as 82 11

AMATÉRSKÁ SCÉNA

4 Kčs

52. JIRÁSKŮV HRONOV VE FOTOGRAFIÍCH PAVLA ŠTOLLA

Vlevo Z – divadlo Zeleneč
Guy de Maupassant: Kulička.
Na snímku uprostřed představitelka titulní role Štefánia Slobodová
(Diplom 52. JH)

Dole: DS DK ROH Mostáreň Brezno
Samo Tomášik: Svatba pod Kohútom
(Diplom 52. JH vedení souboru)

Dělnické divadlo Brno
L. N. Tolstoj, M. Rozovskij: Příběh koně.
Na snímku představitel Cholstoměra Jiří Postránecký
(Diplom 52. JH)

Na první straně obálky

Divadelní studio D3 OKS Karlovy Vary
Jan Schmid: Třináct vůní.
Na snímku představitelka Marušky Hana Franková
(Diplom 52. JH)

MATERIÁLY III. NÁRODNÍ KONFERENCE ZUČ,

konané v prosinci loňského roku, přináší odborně metodický a informační bulletin Zájmová umělecká činnost 1/82, vydaný Ústavem pro kulturně výchovnou činnost v Praze.

Naleznete tu Komuniké národní konference, výňatky z projevu ministra kultury ČSR s. Milana Klusáka, výňatky z projevu náměstka ministra kultury ČSR dr. J. Švagery, které mají zásadní povahu, výňatky z diskusních příspěvků pronesených na konferenci, plné znění Usnesení konference a Provolání účastníků a vyhlašovací text Festivalu ZUČ na léta 1981–1985.

Doporučujeme vaší pozornosti jako nezbytnou dlouhodobou pomůcku pro práci, jejíž místo je v příruční knihovničce.

Sovětská dramatika – trvalý zdroj inspirace

Letošní rok a zvláště pak nadcházející jeho závěr s Měsícem československo-sovětského přátelství jsou ve znamení velkých výročí. Pětašedesát let, které uplynuly od Velké říjnové socialistické revoluce, a šedesát let od vzniku velké rodiny národů Sovětského svazu, změnily svět a pohnuly soukolím dějin. Síly socialismu, pokroku a míru nebývale vzrostly a mají dnes rozhodující vliv na utváření každodenních zápasů třídních i národně osvobozeneckých kdekoli na zeměkouli.

Nemlčí múzy, třebaže na mnoha místech naší země hovoří zbraně. Dokonce mluví stále hlasitěji, stále rozhodněji zvedají hlas na obranu výsostně lidských statků, aby umlčely hřmění děl, kde už se ozývá, a přehlušily harašení se zbraněmi, zastrašily žháře. Autorita socialistického umění roste právě proto, že základní otázky a předpoklady svobodného rozvoje člověka, od vykořisťování osvobozenou práci, právo na život v míru a všestranný rozvoj individuálních duševních schopností učinilo hlavním předmětem svého zájmu. Nejen odráží vnější a vnitřní projevy života jedince a společnosti, ale vystupuje v roli obránce nejzdravějších tendencí vývoje, straní nejlidštějším stránkám ve společenském jednání lidí a demaskuje příživnickou nenasytnost jedinců a přizpůsobivost maloměšťáků.

Socialistické umění a v něm na předním místě literatura a tedy i dramatika mají na svém kontě už nespočet vybojovaných zápasů za nového člověka, nositele pokroku, hrdiny z masa a krve, člověka, jemuž nic lidského není cizí a tedy ani všelidské ideály, které ti nejlepší z nejlepších odvěků měli před očima a o jejichž uskutečnění tady na zemi a během lidského života usilovali. Sovětská dramatika vlastně není nic jiného, než sled podobných zápasů: bylo by jistě nošením dříví do lesa a pošetilostí chtít byť jen kuse připomínat všechny proslulé jevištní postavy od legendárního Muže s puškou po hrdinu ryze dnešního jako je předák dělnické party Potapov. Profesionální i ochotničtí divadelníci je dobře znají, často a nejednou je sami na svých prknech představovali, svými ústy pronášeli jejich myšlenky.

Jestliže tedy mluvíme o sovětské dramatice jako trvalém zdroji inspirace i pro naše divadelní ochotníky, nejde o žádné nadnesené tvrzení, jde o konstatování skutečnosti zcela samozřejmé, opřené o desítky faktů a dat všem známých. Stačí jen uvést, že snad není jediná umělecky kvalitnější hra sovětského autora, která by nebyla inscenována také na ochotnickém jevišti. A někdy dokonce nejprve na něm (v posledních létech Krasnogorov). O originální pohledy na známé látky či o nová současná uchopení klasických témat také není na ochotnických jevištích nouze (Arbuzovova Irkutská historie Gottwaldovských; Sviť, sviť, má hvězdo pražské Lucerny). To vše svědčí více než přesvědčivě o živé vodě, přítomné v sovětské dramatice, o živém nervu vibrujícím v jejích tkáních. Etické otázky, myšlenková aktuálnost, zájem o nejsoučasnější současnost, to jsou rysy, které lákají, provokují, inspirují, vybízejí k tvůrčímu dialogu.

Nemálo nových podnětů a možná i přímých námětů pro další práci přinesou jistě Dny sovětské dramatické tvorby, které jako závažný příspěvek k oslavám dvou velkých výročí letošního roku budou probíhat ve chvíli, kdy budete číst tyto řádky. Budou důležité pro vývoj celého našeho divadelnictví. Také ochotnická obec v nich jistě nalezne leccos užitečného, ba jako vitamín nezbytného pro svůj zdravý růst.

JAROSLAV KABÍČEK

Předsedou odborné komise byl **doc. František Laurin**, pedagog DAMU, režisér Národního divadla v Praze.

Jejími členy **doc. dr. Jan Císař, CSc.**, pedagog DAMU, dramaturg Národního divadla v Praze, **Jan Dušek**, scénograf, pedagog DAMU Praha, **Tomáš Engel**, zástupce vedoucího divadelního oddělení MK ČSR, **Jaroslav Fixa**, umělecký šéf činohry Národního divadla v Praze, zasloužilý umělec **Milan Fridrich**, umělecký šéf činohry Jihočeského divadla v Českých Budějovicích, **dr. Anton Kret, CSc.**, dramaturg Národního divadla v Bratislavě, **doc. dr. Marián Mikola, CSc.**, prorektor VŠMU Bratislava, **Jaromír Šnajdr**, umělecký šéf Divadla pracujících v Mostě, **dr. Vladimír Štefko, CSc.**, šéfredaktor časopisu Javisko v Bratislavě. Tajemníky odborné komise **Olga Lichardová**, pracovnice Osvětového ústavu v Bratislavě, a **Viktor Oktábec**, pracovník Ústavu pro kulturně výchovnou činnost v Praze.

52. Jiráskův Hronov

■ Historie dvaapadesáti Jiráskových Hronovů si zaslouží obdiv a úctu. Plným právem ji patří pozornost divadelních historiků. Nicméně organizátoři tohoto festivalu nemohou spoléhat jen na jeho tradice. Jeho význam závisí a vždy bude záviset na tom, jaká představení budou na jeho programu, zda alespoň některá z nich se stanou podnětem pro další tvůrčí práci divadelníků. Od vrcholné přehlídky našeho amatérského divadelnictví očekáváme, aby přinášela novou inspiraci nejen ochotnickým souborům, ale naší divadelní kultuře jako celku, tedy i tvůrcům profesionálním. A to se podobně jako v posledních letech podařilo i na letošním Hronově. Takové inscenace, jakou byla Bednárikova Kulička v provedení zelenečského souboru nebo další varianta adaptace Tolstého Příběhu koně, kterou uvedlo brněnské Dělnické divadlo v režii P. Rímského, by bezesporu úspěšně obstály i na profesionálních festivalech. Vkrádá se otázka, zda přísné rozdělování našich divadelních festivalů na profesionální a amatérské není již anachronismus a zda našemu divadlu vůbec prospívá. Nesmyslnost tohoto rozdělování je zvlášť zřejmá v právě jmenovaných případech, proto že jde o výsledky spolupráce profesionálů s amatéry. V případě Bednárikově jde kromě toho o osobité autorské divadlo, které by si právem zasloužilo konfrontaci s jinými obdobnými soubory, byť pracujícími na profesionální bázi. Proč se Zelenečtí nezúčastňují třeba Festivalů divadelního mládí v Českých Budějovicích a v Prešově?

Z mého hlediska je významnou hodnotou Jiráskových Hronovů i to, že se na nich daří konfrontovat názory předních divadelních odborníků s názory ochotnických divadelníků. Stanoviska odborně vyspělých amatérů nejsou pro ně zajímavá jen z odborného hlediska, ale i proto, že tito amatéři jsou nepochybně velmi důležitou, protože velice poučenou částí obecenstva našich divadel. Přitom je závažné, že nejde o nějaké profesionální estéty, ale o pracující nejrůznějších profesí a oborů. Tím zajímavější je poznání jejich vkusu a názorů na divadlo.

Zatím ovšem podněty, které lze vytěžit z Jiráskových Hronovů a snad i z jiných přehlídek amatérského divadla, nejsou ze strany všech profesionálních divadelníků doceňovány. Dosud neexistuje mezi profesionály dostatečné všeobecné povědomí o vrcholných amatérských inscenacích. Myslím, že situace je však rok od roku lepší. Svědčí o tom i to, na jaké úrovni byli letos profesionálové v Hronově zastoupeni. Profesionální a amatérské divadelnictví je prolnuto do jediného, navzájem neoddělitelného celku naší divadelní kultury. Kdo tuto skutečnost nevidí nebo nechce vidět, nechápe správně vývojové tendence současného divadla nejen u nás, ale i v širším, mezinárodním měřítku. Jen na bázi vzájemného ovlivňování a spolupráce je možno budovat perspektivy skutečného rozvoje celé naší socialistické divadelní kultury.

Jaroslav Fixa

■ Slovenské súbory priniesli na tohoročný Hronov akúsi pracovnú vzorku dramaturgických a inscenačných úsilí za uplynulých pár mesiacov. S výnimkou zelenečskej inscenácie Guľôčky, ktorá sa hrá už druhý rok, všetky ďalšie tri inscenácie patria do úrody tohoročnej sezóny. Z dramaturgického hľadiska celkom objavným je uvedenie Tomášikovej hry Svadby pod Kohútom (v tomto zmysle je to nasledovaniahodný príklad aj pre profesionálov), inscenácia prepisu Jiráskovho románu Bitka pri Lučenci ako aj dramatizácia Ilfových-Petrovových Dvanásť stoličiek je zasa dokladom úsilí o istý typ autorského divadla, o „nekonfekčnú" dramaturgiu, o uvedenie diel, ktoré vznikli pre súbor a vychádzali z jeho možnosti. Rýdzo interným autorsko-režisérskym dielom je Bednárikov prepis Guľôčky: režisér je tu dramaturgom, dramatizátorom, výtvarníkom a hudobným lektorom.

Zhruba sú inkriminované tri typy divadla prierezom toho najpríznačnejšieho: súbory sa usilujú o objavnosť vo vyhľadávaní hotových titulov (to je prípad Svadby pod Kohútom) a o objavnosť vo vlastnej autorsko-dramaturgickej práci, v jej rezervách, pričom k istej dokonalosti v tom dospel predovšetkým zelenečský súbor. Tu by som rád upozornil na to, ako sa súbory na tohoročnom Hronove dopĺňali: brnenský súbor (Príbeh koňa) zvolil opačnú dramaturgicko-vykladačskú metodu ako Zeleneč – prevzal text i výklad z iného divadla, a jednako dospel k pozoruhodným výsledkom inscenačným. A v tom je 52. Hronov osobitný, ale aj inšpiratívny.

Anton Kret

■ Otázka je položena, které dramaturgické a režijní činy mne nejvíce zaujaly na letošním Jiráskově Hronově?

V konkrétním inscenačním výsledku lze jen velmi těžko od sebe oddělit dramaturgii a režii.

Souboru z Brezna bude asi patřit mimořádná zásluha za uvedení ztraceného a nalezeného textu Samo Tomášika Svatba pod Kohútom. Výběr titulu však ještě sám od sebe není dramaturgií. Režisér Polák v souboru zřejmě supluje i osobu dramaturga. Přizpůsobuje si dílo svému režijnímu výkladu i poetice. Nakolik to je šťastný počin či medvědí služba autorovi, těžko říci, neznám původní text. Bude asi dost naivní a jako celek nehratelný. Dramaturgicko-režijní koncepce ho však traktuje veskrze moderně, s notnou dávkou ironie a snad až s prvky absurdního divadla. Nebýt dramaturgických problémů, mohli bychom konstatovat, že režie i herci jsou ve vzácné jednotě.

Očima členů odborné komise

Brněnská inscenace Příběhu koně je příkladem dramaturgicko-režijní symbiózy. Dramaturgické zásahy do textu a vložené hudební části (ponechme stranou jejich absolutní kvalitu) jdou ruku v ruce s režijní koncepcí. Vzniklo svérázné dílo, které se zřejmě vydalo drobet jinou cestou než Tovstonogova leningradská inscenace. Diskutovalo se dost o tom, zdali tyto dramaturgické zásahy byly nutné. Myslím, že ano. Tovstonogov si nechal připravit text, aby vyhovoval jeho režijní metodě a rukopisu. Pavel Římský si přizpůsobil předlohu své představě divadla. A vzniklo výborné, stylově čisté a přitom velmi apelativní divadlo, působící jak na racionální, tak na emocionální stránky divákova vnímání.

Mimořádným zážitkem pak pro mne byla Bednárikova Kulička. Tady už ani nelze říci, že jde dramaturgie s režií ruku v ruce, ale jsou tu jedno tělo a jedna duše. Vše tu funguje velmi osobitým způsobem. Je to divadelní jazyk veskrze moderní a přitom maximálně sdělný.

Ptáte se na prohry 52. Jiráskova Hronova. A jak se jich vyvarovat? Řeknu-li několik glos k českolipskému představení (Sen kralevice Hamleta), nemá to znamenat, že ho řadím k absolutním prohrám. Spíše mne výsledek souboru zajímá v souvislosti s prvou otázkou. Aktéři onoho představení jsou příjemní, se slušnou hereckou kulturou, inscenace jako celek zdánlivě funguje – bohužel jen na chvíli. A domnívám se, že je to dáno absencí dramaturgie. Publikum, které přijímalo jejich představení, ve své většině zná Hamleta velmi dobře, a přesto nebylo schopno rozšifrovat všechny náznaky, kontrapunktické vazby či paradoxy. Neumím si představit diváka, který Hamleta nezná. Představení nemůže být sdělné. Porovnejme to třeba s Bednárikovou Kuličkou či s Příběhem koně. Nepotřebujete znát Maupassanta ani Tolstého a rozumíte všemu. Českolipský soubor bezesporu přináší do našeho divadla nový impuls, spatřený sice už ve světě, ale přináší po mém soudu jen jeho formální složky, byť na slušné úrovni. Poučení? Dobré divadlo „sebemodernější" musí zůstat sdělné.

Milan Fridrich

Z – divadlo Zeleneč – Guy de Maupassant: Kulička. Foto Pavel Štoll

■ Které dramaturgické a režijní postupy mne zaujaly na 52. JH? Nebylo jich tak málo, jak by se na první pohled mohlo zdát. V krátkosti tedy alespoň o dvou. Velké rozpaky ve mně vyvolal pokus souboru z České Lípy s inscenací Snu kralevice Hamleta. Z rozpaků se však zrodil zájem odhalit kořeny nesrozumitelnosti a nekontaktnosti této inscenace, která byla tolik prodchnuta kolektivním úsilím herců diváka oslovit. Že k tomu nedošlo, je jiná věc, ale pokus to byl z hlediska dramaturgicko-režijních postupů přece jen zajímavý. Zajímavý proto, že se v praxi opět ukázalo, že zveřejňování osobních pocitů a nálad myšlené sebeupřímněji a „sebeautentičtěji", ale prezentované pouze na bázi vnějších znaků divadelního představení a nerespektující vnitřní zákonitosti divadelního díla, musí nutně skončit ve vzduchoprázdnu.

Druhým příkladem, tentokrát velmi zdařilé práce, který mne zaujal, byl dramaturgicko-režijní přístup Jozefa Bednárika ke Kuličce Guy de Maupassanta. Dramatizace silně redukující verbální stránku inscenace zakódovala do své struktury Bednárikovo režijní řešení a inscenační postupy. Šlo o výlučný a svébytný typ dramatizace „ušitý" na tělo režisérovi i hercům, ale o to více přitažlivý a zajímavý ve chvíli, kdy byl na jevišti realizován způsobem, jaký se podařil souboru ze Zelenče. Pečlivě vystavěná kompozice díla, vyvážený temporytmus inscenace a především bohatý, divadelní metaforičností nasycený jazyk Bednárika jako režiséra vytvořil pro mne jeden z nejsilnějších divácких zážitků přehlídky. Podstatné na tom všem je, že šlo o inscenaci myšlenkově a obsahově bohatou, s jasným ideovým uměleckým vyzněním, divácky naprosto srozumitelnou a kontaktní. Co více lze od divadelního představení žádat?

Úspěchy a tápání, které mají podle mne obecnější charakter?

Za úspěch považuji to, že amatérské divadlo u nás má dnes velmi širokou základnu divadlu oddaných, ale i divadlu často dobře rozumějících lidí. Více než jindy stouply i vlastní nároky na tvorbu amatérských divadelníků. To je opravdu více než dobré.

Hlavním problémem nadále zůstává schopnost amatérů fixovat dosažené výsledky umělecké práce. To se projevuje negativně právě při festivalových vystoupeních amatérských souborů a 52. JH nebyl v tomto směru výjimkou.

Tomáš Engel

52. JH

PROGRAM 52. JIRÁSKOVA HRONOVA

Festival zájmové umělecké činnosti 1982 vyhlášený na počest 65. výročí VŘSR. Celostátní přehlídka amatérských divadelních souborů

PŘEDSTAVENÍ V JIRÁSKOVĚ DIVADLE

Pátek 30. 7. v předvečer zahájení
Sobota 31. 7. odpoledne a večer
Divadelní soubor DK ROH Handlová
Anton Kret: Bitka pri Lučenci
Hra na motivy stejnojmenného prvního dílu trilogie Aloise Jiráska Bratrstvo
Režie Vlastimil Ondráček

Neděle 1. 8. v 10 a 13 hodin
Divadelní studio D3 OKS Karlovy Vary
Jan Schmid: Třináct vůní
Režie Vlastimil Prášek

Neděle 1. 8. odpoledne a večer
Studio 02, divadelní soubor JKP ROH Česká Třebová
Jan Schmid: Třináct vůní
Režie Alexandr Gregar

Pondělí 2. 8. odpoledne a večer
Divadelní soubor J. Chalupku DK ROH Mostáreň Brezno, nositel vyznamenání Za vynikající práci
Samo Tomášik: Svadba pod Kohútom
Režie Roman Polák j. h.

Úterý 3. 8. odpoledne a večer
Dělnické divadlo při OKVS Brno V
L. N. Tolstoj, M. Rozovskij: Příběh koně
Režie Pavel Římský j. h.

Středa 4. 8. odpoledne a večer
Z – divadlo při DO SZM Zeleneč
Guy de Maupassant: Gulôčka
Režie Jozef Bednárik j. h.

Čtvrtek 5. 8. odpoledne a dvakrát večer
Šupina, divadelní soubor městského KS Vodňany
Valeri Petrov: Mušketýři po třiceti letech
Režie František Zborník

Pátek 6. 8. odpoledne a večer
Impuls, divadelní soubor DK pracujících Vítkovic, středisko Vítkovice
Alois Müller, Ladislav Matějka: Kapka rosy
Režie Alois Müller

Sobota 7. 8.
Divadelní soubor Tyl KKP Čelákovice
Leonid Rachmanov: Neklidné stáří
Režie František Kadeřábek, Magdalena Šrámková

POHRONOVSKÁ MEDITACE

Je tomu skoro měsíc, kdy jsem před odjezdem na Jiráskův Hronov na chvíli propadl obavám z případné intolerance široké hronovské návštěvnické amatérské obce vůči svým kolegům, kteří vystoupí na jevišti Jiráskova divadla. Mohu dnes s uspokojením a s poděkováním všem, kteří se účastnili diskusí ve Slávii — a nebylo jich málo — konstatovat, že k ničemu podobnému nedošlo. Zajisté — diskuse byly věcné, otevřené, kritické, náročné: nikomu se nic neslevilo. A samozřejmě — protože tu byla i představení slabší — mohli někteří členové souborů, kteří stáli tváří v tvář této veřejné analýze, prožít i horké a nepříjemné chvilky, kdy u nich snad převážil subjektivní pocit, že jejich práce není dostatečně oceněna. Ale vždycky tu byla poctivá vůle a snaha přiznat každému představení co jeho jest, posoudit je co nejspravedlivěji, najít všechna pro a proti. Ještě jednou dík za tuto dělnou a klidnou atmosféru! Moc bych si přál, aby byla blýskáním na časy budoucí.

A přitom — což považuji za nutné zdůraznit — to účastníci těchto diskusí neměli nikterak lehké, neboť sestava letošních hronovských představení jim vůbec neulehčovala orientaci při hledání kritérií. Připomenu v této souvislosti jednu skutečnost, kterou považuji za důležitou pro organizaci hronovských diskusí. Mají dvě části: v první se podle krajů scházejí amatéři sami mezi sebou, v druhé se sejdou všichni se souborem a odbornou komisí. O užitečnosti první části není pochyb. Je otevřenou diskusní tribunou a může v ní zaznít ničím neovlivněný a nezkreslený názor amatérů, který se tak výrazně podílí na tvorbě celkové analýzy. O druhé části mám ale stále své pochyby. Neboť i na tomto Hronově — stejně jako na předcházejícím, kdy se tato forma poprvé uplatnila — jsem cítil,

DS DK ROH Handlová – Anton Kret: Bitka pri Lučenci. Foto Pavel Štoll

že stále mluvíme o problémech jednoho jediného představení, jedné jediné inscenace. Zatímco ve vzduchu zůstávají nevysvětlené i nevyřčené otázky obecné povahy, které se týkají jak podoby a vývoje divadla vůbec, tak podoby a vývoje amatérského divadla zvlášť. Jestliže tyto veřejné diskuse nazýváme vzděláváním, potom bychom čím dále tím více měli dbát i na to, aby toto vzdělání nezůstalo jen u rozboru jedné inscenace, ale aby mělo čas i prostor pro jistá zobecnění, která by v sobě zahrnovala pohled na věci ryze praktické i se pokoušela o teoretická shrnutí.

Nemluvím o těchto záležitostech skutečně náhodou. Jsou pro mne nedílnou součástí onoho trendu, který Hronov proměňuje ze soutěžního střetávání v tvůrčí dílnu. A jsou podle mého názoru i naprosto nutné pro to, co jsem už před okamžikem nazval hledáním kritérií. Aby bylo naprosto jasno: vůbec mi nejde o to, abychom se všichni shodli na všem. (Ostatně: shoda v soudech o jednotlivých představeních mezi amatéry a odbornou komisí byla většinou tak velká, že až bylo leckdy pro nás za předsednickým stolem nepříjemné vstávat a v resumé za odbornou komisi opakovat to, co už před tím řekli mluvčí jednotlivých skupin.) Naopak, domnívám se, že spory i diskuse prostě být musí. Ale jde mně o to, abychom se právě na Hronově — a samozřejmě i všude jinde — snažili alespoň nějakým dílem dobrat poznání, které ovlivní celou naši další práci. Abychom si vždycky nad každou inscenací kladli otázku po celkovém směřování našeho amatérského divadla, abychom v těchto otázkách hledali odpovědi na to, co je pozitivní, co trvale žene vývoj kupředu. A co je třeba jen lákavou efemérní módou, která už zítra ztratí dech. A ještě dále mně jde o to, abychom si takto nacházeli impulsy pro tvorbu; uvědomovali si, kde je síla amatérského divadla a kde jsou jeho slabiny.

Řeknu rovnou a upřímně, že mne z tohoto hlediska na letošním Hronově zaujal nejvíce problém herectví. Jakkoliv — a to je paradoxní — na něj vůbec v diskusích nepřišla řeč. Tím jistě nemíním to, že bychom se nebavili o jednotlivých hereckých výkonech v jednotlivých inscenacích. Upozorňuji pouze, že nikde nezbyl prostor pro to, abychom se ptali, zda současná podoba amatérského herectví odpovídá základní výzbrojí režijním tendencím, které na 52. Jiráskově Hronově převážily a které jsou pro určitou část našeho amatérského divadla příznačné. Přitom není zřejmě rozhodující, jestli jsou nositeli těchto tendencí profesionálové či nikoliv. Jde o určitý proud divadla vůbec a svědčí jenom ve prospěch našeho amatérského divadla, že se mu neuzavírá, že se s ním snaží vyrovnat, ať už tyto podněty čerpá odkudkoliv.

Obecně řečeno: jde o tendence, které čím dále tím více staví na spe-

Divadelní studio D3 Karlovy Vary
Jan Schmid: Třináct vůní

Studio 02 Česká Třebová
Jan Schmid: Třináct vůní. Foto P. Štoll

PŘEDSTAVENÍ V SZK ROH MAJ (SLÁVIE)

Pondělí 2. 8. dvakrát odpoledne
Divadelní klub Jirásek
při KP v České Lípě
Sen královice Hamleta
W. Shakespeare v kolektivní úpravě členů souboru

Úterý 3. 8.
Divadelní soubor
ZK ROH CHZJD Bratislava,
nositel ceny A. Zápotockého
Ilf, Petrov, Kret: Dvanasť stoličiek
Režie Dušan Kaprálik j. h.

Středa 4. 8. dvakrát odpoledne a večer
Divadelní soubor J. Honsy
SKP ROH Karolinka
Bohumil Hrabal: Ostře sledované vlaky
Režie Karel Semerád j. h.

Celkem tedy 27 představení 12 souborů
Počet diváků: 10 000 (z toho 1000 přespolních, tj. stálých i několikadenních hostů JH včetně seminaristů a členů souborů)

DIPLOMY 52. JH

Haně Frankové
za ztvárnění postavy Marušky ve hře Jana Schmida Třináct vůní

Jiřímu Postráneckému
za ztvárnění postavy Cholstoměra ve hře L. N. Tolstého a M. Rozovského Příběh koně

Štefánii Slobodové
za ztvárnění postavy Gulôčky
ve stejnojmenné hře
Guy de Maupassanta a Jozefa Bednárika

Vítu Bednárikovi
za ztvárnění Pohoniče a Nemce ve hře Guy de Maupassanta a Jozefa Bednárika Gulôčka

Jiřímu Hniličkovi
za scénografické řešení
ve hře Jana Schmida Třináct vůní

Vedení souboru Jána Chalupky
DK ROH Mostáreň Brezno
za iniciativní uvedení hry Samo Tomášika Svadba pod Kohútom

Ladislavu Lhotovi
zvláštní uznání za celoživotní tvůrčí činnost v amatérském divadle

Odborná komise doporučila také navrhnout Svazu českých a Svazu slovenských dramatických umělců ocenit dlouhodobou a úspěšnou práci s amatéry dvou profesionálních umělců **Jozefa Bednárika** a **Pavla Rímského**

JAK ZKVALITNIT ÚROVEŇ?

Z odpovědí na anketu Zpravodaje Jiráskova Hronova

■ *K zkvalitnění nejen JH, ale veškerého amatérského divadelního hnutí, na němž je JH závislý jako jedinec na společnosti, by přispěla možnost pravidelného a reprezentativního srovnání s ostatními obory: současným moderním loutkářstvím, netradičním divadlem. Prostě to, co mají na Slovensku v podobě každoroční Žatvy... JH by mohl přinášet alespoň jednotlivé impulsy v podobě hostů — vrcholných zástupců dvou tří sousedních oborů.*

Luděk Richter,
Paraple Praha

■ *U nás se pořád, když se něco dělá dobře, začne vymýšlet, jak to udělat ještě lépe (to přímo programově), a tak se kolikrát stane, že vlastně věc, která jde sama o sobě dobře, je dovedena námi samotnými do slepé uličky neustálým „povinným" vylepšováním a zdokonalováním... Proto bych rád viděl možnosti zkvalitňování JH s jistými obavami, buďme rádi, že je.*

Petr Markov,
Bezděkov u Nepomuka,
DS Jan Nepomuk Štěpánek

■ *JH bude takový, jak nám budou pracovat soubory. Kromě toho, že by měly mít podmínky pro svoji práci, musí mít i jistou budoucnost. Tu osobně spatřuji v dětech. A tady je i největší problém. Setkáme-li se s někým poprvé na jevišti, vždy se hovoří — on se okope, on se vyhraje apod. Tato slova se málokdy naplní. V čem spatřuji problém? Do kapely jde vždy absolvent LŠU. To znamená, že zná alespoň noty a všeobecnou hudební nauku. A divadlo — na kolika LŠU se vyučuje dramatickému oboru? Podaří-li se, aby na všech LŠU pracovaly dramatické obory a na základních školách byl vyučován dramatický obor jako nepovinný předmět (podobně jako hudební výchova), pak se bude moci uvažovat o budoucím zkvalitnění amatérského divadla, tedy i o zkvalitnění JH.*

Jaroslav Kubeš,
Studio Volyně

■ *Co by se dalo zlepšit? Rozhodně prostor ve Slávii, kde se odbývají kromě diskusí i představení tzv. studiová. Před nedávnem jsem se vrátila z 25. Šrámkova Písku, kde se hraje v ZK ROH Jitex, což je prostor*

cifičnosti a jedinečnosti výrazových prostředků jeviště a ve větší či menší míře opouštějí bezpečné opory plynule a postupně rozvíjené fabule, z níž se stejně plynule a postupně zvedá logická psychologická motivace dramatické postavy. Letošní hronovské inscenace nešetřily pokusy o montáž témat a motivů, o zkratku, nadsázku, metaforu, jež patřily především jevišti. Říkám-li pokusy, potom tím také říkám, že se mnohé nepodařilo, že mnohé zůstalo jen rozpačitým a nedotaženým gestem, jež naznačovalo, že se cosi chtělo, ale zatím k tomu nedošlo. A říkám také hned, že jsem vskutku přesvědčen o tom, že na rozpačitosti a nedotaženosti tohoto gesta je především vinno herectví.

Konkrétně: viděli jsme na 52. Jiráskově Hronově dvě inscenace Schmidových Třinácti vůní. U diváků to jednoznačně vyhrála inscenace karlovarská. Právem, neboť její jevištní tvar byl ucelený, jednolitý, sdělný. Ale už málokdo si uvědomil, že všech těchto vlastností dosáhla inscenace díky tomu, že se jí do nezvyklé struktury textu, který rozhodně nepracuje s logickou pravděpodobností a autentičností reálných faktů, podařilo organicky včlenit herectví, jež na těchto kvalitách stavělo. Jinak řečeno: že se tu citlivě a uváženě budovalo na hodnotách, jež jsou pro naše amatérské herectví v současné době rozhodující. Vyčítali někteří — a patřím k nim — že tato inscenace občas ztratila své generální téma a spíše prodávala jednotlivé vtipy, detaily. To je jen přirozený a nutný důsledek tohoto herectví, které tak říkajíc neřešilo situace vždycky jako celek, ale jen a jen z vnitřního výkladu té nebo oné postavy. A potom nutně ona jednotlivost nabývala vrchu, přehlušila celek.

Českotřebovští šli přesně opačnou cestou. Snažili se uchopit ono protiměšťácké téma jedním jediným hereckým prostředkem — karikaturní (skoro fraškovitou) hereckou nadsázkou. Usilovali o to, aby vytvořili herecky jakési panoptikum maloměšťáctví, jež se stane symbolem jeho zrůdnosti. Nesouhlasím s těmi, kdo v diskusi říkali, že není rozdíl v přístupu obou inscenací k jednomu textu. Vidím ten rozdíl právě a především v herecké metodě. Neboť zatímco inscenace karlovarská dopřávala místo a čas pro individuální charakteristiku, jež se opírala o logiku vnitřního výkladu postavy, inscenace českotřebovská tuto logiku i tuto charakteristiku prostě odmítala. A tady narazila na svá — zatím — nepřekonatelná úskalí.

Nechci vůbec srovnávat tyto dvě inscenace. Pokouším se na nich jenom doložit, proč problém herecký považuji pro Hronov 1982 za tak podstatný. Neboť ony režijní tendence, o nichž jsem mluvil, budou nepochybně vyžadovat i jistou proměnu herectví; se starými postupy nelze vystačit. A málokdy se povede tak úspěšně skloubit tyto postupy s ji-

DS J. Honsy Karolinka — B. Hrabal: Ostře sledované vlaky. Foto P. Štoll

52. JH

nými vyjadřovacími prostředky, ať už režijními či literárními, jako se to povedlo Karlovarským.

Ostatně — aniž bych jakkoliv podceňoval či přehlížel jakékoliv výsledky jiných jevištních složek — tento Hronov znovu potvrdil starou pravdu, že na jevišti je rozhodující herec. Za všechny připomínám „Z" divadlo ze Zelenče. Po léta patří ke špičkovým československým amatérským souborům. Ale stejně tak po léta jsem tušil, že ohromné kolektivní úsilí této skupiny má své rezervy v herecké práci. Neboť — marná sláva — půda groteskního šklebu, na níž se pohybuje, bývala čímsi přeci jenom „odlidštěná", chyběl jí rozměr jedinečného lidského osudu. Letos jsem tento rozměr — spolu s dalšími — v inscenaci Kuličky už našel. Jsem přesvědčen o tom, že tu dozrála dlouholetá neúnavná a systematická práce. A je to pro mne i důkazem, že ono herectví, které budou inscenace, jež se napájejí z oněch zdrojů, o nichž byla řeč, potřebovat, se nezrodí přes noc. Že sebesmělejší dramaturgická volba i sebeodvážnější režijní koncepce zůstanou jenom efemeritami, jestliže soubor zároveň nepodstoupí onu dlouhou cestu za novým herectvím, kterou podstoupilo „Z" divadlo.

Aby nebylo omylu: nemyslím si, že to je jediná možnost pro dobré divadlo, nenavádím nikoho, aby opouštěl hodnoty, o nichž víme, že hodnotami jsou. Dobré divadlo se dá dělat nejrůznějším způsobem. Napsal jsem tuto poznámku o 52. Hronově jenom proto, abych ukázal na jedno kritérium, které mi v jeho tolerantních diskusích chybělo a které je po mém soudu určující.

Jan Císař

Z – divadlo Zeleneč
Guy de Maupassant: Kulička

Divadelní klub Jirásek Česká Lípa
Sen kralevice Hamleta. **Foto P. Štoll**

ZAHRANIČNÍ HOSTÉ NA 52. JIRÁSKOVĚ HRONOVĚ

Čtvrté číslo Zpravodaje Jiráskova Hronova uvedlo seznam 19 zahraničních hostí z 8 zemí, kteří se zúčastnili celého Jiráskova Hronova. Ná-

rozměrově a snad i vybavením interiéru adekvátní Slávii. Ovšem scénografické řešení arch. J. Bendy v Písku je přímo fantastické! Z ohromného neútulného sálu vytvořil chytře i arénový prostor s ohromnou možností variací. V pár neohoblovaných prknech a černé látce se souborům hraje líp, divákům se lépe dívá. Že by to v Hronově nešlo? Myslím si, že když se chce...

Michaela Grimmová,
Amatérská scéna Praha

■ *Nikdy mě nenapadlo, že bych měl možnost vyjádřit se k organizaci JH: dívám se na to hemžení jako na něco velikého, co není legrace „kočírovat". Největší úctu má nezasvěcený člověk před tím, jak zajistit pro stovky lidí v Hronově vstupenky a ubytování. A právě v tom ubytování to letos pěkně zaskřípalo. Já vím, že o ubytování se letos stará ČEDOK poprvé, ale na druhé straně je to podnik, pro který je něco podobného specializací. A tak si myslím, že hlavní chybou bylo, že všechno bylo připravováno na poslední chvíli. V posledním týdnu před zahájením byly posílány telegramy a telegraficky penize, což není nejlepší vizitkou práce.*

Miroslav Fišer,
DS Hálek Nymburk

■ *Hovoří-li se o JH jako o dílně ochotníků, nechť zejména jejich „učedníci" mají čas na hodnocení. Jeden a půl hodiny ráno mají účastníci jednoho klubu ze tří krajů na rozbor představení. Podle nových kritérií (a je jich dost) musí sjednotit názor a přejít do Slávie. A tam je času zbytečně mnoho. Myslím si, že ta pravá dílna, a to není žádnou novinkou, tak jsme tomu říkali léta, je právě v klubech v malých skupinách, kde se vždy třibily názory, diskutovalo nejen o představení samotném, ale o dalších principech divadelní činnosti atd. Na to teď není čas a tzv. kluby se stávají pouze formalitou.*

Jaroslav Šindelář,
KPS Středočeského kraje,
Praha

■ *Přiznávám, že si lámu hlavu nad skladbou inscenací posledních ročníků JH. Přinesla rozhodně značnou repertoárovou pestrost, to je v pořádku, ale současně ještě značnější nevyrovnanost v úrovni, a to by na tak významné přehlídce být nemělo. V povědomí celého ochotnického i „civilního" národa je zakotvena tato přehlídka jako výkvět toho nejlepšího... A ještě něco: program rok od roku nabývá na objemu, divák ve čtyřech dnech (neděle až středa)*

zhlédne osm představení; účast se stává doslova maratónem. Má to svou dobrou stránku — dává se příležitost více souborům, ale ruku na srdce: není méně někdy více?

Miroslav Rada,
soubor Máj — ÚKDŽ Praha

■ *Pokud je JH institucí určenou k rozvoji amatérského divadla, postavenou v žebříčku obdobných institucí na příčce nejvyšší, měl by, dle mého soudu, v prvé řadě umožnit prezentaci těch nejlepších výsledků práce, aby si je široká obec těch, kteří se amatérským divadlem zabývají, mohla osvojit, aby mohla na těchto základech stavět, tvořit nové vyšší hodnoty. Myslím si, že to je základní podmínka do poměrně značné míry nerespektovaná.*

A ještě úplně malý dovětek. JH je programově vzdělávací institucí. Bylo by proto dobré znát jeho programovou skladbu v takovém časovém předstihu, aby se ti, kteří mají zájem, mohli připravit, tj. půjčit si texty, přečíst je apod. Dosavadní praxe tuto přípravu neumožňuje.

Milan Strotzer,
OKS Nymburk

NA FILMOVÉM PÁSKU

Páteční navečer zorganizoval Klub přátel Jiráskova Hronova v klubu Jiráskova divadla promítání dvou filmů (8 mm) manželů Jiřiny a Bedřicha Čapkových z Prahy. Natáčením se Čapkovi zabývají již delší dobu, první větší dokument zaměřený na amatérské divadlo byl věnován ochotnickému souboru Tyl z Říčan; na filmu byl zaznamenán pobyt Říčanských v Hronově roku 1976, jak se všichni pamatují, hráli tehdy Arbuzovovu Romanci ve třech. Čtyřicetiminutový záznam měl úspěch, odkoupil jej MNV v Říčanech pro svůj archiv, a Čapkovi pak ve své práci pokračovali natočením asi čtyř krátkých filmů z činnosti dalších souborů. Zčásti měly poloinstruktážní charakter, neboť zaznamenávaly pro studijní účely zkoušky a představení s cílem, aby herci i režisér se mohli vracet k hodnocení svých výkonů (soubory Studio OKS Praha-východ a Tyjátr B. Čapek tehdy vedl). Na schůzce Klubu přátel JH při jubilejním 50. ročníku se mj. debatovalo o tom, že klesá zájem o fotodokumentaci Hronovů, a manželé Čapkovi přislíbili, že z příštího 51. Jiráskova Hronova natočí filmový dokument. Slíbili, splnili a letos předposlední den přehlídky předvedli divákům výsledek. Šedesátiminutový černobílý dokument Kronika 51. Jiráskova Hronova zaznamenává nejen přehlídková představení v divadle, ale hlavně atmosféru a v celé šíři

vštěvníci byli přijati mimo jiné na MěstNV v Hronově předsedou Oldřichem Cvrčkem, ve volném čase navštívili okolí Hronova, především se však, jako lidé pracující v oblasti amatérského divadla ve svých zemích, seznamovali s představeními. Četli synopse her a dívali se na představení, navštívili diskusní klub ve Slávii. V řadě zemí má amatérské divadlo jiný charakter než u nás. Třeba v Anglii, Belgii, Švýcarsku, NSR se spíše než přípravě představení v tradiční podobě věnuje pozornost výuce, cvičením, etudám, seminářům, v nichž se bohatě uplatňují dramatické hry, jejichž výsledkem může, ale také nemusí být zafixované divadelní představení. V SSSR moskevský režisér Specivcev věnuje značnou váhu výchově mládeže před vystoupením, a to výchově několikaleté. Je tedy logické, že pohled zahraničního pracovníka v amatérském divadle zaznamenává pak především naše specifika, rozdíly. Zajímavé byly informace o různých organizačních praktikách a srovnání podmínek amatérského divadla.

Mluvili jsme s panem dr. Ernestem L. Sondergeldem, prezidentem Svazu německých amatérských divadel z NSR. Svaz, který organizačně řídí, zahrnuje asi 70 % divadelních amatérů z NSR.

Kolik divadélek podporují odbory?

■ „V NSR nepodporuje žádný podnik jakékoliv amatérské divadlo, stejně tak odbory si takovou podporu nemohou dovolit."

Jakého druhu je spolupráce mezi profesionálním a amatérským divadelnictvím v NSR?

■ „Na spolkové úrovni neexistuje soustavné nebo oficiální dělení na profesionální a amatérské divadlo. Amatéři se často účastní různých kursů, kde učí profesionálové, naopak amatéři zvou profesionální režiséry. Tato činnost bývá dobrovolná, ze strany profesionálů myslím. Amatéři někdy pracují u profesionálů. Divadlo třeba ve Faustovi obsadilo do role Markétky amatérku — pak ovšem následoval protest odborů. U školení, které profesionál amatérům poskytuje, jsou někdy případy, kdy je to školení sjednané a tedy honorované. Platí je náš Svaz."

Existují v NSR soubory, které mají lepší úroveň než profesionální, ale běžné provozní divadlo?

■ „Ano, je jich asi deset. Mají dobré vedení po stránce umělecké i profesionální. Tato divadélka lze vidět na festivalech našeho Svazu, třeba v Heidenheimu a v Kehlu. Zde jsou důležité především dílny, semináře a činnost v nich a následné besedy. Menší dílny bývají v každé spolkové zemi a i zde se taková divadla objeví."

Zajímavé byly názory **Ernsta Messnera**, vedoucího amatérského divad-

Šupina Vodňany — Valeri Petrov: Mušketýři po třiceti letech. Foto P. Štoll

52. Jiráskův Hronov

la Junge Bühne v Auersmacheru, který řekl, že Hronov a podmínky přehlídky mu vybavují jeho úžas nad vánočním stromečkem v dětství. Vedoucí oddělení kultury a divadla při zemské vládě Solnohradska **Peter Trauner — Sabranski** se k němu v tomto ocenění Hronova a možností našich amatérů připojil.

Mluvili jsme dále s režisérem **Gáborem Bicskeiem**, členem Ústředního poradního sboru pro amatérské divadlo při Osvětovém ústavu v Budapešti, který režíruje u amatérského vojenského souboru. Také jemu jsme položili pár otázek.

Jaké jsou zvláštnosti práce ve vojenském amatérském souboru?

„Vojenské amatérské divadelní soubory jsou běžné zvláště na vysokých školách, dívky přicházejí na výpomoc z gymnázií. Činnost vojenských souborů vychovává mnoho lidí esteticky a často dá podněty těm, kteří dosud v divadle nepracovali. Já jsem se dostal ke vzdělání teprve potom, co jsem pracoval ve vojenském souboru. Vojenské soubory mají někdy dobré výsledky a mají vlastní festival. Hraje se zde i divadlo poezie, spíše jsou zde ale jakési malé formy divadla."

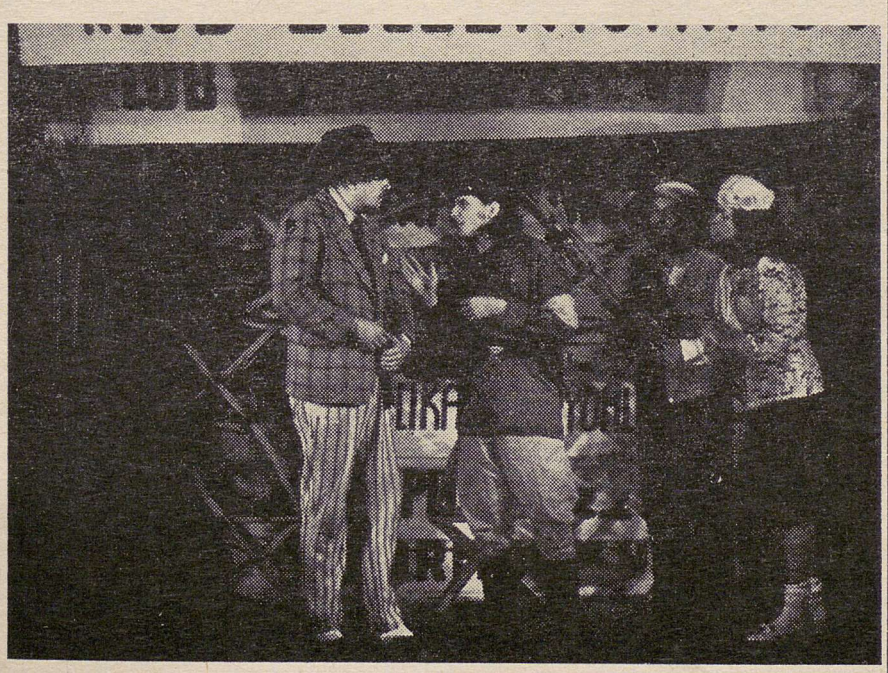
Kdo v MLR může amatéry režírovat?

„Ten, kdo má po gymnáziu nebo vysoké škole nástavbový dvouletý kurs, pořádaný centrálním maďarským Osvětovým ústavem. Studuje se dramaturgie, teorie divadla. Po absolvování dostane režisér potvrzení o absolvování kursu, a pokud pak režiruje, smí vzít honorář. U nás na rozdíl od ČSSR téměř nepůsobí u amatérů profesionální režiséři, spíše nejlepší amatérští režiséři přecházejí do profesionálních divadel."

Práci našich amatérů letos sledovala řada zahraničních odborníků. Bylo tomu nejen na Hronově, ale i v Písku.

mc

DS ZK ROH Chemických závodů J. Dimitrova Bratislava — I. Ilf, J. Petrov, A. Kret: Dvanáct křesel. Foto Pavel Štoll



ři průběh ochotnického týdenního svátku od příprav dávno před zahájením, úklidu v ulicích a výzdoby města, přes srdečná setkání dávných přátel, mimoprogramové akce a diskusní kluby až po slavnostní závěr, odměnění nejlepších a rozloučení v duchu Jiráskových slov A dílo toto budiž požehnáno. Nezůstalo ale jen při Kronice. Manželé Čapkovi předvedli ještě dvacetiminutový barevný snímek Jiráskův kraj, ve kterém se krátkými záběry z města, působišť a oblíbených míst Mistra Jiráska i přírodních scenérií z Dobrošova, Turova či Machova vyznávají ze své lásky k tomuto kraji, do něhož každoročně míří cesty stovek ochotníků. Doufejme, že práce manželů Čapkových nezůstane bez pravidelného pokračování a bez následovníků: fotografie a filmový obraz jsou i po letech tím nejvěrnějším a nejprůkaznějším svědectvím; co nebylo zaznamenáno, nedá se už napravit, a slovo jak víme už dávno nestačí.

jk

KNIHOVNÍCI JIRÁSKOVU HRONOVU

Zajímavým příspěvkem zaměstnanců Státní vědecké knihovny Zdeňka Nejedlého v Hradci Králové k 52. ročníku Jiráskova Hronova je publikace Jiráskův Hronov 1931—1981 s podtitulem Bibliografie přehlídek amatérského divadla.

Bibliografie, která má 248 stran, je věnována historickému přehledu literárního ohlasu přehlídky za uplynulé půlstoletí. Autoři Ladislav Vacina a Karel Renč čerpali jak z bibliografických podkladů knihovny, tak z fondů ústavů a institucí zabývajících se studiem osobnosti a díla Aloise Jiráska a problematikou amatérského divadla — Muzeum Aloise Jiráska a Mikoláše Alše v Praze, Divadelní ústav v Praze a další.

Záznamy jsou v bibliografii řazeny chronologicky podle ročníků přehlídky v jednotlivých oddílech v logické posloupnosti od materiálů informujících o přípravách a průběhu jednotlivých ročníků přes výběr informací o jednotlivých inscenacích až po závěrečné a hodnotící zprávy. Dobré orientaci v publikaci napomáhá jmenný a místní rejstřík v jejím závěru.

Publikace je vhodnou pomůckou pro příznivce amatérského divadla, vyznavače dramatického díla A. Jiráska i pro odborníky, zabývající se historií Jiráskových Hronovů.

—Ha—

AKTIVITA KLUBU AMATÉRSKÝCH SCÉNOGRAFŮ

Není tomu tak dávno, co se konala v Trenčíně z Opavy přenesená výstavba Česká amatérská scénografie (podrobněji viz Amatérská scéna 4/1982). Výstava měla na Slovensku neobyčejný ohlas: byla vůbec první amatérskou výstavou scénografie zde konanou a nezůstala proto bez odezvy ani u návštěvníků, ani u amatérských divadelníků samých. Poděkování za její uspořádání patří odboru kultury ONV v Trenčíně i OKS a MKS v místě, ale v neposlední řadě také členu Klubu amatérských scénografů SČDO Zdeňku Novotnému (se spolupracovníky z výtvarného odboru MKS a členy divadelního souboru z Nového Města nad Váhem se ujal instalace v sympatickém prostředí výstavního sálu Okresního domu osvěty) a předsedovi tohoto klubu Bohumilu Honsovi, neúnavnému inspirátorovi a organizátorovi práce několika desítek amatérských výtvarnických oveček.

Bylo tedy zcela přirozené, že právě jeho jsme našli za pořadatelským stolečkem nové výstavy prací členů Klubu, tentokrát v prostorách výstavní síně lázeňského hotelu Thermal v Karlových Varech. Miloš Honsa se svým typickým úsměvem a šarmem vítal návštěvníky, kterých bylo překvapivě hodně a kteří byli z různých koutů republiky i z ciziny. „Po týdnu počet diváků překročil dva tisíce. Je tu stále živo. Přicházejí lázeňští hosté z nejrůznějších koutů vlasti, mládež z chmelových brigád v okolí, odborníci. Byla tu francouzská rodina herečky z Commedie Française, Američan, který chtěl koupit maketu scény k Vévodkyni valdštejnských vojsk jako výtvarné dílo do své rezidence. Byli tu žáci divadelní školy z Berlína, nadšení zvláště nápaditostí kostýmních návrhů ke známým klasickým hrám. Se zájmem si prohlíželi exponáty z příbuzné umělecké disciplíny účastníci mezinárodního Mladého pódia, které právě probíhalo v Karlových Varech." Miloš Honsa vypráví s hrdostí. Je oprávněná. Klub amatérských scénografů, jehož je předsedou, prokázal pozoruhodnou aktivitu: proti Trenčínu je na této výstavě většina prací nových, přibyli dokonce i noví vystavující – čerstvý laureát 52. Jiráskova Hronova za scénu

V HLEDIŠTI moskevských divadel

K 65. VÝROČÍ VŘSR A 60. VÝROČÍ SSSR

Vědomí, že v popředí zájmu publicistické hry zůstávají letité nedostatky a dlouhodobé problémy, které nemůže vyřešit jediné představení nebo výsledky několika divadelních sezón, vnáší do tohoto žánru jisté napětí. Na jedné straně autoři vyhrocují situace, nadsazují osamocenost hlavních postav a všemožně násobí energičnost Latuginů, Potapovů i Požlakovů, kteří se příliš neohlížejí, zda nacházejí podporu u spolupracovníků. Drsnost sdělovaných kritických výhrad, kategoričnost činů v rozporu s ustálenými normami a zastaralými předpisy nahrazuje mnohdy skutečnou dramatičnost, jež se nepromítá do psychologické motivace nesporně pozoruhodných záměrů. Na druhé straně jistá lakoničnost výrobní tematiky volá po vyvážení, proto se objevuje intimní svět milostného citu, hrdina většinou prahne po větším pochopení, než se mu dostává u vlastní ženy. Tajemnice oblastního stranického výboru nemůže přerušit milostný vztah s ženatým mužem bez ohledu na mnohé nepříjemnosti, jež zákonitě vznikají v jejím postavení, aby se změnily v argumenty těch, které postihuje její neúprosná kritika.

„Rozhněvaní mužové" publicistického dramatu stojí na straně společensky prospěšné pravdy a jejich odpor stíhá to, co přežívá ve výrobní sféře a narušuje lidské vztahy. V třicátých letech by se autor omezil na zvýraznění novátorských postupů a jejich pozitivních důsledků ve výrobní sféře, dnešek sleduje morální důsledky, nakolik neoprávněná odměna mravně deformuje a jak vyvolává nezájem o práci atd.

Existující opakování motivů a situací, jednoznačnost postav stvrzuje trvalou prioritu myšlenky, novost závažných postřehů, jejichž ztvárnění nemá vždy dramatickou podobu. Snad proto A. Gelman sáhl po principech situační komedie, frašky a burlesky, když se snažil vtisknout hře My, nížepodepsaní dramatičtější tvar a oprostit ji od nánosu neúměrné dokumentárnosti a didaktičnosti. Zmíněné nedostatky nemohou znevážit společenský význam proudu publicistických her potvrzený usnesením ÚV KSSS o problematice plánování i pozitivní charakteristika, která zazněla v jednání XXVI. sjezdu KSSS.

Základní otázkou zůstává, zda se publicistické hře podaří vybočit z uzavírajícího se kruhu a dospět k vyššímu vývojovému stadiu, jež může představovat sblížení s principy psychologického dramatu. Snad proto A. Gelman v poslední hře Samotni spolu radikálně omezil počet postav na dvě a pokusil se vzájemně spojit ryze publicistické téma se žánrem intimní psychologické hry. Manželská dvojice, obvyklé banální problémy soužití, z nichž vyrůstá společenské drama prvořadého významu bez ohledu na poněkud melodramatické motivy (syn postižený otcovou nedbalostí, zasažený proudem pod vedením vysokého napětí). Každopádně poslední Gelmanova hra dokládá, nakolik sílí vědomí nezbytnosti přeorientovat publicistickou dramatiku jiným směrem, aniž by byla oslabena její myšlenková odvaha a aktivita společenského záběru. Od vědomí k výsledku vede zákonitě dlouhá cesta hledání, významné je však poznání autora, který získal značnou autoritu a jehož hry uvedla většina sovětských scén, dočkaly se filmového a televizního zpracování.

Zevrubnější rozbor dosavadních výsledků by prokázal zjevnou uzavřenost tohoto žánru, kterou nelze překlenout tím, že bude stupňována míra adresnosti a kritičnosti, zvětšován počet postav, zhutňovány záporné charakteristiky postav, zrychlován spád poměrně volně spojovaných výjevů spoléhajících nadále na půvab objeveného pohledu, přednosti zatím málo rozpracované tematiky. Tím je motivována nutnost odklonu od vzniklých stereotypů v našem prostředí méně rozeznatelných, protože tento proud zatím míjel většinu našich scén. Mimoto se ukázalo v divadelní praxi, že takto koncipovaná hra s dokumentárními rysy vyžaduje herecké ztvárnění blízké stylu televizních inscenací, tzn. maximální hodnověrnost doprovozenou perfektní znalostí daného prostředí. „Pravdivost" takto koncipovaných postav má málo společného s „uměleckou pravdou", náročnější stylizací a neposkytuje dostatečný prostor pro obraznější výklad. Nejzajímavější herecké výkony v tomto žánru potvrzují názor G. A. Tovstonogova, že koncepce role vyžaduje myšlenkové souznění a dokonalé ztotožnění nemožné bez jisté lako-

ničnosti výrazu. Půvaby pouhé autostylizace a sebepřesnější nápodoby mohou přinášet dočasné úspěchy, nepatří jim však budoucnost a představují konzervativní stránky ve vývojových proměnách stylu soudobého sovětského divadelního umění. Zde se objevuje jeden ze závažných problémů, prohlubující se rozpor mezi směřováním soudobé divadelní režie a možnostmi, které pro ně vytváří dramatická tvorba.

Proto režisér Moskevského uměleckého akademického divadla O. N. Jefremov kouzlí a čaruje v nastudování Bokarevových Ocelářů. Zrychluje pozvolný postup dějové zápletky tím, že veškeré potřebné rekvizity rozmisťuje s pomocí zanniů, sluhů italské improvizované komedie, kteří rozvážejí na akumulátorových vozících sedadla, lavice, konferenční stolky a tribuny. Útočí na hlediště šerosvitem a záblesky elektrických pecí zahalených oparem dýmu, z něhož vystřelují namodralé plameny. Proto neustále střídá poetizované výrobní prostředí s intimními výjevy, naznačuje podmíněnost společenského a soukromého. Proto v nastudování Gelmanovy Zpětné vazby zaplňuje scénu pyramidálně uspořádanými kancelářemi v hierarchické závislosti podřízenosti a nadřízenosti, nejdůležitější výjevy vynáší na předscénu do těsné blízkosti obecenstva. Hledá se řešení obtížné situace, nabízí se možnost zabránit zbytečným ztrátám za předpokladu, že bude pozměněn způsob dosavadního plánování. Střetá se tvůrčí myšlení a vrcholná občanská odpovědnost s rutinérstvím, nezájmem a intrikánstvím. Stejné problémy a rozdílné představy o jejich řešení, společenský zájem a osobní přání. Pyramida mocenského uspořádání, scéna zaplněná kancelářemi pohlcuje nadšení a hýčká všechno vyzkoušené, co nepředstavuje jakékoliv riziko. Srší intrikami, bobtná pomluvami, nadouvá se vlastní důležitostí, aby rázem splaskla, když pozná odvážná stanoviska odporující podobným zvyklostem.

Tradiční hodnoty mchatovského herectví nacházejí zde částečně uplatnění, jak dokládá schopnost vytvářet koncentrované dramatické typy obdařené chlapskými rysy a zvýrazněnou odlišností vnějškové povahy. V textu se příliš nepřeje individuálnímu, stěží tu lze objevit přesnější podobu řeči zahrnující v sobě životní zkušenost, symptomy věku, profese i dosavadních zájmů. Publicističnost předlohy, která odevzdaně slouží ideovému záměru, vyžaduje analogické pojetí hereckých výkonů. Bohužel nezahrnuje obraznost a výraznou divadelnost v míře odpovídající možnostem představitelů jako A. A. Popova, I. M. Smoktunovského, J. A. Jevstignějeva, A. A. Kaljagina aj.

Teoreticky lze předpokládat, že by se herec měl zříkat půvabů autostylizace, kde se uplatňují jeho dlouholeté návyky, a dospívat k lakonickému projevu překypujícímu vnitřním napětím. Měl by zřejmě akcentovat uměleckou tvářnost hlubokého citového prožitku úměrnou myšlení i chování postavy, vyzvedávat momenty shodné s jeho občanským přesvědčením a motivované snahou „vnášet své slovo" do řešení aktuálních otázek ekonomického i společenského vývoje. Mnohé z podobných požadavků zůstávají v podobě „zbožných přání", protože divadelní scéna se v tomto žánru dostává do vleku závislosti na jiných druzích. Většina herců sahá k prostředkům, které jim zaručily ohromnou popularnost díky televizním inscenacím a filmům s analogickou tematikou. Spíše skládají postavu ze střípků minulých výsledků a konečný výkon nápadně připomíná to, co již bylo sledováno na obrazovce k uspokojení těch diváků, kteří přicházejí do hlediště, aby blíže poznali oblíbené představitele podobných rolí. Dokumentární stránky snesitelné v televizních inscenacích otupují výraznější divadelnost a nastolují kritérium maximální pravděpodobnosti, hodnověrnosti, s nímž se scénická praxe rozešla. Ke cti sovětských herců nutno dodat, že si podobné podmíněnosti uvědomují a mnozí z nich dospěli k rozhodnutí, že se nebudou nadále podílet na ničem mimo mateřskou scénu, co by ochuzovalo jejich umělecký vývoj a vzdalovalo je náročnějších požadavků.

Zdá se, že publicistická hra dospěla počátkem osmdesátých let do mezního stadia: neúprosná aktuálnost společensky závažné tematiky vyžaduje opakování dějové zápletky, motivů, situací a postav; žádá si zvýraznění konfliktů, jejichž řešení zůstává dlouhodobou záležitostí. Předmět kritického odporu nedoznává takových změn, protože nejde o věci snadné a rázem překonatelné; dokumentární principy však nemají dlouhého trvání, přežívají se a převaha putujících motivů a schémat neprospívá aktuálnosti problematiky. Přes zmíněné slabiny představuje publicistická hra důležitou etapu ve vývoji sovětské dramatiky, jež k nám z mnoha důvodů nepronikla v míře odpovídající zájmu, který kolem sebe soustředilo televizní uvedení filmového zpracování Gelmanovy Prémie. Prokazatelně souvisí s poctivým úsilím o změnu dosavadních představ o výrobě i lidských vztazích. Svými výsledky dokazuje oprávněnnost sepětí socialistického umění s každodenní realitou, neoddiskutovatelný fakt, že sovětské divadelnictví žije rytmem první země socialismu.

KAREL MARTÍNEK

k Schmidovým Třinácti vůním Jiří Hniličkа z Karlových Var, manželé Kvapilovi z Mnichova Hradiště, noví členové KAS manželé Losovi z Kraslic a B. Salátek z Chocerad a další. Počet vystavených kostýmních návrhů je značně vysoký (254), maket můžeme zhlédnout 32. Zaujme, že se opakují makety, invencí a zpracováním bohatě rozrůzněné k jedné hře — Vévodkyni valdštejnských vojsk. Prozrazují osobitost vidění amatérských tvůrců, lákají k přemýšlení, k představám scénických a režijních řešení... „To je úmyslné," komentuje M. Honsa (mj. i autor instalace). „Zadali jsme všem členům Klubu úkol, ať ukáží, jak se jim podaří rozlousknout nelehký oříšek. Druhou povinnou studií kromě Vévodkyně je řešení scény ke Klicperově Potopě. Jedna klasika, jedna současnost. Každý je silnější v něčem jiném. Možnost a příležitost má každý. Je to nápad pro příští Quadriennale... Uvidíme, co přinese," usmívá se M. Honsa, protože už předem ví, že se může na své svěřence plně spolehnout. Mimochodem: invence, nekonvenčnost a osobitost přístupu, svěžest vidění a neotřelost zpracování, to jsou vlastnosti, kterými v plné míře oplývají amatéři, to jsou klady, pro které jsou jejich práce vyhledávány odborníky a kolegy, oceňovány návštěvníky — diváky ochotnických představení. I tato výstava zmíněné kvality přesvědčivě prokazuje. Je dobré, že ji může vidět co největší počet zájemců: konečné číslo zní — 5272 registrovaných návštěvníků. Z Karlových Var putuje Česká amatérská scénografie do Chebu. Tam bude přeorganizována a rozšířena o povinné studie a nové práce (do počtu 400 kostýmních návrhů, 50 maket) tak, aby co nejlépe reprezentovala přínos naší amatérské scénografie po boku scénografie profesionální na mezinárodním Pražském quadriennale jevištního výtvarnictví 1983, v Roce českého divadla.

Jestliže jsme se nezmínili o vernisáži karlovarské výstavy (byla společensky na úrovni a početně navštívena: výstavu pořádaly Svaz českých divadelních ochotníků, Divadelní ústav a OKS Karlovy Vary pod záštitou ministerstva kultury ČSR a odboru kultury ONV Karlovy Vary), ocitujeme na závěr několik slov Miloše Honsy z úvodu ke katalogu. Jsou pohledem z jiné stránky a jsou pravdivá a od srdce: „Amatérská scénografie nemá vždycky na výrazové prostředky. Situace, ve kterých se ocitá při práci, jsou z mnoha příčin k neuvěření, možnosti naprosto omezené, a přesto zde spatřujeme něco, co nás pozastavuje, co nás udivuje a šokuje, co nás uspokojuje a naplňuje radostí z úspěchů. Co nás naplňuje radostí z radosti těch, kteří o nás vědí, kteří znají naše čarování a kteří kolem nás nechodí nevšímavě a přejí nám to naše: Zlomte vaz!"

JAROSLAV KABÍČEK

VZESTUP A PÁD AGENTA ŠIPOVA

POD TÍMTO NÁZVEM a s podtitulem „starodávná fraška“ uvedl DS Tyl v květnu premiéru scénické úpravy příběhu Bulata Okudžavy Šipovova dobrodružství v překladu Ludmily Duškové. Za režijní stůl si pozvali profesionálního herce Jiřího Hanáka, který je dramatizátorem díla. Hanák není v dramatizacích, scénářích i autorské tvorbě nováček, ale v režii debutoval. Výrazně mu pomáhala výtvarnice kostýmů Elišky Peroutková, a vzdor komornosti představení poměrně početný kolektiv herců.

Na premiéře se sešlo málo publika — že by pořadatelé vlastnímu experimentu nevěřili bez výhrad? Zato se sešly hned dvě poroty: krajská a národní. Obě svorně ocenily především dvě skutečnosti: že soubor neulpívá na jediném typu činoherního divadla a nebojí se vstoupit na nejistou půdu nevyšlapané experimentální koncepce; že se v experimentálním představení objevují i starší, zkušení a za amatérskou tvorbu vyznamenaní „bardi“ souboru. Poroty dodaly ovšem i leccos jiného, např. poznámku, že hra je víc než fraška, že je ji oprávněně možno označit za satiru.

Předloha představení pracuje dalo by se říci s lineárně a chronologicky se rozvíjejícím dějem. Nic jednoduššího a přehlednějšího, leč: náročnou na divákovo vnímání a jeho aktivní spolupráci tuto metodu činí volné prolínání reálna s nereálnem a nepřesná hranice mezi nimi.

Okudžava nerozlišuje přesně mezi skutečností, mezi tím, co si jeho dva hrdinové navzájem nebo sami sobě nalhávají a konečně mezi jejich touhami a sny. Rozvinul v této fantazijní grotesce jednoduchý příběh s historicky reálným základem: pro podezření z proticarské činnosti je na spisovatele hraběte L. N. Tolstého v r. 1862 nasazen agent, který má sledovat jeho činnost; bohužel, agent není na úrovni tak vysokého úkolu a místo, aby si vážil svého povýšení ze sledování kapsářů na sledování hraběte, vezme svou příležitost za záminku k vybírání peněz za falešné, smyšlené a vykonstruované zprávy; v tom mu pomáhá krysa ještě horší, než je sám. Celá břídilská akce praskne a skončí velkým skandálem carské policie.

Příběh nesený dvěma hrdiny bez protihráčů dramatizuje ženské trio, odlišené jak v úkolech, tak v obsazení. Sudička, Dušička a Bludička jsou zosobněním nejspíše Šipovovy subordinační poslušnosti, jeho věcných úvah a jeho fantazie, zejména milostné a chuťové. Všechny tři vedou před divákem společně i proti sobě navzájem zápas o duši a o činy Michaila Ivanoviče. Díky předloze i kázni představitelky je zatím nejjednotnější a ve výraznosti uměřený výkon Sudičky Soni Wretzelové. Po bok se jí staví jen zdánlivě méně výrazná Dušička ve výkonu Marie Markové, která je přesná jak ve svých akcích, tak i v nejdrobnějších reakcích. Divácky velmi vděčná, ale pro danou funkci zatím příliš volně rozehraná je Bludička Anny Müllerové. Všechny tři s neobyčejnou pohotovostí přebírají úkoly dalších figur od pokojské v újezdním hotýlku přes koně, zapřažené do saní, až po policejního náčelníka.

Foto Pavel Štoll

O celé akci, jak probíhá „nahoře“, se dozvídáme od kvarteta mužů, které tvoří pendant a současně protiklad ženskému triu. Jsou proti dámám výrazně nediferencovaní, téměř stále vystupují jen v černém společenském obleku s maskami na obličeji, nastupují z publika, jsou ve své anonymitě jedva viditelní: jejich text tvoří obsah korespondence na vysokých místech ve věci Šipov a případ hrabě Tolstoj.

Karel Řípa dal Šipovovi spontánně přirozenou upřímnost názoru i projevu, hraje naplno, s vervou organicky naplňuje jakýkoli okamžitý zvrat situace. Alexej Nejman sekunduje svému partnerovi velmi pohotově, oddaně a vychytrale: jeho Amadeus Giros je zatím silnější v jednotlivých situacích nežli v organické jednotě postavy a jejího průběžného směřování, ale je to postava velmi barvitá a neustále překvapující diváka.

Představení se hraje mezi diváky — na několika praktikáblech uprostřed podkovy hlediště: podlaha tohoto jeviště je jen o kousek výše nežli podlaha hlediště. Dekoraci tvoří jeden stůl, židle a několik beden.

Nový divadelní tvar v tvorbě Čelákovického Tyla navazuje na podobné pokusy v minulých letech a rozvíjí je po mém soudu slibně.

JIŘÍ HRAŠE

Zápisník

STOJÍ ZA VIDĚNÍ

Na počátku byly hezké lyrické písničky, potom nápad vkomponovat je do úpravy Šrámkova Hegenbeka a vznikla či spíše vzniká, roste inscenace Hagenbek, kterou s posluchači nejnižších ročníků DAMU zkouší a předvádí student 3. ročníku dramaturgie téže fakulty Martin Nezval.

Jevištní tvar, který v této prvotní poloze je vytvořen, můžeme bez rozpaků zařadit mezi tvary divadel agitačních (v divadlech hnutí nové avantgardy se hovoří o divadelním agitpropu). I zde jde o jednoduchou tezi, za níž (proti níž) je v průběhu představení agitováno. Jde o tezi protiválečnou, snad přibližně „válku války“, „lidé vzpamatujte se“ atp. Tomu je podřízena i textová úprava, která z celé rozsáhlé hry zachovává pouze koláž či melanž čtyř stránek, základní situaci člověka, který je válkou devastován, traumatizován a musí se léčit v blázinci. Zde je mu, podobně jako zúčastněnému divákovi, poskytována metoda šoků, která se nicméně míjí účinkem.

Metoda kolektivní kreativity, kterou skupina pracuje — režisér zadává situace, herci nabízejí řešení hereckými prostředky — interesuje všechny k pracovnímu zanícení, které je pro tento typ skupin charakteristický. Inscenační metaforika těží z naturalizujících prostředků, které ve zkratkách jsou více či méně působivé. Dominující metafora je mnohokrát opakována (propíchnutí balónku, který poleje herce rudou barvou — krví) ztrácí v monotónnosti na své účinnosti, protože nestojí ve výrazném kontrapunktu proti jiným prostředkům stejně expresívním. V závěru, v oslovení obecenstva, je tomu opět naopak.

Účinnost některých metafor je bezesporná (roztrhání ženy namalované na balicím papíře), ale metaforika je bohužel ne vždy svébytně divadelní, ale místy textově ilustrativní. Herecké práci leckdy chybí jednotící prvek, zejména některá místa psychologického herectví se příčí obrazivé expresívní zkratce. Šokování obecenstva skrze spílání, masky (ne vždy organicky řešené) je působivé a u nás dosud neobvyklé.

Jak bývá u těchto divadel zvykem, je po představení diskuse. Zde se odehrává spíše na bázi úvah o jevištních pro-

středcích, které pro svou neobvyklost jsou středem souhlasu či odporu. Mnohé znalce divadla nové avantgardy může zarazit častá citace slavných metafor či scénických prostředků (Brook, Wilson, Zadek ad.), ale protože nelze podezírat studenty z tak hluboké znalosti věci, je tato metaforika spíše obecně se nabízejícím prostředkem než dílem divadelního kompilátorství. vnř

Z INFORMÁTORU SČDO (ČERVEN 1982)

170 let českého ochotnického divadla v Rakovníku

Počátky ochotnického divadla v Rakovníku sahají do úvodu minulého století. První ochotnický spolek tu byl založen v r. 1810. Zpočátku však bylo hráno německy, jak to připouštěly rakouské úřady. Protože však, jak zaznamenává kronikář, tehdejší národně probudilé měšťanstvo by raději českou hru přijalo, navrhl tehdejší berní pan Jan Kubla, aby společnost divadelních ochotníků česká představení dávala. Návrh byl přijat a uspořádání českého představení bylo povoleno s tím, že jeho výtěžek bude sloužit na podporu chudých občanů. „Protože společnost" – jak uvádí kronikář – „tu žádného vhodného českého divadelního kusu po ruce neměla, přeložil pan Jan Kubla k cíli tomu činohru Augustina Kotzebue Husité u Naumburku, kteráž se pak v r. 1812 také za spoluúčinkování pp. úředníků a měšťanů s velkým úspěchem dávala. Tato první česká hra byla obecenstvem nadšeně přijata a divadlo bylo četně navštíveno."

Takový byl začátek českého ochotnického divadla v Rakovníku. Odtud můžeme v historických záznamech sledovat další jeho pohnuté osudy a rozvoj až do dnešních dnů, kdy rakovnický Tyl je jedním z vyspělých souboru Středočeského kraje, který ve své činnosti dociloval a dociluje významných úspěchů nejen na domácí půdě, ale i na nejrůznějších přehlídkách a soutěžích až po Jiráskův Hronov. Této nejvyšší přehlídky se zúčastnil již pětkrát a dvakrát na ní zvítězil. Vedle své vlastní divadelní činnosti pomáhá již po řadu let i při přípravě a organizaci krajských přehlídek vyspělých souborů Středočeského kraje a krajských přehlídek souborů hrajících pro děti.

V posledních letech se soubor značně omladil a je složen téměř výhradně z mladých a nadšených vyznavačů ochotnického divadla.

VZTAHY ORIENTU A EVROPY mají i v divadelní sféře dávné kořeny. Zásluhou tažení Alexandra Makedonského do Indie byly zprostředkovány vlivy řeckého divadla na divadlo orientální. Japonské tance bugaku provází orchestr ve složení orchestru Alexandra Makedonského. Indická teorie dramatu vychází z podobných psychicky očistných východisek jako Aristotelova. Ani staroindický herec nesměl předvádět zabití na scéně a u Indů byl dokonce vyloučen vůbec tragický konec hry. Hudební tóniny byly užívány v Indii i Řecku s ohledem na své emociální působení. Opona v indickém divadle nesla název „řecká" (to nás nesmí mást, protože řecké divadlo neužívalo sice opony, jež by kryla přípravu herců, ale např. černého závěsu ke znázornění noci ano). Hledištěm staroindického divadla byl amfiteátr.

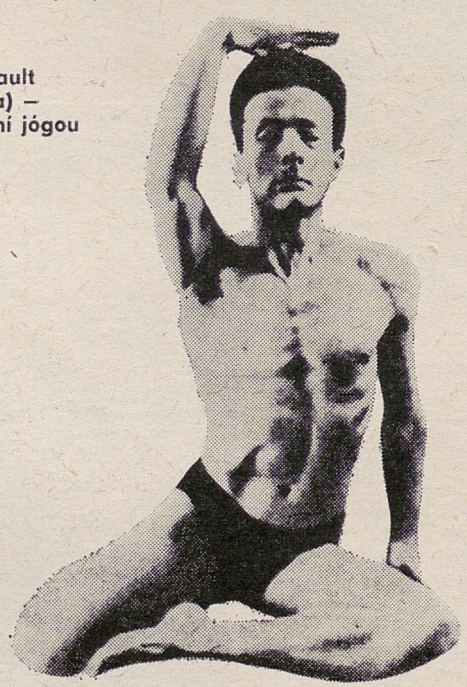
V klasickém čínském divadle se dochovaly kothurny v původní řecké podobě, tj. jako několikanásobná podešev, zvyšující s vycpávkami pod kostýmem postavu herce. Také zde hráli ženské role muži. Dřevěné kothurny a vycpávky užívá dodnes japonské kabuki, kde lze zvlášť dobře vidět, jak spoluurčují stylizaci jevištního pohybu. Ale i starší japonské nó má vztah k řeckému: celou hru hrají přece za pomoci střídání kostýmů a masek dva až tři herci. Masku doplňuje paruka. Vystupuje zde chór, který má jako v řeckém divadle za úkol mj. nahradit popisem vnitřních stavů a hudební stylizací řeči chybějící mimiku. Tragické či lyrické hry nó střídá fraška kjógén, jako v Řecku satyrská hra, a divadelní produkce trvá v tomto střídání někdy celý den jako v Řecku, kde však se hrály trilogie.

Ve středověku orientální legendy a pohádky ovlivnily rytířskou epiku a její divadelní realizaci. Jediný interpret střídal vyprávění s dialogy a písněmi při loutně. Také v indickém divadle existoval podobný žánr, zvaný bhána, jehož eroticky laděné texty se dochovaly. V Orientu bychom našli i obdobu mystérií, moralit a miráklů.

Alžbětínské divadlo svým předpokládaným divadelním prostorem (přední a zadní jeviště oddělené oponami a horní jeviště nad scénou zadní) odpovídá podle některých badatelů staroindickému divadlu, popsanému v Natjášástře (královna Alžběta měla s Indií diplomatické styky, jež po vzrůstu obchodu vedly ke koloniálnímu ovládnutí Indie Anglií v 18. století).

V 17. století pronikli do Indie, Číny a Japonska jezuité, kteří ve svých většinou latinských dílech prostředkovali i styky vědecké a kulturní, a to oběma směry. Francouzští králové měli od té doby ve Fontainebleau dosud trvající muzeum orientálií. Molière v Měšťáku šlechticem užil pro „turecké" scény některých autentických zvyků, rekvizit, kostýmů a slangových výrazů a Lully k tomu zkomponoval břeskný turecký pochod. Je otázkou, zda nádherné kostýmy feudálního divadla či extatičnost a pózy divadla řádových škol nejsou ve vztahu ke kostýmům a „mie" v kabuki dobově podmíněné či výtvarně zprostředkované. Režiséři Pujman a Ejzenštejn si všimli významu Duchovních cvičení Ignáce z Loyoly pro hereckou průpravu jezuitských divadelníků (orientální obdobou takto cvičené fantazie je jóga nidra).

V 18. století vzniká ve Francii s počátky výroby hedvábí a porcelánu větší zájem o Čínu. Roku 1735 byla přeložena a sehrána hra Sirotek z rodu Čao (pod názvem



Jean Louis Barrault jako smrt (etuda) – zřetelné ovlivnění jógou

Prvky a postupy orientálního divadla

ORIENT A EVROPA I

Čínský sirotek) a orientální námět uplatnil orientální kostýmní inspirace též ve Voltairově Džingischánu či Mohamedovi. Záliba v čínském prostředí pronikla i do příhod harlekýna v commedii dell'arte (třeba třípatrový klobouk na způsob pagody).

V 18. století se podle indického podání dostaly evropské krinolíny do divadla kathakali. Jezuitské zprostředkování v oblasti fyziky a matematiky ovlivnilo i loutkářství či automaty jako druh mechanického divadla. Snad bylo i katalyzátorem ke vzniku otáčivého jeviště v kabuki už kolem roku 1758. Roku 1789 byla do němčiny přeložena staroindická hra Šakuntala. Goethe podle jejího prologu vytvořil svůj Prolog na divadle ve Faustovi. Šakuntala zapůsobila na zájem romantiků o Orient. Množí se překlady a úpravy, např. Vazantaséna v úpravě Gérarda de Nerval (1850), opera Šakuntala (libreto Théophile Gautier), Gautierova dcera Judith napsala sérii pseudojaponských her atd. U nás první překlady staroindických her ovlivnily Julia Zeyera v Radúzovi a Mahuleně (motiv z Kalidásovy Urvaší).

Zájem o Japonsko zprostředkovalo na konci 19. století výtvarné umění, zvláště dřevořezy, jež ovlivnily secesi, a první zájezdy orientálních herců do Evropy a Ameriky. V letech 1896 až 1902 jezdila např. po USA i Evropě skupina herců nového kabuki, jejíž hvězdou byla Sada Jakko. Tato herečka byla vynikající zvláště ve scénách umírání. Proto do svého repertoáru vedle samurajských her s nezbytným harakiri zařadila i úryvky z Dámy s kaméliemi či Othella. Existuje český popis a rozbor jejího herectví z roku 1902, kdy Sada Jakko hostovala v Praze a Brně (Václav Tille: Divadelní vzpomínky). Přestože činoherní verze Madame Butterfly vznikla údajně před americkým zájezdem Sady Jakko, není vyloučen vliv této herečky na Pucciniho operu a interpretaci jejího tragického závěru (premiéra 1904).

Impulsů Orientu užil v herectví a scénografii též Max Reinhardt, a to jak čínských (Turandot, Klabund: Křídový kruh), tak i japonských (Sumurun, Vesnická škola) či indických (Šakuntala, Schmidtbon: Ztracený syn, Strinberg: Hra snů). Reinhardt jako jeden z prvních evropských režisérů začal užívat točny nejen ke střídání kulis, ale k různé dramatické funkci, jako je tomu v kabuki. Reinhardtův asistent režisér František Zavřel, který zapůsobil tak významně na moderní české divadlo, k nám přenesl roku 1914 svou režii Sullivanovy operety Mikado, pro niž Vinohradské divadlo získalo z Mnichova původní kostýmy, rekvizity a zbraně. (I Stanislavskij jako amatér hrál a režíroval v Mikadu a měl pravou japonskou výpravu, zakoupenou od japonských cirkusových artistů a dodnes zčásti dochovanou v jeho muzeu v Moskvě.) Zavřel užil při Mikadu mostu mezi jevištěm a hledištěm, loutkovitých krůčků ženy v kimonu, usedání na zem, podřepného postoje (obr. 2) ap. Výprava byla půjčena ještě roku 1917 do Plzně k inscenaci upravené čínské hry Žlutý rukáv. Zde došlo k vážnému poranění Františka Kováříka ostrým samurajským mečem. Při soudním jednání povolaný znalec, největší český herec té doby Vojan nedal vinu hercům, ale divadelní správě: ostrá zbraň na jeviště nepatří. (Přitom sám Vojan byl vynikajícím šermířem.) Kovářík stejně jako jiní (viz paměti Jaroslava Průchy či Eduarda Kohouta) se setkal s vynikající herečkou nového kabuki Hanako (1914, Praha a Plzeň), kterou obdivoval i Reinhardt, Stanislavskij či Mejerchold. Kovářík pak na hereckém večírku úspěšně imitoval její slavnou mimickou scénu několikeréhо počítání talířů, po němž její postava, služka, odhalí krádež a spáchá harakiri.

Leoš Janáček zachytil v notách recitaci Rabíndranáta Thákura za jedné z jeho československých návštěv. Z Thákurových her u nás zapůsobil Král temné komnaty, s nímž u nás v roce 1921–22 vystoupila herečka MCHAT Germanovová, a Poštovní úřad, jehož hlavní roli, nemocného chlapce Amala, hrávaly herečky (Vrchlická, Matysová, Otáhalová). Roku 1930 v Praze pobyl kabuki soubor Tokudžira Cucuiho (viz Vodák: Cestou) a 1936 slavný indický tanečník Udaj Šankar se souborem. (Šankar udivil vinohradské herce při nechtěně nočním představení svou přísnou životosprávou, jejíž podstatou byla rostlinná strava a mléko.)

Chaplin si ve svém životopise všiml kontrastu mezi naturalismem a stylizací v kabuki. Nepřekvapí proto, že japonské divadlo inspirovalo roku 1912 naturalistu Antoina i otce francouzské avantgardy Copeaua a jeho žáky (viz doslov D. Kalvodové k Větru v piniích). Dullin, Decroux a Barrault se zajímali o divadlo nó, protože omezení mimiky maskou vedlo k hledání výrazových možností těla. Barrault uplatnil v etudách i jógu (obr. 1). S Artaudem studovali orientální nauky o dechu či extázi a jejím přenosu na diváka a jeho aktivní zapojení (tance z Bali). Orient ovlivnil dramatiku Cocteaua, Claudela a Yeatse (viz doslov k Větru v piniích). Brecht se inspiroval z nó ve hrách Ten, který říká ano a Ten, který říká ne. Čínské divadlo ovlivnilo jeho Kavkazský křídový kruh, Dobrého člověka ze Sečchuanu, užívání vypravěče a teorii o zcizovacím efektu, který brání herci a divákovi v přílišném podléhání divadelní iluzi. Brecht obdivoval čínského herce Mej Lan Fanga, jenž ve 20. letech hostoval též v SSSR. I naši avantgardu ovlivnil Orient. Frejku v režii Asagao (1929), Honzla a E. F. Buriana v divadelní teorii (Pohyb divadelního znaku, O nové divadlo 1930 až 1940; programy D 34–41; Pokorný: Složky divadelního výrazu; nahrávka Zpěvů Staré Číny s Marií Burešovou – monolog Světské touhy mladé jeptišky).

JAROMÍR KAZDA

V článku zmíněný „podřepný postoj" v Zavřelově režii operety Mikado (Divadlo na Vinohradech r. 1914)

RECITÁTOŘI, ČETLI JSTE?

Slunce v jantaru / Deset litevských básníků

Nakladatelství Československý spisovatel vydává už desetiletí záslužnou edici básnických výborů z poezie národů socialistického společenství. V letošním roce dvou velkých výročí, zvláště pak šedesátiletí vzniku Sovětského svazu, nebude na škodu vyjmenovat všechny dosud vyšlé svazky, neboť dva z nich představují básníky ruské a čtyři básníky svazových republik — tedy bohatý pramen pro ty recitátory, kteří hledají co nejširší výběr pro svá příležitostná pásma. Zahajovací svazek řady Zásoba světla (1973) uvedl první desítku ruských sovětských autorů, následovalo deset současných básníků NDR v knize Jitro přichází (1973). Polskou poezii přinesl svazek Čistý zpěv (1974), poezii bulharskou Jižní vítr (1974). Deset slovenských básníků tvořilo svazek Mladý den (1975). Poezii svazových republik byly věnovány svazky následující — Tvar větru (1975) představil deset ukrajinských básníků, Noc tisící druhá (1976) deset arménských současných tvůrců a Zvony v jezerech (1977) desítku estonských básníků. Další desítku současných ruských básníků přinesla Štafeta času (1978), poezii mongolské byl věnován Čaj ve stepi (1979).

Antologií nejnovější, vydanou na počátku letošního léta, je Slunce v jantaru. Po knihách Kontrapunkt (Odeon 1975) z básnického a esejistického díla E. Mieželaitise a Litevská sonáta (Odeon 1978) s komponovaným výborem z díla národní umělkyně Salomeji Nérisové poskytuje Slunce v jantaru další možnost seznámit se se současnou litevskou poezií, tentokrát s více jmény najednou. Klasicky vytříbenou formu a závažná témata (láska k vlasti, víra v dobro člověka, touha po míru a plném životě) nalézáme v básních Vincase Mykolaitise—Putinase a Antanase Miškinise. Eduardas Mieželaitis přesvědčí několika silnými čísly reflexívní lyriky (První sníh, Ocelorytina, Bílé vlasy), Justinas Marcinkevičius, v současné chvíli snad nejpopulárnější osobnost v litevské literatuře (kromě lyriky píše básnická dramata a eseje) zase niterně upřímnými a pravdivými tóny lyriky intimní (Návrat ptáků, Sluněčko na mém stole). Osobitými zralými tvůrci jsou Marcinkevičiusovi současníci, zhruba padesátníci — strohý a konkrétní Algimantas Baltakis (Na prahu, Podzemní řeky) a „básník myšlenky" Alfonsas Maldonis (Hudba, Rostou stromy). Přimyká se k nim citově subtilní Janina Degutytéová (Ztěžka se dýchá, V lednu, Nesu ti báseň). Ryze současný výraz, poučený na výbojích domácí i světové poezie nacházíme v tvorbě tří „nejmladších" (všichni narozeni ve druhé polovině 30. let) zastoupených v antologii: Marcelius Martinaitis je lakonicky racionální i něžný (Prosba k milované, Pláč hlupáčka Andulky), Judita Vaičiúnaitéová kultivovaná a nápaditá (Čtyři podobizny), Vladas Šimkus ironický a sebeironický, našemu vnímání blízký hovorovými intonacemi (Návštěvní den nemocných, Svatá prostota).

Editorem svazku, autorem vyčerpávající informativní předmluvy a také překladatelem poloviny básníků je znalec baltských literatur prof. Radegast Parolek, v kolektivu dalších překladatelů nalézáme básníky M. Černíka, J. Žáčka a K. Sýse. Československý spisovatel, Praha 1982. Náklad 2 000 výt., stran 176, váz. 16 Kčs.

jak

HLAS ČTENÁŘE

POHLED NA SOUTĚŽE Z JINÉ STRANY

Nejdříve bych asi měl říci, že v divadelním souboru J. K. Tyla při ZV ROH Mostní obvod ČSD v Brodku u Přerova se podílím na jeho úspěších i neúspěších jako režisér, herec, maskér, výtvarník a kdo ví co ještě bezmála 30 let. Co takový vesnický režisér kromě této profese musí ještě zvládnout, nemusím zvlášť zdůrazňovat, mnozí to dobře znají. A protože dělám ochotnické divadlo téměř celý život (ne tedy jenom těch 30 let", kladu si často a jistě ne sám otázku, proč je tak málo nebo proč ubývá divadelních souborů či proč se nově netvoří. Podle mého názoru je to asi tím, že není vedoucích, není amatérských režisérů, těch nadšenců (hlavně na vesnici), kteří by hořeli a zapalovali kolem sebe své okolí krásným zaujetím pro ochotnické divadlo.

Náš soubor J. K. Tyla se každoročně zúčastňuje okresních a krajských soutěží a různých přehlídek (v roce 1978 Tábor — Hronov) a nedá se říci, že vždy s neúspěchem. A najednou člověk uslyší na závěrečném hodnocení Krajské soutěže vesnických a zemědělských souborů ve Veřovicích výrok: Bez profesionálních umělců se amatérské divadlo nedá dělat. Ano, nedá: pro ty soubory, které sledují jen ty nejvyšší cíle. Zamrazilo mě při tomto prohlášení. A tu se vkrádá otázka. Jestli to ochotnické divadlo, které dělám celý život, vychoval jsem pro tuto práci několik generací (promiňte mi tuto sebechválu), mám ještě vůbec dále dělat? Nechtěl bych, aby mě někdo podezříval ze zaujatosti proti profesionálním umělcům. Ba právě naopak, mám k nim vřelý vztah, stýkám se s nimi apod. Ale pomoc od těchto umělců si představuji docela jinak. Ale to by chtělo delší článek na toto téma. Jsem naprosto přesvědčen, že taková spolupráce musí přinášet ovoce, je určitě i prospěšná, hlavně v těch souborech, kde pracuje profesionální režisér od samého začátku inscenace. A takových souborů je dost. Ale jak k tomu přijdou ty soubory, které tuto pomoc nemají nebo si ji z jakýchkoliv důvodů nemohou dovolit? Na nějaké soutěži se potom setkají, mohu říci s poloprofesionálními soubory, a tam v mnoha případech soubor bez pomoci nemá šanci. A tak se obyčejně jen zúčastňují soutěže a doplňují počet na přehlídkách. Protože „nahoru" jezdí jen soubor „s pomocí".

Možná, že je to jen můj názor, ač se mně tomu nechce věřit. Ale chtěl bych, aby se ti, co vyhlašují soutěže a řídí naše amatérské divadlo zamysleli nad tímto problémem a položili si podle mého názoru závažnou otázku. Vyhlašovat takové soutěže, kde by bylo možno měřit stejným metrem. Jinak se asi amatérské divadlo nedá opravdu dělat. A to by bylo nejen hodně smutné, ale i velká škoda.

Vladimír Čapka,
Brodek u Přerova

P. S.

Občas dostaneme do redakce podobný dopis. Je nesen upřímnou snahou pomoci amatérskému divadlu, nechceme proto podobný hlas zamlčovat a dáváme mu místo na stránkách. Ale současně se nemůžeme nezeptat, jak je možné — dnes, kdy se tolik složek stará o rozvoj zájmově umělecké činnosti, OKS, KKS, ÚKVČ, SČDO a SČDU — že se najdou aktivní ochotníci i soubory, které v této věci tak mnoho tápou? Problém přece není v profesionální pomoci a v tom, kdo si ji může či nemůže dovolit, tak jako zmíněné „jezdit nahoru" se opírá především o umělecký výsledek snažení souboru bez ohledu na to, kdo k němu jak přispěl a byl-li to čistý amatér či divadelník z profese... Také Amatérská scéna se mnohokrát podobnými problémy i pseudoproblémy a nejasnostmi zabývala, a zdá se, že ještě bude mnohokrát zabývat. Proměny amatérského divadelnictví v sousedství působení jiných masových prostředků a proměn divadla samého jsou naší společnou starostí. Chcete se vyjádřit i vy?

Redakce

Základní pojmy divadla

FUNKČNÍ OBLAST UMĚNÍ

JAROSLAV VOLEK
PETR PAVLOVSKÝ

Funkční oblast je zatím ještě málo reflektovaným, ale zřejmě velmi důležitým taxonem (TAXONOMIE UMĚNÍ) **páté** taxonomické řady, jež se v budoucnu od tohoto taxonu odvine, až bude lépe prozkoumána jeho vnitřní struktura (jak se sám zase člení na funkční podoblasti i možnosti vyšších syntéz a seskupení jednotlivých funkčních oblastí). Taxon funkční oblast je – na rozdíl od taxonů prvních dvou řad, které jsou vysloveně genetické povahy, a taxonů řady třetí a čtvrté, kde v podstatě záleží na ustrojení, vzhledu atd. díla samého – zakotven ve sféře **působení** díla (odtud i jméno). Sdružuje taková díla, která jsou svým vznikem (záměrem a motivací záměru, dále též určitou tradicí, zvyklostí, příp. i jinými podmínkami) výrazně vázána na určité **prostředí** (kanál) recepce, tím tedy i na určitý **typ konzumenta** a dokonce i na jeho specifický vstřícný postoj, jenž je v souladu s tímto prostředím a jež tedy pak plní určitou specifickou uměleckou funkci, nejčastěji ve spojení s jinými, mimouměleckými funkcemi, které dané prostředí a konzumentský postoj předem či rámcově určují (spoluurčují). Tato řada by tedy mohla být zkratkově nazvána „sociologickou".

Nejdále pokročilo zkoumání tohoto taxonu **v hudbě**, kde byly vytypovány tyto funkční oblasti: hudba v tzv. primární existenci **folklóru**, bezprostředně spjatá s životními úkony a neznamenající výstup do jiného specificky na umění vázaného postoje; hudba **domácí** a **instruktivní**; hudba **koncertní** (koncertního pódia), hudba **chrámová** (resp. sakrálních prostředí vůbec), hudba **v divadle**; hudba **ve filmu** a v televizi; hudba **reprodukovaná** rozhlasem, na deskách atd.; hudba v prostředcích společenské **zábavy** (taneční kavárny, bary, plesy); hudba jako **doprovod** k jinému než tanečnímu pohybu (pochod, pracovní písně, lovecké a vojenské signály) a konečně hudba ve všech **ostatních** méně častých, leč možných funkčních polohách.

Vazba díla na funkční oblast není absolutní, dokonce je známkou určité vyšší hodnoty kreace, když dokáže překonat bariéru prvotní funkční determinace a uplatnit se i jinde: operní árie, requiem, etuda, jazzová skladba na koncertním pódiu. Z druhé strany zase platí, že ačkoliv ráz funkční oblasti provádí na množině všech možných dějepisných a zeměpisných taxonů, dále i druhů, žánrů a estetických principů (stylů, směrů) přirozenou selekci (preferuje nějaké skupiny či vlastnosti děl a odmítá jiné), není s žádnou skupinou spojen natolik, aby ztratil svoji taxonomickou svébytnost: většinou tedy lze v určité funkční oblasti nalézt rozmanité žánry, styly, díla různých dob a kultur.

Významný je **vztah** funkční oblasti **k taxonu druh** (a poddruh). Některé funkční oblasti dost dobře nemohou překročit rámec druhu (např. biograf: použije-li se kinosál výjimečně k provozování třeba estrády nebo hudby, neznamená to ještě, že by se skutečně stal pravou funkční oblastí těchto projevů); jiné však naopak tendují k tomu, aby se v nich uplatnilo co nejvíce druhů nebo aspoň druhy, jež používají více různorodých materiálů (ty pak zakládají ve struktuře globálního artefaktu tzv. složky, viz např. DIVADLO). Tak např. zejména prostředí chrámu v Evropě – a nejvíce v době barokní – spojovalo účinky architektury, výtvarného umění, hudby, částečně i poezie a divadla (liturgické obřady); stejně je mnohotvárná funkční oblast primární existence autentického folklóru nebo prostředí zámecké, do něhož uměnímilovná šlechta soustřeďovala vedle výtvarných hodnot i hudební, divadelní, taneční. Ani vkusně zařízený interiér moderního bytu jako funkční oblast sui generis nemusí být omezen pouze na jediný druh konzumu umění: závěsný obraz, je-li intenzívně vnímán, může doplnit poslech rozhlasu, desky, magnetofonu; současně je toto prostředí i „domovem" konzumace televizních programů.

Druhy umění však nevstupují do funkční oblasti jenom jako eventuálně její náplň, je to někdy právě funkční oblast, která vlastně způsobuje, že se některé druhy umění, jež se prokazatelně od sebe liší jak faktorem materiálu, tak i elementární technologií, spojují. To jest chápeme je **jako jeden „druh"** právě díky garanci specifické a výrazně svébytné funkční oblasti – patrně případ pojmu DIVADLO (viz též TAXONOMIE DIVADLA) či tzv. Hörkunst – rozhlasové pořady za dominace mluveného slova, příp. i jiné jeho technicky zprostředkované prezentace (fonografie). Nebo funkční oblast alespoň umožňuje samostatně chápané druhy sdružovat v superdruhy, jak je tomu nejspíše u pojmu výtvarné umění. Jindy zase funkční oblast pomáhá odlišit to, co k sobě „materiálově" patří – recitaci básně na pódiu v bezprostřední přítomnosti posluchače a recitaci v rozhlase, „normální" a tzv. televizní film, částečně i monumentální sochařství a architekturu a tak podobně.

jv

Dělnické divadlo Brno – L. N. Tolstoj, M. Rozovskij: Příběh koně. Foto Pavel Štoll

NAŠE RECENZE

Augusto Boal: DIVADLO UTISKOVANÝCH (Edition Suhrkamp 1979, překlad dr. Jan Hendl)

A. Boal, brazilský dramatik, režisér, zakladatel a vedoucí divadla Arena Sao Paulo, inscenoval své hry v různých zemích — Mexiku, Argentině, USA a dalších. Mimo jiné i v Evropě. Ve svých hrách staví do popředí sociální otázky, zabývá se třídními rozpory, navrhuje řešení v modelových situacích v rodinné problematice apod.

Ve své knize Divadlo utiskovaných na konkrétních příbězích informuje o postupech pro našeho diváka zcela netradičních a nových. Začíná novinovým divadlem, kde se pokouší od jednoduchého čtení přes doplňující čtení, vazbové čtení, pantomimické čtení, improvizované čtení a čtení v kontextu odhalit tzv. objektivitu novinové publicistiky. Ve všech typech svého divadla sleduje tyto cíle: udělat z diváka protagonistu dramatického jednání, z objektu subjekt, z oběti jednajícího, z konzumenta producenta. Snaží se divákovi pomoci připravit reálné jednání, kde jde o to docílit opačného působení k aristotelovské katarzi, aktivizovat diváka jinými, netradičními způsoby. Pro Boala neexistuje žádné jeviště — jevištní obraz není odrazem reality, je sám realitou. Divák neviditelného divadla vlastně neví, že je divákem a není tedy v zajetí konvenčního rituálu, na který běžně přistupuje řadový divák. Poprvé divák reaguje rovnoprávně s hercem. Podstatné je, že na rozdíl od jiných aktivizačních metod divadla, kdy je divák často atakován fyzicky, vychází Boal částečně z Brechta (to znamená, že nutí diváky myslet za jednající postavu), ale navíc se snaží převádět myšlení diváka v konkrétní akci. Boal říká, že Brecht pomohl jeho divadlu tím, že vnesl řád do jejich myšlení. Považoval společnost za schopnou změny, pomohl Boalovi především jako teoretik. Od cirkusu se potom naučili hraní i přístupu k divákům. Boal vlastně jako první pochopil v Brazílii Brechta. Říká, že zcizovací efekt v mnoha brazilských představeních pozůstával v odcizení diváků. Diváci se tak odcizili, že přestali chodit do divadla a Brechtovy hry byly považovány za chladné a nudné. Pro Boala byl Brecht pravým opakem. Ocenil v jeho hrách hravost, komičnost a zábavnost v dobrém smyslu slova, zkrátka příbuznost Boalovu cirkusu, přemítání a hravost vedle sebe. Obsahové problémy si vybíral z denní skutečnosti.

Zajímavý je Boalův vztah k tradičnímu divadlu. Chápe jeho omezené možnosti, ale v podstatě jej nezavrhuje. Kupříkladu Brechtův divák pro Boala zůstává pasívní. Myslí, ale nejedná. Boal od diváka chce, aby jednal — sice v modelových situacích, které jsou mu v neviditelném divadle předkládány, ale i zde hraje podstatnou roli bezprostřední reakce — teď a tady, takže nejde o statické situace, ale množství variant.

Nesporně podnětný je Boalův názor na herce. Odmítá super-loutku v rukách režiséra, ale přiznává mu právo samostatně myslet a jednat, mít nápady a realizovat se nejenom v „klišé role" v rámci textové předlohy, ale umožňuje mu improvizovat. To vyplývá ze samotné podstaty jeho divadla — spontánně, okamžitě a inteligentně reagovat na situační návrhy přihlížejících, umět nenápadně vstoupit a vystoupit ze hry, ale zároveň umět dobře hrát. Herec tedy vlastně působí jako spojovací článek mezi publikem a těmi, kteří již vstoupili do hry.

Augusto Boal stanovil následující pravidla, cesty a cíle neviditelného divadla. Především chce toto divadlo „zviditelnit" útlak. Herci se nikdy nesmí dát vyprovokovat k násilnostem, nesmí žádným způsobem diváka fyzicky atakovat. Scéna by měla být natolik divadelně profesionální, aby byla realizována i bez spoluúčasti diváků. Herci musí nastudovat pevné texty, ale musí brát především ohled na bezprostřední a předpokládané reakce diváků. To znamená, že je nutné spolupůsobení většího počtu herců, jejichž úkolem je mj. „rozehřát" diváky. Boal ve své knize ilustruje bohatě teorii konkrétními příklady z divadla, takže čtenář získává velice plastický obraz o postupech a cílech neviditelného divadla. Domnívám se, že tato kniha by mohla obohatit právě onou názorností výkladu nejeden amatérský soubor o některé inspirativní postupy. Samozřejmě nelze se za každou cenu snažit o stejnou aplikaci, ale v každém případě je kniha Augusta Boala podnětným čtením.

Bližší rozbor Boalovy divadelní práce vyjde jako brožura v metodickém oddělení KDP ještě v tomto roce. Kromě toho Peter Scherhaufer informuje čtenáře Javiska (čísla 4 a 5 1982) o postupech Augusta Boala, s nimiž se setkal na své cestě po Evropě s Divadlem na provázku. Další zmínka viz AS 10/1982 v článku Z. Joskové Stručná zpráva o jednom kongresu.

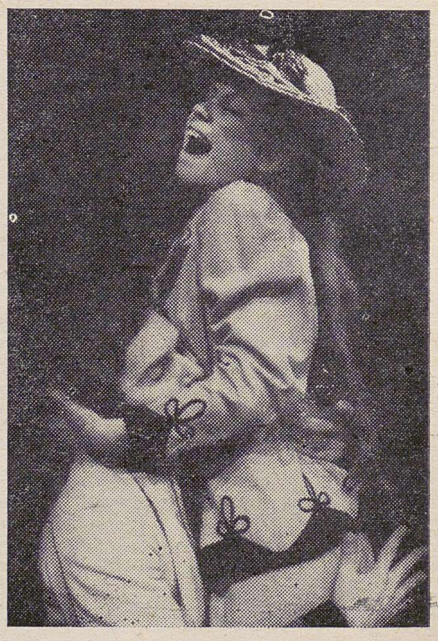
VĚRA KMOCHOVÁ

DĚLNICKÉ DIVADLO při OKVS Brno V — Královo Pole, druhá nejstarší scéna moravské metropole a přední amatérský soubor Jihomoravského kraje, si letos připomíná sedmdesát pět let trvání.

Divadlo se ustavilo v ovzduší národnostního, sociálního a politického útisku českého proletariátu v někdejší rakousko-uherské monarchii a v tehdy poněmčelém Brně zvlášť. Pod názvem Jednota divadelních ochotníků v Králově Poli je uvedla v život skupina nadšenců z tohoto brněnského průmyslového předměstí koncem roku 1906. Herci Jednoty vycházeli z dělnických řad a proletariát také vždy tvořil převážnou část publika. Bez jeho podpory nedokázalo by divadlo překlenout období občasné perzekuce ani obě světové války. V r. 1907 se Jednota sloučila s dramatickým odborem TJ Lassalle a v sále Semilassa, pronajímaném od r. 1909, vyrůstaly pak s větším počtem odehraných představení nové herecké a režisérské kádry.

První světová válka a s ní zabavení budovy Semilassa přerušila aktivitu Královopolských jen nakrátko: v poválečném období revolučního kvasu, když byla po založení KSČ ustavena Federovaná dělnická tělocvičná jednota, stala se tamní ochotnická družina jejím dramatickým odborem. Na podzim r. 1927 zahájilo divadlo sezónu na nově vybudovaném jevišti. V době nástupu německého fašismu nasazuje soubor nejen

Dělnické divadlo při OKVS Brno V
L. N. Tolstoj, M. Rozovskij: Příběh koně.
Foto Josef Kratochvíl



Od bojových tradic k divadlu dneška

varovné inscenace české klasiky, ale pohotově inscenuje také hry Osvobozeného divadla. V tíživé politické situaci dochází ke sloučení s divadlem Bratrství.

Po osvobození vstoupilo Dělnické divadlo do své etapy nejplodnější. Již v říjnu 1945 uvedlo sovětskou revoluční látku — dramatizaci Železného potoka A. Serafimoviče. V dalších letech dramaturgické orientace směrem k socialistické současnosti, zejména pak po Únoru, stávají se hry ruských a sovětských dramatiků samozřejmou součástí kmenového repertoáru. Dostatečná pozornost se věnuje také klasice domácí i cizí. Dramaturgie nezapomíná ani na soudobé autory české a zahraniční. Každoročně se uvádí zhruba ve třiceti reprízách průměrně pět titulů.

V roce 1951 vřazuje se Dělnické divadlo do rámce závodního klubu Královopolských strojíren, které vytvořily pro jeho zdárnou práci dobré podmínky. A přicházejí zasloužené úspěchy: několikanásobné vítězství v krajské soutěži LUT a hned v roce 1951 první poválečná účast na Jiráskově Hronově (v padesátých letech se sem soubor probojoval ještě třikrát). Na pozvání našich krajanů hrálo divadlo r. 1956 ve Vídni a r. 1981 u příležitosti oslav 1300 let bulharského státu v Blagojevgradu. Povzbuzením do práce bylo r. 1960 udělení Ceny Osvobození města Brna.

Roku 1974 našel soubor nového zřizovatele v OKVS Brno V. Zároveň navázal spolupráci se zkušeným profesionálním režisérem Divadla bratří Mrštíků Pavlem Rímským a s výtvarníkem téže scény Antonínem Vorlem, která brzy přinesla své plody. Rímský zde k 30. výročí SNP připravil drama Ivana Bukovčana Sníh nad limbou; s touto inscenací získali Královopolští řadu uznání — vítězství v krajské přehlídce městských amatérských souborů, účast v Krnově, Úpici, Bruntále a na 45. Jiráskově Hronově. V roce 1976 byl soubor znovu vybrán na hronovskou přehlídku s Rímského nastudováním Radičkovovy komedie Sníh se smál, až padal a přivezl cenu VČKNV, kterou opět doprovázela uznání z Krnova, Úpice a Bruntálu. Za dlouholetou záslužnou práci předaly v roce 1975 Dělnickému divadlu čestná uznání ministerstvo kultury ČSR a odbor kultury NV města Brna. I když např. jen na Jiráskových Hronovech reprezentoval kolektiv jižní Moravu už devětkrát, nejsou cílem padesátičlenného souboru s dostatečným počtem mladých přehlídkové pocty, nýbrž spokojenost domácího obecenstva, jehož v hledišti ani v posledních letech neubývá.

Hlavně od poloviny sedmdesátých let charakterizuje práci Dělnického divadla promyšlená koncepčnost. Každou sezónu se nyní připravují tři premiéry, mezi nimiž je pamatováno také na děti. Dlouhodobá soustavná spolupráce s divadelníkem — profesionálem sem vnesla některé specifické rysy, v kontextu našeho ochotnického hnutí dosud neobvyklé. Královopolský soubor se totiž vědomě podjal úkolu být čas od času jakousi průzkumnou scénickou laboratoří — ať už vzhledem k práci inscenační (např. Radičkovovu komedii uvedl ještě před premiérou v Divadle bří Mrštíků), nebo s ohledem na samotné dramatiky. Dvě domácí novinky, Koenigsmarkovy Ostrovy zdánlivé a Daňkův Střelec, měly tu vlastně československé premiéry svých prvních verzí, které pak oba autoři na základě bezprostřední jevištní zkušenosti dotvořili do definitivní podoby.

Pedagogické úsilí P. Rímského je užitečné i z toho hlediska, že se jeho součinnost neredukuje na jednorázovou přípravu efektního „přehlídkového" nastudování, nýbrž že své nejvlastnější poslání vidí v tom, jak k chápání stále náročnějších dramatických hodnot přivádět obecenstvo v domácím hledišti. Pod Rímského dohledem najde uplatnění také pětice amatérských režisérů. Uvážlivým výběrem titulů, spolehlivou vnitřní organizací s důrazem na kázeň a odpovědnost každého jednotlivce nebo výchovně vzdělávací průpravou nových adeptů může být Dělnické divadlo nejednomu našemu souboru příkladem.

Soubor vždy pamatoval na pokrokové zaměření svých zakladatelů a chce i v budoucnu říci k vývoji československého amatérského divadla své závažné slovo.

VÍT ZÁVODSKÝ

Zápisník

DIVADELNÍCI A ČAS

Jako již několikrát předtím vydal také pro letošní rok Divadelní ústav v Praze příručku, cennou pro všechny divadelníky, teatrology a publicisty – Divadelní kalendář 1982. Za redakce dr. Luboše Bartoška, CSc., a ve zpracování Heleny Cmíralové (česká část) a Boženy Šerové (slovenská část) vyšel v nedostačujícím nákladu 450 výtisků. Asi sedmdesátistránková brožura zaznamenává chronologický soupis zhruba tří set padesáti (275 českých a 74 slovenských) žijících jubilantů (od abrahamovin v pětiletých intervalech výše), pokud aspoň v jistém období své umělecké činnosti byli v přímém angažmá v profesionálních divadlech, a to s uvedením jejich současného působiště. (Při tomto sporném kritériu ovšem zbytečně zůstávají stranou divadelní teoretikové, historikové a kritici, kteří se přece rovněž na vývoji současné jevištní kultury podílejí a na něž některé z minulých ročníků kalendáře pamatovaly.) Do publikace jsou tedy zahrnuti významní činoherci, členové operních, operetních a baletních souborů, loutkáři, dramaturgové, jevištní výtvarníci, dirigenti, choreografové, ředitelé, dramatici apod., ať už je výročí zastihuje uprostřed aktivní činnosti nebo na zaslouženém odpočinku. Protože je kalendář dáván do tisku s půlročním předstihem, nutně obsahuje některé nepřesnosti (dodatečné změny angažmá, úmrtí atp.). Teprve praktické používání průběhem roku také ukáže, zda některý z jubilantů nebyl náhodou opomenut. Přesto by však instruktivní příručka Divadelního ústavu jistě dobře posloužila také nejednomu amatérskému souboru – kdyby ovšem byla dostupná. vz

ZMĚNA K LEPŠÍMU

V loňském jedenáctém čísle AS byl článek o Lidovém divadle ve Svitavách, který obsahoval posteskнutí nad tím, že „entuziasmus mladých lidí se rozplynul v ryze praktických potřebách života", protože se po jedné inscenaci, kde jistou shodou okolností účinkovali mladí amatéři, náležitě nepodchytil. Lidové di-

vadlo se potom věnovalo tvorbě pouze se staršími členy souboru – mladé herce prostě nemělo. Dnes už je tomu – což stojí za zaznamenání – jinak.

Začátkem roku otevřelo Lidové divadlo JKP ROH společně s Okresním kulturním střediskem ve Svitavách Divadelní studio mladých, kde v prvém pololetí se adepti herectví podrobují pravidelně dvakrát týdně velmi intenzívní výuce a cvičením, které zajišťují lektoři z Brna a Prahy. Vedle hlavního předmětu herecké výchovy se tu vyučuje jevištní řeč, pohybová kultura a pantomima, dějiny divadla i historie vlastního svitavského dělnického divadla a další potřebné předměty. Nejlepší žáci už dokonce zkoušejí se souborem divadla novou inscenaci a ostatní se připravují, aby na podzim nastudovali své „absolventské" představení. Studio má nyní po širším výběru 15 členů, což představuje pro Lidové divadlo ve Svitavách nezměrnou posilu.

EKP

DVA MUŽI V ŠACHU

Je tomu více než 100 let, kdy vznikl v malém městě na severu Čech v Jablonci nad Nisou divadelní spolek České besedy. Jeho začátky nebyly lehké. Nenáviděné české divadlo, hrající v pronajatých sálech německých hostinců, bylo mnohokrát vyháněno a zakazováno. Přesto úspěšně rozvíjelo svou činnost a až do počátku první světové války uskutečnilo 282 reprízy. Po čtyřech letech nuceného odpočinku divadelní soubor znovu obnovil činnost a nebyl sám – v Jablonci vzniklo Dělnické divadlo. Dvacet let plodné spolupráce obou amatérských scén bylo přerušeno nacistickou okupací.

Hned po osvobození začal pracovat i divadelní soubor J. K. Tyl. Na podzim roku 1945 uvedl svou první poválečnou inscenaci hry F. Kožíka Přátelství. Zkusil to i s operetou Polská krev. Soubor se rozrůstal, zvyšoval počet repríz i premiér za rok. Dramaturgická skladba byla pestrá, od klasiky přes hry ze současnosti až k pohádkám.

Dělat dobré divadlo je především dřina. Členové souboru zkoušeli dvakrát až třikrát týdně. Nevystupovali jen na domácí půdě, hostovali i v okolních městech, zúčastňovali se divadelních soutěží a přehlídek. Avšak období práce a úspěchů bylo vystřídáno obdobím stagnace. Soubor se rozpadl a Jablonecko ztratilo jeden z nejaktivnějších souborů zájmové umělecké činnosti. Mnozí si kladli otázku, zda se najde někdo, kdo bude mít dostatek energie i finančních prostředků, kdo bude chtít obnovit amatérské divadlo v Jablonci. Ten se našel. V roce 1979 se zřizovatelem divadelního souboru J. K. Tyl stalo Kulturní a společenské středisko v Jablonci nad Nisou.

Na snímku Jan Maňaska a Josef Cejnar v Horníčkových Dvou mužích v šachu. Foto Pavel Šima

První inscenací obnoveného souboru byla pohádka Pavla Gryma Loupežnická historie, určená těm nejvděčnějším divákům – dětem. Následovala divadelní hra Miroslava Horníčka Dva muži v šachu, komedie ukazující nesmyslnost válek. Děj se odehrává na italském venkově v polovině 18. století. S touto inscenací se soubor zúčastnil okresní divadelní přehlídky v Železném Brodě a krajské přehlídky v Žatci. Domů se nevrátil s prázdnou. V Železném Brodě získal dvě ceny za mužské herecké výkony a cenu za režii, v Žatci dvě hlavní ceny za mužské herecké výkony. Jejich držitelé odpovídají na otázku: Co pro mne znamená amatérské divadlo?

MVDr. Josef Cejnar: „Je to práce v kolektivu, kde se nesetkávám jen se svými vrstevníky, ale i s mladými lidmi, práce, při které člověk zapomíná i na přibývající léta a kterou přináší radost nejen sobě, ale především svým divákům."

Jan Maňaska začal z jiného soudku: „Mým velkým přáním je, aby soubor J. K. Tyl měl stále více členů, aby mohl uskutečnit i několik premiér v roce a měl pro své diváky stále něco nového."

JITKA KULICHOVÁ

Výběr pro vás

Petr Skarlant: Infarkt mého milence
(3 m, 2 ž; dekorace: náznaková)

Ardi Liives: Večer při svících
(přel. J. Hůlková; 7 m, 4 ž; dekorace: pracovna, vestibul, pokoj); MRSA, sv. 98

Jiří Herrmann: Suvenýr
(přel. V. Sochorovská, 1 m, 1 ž; dekorace: náznaková)

John Webster: Bílá ďáblice
(přel. Fr. Fröhlich, 15 m, 4 ž, kompars; dekorace: náznaková)

John Hale: Lorna a Ted
(přel. A. Jerie, 1 m, 2 ž; dekorace: interiér domu); devizově vázané

Rozmanitosti pro dětské jeviště
(sborník sestavila Zdena Josková)

ARDI LIIVES VEČER PŘI SVÍCÍCH

Jeden z předních estonských dramatiků (jehož hry Poštovní známka z Vídně, Poslední noc v roce a Maškaráda v Ungeru Dilia rozmnožila v uplynulých letech) přichází opět se současnou tematikou. Svůj kritický pohled obrací na vědce a vysokoškolské profesory, kteří mírou etiky v přístupu ke své práci ovlivňují a určují styl práce nastupujících generací.

Docent Roots se připravuje k obhajobě doktorské práce, v níž přistupuje nově a netradičně k problémům ekonomického rozvoje. Svými nekonformními názory proti sobě popudí vedoucího katedry Pjartnu, který začne intrikovat. Vymámí z Rootse rukopis práce a přiměje starého profesora Urbsoa, který již dlouho vědecky nepracuje, k polemickému výpadu proti Rootsově práci. Za Rootse se postaví budoucí aspirant Lennar a Rootsova důvěrná přítelkyně asistentka Krista. Pjartna podniká odvetná opatření. Zabrání zveřejnění Rootsovy odpovědi na Urbsův článek a spolu s dalšími kolegy, kteří odborně stagnují, zaútočí na Rootse na zasedání katedry.

Snůška polopravd a lží vyústí v obvinění, že Rootsova koncepce je politicky scestná. Z Pjarnova rozhodnutí má Roots přerušit práci na disertaci a věnovat se vědecky bezcennému úkolu. Roots se cítí naprosto bezmocný. Teprve během rozhovoru „při svících" se svými studenty a později s Kristou si uvědomuje, že kampaň je dílem vědecky stagnujících rutinérů, kterým vůbec nejde o problém, ale o vlastní postavení a autoritu. Později v noci ho navštíví Pjartna, teď už s otevřenou pohrůžkou. Buď Roots odejde na vlastní žádost, nebo bude muset z katedry odejít nedobrovolně. Roots Pjartnu vyhodí...

Urbsoo, který nemiluje konfliktní situace, chce celý případ urovnat. Pjartna usiluje naopak o radikální řešení. Svou protestní akcí zasáhnou však studenti, kteří s kampaní proti oblíbenému Rootsovi nesouhlasí. Lennar, který celou akci vede, je zklamán Rootsovým postojem dobrovolně vyklidit bojiště. I když je jasné, na které straně je morální vítězství, zůstává konec hry otevřený.

Předností hry jsou živě napsané náročné dialogy, které se odehrávají v jednoduché dekoraci. Omezené množství jevištních akcí a tematická náročnost však zřejmě předem vymezují poměrně úzký okruh diváků. EMILIE ŠRANKOVÁ

PETR SKARLANT
INFARKT MÉHO MILENCE

Hrou Petra Skarlanta, která měla čs. premiéru v libereckém Divadle F. X. Šaldy, přichází na naše současné jeviště dramatické dílo neobvyklé formy. V podtitulu má označení jako „satirická tragikomedie ve verších o čtyřech ženských aktech a patnácti obrazech". Je divadelním debutem známého autora, příslušníka naší střední spisovatelské generace (nar. 1939). Debutem úspěšným a přinejmenším nesporně inspirativním titulem pro dramaturgii i režii. Neobvyklost jeho veršovaného dialogu by však mohla řadu inscenátorů odradit, neboť strach z řeči vázané pronásleduje nejen amatérské divadelníky. V tomto případě ale není vůbec na místě. Protože verš je tu naprosto funkční, jeho použití naopak někdy ulehčuje charakteristiku a navíc jen podtrhuje groteskност a absurditu, z nichž jsou postavy či spíše typy v Skarlantově komedii utvářeny. Jsou totiž přímo extraktem zkarikovaných vlastností našich současníků a projevů jejich měšťáctví, jako jsou například citová otupělost, sexuální promiskuita, vypočítavost, hrabivost a chamtivost, podlost a zášť, kariérismus a snobismus. Jako divadelní postavy ani nemají jméno, ale jsou označeny Řezník, Kadeřnice, Zubař, Dlaždič, Pokojská, Uklízečka, Vrátný... Jistě ne proto, aby autor útočil na uvedené profese, ale právě aby využil určitých spíše neblahých vlastností, které pochopitelně nejsou výsadou jen zmíněných řemesel. Čeština je jazyk bohatý a výraz „řezník" vzbuzuje nejrůznější asociace. A hra se slovy, slovním humorem, je Skarlantovou doménou; snad právě proto by jedna z výtek proti této hře mohla uvádět někdy až přílišnou mnohomluvnost textu.

Příběh komedie, pokud by chtěl být vyprávěn, vyzní pravděpodobně banálně. Jeho základem je vlastně anekdota o mladíkovi, který se vyspal s manželkou svého kumpána za jeho peníze. Manželský pár Řezník a Kadeřnice se chystají na dovolenou k moři. Za tím účelem potřebují auto. Dlaždič je přislíbí, ale chce ihned peníze. Řezníkova žena by mu byla po vůli, kdyby jí dal určitou částku. A tak nic netušící manžel vydá obnos a – dostane jej manželka; přítel pak sdělí kamarádovi, že peníze vrátil jeho ženě... Ale není to jen milostný trojúhelník, spíše čtyřúhelník, protože milenec je ještě jeden a vytrvalý: Zubař. Pro něho mít milenku znamená mít mládí, nakonec je to právě tento „věčný mladík", kdo je stižen infarktem.

Skarlantova hra bude lákavá pro řadu ochotníků, kteří hledají satirickou komedii ze současnosti, s malým obsazením a velkými hereckými příležitostmi. Tyto požadavky hra, v níž je pět dvojrolí, splňuje. Ale inscenátoři by si měli jasně uvědomit žánr této groteskní satiry, aby nedošlo u jedněch ke hře na moralitu a u druhých k lascivní podívané na hranici nevkusu. Obě zmíněné extrémní polohy jsou velkým nebezpečím pro vyznění této v naší stávající divadelní tvorbě navýsost originální komedie. HELENA ŠIMKOVÁ

JIŘÍ HERRMANN
SUVENÝR

Komorně laděná hra českého, německy píšícího autora líčí příběh mladé ambiciózní klavíristky a jejího protějšku – schopného a úspěšného právníka. Děj je zasazen do doby krátce před druhou světovou válkou a končí několik let po ní.

Adeptka klavírního umění se obrací na právníka s žádostí, aby vyřešil její životní problém: nemá kde cvičit, protože její bývalý domácí se zbavil klavíru, na který denně hrála a tuto možnost měla slíbenou do konce studia. Právník tento nezvyklý případ vezme vážně a vyřeší ho rovněž svérázně. Nabídne klientce jeden svůj volný pokoj s klavírem a za užívání žádá pomoc při úklidu a různé drobné práce. Dívka nabídku přijme s výhradou, že její soukromí zůstane nedotknutelné. Oba lidé, žijící nyní vedle sebe, mají své plány a představy o budoucím životě, jejichž naplnění je motivováno hlavně úspěchem v profesi. Přestože tvrdošíjně dodržují všechny body vzájemné úmluvy, která nepřipouští důvěrnější vztah, neubrání se milostnému citu, jehož intenzita vzroste zejména v době války, kdy on je nasazen v Říši. Ačkoliv se zdá, že se chystají po válce ke společnému životu, nastane zvrat. Hrdinka čeká dítě se svým bývalým spolužákem. Odjíždí do pohraničí, vzdá se svých uměleckých plánů a zvolí nerovný sňatek se starým mužem, který je ochoten přijmout dítě za své. Právník odjíždí daleko za hranice, aby naplnil svůj sen o kariéře. Po čase najdou k sobě znovu cestu – zřejmě již natrvalo.

Zdánlivě banální a jednoduchý příběh lásky je napsán vtipně, s jemnou nadsázkou a kultivovaným jazykem. Hru tvoří krátké výstupy odvíjející se chronologicky za sebou a připomínající metodu filmového střihu. Postavy (1 mužská a 1 ženská role) komentují prostředí, v němž se jednotlivé scény odehrávají.

Jiří Herrmann, povoláním právník, je autorem již několika her. Začal psát před válkou, některá jeho díla byla tehdy uváděna, po válce se v Divadle F. X. Šaldy v Liberci dávala jeho hra Vrány na věžích. JAN PAVLÍK

JAROMĚŘIČTÍ OCHOTNÍCI S JÍLKEM

Jedním z nejstarších amatérských divadelních kolektivů u nás (před nedávnem oslavil 160 let ochotnické aktivity ve své obci) je soubor Vrchlický Jednotného klubu pracujících ROH v Jaroměři. Pro své diváky mj. organizuje pravidelné předplatitelské cykly, kam zve k pohostinským představením také jiné ochotnické kolektivy a rovněž okolní scény profesionální (Východočeské divadlo Pardubice, Divadlo Vítězného února Hradec Králové). Jednou z posledních premiér DS Vrchlický byla tu letošního jara hra Jana Jílka Můj hrad. Režisér ing. Miroslav Čermák ji na scéně Miroslava Fendrycha pojal jako moralitu, odhalující nezdravé vztahy mezi lidmi, a její nastudování věnoval probíhajícímu Mezinárodnímu roku úcty ke stáří. vz

DIVADLO REVOLUCE

Už jsme to konstatovali mnohokrát: v amatérském divadle sílí potřeba vytvářet divadlo nově, na základě svěží životní empirie a prostřednictvím výbojné formy. Potřeba roste úměrně s tím, jak roste podíl nové mladé generace na tvořivé aktivitě amatérského divadla. Je to úkaz přirozený a zákonitý. Rozhodně se nechceme připojovat k mrzoutům, kteří škodolibě mávají mladým před očima heslem „nic nového pod sluncem" v nepochopitelné snaze vzít jim radost z vynalézání. Na druhé straně však nemůže být na škodu připomenout zdravě, dravě (tu a tam také jenom drze) sebevědomým mladým, že nejsou první, kdo takovou potřebu pocítili, že na některé jejich otázky už v našem století byly nalezeny odpovědi a že nikomu na slávě objevitele neubere, jestliže se poučí z objevů druhých.

Říjnová revoluce uskutečnila základní přesun společenských sil na jevišti dějin a zahájila novou historickou epochu. Samozřejmě se to odrazilo i v umění, které inspirovala. Revoluční divadlo (a film) mladé sovětské republiky vytváří ve dvacátých a třicátých letech jednu z nejzajímavějších epoch novodobé historie. Dalekosáhle ovlivnila evropské divadelnictví všude tam, kde bylo nutno utkat se s konvencemi měšťáckého divadla, tradicionalismem, strnulými normami ibsenismu, pokleslého naturalismu i realismu — mimo jiné i naši vlastní předválečnou avantgardu. Je to epocha zároveň skvělá i tragická. Skvělá rozmachem, horečným tvořivým vypětím, strhující vervou a odvahou ke kacířským experimentům — a tragická tím, že byla násilným zásahem ukončena dříve než vyzrála, vlastně dřív, než definitivně našla, co hledala: totiž velký, všeobsáhlý a všeprostupující sloh převratné doby.

Vztah našeho divadla k tomuto odkazu je proto také složitý. Pojem „sovětská avantgarda" označuje souhrn velmi bouřlivého a netrpělivého vývoje, srážky mnoha protikladných tendencí a názorů, vítězství divadelnosti divadla, obnovené skutečně ve jménu revolučního proletariátu, ale i hluboké omyly, fráze a konjunkturalismus.

---

3. dějství

(Vběhne Julie v plavkách)

Julie: Kdo je tady? Andreji Viktoroviči, házejí tam po Simě kamení a nechtějí ji pustit z vody, honem . . .

Petrovič: Co je to popadlo? Kde, kde?

Julie: Tady dole. Vlevo po cestičce, tam u rákosí.

(Petrovič a Drobnyj zmizí. Je slyšet křik Drobného: „Lumpové, vyleztel" Když Rygačev uslyšel Julii, lehl si a pozoruje, co se děje. Vchází Drobnyj s Juliinými šaty.)

Julie: Kde je Sima?

Drobnyj: Tamhle s Petrovičem. Zdrhnul, rošťák, zmizel v rákosí. Ani jsem nepoznal, kdo to byl. (Upřeně se dívá na Julii). Tak si aspoň prohlédnu vás, jak se patří.

Julie: Dejte sem ty šaty.

Drobnyj: A co když nedám.

Julie: Tohleto „a co když" platí jenom ve snu. Dejte je sem, rychle!

Drobnyj: Tak to znamená, že spím a mám zrovna pěknej sen. Vidím vás před sebou, jste celá zrůžovělá, jako když vzkypí mléko, taková silná a pěkná.

Julie: Dejte to sem.

Drobnyj: Vezmi si je, tu máš. A mě přídavkem, jsem také silný. Jestli chceš, vezmu tě na ramena a odnesu do vody, až se budeš zalykat. Takhle tě chytím a začnu líbat, nikam mi neutečeš, nikam! (Drobnyj chytil Julii a pevně ji stiskl. Vpravo se objevil Igor. Když uviděl, co se tu děje, vrhl se dopředu v záchvatu hněvu, neví však, jestli má udělat skandál nebo předstírat, jako by nic nepozoroval. Chvěje se zlostí a strachem.)

Julie (nemůže se ani pohnout): Páchne z vás pot. (Drobnyj v rozpacích uvolňuje objetí. Julie se mu obratně vymkne.)

Drobnyj: Nepovídejte! To není pravda.

Julie: Samozřejmě, že není. Hezky se uklidněte a utřete si čelo. (Drobnyj si mechanicky utírá čelo. Zatím se Igor rozhodl a vyšel na pláň.)

Igor: Kam ses poděla, Julko?

Drobnyj: Good morning, Igore Michajloviči. Zatím jsme se tu s Julinkou - pusinkou hezky spřátelili, bavili jsme se o Leningradu. Pojedeme tam společně. Jak jen převezme nový ředitel továrnu, tak zvedneme kotvy. Co dělá závěrečná bilance?

Igor: Už jsem hotov.

Drobnyj: Verry well. Jenom nech těch hloupostí s prohlášením ve prospěch Volgina. Pustil ses do toho moc horkokrevně, a kdo si hraje s ohněm, může se spálit.

Igor: Promiňte, Andreji Viktoroviči, ale to nemohu.

Drobnyj: Myslím, že jsem ti to pověděl dost názorně. Není šprochu, aby na něm nebylo pravdy trochu. Sima byla přes noc u Volgina, byla — to je fakt. A je snad její otec, bratr, nebo příbuzný? Od takových přespání vede cesta přímo do porodnice.

Julie: Nesoudíte podle sebe? (Volání Petroviče: „Řediteli!")

Drobnyj: Už jdu-u! Říkám vám rovnou: škůdce musíme odhalovat beze všech okolků. Ale když je pro tebe přátelství a podobné hlouposti důležitější, znamená to, že nejsi pracovník, kterého potřebuju.

Igor: Tak je to tedy. Jinak řečeno, když nevezmu zpátky prohlášení, tak nepojedu do Leningradu.

Julie: Prosím — nepojedeme.

Drobnyj: Jestli pojedete nebo ne, to záleží jedině tady na Gorském.

Igor: Prohlášení zpátky nevezmu! Nemohu Borise zradit!

Drobnyj: To není zrada, ale pomoc sovětskému soudu. Good by. (Odchází k Petroviči s rybářskou sítí.)

Julie (za ním): To je podlé! Sprosté!

Igor: Po tom všem, co se tu stalo, ještě chce komandovat.

Julie: Tak tys to viděl?

Igor: Viděl, co má být?

Julie: Jak ses na to mohl klidně dívat?

Igor: Co jsem měl dělat? Měl jsem mu dát pár přes hubu?

Julie: Jsi zbabělec, Igore!

Igor: To mi ještě chybělo. Já zbabělec! Jediný hájím Borise a jsem zbabělec. Všichni se na něho vykašlali. Celá továrna se k němu obrátila zády a jenom mě napadlo napsat prohlášení . . .

Rygačov (seshora): Můj podpis je na prvním místě.

Igor (nahoru): Co tu děláte? Ale ovšem, vy, Julka a ostatní jste se podepsali, ale slíznu to já. Jedno je jasné, s Leningradem je amen, se služebním postupem je konec, zůstávám tu jako kancelářská myš. (Vejde Boris a Feďa)

Boris (Feďovi): Právě proto, že Simu bojkotují, musíme ji přivést mezi ostatní.

Feďa: Jen si dej pozor, aby to špatně nedopadlo. Nálada není valná, však to víš. Kocour dává dohromady svoje kumpány.

Boris: Uděláme s tím něco, Feďo. (Julii) Kde je Sima?

Julie: U vody. Je tam s ní Petrovič.

Boris (Feďovi): Doběhni pro ni. A buď na ni hodný — je celá vystrašená.

Feďa: Provedu. (Odchází vlevo)

Julie: Do Leningradu nepojedeme.

Boris (radostně): Rozmysleli jste si to?

Julie: Drobnyj žádal na Igorovi, aby vzal zpátky prohlášení.

Igor: Má mě v hrsti. A tebe taky. Jsme nicotné nuly v ohromné zemi, kterou řídí jiní. Doufám, že ses o tom přesvědčil. Nemáme žádné vyhlídky, Borisi.

Rygačov: Já mám naději. Stanu se hercem.

Igor: Ničím se nestanete, jste antitalent. (Borisovi) Je mi osmadvacet a cítím, že jsem zestárl. Život je za mnou, dosáhl jsem nejvyšší možné mety - židle vlevo od ředitelovy kanceláře. A ty jsi pět minut řečnil o zlepšovatelích a vyletěl jsi ze sedla, skončil jsi bez práce a sám.

Boris: Sám? A co Feďa, Petrovič, Sima, Julka? Dvaatřicet členů kroužku v jedné továrně. Jak bych mohl být sám, kamaráde!

Igor: Kde máš své členy? Kde jsou? A kdo podal prohlášení? Já a zase já, a ne oni.

Boris: Protože jsem je prosil, aby se do toho nepletli.

Igor: Dáváš tedy přednost tomu, aby to odnesl tvůj přítel? (Odejde)

Rygačov (za ním): Sám jste se rozhodl napsat prohlášení, Igore Michajloviči. A ještě něco: nejsem antitalent. Režisér oblastního divadla, sám Gennadij Jakovlevič Mejerchold II., objevil ve mně výrazný herecký talent. (Feďa táhne Simu, která se vzpírá)

Sima: Zase se do mě pustí. Nepůjdu. Pusť, to bolí.

Feďa: Proč jsi taková paličatá, Simono? Myslím to s tebou dobře, a ty — ne a ne.

Sima: Zase se do mě pustí Nepůjdu.

Boris: Jen ať to zkusí. Kocoura a jeho kumpány nenecháme ani muknout.

Feďa: Komsomolci ti nedají ublížit.

Boris: Slíbila jste, že mi budete důvěřovat, Simo. No tak, podejte mi ruku, usmějte se, podívejte se zvesela, no . . . vidíte!

Julie: Hlavu vzhůru, dívej se vesele — půjdeme uprostřed, Boris a Feďa po stranách. Tak, Fjodore, spusť. Všichni na palubu! Raz, dva!

Až příliš dlouho nám chyběl věcný přehled a objektivní rozbor. Naši pokrokoví divadelníci před válkou, kteří přinášeli zprávy, byli sami příliš ve středu dění, než aby mohli obsáhnout celek, vybírali jednotlivosti pochopitelně především podle svého vlastního uměleckého vyznání — a to i ten nejkritičtější a nejobsáhlejší z nich, Jindřich Honzl. A po válce byla podoba sovětského divadla dvacátých a třicátých let zkreslena k nepoznání. Slavná jména tohoto období, jako například Mejerchold nebo Tairov, jsme tehdy poznávali pouze jako nálepky, označující nejnebezpečnější jed, který kdy ohrozil socialistické divadlo. A méně slavná jména jsme nepoznali vůbec. Teprve v šedesátých letech se začíná skutečnost, postavená na hlavu, zase pomalu vracet na nohy. Pro historii a teorii byla pravdivá rekonstrukce divadelního vývoje v bouřlivých letech záležitostí sice ne zrovna snadnou, ale přece jen možnou. Pro živou divadelní praxi znamenal však vžitý jednostranný a povrchní pohled na minulost sovětského divadla a tvrdé přervání souvislostí škodu už asi nenahraditelnou.

Vyhraněné divadelní epochy odevzdávají svá poselství budoucnosti několikerým způsobem: prostřednictvím úvah, programů, koncepcí, myšlenek a názorů svých tvůrců (pokud se kdy ocitly na papíře a byly zachovány), prostřednictvím popisů, záznamů a fotografií hotových jevištních děl, ale především a hlavně prostřednictvím své dramatiky. A tady je náš kámen úrazu: obecně známe jen nepatrný zlomek tohoto odkazu, a ani ten neumíme využít. Nemyslím přímo, v repertoáru — inscenace těchto textů bude na amatérském jevišti vždycky výjimkou. Ale jako inspiraci, podnět, vzor pro samostatné pokusy dnešní. Autoři těchto textů usilovali totiž přesně o totéž, oč usilují „netradicionalisté" dnes: chtěli najít pro nové sdělení o životě novou formu, osvobodit drama od nutnosti popisu, vyvést je z uzavřených měšťáckých ložnic a kuchyní zase znova na prkna, která znamenají opravdu celý svět, dát dramatu sílu obecné, společné věci, sílu apelu. A našli také novou tvárnou metodu — společně s avantgardními umělci filmu: metodu **montáže**. Nová jevištní realita je budována prostřednictvím krátkých, výrazných, pravdivých životních záběrů, spojovaných tak, aby se navzájem ozvláštňovaly, aby vytvářely metaforický obraz. Tato metoda dnes věru stojí za podrobné studium.

Ukázka je ze hry A. Afinogenova P o d l i v í n. Vyšla ve sborníku, který k padesátému výročí VŘSR vydal Orbis pod názvem Patetická sonáta. Překlad pořídil Karel Martínek — při této příležitosti se sluší poznamenat, že to byl především on, kdo pro nás vyjasnil problematiku složité epochy, kdo vnesl hluboce podložený objektivní řád do chaosu našich informací. A jeho kniha o Mejercholdovi je základním dílem, které by amatérský divadelník měl znát.

ALENA URBANOVÁ

Sima: A co když mi zase roztrhají blůzu?
Boris: Ručím, že ne. (Jdou napravo. Proti nim Trosčinová s aktovkou)
Trosčinová: Kampak máte namířeno, přátelé? Do lesa? Referát jsem jakž takž dočetla, polovina se mi jich sice rozběhla, ale přece jsem dokončila. Višňakove, odpočinu si tak půlhodinku, vstávala jsem ráno v šest. Dej tam dohromady dospělé a mládež, zorganizuj předčítání. Lozovská, vy přece pěkně čtete. Vezměte si u Kuzminové Serafimovičovy povídky a pusťte se do toho. Počkej, ještě něco: musíš najít soudce pro fotbalisty, jinak se poperou.
Feďa: Provedu. Najdu soudce! Volgina.
Trosčinová: Kdepak, to se nehodí. Volgine, zůstaňte tady, chci si s vámi promluvit. Višňakove, támhle zkouší pěvecký sbor, pošli tam Marmerovou, no ovšem Marmerovou, má příjemný hlas. A zabav nějak uličníky, ať hrají gorodky, budou ve velké krabici, zapomněla jsem na ně. To snad je všechno, brzy se vrátím, dlouho to tady nevydržím. (Za ním) Višňakove, nezapomeň na terče . . . Nedávej vzduchovky do rukou pionýrům, ještě se poraní, řekni vedoucímu . . . (Feďova odpověď, výkřik: „Provedu!") Fuj! A vy, Volgine, nechoďte do lesa, obejdou se tam bez vás.
Boris: Musím jít, Anno Lukinično. Nemohu nechat Simu samotnou.
Trosčinová: Zatím jste ještě v odborech. Do soudu. A vzhledem k odborářské disciplině vás žádám, abyste tu zůstal.
Boris: Ne, nezůstanu. Bojíte se, že vám rozházím oběžníky a vnesu zmatek do přípravy harmonogramu? K čertu s ním, začstojí, když pod oknem závodní rady polévají dělnici vodou a vyhrožují že ji natřou dehtem. Už jsem dost dlouho mlčel. Nechal jsem všechno běžet, ale tohle je trochu moc. Simu málem uštvali a Kocour se naparuje v dělnickém prostředí, jen co je pravda. S vaším požehnáním. (Chce odejít)
Trosčinová: Počkejte, počkejte, tak tohle jste si vymyslel, co? Už vím, kam míříte! Blíží se soud a chcete zametat stopy. Schválně křičíte, že pronásledují Marmerovou. Pochopitelně, Volgine, o nějakém pronásledování nemůže být ani řeči, pravda, jsou tu ojedinělé výpady, ale vy z nich děláte celou kampaň, chcete odvrátit pozornost od vlastního zločinu. To je demagogie, to je . . . nic jiného to není, Volgine. Rozumíte? Rozumíte mi dobře. A jakou politiku vedete proti závodní radě? Dva týdny jste mlčel, ničeho jste si nevšímal, ale před soudem — najednou závodní rada tohle, závodní rada támhle, zahrabala se do oběžníků, nic nevidí, jenom já všemu rozumím. Teď jsem vám konečně přišla na kloub.
Boris: Tak už dost. (Sedne si na zem) Běžte si odpočinout, Anno Lukinično. Vaše důkazy mě rozdrtily na prach. Ale jestli se Simě něco stane, odpovídáte za to.
Trosčinová: O Marmerovou se postarám. (Zapisuje si) Musíme zlepšit výchovnou práci v továrně. S vámi si tak člověk odpočine! Výlet si vymyslíte, ale celá organizace je na mně. Zase na mně. Referát o nejbližších úkolech nikdy nedočtu. (Vytáhne noviny) Kdo vám žehlil košili? Kráva jazykem? A vypraná je taky mizerně, manžety máte špinavé.
Boris: Líp to neumím.
Trosčinová: Perete si sám? To si neumíte ani pořádně vyprat, hanba. Dám vám, Volgine, přátelskou radu, nemíchejte se do ničeho. Jenom si sám škodíte. (Vystupuje nahoru. Vidí, že Rygačov chvatně vstal, když ji spatřil.) Kampak — jenom ležte!
Rygačov: Promiňte, musím už jít. (Rygačov sbírá svoje věci a sestupuje k Borisovi. Trosčinová rozevírá noviny, nachází potřebný článek, sedne si, opře se o strom a začne číst, noviny ji zakrývají.)
Rygačov: Borisi Petroviči, slunce se sklání k obzoru, brzo zajde. (Boris neodpovídá, Rygačov odchází k Igorovi, který se objeví na spodní plošině.) Igore Michajloviči, nad čím jste se tak zamyslel. (Pauza) Julie Georgijevna řekla Andreji Viktoroviči, že je cítit potem.
Igor: Je mi úplně jedno, čím je cítit ředitel papírny.
Rygačov (odchází k Borisovi): Borisi Petroviči, vy o něčem přemýšlíte a Igor Michajlovič také o něčem přemýšlí . . sedněte si spolu. Ve dvou se to lépe táhne. (Odejde)
Boris (se zvedne a jde k Igorovi): Je ti úzko, můj bledý bratře. Mám důvod být milionkrát smutnější. Jsem provokatér, chci zneužít pronásledování Simy a ještě ke všemu se neumím rvát. A přece nevěším hlavu. Naši otcové snili, že za dvěstě let bude nebe samý diamant, ale my za dvě, tři pětiletky změníme naši zemi tak, že diamanty nebudou k ničemu. Život je dnes sakramentsky zajímavý a tvrdý. Ale ten, koho láká Leningrad a kdo se dusí v zapadákově, ten vlastně živoří.
Igor: Možná, že je nejlepší vůbec nežít. Všechno se mi tak hnusí.
Boris: I odejít ze života se má užitečně. Já bych chtěl umřít v Indii, na barikádách v Benáresu. A matka mi zatím zhasne v Rjazani. Poslyš, Igore, můžeš mi půjčit dvacet rublů a nepočítat s tím, že ti je brzo vrátím? Maminka mi stůně.
Igor (vyndává peníze): Tady máš. Šetřil jsem na stěhování. Už je nebudu potřebovat.
Boris: Neškodilo by trochu se napít.
Igor: Napiju se, mohu, nejsem v kroužku. Tady máš ještě desítku.
Boris: Děkuju, Rockefellere.
Igor: Nejsem Rockefeller, ale jen obyčejný vedoucí, kterému ani nedopřejí, aby se stal inženýrem. (Ticho, náhle silný hvizd.)
Boris: Co to bylo? Ne, nemohu sedět na místě. (Vyskočí, běží na horní planinu.) Anno Lukinično, co vás tak uspalo?
Trosčinová (probouzí se): Nespala jsem, jenom jsem podřimovala.
Boris: Anno Lukinično, jdu do lesa. Za Simou.
Trosčinová: Nedělejte paniku! (Boris odběhne vlevo.) Volgine, kam běžíte? (Běží za ním.) Počkejte . . . Volgine! (Zmizí. Znovu ostré hvízdnutí. Dole proběhne Sima, bázlivě se ohlíží. Rukáv blůzy má roztržený.)
Sima: Nenechají mě na pokoji. Nenechají. Ale proč? (Zastaví se u stromu.) Ne . . . ne . . . (Couvá) To ne . . . Jak chcete . . . Jak chcete . . . (Šeptá) Jak chcete . . . (Zmizí. Hvizd chuligána přechází v pohvizdování Drobného, který se objeví spolu s Rygačovem.)
Rygačov: Andreji Viktoroviči, červánky. Jaká krása. Zrovna jako u Puškina v Pikové dámě. (Zpívá, Drobnyj mu přizvukuje, pohvizduje.) Je soumrak, zvolna hasne mráčků zlatý lem a světla zář tam za červánky tiše zmírá . . . Za . . . zahvízdejte, Andreji Viktoroviči, zahvízdejte, už pro tu nevýslovnou krásu.
Drobnyj: Co si mám s tebou počít, zahvízdám. (Hvízdá „Hučí a sténá Dněpr široký". Rygačov napjatě poslouchá. Drobnyj a Rygačov pomalu odcházejí. Zdálky je slyšet hlasy: „Simo!")

Divadelní režiséři za kamerou

JAN KAČER

DVA FILMY, které dosud Jan Kačer režíroval, jsou ve stínu jevištní tvorby tohoto významného českého divadelníka. Jan Kačer vystudoval obor divadelní režie na pražské AMU, ale hned po absolutoriu odešel do Ostravy. Společně s větší skupinou mladých herců, rovněž novopečených absolventů divadelní fakulty, inscenoval v Ostravě v letech 1959 až 1963 několik her, jejichž osobitá, veskrze moderní interpretace bývá připomínána všemi, kdož se zabývají poválečnou divadelní kulturou u nás. Téměř stejný soubor přešel později do Prahy, kde se proslavil na scéně Činoherního klubu.

Ještě coby ostravský divadelní režisér začal Kačer hrát ve filmech a v televizních inscenacích. Jeho výrazná tvář intelektuála, jeho civilní, až poněkud strohý herecký projev, jeho nezaměnitelný hlas (znamenitý rovněž při recitaci) – to vše ho předurčilo k výkonům, které filmovým divákům dlouho zůstávaly v paměti. Připomeňme raněného partyzána Pavla, který v prvních dnech svobody rekapituluje vlastní válečné osudy (Smrt si říká Engelchen), introvertního, od okolního světa se odvracejícího Jana (Návrat ztraceného syna), asketického a demagogického příslušníka Řádu německých rytířů Armina von Heide (Údolí včel), ale i komickou postavu svérázného agenta z filmu s dlouhým názvem Konec agenta W 4 C prostřednictvím psa pana Foustka.

Ale Kačerova herecká spolupráce s filmem je bohatší: tento umělec namluvil komentář k několika krátkometrážním snímkům, a stal se, téměř okamžitě, tvořícím klasikem tohoto uměleckého druhu. „Mám hrozně rád krátké filmy; baví mě vedle diváckého zážitku vystopovat původní podnět a záměr tvůrců, dostat se na kloub i těm na první pohled neviditelným, skrytým významovým vrstvám, jakých má každý dobrý ‚kraťas' několik." Těmito slovy hovoří Jan Kačer o „neviditelném hlasu", tedy o komentářích krátkých filmů. Herec Jan Kačer úspěšně spoluobjevil onen „svět za světem" hned několikrát: ve snímcích Zrcadlení (režie E. Schorm) či ve snímcích režiséra Špáty Respice finem, Kavkazský podzim a Poslední dějství.

Ovšem režisérem krátkých filmů se Jan Kačer zatím nestal. Stal se však režisérem dlouhometrážních hraných filmů. V roce 1971 natočil film **Jsem nebe**, což měl být pokus o vyjádření pocitů mladých, nástrahy dospívání již překonavších lidí. Ano, pokus, neboť záměr se režisérovi nezdařil. Ne však jen jeho vinou. Literární příběh Ivy Hercíkové byl totiž dost naivní v představách o hrdinech, které reprezentoval. Jejich problémy, to znamená problémy dvacetiletých mladých lidí, spíše příslušely mladším hrdinům, tak ve věku postav z knihy a filmu Pět holek na krku (což bylo předchozí autorčino dílo). Kačer se snažil ozvláštnit postavy nezvyklými protagonisty: kromě zpěváků – idolů tehdejší mladé generace Miluše Voborníkové a Viktora Sodomy si vybral ještě debutující Lenku Machoninovou a Ivana Vyskočila. Přes všechnu snahu však z těchto herců nevznikl homogenní celek.

V mnoha scénách „opouští" Kačer hrdiny a jejich problémy, rezignuje na vyprávění příběhu a snaží se, s pomocí kameramana, najít nové, neotřelé pohledy na jihočeskou přírodu. Kamera je proto značně expresivní, těkavá, v pohybu sleduje postavy, aby téměř okamžitě sledovala okolí jejich pohledem. Jelikož ovšem chybí myšlenkový obsah, stávají se tyto záběry samoúčelnými. V kontrastu s téměř všemi Kačerovými divadelními inscenacemi se v umělcově filmovém debutu vytratil myslitel. I když snaha osobitě se vyjádřit i filmovými výrazovými prostředky je znatelná.

Druhý film vytvořil Kačer až v roce 1979, a to v gottwaldovském filmovém studiu. Film **Město mé naděje** byl vytvořen k 150. výročí založení Vítkovických železáren. Režisér o svém záměru prohlásil: „Snad by se dalo říci, že jsme natočili filmovou poému o velkých vítězstvích a malých prohrách lidí v osobním životě i v práci při zavádění náročného atomového programu v jednom hutnicko-strojírenském podniku. Chtěl jsem, aby to byl film o všem, co naplňuje náš život – o hledání štěstí, o lásce, vztazích mezi lidmi, naději, zahálce a přetvářce, boji člověka s vědomým rizikem."

Záměr to byl jistě chvályhodný, ovšem opět musel Kačer inscenovat scénář, kterému nutné kvality chyběly. A tak jako v prvním případě ani nyní myšlenkový obsah nestačil na dlouhý film. Proto režisér opět hledal způsob, čím požadovanou metráž vyplnit. Hodně záběrů bylo natočeno v reálu, tedy v železárnách a hutích (oba Kačerovy filmy jsou téměř výlučně realizovány v exteriérech a v reálném prostředí). Navíc, aby forma filmu byla ozvláštněna, je příběh doplňován scénami z divadelního představení Cyrana, v nichž se Jan Kačer objevuje v roli divadelního režiséra (tyto scény režíroval proto Evald Schorm). Ale ani složitost a jakási rafinovanost formy nemohla zastřít mělkost zobrazované tematiky a vyprávění příběhu. A tak zápas významného divadelního umělce, ale i filmového herce Jana Kačera s „hydrou", která se v tomto případě jmenuje režie dlouhometrážního hraného filmu, není ještě dobojován. Jan Kačer by se měl ovšem do dalšího boje posílit o dobrého scenáristu. Potom by byla, není důvodu o tom pochybovat, velká naděje na vítězství.

PAVEL TAUSSIG

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ročník 19 (Ochotnické divadlo, ročník XXIX). Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Vedoucí redaktor Zdeněk Marek, redakce Jaroslav Kabiček, Michaela Grimmová. Grafická úprava Vladimír Nárožník. Technická redakce Věra Suchánková. Předseda redakční rady Jan Císař, redakční rada Ivan Bednář, Milan Cikánek, Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Viktor Oktábec, Jaroslav Šindelář, Václav Špirit, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE 100 000 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 5, provoz 53, Komenského nám. 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS – ÚED Praha. Objednávky ze zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kafkova 19, 160 000 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs. Číslo 11/1982 redakčně uzavřeno v srpnu 1982.
© Panorama, Praha 1982.

Na zadní straně obálky
Dělnické divadlo Brno
L. N. Tolstoj, M. Rozovskij: Příběh koně.
Foto Pavel Štoll

Vpravo reálné prostředí staré mizející Ostravy ve filmu Město mé naděje
Foto J. Krejčí

Na snímku z filmu Jsem nebe čtyři hlavní herečtí představitelé (zleva) M. Voborníková, I. Vyskočil, V. Sodoma a L. Machoninová.
Foto Miloslav Mirvald

46 027