
a.s.81

AMATÉRSKÁ
SCÉNA[®]

4 Kčs

2





DK OB ČERNĚVES – O. ZELENKA: NÁMLUVY

DS KP ROH SKLÁRNY KAROLINKA – K. ČAPEK: VÁLKA S MLOKY

VYSOKÉ 1980

NA TITULU: DS ZK ROH SKLÁREN KAVALIER SAZAVA – A. P. ČECHOV: IVANOV. FOTO B. SVACH

FOTO A. JANDA

DIVADLO K. HŮGRA ZK ROH MORAVSKÉ SKLÁRNY KVĚTNÁ – BRATŘI MRŠTIKOVÉ: MARYŠA



Již několik týdnů uplynulo od okamžiku, kdy z jeviště brněnského Janáčkova divadla zazněly tóny revoluční písně v mohutném podání spojených pěveckých sborů; kdy za divadelní „řečnickou tribunou“ vystoupil V. I. Lenin — zasloužilý umělec Václav Švorc — aby přednesl stále aktuální poselství o vládě a síle lidu, monolog z Pogodinova Muže s puškou. Tímto myšlenkově i umělecky působivým motem začínal 7. listopadu 1980 slavnostní koncert — vyvrcholení půlročního festivalu ZUČ socialistických zemí. Start několikaměsíční šňůry koncertů, vystoupení, přehlídek, výstav i odborných jednání byl 1. máje v Berlíně, odkud se soubory socialistických států rozjížděly na první Štafetu přátelství a míru (u nás se odehrávala v Severočeském kraji). Pak následovaly desítky akcí ve všech třech pořadatelských státech, tj. v PLR, NDR i u nás, které zahrnovaly například mezinárodní festival amatérských filmů v Polsku; tábory amatérské mládeže v NDR; u nás strážnický folkloristický festival a obdobnou přehlídku ve Východné; Loutkářskou Chrudim; krásnou slovenskou akci v Trenčíně, dokumentující vztah dětí k folklóru a nazvanou Pri prameňoch krásy. Závěrečný koncert, výstava výtvarné a fotografické tvořivosti učňovské mládeže a mezinárodní sympozium — to vše se odehrávalo v prvních listopadových dnech v Brně. V Jihomoravském kraji proběhla i druhá Štafeta přátelství a míru.

V této chvíli se v účastnických zemích festivalu zpracovávají podněty a závěry ze všech akcí, redakčně upravuje sborník ze sympozia, zvolna se rodí první náměty pro festival příští. Co přinesla tato rozsahem i obsahem obrovská akce, která poznamenala celoroční práci oblasti zájmové umělecké činnosti? Jaké trvalé a dlouhodobé výsledky z ní vyplývají?

Význam II. festivalu ZUČ samozřejmě tkví především v jeho velkém ideově politickém a kulturním významu. Amatérští tvůrci dvanácti států tří kontinentů — prakticky všech socialistických zemí — se aktivně účastnili řady lidových slavností, koncertů, výstav a přehlídek a manifestovali tvořivou sílu lidu těchto zemí, jeho schopnost vyslovit velké myšlenky účinnou uměleckou formou; pozvednout hlas za progresivní ideje, za mír a trvalou spolupráci národů a učinit z tohoto hlasu písně radosti, optimistický tanec přátelství.

Festival byl otvírán ve znamení 35. výročí osvobození a vítězství nad fašismem a uzavírán slavnostním koncertem, nazvaným Nás učí Lenin, věnovaným inspirující síle Října. Tato výročí, především pak tvořivě pojatá aktuální naléhavost jejich významu pro naši současnost, poznamenala ideově obsahové i umělecké vyznění všech festivalových programů.

Festival byl mimořádnou příležitostí pro vzájemné sblížení a hlubší poznávání národních kultur a zároveň pro akcentování internacionalismu. Ostatně také porada náměstků ministrů kultury socialistických zemí, která se uskutečnila v závěru brněnských akcí 8. listopadu 1980, konstatovala ve svém komuniké, že „vysoce oceňuje celý festival jako úspěšně se rozvíjející novou tradici manifestace socialistického vlastenectví a internacionalismu prostředky umělecké tvořivosti pracujících“.

V této souvislosti je třeba zvláště vyzdvihnout

Cestami přátelství

Na okraj II. festivalu zájmové umělecké činnosti socialistických zemí

obě Štafety přátelství a míru na našem území: první proběhla na jaře v Severočeském kraji a druhá v listopadu v městech Jihomoravského kraje. Soubory a kolektivy socialistických států předvedly na štafetových zastávkách velmi kvalitní programy. Poskytly příležitost divákům a posluchačům Ústí nad Labem, České Lípy, Litoměřic, Teplic, Gottwaldova, Kroměříže, Hodonína a dalších měst, aby zhlédli přední amatérské umělecké soubory bratrských zemí. A bylo tu věru mnoho k vidění i prožití: kubánský soubor v Teplicích doslova rozpálil celý sál svým temperamentním výkonem; Maďari, přesněji vynikající folklórní kolektiv Erkel Ferenc hluboce zaujal hlediště divadla v České Lípě, Dubňanech i Kuřimi, protože předvedl neobyčejně čisté taneční výkony a v severních Čechách, kde měl s sebou hudební složku, také hudební a pěvecké. Sovětský kolektiv vystupoval s velmi vyváženým a kvalitním komponovaným pásmem tance, hudby, zpěvu i dalších čísel, jejichž páteří byl soubor Solněčnaja raduga. Rozsáhlejší podoba tohoto programu se uskutečnila v Ústí n. Labem, komornější, s menším počtem účinkujících, v Kroměříži, Uherském Hradišti i na dalších místech Jihomoravského kraje. Dále byli ve Štafetě Vietnamci, Laosané, Kambodžané, amatérští umělci z Mongolska, Bulharska, Rumunska. Všude také výrazně obohatili kulturní programy jednotlivých regionů i oslavy výročí osvobození a 63. výročí VŘSR.

Festivalové akce se staly dalším prubířským kamenem, co „unes“ velký komponovaný koncert, vytvořený ve spolupráci amatérských a profesionálních tvůrců s jednotlicí politickou ideou. Takové programy byly vytvořeny na zahajovacích akcích v NDR, podobný charakter měly pořady některých souborů ze socialistických zemí, a zejména závěrečný koncert v Brně, jehož režisérem byl zasloužilý umělec Milan Pásek. Z těchto a podobných koncertů jsou vždy užitečná poučení pro příští práci na tomto úseku, a navíc — vedle hodnoty a vyznění koncertu samého — řada dobrých zkušeností, pra-

covních kontaktů i dobrá kolektivní atmosféra, na kterou se dlouho vzpomíná.

II. festival ZUČ socialistických zemí měl pak oproti první akci tohoto druhu před lety velmi pozitivní rys; jeho součástí se stala řada oborových akcí. Zdůraznil se tím význam rozvoje jednotlivých oborů a jejich zástupcům se umožnilo na mezinárodní úrovni účinkovat i jednat. U nás např. 29. loutkářská Chrudim, již se účastnilo pět kolektivů ze socialistických zemí vedle souborů domácích, ukázala nebývalou šíři forem a prostředků současného loutkářství. Zahraniční soubory pak přinesly řadu inspirací — od práce se stínovým divadlem (soubory z NDR a Polska) až po názornou ukázkou práce maňáskového divadla s nejmenšími dětmi (maďarský soubor). Podobně obohatila účastníky zahraniční část programu letošní Strážnice, kam se sjely soubory písní a tanců. Skutečným pramenem krásy se staly přehlídky a výstavy práce dětí s folklórem v Řijnu v Trenčíně. Velmi podnětná byla výstava fotografických a výtvarných prací učňovské mládeže pod názvem Dělnické mládí 1980. Domácí i zahraniční hosté brněnských akcí se mohli seznámit s některými výsledky péče o tvořivost učňů — a právě tato výstava, rozsahem nevelká, měla mimořádný ohlas.

Když už hovoříme o ohlasu: rozhodně není zanedbatelná skutečnost, že celý festival byl ve všech pořadatelských zemích velmi účinnou propagací zájmové umělecké činnosti; působil inspirativně i na mnoho lidí, stojících mimo tuto oblast.

Přispěly k tomu také sdělovací prostředky, které se na této propagaci velmi podílely; zvláště televize a rozhlas vysílaly o festivalu řadu relací, které ve svém konečném účinku patrně pomohou zvýšit společenskou vážnost oblasti ZUČ — což v domá-

cích podmínkách velice potřebujeme, a nejen v souvislosti s akcemi mezinárodního významu.

Důležitou součástí festivalu se stalo sympozium na téma Zájmová umělecká činnost v období rozvinuté socialistické společnosti. Byli na něj pozváni odborníci ze všech socialistických států, kteří na téměř třídním jednání vyslechli podnětné příspěvky pojednávající o stanoveném tématu a rozebírající je z nejrůznějších hledisek. Základní referáty přednesli za ČSSR ředitel ÚKVC dr. Miroslav Bukovský, CSc. a Viliam Fábry, ředitel Osvetového ústavu v Bratislavě. Dále vystoupili se zásadními příspěvky vedoucí delegací ze sedmi zúčastněných zemí. Také členové delegací přednesli cenné texty, tvořící společně se všemi dalšími přednesenými i písemně dodanými materiály soubor hodnotných informací, teoreticko praktických přístupů a zkušeností z problematiky rozvoje zájmové umělecké činnosti v socialistických státech. Účastníci sympozia akcentovali společenskou, ideologickou a estetickou tvořivou podstatu zájmové umělecké činnosti, která plní významné celospolečenské poslání při formování osobnosti člověka, rozvíjí jeho tvořivé schopnosti a utváří socialistický způsob života.

Společenská závažnost sympozia bude mít jistě i svůj perspektivní význam a napomůže řešení vnitřních problémů zájmové umělecké činnosti v jednotlivých zemích. Mimo jiné i v tom, že se toto jednání stane základem dalších forem mezinárodní spolupráce, týmového řešení určitých úkolů, mezinárodních oborových rokování apod.

II. festival zájmové umělecké činnosti socialistických zemí otevřel řadu možností, cest i perspektiv pro budoucnost mezinárodních kontaktů a společných akcí s bratrskými zeměmi — a v tom je také jeho pozitivní smysl. AP

NÁVŠTĚVA MOSKEVSKÝCH

V rámci Dnů sovětské kultury přijelo do Československa Akademické divadlo Vladimíra Majakovského z Moskvy. Hostováním sovětských souborů má u nás dlouholetou tradici a pokaždé inspiruje. MCHAT vystupoval u nás v letech 1905 a 1921 a opět k nám zavítal snad jako první činoherní těleso po osvobození roku 1957 a potom počátkem sedmdesátých let, už značně omlazený, v čele s novým uměleckým šéfem O. Jeřemovem. Pražské občanstvo zhlédlo v posledních deseti letech třikrát inscenace Velkého činoherního divadla M. Gorého v režii G. Tovstonogova, mělo možnost se seznámit s prací Vachtangovova divadla, Malého divadla, Divadla satiry (režie J. Plučka), divadla Sovremennik, v roce 1978 s Divadlem leninského Komsomolu vedeného M. Zacharovem a v roce 1979 u nás hostovalo divadlo Mossovětu. Věříme, že se v této dobré tradici bude pokračovat a že se seznámíme s dalšími vynikajícími sovětskými soubory, jako je například Činoherní divadlo na

Tagance v čele s J. Ljubimovem nebo Divadlo v Malé Bronné, kde působí A. Efros, či s předními divadly některých svazových republik, která si získala ohlas doma i v zahraničí, jako jsou některé scény Estonské SSR apod.

Moskevské divadlo Majakovského vzniklo z Divadla revoluční satiry založeného při Západním frontu roku 1919 jako agitační divadlo. Roku 1922 se doplnilo o řadu předních hereckých sil a neslo název Divadlo revoluce. Stalo se jednou z dílen sovětských dramatiků a současně seznamovalo sovětské diváky s odkazem světové klasiky. Roku 1943 se přejmenovává na Moskevské činoherní divadlo. Hlavním režisérem se stává N. Ochlopkov. K jeho nejnámějším režím patří Shakespearův Hamlet, Ostrovského Bouře, Leonovovy Jablonořové sady a další. Od roku 1967 stojí v čele tohoto kolektivu národní umělec SSSR A. Gončarov. Divadlo spolupracuje se současnými autory a zpřístupňuje divákům domácí i zahraniční klasiku i významná díla

západní dramatiky. V Bratislavě, v Ostlavě a v Praze hostovalo s dramaturgicky podnětnými inscenacemi: z klasického odkazu sovětské dramatiky si zvolilo Bulgakovo drama Útěk a ruskou klasiku představilo zdařilou Gončarovou dramaturgií Leskovovy Lady Macbeth mcenského újezdu (obě režie A. Gončarov).

S nár. um. RSFSR a Arménské ASR A. B. Džigarchaňanem, jedním z protagonistů moskevského Divadla Majakovského, představitelem jedné z hlavních postav Bulgakovova Útěku, generála Chljudova (u nás vystoupil v bratislavské inscenaci) jsme krátce, pokud to čas dovolil, hovořili o začátcích:

Narodil jsem se v Jerevanu r. 1935. Neměli jsme v rodině divadelníka, ale býval jsem horlivý návštěvník ruského a arménské divadla. Vystudoval jsem divadelní fakultu a rád vzpomínám na svoje učitele, zejména na Gulakjana. Po dokončení studia jsem nastoupil do ruského činoherního souboru v Jere-



DS SZK BYSTRICE U BENEŠOVA – E. BRAGINSKIJ, E. RJAZANOV: S NEJČISTŠIMI ÚMYSLY. FOTO B. ŠVACH

vanu. Později jsem přešel do Moskvy a do roku 1967 jsem pracoval v Divadle leninského Komsomolu. Na jednu roli vzpomínám se zvláštním zaujetím — na Molièra v Bulgakovově stejnojmenném dramatu (režie A. Efros). Každá zkouška byla pro mne zážitek. Domnívám se, že zejména v počáteční fázi režisér dokázal obdivuhodně mobilizovat herce k nejlepšímu pojetí výkonu. Později jsem přešel do Divadla Majakovského a začal jsem spolupracovat s A. Gončarovem. Hrál jsem Sokrata v Radziňského Besedách se Sokratem, Stanleyho ve Williamsově Tramvaji do stanice Touha, Levinsona v dramati-zaci Fadějevovy Porážky (režie M. Zacharov), Staroselského v Dvoreckého Vyprovázení, Chljudova v Bulgakovově Útěku.

O pojetí role Chljudova:

Chápu Chljudova jako osamělého člověka, který ztratil půdu pod nohama. Jako nositel moci je vlastně taky trochu herec, hraje svou úlohu. V okamžiku, kdy ztrácí svoje diváky, zabředá stále víc a víc do své duševní choroby, do pocitu osamělosti. Hraju ho jako člověka, který pozbyl smysl pro skutečnost. Je to nesmírně náročná

role. Autor nic neponechává náhodě. A zkuste zahrát jeho poznámku o Chljudovovi: „Zmlkne, stárne!“ Nebo když říká o Kropilinovi, že stoupá k zhoubným výšinám... Nevím, zda se nám podařilo beze zbytku vystihnout všechnu fantasmagoričnost předlohy. Toto drama se nedá vykládat pouze racionálně, jeho poetika je blízká Dostojevskému, Gogolovi. To bychom udělali klamný tah jako v šachách. (A pak se mluvilo o nedávném představení Útěku v Divadle Na zábradlí a Přeučilově Chljudovovi a o inscenaci Komorního divadla v pozoruhodné režii M. Macháčka z roku 1959).

O vztahu kritiky a divadla:

Kritika by neměla divadelní tvůrce poučovat, ale pomáhat jim působit na diváka, vychovávat ho. Napadá mě srovnání s jednou větou z dopisu J. Kennedyho, který psal: Byl bych rád, kdybyste četl můj dopis ve stejném rozpoložení, v jakém jsem ho psal. Vždyť herec hraje dnes, v tuto chvíli. U nás v určitém období zjednodušování se režisér často snažil o co největší názornost z obavy, že ho divák nepochopí. Někdy tyto vlastnosti přezívají v práci zejména starší generace.

O herecké práci:

Režisér i herec se vlastně zabývají jakýmsi spiritismem, „vyvoláváním duchů díla“, aby odhalili nové věci, skryté vrstvy toho či onoho díla.

O plánech:

Po Bulgakovovi mě čeká autor, jehož si neobyčejně vážím a pro kterého platí totéž, co jsem řekl v souvislosti s inscenováním Bulgakova, a sice Babel. Mám hrát Mendela v jeho Západu slunce, který naše divadlo chystá. A pak mě čeká Williamsova Kočka na rozpálené střeše. Ve filmu Teherán 43 hraju profesionálního vraha a dále dokončuji práci v arménském melodramatickém filmu Žijte dlouho. V televizi natáčíme montáž čtyř Čechovových povídek nazvanou O lásce (autorem je režisér Vojtickij).

O zajímavých nových inscenacích.

Kromě režisérů, s kterými jsem pracoval, si velice vážím G. Tovstonogova. V poslední době jsem neviděl zdaleka všechny nové inscenace, mám v tomto směru dluhy, ale líbil se mi Racek v MCHATu v režii O. Jefremova a Williamsova hra Léto a dým v režii A. Efrose. Přípravila A. MORÁVKOVÁ

IV. PO HRONOVĚ 1980 ANEB REŽISÉŘI A HERCI

Tak tedy: objektivní skutečnost sedmdesátých let tohoto století v naší zemi se projevila v uměleckém vědomí většiny českých divadelních amatérů jako poznaná nutnost, svoboda zaujmout svým dílem vztah k současnosti. Odtud se potom rodí umělecká metoda amatérského herectví, jejímž základem je tvořivost každé individuality, která se za sebe a ze sebe autenticky vyslovuje k problémům doby. A tato metoda je také rozhodujícím činitelem při formování celého stylu amatérského divadla těchto let.

Mluvím teď o stylu jako o systému rozhodujících ideově uměleckých principů, jejichž prostřednictvím se metoda realizuje. A mluvím teď o stylu především z hlediska, které poukazuje k příslušnosti režisérů a herců amatérského divadla k jisté společenské etapě; soustřeďuji se tedy především na obecné znaky stylu a ponechávám stranou znaky individuální,

DS ČELÁKOVICE – J. HUBAČ: IKARŮV PÁD. FOTO P. ŠTOLL



jež charakterizují jednotlivé tvůrce. A konečně: mluvím o stylu divadla; to jest chápu všechny prvky stylové struktury (včetně dramatického textu) divadelní jako prvky, které jsou definitivně určeny tím, jakou podobu zobrazení a sdělení vytvářejí na jevišti. Jinak řečeno: divadelní představení jako systém utváření uměleckého díla, jednotného celistvého uměleckého obrazu, představuje pro mne v tomto případě obecný systém nazývaný styl, v němž se funkčně propojují objektivně dané vztahy jednotlivých složek divadelního výrazu.

Je samozřejmé, že každá z těchto složek má své vlastní osudy a své vlastní postavení. Nebudu už hovořit o dramatickém textu. Ukázal jsem, myslím, v jednom z předešlých pokračování dost jasně, jakou roli v sedmdesátých letech hrál pro zrod umělecké metody českého amatérského divadla současný text i s jakými potížemi a problémy se amatéři v tomto směru setkávají. Zajímá mě teď režisér a jeho místo mezi textem a hercem. Je jenom logické, že onen zásadní obrat celého našeho umění – včítaje v to amatérské divadlo – k otevřeně angažované výpovědi o skutečnosti posunul do popředí schopnost a dovednost amatérských režisérů odkrývat ty ideové hodnoty, jež tuto výpověď umožňují. Proto hlavní důraz celé činnosti – a rozumějme tím jak vlastní tvůrčivou práci režisérů, tak práci na poli vzdělávání i práci v porotách – se soustředil na to, co dnes jmenujeme dramaturgicko-režijní koncepcí. Tedy na režisérskou schopnost analyzovat rozhodující pozitivní společenské kvality textu a zároveň je stanovovat jako nejlepší předpoklady pro aktuální významy inscenace. Jenže nemůžeme si zapírat jedno: že v onom pojmu dramaturgicko-režijní koncepce začala převažovat ona složka dramaturgická.

Byl bych teď strašně rád, abychom si dobře porozuměli. Trvám nadále na tom, že nemůže být dobrým režisérem, kdo není dobrým dramaturgem; trvám nadále i na tom, že tohle je jediné možné východisko režijní činnosti, pokud se opírá o předem napsaný dramatický text. A stejně tak jsem hluboce přesvědčen o tom, že jakkoli jsme v tomto duchu udělali už mnohé, přece jenom to stále není dost – zejména na nižších stupních systému vzdělávání i soutěží se k tomuto výchozímu bodu musíme trvale a houževnatě vracet. Což ovšem nikterak neznamená, že bychom kdekoli jinde měli v nejnějším podceňovat jakoukoli slabinu v dramaturgicko-režijní koncepci. Neboť tady začíná úspěch či neúspěch určitého typu režijní práce, prospěšnost či neprospěšnost společenského působení inscenace. Ale to také nic nemění na tom, že dramaturgicko-režijní koncepce nemůže režisérovi zprostředkovat jenom poznání textu. Chcete-li jinak, prakticky: neznamená to, že mu má umožnit jenom tematický výklad hry a společenského i individuálního zázemí postav. To jsme právě pořád jenom v oblasti dramaturgie. Do oblasti režie přestoupíme jenom tehdy, když tato analýza – dramaturgická analýza textu zároveň dovolí režisérovi najít jevištně sdílitelné (to jest především viditelné) zobecnění toho, co je obsahem jednání. Když se nalezene téma situace, kterou napsal dramatický autor, stane pro režiséra podnětem pro ideově viděný a realizovaný pohyb herce v prostoru.

Styl našeho amatérského divadla zatím na tento fakt jistým způsobem zapomínal. Nebo jej alespoň nepovažoval za tak podstatný a nevěnoval mu tolik pozornosti. Souvisí to se vším, co bylo doposud řečeno. Na jedné straně dramatický text jako první záruka společenské aktuálnosti – a režisér, jenž tuto záruku do sebe vstřebává především jako dramaturg, to jest zabývá se nejlástnější hodnotou slovního vyjádření. Na druhé straně potom herec, který má a musí vyslovit svůj vztah a svůj postoj ke skutečnosti. A režisér, jenž v tomto smyslu provokuje jeho tvořivost, snaží se mu zprostředkovat

z textu takové podněty, které ho k takovému postoji nutí. Režisér v tomto stylu byl a je prostředníkem mezi dramatickým textem a hercem; prostředníkem, který se účastní spíše na tvůrčím procesu, na výkladu během zkoušek a vzdává se do značné míry toho prostředku, jímž on sám zasahuje do definitivní tvorby významů inscenace. Vzdává se organizace pohybu herce v prostoru, jímž dává hereckému jednání jeho obecný smysl.

Ocenili jsme na minulých Hronovech několikrát kolektivní cenou skupinu herců. Připomínám tu (z důvodů, které objasním za okamžik) třeba skupinu dívek v rakovnické inscenaci hry ... a jitra jsou zde tichá. Tato ocenění byla přesným výrazem onoho stylu amatérského divadla, o němž tu mluvím. Stylu, v němž existuje přímé spojení mezi dramatickým textem a hercem, stylu, v němž jako by režisér skoro nebyl. Nebo spíše byl ve funkci podnětovatele herecké tvořivosti na základě tematického výkladu textu. Aby bylo jasno: vážím si takové práce a soudím, že i takto lze amatérské divadlo dělat velice dobře a že v této podobě bude i nadále představovat jeden proud amatérského divadelnictví. A stejně tak jistě nemusím zase opakovat, že amatérské herectví nemůže prostě být dobré jinak než na principu tvořivosti, která rozvíjí autenticitu.

Jenže půjde skutečně o jednu podobu. Zatímco v sedmdesátých letech zcela logicky díky objektivním zákonitostem tato podoba vytvořila v českém amatérském divadle obecný styl. Nebo alespoň styl, jenž tvořil hlavní, kvalitativně rozhodující tendenci. A proto nás v jisté době začali překvapovat – zhruba od poloviny sedmdesátých let – na celostátních Hronovech představení slovenská. Neboť v nich se prezentovali režiséři, kteří se naopak organizaci hereckého jednání v prostoru důrazně prosazovali. Vzpomeňme jen takové inscenace Turgeněvovy Nocí v Krčmě u velkého diviaka nebo Záborského Najdúcha či Pálkovičovy hříčky Dva buchy a tři šuchy. Ostatně i letos jsme viděli představení podobné: martinského Moliérova Oklamaneho manžela. Jenže tam už došlo k opačnému extrému. Pohyb herce v prostoru se jaksi osamostatnil, začal existovat jenom z vůle režiséra, nikoli ve vztahu k textu, k jeho významům. Výsledek byl takový, jaký musel být: vznikla řada nejružnějších přesunů herců, jejich prostocviků bez logické motivace a samozřejmě tedy i bez přesného sdělení.

Ani očekávaný komický efekt se za této situace nedostavil.

Jistě, můžete namítnout, že tento trend přinesli do slovenského amatérského divadla profesionální režiséři: Vajdička, Scherhauser. Ano, je tomu tak. Ale opačně: i čeští profesionální pracovníci se plně účastnili na tom, že ve své drtivě většině vytvářeli onen styl českého amatérského divadla, o němž je řeč. Patří jim za to plný dík a všechna sláva i pocty. Neboť jsme považovali, považujeme a budeme považovat za první a jedině možný předpoklad spolupráce profesionálního režiséra s amatérským hercem jeho vůle a schopnost vést a rozvíjet hereckou tvořivost. Jiné cesty není, neboť jedině tak si uchová amatérské divadlo své specifické hodnoty. Nicméně i pro tyto profesionály – a právě pro ně, protože jsou profesionálové – zřejmě přišla chvíle, kdy si budou muset klást otázku, jak autenticitu amatérského herce zařadit do systému představení, v němž naplní svým jednáním obecný význam mizanscény.

Kdysi to v některých představeních dokázal třeba Alois Hajda s Kroměřížskými. Na padesátém Hronově se o totéž pokusil s Čelákovickými Josef Kettner. Tentýž Josef Kettner, jenž byl strůjcem rakovnického představení, kterého jsem už vzpomněl a k němuž se teď vracím. V něm Kettner dokázal realizovat na nejvyšším stupni styl českého amatérského divadla sedmdesátých let. S jeho pozitivy i záporů. A těmi záporů rozumím především to, že jako režisér minimálně pracoval právě s pohybem v prostoru, což se třeba projevovalo už tím, jak měl řešený dramatický prostor. Tentokrát se v čelákovickém lkarově pádu – už proto, že musel vytvořit složitou strukturu na základě televizního scénáře – zabýval především tímto režijním problémem. Musel jít tak říkajíc na nevlastnější půdu režijní tvorby. A stalo se mu to, co jistě nechtěl: že jeho herci sice velice hodnověrně zobrazili jistou realitu a sdělili poselství textu, ale chyběla jim ona otevřená upřímnost, jež tolik strhovala na výkonech rakovnických děvčat. Prostě: herecká autenticita podlela jinému divadelnímu stylu.

A tohle se – jak snad vyplývá ze všeho, co bylo řečeno – v budoucnu stát nemůže. Ukol zní jinak: je nutné najít styl, který dovolí onu hereckou autenticitu vzbuzenou na základě tematického výkladu textu včlenit do režisérem ovládaného prostoru.

JAN CÍSAŘ

HLAS ČTENÁŘE

S velkým zájmem jsem si přečetla v Amatérské scéně 11/1980 článek Jana Císaře, zejména jeho závěrečnou část. Myslím, že se s ním ztotožní řady amatérů i návštěvníků zvláště posledních Hronovů, které ukázaly, že by se s daným problémem – tedy diferencovaným přístupem k jednotlivým souborům – mělo už konečně něco udělat. Diskusi kolem už bylo dost, rovněž vyšla řada zajímavých článků, ale situace je stále stejná, jako by ústřední orgány tento stav neregistrovaly.

Je jasné, že nikdo z amatérů není proti spolupráci s profesionály. Vždyť dnes si nikdo z nich už bez jejich práce v seminářích a porotách, bez jejich metodického vedení neumí prostě činnost představit. Díky jim šla průměrná úroveň souborů velmi nahoru. Rovněž lze jen čistě a nesobecky závidět těm, pro které je soustavná práce s profesionálním režisérem zcela běžná. Výsledky této práce známe, obdivujeme je již tolik let na Hronovech a konstatujeme, jak vysoké úrovně dosahují. Ale mezi nimi a souborem, který se

také náhodou dostal na Hronov díky tomu, že právě toto představení režíroval profesionál, je už rozdíl. A jak teprve dopadne srovnání s tím souborem, kde všechny složky jsou obsazeny čistě amatéry, přestože odvádí inscenaci na solidní úrovni. Porovnání je prostě nesouměřitelné.

A proto bych vás chtěla nejen za sebe, ale za všechny divadelníky, kteří pracují s láskou a poctivě, kteří s úctou sledují výkony oněch špičkových souborů, ale kteří potom nutně porovnávají jejich podmínky se svými, abyste pomohli po organizační stránce vyřešit konečně tento problém. Protože jinak bude celostátní přehlídka amatérského divadla sice na vysoké úrovni, zajímavá a inspirativní, ale nebude obrazem skutečného stavu amatérského divadla u nás. Dokud totiž všechny přední soubory v krajích nebudou mít stabilního profesionálního režiséra, scénografa atd. (viz programy v Hronově), budeme tam nutně vidat každoročně stejné soubory. Nic proti nim, jsou nejlepší. Ale chtěla bych položit otázku: Je to

cíl? Jestli ano, pak můj dopis je zbytečný, nepochopila jsem vývojové tendence a úkoly zájmové umělecké činnosti. Neří-li, pak je to třeba řešit. Jak, nevím, ale napadá mě jedna myšlenka. Jestliže se usiluje o to, aby soubory v krajích byly rozděleny řečneme do kvalifikačních skupin, proč by se při výběrech na vrcholně přehlídky nemohla vzít v úvahu ta skutečnost, zda jde o soubor vedený stabilně profesionálním umělcem či pouze amatéry. Domnívám se, že vyřešení tohoto problému by nikterak negativně neovlivnilo růst úrovně amatérského divadla, ba naopak. Soubor s profesionálním vedením by věděl, že o palmu vítězství bude bojovat se stejně silným protivníkem a soubory ostatní by už napřed nebyly handicapovány vědomím, že výsledek jejich práce lze těžko porovnat s tak zkušenými a schopnými režiséry, jakými jsou např. J. Bednářík či A. Navrátil (vybíráám náhodně).

Znovu bych chtěla zdůraznit, že s poštěním vítám závěrečné věty Jana Císaře a zároveň prosím, je-li to ve vašich silách, aby nezůstalo pouze u slov.

MARIE JIŘIČKOVÁ, Česká Lípa

playback aneb svár umění a techniky

Neodmyslitelnou složkou podstaty divadla je autenticita, bezprostřednost, nutnost současnosti tvorby a vnímání teď a namísto. Divadlo se tím zásadně liší nejenom od všech ostatních druhů umění vůbec (jinde, především u hudby, je tento princip sice možný a často užívaný, ale nikoli bezpodmienečně nutný), ale především od druhů příbuzných v rodině tzv. dramatických umění — kinematografie (ať již filmové či televizní) a fonografie (umění zvukové inscenace, ať již rozhlasové, na gramodeskách nebo magnetofonových kazetách). Divadelní umělecký artefakt — představení — nelze konzervovat za účelem pozdějšího popř. opakovaného použití (vnímání). Vzniká a zaniká zároveň, pokaždé znovu. Sebedokonaleji zfilmované divadlo může být v nejlepším případě dobrým filmem, ale nikdy nemůže být divadlem — ani špatným.

To všechno jsou teze, na kterých se dnes již asi všichni divadelníci, teoretikové i umělci shodnou. Čím dál je též jasnější, že právě tyto specifické vlastnosti — opravdovost, vnímání živých lidí a nikoli konzervovaných obrazů jejich těl a hlasů, tedy bezprostřední kontakt člověka s člověkem — jsou tím jediným, co může divadlo proti ostatním tzv. dramatickým uměním postavit, co mu dává existenci oprávněnou, co zajišťuje jeho smysluplnost, prostě — v čem je nezastupitelné.

Shodneme-li se v tomto názoru na divadelní dílo jako celek, názory se prudce rozejdou, začne-li se uvažovat o částech či jednotlivých složkách díla. Rázem se totiž ukáže, že leccos se konzervovat dá a především, že se tato technika, byť i s výsledky velice různými, v našich divadlech užívá stále hojněji. V případě úspěšné inscenace se nad tímto problémem asi moc neuvažuje. Dílo je dobré a proto i použití techniky je asi v pořádku. V případě neúspěchu, byť i dílčího, si ale kladou kritici i tvůrci sami otázku: Nebyla chyba ve způsobu či kvantitě použití techniky, divadlu cizorodého vyjadřovacího prostředku?

Pokusme se teoreticky zobecnit, jak se tato problematika projevuje v soudobé praxi našeho divadelnictví, amatérského i profesionálního. Nemyslím, že lze vytyčit nějaké absolutně platné normy, domnívám se ale, že lze vysledovat jisté zákonitosti, principy obecně platné, jejichž úplné opominutí přináší pravidelně sankci — snížení umělecké hodnoty díla.

Ponechme pro tentokrát stranou díl-

čí používání konzervované složky pohybové, které dějiny našeho divadla znají již z Burianova theatergraphu, z Laterny magiky, kinoautomatu atp. Je sice nesporně teoreticky zajímavé, ale v praxi zatím zůstává v rovině více či méně zdařilého experimentu, kdy si teoretikové maximálně kladou otázku nakolik jde ještě o divadlo a nakolik již o film. (Svého času se dokonce objevily vážné míněné úvahy o tom, že v případě laterny magiky jde o zcela nový, specifický druh umění.)

Proti tomu používání cele či částečně konzervované složky zvukové se dnes již natolik všilo, že je zcela běžné i na amatérských jevištích. S playbackem se setkáváme ve větší či menší míře u všech druhů divadla bez výjimky, dokonce někdy i v opeře. (Zdůrazňuji, že mám na mysli reprodukováný zvuk z pásky, nikoli aktuální používání mikrofonů, což je něco zcela jiného.)

Z hlediska postulátů vyslovených úvodem jeví se playback jako něco divadlu apriorně cizího až nepřátelského. Je neživý, neautentický, narušující kontakt herce s publikem i bezprostřednost jeho tvorby. Jestliže se přesto hojně užívá a někdy i bez škodlivých následků, je zřejmé, že antidivadelnost playbacku lze za jistých okolností a v určitých případech překonat. Kde tedy škodí a kdy alespoň neškodí?

Nesporně by nevěděl tam, kde by jej divák nepoznal, kde by odcházel z divadla v domnění, že šlo vesměs o zvuk „živý“. Neboť co oči nevidí (a uši neslyší), to srdce nebolí. Na našich divadelních jevištích jsem se s takovou dokonalostí zatím nesešel. Každý playbackový zvuk, který se tváří jako skutečný, na místě vzniklý, a je prozrazen jako nahrávka — konzerva — nutně esteticky vadí, dílo s touto známkou falše ztrácí na vnitřní pravdivosti a tím i na uměleckém účínu.

Zbývá tedy playback neskrývaný, přiznaný. Podívejme se blíže na různé typy jeho používání.

Obecně nelze myslím nic vážného namítat proti takovým zvukům z playbacku, jejichž zdroj evidentně není na jevišti. S takovými nahrávkami pracují např. četná taneční divadla, ať již je to balet Pavla Šmoka nebo Chorea Bohemica. Nedovedu si sice představit totéž ve Smetanově divadle v Praze, ale principiální rozdíl nevidím, byl by tu asi spíš problém prostorově akustický (nemluvě o historicky vzniklé konvenci).

Podobně užívá playbacku i pantomima, zvláště pracuje-li s imaginární scénografií a rekvizitami. (Zvuky otví-

rání a zavírání dveří, zurčení vody, rádio apod., jak to známe například z Fialkova Knoflíku.) Podobně jako při abstraktním pohybu tanečním, i v pantomimě tohoto typu je zvukový znak sice těsně spjat se znakem pohybovým, není ale evidentně vytvářen herci na jevišti. Dále jde vesměs o případy, kdy playback reprezentuje zvukovou složku vcelku.

Častější je však použití playbacku jako pouze jedné části zvukové složky, totiž právě té, která nevzniká na jevišti, jejímž zdrojem nejsou herci. Typickým a velice frekventovaným případem tohoto druhu je situace, kdy k nástrojové nahrávce z reproduktorů zpívají herci na jevišti (ať již s použitím mikrofonů či bez nich). Ani zde nelze myslím principiálně nic namítat. Jsou-li zpěv a hudba dostatečně sladěny, může vzniknout vynikající dílo. Viděl jsem již několik muzikálů či her se zpěvy, které použily tuto koncepci s úspěchem, víc bylo ovšem těch druhých. Navíc si netroufám tvrdit, že takový postup lze bez újmy aplikovat na všechny muzikály, tím méně pak na operety a opery. To je však otázka spíš muzikologická než teatrologická. I z divadelního hlediska je však zřejmé, že živý, viditelný orchestr, byť i umístěn mimo vlastní jeviště, působí autentičtěji než reprodukováná hudba.

Obraťme nyní pozornost na ty případy, kdy playback realizuje zvuky zdánlivě vznikající na jevišti, především zpěv a mluvu, případně nástrojovou hudbu. Je to kritický moment! Až dosud se nic nepředstíralo. Nyní však je zvuková složka hereckého projevu playbackem buď posilována nebo zcela nahrazována. Těžko říci co je horší, ale až na výjimky, o kterých se ještě zmíním, je tento postup principiálně nevhodný.

Dívák totiž ví, že herec netvoří teď a tady, ale že se tak jenom tváří. Vidí, že nekomunikuje s publikem před sebou, ale s playbackem za sebou, že „tancuje, jak playback píská“. Veškeré z kraje zmiňované přednosti a specifické, jedinečné vlastnosti divadla jsou rázem popřeny.

Představíme-li si důsledné uplatnění této koncepce, dostáváme se najednou do světa absurdity. V činohrách by se takto mohly například snadno hrát opery. (Na půdě loutkového divadla se to již dokonce nejenom stalo, ale v zahraničí stále ještě děje.) Amatéři by si mohli nahrát záznam třeba z představení činohry Národního divadla, při představení jej pak pouštět a příslušné pohyby odmíňovat.

Takové věci se zatím nedějí, ale posilování hereckého zpěvu playbackem je již málem normou. Neméně běžné jsou trapné scény, kdy herci předstírají hru na nástroje, jejichž zvuk slyšíme z reproduktoru. S takovými případy se setkáváme všude, největšími divadly počínaje a malými konče (např. Činoherní studio Ústí).

Velice je tento nešvar rozšířen v divadlech loutkových. Je to dáno tím, že loutka sama hrát, mluvit ani zpívat nemůže a tak pokud je vodič skryt, playback se snáze maskuje. Téměř nikdy se však nezamaskuje dokonale, zvláště je-li střídán s živým, reproduktorem nemodulovaným lidským hlasem. Dochází pak nejenom k neúnosným kontrastům živého a reprodukováného hlasu, ale často i k úplnému zmatení, neboť hlas vychází někdy z úplně jiného místa (směru), než kde stojí loutka, mluvící či zpívající dramatická postava. Především je ale zcela zrušena atmosféra živosti, autenticity.

Staré orientální kultury toto nebezpečí zřejmě přesně chápaly. Playback sice neexistoval, ale existovala a dodnes existuje tzv. rozdělená interpretace, tzn. že někdo loutku vodí a někdo jiný postavu mluví. (Tak to známe např. u většiny představení Divadla S+H, k rozdělené interpretaci — ale spoň v některých rolích — přistupují někdy i jiná naše divadla, častěji amatéři než profesionálové. Také se tím někdy řešívaly zaskoky.) Tak je tomu například i u klasického japonského loutkového divadla Bunraku, které jsme

měli možnost před několika lety zhlédnout i u nás. Pro náš problém je důležité, že ačkoli vodiči zde jsou částečně skryti a částečně neutralizováni kostýmem, realizátoři zvuku — hráči na nástroje a mluvič — jsou naopak zcela viditelně umístěni vpravo na jevišti tak, aby autenticita jejich tvorby byla stále patrná, neboť je důležitou součástí umělecké hodnoty díla. I některá evropská loutková divadla, pracující s rozdělenou interpretací, začala systémem odhalených mluvičů uplatňovat, ať již je to belgické divadlo Toon nebo naše S+H. (Amatéři pracující s rozdělenou interpretací tak naopak obvykle nečiní.)

V čem je tedy podstata problému? Jde o to, aby divadlo zůstalo samo sebou a neusnadňovalo si práci přebíráním vyjadřovacích prostředků technických médií, prostředků, ve kterých se jim stejně nemůže vyrovnat. Vždyť jaký smysl má například loutkové představení s fixně namluveným playbackovým zvukem? Co je tu ještě divadelní? Nejde vlastně spíš o trojrozměrný film? A nebylo by pak účelnější a konečně levnější převést inscenaci do konzervování schopné tj. fil-

mové podoby vcelku místo pouhé zvukové složky?

Jistě, jsou tu výjimky potvrzující pravidlo, výjimky, činící dílčí playback funkční přesto, že nahrazuje zvuk údajně vznikající hrou herců na jevišti. Především je tomu tak u parodií a vůbec ve všech případech, kdy právě tato anomálie je zdrojem komiky. Dále tam, kde jde o nějakou výraznou stylizaci, například deformační zrychlení nebo zpomalení mluvy či zpěvu. Konečně pak tehdy, je-li playback antiiluzivně odhalen a učiněn součástí divadelní konvence. (Tedy něco na ten způsob, kdy se v opeře zpěvák „jako“ sám doprovází při zpěvu na kytaru.) Snad by se našly i některé další, ale na vytčeném principu by stěží co změnily.

Zvuk vychází z pohybu jako následek z příčiny. Pokud se divákovi zdá vznikat pohybem herce (loutky) na jevišti, měl by být tímto pohybem skutečně realizován. Platí to zvláště o mluvě a zpěvu. Důkaz pro pravdivost své teze mám jen jediný, ale zato podepřený empirií: všechna špičková divadla a všechna špičková představení, která jsem v uplynulých dvaceti letech viděl, ji respektovala. P. PAVLOVSKÝ

DIVADLO MLADÝCH VYSOKÁ LIBEŇ – O. DANĚK: SVATBA SŇATKOVÉHO PODVODNIKA. FOTO A. JANDA



ODKUD KAM V METODICE DĚTSKÉHO PŘEDNESU

Ohlédneme-li se po vývoji dětského přednesu zhruba od počátku sedmdesátých let, nabízí se dojem, že po nápadném vzestupu započatém kolem let 1973—75, nastává v úrovni dětského přednesu určitý pokles.

Zamysleme se nad tím, jak probíhá příprava účastníků soutěže dětského přednesu od nejnižších kol. První početně nejobsaženější jsou třídní a školní kola. Bohužel na mnoha základních školách zatím žije ta praxe, že učitel (když už „hrozí“ ohlášený termín) určí ve třídě děti s vrozenými předpoklady k přednesu pro účast na soutěži. Na poslední chvíli z nedostatku poučení o zásadách přiměřeného dramaturgického výběru jim zadá nějakou podle svého názoru „vhodnou“ báseň. Ve snaze, aby žák uspěl, jde většinou o báseň angažovanou, neúměrnou recitátorovým interpretačním možnostem a zkušenostem, někdy i zásadnímu pochopení. Recitátor nemá k básni vztah, není systematicky veden k zájmu o přednes, četbu, ani k vlastnímu výběru textu, který by se mu líbil. Je-li ponechán bez pomoci sám sobě, text v podstatě namemoruje. Maximálně tkví „příprava“ přednesu v tom, že učitel mechanicky podtrhne slova, kde je třeba zvýšit nebo zesílit hlas, dodržíže školské frázování interpunkce. Recitátor sám se s textem neztotožní, sám za sebe nic nesděljuje. Přednes vyzní prázdně a ploše. Tito recitátoři žijí z toho, co je jim přirozeně dáno: v rámci třídy mají poměrně slušnou výslovnost, hlasové předpoklady a jakýs-takýs přednes zvenku aplikovaný bez vnitřního zážitku. Přesto recitátoři této úrovně postupují do okresních i do krajských kol. Podle úrovně krajských kol výjimečně i na národní přehlídce. Na mnohých školách je však už situace bohudík taková, že se učitelé dětem, které mají pro přednes předpoklady a u nichž byl někým vypěstován zájem o přednes a literaturu (velmi často už od útlého věku v rodině), věnují při přípravě na soutěž včas. Dovedou jim citlivě pomoci při výběru textu i při přípravě. Při výběru sahají po doporučených osvědčených textech. Někde tuto pomoc před soutěží věnují i pionýrské domy. Takové děti se dobře umísťují v okresních i krajských kolech. Donedávna se právě z nich probjovalo mnoho na ústřední přehlídce. Působí jako „solidní“ recitátoři dobrého průměru, s nimiž počítá nejen škola, ale i okres a kraj. Jejich úspěšný postup na národní přehlídce bývá podmíněn náhodným zajímavým výběrem a souhrnem příznivých okolností při jeho interpretaci (hlasové a výrazové dispozice a do určité míry i názorová setrvačnost porotců, že jde o recitátora, jakoby už předem vytipovaného k postupu). I když je tato péče o recitátory kvalitativně účinnější, má svou základní negativní stránku — narázově před soutěží. Setkáváme se tu sice s určitou spontaneitou, věrohodností, uměřeností projevu, což však nebývá v souladu s technickým vybavením, protože tyto recitátory nikdo soustavně cílevědomě odborně nevede a nevybavuje je správnými dovednostmi. Vklad jejich vrozených dispozic nikdo nerozvíjí dál. Můžeme je zahrnout do skupiny druhé.

Kladný vliv souborového charakteru práce a celkové skupinové klima příznivě ovlivňuje recitátory-solisty, kteří pra-

cují v souborech a tvoří 3. skupinu recitátorů. Avšak i soubory můžeme podle způsobu jejich vedení rozlišit na dva druhy. Existují soubory, které nárazově i soustavně pracují metodou, kterou bychom mohli označit jako „secvičování“. Vedoucí tohoto typu souboru je veden k práci se souborem místní potřebou, vlastní ctižádostí i určitou mírou zájmu. Avšak nepodniká nic pro své sebevzdělávání. Jeho práce s dětmi spočívá v tom, že dětem předvádí svůj způsob přednesu a do své interpretace je stylizuje bez ohledu na ně samotné. Takový postup neodpovídá ani tvořivým potřebám dětí ani požadavkům pedagogického působení z hlediska etické a estetické výchovy.

Lépe jsou na tom soubory, které prošly výrazovým vývojem v posledních letech a v současné době tvoří početně dosti široký okruh v dětské souborové práci. Jejich vedoucí se zúčastňují seminářů a školení, v práci s dětmi se snaží vycházet z jejich možností a předpokladů při hledání repertoáru i při jejich vedení k přirozenému hravému projevu pomocí metody dramatické hry. Jejich práce přináší kladné hodnoty zejména v pedagogickém působení uvnitř souboru. Pracují s nevýběrovým kolektivem dětí, které tato zájmová činnost pomáhá harmonicky rozvíjet. Do jisté míry je vybavují i správnými technickými návyky jako základním předpokladem pro práci v souboru. (Stojí za zmínku, že prostý přirozený dětský projev se mnohem lépe rozvíjí po stránce pohybového jednání, zatímco v oblasti přirozeného slovního projevu a kultury mluvy zůstává ještě mnoho práce.) Jsou to soubory i sólisté, kteří nám ještě donedávna přinášeli mnoho radosti, ale přihlížíme-li vystoupení takového souboru, máme namnoze dojem, že spíše nahlížíme do procesu jeho práce. Jsme svědky sice přirozené, mnohdy však chaotické dětské hry, k níž bylo použito básníkůvých slov. Tato přirozenost a hravost, v jejímž jménu jsme se snažili vymýtit nepřirozenou strojenost z dětského přednesu, se stala těmto souborům cílem a výsledkem.

Jenže i dětský přednes se vyvíjí a v současné době se dostává do podobného vývojového stadia jako před nedávnem dětský dramatický projev. Spontánní „hraní si“ se vyžívá a nutně nastupuje potřeba nahradit tuto přirozenou nevázanost něčím, co z ní vychází, jde však nad ni a ústí do určitého výrazu, tvaru. Tady nastupuje další, čtvrtá skupina recitátorů — členů souborů i sólistů. Jsou to děti, které se přednesem, dětskou dramatickou hrou i aktivitami, jež se komplexně váží k dětské literární-dramatické zájmové činnosti (pohybová a hlasová výchova, literární výchova, vlastní literární tvořivost), zabývají po řadu let pod soustavným vedením odborně fundovaných vedoucích. Pro tyto děti je přirozený projev již samozřejmostí, z níž vedoucí vychází a na ní staví dále. Pod takovým vedením se děti učí citlivě vnímat a chápat text umělecké předlohy. Dovednosti a vybavenost osvojovaná během dlouholetého odborného vedení pomáhají dětskému recitátorovi k tvořivému a působivému sebevyjádření při zachování přiměřenosti a pravdivosti. Umožňují mu sdělit své vnitřní zaujetí a zprostředkovávají mu i emocionální působení na diváka. Zároveň divákové přinášejí i silný divácký zážitek. Při tomto procesu práce je recitátor maximálně aktivní, pracuje značně samostatně, iniciativně. Takto vedený recitátor, zejména jde-li o ty nejstarší z nejvyšší kategorie, začíná v sólovém přednesu už vědomě usilovat o tvar. Vedoucí ho vhodnými podněty vede k proniknutí do hloubky přednášeného textu, společně hledají a nacházejí způsob výrazného sdělení, odpovídající recitátorovým možnostem. Právě tak v souborovém přednesu se členové souboru aktivně podílejí na realizaci vystoupení jako celku. Usiluje-li jejich vedoucí o určitý tvar vycházející a odpovídající žánru předlohy, vyspělí dětské recitátoři cítí a chápou, že určité stylizaci básnické řeči odpovídá i určitá míra stylizace v projevu (např. v pohybu, je-li ho užito).

Tito recitátoři se dostávají v soutěžním hodnocení do paradoxní situace. Volání po přirozeném dětském projevu, po vlastní dětské hravosti, které se pro práci s dětmi po léta prosazovalo, se dostalo do povědomí odborných porotců jako potřebné a správné kritérium hodnocení. Nyní se ovšem setkáváme s tím (hlavně u porotců, kteří sami

s dětmi nepracují], že projev, o němž byla shora řeč u poslední skupiny recitátorů, hodnotí jako secvičený, vyumělkovaný, afektovaný, přehnaný a nadsazený. Někdy je dokonce označen jako „šarže“. Zatímco za přirozený je považován projev, který bývá bezvýrazný, šedivý, fádní. A přece všichni, kdož pracujeme s dětmi jako pedagogové a sledujeme jejich výkon i jako diváci, z výkonu poznáme, jde-li o secvičenost pomocí mechanicky užitých vnějších prostředků bez vnitřního zaujetí, bez pravdivých pocitů, či slouží-li tyto prostředky (temporytmus, pauza, hlasová intenzita apod.) v souladu s vnitřním pravdivým pocitem ke kultivovanému přednesu, který se z recitátorových úst a očí nese do divákova srdce. Podíváme-li se na jiné umělecké obory, např. na výtvarnictví, vidíme, že se tam ovládnutí techniky považuje za naprosto přirozené.

Shrneme-li stručně: první skupina recitátorů sice stále přežívá, ale je viditelně na ústupu. Druhá před několika lety obsáhla největší počet dětí. Brzy byla vystřídána třetí, nastupující skupinou, která přinášela osvěžení, upoutala na sebe pozornost a slavila zasloužené úspěchy. V současné době se zdá, že situace v dětském přednesu stagnuje. Na-

stupuje však čtvrtá skupina, která je prozatím v menšině.

Co nám z celé úvahy vyplývá? Především to, že dětský přednes by měl být hlavně záležitostí odborně školených vedoucích. Soustavné metodické vedení dospělých vedoucích, kteří pracují s dětmi, se ukazuje jako stálý a průběžný úkol. Péčí ÚKVC, KKS nebo OKS, které pořádají dlouhodobé odborné semináře a kurzy pro učitele, vedoucí dramatických či recitačních souborů, se vychovala celá řada výborných pedagogů, kteří v práci dosahují velmi dobrých výsledků. Zatím však školením neprošli všichni, kteří již s dětmi pracují. Kromě toho je nutno vychovávat mladé vedoucí zejména z řad nové nastupující pedagogické generace. Dalším důležitým bodem je výchova porotců. Ukazuje se potřeba vybudování stálého kádru pracovníků v okresních i krajských kolech soutěží zejména z řad vedoucích, kteří sami pracují s dětmi a žijí s dětmi jejich současnost. A konečně — nevyplývá ze současného stavu i potřeba zamyslet se nad dosavadními kritérii hodnocení, ujasnit a doplnit je ve smyslu vytýčení perspektiv další progresivní vývojové linie dětského přednesu?

SOŇA PAVELKOVÁ, JANA VOBRUBOVÁ

6 a 3/4 miliónu

O statistice se toho napsalo a namluvílo nepěkného až až. Přesto se bez sbírání číselných hodnot podle rozličných kritérií neobejdeme. Přímou i nepřímou ovlivňují náš život, leckdo z nás, ochotníků, se zcela povlivě živí shromazďováním a zpracováváním číselných údajů.

V oblasti profesionálního divadla se výkazy zhotovují každý rok už po hezkou řádku let. Je pravda, že totéž se dá říci i o amatérském divadle. Nejméně jednou do roka se v každé obci, okrese i kraji sestavují výkazy o kulturně výchovné činnosti. Za předmět také mají sčítání divadelních souborů a jejich členstva i jakou aktivitou v uplynulém období se prokázaly.

V severočeském kraji vznikla další statistika. Světlo světa spatřila krátce po vzniku Svazu českých divadelních ochotníků, takže slavila před nedávnem své 11. narozeniny. Svázanost severočeské statistiky amatérského divadla s SČDO má svoji logiku. Jestliže v našem kraji nikdy neklesla organizovanost v SČDO pod 60 % z dospělých ochotníků a v každém souboru je aspoň jeden „svazák“ a většina vedoucích dětských dramatických kolektivů je také „u nás“ — vzniklo vlastně přímé spojení do všech souborů. Přímé spojení značí i poměrně rychlý zisk potřebných informací. Konečně právě statistika za sezónu 1969/1970, přesněji, shromáždění pravdě odpovídajících podkladů z celého kraje, bylo prubířským kamenem akceschopnosti čerstvě vzniklé zájmové organizace. Podávalo se to tehdy a daří se i nadále posbírat za každou sezónu, které soubory hrály a co a kdy a kde, kolik bylo v hledistích skutečných diváků. Protože nedílnou součástí činnosti amatérských souborů jsou i příležitostná pásma, estrády apod., vykazují se ty, jež

jsou časově delší 20 minut. Tu větší, jinde menší měrou nám pomáhají i Okresní kulturní střediska.

Vytrvalejší odběratelé a čtenáři Amatérské scény si určitě pamatují, že jsme na jejich stránkách zveřejňovali výčet práce severočeských ochotníků za některé sezóny. Leckterý návštěvník Jiráskových Hronovů ví, že jsme zde rozdávali výkaz o tom, co se událo v právě skončené sezóně na severočeských amatérských jevištích.

Před koncem sezóny většina souborů a pověřeni členové OV SČDO dostanou soupisové listy. Pro naši statistiku sezóna začíná 1. červencem předchozího a končí 30. červnem běžného roku. Do 20. července musí být soupisové listy zpět u pověřeného člena KV SČDO. Vyskytnou-li se nepořádky a termín nedodrží, všemožnými způsoby je urgováno splnění této povinnosti. Po zpracování soupisových listů pak vznikne např. takový výkaz za sezónu 1979 až 1980: 63 soubory v kraji sehrály 619 představení 160 titulů pro 99 445 diváků při průměrné návštěvnosti 160 diváků na jednom představení. Každý titul byl v průměru uveden 3,86krát. Představení pro dospělé diváky bylo 205, pro diváka nejpotřebnějšího, tj. pro děti, 263. Ochotníci připravili celkem 161 příležitostných akcí, z nich 88 bylo věnováno význačným politickým událostem a výročím. Z 205 představení pro dospělé diváky 86 patřilo současné české hře, 56 české klasice, 21 světové klasice. Z toho je patrné, že naše statistika shromazďuje čísla, se kterými lze dále pracovat. Dává mj. vynikající přehled o dramaturgii, o tom, komu jsou představení určena, jak a kde soubory hostují. Zjišťujeme i fakt, že celá třetina představení se hraje na přehlídkách. Údaje sledujeme za jednotlivé okresy. Tak nám statistika

umožňuje ovlivňovat dramaturgii. Porovnáváním s předchozími sezónami poznáváme, kde všude jsou soubory a jak jsou aktivní, jaká je jejich dramaturgická linie, soustavnost v práci. Nepřímou statistika obráží i kvalitu práce OKS, KKS a OV a KV SČDO.

Netvrdíme, že každý rok je naše statistika stoprocentní. Stane se, že z různých důvodů z jednoho a někdy i tří souborů se přes veškeré urgencye nepodaří výkaz získat. Nepovažujeme to za tragédii, jen toho litujeme. Celkový obraz o amatérském divadle v kraji to nemůže narušit. V poslední době přebírá naši statistiku, její výčty, Krajské kulturní středisko. Obrátilo se na KV SČDO se žádostí, abychom se pokusili zpracovat výkaz na kalendářní rok 1980. Nejméně proto, aby bylo možné pravdě odpovídající obraz srovnat s výkaznictvím o kulturně výchovné činnosti, které provádějí národní výbory. Toto výkaznictví bývá o 50—100 procent vyšší, než říkají námi shromážděné údaje.

Za 11 let (1969—1980) vydala naše statistika následující čísla o činnosti amatérských divadelních souborů. Průměrně hrálo každou sezónu 75,18 souborů, nejméně 90 a nejméně 62. Nastudováno bylo 1919 titulů (průměrně 174 v sezóně) her a příležitostných vystoupení, které byly uvedeny celkem na 6920 vystoupeních (průměr na sezónu 629) pro 1 milión 238 tisíc 172 diváky (průměrně je to 112 561 skutečných diváků v sezóně).

Nakonec za domácí cvičení: divadelní soubor má průměrně 20 členů. K nastudování jednoho titulu je zapotřebí asi 25 tříhodinových zkoušek. Každé uvedení hry či pásma představuje pro každého člena souboru 5 hodin. Kolik hodin ze svého volného času věnovali severočeští ochotníci — a obdobně jiní — své dobrovolné zájmové činnosti pro společnost za posledních 11 sezón?

Igor Dojiva

O sovětském 2. divadle tradičně i jinak

KAREL MARTÍNEK

„Osvobozená tvořivost osvobozeného lidu“ představovala rozhodující dějiny faktor a demokratizace umění právem tvořila stěžejní článek sovětské kulturní politiky. Z těchto principů vyrůstaly základy socialistického divadelnictví, které uznalo stranické poslání a počalo se aktivně podílet na ideové výchově nejširšího obecnstva. Zejména tuto skutečnost si lze ověřit při sledování vývojových proměn od dvacátých let až po dnešek.

Mystérie-buffa V. V. Majakovského (1918) představuje v naznačovaném vývoji jistou výjimku: zkušený literát, zapojený do revolučního hnutí, podal tu důkaz dalekosáhlého významu o možnosti vzniku dramatu inspirovaného novodobou ideologií. Závislost na modernistických principech současně naznačila, že mnohé z autorových záměrů nemuselo být vždy pochopeno. Z dnešního hlediska není důležité, zda se cítili dotčení zastánci kritického realismu či obdivovatelé L. N. Tolstého, ale především nesporná skutečnost, že necelý rok po dalekosáhlých událostech mohlo vzniknout takové dílo: hra o heroickém putování dělnické třídy, sedmi párech nečistých vydávajících se trnitou cestou za sociální spravedlností, aby dosáhli „pozemského ráje“, v němž věci vítají opravdové pány. Alegorické zobrazení historických dějů, jmenovitě únorové buržoazní revoluce, odpovídalo praxi symbolistického a konstruktivistického dramatu, což mělo v tehdejší situaci jiný význam. Podobné postupy chránily před přílišnou utilitárností a jednoznačnou přímočarostí agitačních her.

Sovětskou dramatikou počátku dvacátých let charakterizují však odlišné tendence a nástup revolučního divadla je spojen s činností autorů, jejichž životní erudice vysoce převyšovala literární zkušenosti. Drama té doby programově sloužilo a nevyhýbalo se úkolům, jež se dnes mohou jevit jako nepřilíš umělecké. Kdo však mohl sdělovat obecnstvu základní rady a poučení, kdo je mohl informovat o zahraničních událostech či vnitřní situaci na frontách občanské války; kdo mohl varovat před nebezpečím tyfu a masových epidemií s výjimkou denního tisku, jehož účinnost se však omezovala na okruh pravidelných čtenářů. Živé slovo napomáhalo zasadit probíhající události do širšího rámce a de facto nahrazovalo neexistující historickou hru s revoluční tematikou; živé slovo

varovalo před nástrahami kontrarevoluce i důsledky nesprávné hygieny. Nespočetné množství agitačních scének, výstupů i her plnilo něco na způsob náhradní funkce, pomáhalo odstraňovat nedostatek textů a rozvíjet rozmanité tvary revolučního divadla. A tak vývoj probíhal po dvou liniích: na jedné straně přinášel nesporný rozkvět profesionální kultury spojený s inscenacemi klasického repertoáru, popřípadě aktualizovaných přepisů a montáží. V. E. Mejerchold, J. B. Vachtangov, S. E. Radlov sahalí spíše k úpravám dřívějších her a akcentovali sociální vazby, zdůrazňovali romantické ovzduší, naděje na revoluční zvrát. Více spoléhali na vypjaté citění hlediště, které vítalo sebemenší ohlasy konkrétních událostí a všeho, co reagovalo na dobovou problematiku. Na straně druhé překypovalo amatérské divadlo novostí nápadů a pracovalo s nejrůznějšími prostředky od jednoduchého předčítání tisku až po teatralizované soudy a davové podívané, na jejichž přípravě a náročném organizaci se nejednou podíleli zkušení profesionálové.

Divadelní Moskvu na počátku dvacátých let charakterizovalo vyspělé herectví Malého divadla, které preferovalo repertoár A. N. Ostrovského a hledalo východisko v inscenacích romantického repertoáru. Proto uvádělo dramata Fr. Schillera i A. V. Lunačarského. Jemné odstíny variací stylizovaného divadla propracovávalo Komorní divadlo, vedené A. J. Tairovem, které pokračovalo v polemice s nenáviděným měšťáctvím. Moskevské umělecké divadlo zasáhlo rozdělení souboru, s potížemi uchovávalo provoz a právem skládalo naděje do nadaného mládí soustředěného ve studiích. Přesto mchatovské umění mistrovského přetělesnění, doprovázené hlubokými citovými prožitky, slavilo oprávněné úspěchy v představení z předrevolučních let. Pozornost přitahovalo dynamické nastudování Princezny Turandot (1922), hravá improvizace mládí, které skálopevně věřilo v příchod jara a zpívalo radostnou píseň o převaze života nad smrtí. V město sevřeném chladem a trýzněným nedostatkem základních životních potřeb tryskal optimistický pocit mládí, jež se navrátilo z válečných zákopů a nedočkavě očekávalo nástup nového života. Mimoto inscenaci pohádkové hry C. Gozziho nastudoval těžce nemocný J. B. Vachtangov, jemuž ubývalo sil, a snad právě proto se

vyvražďováním pozitivních hodnot díla přesvědčoval o pravém opaku, o naději na vítězství nad zákeřnou chorobou. Vzájemně prolnutí subjektivního pocitu tvůrce představení s náladou souboru vedlo k neopakovatelnému výsledku, vzniku nádherné divadelní podívané prostoupené hrou na divadlo, nekonečnými variacemi herecké tvořivosti.

Nemělo by smysl zastírat, že vedle pozoruhodných představení inspirovaných romantickými počátky sovětského státu, iluzemi o okamžitém zrodu nového socialistického společenství schopného takřka rázem vyřešit všechno, s čím se dosud marně potýkalo lidstvo, existovaly řadové inscenace profesionálních souborů, které nadále vyčkávaly a nezamyšlely měnit linii krajně bezideového repertoáru. Uvolnění pout carské cenzury přivedlo na jejich scénu pornografické tituly, s nimiž se musel vyrovnat lidový komisařiat osvěty pomocí nekompromisních opatření. Sovětské kulturní politice se záhy podařilo vyloučit v podobném prostředí projevy otevřené polemiky a nesouhlasu; prakticky tuto úlohu převzalo nové obecnstvo, které stálo za revoluční vládou a nezamyšlelo trpět cokoli poplatného předrevoluční éře. Jestliže nepředstavovalo potíže, jak vyloučit hry s politickými podtexty prodchnuté obdivem k minulosti, ukazovalo se však mnohem nesnadnějším odstraňovat všechno podprůměrné, údajně stranické revoluci, ve skutečnosti se však pouze přizpůsobující v souladu s možnostmi souborů i jejich vžitými návyky.

Lunačarského znepokojovaly konjunkturální tendence všeho druhu bez ohledu, zda ústily v konformní představení Malého divadla, nebo málem patolízalské oslavy na jevišti Koršova divadla, kde vznikaly nevkusné glorifikace a vnějškově koncipované úpravy klasických textů. Snad právě proto považoval za rozhodující jedině kritérium, realitu doby, její opravdovou velikost a neopakovatelnost. Tím více se snažil vytvářet takové podmínky, aby soubory přicházely do styku se skutečností a mohly postupně chápat vlastní dosah revolučního dění. Do pozitivního vývoje však neúprosně zasáhlo údobí nové ekonomické politiky, vynucené chaotickým stavem národního hospodářství v důsledku občanské války i zahraniční intervence. Nebylo jiného východiska, a tak se do hlediště divadel vrátilo majetné obecnstvo snící o „nové renesanci“. Odpadla bezplatná představení pro dělnické publikum, do pozadí ustoupilo sepětí revolučních sil s uměním podmíněné vzájemnou shodou zájmů. Neúprosné ekonomické faktory potlačily mnohé z tvarů novodobého divadla a v konečném výsledku podporovaly nevkus, přizpůsobování se, krátkodechy konjunkturalismus aj. Někteří z těchto poloh vystihl V. V. Majakovskij ve Štěníci i Horké lázni koncem dvacátých let.

Na počátku vlastního vývoje sovět-

ského divadla, v situaci, kdy ideový přerod předrevolučních souborů neprobíhal ještě intenzivně a kdy nebylo možné odkládat řešení mnoha ideově výchovných úkolů, přeneslo se těžiště divadelního života do amatérské sféry. Kolektivy divadelních kroužků Rudé armády, školní soubory, kolektivy velkých podniků uváděly agitační hry, které chtěly podávat obraz revolučních zápasů, konfrontovat vypětí a obětavost proletariátu se sobectvím buržoazie, ponořené do světa majetkových hodnot. Agitační hra popisovala události, jež se udály na frontách občanské války a snažila se je zasazovat do širšího rámce, aby zvýšila jejich obecnou platnost. Tradiční schéma těchto her stavělo proti sobě uvědomělého proletáře a buržoazního činitele, organizátora vesnických komun proti bělogvardějskému důstojníkovi. Většinou však vystačilo s jednoduchou symbolikou: zedník prodchnutý touhou dokončit stavbu — a škůdce sršící odporem k podobnému dílu. Svět práce a svět nenávisti, tak lze ve stručnosti charakterizovat principy většiny agitačních her. V ojedinělých případech probíhal konflikt uvnitř rodiny, stavěl proti

sobě sourozence a prostupoval vztahy natolik, že ničil pouta dlouholetých vztahů.

Bessalkovova hra Zedník (1918) rozvíjela kontrast protichůdných postav, Zedníka a Architekta, z nichž první představoval uvědomělého dělníka oddaného revolučnímu hnutí, druhý — intelektuála izolovaného od života a neschopného pochopit zájmy lidu. Analogicky vyznívala Kozlovova Hra o Komunardovi oživující principy didaktické hry: postavy jako abstraktní kategorie — Štěstí, Zlo, Temné síly, Myšlenky — komentovaly skromný děj a napovídaly konečný výsledek. Měly provázet diváka a zasvěcovat jej do událostí. V Kozlovově hře odvozené z antagonistického střetání dělnického světa a kapitalismu nacházíme však postavy pomahačů, které pochybovaly o správnosti vlastních rozhodnutí, měnily stanoviska a přebíhaly z jednoho tábora do druhého podle postavení na frontách. Půvab zmíněných her neměl mnoho společného s uměleckým ztvárněním, přinášely ohlasy revolučních událostí a vycházely z myšlenkových okruhů blízkých tehdejšímu divákovi. Nic víc a nic méně. Divák vděčně vítal

zmínky o těžkém životě v předrevolučním Rusku, odsuzoval vykořisťovatele, neméně tak nadšeně souhlasil s tezevitým přepisem revolučního programu nové vlády...

Snaha rozšířit rámec agitačních her a vnášet sem nezbytné souvislosti podnítila vznik davových podívaných, jednoho z osobitých tvarů revolučního divadla. Scenáře podívaných se zaměřovaly na revoluční momenty v historii, zde hledaly odpověď na otázku smyslu probíhajících událostí, zde hledaly podporu a posilu, aby dokumentovaly odvěkou touhu po spravedlivějším uspořádání, sociální rovnosti a skutečné svobodě utiskovaného lidu.

Soubory Rudé armády, školní amatérské scény, agitační kolektivy i putovní poloprofesionální divadla uváděla v rámci daných možností davové podívané vyprávějící o povstání římských otroků, selských válkách v Německu, Razinově a Pugačovově povstání, událostech francouzské revoluce a dnech Komuny, aby z těchto mohutných sociálních hnutí odvozovala poznatek zásadního významu: dějinné předurčenosti roku 1917 jako vrcholné události světových dějin.

DS K. ČAPEK ZK ŽELEZNICÁŘŮ CHOMUTOV – E. BRAGINSKIJ, E. RJAZANOV; POKRYTCI. FOTO B. ŠVACH



pět námětů k zamyšlení

23. MEZINÁRODNÍ DNY DIVADLA MLÁDEŽE V RAKOUSKU

Na Mezinárodních dnech divadla mládeže v St. Lambrechtu se hraje pět až šest představení denně. Stane se, že vás ten divadelní maratón unaví, odběhnete si odpočinout nebo něco sníst — a při hodnocení se dozvíte, že jste zmeškali zajímavé představení.

V programu čtyřdenní divadelní konfrontace 1980 nejvytrvalejší diváci zhlédli za pouhé čtyři dny osmnáct inscenací. Z dětské části tohoto festivalu si povšimněme pěti představení, jejichž uvedení přineslo, jak se nám zdá, zajímavé otázky pro aktivní i receptivní dramatickou výchovu.

Norský soubor Brekka Ung Doms Lag z Oslo uvedl na festivalu dětský muzikál domácího autora T. A. Brigsvaerda Velký polykač barev. Představení nabízí zásadní dramaturgickou otázku: výchovné posláním hry.

S problémem násilné a školometský proklamované tendence zápasí dětské divadlo (podobně jako celá literatura pro děti) od svých začátků. Známá jsou slova A. V. Lunačarského, která

zaznamenala Natalie Sacová. První lidový komisař osvěty upozorňoval, že je třeba pozorně vnímat pokrokové pedagogické názory, ale přitom mít na paměti, že divadlo pro děti je především divadlem.

U nás se nad otázkou dětské dramaturgie a jejího výchovného zaměření zamýšlel Antonín Kurš (Dětské divadlo v SSSR. A u nás, Praha 1936), který odmítal zužování tematiky divadla pro děti. Podle jeho slov neexistuje téma, které by nemohlo být předkládáno dětem. Kurš pochopitelně nepomíjel důležitý zřetel na dětského diváka a jeho věkovou adresu.

Poměříme-li těmito zásadami předlohu norské inscenace, zdá se nám, že je splňuje vrchovatě. Ke hře nebylo třeba vymýšlet fráze, její výchovné působení je zakotveno již v poetickém příběhu: Velký polykač barev odcizí lidem ve své nenasytosti nejen barvy, ale i hudbu, zpěv, všecko, co je na světě hezké. Do zápasu s hrubou autoritativní silou Polykače se pustí naivní

klaun, kterému pomáhají zvířátka. Překonají horu těžkostí a šedivý, ze své přirozené polohy vyšinutý svět je opět plný barev a veselí.

Příběh napovídá, že i jeho scénické řešení je velmi vděčné a působivé. Ale zůstaňme u výchovného působení dramaturgické předlohy, na kterou jsme otázku omezili, a pokusme se o její shrnutí. Výchovně mohou působit jen literární předlohy s nespornou hodnotou estetickou. Pedagogické zaměření dětského divadla nelze omezit na okázalou nálepku či rádoby moudrou vsuvku. Na tato místa ve hře, podobně jako na pasáže rozvleklé, reaguje malý divák nezájmem, který dává zřetelně najevo. Výchovná myšlenka představení musí organicky prorůstat celou dramatickou strukturou díla, být „rozpuštěna“ v postavách i jejich vztazích, v celém syžetu hry.

Divadelní skupina při gymnáziu v Isny — Allgäu (NSR) uvedla na fes-

ŠKOLNÍ DIVADLO VYSOKÉ MÝTO — I. HURNÍK: CERT S HOUSLEMI. FOTO B. PAVLŮ



tivalu Exupéryho Malého prince. Kolektivní způsob přípravy se projevil v nevyváženosti jednotlivých částí inscenace a v absenci křehké poetičnosti, kterou se nepodařilo z literární předlohy převést do jevištního tvaru. Inscenace přesto přinesla zajímavou otázku: prostor pro hru.

Západoněmečtí gymnazisté volili střed hlediště, po okrajích haly a na improvizované jeviště posadili diváky. Rozprostření velké žluté plachty v hracím prostoru navodilo atmosféru nekonečné a beznadějně pouště. Škoda, že na další funkční použití této textlie se zapomnělo a inscenace byla zatížena na mnoha místech spoustou nejrozličnějších rekvizit. Hra na různých místech a ve všech koutech sálu byla vynalézavě vymyšlena, bohužel vždy mimo zorné pole části publika.

Hra uprostřed sálu není pro diváky rakouského festivalu objemem. Snad se dá říci, že dnes je už ohrožena nebezpečím nové konvence. Hlavní námitkou je nepochybně značná nepřehlednost. Vidí-li divák v závažném dramatickém momentě pouze záda interpreta, cítí se o něco podstatného ošizen.

Otázkami prostoru pro hru se obšírně zabývá podnětná kniha Evy Machkové Základy dramatické výchovy, jež vnese konečně jasno do kaplických i jiných diskusí, kde často dochází k tápání v zásadních otázkách dramatické výchovy dětí a mládeže, ztotožňované s uměleckou tvorbou.

„Ctižádostí mladého divadla jako celku by mělo být,“ říká E. Machková v citovaném díle, „aby nešlo s hlavním proudem nebo spíše za ním, aby profesionální divadlo nekopirovalo, nereprodukovalo, ale aby ho doplňovalo a obohacovalo přístupy odlišnými, zejména svou svěžestí, svou schopností nového pohledu na divadlo a na svět.“ Výrazem těchto snah je nepochybně i volba nekonvenčního prostoru pro hru.

Považuji volný prostor za doménu dramatické hry dětí, které kukátkové jeviště svou jednosměrností omezuje a učí nepřirozenému „hraní divadla“. Z různých typů úpravy hlediště pak ty, které umožňují, aby podstatné okamžiky hry dobře viděli všichni diváci. Ne tedy kruh či čtvercové nebo trojúhelníkové uspořádání, ale tvar tzv. evenue a její modifikace. Volbu prostoru pro hru by neměla ovlivnit módnost, ale adekvátnost k předloze, funkčnost.

Děti z jugoslávského Mariboru předvedly na festivalu Otfriedovu pohádkovou hru Malá čarodějka; jednoduchý příběh o děvčeti, které to ve svatojanské noci zkusí s čarováním, a protože je svědomitou žákyní, začne brzy čarovat ve velkém; chudé ženě přičaruje vítr, děvčeti rozvoní zvadlé květiny, dětem postaví v mžiku sněhuláka. Dostane se proto do sporu s opravdovými velkými čarodějkami, kterým jaksi fušuje do řemesla a pomáhá lidem, místo aby jim škodila. V závěru malá čarodějka vykryje i na ty velké, a promění je v jiskry táboráku, kolem

kterého skotačí děti. Všimněme si výrazně složky této inscenace, kterou je jevištní efekt. Patří na dětské jeviště? Nepochybně ano: poutá pozornost dětského diváka, pomáhá rozvíjet jeho obrazotvornost. Otázkou zůstává míra těchto efektů a jejich vhodnost.

Inscenace slovních dětí byla přeplněna nejružnějšími efekty; ve tmě poletovaly svatojanské mušky, barevně svítila košťata čarodějnic, ožívaly začarované předměty. Kostýmy dětí byly připůsobeny černému divadlu. Nejaktivnější osobou na scéně [vlastně za scénou] byl osvětlovač. Děti jen plnily příkazy režiséra, o jisté volnosti jejich hry nemohla být řeč. Dětská hra v našem pojetí zde byla vykázána z jeviště, které plně ovládl efekt: světelný, barevný, pohyb oživlé rekvizity apod. Nabízí se otázka, zda by nebylo vhodnější, aby podobné představení pro jeho technickou náročnost připravili dětem dospělí nebo mládež.

Rakouský školní soubor BRG z Wörgln pod vedením mladičké Ireny Turinové předvedl ukázkou vlastní autorské i inscenační práce. Povšimněme si prvé části jejich programu nazvané Klauoni, která nabízí další námět: spolupráce jeviště a hlediště.

Vyzvete-li z rampy dospělé diváky, aby přišli na jeviště, zavládne trapné ticho. Na stejnou výzvu se zvedne ze sedadel celá stovka dětí. Tento fakt hovoří výmluvně o vděčnosti a bezprostřednosti dětského publika. Rakouský školní soubor zval dětského diváka na jeviště velmi často. Díky skvělým interpretačním schopnostem hlavních představitelů kupodivu udržel i nutnou pozornost pro výstup, věnované drobným dětským problémům.

Spolupráce jeviště a hlediště má stránku vnitřní a vnější. Zásadní význam při vnímání jevištního tvaru má aktivita vnitřní, která za vhodných podmínek stimuluje celou psychickou výbavu dítěte a pomáhá vytvářet jeho estetický zážitek. Vnější zapojení dětského diváka do dění na jevišti, které má u nás tradici v divadle lidovém, nelze jistě odmítnout paušálně. Jiří Beneš při žižkovské inscenaci Moudré ševcové zapojil do hry náhodně dětské diváky, které představitelka Hanky přivedla na jeviště, rozmlouvala s nimi, naučila je říkance, jež měla později svou funkci ve hře. Podobně v Moskevském divadle pro děti dostalo každé dítě barevnou kouzelnou vstupenku s veršovaným zaklínadlem a bylo mu doporučeno, aby se je pro všechno naučilo nazpaměť.

Někdy ovšem docházelo k extrémním případům vnějšího, nemotivovaného zapojení dětí z hlediště do jevištní akce. Odstrašující případ uvádí A. Brustějnová: „O přestávkách nutili děti pochodovat při hudbě, dělat gymnastiku, nastudovávat a zpívat písničky, luštit hádanky, dělat dřepy, dupat, tleskat atd. Divák byl během děje zatahován do představení, musel na znamení zpívat, křičet, chytat míč, dávat

hrdinům znamení o blížícím se nebezpečí. . . . Bylo zcela očividné, že je to stejně zbytečné jak pro diváka, tak pro divadlo. Vždyť touhle metodou divadlo diváka nepoznávalo, nýbrž potlačovalo, obračovalo jej a nedovoľovalo mu slobodně se projevit.“

Patří k přednostem rakouské inscenace Klauoni, která dala podnět k této úvaze, že zmatek, jenž zavládl po výzvě ke „spolupráci“, dovedli mladí interpreti velmi rázně a vtipně zklidnit a dokonce jej využít k improvizovaným replikám, vzbuzujícím v hledišti bouři smíchu. Tyto zdánlivě lehce improvizované, veselé výstupy umožnila nepochybně svědomitá příprava a zkušebnost s dětskými diváky při reprízách.

Aktivitu nelze spatřovat jen ve vnějších projevech reakce na představení. Soustředěně, hrou niterně zasažené dítě je nepochybně aktivnější než roztěkaný a vykřikující malý divák.

Živý ohlas, který vzbudilo na festivalu naše představení (dramatizace Hurníkových pohádek Čert s houslemi Školního divadla z Vysokého Mýta) a slova uznání při hodnocení nás opravňují k tomu, abychom naše vystoupení zařadili do tohoto článku a svá zamyšlení jím uzavřeli. Naše inscenace byla pokusem o komplexní estetickou výchovu. V přípravě představení se děti aktivně podílely na výtvarné složce, v inscenaci zpívaly, hrály na jednoduché melodické i nemelodické nástroje, hrály si různé pohybové a deklamační hry. Vděčně bylo na festivalu přijato použití Orffova instrumentáře.

Prof. Wilhelm Keller z Orffova institutu v rakouském Salcburku, odkud se „Schulwerk“ rozšířil po celém světě, vedl před několika léty semináře o Orffově metodě na různých místech naší vlasti. Do Rakouska přijel náš dětský dramatický soubor, aby předvedl ukázkou použití Orffovy metody v dramatické výchově. Prof. W. Keller zdůrazňuje ve své práci přípravu vedoucího. Improvizační cvičení žáků vyžadují, podle jeho názoru, velmi pečlivou přípravu pedagoga, který si musí ujasnit okruh možností, v němž se bude se žáky pohybovat, i prostředky, jimiž je povzbudí k tvořivé aktivitě.

Orffova škola, jejíž českou verzi zpracovali Ilja Hurník a Petr Eben (Praha 1969), otvírá nové možnosti rozvoji dětské obrazotvornosti a tvořivosti. Její použití v dramatické výchově vychází z principů, na kterých Orff svou školu vytvořil, totiž ze spojení hudebního projevu s rytmickým pohybem a slovem. Aktivní elementární formou hry se vytvářejí v dítěti dispozice pro ostatní muzickou výchovu, cit pro krásu a hodnoty estetické i etické.

Také ostatní ze zbývajících třinácti představení čtyřdenního divadelního „maratónu“ v St. Lambrechtu přinesla nejednen závazný a zajímavý podnět. Většina z nich však spadá do oblasti divadla pro dospělé a zůstává tedy mimo oblast těchto několika zamyšlení.

JOSEF MLEJNĚK

PŘEHLÍDKA V CHOMUTOVĚ

Stejně jako předchozí přehlídka malých jevištních forem v České Třebové, potvrdila i II. celostátní přehlídka divadelních souborů na železnici v Chomutově, která probíhala v listopadu 1980, že i v této oblasti zájmové umělecké činnosti pracují desítky obětavých a nadaných lidí, kteří naplňují tvůrčím způsobem svůj volný čas.



DS MÁJ UKDŽ PRAHA, NOSITEL CENY NVP – G. FIGUEIREDO: LIŠKA A HROZNY. FOTO P. STOLL

Diváci měli možnost vidět šest divadelních inscenací různých žánrů a různé kvality. Kromě sovětské hry autorské dvojice Braginskij, Rjazanov Pokrytci chyběl na přehlídce současný text, především však současný text české nebo slovenské dramatické produkce.

Divadelnímu souboru Karel Čapek ZKŽ ROH Chomutov, který přehlídku zahájil právě zmíněnými Pokrytci, nevyšlo všechno tak, jak by si tento ambiciózní kolektiv představoval. Kladem představení byla však odvaha dramaturgické-

ho výběru, pocit potřeby vypořádat se s některými etickými problémy dnešních dnů. Inscenaci ovšem scházela jednotná míra stylizace, nadhled nad příběhem. Herecké výkony byly poznamenány problematikou prostředí hry: ztvárnění profesionálních herců je pro amatérského herce zpravidla vředy nad jeho síly. Přesto svým výkonem zaujala Marie Grimlová v roli asistentky režie Světlany.

Divadelní soubor J. K. Tyl ZKŽ Meziměstí se představil inscenací hry A. Jiráska Jan Roháč v úpravě J. Císaře a J. Brožkové. Celé představení působilo studeně a matně. Dramatické konflikty postrádaly účinnosti. Chápu problematiku uvádění Jiráskových historických dramát, ale výklad a úprava nesmí vést k racionálnímu zjednodušení. Představení mělo charakter jakéhosi listování dramatem. Kladem byla především jednoduchá a působivá scéna. Je třeba si vážit souboru, který se chce svými inscenacemi angažovat, ocenit i snahu režiséra Miroslava Hladíka, ale sebelepší předsevzetí a programové zdůvodnění inscenace nemůže mít účinnost, jakou mají neproklamované, ale o to víc skutečně angažované inscenace.

Divadelní soubor Hálek KDŽ Nymburk uvedl Ladislava Stroupežnického. Aktovky Zvíkovský rarášek a Paní mincmistrová spojil ústřední postavou Mikoláše Dačického. Soubor potvrdil svou pověst i tradici, která ho provází už plných 120 let nepřetržitě činnosti. Inscenace byla po režijní i herecké stránce velmi zdařilá. Patřila k nejlepším na přehlídce a po zásluze získala jednu z hlavních cen. Text byl vhodně dramaturgicky upraven, scéna a kostýmy, díky spolupráci s Československou televizí, odpovídaly koloritu příběhu. Cestnými uznáními za herecké výkony byli odměněni Z. Válek (za vytvoření titulní postavy) a R. Rachlíková (za roli Salomeny). Z inscenace a rozhovoru se souborem vyplynulo, že dává příležitost novým, začínajícím hercům a tudíž i jeho další budoucnost je slibná.

Cinoherní amatérský soubor ZKŽ Plzeň se představil hrou Františka Tetaurea Úsměvy a kordy. Základním problémem této inscenace byl dramaturgicko-režijní přístup. Inscenační princip neodpovídal zvolené předloze, neboť představení postrádalo potřebnou lehkost, gradaci a vtip. Jedním z kladů inscenace bylo několik zdařilých hereckých výkonů, především výkon J. Křivance v roli magistra Múry, který byl odměněn čestným uznáním. Porota jednoznačně konstatovala, že vzhledem k věkovému složení souboru (je tvořen převážně mladými začínajícími amatéry), dobrým podmínkám, které souboru vytváří jeho provozovatel, má tento kolektiv ty nejlepší předpoklady dalšího růstu.

Divadelní soubor J. K. Tyl ZKŽ Most si vybral dramatické miniatuře a aktovky A. P. Čechova. Kvalita inscenace byla bohužel úměrná podmínkám, ve kterých soubor pracuje. Představení mělo spíše charakter literární dramatického pásma než divadelní inscenace. Zbytečně dlouhý prolog doplněný hudbou a komentářem z magnetofonu nebyl příliš domyšlen. Byl nudný a neodpovídal ani duchu Čechovova díla. Světlym bodem představení byl dramatický monolog O škodlivosti tabáku v podání S. Sýkory, který byl po zásluze odměněn čestným uznáním.

Ríká se, to nejlepší na konec. V Chomutově se to skutečně podařilo. Důstojným vyvrcholením celé přehlídky bylo představení souboru MÁJ UKDŽ Praha, který na textu brazilského dramatika G. Figueireda Liška a hrozny vytvořil kvalitní a působivou inscenaci: byla myšlenkově přesná, stylově čistá a herecky vyvážená. V promyšlené a koncepci režii Františka Mikeše zaujal svým citlivým výkonem M. Maršák v roli Ezopa a V. Kotzy v roli Xanthose. Soubor získal tři hlavní ceny přehlídky: cenu za inscenaci, režii a hlavní herecký výkon.

Přehlídka potvrdila stoupající úroveň divadelních souborů na železnici. Rozbory jednotlivých inscenací posloužily k vzájemné výměně názorů. Přehlídka byla pořadatelem vzorně připravena a proto bylo Závodnímu klubu železničářů Chomutov uděleno čestné uznání za péči a pozornost, kterou této akci věnoval. Škoda, že podobnou pozornost nevěnovali přehlídce i diváci. Za svoji snahu a úsilí by si soubory zasloužily větší podporu chomutovských občanů.

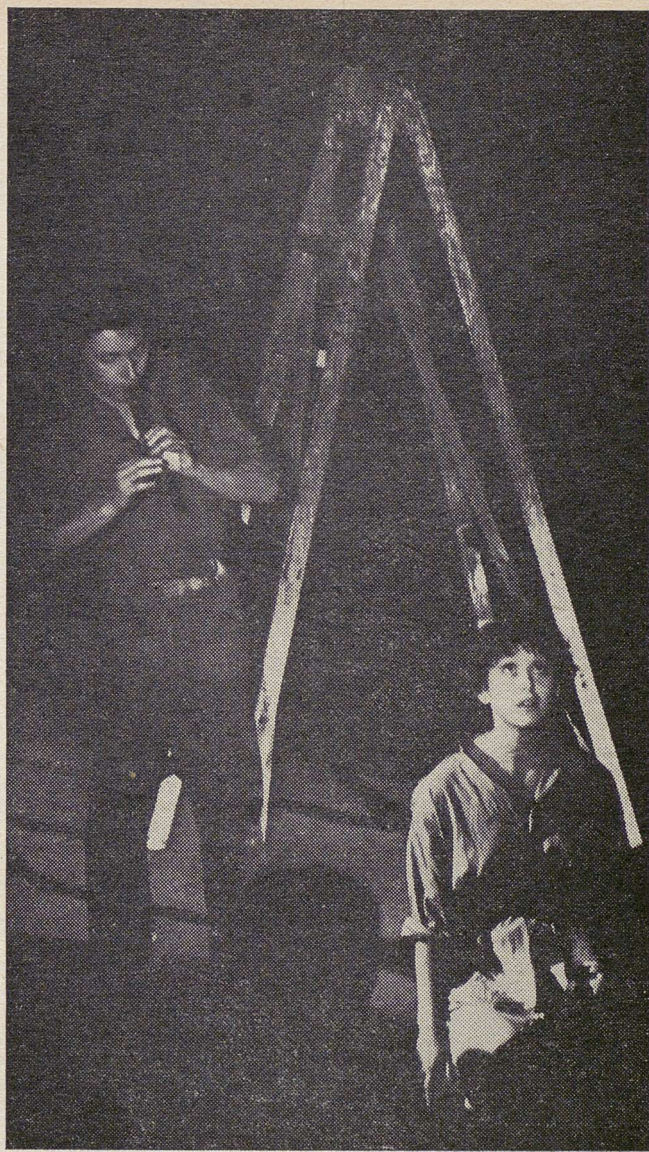
Vlastimil Venclík

ÚSPĚCH ŠUPINY V POLSKU

Haňa Müllerová a František Zborník z vodňanského souboru Šupina dosáhli s nastudováním Rilkovy Písně o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka v roce 1980 pozoruhodných úspěchů. Byl to jejich první pokus o inscenování poezie a nejen že postoupili na národní přehlídku, ale na Šrámkově Písku byli v trojici nejocenenějších a nejvýše hodnocených kolektivů a na Wolkrově Prostějově získali jak Cenu poroty, tak Cenu diváka. Jako studijní představení byli pozváni na Jiráskův Hronov, kde zaujali nejen naše diváky, ale i zahraniční pozorovatele. Začátkem prosince byli vysláni na VII. Barborkové setkání divadelních souborů, které se koná ve městě Dabrowa Górnicza nedaleko Katovic. Barborka je patronkou slezských horníků, odtud poetický název a termín akce, na níž se scházejí nejzajímavější představení polského mladého divadla, která už získala ocenění na jiných specializovaných přehlídkách – kabaretu, studentského divadla, divadla poezie, jednoho herce apod. Kromě toho je festival i mezinárodní konfrontací. Setkání se vedle vodňanské Šupiny účastnil soubor Schod z družebního Valašského Meziříčí, dále divadlo Medikus z maďarského Szegedu a Amatérské divadlo Fr. Prešerena ze slovinské Kranje z Jugoslávie. Od příštího roku by měl být význam tohoto divadelního svátku posílen tím, že by se stal výběrem pro vysílání polských kolektivů do zahraničí.

Pět ze sedmi polských souborů, které bylo možno v Paláci kultury Zagłębią zhlédnout (studentské Divadlo 12a z Katovic, známé katovické FORUM, divadlo FAKT z Wrzesinia, Studio z Toruně a skupina P. Nowotného, výrazného představitele polského monodramatu), se vyznačovalo výrazně publicistickým tónem a záměrem, byť forma práce byla různá – od divadla poezie přes kabaret až po monodrama. Tato zaujatá publicističnost a důraz na kolektivní kreace, jak se realizovaly ve většině představení, ukázaly kromě kladů, jakými jsou otevřenost a osobní angažovanost (např. boj proti korupci a kariérismu), i výrazná nebezpečí – především plakátovitosti, kdy místo plnokrevné divadelnosti měla přesvědčit vykřikovaná hesla, popisné scénické akce a přímočaré až schematické obrazy. Expresí a hlasová dynamika (křik na jevišti) – byly hlavními složkami výrazu, takže vnímání diváka bylo brzy otupeno, ačkoli záměrem bylo pozornost atakovat, provokovat. Příjemce mohl zpočátku snad manifestačně souznít, nemohl však vnitřně prožít a vzít skutečně za své sdělení z jeviště. Kolektivní akce, kterou jsme po léta u Poláků obdivovali, tentokrát zcela potlačila herecký projev a práci se slovem. Tradicionalistická folklórní hra – pásmo z místního regionu (divadlo Reduta z Chorzowa uvádějící Svatbu na horním Slezsku) a lublaňská Scena plastyczna tento trend domácích souborů nepřevážily.

Do této situace vstoupila Šupina s Rilkovou Písní o lásce a smrti. Jemné valéry atmosféry, vztahů, citů a pocitů od něho přes radost a vášně, oddanost, mladistvost, hrdinství až po drama, hrůzu a vědomí hodnot – to vše a ještě mnohem více se dvěma protagonistům podařilo vyjádřit úsporným, ale velmi výrazným a sugestivním hereckým náznakem a dokonalou, metaforickou prací s rekvizitou. Rámec lidových komediantů či trubadurů napětí a působivost ještě umocnil. Úspěch byl přímo bouřlivý, představení se stalo největší událostí festivalu. Odborná porota i účastníci hodnotili umělecky přesvědčivé vyjádření vnitřního prožitku, elementární niterné pravdivosti a upozorňovali, že domácí soubory



DIVADLO ŠUPINA VODŇANY – K. M. RILKE: PÍSEŇ O LÁSCE A SMRTI.
FOTO K. NOVÁK

jdou spíše cestou vnějšího efektu. Šupina jako první zahraniční soubor v dějinách festivalu byla okamžitě pozvána na příští ročník a polští hostitelé ji chtějí pozvat na turné, aby inscenaci mohli zhlédnout vyspělí amatérští divadelníci na odborných seminářích.

Vítězslava Šrámková

KROMĚŘÍŽ POTŘINÁCTÉ

Byl to šťastný ročník, i když celostátní přehlídka žáků středních pedagogických škol v uměleckém přednesu se konala právě potřinácté. Zájem účastníků z řad žáků i profesorů potvrdil, že tato soutěž vyrůstá ze základních výchovných potřeb škol a že na nich má dobré zázemí i tradici. Není pouze jednou z mnoha akcí zájmové umělecké činnosti, ale úzce se váže na potřeby profesionální přípravy budoucích učitelek mateřských škol, vychovatelů mimotřídních a mimoškolních zařízení a skupinových vedoucích PO. Přitom jak

v propozicích, tak v odborné náplni celostátní přehlídky pružně reaguje na potřeby této přípravy a soustavně zhodnocuje vlastní zkušenosti. Za léta svého trvání se stala skutečnou školou pro soutěžící studenty, ale i platformou pro konfrontaci názorů, zkušeností a výchovných postupů jejich pedagogů.

Listopadové kroměřížské setkání přineslo klání nejprve v připravených disciplínách v přednesu poezie a v přednesu prózy pro děti předškolního a mladšího školního věku. Zvýraznil se tu podíl budoucích vychovatelů a skupinových vedoucích, kteří se sešli poprvé téměř ze všech škol, majících tyto obory. Ve všech kategoriích tvořili samostatnou skupinu a při jejich výkonech seděly v hledišti místo předškoláků děti z prvních a druhých tříd. Tím ovšem vynikla častá problematická vhodného výběru pro tento věk – soutěžící si mnohdy vybírali předlohy nepříliš náročné a vtipné, podcenili vnímavost diváků.

Po několika letech, kdy byl přednes poezie popelkou, protože verše pro děti jsou většinou krátké a soutěžící neměli odvahu pokusit se o pásmo či montáž, jsme se tentokrát potěšili – o kategorii byl zájem a její úroveň dokonce mírně převýšila přednes prózy. Je ovšem třeba vést žáky k tomu, aby zvláště v přednesu pro předškolní děti mnohem více pracovali s formou básně – především s její melodikou a rytmem.

Přednes prózy se dramaturgicky zaměřil především na moderní autorskou pohádku, přičemž problematické byly mnohdy úpravy a krácení textu a vztah interpretace a autorova stylu. Důraz byl položen na sdělnost a komunikaci s dětským divákem při vystoupení; neschopnost celistvé výstavby a pointování příběhu však stále přednášeci řešili tím, že k autorskému textu dodávali vlastní „závěr“ ve formě poučení či zjišťovací otázky, v nichž přirozeně prudce klesla kultura řeči mluvčího. Zarážející – zvláště u autorské pohádky – byla lhostejnost k přesné textaci a nadhodnocení významu dialogů v interpretaci.

Při použití rekvizity ve snaze po ozvláštňení výkonu soutěžící v obou kategoriích mnohdy překračovali hranice žánru, např. směrem k individuálnímu výstupu s loutkou nebo dramatizací, a opouštěli funkční logiku přednesu. Důsledkem bylo stírání literárních kvalit textu i potlačení jeho základní struktury, např. verše a rytmu v poezii. Rekvizita často až svazovala, místo aby provokovala fantazii.

Vedle již prověřené volitelné kategorie četby, při níž mají soutěžící pouze omezený čas na výběr a přípravu úryvku, došlo v tomto ročníku soutěže k novému pojetí improvizace či improvizovaného vyprávění. Jeho východiskem nebyl jako v minulých letech literární text, ale pouhé zadané téma vyjádřené heslem či větou, přičemž každý soutěžící si mohl vybrat ze tří možností. Obavy, zda takové zadání není příliš náročné, soutěž až překvapivě rozptýlila. Studenti se zmocnili námětu a jeho jazykového zpracování s nevšední invencí a vznikly nápadité textové úpravy. Proti ostatním kategoriím, kde byla vázanost na literární text, jednali v této mnohem uvolněněji a jejich kontakt s dětmi byl živější, dokázali je aktivně zapojit do hry. Improvizace na dané téma se ukázala být významným prostředkem k poznání schopnosti žáků pohotově syntetizovat celou řadu poznatků a dovedností jak z oblasti uměleckého přednesu včetně pohybové a slovní kultury projevu, tak i praktických schopností jednat samostatně a tvořivě.

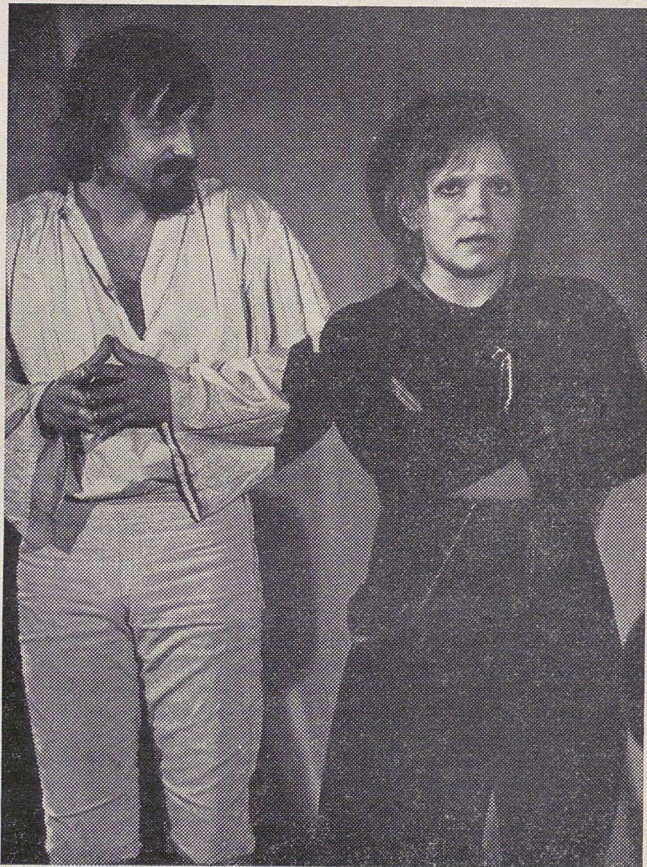
V. Šrámková

ANEB NA DRUHOU

Anebdivadlo si již našlo stálé místo na jídelním lístku pražských divadelních gurmánů. O čemž svědčí do posledního místečka (dokonce i improvizovaně na místech k stání) zaplněné žižkovské kulturní středisko Na chmelnici při zatím poslední premiéře tohoto souboru. Na programu byl Voltairův *Candide* aneb *Optimismus*. Slůvko aneb, vyskytující se v názvu divadélka i inscenace, není náhodné, nýbrž dokumentuje zdravou a prospěšnou snahu mladého souboru, který se snaží ve svých představeních hledat širší souvislosti a odpovídat na řadu otázek, platných v životě každého z nás.

Díky těmto záměrům se divák nenásilnou formou nechává pozvolna vtahovat do atmosféry představení, až se postupně stává jeho neoddělitelnou složkou, burčující ty na jevišti k ještě lepšímu výkonu.

Anebdivadlo se nemusí uchýlovat k podbízivosti, rádoby-efektosti či k vykonstruovaným kalkulacím. Souboru se jedná o divadlo a to je také z výsledného dojmu na jevišti vidět. Autoři dramatizace, Milan Schejbal a Hynek Bouček, přistupovali k textu s citem a smyslem pro divadelní řeč. Patrně intuicí se vyhnuli zbytečné svazující účtě ke klasikovi, ale zároveň se oprostili od grafomanských nebo nefunkčních úprav za každou cenu.



ANEBDIVADLO PRAHA — VOLTAIRE: CANDIDE ANEB OPTIMISMUS. FOTO K. CUDLIN

Anebdivadlo nelze zařadit do tradičních divadel malých forem, u kterých se inscenací proplétají přemýšlivé či satirické písničky. Hudba Petra Nejedlého, která *Candida* na jeho pouti provází, je vpravdě divadelní hudbou, postrádající onu ambiciózní (a často povrchní) libivost. Písničky se objevují na těch nejpříhodnějších místech a proto také umocňují rytmus celé hry. Herci si nehrají na zpěváky, ale v písních pouze dokreslují obrazy svých postav. Na povážnou je pouze choreografické ztvárnění několika společně zpívaných písniček. Na chvíli se při nich dostává celé představení do poněkud levné kabaretní sféry. Ne, tyto momenty nejsou vyložené nekvalitní, ale zbývající části nasadily vysokou latku, a tak je myslím zbytečné její snižování.

Anebdivadlo disponuje vyrovnaným a typově zajímavým hereckým kádrem. V roli *Candida* diktoval rytmus představení jeden z autorů dramatizace Milan Schejbal, Rozum si pro změnu zahrál autor hudby Petr Nejedlý. Z ostatních nejvíce zaujala Jana Průchová, opírající se mimo dobře zvládnutých rolí o velice dobrý cit pro pohyb, což pochopitelně nejvíce vynikalo při hereckých akcích na hudbu. Ovšem ani ostatní protagonisté nezůstávali ve stínu jmenovaných. Na-



ANEBDIVADLO PRAHA — VOLTAIRE: CANDIDE ANEB OPTIMISMUS.
FOTO K. CUDLIN

opak, právě citlivě se doplňující herecký tým je jedním z hlavních předpokladů dobrého divadla. Proto se u Anebdivadla neobjevují „hvězdy“ a „křoví“, nýbrž každý se ve hře dostatečně, ba plně realizuje.

Anebdivadlo má tedy nový stěžejní bod repertoáru a tudíž se pouze zbývá těšit na to, čím nás překvapí v budoucnu. Věřím, že to bude překvapení příjemné.

Michal Stein

JEŠTĚ JEDNOU BRAMBOROVÝ DEN

V listopadu 1980 uspořádala komise hudebně zábavného divadla SČDU každoroční, v pořadí již páté Setkání mladých, tentokrát v Brně. Sjela se řada profesionálů, umělců, kritiků i teoretiků, kteří zhlédli řadu představení hudebních inscenací v brněnských divadlech a pohovořili si o jejich problematice v závěrečném semináři. Jediným amatérským představením v této řadě a možno bez nadsázky říci, že jedním z nejaplaudovanějších byl Bramborový den Dětského studia Divadla na provázku. O této inscenaci jsme psali (AS 10/1979 a 6/1980), tentokrát však přinášíme pohled z jiného úhlu.

Následující text je závěrem referátu o hudební stránce zhlédnutých představení, který na zmíněném semináři přednesl známý hudební skladatel Zdeněk Petr. Jeho slova potvrzují, že pozornost věnovaná tomuto dílu není přehnaná, neboť v dimenzích českého hudebního divadla představuje skutečně svrchované současné tvůrčí čin.

„Nakonec mně zbylo sousto nejčerstvější, servírované — abych tak řekl — na stole sotva ohoblovaném, bez ubrusu a bez příboru, sousto cenově levné, ale zato opravdu k pochutnání: Bramborový den.

Co říci k hudební složce tohoto představení? Pokoušet se

rozebírat práci autora (resp. autorů) písniček, mluvit o souhře v jejich interpretaci nebo o hlasové výchově či vyspělosti? To by byl nesmysl. Hodnota muzikantské stránky Bramborového dne je tatáž jako jeho ostatních složek: je to muzicirování z radosti, mohli bychom říci slovy Leonarda Bernsteina Joy of Music, stejně jako je radostné celé představení. Jsou to reminiscence na to nejlepší, co v tomto žánru u nás vzniklo — na Semafor (a tím na dávnou éru Osvozených) i na filmové Starce na chmelu, zavoní to zde atmosférou táboráku, ale ozve se i mladá meditace o životě a jeho smyslu. Sbor mladých, řekl bych spíš dětských hlasů zpívá v jednohlase i vícehlase — snad jakoby improvizovaně — doprovázen pianinem a znamenitým kontrabasem. Zpívají v klidu i v pohybu s podmaňující prostotou, sem tam se trochu rozejdou s doprovodem — prostě předvádějí své písničky s odzbrojující naivitou a samozřejmostí. Nepotřebují vlastně ani hrát, spíše si hrají a zpívají pro sebe samy. Aniž jsou si toho možná vědomi, splňují ve svém amatérském projevu jeden za základních požadavků jakéhokoliv umění: pravdivost, nepředstíranost. Předvádějí spontánní výkon bez pózy a tedy bez lži.

Divadlo na provázku nám připravilo osobité představení, o jaké se nemůže snažit profesionální scéna. Je dobře, že se na jídelním lístku letošního divadelního výběru v rámci setkání mladých umělců objevila tato pochoutka jako ohlas našich dětských let. Díky těm nejmladším z brněnského divadla za tento křehký brambůrek vonící horkým popelem.“

pp

DOSPĚLÍ DĚTEM

Malé divadlo ZK ROH STZ Ústí n. Labem se stalo po tři listopadové dny 1980 hostitelem pěti amatérských divadelních souborů včetně svého vlastního na IV. krajské přehlídce souborů hrajících pro děti a mládež.

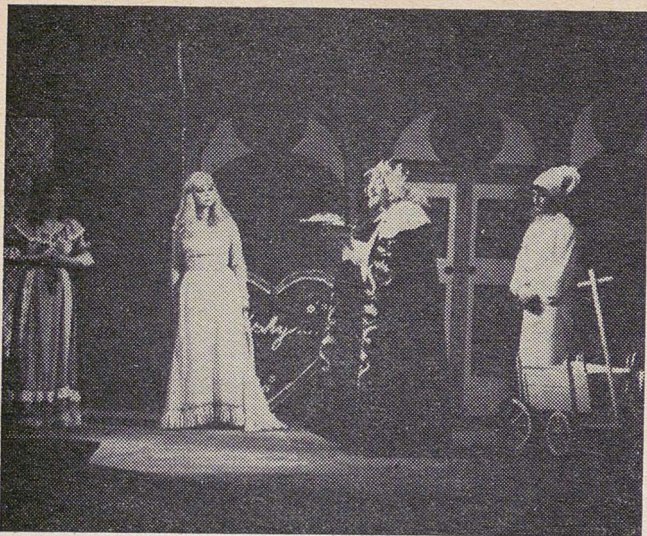
Tato specifika je jednou z nejdůležitějších složek zájmové umělecké činnosti, neboť na ní spočívá výchova a příprava malého diváka jako budoucího návštěvníka divadla. Ukolem a cílem je nejen působení vlastním obsahem předvedených inscenací, hry by měly v dětech podnitit a probudit lásku k dramatické oblasti umění vůbec.

Nejzdařilejší inscenací byla pohádka P. Gryma Honza a drak v podání Malého divadla ZK ROH STZ Ústí n. Labem. Byla režijním debutem Ireny Hrodkové, její úroveň se však dala po všech stránkách hodnotit kladně. Režie byla cílevědomá, výtvarné pojednání čisté. Herecké výkony byly vesměs kultivované, bez patrných výkyvů a s čistotou jevištní řeči. Představení mělo spád a švih. Soubor se stal vítězem přehlídky a právem byl nominován na Národní přehlídku Ostrava-Poruba 1981.

Dalšími účastníky byly soubory: J. K. Tyl Louny s pohádkou J. Jílka Sůl nad zlato, DS OB Malá Skála, který uvedl pohádku M. Bilka Jak se Kvendolín o Blaženku pokoušel a DS E. F. Burian Tanvald se Zkouškou čerta Belínka Z. Horynové. Dramaturgie těchto tří souborů sice odpovídala možnostem i schopnostem interpretů, avšak ve všech třech případech by bylo prospělo značné krácení textu. Rozvleklost textových předloh nemohla udržet malého diváka v požadovaném napětí a pozornosti až do konce. Také nevhodné řešení scény mnohdy zabránilo hercům rozehráni do prostoru, chyběl i vývoj jednotlivých postav, jevištní řeč postrádala požadovanou úroveň. Nelze však všechny nedostatky přisuzovat pouze samotným souborům nebo jejich vedoucím. Je věcí metodiků kulturních středisek, aby měli dostatečný přehled o činnosti souborů a pomohli dobrou radou tam, kde — jak se říká — bota tlačí.

Velkou předností jmenovaných souborů je jejich chuť k práci a aktivita mladých členů, z nichž většina právě v těchto pohádkách debutovala. Nyní je třeba mladý dorost podchytnout a zajistit mu soustavné vzdělávání, protože jen na takovém základu lze vybudovat dobrou a kvalitní kolektiv.

Výsledky soustavného školení se markantně projevily na



DS J. K. TYL LOUNY – J. JILEK: SŮL NAD ZLATO

divadelním souboru 5. MO SSM MINI-MAXU z Litoměřic, který s hrál komickou pohádku V. Čorta Kopretinka. I když text hry a jeho řídký děj nedával příliš možností rozehrát jednotlivé postavy, herci plně využili všech možností. Na souboru je vidět velká chuť do hry a smysl pro komediálnost. Režie byla druhou prací mladého člena souboru Karla Tomase, který od své první inscenace učinil velký krok kupředu.

Po organizační stránce proběhla IV. krajská přehlídka ADS Dospělí dětem bez problémů, pracovní pohovory se soubory v dobré a přátelské atmosféře. Celkově lze konstatovat, že téměř na všech inscenacích byl znát pokus o komediální pojetí a snahu vyvarovat se tradičního zbytečně vážného přístupu k pohádkovým příběhům.

M. Hrdá

NA JEDNIČKU

Kulturní dům hl. m. Prahy spolu s pražským výborem SČDO uspořádaly v listopadu přehlídku nejlepších inscenací vybraných pěti divadelních souborů. A nutno říci, že tentokrát výsledek předčil očekávání. Náročné a ideově závažné texty byly vpravdě umělecky ztvárněny nejen v dramaturgicko-režijní koncepci, ale i v herecké realizaci. Soubory svými inscenacemi kladly do hledíště závažné otázky dnešního světa, bylo zřejmé, že chápou ideovost i angažovanost jako svébytnou aktivní činnost a svoji občanskou i uměleckou vůli mířit do živých problémů současnosti, nezůstávat stranou.

Cím se pražští ochotníci pochlubili, jaké byly klady případně stíny přehlídky? Dramaturgie: dva současní čeští dramatici (O. Daněk: Dva na koni, jeden na oslu; Z. Kaloč: Mejdan na písku), dramatik spřátelené socialistické země (I. Örköny: Rodina Tótù), latinsko-americký autor (G. Figueiredo: Liška a hrozný) a původní dramatický text z dílny amatérských divadelníků (M. Schejbal, H. Bouček: Voják vydrží všechno aneb Evelyn Worcestrova pouť). Šíře a společný jmenovatel témat: děj jedné hry je situován do antiky, druhá se odehrává v českém středověku, další dvě za druhé světové války a jedna v současnosti; všechny hry však díky režijnímu pojetí podaly důkaz o tom, že lze živě a aktuálně hovořit k dnešnímu divákovi. Další klady: překvapila i vtipná a účelná scénografie, plně ve službách myšlenky her i herců; radostné bylo i mládí na jevišti – dva soubory vložené mladé, s vlastním a zdravým názorem na divadelní poetiku, ostatní soubory v propojení zkušených herců s nadějným mládím. Jediný stín: škoda, že ochotníci z více než dvaceti dalších pražských souborů nevěnovali přehlídce ani tu nejmenší pozornost.

J. Šindelář

PŘEHLÍDKA V RADNICÍCH

V Radnicích, v místě s bohatou divadelní tradicí, uspořádalo OKS spolu s MěKS Rokycany IX. okresní přehlídku divadelních souborů. Domácí ochotníci – nejlepší v okrese, podle výsledků minulých let – nestačili nastudovat novou hru, rokycanský kolektiv se teprve dává dohromady, a tak dva soubory z okresu musely být doplněny dvěma hostujícími. Divadelní studio D 3 z Karlových Varů znovu prokázalo (pohádkou P. Gryma Bubáci i hrou bíří Čapků Ze života hmyzu) svoje přední místo v kraji, středočeští hosté ze Žebráku Ostrovského komedií I chytrák se spálí rovněž předvedli náročnému radnickému divákovi inscenaci na úrovni. Divadelní soubor J. V. Sládka ze Zbirohu přijel s nenáročnou veselohrou N. Manzariho Naše drahé děti. Komédie lehce naznačuje některé generační problémy; soubor – ne příliš zkušený v tomto žánru – se snažil poctivě se vypořádat s potížemi a nástrahami lehké konverzační polohy textu. Ochotníci z Mýta nastudovali romantickou revui V+W Golem. Nejednotnost žánru, ne vždy dobrá hudebně zpěvní část (playback!) a nepřesné polohy herecké práce v početném obsazení, to byly slabiny celkového vyznění inscenace.

Dobrý krok byl učiněn tím, že přehlídka byla účelně spojena se seminářem o práci porotců v divadle a v uměleckém přednesu. V tomto roce počítá OKS se seminářem o vhodné dramaturgii pro soubory s následovnými konzultacemi s režiséry jednotlivých souborů k vybraným hrám.

J. Šindelář

BRNĚNSKÉ „KLUBOVINY“

Vysokoškolský klub v Brně, zařízení Jihomoravského podniku služeb mládeže, připomněl si na přelomu let 1980 a 1981 deset let existence svého zřizovatele, který spravuje i další svazácké kluby v řadě měst jižní Moravy. Pod názvem Kluboviny uspořádal při této příležitosti a také k 10. výročí založení SSM dva samostatné večery, naplněné pestrým programem z různých oblastí ZUČ (scénář a režie M. Fikrová a K. Arcanidu). Vedle hudebních a folklórních skupin, promítání experimentálních filmů, vystoupení začínajících literátů a diskotékového pořadu představily se tu se svými autorskými programy také soubory malých jevištních forem.

Brněnské „Véčko“ během let své činnosti prožívalo období rozsáhlé aktivity i jistého útlumu. Ačkoli tu pravidelně hostují mnohé divadelní soubory profesionální (Divadlo Járy da Cimrmana, I. Vyskočil, zeměděly P. Bošek, Hanácké divadlo z Prostějova, pražské Divadlo na okraji aj.), pořádají se diskotéky, promítají filmy pro dospělé i děti, konají večery jednotlivých fakult, vystupují zde soubory folkové, jazzové i národopisné a rovněž probíhají rozličné výstavy, vždy se tu věnovala náležitá pozornost souborům zaměřeným na divadelní experimenty. VŠK poskytoval své poměrně dobře vybavené jeviště kolektivům již zaniklým (Piram, DEX aj.) a nyní je domovskou scénou Divadelního studia Josefa Skřivana, jehož zřizovatelem zůstává OKVS Brno IV. Ve Vysokoškolském klubu se konají nejen městská kola soutěží Wol-krova Prostějova a Šrámkova Písku, ale čas od času také bilančující přehlídky divadelních kolektivů města Brna. Určitou kuriozitu představují „školní“ představení studentů anglistiky brněnské filozofické fakulty, kteří se svými pedagogicky rok od rok předvádějí v originále některou anglickou klasickou či moderní hru, ba dokonce i muzikály. Každoročně je VŠK dějištěm festivalů ZUČ brněnských vysokých škol i národní přehlídky akademických divadel. Spolu s Klubem mládeže na Křenové a klubem Horizont OKVS Brno III patří Vysokoškolský klub na Gorkého ulici v moravské metropoli k nejlépe vedeným kulturním podnikům svého druhu. Jeho dramaturgická rada má také za povinnost metodicky pomáhat jiným podobným zařízením, zejména klubům na jednotlivých studentských kolejiích.

vz

škola - učitelé - drama

ZASTAVENÍ DRUHÉ

Jak zbavit hodiny literatury povrchnosti a neobratného papouškování?

Jak docílit toho, aby se žák projevil sám za sebe?

Jak se dostat od literatury k životu? Jak proměnit žáka pasivně konzumujícího v žáka aktivního?

JAK?

Učitel sestupuje ze stupínku.

A vstupuje do hry.

A žáci s ním.

Hrají si s textem, námětem, předmětem, situací, hrou, postavou...

(Z úvodu k Bílé knize, kterou v r. 1978 připravily LFEEP a skupina Divadlo a škola)

Dramatická výchova dětí v Československu vykazuje od počátku 70. let pozoruhodné výsledky jak v oblasti metodiky práce s dětmi, tak v divadle — loutkovém i neloutkovém — hraném dětmi. Prozatím se však metody a výsledky moderní dramatické výchovy uplatňují téměř výhradně v zájmové činnosti dětí a mládeže, v činnosti mimoškolní. Pokusů využít ji systematicky ve škole prozatím proskrovnu (Květa Sypalová v Kaplici, v poslední době např. Anna Nevěčná v Brně).

Alsáští pedagogové, kteří promýšlejí a pracují na cíle a metodiku své koncepce dramatické výchovy, se na rozdíl od nás programově zaměřují na školu. Tam je jejich těžší. Mimo jiné přirozeně i proto, že francouzské školství je hlavně Francouzi samotnými prohlašováno za vzor strnulosti a zastaralosti, za instituci, která totálně ignoruje skutečné potřeby současnosti.

Nechme stranou specifické problémy francouzského školství (ač ani našim uším neznějící zcela cizí). To, co nás zajímá v této chvíli především, je místo, funkce a možnosti dramatické výchovy při vyučování a zkušenosti, které s ní zatím francouzští kolegové mají. Je sice pravda, že prozatím ještě nevypracovali žádný komplexní, do všech detailů promyšlený a teoreticky podepřený systém, nicméně z dílčích materiálů — hlavně metodických a propagačních — lze vyčíst dost jasně, jakými cestami se vydali a kam svou koncepcí dramatické výchovy směřují. Dejme tedy slovo materiálům, které v posledních několika letech připravily a uveřejnily dolnorýnská skupina pedagogů Škola a divadlo a alsaská

sekce Francouzské ligy pro výchovu a vzdělávání (LFEEP).

„Literární výchova ve škole je stále ještě v zajetí reprodukce. Máme svázané ruce vlastními zaběhanými schématy a šablonami a literaturu vykládáme jen povrchně a jednostranně, tak, jak jsme si na to kdysi zvykli, a zdá se nám, že je to jediná možná metoda.“

„Když chtěl člověk napodobit krok, vynalezl kolo, které nemá s nohou pranic společného. Podobně je tomu s novými přístupy v pedagogice, které vycházejí ze vzájemného působení mezi faktory, jejichž cílem je zpochybňovat, bořit a vzápětí znovu budovat systém vědomostí, a faktory, které umožňují získávání vědomostí. Tato rovnováha je s to vytvářet napětí mezi autoritou jednou zafixovaných vědomostí na jedné straně a bouřící se zvědavostí a touhou vědět víc a jinak na straně druhé. A toto napětí je nezbytné zejména tehdy, když nám jde o rozvoj tvořivých schopností člověka.“

„Jak jsme k tomu přistupovali my při práci se sedmi- až osmiletými dětmi? V prvé řadě tak, že jsme neustále měnili místa věcí a vztahy mezi nimi:

- práce venku, ve třídě, na chodbě, v tělocvičně
- hraní si, prohlížení, předvádění
- hraní s vlastními prožitky, hraní na druhé

Všechny tyto změny nám umožnily hrát si se situacemi, dívat se na věci z pohledu druhého člověka, vžívat se do postavení druhého, navazovat kontakty, komunikovat.

Předpokládá se na jedné straně, aby si učitel sám hrál, aby mohl předmětem hry učinit nové skutečnosti, aby nepokládal za nepředstavitelné to, co si sám nikdy nepředstavil, aby žákům umožnil vyvíjet se, aby byl tvořivým učitelem.

Na druhé straně to vyžaduje, aby učitel dokázal sám vstoupit do hry, aby dokázal vyprávět příběhy, aby uměl sdělovat divadelními prostředky své vidění světa, aby se naučil umění pracovat s hrou.

Obě funkce musí učitel plnit. Na první je jen velmi málo připraven, na druhou se nezbytně musí stále připravovat sám, z vlastní iniciativy.“

„Rozvíjet tvořivé schopnosti dětí znamená obětovat pohodlí zaběhaného stereotypu při vyučování. Ale cožpak napětí mezi jen zdánlivě nedotknutelnými, „jednou provždy“ fixovanými vědomostmi a probouzející se zvědavostí a touhou po poznání není základním předpokladem cesty k samostatnosti?“

„Proč vlastně dramatická hra ve škole?“

Průzkumy, jejichž cílem bylo zjišťovat, jak se utváří osobnost u malých dětí, prokázaly, že právě při hře — a jedině při hře — je jedinec, dítě, nebo dospělý, schopen být tvořivý a dovede využívat celé své osobnosti.

Prostor dětské hry není součástí vnitřního psychického světa dítěte. Je mimo něj, ale netvoří ani součást okolního světa.

V tomto prostoru shromažďuje dítě předměty nebo prvky okolního, vnějšího světa s nimi tak, že je dává do služeb toho, co mohlo přenést ze svého vnitřního světa. Dítě nefantazíruje, ale jistou část svých představ zapojuje do hry a mísí je s prvky, které si vypůjčuje z vnějšího světa.

Když si dítě hraje, manipuluje s prvky vnějšího světa, podřizuje je svým prožitkům a představám a přisuzuje jim nový význam.“

„Dramatická hra dokáže aktivizovat žáky. Poněvadž každý žák je současně hercem i divákem, vyjadřuje se sám za sebe a navíc chápe sdělení druhých, učí se orientovat se v sociálních vztazích, má možnost podílet se na kolektivním tvoření.“

Dramatická hra dává možnost klást si nad textem otázky. Dává možnost objevovat množství významů a nutí k hledání konkrétních odpovědí, které divadelní strukturu obohacují. A práce, která si za východisko zvolí nedivadelní text, k tomu vede ještě radikálněji. Práce s dramatickými texty může být totiž lecky zavádějící, neboť snadno sklouzne k prostému ilustrování textu.“

„Takto chápaná dramatická hra, takovéto experimentování a hledání musí každému pomoci stát se pozornějším čtenářem, vnímavějším divákem — nikoli jen pasivním konzumentem, stát se tvůrcem, mít bohatší fantazii, být vynalézavější, tedy stát se tvořivějším jedincem.“

Připravuje JAROSLAV PROVAZNÍK

JAN DRDA EVA A VLADIMÍR ZAJÍCOVI HASTRMANI

Starý vodník Matěj Hrouz z Purkarec-kého rybníka je velmi nespokojen se svým synem Tondou, který místo aby si našel nevěstu a oženil se, pokouší kdejakou dívku a má plnou hlavu rošťáren. Třeba zapřáhne sumce a rejdí s nimi ve Vltavě i v Lužnici. A právě jeden takový výlet se stal Tondovi osudným. U rybníka Káňova poznal Aničku Jukličkovou, dceru místního chudého ševce, a strašně se do ní zamiloval. Aniče, které ve vsi říkali „hasrmanče“, protože plavala jako ryba a chytala úhoře do ruky, se hezký Tonda taky zalíbil, ale starý Jukliček zatnul její lásce tipes. Odvezl Andulku do Prahy do služby, protože kdo to kdy slyšel, aby si holka vzala vodníka. Ale Tonda to tak nenechal, zapřáhl sumce a hajdy do Prahy. Cesta šla pomalu, tak přestoupil na lokálku a když přijeli do Prahy, skočil do Vltavy, rovnou na dvorek vodníku Kabrnáčovi. Ostatně včas, protože Kabrnáč právě zachytil láhev s Aniččiným dopisem. Moc si v něm stýskala a vzpomínala na Tonda. Posílen vědomím, že na něj Anička nezapomněla, uprosí Tonda Kabrnáče, aby se obrátil o pomoc při hledání Aničky na Tatanáška, vodníka přes pražskou kanalizaci a vodovod. Tatanášek vypátará, že Anička sloužila u ženy úředníka z magistrátu, že ale od ní pro zlé zacházení utekla neznámo kam. Na voraršském bále se Tonda dozví od služičky Stázky, že Anička odešla z Prahy a že Stázce posílá pohlednice, každou z jiného města. A děda Kabrnáč podle pohlednic usoudí, že je Anička u komediantů a že s nimi jezdí po jarmarcích. Jeho úsudek se ukáže jako naprosto správný. Na jarmarce v Příbrami, kam se děda Kabrnáč vypraví s Tondou a voráři, Aničku skutečně najdou. Dělá tam módnou pannu, ale hned toho nechá a ráda se vydá s Tondou na cestu životem.

Přepis Drdových Hasrmanů vydala DILIA spolu s dramaturgií dr. Květy Hanzíkové Radíčkových Vrabčáků pod názvem Vrabčáci a Hasrmani. Zatímco Vrabčáci jsou určeni pro kolektiv menších dětí, Hasrmani jsou adresováni kolektivu smíšenému – menší děti tu budou představovat prostředí, chór, živou dekoraci a živé rekvizity a mladí dospělí herci budou hrát jednotlivé role: Tonda Hrouse, Aničku Jukličkovou, dědu Kabrnáče, syna Kabrnáče, vnuka Kabrnáče, Tatanáška, otce Hrouse, Stázku Hamouskovou, vodníka Šmikorandu, dva sumce, rouráky a kašňáky Jemelku, Gejzu, Alfonse, Ferdu, voráře Lojzu, Věnu,

Jožana, Frantu, Bědu, řezníka Řimbuča, vyvolávače a 7–12 dívek. Rolí je tedy 21 mužských, 2 ženské a 7–12členný dívčí kompars.

VLADIMÍR STRAKA BERÁNEK PŘÍMO Z POHÁDKY

Když se řidička tramvaje Svatava loučila po noční směně se svým kolegou Nováčkem v zasněženém parčíku před remízou, měla náladu velice mizernou. Její milovaný inženýr se s ní rozešel, a ačkoli Nováček minil, že toho staršího vypočítavce není žádná škoda, Svatavě to bylo líto a připadala si jako ten největší smolař na světě. Po Nováčkově odchodu si zničeně sedla na lavičku a tu najednou, kde se vzala, tu se vzala, stála vedle ní starosvětská babička a požádala ji o kousek chleba. Když jí překvapená Svatava dala housku se šunkou, prohlásila babička, že je přímo z pohádky a že Svatavin dobrý skutek musí odměnit. Ale jak? Co by si Svatava přála? A Svatava, která babičce nevěřila, si „z hecu“ přála beránka, který by ze sebe vytřásl zlatáky. Babička jí to přání rozmlouvala, poukazujíc na to, že štěstí se za peníze koupit nedá, ale nakonec jí beránka dala, aby Svatava neřekla. Upozornila ji ještě, že beránek se odměňuje jenom tomu, kdo ho nakrmí, a zmizela. Nejprve Svatava nevěřila svým očím, ale když zjistila, že beránek je skutečný, sebrala ho a odvedla do svého podnájmu u paní Zachariové. A i když se snažila, aby beránka nikdo neviděl, přece neušla bdělému oku pana Otásky, který jí hned přišel nabídnout za 300 Kčs odbornou literaturu a když nepochodil, hned odpráhl Svatavě pomstu. Ale Svatava si s panem Otáskem hlavu nelámala, protože musela řešit daleko důležitější problémy. Zaprvé co s beránkem v paneláku, zadruhé kdo si ten špatný vtip s beránkem vlastně vymyslel. Nejdřív jí napadla její kamarádka Julča a hned se za ní vydala do prodejny zeleniny. Ale kromě seznámení s mladým instalátérem neměla tato její cesta žádný výsledek. Julča to nebyla. Vydala se tedy na závodní výbor ROH za svou druhou kamarádkou Alenou, která byla také podezřelá, protože měla dědečka v JZD. Ale Alena to také nebyla. Konec rozhovoru obou kamarádek vyslechl předseda ROH, špatně si ho vyložil a v domnění, že Svatava bude chovat, okamžitě se šel za Svatavu vypořádat s inženýrem, neboť nikdo jiný nemohl být otcem Svatavina dítěte. Než se Svatava vrátila od svých kamarádek, upozornil pan Otásek paní Zachariovou, že Svatava chová ve svém

pokojkou ovci, což odporuje předpisům. Paní Zachariová hned telefonicky vyzvolala inženýrovi, protože se domnívá, že to byl on, kdo Svatavě beránka daroval. Inženýr se hájil, že se se Svatavou rozešel. Že to udělal kvůli své sekretářce, která má vlivného otce, chatu a auto, to už samozřejmě neřekl, ani domněnku, že se Svatava asi pomátla z rozchodu s ním. Když na něm předseda žádal, aby dal okamžitě do pořádku svůj vztah ke Svatavě, poradil se rychle s právníkem, aby snad pomatená Svatava nemohla uplatňovat nárok na manželství s ním. Jakmile se Svatava vrátila domů, začala paní Zachariová naléhat, aby dala beránka z domu a samozřejmě nevěřila Svatavinu tvrzení, že je to beránek kouzelný, který ze sebe třese zlatáky. Ale když Svatava dala beránkovi kus suchého chleba a odešla k očnímu lékaři na prohlídku, přesvědčila se paní Zachariová, že beránek je skutečně kouzelný. Když ho vyháněla z bytu, beránek se otřásl a vytřásl zlaták. Paní Zachariová zlaták sebrala, dala beránkovi mrkev a když se objevil inženýr, aby zjistil, co je se Svatavou, raději mu beránka ani neukázala. A pak letěla do Soluny zlaták prodat. Ale tam zjistili, že zlaták je z ryziho zlata a zavolala na paní Zachariovou příslušníka VB. Marňe mu paní Zachariová vykládala podle pravdy, jak ke zlatáku přišla, nevěřil jí a chtěl beránka vidět. Zatím se ale Svatava svěříla lékařovi se svým trápením a aby si nemyslel, že se pomátla, přivedla mu beránka ukázat. Dokonce se jí podařilo darovat beránka kolegovi Nováčkovi, který měl zahradu a dva kluky. Takže když paní Zachariová dovedla příslušníka VB do svého bytu, beránka nenašla. Zavolala tedy jako svědka inženýra, ale ten nemohl svědčit, protože beránka neviděl. Nicméně nenápadně sebral z podlahy zapadlý zlaták a zamítl svou domněnku, že se Svatava pomátla. Naopak si chytře vymyslela pohádku o beránkovi, aby zakryla nějaký svůj náhlý zdroj příjmu, jakým mohlo být například dědictví. V tom okamžiku bylo inženýrovi jasné, že se musí se Svatavou udobřit. Jediný svědek, který mohl paní Zachariové potvrdit existenci beránka, byl pan Otásek, ale ten byl na VB znám jako psychopat a jeho svědectví nemělo žádnou váhu. Příslušník VB, nevěda si s případem rady, svěřil paní Zachariovou psychiatrovi a zlaták odborné expertize. Inženýr se zatím stačil rozejít se svou sekretářkou, koupil kytku a šel se usmířit se Svatavou. Svatava byla šťastná z jeho návratu, dala mu přednost před instalátérem, který se očividně ucházel o její přízeň, ale její štěstí ne-

trvalo dlouho. Zjistila, že inženýr se nevrátil kvůli ní, ale kvůli beránkovi a jeho zlatákům, které stále nenápadně hledá. Nevěděla, že inženýr ztratil tajně nalezený zlaták a teď ho všude hledá. Věděla, že její láska k inženýrovi skončila. Julča a Alena přišly Svatavu rozveselit, pozvaly jí do kina a předaly jí balíček, který jí poslala jakási starosvětská babička. Byly v něm všechny beránkovy zlatáky, které babička v různých podobách posbírala. Ale Svatava balíček vyhodila oknem. Pan inženýr se zatím ocitl v blázinci, protože se z hledání ztraceného zlatáku pomátl. Společnost mu dělal pan Otásek, který tu pokračoval v psaní dalšího nekonečného počtu udá-

ni. Paní Zachariovou konečně pustili z VB. Přišla domů právě v okamžiku, kdy Nováček na nátlak manželky vrátil beránka. Paní Zachariová nemeškala a snažila se přinutit beránka, aby se otlásl. Ale marně. Vyhodila tedy beránka i Svatavu na ulici. S kufrem a beránkem po boku ocitla se Svatava v parku na lavičce. A tu najednou, kde se vzala, tu se vzala, stála vedle ní ona starosvětská babička a povídá: „Chtěla jsi beránka, máš ho mít!“ A zmizela. S ní zmizel i beránek, ale na jeho místě stanul instalatér Beránek, probudil spící Svatavu a nabídl jí, že ji odveze domů. A Svatava přijala.

Současná komedie českého autora má

19 obrazů, 9 náznakových dekorací (park, pokojík s předsiní, prodejna zeleniny, kancelář VB, kancelář ROH, ordinace, prodejna Soluny, kancelář inženýra a pokoj v blázinci), 12 mužů a 7 žen. Velké role jsou: Svatava (20 let), babička v různých podobách, bytná paní Zachariová (40 let). Střední role: inženýr (40 let), pan Otásek (60 let), instalatér Beránek (25 let), Julča a Alena, předseda ROH, lékař, právník. Malé role: příslušník VB, praporečkář VB, Nováček, sekretářka, prodavačka, vedoucí v Soluně, Kamarýt, hlasatel. Hra se hodí i pro méně vyspělý soubor. Vydala DILIA 1980.

Jarmila Černíková

Z KRAJŮ A OKRESŮ

VODŇANY 80

Festival ZUČ na počest 60. výr. založení KSČ byl uspořádán pod záštitou MěstNV ve Vodňanech v měsíci listopadu a prosinci 1980. Repertoár byl zajímavý a divácky přitažlivý. Studio DO MĚKS ve Volyni zahrálo veselohru Ryba ve čtyřech W. Kohlhaaseho a R. Zimmerové, DS Čelakovský DK ROH ČZM ve Strakončské Divku pro mé babí léto V. Přibského, divadlo Šupina MĚKS ve Vodňanech komedii Každý něco pro vlast V. K. Klicpery, Lidové divadlo MĚKS ve Vodňanech detektivní hru K. Eidama Smrt přišla po snídani, DO MĚKS ve Volyni Námlyvy Otty Zelenky a na závěr diváci zhlédli Anebidivadlo při OKS v Praze 3 s hrou Voják vydrží všechno aneb Evelyn Worchestrova pouť. K některým představením se ještě vrátíme samostatnou recenzí a fotografiemi. r.



Již druhý měsíc probíhá na výzvu ÚV SČDO v České socialistické republice závazkové hnutí na počest XVI. sjezdu KSČ, 60. výročí založení KSČ a voleb do zastupitelských orgánů. Členské soubory Svazu uzavřely desítky hodnotných závazků, které jistě přinesou, jako tomu bylo i v Národní soutěži divadelní a občanské aktivity, řadu kladných výsledků.

Je potěšitelné, že se této závažné akce účastní převážná většina členských souborů SČDO a i ty kolektivy, které se úspěšně podílely na zdaru II. ročníku soutěže aktivity v letech 1979–1980.

● Na základě návrhu ÚV a za souhlasu pléna ÚV SČDO byly vytvořeny následující komise: iniciativní a koncepční — vedoucí dr. Z. Kokta, scénografická — vedoucí B. Honsa, propagační a tisková — vedoucí A. Hübner, dokumentační a edi-

ční — vedoucí J. Doležal, společenská — vedoucí M. Vyskočil, pro divadlo a děti — vedoucí dr. Weigová a pro dramatickou výchovu dětí — vedoucí ing. Vejřtas.

Vedoucí jednotlivých komisí jsou vesměs členy ÚV SČDO, členy komisí jsou pak členové Svazu, kteří poskytují záruku dobré práce. Budou ustaveny komise pro dělnickou mládež a pro vesnické a zemědělské soubory.

● Od počátku roku probíhá z iniciativy Ústředního výboru tříletá škola ochotnických režisérů. Jejím posláním je výchova mladých režisérů, kteří mají k této práci předpoklady a chtějí se jí odpovědně věnovat. Studium probíhá formou setkání, konaných jednou za měsíc, a důraz je kladen především na stránku praktickou.

● Důležitou akcí ÚV SČDO je evidence stoletých a starších ochotnických souborů v ČSR. Na základě získaných materiálů bude vydán ve spolupráci s KKS Středočeského kraje 2. díl sborníku, ve kterém se seznámíme s dalšími soubory se stoletou tradicí. Vyzýváme všechny soubory, kterých se to týká, aby potřebné informace o své historii daly urychleně k dispozici sekretariátu ÚV SČDO, Krymská 21, 100 00 Praha 10.

● Podle usnesení VI. svazové konference vypracoval plénum ÚV SČDO plán činnosti na rok 1981 a výhled do roku 1985. Tento plán byl dán k dispozici krajským výborům Svazu, které v jeho duchu zpracují plány svoje. Plán práce podrobně vytýčuje systém a koncepci činnosti pro nové pětileté funkční období.

● V prosinci skončila krajská kola soutěže O pohárek SČDO, která organizují KV Svazu. Pětileté poroty navrhly soutěžící, kteří se umístili na 1. a 2. místě, na postup do národní soutěže o pohárek SČDO, která se bude konat ve dnech 11. až 12. dubna 1981 v Komorním divadle v Hlinsku. Součástí této soutěže bude i odborný seminář, který lektorsky zajistí ÚV SČDO.

● V sobotu dne 14. března 1981 ve 20 hodin se koná, tentokrát

ve velkém sále Radiopaláce — ÚKDŽ, Vinohradská 40, Praha 2, IX. společenský ples SČDO. Je to jedna z významných svazových akcí, umožňující setkání ochotníků a loutkářů z celé ČSR. Hb

SLOVENSKÉ OKÉNKO

Užitečnou pomůckou pro každého, kdo se chce rychle orientovat v určitém tematické ZUČ či potřebuje vědět, co bylo v poslední době v tisku napsáno o otázce, jež ho zajímá, je bibliografický přehled časopiseckých článků a knižních novinek Osvětové novosti, jež pravidelně vydává Osvětový ústav Bratislava. Mezi excerptovanými časopisy je i AS.

Co nalézáme v Javisku 12/1980? Dvojtečku za sezónou z pera V. Štefka, v níž se ovšem nejen bilancuje, ale i načrtává „co je třeba“. Pokračování cyklu Velcí divadelní režiséři, v němž se mluví o Szajnovi, Dejmkovi, Grotowském a Swinarském, a pokračování statí Z galérie našeho herectví k 60. výročí SND (První Borodáčovy žačky). Hodnotí se akce a festivaly — 11. divadelní Šurany, XV. Vanšovské Lomnička, píše o Festivalu d'automne v Paříži (část druhá, Amerika versus Evropa). Teoretickou statí je Herecké převtělení a osobnost herce z pera A. Kreta. Číslo obsahuje v příloze tentokrát humoresky od různých autorů jako dobrý dárek k silvestrovské náladě, samozřejmě obsah ročníku 1980 a pro zamýšlení Žebříček nejhranějších her 1980, v němž první tři místa (!) obsadila současná hra. jk

VÝZVA K MLADÝM ZAJEMCŮM

o spolupráci s novým souborem Hledáme spřízněné duše z Prahy a okolí se životním zájmem o tvůrčí uměleckou činnost

zápisník

v oboru herectví, recitace a všech dalších divadelních profesí k založení mladého souboru působícího ve středních Čechách a ke spolupráci s autory, kteří — ač ještě mladí — nejsou začátečníky. LŠU a účast v soutěžích vítána, není však podmínkou. Hledáme rovněž zkušebnu. Zkoušky by se odbyvaly v sobotu nebo v neděli, případně též jeden všední den, podle dohody. Zájemci pište na adresu: Zdeněk Kácl, Oldřichova 22, 120 00 Praha 2 - Nusle.



HRY PRO DOSPĚLÉ

- J. Hubač: Dům na nebesích (4 m, 4 ž)
- I. Vadlejchová: Linka důvěry (2 m, 4 ž)
- V. Venclík: Do třetice všeho dobrého (1 m, 3 ž)
- V. Krasnogorov: Kde zimostráz nekvete (2 m, 2 ž)
- A. Liives: Maškaráda v Ungeru (10 m, 2 ž)
- J. Radičkov: Fokus o létání (13 m, 1 ž, kompars)
- I. Druce: Ve jménu země a slunce (6 m, 6 ž, komp.)
- V. Buryličov: Klobouk dolů! (I.: 2 m, 2 ž; II.: 5 m, 4 ž)
- J. Osborne: Komik (5 m, 2 ž) — dev. váz.

PÁSKA

Přátelé (sest. M. Maříková) — bulharská poezie (2 m, 2 ž)

HRY PRO DĚTI A MLÁDEŽ

- B. Šimková: Zlatá panna (11 m, 9 ž, 1 d, komp.)
- V. Provazníková—F. Husák: Burryga (8 m, 3 ž, 3 loutky)
- R. Lošťák: Poněkud ztracená princezna (5 m, 5 ž)
- L. Ustinov: Ostrov napolovic (10 m, 2 ž)

MAGDA: Ještě začnete řvát po sobě.

PÍSAŘ: On to tak nemyslí.

PROFOUS: Ale myslí, myslí to úplně do slova — a já se k němu přidám, písař je mamlas.

MAGDA: Jak se mluví o mordování, tak ty u toho nesmíš chybět, co?

PROFOUS: Já jsem profous, jestli sis ne všimla.

LENA: Teď se začne chlubit, že mordovat je jeho povolání.

PROFOUS: Já se tím nechlubím, já si to jenom nezapírám. Tadyhle pánové ráčí být původně kyrysníci, arkebuzíři, mušketýři, což je taky jenom slušnější slovo pro katy.

MAGDA: Nech toho, prosím tě, nech toho!
PROFOUS: To se ví, ty znáš i pány z císařské válečné rady, nám neřikali vévodkyně valdštejských vojsk, nám ne!

PÍSAŘ: Drž hubu a neřvi na ni!

PROFOUS: Ona řve na mě!

MARIE (omlouvá je): Mají vztek. Všichni mají vztek a nechce se jim dál. Nadávat a házet po sobě kloboukami, to je tak všecko, co svedou.

PROFOUS (ukazuje na bednu): Říkám vám, praštit s tím někde u cesty a hezky rychle utíkat. (Truhla se otevírá, vylézá z ní Valdštejn — či lépe, Valdštejnův duch. Představují si toho ducha přesně, jak si Brožík představoval Valdštejna ve chvíli vraždy. A ten si ho představoval značně donkichotsky. V noční košili, dole široké, s dlouhou, úzkou rozčuchanou bradkou, bos, tento Valdštejn z roku 1634 není nic než troska.)

VALD. 34: To nemůžete! Nemůžete mě pohodit někde u příkopu!

PÍSAŘ: Panenko svatohostýnská, už je to tady zas!

VALD. 34: Víte, kdo já jsem?

REJTAR: Zalez! Ať ten chlap zalez, ať neotravuje...!

VALD. 34: Já jsem Albrecht Václav Eusebius z Valdštejna, vévoda frýdlantský a meklenburský, generalissimus vojsk jeho císařského veličenstva...!

ARKEBUZÍR (volá od karet): To jste, sakra, nemohli tu truhlu líp zatlouct?

MUŠKETÝR: Kolem slušných lidí se nemají potloukat duchové.

KYRYSNÍK: Některý prej prozrazují kartu.

LENA: Já to věděla, že jim zase zdrhne, já to věděla.

VALD. 34: Mně se nezbavíte, tak lehko to nepůjde, to ne. (Profousovi) Jak ses mohl odvážit sáhnout na svého velitele?

PROFOUS: A já jsem si až donedávna namouduší myslel, že neprávem. Když mi dávali ten rozkaz, když jsem běžel po schodišti toho chebského domu, ještě když jsem tě bodal do břicha, tak jsem si myslel, že to dělám neprávem. Ale teď už pomalu o tom začínám pochybovat.

VALD. 34: Přiznává, že neprávem! Sám kat to přiznává.

PROFOUS: Vrať se do té kisny po dobrém, všechno už jsi říkal!

VALD. 34: Nikdy jsem se nechtěl spojit se Švédem. Jednat — ovšem, jak by ne? Ale zradit? Já jsem byl zrazen! Nikoli poprvé!
PÍSAŘ: Zazeňte ho už někdo, nebo to zase začne vypočítávat.

VALD. 34: Já, který jsem už v devatenáctém roce v Olomouci zachránil pro císaře peníze moravských stavů...!

REJTAR: Nikoho to nezajímá!

VALD. 34: Ještě před Bílou Horou. Nic ještě nebylo rozhodnuto. Nesčetněkrát jsem kvůli císaři nasazoval život...!

LENA: No, a jak jsi ho tak nasazoval, tak jsi o něj jednu opravdu přišel.

VALD. 34: Se ženskými se ne bavím!

PROFOUS: Nikdo se nebaví s tebou! Už to jednou pochop!

MAGDA: Olomouc. Olomouc roku 1619, to už snad ani není pravda. Vzpomínáš, rejtare?

REJTAR: Na ledacos se pokouším zapomenout. Na Olomouc ne.

VALD. 34: Vy jste u toho byli! Všichni jste u toho byli, všichni to můžete dosvědčit!

MAGDA: Já ne.

VALD. 34: Ty taky. Lžeš! Takys byla u toho.

MAGDA: Já ne, říkám. Nebo vlastně ano. Jenomže jsem vypadala jinak. (Světla se mění, v hudbě zazní tón, ostrý tón vzpomínky)

MARIE (Rozběhla se z hloubi jeviště na předscénu, je mladá, svítivá, svěží, zarazí se v pohybu): Vojáku! Hej, vojáku!

MAGDA (téměř se tomu diví): To jsem byla opravdu já?

MARIE: Rejtare! (Stojí strnule, ostatní ještě nevstoupili do olomoucké vzpomínky)

REJTAR: To snad ani není pravda.

VALD. 34: Je to pravda — a vy se ji nedováváte zapřít!

MAGDA: Proč zapírat? Já se spíš trochu stydím. Co ty, rejtare?

REJTAR: Já nic.

PROFOUS: Taky jsme byli mladí

PÍSAŘ: Dokonce i on byl mladý. (Míni Valdštejna)

VALD. 34: Zabránil jsem tenkrát moravským plukům, že se nepostavily... (Nikdo ho neposlouchá — a Valdštejn z roku 1634 to konečně pochopí. Pokračuje už jenom mechanicky)... proti císaři...!

MARIE: Hej Rejtare! (A je v tom zavolání i slib, i ztělesnění snu, zhmotnění tisíců vypravěnek u táborových ohňů, při některých se vojáci smáli a hulákali, ale někdy jako by se náhle přede všemi objevilo děvče, jež horkým dechem, tise, a přece přes hory lesy slyšitelně řeklo hej... rejtare... Všichni se dívají do minula)

REJTAR: To voláš na mě?

MARIE: Jestli jsi to ty, co se chceš ženit s naší slečnou, tak na tebe. Tak mi tě vypodobnil. Má nízké, ošklivé čelo, trochu kulhá, nejspíš musel vyskakovat z okna nějakého francouru — a teď to svádí na turecké tažení. Říkala paní. To bys mohl být ty. Sám trochu vypadáš jako ukrutný a vzteklý pohan, pes Turek, nástroj ďábel-ský...!

REJTAR: Se mi zdá, že ji máš pěkně proříznutou.

PÍSAŘ: Myslel tenkrát ovšem pusou.

MAGDA: Jak jinak? Nic jiného si dobře vychovaná, katolická dívka stejně neuměla představit. I když už věděla, že od vojáku se lze nadít všelichého.

REJTAR: Nejsem obyčejný voják. Slečna jistě slyšela o mostě přes Dunaj, jak ho naši zapálili pod Turkem. Tak já byl ten, co zapaloval.

MARIE: Od vojáku, říkává otec naší slečny, od vojáku se dá nadít všelichého.

MAGDA: Nač jsi tenkrát vlastně myslel, rejtare?

REJTAR: Na peníze, které jsem měl vyzénit, samozřejmě. Bylo mi pětadvacet, svět mi byl po kolena a ještě jsem jej hodlal užít. Po tureckých taženích jsem už moc netoužil.

PÍSAŘ: Protože voják je druhé nejkrásnější povolání, pokud ovšem zrovna není válka.

MARIE: A které je to první?

PÍSAŘ: Jakékoli jiné.

REJTAR: Nevšímej si ho, povídej o slečně.

MARIE: Jestli myslíš na peníze, vojáku, tak slečna jich moc nemá.

REJTAR: To není tvoje starost, vpytl jsem se na ni dobře. Radši mi řekni, jak vypadal. Když by chtěla trochu podobat tobě, bral bych.

MARIE: To ses opravdu vpytlával těch páterů jenom na peníze?.

REJTAR: Svatých otců se vpytlávám jenom na to, v čem jsou odborníci.

MARIE: A o víře ti nic neřekli? Že je slečna tuhá protestantka? A ty jsi prý katolík.

REJTAR: S vírou to už nějak srovnáme. Proč by se víra nemohla jmenovat jinak, když v Turecku se jinak jmenuje i pánbů?

MARIE: Tvá slova, vojáku, svědčí o vřáznosti ve víře. (Dívají se na sebe)

LENA: Nic víc tenkrát kolem sebe nevnímali.

PÍSAŘ (Magdě): To nejdůležitější, cos tenkrát řekla, znělo...!

MARIE (otočí se prudce k nám — a její slova jsou vábníčková): Hej... vojáku...!

MAGDA: To jsem nebyla já. (A chraptivě nadnese trivialitu táborové holky) Hej, vojáčku. (Tise) Vidíš, už to tak nezní.

PÍSAŘ: Ještě pořád se všichni otočí.

MAGDA: Kdepak všichni.

ARKEBUZÍR: Uaeé uo! (Čtete dobře, povelům chybí souhlásky, ale jsou to povely — a při nich stačí tón. Vzadu se zformovala skupina, hráči karet nechali hry, i když dost neradi — a teď nastupují jako pluk) Uauaeé uo!

VALDŠTEJN (Nikoli troska. Muž plný sil, třebaže už tenkrát trochu opojený vlastní genialitou. Také z nich má nejzachovalejší kostým, výrazně se lišící od zkrvacené košile svého mrtvého protějšku): Pane vrchní strážmistře Khuene, kam jste měl rozkaz odvést pluk?

VALD. 34 (nadšen): To jsem já! To nemůžete popřít, to jsem já!

VALDŠTEJN: Na něco jsem se ptal, vrchní strážmistře Khuene.

ARKEBUZÍR (v roli vrchního strážmistra Khuena): Většina lidí v tom pluku mluví česky a jsou Moravané, pane plukovníku.

VALDŠTEJN: Dokonce i já mluvím česky a patřím k moravskému panstvu. Ptal jsem se, kam jste měl odvést pluk?

KHUEN: Většina z nás jsou protestanti! Jestliže se Morava chce připojit k českému povstání...!

VALDŠTEJN: Podle mého pluku tedy Morava touží připojit se k těm vyhazovačům z oken, kteří nedovedou dokonce ani pořádně vyhodit z okna. Možná máte i pravdu, pane vrchní strážmistře, ale já jsem se ptal spíš, proč jste nesplnil rozkaz a nevedete pluk k Vídni.

KHUEN: Mne — a dokonce i vás, pane plukovníku — najali a vystrojili moravští stavové.

VALDŠTEJN: Váš kord, vrchní strážmistře! (Ticho. Po chvíli Khuen odevzdává kord. Valdštejn jej potěšká a vrazí do Khuena. Khuen klesne) Ještě někdo nerozuměl rozkazu? (Nikdo se nehlásí)

VALD. 34: To se prosím stalo na náměstí, před nastoupeným plukem.

VALDŠTEJN: Strážmistře, převezměte venlení. Odchod směr Kroměříž, Břeclav, Dunaj. — Tohle odnese. (Míni mrtvého) Tohle taky. (Míni kord. Jeho duch ten kord zvedne a opíše svou reznou košili šerpou s kordem)

VALD. 34: Tomu říkám čin! Kolem obyvatelstvo. On byl sám! Pane Lamormaini! Pane Gallas. Vévodo Bavorský!

VALDŠTEJN: Kdo to je? Co tu chce?

VALD. 34: To jsem přece já. Chci říct... to jsi ty po čtrnácti letech. My jsme jeden a týž!

VALDŠTEJN: Ať jde pryč!

VALD. 34: To spolu jsme v dubnu 1619 zvládli olomoucké náměstí. My dva spolu.

VALDŠTEJN: Ať jde ten člověk pryč. (I „pluk“ sebral Khuena a odešel do pozadí, vzadu rozpustil útvar — a z jeviště zmizí už jednotlivě. I oba Valdštejnové odcházejí, ten starý a bosý se snaží srovnat krok a držet se mladého... Snaha má nevalný úspěch)

DIVADLO VE FILMU

STANISLAV ZVONIČEK
PAVEL TAUSSIG

SHAKESPEARE A FILM

I.

Je nejfilmovanějším autorem. Malá encyklopédia filmu (Bratislava 1974) uvádí ve výběru na 160 jeho her přepsaných do scénářů pro plátno kina, Myrtil Frida psal o osmdesáti filmových Hamletech; ve světle a stíny se proměnily desítky Romeů a Julií, Macbethů, Othellů, Cezarů, Learů a dalších hrdinů dramata Williama Shakespeara.

Je také jedním z autorů nejfilmovějších. Jeho dramaturgie svým pestrým žánrovým rejstříkem nabízí zoufalé snaze filmařů sehnat do roka přes 3000 kvalitních látek pro hrané filmy možnost volby z tragédií i komedií, z historických obrazů i příběhů schopných časově i zeměpisně transformace ať už zprostředkovaně ve významech či přímo v koloritu postav a prostředí. V dialozích jsou obsaženy dispozice pro ostře konturované charaktery. Tok příběhu má prudký spád a koresponduje tak jednomu ze základních nároků filmového dramatu, který je nárokem stamilionového hlediště.

Dílo Shakespeareovo je encyklopedií věčně palčivých problémů spjatých s tím, co dělá člověka člověkem a lidi společností; láska a nenávisť, statečnost a zbabělost, intelekt a tupost, obratnost a lenivá nemotornost, mládí v bezelstné poctivosti a ztřeštěnosti, stáří v moudrosti či zkostnatělosti, bratrství a rodová, náboženská či národní nevraživost, smysl pro nové a přízemní zápečnictví, obětavost ve jménu kolektivu a individuální kariérismus, velkorysost a přízemní hospodaření ať už s city či majetkem jsou několika z mnoha pojmových dvojic, jež vysloveny konkrétní zápletkou v sobě akumulují dialektické napětí čitelné pro nejširší vrstvy diváků. A konečně svoboda, s níž alžbětinský dramatik

podřídil realitu uměleckému obrazu a pro níž do scénických poznámek i promluv zařadil instrukce a informace, obsahuje potenciální specificky filmovou možnost svobodně putovat prostorem i časem.

Film z tohoto pramene čerpá od svého vzniku. Někdy jeho renesanční sílu zhodnocuje, často jenom používá, ne jednou jako doping zneužívá. Vypravme se bez nároku na úplnost do osmdesáti let kinematografie s cílem nastínit schéma shakespearovských adaptací. Jejich metoda má na jednom pólu prostý záznam inscenace či jejího úryvku, na druhém samostatné dílo jen inspirované divadelní hrou či jejím motivem, a mezi oběma póly řadu variant metamorfózy divadla do hraného filmu. Filmoví autoři z nejrůznějších důvodů estetických a ideových, ekonomických a technických Shakespeareovu předlohu proškrtávají, doplňují, přehazují, proměňují; ostatně slavný alžbětinský dramatik to jinak nedělal s texty svých předchůdců i současníků.

Krátce po londýnské premiéře Krále Jana s Maxem Beerholmem byly pasáže této inscenace zachyceny filmem, který podle jeho slov „neměl žádný smysl, leda jen pro ty, kteří dokonale znali hru“. Pro světovou výstavu v Paříži 1900 byla natočena a na ní pětkrát denně promítána Soubojová scéna z Hamleta se Sarah Bernhardovou; prý omdlela, když se poprvé viděla na plátně. V roce 1913 byl natočen z inscenace v londýnském divadle Drury Lane pětidílný Hamlet, o němž v The Times napsaly: „Ačkoliv může být tento film velmi potřebný jako studijní materiál pro historiky dramatické tvorby, bylo by absurdní tvrdit, že se vyrovnal s problémy této tragédie.“

Hamletova tragédie posloužila filmařům k vážným i nevážným transkripcím. V Německu 1920 vznikla verze, v níž Hamlet byl představován ženou (S. Gade, v titulní roli A. Nielsenová). V Leningradě 1927 si ho G. Kozincev a L. Trauberg ve svém FEKSu (Fabrika excentrického aktera) nainscenovali v avantgardně provokační transkripci do současnosti; Sergej Gerasimov, který hrál Claudia, vzpomínal, že měl cylinder na hlavě a svého královského bratra otrávil jedem nalitým do telefonního sluchátka. John Barrymore, americká hvězda třicátých let, ve své Show of Shows recitoval Být či nebýt s Yorickovou lebku v ruce uprostřed revuální scény plné polonahých krásek. Ve filmu Magic Christian (1971) byl Peter Sellers milionářem, který vede Ringo Stara v roli chuligána na představení, kde Hamlet při svém slavném monologu provádí stíptýz.

Někteří filmoví Hamleti byli pokusem o autentickou interpretaci navozující představu divadelní inscenace staré staletí (Shakespearův Hamlet — 1969 — Tony Richardson), jiní jsou přepisování do dnešní situace, kdy kupř. Claudius je poruským průmyslníkem a Hamlet playboyem (A konec je mlčení — 1959 — Helmut Käutner).

Filmová historie zaznamenala zatím dva Hamlety, kteří ač ve značně rozdílném pojetí, přece jsou mimořádnými hodnotami filmové kultury. I. Olivier (1947) dosahuje svého záměru zásadní dramaturgickou úpravou, v níž nemilosrdně krátí i přehazuje scény, škrtá několik postav a s nimi Fortinbrase, volně stylizuje prostory Elsinoru, kostýmy i rekvizity; interpretuje osud Hamletův jako tragédii individuálního osudu, individuality „ztracené nedostatkem rozhodnosti“ (L. O.) Ve filmu G. Kozinceva Smoktunovského Hamlet není šilencem, ani ho nehraje, neboť „ve světě lhářů lze říkat jenom pravdu a být prohlášen za blázná“. V této interpretaci sledující věrně originál jsou zdůrazněna společenská podmínění charakterů a dějů, rozmístěny aktualizací názvuky (Nazvanov hraje Claudia s protikultovskou kritikou). Olivierův i Kozincevův Hamlet jsou při zásadní ideové rozdílnosti filmovými inscenacemi Shakespeareovy tragédie par excellence. SZ

as81

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVIII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVIII), č. 2, UNOR 1981, VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: JAROSLAV KABIČEK, GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KRESALOVÁ. TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTÍKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKNOU TISKÁRSKÉ ZÁVODY, N. P. PRAHA, ZÁVOD 3, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠIRUJE PNS. — OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 KČS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V PROSINCI 1980. © PANORAMA, PRAHA 1981.



PRINC DÁNSKÝ V PODÁNÍ SOVĚTSKÉHO HERCE I. SMOKTUNOVSKÉHO (HAMLET, REŽ. G. KOZINCEV), 1964

DIVADLO VE FILMU

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: DS ČAPEK SZK ROH UHERSKÉ HRADISTE – V. TENDRĀKOV: PO MĀTURITĚ. FOTO B. SVACH

... A V PODÁNÍ DÁNSKÉ HERĚČKY A. NIELSENOVÉ (HAMLET, REŽ. S. GADE), 1920



