

as78

4

STŘEDNÍ
KRAJSKÉ KULTURNÍ
Praha 5 - Smíchov, Zborovská 11

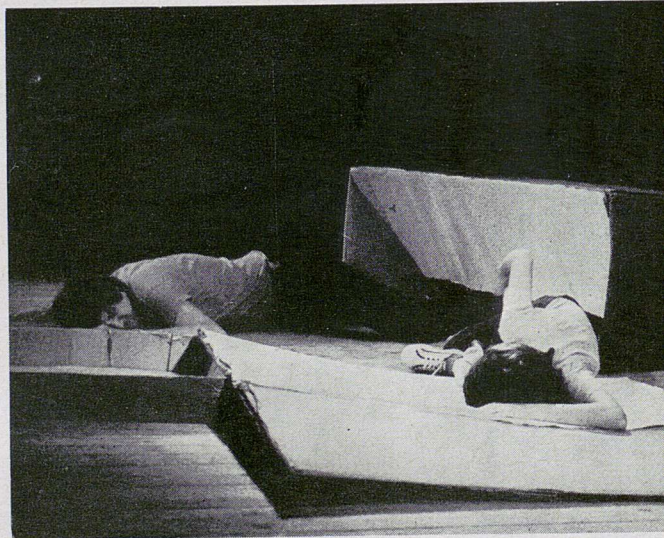
AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs



S. Pavelková: Střepinky (LŠU Ostrov n. Ohří)



J. Mlejnek: Létající třída (Školní divadlo Vysoké Mýto)



Hry a nehry souboru Boubíňáček (Vimperk). Snímky F. Rous

P. Vašíček: O černém klobouku a duhovém míči (ZDŠ Kozmice)



Na titulu Štollův záběr ze hry M. Gáspárové Kouzlo ohně (DS Kralupy nad Vltavou)

DĚTSKÉ DIVADLO

K problémům dětského divadla

Ústřední poradní sbor pro dramatickou výchovu dětí projednal hodnocení situace dětského divadla v sezóně 1976/77 a přihlédl přitom k celkovému vývoji tohoto úseku ZÚC za posledních pět let. V roce 1972 se konala ve Žďaru n. S. první národní přehlídka dětských divadelních souborů po období útlumu této činnosti. Při svém jednání dospěl ÚPS k těmto závěrům a podnětům pro další rozvoj dramatické výchovy dětí:

1. Období posledních pěti let přineslo v oblasti dramatické výchovy dětí (zejména v její nejrozšířenější části — v dětském divadle) stabilizaci a konsolidaci ve vyhlašování soutěží a pořádání přehlídek, a současně s tím prudký rozvoj a výrazné změny v pojetí cílů a v modernizaci metod. Významný podíl na tomto příznivém vývoji má PO SSM, zejména její Česká ústřední rada, která propaguje a podporuje pokrokové tendence na tomto úseku, vytváří dobré organizační, provozní a hmotné podmínky pro jeho rozvoj a prosazuje chápání dětského divadla jako prostředku výchovy dítěte, v níž je proces formování dítěte důležitější než výsledek (představení).

Na seminární přehlídce v r. 1971 pouze tři ze zúčastněných divadelních souborů a jen jeden loutkářský uplatňovaly tvořivý a výchovně účinný přístup k práci s dětmi; dnes už existují v ČSR asi tři až čtyři desítky souborů (z celkového počtu asi 500), které v období usilování mají dobré výsledky, a dále mnoho desítek vedoucích, kteří k tomuto novému pojetí práce uvědoměle hledají cestu. Další rozšiřování této základny progresivní dramatické výchovy dětí je možné jednak prostřednictvím pionýrských oddílů a kroužků domů pionýrů a mládeže, jednak prostřednictvím intenzivnější metodické práce kulturně výchovných zařízení.

2. Cílem dramatické výchovy, a tedy i dětského divadla, je výchova zúčastněných dětí. Přitom výchovu chápeme jako soustavné působení na osobnost dítěte, na její jednotlivé složky, i na její vztahy k sociálnímu prostředí (socializace dítěte). Výchovu nelze zužovat jen na výchovu morální ani jen na výchovu vkusu, a nelze ji nahradit pouhým poučováním, memorováním a reprodukováním hotových vědomostí, morálních a estetických norem nebo jen pouček. Základem této výchovy je aktivita dítěte a jejím nejvýznamnějším prostředkem je dramatická hra. Dětské divadlo (dramatická činnost obrácená k divákovi) má dále za úkol působit obdobně i na dětské publikum.

Přitom se v praxi ukazuje, že shodná východiska má jak práce dětských divadelních souborů, tak práce dětských loutkářských kolektivů a jevištní formy dětského přednesu. Ačkoli se v mnoha případech liší výrazové prostředky a pracovní postupy těchto tří větví dramatické výchovy, některé jsou naopak shodné; setkáváme se i s vystoupeními, která je těžko jednoznačně zařadit jen do jediné z uvedených kategorií. Zcela shodné jsou výchovné cíle; i v metodice práce, v dramaturgii a výrazových prostředcích se mohou jednotlivé oblasti významně ovlivňovat a doplňovat. Proto všechny tyto tři větve dramatické výchovy považujeme za části jednoho celku, oddělované jen provozně a organizačně.

3. Za poslední roky nejtvůřivější pracovníci bohatě rozvinuli metodiku dramatické výchovy a v praxi ověřili nespočet účinných cvičení, etud, improvizací a dramatických her. Ty však nejsou zpracovány a publikovány, na veřejnost pronikají velmi obtížně, často jen ve formě letmých ukázek, nezařazených do celkové struktury dramatické výchovy, bez dostatečných informací o způsobu jejich používání. Často také při pokusu o jejich uplatnění dochází k nedorozuměním a nezdarům. Proto vyzýváme všechny zkušené vedoucí souborů a kroužků, pionýrských oddílů a učitele literárně dramatických odborů LŠU, kteří již

shromáždili jistou sumu popisů a námětů, aby je zaznamenali a zaslali divadelnímu oddělení ÚKVC k utřídění a publikování pro potřebu všech pracovníků této oblasti. Dále doporučujeme KKS a zejména OKS a DPM, aby systematicky upozorňovaly vedoucí na materiály již zveřejněné, zvláště na Dismánův Receptář dramatické výchovy (SPN 1976), organizovaly praktické semináře s ukázkami metod práce, především v rámci přehlídek, organizovaly „dny dětského divadla“ podle soutěžního řádu, vyhlášeného českou ÚR PO SSM na léta 1977—1980, atd.

4. V dramatické složce zaznamenalo dětské divadlo výrazný pokrok. Nejslabší předlohy postupně mizí z repertoáru dětských divadelních souborů, na přední místo mezi nejhranějšími autory se podle statistik dostal v r. 1976 se svými hrami pro dětské soubory Jaromír Sypal. V praxi špičkových, nejtvůřivějších souborů převažuje vlastní autorská nebo dramaturgická práce, v Albatrosu bylo v roce 1976 zahájeno vydávání repertoárových sborníků (dětské divadlo, dětský přednes a dětské loutkové divadlo), kladoucích důraz na kvalitu. Jsou tedy předpoklady ke kvalitativnímu zvratu v dětské dramaturgii. Přesto ani zde ještě nemůžeme být zcela spokojeni. I na některé mezikrajové přehlídky byly v roce 1977 zařazeny hry výrazně podprůměrné, které by měly definitivně zmizet z repertoáru dětských souborů. Setkáváme se stále ještě s tím, že vedoucí pasivně přebírají vše, co se nabízí, objednávají hry jen podle stručné agenturní anotace obsahu a podle počtu osob a dekorací. Stále ještě se setkáváme s mnoha vedoucími, kteří text nechápou jako návod pro scénické jednání, bojí se v textu škrtnat, natož pak jej uchopit zcela po svém. Stále ještě vedoucí velmi málo znají dětskou literaturu a proto ji také jen výjimečně používají jako předlohy k dramaturgii nebo jako podnětu k původní tvorbě.

V posledních letech se na prospěch věci vžila v dramaturgii dětského divadla moderní (autorská) pohádka a tzv. pohádky naruby, tj. žánry vycházející vstříc specifické dětského jevištního projevu, stejně jako jevištně zpracovaná dětská hra (předlohy typu Sypalova Korábu Racek). Poměrně málo je využívána travestie mytologických látek (typ Losevova Malého Hérakla) nebo známých a tradičních literárních látek (typ Mlejnkovy Cesty kolem světa). Obě tyto oblasti tematiky mohou poskytnout ještě bohatství možností. Velmi málo je využit podnět k vytváření her zpracovaných rámcově, s prostorem pro improvizaci dětí (typ Mlejnkových her Hadrový panáček a Létající třída). Málo je dosud rozvinuta dětská dramatika podle literárních předloh se současnou tematikou (typ Štěpínek Soni Pavelkové) a původní tvorba s tematikou současného života dětí, zejména v pionýrské organizaci (typ Sypalových Docela obyčejných věcí). Téměř zcela zmizela z jeviště dětského divadla lidová pohádka, zcela výjimečně se objevuje tematika dobrodružná. V dalším rozvíjení a obohacování výrazových prostředků předlohy pro dětský soubor, ve zdůraznění a dalším rozvíjení tzv. autorského dětského divadla, v bohatším využívání dětské literatury jako předlohy k dramaturgii, v náročnějším přístupu k dramaturgii ze strany vedoucích souborů i krajských a okresních porot i v uplatnění opomíjených tematických a žánrových oblastí vidíme nemalé úkoly příštího období. Vyzýváme proto všechny vedoucí souborů, porotce, lektory, metodiky a organizátory soutěží, aby v praxi uplatňovali dramaturgii angažovanou, aktivní a živou, dramaturgii, která klade důraz na hodnoty, která není pouhým výběrem a reprodukcí textů existujících mimo soubor, ale která chce a může být jednou z hybných sil celé dramatické výchovy dětí.

5. V inscenační praxi dětských divadelních, loutkářských i recitačních souborů bylo dosaženo mnoha pozoruhodných výsledků. Vžila se již základní zásada dětského di-

vadla, že dětský projev na jevišti není totožný s herectvím, že dítě není „malý herec“; že dětský projev musí být přirozený a dětský, že vedení dětí při práci na inscenaci se principiálně liší od divadelní režie a konečně, že výchovný vliv na děti je primární, splnění inscenačních nároků sekundární. Začíná se vžívat vědomí toho, že neexistují recepty ani jediné možné postupy, že typů, stylů a druhů inscenací může být nespočet. V nejbližším období bude třeba soustředit pozornost na rozvíjení metodiky práce s hudbou a s výtvarným uměním jak v interní práci souborů, tak v praxi inscenační.

6. V posledních pěti letech se osvědčilo koncipování přehlídek jako pracovních setkání zainteresovaných pracovníků oblasti. Kaplická divadelní léta jsou založena na principu nesoutěžním, to znamená, že každý soubor dostane upomínkové dárky od patronů a od pořadatelů přehlídky, ceny nejsou udělovány, a tím se předchází vzniku řevnivosti mezi vedoucími, napětí v porotě i mezi porotou a vedoucími, které by se mohlo přenášet na děti a ne-dobře na ně působit. Zúčastnění — vedoucí souborů, členové poroty, lektori i seminaristé — se tak soustřeďují na podstatné obsahové a metodické problémy a nezabývají se otázkami prestižními. Dalším důležitým principem těchto přehlídek je jejich důsledné spojování s kursy a semináři, zejména praktickými. Na přehlídce se lze něčemu naučit, nejen něco vidět a okouknout. K posílení pracovního charakteru přehlídek přispívají i pokusy se zařazováním ukázek interní práce v souboru. Toto uspořádání KDL bude dále rozpracováno a prohloubeno tak, aby se přehlídka změnila ve skutečnou divadelní dílnu. Podle našeho názoru a zkušeností rychlejšímu rozvoji dramatické výchovy přispívá přátelská, povzbudivá atmosféra akcí jako celku a zejména pohovorů poroty s vedoucími. Není to snadné neslevit z nároků a přitom uchovat dobrou atmosféru setkání poroty s vedoucími souborů, ale námaha na to vynaložená se vrací v rychlejším rozvoji dětského divadla. Bylo by také dobré termín poroty nahradit vhodnějším, který by nenavozoval tak výraznou představu souzení i odsuzování — např. lektorský sbor, pracovní kolektiv apod.

Doporučujeme KKS a KDPM, aby ustavovaly odborné aktivity pro dramatickou výchovu dětí, např. jako sekce KPS, samostatné poradní sbory, pracovní skupiny, sekce kulturních komisí PO SSM apod., aby si vytvářely stabilizované okruhy spolupracovníků se specializací na práci s dětmi.

7. Metody, formy a cíle práce dětských loutkářských souborů, stejně tak jako dramaturgické a inscenační problémy jsou totožné s problémy dětských divadelních souborů. Projevilo se to důrazně při první účasti dětských loutkářských souborů na národní přehlídce v Kaplici.

I tato činnost je organickou součástí dramatické výchovy dětí, i ona může (a v mnoha ohledech i lépe než divadlo činoherní) plnit výchovné funkce. Dokladem toho je soustředěné úsilí několika vedoucích dětských loutkářských souborů v průběhu šedesátých let, které přineslo zjevné výsledky a přispělo k tvůrčímu rozvoji dětské dramatické hry. V poslední době však došlo k silnému útlumu aktivity dětských loutkářských souborů. Poslední sezóna ukázala, že zařízení pořádající krajská kola nejsou s to obelst mezikrajové přehlídky větším počtem dětských loutkářských souborů. Vyzýváme proto všechna okresní a krajská zařízení, aby soustavně vyhledávala perspektivní dětské loutkářské soubory, poskytovala jim intenzivní metodickou pomoc a umožňovala jim účast na přehlídkách.

8. V ediční činnosti udělal v minulosti dost práce ÚKVČ, který v letech 1964—1974 vydával časopis Divadelní výchova a zahájil vydávání edic Knihovnička divadelní výchovy a Texty dětské scény. V současné době (od roku 1976) navazuje na tuto ediční činnost na vyšší úrovni nakladatelství, zejména SPN a Albatros, která publikace z této oblasti zařazují do svých edičních plánů. Vedle toho však trvá potřeba vydávání publikací pracovních, menšího rozsahu, aktuálních. ÚKVČ v této činnosti nemůže vzhledem k provozním podmínkám pokračovat v dřívější intenzitě. Proto vyzýváme všechna krajská zařízení, která mají dobré ediční podmínky, případně i některá zařízení okresní, ke koordinaci ediční činnosti a k pravidelnému zařazování publikací z oblasti dramatické výchovy dětí do edičních plánů.

Tímto souhrnem současných problémů dětského divadla, hodnocením situace i návrhy dalšího rozvíjení dramatické výchovy jako celku navazujeme nejen na mnohaletou soustavnou práci ÚKVČ a našeho ÚPS, na práci dalších ústředních institucí a na práci desítek vedoucích a učitelů LŠU, ale i na rezoluci 2. mezinárodního kongresu „Drama a divadlo s dětmi“, který uspořádala AITA/IATA v březnu 1977. V rezoluci jsou formulovány myšlenky, spojující pokrokové pedagogy na celém světě. Patříme k zemím, kde není v dramatické výchově vyřešeno vše ideálně, která však na pracovníky z ostatních zemí působí dobře svým elánem v prosazování tvořivých přístupů k dětskému divadlu. Uvedme jako příklad MLR, na jejíž dětské divadlo naše práce výrazně zapůsobila a kde také již toto působení našlo svůj odraz v praxi. Bylo by dobře, kdybychom v tomto nástupu a elánu nepolevili a i nadále přinášeli jak sobě samým, tak přátelům v zahraničí dostatek zajímavých podnětů a účinných metod a přístupů k práci.

Ústřední poradní sbor pro dramatickou výchovu dětí

„Člověk jako tvůrce hodnot, jemuž věci slouží a který není jejich otrokem, člověk, jehož charakterové vlastnosti se harmonicky rozvíjejí a který vědomě spojuje svůj život s obětavou prací ve prospěch společnosti, člověk tvořící a tvořivý se nemůže obejít bez kultury. To ovšem znamená jen občasné setkání s knihou, filmem, divadelním představením, koncertem nebo televizní inscenací. Kultura musí

prostupovat celý jeho život a určovat stupeň kulturnosti jeho každodenní práce podmíněný náročnými úkoly při budování rozvinuté socialistické společnosti. Tím kultura stále více vtiskuje osobitou tvářnost životnímu způsobu i pracovnímu prostředí, stále ve větší míře vnáší do lidského vědomí a cítění trvalé momenty a zpevňuje je díky účinnosti umění hovořícího k představivosti a fantazii.“

Ze zprávy přednesené Jiřinou Švorcovou na ustavujícím sjezdu Svazu československých divadelních umělců

Poznámky o divadle

POZNÁMKY O KLASICE

Sešel jsem se náhodou s jedním amatérským divadelním režisérem. Hovořili jsme o všeličem, a hlavně o divadle. Došla řeč i na jeho plány a sny. Kromě jiného se svěřil s dávnou touhou dělat jednoho Tyla. Jenže čím dále o něm přemýšlí, tím víc se toho titulu bojí. A tím méně ví, jak na něj.

Tenhle rozhovor byl poslední impuls k tématu těchto dvojnásobných poznámek. Neboť jím definitivně dozrál problém, který v sobě už jistou dobu nosím. To jest: slovem dozrál rozumím skutečnost, že otázka klasiky na amatérských jevištích je otázkou, o níž musíme hovořit. Na druhé straně: ten problém bude asi ještě myšlenkově, koncepčně dozrávat. Neboť se v něm nashromáždila řada příčin, které způsobily, že jsme na tom s klasikou — řekněme diplomatically — ne právě dobře. A proto jsem ty dnešní poznámky nazval ještě jednou poznámkami. Neboť si zatím netroufnu na víc než na to, abych území mapoval.

Nuže poznámka první — pouze konstatující.

Mluví-li o nedobrem stavu v realizaci klasiky na českém amatérském jevišti, myslím tím fakt, že jsme už po dlouhou dobu neviděli inscenaci naší nebo světové divadelní klasiky, která by skutečně byla událostí. Spíše máme zkušenosti opačné. Vzpomeňme jenom každoročních potíží s výběrem jednoho Jiráskova titulu na Hronov, který by se alespoň trochu vyrovnal špičkovým inscenacím, jež přijdou v průběhu týdne a dobydou svou úroveň především na textu současné hry. Jeden, dva, tři roky to může být náhoda. Jenže dnes už můžeme říci toto: už po jistý čas se podobá progresivního proudu českého amatérského divadla určuje inscenacemi současných her nebo alespoň textů současnosti velice blízkých, zhruba řečeno poválečných.

Poznámka druhá — ryze osobní.

Miluji některé texty Klicperovy, vím, že každý český divadelník se v nějaké formě a podobě musí vyrovnat s Tylem, protože jeho dílem vstoupilo české divadlo do věku dospělosti a otevřelo si otázky, které trvají. Vracím se ke Klicperovi z potěšení a rozkoše, k Tylovi z nutnosti pochopit kořeny divadla tohoto národa. Dokonce se pomalu odvažuji věřit, že o Tylovi a Klicperovi už teoreticky něco přece jenom vím. Nicméně: zatím bych se vůbec neodvážil jakkoliv řešit Klicperu prakticky. A pokud jsem měl možnost spolupracovat na inscenaci Tyla, byl to vždy tvrdý oríšek. V prvním případě se nám Tyl rozpadl pod rukama, v případě druhém se před námi ukázal pouze začátek cesty.

Pořád si kladu otázku proč. A čím dál tím víc dospívám k názoru, že na jedné straně tu existují jakési představy — mé i jiných — o postupech současného divadla, jež jsou schopné účinným způsobem vypovídat o této době. Ale tyto postupy se jaksi rozcházejí s postupy klasiků, nebo jim alespoň tak úplně neodpovídají. Od svých představ couvnout nechceme, neboť nemůžeme dělat jiné divadlo, než to, v němž hovoříme o našem životě v naší společnosti. Ale klasik se v čemsi a jaksi vzpírá. A protože my jsme živí, my děláme dnešní divadlo a klasik je mrtvý, máme poslední slovo my. Leckdy k neprospěchu celé věci.

Poznámka třetí — zcela obecná.

Doufám, že mi bylo dobře v předešlé poznámce rozumět. Nejde o to, co vím o Tylovi, Klicperovi a jiných klasikách. Chtěl jsem pouze doložit jeden velice pozitivní rys současného divadla. Ano, skutečně pozitivní. V té nejobecnější rovině jej lze nazvat vědomím společenské odpovědnosti za ideový význam inscenace. Méně obecně jej lze označit jako snahu každým představením promluvit k současnému divákovi, myslet spolu s ním o našich společných

problémech a vstupovat takto společně do aktivního vztahu k realitě. Jestliže bychom se dohodli na tom — a já věřím, že tomu tak opravdu je — že nejvlastnější příčina našich potíží s klasikou je v tomhle, pak je to cosi ohromného. Neboť se ukazuje, že v celku českého divadla, a to jak profesionálního, tak amatérského, převládla vůle učinit každé představení nástrojem proměny světa.

Poznámka čtvrtá — ryze praktická.

Jenže od obecné vůle k praxi je dlouhá cesta. Na počátku je režisér, jenž stojí nad klasickým textem a ví, že jej nemůže hrát jako obrazy dob dávno minulých. Že se skrze něj musí dostat k dnešku. Má před sebou dvě možnosti. První je asi jediné správná, jenže zatraceně obtížná: cesta důkladné analýzy klasického textu, cesta hlubokého pochopení tématu i struktury hry. Chcete-li jinak, cesta nesmírně pokorné služby, na níž klasikovi ponechám všechno, co jeho jest. A teprve potom, když tohle všechno vím a ovládám, si mohu klást otázku, co z toho je i mým dnešním tématem a jak je mohu dnešními divadelními prostředky sdělit divákovi. A na této cestě se ukáže, že mám-li zůstat věrný klasikovi v jeho duchu i postupech, musím jít čím dále tím více zvnitřku — od výkladu situací a postav. Všechno ostatní je druhotné.

Je tu ještě druhá možnost. Zjednodušit si tu cestu tím, že na klasický text zvenčí naroubuji určité postupy, které jsou zaručeně současné. Například muzikálovou formu, stylizované herectví, pohybovou klaunérii. Viděli jsme už dost takových představení a na mnohých jsme se bavili a přiznávali jim rádi jejich nespornou kvalitu. Jenže řekněme si upřímně: všechny — tak či onak — nehladaly své aktuální téma zevnitř klasického textu, z jeho dokonalého poznání, a tím i dokonalého výkladu. Vždycky se tu rodil význam prostředky, které fungovaly jaksi mimo text. V lepším případě tyto významy dostaly skutečně společenskou dimenzi, cosi říkaly o světě. V horším případě šlo o aktualizaci vnější, kde aktualnost byla právě jen v tom, že se například v Shakespearovi ozval beat a provozovaly novodobé taneční evoluce. Na takové představení se v nejlepším případě dobře dívá, ale vůbec se o něm nemusí přemýšlet. Takže ona aktivní vůle udělat současné divadlo se tu vlastně mění v cosi zcela jiného a obrací se proti sobě samé. Neboť přijít v Shakespearovi (když už jsem se o něm jednou zmínil, zůstanu u něho) — na jeviště v džínách ještě neznamená, že jsem pochopil vnitřní rozlohu textu. Nejvýše to svědčí o tom, že si hrají na současnost. A hra na něco je v umění vždycky začátkem konce.

Poznámka pátá — režijní.

I tahle poznámka musí mít svou obecnou podobu, protože v zásadě jde o dnešní postavení režiséra. Říkám hned na počátku, že být režisérem není v dnešní době jednoduché. Těch už skoro sto let vývoje moderní režie zanechalo tak ohromný odkaz, že na jedné straně můžeme říci, že tu všechno už bylo, že nic vskutku nového nikdo nevymyslí. Na druhé straně je však těch sto let v podstatě krátká doba, takže všechno, co kdo vymyslel, existuje ještě v živé paměti. Dnešní divadelní režie se těžko může čeho-koliv z minulosti vzdát, neboť by popřela svou minulost, současnost i budoucnost. A tak má režisér k dispozici ohromné množství poznatků i prostředků, jež vymezují jeho hranice, ale přitom je a musí být průkopníkem, který po každé znovu doluje rudu zcela novou a neopotřebovanou.

V případě současného textu má tuhle rudu tak říkajíc k dispozici na povrchu. Ale v případě klasiky ty zkušenosti a znalosti tvoří zázemí jeho profese. A i když o mnohých třeba jenom něco tuší, je jimi jeho práce určena

a nemůže stvrdit objektivní společenskou funkci své inscenace bez toho, že by se jaksi automaticky nezapojovaly ve vědomí široké veřejnosti, diváky počínaje, praktickými divadelníky a kritikou konče.

A tak režisér vyrazí na svou pouť s překážkami a chtěl nechtěl se potýká s tradicí své profese, kterou nemůže opustit, neboť jinak přestane být režisérem, a zase ji musí překonat, aby pouze neopakoval to, co bylo již řečeno. Mnozí dojdou do extrému: problém režie klasického textu se pro ně stává problémem originality za každou cenu. Výsledkem je v nejlepším případě dobře udělaná schválnost. Ale ze schválností ještě nikdo umění nevytvořil. Druzí zase spolehnou jenom na tu tradici. Výsledek dobře známe: ta nudná, nevzrušivá představení klasiky, která se odehrávají v čase a v prostoru, jenž je pro nás v nejlepším případě připomínkou zaslých časů.

Poznámka šestá — herecká.

Čím jsme dál od Průchovy inscenace Tvrdohlavé ženy, tím víc se k ní vracím pro poučení. Nepovažuji ji za recept, jak hrát Tyla a klasiku vůbec. Jde mi zase o obecnou podobu problému. Zajisté: Jaroslav Průcha byl velký český herec, pro něhož češství znamenalo nejvnitřnější pochopení osudů a života prostého člověka této země. A tak v době, kdy jsme si tolik lámali hlavu nad tím, jak Tyla vůbec hrát, uložil toto své pojetí češství, tak blízké Tylovi, do své režie.

Situace a postavy českého vlastence Tyla 19. století se setkaly s výkladem postav a situací českého umělce 20. století v době, kdy tento umělec musel vyslovit své nehlubší přesvědčení o tom, že není jiné cesty vpřed než té, která vede k socialismu. Ovšem, Průcha objevil v celé rozloze čistý a nelomený svět Tylových pohádkových her. Ale k té nezkalené a vroucí tylovské touze po lepším životě v této zemi, k té tylovské víře, že jedině zde a teď je nutné takový život stvořit, přidal stejně nezkalenou, vroucí touhu a víru komunisty, jenž ví, že svět může a musí být změněn. A tím otevřel i hercům prostor pro tvorbu téže kvality.

Už po léta sleduji mladé adepty herectví na divadelní fakultě, jak se zabývají Tylem. A jak se s ním velice složitě a často neúspěšně rvou. Jako by jim ta nekomplikovanost a přímočarost Tylových postav dělala potíže, jako by

přes ni nemohli vyslovit sami sebe, jako by se ocitáli v zakletém světě, kde nefunguje nic z toho, co znají a co je jejich životním tématem. A tak se nakonec, aby vůbec dosáhli nějakého výsledku, uchylují k dunivému patosu a někdy i maše, jež tolik připomíná herectví minulých dob, kdy hlavním cílem bylo předvádět všechno, co napsal autor, a herec s vlastním výkladem ustupoval do pozadí.

Poznámka sedmá — závěrečná.

Současný vývoj herectví stále víc potvrzuje, že herec je nejzajímavější pro diváka tehdy, když v postavě najde své téma, které má sociální hodnotu a i pro diváka je jistým problémem. Zejména amatérské herectví se v poslední době výrazně obrací tímto směrem. Víme dnes velice dobře, že podstata amatérského herectví je právě v té schopnosti uložit bezprostřední životní zkušenosti do hrané postavy. Také drtivá většina opravdu zajímavých hereckých výkonů, jež jsme i oceňovali na různých přehlídkách, šla touto cestou. Jenže zase se tak dělo na textech současných, kde se tyto životní zkušenosti nabízejí na každém kroku. Tam není nutné vnikat do postav složitým hledáním souvislostí, které teprve druhotně a dodatečně navazují myšlenkové a sociální vazby k dnešku. V nich je tento vztah přímý, bezprostřední, bijící do očí. A o to lépe se tvoří divadlo, které nese ona vědomá snaha zasahovat do skutečnosti.

Ne, nechci činit nakonec žádná definitivní shrnutí. Jenom jsem se chtěl zeptat, zda problém klasiky v sobě neodráží daleko hlubší proces vývoje českého amatérského divadla, a možná nejen jeho. Zda ony rozpaky, které cítil režisér, jehož jsem vzpomenu na začátku, nezachycují cosi daleko podstatnějšího než jenom váhání nad klasikou. Zda nejsou výrazem určitého vývojového stadia, v němž jsme dosáhli výrazných výsledků při formování amatérského divadla jako výrazu aktivního, bezprostředního vztahu ke skutečnosti. Což se pochopitelně odráží především v práci se současnými hrami i ve změně kritérií. A zda nestojíme před momentem, kdy je třeba se všemi těmito zkušenostmi realizovat klasiku jako nedílnou součást našeho divadelnictví. Jako stejně naléhavou výpověď o našem životě, která přitom nachází oporu i v minulosti.

JAN CÍSAŘ

ZNÁMÁ NEZNÁMÁ

Ve zdravé společnosti i staré umění musí žít, a to může žít jen jako nové umění. Otázka zní nikoli, je-li dílo dobou svého vzniku staré či nové, nýbrž má-li nám i dnes co říci. Ale to není jen v něm, nýbrž i v nás. Nemusí být impotentní vždy dílo, můžeme být impotentní i my. Ne proto vždy jen na díle záleží, ale i na tom, jak se dává, co dnešní umění dovede z něho vytěžit ...

ZDENĚK NEJEDLÝ

Nadhodíte-li před amatérským divadelníkem titul z české klasiky, zejména té starší, odpovídá pokývnutím hlavy a pokrčením ramen. To znamená napůl souhlas: ano, samozřejmě, kdo by neznal, je to přece zlatý poklad českého divadla, ovšem ... A napůl pochybnost: ... ale co dneska s tím?

Tato situace je svým způsobem nová. Byly doby, kdy česká klasika tvořila osnovu amatérského repertoáru, základní jistotu a útočiště, nejbezpečnější spojnici divadla s jeho diváky. Dokonce do té míry, že to postupem času bylo na škodu. Jistota, že „starý dobrý Tyl“ vždycky nějak zabere, vytvářela pohodlný vztah nejen ke klasickému odkazu, ale nakonec k divadlu vůbec, dávala za pravdu těm, kdo se v souborech bránili všem novotám, podporovala konzervatismus, odrazovala mladé lidi a za-

nášela tak živou tradici nánosem neplodného tradicionalismu. Dnešní situace je zřejmou reakcí na tyto nedobré jevy, soustředěné právě kolem titulů české klasiky. Je to reakce pochopitelná a amatérskému divadlu v lecčem pomohla. Jenomže, jak se zdá a jak bývá v podobných případech skoro pravidlem, zase jednou jsme vyhlili s vaničkou a dítě. Tyl, Klicpera, Jirásek, Mrštici, Preissová na repertoáru amatérského divadla nebyli příčinou ustrnutí, konzervativismu, ale jeho první a nevinnou obětí. Je čas vytrhnout je z tohoto nedůstojného postavení, zbavit je nespravedlivého narážení. Představují totiž opravdu zlatý poklad českého divadla a nemůžeme si dovolit jej na delší čas ztratit z dohledu.

Mezi klasické autory a soudobé divadelníky se postavilo něco, co v praxi brání vzájemnému souzvuku, teoreticky tak přirozenému. Jsou to subjektivní předsudky, ale i objektivní překážky, vzniklé z několika nedorozumění v průběhu asi tak dvou desetiletí našeho divadelního vývoje. Všimneme si přede-

vším těch druhých, protože se subjektivními předsudky o naivité, zastaralosti, nesvětovosti, nearistokratičnosti české klasiky, již věčně vykukuje z bot selská sláma, s těmi není třeba se hádat. Vznikají z nedovzdělání a nedomýšlení, což se jedním článkem stejně nemůže napravit nedá.

Hlavní, skutečně existující překážka, kterou nebude vůbec snadné odstranit, je v tom, že se klasika (zase především ta starší, Klicpera a Tyl) vymyká dnes převládajícímu způsobu divadelního výrazu, přesněji a rovnou řečeno dnes převládajícímu výrazovému klíši. Způsobem, jakým se běžně přistupuje k dramatickému textu, ji nelze účinně zpracovat, její obsahové hodnoty jsou takto téměř nesdílitelné. Nepřítomnost titulů české klasiky odhaluje bezděčně Achillovu patu současného amatérského divadla: pokles divadelnické tvořivosti. Úpadek vědomí toho, že v každém případě a za všech okolností je dramatický text sám o sobě jen základem a provokací k samostatné tvůrčí činnosti herců a režiséra, na jejímž konci teprve stojí hotové divadelní dílo, že abstraktní idea nemůže být pouze sdělována, ale musí být přímo udělána, vymodelována konkrétním jevištním tvarem. Že vůbec každé umění je zápas s materiálem o tvar, který konkrétně a objektivně ztělesní abstraktní a subjektivní záměr tvůrců. A že tento zápas se na divadle vede o každý metr scénického prostoru a každou vteřinu dramatického času od začátku do konce.

Nikdo nikdy z těch, kdo uváděli jakoukoli starou hru, ji nechtěl vědomě inscenovat jen jako historickou vzpomínku na děje a lidi dávno minulé. Jestli je něco opravdu jasné, pak je to fakt, že starou hru je nutné nově přečíst, aby mluvil k současnému divákovi. Ale jestliže se na něco opravdu pozapomnělo, pak na to, co takovéto divadelní „čtení“ všechno znamená.

Způsoby, jak přiblížit hru současné době jsou závislé na materiálu hry a tvůrčí individualitě inscenátorů, nelze je předpisovat. Bohužel však stále ještě ten nejběžnější způsob je zároveň tím nejhorším: zvnějšku. Vnější fasáda hry se opracuje tak, aby se co nejvíc podobala našemu všednímu životu. Pokud to jen trochu jde, vybaví se scéna, kostýmy, i charakteristiky postav a jazyk co největším počtem vnějších znaků, okamžitě pochopitelných a zařaditelných přímo do kontextu současného života. Tento laciný způsob (který mimochodem dělá ze současného diváka dokonalého hlupáka, neschopného vnímat a chápat nic, co je dál než špička jeho nosu a co se mu nepředloží na lopatě) zničil už řadu velkých autorů minulosti a je stejně vražedný i pro naši klasiku. I když ta je v tomto směru péce jen hájená. Chrání ji tradice, široce a hluboce zafixovaná představa o vnější podobě těchto her, která se přenáší z generace na generaci nejen diváků, ale i tvůrců samotných. I největší obrazoborec zaváhá, když bere Kalafunovi housle a nahrazuje je kyta-

rou – aby byl blízkým mladým lidem – i jemu je jasné, že Maryša se v žádné dramaturgické úpravě nemůže s Vávrou rozvést – aby byla pochopitelná současným ženám. Zafixovaná tradiční představa je v mnohem svazující – ale v tomto případě, chrání-li před svěvolnými vnějšími zásahy, je její stráž užitečná.

Současné osvětlení totiž musí svítit zevnitř hry, z jejího výkladu, z dnešní interpretace toho, co chtěl básník dramatem říci včera. A tady je asi další kámen úrazu. Komu není u nás dávno předem jasné, co chtěl říci Tyl Strakonickým dudákem nebo dokonce Klicpera Hadriánem z Římsů? Kdo by se nad tím zamýšlel znovu a nově, tak, jako by právě objevil čerstvý rukopis? Tím spíše, že se vůbec v celé divadelní práci stále méně zamýšlíme na tím, „co tím chtěl básník říci“, to jest nad obsahem jeho metafory. Cím dál tím víc si zužujeme obsah dramatu na prvotní význam slov, která v něm zaznívají, spokojujeme se zdůrazněním několika replik, v nichž se zdá být shrnuta morálka a poslání hry a všechno ostatní necháváme naposah beztvare přibližnosti, obecné pravděpodobnosti. Považujeme holé téma za celý obsah a vyslovenou tezi za veškerou myšlenku hry. A tak vzdáváme zápas s materiálem o tvar dřív, než jsme ho začali. Výsledkem je pak podvědomá shánka po takových textech, které tento způsob práce jakž takž vydrží, které je možné alespoň zdánlivě vzít „jak to stojí a leží“, jejichž příběhy jsou natolik přehledné a jednoznačné, že stačí je na jevišti nějak pravděpodobně zrekonstruovat a ponechat na divákovi, aby si jejich smysl našel sám – to jest, aby vlastní uměleckou práci udělal za nás.

A výsledkem je pak přirozeně bezděčný odklon od textů české klasiky, které takovými hrami nejsou už tím, že jsou to hry staré a že jejich texty je nutno nejdříve znovu „přečíst“! A aby byl zmatek dovršen, vzbuzují optický klam: mají nelomené, jednoznačné a většinou výřečné postavy, takže se zdá, že v textu je opravdu všechno řečeno a jeviště nemá co dodat. Je to skutečně jen optický klam. Jednoduché příběhy jsou sice „ze života“, ale zároveň jsou jeho podobenstvím. Klicpera nebo Tyl byli dramatiky par excellence a jako takoví dokázali na podkladě „obrázků ze života“ vytvářet obraz života. To je to, co v nich přetrvalo, i když samotné obrázky vybledly. Ale zkompomovat znovu a nově tento obraz života, to znamená úsilí, které dnes bohužel na zlatý poklad českého divadla málokdo vynakládá.

Jakmile jednou začneme shledávat překážky, jen se sypou. Další překážkou přirozeného, organického života české klasiky na amatérské scéně je v průměru převládající herecký styl, zděděný z profesionálního divadla bohužel už v pokleslé formě. Je to obměna civilismu, pro stručnost řekněme televizního. Před časem měl směr vývoje směřující k prostotě výrazu, mnoho svých světých strá-

nek: odvedl herce od patosu, nahrávání citů, zveličování, přikrašlování a sentimentality, přivedl je k věcnosti, k účelnému jednání v daných okolnostech, blíž k životní pravdě. Jenže je vystavil zároveň velikému nebezpečí, kterému v průměru podlehl: nic není totiž snazšího než suchou cestou vyrobit věcnost a střízlivost, zaměnit pravdu vnějškovým klíši takzvané moderní pravdivosti, vyjadřovat složité psychologické procesy větami do ztracena, tajupnými zámlkami předstírat „podehrávání“ a zastřít tím prostě nenaplnění postavy. Snad je možné tímto způsobem zahrát jakési „divadlo faktu“, kde záleží především na události a ne na dramatických postavách, charakterech, na výrazných lidských individualitách. Ale dílo dramatického básníka, kterému jde především o osudy, srážky jedinečných lidských individualit, se takto na scéně oživit nedá.

V souvislosti s tím se pak jako téměř nepřekonatelná překážka uvádění českých klasických her na amatérské scéně jeví jejich jazyk. U cizích klasiků je nám hej – tam se staráme o stále nové a ještě novější překlady a požadujeme na nich, aby byli „mluvnější“ (což bohužel dost často znamená, že jsou stále šedivější a chudší). Ale vlastní klasiku si obvykle nedáváme přeložit. Stejně by to nepomohlo, protože moderní básník, který by se tím zaujal, by stejně nemohl utkat tylovské, klicperovské i jiráskovské postavy z naší zbídačelé hovorové češtiny, a byli bychom tam, kde jsme. Děláme tedy jinak co můžeme, škrtáme delší repliky a zastaralá slova, nenápadně přepisujeme a přepisujeme – ale zbývá toho stále dost, co je na hony vzdáleno představě o „přirozeném“ jazyku, co se prostě nedá říkat na půl úst a s rukama v kapsách, co musí být slovo od slova, tón po tónu zpracováno tak, jako se zpracovává verš. A kdo by podstupoval tak dlouhou a úmornou práci s jazykem notoricky známých starých her? (Tu práci, kterou kdysi tak samozřejmě podstupoval například E. F. Burian ve své slavné inscenaci Klicperovy komedie Každý něco pro vlast, Jiří Frejka ve své neméně slavné inscenaci Zlého jelena, jakož i Jindřich Honzl ve velice proslaveném představení Hadriána z Římsů.)

Účelem těchto poněkud nesoustavných poznámek bylo vlastně pouze připomenout amatérům, že stále ještě existuje česká klasika, a že by snad mohly některé soubory sebrat odvalu a své nejlepší síly a pokusit se ji inscenovat přes všechny překážky.

Pouto, které nás k těmto hrám váže, je velmi jemné, velká slova je nevystihují, překážíjí mu, ba znehodnocují je. Ale je to pouto zároveň velmi silné – ty hry patří k vnitřnímu citovému panoramatu, v němž si člověk v této zemi narozený obzírá domov. Bylo by nenahraditelnou škodou, kdyby pro příští generace z tohoto panoramatu zmizely.

MAJAKOVSKIJ V RADONICÍCH

Vybrat si právě Majakovského, v době, kdy se již řadu let nehraje ani na profesionálním jevišti, k tomu je třeba jednak nápaditosti, jednak odvahy. A to hned odvahy dvojitě — divadelní i společenské. Nicméně soubor V. K. Klípčery v Radonicích, malé obci v okr. Chomutov, tuto odvalu a chuť porvat se s náročným textem měl. A to bylo dobře...

Majakovského Štěnice, kterou si Radoničtí vybrali, vznikla v roce 1928, jako „fantastická komedie o devíti obrazech“, v jejímž středu je postava bývalého dělníka Prisyckina alias Piera Skripkina, který zrazuje revoluční ideály ve prospěch osobního štěstíčka. Jinými slovy, vloudilo se mu pod kůži měšťáctví se vším všudy. Není to tedy hra proti měšťákům, jako spíše proti měšťáctví. Dnes nás jistě nepálí měšťáci jako společenská vrstva, nýbrž měšťáctví usazující se jako ničivá rez na všem, na lidských vztazích, na poměru k práci pro společnost, na duši i myslí lidí. Jak víme, neměl to Majakovskij s hrou snadné, bouřili se proti ní mnozí, někteří z potrefených, jiní z obavy, aby si ji někdo špatně nevysvětloval. Ostatně, jak píše J. Tauffer v doslovu k překladu, který by potřeboval citelně zrevidovat (Orbis, 1955): „V scénářistických pracích Majakovského je filmový scénář ‚Zapomeň na krb‘, jehož děj — až na několik nepatrných drobností — odpovídá přesně dějové fabuli Štěnice... Ačkoli byl scénář přijat do výroby na rok 1928 a jeho natáčení předběžně svěřeno známým a vynikajícím sovětským režisérům Kozincevovi a Traubergovi, film vyroben nebyl. Po inscenaci Štěnice bylo o realizaci filmu jednáno ještě dvakrát (podruhé dokonce po básníkově smrti v r. 1935), avšak k filmování námětu již nedošlo...“

Když před třemi lety jelo do několika zemí moskevské Divadlo satiry, vezlo s sebou také Majakovského Štěnici v pozoruhodné inscenaci režiséra V. Pljučka. Zahráli ji tehdy v Budapešti a s mimořádným úspěchem — a výrazným politickým dopadem — v Itálii. K nám se inscenace jaksi nedostala. A tak jsme si počkali až na radonické představení, abychom se s chutí a radostí znovu probírali Majakovského satirickým textem, plným vynikajících nápadů, zajímavostí, satirických šlehů, nicméně hrou nevyrovnanou, zejména ve druhé polovině. Takže žádný režisér to nemá lehké, když se pro tuto pozoruhodnou satiru rozhodne.

Radonický soubor, který inscenaci



nastudoval po mnoha měsících poctivé a jistě nesnadné práce, uvedl Štěnici v rámci 7. Radonického divadelního podzimu, u příležitosti 60. výročí VŘSR. Je třeba říci, že to bylo představení nápadité, živé, šťavnaté, společensky dobře nasměrované, přitom vytvořené na režijní úrovni hodné profesionální scény. Víme, že o nějaké měření s profesionály nejde a jít by ani nemělo, říkám to spíš pro srovnání, a jaksí jako zrcadlo úrovně tvorby malého souboru pod Doupovskými vrchy.

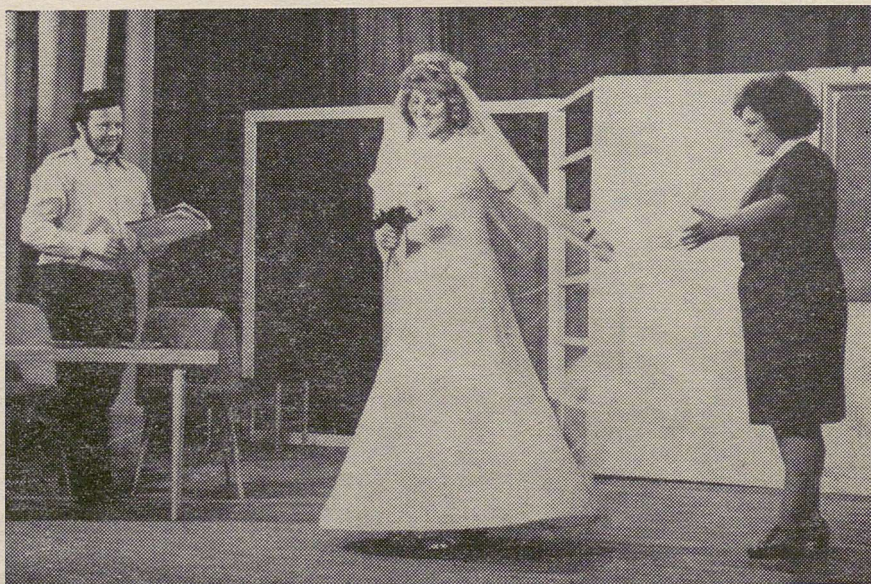
Režisér Vladimír Valeš, který stojí od počátku u zrodu souboru, pracujícího již osmý rok, sám také autor divadelních pohádek, vtipný upravovatel a umělec s vkusem a smyslem pro míru, charakterizuje vlastní přístup

k Majakovskému takto: „Nejstručnější pojmenování režijního principu naší inscenace je: kolektivní herectví, výtvarná a hudební stylizace, pokus o syntézu slova, pohybu, obrazu a zvuku.“ Protože tato autocharakteristika je docela vyčerpávající, zbývá mi jen dodat, co se nepodařilo a pokusit se přiblížit několik situací.

Valeš pochopil stavební křehkost a malou charakterotvornou či psychologickou motivaci hry jako princip blízký filmovému scénáři. Proto hru uvádí dívka, jíž při filmovém na-

V. Majakovskij: Štěnice (DS Radnice). Foto M. Bezányi (nahoře)

Režisér V. Valeš při zkoušce Arkanovovy a Goriňovy Svatby pro 800 miliónů (DS Radnice)



táčení říkáme „klapka“, označuje nám svými příchody jednotlivé části devíti obrazů. Nápad je opodstatněný, leč nedotažený, neboť nic za tím, co následuje, nenásvědčuje tomu, že se „natáčí“ film. Neboli režisérovo cítění struktury díla jako filmového scénáře nemá další režijní motivaci. Stejně je tomu s použitím hudby. K původní inscenaci v Mejercholdově divadle (13. února 1929) napsal hudební doprovod D. Šostakovič. Nevím, je-li to pro soudobé cítění ještě hudba použitelná — necitují ji ani sovětské inscenace — nicméně režijní nápad vzít prostě muziku třicátých let, ať je odkudkoli, byt by to byl regtime, sice rozhodně nevalil divákům, jenže odborník v tom nutně vidí jistou nesourodost, neboť za kulisy této muziky stojí docela jiné děje. Velice účelně byla zvolena pro malou scénu bývalé sokolovny, nyní adaptovaného kulturního

domu (ve všední dny však i tělocvičny a večer někdy tanečního sálu) scéna. Jednoduchá, rychle přeskupitelná, škoda, že víc neakceptovala vlastní Majakovského výtvarné cítění (politický plakát).

Jinak vede režisér Valeš celé představení s jistotou — sám v něm také svrchovaně jistě hraje — jako kolektivní féerii, kde se herci objevují v řadě postav, sami scénu přeskupují, prostě vycházel z herecké materie, nevnucoval tvůrcům složité herecké kreace, přizpůsobil se. Trošku tu cítěním použití naivismu typu Ypsilonky, kde je z amatérství vytvořena přednost, jako něco, s čím se počítá. Herci — v radonickém představení — dávají do představení spíš než složité herectví svou osobnost, svoji lidskou jedinečnost a zajímavost, aby to všechno režisér ladil jako neviditelnou taktovkou, stylizoval, zahrnoval hud-

bou a světlem. Byla to i podívaná.

Význam tohoto představení, nemajícího mnoho společného s upocenou rádoby psychologickou tvorbou, je po mém soudu v tom, že si všichni zúčastnění hrají, baví sebe i diváky, vyslovují silné společenské poslání hry bez násilností, bez plakátové proklamace, přitom natolik zaujaté, že strhli plný sál diváků. A to není u tak složité hry právě málo! Snad by potřebovala inscenace ještě pointu, nikoli myšlenkovou, ale divadelní. Jenže to je už problém samotné hry, která se snaží ve druhé půli o vážný kritický odsudek měšťáctví a ztrácí na napatitosti. Režisér ve snaze zvýraznit morální vyznění hry zapomněl na to, že celý večer je živý a nápaditý, že tedy musí být takový i konec, přesto, že chceme pranýřovat plíšňovitou chorobu — měšťáctví.

ALEŠ FUCHS

Živý odkaz Josefa Kajetána Tyla

Začátkem roku uplynulo 170 let od narození jednoho z našich největších buditelů J. K. Tyla, prvorozeného syna Jiřího Tyla, hobjisty vojenské hudby v Kutné Hoře.

Smysl pro divadlo projevuje Tyl již ve svých deseti letech, kdy napsal svou první rytířskou komedii a na malém divadélku, které mu zhotovil otec, hrál svým malým kamarádům. Kromě toho Tyl velmi dobře kreslil, zpíval i hrál na housle. „Divadlo bylo vůbec od mého pacholetství můj had z ráje,“ píše ve svém životopise.

V roce 1822 odchází Tyl na studia do Prahy, kde v roce 1826 prožívá jeden ze slavných okamžiků. Ve Stavovském divadle se zúčastnil premiéry první české opery Dráteník. Ač tisíců se někde na „bidýlku“ divadla, byl operou unesen a nadšen. Říká se o něm, že zde si poprvé vysnil naše české Národní divadlo. Tento snilkovský rys jej provázel celým životem. Byl však naplněn životodárnou fantazií, nespoután pouty přítomnosti, s cílem v daleké budoucnosti. Jeho plány byly směle, zdánlivě neredné, zůstávají však trvalé a i dnes příkladné.

Tyl prošel strastiplnou cestou krátkého a plodného života. Redigoval řadu českých časopisů, ve kterých svými povídkami probouzel a burcoval český lid ve městech i na vesnici. Překládal cizí hry a tím obohacoval chudý repertoár Stavovského divadla. Byl mezi prvními českými překladateli Shakespeara Krále Leara. Zůstává prvním průkopníkem díla tohoto světového dramatika u nás, i když po Tylovi následují vykladači i překladatelé dokonalejší.

Nejvýznamnější a nejzásluhnější Tylův čin je založení Kajetánského divadla v letech 1834–35, které se výrazně odlišovalo od Štěpánkova repertoáru ve Stavovském divadle. Vyrůstla zde celá řada vynikajících herců, z nichž na prvním místě jmenujme Annu Manetínskou a Josefa Jiřího Kolára.

V polovině čtyřicátých let minulého století začíná nejprogresivnější a nejrevolučnější období v životě J. K. Tyla. Svými hrami obohacuje dramatický repertoár. V roce 1845 vzniká Paní Marjánka, v roce 1846 Pražský flamendr, v roce 1847 Paličova dcera, Strakonický dudák, Bankrotář a Kutnohorští havíři, které však rakouská cenzura nepovolila hrát. To už Tyl pracoval ve funkci dramaturga Stavovského divadla.

Nezapomínejme ani na Tylovu hru z roku 1834 Fidlovačka, která se trvale zapsala do našich srdcí písní Kde domov můj.

„Skutečnost, že právě tato prostá píseň slepého houslisty Mareše se postupně vyvinula v národní hymnu, ne na něčí příkaz, nýbrž z lidové vůle, dokazuje nad jiné zřetelně, jak hluboko Tyl zapustil kořeny v povaze českého lidu,“ píše o Tylově hře Julius Fučík.

Tylovu revoluční úlohu v roce 1848 vysoko vyzdvihuje profesor Zdeněk Nejedlý. O jeho hře Jan Hus napsal: „... Tak ještě nikdo nepostavil Husa, ani před Tylem, ani po něm ... Tyl se tu ukázal jedinečným dramatikem, jak do látky uměl sáhnout a vyhmátnout to, co v ní bylo nejvzácnější: tu srážku dvou světů, jež činí husitství navždy epochou v dějinách lidstva, a jež pokračovala i potom a pokračuje dodnes v zápase nového světa se starým ...“

V důsledku svého revolučního postoje — Tyl se zúčastnil i boje na pražských barikádách v červnu 1848 — ztrácí Tyl zaměstnání. Protože rakouské úřady mu odmítly vydat povolení ke zřízení divadelní společnosti, stává se Tyl nejdříve ředitelem společnosti Kullasovy a později Zöllnerovy.

I když je tato etapa Tylova života nejtrpčí a nejbolestnější, znamená jednu z nejvýznamnějších etap. V obrozenecké době i část české inteligence si vůbec nebyla vědoma svého češství. Sloužila oddaně rakouské šlechtě a reakčnímu duchovenstvu. Veřejná vystoupení pokládala za buřičství a za nic na světě by se do takového boje za národ a jeho vymanění z pout habsburské vlády nepustila. Jiný však byl Tyl. Neuzavíral se, probouzel lid k životu a českému vlastenectví, zejména svým divadlem. Tyl měl přece možnost se společensky i finančně lépe uplatnit, a přece volil tuto cestu, plnou obětí, odříkání a překážek, které se stále hromadily.

Josef Kajetán Tyl umírá po těžké nemoci 11. července 1856 v Plzni. Jeho pohřeb se stal velkou národní manifestací plzeňského lidu. Plzeň na svého Tyla nikdy nezapomněla. V roce 1955 u příležitosti devadesátého výročí založení Městského divadla, bylo toto divadlo slavnostně přejmenováno na Divadlo J. K. Tyla. Plným právem. Vždyť Tylovy hry byly hrány plzeňskými ochotníky již od roku 1847 a v bohatém kmenovém repertoáru divadla za devadesát let jsou na místě nejčestnějšími.

Tyl zůstává i dnes pro nás velkým umělcem a učitelem. Proto by v tomto jubilejním roce jeho hry neměly chybět na jevištích profesionálních ani ochotnických. Tylův odkaz a význam nás k tomu zavazují.

FRANTIŠEK KROC

Divadlo a drama

4. Situace dramatu a jevištní situace

Odpověď na otázku „Co je to jevištní situace?“ je na první pohled jasná a snadná: ztělesnění situace dramatu na scéně, nebo jinak řečeno: převedení, „překlad“ situace z jazyka literatury do jazyka divadla. Jasně a snadné odpoví se vždycky vyplatí brát s rezervou, pochybovat o nich a prověřovat si jejich platnost.

Porovnáme-li v několika soudobých inscenacích Shakespeareovy tragédie Král Lear třeba slavnou scénu bouře, zjistíme, že mezi jednotlivými provedeními jsou značné rozdíly, i když textový základ zůstal více méně zachován. Ještě nápadnější by byl tento rozdíl, kdybychom mohli srovnávat i v linii vertikální: inscenaci alžbětinskou s inscenacemi klasicistickými, romantickými, realistickými, avantgardistickými atd.

Tyto rozdílnosti nejsou náhodné a jejich příčiny nejsou pouze subjektivní: základní důvod spočívá v samotné dialektice vztahu divadlo — drama. Literární dílo je podle Romana Ingardena výtvozem schematickým, obsahujícím řadu míst „nedourčenosti“. Čtenář si musí dourčit a doplnit představené předměty, a tím konkretizovat svět předmětů v literárním díle schematicky podaných. Dramatické dílo, nedisponující takovou měrou popisů a vysvětlujících komentářů jako např. román, je většinou daleko schematictější než dílo epické. Při inscenaci navíc nejde jen o konkretizaci ideální jako při četbě, ale o konkretizaci materiální: představené předměty se zde konkretizují jako názorné jevištní fakty. Z dramatické postavy, dané slovem (tím, co říká a dělá, co o ní říkájí a jak se k ní chovají druzí), se na jevišti stává konkrétní postava z masa a krve, určitého zevnějšku, určitým způsobem oblečená a maskovaná, určitým způsobem se pohybující a tvářící, jednající a chovající se.

Všimněme si blíže té nejjednodušší stránky jevištní situace: jejího vnějšího uspořádání a rámce. Scéna bouře v Králi Learovi je uvedena poznámkou: „III. 1. Pustá pláň. — Bouře, hrom a blesk. — Vystoupí z protivných stran Kent a rytíř.“ V komentáři k překladu Benátského kupce vysvětlují E. A. Saudek a Zdeněk Stříbrný Shakespeareovy scénické poznámky: „Na alžbětinském jevišti bez dekorací a bez podstatných proměn označovalo divákovi máloco mimo herce a jeho jednání, kde se děj té které scény vlastně odehrává. Proto všechna bližší a užší označení místa

děje, jdoucí za mez nejnezbytnějšího, jsou moderní.“ (Praha 1955, str. 152). V citované scéně z Krále Leara je scénickou poznámkou určeno toliko místo děje a počasí. Přízračná atmosféra celé scény pak vyplývá z dialogů a monologů jednajících postav.

Ve hře Tennessee Williamse Sestup Orfeův jsou jednotlivé obrazy uváděny rozsáhlými scénickými poznámkami, které přímo předepisují nejen místo, dobu, atmosféru, zvukovou kulisu, ale i zevnějšek, chování a jednání dramatických postav. Např. 2. obraz I. dějství: „Tentýž večer o několik hodin později. Za velkým oknem je vidět pod zamlženou oblohou krajinu, slabě ozářenou měsíčním světlem. Venku se ozve vysoký a jasný Carolin smích, potom hluk rychle odjíždějícího auta. Zatímco někde v dálce u silnice začne na auto štkat pes, zvuk motoru slábne a do obchodu vejde Val. Řekne polohlasně: No těbůh!, jde ke stolu a otírá si papírovým ubrouskem rtěnku z tváře a ze rtů. Pak vezme kytaru, kterou nechal ležet na pultě. Atd.“

Rozdíl mezi tímto dvojnásobným určením situace dramatu není náhodný: je podmiňován souborem divadelních konvencí, převládajícím způsobem inscenování v té které dobové divadelní kultuře. Jestliže v alžbětinském divadle bylo jeviště chápáno jako ryze divadelní prostor, přebíral ilustrativní a charakterizační funkci sám herec a jeho slovní i mimoslovní jednání (klíčová událost bouře je v Králi Learovi evokována jednak dramaticky popisnými promluvami, ale zejména složitou interakcí mezi přírodním živlem a lidskými soudy, jak se projevuje v hereckých akcích a reakcích). Naproti tomu realistické (v užším smyslu) konvence, z nichž vyrůstá Williamsovo drama, směřují k tomu, vytvořit v rámci divadelního prostoru sugestivní a co možná věrný prostor kvazireálný, iluzivní (přesná kresba prostředí pomocí vizuálních i akustických prostředků).

Co bylo řečeno o vnějším uspořádání situací, platí analogicky o jejich vnitřní výstavbě: co do hereckých nároků inklinuje Shakespeareovo drama k maximálně oprostěnému, účelovému, a přece vysoce hravému projevu bez oněch drobnokresebně ilustrativních a charakterizačních detailů, jež jsou charakteristické pro drama Williamsovo.

Soubor divadelních konvencí znamená nejen určitý vnější způsob inscenování a hraní, divadelní konvence zahrnují i určitý historicky podmíněný způsob mimeze, zpo-



RADONICE

Bezányiovy snímky z festivalu Radonický divadelní podzim: vlevo Divadelní soubor KD z Klášterce nad Ohří uvedl Solovičova Stříbrného jaguára • vpravo Čapková Matka v nastudování DS Jirásek z Vejprta a Višňevského Optimistická tragédie (DS K. Čapek ZK železničářů Chomutov)

dobení skutečnosti. Nemůžeme pochopit smysl situací zejména u starších dramatických textů (např. antické tragédie nebo středověkých mystérií), nevezmeme-li v úvahu divadelní architekturu, scénografii, kostýmování a způsob herectví v té divadelní kultuře, z níž a pro niž se zrodily. Historicky zcela adekvátní je proto inscenace pouze tehdy, když se inscenuje text, vytvořený pro divadelní konvence, v nichž se inscenuje (např. inscenace Sofoklovy tragédie v athénském divadle v 5. století př. n. l.).

Inscenujeme-li dnes řeckou tragédii, dochází ke střetnutí dvou zcela odlišných souborů divadelních konvencí, a tím i dvou způsobů divadelní mimeze. Výsledek bude zpravidla kompromisem, který bude tihnout buď k napodobení řeckých divadelních konvencí (snaha inscenovat řeckou tragédii tak, jak se v Řecku hrálo divadlo), nebo k podřízení řeckého textu soudobým divadelním konvencím (snaha inscenovat řeckou tragédii tak, jak se dnes hraje divadlo). Krajní póly jsou nedosažitelné: nelze beze zbytku obnovit řecký způsob hraní divadla, ale nelze ani beze zbytku zesoučasnit řecký dramatický text, protože řecké divadelní konvence zůstanou v něm vždycky v určité míře latentně obsaženy. Převládající a optimální jsou takové koncepce, které hledají styčné body mezi oběma soubory divadelních konvencí (dnešním a historickým), potlačují ty vnější rysy textu, které příliš poukazují k minulosti, a zdůrazňují naopak vnitřní rysy, které mají schopnost se v soudobé situaci aktualizovat.

Možností konkrétních, jedinečných řešení jak dramatických celků, tak jednotlivých situací dramatu je bezpočet, a tak vstupuje mezi dramatický text a jeho scénické ztělesnění vedle momentu objektivního (dramatické konvence) ještě moment subjektivní, jehož hlavním nositelem je v soudobé divadelní kultuře „autor inscenace“, režisér. Při vši determinaci různými vnějšími okolnostmi (od společenské situace, úrovně divadelní kultury až po stav divadelního souboru, jeho provozní podmínky, herecké možnosti atp.) je to především režisérova tvůrčí vůle, která rozhodne, jak bude ta která situace dramatu konkrétně scénicky řešena a provedena.

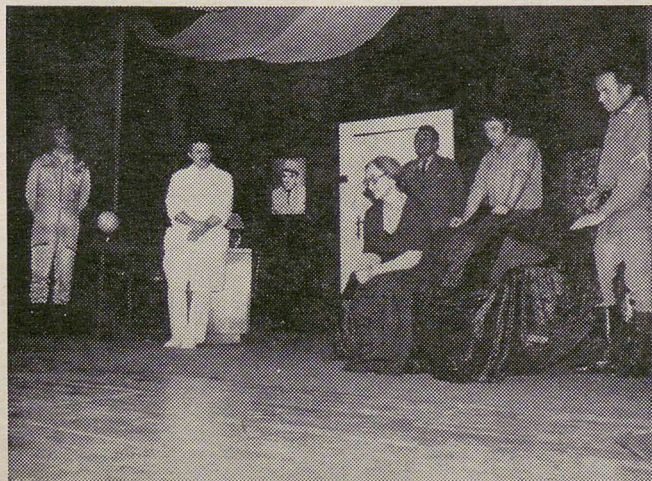
Vzhledem k tomu, že v současné divadelní kultuře coexistují různorodé divadelní konvence vedle sebe (od různých avantgardních způsobů až po naturalistické divadlo v duchu 19. století), může si současný režisér zvolit, zda chce např. bouři v Králi Learovi pojednat v duchu blízkém se alžbětinskému pojetí (tj. vytvořit charakteristické prostředí pomocí slovního jednání), nebo použít technických prostředků a kouzel iluzivního divadla (zvukomalby, světelných efektů apod.). Skutečně tvůrčí přístupy volí zpravidla kombinaci prvků iluzivních a neiluzivních, vysoce konkrétního a názorného hereckého projevu se znakovými prostředky a postupy. Např. Peter Brook ve své slav-

ně inscenaci hrál bouři při plném osvětlení na takřka holém jevišti se dvěma bílými stěnami v pozadí. Jediným zvukovým prostředkem bylo řinčení vibrujícího plechu, přičemž zvukový zdroj byl divákovi viditelný. Všechno ostatní vyjádřili herci: zmítali se ve větru, víchřice jimi tloukla o stěny, klopýtali a potáceli se jako slepci, druh hledal druhu. Toto řešení bylo nejen maximálně prosté a účinné, ale též způsobilé sdělit kromě věcného faktu bouře i její symbolický význam v Shakespearově velké tragédii. Hlavní akcent se z děje vnějšího, přírodního úkazu, přesunul na děj vnitřní, lidský, na přírodu v člověku: člověk hledající, tápající, bloudící ve víru nepřátelského světa. Bouře jako kritická situace člověka, společnosti, lidstva.

Jednotlivá stadia vzniku jevištní situace lze popsat asi takto: na počátku je dramatikova divadelní představa (jde-li o skutečného dramatika, myslícího v situacích, nikoliv o pouhého literáta, myslícího jen ve slovech), jejímž základem je mimeze. Dramatik vtěluje svou divadelní představu do literární formy: jeho umění spočívá ve schopnosti skrze promluvy a popsané činy postav vyjádřit svou divadelní představu, vnější i vnitřní náplň situace. Inscenátoři (v čele s režisérem) tvoří jevištní situaci na základě dramatického textu: dramatikova divadelní představa se určitým způsobem (více či méně přesně, více či méně volně) scénicky realizuje. Různé dramatické texty pochopitelně různě a v různé míře determinují jevištní tvorbu: scénáře commedie dell'arte, v nichž jsou dány jen typy postav a chod děje, poskytly by samozřejmě dnešnímu inscenátorovi daleko větší volnost než např. texty Tennessee Williamse. V žádném případě neznamena jevištní situace pouhý „překlad“ z literárního jazyka do jazyka jevištního. Jde o skutečnou tvorbu, při níž inscenátoři nejen po svém situaci dramatu interpretují, ale rozhodují i o volbě výrazových prostředků a způsobu jejich užití, o osobitém způsobu scénického řešení. Vztahy mezi dramatickými postavami, jak jsou obsaženy v situaci dramatu, se promítají do jevištního aranžmá (tj. dynamického jevištního uspořádání herců jako jevištních postav), kde aktuálně fungují (v transpozici, jež je výsledkem tvůrčí interpretace textu inscenátory) jako konkrétní vztahy a konkrétní jednání mezi jevištními postavami.

Jevištní situace jako jeden určitý, konkrétní způsob ztělesnění, provedení situace dramatu je tedy více než situace dramatu: více o „dourčenost“, o větší míru konkrétnosti a názornosti. Zároveň je však méně než situace dramatu, protože je jen jedním řešením této situace, naplněním jedné z celé řady možností.

Inscenování je jako každá jiná tvorba zároveň realizací, fixací i determinací. Každá tvorba je krokem ze světa svobody do světa omezení.



Kapitoly z dějin herectví

ZAVŘELŮV A HILARŮV PŘÍNOS

Režisér František Zavřel, původem Čech, působící v Německu jako odchovanec Brahmův a Reinhardtův, zapůsobil na české herectví jako katalyzátor dalšího vývoje. Jeho reformu lze shrnout do těchto, dnes obvyklých, zásad:

1. Režisér má právo měnit text hry nebo na něm s dramatikem spolupracovat. Obdobně má zasahovat do výtvarného a hudebního řešení, nejlépe s mladými soudobými umělci.

2. Na herce má působit nenápadně a nenásilně, tak, aby herec tvořil ze sebe a nenechal místo sebe myslet režiséra. (Zavřel proto zásadně nepředehrával, ale radil a inspiroval.)

3. Zkoušet je třeba po scénách či obrazech na přeskáčku, podle jejich náročnosti.

Zavřelovým teoretickým krédem je článek Herecká režie ve významném časopise Scéna, 2. půlročník 1913. Zavřel vytvořil v Praze pohostinsky čtyři inscenace: Mikado (opereta), Lulu, Král Václav IV. a Zmoudření dona Quijota (o posledních třech – viz V. Tille: Divadelní vzpomínky). Zkoušel velice intenzívně, a to ve stadiu, kdy herci ovládali text a měli hotovo základní aranžmá. Jednu inscenaci zkoušel proto Zavřel průměrně týden. Na zkouškách nesnášel markýrování fyzických akcí, na druhé straně vedl herce ke stylizaci pohybu (přehnutí Lulu přes kaširované zábradlí, jako by bylo pravé, loutkové krůčky Jum-Jum v Mikadu, Quijotův výpad před oponou a krok zpět). Pro Mikado si zapůjčil z Mnichova pravé japonské kostýmy a zbraně, které později působily ještě při plzeňské inscenaci Žlutého hávu, ve které byl nešťastnou náhodou zraněn samurajským mečem František Kovářík. Jako znalec byl k soudu povolán Vojan, který se se vši určitostí vyslovil proti užívání ostrých zbraní na jevišti a kladl vinu za událost na divadelní správu, a nikoli na herce Karena, jehož krátkozrakost vedla k neopatrné ráně.

Po hlasové stránce dával Zavřel hře herců na naše poměry nezvyklé tempo, k němuž si pomáhal i škrty (srv. vydání Zmoudření dona Quijota z r. 1937, kde lze z poznámek rekonstruovat Zavřelovu režijní knihu, nebo publikovaná Zavřelova režijní úprava Lulu z r. 1914). Stylizoval hlasový projev herce někdy až do zpěvu, kde řeč pro znázornění emoce nestačila (např. Quijotovo vášnivé „Přísahvej, že Dulcinea z Tobosy je nejkrásnější z žen!“, v němž se poslední slabika zvedá do výšky), užíval jako Reinhardt bodového světla k vypíchnutí protagonisty v davu (Vojanův Hus), podporoval světlem divákovu optickou iluzi (červené světlo a vlečka Lulu, scházející po schodech, vytvářely dojem krve, stékající v jejich šlápějích).

Hilar, podnícen Zavřelovým příkladem, uplatnil své názory zprvu na repertoáru a úpravě her (při četbě Štechovy tendenční knihy Vinohradský případ stačí srovnat už dramaturgii Štecha a Hilara, aby se ukázalo, co bylo umělecky hodnotnější). Po přechodu k režii se Hilar projevil jako vynalézavý, divadelně citlivý praktik, žijící aktuálními problémy své doby. Projevila se jeho hudební průprava, sečtělá, literární vloh (básně, dramata), moderní výtvarné citění, jakož i důkladná znalost antiky, kterou, na rozdíl od Kvapila, nepožímal jako muzeální klasiku, ale živé střetání lidských vášní a pudů. Hilarovi vytýkali, že je jeho expresionismus odvozen ze snažení Jessnerova, ale on Jessnerovu práci důkladně ani neznal a dokázal, že jeho první expresionisticky laděné inscenace vyrostly

z atmosféry kolem 1. světové války, podstatně dřív, než expresionismus Jessnerův. Doba uzrála pro vyjádření vyhozených emocí, výrazných střetů a revolučního kvasu.

Také někteří Hilarovi herci byli „expresionističtí“ dávno předtím, než byl expresionismus teoreticky zformulován – např. Václav Vydra starší a Roman Tuma. Je ovšem příznačné, že Hilar si takového herce vybíral a ostatní přizpůsoboval jejich velkému citovému fondu, schopnosti gradace, strhujícímu patosu. Je zajímavé, že řadu Hilarových protagonistů vychoval k této dokonalosti a všestrannosti plzeňský ředitel Vendelín Budil. Od něj přišli k Hilarovi Vydra, Kohout, Karen a v Národním divadle k nim přibyli ještě budilovci Deyl a Nový. Z Hilarových hereček uvedme alespoň Annu Iblou, v Národním divadle pak Jarmilu Kronbauerovou a Evu Vrchlickou či

Hamlet Eduarda Kohouta (olej z pozůstalosti)



hostující hvězdu Annu Sedláčkovou, kterou Hilar svými maximalistickými požadavky a neústupností herecky doškolil.

Hilarovi herci museli být skutečnými tvůrčími osobnostmi, schopnými podřídit se přesnému režijnímu záměru. Museli jimi být, chtěli-li obstát v novém způsobu práce na zkouškách (srv. vydané paměti E. Kohouta, L. Peška, J. Kronbauerové, B. Karena, V. Vydry staršího, Zdeňka Štěpánka a Jaroslava Vojty, či sborník K. H. Hilar – čtvrtstoletí české činohry). Zkoušelo se po obrazech, jako u Zavřela, často se na intonaci třeba i jedné věty pracovalo skoro hodinu. Hilar, přestože měl dopodrobna rozpracované režijní knihy, určující každý krok a větu či slovo, které se vyžadovaly, nediktoval své požadavky netvůřícím způsobem.

Používal v práci s hercem metodu provokace („vyskočte do vzduchu a zůstaňte stát“), denně nově vrstvených inspirací (kočka, králík, klauni Fratellini aj. v Peškově popisu studia Puka), metaforickou zkratku („Za kulisama budete holič a teprv na jevišti důstojník“) a podtext („Kohout, Ofélie Hamleta taky zradí, to je slečna, která vyšívá, už jí má taky po krk, nejradši by ji poslal – kam? Víte to, Kohout, tak ji tam pošlete a řekněte ‚do kláštera‘“). Obdobně důkladně pracoval Hilar se statiky. V Coriolanu např. dostal každý statista podrobný scénář s připsaným konkrétním textem a poznámkami o pohybu a hlase. Pokud jde o hlas, požaduje zde Hilar skandování, vyjadřuje se pomocí hudební terminologie nebo inspiruje k napodobení přírodních zvuků – „hučení jako v úle“, „volání se opakuje jako vlnění moře“ ap.

Hilar uplatnil ve spolupráci s hercem zraňující dril, dovedl z něj dostat i to, o čem v sobě herec sám vůbec nevěděl. Jindy uplatnil nadnesené předehrávání, které však nesloužilo k napodobování, ale k dynamizaci přednesu či pohybu herců, k tempu, rytmu, spádu. Oproti Kvapilovi nebyl Hilar režisérem literárním. Nehodlal „sloužit básníkovi v Chrámě umění“. Neztotožňoval divadlo s dramatem. Nešlo mu o ilustraci, malebnost, harmonii a estetiku. Šlo mu o bombast, účín, vybičované nervy. Šlo mu o nové, jevištní svěbytné dílo, které by diváka zasáhlo všemi prostředky. Prapůvodce herce neviděli v řečníkovi, ale v tanečníkovi. Proto kladl velký důraz na hercovu dokonalou fyzickou připravenost, která by zvládla skoky, veletoč, cvičení na hrazdě, artistickou virtuozitu na schodech a praktikáblech (cítil scénu ne jako obraz, ale jako prostor).

Díky dokonalému smyslu pro jevištní praxi a technické možnosti divadla netrvaly jeho aranžovací zkoušky tak dlouho jako u Kvapila. Přícházela na zkoušku do detailu připraven, navíc s objemnými svazky knih, obsahujícími teoretickou a výtvarnou inspiraci pro herce. Chtěl přemýšlivé herce, s nimiž by mohl vést o postavě dialog, srážet se o své pojetí a někdy dokonce nejen přijmout pojetí hercovo, ale přizpůsobit mu svou předem vypracovanou koncepci (Vydrou v Tanci smrti, Hübnerové v dramatu Ze života hmyzu). Každá Hilarova inscenace usilovala o odlišné tempové a rytmické řešení, adekvátní stylu a autorovi, stejně jako moderní pohledu.

Hilarovou zásluhou zdomácněl na českém divadle Molière a Shakespeare se stal autorem blízkým mladým lidem. Zejména tragédiemi Hamlet a Romeo a Julie promluvil Hilar jménem poválečného mládí, které dovedl získat prostřednictvím nadějných příslušníků avantgardních scén a dorostu. Proto pro něj nebylo problémem střídání generací. Dovedl s neomylnou jistotou rozpoznat talent a obohatil tak soubor Vinohradského, a zejména Národního divadla o herce a režiséry, kteří spolu s ním dali tvář celé epoše české divadelní historie. Mnozí mladí herci si vyzkoušeli síly u Hilara. Např. herec a režisér Gamza (srv. Kolátorovu monografii o něm) v Orlikovi, kde v rámci Hlavatého režie Hilar vytvořil scénu na Wagramu, nebo E. F. Burianův pozdější protagonista Václav Vaňátko, který spolupůsobil režijně a autorsky na vývoj našeho divadla pro mládež. Hilar získal pro Národní divadlo Peška, Štěpničkovou, Pivce, Boháče, Sejbalovou a další, kteří vděčí jeho přípravě za své dotvoření, za svou plnokrevnost, proměnlivost, smysl pro poezii a hudebnost, kterou Hilar u herců požadoval a pěstoval. V Hilarových snahách pokračoval jeho asistent, avantgardní režisér Jiří Frejka (srv. jeho vzpomínka ve sborníku K. H. Hilar – čtvrtstoletí české činohry aj.).



E. F. Burianův záznam recitace Romana Tuma

Hilar zreformoval totálně světelný park Národního divadla (viz Hilar: Boje proti věřejšku) a užíval světla nikoliv pouze k vykouzlění jevištní atmosféry, ale k dramatickému účínu, nejčastěji na podporu herecké akce. Příkladem takového svícení může být obrázek s Kohoutovým Hamletem s dýkou, kterou si později při „Být či nebýt“ nasadil na srdce. Hilar měl podnětný vliv i v uplatnění celé řady jiných efektů, podporujících herce (viz jeho článek Mých šest avantgardních představení na Městském divadle ve sborníku Čtvrtstoletí Městského divadla na Královských Vinohradech, sborník Nové české divadlo a sborník Národního muzea K. H. Hilar). Byly to např. funkční užití točny, doložené též filmovým šotem z Oidipa, mikrofon na jevišti, pohyblivý chodník, malovaná diaprojekce aj. Rovněž některé tehdy nerealizovatelné Hilarovy záměry, např. průhledná pohyblivá maska, svědčí o všestranném hledačství nových výrazových možností v herectví a v Hilarově teoretickém díle a vzpomínkách jeho spolupracovníků dodnes inspirují divadelní dění.

Hilar si vybíral herce, kterým mohl dát za úkol pohybovou improvizaci na hudbu či bez ní, které inspiroval zdánlivě nesmyslnými požadavky, kteří si mohli dovolit hlasové excesy, jimiž by si herec bez profesionálně dokonale přípravy udělal uzlík na hlasívkách (srv. E. F. Burianův záznam recitace Romana Tuma). Zejména ve vinohradském období šval Hilar herce do velkých výškových a dynamických skoků, skučení (Vydra) nebo skřeků, blízkých v účínu Hábovým čtvrttónům (Tuma, Iblůvá). Byly však i inscenace, kde nadsázka směřovala, stejně jako v mimice a masce, ke grotesce, a inscenace básnický prostě.

Hilar prohlásil za nejslavnější dobu českého herectví romantismus a zároveň tvrdil, že herec nemůže pravdivě na jevišti zobrazit stavy, jichž předtím neprožil. Jeho hercům nebyl přes všechnu stylizaci, od níž se Hilar svým civilismem na čas odvrátil, cizí ani prožitek, psychologický přístup k roli. Proto Hilar s Frejkom a E. F. Burianem patří k obhájitelům tradice.



LŠU Žerotín uvedl pohádky Věry Provazníkové. Foto W. Seidler

Stranou svých slavnějších jmenovkyň probíhá od roku 1971 každoročně okresní divadelní přehlídka ve Velké Bystřici u Olomouce. Je jednou z oněch nesčíslných setkání ochotníků, která tvoří v současné době páteř celého hnutí. Ta několikaletá tradice malé okresní přehlídky by sama o sobě snad stála za zaznamenání, nikoli za větší zamyšlení, kdyby právě v samém obsahu této přehlídky se nespojovaly charakteristické znaky současného stavu, ale i perspektiv ochotnického divadla.

TRADICE A SOUČASNOST

Osou kulturního dění ve Velké Bystřici je divadelní soubor osvětové besedy, který v roce 1977 oslavil sté výročí nepřetržité ochotnické činnosti. Kronika, dokumenty, památky, fotografie a několik generací žijících ochotnickým divadlem, to vše vytváří tradici, z níž místní ochotníci vycházejí. A nemylme se, nejde jen o sentimentální vzpomínky na první divadelní krůčky našich dědů a otců. Vznik souboru v roce 1877 byl logickým vyvrcholením demokratických, národních, ale i kulturních a sociálních snah po vydání spolkového zákona v roce 1867. V samém počátku zde vedle divadla byl i vážný vzdělávací význam samotných členů souboru (vždyť například povinná školní docházka byla zavedena až roku 1870).

Dnes chápeme smysl uměleckého amatérismu a tedy i divadla v jeho mnohostranném působení, které vedle oblasti divácké je směřováno k samotnému tvůrci a které je nezastupitelné jinou lidskou činností. Je nutno tento známý fakt stále zdůrazňovat, protože jen vyváženost obou složek divadelní-

ho amatérismu vytváří jeho specifčnost a musí být i předmětem hodnocení činnosti souboru.

V souvislosti se zmíněnou stoletou tradicí jsem si uvědomil, že jde o myšlenky, které stály přímo u zrodu českého ochotnického divadla a že dostávají v jeho vývoji jen nové postupující civilizací ovlivněné významy. Třetího června 1877 formulovali předchůdci nynějšího souboru smysl a poslání ochotnického divadla ve své „Základní listině“ takto:

„My, níže podepsaní, jsouce si vědomi hojných účinků a bohatých darů, jakých již od pradávných dob múza dramatická člověčenstvu skýtal a jak miláckové její ku Parnasu, sídlu jejímu, krácející umění dramatické povznegli a jemu první stupeň v poesii vykárali, znajíce pak blahodárné její působení ku vzdělání a všestrannému pokroku lidstva, pokusili jsme se zbudovati stánek Thálii, který by obecnstvu Velko-Bystřickému nejen ušlechtilou zábavu občas zjednával, nýbrž který by mu zároveň byl zřídlem posvátným, z něhož zdravý a půvabný potůček vzdělanosti a boдрých mravů se prýštil...“

PŘEHLÍDKA A ZÁJEM MÍSTNÍCH OCHOTNÍKŮ

Ochotníci ve Velké Bystřici jsou organizátory okresní přehlídky, která je nemyslitelná bez jejich zájmu, práce a obětí. Jsou to právě oni, kteří nejen že se každoročně účastní přehlídky svou divadelní inscenací a konfrontují tak výsledky své divadelní práce s ostatními soubory, ale především připravují ono nedefinovatelné přátelské prostředí, na které se těší jak příjíždějící soubory, tak i di-

NAD JEDNO PŘEHL a je

váci. Všude tam, kde přestane být ochotnická přehlídka také věcí místních ochotníků, ztrácí svůj pravý smysl, ztrácí atmosféru a svůj půvab, ať už je organizována zvenčí sebelepe či sebeokázaleji.

KRITIKA V OCHOTNICKÉM DIVADLE

Dosud jsme nedocenili ve vývoji divadelního amatérismu systém kritiky této činnosti. Je výjimkou, aby byla realizována inscenace ochotnického souboru, která by nebyla předmětem kritického soudu, byť různé úrovně. Převážná část ochotnických souborů je schopna kritiku snášet, zabývat se jí, vyvozovat z ní důsledky pro další práci, dokonce většina souborů kritiku vyžaduje. Soubory jsou často podrobovány hodnotícím soudům bezprostředně po námaze představení a přesto jde většinou o cenné a zasvěcené diskuse jak o divadelní estetice, tak o smyslu ochotnické práce a umělecké tvořivosti. Kéž by podobná kritičnost a odvaha k ní včetně přátelských vztahů kritika a kritizovaného byla vždy taková i mimo ochotnické divadlo. Také na velkobystřické přehlídce soubory očekávají stanovisko

Angažované divadlo 77 filozofické fakulty Univerzity Palackého v Brně
Robinsontikon



DU LÍDKOU edním jubileem

poučeného diváka a princip přátelské, leč důsledné kritičnosti je neodmyslitelný od každoročních setkání souborů na přehlídce. Faktem je, že kritika amatérského divadla má svá specifika a vedle důvěrné znalosti problematiky divadelní vyžaduje i znalost vývoje souboru, jeho zázemí a smyslu celé ochotnické práce v jejím dvoustranném působení. Jde o vědomí dialektických souvislostí ochotnické divadelní produkce a vnitřního života souboru. Jde o docenění vážného pokusu o vytvoření divadelního tvaru ve všech jeho významových složkách.

TYPY SOUBORŮ A ŽÁNROVÁ PESTROST

V současné podobě našich přehlídek nemáme v praxi možnost konfrontace práce různých typů divadelních ochotnických souborů, tím méně konfrontace různých divadelních žánrů. Je to škoda tím spíše, že opět zmíněná velkobystřická přehlídka nese osobitý rys, který spočívá v tom, že zde k takové konfrontaci různých souborových typů, ale i divadelních žánrů dochází. Setkává se tu například soubor amatérského Studia státního divadla Oldřicha Stibora v Olo-

Palackého z Olomouce uvedlo hru z vlastní autorské dílny



Nušičovu hru Dr. nastudoval Divadelní soubor OB z Velké Bystřice

mouci s typicky vesnickým souborem v Doloplazích, stejně jako absolventi lidové školy umění s městským vyspělým souborem Divadla pracujících Sigma Olomouc nebo vysokoškoláci olomoucké univerzity s učňovskou mládeží souboru v Lutíně. A žánrově? Opereta Karla Valdaufa s muzikálem Studia, autorský večer malých jevištních forem s poetickou pohádkou „Princezna Pampeliška“, současná komedie sovětských autorů „Příbuzní“ s Jiráskovou „Kolébku“ upravenou a netradičně hranou souborem z Lutína. Vedle toho například hra herce s loutkou, jak k ní dospívají žáci loutkářské třídy LŠU, případně komedie Eduarda de Filippo

„Člověk, muž a džentlmen“. A divák, který je vychovávaný sto let svým ochotnickým divadlem, přijal experimentující učně z Lutína stejně tak jako děti z LŠU nebo ochotníky z Doloplaz či vysokoškoláky z Olomouce. A protože soubory vesměs mají možnost vidět práci těch druhých souborů, vzniká tu řada podnětů ovlivňujících jejich další práci. Stálo by možná za úvahu zorganizovat takový festival žánrů a typů. Tříbí to diváka, kritika i soubory.

Těch několik úvah tedy vyprovokovala jedna malá okresní přehlídka a jeden jubilující soubor.

ZDENĚK KOKTA

CIRKUS, VARIETÉ a DIVADLO

Co je to cirkus — fenomén, který bezmezne obdivovala téměř celá naše meziválečná avantgarda výtvarníků, literátů, hudebníků i divadelníků, což vyvrcholilo v geniální Bassově knížce *Cirkus Humberto*? Jaké je umění, které denně přitahuje tisíce diváků a jehož nejlepší představitelé dostávají v SSSR titul národní umělec? Je to opravdu umění nebo spíš sport? A jaké umění a jaký sport?

Je zřejmé, že ani obsahy obou těchto pojmů není obsah pojmu cirkus vyčerpán (pokryt). V této úvaze se však chceme zaměřit právě na průnik pojmů cirkus, sport a umění.

Z druhů umění je zde evidentně hudba. Každý cirkus má doprovodný orchestr, dále jsou zde přímo hudební čísla, ať již vážně či komicky míněna. Hudební klauni, excentrici, ekvilibristé, hráči na několik nástrojů najednou atp. jsou částí zvláště v programech varieté. Můžeme konstatovat, že od dob Bassových hrdinů se vkus našich diváků příliš nezměnil — tato čísla patří stále mezi nejdělejší.

Vedle hudby pak připadá v úvahu ten druh umění, kde materiálem výrazových prostředků je pohyb lidského těla — tedy divadlo. Výstižně označoval divadlo, resp. herectví, klasik české estetiky O. Hostinský za „umění hnutí v prostoru“. Pohyb je opravdu tou nejzákladnější složkou divadla a zvláště některé divadelní druhy, rezignující zcela na slovo, vyjadřují se pouze pohybem (a hudbou): jsou to pantomima a tanec — pokud je vůbec lze od sebe striktně rozlišit. Tanec považujeme za jeden z druhů divadla. Tento názor není ani samozřejmý ani obecně uznávaný; za samostatný druh umění považovali tanec O. Zich, E. Decroux a další. Jelikož prokázání našeho názoru by si vyžádalo samostatného článku, ne-li studie, spokojíme se zde tím, že poukážeme na shodný materiál výrazových prostředků (a jedině tím se mohou druhy umění od sebe lišit); vztah pantomimy a tance přirovnáme pak ke vztahu tzv. figurativního a abstraktního malířství. Neužíváme záměrně dříve obvyklých kategorií — zobrazivé a nezobrazivé umění. Každé umění je odrazem skutečnosti a každé je tedy i zobrazením. I tzv. čistý tanec může zobrazovat — a také to činí — nejen různé pocity a psychické stavy — veselost, klid, smutek, rozčilení — ale i realitu abstraktní — sílu, rytmus, různé poměry a vztahy atd. podobně jako je tomu v hudbě.

Pokud se sportu týče, nemůže jít v cirkuse nikdy o sport v plném slova smyslu, neboť zde chybí nezbytný prvek soutěživosti. Může být ovšem někdy simulován, čímž celá akce dostává divadelní charakter. V zásadě zde tedy není nejistota výsledku a z ní plynoucí napětí. Na druhé straně je tato nejistota stále ještě dosti vysoká v relaci s divadlem. Jistota, že např. Hamlet bude zabit, je mnohonásobně větší, než jistota, že domptér vyvázne z klece živ a zdrav, nebo že artista nespadne z visuté hrazdy. V tomto smyslu jsou mnohá cirkusová vystoupení mimo oblast her, které vyvázány z reality nemají reálných následků.

V cirkuse lze spatřit takové sportu podobné výkony, ve kterých se předvádějí zvláštní fyzické schopnosti (síla, mrštnost, postřeh, rychlost, obratnost, uvolněnost atp.), které jsou obvykle prezentovány v rámci specifických forem, jímž jsou tyto schopnosti základem (těžká atletika, úpolové sporty, akrobacie, střelba, různé skoky a vrhy atp.), anebo jde o ty sporty, jejichž výsledky závisí alespoň zčásti na estetických kvalitách pohybu. Jsou to gymnastika (sportovní i moderní), krasocyklistika, krasobruslení (na kolečkových bruslích i na ledě — lední revue je cirkus sui generis) a jezdectví. Dále též kulturistika, která je snad jako sport stále ještě poněkud sporná, ale je již deset let začleněna do ČSTV a užívá dokonce při předvádění volných sestav zvláštních hudebních doprovodů. Konečně i tzv. závodní společenský tanec. [Jsou i další sporty tohoto typu, ty se však nevejdou do cirkusu — letecká akrobacie, skoky na lyžích, vodní lyžování.]

Vystoupení (sestava) v prostných sportovní gymnastiky, v moderní gymnastice (dříve oficiální název umělecká!) či v krasobruslení může nabýt takových estetických a uměleckosdělovacích kvalit, že je možné je označit za artefakt tanečního umění. Při krasobruslení se dokonce dává známka za umělecký dojem. Stejně jako při tanci je zde předem určená choreografie, kterou vytváří choreograf profesionál, bývá uváděno jeho jméno stejně jako jméno autora doprovodné hudby.

Čísla tohoto typu, která vidáme v revuích, varieté i cirkusech mohou dosáhnout uměleckých kvalit tehdy, když dosáhnou tzv. jednoty výrazu a zobrazení. V tomto smyslu nacházíme i u tanečníka jeden ze základních požadavků divadla — totiž moment vstupu do role. Na něm je pak založena tzv. divadelní konvence, tj. samozřejmá dohoda mezi diváky a herci, která odlišuje divadlo od mystifikace.

Vstup do role se v cirkuse projevuje nejsilněji v číslech klaunských, a proto zde tato čísla pociťujeme prakticky jako záležitost čistě divadelní. Klaun je role, dramatická postava (v zichovském slova smyslu), a to i když je sám, neboť svůj němý či hlasitý dialog může vést se sebou, se vzpírajícími se (a tedy antropomorfizovanými) proti němu předměty, s diváky nebo i s tradičním „panem šeditelem“. Divadelnost klaunského čísla je dána též kostýmem a maskou; svou mimetickou akcí vytváří si klaun specifický divadelní prostor (a to i při akci v hledišti) i zvuk, je zde i světlo a diváci, tedy všechny základní divadelní složky. Klaunerie je vlastně zbytek commedie dell'arte, který se uchýlil do cirkusu, je to divadlo, které spadlo z pódia do pilin. [S příchodem varieté se ovšem na pódium slavně vrátilo — Grock — a odtud vtrhlo do filmu, který na čas zcela ovládl.]

Všimněme si nyní stručně dalších typů cirkusových vystoupení s postupně ubývajícími prvky divadelnosti: Téměř identické (co do divadelnosti) s klaunskými čísly jsou parodie artistických čísel — excentrici. V cirkuse Humberto je před časem s velkým úspěchem předváděla skupina zasl. mistra sportu a mistra světa ve sportovní gymnastice Přemysla Krbce. Opět již kostýmem bylo předem dáno, že jde o fikci, že akrobatické „neumění“ je pouze hrané.

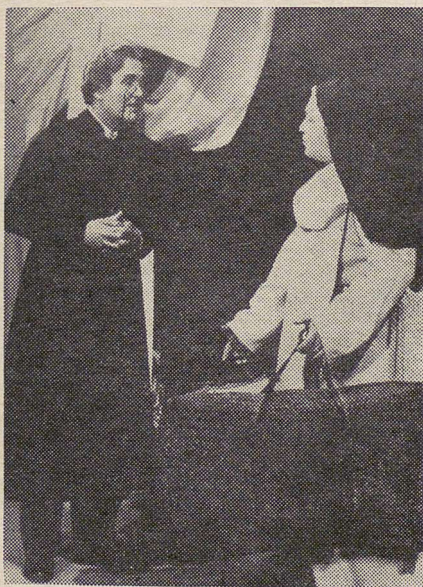
Divadelní prvky je možno vidět i v drezúře zvířat. Nětuché mohou být totiž vycvičena tak, aby „hrála“ jednoduché charaktery. Viděl jsem např. drezúru špiců A. Němce, kde jeden z psů, barevně odlišený od ostatních, „hrál“ zlomyslníka a nezbedu kazícího pánovi vystoupení. Totéž můžeme vidět i u „jako“ neposlušných koní, velkých šelem apod. Zde však divadelní prvek přechází plynule v mystifikaci, kdy divák neví jistě, jde-li o „jako“ nebo doopravdy. Podobně při nepovedených zvláště obtížných nebo velmi nebezpečných žonglérských nebo akrobatických cvičích. Nepovedený první či druhý pokus je retardacním prvkem stupňujícím napětí. Pokud není jasné (hlasem, kostýmem, mimikou, gestem apod.) naznačeno, že nezdar je úmyslný, předem připravený, jde o mystifikaci a nikoli divadelní prvek. [Uvažujeme zde čistě teoreticky,

nemíním tím tyto postupy nějak morálně či esteticky od-
suzovat.) Na konci této škály s plynule ubývajícím divadel-
ností můžeme uvést čísla, při nichž vystupující zůstávají
mimo roli, jsou ale ozvláštnění nějakým kostýmem, uni-
formou, krojem. V cirkuse Humberto je to např. vystoupe-
ní Zdeňka a Vlasty Šupkových při volné drezúře koní. Oba
jsou oblečení do slováckých krojů, podobně i koně mají
folklórně stylizované postroje. Během vystoupení provádí
pak Z. Šupka též reminiscenci folklórní slavnosti Jízda
králů s tradičním praporem. Je to moment, kdy již téměř
vstupuje do role. V tomto a v podobných případech nejde
však obvykle o skutečné vytváření role, ale pouze
o ozvláštnění předváděné drezúry.

Závěrem lze říci, že divadelní prvky do cirkusu patřily
a patří, že zde ryze divadelní čísla dobře obstojí a vyzní
stejně jako čísla velmi podobná vystoupením sportovním
(krasojízda na kolech). Mimo to má však cirkus své vlast-
ní specifikum, nenahraditelné ani sportem, ani uměním
(termín „cirkusové umění“ je přece jen pouze eufemis-

mem, cirkus nelze zařadit mezi druhy umění či divadla;
pokud se zde umělecké dílo vyskytuje, lze je vždy zařadit
pod divadlo nebo hudbu). Tím méně je pak cirkus nahra-
ditelný televizí nebo filmem, právě tak jako není takto
nahraditelné divadlo. Zůstává zde atmosféra „šapitó“, sta-
nu zachvívaného větrem, kde divák není ani v budově, ani
pod širým nebem, zůstává vůně manéže, stájí i potu, zvře-
né piliny i blýskavé flitry ve světle reflektorů. Mimo tato
a další rezidua romantiky je zde však především to, co
fascinovalo avantgardní divadelníky: nejtěsnější kontakt
aktérů, pohybujících se ve zcela antiiluzivním kruhovém
prostoru, s diváky, obklopujícími je ze všech stran. Oprav-
dovost akce a opravdovost prožitku. Ukazuje se, že právě
menší, komorní cirkusy s propracovaným programem
menšího počtu všestranných artistů najdou vždy dostatek
příznivců. Lze si jen přát zvýšení kvality a náročnosti,
abychom mohli obdivovat čísla, o kterých pouze vyprávějí
a píší pamětníci.

PETR PAVLOVSKÝ



Mamzelka a hasič

„Co je to za fór?! Tohle přece ne-
budem tisknout!“, řekli si v trutnov-
ské tiskárně, když dostali text plaká-
tu k Mamzelle Nitouche. Mimo jiné
tam totiž — mezi osobami a obsaze-
ním — stálo: Hasič... Doc. Dr. Jan Ci-
sař, j. h. Nikdo si nepamatoval,
že by kdy v Mamzelce taková postava
vůbec hrála. A že by kandidát věd jel
hostovat až do Úpice? A navíc, vždyť
v Úpici přeci spadlo divadlo!

Tyto pochybnosti měly jistě své
opodstatnění, jenomže — to neznáte
Úpické. Ani opravy a úpravy divadla,
na nichž se ochotníci střídali s další-
mi brigádníky, nevzaly divadelníkům
vůl z plachet. A tak se uprostřed re-
konstrukce divadla, provozních, orga-
nizačních i jiných zmatků rodí nová
inscenace — opereta Mamzelle Ni-
touche. A skutečně při jejím nastudo-
vání pomáhá Jan Cisař. A dělá to rád.
Do programu o tom napsal:

„Mamzelle Nitouche je pro mne po-
řád příběhem o lásce k divadlu, po-
sedlosti jevištěm, hudbou, vůní šmi-
nek a nenapodobitelného prostředí di-
vadelní šatny... O tomhle lze Mam-
zelle Nitouche hrát. A proto ji hra-
jeme. Jako svůj dík za okouzlení, jež
nám divadlo poskytlo. Jako dík za
chvilu potěšení na zkouškách. Jako
dík za to, že jsme se s každým před-
stavením vždy znovu narodili a proží-
vali to, co jsme jinde prožít nemohli.
Nehrajeme obrázek ze starých časů.
Hrajeme o své lásce k divadlu.“

Zbývá vyprávět už jen poslední po-
chybnost. Ano, opravdu si v Mamzelce
zahraje i Hasič. Připletl se na zkouš-
kách do hry více méně náhodou
(v textu je pouze poznámka, že Hasič
kouří pod nápisem Kouření zakázáno)
a zpočátku s ním nikdo vážně nepočí-
tal. Jenže jeho role se v průběhu zkou-
šek stále rozrůstala, až se nakonec
milý Hasič stal zcela funkční postavou,
jež uvádí a završuje druhé jed-
nání. Tak získal definitivní místo
v úpické inscenaci Mamzelle Nitou-
che. A Janovi Cisařovi se splnilo jeho
přání: zahrát si postavu Hasiče s dlou-
hým plnovousem, sekyrkou a zlatou
přilbou. — Takže, jak vidět, všechny
údaje na plakátu byly pravdivé.

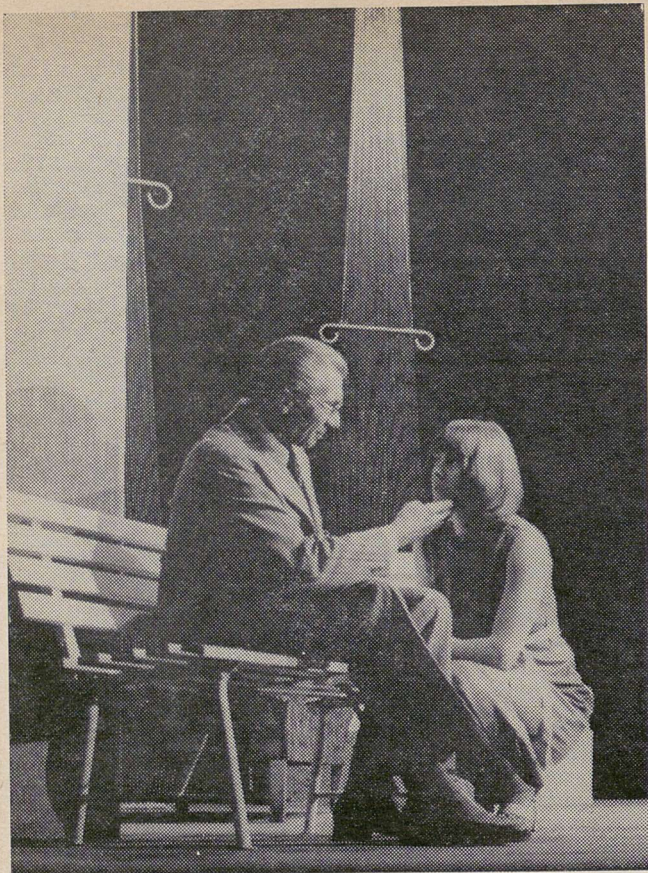
A ještě o něčem, co už na plakátu
nebylo. Úpickým se podařilo vytvořit

inscenaci jiskřivou, vtipnou, optimis-
tickou. Čiší z ní chuť hrát a potěšení
z tvorby. Herci hráli s opravdovým
gustem, ať již šlo o role velké (Deni-
sa J. Dobešové, Celestin dr. J. Jörky,
Major J. Vyličila, Fernand de Cham-
platreux J. Hofmana) nebo ty menší.
Příjemně překvapila dobrá úroveň hu-
dební a pěvecké složky, zaujala vtip-
ná, barevná scéna J. Jörkové. K ne-
sporným kladům představení patří
i značné zastoupení mladých.

K dlouholeté tradici úpických ope-
ret přibýlo tedy letos další aktívum.
—fd—

V roli hasiče doc. dr. Jan Cisař, CSc.





Říčanský soubor Tyl uvádí Hubalkovu Hodinu Antigony

HODINA ANTIGONY V ŘÍČANECH

Náročnost a angažovanost — tak by se dala stručně charakterizovat dramaturgie říčanských divadelních amatérů. Po Arbuzovově Romanci ve třech uvádějí nyní na scénu hru Clause Hubalka Hodina Antigony. Není to novinka, v šedesátých letech byla na repertoáru mnoha profesionálních divadel. To, že se této hry, divadelně i myšlenkově náročné, s plným zaujetím ujal říčanští ochotníci, svědčí o jejich odpovědnosti vůči tradici jejich souboru i vůči obecnostvu.

Hra C. Hubalka vychází z motivů antického příběhu o vzpouře Antigony proti zvlí a tyranii a je zasazena do atmosféry dnešního kapitalistického světa. Také zde se Antigona, mladá žena naší doby, postaví s vášnivou touhou po pravdě a spravedlnosti proti světu lži, přetvářky a zločinu, proti blahobytu rostoucímu na masových hrobech a vraždách.

Premiéra hry se setkala u říčanských diváků s vřelým přijetím. Pro nápadité, moderní pojetí režie V. Špirity, pro uměřenou, citlivě vytvořenou scénu a samozřejmě především pro herecké zaujetí hlavních představitelů. Vedle zkušených ochotníků upoutala také začínající M. Hladová, která s citem ztvárnila ve své první roli postavu Ismény. Především však je nutno vyzvednout Antigonu M. Špiritové. Vnitřní pravdivost, vědomí mravní odpovědnosti člověka, tušení tragické osudovosti lidského údělu, ale i ženská niterná citlivost — to je její role. Antická Antigona s vědomím osudového boje proti zlu — i současná dívka, která se nechce smířit se zločiny otců. Kultivovaný a přesvěd-

čivý projev M. Špiritové, opřený mj. o bezpečné zvládnutí techniky jevištní řeči, zasluhuje uznání.

Nutné je rovněž připomenout, že k dramaturgickorežijní spolupráci přispěla J. Černíková, jako host vystoupil L. Němec, zkušený herec, režisér a vedoucí souboru z Bystřice u Benešova. Také scéna je dílem externí spolupracovnice J. Mařátkové. Znovu se potvrzuje, že taková kolektivní spolupráce může ochotnickému divadlu jen prospět.

Premiéra hry Hodina Antigony je významným kulturním činem nejen místním, ale odráží i rostoucí úroveň divadelních ochotníků v celém Středočeském kraji. J. Čadil

KOLÍNSKÁ PŘEHLÍDKA

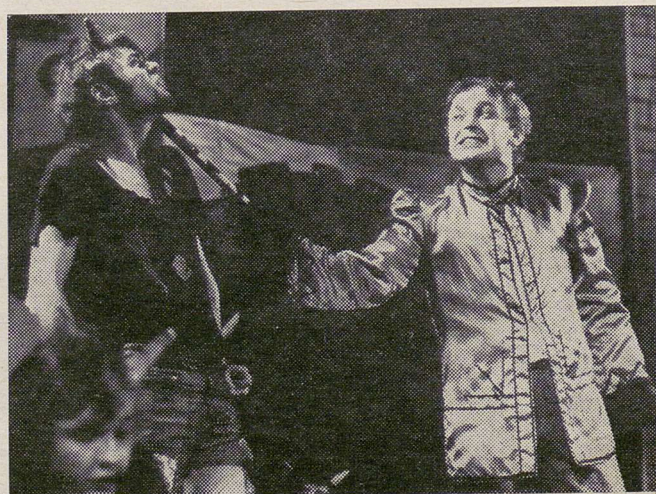
Koncem loňského roku připravilo Okresní kulturní středisko v Kolíně II. okresní přehlídku amatérských divadelních souborů. DS Tyl Český Brod sehrál pohádku Zd. Horynové Zkoušky čerta Belínka, DS Malé divadlo z Kolína Sypalovu pohádku Z pekla štěstí, kouřimský soubor přijel s hrou J. B. Molièra Chudák manžel, dětský kolektiv ZDŠ Starý Kolín zahrál Hrubínovu Sněhurku a DS Plaňany pohádku G. Schulze Čertovy zlaté vlasy. Nově vzniklý soubor DS JZD Krakovany přijel s pohádkou L. Vaňkové Princezna a šašek, s Drdovými Dalskabáty se představil soubor ze Starého Kolína.

Přehlídku pořadatelé doplnili ukázkovým pásmem poezie, nazvaným Plným hlasem, v přednesu herců kolínského Krajského divadla. Pro diváky bylo uvedení pásma poučnou ukázkou recitace i celkového projevu recitátora. Příležitostí k poznání práce souboru z jiného okresu bylo představení hosta přehlídky — kutnohorského ochotnického souboru Tyl, který vystoupil s pohádkou M. Holkové Královnin prsten.

Každé představení mělo svého patrona, který se zúčastnil představení i hodnocení poroty. Tento systém se osvědčil a počítá se s ním i pro další ročníky přehlídky. Porotu tvořili členové Krajského divadla v Kolíně a poradní sbor OKS Kolín. K nesporným kladům přehlídky patřila vysoká návštěvnost, například každé představení pro děti vidělo 450 až 500 malých diváků, které do kulturního domu, dějiště přehlídky, svážely zvláštní autobusy.

V závěru přehlídky byly vyhodnoceny nejlepší výkony: cenu za nejlepší inscenaci převzal i tentokrát soubor Malého divadla KDP v Kolíně, cenu za režii získala D. Serbusová rovněž z Malého divadla Kolín. Nejlepší ženský výkon podala L. Košíková z OB Český Brod, nejlepší mužský herecký výkon L. Pechman z OB Starý Kolín a nejlepší dět-

J. Sypal: Z pekla štěstí v nastudování Malého divadla Kolín. Foto P. Štol



ský výkon M. Maternová ze ZDŠ Starý Kolín. Porota předala i čestné uznání za mimořádné úsilí začínajícímu souboru JZD Rozvoj Krakovany.

Přehlídka proběhla jako součást akce Kultura mládeži pod záštitou okresních stranických a společenských organizací.

M. Mayerová



Z. Linhartová: Růže a prsten (DS J. K. Tyl Praha 6). Foto E. Paterová

RAKOVNÍK 1978 DĚTEM

V příjemném a milém prostředí Tylova divadla v Rakovníku se konala od 23. do 28. ledna V. krajská přehlídka středočeských amatérských souborů hrajících pro děti. Před zcela zaplněným hledištěm vystoupilo pět středočeských souborů: J. K. Tyl z Českého Brodu s pohádkou Z. Horynové Zkoušky čerta Belínka, Vojan z Libice nad Cidlinou s Pasáčkem vepřů od K. Voglové, Scéna z Kralup nad Vltavou s Molikovou pohádkou O Slunečníku, Měsíčníku a Větrníku, Šroubárna Libčice s pohádkou Nováka — Oubrama Vodník Mařenka, J. K. Tyl z Kutné Hory s Královním prstenem od M. Holkové — a jako host přehlídky J. K. Tyl Praha 6 s pohádkou Růže a prsten, kterou podle W. Thackeraye napsala Z. Linhartová.

Letošní ročník krajské přehlídky byl nesoutěžní, protože nepředcházela národní přehlídce v Ostravě, která se koná jednou za dva roky. Jeho úkolem bylo porovnat výsledky práce souborů, které se třeba ještě nedostaly na přehlídky nejvyššího typu, ale soustavně hrají pro dětské občanstvo. Jejich práce je o to závažnější, že v kraji nepracuje žádné profesionální divadlo pro děti a mládež.

Repertoár přehlídky tvořily vesměs pohádky, jež se dávno a hojně hrají na amatérských scénách, takže o objevnosti dramaturgie mluvit nemůžeme. Ale můžeme mít radost z toho, že uvedené texty mají vesměs dobrou úroveň. Řada problémů se však ukázala v interpretační stránce inscenací. Jako by soubory věděly co hrát, ale tápaly v tom, jak hrát pro děti. Nedostatek akce, ať už zavinený nezkušeností herců i režiséra, špatným řešením jevištního prostoru či nedostatkem fantazie v logickém rozvíjení situace, se ukázal jako nejzávažnější nemoc, jako anemie divadla pro děti. Někdy jí byla zasažena celá inscenace (např. Královním prstenem nebo Zkoušky čerta Belínka), někdy jenom část tu větší (Pasáček vepřů), tu menší (O Slunečníku, Měsíčníku a Větrníku). Jediné inscenaci Vodník Mařenka se tato nemoc vyhnula.

Stejně jako loni přinesla přehlídka řadu pěkných hereckých výkonů, ceny si odnesli H. Němcová (Kralupy), B. Hrdličková (Libčice), R. Krajčíková (Kutná Hora), V. Čížek (Kralupy); cenu za výtvarné řešení scény V. Vondruška a F. Svoboda (Libice). Za režii bylo uděleno čestné uznání J. Klimentovi (Kralupy). Zvláštní čestné uznání

získal DS Tyl Rakovník za obětavou a nezištnou péči o zdárný průběh přehlídky a za vytvoření přátelského ovzduší. Další čestná uznání byla udělena ještě za herecké výkony.

Letos pracovala na rakovnické přehlídce poprvé i dětská porota, složená ze žáků pátých tříd rakovnických devítiletek. Vedli ji režisér loutkového souboru E. Kalík a režisér divadelního souboru J. Gebhart. Její práce byla zajímavá a v mnohém poučná. Cenu dětského diváka získal kutnohorský Tyl za inscenaci pohádky Královním prsten. — Na přehlídce letos poprvé vycházel Zpravodaj v redakci J. Janaty, který slovem i obrazem provázel a komentoval celou přehlídku.

A aby byl obraz přehlídky úplný, není možné zapomenout na seminář k problematice divadla pro děti. Pracovalo v něm dvanáct seminaristů. Ti založili divadelní soubor ŠOK, nastudovali Sloní pohádku, pod patronátem rakovnického souboru Tyl uvedli její premiéru, podrobili se hodnocení poroty a s veselou myslí, stejně jako i ostatní účastníci přehlídky, se rozjeli do svých domovů. jč

IRKUTSKÁ HISTORIE

Hra A. Arbuzova Irkutská historie prošla českými profesionálními i amatérskými jevišti zhruba před patnácti léty a představovala tehdy jakousi počáteční vlnu nové sovětské dramatické tvorby. O návrat této úspěšné hry na současně amatérské jeviště se přičinil soubor Divadla pro 111 z Českých Budějovic.

Režie představení se pohostinsky ujal Antonín Bašta. Provedl nezbytnou úpravu textu, který přece jen sluchu diváka sedmdesátých let dvacátého století zněl místy trochu papírově, a soustředil se především na stále nosnou myšlenku hry. Příběh Valji, Sergeje a Viktora, kteří se ocitli uprostřed drsného prostředí Dálného východu na stavbě hydroelektrárny na řece Angaře, v sobě obsahuje přesvědčení o síle člověka překonat nepříznivé životní situace a víru v sílu kolektivu, který je člověku v tomto těžkém boji nenahraditelnou oporou.

Představení se hraje na ploše 4×4 metry ze dvou stran obklopené diváky, s minimálním upotřebením náznaku prostředí velké stavby (konstrukce z ocelových trubek). Po zbývajících dvou stranách hrací plochy sedí chór — kluci a děvčata s kytarami, kteří slovem a písní navozují atmosféru jednotlivých obrazů.

Pokud jde o hereckou složku, měl A. Bašta k dispozici početný a silně omlazený kolektiv, kde bylo především nutno smelit nadšení a nezkušenost naprostých začáteč-

Arbuzovova Irkutská historie v nastudování D 111 z Českých Budějovic



níků s projevem dlouhodobých členů souboru. To se mu také do značné míry podařilo, zejména díky dlouholetým zkušenostem se souborem, pedagogickým schopnostem, tvůrčí invenci a umění vytvořit při zkouškách ovzduší inspirativní pohody.

Představení působí uceleným dojmem bez rušivých výkyvů jak v rovině herecké, tak i hudební a výtvarné. Osmnáct herců na funkční scéně Štěpána Mareše hraje neobyčejně prostě, a snad právě proto tolik sugestivně, příběh o lásce a smrti, příběh, ve kterém smích střídá slzy a humorné situace vyvažují situace tragické. Mladé, angažované představení bez okázalých gest, pompéznosti a papírového hrdinství je adresováno mladým divákům, kteří jsou v D 111 častými a vítanými hosty.

Ve+Ca

PŘEHLEDKA V OSEKU

První přehlídka ochotnických souborů teplického okresu se uskutečnila v roce 1975. Od té doby pravidelně každý podzim probíhá v Oseku u Duchcova jako memoriál dlouholetého režiséra tamního souboru dr. Klačera. Jedním z důvodů umístění přehlídky právě do Oseku byla snaha dát impuls k obnově činnosti místního souboru. Dům kultury v Oseku a osečtí ochotníci se pak stali výbornými organizátory a pozornými hostiteli.

III. ročník přehlídky zahájil divadelní soubor Domu kultury v Krupce scénickou montáží z poezie teplického autora H. Zelenky. Autor sám se věnuje poezii jako své zálibě a navíc patří k předním severočeským naivním malířům. Autorka a režisérka montáže J. Urbanová vycítila vnitřní

soulad mezi Zelenkovou poezií i obrazy, a tak vznikl velmi poutavý a příjemný večer s názvem Malá vernisáž.

S nepřilíhš vhodně zvoleným titulem, pohádkou V. Tomšovského jak se čerti ženili, vystoupil dětský divadelní soubor z Bíliny. Děti v této inscenaci debutovaly, a přesto pod vedením zkušeného režiséra J. Skřivánka dokázaly, že při dalším dobrém a moderním vedení a volbě přiměřenějších textů mohou udělat mnoho radosti sobě i svým vrstevníkům v hledišti.

Divadelní soubor KASS v Bílině prožil v minulé sezóně radikální změnu. Příchodem nového režiséra došlo i k zásadnímu obratu v dramaturgii. Místo obvyklých operet, jak bylo v souboru zvykem, inscenoval V. Šístěk Molièrova Scapinova šibalství. A tak se konečně mohli na správném místě uplatnit mladí herci. Představení naznačilo možnosti kvalitativního růstu souboru, přestože se většina herců ještě nestačila zbavit sklonu k vnějškovému projevu, návyku z dlouhé řady operet.

Po několika letech odmlky obnovil svou činnost místní soubor. Uvedl hru J. Paulů Slovo má babička v režii F. Jedličky. Je samozřejmě, že se dlouhodobá přestávka musela zákonitě na úrovni souboru projevit, ale každý začátek je těžký.

Závěr přehlídky patřil pohostinským představením Divadelního studia z Boletic n. L., které odehrálo pohádku V. Čorta O líných strašidlech a Mši za pannu J. Edlise.

Třetí ročník okresní přehlídky divadelních souborů teplického okresu potvrdil, že vzniká tradice. Navíc jeden soubor vznikl a druhý obnovil svou činnost. Postupně se také vytvořilo dobré organizátorské zázemí, přehlídka se stala součástí kulturního života tohoto podkrušnohorského městečka, proti předchozím ročníkům také podstatně vzrostla návštěvnost.

—rda—

JUBILEUM TEATROLOGA

Nedávno se v plné tvůrčí aktivitě dožil šedesátí pěti let univerzitní profesor dr. Artur Závodský, DrSc., vedoucí oddělení divadla a filmu na filozofické fakultě UJEP v Brně. Jihomoravští amatéři jej dobře znají z publicistické a přednáškové činnosti i z několikaleté práce v krajském poradním sboru pro divadlo, a tedy i z odborných porot, seminářů a kursů.

A. Závodský pochází z Ostravy-Martinova. Absolvoval Karlovu univerzitu a jeho léta středoškolského působení v Hranicích přerušilo věznění v nacistických koncentračních táborech. Od r. 1950 přednáší na filozofické fakultě v Brně [svěho času vyučoval také na zdejší Janáčkově akademii múzických umění].

Badatelské a publikační úsilí A. Závodského se orientuje zejména do dvou základních oblastí — literární vědy a teatrologie. V první z nich se jeho zájem soustředil na teorii a historii novočeské literatury. V dnešní, převážně teatrologické činnosti, kdy obnovil studium divadelní vědy v Brně jako samostatného oboru, má Závodský zásluhu o vznik některých základních příruček, metodických pomůcek, přehledů a skript (Úvod do divadelní vědy — se Z. Srnou, Drama a jeho vý-

stavba, Drama jako struktura aj.), které přispívají k vytvoření pedagogického a terminologického systému naší divadelní vědy.

Napsal rovněž cenné syntetizující studie o jednotlivých složkách divadelního artefaktu — dramaturgii, režii, herectví apod. Významná je také jeho divadelně kritická aktivita: po čtyřicet let v denním a odborném tisku sleduje inscenace profesionálních i amatérských divadel Moravy, a především Brna, i obecné otázky scénického umění. Záslužná je též ediční a redaktorská činnost A. Závodského, ať už v rámci fakultního pracoviště (dlouholetý výkonný redaktor literárněvědné řady Sborníku prací a ojedinelé edice Otázky divadla a filmu), nebo mimo ně (ediční řada Státního divadla v Brně, Plamen divadla aj.).

Jubilantovy rozpracované plány slibují v budoucnu další bohaté výsledky jeho pracovního úsilí.

MIRIAM HYNKOVÁ S OCHOTNÍKY

Herecká dráha Miriam Hynkové, členky Divadla E. F. Buriana, začala v ochotnickém souboru Tyl v Rakovníku. Tam také Miriam Hynková slavila svůj první velký úspěch v roli Anny

proletárky ve stejnojmenné hře režirované Slávou Cónem. A tak není divu, že jí na rakovnický soubor zůstaly pěkné vzpomínky. A také není divu, že padla poznámka, že by si zase jednou s rakovnickým Tylem ráda zahrála.

Slovo dalo slovo a Miriam Hynková dostala roli Paní Valči v Kettnerově inscenaci Šrámkova Léta. V červenci loňského roku proběhla premiéra a koncem roku v jedné z repríz si pohostinsky zahrála také M. Hynková. Viděl jsem nejen premiéru Léta, ale i několik repríz s obojím obsazením, a mohu s čistým svědomím prohlásit, že ono představení s paní Hynkovou bylo vůbec nejlepší. Jako by všichni herci z Tyla vydali ze sebe to nejlepší, jako by nejmíň o třídu překonali sami sebe. Představení mělo od samého začátku velmi živý kontakt i ohlas v hledišti, herci sklidili bouřlivý aplaus. Pro ochotníky z Rakovníka znamenalo pohostinské vystoupení Miriam Hynkové nejen dobrou školu, ale i vzpruhu a podnět k výraznějším výkonům.

Škoda jen, že kdysi tak běžná a samozřejměj hostování profesionálních herců v ochotnických souborech jsou dnes takřka bílou vránou. A přitom je takové hostování dobrá a praktická pomoc i škola ochotníků a divadelních souborů, někdy i oboustranně prospěšná.

L. Lhota

Pokud bychom chtěli co nejstručněji charakterizovat úkol recitátora při přednesu literárního textu, ať již prozaického či veršovaného, vyjádřili bychom jej jako převedení grafického jazykového tvaru do zvukové podoby. Aby se však jednalo o přednes, který bychom právem mohli označit za umělecký, je třeba tento převod z psané do zvukové podoby umocnit řadou prostředků, jež má recitátor k dispozici. Jedná se především o jazykově intonační prvky, zatímco ostatní mimoslovní prostředky celkový mluvní projev jen doplňují a mohou více či méně podpořit výsledný účinek přednesu.

Recitátor při vytváření zvukové podoby textu využívá melodie řeči, slovního i větného přízvuku, pauzy, rytmu a tempa. Tyto v podstatě intonační prvky jsou zároveň závislé na barvě (témbru) a intenzitě přednášečova hlasu. Samozřejmě, že těchto prvků používáme i v běžném mluvním projevu, avšak v uměleckém přednesu s nimi zacházíme vědomě a hlavně podléhají našemu uměleckému záměru. Čtenář může myšlenkovou hloubku

ZVUKOVÁ REALIZACE TEXTU

i uměleckou hodnotu básně poznávat v libovolném časovém rozmezí, které je vlastně omezeno jen spodní hranicí času potřebného k vlastnímu přečtení. Horní hranici už nelze vůbec stanovit. Posluchač má ale k plnému vnímání literárního díla čas omezený délkou poslechu samotného přednesu. Pak už následuje pouze dozrívání, jehož délka je opět závislá jen a jen na působivosti přednesu.

Přednášeči by proto mělo jít především o ujasnění základní myšlenky textu. Snažíme se odhalit autorův záměr, který se ale nemusí zcela ztotožňovat se záměrem recitátora. Rozdíl v záměru autorově a přednášečově však nesmí vycházet z porušení znění textu. Posun je spíše v myšlenkovém důrazu a v pointaci, ale i třeba v úmyslném potlačení určitých částí textu. Recitátor si ujasňuje vlastní záměr: jakou myšlenku chce sdělit a proč ji říká v určité chvíli posluchačovi. K tomu hledá řešení i ve zvukové podobě. Fáze dramaturgické a interpretační přípravy nejsou od sebe zcela odděleny, vzájemně se mohou prolínat a být plně návraty. Při vyřešení interpretačního problému se může vyjasnit myšlenka, jindy si ideový záměr vyžaduje změnu v už nalezeném zvukovém řešení. Toto prolínání je podpořeno citovým prožitkem recitátora i jeho fantazijskými představami.

K zdůraznění uměleckého záměru v myšlenkovém vyznění můžeme využít právě melodie řeči, větného přízvuku a pauzy, jimiž lze určitá slova a slovní celky zdůraznit, ozvláštňit i třeba potlačit. Tyto intonační prostředky v užším smyslu navíc zdůrazňují ozvláštňenost uměleckého projevu proti všednímu sdělení. Schéma melodické linky v uměleckém přednesu se může odlišovat od schématu běžné řeči, což nejčastěji způsobuje pozmeněný větný přízvuk, a pauza získává podstatně významnější úlohu. Fyziologické (nádechové) přerušení toku řeči se také stává méně nápadným, případně se přesunuje na místo umělecké pauzy.

Myšlenkový záměr je logicky podporován i citovým zaujetím, a to nám pomůže k tomu, aby melodie, přízvuky i pauzy nebyly jen vykonstruované a vyumělkované. Ovlivňován je rytmus řeči, který vychází nejen z případného metra vázaného verše či slovních přízvuků, ale je také vytvářen melodickými kadencemi slovních a větných celků. K rytmu se váže i tempo řeči, jehož změny nám mohou pomoci tam, kde hrozí nebezpečí stereotypu přízvuku či melodie řeči. Stejně tomu bývá i v proměnlivosti zvukové intenzity přednesu.

Zajímavé je, že mnohdy nejpůsobivější místa přednesu jsou vytvářena vlastně nelogickým spojením prvků zvukové realizace. Například myšlenkově a citově nejsilnější místa nemusí být vždy přednášena jen volným tempem s řadou intonačních kadenčí a v plné intenzitě, naopak jejich zdánlivé potlačení v celkové struktuře přednesu je vlastně může zdůraznit. Proto by přednášeč nikdy neměl podlehnout zjednodušenému schématu a jeho stereotypnímu využívání.

Nezapomínejme ani na další kvality přednášeného textu, kde právě teprve zvuková podoba plně odhalí bohatství básnickova jazyka. Pokud se nám podaří vyhnout falešnému přehánění, bylo by škoda nevyužít všech zvukomalebných prostředků: eufoničnosti seskupení některých hlásek, stejně tak i jejich kakofonie, jinde pak střídání délek samohlásek a jejich záměrného řazení ve slovních celcích.

Každý text nabízí řadu možností k ozvláštňení uměleckého výkonu. V případě kolektivního přednesu je pak tato zvuková stránka (vedle dalších inscenačních prostředků) jednou z nejideálnějších cest k vytvoření působivého uměleckého zážitku pro posluchače.

O takový způsob práce jsme se před rokem pokusili v Severočeském klubu uměleckého přednesu při inscenování Wolkrovy Balady o námořníku. Nešlo nám o pouhou sborovou recitaci. K plnému vyznění textu bylo využito přednesu šesti sólistů a patnáctičlenného smíšeného sboru. Vlastní zvuková stránka pak získávala především střídáním a prolínáním hlasů sólistů a sboru, který navíc byl ještě rozdělen do čtyř skupin. Barevnost zvuku jsme se snažili podpořit také různým střídáním mužských a ženských hlasů i rozdělením sboru žen na alty a soprány. Střídání intenzity bylo řešeno jak crescendem či decrescendem ve sboru, tak i přidáváním a ubýváním hlasů jednotlivců a částí sboru i jejich pohybem v prostoru.

Základní myšlenku spojení lidského osudu s velikostí živlu moře jsme se snažili evokovat sborově opakovaným citováním příznačných motivů mezi verši i v podkresu k přednesu sólistů. Ve zvukomalebě pohybu moře jsme využívali dlouhých samohlásek, postupně ve sboru opakovaných, i skupin souhlásek, především sykavek. Citově vypjatá místa byla většinou řešena v kontrapunktu sólisty a sboru, současně přednášejících tentýž text v rozdílném tempovém i rytmickém uspořádání. Řadu míst jsme se pokoušeli ozvláštňit následným opakováním textu ve stylizované ozvěně.

Práce na interpretaci Balady o námořníku byla nejen přípravou samotné inscenace. Cílevědomé metodické vedení recitátorů vedlo k odhalení a využití co nejširšího rejstříku zvukových prostředků v uměleckém přednesu. Snahou souboru i každého člena (jde především o sólové recitátory) se tak stalo nejen myšlenkové vyznění textu, ale také umělecky působivé sdělení celku i všech dílčích kvalit literárního díla.

RUDOLF FELZMANN

výběr pro vás

OLDŘICH DANĚK: STŘELEC

Když pan Nimmon, majitel pokoutní agentury, nabídne v Římě trenéru československého reprezentačního mužstva ve střelbě Radkovi, aby dělal tři týdny instruktora střeleckého kursu pro synáčky z milionářských rodin, Radek odmítne. Teprve rafinovaný zaměstnanec milionářského klubu Efialtés z Monaka Petr Westberg přiměje Radka, aby nabídku přijal. Na Malém Ergosu — jak je nazýván ostrůvek ve Středozemním moři — začne Radek učit střilet — hordu chlapů. Zjišťuje, že nejde o synky z bohatých rodin, ani o milionářský klub, ale že se stal učitelem střelby ve výcvikovém středisku osobních strážců. I s jeho pomocí tu švýcarská firma dělá z odpadků společnosti samé Efialty (Efialtés přivedl kdysi do zad Spartanů, bránících Thermopyly, perské vojsko) a dodává je nejrůznějším západním pohlavářům. Zjišťuje, že už tady se organizují budoucí vraždy. Pokusí se o útěk, je chycen. Ale nevzdává se, dokonce ani tehdy ne, když zůstane sám s Nimmonem a emigrantkou Helenou na ostrově, ke kterému se zbraněmi v rukou přistávají zatím nedoškolení osobní strážci.

Daňkova hra má dost komplikovanou stavbu a předpokládá zkušeného režiséra. Její příběh se odehrává v jedné základní dekoraci — prostanství na ostrůvku ve Středozemním moři, která může být doplněna i náznaky jiného prostoru, např. hotelového pokoje. Má 9 mužů, 2 ženy a kompars. Velké role: trenér Radek (asi 30 let), majitel agentury Nimmon (50 let), Petr Westberg (30 let), Helena Berutiová (asi 30 let), střelec Seep

(asi 40 let). Střední role: střelci Arturo, Poco, Vasco (asi 25 let), patrně boss mužů neurčitěho povolání Williams (asi 50 let), plukovník, vedoucí střelecké reprezentace (50 let) a Evelyn (asi 20 let). Kompars střelců. Hra se hodí pro vyspělý soubor.

RUDOLF KRUPÍČKA: VELKÝ STYL

Za skříní v audienční siní starosty jednoho českého města vypává náměstek Volánek. On i opoziční strana, kterou vede, se právě smířili se starostou, protože pochopili, že starosta dr. Benda ovládá velký styl národního snažení a jako jediný je schopen udělat z města srdce Evropy. Starosta skutečně velkoryse zvelebuje město, ovšem při té příležitosti i své bankovní konto. Posledním opozičníkem ve městě zůstal starostův tajemník a nápadník jeho dcery dr. Sekavec — podle řeči poctivce, podle skutků úplatkář, který ovšem stejně jako Volánek postrádá starostovu velkorysost. S oběma stranami úzce spolupracuje radniční sluha Krajíček, který za úplatek seznamuje starostu i Sekavce s korespondencí vždy toho druhého. Dopisy kompromitujícího charakteru si pánové schovávají, aby je mohli v pravý čas použít proti sobě. A právě toho dne, kdy Sekavec v opozici osamí, dodá mu Krajíček dopis, v němž jistá Giovanna Bambutti oznamuje starostovi, že konečně vyhověla jeho dávnému pozvání a přijíždí do Čech. Když se probuzený Volánek dozví obsah dopisu, spojí se opět se Sekavcem. Ví totiž, stejně jako Sekavec, že Giovanna je starostova bývalá láska, dokonce matka jeho zemřelého dítěte, která byla majitelkou veřejných domů v Římě a v Oděse. Posílení kardinálním důkazem starostových amorálních styků, žádají oba

opozičníci starostu, aby se vzdal své funkce. Kompromitující osoba — Giovanna Bambutti — se právě dostavila. Překvapený starosta není její návštěvou nadšen a ještě méně nadšení projevuje nad jejím plánem investovat našetřené jmění do veřejných domů, které chce zřídit ve velkém stylu, aby dodaly starostovu městu punc světovosti. Městská rada dá ke zřízení veřejných domů souhlas. Podnikavá Giovanna slíbí starostovi pomoc při zdolání opozice. Se svými třemi dámami přijde večer do starostovy vily, kam jsou pozváni i Sekavec a Volánek a kde funkci číšníka zastává Krajíček. Giovanna i dámy pečují o pány z opozice opravdu ve velkém stylu, takže výsledek se dostaví, opozice je zlikvidována. Zbývá zlikvidovat nepohodlného spojence — Giovannu Bambutti. Ale mazaná Giovanna ukradne s Krajíčkovou pomocí dopisy, které si slibem sňatku usmířený Sekavec vymění se starostou. Když jí starosta žádá, aby opustila město, Giovanna s úsměvem odmítne: má starostu v hrsti.

Zapomenutá satirická komedie napsaná v roce 1915 málo známým českým básníkem a dramatikem Rudolfem Krupíčkou (1879—1951) má tři dějství, která se odehrávají ve dvou dekoracích (audienční síň na radnici a hala ve vile), 8 mužů a 5 žen. Velké role jsou: starosta dr. Benda (50 let), jeho náměstek Volánek (45 let), tajemník dr. Sekavec (28 let), radniční sluha Krajíček (40 let), Giovanna Bambutti (40 let). Střední role jsou: nemá posluhovačka Bubačka (50 let), podnikatel (40 let). Malé role: prostitutky Léja, Bice a Nasta (mezi 20 až 30 roky), redaktor (40 let), 1. občan a 2. občan. Hru může hrát každý soubor, který má odpovídající obsazení.

Jarmila Černíková

ZÁPISNÍK

Říčanský Tyl

Divadelní soubor TYL OB Říčanů opět hraje na domácí scéně. Třiletou přestávku „způsobila“ rekonstrukce (členové souboru při ní odpracovali přes 16 000 hodin), ale její zasluhou má soubor k dispozici, kromě sálu s veškerým nezbytným zázemím (instalováno je i klimatické zařízení), jeviště (osm na osm a výška devět metrů), vybavené světlou a zvukovou technikou, moderní šatny s příslušenstvím, klubovnu a další prostory. Na letošní rok zbývá jen udělat novou podlahu na jevišti.

Soubor mohl tedy již od září m. r. plně rozvinout svou činnost a výrazně se podílet na organizaci pořadů připravova-

ných Osvětovou besedou. Každý měsíc je totiž na programu koncert vážné hudby, populární hudby, divadlo pro dospělé a děti. Divadla se zabezpečují i s využitím výměnných představení, takže v Říčanech již hrály soubory z Rakovníka, Slaného, MĀJ Praha, ale např. i loutkové divadlo Pímpřle. Celá sezóna vrcholí tradiční přehlídkou okresu Praha—východ.

Soubor TYL se doma rozloučil s Arbuzovou Romancí ve třech a v lednu již měl premiéru Hodiny Antigony (C. Hubalek). Po ní začal studovat Goldonova Poprask na laguně.

Říčanstí tedy odložili zednické lžice, kladiiva, odstavili svářečku a začali dělat divadlo. Je jejich snahou dělat ho dobře.

Cyranův kord 78

OKS a OV SČDO v Semilech pořádají v květnu již IX. ročník soutěže v přednesu hereckých monologů. Okresní kolo proběhne v polovině dubna, finále začátkem května v Lomnici nad Popelkou.

Jubilejní almanach

V minulém roce jsme si připomínali sedmdesát let od založení jednoho z nejstarších ochotnických souborů na Moravě a nositele Ceny osvobození města Brna — Dělnického divadla při OKVS Brno V. S jistým zpožděním vyšel posléze skromný jubilejní almanach. Kromě úvodního článku předsedy ObNV Brno V ing. Vladimíra Ustohala a úvahy pracovnice KKS Libuše

Zbořilové o smyslu dnešní amatérské aktivity je sem zařazen kratší rekapitulující přehled dosavadní činnosti souboru od jeho založení na počátku století jakožto Jednoty divadelních ochotníků v Králově Poli až po současné úspěchy na nejrůznějších festivalech a přehlídkách. Následuje soupis her uváděných v letech 1945—1976 a abecední seznam všech pracovníků zjištěných členů souboru (celkem 236). Divadelně historickou cenu této publikace bohužel podstatně zmenšuje nedostatečnost a neúplnost jejích údajů, ne vždy omluvitelná přílišným časovým odstupem a nedostatkem archivních podkladů. Jubilejní tisk Dělnického divadla, jehož redakce zůstala v anonymitě, doprovází

fotografie dnešního sídla souboru — Semilassa i záběry z několika zafilmých inscenací.

vz

Agitky

Krajské kulturní středisko v Ústí nad Labem uspořádalo v únoru seminář pro vedoucí souborů, kroužků a kolektivů malých agitačních forem k problematice agitační práce na jevišti. V současné době, kdy se hovoří o renesanci agitky, je to počín záslužný.

Zdravotnické divadlo

Zhruba čtyři roky úspěšně pracuje Dramatický kroužek ŠO SSM při střední zdravotnické škole a domově mládeže v Brně na Lipové ulici. Za obětavé pomoci svých profesorů, kteří dokáží např. obstarat režijní vedení, výtvarné řešení scény i zvukovou a technickou složku inscenace, nastudují zdejší studenti (hochů je na škole zpravidla nedostatek, takže jako herci musejí opět zaskočit někteří pedagogové) každoročně jednu divadelní hru, s níž se obvykle představí ve Vysokoškolském klubu. Mladé zdravotnice připravily již např. Děvčata z Brook Valley od R. Nashe, Afinogenovovu Mašenku, hru sovětské dvojice Braginskij-Rjazanov Sami bez andělů, rodinnou komedii P. Hajného Domácí ráno nebo western J. Makaria Kolty a kyтары. Poslední premiérou Dramatického kroužku budoucích nemocničních sester, zdravotníků a laborantů bylo nastudování hry Jána Soloviče S. O. S. I když v některých představeních nacházíme více upřímné snahy nežli skutečně dotvořených výsledků, zasluží aktivita brněnských studentů i profesorů pochvalu, a hlavně následování na jiných středních školách.

vz

Mladí ze Sedlčan

V rámci oslav 30. výročí založení gymnázia v Sedlčanech se studentský soubor představil komedií V. K. Klicpery Divo-

tvorný klobouk v režii M. Hölzela. Bylo to představení typicky študácké s mladými, nadějnými herci. Hrál se se zaujetím a vkusem. Zejména na sebe upozornili představitelé dvojice studentů Strnada a Křepelky, i když by jim prospělo ještě více uvolnění. Premiéra měla značný ohlas, zvláště u mladých diváků.

L. L.

Sokolovská přehlídka

Okresní přehlídka proběhla v první polovině ledna. Zúčastnily se jí čtyři soubory s pěti inscenacemi: DS Sokolov (V. Vanátko: Kocour v botách; I. Kallai: Tatíček nezmar), DS VDK Kraslice (I. Sakradí: Ztracený ráj), DS ZK ROH Habartov (Novák—Oubram: Strašidlo Bublífků) a dětský soubor DK ROH Horní Slavkov (Ch. Dickens: Kouzelná rybí kostička). Na přehlídce bylo uděleno osm cen za herecké výkony, režii a scénografii. Dvě inscenace byly vybrány pro krajské přehlídky (pohádka z Horního Slavkova a inscenace souboru z Kraslic). V sokolovském okrese byl realizován významný krok k vytvoření tradice divadelních přehlídek.

J. D.

Hlásí se Jílové

K potěšitelným zprávám jistě patří i obnovení ochotnické činnosti v Jílovém. Soubor se zúčastnil okresní přehlídky s Otčenáškovou hrou Víkend uprostřed týdne.

Ochotnický soubor Přemysl přestal pracovat v roce 1952 a jeho stagnace trvala až do roku 1975, kdy se sešla parta divadelních nadšenců, kteří nastudovali Tomanovu Slovanské nebe. Po Otčenáškově komedii Víkend uprostřed týdne soubor nastudoval Molièrovu hru Jeho urozenost pan měšťák a v současné době studuje režisér K. Skřivan Gogolovu Ženitbu. V oblasti dětského divadla připravuje soubor pohádku Pasáček vepřů. S radostí tedy můžeme konstatovat, že obnovená ochotnická činnost v Jílovém se úspěšně rozvíjí. Uvážíme-li, že soubor pracuje prozatím ve zcela nevyhovujících podmínkách, musíme jeho členy za jejich dobrý start a obětavou práci pochválit a popřát jim hodně zdu.

L. L.

Stace pražských souborů

Pro potřeby místní kultury v pražských obvodech se v posledních třech letech vrátila tři renovovaná budovy. Stalo se tak zásluhou vytrvalého, cílevědomého a obětavého úsilí pracovníků obvodních národních výborů a obvodních kulturních zařízení. A tak nyní mohou hrát pražské amatérské divadelní soubory v Divadle Braník, které je zařízením OKD Prahy 4, v Žižkovském divadle a v Klicperově divadle. Právda, uvedená divadla slouží různým účelům.

Potěšitelné však je, že se v jejich měsíčních programech vedle představení profesionálních ansámblů objevují stále častěji představení pražských amatérských souborů. Ty zde pořádají přehlídky, premiéry i reprízy svých představení apod. Nyní tedy půjde o to, aby nabízené možnosti využili organizátoři amatérského divadla v Praze i soubory co nejeфекtivněji a v nejvyšší míře.

—vš—

Divadlo pro 101

Dramatický soubor Divadla Julia Fučíka při MěstOB v Krnově prochází velkým oživením. Se souborem spolupracuje jako instruktor a umělecký vedoucí Josef Navrátil, člen činohry SDZN v Opavě, jemuž se podařilo aktivizovat starší členy souboru i získat zájem nových mladých členů o amatérské divadlo.

Hlavní nedostatek, že byl v Krnově z technických důvodů vyřazen z provozu divadelní sál, vyřešila beseda pro svůj soubor velmi účelně. S pomocí Slezského divadla v Opavě zřídila ve své budově malé, ale přece jen vyhovující jeviště. Tak vzniklo „D pro 101“, jeviště s hledištěm pro 101 diváka, kde našel soubor svou „domácí scénu“, která ho svým typem vybízí i k mnoha novým jevištním formám. Zatím vedle činohry uvádí soubor také pořady jevištní poezie (např. k 30. výročí Vítězného února). Je záslužné, že v Krnově se objevuje snaha hledat si i po dramaturgické stránce osobitější, vlastní cestu.

V novém „D pro 101“ se hraje od února pravidelně. Případné mezery vyplní pohostinská vystoupení jiných souborů. Pravidelný provoz má svůj význam především v tom, aby si krnovská veřejnost zvykla na své „nové divadlo“.

MZ



V průběhu letošního roku končí platnost členských legitimací SCDO. Ústřední výbor proto rozesílá všem OV, resp. souborům, vzory pro seznam členů, které je třeba vyplněné vrátit nejpozději do 30. září t. r. Tyto seznamy budou podkladem pro vystavení nových členských legitimací, které budou platit od 1. ledna 1979. Také příspěvkové známky pro rok 1979 mají být zaplacený do konce letošního roku, aby každý člen měl v roce 10. výročí trvání SCDO platný členský průkaz.

Brožura Stoletá tradice ochotnického divadla, v níž je zachycen stručný „životopis“ třiatváceti souborů se stoletou

tradicí a která zveřejňuje i úvahy o smyslu a proměňující se ochotnického divadla, je k dostání za Kčs 10,— v sekretariátu ÚV SCDO, Praha 10, Krymská 21.

Zajímavou sondou do činnosti i pracovních podmínek ochotnických souborů západočeského kraje provedl KV SCDO. Položil souborům několik otázek, z jejich zodpovězení získal některá zajímavá data. Ze 74 souborů odpovědělo 42, které čítají 957 členů, z toho 395 do věku třiceti let. Jde o 24 vesnických souborů, 11 z kategorií souborů vyspělých a 7 ostatních. 18 souborů má svého zřizovatele v Osvětových besedách MNV, 9 v ZK ROH, 4 v Kulturních a společenských střediscích MěNV a 11 v ostatních složkách Národní fronty (SSM — 4, ČSPO — 4, T. J. — 2, ČSŽ — 1). Členové SCDO jsou zastoupeni ve 13 souborech a dalších 13 souborů projelivo zájem o vstup svých členů do SCDO. 16 souborů odehrává Amatérskou scénu a dalších 22 se stane novými předplatiteli. Další informace ze souborů svědčí o zájmu ochotníků o školení, spolupráci i metodickou pomoc, ale i o potížích, které je třeba řešit. Chválíme tento jistě správný počín KV SCDO západočeského kraje, který je hodný následování.

Letos již osmou sezónu provádí severočeský KV SCDO ve spolupráci s KKS a příslušnými orgány v okresech soupis všech ochotnických představení, realizovaných souborů kraje v sezóně (tentokrát 1977—78). Soupis obsahuje tato data: název souboru, jméno autora, název titulu, datum představení, místo představení a počet diváků. Vyzýváme i ostatní kraje, aby se o takový přehled pokusily. Zájemci o odznaky SCDO, pošlete objednávky sekretariátu ÚV SCDO, který vám žádané množství dodá na dobírku.

KOUTEK SAL

SAL vyhlásila letos v únoru II. přehlídku individuálních výstupů s loutkou na počest 30. výročí února v 60. výročí vzniku Československa. Zájemci o účast na přehlídce se mohou přihlásit do 3 kategorií: 1. výstupy jednotlivců s loutkou, 2. výstupy učitelů mateřských škol, 3. výstupy malých, nejvýše tříčlenných skupin. Přehlídka se může účastnit každý, kdo v době konání přehlídky dovrší patnáct let a kdo není profesionál. Přihlášky je nutno podat do 30. listopadu 1978 sekretariátu Skupiny amatérských loutkářů SCDO, Krymská 21, 100 00 Praha 10. Přihlášeni nejprve vystoupí v krajských nebo oblastních kolech, nejlepší pak postoupí do finále, které se bude konat v rámci Loutkářské Chrudimi (1979), tentokrát pořádané jako mezinárodní festival.



BEDNA U SLAVKOVA

Chceme-li hovořit o hře Bedna u Slavkova, nevyhneme se, abychom zároveň nemluvíli i o pražském souboru Dostavník. Vysvětlení je prosté: Dostavník je autorské divadlo a všechny texty si píše jeho členové sami. V současné době má Dostavník na repertoáru Noc na Paprštejně, Dívčí válku, Večer pro nadační děti a svou zatím poslední hru Bedna u Slavkova, jinak „nehorázné líčení jediného Napoleonova vítězství na české půdě“. Pod všemi tituly je

podepsána stejná autorská trojice, ale na tvorbě textů se více či méně podílejí všichni členové souboru. Proto ona široká škála inspiračních zdrojů, nápadů, proto ona živost a „pružnost“ textu. Ale podívejme se na Bednu blíže.

Zatímco se schyluje k památné bitvě u Slavkova, dostane trojice zbloudilých rakouských vojáků tajemný úkol od ještě tajemnější hraběnky von Kounic. Totiž zakopat bednu i s jejím obsahem na bezpečném místě.

(Kaprál s Vojákem a Bubeníčkem kopou jámu. Opoдал stojí velká zdobená bedna)

VOJÁK (kopá a zpívá): V Hodoníně, za vojáčka, mňa vzááá-li...

KAPRÁL: Co řveš?

VOJÁK: Zpívám, abych zabil tě seň. Copak nemáte ani trochu pochopení pro tvůrčí uměleckou činnost? Měli byste stát v pozoru, když skládám moravskou národní píseň! V Hodoníně, za...

BUBENÍČEK (sedí na bedně): A proč zrovna v takovém Hodoníně?

VOJÁK: Tam mě holt naverbovali, a přece nemůžu zpívat: Ve Výmrnořstátu za vojáčka mňa vzali — to je ale konina!

KAPRÁL: V Hodoníně byla blbá vojna. Tam byl šikovatel Habrman a kornet — ten — Jíročka.

VOJÁK: Pak mi ostříhali hlavu dohola, abych nedostal vešky. Takže tam dáme: Dohola mi ostříhali moje hnědé vlásy...

KAPRÁL: Vzpomínal jsem při tom na své mrtvé lásky, a je to. Na mě se spolehni, hudba, to je moje! Já mám rád melodický věci, vážnou hudbu. Takovej funébrmarš, to je vrchol umění, to se musí umět vyhrát!

BUBENÍČEK: To nejde, to postrádá ono vnitřní napětí, které první věta vyvolává.

VOJÁK: Aha! Moje vlásy na křučko strihali...

KAPRÁL: Teď by to ale chtělo radostně zajuchat.

VOJÁK: Hele, já neskládám píseň proto, abych si udělal voko u nějaký šarže. Moje vlásy — juch, juch — to je podbízení!

KAPRÁL: Kvandáme, kvandáme a čas prchá jak splašená mrcha! Nejdřív se musí zakopat bedna a pak se může dělat do kultury.

MARKYTÁNKA (vejde): Rast-pauze! Gábl! Že jsem se vás ale nahledala, každou chvíli se může něco směřit a oni se tu takhle flákají!

KAPRÁL: My to holt nedoděláme. To zas bude průšvih. Marjáno, dej honem jednu kolem!

MARKYTÁNKA (nalévá jim): Co to tady kopete? To budou hroby pro ztřeštější hrdiny, že jo?

VOJÁK: Kdepak hroby, kopem pro hraběnku —

KAPRÁL: Kuš! To je delikatesní vojenské tajemství! Latrínu tady kopem, když chceš něco vědět.

MARKYTÁNKA: Latrínu pro hraběnku? A to je tajemství?

BUBENÍČEK: To je móda. Podle J. J. Rousseaua má být lidská potřeba v souladu s přírodou...

KAPRÁL: Herdek filek, my tu bednu nezakopem! A jestli ji nezahrabem teď, tak nikdy, protože budeme za pět minut zljajnovaní...

MARKYTÁNKA: Takže tajemství není latrína, ale bedna? Jste normální, zahrabávat takovou krásnou bednu?

BUBENÍČEK: Já mám nacucanou bednu, bedničku — škyt — mě je špatně.

MARKYTÁNKA: Chlapi, a teď na mě! A vy mi za to dáte bednu! (Nalévá znovu) Jestli v ní máte něco důležitějšího, tak vám dám na to pytel. A bednu zrekvíruju a udělám si z ní krásný pojízdný býfel!

VOJÁK: Fakt je, že když to dáme do pytle, tak se ten pytel vejde do téhle díry a nemusíme kopat dál.

BUBENÍČEK: Já kopat nebudu, mně je zle! (Upadne a usne)

KAPRÁL: Aha — další to pádný argument. Vy byste ukecali i oberlajtanta! Ale za jednu rundu je tahle nobíl bedna moc laciná, ne? Marjáno — nejmíň ještě jednou kolem!

MARKYTÁNKA: Nejdřív bednul!

KAPRÁL: To je vydírání poddůstojníka v poli. A zrovna, když jsem chytil slinu!

VOJÁK: Především bych se rád podíval, co taková hraběnka nechává zahrabat před vyhranou bitvou!

KAPRÁL: Tak se podíváme, ale když tam budou ceniny, chlapi, pamatujte, že jste přísahal! (Otevírají bednu)

MARKYTÁNKA: Fuj, chciplé prase!

KAPRÁL: A navíc vycpaný! A na krku má mašlí!

VOJÁK: Tady je nějaká cedule!

KAPRÁL (slabikuje): Zde odpovídá můj milovaný pašík Adalbert, který zesnul v pokoji — hele, ona ho měla v pokoji, tam musel být chlívček — dne 18. listopadu 1805. Lehké odpočinutí!

MARKYTÁNKA: Ona si vzpomene teď ve válce zakopávat prase! Šup s ním do pytle a bedna je moje! Tak. (Bubeníček kýchne ze spaní) Ale ten chlapec nám tady nastydne. Nemá deku ani plášť, dáme ho zatím do bedny, tam mu bude teplo. (Nakládají Bubeníčka) Kaprále, dělej, pomoz nám!

KAPRÁL (ozývá se trubka): To je francouzská večerka. A bubnujou. To bude čepobití — a naši jsou zticha?!

VOJÁK: To asi zase Bonaparte obchází stráž, aby jim nahnal odvahy.

KAPRÁL (usíná, opile blábolí): Jak to bylo s tím Výmrnořstátem?

VOJÁK: Neplačte vy, moje drhá matička, já sa vyhnem, až poletí kulička... Marjáno, jsme tu sami, všichni spěj... (Objímají se, uléhají za bednu)

NAPOLEON (vpadne na scénu): Ah, vous dormez, mes enfants! (Všimne si ležících markytánky s vojákem) Ó pardon!

MARKYTÁNKA (rozespale): Ale to nic...

NAPOLEON: Mondieu, tady jsou už Rakušané. Zašel jsem ve své statečnosti příliš daleko! (Mizí)

GRANÁTÍČCI (vcházejí, volají již za scénou): Sire! Hej, Sire! Kde jste!

FANFÁN: Ach jo, můj milý Bertrande, jenom něco tak zruďného se musí jít vyprázdnit do křoví, když se mu dostane té cti doprovázet na obchůzce sama pomazaného prcka.

BERTRAND: Tady někdo leží!

FANFÁN: Tady ležej dva!

BERTRAND: Bilej kabát! Rakušáci! (Oba se vylekají)

FANFÁN: Mondijé, jen takový vznešený fulpas nás dokáže za jasné noci dovést doprostřed

rakouského ležení! (Bertrand zakopne o bednu) Nedělej randá a nekopec jim tady do všeho — vidíš, že spěj! Na návštěvě se chovám slušně!

BERTRAND: Tak neví, nebo se probudě a my budeme muset pomlátit celou armádu.

FANFÁN: O cos to zakop, talentovaný marodéře? Bedna! Má to hengle? Vem to na své straně! (Zdvihají bednu) Oho, ta je plná, kamaráde!

BERTRAND: Jenomže jsem o ni zakopl já! Takže je moje. Tebe si najmu leda jako nosiče.

FANFÁN: Takový nosič tě v noci uprostřed rakouského ležení přijde zatraceně draho! Tady je rizikové pracoviště. Znečištěné ovzduší!

BERTRAND: Ty jsi ale zloděj! Škoda, že nemáme čas se v ní pohrabat — tam bude nejspíš nějaký poklad, starožitnosti, svícny...

FANFÁN: Moment — já mám nápad. Bonaparte bude zuřit, že jsme ho nechali na obchůzce ve stychu — pochopitelně kvůli tobě — a my si to u něj vyžehlíme, když mu tu bedýnku hezky šoupnem do hlavního stanul!

BERTRAND: A jen tak mimochodem prohodíme, že jsme ji vyrvali z rukou desetinásobné přesily Rakušáků.

FANFÁN: Stonásobné! To se nedá kontrolovat!

BERTRAND: Tak to vem a jdem! Já tu fušku odhaduju na řád Čestný legie.

FANFÁN: Čestný nečestný, hlavně dej bacha, ať někomu nešlápně na břicho. (Odcházejí s bednou)

(Napoleonův hlavní stan, stůl, mapa, nad stolem maršál Berthier. Granátíči s bednou vcházejí)

BERTHIER: Kde máte císaře, hoši?

BERTRAND: Ještě někde courá. On se ale bohužel neztratí.

FANFÁN: Zatím jsme mu přinesli bedýnku.

BERTHIER: Kde jste jí čmajzlí?

BERTRAND: Vyrvali jsme ji neochotně přesle Rakušanů.

FANFÁN: A pro vás máme zajímavou čtorku — krásná lidová práce tuzemců. Bohužel už není plná, ale má říz.

BERTHIER (napíše se): Mordyjé, to je zajímavý folklór! Hídejte tu, já zatím půjdu naproti Jeho Nepostradatelnosti. (Odchází)

BERTRAND (usedne vedle Fanfána na bednu): Myslíš, že nás přece nespěruje za to, že jsme se mu zdejchli?! Obcházel zrovna jednotky před bitvou, a na to je háklivější. [Za jejich zády se tajně objeví Napoleon]

FANFÁN: On je na leccos háklivější.

BERTRAND: Největší legrace byla, jak se zastavil u patnáctého regimentu, aby pojedl s granátníky hrachovou kaši a pak prohodil: Pokrm hrdinů se vyrovná tabuli králů...

FANFÁN: A jak ten granátník pak nadával, že mu Veličenstvo sežralo porci.

BERTRAND: Už ho vidím, jak se v Tulerích nacpe hrachovou kaší a pak jde honit baletky do Opery! Tuhle mu Bourriene hlásí: Čeká vedle hraběnka ta a ta, Sire! A on: Ať se svlékne! Pak na ni zapomněl, a když ho Bourriene upomíná, povídá: Dneska nemám čas, ať jde domů...

FANFÁN: A ona šla domů... [Oba propukají v řehot. Bertrand ve smíchuplácne na Napoleonovu holínku, pozná situaci, nenápadně upozorní Fanfána] Ovšem nám, Francouzům, je pod ním dobře!

BERTRAND: Víš, ne že bych jako to, ale mně především fascinují ty překrásné stavby v Paříži, ta celková výstavba...

FANFÁN: Ne, opravdu, je to skvělé, všude naprostý pořádek...

BERTRAND: To je ono! Mně naprosto učaroval Napoleonův kodex, tenhle ten civilní zákoník. Přesně víš, kolik za co vyfasuješ.

FANFÁN: Podle toho se bude zavírat ještě za několik století! Kdepak. Kdyby nám prostě někdo šáhl na našeho císaře...

NAPOLEON: Chtěl jsi říct na prcka, že, Fanfáne?

OPA (vyletí do pozoru): Přinesli jsme vám bednu, Sire!

NAPOLEON: Mordyjé, vy jste mi sebranka! Já, génus, se tady štvu, já si nedám pokoj, já se můžu ztrhat, a ta nevyčválaná banda si ze mne ještě bude dělat šoufky! Já vám, chlapi, zvednu mandle, já z vás nadělám strašáky do zelí! Bourboni by se s vámi asi takhle familiárně nebavili, co?

FANFÁN: Pardon, Sire, ale s vámi asi taky ne...

BERTRAND (zachraňuje situaci, řve): Přinesli jsme vám bednu, Sire!

NAPOLEON: Já si snad pro nějakou poslal?

BERTRAND: Prostě jsme ji čmajzli Rakušákům. Je tam poklad starožitností!

NAPOLEON: Dobrá, potom se na ni podíváme; teď vypadněte, já musím ještě pořádně makat!

OPA: Dobrou noc, Sire! (Salutují, odcházejí)

NAPOLEON (studuje mapu na stole): Vypadá to krásně, lépe než u Marenga. Napravo může velet jen Davout. Jezdeckto povede Murat. Je to pitomec, ale hrdina.

BOURRIENE (vejde): Přijela nějaká komtesa z Kou-únic a má prý pro vás nesmírně důležitou zprávu. Je to šaramatná dáma, ale netrpělivá...

NAPOLEON: Ať počká — teď tvořím. Hlavní úder povede Soult a levé křídlo Lannes, zlatý hoch!

HRABĚNKA (vpadá): To je skandál, Sire! Takhle nechat dámu čekat!

NAPOLEON: Omluvte mě, madam, mám málo času na to, nechat se okukovat hrabátký... Vy jste ale, hraběnko, opravdu krásná žena!

HRABĚNKA: Já přišla hovořit o vážných věcech, Sire!

NAPOLEON: Mám rád kvalifikované besedníky, madam. Talleyranda, papeže, Goetha. V čem vynikáte vy? V lásce? V náruživosti? Ne, nenamáhejte se, hraběnko, já vím, že jste mně přišla zavraždit, ale od té doby, co nám Karlička Cordayová píchla ve vaně Marata, si už dávám pozor!

HRABĚNKA: To už jste se dvánáct let nekoupal, Sire?

PAPOLEON: Chodím do sauny. Nuže tedy...

HRABĚNKA (všimne si své bedny): Moje bedna! Jak se k vám dostala moje bedna! Žádám vás, abyste mi ji okamžitě vrátil. To je nestoudné!

NAPOLEON: Vaše truhlice? Pokud v ní není nic závadného, bude mi ctí vám tu bedničku vrátit.

HRABĚNKA: Není v ní opravdu nic závadného, podívejte se sám, odpočívá v ní můj drahý Adalbert, k němuž jsem přilnula v nudě slavkovského zámku...

NAPOLEON (otevře bednu, v níž spí bubeníček): Váš Adalbert je skutečně roztomilý. Spí.

HRABĚNKA: Ale kdež, Sire. Chcípnul. Přezral se cukroví.

NAPOLEON: Je jako živý.

HRABĚNKA: Nechala jsem ho vycpat.

NAPOLEON (vylekaně): Vycpaný? To je hrůza, s něčím takovým jsem se ještě nesetkal. To je nějaký český zvyk, dát se vycpat?

HRABĚNKA: Běhal za mnou, kam jsem se vrtla, a když jsem ho pohládila, tak zachrochtal.

NAPOLEON: On chrochtal?

HRABĚNKA: Ovšem. Vy si nedovedete představit, jaké to bylo čuně, Sire!

NAPOLEON: Mondijé! Takový malý — a co až by vyrostl!

HRABĚNKA: To bychom ho asi museli nechat odstřelit.

NAPOLEON: Madam, já nenacházím slov — vaše zvrácenost mě přímo rozohňuje! Nenamlouvajte mi, že pouze takoví vás mohou nadchnout, někdy není ani hlava Francouzů k zahození... (Líbá jí ruku)

HRABĚNKA: Ale vy se na mne vrháte, Sire!

NAPOLEON: Ó — hrajte si se mnou jako s Adalbertem...

HRABĚNKA: To musíte hezky zachrochtat a rejdit čumáčkem po koberci...

NAPOLEON (objímá ji): Jak jste úžasná, má drahá! (Tma. Mezihra: La charge. Prázdná scéna, jen Bubeníček vystrčí hlavu z bedny, vyleze a prohlíží mapu na stole)

BUBENÍČEK: Já ti dám, že jsem čuně! Ty děvko prodejná! Páni, kdyby mě tak táta viděl! Tak tady je plán zítřejší bitvy — a já mu ji vezmu! I staré Rakousko má své hrdiny! Ale prázdný stůl je nápadný... Já tu mám jenom noty — aspoň tak! (Dá na stůl noty a mizí v bedně) Risk je zisk! (Víko zaklapne)

NAPOLEON (vběhne): Bertrand! Fanfán! (Vběhnou granátníci) Vy hlupáci! Vemte si tu rakev a koukejte ji vrátit na místo!

FANFÁN: Ale to, prosím, př-

jdeme zítra pozdě do bitvy!

NAPOLEON: Poklusem! A jestli vás ještě někde potkám, tak něco uvidíte! (Oba odbíhají s bednou) Největší starost mi dělá pravé křídlo. Vydrží Davout? (Strne nad notami) Parbleu! Maršál Berthier!

BERTHIER (vejde, škytá — má špičku): Sire!

NAPOLEON: Z vás jsou cítit švestky, Berthiere! A co je tohle?

BERTHIER: To jsou noty na buben, Sire! (Škytne)

NAPOLEON: A jak mám vést zítřejší bitvu podle battement de tambours, maršále? To je fór, nebo spiknutí?

BERTHIER: Já tomu nerozumím, štáb pracoval perfektně, jako vždy. (Škytne) Pardon. Ale nebyl tu nikdo mimo vás, Sire?

NAPOLEON: Hraběnka! A já jí dal nejrychlejšího koně! Slíbil, že bude pro nás pracovat! Jak jsem ji podcenil!

BERTHIER: Pryč a pryč je všechno — (Škytne)

NAPOLEON: Nebreč, Berthiere! Bitvy se nevyhrávají podle plánů. My jim ukážeme, že génus dokáže vyhrát bitvu i podle not na buben. Apropos — pokud padne našim do rukou hraběnka de Kounic, ať ji okamžitě zastřelí.

Napoleon se připravuje na bitvu a Fanfán s Bertrandem táhnou bednu zpět. Tentokrát však zastihnou detašované rakouské ležení v bdělém stavu. Setkání zástupců nepřátelých armád proběhne v klidu a pohodě a po krátkém vyjednávání typu Vzdějte se, nás je víc! / Garda umírá, ale nevzdává se! / Tak už dost, řekla jsem dost, jasně? Ještě si vypíchnete oko, darebáci! — usednou všichni společně k snídani. Ovšem bez Bubeníčka, jenž je obviněn z krádeže bedny a za trest přivázan ke stromu. Nic mu nepomůže ani prohlášení, že na něm závisí výsledek bitvy u Slavkova. Naopak: Voják s Kaprálem mu zaváhou ústa a odejdou i s novými přáteli sledovat průběh boje.

Francouzská armáda zvítězila. Kaprál, Voják a Markytánka s granátníky se vrací. Nalézají rozčileného Bubeníčka a hraběnku von Kounic. Nadchází „okamžik pravdy“. Ukáže se, že plány, které Bubeníček ukradl v Napoleonově stanu, byly falešné a záměnu je provedla hraběnka. Ovšem Bubeníček není žádný bubeník, ale převlečená princezna Marie Luisa, dcera rakouského císaře Františka I. Avšak ani hraběnka není hraběnka, nýbrž hrabě Lobkovic, šéf rakouské špiónážní služby. Marjána je pro změnu francouzská agentka Marion de la Rivière, vojín Vavřinec zvláštní dopisovatel c. a k. Krameriových vlastenec-kých novin.

A na polotemné scéně, uprostřed padlých vojáků pronáší Napoleon závěrečnou řeč.

NAPOLEON: Vojáci! Jsem s vámi spokojen! Ukořistili jste čtyřicet praporů, osm set dvacet děl, zajali devatenáct generálů, třicet tisíc nepřátel, dobyli jste největšího vítězství v dějinách Francie! (Postoupí až na forbinu, přímo oslovuje diváky) Diváci! Jsem s vámi spokojen! Uprostřed pachu olova a příválu slov jste projevili neohroženost a shovívavost a statečně jste čelili rozuzlení děje!

Diváci! Ode dneška není divadelní hra, již byste se mohli obávat! Jakmile bude dokonáno vše, co souvisí s úklidem sálu, a jen co se posilíte na cestu domů vínem našich markytánů, stanete se opět členy rodinných kruhů. Tam budete předmetem nejlaskavější péče a postací, když prohlásíte: Já viděl Bednu u Slavkova, a všichni o vás s obdivem řeknou: Hle — to je kurážný chlap!

Kom.

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

Z DÍLNY EINARA SCHLEEFA

Divadlo je týmové dílo. Proto výraznějším scénografickým osobnostem nestačí — a nikdy také nestačilo — realizovat se jenom v návrzích scénického prostředí a převleků pro herce. Snaží se oblast svého působení rozšířit: nejenže inspiroují režiséra, ale často spolu s ním budují režijní program. To je zajisté situace např. Luciana Damianiho (Itálie), Wilfrieda Minkse (NSR) a našeho Josefa Svobody. Jozef Szajna a Tadeusz Kantor (Polsko) jsou konsekvantnější v tom smyslu, že současně režírují i vypravují dramatická díla, dokonce, především v případech Kantorových, zasahují i tvůrčím způsobem do textové části.

Toto sjednocování několika složek v rukou jedné tvůrčí osobnosti bývá časté u malých divadel; že je možné i na velkých scénách, dokazuje svou prací pro Berliner Ensemble právě Einar Schleeff.

Einar Schleeff (nar. roku 1944) pracoval zprvu jako výtvarník, divadelní malíř a asistent jevištního výtvarníka. Později studoval na Akademii výtvarných umění u prof. Heinricha Kilgera a na Akademii múzických umění u prof. Karl von Appena. Několik jeho grafických prací je uloženo v kabinetu mědirytin dráždanské galerie. Roku 1972 obdržel cenu Berliner Zeitung za výpravu k Donu Gilovi (Tirso da Molina) pro Volksbühne. S režisérem B. K. Tragelehmem spolupracoval několikrát na scéně Berliner Ensemble, a to jak režijně, tak scénograficky.

Einar Schleeff je typem umělce řídicího a syntetizujícího. Inscenaci vidí jako celek současně dramatický i výtvarný. A jako výtvarník docílí dramatického účinku především výtvarnými prostředky. Ve svých inscenacích — v Donu Gilovi, a především ve Wedekindově Procitnutí jara (Berliner Ensemble, 1974) — používá minimálního scénického aparátu: jevištní akce se odehrávají v prázdném krychlovém světlém prostoru. Hlavním nositelem výtvarné i dramatické složky je herec.

Wedekindova dramata mají slavnou inscenační tradici: premiérou Lulu otevírá režisér František Zavřel (Intimní divadlo na Smíchově, 1914) český divadelní expresionismus, Markýzem z Keithu nastupuje Leopold Jessner roku 1920 slavnou expresionistickou éru berlínského Státního divadla.

Procitnutí jara zaznamenává česká divadelní historie jako jednu ze stylových Hilarových inscenací dvacátých let a jako modelovou inscenaci E. F. Buriana v letech třicátých.

Schleeffovo a Tragelehnovo pojetí Procitnutí jara, pojetí sedmdesátých let, je stejně vyhraněné jako uvedené historické příklady a stejně jako kdyby ony anonsuje jeden z názorových proudů současného divadla. Expresivní text se zde neváže ani na expresionisticky malovanou dekoraci (Hilar — Hofman), ani na projektovanou metaforu (Burian). Je vyjádřen pouze hercem.

V přesvětleném bílém prostoru se pohybují černé a bílé kostymovaní akteři vždycky ve výrazně komponovaných skupinách: pokud možno málo aktérů na scéně situovaných tak, aby byli v co nejostřejším kontrastu, anebo naopak co nejvíce splývali s bílým prostorem, narušovaným jen nejnepatnějšími scénickými objekty (černé houpačí křeslo, Vendin hrob jako černá jáma).

Každá herecká akce je ve své stylizované výtvarnosti plná dramatického napětí a všechny byly Schleeffem po tomto záměru přesně rozkresleny a navrženy. Výtvarník zde daleko přesáhl konvenční rámec své působnosti. Nežádal ani zdaleka u optické složky, ale podřídil ji dramatickému řádu: sám navrhl jednotlivým figurám způsob dramatického pohybu, sám je rozestavoval do skupin, a tak jim určil i způsob vztahu.

Mnohokrát, zvláště v poslední době, uvažujeme o způsobu výstavní prezentace scénografického díla, a tím vlastně i o funkci jevištního a kostýmního návrhu jako takového. Schleeffovy návrhy nejenže jsou současně jevištními i kostýmními, obsahují v sobě již samo realizované představení.

Takto vystavil Schleeff všechny své skici v inscenačním pořadí v expozici Německé demokratické republiky na Pražském quadriennale '75. Myslím, že v divadelním smyslu to byla jedna z nejlepších expozic. Dala divákovi přesnou představu o slohu, rytmu i průběhu inscenace a kromě toho představila autora jako komplexní osobnost, jako režiséra i výtvarníka, zaručujícího touto všestranností — nebo lépe: vyhraněným divadelním citěním — dramatickou i výtvarnou jednotu představení. Věra Ptáčková

dila

Z PŮVODNÍ TVORBY

Ladislav Stroupežnický: Mikuláš Dačický z Heslova (Zvíkovský rarášek — Paní mincmistrová) (I. 3 m., 3 ž., 1 chl. — II. 10 m., 2 ž., kompars)

Jan Otčenášek — František Kožík: Cesta z bludiště (9 m., 6 ž.)

Miroslav Horníček: Můj strýček kauboj (5 m., 4 ž.)

Jan Havlásek: Když kapela začne hrát (6 m., 5 ž.)

PÁSMO

Byl jsem já jednou také mlád? (P. Bezruč) — 5 m., 1 ž., 4 recitátoři

Motýlí čas (J. Čarek) — 1 m., 2 ž. — (pásmo pro děti)

Vůně kvetoucích trnek (Lad. Stehlík) — 2 m., 1 ž.

ZE ZAHRANIČNÍ DRAMATIKY

G. B. Shaw: Svatá Jana (22 m., 2 ž.) — dev. váz.

Lope de Vega: Zahradníkův pes (13 m., 4 ž.)

Aleksander Fredro: Dámy a husaři (6 m., 7 ž.)

Marek Domański: Zuzana je v podezření (2 m., 1 ž.)

Gaston Gorbovickij: Příkaz číslo jedna (5 m., 3 ž.)

Luigi Pirandello: Jako dřív, líp než dřív (7 m., 8 ž.) — dev. váz.

Cyril Tourneur: Ateistova tragédie (9 m., 4 ž., kompars)

MALÁ ŘADA SOC. AUTORŮ

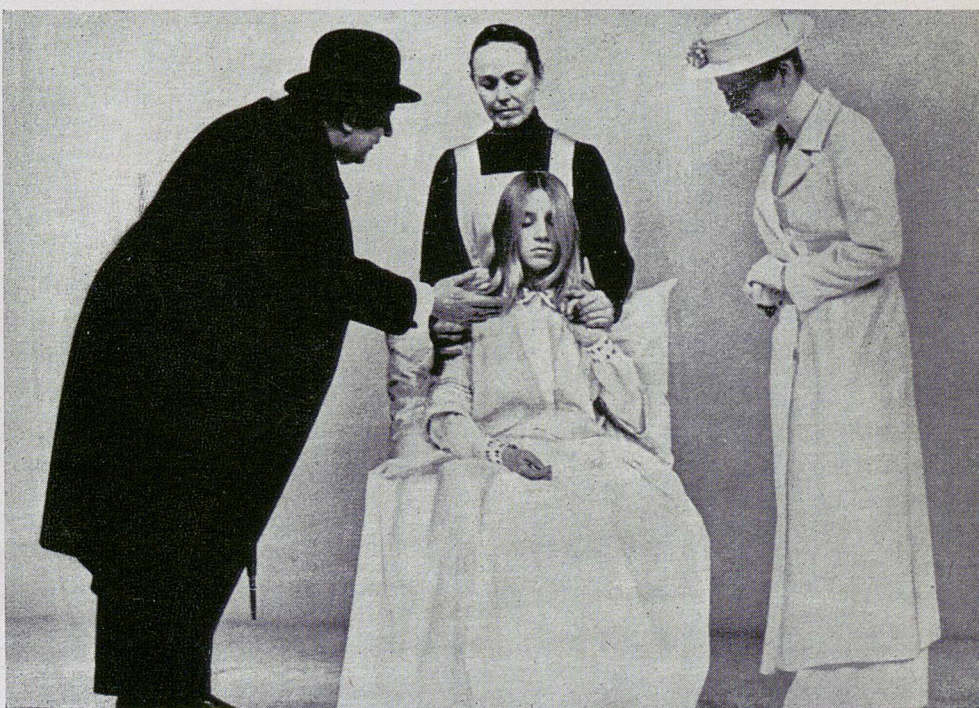
sv. 47 — Leonid Žuchovickij: Jak si osedlat delfína (15 m., 6 ž., kompars)

Amatérská scéna, ročník XV (Ochotnické divadlo, ročník XXV), číslo 4, duben 1978. Vy-dává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství a vydavatelství Panorama, Praha. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pa-vel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úpra-va a technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redak-ce: 115 89 Praha 1, Dlouhá tř. 12, tel. 649 51, linka 39. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objedná-ky přijímá každá pošta i do-ručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v únoru 1978.

© Panorama, Praha, 1978



Z DILNY EINARA SCHLEEFA



BERLINER ENSEMBLE
WEDEKIND: PROCITNUTÍ JARA



Josef Somr ve hře Leonida Andrejeva Ten, který dostává políčky (Činoherní klub, Praha). Foto M. Jodas