénografické dílny Miloše Honsý



P. Gascar: Ztracené kroky (nahore)

J. K. Tyl: Tvrdohlavá žena



Maketa návrhu k Zahradníkově hře Sóló pro bici



Jan Honsa v roli Hamleta (Divadlo pracujících Gottwaldov)