
as81

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

4





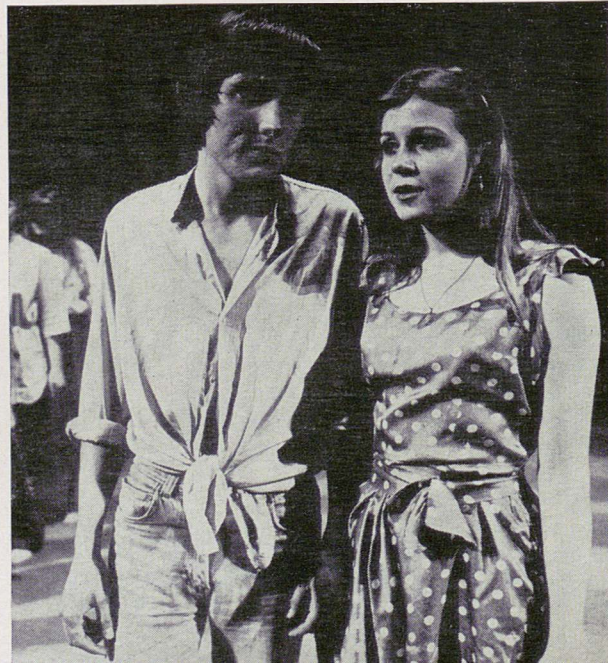
MALE DIVADLO USTI N/L - A. JAKUBOVSKIJ: OKO ANTIKRISTOVO. FOTO A. CEJCHAN

NA TITULU: SOUBOR DIVADLA HUDBY USTI NAD LABEM - F. BEAUMONT, J. FLETCHER: LONDYNSKE STRASIDLO ANEB RYTIR HORICI PALICKY. FOTO A. CEJCHAN

OCHOTNICKÉ MLÁDÍ

DIVADLO LUCERNA KDP - Z. POSPIŠIL: BALADA PRO BANDITU. FOTO L. MATOUŠKOVÁ

STUDIO UMĚLECKÉHO PŘEDNESU PARDUBICE - J. WOLKER: JONY. FOTO K. NOVÁK



O smyslu amatérského divadla

Výpověď o světě

Je únor 1981. Předě mnou leží 6. číslo Tvorby. Listuji jejími stranami, čtu titulky, přebíhám očima řádky.

Mobilizace sil komunistů: „Nelze promarnit žádný reálný návrh nebo podnět, jedinou zkušenost či připomínku, které zazněly v etapě přípravy výročních členských schůzí, v přednesených zprávách i v diskusi. Také v této souvislosti platí zásada, že za slovy komunistů musí vždy následovat činy...“ — *Generál Haig a teroristé:* Podle washingtonských představ má „mezinárodní terorismus jen jediného viníka — Sovětský svaz a ostatní socialistické státy — a nejhorší odrůdou tohoto terorismu jsou pak nejružnější národně osvobozené hnutí v rozvojovém světě“. — *Nástup Reaganovy administrativy — Strategie společenského rozvoje v socialismu — Maoismus a čínská mládež.*

Je únor 1981.

Píši článek pro dubnové číslo Amatérské scény a z jediného výtisku jediného časopisu přitom přede mnou běží film nadějí i staroby, perspektiv i minulosti tohoto světa. Víím, že až se číslo tohoto časopisu dostane čtenářům do rukou, budeme zase o kus dál. Dokonce budeme přímo ve středu událostí, jež poznamenají nejenom jaro tohoto roku. Ale i léta budoucí. Budeme zase všichni o něco moudřejší, budeme mít za sebou čas bilancování, ale především čas velkého plánování. Plánování vývoje celé společnosti, jejíž jsme každý součástí. Jako jednotlivec, jako člen nějakého pracovního kolektivu. I třeba jako divadelní amatér. A každý z nás svou aktivitou jednotlivce uvnitř společnosti musí zvolit naději či starobu, perspektivu či minulost.

Jsme dialektiky a vííme, že vývoj se uskutečňuje jenom jako boj protikladů. Jsme materialistickými dialektiky a vííme, že tyto protiklady se v dějinách realizují jako boj tříd. Nemůžeme uniknout onomu rozpornému světu, v němž probíhá kolosální historický třídní boj mezi socialismem a kapitalismem. Naše ano či ne nadějí nebo starobě, perspektivě nebo minulosti je ano či ne socialismu nebo kapitalismu.

Osud této země, tohoto národa byl jednou provždy rozhodnut. Naše místo je jasné a nezměnitelné. Dějiny nelze vrátit. Ale zápas pokračuje. V celosvětové

vém měřítku i doma. Řešením svých problémů přidáváme svůj podíl do historie lidstva. Nelze říci jenom ano nebo ne. Po hlasitém slově musí následovat praktické jednání, čin.

Je únor 1981. Ten obraz světa, který nakreslil jediný časopis, je neuvěřitelně přesný. Týká se každého z nás. Můžeme před ním zavřít oči, nebrat jej na vědomí, ukrýt se před ním do sladké bezvědomosti, lhostejnosti. Ale potom bychom nemohli dělat divadlo. Neboť podstatou divadla je rozpor, svár, konflikt, protiklad. Čím větší historickou, společenskou dimenzi má tato podstata dramatu, tím více vypovídá o světě.

A kladu si otázku: jaká je, může být a má být výpověď našeho amatérského divadla o onom světě protikladů. Co z toho jsme nebo nejsme schopni říkat, sdělovat, zobrazovat. Co jsme už pro to udělali, co ještě musíme udělat, kudy jsme šli, kudy jdeme a hlavně: kudy půjdeme. Nekladu si tyto otázky poprvé. Ostatně: kladou si je i jiní, slýchám je v mnoha diskusích veřejných i zcela přátelských u sklenky vína. Možná, že se příliš často nemluví o všech těch souvislostech, které v únoru nabídl 6. číslo Tvorby. Ale všichni o nich víme; všichni víme, že jsme v nich vklínění, že smysl a funkce amatérského divadla se svrchované a s konečnou platností naplní jenom v nich. Že to, co zní z jevišť, to, co se dostává k diváku se čímsi, třeba i jen nepatrným cípkem vřazuje do onoho boje protikladů světa, který můžeme zobrazit jenom jako změnitelný.

I amatérské divadlo se mění. Nebo ještě lépe: měníme je svou prací, svým úsilím, svým směřováním. Jsme v proudu událostí a proměn, jsme sami tímto proudem. Ten proud má své hluboké, nejhlubší prudké spodní bystriny čisté vody i svou povrchovou pěnu. Jsme schopni rozeznat tu čistou vodu od pěny? Nezaměňujeme jedno za druhé? Neboť to, co ještě včera udávalo hlavní ráz toku amatérského divadla, může být už dnes jen zcela podružné. A opačně: to, co možná považujeme za základní, může být jen efermé, sice lákavou a třpytivou, ale přece jen pomíjivou módou.

Milujeme amatérské divadlo, je pro nás potěšením, zaklínadlem proti únavě, odpovědností vůči sobě i jiným. Upsali jsme se mu, protože v něm vidíme, hmatáme, cítíme a nacházíme cosi víc než jenom kónička, který je dobrý pro zahánění dlouhé chvíle. Z lásky jsme na sebe vzali službu. Dobrovolně jsme na sebe vzali povinnost. Nemluvíím teď o energii a čase, který věnujeme zkouškám, představením i tomu všemu starání se, jež amatérské divadlo vyžaduje. Mluvíím teď o tom nejdůležitějším: o naší vůli a snaze říci cosi, co řečeno býti má a musí; o tvoři-

vosti, jíž chceme proměnit sebe i jiné. O tom, co spojuje amatéry i profesionály v jeden jediný celek.

Nastala chvíle, kdy se musíme ohlédnout. I chvíle, kdy musíme nabrat dech a stavíce na všem dobrém, co bylo a je, zároveň překročit všechno, co stojí v cestě. Náš rytmus — rytmus amatérského divadla — tepe dál. Už zase chystáme nová představení do soutěží, už zase čekáme na průběh i výsledky všech přehlídek amatérského divadla. Už zase doufáme, věříme i propadáme pochybnostem, když se věc nedaří. Už zase se těšíme na setkání s lidmi i inscenacemi. Je dobře, že amatérské divadlo má tento rytmus, že má svou jistotu stálého pohybu i návratů na místa důvěrně známá, která připomínají všechno, co značí cestu, jíž jsme ušli. Ale někdy musíme z tohoto rytmu vystoupit, podívat se na něj zvenčí a zeptat se, kam v něm směřujeme, k čemu nás vede a nutí. A jak jsme obstáli a obstoje ve všech těch protikladech, v nichž prožíváme svůj život a dáváme mu — ale spoň nějak — výraz na jevišti.

A tak tedy — právě v tom únoru — připravujeme diskusi o smyslu a obsahu amatérského českého divadla dnes. Jistě: všichni se shodneme na tom, že chceme plnit úkoly, které po nás vyžaduje socialis-

tická společnost. To je onen osud, o němž bylo jednou provždy rozhodnuto. Ale rytmus amatérského divadla, jeho dynamika musí souznít s rytmem a dynamikou doby. Nemůže se proměnit ve stereotyp, jenž je cílem sám pro sebe. I amatérské divadlo má své protiklady, které zaručují jeho vývoj. Je naší povinností je pojmenovat, poznat, označit. A ještě větší povinností je postavit se celou aktivitou v tomto zápasu na tu stranu, která přináší pokrok. Nemůžeme a nebudeme bourat a likvidovat nic z toho, co jsme už prověřili, co tvoří slavné a životodárné tradice. Ale stejně tak nemůžeme lpět na čemkoliv, co už neplatí, co mizí v nenávratnu krásných vzpomínek. Proto otevíráme na stránkách tohoto časopisu diskusi o smyslu amatérského divadla dnes. Proto se chceme podívat sami sobě do tváře.

Je únor 1981. Je zimní, mrazivý, větrný. Ale voní náladou a atmosférou nadcházejících a blížících se celospolečenských událostí. I nové amatérské činnosti. Tomu chceme přispět skromným dílem, dílem, jenž nemůže nic víc než poskytnout prostor k zamyšlení. A spojit všechny společným vědomím, že spolu s celou společností se díváme vstříc budoucnosti.

Neboť je duben 1981.

JAN ČISAŘ

Společenská prospěšnost

Mám se zamyslet nad základními problémy ochotnického divadla (záměrně užívám termínu divadelního zákona) a nad jejich možným řešením.

Vyjdou z toho, co považují za prokázané, že totiž amatérské divadlo i dnes má společenský význam — o významu zájmové umělecké činnosti a tedy také amatérského divadla hovoří závazné materiály např. XV. sjezdu KSČ, potvrzuje jej postoj nejvyšších stranických a státních orgánů. Je tedy mimo diskusi, že taková společenská aktivita, jakou je amatérské divadlo, je pro rozvinutou socialistickou společnost žádoucí. Obecně se prohlašuje, že ti, kdo se takovému ušlechtilému „koníčku“ věnují, jsou hodni uznání. Ale dovolte mi, abych jako praktický amatérský divadelník upozornil na to, že zdaleka není zlato všechno, co se týpí. Nebudu přitom podnikat exkursy do minulosti, ani nebudu uvažovat nad teoretickými problémy, které jsou nepochybně důležité, neboť na obojí — na historii i na teorii jsou tu lidé povolanější.

Celá naše společnost se za posledních sto let velmi výrazně změnila. Není divu, že se změnilo i místo amatérského divadla (a nejen amatérského) v hierarchii hodnot naší národní kultury. Bylo by pošetilé zavírat oči před tím, že dnes má naše společnost na divadlo zcela jiné požadavky než v době obrozenecké, že dnes nelze vystačit ani s tím, co bylo dobré třeba ještě před dvěma desítkami let. A ochotníci, kteří by tuto skutečnost nebrali na vědomí, by nemohli plnit pokrokovou roli, kterou ochotnické divadlo až dosud vždycky hrálo. Jsou ovšem dnes — jako byly v minulosti — věci, které amatérské divadlo ovlivňují kladně, a jiné, které nepřinášejí užitek.

K těm prvním nepochybně patří zvyšování kvality ochotnických inscenací. Umělecká úroveň a společenská prospěšnost začíná již dobrým dramaturgickým výběrem. A tady se někdy setkáváme s mechanickým (ba v některých případech dokonce chytráckým) předpokladem, že ideově hodnotný text sám o sobě postačí ke kladnému vý-

sledku; nerespektují se možnosti souboru, jeho zaměření, kvality herců, režiséra, scénografa. Je zajímavé, že v takových případech zpravidla nechybí prostředky finanční ani technické.

Vybraný titul vyžaduje režiséra, který dovede tvůrčím způsobem vytěžit z textu maximum s ohledem na omezení daná zejména hereckými dispozicemi, případně i dalšími faktory. A oblast realizační s konečnou platností rozhodne o výsledku, vyznění kladném či záporném. Jsme celkem zajedno v tom, že nejlépe je na tom amatérské divadlo v oblasti herecké. Problematická je však často otázka režiséra. A choulostivou zůstane tato otázka i tehdy, jestliže souboru opatříme profesionálního režiséra bez respektování některých nutných požadavků kladné spolupráce. Na straně profesionála je to především znalost, dobrá znalost „ochotnické duše“; dále snaha prospět amatérům, nikoli se jejich prostřednictvím prezentovat; a samozřejmě také ochota (a možnost) spolupracovat delší dobu a soustavně. Na straně kolektivu pak zejména obecná způsobilost k náročným formám práce, ochota a schopnost podřízovat se ukázněně profesionálovi — a přirozeně především moderní chápání nejen divadla, ale také pracovních metod a postupů. Dlouhodobá zkušenost ukazuje, že jen v těch případech, kdy se setkají tyto skutečnosti na obou stranách, jsou výsledky kladné a potěšující. Z hlediska nás amatérů se jeví jako optimální situace, kdy profesionální režisér svým působením v souboru vychovává vhodného amatéra k tomu, aby se jednou sám mohl stát režisérem ve svém kolektivu. Tím rozhodně není popírána prospěšnost a užitečnost působení profesionálního režiséra — jde jen o to, že divadlo jako umění syntetické nepotřebuje pouze herce, ale také režiséry — a samozřejmě další tvůrce představení. Pokud nebudeme usilovat o výchovu ochotnických režisérů, kteří by dovedli sami realizovat podnětné představení, budeme v pozici netrpělivých rodičů, kteří místo toho, aby dali dětem možnost naučit se (a takové učení vždycky nějakou dobu trvá a vyžaduje trpělivé a pečlivé vedení), dělají všechno sami. A to zcela jistě není náš záměr. Zde je možno samozřejmě namítnout, že metodická zařízení státní správy školí režiséry (a další „profese“) celé soustavě kursů. Ni cse tím ovšem nemění na tom, že taková praktická „stáž“ vedle fundovaného profesionála je nesmírně účinnou a prospěšnou studijní metodou.

Oblast zájmové umělecké činnosti je u nás organizována

formou tzv. zřizovatelských vztahů. Náplň toho pojmu je známa, nemusíme jej tedy vysvětlovat. Ale domnívám se, že je nutno zabývat se jedním problémem. Nejde o to, že nemají všichni zřizovatelé stejné možnosti — to je přirozené a vždycky tomu tak bude. Ale naopak jde o to, že ne všichni zřizovatelé chápou význam amatérského divadla (resp. celé ZUČ) jako důležitého činitele v oblasti působení na lidi, v oblasti vytváření životního stylu hodného občana socialistického státu. Podle našich zkušeností je tu dosud mnoho nejasného a nedořešeného. Musím konstatovat, že ani vydání divadelního zákona a prováděcí vyhlášky MK ČSR situaci nevyřešilo. Postavení souboru je i nadále v mnoha případech dáno subjektivním názorem příslušného profesionálního pracovníka, který často nezná a nechápe specifičnost divadelní práce.

Za vyslovené škodlivé pro rozvoj amatérské aktivity po-

kládám takové případy, kdy společenská objednávka (a společenskou objednávkou je v podstatě již požadavek, aby veškerá činnost kolektivů ZUČ byla společensky prospěšná v tom nejširším slova smyslu) přesáhne meze moudrého a užitečného vedení a dá se cestou okamžitých výsledků. Mám na mysli případy, kdy má amatérský kolektiv sloužit jako pouhý materiál, kterým se manipuluje k průkazu nějakého postulátu za každou cenu. Takový postup nejen že není pro amatérské divadlo prospěšný, ten dokonce jde proti vlastnímu smyslu této dobrovolné zájmové činnosti.

Druhá část otázky zní: co dělat? Inu — poučit se z toho, co je dobré a to rozvíjet a uplatňovat. A poučit se i z toho, co škodí a tomu se vyhýbat. A pominout všechny dílčí a osobní zájmy a sloužit (nikoli posluhovat) věci, myšlence.

Dr. MILAN KYŠKA

Krásný dialog

Často mě napadá, proč vlastně jako amatér dělám divadlo. Že by to bylo z příliš velkého nadbytku energie a času, to bych neřekl. Naopak, neustále se mi zdá, že dny jsou příliš krátké a týdny moc rychle utíkají. Zužovat problém amatérských divadelníků na pouhé využití volného času je také zkrslující. Že by to byla touha předvádět se před více lidmi — to už má blízko k urážlivému posměchu. Samozřejmě, v každém herci (ale snad v každém člověku) je určitá dávka exhibicionismu, jenže to by si mohl odreagovat podstatně jednodušeji a především efektivněji (např. finančně). Vždyť konto amatérského divadelníka vykazuje až neúměrně vysokou položku ztrát. A přesto hraje, režiruje, zkouší, jezdí na zájezdy, tahá kulisy, šije kostýmy, hádá se s byrokraty, neznalci a ignoranty.

To všechno by však měla vyvážit druhá stránka onoho pomyslného konta: možnost myšlenkového dialogu jeviště a obecnosti. Nezúčastněného člověka ihned napadne, jestli by k tomu dialogu nestačilo profesionální divadlo, nebo film a televize, jestli není amatérské divadlo jistým anachronismem, který vlastním tvůrcům přináší jen těžkosti a širokou veřejnost už ani tolik nezajímá.

Nechme stranou obvyklé argumenty o nezastupitelnosti divadla, o osvětové působnosti divadla i v těch nejmenších vsích atd. Je v tom mnoho pravdy, ale amatérské divadlo má navíc ještě jedno kouzlo. Sdružuje skupinu v podstatě různorodých lidí nejprve ke konfrontaci jejich životních názorů a postojů a pak jako výsledek předkládá kolektivní výpověď určenou k nové konfrontaci s publikem. Myslím si, že přáním každého umělce, a tedy i cílem jeho práce, je co nejpravdivější výpověď o současném světě, v němž žijeme. Výpověď o tom, jací jsme lidé, v jaké společnosti vyrůstáme, co od ní čekáme a co jí sami dáváme.

Tento cíl má samozřejmě i profesionální divadlo, jenže amatér se takto realizuje vlastně dvakrát. Nejprve ve svém civilním životě (především v zaměstnání) a potom v umělecké práci. Toto zdvojení mu může dát větší bezprostřednost a snad i upřímnost. Touha po pravdivosti by měla být oním hnacím motorem, který překoná všechny zdánlivé ztráty amatéra, aby je změnil v přínosy. Na prvním místě tedy asi stojí vlastní sebevýchova amatérského divadelníka v kolektivu, která pak vyústí v další výchovný moment realizovaný při představení.

Divadlo však není jen výchovným ústavem, proto by místo mentorujících pedagogických prostředků mělo využívat především přesvědčivých myšlenek, citu a fantazie. A to je podle mého soudu důležité a hlavně aktuální. Nikdy ze mne dobrého žáka neudělal učitel, který mi nejdříve předčítal a po té mi dal desetkrát opsat školní řád. Co však má dělat divadelník, aby se nedostal do falešné

funkce špatného pedagoga? Způsob i prostředky většinou zná, nebo je alespoň tuší. Avšak použití jich, to už je komplikovanější.

Největším problémem je zřejmě dramaturgie. Kolikrát jsem vyslechl nabádání, abychom třeba hráli to, co tuhle běželo v televizi, či alespoň něco podobného. Přitom nebyla myšlena idea onoho televizního nebo filmového díla, ale především vnější kulisa. Dochází k nedorozumění v tom směru, že text za žhavě současný považujeme pouze tehdy, odehrává-li se v tovární hale, kanceláři, na stavbě, u kombajnu atd. Nezpochybnuji tato prostředí, jde mi spíše o to, co se v nich odehrává, nakolik mě to citově a myšlenkově vzrušuje. Zůstanu-li však u jediného problému, a to zda ředitel rezignuje na funkci a jeho dcera se rozejde se svým milým, pak mi to mnoho nedalo. Stejně tak mě právem nenadchne, když mě dramatická postava přesvědčuje stejnými slovy jako žurnalista v komentáři. Asi každý divadelník touží hrát nejen dramata z minulosti, ale mohou hovořit k současnosti, ale chtěl by také hrát bez nutného převleku, bez oné licence podobnosti lidí dneška a minulosti. Chtěl by hrát svou dobu, své lidi. Ale takové, aby jim věřil.

Hovoří se o metodické pomoci amatérskému divadlu. Skutečně probíhá řada školení a seminářů, ale stále chybí to, co má jako samozřejmost profesionální divadlo — dramaturg. Nejde mi o udělení informací, co vydala a chystá DILIA. V tomto směru neinformovanost amatérů má blíže k pohodlnosti. Ale jde mi o možnost přímého propojení trojice režisér se souborem — dramaturg — autor dramatického textu. Ale to asi těžko můžeme realizovat na amatérské bázi. Máme sice okresní a krajské metodiky nebo samostatné odborné referenty, ale jejich působnost převážně zůstává v rovině lepší nebo horší organizační činnosti. Vpravdě tvůrčí a metodickou práci nikdo nevykonává. Pak ale těžko můžeme vyčítat amatérskému dramaturgovi a režisérovi, že dává přednost třeba klasice, nebo že pouze upravuje existující (ne vždy zcela kvalitní) dramatické texty, případně píše sám adaptace jiných literárních děl. Amatérský dramaturg přece jen pracuje v omezeném prostoru a málokterý dramatik by si mohl dovolit nepřilíhnutí efektivní spolupráci na jednom textu s jedním souborem. Zde chybí mezičlánek, který by fundovaně mohl připravovat materiál pro amatérské soubory.

Jde mi o to, abych jako amatérský divadelník nebyl nucen svému publiku předřikávat z jeviště onen „školní řád“, protože dramatické texty, které by možnostem mého souboru vyhovovaly, mívají bohužel často blíž k mentorujícímu traktátu než k opravdovému dramatu. Je-li snahou amatéra pravdivě a přesvědčivě promluvit k divákům, měl by mít oporu v pravdivém, ideově a umělecky silném díle. Pak je větší naděje, že zazní onen krásný dialog, ovlivňující nejen tvůrce inscenace, ale také její vnímatele. Upřímnost a přesvědčivost je největší devízou divadla. A domnívám se, že pro amatérské divadlo to platí stejně jako pro všechny oblasti umění a vůbec veškerou lidskou práci.

RUDOLF FELZMANN

Široké možnosti působení

Přijeli jsme ve čtyři hodiny ráno ze zájezdového představení domů, pak jsme se hodinu dřeli s kulisami a pak po špičkách, jak z flámu, jsme se plížili domů. Manželka se stejně probudila a stejně jsem se dověděl o svém vesměs nesmyslném komediantství. Při pomýšlení, že za hodinu vstávám do práce, jsem jí dával za pravdu a sliboval jsem si, že s tím divadlem opravdu skončím. Bez tak mi v práci doporučují, abych se nějak zapojil do veřejného života a přijal menší funkci.

Dva dny nato jsem ve výboru našeho divadla odhlasoval novou inscenaci, na které začneme příští týden pracovat pěkně zostra — čtyřikrát týdně, protože premiérou chceme překvapit naše město v květnových dnech...

Taková je často skutečnost z pohledu herce, režiséra či jiného člena amatérského divadelního souboru. Netřeba cokoliv dodávat. Na téma — „čím je mi divadlo“ — toho bylo

Jedinečná příležitost

O společenské roli amatérského divadla dnes toho už bylo napsáno na pořádnou knihu. Názory se lišily podle toho, jaké bylo „dnes“. Pro jedny se stávalo přežitkem, pro druhé mělo funkci laického širitele divadelního umění, třetí jeho význam ve struktuře života a umění přeceňovali... Jaké je tedy dnešní „dnes“?

Nechci být slepým zastáncem divadla, které v současnosti žije vedle televize, filmu, rozhlasu, ale i diskoték, fotbalu a dálkových pochodů. Divadlo ustoupilo z výsluní denní potřeby „obecného“ občana. Ale domnívám se, že uvnitř, v podvědomí, divadlo stále zůstává jako jedinečná příležitost, spojující lidské vědomí. Hlad po divadle roste ve chvíli, kdy při setkání s ním dochází k souzvuku přesvědčivosti, pravdivosti, současnosti — a klesá, když nějakou dírkou z té spojené nádoby divadelního člověčenství utíká kapalina života. To platí pro profesionální i amatérské divadlo. A proto, zvláště dnes, nelze určit nějakou svébytnost amatérského divadla, vyhraněně specifickou a zvláštní. Amatéři nedělají divadlo jen tak pro sebe, ani nemohou být výraznými nositeli divadelnosti — i když jednu šanci přece mají.

Nový divadelní zákon vychází z jednoty divadelní kultury. A ta je, u nás vždy byla a přes mnohá úskali, pády a vzestupy vždy bude dvojitá — profesionální i amatérská. Navzájem se ovlivňující, spojená i rozchodná. Odpovídat na otázku, co bylo dřív, zda profesionál či amatér je stejně jako v tom případě o vejci a slepici. A to do této úvahy nepatří. Divadlo je umění lidové v pravé podstatě tohoto významu. Existence našeho divadla nikdy jinou alternativu neměla. Otázky tradic a vývoje amatérského divadla v celé šíři společenského zařazení však nechme historikům — i když si myslím, že právě od nich bychom se dověděli

napsáno již dost. Dost slov však padlo i při nejrůznějších schůzích, poradách či konferencích o významu veškeré zájmové umělecké činnosti. A přesto zaznamenáváme tolik rozdílných přístupů k amatérům ze stran jednotlivých zřizovatelů i dalších řídicích či metodických orgánů.

A já jsem přesvědčen, že rozdílnost v přístupu k zájmové umělecké činnosti spočívá v rozdílném důrazu kladeném na celou ideologickou práci v jednotlivých kulturních zařízeních, obcích, městech či okresech. Tam, kde je chápána nutnost skutečně komplexního, trvalého, systematického a ofenzivního ideologického působení, tam nemohou zapomenout na nesmírný význam živého slova, na schopnost respektování místních zvláštností, na cenu kolektivního života ve volném čase (vždyť na principu kolektivismu stavíme socialismus), na široké možnosti ideově výchovného působení amatérského divadla.

A já znám okres, kde právě končící pětiletka byla ve znamení kultury, kde byly pro potřeby zájmové umělecké činnosti vytvořeny mimořádné materiální podmínky, kde se neobejde jediné významné politické či státní výročí bez amatérského divadla, kde při premiérách jsou první řady zaplněny čelnými představiteli politického a veřejného života a kde o společenské úloze amatérského divadla není třeba diskutovat.

Ačkoliv — pardon! I v tomto okrese jsem zrovna nedávno slyšel z úst jednoho podnikového ředitele, že letos obnoví smlouvu se sdruženým klubem ROH o finančním příspěvku, neboť „... když naši zaměstnanci chtějí kulturu, tak jedeme do Prahy...“ Naštěstí je to ale hlas opravdu ojedinelý.

VLADIMÍR HETFLEJŠ

mnohé o současném smyslu amatérského divadla. Museli bychom však až ke kořenům divadelnosti, i ke komedii dell'arte, k alžbětincům, i k českému lidovému divadlu, i k filozofickým kategoriím vztahů člověk — herec a člověk — divák.

To, že amatérské divadlo má význam esteticko výchovné, seberealizační, kompenzační, integrační a možná ještě dalších funkcí, nemá smysl znovu opakovat. Zajímavější jsou cíle, ke kterým amatéři směřují. Proč vlastně dnes divadlo dělají?

Velké procento z těch asi dvou tisíc souborů v Čechách stále do jisté míry žije z minulých i soudobých ohlasů profesionálního divadla, respektive „konzervuje“ přežitky profesionálního divadla“, řečeno kdysi napsanými slovy Jiřího Beneše. Nespolehají na vlastní fantazii, snaží se pouze vyrovnávat krok s pracovními postupy profidivadla, zbytečně se zatěžují technickými problémy inscenace, které jim pak přerůstají přes hlavu, a na druhé straně se spokojují s pasivní reprodukcí autorova textu. Odehrají „příběh“, sklídí potlesk za odvalu, s jakou předstoupili před diváka, v horším případě jsou navíc v zajetí uspokojení, že tohle je to pravé, „domácí“ amatérské divadlo. Na druhé straně jsou v tomto procesu i takové soubory, které se snaží bariéry tradice prorazit, ale i přes „netradiční“ prostředky nedojdou kýženého cíle, který snad tuší, leč v zajetí formálních prostředků rozdrobí smysl inscenace.

Nechci dělat hranice mezi tradičním a netradičním, i když u nás má tato otázka zvláštní význam jak historický, tak i pro budoucnost amatérského divadla. Mezi oběma skupinami je řada souborů, které se perou s tím, co divadlo dělá divadlem. Se sdělností, sdělitelností, jedinečností divadelního výrazu a jeho účinku na diváka. Je jich tím víc, čím víc režisérů a herců se zamýšlí nejen nad autorem, ale také nad sebou samým. Čím víc si uvědomují, že divadlo je hra.

A tady je, myslím, právě ta šance amatérského divadla. Ve hře samé, v hravosti, spontánnosti výrazových prostředků, kterými herec — amatér do hry vstupuje. Mám na mysli akci, aktivitu — a autentičnost. Za ní jde třeba současné moderní divadlo jako za pramenem živé vody. A u amatérského divadla se sama nabízí. Její kořeny přece

nalézáme právě v lidovém divadle, v lidovém nepředstíraném herectví, které přes různorodost žánrů přinášelo především osobitou formu mezilidské komunikace. A o tu by mělo jít současnému amatérskému divadlu.

V souboru, ve kterém pracuji, jsem měl možnost tuto tendenci poznat. Vedle herců s prokazatelným komediálním talentem, který však za jistých okolností může překrývat i jejich vlastní tvář, jsou v něm lidé, v tradičním souboru by řekli — s menší šancí. Ale oni nemají o nic menší chuť vstoupit do hry, být aktivní, spolupracovat. A pokud soubor bezpečně uchopí téma hry, či jestli se k němu třeba těžce a úporně probouje, pak jsou rovněž živými buňkami tkáně hry, představení, v němž bez ohledu na „klasické“ herecké kvality zaujmou pravdivostí, upřímností svého jednání v rámci kolektivního výkladu inscenace.

Jistě, snažíme se v našem amatérském divadle rozvíjet osobnost režiséra i herce, čerpat ze všeho pozitivního, co divadlo jako umění má ve svém arzenálu. Ale to vůbec nevyklučuje možnost, aby amatérský herec, který je nositelem

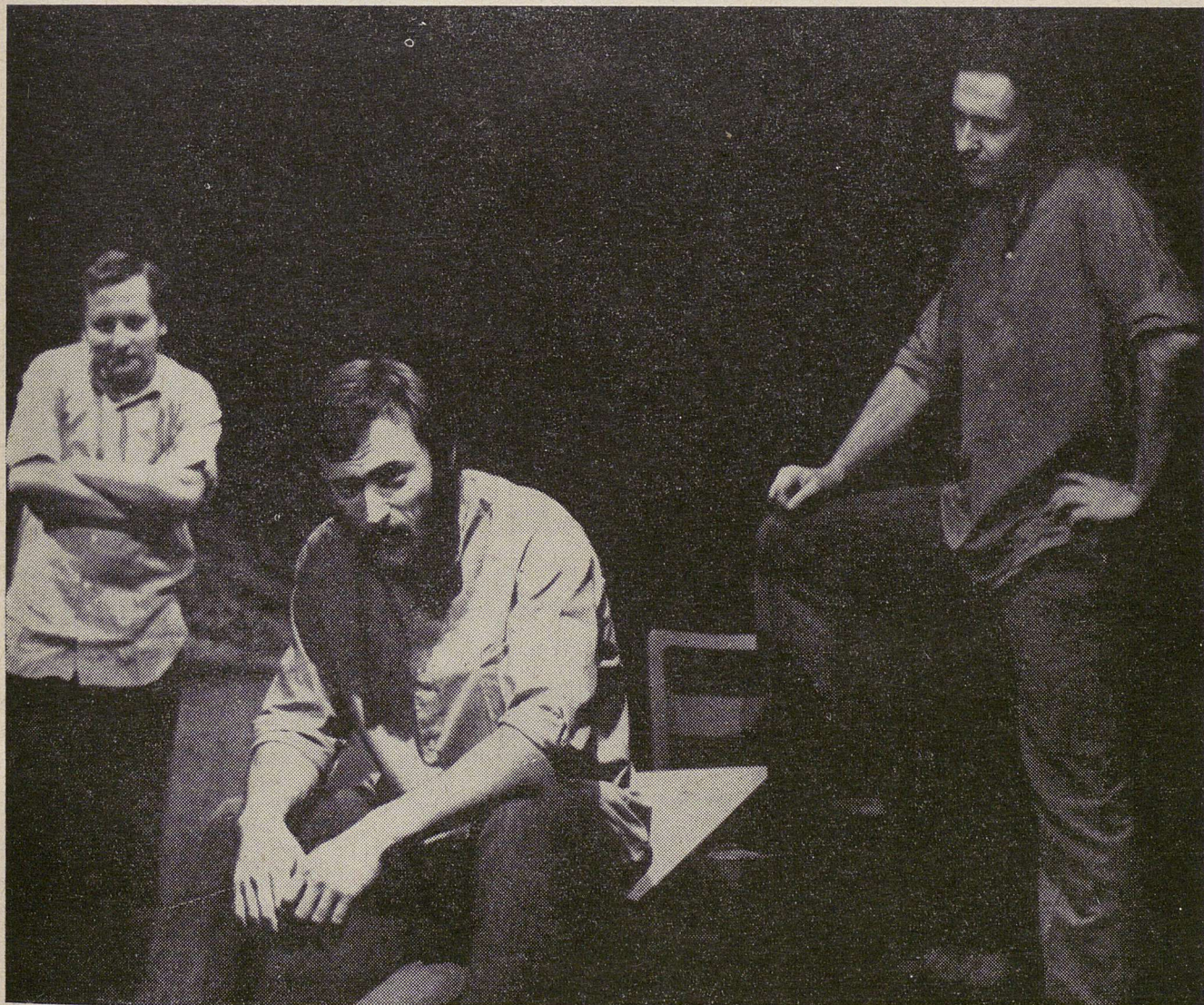
kontaktů s divákem, nebyl sám sebou. A to nemá nic společného s diletantstvím. Protože pravá hra, respektive skutečnost hry, je produktem fantazie. O rozvoj fantazie by mělo našemu amatérskému divadlu jít. Rozvíjení jakékoliv hry ji potřebuje. Ať se hraje na jevišti, či na fotbalovém hřišti, řečeno s klasikem.

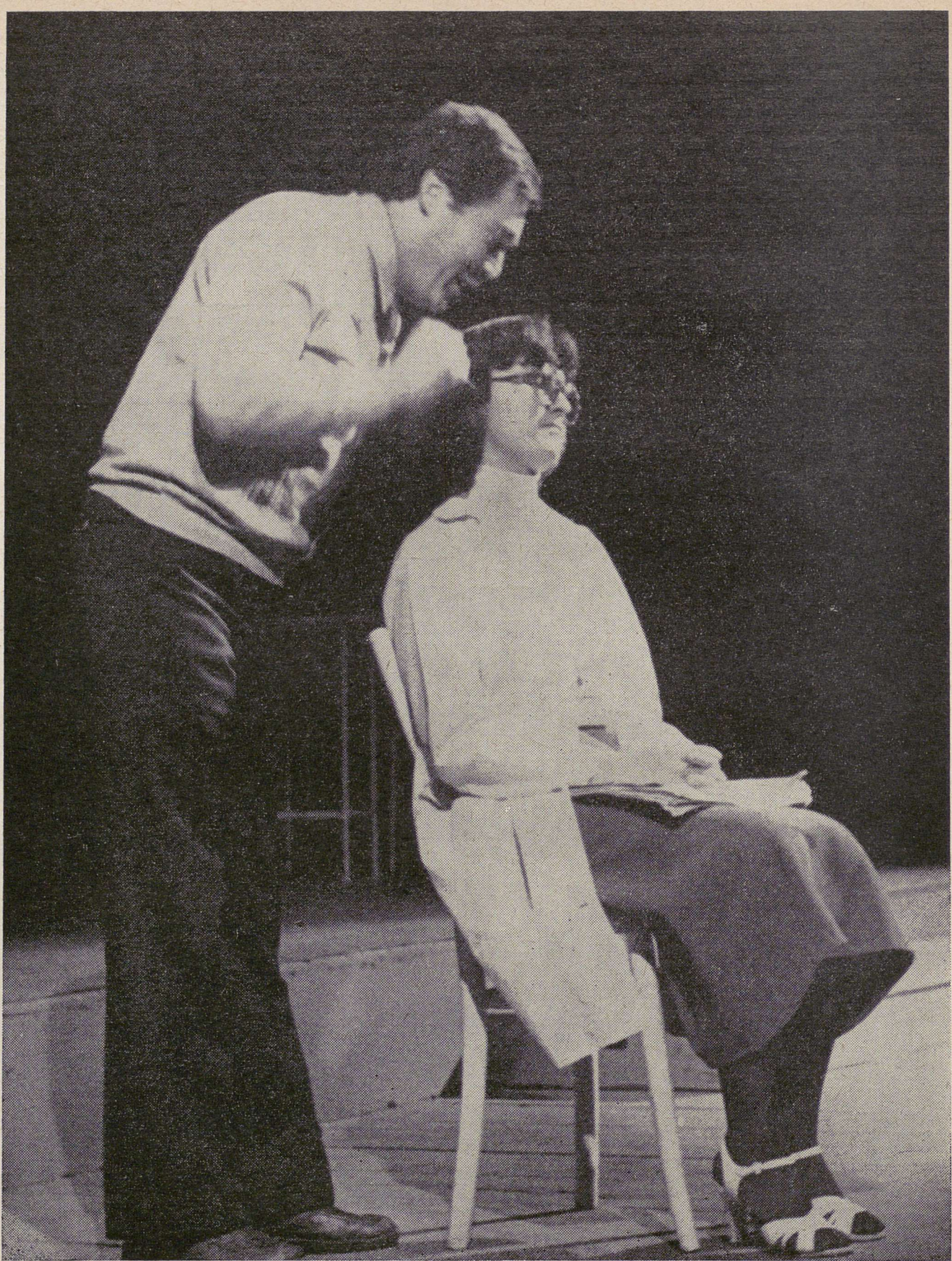
Schopnost komunikovat s divákem, otevírat nové, zajímavé pohledy na svět prostřednictvím pravdivého, současného lidového herectví (které, probůh, nemá nic společného s folklórem), schopnost hrát si a vtáhnout do hry diváka, bez oficiality, bez akademismu, ale prostě, tak jako kdysi na návších, v šencích nebo i v kuchyni — tato schopnost by měla být nejen smyslem současného amatérského divadla, ale měla by být i jeho perspektivou.

ALEXANDR GREGAR

ANKETA

MALE DIVADLO ZK ROH ÚSTÍ NAD LABEM — A. JAKUBOVSKIJ: OKO ANTIKRISTOVO. FOTO A. ČEJCHAN





JEŠTĚ JEDNOU DIVADELNÍ MOSKVA

Požadavky na to, aby současná tvorba tvořila podstatnou část repertoáru divadel, vedou v SSSR k cílevědomé podpoře mladých dramatiků. Nejsou to však zdaleka pouze hmotné stimuly, co způsobuje rozvoj současné tematiky v dílech nových generací. Literární soutěže a semináře jsou otevřeny všem. Jedním z hlavních prostředků jsou studia dramatiků, jež vedou známí autoři jako Arbutov, Dvoreckij, Šatrov, Korostyl'ov. Takovými studii prošli všichni leningradští neprofesionální mladí dramatici. Ve studiu si začínající tvůrci navzájem čtou a hodnotí své pokusy, a pak přijde zkouška praxí: herci leningradských divadel jim úryvky na čtené zkoušce předvedou. Takové provedení dovede odhalit slabiny díla. Ve studiích dramatiků tak získávají první cenné zkušenosti sedmnáctiletí, dvacetiletí mládenci. V letošním roce má být otevřena laboratoř historicko-revolučních her při MCHAT, kterou má vést Šatrov, autor zajímavé scénické montáže o Leninovi *Modří koně na červené trávě*. Tuto hru uvádí s velkým úspěchem moskevské Divadlo Leninského Komsomolu a vyšla kompletně na deskách. Její hlavní přitažlivost spočívá v nezakryté divadelnosti, v tom, že představitel Lenina není nalíčen podle svého vzoru a nekopíruje Leninova gesta a postoje, nýbrž tlumočí jeho myšlenky. Hraje se i v uličce mezi diváky, představení je plné hudby, nápadů, podává historické události mladým lidem blízkou formou.

A přece najdete v repertoáru moskevských divadel, lépe řečeno i jednoho jediného, hry současné tak rozdílných

kvalit, jako jsou Maljaginovo UFO a Vetemaaův Pomník. První z nich je podle mne silně přeceněna. V podstatě jde o rozvedení zprávy z černé kroniky, že kohosi ztlouklí chuligáni v restauraci. Hra je velmi diskutována, má i své zastánce.

Přináší neutěšený obraz krize mezilidských vztahů, rozchod, amorálnost, jež dovolí hlavnímu hrdinovi (vlastně antihrdinovi), aby dívku, o níž už nemá zájem, přenechal za určité výhody svému nadřazenému po jednom večíрку. Je svědkem následků rozvodu a nakonec je ztlučen výrostky, najatými číšníkem.

Tematika hry má zřejmě působit svou syrovou realitou, ale výsledek je nesmírně zdoluhavý a nudný (asi proto se inscenace hraje bez přestávky). Diváci pak s úlevou zatleskají tomu jedinému, co vnese do hry trochu života — opilým extempore a tanci dívky Leny, již s komediální bravurou a erotickou přitažlivostí hraje M. M. Nějolová (ta před časem byla půvabnou Violou i Sebastianem v Shakespearově *Večeru tříkrálovém*, a v současnosti hraje dramatickou markýzu Cibbo v Mussetově *Lorenzacciu*, o němž jsem už v AS psal).

Naproti tomu Vetemaaův zdramatizovaný Pomník je hra atraktivní obsahem i formou. Vzpomínky hlavního hrdiny architekta Svena Voore (K. Rajkin) u magneto fonu se střídají s rozehrávaným epizod s partnery, na způsob Marceauova *Vajíčka*.

Spojíme-li skvělý výkon K. Rajkina a ostatních, je příběh o ctižádostivém, méně talentovaném výtvarníkovi, který zneužije svého postavení, aby se zbavil nadanějšího kolegy a posleze mu intrikou znemožnil členství ve Svazu výtvarníků, poutavý od začátku do konce. To, jak Sven Voore myslí, komentuje děj, vystupuje nebo vstupuje do něj, má v sobě zajímavost a zároveň atakuje diváka přímým oslovením. Je tu také amorálnost, ale spojená s vtipem, inteligencí a přitažlivostí shakespeareovských ničemů — a přece jde o typ velmi skutečný a známý. Domnívám se, že divák přijímá Pomník (soudě podle reakcí) aktivněji než UFO také proto, že v UFO jsou negativní vlastnosti postiženy náhodou, v Pomníku je soudí svědomí.

JAROMÍR KAZDA

Vzácná návštěva

Na loňském ročníku přehlídky ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách získal cenu ÚV SČSP pro nejúspěšnější soubor — putovní pohár A. P. Čechova — brněnský kolektiv Svatoboj DK ROH n. p. Zbrojovka s inscenací satirického textu V. Krasnogorova *Tak kdo kčertu odejde* (režie P. Dufek j. h.) a zároveň obdržel také cenu diváka; herecký výkon D. Kudláčka byl pak odměněn cenou KV SČSP v Hradci Králové.

U příležitosti nedávné premiéry své další novinky — sondy do zplanělých manželských vztahů *Kde zimostráz nekvete* — v Satirickém divadle Večerní Brno navštívil tento sympatický Leningraďan na pozvání svých přátel, rusisty prof. dr. Miroslava Mikuláška a jeho ženy dr. Jarmily Mikuláškové, překladatelky této druhé „směšné a zároveň smutné komedie“, Brno (obě jeho hry byly tu uvedeny ve světové premiéře). Zhlédl zde několik divadel-

ních inscenací, prohlédl si řadu památných míst, sešel se s představiteli jihomoravské kultury, besedoval na zdejší filozofické fakultě UJEP a v nesposlední řadě byl přítomen představení své hry ve Svatoboji, uspořádanému na jeho počest.

Po představení sešel se Krasnogorov, šestačtyřicetiletý inženýr chemie, doktor věd a autor téměř padesáti studií a dvou odborných knih, s amatérskými inscenátory své hry. Srdečná beseda se dotkla mnoha otázek: autorovy cesty k divadlu (debutoval fantastickou povídkou a během čtyř let napsal pět celovečerních veseloher a tři aktovky), spojení exaktní vědecké práce s literární a dramatickou tvorbou (Krasnogorov zatím míní vytrvat na obou „frontách“ — intenzivně se zabývá jak chemickým rozbořením slinovce jakožto perspektivního zdroje nafty, tak studiem techniky dramatické skladby u Shakespeara) a místa satiry v umění Sovětského svazu (dominuje hlavně na oblibných estrádách). Co se týká plánu do budoucna — Krasnogorova přitahuje

groteska se sklonem k absurditě, dokončuje hru *Každý má svou hvězdu* a hodlá zůstat věrný leningradskému Divadlu dramatu a komedie (kde debutoval veselohrou *Opravdový muž*, reprizovanou tu už třístokrát). A co se týká jeho dojmů z návštěvy Československa, ocenil hlavně experimentální úsilí několika našich souborů. Vyjádřil přirozeně názor také na obě premiéry svých her. U Večerního Brna vyzvedl její inscenační spád a spontánní komediální účín. U představení Svatoboje, kde byl text výrazně proškrtán, si všimnul, že se režie neomezovala na vystižení ruské atmosféry, nýbrž usilovala o to najít v kritice nedobrých mezilidských a pracovních vztahů obecnější společenskou platnost také pro české prostředí...

Setkání se sovětským dramatikem bylo pro kolektiv brněnského Svatoboje nejen autentickým poznáním problémů současného sovětského divadelnictví, ale také vítaným povzbuzením do další práce na poli objevování angažovaného politického dramatu dneška.

VÍT ZÁVODSKÝ

VI. PO HRONOVĚ 1980

ZÁPAS O DIVÁKA

Co vlastně prožívá dnes naše divadlo – profesionální i amatérské? Diváckou konjunkturu nebo krizi?

Netroufám si na tuto otázku odpovědět jednoznačně. Viděl jsem a zažil hlediště naplněná až k prasknutí; představení, na něž je beznadějně vyprodáno daleko dopředu. A stejně tak jsem viděl a zažil hlediště zející prázdnotou, v nichž se krčil ustrašeně malý hlouček diváků. A představení, která od počátku své existence prostě nenašla své obecenstvo. A tak bych mohl pokračovat v těchto protikladech, jež svědčí pro krizi i pro konjunkturu, vlastně celý tento článek. Ale o to mi skutečně nejde. Víím – jako to ostatně vííme všichni – že proces zpřístupnění kulturních hodnot všem vrstvám naší společnosti – myslím tím co do možnosti uspokojovat kulturní potřeby podle vlastních zájmů a vlastního vkusu – je skutečně enormní.

Nabídka každého večera a každého dne je ohromná. Takže by bylo bludem spoléhat na to, že divadlo si v této nabídce získá jaksi automaticky své postavení. Ostatně, není na tom tak nejhůře. Nedávno jsem četl zprávu o analýze současného stavu a vývojových tendencích kulturních potřeb v ČSSR, kde divadlo zaujímá na žebříčku zájmu páté místo. Návštěvu divadla považuje 29,8 % našeho obyvatelstva za prvotní kulturní potřebu. Není to málo – ani mnoho. Můžeme s tímto číslem být jakž takž spokojeni, jiní jsou na tom hůř – například milovníci vážné hudby, jejíž poslech je na posledním místě. Ale i nespokojeni, neboť stačí nepatrný pokles a budeme mluvit o divácké krizi. Zase další protiklad, který svědčí o tom, že se vztahem obecenstva k divadlu to vůbec není jednoduché. A že se divadlo musí o svého diváka prát, zápasit o jeho přízeň, zájem, vztah.

Tenhle zápas vyžaduje především jednu základní kvalitu – schopnost diváka zasáhnout na citlivém místě jeho myšlenek, citů, postojů k lidem, ke společnosti, ke světu. Prostě: divadlo musí být svým obsahem i svou formou vzrušivé, provokující, nenahraditelné. A tohle všechno lze dosáhnout jen a jen uměleckým obrazem jednání člověka, v němž se uzavírá obecná i jedinečná výpověď o našem současníku. Tedy o nás všech. Chcete-li zcela prakticky: rozhodující je to, co sdělí herec vytvářející dramatickou postavu.

Jsem hluboce přesvědčen o tom, že zápas divadla o diváka je ve vlastním tvůrčím procesu soustředěn a zaklet do jediného těžiště, jímž je tvorba dramatické postavy – a tedy v poslední fázi tvorba herecká, již divadlo oslovuje přímo a bezprostředně hlediště. Samozřejmě: k tvorbě dramatické postavy přispívá svou nezastupitelnou částí dramatický text stejně jako režisér. O dramatickém textu snad už příliš hovořit nemusím, jeho podíl je jasný; čím více současných témat a čím lepší dramatická situace dramatu, která nutí k jednání, tím větší předpoklad pro skutečně současnou dramatickou postavu, která se jako výrazný a významový jev definitivně zhmotní skrze herce na jevišti. Režisérův podíl začíná tam, kde pro tuto dramatickou postavu vyhledává motivace jednání, kde v dramaturgicko-režijní koncepci nachází ona

témata, jejichž hodnota se dotýká svým společenským smyslem všech. A tuto svou činnost musí bezprostředně protáhnout, prodloužit až na jeviště.

Dostal jsem se po dobu své práce v amatérském divadle do styku s dosti amatérskými režiséry. S některými i v čase zkoušek, v čase procesu vytváření inscenace. Víím, že drtivá většina z nich umí najít individuální – především psychologické – příčiny jednání postav a odkrýt v nich jisté obecné společenské jádro. Což znamená prakticky, že na jevišti – v dobrých amatérských inscenacích – vzniká logická pravděpodobnost celku jednotlivých situací, dramatických akcí, z nichž potom rostou fabule, děj. Ale málokdo – ba téměř nikdo – z nich si neuvědomuje, že toto je první stupeň režijní práce při realizaci dramatické postavy na jevišti. Ze z této logické pravděpodobnosti musí vzejít ještě cosi dalšího. Že – jak říká S. M. Ejzenštejn – „existuje ještě jakýsi plán a tento plán se bezprostředně reálnými životními podmínkami nevyčerpává a neurčuje“.

Na 50. Jiráskově Hronově hrálo Malé divadlo z Ústí nad Labem svou inscenaci dramatu G. Preissové Její pastorkyňa. Všichni jsme se shodli, že toto představení patřilo k vrcholům loňského Hronova. Ale proč? Jistě: dramaturgicko-režijní výklad obrátil – jak už to napsala v AS 12/1980 J. Černíková – pozornost na Kostelníčku jako na typ člověka, který „koná pro sebe, pro svou pověst, pro svou hrdost, pro svou sobeckou nadřazenost“. Tedy: v této individuální motivaci jednání Kostelníčky bylo nalezeno obecné společenské téma, jehož současnost je nesporná. Vysouvá do popředí otázku mravnosti cíle a prostředků, etiky vztahů jednotlivce a kolektivu. Tomu sloužila i dramaturgická úprava, která odstranila všechny zbytečné podrobnosti a soustředila se na jediný mocný tah jednání ústřední dramatické postavy od prvního okamžiku až do konce. R. Felzmann – režisér i dramaturg inscenace – tak vytvořil možnosti pro dramatickou postavu až antické velikosti a neúprosnosti v jejím směřování k naplnění vlastního osudu.

Pro tuto koncepci našel Felzmann představitelku v Evě Čejchanové. Jestliže jsem kdy vedl jakýsi vnitřní spor s Felzmannovým pojetím divadla – a tuším, že jsem ho už také někdy na stránkách tohoto časopisu zveřejnil, byl jen letmo – potom mi šlo o jeho totalitu. Či jinak: o jeho psychofyzickou bohatost a spontánnost. Felzmann nesporně jako režisér vychází v práci s hercem od slova. Slovní jednání je to, čem staví svou koncepci herecké práce. To dává herci na jedné straně řád, ukázněuje jej – ale na straně druhé také svazuje. V ústecké inscenaci Peer Gynta jsem tohle cítil nejsilněji, v ní se slovo dramatického textu stalo alfou i omegou, herec ani ostatní složky jeviště je nepřekročily. Ne tak v Její pastorkyňa. Dialog každé hry kritického realismu – kam hra Preissové patří – má v sobě vždycky košatou zálibu životních reálií, faktů. A setkání s hercem, který tato fakta dovede soustředit do jediné linie, naopak vytváří zvláštní napětí mezi autenticitou zobrazení jisté skutečnosti a sdělením tématu. Přesně se to podařilo Evě Čejchanové. Její Kostelníčka byla pevně zaklesnuta do sociální i časové reality jiho-moravské vesnice z konce minulého století a přesto každým slovem, každým akcentem šla za oním tématem pýchy a sobectví vlastních zájmů, které se nezastaví ani před zločinem.

Jenže toto téma prací s prostorem a v prostoru budoval i režisér. Jeviště bylo skoro prázdné, minimum rekvizit i nábytku, vzadu velice neutrální plocha. Otevřela se tak možnost umístění herců v prostoru, jež dovolovalo maximální distanci. A tak držel Felzmann Kostelníčku Buryjovku v trvalém odstupu od ostatních. Stála tu obyčejná venkovská ženská – ale

zároveň dramatická postava, jejíž existence v prostoru jevíšně trvala a stále vypovídala o onom společenském jádru, současném jádru, tématu. Herec svým jedním přesně přinášel význam společenských i osobních příčin tohoto jednání této dramatické postavy – ale zároveň režisér jeho vedením v prostoru přesahoval zobrazení tohoto jednání jako jednání jenom pravděpodobného v reálném životě. Odkrýval divadelní prostředky dnešní obecný smysl situací, vytvářel přes živého člověka v umělém prostředí divadla (jeviště) umělecký obraz, který je vlastní právě jen divadlu.

Stúdio Ludus z Bratislavy se na jubilejním loňském Hrovnově představilo inscenací Brechtovy Maloměstákovy svatby. V. Štefko o něm napsal, že „prostředky jakési etudy o životě se mu podařilo sdělit své protiměstácké stanovisko a kritický vztah k prvkům tzv. konzumního způsobu života“ (Javisko 11/1980). Jistě, základní metoda práce prozrazovala neklamně, že jde o metodu výchovy mladých lidí, o rozvoj jejich autentické tvořivosti. Ale zase: způsob umístění herců v ne-tradičním prostoru arény, jejich stálý kontakt s divákem, který začínal už vstupem do hlediště, kdy herci jako by zvali na svatbu, učinil z těchto etud cosi víc. Nešlo o pravděpodobnosti životního stylu dnešního maloměstáka, o životní realitu, v níž se pohybuje a žijí. Šlo o divadelní jednání, o dramatické postavy, které v sobě neustále spojovaly přesnou individuální a společenskou faktografii zobrazení se sdělením tématu, které v prostoru divadla nacházelo modelovou

podobu. Zase vznikl umělecký obraz jako výsledek konfrontace živého herce s umělostí divadelního prostoru.

A tady jsme u jádra problému. Ejzenštein to shrnul lapidárně: „Mizanscéna musí sloužit jako grafické zobecnění toho, co je obsahem jednání, . . . projevuje se jedinečné reálné jednání dané skupiny lidí v podmínkách dané dramatické situace a současně tytéž vztahy dovedené k nejobecnější podobě.“ Pokusil jsem se ukázat především na příkladu Felzmannovy režie Její pastorkyně, kudy šla jeho cesta od dramaturgicko-režijní koncepce k realizaci dramatické postavy jako spojení živého člověka (herce) s ostatními komponenty jeviště, jež bytí této postavy dávají možnosti existovat zároveň jako nositel širokých společenských významů. A tak umožňují také vznik uměleckého obrazu na principech ryze divadelních.

Tady – po mém soudu – začíná vzrušivost divadla pro diváka. Tady se protíná tvořivost všech, kdo vytvářejí inscenaci jako tvořivost, která se nemůže projevit jinak než divadlem. Tady nalézá autenticita herce, jeho osobní téma a postoj k životu pevnou základnu skutečné kolektivity, jež je předána divákovi jako celistvá idea představení.

A tady je také cíl, k němuž zřejmě nutně musí dospět amatérské české divadlo osmdesátých let. To je ona kvalita, která mu zaručí další vzestup i možnost odrážet a měnit naši skutečnost. A adresovat divákovi výzvy, které ho strhnou, učiní pro něho divadlo zajímavým.

JAN CISAŘ

CHVÁLA FANTAZIE

Když se ptali znamenitého herce, odchovance MCHATU a člena Vachtangovova studia, Michala Čechova, co pokládá v herectví za nejdůležitější, odpověděl: Fantazii.

Fantazie je opravdu základní tvůrčí fenomén, a nejen v divadle. Umělec přece skutečnost jen pasivně nezrcadlí, nýbrž ji zároveň stylizuje a typizuje, vnáší do ní svou vlastní výpověď o světě a o životě. Kdyby tomu tak nebylo, mohl by být nejlepším hercem kterýkoliv imitátor, ale my víme, že většinou ten, kdo umí dobře napodobovat, nebývá zároveň herecky zajímavou, svébytnou osobností.

Je to marné, chce-li se dítě věnovat divadelní práci, zprvu v Lidové škole umění, musí už od začátku vyjít ze své vlastní hravosti. Ono magické „jako“ („Ty budeš jako prodavač a já jako budu u tebe nakupovat“) je nejpřístupnější podstatou herecké proměny. Nedokážu-li si představit imaginární podněty a situace, nikdy se nemohu stát hercem. Dokonce i mechanismus prožitku závisí na schopnosti konfrontovat danou dramatickou situaci, v níž se postava nachází, s vlastními pocity a zážitky. Můžeme si pro to uvést několik dokladů.

Marie Hübnerová, jak uvádí Olga Scheinpflugová v Českém románě, dovedla svou žačku k požadovaným slzám tím, že jí zcela vážně a tvrdě oznámila (třebaže „jako“) smrt blízkého člověka. Jana Břejchová zase prozradila na otázku, jak to, že umí tak přesvědčivě plakat, že si, potřebuje-li pláč, vybaví, jak jí kdysi rodiče nekoupili panenku, po které velice toužila. Samozřejmě, že jsou herci,

kteří jsou senzitivnější a nepotřebují takovou vzpomínku, a jiní, kteří si pomáhají vypořádáním fyzické bolesti (třeba Olivier, mrzačící si před Richardem III. ruku). A jsou i takoví, kteří nejsou prožitku na scéně schopni a pouze ho reprodukuji – mluví se o herectví představování.

Po pravdě řečeno však musíme uznat, že to, co diváka v dnešní pře-technizované době na divadle zajímá a co také zakládá přednost živého divadla vůči filmu nebo televizi, je onen bezprostřední kontakt. Vidíme, že herec pláče nebo se směje, jak se chvěje, jak se mu zlomí hlas. Mezi scénou a divákem probíhá jakési elektrické jiskření. A jsou herci, kteří dokáží vyvolat silné vzrušení už tím, že vejdou, nebo třeba jen mlčky stojí. Taková dokáže být sugestivita hereckého výkonu.

Fantazie se však skládá také z pohotovosti, ze schopnosti reagovat na nečekaný impuls. Proto se herci cvičí nejčastěji také v improvizovaných etudách. (Tradují se např. etudy Ladislava Peška jako „Udělejte mouchu v láhvi!“ nebo „zrcadlo“, kdy adept musel rychle zrcadlově reagovat na Peškovu hereckou inspiraci. Podobných etud užíval pro výkon operních zpěváků režisér Pujman: hrál na klavír, měnil nálady a zasahoval slovními pokyny do mimické akce žáka).

Fantazie sama ovšem ještě nestačí. Herec se učí základům svého řemesla: mimice, scénickému pohybu, jevištní řeči či zpěvu. Nemá-li však fantazii, zůstane pouhým řemeslníkem. Měl pravdu Charlie Chaplin i Fjodor Šaljapin, když tvrdili, že hercem se nelze

naučit. A měl pravdu i Shakespeare, když napsal ve svém Hamletovi, že herců je proto třeba si vážit.

Opravdový herec musí znát svou dobu a být její součástí. Není nic smutnějšího, než když mladý herec nedovede říci, proč hraje (nemyslím nějaké vzletné fráze, ale skutečnost, že je mu třeba hrát, realizovat se, tvořit). Honorář je pro herce pouze (nebo by aspoň měl být) společenským oceněním jeho práce, ale ne její příčinou. Komu není divadlo smyslem života, neměl by je raději dělat. Dokáže-li se bez divadla obejít, pak zřejmě není jeho posláním.

Láska k divadlu však zároveň nastoluje otázku etiky, o níž mluví též Daňkova úspěšná hra Válka vypukne po přestávce. Už Goethe ve Vilému Meisterovi zmínil tento problém: „Každý lidský zločin odpustím herci, žádný hercův zločin neodpustím člověku.“ Je to však správné? Opravňovali herce za protektorátu ke kolaboraci to, že si nemohli, jako jiní umělci, svobodně potají tvořit doma? Víme, že odstavený herec těžko hledá ztracená léta a někdy se nemůže už vrátit vůbec. Ale má právo chtít hrát za jakoukoliv cenu? I za cenu udávání nebo šlapání po těch, kdo se nemohou bránit? Tak se ptá Daňkova hra a s ní i diváci. A víme z dějin našeho divadla, že nikdo z těch, kdo se za války zpronevřil své zemi, nezástal nepotrestán s poukazem na to, že přece chtěl „jen“ hrát. Člověk na scéně se nemůže trvale schovat za své postavy. Ublíží-li, nemá už fantazii dítěte. Může zaujmout, odejde ale zapomenut.

J. KAZDA

O sovětském divadle tradičně i jinak 4.

KAREL MARTINEK

Prudké tempo industrializace podminěné nejen záměry prvních pětiletok, ale také konkretizujícím se nebezpečím fašistického vpádu, ohrožením socialistického státu ze strany hitlerovského Německa, neslo s sebou jisté okouzlení hukotem strojů, hlukem a halasem výrobních hal, ohňostrojem jisker při sváření, gigantickými rozměry lisů a bucharů. Výrobní hra vystačovala s několika dílčími problémy a líčila většinou zrod vynálezu, objevu, technické novinky, kterou jedni podporovali a druzí odmítali. Uplatnění bránila špatná organizace práce, malé uvědomění pracujících, intrikánské zásahy skrytých nepřátel, byrokratismus vedení, apolitičnost technických odborníků a jejich nedůvěra v tvořivé náměty zlepšovatelů. Horoucnost kontrastovala s nepochopením a lhostejností, obětavá pracovní činnost s neodpovědností, lajdáctvím, opilstvím. Ve středu pozornosti zůstával výrobní proces a jeho konečný výsledek — stroj, vynález, organizace výroby, k níž postavy hledaly poměrně snadnou a průhlednou cestu. Novost podobné tematiky s její pochopitelnou přitažlivostí, podmíněná souzvučností s úsilím celé země, jež se chtěla v nejkratší možné době osvobodit z těsného sevření feudální minulosti a naplnit gigantické úkoly stalinských pětiletok, napomáhala dočasně popularitě nespočetného množství her, z nichž většina je ovšem právem zapomenuta.

Zjevná stereotypnost podobného repertoáru, odvozenost témat i putujících motivů [v čele závodu stál zastávající ředitel vystrádaný mladým nadšencem, který však zprvu neuměl najít společnou řeč s pracujícími, teprve „vzpouza žen“, protestujících proti nedostatku zimních oděvů, podcenění stavby jeslí či nekvalitě jídla v závodní stravovně, vrátil jej na pevnou půdu reality, aby záhy vyvedl daný podnik na jedno z prvních míst v okresním či celostátním měřítku], vykonstruovanost situací a menší míra znalostí prostředí i složitosti lidských povah (proti nadšenci ponorenému do hledání novátorského řešení vystával většinou škůdce snažící se ohrozit teroristickými činy uvedení vysoké pece či výrobní linky do provozu, inženýr, který obvykle zneužíval těch, kdo holdovali alkoholu, toužili po penězích apod.). Převaha výrobních her mohla v konečném výsledku oslabit umělecké výsledky so-

větského divadelnictví, prosadit zde neumělecká kritéria a prostřednictvím nevkusů, nadsazené melodramatičnosti a zneužívaného sentimentu poznamenat vkus obecenstva. Ke cti předních sovětských režisérů patří skutečnost, že podobné hry neuváděli, a pokud se s nimi setkávali, pak věnovali jejich přepracování neuvěřitelnou pozornost a energii. Stanislavskij považoval výrobní hry za nezbytný vývojový mezičlánek, předpoklad pro vznik „uměleckých her“ nesoucích v sobě opravdovou velikost revolučních dnů a zbařených nekonečných davových výjevů, v nichž se pochodovalo pod vlajčími prapory za zvuků oblíbených písní. Nikdy je však neuváděl a řešení hledal jinde: v dramatických přepisech rodící se sovětské prozaiky, v čemž měl plnou podporu mchatovského souboru i A. V. Lunačarského, trvajících na zásadě, že předrevoluční soubory mají plně právo poznávat dosah revolučních událostí, pronikat do jejich podstaty, a nikoliv se pouze přízpůsobovat, přejímat hry se současnou tematikou bez ohledu na jejich úroveň a stylové pojetí vzniklé v prostředí agitačních úderů a amatérských divadélek.

Tím významnější se ukazuje úloha sovětských her se současnou tematikou, her N. F. Pogodina, A. J. Kornějčuka, V. M. Kiršona, V. P. Katajeva, B. S. Romašova, V. Guseva, A. N. Afinogenova aj.; tím výraznější se jeví podíl díla M. Gorkého, nedokončeného dramatického cyklu, který měl zachytit proměny od počátku první světové války do třicátých let, jak naznačují hry „Jegor Bulyčov a ti druzí“, „Dostigajev a ti druzí“, „Somov a ti druzí“. Zkušený literát zřejmě postřehl nebezpečí, diktované přemrštěnou snahou autorů, snahou vtiskovat postavě přímočarou, černobílou charakteristiku, zařazovat ji bezvýhradně do tábora protivníků nebo zastánců revoluce, vést ji k okamžitým rozhodnutím ve věcech vyžadujících opačný postup a nemožných bez ověření celoživotního vývoje. V takovýchto souvislostech nutno chápat Jegora Bulyčova, postavu bohatého ruského kupce, milionáře, který vyšel z lidových vrstev a díky mnoha okolnostem — nesouhlasu s nemravným zneužíváním válečného běsnění, kritickému vztahu k církvi a jejím dogmatům, stále neúprosněji se hlásící smrtelné chorobě, nesouladu s nenasytným příbuzenstvem — dospěl k nezvratnému

presvědčení, že spojil celý život se světem, jemuž nic nemůže pomoci před zánikem a pádem. Poznání mylného životního rozhodnutí, nesprávné volby cesty násobí Bulyčovův odpor k „morovým ranám“ kapitalismu, vyhrocuje jeho nenávisť ke všemu, co dosud považoval za „opory státního zřízení“. Rozporuplná postava „bílé vrány“ v řadách ruských zbohatlíků vylučovala jednoznačnou interpretaci a naznačovala, jak složité osudy přinášela realita protikladných let na samém prahu revolučních událostí.

Význam podobného poučení a příkladu, vtěleného do díla uznávaného spisovatele, stěží lze vůbec docenit. Tím se dostáváme k okruhu teoretických otázek, jež mají nesmírný význam pro postup soudobé dramatické tvorby. Nelze je přece považovat za pouhé teoretické zobecnění některých zkušeností třicátých let, překonaných pozdějším vývojem. Opak je skutečností a není obtížné se přesvědčit, jak nadále přezívají v jádru vulgárně sociologické tendence, snaha spíše ilustrativním způsobem dokladat význam sociálních idejí, nepřilíš důvěřovat v nosnost dramatického konfliktu apod. Gorkého dramatická trilogie z třicátých let prokazuje převahu vyspělé techniky autora obdařeného vyspělými zkušenostmi životními i literárními, spisovatele schopného postřehnout proměny dramatické techniky, jak naznačují úvodní scény „Dostigajeva a těch druhých“.

Sovětské drama rozvíjelo na počátku dvacátých let typ konfliktu odvozeného z bezprostřední konfrontace vzájemně rozdílných společenských sil. Realita se rozhranila, vypjatost zápasu o vlastní existenci socialistického státu diktovala nekompromisní otázku: „s revolucí či proti ní“, na níž hra přinášela jednoznačnou odpověď. Takto formulovaná otázka postupovala scénáře davových podívaných i jednoduchých agitok, mítinkových představení i teatralizovaných soudů. První hry A. S. Serafimoviče, A. Něvěrova, V. Volkenštejna i V. V. Majakovského vycházely z kontrastního rozhraničení společensky motivovaného konfliktu, přímé konfrontace obhájců i odpůrců revoluce. Mnozí autoři záměrně zvolili rodinný syžet, do rodinného prostředí se promítaly dalekosáhlé události: rodiče nechápali jejich dosah, děti se stavěly vzájemně proti sobě, příbuzenské vztahy potlačoval neúprosný třídní boj. Vzájemně nesmířitelné světy oddělovala zřetelně viditelná hranice a ke smíření nemohlo dojít, probíhal krutý zápas, v němž se rozhodovalo o osudech země sovětů i celého lidstva.

Antagonistický společenský konflikt předurčoval podoby takto koncipovaného konfliktu dramatického, který v sobě nesl pochopitelné zjednodušení. Doba však žádala, aby se každý z diváků rozhodl a uvedl do spojitosti tezovitě sdělované poznatky s vlastní-

mi zkušenostmi. Vyčkávat nebylo možné, momentální rozhodnutí vynucovala vážnost situace: čekání se rovnalo zradě. Odtud převaha konfliktu obrážejícího antagonismus společenských protipólů, konfliktu zahrnujícího v sobě diametrální rozhraničení sil, jehož účinnost závisela na životní zkušenosti obecnstva právem stranického všemu souzvučnému idejím revoluce. Tak vznikly neúměrné iluze o možnostech podobného typu konfliktu přesahující dvacátá léta.

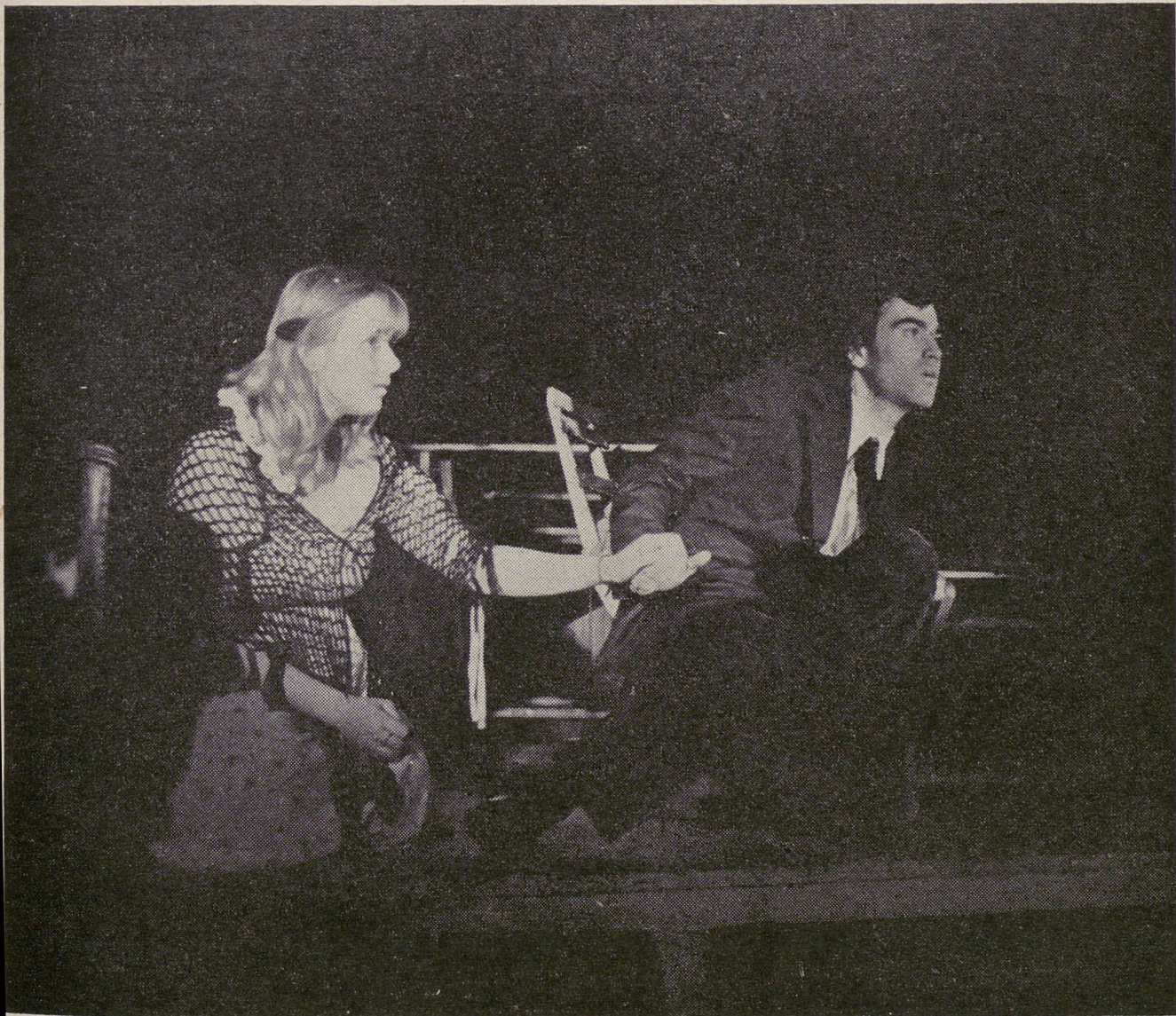
Klasické revoluční drama, vzniklé v rozmezí 1926 až 1927, přihlíželo k výsledkům kritického realismu i moderně koncipované hry. Protichůdnosti společenských pozic odpovídala obvykle dějová pásma rozvíjející se paralelně, nejednou dokonce bez potřebného spojení a překřížení. Typ konfliktu se zde uchoval, pouze se po-

sunulo jeho těžiště a zahrnulo sféru vývoje postav, jejich přerodu i zlomu. Pásmo odvíjející se z intimního prostředí kontrastovalo s pásmem revolučních dějů, vazba zůstávala nejednou náhodnou záležitostí a nahrazovala ji divákova schopnost vzájemně konfrontovat události, jež nadále postupovaly jeho životní okolí.

Druhá polovina dvacátých let a počátek let třicátých přinesl několik důležitých poznatků: nejprve gorkovské drama rehabilitovalo komorní žánry a naznačilo možnosti hry spojené s osudy jediné postavy (zbavené přímočarého vidění a záměrně dovršené v předvečer dějinných událostí), poté proud her s tematikou výstavby vytěsnil ze scény konjunkturální díla. Dramatika třicátých let se postavila za názor, že nelze nadále kombinovat objevené motivy, kompilovat a spolé-

hat na nesporný zájem hlediště. Diskuse v průběhu I. sjezdu sovětských spisovatelů (1934) potvrdila nezbytost „konfliktového dramatu“, odvozanou z poznatku neustálého střetání perspektivního i odumřajícího, životaschopného i zpátečnického, střetání vyostřeného prudkým rytmem životních proměn odpovídajícím zájmům převýchovy nejširších mas. Mnozí z autorů zde objevili nečekané možnosti: N. F. Pogodina lákala tematika změn v lidských povahách jedinců, kteří se proti vlastní vůli stali účastníky výstavby Baltického kanálu v pracovních táborech. Téma „Aristokratů“ volalo na první pohled po zpracování v žánru psychologického dramatu, přesto autor naznačil jiné řešení, jež vyústilo v nastudování N. P. Ochlopkova v rozvernou podívanou podle principů komedie dell'arte.

DS LUCERNA PRAHA – F. M. DOSTOJEVSKIJ: BÍLÉ NOCI. FOTO P. ŠTOLL



CÍLEM JE REPERTOÁROVÁ KVALITA A SPOLEČENSKÝ DOSAH

O postavení amatérské činnosti v kultuře patnáctitisícového města Slaný hovoříme s vedoucím DO Slánská scéna Karlem Vědovským, s vedoucím souboru Dividýlko ing. Jiřím Štmou, s vedoucím Dětské scény Františkem Polatou a také s vedoucím jednotného kulturního zařízení města ZK ROH Jiřím Husníkem.

Ostatně ať o své činnosti povědí něco bližšího sami.

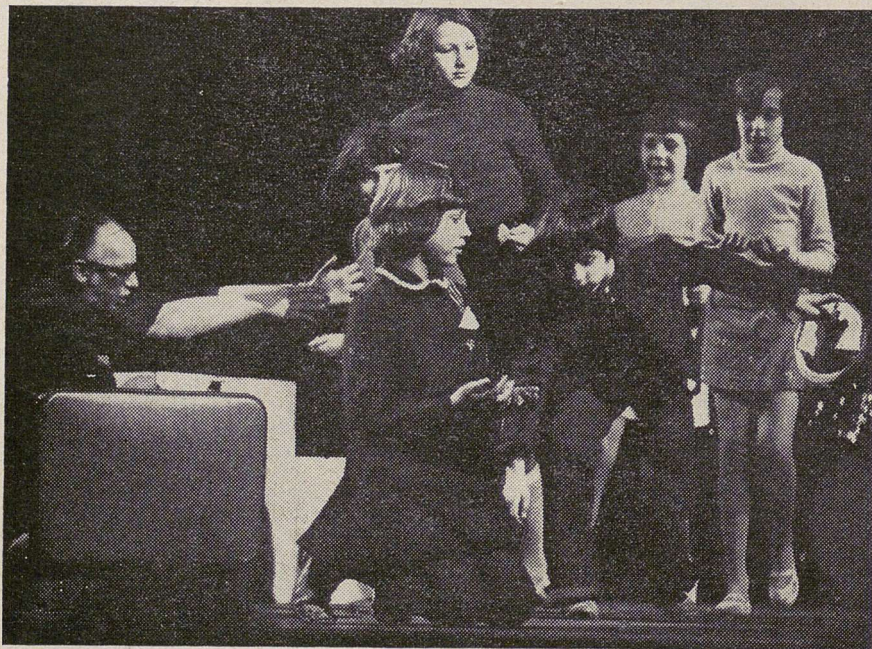
Kdo začne?

F. POLATA: Třeba já, jehož soubor je nejmladší. Dětská scéna vznikla po konkursu v závěru roku 1977, ze 105 uchazečů uspělo 25 dětí. Soubor vznikl z iniciativy lidí, kteří se práci s dětmi

zelený. A skutečně mnoho příznivců získala, nejen proto, že v tomto pásmu s dětmi hostovala členka Semaforu J. Molavcová. Třetí sezóna začala prázdninovým soustředěním, kde se děti připravovaly k nastudování další hry Jak jel Odysseus domů, jejíž premiéra byla ve Slaném koncem roku 1979. Doplňující konkurs podpořil dosavadní kolektiv hlavně chlápci, takže dnes máme 37 členů ve věku 9 až 15 let. Většina nových si odbyla křest v druhém agitačním pásmu Vysílá televizní studio Ty! Ty! Ty!, v zábavných pořadech a v nové hře této sezóny U nás v Holoubkově, jež měla premiéru v prosinci 1980 a už několik repríz pro ZDS v místě – na dětské předplatné v divadle. S agitačním pásmem Zpěv míru jsme vystupovali na schůzích i při slavnostních příležitostech, do předvolební činnosti se chceme aktivně zapojit pořadem Já chci mít radost, který přizpůsobujeme podle potřeb. Tyto pořady by neměly takovou pestrost a lákavost, kdyby nebyly spojeny s hudbou. V této souvislosti nesmím zapomenout jmenovat Karla Hevessyho, který s dětmi nacvičuje i trojhlasý zpěv, a autory písní Zdena a Petra Suchanovy.

J. HUSNÍK: Dětská scéna se nechce chlubit, to chápu, ale já bych chtěl připomenout, že v každoroční soutěži aktivity ZUC, vyhlášené odborem kultury ONV Kladno a OKS Kladno, se právě ona loňského roku dostala na druhé místo, obdržela diplom a finanční odměnu a letos k 33. výročí Února ještě čestné uznání OV KSC a OOR. Je úctyhodné, čeho soubor dosáhl za tři roky.

J. ŠÍMA: Já bych začal s trochu jiného konce. Pokusem charakterizovat některé problémy amatérského divadla malých forem, jakým je naše Dividýlko.



Na divadelních plakátech města jsou uváděna dokonce v předplatném mezi představeními nejrůznějších cizích hostujících profesionálních a jiných souborů různého zaměření i představení místních amatérských kolektivů. Je to nezvyklé, ale příjemné zjištění. Jaké má amatérské divadlo ve Slaném postavení?

J. HUSNÍK: V našem městě působí tři amatérské kolektivy. Divadelní odbor Slánská scéna, kolektiv mladých Dividýlko a Dětská scéna. Každý z nich má svůj profil a své diváky. Ale mohou říci, že všechny mají zaslouženou popularitu a že místní obecnost je má rádo.

DĚTSKÁ SCÉNA – MAMINCE PRO RADOST

věnovali již několik let a měli zkušenosti. Důkazem toho byl první pořad, se kterým soubor vystoupil před veřejností už v březnu 1978. Dále jsme nastudovali a ve 14 reprízách uvedli hru bulharského autora J. Radičkova Železný kluk. Zároveň s touto hrou jsme nastudovali první agitační pásmo Nás není třeba volat. A protože Dětská scéna hraje hlavně pro děti, připravila a věnovala svým příznivcům k Mezinárodnímu roku dítěte a k 30. výročí založení PO pořad s názvem Já jsem stromek





Myslím si, že divadlo tohoto typu není založeno na předním místě na hereckých výkonech, ale na vytvoření určité specifické atmosféry během představení, na vytvoření kontaktu, vzájemné sympatie mezi souborem a diváky. V takovém případě nevádí, že občas naprosto výjimečně vystupuje v souladu s myšlenkou, atmosférou i cílem představení nějaký třeba i profesionální host. Vystupujeme pravidelně každý měsíc buď s novým pořadem nebo s reprízou dřívějšího úspěšného pořadu. Z počátku bylo posilující, že na nás lidé začali chodit, samozřejmě převážně mladí, protože „přesilovka“, kdy je na jevišti víc lidí než v hledišti, není nic příjemného. Dnes už problém není, představení jsou vyprodaná, mnozí se na ně nedostanou hned napoprvé, kdy by chtěli, i když jsou ochotni mnozí z nich dát přednost Dividýlku třeba před plesem. Ale vzniká nový problém: abychom se zbavili „amatérství“, amatérství v uvozovkách, víte co myslím, abychom našli vlastní styl, dá-li se o stylu mluvit. To vede k rozporům, mnozí by rádi pokračovali po vyježděné cestě, ale to ještě není známka kvality.

Na tomto místě by bylo asi dobré trochu se ohlédnout, zopakovat či uvést určitá fakta z dosavadní činnosti Dividýlka.

Snad ano, lépe by vynikla naléhavost jednoho aspektu současného stavu, o němž jsem chtěl hovořit. Tedy stručně. Začali jsme jako divadlo poezie asi před deseti lety. Postupem času, jak se rozšiřoval počet členů, rozšiřovala se i činnost, převážně textappealového typu a zábavná, a přešlo se na dnešní název Dividýlko. To bylo roku 1974. Úspěch měly pořady autorského

SLÁNSKÁ SCÉNA – S. MROŽEK: EMIGRANTI

typu, ale i pořady vzniklé ve spolupráci se Sbohem pro občanské záležitosti. v němž závazné místo měly názory a vystoupení například lékařů, kriminalisty, sociologa – Kdo je vinen, Potyčků s paragrafy apod. Dividýlko si tak získalo své diváky, dnes už mezi ně patří nejen mladá, ale i střední generace a výchovný ohlas přiměl zřizovatele k vybití pořady reprizovat. A vystupovat s nimi i v jiných městech, hostování jinde využíváme rádi. Některé pořady či úryvky z nich vysílal i rozhlas. Občas si vzpomeneme na původní činnost a dáme dohromady pořad z poe-

SLÁNSKÁ SCÉNA – W. EBERT: GANGSTERI Z VALENCE



zie, Kytka za kloboukem Jana Nerudy, Bláznův kabát – z tvorby Josefa Kainara, abych jmenoval. Ale těžiště vidíme v pořadech klubového ražení, v pořadech textappealového typu, autorských. Před dvěma lety to bylo „drama pod obraz o pět obrazech“ Běsové mořských hlubin, o rok později „pohádková revue pro dospělé“ Z Pohádky do pohádky aneb Byli jednou dva. Loni Nesmysl pro humor či s Alfjaz sextetem ZK Slaný „potenciální horror“ Přepadení Centrální banky, Tingl tangl, „relaxační sanatorium“ z písniček a scének Semaforu. Připravujeme Povidla z Dividla, v nichž uvažujeme o formě aktivního zapojení diváků do pořadu. A tady začínají problémy...

Ty, o nichž jste chtěl mluvit před chvílí? Vraťte se k nim.

Víte, v pořadech zmíněného typu protagonisté musí být nejen herci, musí umět zpívat, hrát na jeden nástroj. Zájemci se moc nehrnou, bylo by třeba získat více tvůrčích osobností, novou krev, lidi s nápady... Abych tak řekl, Jiří Šíma jako autor a scénárista, Jaroslav Hložek, jemuž leží na bedrech režijní starosti, a několik málo dalších na všechno nestačí. Přitom hlavním aspektem současného stavu je snaha najít vlastní tvář, styl, dostat se na vyšší úroveň autorskou i reprodukční, aby specifická malá forma, o niž usilujeme a která pro svou otevřenost, inspirativnost, podněcování fantazie a tvořivosti nalázá divácký ohlas, nabyla čistších proporcí.

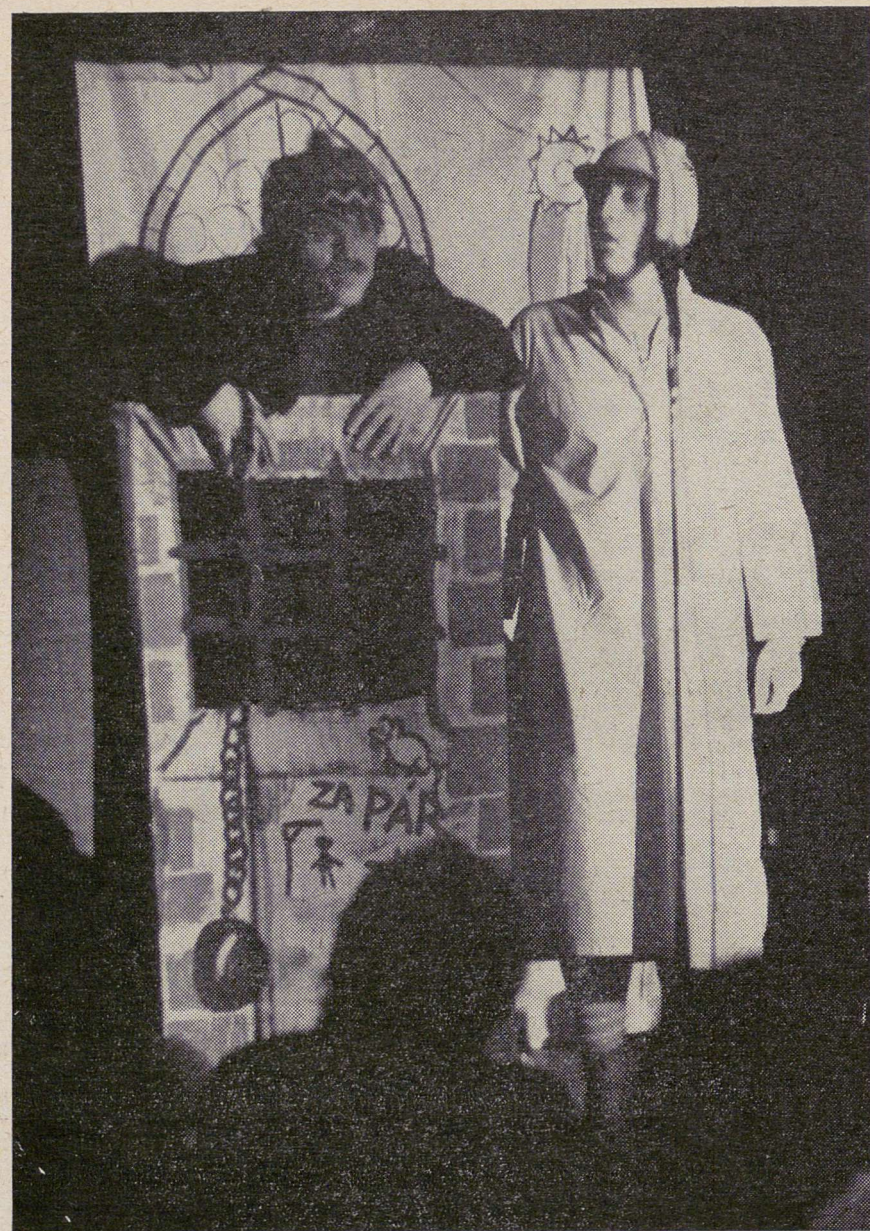
Přeji vám, abyste nejen hledali, ale i našli. – V této souvislosti se nabízí otázka přístupu obecnstva k amatérské činnosti. Tak se dostaneme i k působení DO Slánská scéna, které zatím zůstávalo beze zmínky.

F. POLATA: Okruh diváků se rozšiřuje pověstí. A pověst se získává prací. Když lidé odejdou spokojeni z představení, přivedou další. A sami přijdou znova.

K. VIDIMSKÝ: My například rádi hrájeme před cizím obecnstvem. Je vzrušující zápas o to, jak se chytíme a jestli se nakonec cítíme podobně jako před lidmi, kteří vědí, co od nás mohou čekat.

J. ŠÍMA: Nám se podařilo skloubit několik faktorů, které uspokojují různé typy diváků, takže mají možnost komunikovat s námi i spolu (stolové zařízení). Je to pro ně vítaná změna, zpestření osobního volna. Na menším městě je omezený výběr a příliš specializovaný. Návštěva večera, při němž mohou být jako divák aktivní, je víc než jen společenskou potřebou. I když musím konstatovat, že náš okruh o určitý typ obecnstva zvětšila i představení v divadle.

F. POLATA: Máme takovou zkušenost, že po některých představeních odchází jen část diváků, ostatní zůstanou třeba



DIVIDYLKO – Z POHÁDKY DO POHÁDKY ANEB BYLI JEDNOU DVA

pelce). Mělo divácký ohlas, Matku jsme hráli devatenáctkrát, Dálky devětkrát, Vodníka Mařenku dokonce dvatřicetkrát. Maďarská hra Dnešní příběh (F. Káló), komedie Gangsteři z Vallence (W. Ebert) a nejnověji Emigranti (S. Mrožek) vyznačují schůdky současné etapy. Etapy nutných změn. Spolupráce s profesionály pokračuje, klady převyšují zápory. Rušení rutiny, zvyku, vzbuzení chuti pozvednout se celkově na vyšší úroveň, učit se, růst, tvořivé impulsy, protože nic nevznikne samo, to jsou klady. Zápor, hrozba stereotypu, se dá překonat spoluprací s jiným režisérem, zúženost žánrů rozšířením dramaturgického přístupu. Pro vnitřní soudržnost a život souboru je nutné, aby práce nepřestala být zajímavá. Hledáme tedy, to je náš současný stav. Cílem je repertoárová kvalita a sociální, společenský dosah. Věřím, že budeme moci inscenovat znovu i naši klasiku, ale po prožitě zkušenosti, jinak a současně.

Jaké pochopení má pro vaše snahy zřizovatel?

K. VIDIMSKÝ: Věnuje nám dostatek pozornosti. Vyžaduje práci, sleduje návštěvnost. Naštěstí má i dostatek trpělivosti, neovlivňuje naši dramaturgii krátkodobě. Ochotnickou radost nám nechává plně s tím, že my chápeme společenské potřeby a podle svých sil vypomůžeme. Je to logické a samozřejmé. Nestojíme a nechceme stát stranou. Vždyť nejen žijeme v této době, ale spoluvytváříme ji.

Připravil Jaroslav Kabiček

FOTO K. VIDIMSKÝ A S. SMID

i celé hodiny a sami se baví, hrají na housle a podobně.

J. ŠIMA: V tom je právě kouzlo, amatérské divadlo nabízí zapojení jinak většinou pasivního diváka do programu v takové míře, jako žádný jiný druh podobné činnosti.

F. POLATA: To zapojení má různé podoby. Potřebujeme třeba krabice, diváci je obstarají, vzniká ten nejlepší kontakt. Ale co je hlavní, lidé se začínají vracet do divadla, protože touží po osobním vyžití.

K. VIDIMSKÝ: O diváka nám jde v každém případě, o každého diváka. V tradici Slánské scény od počátku bylo hrát pro dospělé i děti. V někdejší etapě, tak do roku 1971, profil určoval režisér obvykle podle členské základny, neohlížel se většinou na repertoárovou

skladbu, nanejvýš dbal na tradici, takže se nejméně za dva roky objevil titul z české klasiky, inscenovaný tradičně. Byla to významná etapa dvacetileté režisérské práce Jiřího Kouly-Warena, který vychoval celou generaci. (Mimo chodem, přešel do nového kolektivu sloučeného ze čtyř spolků a dodnes jako nestor hraje.) Jestliže jsme chtěli pokračovat a obstát v nových podmínkách a požadavcích, museli jsme pokračovat jinak. V čem jsem byl já sám jako vedoucí doma, bylo něco jiného. Měl jsem jen malé režisérské zkušenosti, sáhl jsem proto ke spolupráci s profesionály. To je nedávné období práce souboru, charakterizované hrami Matka (Gorkij, Brecht), Dálky (E. F. Burian), Hráze mezi námi (Z. Kočová) a některými pohádkami (Vodník Mařenka, Pohádka o Po-

HRAJEME SHAKESPEARA

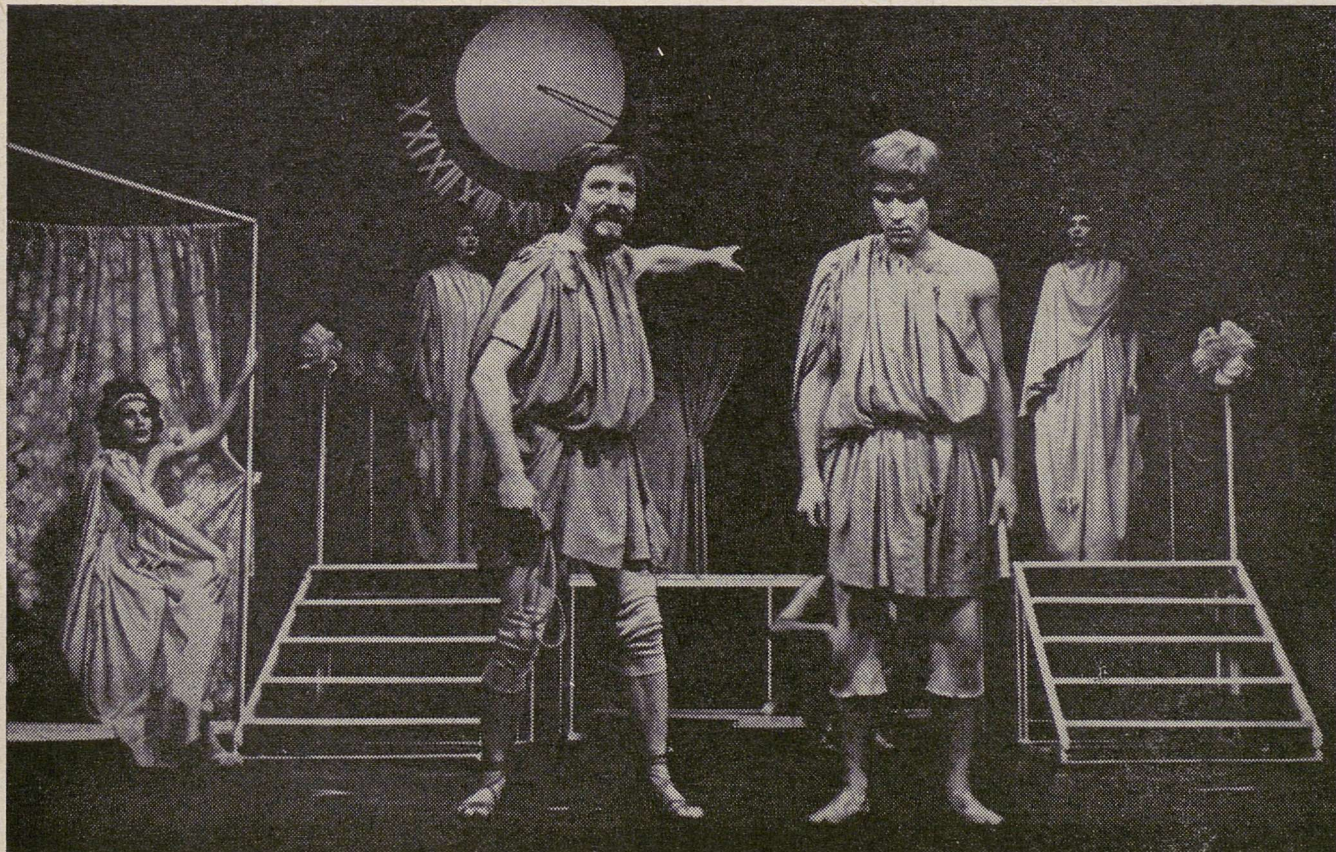
Kdo zná dobře repertoár amatérských scén, ví, že William Shakespeare na nich není příliš častým hostem. Důvodů, proč tomu tak je, bude asi víc, ale nechme je teď stranou. Nás v tuto chvíli nezajímá, proč se Shakespeare málo hraje, nás zajímá jak se hraje, když se hraje.

Shodou různých okolností se ve Středočeském kraji objevily v poslední době tři inscenace Shakespeara. Před třemi lety to byla sázavská inscenace Večera třikrálového, v uplynulém kalendářním roce další dvě. O pozoruhodné inscenaci Troila a Kressidy, nastudované v režii Radana Ruseva souborem z Řevnic, už bylo referováno při hodnocení přehlídky v Žebráku. Druhou inscenací je Komedie omylů, nastudovaná souborem z Řičan v režii Petra Janiše a ve výpravě Jarmily Matátkové.

Většinou bývá tato komedie inscenována pro zábavu publika a herců, neboť příležitostí k charakterové, ale především situační komice dává zápletka hry víc jak dost. A tak se pozornost inscenátorů většinou soustřeďovala na barvitě provedení všech omylů, které ve hře vznikají díky podobnosti panských i sluhovských dvojčat. Příběh kupce Egeona býval brán jen jako rámeček hry a většinou si s ním inscenátoři nijak

zvlášť hlavu nelámali. Řičanská inscenace dává Egeonovu příběhu zásadní důležitost. Její koncepce vychází z odpovědi na dvě nesnadné otázky, které si inscenátoři položili. Ta první se ptá: jaký je Efes, když nikdo z jeho občanů není ochoten poskytnout Egeonovi potřebnou finanční částku, aby si zachránil život? Ta druhá se ptá: Proč bratři, jejichž vnější podoba je stejná, mají tak různou morálku? Na obě tyto otázky odpovídají inscenátoři vším, co se na jevišti děje, tím, jaký je Efes a jeho občané: Efes je krásný, slunečný, veselý, dobře oblečený, dobře živený, bohatý, požívačný, sobecký a vše na peníze přepočítávající, toužící jen mít a užít. V takovém Efesu přijde Egeon málem o život, v takovém Efesu nemůže obstát Antifolus Syrakuský ani jeho sluha Dromio, v takovém Efesu si musí jeho vládce vévoda Solinus – pokud mu zbylo alespoň trochu soudnosti – klást otázku: v čem udělal chybu, když se staral tolik o blahobyt svých poddaných. A proč by si tuto otázku nemohl položit i současný divák? Řičanská inscenace a její výklad Shakespearova textu ho k tomu přímo vyzývá. Na této výzvě se podílí rukou společnou a nerozdílnou režisér, výtvarnice i herci, zvláště Václav Špirit ve dvojroli obou Antifolů, Ivan Vít ve dvojroli obou Dromiů, Marie Špiritová jako Adriana, Jitka Kulhanová jako Luciana a vlastně i všichni ostatní, protože inscenace je hercky vzácně vyrovnaná.

DS J. K. TYL ŘIČANY – W. SHAKESPEARE: KOMEDIE OMYLŮ. FOTO P. STOLL



Kdyby se podařilo vyřešit přestavby, které jsou zatím stylově nejasné, a hrát jednotlivé situace s větším smyslem pro humor, byla by nadprůměrná úroveň této inscenace v kontextu současného amatérského divadla zcela evidentní.

Jarmila Černíková

DOBŘÍ NÁPAD

Koncem ledna uspořádalo OKS v Chebu druhou oblastní přehlídku nejlepších inscenací okresů Cheb, Sokolov a Karlovy Vary. V minulém roce byla v Lokti, příští rok budou hostitelem Karlovy Vary. Je to dobrý nápad. Upevňuje se tak organizačně i ideově umělecky spolupráce mezi sousedními okresy, soubory mají možnost vzájemné konfrontace, hodnotící semináře se konají za účasti členů ostatních zúčastněných okresů. A krajská porota má možnost, nekonali se krajská přehlídka, vidět tak alespoň ve dvou či třech oblastech nejlepší soubory z kraje a zvážit či porovnat možnosti jejich účasti na přehlídkách vyššího typu. Přehlídka se konala v krásném divadle Františkových Lázní, bohužel za slabé účasti diváků a lázeňských hostů. Škoda, viděli by inscenace, které možná předčí draze dováženou profesionální kulturu.

Prvním představením bylo Vančurovo Rozmarné léto v nastudování domácího souboru. Obtížný text je prochnut filozofií životní radosti a optimismem, patetický sloh nádherných Vančurových vět je stavěn do protikladu se shovívavě nahlíženou prostředností hrdinů komedie. Text se ovšem vzpírá jevištnímu ztvárnění a o to je těžší práce na inscenaci už třeba v tom, jakým způsobem postavy „nepatřičně“ promlouvají o těch nejobyčejnějších věcech. Příběh je vystaven na kontrastu zdánlivě vnější banality a vnitřního bohatství postav. Soubor se poctivě snažil vypořádat s úskalími textu i s výkladem jednotlivých postav, zůstal ve druhé polovině cesty, ale díky i za to. V pečlivé výpravě, ne však plně odpovídající atmosféře hry, jsme viděli upřímné, slibné a milé představení dobrého souboru.

Divadelní klub VDK Kraslice nastudoval klasickou komedii L. Holberga Jeppe z Vršku. Molière severu prokazuje v komedii svoji osvícenskou podobu, Pleskotova úprava dává výrazné možnosti rozehrát text ve výraznou študáckou taškařici. To se bohužel v plné míře Kraslickým nepodařilo, parta mladých šlechticů byla jakoby svázána úctou ke klasikovi, výborný Jeppe neměl v mužské ani v ženské části rovnoprávné partnery. Chytře a prakticky vyřešená scéna dávala možnosti rychlých proměn, pečlivá a vkusná režie je i přes určité výhrady slibnou nadějí pro další umělecký růst souboru.

Zkušební kolektiv Divadelního studia D 3 z Karlových Varů přijel s komedií mexického autora F. Inclána Julie umírá každou noc. Hra má vypovídat o víře v sílu divadla a v hodnotu lidských citů. Snad vinou překladu či úpravy překladatele působí text dost sentimentálně a někdy v celkovém vyznění až naivně. Myslivý režisér i herci dali přesto postavám značnou míru přesvědčivosti v odpovídající atmosféře divadelního zákulisí, což svědčilo o jejich zaujetí i zkušenostech.

Závěrem tedy konstatujeme – oblastní přehlídky jsou dobrý nápad. Jaroslav Šindelář

FOLKLÓR A DIVADLO

V závěru roku 1980 uspořádaly KKS Brno, OKS Žďár nad Sázavou a Kulturní dům v Novém Městě na Moravě za účasti čtyř kolektivů festival vítězů amatérských divadelních a loutkářských souborů Jihomoravského kraje, doprovázený hodnotným odborným seminářem (jedna ze tří přednášek, proslavená doc. dr. Bohuslavem Benešem z filozofické fakulty brněnské UJEP, zaměřila se na vztah rozličných folklórních

projevů k divadelnímu umění). Zároveň tu byly oficiálně ohlášeny výsledky krajské soutěže divadelních a loutkářských kolektivů podle jednotlivých kategorií.

V rámci vyspělých souborů se nejlépe umístil vítěz festivalu v Napajedlích 1980, mezikrajového výběru v Táboře a úspěšný účastník jubilejního 50. Jiráskova Hronova – Dělnické divadlo při OKVS Brno V. Šlo o inscenaci klasické slovenské vesnické veselohry Jozefa Gregora-Tajovského Ženský zákon, která se v osobitě provedení brněnských ochotníků stala jedním z dokladů syntetického jevištního projevu. K překladu režiséra Pavla Rímského z brněnského Divadla bratří Mrštíků a Marie Loucké připsal Ivo Fischer mezihry a písně na hudbu dr. Ladislava Štancla, takže ze sociálně kritické hry vznikl jakýsi folklórní muzikál, připomínající Zbojníky a žandáry (Na skle malované) Polky K. Gärtnerové. Temperamentně roztančené a rozezpívané, vyvážené kolektivní nastudování neubránílo se sice místy poetizující libivosti, ale kultivovanou zábavnou formou horovalo pro čistotu mezilidských vztahů a jeho radostná atmosféra se při každé z četných repríz brzy plně přenesla do spokojeného hlediště.

S poněkud jiným, ale rovněž svěřím uplatněním písňového i tanečního folklóru převážně z moravsko-slovenského pomezí přišel vítěz kategorie vesnických souborů – Divadlo Karla Högera při ZK ROH Moravské sklárny Květná, které v režii Pavla Révaye uvedlo tragédii bratří Mrštíků Maryša.

V kategorii souborů městských připadlo prvenství Malé scéně PKO a LŠU Gottwaldov (vítězi poslední mezikrajové přehlídky v Úpici a rovněž reprezentantu svého kraje na 50. Jiráskově Hronovu), a to díky inscenaci folklórní montáže Petra Botíka – „masopustního pestva ze starého Zlína“ O kuruckej vojně. Velmi početný kolektiv dětí a mládeže tu obětavě a koncepčně vede Antonín Navrátil, bývalý herec tamního Divadla pracujících. Dialektem psané pásmo kombinuje jednoduchý příběh do ciziny unesené a opět se vrátivší matky s rekonstrukcí valašských zvyků, obřadů, písní a tanců příbližně v duchu lidových svit E. F. Bariana, využívající mimo jiné nápadité choreografie výrazných masek a loutek na tyčích.

Svěrázně, byť možná ne tak stylově čisté skloubení slovní, hudební, pěvecké a pohybové složky nabídl konečně nejlepší amatérský loutkářský soubor jižní Moravy a účastník poslední Loutkářské Chrudimí – divadlo Jitřenka DK ROH Zbrojovka Brno, a to s Generálskou operkou Zdeňka Bezděka a Oty Rödla, režijně připravenou zasloužilým pracovníkem kultury Františkem Piškem. Jemně parodický text se zřetelnou antimilitaristickou notou, určený původně maňáskům, byl interpretován kombinací divadla masek s marionetami a navíc oživen mládežnickou dechovkou. vz

SKROMNÝ FESTIVAL V HORIZONTU

Každoročně pořádával Horizont (zařízení OKVS Brno III) celostátní přehlídku divadel malých jevištních forem. Místo jejího už osmého ročníku konal se tu však naposled daleko skromněji pojatý Malý festival mladé tvorby. Otevřelo jej již 54. pokračování večerů Miroslava Kovářika z pokusů začínajících autorů Slyšet se navzájem, a starší, jazzovým duem doprovázený, expresivně podaný pořad z poezie V. Hraběte Blues pro bláznivou holku. Hlavní náplň akce nakonec zabezpečil každoroční host přehlídky – Divadlo na okraji Praha, a to pořady sestavenými z cizích prozaických předloh Monology I – Všech svátek (režie Z. Potužil a E. Schorm), Monology II – Úlet včel (režie Z. Potužil). Právě desetileté aktivité Divadla na okraji byl věnován pracovní seminář s besedou. Jediný domácí účastník přehlídky, soubor M-dílna (80) při OKVS Brno I, příjemně překvapil originální scénickou hudebně-pohybovou transformací Máje Karla Hynka Máchy. Scénář Zbyňka Vrby a Zdeňka Smetany pojal režisér Z. Vrba

jako choreograficky náročné, v dobrém slova smyslu spektakulární nastudování; klasickému romantickému textu byla v něm poněkud nezvykle vymezena úloha jen jedné ze složek jevištní syntézy, vyznačující se pohybovou dynamikou, metaforickou prací s rekvizitami a uplatněním ryze divadelních znaků. (K představení se ještě vrátíme.) vz

M-DÍLNA 80 PŘI OKVS BRNO I — K. H. MÁCH: MAJ. FOTO V. VINCOUR



O SPOLUPRÁCI SE SLOVENSKÝMI AMATÉRY

Začátkem roku se v Bratislavě sešli metodici všech divadelních oborů z Osvetového ústavu v Bratislavě a z Ústavu pro kulturně výchovnou činnost v Praze. A zevrubně jednali o stavu spolupráce mezi českými a slovenskými amatéry, o tom, co je zakotvené dohodou a co dala praxe.

Existuje dohoda z roku 1971 o spolupráci mezi ústavu, uveřejněná ve věstníku Zájmová umělecká činnost 7/1971, která byla doplňována různými úmluvami. Všeobecná ustanovení říkala, že oba ústavy se v zásadě vzájemně informují o své práci a že spolu spolupracují jednak v koncepčních otázkách, jednak v otázkách praktických, jako je například organizace národních i celostátních akcí. Dohoda vycházela z intencí kulturní politiky strany, konsolidující oblast kultury

po krizových letech, a svým způsobem vedla k prosazování této politiky. Splnila své a na její formulace bude brát zřetel i současné úsilí znovu na dohodnutou dobu zakotvit formy spolupráce, přičemž nyní máme na mysli dohodu o spolupráci mezi divadelními odděleními.

Vedle řady jiných otázek obě oddělení jednala o hostování českých souborů na přehlídkách slovenských a o hostování slovenských amatérských umělců na přehlídkách českých. Tyto vzájemné návštěvy na přehlídkách umožňují soustavné srovnávání, umožňují získat informace, jak se bratrské soubory vyrovnávají se současnou problematikou, jaké volí výrazové prostředky. Ne vždy sice návštěva přinese text, jaký potřebovala dramaturgie přehlídky té či oné strany, ale vzájemné výměny nesporným přínosem jsou. Obě strany proto projevíly zájem, aby se vysílání kulturních delegací rozšířilo. Situace by tedy podle obou ústavů nyní vypadala takto: Po jednom souboru vyšle slovenská strana na 51. Jiráskův Hronov, na národní přehlídce do Vysokého nad Jizerou a do Svitav. Česká strana vyšle po jednom souboru na 21. Spišskou Novou Ves, na Scénickou žatvu v Martině 81 a na Šurany nebo Belopotockého Mikuláš v roce 1982. Jako dosud se vymění soubory na národních přehlídkách v Prostějově a v Kubíně. Cyklus střídání celostátních přehlídek v oboru amatérského loutkářství bude zachován.

Oddělení dále jednala o problematice celostátních přehlídek a hledala taková řešení, která by umožnila co nejlepší metodickou pomoc amatérským souborům a která by vyhovovala co nejlépe provozně. Společně se sejdou dále ústřední poradní sbory české a slovenské strany.

Zcela neformální jednání bylo vyvolané upřímným zájmem obou stran prohloubit dosavadní dobrou spolupráci, vycházelo ze zájmu českých i slovenských ochotníků o práci druhých. Cenné je, že se můžeme i nadále těšit na vzájemné podněty a že zůstane zachována i četnost styků. -nek

ZRALÍ DEBUTANTI

Nové a mladé pražské divadlo s případným názvem Esence dokázalo hned debutem to, o co se často marně snaží i řada profesionálních souborů. Z Vojcka od Georgese Büchnera dokázalo udělat představení se vším, co k divadlu patří a ještě něčím navíc. Přímo nutí obecnost k diskusím a rozborům.

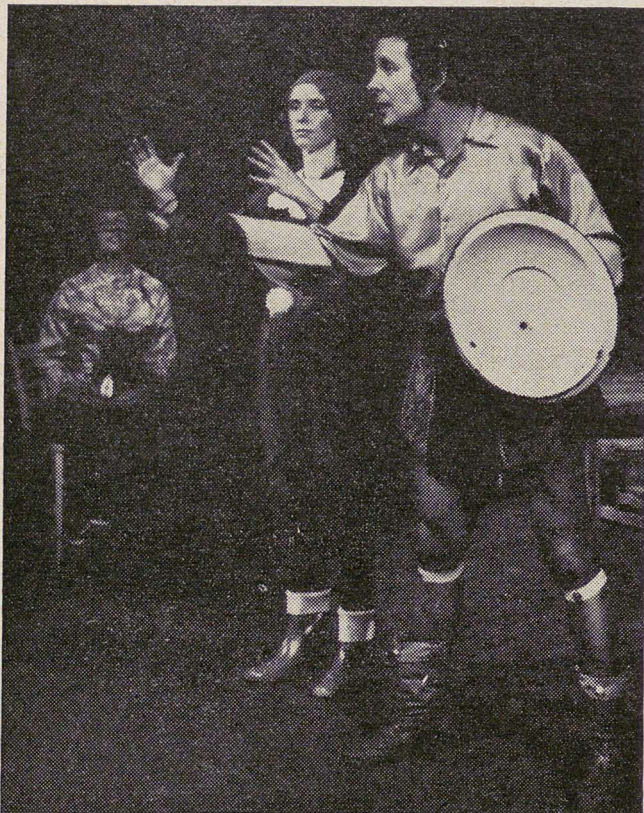
Emotivní začátek s naléhavým výkonem Jitky Sedláčkové v roli Marie je pouze ouverturou. Pak již na prostě řešeném jevišti začíná malý herecký koncert. Každý herec souboru jde po podstatě postavy, čímž vzniká výsledný silný dojem, umocněný střízlivě volenými kostýmy. Z každého gesta, z každého kroku a z každé věty na jevišti je patrné, že všem se jedná o divadlo a ne o to, aby ukázali, jak dobří jsou herci.

V titulní roli Vojcka si ověřil své činoherní schopnosti pražský amatérský mím Petr Herold. Ukázal se jako herec s nebývalým citem pro rytmus představení a smyslem pro specifický druh „nakyslé tragikomiky“. Že však Esence nestaví pouze na individualitách, dokazuje únorové představení, kde v roli Vojcka alternoval Václav Vrkoč a výsledný dojem tím nikterak neutrpěl. Výraznou osobností večera je tambor Michaela Svitáka, ale podobně bychom nakonec mohli psát o všech čtrnácti hercích, kteří se na jevišti vystřídají.

Tím patnáctým, mužem v pozadí (který však ve zmíněném únorovém představení byl nucen „zaskočit“ v roli hejtmana) je režisér a vlastně člověk, kolem kterého se to všechno v Esenci točí. Touto, bez nadsázky, osobností je Martin Nezval. Řídí zkoušky a v šuplíku už má připravený další Büchnerův dramatický text. Sám jistě ví, že obhájit vysoko položenou latku bude ještě daleko těžší, než byl výstup z neznáma a takřka raketový start. Na rozdíl od jiných souborů a divadélek však Esence nestaví na vodě, což dokumentuje, že ani nehoní reprízy za každou cenu a nic neuspěchává. Protože dobré divadlo, to jsou desítky hodin práce, přemýšlení, diskusí a hledání. M. Stein

KDO HLEDÁ A UMÍ, VŽDY NAJDE

Autoři hry Rytíř hořící paličky, Angličané F. Beaumont a J. Fletcher, byli především spisovateli. V jejich době bylo snad nepředstavitelné vyhýbat se dramatické tvorbě (kéž by tak tomu bylo i nyní). Svého Rytíře... napsali a uvedli – snad dokonce v Londýnském Globu – v roce 1608.



V překladu Břetislava Hodka a úpravě a režii dr. Milana Moravce tuto hru uvedl soubor Divadla hudby Odborového domu kultury pracujících v Ústí n. L. pod názvem Londýnské strašidlo anebo Rytíř hořící paličky. Tento soubor je a není novým členem severočeské ochotnické rodiny. Novým je v tom, že pod tímto názvem existuje tři roky, a zase novým není, protože pod tímto názvem a u nového zřizovatele hrají divadlo všichni členové souboru J. K. Tyl Chabařovice. MěstNV a jeho kulturně výchovné zařízení v Chabařovicích totiž projevily a prokázaly naprostý nezájem o svůj divadelní soubor s více jak 70letou tradicí.

Autoři napsali Rytíře hořící paličky pro své spoluobčany a současníky. Toto poslání zachoval i upravovatel a režisér, takže se hraje na základě původního příběhu pro naše spoluobčany a současníky.

Na návsí (náměstí) se chystá divadelní společnost odehrát představení. Na scéně jsou i diváci a mezi nimi i kupec s manželkou a svým uředníkem. A právě tito tři jsou příčinou toho, proč divadelní společnost nemůže předvést plytký a

otřepaný příběh o strastiplné cestě mladé lásky, které není přáno tak, jak si původně předsevzala. Není třeba pochybovat o tom, že banální hříčka končí přešťastně. Kupci neustálými zásahy do představení, včetně vyhrožování, ohánění se vážností města i svého měšťanského stavu, vnutili principálovi společnosti jako herce svého uředníka a také určují dost nevybíravými způsoby, co jejich milánek bude hrát a jak. Tato kategorická „přání“ nejen ztrpčují pobyt společnosti ve městě, ale znemožňují i sehrát ono srdceryvné představení: zásahy kupcových do textu původní hry a jejich komentáře nejsou ničím jiným než koncentrátem maloměstského myšlení.

Všichni, kdo se na inscenaci podíleli, pochopili, že ve starodávném textu je víc než dost myšlenek hovořících do duše dnešku.

Že mají v rukou prostředek, jak nastavit každému v hledišti křivé zrcadlo. Jako základní výrazový prostředek zvolil režisér divadlo na divadle. Tedy formu dostatečně zajímavou a diváčkou, ale také nesmírně obtížnou. Málokdy se stává u amatérských představení, aby tento inscenační princip byl důsledně a správně dodržen po celé představení, jak tomu bylo tentokrát.

K silným stránkám představení patří herecké výkony. Soubor Divadla hudby prokázal značnou míru vyrovnanosti. Všichni herci vytvořili své postavy v přesných konturách, bez křeče a zcela v intencích režijního záměru. Jmenujme z nich aspoň kupecké manžele J. Cardy a H. Eislerové, principála divadelní společnosti Vl. Sahuly, uředníka Zb. Jelínka, Lucii J. Hrubantové a z představitelů záměrných dvoj i trojrolí V. Gabriela, Zd. Veitha a R. Havlíkovou.

Tentokrát je třeba vyzvednout i autora kostýmů (Zd. Veselý). Nejen, že byly estetické, ale plnily i velmi důležitou funkci charakteristiky jednotlivých postav ve všech situacích a pomohly tak dotvořit celkový satirický pohled.

V den, kdy jsem představení viděl, účinkovala v tomtéž domě kultury skupina Ivana Mládka. Na pokladně viselo sdělení „Na Mládka vyprodáno.“ Na Rytíře hořící paličky přišlo skoro 300 diváků a podle ohlasu v hledišti i v kuloárech byli určitě spokojeni. Takže i po 373 letech je možno být aktuální a účinný, že ano, Rytíři?

Igor Dojva

SOUBOR DIVADLA HUDBY ÚSTÍ NAD LABEM – F. BEAUMONT, J. FLETCHER: LONDÝNSKÉ STRASIDLO ANEB RYTÍŘ HORÍCÍ PALIČKY. FOTO A. ČEJCHAN



škola - učitelé - drama

ZASTAVENÍ ČTVRTÉ

O významném postavení hudební výchovy v rámci výchovy estetické se málokdo odváží pochybovat. Stále však žijeme v zajetí velice konzervativního pojetí hudební výchovy. Stěží si ji dokážeme představit jinak než jako nácvik zpěvu a hraní na klasické hudební nástroje.

Jednu z cest z tohoto obligátního, zúženého pojetí hudební výchovy ukázala už např. Orffova škola. Její inspirativnost pro dramatickou výchovu ostatně připomněl a prakticky doložil také vysokomýtský učitel Josef Mlejnek. Mnozí z nás mají jistě dodnes v paměti předloňské pásmo Hurníkových pohádek Muzikanti a vítr, které se zrodilo ze systematické a promyšlené aplikace a tvůrčího rozvíjení zásad Orffovy školy v práci dětského divadelního souboru.

Naši francouzští kolegové naznačují, že je možné jít ještě dál. Pracují s co nejširší škálou zvuků — tedy zdaleka ne jen s hudbou v klasickém slova smyslu, ale i se zvukovými prvky mimoestetickými.

Na první pohled je zřejmé, že takto chápaná hudební výchova dává šance prakticky všem dětem aktivně se zapojit do hry, tedy i těm dětem, o nichž tvrdíme, že jsou jednoduše „absolutně nemuzikální“.

Jak si hráli se zvukem dospělí seminaristé pod vedením Marcela Bineta

Nelze pochybovat o tom, že prostředí, v němž se očitáme, na nás má velký vliv; podmiňuje naše jednání, myšlení, citění. Působí na nás ovšem globálně: prostor a hmota prostředí vytvářejí jeho osobitost, která se projevuje nejen světlem, ale i zvukem a dalšími atributy (teplotou, vůní).

Zhasněme v místnosti světlo! Přítomní se ztiší a v tichu se rázem sta-

nou slyšitelnými jednak zvuky místnosti, v níž se nacházíme (např. klepání potrubí, vrzání nábytku...), jednak zvuky zvenčí. — Změna vztahu mezi světlem a zvukem nám umožnila intenzivněji si uvědomit interiér a exteriér.

Navštívme potmě neznámá místa a prostory a snažme se odhalit jejich osobitost a uvědomit si ji jinak než zrakem. V naší skupině se prakticky všichni shodli na velice podobném pocitu z několika míst, která každý seminarista zvlášť potmě prošel:

- „teplé“ místo — útulné, příjemné
- „dusné“ místo — teplotou, ale i nepříjemnými zvukovými vlastnostmi (díky velkému těžkému závěsu, který tlumil zvuky)
- výklenek (dveře do chodby)

Takovéto seznámení s prostředím výhradně sluchem vyvolalo u seminaristů zajímavé asociace a představy a vydatně podnítilo jejich fantazii. Postřehy a pocity, o nichž jsme hovořili, bylo možné dobře rozvádět v dalších cvičeních a improvizacích.

Dejme účastníkům k dispozici sadu obrázků (v našem případě to byly diapozitivy), které mají výraznou atmosféru. Naším cílem bude vytvořit na základě vizuálního vjemu zcela nový obraz, obraz zvukový. Nepůjde v žádném případě o popis obrázků, nýbrž především o práci s asociacemi a autentickými pocity. Zvukový obraz pak bude s to vstoupit znovu do hry, ovlivnit zpětně vizuální vjem a uvést jej do pohybu.

V naší skupině jsme si prohlédli asi dvacet diapozitivů, z nichž si každý seminarista vybral jeden, nejvýše dva jako východisko ke své zvukové hře. V další etapě se každý pustil do vytváření zvukového obrazu diapozitivu, který si zvolil. Nakonec jsme si výsledky vzájemně poslechli a snažili jsme se k nim hledat původní, výchozí obrazy. Tak se vlastně stalo, že seminaristé vytvářeli, aniž si to uvědomovali, skutečný koncert konkrétní hudby. Jejich „skladby“ pro mne (jako posluchače) byly dokonale promyšlené co do barvy, rytmu, členění. Dva seminaristé si dokonce při vzá-

jenném předvádění svých zvukových obrazů uvědomili, že si vybrali tentýž diapozitiv a prezentovali nakonec výsledky své práce společně.

Každý seminarista má za úkol vyhlásit na jakýkoliv předmět jeden zvuk, kterým by bezprostředně zareagoval na přečtený text (na jedno slovo, situaci, celek apod.). Příklady zvuků: křída skřípající při psaní na tabuli, krok na dřevěném stupínku ve třídě, vrzání kovových noh stolu na kamenné podlaze, ukazovátka brnkající o žebrovi ústředního topení... Když všichni předvedou svůj zvuk (aniž ovšem vysvětlí, v jakém vztahu k textu nebo k některé jeho části je), rozdělíme účastníky na skupinky. V našem semináři jsme se rozdělili záměrně naprosto mechanicky — podle abecedy.

Každá skupinka má vytvořit instrumentální skladbu, v níž by se uplatnily všechny zvuky, které vymysleli původně její členové. V tomto stadiu už neexistuje cesta zpět, k výchozímu textu. Nyní už jde o práci se zvuky, při které bereme v úvahu především charakter materiálu — zvuků — a dáme se jím vést.

Všichni účastníci si lehnou na zem, zavřou oči a zaposlouchají se do ticha a do zvuků prostoru, v němž jsou. Vedoucí se jednoho účastníka lehce dotkne rukou. Jakmile ležící ucítí dotyk, vysloví nahlas první slovo, případně sousloví, které ho napadne. Ostatní okamžitě zareagují zvukem: bouchnutím rukou, nohou, citoslovem, neartikulovaným zvukem atd.

Od izolovaných zvukových „asociací“ postupujeme až k vytváření kolektivních zvukových situací.

Jeden účastník se posadí za stůl a s co největším zaujetím vypráví nějaký příběh, který se mu stal nebo který chce ostatním sdělit. Ostatní se libovolně pohybují po místnosti a společně vytvářejí zvukové situace, kterými se pokoušejí vést dialog s nepohnutě sedícím mluvčím.

První slova vyvolávají obvykle výbuchy smíchu, ale postupně se rodí souhra zvuků, rozhovor, zvuková koláž.

Přípravuje JAROSLAV PROVAZNÍK

ION DRUCE

VE JMÉNU ZEMĚ A SLUNCE

Příběh se odehrává v severní Moldávii ve vesnici Kaprijana v současné době.

Do kaprijanské střední školy nastoupil nový ředitel Nikolaj Trofimovič. Je to nevzdělaný neoborník, ale díky svým vlivným známým v Kišiněvě je nezranitelný. Za krátký čas dosáhl toho, že léta chátrající škola byla opravena, její vnitřní vybavení bylo obohaceno a životní podmínky učitelů se zlepšily. Při té příležitosti si Nikolaj Trofimovič postavil nový dům. Jeho otevření oslavil se svými vlivnými přáteli, protože z vesnice ani z učitelského sboru se k oslavě nikdo nedostavil. Lidé ho neměli rádi, báli se ho pro jeho necitlivost, byrokratismus a mstivost. A jemu to nevadilo, říkal o sobě, že je přesvědčený fanatik, kterého nikdo nepřemůže a choval se jako samolibý despota. Do kaprijanské školy nastoupil nový učitel dějepisu Chorija Mironovič a jeho žena Žaneta, bývalá žačka kaprijanské školy. Chorija se snaží ve svých žácích vzbudit zájem a vztah k historii a k památkám na ni, například ke starodávné dřevěné zvonici na chlumu. A jeho žáci jsou vnímaví a jeho výkladem historie nadšení. Dva z nich vylezou na těžko přístupnou zvonici a nemohou slézt. Ředitel toho využije a obviní Choriju, že si dělá co chce, že ohrožuje životy žáků a nedodržuje učební osnovy. Pozve z Kišiněva pedagogickou komisi, aby Chorijův případ vyšetřila a Choriju restavovala. Choriji se před komisí zastane starý učitel francouzštiny, který ostře vystoupí proti řediteli. Ale ředitel prohlásí, že francouzštinářova kritika je motivována žárlivostí, protože on, ředitel, mu přebral milenkou, Chorijovu manželku Žanet. I když se ukáže, že Žanetiny „milostné pletky“ s ředitelem spočívaly v jednom nezávadném svezení autem a v jednom dopise, Chorija se zhroutí. Po dvou měsících strávených v nemocnici se Chorija loučí se školou i se ženou. Rozhodl se odejít z Kaprijany a jít učit do své rodné vsi. Od svých žáků se při loučení dozví, že starodávná zvonice na chlumu shořela. Uhodil prý do ní blesk, ale podle intenzity požáru to vypadalo spíš na založený oheň. Nikdo ze vsi se neodvážil jít hasit, protože všichni měli strach z ředitelovy pomsty. Přizná to jenom jedna z Chorijových žákyň Marie Moskaluová. A její přiznání dává Chorijovi naději, že jeho snaha vychovávat žáky a žákyň k občanské čestnosti a statečnosti nebyla marná.

Drama současného sovětského drama-

tika vzniklo na motivy jeho povídky Vůně zralé kdoule. Drama má dvě dějství, náznakovou dekoraci se dvěma simultánními prostory, 8 mužů, 6 žen a kompars. Velké role jsou: Chorija Mironovič, učitel dějepisu (25 let), jeho žena Žaneta (23 let), učitel francouzštiny Charet Vasiljevič (60 let), ředitel školy Nikolaj Trofimovič Balta (40 let) a školní uklízečka tetka Arvira (50 let). Střední role: Marie Moskaluová (17 let), Žanetin otec (50 let), Žanetina matka (50 let). Menší role: Agafja, žena Nikolaje Trofimoviče, žačka Viola Zamfirová (17 let), žák Petr Vrabie (17 let), žák Ion Skutaru (17 let) a člen ministerské komise. Kompars tvoří další 2–3 členové ministerské komise a Mariini spolužáci. Hra se hodí pro středně vyspělý soubor s dobrým režisérem a dramaturgem. Vyšla DILIA 1980.

VOJTĚCH CINYBULK ZMOUDŘENÍ ŠEVCE FANFRNOCHA

Libouňskému ševci Nyklíčkoví přezdívali všichni Fanfrnoch, protože pořád bručel jako ten starý lidový hudební nástroj. Bručel na svou ženu Magdalenu i na svého syna Tonika i na sousedy, zkrátka bručel na všechny a pořád. Byl totiž v Libouni velice nespokojen. Vyučil se ve městě a na vsi, kde musel spravovat zablácené škrpály sousedů, se cítil nedoceněn. Čekal na příležitost vyniknout. Když dal král všude vyhlásit, že tomu, kde mu přinese dar k narozeninám, dá nějaký úřad, zaradoval se Fanfrnoch, protože teď přišla jeho chvíle. Ušil boty z nejjemnější teletiny a vydal se s nimi do královského zámku. Jenže zájemci o úřad se to v královském předpokojí jen hemžilo. Byli mezi nimi i ševci, kteří přinesli králi různé obuvnické zvláštnosti, například boty z myší nebo štičí kůže. Když se Fanfrnoch o jejich výtvorech vyjádřil velmi nechvalně, došlo nejprve k hádce, potom k práci a nakonec k Fanfrnochovu zatčení. Boty, které mu při té tahaňci vypadly sice dostaly ke králi, ale Fanfrnoch se dostal do vězení. Král, který ještě nikdy neměl na nohou obyčejné boty, si je ze zvědavosti obul, podnikl v nich dokonce hon na kance a byl s nimi velmi spokojen. Začal se tedy zajímat i o jejich tvůrce a navštívil ho ve vězení. Nabídl Fanfrnochovi úřad dvorního obuvníka, ovšem pod podmínkou, že se omluví komořimu, kterého při hádce a práci urazil. Fanfrnoch odmítl se omluvit, odmítl i nabízený úřad a prohlásil, že se dřív král před Fanfrnochem

pokloní, než Fanfrnoch před králem. A rozložený král prohlásil, že švec bude sedět ve vězení tak dlouho, dokud se král před Fanfrnochem nepokloní. Neveselo bylo ševci ve vězení. Ani syn Toník, kterému se podařilo proniknout až k okénku vězení, Fanfrnocha nepotěšil, i když mu slíbil pomoc. A dané slovo dodržel. Zanedlouho se objevil u okénka ševcova vězení s velkým malovaným džbánem, jehož hrdlo bylo ovázáno kůží se svazkem žíní, protaženým uprostřed. Král byl právě na procházce. Když uviděl džbán a dozvěděl se od Tonika, že to je fanfrnoch, na který se hraje, musel mu Toník tu muziku předvést. Důkladně si hlíněný džbán prohlédl a při tom prohlížení se sklonil tak hluboko, že se vlastně fanfrnoch poklonil. Jako král musel dodržet dané slovo a ševce pustit z vězení, protože v jeho slibu nebylo řečeno, má-li ten fanfrnoch, před kterým se měl poklonit, být džbán anebo švec. Než se rozběsklo, byl Toník i švec doma. Fanfrnoch se styděl sousedům na oči. Ale když viděl, s jakou láskou ho přivítala jeho žena Magdalena, začal doufat, že mu i sousedé odpustí bývalou pýchu.

Veselá pohádka o pěti obrazech kdy si hodně hraná a dnes už neprávem zapomenutá má jednoduchý a přehledný příběh, čtyři náznakové dekorace, 11 mužů, 2 ženy a kompars. Velké role jsou: švec Nyklíček, jeho žena Magdalena, jeho syn Toník, král a komoří. Malé role: hlasatel, 3 panští ševci, soused, sousedka a zbrojnoš. Pohádka se hodí i pro začínající soubor. Vyšla DILIA 1953.

Jarmila Černíková

DETSKÁ SCÉNA SLANÝ – I. VLK: POHÁDKA O POPELCE. FOTO P. ŠTOLL



Z KRAJŮ A OKRESŮ

SOVĚTSKÁ POEZIE NA LESNĚ. Již podeváté uspořádalo na sklonku minulého roku OKVS Brno III v klubu Horizont v rámci Měsíce přátelství souběž v individuální recitaci sovětské a ruské poezie O plaketu VŘSR. Cílem je obohatit dramaturgii amatérských recitátorů básněmi a prózou ruských a sovětských autorů v českých překladech, případně v originále. Součástí soutěže, které se zúčastnilo na sedmdesát Žáků, studentů a učňů od 14 let, bývají rovněž vystoupení profesionálních či amatérských umělců a dva odborné semináře o dramaturgii a interpretaci uměleckého textu.

Nejlépe se ve svých kategoriích umístily Zdeňka Mikulášková (R. Rza: Sad růží), Markéta Skrčená (M. J. Lermontov: Na smrt básníka) a Zdeňka Grohová (M. Cvetajevová: Stesk po vlasti).

DEVĚTADVACÁTÁ TYLOVA KUTNÁ HORA se v rámci 33. výročí Úhora a 173. výročí narození J. K. Tyla konala jako první víceoborová přehlídka amatérského divadla ČSR. Uspořádaly ji MĚKS a OKS Kutná Hora pod záštitou rady MNV KH a za odborné spolupráce ÚKVC a Středočeského KKS. Na přehlídce vystoupily úspěšné kolektivy z národních přehlídek 1980 — Malé divadlo STZ Ústí n./L. (G. Preissová: Jiří pastorkyňa), DS Svatoboj Brno (V. Krasnogorov: Tak kdo kčertu odejde), DS Šupina Vodňany (R. M. Rilke: Píseň o lásce a smrti), soubor C Malého divadla Svitavy (O. Wilde: Šťastný princ) a Doprapo Praha (D. a S. Weigovci: Kolotoč splněných přání). Hostovaly ještě další soubory (DS Řičany a domácí soubor Tyl).

SLOVENSKÉ OKÉNKO

„Konsolidační proces v ochotnickém divadle se vyznačoval několika specifickými znaky... Rozličné ideologické destruktivní koncepce nenašly u ochotníků živnou půdu. Například v repertoárové orientaci ochotnické divadlo absolutně negovalo módní vlny absurdní dramatiky... nestalo se nástrojem na propagování antisocialistických myšlenek... Možná, že to zní paradoxně, ale zůstává historickým faktem skutečnost, že právě v letech vrcholící celospolečenské krize dominuje na plakátech ochotnického divadla ruská a sovětská dramatika... V období konsolidace projevilo ochotnické divadlo neobyčejně pozitivní vztah k původní tvorbě... mnohá díla současných slovenských dramatiků uvedli ochotníci ještě před jejich nastudováním v profesionálních divadlech.“ Tyto a jiné myšlenky z úvodníku dr. M. Mikoly Poučení stále aktuální otví-

rájí 1. číslo Javiska ročníku 1981. Na dalších stránkách nalezneme čtenář pokračování cyklu Velcí divadelní režiséři (Následovníci III: Besson a Wekwerth) a cyklu Z galerie našeho herectví k 60. výročí SND (První Borodáčovi žáci); články o Scénické žatvě '80 v Martině a XXVI. Hvězdoslavově Kubíně; stať o Spesivcově divadle a další tří informace ze zahraničí — o americké hře R. Clutcheyho Zeď je matka, pantomimické dílně v Jeně v NDR a divadelní dílně mladých TIP 80 v Holandsku, a jiné drobné i větší materiály. Jako příloha je otištěna nová hra zasl. um. Jána Soloviče Právo na omyl. jk

Z ÚKVC

SPOLEČNÉ PORADY odborných pracovníků krajských kulturních středisek pro slovesné divadelní obory a pracovníků divadelního oddělení ÚKVC se uskutečňují přibližně dvakrát do roka. Poslední se konala v únoru a byla především vzájemnou informací o přípravách a termínech krajských kol soutěží a naproti tomu o koncepcích a programu národních přehlídek divadlem pro děti počínaje, přes dětský a umělecký přednes, loutky až po amatérské divadlo. Jde o oblast, v níž pracují tisíce, ba dokonce desetitisíce lidí, a každý rok přináší nové požadavky a nové problémy, které je dobré navzájem zkonfrontovat. Součástí porad by bylo tentokrát vedle organizačních otázek i vystoupení pracovnice DILIA V. Sochorovské, které bylo zčásti informací, zčásti úvahou o současně české dramatičce. I když už nemohlo ovlivnit letošní dramaturgii amatérských divadelních souborů, bylo jistě důvodem k zamýšlení a inspiraci pro další práci. Jistě by se našlo i v ostatních oborech podobně aktuálních problémů dost a bylo by jen dobré, kdyby se staly součástí dalších jednání profesionálních pracovníků zájmové umělecké činnosti. šr

PŘIPRAVUJE SE XXVI. WP

Uskuteční se ve dnech 17. až 21. června. Jako vždy bude národním kolem, v němž mezi sebou budou měřit síly nejlepší amatérští recitátoři a výsledky své práce předvedou přední soubory a divadla poezie. V jeho rámci uspořádá Svaz českých spisovatelů Setkání českých a slovenských básníků na počest 60. výročí KSČ. S programem WP se toto setkání prolne především dvěma příležitostmi — autorským večerem, na němž se básníci recitátorům představí jako interpreti vlastních básní, a společným odborným seminářem na téma Česká poezie a KSČ. Tím však podíl svazu spisovatelů na WP nekončí. V pře-

zápisník

hlídce kolektivů udělí úspěšnému pořadu ze současné společensky angažované tvorby významné ocenění — Medaili S. K. Neumanna, která bývá udělována i profesionálním umělcům. Dramaturgie sólistů i souborů je stimulována i dalšími cenami: Wolkrovou cenou za interpretaci díla J. Wolkra, Mirovou cenou za protiválečnou tematiku a cenou za interpretaci sovětské literární tvorby. Sólisté přijedou do národní kola se dvěma básněmi — jednou volnou a povinným výběrem z díla J. Wolkra nebo v tomto roce německého komunistického básníka Bertolta Brechta, který uzavírá řadu pěti proletářských a komunistických básníků v povinném repertoáru, jehož cílem bylo přiblížit přednášečům pokrokové tradice poezie ostatních socialistických zemí. Přehlídka bude zahájena Koncertem hudby a slova na počest XVI. sjezdu a 60. výročí založení KSČ, na němž se představí některé ze známých mladých kvartet vedle předních českých a slovenských amatérských i profesionálních přednášečů. šr

K FESTIVALU ZUČ 1981, vyhlášenému na počest významných výročí roku, vyšel Soutěžní řád národní soutěže amatérských divadelních souborů 1981, který obsahuje podrobné podmínky, termíny a kritéria soutěže a je nezbytným vodítkem pro všechny soubory, které se rozhodly vstoupit do nelehkého klání o kvalitu a vavříny.



Dne 14. března se konalo plénum ÚV Svazu českých divadelních ochotníků, které jednalo a schválilo řadu závazných úkolů, mezi jiným plán práce na rok 1981, plán činnosti na léta 1981—85 a zásady a hlavní úkoly SČDO v sedmé pětiletce.

Téhož dne se konal ve velkém sále Radiopaláce — ÚKD IX. společenský ples SČDO. Měl velmi dobrou společenskou úroveň a byl opět ve znamení přátelských setkání ochotníků a loutkářů z celé ČSR.

Závazkové hnutí vyhlášené ÚV SČDO na počest XVI. sjezdu KSČ, 60. výročí založení Komu-

nistické strany Československa a voleb do zastupitelských orgánů již dříve probíhá a je možno již dnes konstatovat, že přinese řadu kladných výsledků. Hb

NA STRÁNKÁCH ZAHRAJČIČNÍCH DIVADELNÍCH ČASOPISŮ

TĚATR MOSKVA

11/80 Vstříc XXVI. sjezdu KSSS (Součást stranické práce; Dosažené a neodkladné; Historické je současné) * A. Blok 1880 až 1980 — stať o jeho dramatickém odkazu na dnešních jevištích * Portréty (M. I. Babanová, A. I. Štěpanová) * Scénografie (gruzinští umělci M. Švelidze a T. Ninua) * Články o zemřelém kritikovi a divadelním vědci A. N. Anastasjevovi * Památce L. D. Michajlova, operního režiséra (mj. Suchoňova Krúthava) * Na jevištích světa (Obraz dělníka na současném vietnamském jevišti; Debut kubánského dramatika A. Rodriguesa; Radičkovův Pokus o létání v Sofii; Bruselský experiment) * (Jurij Čerňak: Posedíme před cestou; Ján Solovič: Pozor na anděly)



HRY PRO DOSPELÉ

J. R. Pick: Sen o vzdálených jezerech (8 m, 4 ž)
O. Daněk: Vévodkyně valdštejnských vojsk (9 m, 3 ž, komp.)
L. Stroupežnický: Naši furianti — úpr. M. Macháček (17 m, 8 ž, 6 d)
O. Pavlovová: Trampoty s Varvarou (5 ž)
A. Abdulin: Třináctý předseda (8 m, 7 ž)
G. Figueiredo: Velice podivuhodný příběh ctnostné ženy z Efezu (6 m, 3 ž) — devizové volné
J. Osborne: Ohlédni se v hněvu (3 m, 2 ž) — devizové váz.
C. Confortés: Maratón (3 m, hlasy) — devizové váz.

HRY PRO DĚTI A MLÁDEŽ

J. Sypal: S nápady za pády (1 chl., 12 dív.)
J. Chláz: Český Honza (6 m, 4 ž)
J. Bílková: Povídačka vystřelená motykou (11 m, 8 ž, komp.)

příliš velké dědictví

Vladislav Vančura patří k těm, kdo do základů moderní české kultury vložili hlubokou ideu společenského pokroku spolu se svrchovaným mistrovstvím uměleckého tvaru. Je to dědictví jistě drahocenné — ale není snadné se ho zmocnit a užívat je. Klade nesmlouvavý nárok na obsažnost, samostatnost a hloubku umělcova myšlení, nevyčerpatelnost jeho obrazivé představitivosti a ukládá umělci disciplínu, tvarovou a výrazovou kázeň, povinnost spolupřevádět s hloubky pochopení sloh epochy, ne pouze zdobit líbivými ornamenty okraje prchavých dnů. Klade měřítko umělecké hodnoty velmi vysoko — dá se říci až nepohodlně vysoko. Je proto v nebezpečí, že bude sice nenápadně a s veškerým respektem, ale přece jen odsunuto do pozadí, aby nás nezneklidňovalo a nekazilo nám naše drobné radosti z různých uměleckých experimentů mlčenlivou připomínkou, že jsme právě objevili dávno objevené.

Prozaickému dílu Vladislava Vančury zatím toto nebezpečí nehrozí. Je stále živou součástí současné literatury, je vydáváno, čteno — a filmováno, v nedávné minulosti vznikly na podkladě Vančurových próz pozoruhodné filmy jako Luk královny Dorošky, Markéta Lazarová, Rozmarinové léto. Zato však leží skoro úplně ladem jeho dílo dramatické, s výjimkou známé Josefíny. Hry Učitel a žák, Nemocná dívka, Alchymista, Jezero Ukerve se objevují na jevišti jen zcela výjimečně, jako vylučné pokusy tvrdošijných (a podle mínění většiny herců také výstředních) režisérů nebo dramaturgů.

Kroutit nad tímto faktem povážlivě hlavou by však bylo pokrytectví. Vančurovy dramatické texty jsou pro současné inscenátory skutečně velice těžké. Prostě proto, že jsou tak ojedinělé, že se v ničem nepodobají ničemu, co se běžně na repertoáru objevuje, vymykají se jakémukoli klíši, nedají se ani režirovat ani hrát tak, jak se hraje většina ostatních her. A navíc jejich přitažlivost a působivost je nejistá, nelze počítat se spontánním a širokým ohlaselem, dnešní divák, sycený dnes a denně televizním civilismem už dávno zapomněl, že drama je vlastně slovesné umění.

Doporučovat za těchto okolností Vančurovy hry pozornosti amatérských divadelníků vypadá na první pohled jako čirý nesmysl. Čeho se bojí profesionálové, to amatéři už vůbec hrát nemohou, takový je rozšířený a zakoreněný názor. Jenomže proti tomu stojí jeden ze základních zákonů každé tvorby a každého vývoje: jestliže se divadelní soubor čas od času nepokusí o něco, o čem je jaksi předem známo, že to zahrát nemůže, za krátký čas

už nemá sílu se ctí realizovat ani to, co by zahrát mohl. A pro život v umění — i amatérském — je někdy užitečnejší vylámat si zuby na úkolu velikém a důstojném, než s chrupem nedotčeným pohodlně přemítat tisíckrát vyslovené banality. Takže: ne přesto, ale právě proto, že Vančurovy dramatické texty jsou opravdu nesnadné, že vyžadují studium, čas, soustředění, mobilizaci myšlení a citu, tvořivou práci doslova nad každou větou, právě proto na ně upozorňujeme amatérské režiséry a herce. Alespoň ty, které už neuspokojuje přízemní šedá obrázka z našeho života a hledají cestu k jevištní básnivosti, metafoře. A možná i ty, kteří se blíží divadlu prostřednictvím poezie, které okouzlolo především básníkovy slovo. A ovšem ty, kteří mohou při takovém pokusu spoléhat na pomoc alespoň části svého obecnstva.

Jindřich Honzl, první režisér většiny Vančurových her, napsal v roce 1930: „S Vančurou přichází na jeviště nejen nový autor, nýbrž i nový tvar hry, ... projevují se touhy po novém českém dramatu, které bylo již skoro opuštěno básníky a jehož se zmocňovali většinou mistři snadné konverzace, kteří lehce kladou slovo za slovem, větu za větou tak pohodlně, nenápadně — a také bezvýznamně, že to musí pohoršit každého, kdo ještě považuje řeč dramatikovu a řeč jevištní za výraz slovního umění... Hra Vančurova je stejně jako Vančurova věta stavěna a nikoli tak krátkoduše a lehouchko lípaná, jako bývá většina soudobých her. Vyvstává před námi jako architektura velkých stylových dob, jako dílo, jehož půdorys vytváří harmonie krásy, zatím co u ostatních her chabý a neuspořádaný vnitřek je ohazován cetkami slovíček. Jako moderní architektury i Vančurovo dramatické dílo vrací se v tom smyslu k odvěkým vzorům, k jasnému a krásnému půdorysu řeckého chrámu...“

Ukázka je ze hry Alchymista, napsané v roce 1932. Pozadí prostého příběhu tvoří rudolfinská Praha, doba barvitá a spleťtá, plná touhy po vědění i strachu z něho, povznášená jasným rozumem velkých hvězdářů a strhávaná zpět šílenou touhou po zlatě a moci. Prostřednictvím obrazu této doby vyslovil Vančura své přitakání, svou hlubokou sympatií lidem, kteří mají „slunce v krvi“, tvořivý, dělný vztah k životu.

Myšlenka hry se rodí organicky z jejího tvaru, je jasná, plastická — a stále živá. Pro ni stojí za to podstoupit námahu a ujmout se konečně Vančurova díla dramatického jako právoplatní dědicové.

ALENA URBANOVÁ

EPILOG

CÍSAŘ: Nevěřím.

TYCHO: To nejsou věci víry.

CÍSAŘ: Nevěřím.

TYCHO: A přece to není hňup.

CÍSAŘ: Nemám rád podobných chytráků.

TYCHO: Kepler a já jsme přesvědčení —

CÍSAŘ: Zavři okno!

TYCHO: Je zavřeno, Milosti.

CÍSAŘ: To světlo mi tají dech, dusím se jím.

TYCHO: Nemine dne, abyste nezkusil nových léků, to vám neprosívá.

CÍSAŘ: Nemine dne, nemine dne.

TYCHO: Milosti, rozkázal jste, aby se dnes dostavila ta stůra před soud.

CÍSAŘ: Tak, právě tak. (Směje se) Odkdy nevěříš na léky?

TYCHO: Nevěřím jenom na léky dvořanů.

CÍSAŘ: Hlupáku! Jaký pitomý šprým.

TYCHO: Nechtěl jsem vás rozesmát.

CÍSAŘ: Rozesmát, kde je v tom všem zdravý rozum?

TYCHO: Ti lékaři vás rozjitřují a vnukají vám jenom nevíru. (Pomlčka. Hvězdář se snaží na sebe upozornit.)

TYCHO: Milosti!

CÍSAŘ: Na tomto místě není zákona.

TYCHO: Ach —

CÍSAŘ: Ty tomu nerozumíš.

TYCHO: Ne.

CÍSAŘ: To platí o krcích, které jsou vyhrazeny malomocným (smích), vedle toho se říká totéž o císaři (smích).

TYCHO: To jsem neslyšel.

CÍSAŘ: Ve hněvu (smích) a když se rozpláče (smích).

TYCHO: Mám zavolatí písaře a komoří?

CÍSAŘ: Ech, jakýsi básník chválil všemohoucího Pána za to, že byla stvořena bolest. Ach bolest!

TYCHO: Necht' vejdou. (Písaři vcházejí, klaníce se.)

TYCHO: Sednětel To je zbytečné, císař se nedívá. Ostatně se mu tvá opičí tvář náramně oškívá.

SLUHA: To abych si zrovna vypůjčil i hlas z nebíčka.

CÍSAŘ: Zavřít! Zavřít okna! Jednotvárný hlas: Páni a stavové tohoto království prosí a pokorně tě žádají, Milosti, abys přiblížil svého ducha přihodám, a rozepřím, a vyslechnu strany se sváříci, dal průchod svému mínění a svým odsudkem zdrtil viníka.

CÍSAŘ: (zaklepe znenadání holí na stěnu a zasměje se): Dále, dále! A po zásluze ochránil —

Jednotvárný hlas: A po zásluze ochránil —

CÍSAŘ: Dále, rychleji. Nemám už staré trpělivosti, ta tam je císařova dobrota.

TYCHO: Hni sel Af je to s krku. To není žádná kloudná práce. (Vchází voják s taseným mečem, rodina Koryčanů a Alessandro)

HLASATELÉ: Vejdětel Na svá místal K věcil K věcil

Jednotvárný hlas: Věhlasný učenec Alessandro del Morone, autor deseti knih porůznu vydaných, autor knihy „O věcech přírodních“, kterou čtlo a pochválilo Veličenstvo císař Rudolf —

CÍSAŘ (vstává): Dostl Venl (všichni pryč)

ALESSANDRO: Císaři!

CÍSAŘ: To jsi ty! Vydal jsi mě na posměch.

ALESSANDRO: Nevěděl jsem, že se věc dostane k tvému sluchu.

CÍSAŘ: Kdo psal Tychonovi?

MARTIN: Já, Veličenstvo.

CÍSAŘ: Proč?

MARTIN: Doufal jsem získati peníze.

CÍSAŘ (s úsměvem): Tycho ti měl opatřit peníze?

MARTIN: Vypočetl jsem si, že bude mluviti před Vaším Veličenstvem a že vás získá.

CÍSAŘ: Tychone, tys věřil Alessandroví?

TYCHO: Je to na slovo vzatý hvězdář a filosoř.

CÍSAŘ: A podvodník.

ALESSANDRO: To i ono.

CÍSAŘ (po chvíli): Mlčí!

MARTIN: Já a můj bratr Michael jsme jej přemlouvali.

CÍSAŘ: Kdo je obžalován?

MICHAEL: Já nikoliv.

TYCHO: Ti dva.

CÍSAŘ: Proč přicházíte s celým průvodem. Kdo je to děvče?

TYCHO: To je dcera Martinova. Má v tom stejně prsty.

CÍSAŘ: Ta dívka?

EVA: Jsem alchymistova nevěsta.

MICHAEL: To není vše —

CÍSAŘ: Nejsem již zvědav. Vzdalte se, jsem hotov se soudem. Ty, Alessandro, budeš tak dlouho uvězněn, dokud se ti nepodaří to, čím ses vychlouball

EVA: Milost, milost, císaři!

MICHAEL: Tot jenom polovina spravedlnosti.

TYCHO: Běda, to dobře neskončí.

CÍSAŘ: Polovina spravedlnosti! Tot právě míra omylného troupa, který se přitovaryšil k soudcům a rozmlouvá s podvodníky jako se sobě rovnými. To právě sluší šaškům, které lehounce napálíte ve shromáždění šarlatánů, to je mi dozajista

vhod, to na mne patří! (Rozhněván) Na kolenal Strážel

EVA: Rozhněvali jsme císaře a jeho hněv rozpojuje prsty milenců. To je důležité.

TYCHO: Ticho, nezdvořačkol

EVA: To je důležité.

CÍSAŘ: Co to povídáš?

EVA: Víím, že se bojiš smrti, víím, že se držíváš ve spaní praporu nad hlavou. Po čelednicích se vypravuje o tvé malomoci, ukrutník!

TYCHO: Zahubiš se.

EVA: Ukrutník!

MICHAEL: Srazí nám hlavy.

CÍSAŘ: Ano, přísámbohu!

EVA: Nikdy se nedovíš tajemství alchymistovo, jenž ví, jenž zná, jenž ti je zatajil!

CÍSAŘ: Ano či ne? Maličko dostačí, abych přikývl, maličko, abych se rozhněval či propukl ve smích.

MICHAEL: Chci políbiti místo odsouzenců, jako vyhnanec líbá pomezí, neuhýbám, neprosím, chci abys dal dopadnouti svému hněvu.

CÍSAŘ: Ty se dozýváš?

MICHAEL: Podle pravdy.

CÍSAŘ: Jaká je tvoje vina?

MICHAEL: Rouhal jsem se. Prah! jsem poznati věci nepoznatelné. Miloval jsem lačně a bez čistoty srdce. Ve chvíli pak, kdy —

CÍSAŘ: To jsi byl ty, kdo první vykřikl na večeři alchymistů?

MICHAEL: Ano, Veličenstvo.

CÍSAŘ: Reklí mi, že jsi blážen.

MICHAEL: To je obecné mínění.

CÍSAŘ: Neslyšel jsi, že se vypravuje totéž o císaři? —

TYCHO: Veličenstvo, rozkázal jste, abych je předal strážil —

CÍSAŘ: Odvolávám, pokud jde o tohoto odvážlivce.

ALESSANDRO: Prosim o lhůtu jedné hodiny.

CÍSAŘ: Hodiny? Pouhé hodiny?

ALESSANDRO: Ano.

CÍSAŘ: Nic víc?

ALESSANDRO: Jsem jist, že mi skýtá dostučnění.

CÍSAŘ: Poznávám, že jsi drzoun a sprostého ducha.

ALESSANDRO: Jen chvíličkul

EVA: Ano, ano!

CÍSAŘ: Co ty o tom víš?

EVA: Nastane zatmění.

TYCHO: Zatmění, která vypočetl. Věřím, že se nemýlí. Je novoluní, Slunce a Měsíc jsou právě v konjunkci. Měsíc vstoupil na své dráze mezi Zemí a Slunce. Jeho stín padá na Zem a suně se od místa k místu.

CÍSAŘ: Jak jsi to vypočetl?

ALESSANDRO: Slunce a Měsíc se setkávají v uzlech svých dráh.

CÍSAŘ: Nuže sekejme. Kolik je hodin?

TYCHO: Zbývá kratička chvíle.

EVA: Alessandrol

ALESSANDRO: Což zbývá nějaká pochyba, což kolísám? Nejsm si jist? Váhám, chvějí se, mé dílo je na pochybách? Což ducha zastihuje tajemství? Což jsou i moje smysly obluženy a moje poznání je jenom přibližné, což jsem se zmýlil?

EVA: Ne, vidím, že se stmívá, vidím, že nastává soumrak.

CÍSAŘ: Pojď ke svým přístrojům.

ALESSANDRO: Dopustil jsem se podvodu jen proto, že jsem si byl jist pravdou.

TYCHO: Tomu nerozumím.

ALESSANDRO: Nezáleželo mi na ničem jiném.

EVA: Neprohřešuj se.

ALESSANDRO: Na ničem jiném leč na díle, jež rostlo den po dni.

MICHAEL: Šťastlivčel!

ALESSANDRO: Ve shodě se vším, co je krásné, ve shodě s láskou.

EVA: Miláčkul

ALESSANDRO: Bohat, a přece chudl

EVA: Škubněte sebou, tělesa nebeská, poskoč zvířetníku, ať se ozývá řev a bučení tvých stád!

ALESSANDRO: Vesel, někdy milován a věčně zamilovaný.

MICHAEL: Hříšník bez výčitek.

(Seří se)

ALESSANDRO: Ach, jsem vykoupel!

EVA: Jaká úleval!

ALESSANDRO: Tychone Brahel!

TYCHO: Přítelil!

ALESSANDRO: Již ubývá světla.

EVA: Hle, sluneční srpeček.

ALESSANDRO: Mízi, rozpadá se ve světelné body a mízi.

CÍSAŘ: Bědal Bědal

EVA: Vodul

CÍSAŘ: Bůh sám vykonává svoji spravedlnost. On jediný trestá, on přivodí zkázu a válku s morem, očistí zemi a její lid.

MICHAEL: Nabude opět své slávy.

ALESSANDRO: Hle tmavý kotouč na olouveném nebi.

TYCHO: Protuberance, červené plameny na okrajích měsíce.

CÍSAŘ: Bědal (Je slyšeti výkřiky a zmatek ve městě)

MICHAEL: Země bude napájena krví a všechna útěcha prchne.

MARTIN: Všichni bezbožníci se utekli k moci zlata, hle, trestající anděl, hle zbroj, v níž je oděn, hle čepel jeho trestajícího meče.

HLASY (zvenčí): Hurá, peklo se zdvihá proti městul Dnes platí naposledy zlatol

TYCHO: Necht' stráž zatlačí ten hlouček.

HLAS (zvenčí): Zmenšete viny viníků.

HLAS (zvenčí): Císař zemřel! Císař zemřel!

CÍSAŘ: Slyšíte?

HLAS (zvenčí): Vezmi ho ďábell! Byl šílený, v jeho hlavě hnízdlil moroví ptáci.

CÍSAŘ: Věřím v bohal

HLASY (zvenčí): Hurá, zachraňte sel! Od této chvíle už nic neplatí.

ALESSANDRO: Stůjte! Nebojte sel! To divadlo věru nic neznamená.

HLASY (zvenčí): To prý nic neznamená.

ALESSANDRO: Je dokonale známo. Bylo vypočteno a popsáno do puntíku.

HLASY (zvenčí): Běda, osudná hodina zahrml co nevidět.

ALESSANDRO: Jen chvíli.

EVA: Což kdyby vskutku nevyšlo? Neřekl jsi, že se to stane?

ALESSANDRO: Nejsem si jist.

TYCHO: Chvíli!

Vzdalující se hlas: Země bude převrácena až do základu.

MICHAEL: Utišení, mír, utišení.

ALESSANDRO: Za krátkou chvíli se změní podívaná.

EVA: Probůh, co se stane?

ALESSANDRO: Jakmile pronikne první paprsek, budou poskakovati po zemi světla. (Vzdálený hluk)

CÍSAŘ: Ó pane, ty se smiluješ!

EVA: Vše, jak jsi řekl.

TYCHO: Zasvítává.

CÍSAŘ: Splněno. (Opět světlo)

ČESKÉ VENKOVSKÉ DRAMA

V devadesátých letech minulého století vyvrcholil v českém dramatickém i divadelním umění boj o realismus. Objevila se díla, mezi nimiž je zvláště patrná skupina her s tematikou soudobého venkovského života. A je třeba zdůraznit, že autoři těchto her nijak neidealizovali venkovský život, nesnažili se vytvořit pouhé „žánrové obrazy“; jejich snahou bylo zobrazit dramatické události, které byly motivovány především sociální realitou. V roce 1887 vznikla hra Stroupežnického *Naši furianti*, z roku 1890 je *Vojnarka* od A. Jiráska a *Její pastorkyňa* od G. Preissové a konečně *Maryša* bratří Mrštíků byla napsána v roce 1894 — když připomeneme ty nejvýznamnější. A jistě není náhodné, že všechna jmenovaná dramata se opakovaně objevují na jevištích profesionálních divadel i amatérských souborů.

Po nástupu zvukového filmu také domácí dramaturgie hledala námětové zdroje v české literární a dramatické klasice. Tvůrci, kteří usilovali o uměleckou tvorbu, o vytváření realistických filmových dramát, nemohli si nepovšimnout dramatických předloh, které výrazným realistickým zobrazením života českého venkova z konce minulého století umožňovaly vznik filmů, vzývajících realistickou linii v naší filmové tvorbě druhé poloviny třicátých let. Filmové adaptace nejvýznamnějších děl skupiny venkovských dramát nebyly pouhou jejich ilustrací; v době, kdy se mezinárodní politická situace vyostřovala a kdy se i někteří filmoví tvůrci snažili tvořit díla bytostně národní, ovšem ne idealizující, ale kritická vůči národnostním a sociálním rozporům, měla tato díla velký význam. Umělecky seriózní adaptace se zároveň odlišovaly od filmů, které až v kyčlovité poloze zobrazovaly český venkov a jeho oby-

vatele jako sentimentální pseudofolklorní obrázek (mnohé z těchto filmů vznikly podle populárních operet).

Pouze *Její pastorkyňa* se dočkala dvou filmových adaptací. Ještě v době němého filmu ji realizoval režisér R. Měšták; tato adaptace z roku 1929, která neměla uměleckou hodnotu, těžila z popularity operního zpracování L. Janáčka: postavu *Kostelníčky* totiž vytvořila pěvkyně G. Horvátová. Druhé filmové ztvárnění bylo dílem režiséra M. Cikána a je příznačné, že exteriéry byly natočeny v autentickém prostředí — v okolí Uherského Hradiště. Exteriérových scén je ovšem ve filmu velice málo; většina scén byla realizována v ateliérovém studiu, což bylo způsobeno tím, že dominantním prostředím je chalupa, v níž žije *Kostelníčka* s *Jenůfou*.

O dva roky dříve, v roce 1936, vznikl filmový přepis *Vojnarky*, jímž režijně debutoval herec V. Borský. Celý film byl natočen v barrandovských ateliérech, čímž byl shodně zachován „pūdorys“ dramatické předlohy. Kritika debutanta pochválila: konstatovala, že jeho záměr — vytvořit filmové drama stejné účinnosti i hodnity, jakou měla divadelní hra — se zdařil. K působnosti filmového přepisu přispělo i kameramanské umění J. Rotha a původní hudba, jejímž autorem byl E. F. Burian.

S nadšením byla přijata filmová podoba dramatu bratří Mrštíků *Maryša*, kterou natočil v roce 1935 režisér J. Rovenský. Herec a režisér Rovenský probjovával v naší filmové tvorbě metodu realismu. A že byl v této snaze úspěšný, dosvědčuje i jeho *Maryša* [je třeba zdůraznit i tvůrčí podíl scénáristy O. Vávry, který je autorem scénáře i k filmu *Její pastorkyňa*]. Také exteriéry pro filmovou *Maryšu* byly natáčeny v prostředí, kam děj situovali bratří Mrštíkové — na Mo-

ravské Slovácko. Rovněž dialogy jsou autentické, neboť scénárista je bez podstatnějších úprav převzal z předlohy. Exteriérové scény nabídl divákům pohled na chalupu, v níž žije *Francek* s matkou, na další venkovské chalupy, kolem nichž projíždějí rekruti [odjezd rekrutů je jednou z nejpůsobivějších scén filmu], i na mlýnský náhon. Herci se v krojích pohybují věrohodně, i když je patrné, že jejich kroje jsou pouze pro sváteční příležitosti. Nerealistické je ovšem líčení titulní představitelky [J. Štěpánčková], která typově i hereckým projevem neodpovídala představě o venkovské dívce.

Proti předloze upravili tvůrci závěr filmu. V duchu obecné filmové konvence *Francek* prohlašuje, že na *Maryšu*, kterou všichni uštvali, bude čekat, dokud se nevrátí z vězení. Paradoxní je, že hra, která odsuzuje majetnické i náboženské předsudky, je ve filmovém ztvárnění zakončena záběry, které v mystickém oparu naznačují životní kalvárii titulní hrdinky.

Nejradikálnější je filmová interpretace *Našich furiantů* dvojice V. Kubásek a V. Vančura z roku 1937. Oba režiséři a scénáristé zvýraznili sociální hledisko předlohy. *Furiantství* bohatých sedláků již není pouhou vlastností, nad kterou se musíme usmívat. Proto je také zvýrazněno přátelství ševce *Haberšperka* a vysloužilce *Bláhy*. Závěr filmu, který se dostal na plátna našich kin v době vzrůstajícího nebezpečí hitlerovského fašismu ohrožujícího naši státní samostatnost, byl záměrně symbolický: sjednocení obyvatel vesnice se postaví proti „rakouskému“ četníkovi. Hra, od jejíhož premiérového uvedení uplynulo několik desetiletí, se tak stala zásluhou tvůrců jejího filmového přepisu politicky aktuální.

I další klasické postavy těchto her byly zpodobněny významnými českými herci: J. Vojtou (mlynář *Vávra*, *Jakub Bušek*), L. Dostálovou (*Kostelníčka*), V. Vydrou st. (*Filip Bůbský*, *Jakub Vojnar*), J. Pachtou (zpěvák *Hruška* z *Vojnarky*, *vysloužilce Bláha*), Z. Štěpánkem (čeledín *Havel* z *Vojnarky*), F. Kovaříkem (krejčí *Fiala*, *Líza*), A. Nedošínskou (*Dubská*, *Havlova matka* z *Vojnarky*), M. Glázrovou (*Jenůfa*) aj. A tak uvedené filmové adaptace zůstávají trvalým dokladem interpretačních i inscenačních postupů filmových tvůrců z druhé poloviny třicátých let. A profesionálním i amatérským divadelníkům se nabízejí k trvalému potěšení a poučení. PT

as81

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVIII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVIII), Č. 4. DUBEN 1981, VYDÁVA MINISTERSTVO KULTURY ČR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: JAROSLAV KABÍČEK, GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KRESALOVÁ. TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTIKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKNOU TISKARSKÉ ZÁVODY, N. P. PRAHA, ZÁVOD 3, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠIRUJE PNS. — OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 KCS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V ÚNORU 1981 © PANORAMA, PRAHA 1981.



T. PIŠTĚK A J. PLACHTA V NAŠICH FURIANTECH (1937, REŽIE V. VANČURA A V. KUBÁSEK)

DIVADLO VE FILMU

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: DS J. K. TYL
RÍČANY – W. SHAKESPEARE: KOMEDIE OMYLŮ. FOTO P. STOLL

J. ŠTĚPNIČKOVÁ A J. VOJTA V MARYŠE
(1935, REŽIE J. ROVENSKÝ)



