
as81

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

12





FEMAD PODĚBRADY



NA TITULU: DS DOLNÍ KRALOVICE – G. B. SHAW: PYGMA-
LION. FOTO K. KROUZIL

Z DIVADLO ZELENÉČ – GUY DE MAUPASSANT: KULIČKA. FOTO
P. STOLL



Nová koncepce, zaváděná v posledních letech na naše školy, dala i lidovým školám umění možnost uplatnit ve vyučovací praxi nejlepší poznatky, získané učiteli během dvacetileté existence těchto škol. Snad v žádném z oborů LŠU nedošlo k tak výrazným změnám v obsahu i organizaci výuky, jako v literárně dramatickém (LDO). Je to přirozené, protože teprve zákonem o lidových školách umění dostala oblast dramatického a slovesného umění v našem státě příležitost vytvořit výchovně vzdělávací systém pro děti a mládež s vlohami a zájmem o tuto uměleckou činnost.

Zatímco především pro hudební a taneční, ale i pro výtvarné obory to byly zpočátku pouze změny v organizaci a struktuře (základní výtvarné školy existovaly již před založením LŠU a hudební a taneční školy měly za sebou dlouholetou tradici a byly velmi rozšířené), literárně dramatický obor byl ve všem úplným nováčkem. Potíže, které vznikaly při jeho zřizování a provozování (a leckde přetrvávají dodnes), byly proto zcela zákonité a bylo nutné s nimi počítat. Základní předpoklady pro úspěšný vývoj oboru — talentovaný pedagog, budovatel a velkorysý ředitel chápající potřeby a problémy tvořícího se oboru — byly splněny jen v menšině škol. Ve srovnání s podmínkami ostatních učitelů byly podmínky, v nichž začali pracovat učitelé LDO, nesouměřitelné, ať šlo o podporu vedení školy, zájem veřejnosti, o materiální, tj. především prostorové zabezpečení výuky, ale i základní pomůcky, odbornou literaturu apod.

Hlavní a snad jedinou výhodou učitelů LDO, která však měla právě pro získání nejtvořivějších pedagogů zásadní význam a ovlivnila příznivě celý dosavadní vývoj, byla volnost ve volbě metod a forem práce.

A to díky faktu, že se na přípravě koncepce oboru i prvních osnov a učebních plánů významně podílel zasloužilý umělec Miloslav Disman, který měl za léta své umělecko-výchovné praxe s dětmi a mládeží nejvíce zkušeností a byl si spolu s ostatními odborníky vědom, že pro tuto novou formu výchovy a vzdělávání je nutné poskytnout jen základní vodítko a nebránit tvořivým pedagogům v jejich hledání.

Přitom bylo jasné, že si nový projekt postupně vyžádá podrobnější prováděcí plán, než byly první osnovy LDO. Proto byla komise ministerstva školství, která je připravila, v průběhu let doplňována o ty učitele, které umělecko-výchovná práce v LDO skutečně zaujala a kteří v ní našli perspektivu. Využili poskytnuté volnosti hledat nejvhodnější metody a formy práce, ověřovali si je s různými věkovými skupinami a tak postupně získávali praktické poznatky pro vytváření dokonalejší struktury dramatické a slovesné výchovy. Navíc mohli tyto učitelé podle svých individuálních dispozic proniknout hlouběji do některé ze složek dramatického nebo slovesného projevu, vysledovat její zákonitosti a uplatňovat je při tvorbě metodických postupů. Významnou pomocí jim při tom byly naše i zahraniční materiály publikované především v bulletinu ÚKVC Divadelní výchova i přímá účast na přehlídkách a seminářích doma i v zahraničí.

První výsledky se projevíly v novele osnov i v organizaci studia, které bylo v roce 1969 prodlouženo z 5 na 8 let, takže učitelé začínali pracovat již se žáky 10letými a pokusně i mladšími. Zřízením oddělení pro lidové školy ve Výzkumném ústavu odborného školství, od 1973 ve Výzkumném ústavu peda-

Literárně dramatický obor na LŠU, problémy a perspektivy

gogickém, a vytvořením sekcí LDO při krajských pedagogických ústavech (vedoucí jednotlivých sekcí tvoří spolu s dalšími specialisty odbornou komisí) získali učitelé LDO první možnost vzájemné spolupráce a výměny zkušeností přímo v oblasti LŠU. Tato okolnost byla velmi důležitá zvláště proto, že učitelé LDO jsou na svých školách a často i v okresech osamoceni a nejsou řízeni odborníky pro tuto oblast.

Kromě novely osnov byl v oddělení LŠU připraven i normativ vybavení jednotlivých oborů a ve spolupráci s Ústavem školských staveb návrhová dokumentace k úpravám prostor pro výuku. Oba tyto materiály měly a mají pomáhat řídicím orgánům v zabezpečení práce všech oborů LŠU. Pro literárně dramatický obor, o jehož skutečných potřebách bývají vedoucí pracovníci zvláště nedostatečně informováni, byl vytvořen přímo prototyp základního vybavení, který byl po dva roky ověřován na LDO LŠU v šesti krajích ČSR ve spolupráci s členy odborné komise a krajskými sekcemi. Členové odborné komise se pak ujal ověřování novelizovaných osnov a podíleli se na analýze vývoje a stavu LDO, která se stala východiskem pro přípravu nové koncepce. Byla to náročná práce, protože šlo o vytvoření nové struktury výuky, která by odpovídala současným i perspektivním potřebám umělecko-výchovné praxe v souladu se společenskými požadavky harmonického rozvoje osobnosti člověka i se specifickými požadavky na odbornou přípravu žáků, struktury, která by byla vhodná dále také pro amatérskou činnost, případně i pro odborné studium v oblasti dramatického a slovesného umění. Zúčastnili se jí obětavě jako poradci a lektori v praktických seminářích i někteří odborníci z uměleckých škol a z katedry psychologie a pedagogiky PF UK. Snahou všech, kteří se neefektivního, obtížného úkolu ujali, bylo posloužit celé oblasti dramatické a slovesné výchovy, ovšem se zřetelem na specifickou úlohu a možnosti LDO.

Mnohokrát již bylo řečeno i napsáno, že dramatickou výchovou by měly projít všechny děti, protože ji ke svému vývoji potřebují a jsou s to, prakticky bez výběru, se jí účastnit. Šíře působnosti LŠU je však vymezena zákonem ve smyslu orientace na poskytování základů odborné výchovy talentovaným dětem a mládeži. Je proto nutné, aby i literárně dramatický obor postupoval v souladu s tímto zákonem a využí-



LSU ŽEROTÍN OLOMOUC

val co nejefektivněji svých omezených možností. Hledá proto a ověřuje metody, které mu umožní skutečně objevit děti a mladé lidi s výraznými vlohami a zájmem o dramatickou a slovesnou činnost. Takové, kteří budou perspektivně schopni si nejen základy odborných dovedností a znalostí osvojit, ale také je uplatňovat v praxi a předávat je dále. Je proto nutné respektovat tuto situaci LDO jako danou a ne jako touhu po nadřazeném postavení například vůči amatérským souborům ZUČ. Snad nedostatečná informovanost o skutečné funkci LŠU v našem kulturně politickém životě i vývoji a stavu LDO způsobuje, že se tento názor čas od času vyskytne v projevech a postojích pracovníků ZUČ spolu s kritikou nedostatečně fundovaných učitelů LDO, kteří, ač jsou za svou práci placeni, nedosahují ani výsledků amatérů (poslednímu problému není bohužel možné věnovat zde tolik místa, aby mohl být skutečně objasněn). Méně je už zdůrazňována stálá pomoc nejlepších učitelů LDO amatérům z oblasti dramatické a slovesné, i to, že tito skuteční pedagogové dramatické výchovy nabyli svých zkušeností a odborných kvalit právě díky tomu, že se v LŠU věnují učitelské činnosti profesionálně, jako svému hlavnímu zaměstnání. Budiž ke cti pracovníkům ZUČ, že tyto kvality nenechávají ležet ladem na rozdíl od školských orgánů, které kromě doškolování učitelů pro novou koncepci zatím nezajišťují pro nekvalifikované učitele LDO dostatek příležitostí k dalšímu vzdělávání pod vedením zkušených kolegů. Perspektivně by se návaznost LDO na dramatickou a slovesnou oblast v ZUČ měla projevit ještě výrazněji a v širším měří-

ku. Pracovníci ZUČ by si proto měli více uvědomit specifiku úkolů LDO v dramatické výchově jako celku a ve vlastním zájmu je pomáhat plnit.

V září 1980 se na lidových školách umění začalo vyučovat podle nových učebních plánů a osnov (vešly v platnost nová vyhláška a směrnice MŠ). Pro učitele LDO to je počátek postupného vyrovnání podmínek práce s ostatními obory. Začínají pracovat s mladšími dětmi, prakticky od začátku jejich docházky do základní školy. V určených předmětech (např. přednes) budou moci vyučovat individuálně v malé skupině. Osnovy a metodické materiály sice určují základní strukturu a sjednocují požadavky na výuku, ale zároveň jim poskytují dostatečný prostor, aby mohli uplatňovat své osobité schopnosti, a umožní jim přistupovat k pedagogické práci jako k tvůrčímu činu. Zavedením nové koncepce by měl také postupně skončit v LDO stav osamělých učitelů — věčných průkopníků. Měl by být nahrazen malými týmy, které budou s to realizovat požadavky nových osnov na odpovídající úrovni.

Jeden z hlavních problémů LDO zůstává však stále nevyřešen — otevření specializovaného odborného studia pro talentované zájemce o učitelskou práci v LDO a doplňkového studia pro ty stávající učitele, kteří mají sice předpoklady vést dobře výuku v LDO, ale nejsou na ni svým předchozím vzděláním dostatečně připraveni. LDO je poslední ze čtyř oborů LŠU, který na splnění této podmínky, důležité pro úspěšnou realizaci nové koncepce základů odborné výchovy a vzdělávání v dramatické a slovesné oblasti, stále ještě čeká.

OLGA VELKOVÁ

Invalidita, tj. trvalé nebo dlouhodobé poškození zdraví, patří k problémům — a to nejen svými ekonomickými, ale i sociálními důsledky —, které na sebe poutají širší pozornost. Valné shromáždění Organizace spojených národů v roce 1976 vyhlásilo rok 1981 Mezinárodním rokem invalidů, schválilo jeho ideové zaměření a vyzvalo všechny členské státy, aby se do celé akce zapojily a podpořily ji.

S blížícím se koncem kalendářního roku a tím i koncem Mezinárodního roku invalidů jsme požádali o rozhodnutí Jaroslava Paura, vedoucího tajemníka Svazu invalidů v ČSR.

Co bylo smyslem této akce?

Mezinárodní rok invalidů byl vyhlášen OSN s heslem „Plná účast a rovnost“ po Mezinárodním roce dítěte, Mezinárodním roce ženy atd. Smyslem bylo připomenout problémy invalidů, ale i to, že je nutné vytvářet podmínky pro jejich plné uplatnění ve společnosti, a to nejenom po stránce ekonomické, ale zejména sociální. V rámci celé akce MRI byl náš Svaz invalidů pověřen Světovou federací neslyšících, která je řádným členem UNESCO, pořádat I. světový divadelní festival neslyšících (uskutečnil se v listopadu v Brně). Toto pověření vzniklo na základě toho, že už od roku 1971

Mezinárodní rok invalidů

pořádáme jednou za dva roky Mezinárodní festival pantomimy neslyšících. Důvěra, která nám byla dána, nás velice potěšila a snažili jsme se festival připravit co nejlépe. Záštitu má UNESCO, ministerstvo kultury a řada dalších institucí.

Proč je v názvu divadelní festival a ne festival pantomimy?

Pro neslyšící spoluobčany je normální, tzn. zvukové divadlo, v podstatě nedostupné, je založeno především na sluchovém vnímání. Pantomima je jedna z mála možností pro sluchově postižené plně a aktivně se zapojit do divadelního dění. Ovšem nemyslete si, že pantomima je pro ně nějakou snadnou záležitostí, naopak. Oni sice mají vytvořenu pohybovou schopnost gestikulace, ale ta je velice jednostranná a musí se jí odnaučovat. A to je pro ně dřina. Ovšem vedle pantomimy

existuje i němohra nebo využití znakové řeči v divadle. A právě proto, že pantomima není jedinou možností, má Světový festival v názvu divadelní.

Které soubory se I. světového divadelního festivalu neslyšících zúčastní?

Přijede soubor ze Sovětského svazu (který vedle pantomimy využívá i znakové řeči a spíčkí herce dabují), Olštinská pantomima, španělské divadlo z Barcelony a další. Zajímavé je, že se nám přihlásila řada „normálních“ profesionálních divadel, například z Velké Británie, USA, Dánska, která projeví zájem vystupovat na festivalu, nebo alespoň vyslat pozorovatele. ČSSR budou reprezentovat spojené soubory z Prahy, Plzně, Klatov, Brna, Svitav a Prostějova. Nastudovaly hru Ideální společnost, která pojednává o odvěkém boji lidstva proti zlu a násilí.

Zdá se, že divadlo neslyšících si vybudovalo už jakousi tradici. Můžete mi ve stručnosti říci něco o historii?

Snahy zpřístupnit sluchově postiženým nějakým způsobem divadlo se datují již od vzniku organizace v roce 1868. Ovšem rozkvět začal teprve po 2. světové válce. Roku 1952 vzniklo Divadlo neslyšících v Praze, které v roce 1954 vyhrálo na Jiráskově Hronově s Macháčkovou hrou Ženichové. Toto představení bylo něco mezi pantomimou a němohrou. Od roku 1960 vznikají potom další soubory — Dikron v Brně, který dvakrát vyhrál v Litvínově a celá řada dalších.

Jak se vaši členové zapojují do ostatních oblastí zájmové umělecké činnosti?

Mohu říct, že běžně tak, jako normální, neinvalidní lidé. Pracují v hudebních souborech, recitačních, výtvarných kroužcích atd. atd. Například plakát k I. světovému divadelnímu festivalu neslyšících v Brně je prací naší členky, neslyšící výtvarnice Marie Tiché.

Jedním z cílů Mezinárodního roku invalidů v našich podmínkách bylo i širší a aktivnější zapojení invalidních občanů do života společnosti. Aktivní zájmová umělecká činnost má velký význam pro zdravotně postižené, především při překonávání pocitu méněcennosti. Jak se podařilo všechny cíle a předsevzetí splnit, ukáže rok přístí a další léta. Vždyť nejde jenom o jediný rok.

Připravila MICHAELA GRIMMOVÁ



AUTORKA
PLAKATU
MARIE TICHÉ

O JEDNOM PERSPEKTIVNÍM PROBLÉMU

Asi si leckdo – když si přečte název těchto Poznámek – pomyslí, že už nevím, jaké tituly bych si vymýšlel. Ale není tomu tak. To slovo perspektivní má tu svůj velice závažný význam. Dokonce dvojitý. Jednak má vyjádřit to, že v onom problému, o němž bude řeč, jde především o budoucnost – snad mi bude dovoleno říci personální, kádrovou budoucnost – amatérského divadla; jednak má naznačit, že nebude-li onen problém nějak řešen, bude se čím dále tím více zvětšovat. Tak proto – perspektivní problém.

Taky bych ovšem mohl zvolit titul jiný. Třeba: o palčivém nebo bolestivém problému. A taky by to samozřejmě cosi podstatného vystihovalo. A konečně jsem mohl prostě napsat: o dramaturgii či repertoáru souborů mladých. A to slovo mladý tu nechce znamenat nic více než označení pro fyzické mládí. Jde tedy – konečně jsem se dobral k jádru věci – o to, co mají a především mohou hrát soubory, které sestávají jen a jen z mladých lidí. Víím samozřejmě, že personální, kádrové doplňování amatérských souborů probíhá především tak, že se mladí jaksi prolínají do kmenového osazenstva; pronikají postupně do života i tvorby kolektivů a jsou tak zcela organicky naroubováni na základní kmen jako jeho nová odnož, která s ním srůstá a napájí se z jeho kořenů. Ani to není lehký proces. A znám dobře několik souborů, které patří dnes – jako tomu bylo včera – k vyspělým, špičkovým; mají svůj vysoký režijní a především herecký standard – ale pomalu jako celek stárnou, protože se jim nepodařilo vypěstovat onen mladý roub tak, aby jednou se stal rozhodující plodnou větví. Nicméně: přece jenom toto fyzické i tvůrčí omlazování je procesem, který lze z hlediska dramaturgického realizovat ne tak složitě, neboť se vždycky najde text, v němž je několik větších či menších rolí pro mladé a takto se naprosto přirozeně a automaticky dostanou k tomu, aby se učili hrát divadlo a aby získávali zkušenosti. Jenže jsou i případy jiné. Takové, kdy prostě vznikne soubor (ať už z jakýchkoliv důvodů), jenž je složen jenom z mladých lidí. A tady vzniká onen bolestný problém, po jaké hře možno sáhnout: tady se rodí ona palčivost dramaturgické volby, možnosti dramaturgického výběru, jako otázka přímo existenční. Neboť hrát chtějí všichni – a všichni jsou buď zcela nezkušení nebo jenom někteří z nich stáli zatím na jevišti. A většinou se po něm prošli jen docela málo.

Znám tuhle otázku velice dobře z dramaturgie školního divadla DISK. Prožil jsem si za ta léta, co přicházím s různými ročníky do jeho stěn, hezkých pár bezesných nocí s tím, jak jsme si lámali hlavu, co hrát. Neboť vždycky tu stojí sny a touhy mladých lidí vyslovit cosi velice podstatného a důležitého, něco, co je jim vlastní a co nalézají

v různých textech v protikladu k svému fyzickému mládí i nezákušenosti tvořivé, umělecké. A to jsou přitom po předešlá léta vedeni a připravováni k tomu, aby získali maximální míru těchto zkušeností, které mohou ve školních škamnách nasbírat. A mnozí z nich jsou také už jako jednotlivci schopni vedle starších kolegů a velkých mistrů své úkoly splnit. Ale jako divadelní jednotlivý mladý kolektiv, jemuž musí být ve školním divadle navíc ordinována z pedagogických důvodů dramaturgie, která v něčem modeluje různorodost dramaturgie repertoárového divadla nejběžnějšího typu, v sobě onen problém fyzického mládí i tvůrčí nezkušenosti vždycky výrazně nesou. A upřímně řečeno: je to jeden ze základních limitujících faktorů, který určuje možnost volby a výběru repertoáru školního divadla. Jak by tento faktor potom daleko silněji nefungoval u mladých amatérských kolektivů!

A budiž hned na počátku řečeno, že zatím všechny mé zkušenosti potvrzují, že jenom v oblasti dramaturgie tento problém řešitelný není. Neboť – strašně jednoduše řečeno – na prstech jedné ruky bychom mohli spočítat současné texty jakékoliv produkce, které dávají příležitost jenom kolektivu mladých lidí. A ostatně: znají je i tyto mladé soubory a většinou je buď odehráli nebo se na ně chystají. Ale potom znovu přijde ono existenční dilema další, nové dramaturgické volby. Opakuji znovu, že jenom přes dramaturgii asi cesta nevede, neboť jednoho dne se prostě tato zásoba vyčerpá. A to velice lehce. Takže je třeba hledat cesty jiné. A to takové, které spočívají v proměně metody jevištní tvorby. A abych to řekl konkrétněji: v proměně, která jaksi přestane respektovat dnes běžný vztah mezi dramatickým textem a jeho jevištní realizací.

Porotoval jsem několikrát ve Východočeském kraji soubor, jenž tuto proměnu demonstroval ve velice zvláštní podobě. Sahal prostě odvážně po jakémkoliv textu, jakémkoliv literární předloze s tím, že naprosto nedbal na jakémkoliv jeho zákonitosti. A dokonce ještě víc. Přehlížel a přecházel v drtivě většině hereckých výkonů i v režijním vedení zcela jakoukoliv výstavbu situací, vztahů a ponechával všechno jen a jen na nezáměrném spontánním projevu mladých lidí. Že tu, zejména při setkání s náročným textem, vznikaly potom významy naprosto šokující svou komikou a naivitou nechtěného, není třeba snad říkat. Jako člen poroty jsem spolu s dalšími vždycky proti tomuto způsobu práce musel vystoupit. Ale už delší dobu si v této souvislosti kladu zásadní metodickou otázku: zda tato víra a toto spoléhání na ničím neřízenou přirozenost nezkušených mladých lidí na jevišti nebyla prostě nutností vyplývající z faktu, že tento soubor se každoročně – jsa zaměřen na mladé – setkával s kolektivem, který nemohl dojít dál. A zda se tu tedy nesesetkala ona tradiční metoda, která pro tvůrčí práci, pro vznik tvorivosti i pro realizaci komunikace, sdělení potřebuje jako nezbytný podnět hotový dramatický text, s metodou, jenž tento podnět nepotřebuje. Obojí ovšem takto nelze beztržně křížit. Výsledky tohoto souboru to dokázaly několika inscenacemi.

Takže co zbývá? Odpověď se samozřejmě přímo nabízí. Vsadit jen a jen na tu metodu, která prostě takový hotový

text nepotřebuje. Dělat tedy onen typ divadla, který dnes s takovou oblibou nazýváme autorským. Což znamená všechno, co má být sděleno z jeviště, vytvořit jako výsledek kolektivní tvorby všech, jako projev vlastní invence, vlastního postoje ke světu, vlastní fantazie. Aby ona přirozenost a spontánnost mladých lidí šla po dráze, která by jí skrze složitost textu, na niž nejsou připraveni, nekladla nepřemostitelné a nepřekonatelné překážky. Jenže: nemluvíme teď o souborech výjimečných. Mluvíme o souborech řadových. Což říkám proto, že — marná sláva — dobré autorské divadlo nutně vyžaduje jistou specifickou sumu předpokladů, která není dána každému. Nebo ještě jinak: slovo stále zůstává pro divadlo (či pro převážnou a valnou část jeho různých typů) hlavním komunikačním prostředkem. A pro jeviště musí být navíc tento prostředek ještě specificky zformován. Musí dát podnět pro jevištní akci, jednání herce, pro tvorbu situace. A ona suma předpokladů pro autorské divadlo znamená kromě jiného také schopnost takto zacházet s jakýmkoliv materiálem — a zase především se slovem — jenž je pro tvorbu inscenace použit. A to vskutku není záležitost jednoduchá. I proto po mém soudu se řadový kolektiv mladých lidí, mladý soubor tak lehce nemůže odpoutat od dramaturgie jako výběru a volby a potom od výkladu a realizace dramatického textu. Neboť tady nachází onen materiál, slovo, pro jevištní akci zformován tak, že se mu stává určitým pevným opěrným bodem.

Je to tedy slepá ulička? Na jedné straně nutnost dramatického textu, bez něhož se nelze obejít — a na straně druhé nutnost vzhledem k potřebám souboru se tímto textem přísně nevázat? Jít k autorskému divadlu, na něž leckdy

a leckde nejsou síly? Ukázal jsem už, že spojovat tyto protiklady tak, jako to učinil onen zmiňovaný soubor, není možné. Že se naprosto neslučuje normální způsob dramaturgické práce s textem i metoda, jež se jako východisko o tento text opírá, s metodou, která na druhé straně ctí jen a jen vlastní materiál a vlastní výpověď herce. Ale přesto jsem přesvědčen o tom, že tu existuje možnost obojí spojit. Ovšem ne tak, že obě metody mechanicky k sobě přiřadíme. Ale tak, že podrobně přehodnotíme celý proces tvorby, že najdeme nové vztahy mezi základními komponenty divadelního systému.

Nepíši teď o všech aspektech onoho perspektivního problému. K některým se ještě dostanu ve svých úvahách o Jazyku současného divadla, k jiným se možná ještě vrátím v dalších samostatných Poznámkách o divadle. Chci teď upozornit na jedno jediné — na nutnost najít metodu vzdělávání, která by mohla být poučením pro vedoucí a režiséry mladých souborů, které se nemohou opírat o tradiční vztahy komponentů divadelního systému, jež jsou konečnou na svém začátku i konci plně závislé na dramatickém textu; ani nemají onu sumu předpokladů, jež jim dovolí přejít úplně na pozici autorského divadla. Tady vidím zatím mezeru v naší metodické pomoci i v systému vzdělávání. Pohybujeme se na tomto poli neustále jenom v těchto dvou polohách, školíme režiséry buď tak, či onak. A neuvědomujeme si, že vývoj divadla i potřeby amatérského divadla dávají možnost třetí. A také k ní nutí. Neboť chceme-li dobré divadlo, vyžadujeme-li uměleckou kvalitu i tvořivost, musíme pro ni hledat inspirující nové zdroje. A řešit tak onen perspektivní problém.

JAN CISAR

JEŠTĚ NA OKRAJ HRONOVSKÝCH DISKUSÍ

Vlastně mě k téhle poznámce vypo-vokovali. A bylo to po hronovském představení *Ryby ve čtyřech*, kdy se rozvinula velmi obšírná debata o tom, jak tuto komedii hrát. A padlo mnoho slov a některá zbytečná. Zbytečná proto, že nepostihovala podstatu věci, neboť byla míněna spíš jako rady ex cathedra a nikoli jako příspěvek k rozboru. A to rozboru nejen obsahu, který je v tomto případně snadno rozpoznatelný, ale i formy, nebo chcete-li stylu.

Hledáme-li recept, jak kterou divadelní hru inscenovat, neboli hledáme-li klíč k jevištnímu ztvárnění, nutně musíme začít u materiálu, který je nezbytnou podmínkou divadelního představení, totiž u textu. A teď stojíme před dilematem: jak nahlížet na dramatický text — je to literární druh nebo není? Vzhledem k nedostatku místa řekněme rovnou, bez velkých rozborů, že ano, neboť je dán mimo jiné dvěma základními jevy, které určují zařazení dramatického textu do uměleckých druhů. Jakkoli je divadlo svébytným uměním, spojuje ho s literaturou (básnictvím i prózou) společný stavební materiál, totiž slovo, tedy je druhem slovesného umění. Druhým důležitým momentem rozboru dramatu je i osoba autora, který je

mnohdy několikanásobným literárním tvůrcem — básníkem, prozaikem, teoretikem i dramatikem (příkladem je mnoho a netřeba je jmenovat). Neznámá to samozřejmě, že ostatní (nedramatická) tvorba autora automaticky předpokládá zařazení dramatu mezi slovesná umění — literaturu, to by bylo příliš krátkozraké a někdy i neudržitelné torzení, ale tak jako se do této nedramatické tvorby promítá osobnost autora, podléhající jeho společenskému i uměleckému vývoji jako jednotlivce i spolutvůrce skutečnosti, bylo by zároveň nesprávné vysvětlovat umění (tedy i dramatické) jen jako jev slova, neboť umění se mění zároveň se skutečností (do níž patří bezpochyby i vývoj umění samotného), přičemž se jí snaží postihnout a analyzovat, tudíž obsah díla je jakýmsi přemáháním formy ve jméno této analýzy. Obsah a formu nelze od sebe odtrhnout, ale zároveň ji nelze pojímat i v nediferencované jednotě, nýbrž je nutné tuto jednotu myslet jakožto (a pouze) napětí mezi oběma momenty, které mají-li souhlasit, je třeba rozlišovat. Ergo, chci-li poznat důkladně obsah, musím zároveň zevrubně poznat i formu a také styl textu a jeho autora. Je proto nutné vycházet z poučeného literárněvědného a lite-

rárněhistorického poznání daného textu a nezříkat se jich ve jménu pseudo-experimentu, potažmo pseudorozboru. Prokázalo se to velice výrazně právě při diskusi o Kolhaasově *Rybě ve čtyřech*, kdy se ukázalo, že mnohé chyby inscenace vyplynuly právě z této nedostatečnosti rozboru, který by byl vyjevil mnohé i třeba z takové oblasti jako je znakovost díla, funkčnost atd.

Stejným nedostatkem se projevila i diskuse kolem jiných inscenací, například Casonovy *Jitřní paní*. Zde by byla právě literárněvědná poučenost pomohla mnohým pochopit rozsah jeho sociálního záběru, který se může zdát být přehlušen sugestivní lyrickou atmosférou. Avšak toto lyricko-poetické „vznášení se na oblaku snu, poezie a snad i pohádky“ obsahuje v celé syrovosti tragičnost a humor každodenní reality, přičemž v dramatu jsou přítomny základní znaky determinující tuto realitu a její postavy.

Dramatická díla jsou velmi různorodá, a jsou to díla i vícevrstevná, v nichž je třeba rozpoznávat vedle schematických aspektů, jazykových a slovních výrazů a rysů i vrstvy významové vytvářené ze smyslu vět vstupujících do struktury díla, neboť pouze tak se lze vyhnout soudům pouze příbližným.

JOSEF HAJNÝ

divadlo a divák

PŮSOBENÍ DIVADELNÍHO DÍLA

Po namátkovém průzkumu některých výjimečných a mezích forem vztahu mezi jevištěm a hledištěm je na čase se zaměřit na formy běžné, normální, pravidelné. Ten průzkum nebyl zbytečný: výjimky nejen potvrzují, ale též ozřejmují pravidlo. Např. princip divadla na divadle, hry ve hře ná-zorně a nadsazeně, jakoby ve vypouklém zrcadle demon-struje, jak divadlo působí na smysly, city, vědomí a podvě-domí, jak zasahuje celou psychiku diváka, nutí ho k uvažo-vání, probouzí v něm aktivní vztah k předváděnému ději. Ukazuje, jak by „vzorný“ divák měl předváděná řešení apli-kovat na svůj vlastní život, jak by měl skrze fikci jiných životů bilancovat realitu svého vlastního života a života své společnosti.

Podívejme se teď na vztah jeviště – hlediště z hlediska záměrného působení divadelního díla. Nejjednodušší, ale zároveň nejproblematictější formu divadelního působení představuje hra à la thèse (hra na tezi, tezovitá hra) a ji odpovídající inscenační prostředky. V tezovité hře jsou dra-matické události, vztahy a charaktery autorem tak aranžo-vány, aby dramatické dění vyústilo do jednoznačné poučky, výzvy, teze. Pojetí reality je nutně schematické, protože abstraktní výsledek je dán předem a dramatická konkréta jsou pouhým prostředkem, nástrojem jeho vyjádření. Tezo-vitá hra působí zcela jednoznačně (blíží se manipulaci di-vákovým vědomím) a v důsledku toho je též zcela srozumí-telná – tím spíše, že výsledná teze bývá zpravidla některou dramatickou postavou (mluvčím autorových názorů) výslovně formulována. Dovedeno do nejradikálnějších důsledků zna-mená divadlo à la thèse popření samotné podstaty a sa-motného smyslu divadelního umění. Kvůli spravedlnosti je třeba přiznat, že svůj cíl (důsledné podřízení reality tezi) nikdy beze zbytku nedosáhne a právě díky tomuto „nezda-ru“, této nedůslednosti (dramatická realita vždy tezi v ně- kterém směru, ve větší nebo menší míře přesahuje) může tento žánr dosáhnout alespoň částečné působivosti. Divadlo à la thèse může za určitých okolností (v obdobích zjitřené-ho a proto snadno ovlivnitelného společenského vědomí) plnit propagační a agitační funkci, ale nemůže se stát zá-kladem konsolidované divadelní kultury.

Tezovitá hra je extrémní formou, nejradikálnějším výra- zem širší a obecnější tendence v umělecké tvorbě – ten-dence podřizovat dramatické realie (dramatické situace, postavy, vztahy a události) racionálním a volným schéma-tům, apriorním ideovým koncepcím, tendence podřizovat dramatická konkréta mimodramatickým abstraktům. Zcela logicky inklinuje tato tendence k uměleckým výpovědím v podstatě monologického charakteru – dialogičnost realii je druhotná vzhledem k monologičnosti autorského (byť všelijak maskovaného) stanoviska.

Opakem a protikladem této tendence je snaha o dra-matickou objektivitu. Je to ovšem pojem velmi vágní, s boha-tou vnitřní diferenciací možností, jejichž společný jmenova- tel spočívá v tom, že pravda a smysl hry není předem dán, ale vyplývá ze vzájemného působení dramatických sil ve hře, tj. dramatických postav, jejich idejí a vášní, jejich sporů

a konfliktů, slovem: jejich vzájemného jednání v drama-tických situacích. Každá postava má svůj záměr, zájem a tedy svou „pravdu“ a každá postava dostane příležitost uvést pro svou pravdu své nejlepší argumenty (ať už rozumové nebo citové, etické nebo politické, osobní nebo společen-ské). Ideové a emocionální bohatství objektivního drama-tického díla závisí ovšem na významové složitosti dramatické struktury a na uměleckém mistrovství, s nímž je tato slo-žitost podána. Jako vrcholný vzor dramatické objektivnosti může posloužit drama Shakespeareovo, zejména jeho zralé kome-die a tragédie. Letmý pohled do teoretické a praktické shakespeareologie ukazuje, jak bohaté interpretační možnosti se skrývají v textech jako Hamlet nebo Král Lear. Ale totéž platí i o autorech méně odlehklých, např. o dramatech A. P. Čechova, která za pouhé 3/4 století prodělala ve scé-nických realizacích cestu od naturalistické popisnosti a im-presionistické náladovosti až k deziluzivní krutosti a neilu-zivní modelovosti. Dramatická objektivita neznamená nebo nemusí znamenat absenci jednoznačné ideové koncepce: viz např. Gorkého dramata, zvláště pak Jegora Bulčova, jehož panychida nad starým světem je nesená vyhraněnou světonázorovou orientací při plném respektování objektivního pohledu na jednotlivé společenské síly.

Mistrovství objektivního dramatika tkví v tom, že dokáže stejně přesvědčivě zpodobit obě strany dramatického kon-fliktu a nepřipustí ke slovu své osobní sympatie a antipatie. Autorské stanovisko se rozplývá v celkové koncepci díla (autor potlačuje metodicky svou subjektivitu), nezasahující rušivě do imanentních zákonitostí dramatického organismu. Umělecká výpověď je bytostně dialogická: pravda díla vy-plývá ze střetání protikladných nebo aspoň rozporných pravd jednotlivých sil dramatického sváru.

Protikladnost zmíněných tendencí koresponduje se zná-mým Marxovým výměrem schillerovského a shakespeareov-ského způsobu tvorby. V dopise z 19. 4. 1859 píše Karel Marx F. Lassalovi na okraj jeho historického dramatu: „Samo sebou bys to pak musel dělat víc po shakespeareov-sku, a právě za tvou hlavní chybu pokládám, že to děláš po schillerovsku, děláš z jednotlivců pouhé hlásné trouby do-bových myšlenek.“

Mluvil jsem hlavně o dramatu, ale vše, co bylo řečeno, platí analogicky o inscenační práci. I zde můžeme rozlišit na jedné straně režiséry „monologizující“, tj. podřizující je-vištní realie abstraktním schématům, apriorním vnitřním mo-delům, režiséry manipulující herce i publikum – a režiséry, kteří chtějí skrze dialog jevištní vést dialog s hledištěm.

S polaritou těchto tendencí souvisí i často omílaný pro-blém, zda divadlo má pouze klást otázky nebo též dávat odpovědi. Nezdá se, že by tento problém byl šťastně formu-lován. V přísném a přesném smyslu umělecké dílo neklade žádné otázky a nedává odpovědi, pouze předvádí určité umělecké fakty, v nichž jsou ukryty určité problémy, které v konkrétních podmínkách konkrétním způsobem řeší. Toto řešení může (ale nemusí) mít obecnější použitelnost (tj. dá se aplikovat i na obdobné situace). Pojmy otázky a odpo-vědi třeba tedy chápat ne v doslovném, ale v přeneseném smyslu. Pouze za této podmínky lze pokračovat v úvaze na toto téma.

Každá odpověď předpokládá existenci otázky. Otázka (problém, spor, svár, konflikt) je prvotní a nezbytná: je con-ditio sine qua non dramatu. Má-li mít dramatické dílo spo-lečenský dosah, musí být otázka nejen společensky, ale i dramaticky relevantní: a) musí jít o problém závažný a ni-koli o pseudoprobém (otázka musí klást při zodpovídání odpor – odpověď nesmí být nasnadě); b) musí se vycházet z otázky a hledat k ní odpověď a ne naopak (jako činí hra à la thèse, která vymýšlí otázku k předem dané odpovědi); c) musí jít o otázku, jejíž zodpovězení je v silách a kompe-tenci příslušného žánru. Proti poslední zásadě se často pro-hřešují tzv. výrobní hry a televizní seriály s výrobní temati-kou, snažící se řešit speciální problémy technického rázu. Jejich řešení je pak nutně pseudořešením, protože autor není k němu kompetentní a divák ve své většině nemá mož-nost si ověřit jeho správnost.

S odpověďmi je to daleko složitější než s otázkami. Předem třeba otevřeně říci, že umění nemůže skutečně rozřešit žádný problém, který existuje ve skutečnosti. Může pouze na fiktivním příkladu (který koresponduje s některými skutečnostními jevy) naznačit některé z možných řešení: tím, že dá určitým postavám, reprezentujícím určité společenské síly, za pravdu. A to zase nikoli výslovně, ale podle toho, jak která z nich obstojí v dramatickém sváru, jak v něm prokáže svůj charakter, jak se osvědčí její společenský postoj a její taktika. Odpověď uměleckého díla je tedy zcela konkrétní: má-li obecnější platnost, pak ne proto, že byla obecně formulována, ale že svár dramatických sil byl rozvržen velkoryse a směřoval k velkorysému řešení, které připouští velkorysé použití (srovnej velkorysost oné věčné otázky a touhy, jak ji klade Goethův Faust, s oním „věčným ženstvím“, které zazní v závěrečné hádankovité odpovědi!).

Dílo, které zodpovídá, může ve svém diváckém účinku daleko méně aktivizovat než dílo, které se toliko táže. Vzpomeňme, jak aktivizující účinek měly bezvýhodné, zoufalé otazníky Bezručovy poezie, které jako by řešení vylučovaly,

nebo ve zcela odlišné sféře temné groteskní satiry N. V. Gogola, M. J. Saltykova-Ščedrina, A. V. Suchovo-Kobylyna... Naproti tomu účinek zcela jednoznačné a adresné schematické agitky může být nulový, nenajde-li se nikdo, kdo by výslovné výzvy uposlechl. Měřítkem apelativnosti není chvályhodný autorův záměr, ale skutečná odezva díla.

Otázky a odpovědi nelze oddělovat: způsob položení otázky už naznačuje odpověď. I v negativním pohledu groteskní satiry (např. Gogolovy) je nepřímě vyjádřen klad: deformace charakterů a společenských vztahů poukazují k pozitivnímu společenskému a etickému ideálu, z hlediska něhož je kritika prováděna. Otázky a odpovědi tvoří dialektickou jednotu uměleckého zpodobení a jenom v této jednotě má tento problém a vztah smysl.

Je-li kladení otázek výhradní doménou divadelního díla (autora a inscenátorů), je hledání odpovědí záležitostí komunikativní součinnosti jeviště s hledištěm. Taková aktivizace diváckého vědomí, při níž je divák aktivním spoluhladačem, představuje samozřejmě efektivnější způsob, než jednostranné poučování a nabádání.

DS LUCERNA PRAHA – A. MITTA: SVIT, SVIT, MÁ HVEZDO. FOTO P. STOLL



Prostřednictvím ÚKVČ dostalo letos Divadlo Šupina, pracující při MKS Vodňany, pozvání na Festival mladého amatérského divadla v Londýně. Akce se konala pod patronací AITY (IATY) a jejím pracovním i organizačním střediskem se stalo Redbridžské dramatické centrum v South Woodfordu, okrajové části Londýna. Pořadatelé zaslali pozvánky do řady zemí, ale vzhledem k organizačním a dalším potížím se počet účastnících skupin poněkud zúžil. 17. července se zde sešli ochotníci z Dánska, Kanady, NSR, USA, my a samozřejmě domácí Angličané. Protože se českému ochotníkovi nenaskytne příležitost zahrát si na „ostrovec“ zcela běžně, nebude snad na škodu pohovořit i o méně divadelních záležitostech. Například o cestě.

Vyrazili jsme „do světa“ 15. července ve večerních hodinách. Ráno zastihlo náš autobus na dálnici někde uprostřed NSR. Na takovém dálničním odpočívadle si snad žádný našinec nemůže připadat jako doma. Bojí se odhodit vypálenou zápalku, neřku-li krabičku, a papírový sáček od svačiny tu trčí jako filiálka sběrných surovin. Německo-belgickou hranici jsme překročili, aniž jsme ji příliš zaznamenali. Zato Brusel se přehlédnout nedal. Je to město lákající půvabnou gotickou a renesanční architekturou, město s úzkými asfaltovými uličkami, v nichž se střídají bistra a kavárničky s obchody nabízejícími především suvenýry, mezi nimiž jasně vévodí proslulý „čurající chlapec“ všech velikostí. Brusel, aspoň jeho centrum, je městem turistů. Opravdový život se žije někde v okrajových čtvrtích.

Cesta do Ostende, odkud jsme na-

týden v Anglii

zítrí měli přelout do Velké Británie, vedla přes klidnější Gent. Jeho katedrála s van Eyckovým obrazem a právě probíhající varhanním koncertem nám pomohla překonat trhové ideály, které se nás zmocnily před výklady Bruselu. K základním charakteristickým prvkům Ostende patří zátoka zarývající se hluboko do tváře města, která je ve dne v noci naplněna barevnou směsicí plavidel a křikem jejich uživatelů. Zátoka a mořské pobřeží je lemováno dlouhými řadami hotelů, do noci zářících restaurací i obyčejných hospůdek. Za jedním z nejprepychovějších hotelů jsme zaparkovali náš autobus a v klidu a pohodlí jsme v něm strávili další noc. Tedy v autobuse. Brzy ráno spolykali slabší jedinci místo snídaně několik kinedrylů a vydali jsme se vstříc moři. Trajekt přes La Manche na klidném moři je příjemným zážitkem.

Londýnský festival, nebo spíš jakási divadelní dílna, probíhal ve značném základního mota „Contact“, což volně přeloženo znamená spojení, setkání. Později se ukázalo, že znamená především přátelství. V duchu mota si už doma měla každá ze účastnících skupin připravit zhruba patnáctiminutové představení. Vedoucí lektor dílny pan Hugh Lovegrove nás už v pátek večer, těsně po příjezdu, svolal do Dramatického střediska

(obdoba naší LŠU s dramatickým zaměřením) a brzy nenechal nikoho na pochybách, že to s prací v duchu výše uvedeného hesla myslí vážně. Asi padesátičlenný kolektiv vedl sám, další tři pomocní lektori přebírali veslo jen při rozcvičovacích etudách či průpravných cvičeních. Už první večer se podařilo odbourat základní zábrany vyplývající z jazykových bariér, různé míry divadelních zkušeností a věkových rozdílů, takže po skončení seznávací lekce jsme byli schopni pokračovat ve společné zábavě. Je obdivuhodné, že se podařilo během několika dní vytvořit jednotný kolektiv, pro nějž byla sama divadelní práce a vztah k ní zpočátku jediným, později jedním z nejvyšších kritérií hodnot, které do značné míry určovaly vztahy mezi účastníky.

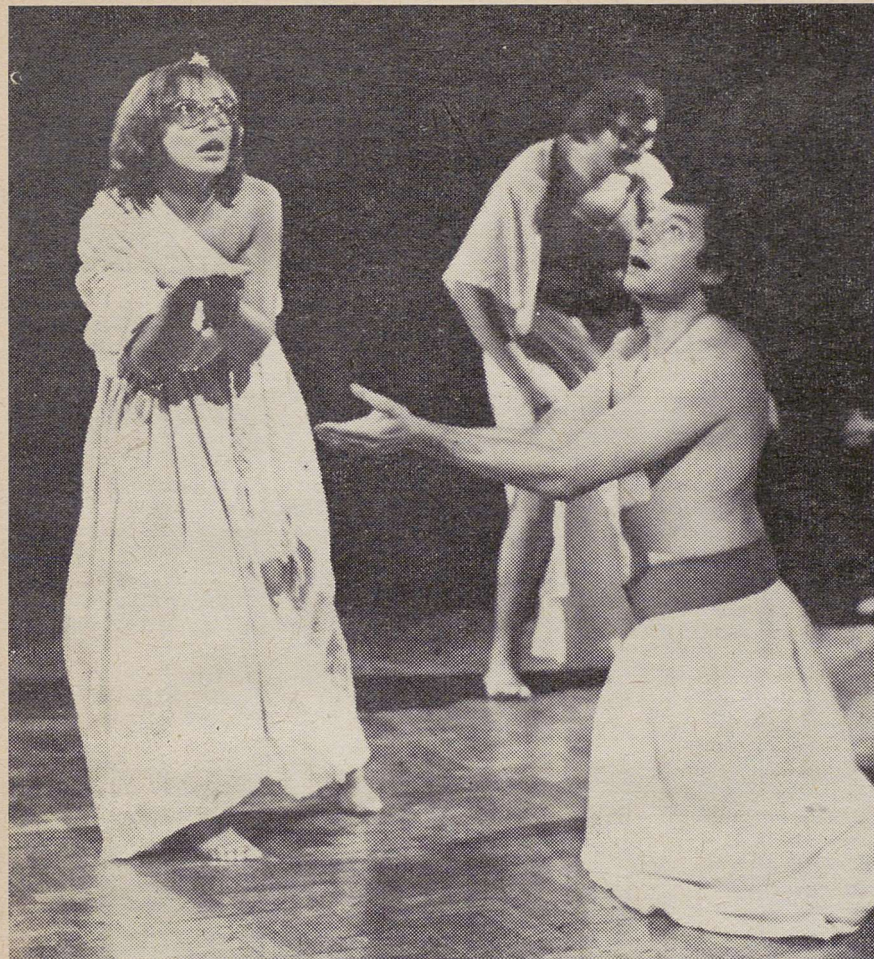
Sobotu vyhradili pořadatelé importovaným představením. Američtí studenti z městečka Kalamazoo předvedli chytrou pohybovou etudu o člověku, snažícím se včlenit do uzavřené společnosti. Výrazové prostředky si našli velmi jednoduché, byla to víc hra než cokoli jiného, ale pracovali s nimi přesně, takže sdělení bylo jasné a snadno přenosné. Návrat strýčka Bena se jmenovalo vystoupení dvou chlapců a čtyř dívek z Ontaria v Kanadě. Poměrně málo zkušný soubor se představil v úsměvné anekdotě o spiritistické seanci. Dánská skupina se nám líbila nejvíc. Jejich klaunerie nazvaná Město, děti, mládí, dospělí zaujala krásným klaunským humorem i řadou skoro artistických výkonů. Němci naproti tomu přišli s jakousi alegorií zmechanizovaného světa, odcizení, vyjádřenou snad až přehnanými prostředky, takže jsme kolegům z Hamburgu příliš neporozuměli.

My jsme si přivezli vlastní parafrázi známého tématu naší historie — boje žen proti mužům. Základní příběh se nám stal jen odrazem k hledání humorných situací kolem Vlasty, Šárky, Ctirada a spol. Měli jsme radost, že spolu s dánským se naše představení dočkalo největšího ohlasu.

V dalších dnech práce pokračovala v nově utvořených mezinárodních skupinách, které však nebyly konstantní a postupně se měnily. Od nejjednodušších úkolů — jako navázání mimoverbálního kontaktu ve dvojicích a skupinách — se postupně úkoly ztěžovaly, aniž však ztrácely na zajímavosti a principu hry. K nejozoruhodnějším výsledkům se docházelo v etudě, v níž měl každý prostřednictvím své „nové“ skupiny vyjádřit jakousi fotografickou vzpomínku na silný zážitek z dětství. Tak jsme byli postup-

JEDNO ZE CVIČENÍ





SÚPINA NA ZÁVĚREČNĚM PŘEDSTAVENÍ
HUGH LOVEGROVE – VEDOUcí LÉKTOR

ně vedení od konkrétních zobrazení k jednoduchým metaforám a k pokusům o metaforické vyjádření složitější — abstrahování, hledání druhého plánu příběhů a vztahů apod. Skupiny se ve třech závěrečných dnech stabilizovaly a dostaly poslední úkol: na téma kontakt vytvořit vlastní nové představení. Výsledky byly zajímavé a ukázaly širokou škálu vidění problematiky vztahů mezi lidmi. Tyto zhruba desetimínutovky pak lektori propojili s původními importovanými inscenacemi v jeden kupodivu jednoduchý celek, který byl na závěr celého festivalu předveden veřejnosti. Přestože H. Lovegrove neustále zdůrazňoval, že ne výsledek, ale proces tvoření je pro nás důležitý, i on měl velikou radost, když londýnské publikum přijalo vystoupení dobře.

Měli jsme také možnost zhlédnout dvě představení londýnských profesionálních scén. Poněkud nesrozumitelná pro nás byla jinak velmi populární konverzačka Výchova Rity současného anglického dramatika W. Russela. Je zvláštní sedět v divadle, v němž se obecnost láme v pase



smíchy a vy nevíte, čemu se směje. To představení londýnského pouličního divadla Putování Dorothy bylo něco docela jiného. Dramatizace se silným etickým a filozofickým nábojem byla výrazově založena hlavně na gagu, pohybu dovedeném až ke klaunským číslům, neustálém kontaktu s divákem — připomínala trochu brněnský „Provázek“ a o to nám byla bližší.

Leč nejen divadlem živ je člověk. Samozřejmě jsme navštívili i City of London, vzdálené od koleje Královny Marie, kde jsme bydleli, asi 15 km. Londýn se nám zdál i vznešený i chladný, ale ne nepřátelský. Zbytky ohromných rozměrů starého britského imperia tu jsou cítit na každém kroku. Podívaní je to však velké. Od přepychové architektury Westminsteru přes pýchu Big Benu, oslnivé Piccadilly, Trafalgarské náměstí k přísnému Toweru, nehorázně špinavé Temži či show huňatých čepic u Buckinghamského paláce.

Smutnou chvíli loučení s novými přáteli jsme absolvovali 25. 7. dopoledne. Na cestě jsme si ještě zběžně prohlédli literárně proslulou katedrálu v Canterbury a v podvečer jsme znovu najížděli v Doveru na loď. Naším cílem tentokrát bylo francouzské Calais. Ráno nás zastihlo v Paříži. Strávili jsme v ní necelý den, ale rok by bylo málo! Trochu nás pobláznila, jako by známá, kamarádská a pak šokující. Před ultramoderní architekturou galerie moderního umění G. Pompidou si vydělává na živobytí fakír s polykačem ohně. Na místě bývalé tržnice, „břicha Paříže“, je vybudováno nádherné nákupní středisko, zatímco na stanici metra o pár kroků dál se do němoty zpili stařec a stařena. Na Montmartru, na Place du Tertre, vás chytají ruce malířů, zvou k vyobrazení, tu spatříte mezi obrazy obyčejných kýčarů i obrazy, nad nimiž se vám dech zatají. Svých deset franků spojíte s mincemi ostatních vyměníte za butilku perlivé červeného vína a pak se s ním všichni laskáte v Lucemburské zahradě s přáním — sem se ještě někdy vrátit.

Ujíždíme napříč Francií, pomalu se stmívá, mjíme bojiště ve Verdunu, tisíce bílých křížů svítí do noci, v deštivém ránu pokládáme věnec u holé zdi koncentráku v Dachau. Blížíme se k našim hranicím.

Snažíme se teď, s odstupem, udělat jakýsi sumář výsledků a smyslu naší cesty. Po divadelní stránce pro nás znamenala účast na festivalu značný skok vpřed. H. Lovegrove hledal spolu s výrazovými prostředky, řečí divadla, i jeho filozofii. Učil nás, že jedno bez druhého nemůže existovat, že čistota divadla nezávisí na čistotě gest a dikce, ale na čistotě citu a myšlení. Na druhé straně nám přinesla řadu nových přátelství, nových lidí, na které hned tak nezapomeneme. Stejně jako nelze zapomenout na bílé kříže Verdunu a strohou zeď v Dachau. SÚPINA

O sovětském 12. divadle tradičně i jinak

KAREL MARTINEK

Všechny národnostní divadelní kultury SSSR započaly nový život agitkami, které bez ohledu na popisnost a utilitárnost, podmíněnou minimálními literárními zkušenostmi, přinášely svěží postřehy. Dokumentární příběhy arménské, ukrajinské, tatarské, lotyšské i gruzínské třibily sociální citění, karikovaly kapitalismus a stranily revolučnímu dění. Pokoušely se uvádět události do nutných spojitostí, nahrazovaly neexistující historickou hru s revoluční tematikou a uváděly dávka do styku s novým uměním. První státní divadlo sovětské Arménie (dnešní Sundukjanovo akademické divadlo v Jerevanu), ukrajinská agitační scéna pod názvem „Berezil“ v Charkově, vedená režisérem L. Kurbasem, aplikující principy Mejercholdových motivů, „Rudý říjen“ — první běloruské divadlo v Minsku, představují pevné body na mapě agitačního umění počátků dvacátých let. Kolem nich se soustředilo nadané mládí, odtud proudila do žil sovětského umění horoucí krev, která v sobě nesla odlišné chápání smyslu života i umělecké práce. Její uvědomění se utvářelo ve frontových zákopech občanské války, utvrzovalo se na barikádách revoluce, jak naznačují pozdější dramatické postavy K. Treněva i M. Gorkého, postavy „muže s puškou“ či „bradatého vojáka“.

MLADÉ umělecké pokolení se právem hlásilo k idejím socialismu a považovalo nový stát za svůj se všemi důsledky. Neskrývalo nadšení, motivované bezvýhradným souhlasem, nezastíralo hněvný odpor, jímž stíhalo minulost. Internacionálnost revolučního zápasu podmiňovala shodná stanoviska národností, proto převážná většina tohoto pokolení vynikala jedinečným pochopením pro spolupráci. Jednoznačně a bezvýhradně prosazovala repertoár zahájený v ruské dramatičce Afinogenovovým „Podivínem“, Pogodinovým „Mým přítelem“ a Kiršonovou „Zázračnou slitinou“. Vývoj spěl od přehodnocení národního eposu ke kritickému podání folklóru, od sociálních obrazků k širší motivaci revolučních dějů, jak naznačuje „Sarynži“ kirgizského autora Kasym-beka Ešmambetova, „Něstěrka“ běloruského literáta V. Volského, historické drama „Čermen“ osetinského básníka G. Plíjeva, „Modrý závoj“ tatarského spisovatele Karima Tinčurina i „Kejmir-Ker“ turkmenské dvojice Karadži Burunova a Bazara Amanova.

Shodnými proměnami procházela

dramatická tvorba národních kultur v letech Velké vlastenecké války i v údobí padesátých let, kdy se programově postavila za současnou tematiku, natolik aktuální v době obtížné výstavby válkou zničeného hospodářství. Snaha vdechovat slabým textům uměleckou hodnotu nemohla dlouhodoběji uspět, obecenstvo však vítalo sebedeší podnět a oceňovalo zejména snahu národnostních scén, jak zachycovat známé stránky životní reality s nadnesenou dávkou optimismu, odpovídající pocitům vítězů, kteří nehodlali rezignovat před obtížemi poválečné výstavby.

Dnešní problematiku národnostních kultur SSSR naznačují inscenace, které se objevily na předních sovětských scénách v souvislosti s 50. výročím vzniku SSSR i jednotlivými přehlídkami národnostních literatur. Gruzínská hra O. Ioselianiho „Dokud se vůz nepřevrhne“, N. Dumbadzeho „Buď klidná, maminko!“, běloruského autora A. Makajenoka „Tribunál“ a „Neoslyšený apoštol“, baškirského dramatika M. Karima „V noci při zatmění měsíce“, moldavského autora I. Druceho „Ptáci našeho mládí“ aj. dokládají hloubku záběru, snahu zvýraznit filozofické a etické momenty v přímém souladu s celkovým směřováním sovětské dramatické tvorby. Většina dějových faktů je posuzována v širším kontextu, do popředí vystupuje snaha výrazněji působit na lidské charakter, aby se nestávaly překážkou postupu. Odpovědnost za více než vlastní život, zápas odhodlané obětavosti se sobectvím a novodobými podobami maloměstství vzrušuje také divadelní umění národních republik. „Hrdina naší doby“ se zbavuje přímočaré jednoduchosti i jisté naivity, nemůže však odhazovat stranou bezvýhradný vztah k socialistickému společenství, jehož životní styl se pozvolna utváří a pro jehož příští nutno mnohem více vykonat činy než slovy. Zájem národních dramatických literatur přitahuje harmonická osobnost, schopná se vyrovnávat s předsudky minulosti i stereotypními návyky přítomnosti, usilující o životní koncepci prochnutou reálnými symptomy nového myšlení i citění. Mnohonárodnostní tvářnost sovětského divadelnictví dokládá mj. výraznou převahu socialismu, bez něhož by se podobný vývoj nemohl uskutečnit. Prokazuje konkrétními výsledky správnost „dějinného rozhodnutí“, k němuž se propracovala většina národností SSSR, aby „předehнала

čas“ a zformovala divadelní kulturu bez ohledu na nepatrnou míru předchozích zkušeností. Namísto dřívější předpojatosti, carismem uchovávané úzkoprsosti a sovínismu nastoupilo vzájemné pochopení a spolupráce jako vlastní předpoklady důsledné kulturní integrace.

Srovnání jednotlivých národních kultur, dramatické produkce i vlastních představení dává možnost postřehnout specifické rysy, stránky společné i odlišné. Tak lze odhadovat perspektivní tendence, nosné proudy a retardující prvky, jež nelze mechanicky spojovat s přemírou folklóru typickou pro kulturu tádzickou, ázerbájdžanskou, uzbeckou, tatarskou, gruzínskou i arménskou. Působ folklóru přestal být exotikem a spočívá dnes nejen v rozmanité pestrosti národního oděvu, odlišnostech dynamických tanců navozujících představy o orientálním umění. Vnější podání folklóru nepředstavuje v dramatickém umění perspektivní řešení, i když může dočasně zachraňovat slabiny dramatické předlohy i hereckého stylu.

Jestliže si sovětské divadlo dvacátých a třicátých let nemůžeme představit bez podílů K. S. Stanislavského, V. E. Mejercholda, J. B. Vachtangova, A. J. Tairova, V. I. Němiroviče-Dančenka, N. P. Ochlopkova, A. D. Popova, S. M. Michoelse aj., pak dnešní mnohonárodnostní sovětské divadelnictví nelze pochopit bez poznání přínosu ukrajinského herce a režiséra M. Krušelnického, běloruského herce P. Moščanova, estonského P. Pyldroose, kirgizského A. Botalíjeva, litevského J. Siparise, turkmenského K. Durdýjeva, osetinského herce V. Tchapsajeva, gruzínské herečky V. Anžaparidze. Prudký rozvoj národních filmových studií umožňuje sledovat jejich herecké výkony, většina z nich prokázala jedinečné nadání nejen v národním repertoáru, ale zaznamenala oprávněné úspěchy v nastudování ruské i zahraniční klasiky. Osetinský herec V. Tchapsajev předvedl na moskevské scéně Othella i krále Leara, hrál tu ing. Zabělina i Jegora Bulyčova. A jeho výkony snesly srovnání s předními herci Moskevského akademického malého divadla a Moskevského uměleckého akademického divadla, natolik okouzlovaly temperamentní výbušností, svěžestí výkladu známých postav i perfektní hereckou technikou, schopností hlubokého citového prožitku a moderněji chápáného výrazu.

Obraz sovětského divadla nebude nikdy celistvý, pokud nezahrne alespoň tezevitě informace o výsledcích národnostních kultur, nesmírně nadaných hercích a režisérech, jejichž proslulost přesáhla hranice jednotlivých republik, jak se snadno lze přesvědčit v případě Abrara Chidojatova, Kaarela Karma, Šurura Burchanova, Amana Kulmamedova aj.

Nezbývá než opakovat, že vývojový

proces, který tu probíhá, podporuje krystalizaci národních tradic chápání v novém světle. Ostatně o hodnotách jednotlivých národních kultur se naše obecenstvo mohlo přesvědčit při mnoha vystoupeních tanečních a folklóristických souborů. Neznalost této sféry, minimální informovanost, menší zastoupení těchto titulů v repertoáru našich divadel zkruskuje představy o výsledcích i celkové problematice sovětské divadelní kultury, jež nemůže být nadále spojována pou-

ze s výsledky moskevských či leningradských scén.

Ideové a umělecké kvality sovětského divadelního umění podávají další a další důkazy o cítěním a profesionalitě scén i amatérského hnutí, scén specializovaných na mládež i tvary hudebního divadla. Není nadsázkou zjištění, že divadlo patří v SSSR mezi oblíbené druhy umění a tvoří nedílnou součást kulturního dění. Dávno přestalo být předmětem obdivu ohraničené vrstvič-

ky domácí šlechty nebo majetné buržoazie, po více než 62 roky spojilo osudy s nejširšími vrstvami proletariátu a rolnictva, na jejichž výchově se všestranně podílí. Míra této účasti není konstantní, mění se díky vývojovým proměnám filmu i televize, přesto si však divadlo zachovává přední místo, jak naznačuje popularita herců a režisérů, oblíbenost souborů i společenské postavení divadelníků ve velké rodině sovětské umělecké tvorby.

JAK POSUZOVAT METODIKU PRÁCE V DĚTSKÉM SOUBORU

Tuto otázku projednával začátkem října Ústřední poradní sbor pro dramatickou výchovu dětí s krajskými metodiky pro divadlo a pro loutkové divadlo, protože v tomto soutěžním období už budou všude vybírat soubory pro Kaplické divadelní léto krajské poroty. Posouzení metodiky práce souboru bude napříště jedním z kritérií výběru a vypracování posudku podmínkou jeho postupu na Kaplické divadelní léto. Týká se to nejen souborů divadelních, ale i loutkářských.

Jak vlastně „metodické ukázky“ vznikly a co až dosud přinesly, to je kardinální otázka této chvíle.

Abychom pouze nemluvili o tom, že proces vzniku inscenace s dětmi je důležitější než produkt — představení, začali jsme před několika lety zařazovat do programu Kaplického divadelního léta tzv. metodické ukázky práce vystupujícího souboru, dvacet až třicetiminutové demonstrace přístupu vedoucího k dětem a k práci s nimi. Hned v prvním roce jsme zjistili řadu pozoruhodných souvislostí mezi představením a metodou práce. Po představeních, která jsme sledovali s opravdovým zaujetím a zapomínali jsme, že je to „jen“ dětské divadlo a představení „jen“ pro děti a my že jsme tu hlavně proto abychom k němu řekli něco moudrého, po těchto představeních jsme viděli ukázky, které nás stejně upoutaly a zaujaly kontaktem mezi vedoucími a dětmi, nápady dospělých i dětí, vyvážením vedenosti a tvořivosti, podnětů vedoucího a spontánnosti dětí. Viděli jsme dokonce ukázku, v níž vedoucí zvolila hru „nekoukatelnou“ — psaní na námet — a přesto jsme byli pozornými diváky. Viděli jsme představení, které nás překvapilo svěžestí a přirozeností — a z ukázky pak vysvitlo, že neznámá, na národní přehlídce nová vedoucí je kantorka „od pánaboha“, že má pedagogický talent i bohaté zkušenosti a dovede proto i bez speciálního školení naložit s několika cviče-

ními a hrami, které někde okoukla či vyčetla, s jistotou a citlivostí, protože ovládá to nejdůležitější — způsob práce s dětmi. Ale viděli jsme i představení problematická, diskutabilní, a i tady se ukázalo, že např. neměli představení temporytmus, je to tím, že vedoucí nemá smysl pro rytmus a tedy vykládat jí v tradičním hodnocení o temporytmu je stejně marné, jako vyprávět slepému o barvách, a na tuto složku tedy se v jejím případě bude muset jít trochu jinak, než s tradičními rozborů a kritikami. Nebo jsme viděli představení sice milé, ale jaksi chaotické, neukázněné, nezvládnuté — a v ukázce vedoucí nákal od cvičení k cvičení, chrlil nápady, nenechal děti jednotlivé hry dohrát. Po představení doslova nacvičeném jsme viděli ukázku, v níž děti odříkávaly jazykolamy naučené, předem rozdělené a pronášené na „šlágvort“ a nápovědu. Po představení, které jsme si mezi sebou označili za „spartakiádu“ jsme viděli metodu práce, vedené sice s úsměvem a vlnitostí, ale bez podnětů a možností pro vlastní dětský projev, nápad, stanovisko, tvořivost, jediným „chytrým“ tu byl vedoucí. Setkali jsme se také se souborem, který po tři roky požadavek předvedení ukázky na mezikrajsové přehlídce přecházel velkorysým: „Ale, vždyť už všechno takdy bylo, my vám raději zazpíváme...“ a když byl počtvrté donucen ukázku udělat, ukázalo se, že stylové nejednotnosti inscenace a střídání projevu uvolněného s křečovitým opíčením se (dokonce u jednoho a téhož dítěte) mají pendant a příčinu v nahodilosti metody práce, že jsme souboru nějak nekřivdili, když jsme vyslovovali obavy, že děti jsou „režirovány“, protože v ukázce vedoucí na děti jen pokřikoval přes jejich hlavy, dirigoval je. Nevhod se pochechtával, mluvil jim do her a cvičení. A ještě ke všemu z tříčlenného vedení souboru schopnost pracovat dobře s dětmi projevila vlastně jen outsiderka, zdá se že trpěná spíš jako opatrovnice dětí. Jen jedinkrát jsme viděli ukázku podstatně vyšší úrovně, než mělo představení. Mladinká Irena Kotová se na posledním KDL představila po prvním roce práce v LŠU v Ostrově nad Ohří, a pokud jde o inscenaci, bude zřejmě muset ještě sbírat zkušenosti. Ale protože od dětství pracovala v LŠU u své

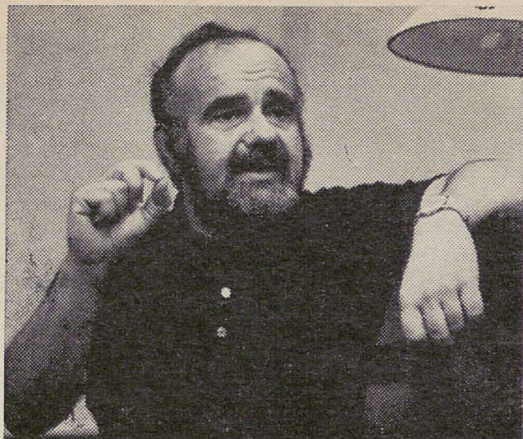
předchůdkyně Soni Pavelkové, má metodu v krvi. Dnes už se ujmá vedení souborů generace „odchovanců“, nejpočetněji v PÍRKU, ale i mnohde jinde. A tak zatímco před nějakými pěti lety, kdy jsme ukázkami začínali, soubory vedli téměř výhradně ti, kteří se od konvenčního „nacvičování“ představení dostávali dříve či později k osvojování metodiky práce s dětmi, dnes nastupují ti, kteří oním procesem od malička procházejí, znají ho...

Vytváří se však i nová situace v některých krajích. Někde jsou už stabilizované odborné aktivity, poradní sbory, specializované poroty, a v nich jsou lidé, kteří znají z vlastní zkušenosti praxi dramatické výchovy. Jsou i kraje, kde se pořádá dlouhodobé školení, a jestliže se na něm podílí i krajské metodiky, a jestliže je to školení, kde vedoucí během roku přicházejí často do styku s dětským kolektivem, je možno jejich práci poznávat v přirozenějších podmínkách, než na pouhé metodické ukázce. Poroty těchto krajů budou ve výhodě a budou jistě nejspíše schopny podat před KDL posudek metody práce vedoucího. Obtížnější bude situace tam, kde tyto podmínky nejsou splněny, a zejména tam, kde se do poroty pozvou libovolní odborníci, profesionálové či amatéři, kteří práci dětských souborů nesledují pravidelně a neznají z práce vedoucí posuzovaných souborů.

Nejdůležitější je posoudit, jak vedoucí jedná s dětmi, jak dalece rozvíjí jejich tvořivost. Posuzovat děti znamená zase posuzovat vedoucího, protože děti jsou takové, jakými je vedoucí udělá. Posuzovat látku, vybrané hry a cvičení, nemá mnoho smyslu, protože až dovednost a um vedoucího jim dává život a účinnost. A předvádět metodiku dalším vedoucím, to má cenu jen tehdy, jestliže předem víme, že bude co příkladného ukazovat.

Pro krajské poroty, lektory, poradní sbory, metodiky i pro vedoucí souborů, které budou v krajích zařazeny do užšího výběru, vydá ÚKVČ metodický list s podrobnějším rozбором kritérií hodnocení metodiky dramatické výchovy i s podrobnějšími organizačními pokyny pro přípravu, posuzování, využití a zhodnocení ukázek.

EVA MACHKOVÁ



P B

ŘEČI NA MEZI aneb Borokosy

Motto: Veverky jsou opičky našich lesů (Lidový popěvek)

Není to daleko od městečka, staří říkají shovívavě — coby kamenem dohodil, a ti mladí, kteří by přece jen spíš dohodili — že je to autobusem slabou půlhodinku a když zapomenou u trati stáhnout závozy, tak se to porídí za dvacet minut. Každou chvíli jezdí třásák, starý autobus a v něm už drahně let, snad od založení, jako průvodčí pan Červinka. Zná účastníky svého hromadného přepravníku líp, než rota příslušných neosobních referentů.

Když má pan Červinka dobrou náladu což se pozná podle čepice naražené na levé ucho, tak celou cestu komentuje, jako průvodčí cestovních kanceláří. Kraviny nazývá jmény hradů a zámků, vesnické rybníky — kačáky jmény oceánů a světových moří, osady rozseté na kopcích jmény velkoměst. Vůbec je to veselý pán a pohotový vypravěč, jako většina lidí v tomhle kraji, v němž vám na nádražičku řeknou: „Vy jste přijete šistkou...“, což znamená, že jste dorazil vlakem v šest hodin a stanul před nádražíčkem s pocitem dobře vykonané cesty.

Pan Červinka své svěřence oslovuje vašností, nebo mladé paní — věk nehraje roli, toliko pohlaví je rozhodující. Vojákům bez rozdílu hodností říkává pane plukovníků a esembákům bez rozdílu vrstů pane nadstrážníku. Jen místnímu praporčíku Vaňkovi říká Mégrete. Nikdo se na něj nezlobí, lid má smysl pro humor a i v tom třásáku se cestuje líp. Pan Červinka nepřestává být pane Červinkou ani když si nasadí služební čepici a stane se tak rázem, jak říkává, starším státním konduktérem benzinové přepravy hromadného ničení. Rozhodně nepatří k dopravním zřízencům, kteří se podivují, že přepravovaný jedinec nezná na zpaměť přepravní řád i s tarify pro přepravu lidí, jakož i předmětů a dobytka, ani nepovažuje cestující za průvodčí dočasně jsoucím mimo činnou službu.

Pohodu na trati uměl pokazit jenom pan Fojták. Jezdával z Nebojedic do Pusté Studeničky, ale teď už je v penzi a jezdívá tuhle štreku zřídkakdy. Byl vždycky takový vážný a ještě víc důležitý. Pan Důležitý. Všechno věděl a dohromady vlastně mňi než nic a věděl-li něco

přece, pak tedy špatně, nebo aspoň opačně. V životě mu možná něco, nebo úplně nic nevyšlo, ačkoli možná, že mu vyšlo vždycky právě všechno. Kdoví. A pan Fojták neměl nikdy pro zerty pana Červinky pochopení, často ho napomínal, že všechno zlehčuje, že se takhle nikam nedostaneme, ačkoliv se vždycky dostal, kam chtěl, a díky panu Červinkovi. Vytrikoval, že je to šaškárna a kdyby si nás tak počínalo všech čtrnáct miliónů, tak by to byla velká šaškárna. Kravín je přece jednou kravín a je to vážná věc, ba tak vážná, že by se neměl bez povolení ani fotografovat, tak jakápak zřícenina nebo hrad, i když na druhé straně oboje je tak nějak nás všech. Pan Červinka si myslel své a když jel Fojták, tak nehlásil — zde kravín, nýbrž — zde kraviny. A Fojták byl spokojený, proto-

že byl zásadový. Starousedlíci tvrdili, že byl takový už v Sokole a jednou za války nechal vysadit nějakého mladíka z autobusu jenom proto, že si dělal legraci ze zatemnění. Fojták to vztáhnul na sebe.

Jinak to byla poklidná trať, silnička se převalovala z kopce na kopec. Jen jednou, a to už je pěkně dávno, se mohlo stát neštěstí, ale nestalo se, protože, jak pan Červinka říkával, kde je sradna, tam není místo pro maléry. Možná, že je celá ta historika vymyšlená, ale pan Červinka si nikdy nedá ujít příležitost, aby ji nějakému tomu cestujícímu nováčkovi nevyprávěl se vším všudy. Místní ji už slyšeli tolikrát, že pomalu uvěřili a ozdobovali příběh novými detaily. Jen jaksi očití svědkové chybějí...

...Jezdilo se v tom čase bez průvodčího a na služebním sedadle vedle řidiče seděl s veselými očkami stařík Mareš. Vezl do městečka kus zabíjačky, aby ji proměnil za stavební povolení. Po tom maléru se přestěhoval na druhý konec mapy. Bylo časně ráno, tma a jen se autobus začal natřásat, Marešovi jakoby vytrávil. Tak se pustil s chutí do domácího sulcu. Když autobus podle předpisů zastavil u přejezdu, povídá řidič, jak ostatně vždycky, když se sám podíval doleva: Jaký to je? Mareš se cpal a nezapadlo ho, že má podat informaci o pravé straně a tak řekl popravdě plnými ústy: Dobrý! A v tu chvíli přeřčila kolem autobusu lokálka. Cestující to v té tmě ani nepostřehli, jen řidiči klesly ruce z volantů a to ráno postál před přejezdem o chvíli déle.

„Tak to je, když jeden mluví vo voze a druhý vo praseti...“ končil vyprávěnkou pan Červinka a chystal se vyhnat vašnosti a mladé paní z autobusu, protože byli na konečné v Borovičkách. A tam to je...

KADLE, SI TO TY?

(Seriál ze všedního života vesnických lidí na vesnici a městských lidí ve městě a naopak)

I.

(Večer na návsi, dozrívá hluk motorů, které se chystají ke spánku stejně jako vesničané v domcích či Angličané v Anglii. I zvěť se chystá pod duchnu země, jehličí a vzdutého asfaltu. Jen lípy voní jakoby nic. Měsíc se chystá na pouť. Má zelenou, žádný mrak ani slunce v cestě. Za vsí na humnech je živo. Zdánlivě)

Hlas: Kadle, jsi to ty?

Hlas z tůně: Och ne, Marie, to jsem já, Josef. Cožpak i dnes vypadám jako Kadel? (Pauzy jsou tak dlouhé, že se začíná rozednívat. Marie a Josef si konečně stanou tváří v tvář a vypadají, jako by se setkali na telegrafním vedení před houfováním se k odletu do teplých krajín)

Marie: Ne, Josefe. Já jen nemůžu zapomenout. Ta tůň, Kadel... a příroda, která umí být právě tak krásná, jako nebezpečná. (Josef vylezl z tůně poněkud vlhký a poskakuje po jedné noze, aby si vytřepal vodu z pravého a posléze i z levého bolte. Usmívá se, protože je rád, že mu vodní vítr nezasáhl třmínek ani kovadlinku)

Josef: Život je krásný. Když se člověk neutopí, je jako živý. A člověk dokáže být právě tak živý, jako nebezpečný. (Marie se k němu démonicky blíží. Stejně se blíží i hluk traktoru směrem od vesnice)

Marie: Zase jsi, Josefe, na noc nevypnul motor traktoru. Jednou se ti to nevyplatí. Spoléhát, že si tě sám ráno najde. (Josef si již oblékl trenýrky s pruhem a znakem Kalifornské univerzity a jakoby nic, jakoby neslyšel, jde Marii naproti)

Josef: Proč jen pořád Kadle a Kadle. Nic jiného jakoby neexistovalo. Je to už, jak říkají kluci, frapantní. A co je frapantní, to je šibnutý, jak říkávám já.

Marie: Fakt. Spíš vypadáš jako Jan. (Pohne se kříví a vystoupí Jan)

Jan: Tak dost. Tobě Marie řeknu jen jediné. Když se loučí chlapi, je to těžké. Ale když milý s milou, je to ještě těžší. Podívej... (Předává jí povolávací rozkaz na vojnu, který mu před hodinou doručili)

Marie: Jene, nesmíš nás podezírat. Protože podezírání je buď nespravedlivé, nebo spravedlivé.

Jan: Zvou mne na vojnu. Pojedu do města. Neměl jsem moc chuti, ale když vás tak vidím u tůně a v tůni je málo vody, půjdu rád. Rodinu mám rozvrácenou, tak co. Rodina je buď nerozvrácená, nebo rozvrácená. A město je vždycky město. (Marie

vezme poškozenou sekeru, odsekne vršek borovice a posadí se na pařez, který tak vzniknul]

Marie: Jen si běž. Už vidím ta městská děvčata neupřímná. Jen si běž. (Odběhnou však všichni. V dálce je slyšet vlak)

VII.

Přátelé,

protože se z mnoha stran ozývalo, že seriál je nesmyslný, že nemá hlavu, natož patu, a vzhledem k tomu, že jsem si již právě oním vydělal milion korun — našich, ukončuji ho. Měl jsem více možností: třeba vám v improvizované besedě vysvětlit, že ač je nesmyslný, není zase tak špatný, jak se vám jeví, protože se to jeví pouze vám a ne mně, tedy tvůrci, nebo v něm klidně pokračovat. Nevyužil jsem žádné z těchto možností. Prostě — vrhnu se na něco jiného.

(Pro zvědavce pak prozradím, že všechno dobře dopadlo, i při neustálém zhoršování jeho úrovně a zdelšování jeho délky).

Jinak vám děkuji, že jste seriál sledovali, protože v té určité době měl svoji určitou hodnotu, kterou by neměl, kdyby nebyl vzniknul a musel bych dělat něco kvalitnějšího.

S úctou autor

ZVELEBUJETE V RÁMCI AKTIVNÍHO ODPOČINKU SVOJI CHALUPU?



Ne. Nezvelebuju. Já mám jiné názory na aktivní odpočinek. Zakoupil jsem starý ušák, mám ho před chalupou a vnímám z něho panorama lesa, které je krásné, je to Vysočina. Jsem migrenózní typ, já když jdu do lesa — já tam v lese ještě nebyl, jsem tam teprve 17 let, proč?, ten les mám za barákem! — já když jdu lesem, tak se mi tak mňhají stromy, že mě bolí hlava. Kdežto když sedím v ušáku před barákem, v létě, s hokejkou, a sleduju to, tak to vidím jako panoramu, pochopitelně. A ještě mám pocit, že jsem jako na střídačce a učím se plivat mezi předními zuby, jako hokejisti. A nezvelebuju! Mám 200 let starou átriovou chalupu, roubený statek, vysočinská architektura, já nemůžu tuhle chalupu zvelebovat! Ne, protože souseď, co má chalupu nade mnou, způsobil, že se vůbec ne-seže neumakart. On má taky 200 let starou roubenou chalupu a říká:

„To je vám samej trám a samá škvíra!“
A potlouká to celé umakartem a říká:
„Bude to celý omyvatelný!“

A opravdu to omývá. Jak auto. On si pustí hadici a zvenku tu chalupu omývá. Stejká to po tom umakartu... Pak to foukne dovnitř: ono je to umakartem potlučené celé. Já ne, já to nechávám. Až to na mne žuchne, tak o tom napíšu v takových těch odborných časopisech, že mě to sice zasypalo, ale že to bylo stylový. Takže já s tím nic nedělám!!! Aktivní odpočinek je vůbec problém: tenhlecten chlápek, co to pobíjí tím umakartem, to dělá asi tak od pěti ráno do šesti do večera. Furt to služe umakartem. Není to chalupa, ale je to útulný. Potom, večer, ještě přijde, to si vezme tepláky a říká: „A jsem si zahrát nohejbal!“

Tihle lidi, co aktivně odpočívají, jsou nezníčitelní! Ale mě nedostanou. Ne! Já z ušáku, krajinu mám rád, sleduju zvěř. Dneska už i zvěř je vysoká, dočetl jsem se. Studujou to snad dálkově, ty srnky! Takhle koukaj — vzdělaný, no.

(Z Mikrofora, které P. B. natočil společně s Petrem Nárožným a Tomášem Slámou krátce před svou smrtí)

Z MYŠLENEK A NÁPADŮ

Já tedy věci ukradnu, to jó, ale největší radost mám, když se mi to hodí.

Smilujte se! Ale ne všichni!

Tohle nejsou žádná fakta, tohle se skutečně stalo.

V hospodě se u půllitru piva dovíš víc než doma u celé putýnky vody.

Výrok poroty soutěže ZUČ: Odsuzuje se ke 3 letům podmíněně na dobu 4 let a k zákazu ochotnické činnosti.

Našel Austrálii na mapě ČSSR.

Useďte, nejlépe na hýždě. Jinak nastydnou dolní cesty dýchací.

Ráno po probuzení napadne otázka: Tak jak to vlastně je? Do večera nedostane člověk odpověď. Tak to vzdá a vzdá se i otázky, aby ráno nezačínalo tak špatně.

Interpunkční komise.

Jen tak mópolisán.

V lázních u oběda se starali o větší porce. A mezi polévkou a hlavním jídlem dávali k lepšímu popis svého chrlení krve.

Z domácího řádu nemocnice: Po chirurgickém zákroku si nestěžovat na bolest při a po zákroku, jelikož to odrazuje jiné. (Což kdyby vyhledali jinou provoznu!)

Když někdo zatleská mezi jednotlivými větami na symfonickém koncertu, je společenským sebevrahem. Když nezatleská po jednotlivých sólech na koncertě jazzovém, je totéž.

Základní kámen — úrazu.

Ten virtuóz hraje dobře, ale jak říkáme u nás v automotoklubu: hrc prcl!

Ve filmu si vždycky po promiskuitě oba v posteli zapálí cigarety. A co nekuřáci? Ještě v žádném filmu to nesuploval pytlík bonbónů.

Máte úplnou pravdu. Proti vašim argumentům lze namítnout snad jen to, že jsou to samé kecy. (Odposloucháno)

Vizita. Viděl dva a prohlédl toho druhýho.

Holandská deformovaná církev.

Základní barvy: černá, bílá, žlutá, modrá, červená a khaki.

Většina vynálezů posunula svět kupředu. Je nějaký, který vedl zpět? — Ano: čelem vzad! a zip neboli zdrhovadlo.

Nymfomanka. Když je matkou, tak je nymfomanka.

Je mu čtyřicet, i když vypadá na třicet.

Když kouká do krbu, nevidí do kraje.

Paní promlouvá k psovi: Pojd, půjdem jinam. Ty nemáš rád psy, tak to je s tebou těžký.

Vždycky když hrábnu do kabelky zjistím, že jsem ženská.

Když se kořalka ředí, je méně opilý.

Když jsem se ženou, je to dvojnásobné vydání a poloviční sranda.

Psy snáším. Ale ten jejich doprovod?

Chůze podle značky vozů.

Život lze a) odžít (jako odjít), b) prožít.

Lze se prohávat k pravdě?

Byl pro to vybrán, protože k tomu neměl prázdný vztah (v juristice se tomu říká předpojatost).

Skejwasserbum. Tento ryze český sport se provádí takto: V určitou dobu ze 3 světových přístavů 3 jezdců na vodním prkně táhnou za sebou 3 přímořské parníky. Kdo první dotáhne parník do středu Atlantiku, vítězí.

ERBENŮV ŽEBRÁK 1981

Žebrácký festival je dnes již tradiční a zaběhaný. Má jednu zvláštnost. Je obeslán většinou divadelními soubory, které se zúčastnily krajských přehlídek. Je to dáno tematickým určením, dalo by se možná říci „omezením“. Setkávají se tu soubory nejrůznějších kvalit a sociálního zařazení, městské i vesnické a zemědělské, soubory s dlouholetou tradicí i soubory mladé, zkušené či začínající. Žebrácká přehlídka je nesoutěžní. A přesto, nebo snad právě proto, se tu souborům dobře hraje. Na letošním žebráckém festivalu se představilo 7 souborů: DS KD Spolana Neratovice pohádkou J. Pálka Jak byla čertům v pekle zima, DS Kralupy n. Vltavou hrou A. N. Ostrovského Pozdní láska, DS SKP Žebrák hudební komedii F. a P. ze Schönanu (úprava J. Tuwim) Ůnos Sabineke, DS MěKS Říčany Shakespearovou Komedii plnou omylů, DS Dolní Kralovice Shawovým Pygmalionem, DS Čelákovice dramatem bratří Mrštíků Maryša a DS Mladá Boleslav situační komedii G. Feyda Dámský krejčí. Repertoárová paleta jistě pestrá a zajímavá. Jen dva soubory se neúčastnily žádné soutěžní krajské přehlídky – kralupský a žebrácký.

Místní soubor si vybral hudební komedii, spíše frašku, Ůnos Sabineke, ve vynikající úpravě polského básníka J. Tuwima. A hned úvodem je nutno říci, že se mu podařila neobyčejná věc. Celé představení bylo prodchnuto zdravým hereckým komediantstvím. Tak správně uvolněné amatérské herce jsem už dlouho neviděl. To je devíza nesmírně cenná. Je to vzácné koření na našich jevištích. Amatérskému režiséru F. Lorencovi se podařilo vyřešit velmi správně a vkusně žánr hry. Byla radost dívat se zase jednou na dobré „komedianty“. To ovšem neznamená, že v této inscenaci je všechno dobré. Režisér si ještě neví rady, když má mnoho postav na jevišti, nezvládá přirozeně a živě aranžmá, takže např. postava, která je v centru události, pohybuje se v pozadí v neorganizovaném chumu spoluherců atp. Ale když sledujeme vývoj tohoto souboru, dojdeme k přesvědčení, že v budoucích inscenacích se režisér jistě pokusí zvládnout další režisérské prvky.

Naproti tomu Shakespearova Komedie plná omylů říčanského souboru je danému žánru mnoho dlužna. Inscenátoři se pokusili o netradiční výklad hry. Výklad velice zajímavý a společensky účinný, ale možná právě snaha o důsledné uplatnění tohoto výkladu zatěžkala hru herců. Myšlenková koncepce vyžaduje adekvátní stylotvorné jevištní prostředky, kterými bude vyjádřena. Režijní kompozice s tím musí počítat. Některé jevištní prostředky, které volí k podpoře svého zámyslu, jsou divadelně neúčinné, mnohdy i trapné. Např. Egeon v čase přestavby vyhledává efezské občany a pantomimicky je prosí o půjčku. Působí to jako posunčina. Také režijní nápady a gagy musí být v situacích začleněny organicky. Mám na mysli hru s lavičkou, která se v určitém momentě stává houpacíčkou, pak z ní někdo spadne a má to být komické. Nejde mi o to, že to není nápad nový, ale musí být nově, zajímavě a hlavně „přirozeně“ použit. A takových příkladů by se našlo víc. Dalším problémem je celkový rytmus a tempo inscenace. Precizní traktování myšlenek textu vede k pomalosti a rozvleklosti. A tak komediálnost tu není dominantní. Jen V. Špírit v roli Antifola a mnohde M. Špíritová v roli Adriany se s tímto problémem dobře vypořádali.

Inscenace známé hry G. B. Shawa Pygmalion, se kterou přijeli do Žebráku ochotníci z Dolních Kralovic, byla již na žlebské přehlídce vesnických a zemědělských souborů milým překvapením. Jde o soubor, který se zatím nikdy neúčastnil vyšších přehlídek. Je na této úrovni nováčkem. Inscenovat Pygmalion není vůbec lehké. Soubor ke hře přistoupil po svém, osobitě. Zde výklad hry je v souladu s atmosférou, kterou herci na jevišti vytvářejí. Největším kladem je neobojácnost, s jakou traktují zvolené dramatické téma. Samozřejmě žánru hry (ostatně velice nesnadnému) také mnohé dluží, postrádáme tak typickou shawovskou šířavou ironii. Spíše se však musí tento soubor v budoucnu vyrovnávat s jinými problémy jevištní práce. Jde o řešení prostoru v dramatických situacích hry. Mnohdy je jejich aranžmá příliš statické, důraz je položen spíše na slovní projev.

Maryša, se kterou čelákovický soubor slavil úspěch na letošním Hronově, je precizním představením profesionálního režiséra. Přesto i na něm je možno dokumentovat některé kompoziční nedostatky. Především jde o funkci folklórní složky inscenace. Působí pěkným, stylově čistým vyrovnaním. Ale souvislost s dramatickým zápasem o svobodu osobnosti nám uniká. Jakoby tato složka existovala samostatně a byla jiného druhu než celá hra.

Chceme dosáhnout jevištně a divadelně tvořivějšího aspektu v režisérském přístupu k práci s divadelními soubory. Cílem by měly být inscenace, které budou mít nejen zajímavý výklad, ale budou také přesně komponované v situacích, atmosféře, budou mít správnou míru myšlenkového zobecnění a herci v nich budou maximálně uvolnění a tvořiví. Bude to zápas o smysl a podstatu divadla, která vyvěrá ze zdravého komediantství, protože komediantství není pejorativní pojem, ale uvolnění všech tvořivých sil. Jak řekl F. Dürrenmatt: „Komediant také myslí, ale myslí komediantsky.“

Miloš Švarc

O TVORBĚ, NEVĚDOMOSTI A DOBRÝCH PŘEDSEVZETÍCH

Za oknem podzim barví listy, když začínám klepat do stroje, ale vy budete tohle uvažování, milí čtenáři a jmenovitě recitátoři, louskat na přelomu roku, v čase dobrých předsevzetí. Rád bych vám nabídl jednu možnost...

Když hodnotíme výsledky práce našich recitátorů, dobereme se vždy nějakých perspektiv možností nebo možností perspektiv. Činíme to upřímně a s dobrým svědomím jako výsledek svého kriticko-analytického pohledu a svého bystrostného optimismu. Nemůžeme jinak. Ale vzdor našemu verdiktu se výsledky většinou nedostaví, dostaví-li se, pak v neskutěčně slabém náznaku. Ale tady už nemůžeme udělat víc my, porotci, lektori a metodici, tenhle pešek je v rukou vás, recitátorů!

Jan Císař velmi správně klade do čela amatérské tvorby jako její „nejcennější kapitál“ její interpret, „tedy lidský potenciál“. Zdůrazňuje jejich cennost obrovskou životní zkušeností, kterou vnášejí do tvorby ze života. Má pravdu. Ovšem, jen pokud k nějakému vnášení dojde, pokud se interpret skutečně osobně v díle angažuje, pokud vykonává netoliko oblíbenou činnost, ale pokud odvádí práci. Namátkou vzpomínám na Julese Vernea, který dopsal kapitulu

plnou magmatického žáru s příznaky popálenin na rukou, na Georgese Simenona, který za denní spisovatelskou směnu převlékal propocený oblek a ztrácel až kilo na váze. Investují naši recitátoři polovinu, čtvrtinu takové námahy na interpretaci literární předlohy? Světový sochař prohlašuje pregnančně: „Nechodím do ateliéru s inspirací, tu přenechávám diletantům. Jdu do práce s úzkostlivým pocitem, že musím udělat něco dobrého, něco, až bych se nestyděl.“ Hledají naši recitátoři vždycky cestu jak dělat, jak udělat, hledají práci a způsob opracování díla — nebo čekají diletantsky svou „inspiraci“?

Čekali bychom osobní chuť do díla, zanícení pro literární předlohu. Zatím se nejednou dozvídáme, že interpretovi předloha připadala „vhodná“ nebo že „tu báseň chválili...“, ale kde je tu zcela osobní vztah, zcela individuální zájem? Josef Sima byl přesvědčen, že nelze „malovat něco, co nemilujeme“. A Ernest Hemingway psal „jen to, co cítil“. Jakoby to šlo taky jinak?!

Bezpochyby má pravdu Štěpán Vlašín, upozorňuje-li: „Jen menší část mladé generace patří mezi čtenáře hodnotné literatury. ... Gorkého výrok o roli literatury jistě platí, ale jen pro toho, kdo už našel k literatuře cestu, zavřená kniha ještě nikoho nevychovala.“ Ale my se snad — probůh! — mezi recitátory nepohybujeme v řadách mládeže, která ještě nenašla k literatuře cestu...? ! Ačkoliv: někdy to tak vypadá. Jakoby recitátoři byli sice gramotní, pokud jde o schopnost rozeznat napsaná písmena, ale nikoli pokud jde o zaujaté a chápající čtení. Jakoby jejich tvořivý proces přípravy výkonu spočíval jen v postupu elegantních řemesníků, kteří si osvojili několik základních pravidel o přízvuku, stavbě věty a formě verše a hodlají s tím vystačit — někdy s obětavým přívazkem několika rozechvělých valérů svého příjemného hlasu?

Kde je investovaná práce? Dřina? Zaujetí? Poznání? Radost z poznávání? Ptáme se často na pracovní postup recitátorů po skončení soutěžního kola, které absolvovali s výkony poslouchatelnými a svým způsobem přiměřenými, ale zoufale mdlými a nepůsobivými. Zjišťujeme především, že recitátoři — nechtou. Mnoho jmen, o nichž se zmiňujeme, jim zjevně nic neříká, neznají často ani školní klasiku, ani své současníky, ale ani žádný jiný autorský okruh. Dramaturgický výběr dělají jaksi příležitostně a náhodně, až když je třeba si něco vybrat k termínu např. soutěže. Domníváme se, že na poslední chvíli běží prohrabat veřejnou či školní knihovnu: chyba lávky! Berou z toho, co je při ruce: např. z posledních novin, z knížky, kterou má spolubydlící v knihovničce, z vypůjčeného opisu (ovšem se všemi chybami). Když najdou více, nežli jeden text (a to často i ostřílení recitátoři, kteří poctivě hledali) — neumějí si vybrat. Vybrat, tj. zvolit ze tří kusů před sebou jeden. Řešení? Pošlou texty kamarádce, aby za ně vybrala, co by jim, recitátorům, lépe odpovídalo! Nebo metodičce, aby za ně uvážila, který text by byl pro dobu a soutěž vhodnější! Často recitátor v diskusi nad nezřetelnou pasáží náhle prokáže, že z autora nezná nic, nežli právě tento jeden text, ani celou sbírku, natož větší záběr z díla, něco o autorovi atp. A vesměs celá tvorba je motivována objednanými příležitostmi vystoupení nebo soutěží: jak málo recitátorů má v repertoáru číslo, které „si udělali pro sebe“. Jak málo recitátorů má potřebu pracovat také z vlastního zájmu, bez okamžitého, termínovaného použití, jen tak: pro přátele či pro strejčka příhodu! A tak výkony většinou nepřesahují mez vkusu, jazykové normy a literárního stylu více nežli je v kraji zvykem, ale není radno podívat se na ně blíže, prohmátnout je hlouběji: pozadí zájmu, vědomí záměru, vlastního rozhodnutí, na kterém teprve by mohla vyrůst osobitost a osobnost, prostě chybějí.

Já vím, že naše metodická pomoc a lektorské konzultace se převážně omezují na věcnou analýzu předlohy a k samostatné tvořivosti vedou nepřímo a málo. Jenže to je začarovaný kruh: kolik seminářů jsme organizovali s určením pro „vyspělé recitátory“ a ve skutečnosti jsme vždycky znovu museli pracovat na základech, protože kursisté zatím na víc neměli a bez základů jsme nemohli začínat mistrovskou školu. Když zjistíme s Platonem, že „tak přesvědčivě mluvili

... a pravdivě přitom ne!“, nezbyvá, nežli vrátit se k počátku, ke smyslu předlohy, k záměru autorovu a záměru interpreta atd. atd. Režisér Oleg Neuland má pravdu, tvrdí-li: „Umění je údělem maximalistů. Všechno v něm je třeba obnažovat na dřeň, ve všem je třeba jít k základům, ke kořenům.“ Povrchní skica není k ničemu ani recitátoru, ani posluchači. A okolnost, že mnohdy k tomu vede sama příležitost vystoupení, kterou pořadatel i recitátor považují za formální, příležitost, která jim proto nestojí za poctivé naplnění, ta není omluvou v žádném případě. Ani výchovná snaha bez umělecké náročnosti sama nestačí. Zásadě výchovného záměru „vděčíme za mnohý mizerný, ale dobře míněný kus!“ (Schiller). Dobře míněný kus je přece jen málo, je třeba ho ještě dobře udělat. Je třeba dobré práce, se vším, co k ní patří. Za dobře míněné buchy, nebudou-li také dobře upečené, se asi všichni rádi poděkujeme!

Ano, jde o tvorbu, jistě. A my se rádi budeme věnovat v porotách, školeních, seminářích a studiích složitým a zajímavým otázkám tvorby, ale pro takovou práci musí být splněn předpoklad: vědět. Vědět o literatuře; vědět o problematice tvůrčího oboru — o přednesu; vědět (v neposlední řadě) o sobě samém, svých možnostech, mezích i rezervách. A odtud můj skromný návrh dobrého předsevzetí.

Když Karel Marx na zasedání Komunistického korespondenčního výboru 1846 rozebral význam vědomého přístupu k problematice ve srovnání s přístupem živelním, vyskočil, uzavřel svoji řeč větou „Nevědomost ještě nikdy nikomu neprosplěla!“ a bouchl pěstí do stolu. Snad byste, milí recitátoři, měli bouchnout do stolu se stejným pomyšlením. Myslí, že na výsledcích příštího roku by to mohlo být znát.

Jiří Hraše

NOVÁ PŘEHLÍDKA, STARÉ PROBLÉMY

Nultý ročník profesionální přehlídky divadla jednoho herce (dále djh), který se konal letos v září v Chebu, zaktualizoval řadu teoretických problémů, na které amatéři ve své praxi narazili již nejednou, ale k jejichž nastolení, natož řešení se teorie stále jaksi nemá. Otázku, co to vlastně djh je, jaké je



Z. KRATOCHVILOVA — KLAUN ANIMUK

jeho vymezení a kde jsou jeho hranice si musí pochopitelně klást zvláště každá přehlídka, mající tento pojem v názvu. Určitým specifikem letošního Chebu bylo však to, že představení umělecky nejúspěšnější (alespoň po mém soudu) zůstala jaksí mimo nejožehavější a nejčastější otázku djh – „recitace nebo divadlo?“. S výjimkou vynikajících představení slovenského hosta přehlídky M. Zimkové šlo totiž vesměs o divadla povytce pohybového typu: B. Polívka – Trošečník, Z. Kratochvílová – Klaun Animuk (Pantomima), V. Říčařová – Přiskanderdula (loutkové divadlo pantomimického rázu).

Fenomén djh. je jistě podstatně starší než pojem sám. Již tato skutečnost svědčí o tom, že nejde o něco radikálně se vymykajícího běžným divadelním zákonitostem. I po zavedení pojmu v odborné mluvě, i po určité institucionalizaci jevu samého v zahraničí (specializovaní herci, specializované přehlídky), trvalo dosti dlouho, než tento zvláštní druh divadla dožal určitého institucionálního uznání i u nás. Při tom je zřejmé, že se promítá či může promítat do všech běžných druhů divadla bez výjimky, od pantomimy po operu.

Nejdříve jsme se čas od času setkávali s djh. v podání jednotlivých profesionálů ve vágním rámci tzv. činohry. (Sólové pantomimické, klaunské či „estrádní“ výstupy nebo individuální výstupy s loutkou – Pehr – tu byly ovšem ještě dřív, ale jako djh. nebyly jaksí pocítovány, snad proto, že jim chyběla „celovečernost“. Byly to prostě „jen“ výstupy.) Vzpomeňme například Chvalinovy Poslední pásky, Preučilových Bláznových zápisků, Lidského hlasu J. Adamové a dalších pořadů pražské Violy, vzpomeňme na některá sólová vystoupení M. Horníčka, P. Boška a I. Vyskočila nebo na individuální recitály v Semaforu. Do toho přišel první český specialista – Miroslav Částecký – a záhy poté první přehlídka.

V čele stáli – jako již tolíkrát v dějinách našeho divadla – amatéři. Dokázali rozjet svou aktivitu dokonce v několika druzích, takže tu máme již řadu let přehlídky djh. v loutkářství, pantomimě i činohře. Pravda, na rozdíl od profesionálů si amatéři obvykle netroufnou na celovečerní, tj. minimálně hodinové představení, nutno však přiznat, že dobou představení pojem djh. skutečně vymezen není. Přesné určení nějakého časového minima by ovšem nemělo chybět ve statutu žádné divadelní přehlídky, tak jako u přehlídek filmových se počítá s určitou metráží.

Jiná je již otázka části a celku. Pokud má představení djh., ať již jakéhokoli rozsahu, ambice stát se uceleným, plnohodnotným a svébytným uměleckým artefaktem, musí dbát na to, aby nešlo ve skutečnosti pouze o zlomek a třeba i zlomek díla pouze latentního, nikdy nevzniknuvšího. Takové nebezpečí hrozí obvykle tam, kde jde o prezentaci monologů vynatých z rozsáhlejších dramát. Pro divadelně „normální“ fungování dávají totiž djh. bezprostřední, jednodušší šanci dva typy takových monologů:

Ty, které pocházejí z textů obecně známých; v takovém případě si publikum samo doplní kontext, na jehož pozadí je monolog teprve plně smysluplný.

Takové monology, které v sobě nesou dostatek významů relativně nezávislých na předchozím i následujícím významovém kontextu díla. Ty se pak stávají stejně svébytnými artefakty jako například torza sochařská.

I ostatní monology mohou být jistě dobrou hereckou průpravou a v tom smyslu může být pochopitelně i hodnoceno jejich provedení. Nelze je však hodnotit z plně uměleckých hledisek, neboť právě pro svou významovou nezakotvenost nemohou splňovat nejzákladnější poetická kritéria umění. (O problému fragmentu v umění srv. J. Volek, *Základy obecné teorie umění*, Praha 1968, s. 120–122) O sólovém výstupu nebo řadě takových výstupů, vynatých z již hotové inscenace, platí v podstatě totéž, co bylo řečeno na téma textů.

Předcházející odstavce reprezentovaly ovšem pohled úzce dramaturgický. Je nesporné, že při vlastní divadelní realizaci toho kterého monologu může herec významově obohatit text specificky divadelními prostředky, vizuálními i akustickými, natolik, že sémantickou nedostatečnost výchozího textu překoná. O tom svědčí nejlépe právě kreace pantomimické, jejichž předlohou mohou být texty bez jakýchkoli literárních kvalit nebo zde psaný scénář nemusí být vůbec.

Dosud zmiňované problémy jsou vlastní spíše přehlídkám amatérským. Následující jsou již zcela obecné:

Neostré hranice mezi tzv. uměleckým přednesem a divadlem. Obecně lze říci, že recitace se stává divadlem s přibýváním závažnosti vizuálních složek představení a s vyšší mírou kontaktu s publikem, jako specifického rysu divadelnosti. Vynikajícím příkladem takového divadelního přednesu jsou vystoupení M. Kovářika, který v Chebu citelně chyběl. (Přechod od „pouhé“ recitace k divadlu nemá ovšem nic společného s hodnotami, tím, že se recitace stane divadlem se ještě nemusí stát lepším uměním; je možný i opak!)

Totéž platí pro hranice mezi živě provozovanou hudbou a divadlem. Sólový pěvecký recital v jakémkoli hudebním žánru se může stát djh. Takové jsme letos v Chebu prostrádali.

Konečně je nutno vzít v úvahu veškeré sólové herecké projevy, jejichž dominantním vyjadřovacím prostředkem je lidský pohyb – tanec, pantomima, klauniáda – až po opět neostrou hranici, tentokrát nikoli s jiným druhem umění, ale s mimoumleckou činností, totiž s artistikou a sportem. Ne náhodou jsou etymologicky spjata slova žonglér, jokulátor a žakér. Společný kořen jazykový tu ukazuje i ke společným principům jevů samých.

Vzhledem k amatérské divadelní tvorbě má djh. řadu nevýhod. I ta nejpromyšlenější režie je tu dosti omezena v možnostech, jak vyvážit herecký amatérismus s divadelní vynalézavostí a kolektivním entuziasmem. (I v hudbě je síla amatérů spíše v kolektivech – orchestry, sbory.) Na druhé straně si amatéři mohou dovolit pracovat na malé ploše, tj. přicházet s krátkými, dlouho pilovanými výstupy. Dále tu není omezení zkouškovými možnostmi ostatních, celá záležitost je dosti nenáročná prostorově i ekonomicky. Vedle dlouholetých kladných zkušeností s djh. v zahraničí, i toto jsou důvody, pro které se s djh. mezi amatéry musí trvale počítat.

Petr Pavlovský

ZELENEČSKÁ GULŮČKA

Na prázdné, až do nahoty divadelních zdí oproštěné jeviště přichází – přesněji řečeno je popoháněčem naháná – skupina polomrtvých, bezduchých herců (čtyři ženy, čtyři muži) v radostně barevných oblecích, s velikými bednami na zádech, a staví podle rozkazů scény. Bude se hrát s úsměvem! Radostně! Bude se hrát o Francii.

Tak začíná Z-Divadlo ze Zelené Maupassantovy Gulůčky (v režii a podle scénáře Josefa Bednářika). Nad kusem látky ve tvaru Francie, který se tu třepe nad hlavami herců zpívajících Marseillaisu, tu se po něm šlape a onde je jako zranitelné malé dítě s láskou odnášen stranou, jsme seznámeni s tím, co Francie je i jaká je její situace. Je francouzsko-pruská válka. Jsou představeny postavy a „komedie“ začíná. Na cestu dostaví pár schodů z beden – „kufrů“, na nichž sedí cestující hrkající na špatných cestách, vynášení do stran v ostrých zatáčkách a dozadu v prudkých sjezdech) se vydává skupina lepších lidí: párek šlechticů, párek měšťanů, nesmělý básník a mezi nimi skvrna mravopověstnosti – prostitutka nazývaná Kulička. A přece je jim za chvíli dobrá, když se dokáže rozdělit o své jídlo. Ale ouha, celá společnost je zadržena Němci a na několik dní internována. V maličkých komůrkách (ze vztyčených „kufrů“) i při společných jídelnách (na improvizovaném stole z týčů beden) všichni mknou, to tam je velkohubé hrdinství zpěváku Marseillaisy, písnička se mění na německý šlágr, ani ta německá polévka vlastně není tak špatná, ba je vlasně dobrá, co dobrá, výborná, dámy jsou ochotny dát v plen svá ubohá těla onomu hroznému, leč přeci jen fešnému Němci – jenže on chce Kuličku. A ta odmítá. Pomaličku, pomaličku přechází původní nadšení měšťáků nad Kuliččiným vlastenectvím v ochotu dohodnout se a z původního souhlasu je postrkávání k povolnosti, demagogický nátlak i fyzické násilí. Kulička přece nemá právo zdržovat celou společnost. Když si dá říci (s radostí se chodí ctnostní vlastenci dívat klíčovou dírkou na její

porážku), je jen jediné: bezcharakterní prostitutka – a pro takovou není ani kousek chleba.

Zelenečským se podařilo vynikající moderní divadlo založené na pregnantně vyslovené otázce: Kdo (a jakou) vlastně provádí prostituci. Jeho předností je vrchovatá míra současného, angažovaného sdělení, předávaného moderním, ryze divadelním jazykem, šitým na tělo herců. Pozoruhodný je především způsob, jakým se soubor vyrovnal s epičností předlohy. I silně epický úvod (vyprávění o Francii a její situaci) získává dramatický charakter, jednak díky rámci, do kterého je začleněn (epické vyprávění herců se dostává do střetu s vůlí je dirigujícího popoháněče), jednak tím, že výchozí ilustrace slova vždy přerůstá v ryze divadelní výraz (př.: herci vyprávějí o Francii, zdvihají plátno v jejím tvaru, ale v zápětí s ním začínají samostatně, divadelně jednat).

Jiným zajímavým charakteristickým prostředkem zde je stříhovitost, patrná zejména ve scénách zajeť. Jednotlivé obrazy (situace) jsou kladeny za sebe a proti sobě a jsou formálně oddělovány oponkami významu zpola divadelního (konec výstupu), zpola fabulačního (závěs uzavírající pokoj).

Za zmínku stojí také práce s divadelními metaforami (přechod písňové písničky francouzské v německou apod.). I ne zcela původní obrazy jsou zde vyjádřeny způsobem, který vyvolává potlesk na otevřené scéně (jízda dostavníkem). Vynikající je při vši své jednoduchosti (nebo právě pro ni?) práce s bednami – „kufrů“, jež se činností herců (opět zpola v rámci fabule, zpola v odkryté divadelnosti) přeměňují v kdeco. Bylo by pak ovšem možné ptát se po nutnosti dalších, méně zužitkovaných a tím pádem méně organicky a nápaditě působících prostředků (tyčí, látek...). Je však pravda, že Zelenečský jdou cestou bohatosti divákových počitků i v tomto směru a k jejich cti je třeba říci, že i s těmito prostředky, které by jiné dokázaly asi zahubit (módní líbivost růžovofialové barvy, jíž je jeviště prosyceno, hudební všehosměs...), dokáží hospodařit k dobru věci.

Slabinou se zdá být zbytečně doříkávání a tím rozmazávaný závěr (počínaje nakukováním klíčovou dírkou, přes Kulíččin návrat ke společnosti, až po zpáteční jízdu s druhou epizodou jídla) v okamžiku, kdy už divák ví vše důležité. To jsou však jen povzdechy diváka, kterému byla dána možnost namlsat se a on...

Poznámka rázu obecnějšího na závěr: U divadla tohoto typu se občas objeví i otázka „potlačení individuality herce“. Je fakt, že herecký individualismus je zde nahrazen vyhraněným kolektivním výrazem – což ovšem není z hlediska inscenace samo o sobě a priori chybou – ba řekl bych naopak. Záleží však o to víc na cestách, kterými se kolektiv k výsledné inscenaci dopracovává. (Disciplína není všechno – je jistě základem jakékoli kolektivní spolupráce, ne však tvůrčím postupem ani cílem.) Kdyby měl být amatérský herec jen manipulovaným nástrojem citlivého režiséra v zájmu slávy byt i kolektivní, asi by vše v pořádku nebylo. Tuhle otázku si však musí soubor zodpovědět sám – z představení odpověď na ni patrná nebyla. Z představení byla patrná touha co nejpochvěji sdělit naléhavou, závažnou myšlenku. Byť cestou „nevážnou“.

Luděk Richter

VOJNARKA V POŘADÍ ČTVRTÁ

Divadelní soubor Osvětové besedy ze Skoronice – nejmenší obce okresu Hodonín, kde se ochotnické divadlo aktivně pěstuje, připomíná si letos 85 let činnosti. Po předloňském Molièrově Lakomci a loňské Bukovčanově antifašistické tragédii Než kohout zazpívá nastudoval k této příležitosti Vojnarku Aloise Jiráska a tak zároveň vzpomněl dvou autorových výročí – 130 let od narození a půlstoletí od jeho smrti. Skoroničtí sehráli toto vesnické drama, které při své premiéře na Národním divadle r. 1890 pomáhalo probojovávat nástup kritického realismu, už počtvrté; v programu k poslední inscenaci pokusili se také obsazení hry z let 1908, 1928 a 1961



DS OB SKORONICE – A. JIRÁSEK: VOJNARKA

zrekonstruovat a tak zdůraznit kontinuitu zájmu právě o tento text. Důležitým momentem u volby klasické hry tohoto druhu ovšem je, abychom na scéně neviděli muzeální obrázek vesnice před 120 lety, ale cítili živé problémy lidí dneška, u nichž některé zde zobrazené záporné vlastnosti včetně fetišizace hmotného jmění nadále přežívají.

Režisér souboru Vojtěch Holcman si také tentokrát dobře ujasnil dramatické kvality a zejména hlavní ideu hry, spočívající v tom, že na vesnici s pronikáním kapitalistických prvků touha po majetku je v rozporu s přirozeným lidským citem, ničí jej a vede k individuálním i společenským tragédiím. Zatímco v předchozích dvou premiérách projevila skoronická soubor snahu o dramaturgickou náročnost, tentokrát jako by raději „vsadil na jistoty“ a vrátil se k tradičnímu pojetí práce, které už předtím dokázal překonat. Holcmanův přístup k Jiráskově dramatické prvotině je opět pozorný a pečlivý, avšak spokojuje se ponejvíce s její pasívní reprodukcí. Tradicionalismus nejvíce poznamenal kaširovanou scénografii Jakuba Křížky, ale nejednou také postupy režijní a herecké. Režisérovi se budování jednotlivých výstupů a jejich atmosféry daří se střídavým štěstím: k nejpůsobivějším patřily výjevy přímého střetnutí Vojnara s Antonínem, dialog Antonína s Hruškou ve druhém dějství, některé momenty z hospody nebo závěr večera.

Hlavní zisk inscenace spočíval nakonec v relativně vyrovnané herecké složce, neboť V. Holcman vedl interprety k ujasnění psychologie a tedy i motivace akcí každé z postav tak, aby dokázala vyjádřit svou subjektivní pravdu. Podobně jako u tragédie Bukovčanovy potýkal se však s typovými a věkovými problémy aktérů a byl nucen obsadit některé postavy staré maskovanými interprety daleko mladšími. Urostlý a přirozeně vystupující Zdeněk Ingr dal svému Antonínu Havlovi statnou postavu vysloužilého kyrysara (nuancovaně podal např. monolog o zranění v italské bitvě nebo okamžiky, kdy je zaskočen Madleniným trvajícím citem). Za jeho sympatickým zevnějškem postupně správně prosakuje pokřivený charakter zlomyslného, mazaného a povýšeného furianta, u kterého posedlost vidinou statku brzy překryje veškerý vztah k selce a při ztroskotání jeho plánů vede k zoufalému gestu – naturalisticky uskutečněné sebevraždě. Dobře si vedl mladý Blažej Lunga v klíčové roli Madlenina švagra Jakuba Vojnara. Je to tvrdý panovačný sedlák i dobrý psycholog, kterému dá vývoj děje zapravdu. Herec jej kreslí nikoli jako lidskou zrůdu, nýbrž coby schopného hospodáře, zaslepeného však majetkem, jako nedůvěřivého, ješitného a sebevědomého gruntovníka, propadlého vědomí vlastní nepostradatelnosti, a především jakožto typ vyloženě konfliktní, který do

inscenace vnáší patřičné napětí a vzruch. S věkovým handicapem si vcelku snadno poradil Jiří Novosad (v paměti máme ještě jeho sugestivní studii vraždícího holiče Uhríka) jako zpěvák Hruška. Pod maskou usměvavého náboženského horlivce spolehlivě vystihuje intrikánskou mazanost, obojetnické pokrytectví a čachrářství tohoto výmluvného dohazovače, navíc s osobitým odstínem jakési odpuzující slizkosti. Slabou inscenace zatím zůstala Ludmila Lungová v roli až příliš introvertně a trpitelsky pojaté vdovy Magdaleny Vojnarové; bylo ještě nad síly neostřílené, mluvně a gesticky neuvolněné herečky vyjádřit všechny rysy životní tragédie této složité, o své a synkovo štěstí bojující ženy. Z ostatních postav jmenujme alespoň shrbenou a utrápenou matku Havlovou (Marie Lungová), kurážnou děvečku Bětku (Marie Holcmanová) a slibného třináctiletého Radka Ticháčka jako pohůnka Martina.

I když tentokrát u Skoronických převážily jubilejní ohledy a tradiční režijní, scénografické i herecké pojetí nad náročnějším a zdravějším trendem nastudování bezprostředně předcházejících, je třeba si úsilí tohoto poctivě a soustavně pracujícího vesnického souboru vážit. Vít Závodský

ČESKÝ POHLED NA HVIEZDOSLAVŮV KUBÍN

Slovenská přehlídka amatérského uměleckého přednesu se konala v Dolním Kubíně už posedmadvacáté. Českého pozorovatele muselo nadchnout, že nebyla takovým maratónem poezie, jakým bývá Wolkův Prostějov. V přednesu prózy soutěžilo jedenáct, v poezii dvanáct soutěžících, představila se tu čtyři divadélka poezie. To je pochopitelně výhoda pouhých tří krajů. Malým počtem soutěžících se výrazněji tříbí úroveň, vychovává se amatérská špička, je ovšem zase menší možnost příkladem vyspělých recitátorů ovlivnit větší množství mladých interpretů či dát slovo různým přednášečským typům.

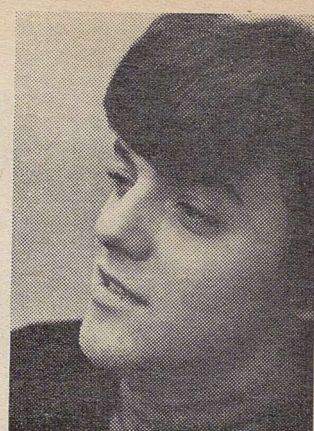
K přednesu prózy sahají čeští recitátoři pouze výjimečně, zato na Slovensku má několikaletou úspěšnou tradici. Úroveň mladší, IV. kategorie, se porotě v tomto roce nezdála natolik výrazná, aby udělila první místo. Druhé získala Jana Drugová z Nitra za interpretaci Upalu I. A. Bunina. Dokázala vystihnout chvějivou atmosféru povídky, i když nevyjádřila beze zbytku všechny hloubky textu. Třetí místo získal Marian Kročner z Ružomberka, který přednášel vlastní montáž z novely K. Horáka Zánik dialektu. Interpret dokázal v novele škrtnat citlivě a přitom tak, aby mu umožnila zaujmout vlastní stanovisko. Zážitkem byly výkony v V. kategorii. O první místo se podělily dva odlišné přednesy: sugestivní výkon bratislavské Jaroslavy Čajkové v úryvku z Hemingwayova románu Mať a nemať, v němž interpretka úspěšnými výrazovými prostředky dokázala vyjádřit zoufalství nad ztrátou milovaného muže, svár tvrdosti a lásky, drsnosti a citu, a Marie Hlinkové z Polomky, která se schopností jemné situační komiky přednesla úryvek ze Zlatého telete Ilfa a Petrova. Bylo požitkem sledovat Magdu Šelepákovou, jak už v úvodu svého vystoupení dokázala naznačit baladichnost Šikulovy povídky Manduľa a přitom neztratit a dál stupňovat napětí až k pointě.

Při poslechu těchto výkonů si nelze nepoložit otázku, proč je v českém dospělém přednesu próza tak opomíjena, byť – z nedostatku vhodné poezie – po ní často sahají dětská recitátoři ve II. a III. věkové kategorii a je tedy na co navazovat. Navíc próza konkrétností detailního výrazu umožňuje přednášeci pracovat se širším rejstříkem výrazových prostředků, „oživuje“ přednášečské umění. Pravděpodobně tu působí vedle tradice i odlišnost české povídkové tvorby soustřeďující se více na vyprávěčský tok a dějovost, zatímco slovenská tradice lyrické prózy ovlivňuje i současnou produkci, v níž je dostatek sevřených, vnitřně dilematických či dramatických textů, které dávají větší možnosti gradování výkonu.

Přednes poezie byl ve srovnání s prózou poněkud zklamáním, i když porota ho hodnotila velmi dobře. Loňská vítězka



JANA DRUGOVÁ, NITRA (II. místo)



MARIAN KROČNER, RUŽOMBEROK (III. místo)

V. kategorie, Soňa Behulová, své místo potvrdila. Přednášela Hviezdoslavovu báseň Ráchel (stejná tematika jako vloni Hrubínovy Lešanské jesličky) až na samé hranici únosné expresivity, ale s velkou přesvědčivostí. Recitátorkou neméně výrazných kvalit je Tatiana Linetová z Nitra, která přednášela úryvek Holanovy Noci s Hamletem. Linetová text detailně rozšifrovala, ale nedokázala posluchače přesvědčit o své vlastní potřebě interpretovat ho.

Už po několikáté se ukázalo, že přítomnost divadel poezie na přehlídce je jejím kořenem. Na čtyřech soutěžních souborech bylo sympatické, že šlo o inscenace výrazně diferencované dramaturgicky i inscenačně.

Malé divadelní studio DK ROH VSŽ Košice není na Kubíně nováčkem. Letos přivezlo montáž z básnické a publicistické tvorby L. Novomeského doplněné svědectvím a texty současníků, nazvanou Nešetřit plameně a věnovanou šedesátileté cestě KSČ. Představení mělo nesporně dobrou východisku: nedívat se na historii s umrtvující pietou, ale přiblížit ji současnému mladému člověku. Tady ovšem začíná první problém: už ve scénáři není historie konfrontována s dnešním mládím, současným je básník, který se ohlíží zpět. Mladí lidé, interpreti se v inscenaci nevyslovují, spíše vytvářejí atraktivní „živé“ obrazy ilustrující dějiny. Jevištní akce je nápaditá, divák je neustále atakován, až zahlušen, představení má výrazný rytmus a dynamiku. Ztrácí se v něm ovšem slovo básnickovo, interpretované na velmi nízké úrovni, i vlastní výpověď interpretů.

Studentské divadlo FF z Prešova s vedoucím Karolem Horákem se v inscenaci Elementaristika vyrovnává se slovenským romantismem, s vývojem národního a lidského citění. V rovině scénáře fascinuje řetězení významů a urputné hledačství. V inscenaci divák obdivuje mnoho nápaditých míst, celkový nárys kompozice, ale chybí mu pohybová a jevištní sugestivita, míra některých – zvláště pohybových – sekvencí představení se jeví jako neúnosně dlouhá. Přes tyto výhrady šlo ovšem o představení myšlenkově a divadelně inspirující a porota mu přiřkla Cenu ministerstva kultury SSR.

Bratislavský soubor Úsmev uvedl montáž z Válkova Slova. Představení se bohužel minulo nejen se stylem předlohy a autora, ale dětská interpreti byli zdůrazněním naivních intonací falešně dětské, až podbízí. Z antiiluzivního Válka soubor vytvářel jakousi falešnou poetickou iluzi.

Velmi příjemně zapůsobil další bratislavský soubor – tzv. Lyrické divadlo s autorským pořadem dvojice Spiegel – Illy Cesty. Šlo o generační výpověď lidí dalo by se říci na konci mládí, kteří porovnávají ideály, iluze a skutečnost s úsměvem, jistou nostalgií, ale i značnou dávkou sebeironie a schopností nic si nepředstírat. Šťastné představení, v němž se kouzlo přirozenosti znásobilo čistou stylizací ve výkonech, jevištním aranžmá i světlech, zapůsobilo hlubokou lidskostí a šťastně uzavřelo soutěžní část přehlídky, z níž si odneslo cenu MěNV v Kubíně. Vítězslava Šrámková

prostor pro komplexnost - VI.

Hra — studium — tvořivá práce

V učebním plánu základní devítileté školy (potrvá ještě tři roky) a základní školy je počítáno přibližně s 1–2 hodinami výtvarné výchovy, 1 hodinou hudební výchovy a 2 hodinami literární výchovy v rámci českého jazyka. Kromě toho je možno využít 2 hodin nepovinného předmětu sborový zpěv. To je celkem vše, co umožňuje učební plán a jak je vidět, není toho mnoho. Místo pro estetickou výchovu se dále zmenšuje ve prospěch přírodovědných předmětů. Zbývá tedy možnost pracovat s dětmi formou mimoškolní zájmové činnosti nebo v pionýrské organizaci, při závodních klubech, kulturních domech aj.

Je nutné hledat způsoby, jak v těchto základních podmínkách neefektivněji spojit úsilí v jednotlivých předmětech estetické výchovy a mimoškolní činnosti tak, abychom mohli dělat estetickou výchovu komplexním způsobem a pokusit se i o náročnější formy práce, která bude stálá a cílevědomá. Jednotlivé složky estetické výchovy mají mnoho společného ve svých cílech, přístupech a postupech. V současném pojetí všech estetickovýchovných předmětů je především plně doceněna hra jako prostředek výchovy, klade se přiměřený požadavek i na výchovu dovedností a znalostí a celý tento proces akcentuje tvořivost. Zároveň se neztrácí ze zřetel úkol přivést dítě k umění a vychovávat také budoucího diváka, posluchače a konzumenta.

Terminologie je značně neujednocená. Tak např. ve výtvarné výchově vymezuje polský pedagog B. Suchodolský místo hry takto: Hra — práce — tvůrčí činnost, přesněji řečeno výchova hrou, prací a tvořivými činnostmi. Zdůrazňuje, že v době automatizace musí být práce ovšem chápána jinak, než jako těžká a vysilující vypětí a tvůrčí činnost zase jinak, než jako duchovní nadšení a improvizace. Náš přední výtvarný pedagog a teoretik Jaromír Uždil charakterizoval činnosti takto: Jako nevědomou experimentaci, jako vědomou experimentaci a studium a jako strukturaci. Na základě těchto nových názorů zakotvily v současné výtvarné výchově formy činnosti: 1. Hra a hravé činnosti s výtvarnými prostředky, 2. studium přírodního a umělého tvaru a ověřování výtvarných prostředků, 3. výtvarné znázornění představ, výchova k prostorovému vytváření a konstruování, 4. výchova k vnímání a hodnocení uměleckých děl, přírody a životního prostředí.

Novému pojetí výtvarné výchovy nejde tedy o finální dílo, ale o tvořivé dynamismy, které vedou k seberealizaci člověka. Nepočítá se zdrobnělou ateliérově výuky a nevidí hlavní úkol jen v rozvoji kreslířského zobrazování, protože to by znamenalo nevidět velkou část sociální funkce výtvarné výchovy a její význam pro individuální rozvoj. Terminologie a pojetí je zde téměř totožné s dramatickou výchovou, jak ji chápeme dnes. Současná hudební výchova ve škole užívá termínů s podobným významem. Hovoří se o dětské kreativité a dětské hudební improvizaci jako základu hudebně tvořivého přístupu dítěte. Hudebně výchovný proces má dvě stránky:

Poznávání, citové prožívání a hodnocení citové reality — a vlastní tvořivost. Tyto dvě funkce se uskutečňují ve třech souvisejících, prolínajících se a podmiňujících strukturách činnosti: V činnostech reprodukčních, v činnostech recepčních a v činnostech produkčních. O hře na hudbu, deklamačních hrách, rytmických hrách a elementární improvizaci se hovoří jako o základním principu v počátečním období základní školy. Usnadňují se tak první kroky k hudbě. Hodiny jsou přitažlivé, zajímavé a aktivizující. Z praxe víme, že stejně úspěšně se dá užívat Orffova metoda i s dětmi staršími a s dospívající mládeží. Právě pro svou základní sympatickou vlastnost — probouzení rytmického citění.

Metodika dramatické výchovy užívá pro hru také termínů volné hraní, improvizace, improvizovaná hra.

Pro výchovu dovedností a vědomostí je terminologie ve všech třech předmětech již trochu rozrůžněnější. Výtvarníci se například k označení výtvarné studium, výtvarná práce. Studium se rozumí poznávání nejen vnějšího vzhledu věcí, ale i řádu, který tyto věci řídí. I výtvarné studium musí vyvolat u dětí citovou odezvu a nesmí se z něho stát nezánimavá výuka a osvojování si pouze řemeslných postupů. Komplexnost přístupů ke studiu umožňuje zabývat se věcmi a jevy v jejich totalitě. A tak se vedle tradičních námětů ke studiu, jako je lidská figura, krajina a studium přírodních a předmětů, objevují i nové zdroje: Detailní až mikroskopický pohled na stavbu rostlinného těla, struktury povrchu přírodních plodů, kůry, kamenů, ale i vedlejších produktů civilizace, plakátovacích ploch, zdí ap. Zde se studium stýká s hrou, ale na rozdíl od spontánního jde o uvědomělou, záměrnou a řízenou práci, o učení a osvojování. Takové přístupy vedou až k výtvarnému parafrázování různých přírodních pochodů a dynamických vlastností. K výtvarnému vyjádření růstu, větvení, dělení, proudění, bobtnání, salání, roztahování a smršťování. Jsou to jevy, které jsou dnešním dětem blízké díky fotografií, mikroskopu, kosmickému výzkumu, vědě. Tak se pojem výtvarného studia neobvykle rozšiřuje. V nových osnovách výtvarné výchovy se také v celkovém plánu věnuje těmto činnostem na 30 % času.

Hudební pedagogika užívá pro tento druhý stupeň činností pojmů cvičení, pěvecké činnosti, učení. Patří sem nácvik písní, rozvoj tónálního citění, pěveckých dovedností a návyků. Tento požadavek je nanejvýš aktuální, protože každoročně stoupá počet dětí pěvecky a hudebně nerozvinutých. Co způsobuje vysoká zaměstnanost matek nebo životní úspěšný styl, co předškolní a školní hudební výchova, jsou otázky, jejichž zodpovězení překračuje rámec našich úvah. Ale je zřejmé, že jediným lékem na tyto nemoci je aktivní pěvecká činnost jako hlavní způsob hudebního rozvoje každého jednotlivce. Vzpomeňme zásady Komenického „zpívání se učí zpíváním“. Pěvecká cvičení hlasová, dechová, rytmická, intonační atd. jsou ostatně velmi podrobně propracována a mnohokrát popsána v odborné literatuře.

Dramatická výchova zná termíny cvi-

čení, etudy, řízená improvizace. Eva Machková navrhuje užívat termínu etuda tam, kde znamená „podobně jako v hudbě cvičení nebo studie. Tedy tam, kde jde o krátký uzavřený monotematický útvar, o dílčí aspekt situace“.

Pro tvořivé činnosti se užívá označení výtvarná tvořivost, hudební tvořivá aktivita a poslech hudby, dramatický text, formální hra, interpretace, inscenace, veřejné vystoupení a konečně — dětské divadlo. Jde ovšem o divadlo, které vychází z právě popsaných činností, je jejich završením logickým a organickým. Je proti sevcivosti, proti špatné imitaci dospělého divadla, proti psychologizujícímu přístupu k dětskému jevištnímu projevu obrácenému v divadle především k divákovi. Jde o dramatickou výchovu formativní směřující k dětem uvnitř sboru. Jedno nebezpečí zde však je a stále znovu se lze s ním setkat: Že se totiž nesprávně funkce spontaneity a hry pochopí. Už v r. 1974 upozornila E. Machková po tehdejší celostátní přehlídce, že se „výchovnost práce s dětmi stává zakladem a trochu módou a někdy se za tzv. dětskou spontaneitou a rozvojem tvořivosti skrývá neumělá a lajdácká práce vedoucí“.

Stále platí, že netvářčím uchopením tvořivých metod nevzniká nový čin, ale karikatura činu.

Společná řeč

Společná řeč se tedy v estetické výchově teprve hledá. K prospěchu věci vyšla v poslední době některá základní díla k této problematice, i když zatím orientována jen k jednotlivým předmětům. Dílo završující celou estetickou výchovu k širokému slova smyslu i s jejími sociálními funkcemi zatím chybí. Nebude jistě na škodu vzpomenout v závěru tohoto seriálu alespoň na nejzákladnější díla, která vyšla a mohou být pro dramatickou výchovu (tedy čtenářům Amatérské scény) v mnohem inspirovanější. Ve výtvarné výchově to jsou především práce J. Uždila, zejména Výtvarný projev a výchova (SPN Praha 1974), dále L. Ochrymčuk Nápad pro malé výtvarníky (SPN Praha 1971), Zpráva z XVIII. světového kongresu výtvarných pedagogů (SPN Praha 1968) aj. Z oblasti hudební výchovy práce F. Lyska a kol. Metodika hudební výchovy (SPN Praha 1973), I. Poledňák — J. Budík Výchova hudbou (SPN Praha 1973). V dramatické výchově především příkopnické práce E. Machkové Dramatická hra jako prostředek výchovy dětí z roku 1970 i poslední učebnice o dramatické hře a improvizaci, stejně jako zkušenosti z pedagogického odkazu M. Dismana.

Mnoho inspiračních podnětů najdeme i ve sbornících, které svého času vycházely v ÚKČV, ve starších číslech Amatérské scény a v měsíčníku Estetická výchova, převážně ovšem věnovanému školní hudební a výtvarné výchově. Nebude zbytečné vzít do ruky i nové školní osnovy. Zjistíme, že progresivní metody, kterým jsme se právě věnovali, našly zde už svoje pevné a trvalé místo.

Prostor tedy pro komplexní estetickou výchovu je. Cesty jsou známy. Zbývá jediné: Vydat se po nich a nenechat stranou ani jedno dítě.

JAROSLAVA VALEŠOVÁ

MIROSLAV STONÍŠ

HOŘKÉ LETNÍ HERBICIDY

Manželé Zemánkovi obývají rodinný domek v pětistícovém městě spolu s rodinou své dcery. Kryštof Zemánek, pracující důchodce, má v okolí pověst okresního Casanovy, ale tato charakteristika je příliš zjednodušující. Nevystihuje podstatu jeho osobnosti, totiž vitalitu a schopnost užívat si chuti všech krás života. Jeho žena Zuzana je stejného rodu, ale dceru Andělu jako by jim někdo podstrčil. Bez smyslu pro krásu, bez smyslu pro humor, pracuje a shromažďuje a žere se tím, že její muž Emil sedí na místě referenta ve Středisku ochrany a výživy vegetace už sedm let bez povýšení. I Emil se tím žere, v poslední době navíc umírá strachy, aby se nedopustil nějaké chyby, která by ho ukázala v nepříznivém světle. Má totiž naději na povýšení, mohl by se stát vedoucím odboru vodního a lesního hospodářství ONV. Musí proto působit jako vzorný kádr, jenže jeho minulost není tak úplně vzorná. Nedávno uschlo v městském parku pětadvacet starých stromů – buků, dubů a javorů. Po městě se rozšířil názor, a Emil jej ze všech sil podporoval, že to zavinily exhalace z chemičky, která otravuje ovzduší jedovatými látkami. Ale pravda byla jiná. ONV objednal od Střediska ochrany a výživy vegetace odstranění plevelů z chodníků v městském parku. Protože chemický prostředek běžně používaný proti plevelům byl momentálně nedosažitelný, vydal Emil svým podřízeným prostředek jiný, mnohem silnější, ale nedohlédl, aby jej použili v potřebném zředění. Při každém dešti prosakovaly jedovaté herbicidy do půdy hlouběji, až dosáhly ke kořenům oněch pětadvaceti stromů a stromy uschly. Kdyby se veřejnost městečka dozvěděla o této skutečnosti, měl by Emil po kariéře. A takové nebezpečí existuje v podobě studentky chemie Aleny, která spadne Zemánkovi přímo s nebe na hlavu v rogalu a z níž se vyklubou novopečená nevěsta Zemánkovic vnuka Petra. Je to okouzlující, půvabná a milá dívka, která si okamžitě získá sympatie manželů Zemánkových. Petr je šťasten, že tady Alena zůstane celé tři neděle než odjede s Jachtklubem na cestu kolem pobřeží Jaderského moře, kam s ní Petr jet nemůže. Má radost i z příjezdu svého nadřízeného docenta Nechleby, jemuž dělá na vysoké škole asistenta. Docent je totiž majitelem onoho rogalu, na němž Alena létá, zatím co on za ní popojíždí autem. Pe-

trova matka Anděla není Alenou nadšena a otec Emil se ani mnoho nesnaží zakrýt svou nesympatii k ní. Připadá mu příliš extravagantní. Když se za přítomnosti ředitele chemičky, který je Zemánkovic sousedem, rozvine debata o uschlých stromech, navrhne Petr Aleně, aby zjistila příčinu a napsala o tom diplomní práci. Alena jeho návrh neodmítne a v tom okamžiku se nevědomky stane Emilovým nepřítelem.

Uběhlo asi čtrnáct dní. Dva ze zaměstnanců chemičky zemřeli na rakovinu, ale po městečku se rozšířila zpráva, že jejich životy má na svědomí otrávené prostředí v chemičce. Někteří zaměstnanci dali ze zdravotních důvodů v chemičce výpověď. O pouti došlo u kolotočů ke rvačce. Dav napadl ředitele chemičky. Svou roli tu sehrál alkohol. Na obranu ředitele se postavil pouze Petr. Celý případ začala vyšetřovat bezpečnost, ale na ředitelovu žádost toho nechala. Ředitel se pak soukromě přiznal, že podnět ke rvačce dal on sám ze vzteku na svou ženu Vandu, na kterou žárlil. Fakt je, že se ředitel stal černou ovci a že jeho námitky jako že odlučovače na komíně fungují, že nemůže zastavit provoz, že musí plnit pětiletku, nebral nikdo na vědomí. Emil mlčel, jeho podřízení, po jejichž zásahu stromy uschly, z podniku už odešli, takže nebylo nikoho, kdo mohl prozradit pravdu – to si myslel Emil. Ve skutečnosti existoval člověk, který pravdu znal, to byla Alena, která se pustila do diplomní práce na téma, které jí Petr navrhl. Ale ta mlčela, protože měla důležitější starosti – těšit se s Petrem a těšit se na svůj zahraniční výlet. Ale objevil se docent a přivezl nepříjemnou zprávu: cestu si bude muset zaplatit každý sám. Alena neměla potřebných pět tisíc a neměla ani naději někde je získat. Oznámila tedy Emilovi, že zná důvod, proč stromy v parku uschly a upozornila ho, že budou usychat i další podle toho, jak rychle a jak hluboko prosáknou s deštěm herbicidy, které se dostaly do půdy. Upozornila ho také na to, že má v rukou důkazy, které může nabídnout třeba řediteli chemičky. Postupně Emil pochopil, že má co dělat s dívkou nejen půvabnou a milou, ale i tvrdě cílevědomou a praktickou. Souhlasil s jejím návrhem a koupil si její mlčení za pět tisíc.

Uplynul asi měsíc. Emil se stal vedoucím odboru vodního a lesního hospodářství ONV. Jeho sen se mu splnil, ale ve strachu žít nepřestal.

Z iniciativy manželů Zemánkových, kteří podnítli občanský výbor, dostavila se do městečka televize, aby natočila relaci o uschlých stromech v parku. Emil, plný obav, že vysílání televize vyprovokuje požadavek prošetření příčin zkázy stromů, a plný vzteku, že impuls k útoku na jeho nynější postavení vzešel z jeho vlastní rodiny, přizná se Anděle, že viníkem je on. Nedočká se od ní rady, jak si dále počínat, teprve Alena, která se právě vrátila ze zahraniční cesty, mu poradí, jak předejít hrozícímu vpádu odborníků, kteří budou prošetřovat příčiny zkázy stromů. Podle její rady zúčastnil se Emil natáčení a vyhlásil závazek, že pod jeho vedením prošetří Středisko ochrany a výživy vegetace celý případ a ošetří ohrožené stromy. I pro Petra má Alena příjemnou zprávu. Zařídila všechno, aby mohl jet příští rok do zahraničí s ní. Ale Petr teď nemyslí na zahraniční cesty, vyčítá Aleně, že zatajila pravdu o uschlých stromech. Kryštof žádá Emila, aby svou vinu přiznal veřejně a nenechával ji na řediteli chemičky. Emil neví kudy kam, protože nechce přijít o své nové místo a zároveň chce zůstat hezký na všechny strany. Pomůže mu příjezd docenta, který děkuje jemu i Kryštofovi, že dali Aleně oněch pět tisíc, které potřebovala na zájezd do zahraničí. Tak vyjde najevo, že si Emil Alenino mlčení o herbicidech vlastně koupil. Alenino jednání je pro Petra i pro manžele Zemánkovy nepřijatelné. Kryštof Alenu vyhodí. Po docentově boku odjíždí Alena do Prahy. A Emil na všem vydělal. Je teď sebevědomý, protože jeho postavení jako vedoucího odboru je pevné. Ředitel chemičky byl odvolán z funkce, protože nezvládl situaci, Alena se už nevrátí, vdává se za docenta. Petr ujel do Prahy a Zemánkovi budou samozřejmě ze strachu mlčet. Už nikdo nemá zájem na tom, aby prozradil pravdu. Jen Anděla vyhrožuje, že bude na Aleně vymáhat oněch pět tisíc.

Tragikomedie současného českého dramatika má tři dějství, jedinou dekoraci (simultánně několik hracích prostorů – průhled do rodinného domku s postelí, stolem a skříní, terasou vedoucí do zahrady, kousek zahrady s jabloní a uschlým dubem), 5 mužů a 5 žen. Velké role jsou: Kryštof Zemánek (64 let), Zuzana Zemánková (63 let), Anděla Kavková, jejich dcera (42 let), její muž Emil Kavka (45 let), jejich syn Petr Kavka (23 let), Alena Slavíková (21 let). Vydala DILIA 1981.

Jarmila Černíková

Z KRAJŮ A OKRESŮ

O ČESKÉM SOCIALISTICKÉM DRAMATU. Tradiční literárně-vědná konference Bezručovy Opavy (jejími pořadateli jsou zdejší Památník P. Bezruče a brněnské pracoviště Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV) zaměřují se v posledních letech k problematice jednotlivých uměleckých žánrů a k jejich vývoji v naší poválečné kultuře. Letošní 24. ročník proběhl koncem září 1981 a nesl název České drama v epoše socialismu 1945–81. Syntetizující hlavní referát Viktora Kudělky se zabýval vývojem, kvalitou a společenským uplatněním tvorby našich dramatiků tohoto období a vedle jejich společných kladů poukázal rovněž na její obecně známé i méně často připomínané nedostatky (Kudělkovy analýze dala zapravdu diskuse účastníků konference po představení Jilkovy novinky Můj hrad v provedení činohry Slezského divadla Z. Nejedlého). Na hlavní referát navázaly čtyři koreferáty, věnované dramatické slovenské (Zoltán Rampák), produkci operetní a muzikálové (Ivo Osolobě), hereckým memoárům (Vlastimil Válek) a adaptátorské aktivitě souborů tzv. malých jevištních forem (Václav Königsmark). Na poslední Bezručově Opavě bylo proneseno ještě asi dvacet dalších příspěvků. Jedna jejich část se zaměřila na obecnější otázky žánrové (komedie, televizní seriál, modelová hra, historická dramatika atp.), druhá se soustředila na tvorbu jednotlivých autorů (Hašek, Vančura, Hrubín, Kainar, Jílek, Daněk) nebo na problematiku divadelní teorie a kritiky. vz

SCÉNOGRAFOVA SEDESÁTKA

Není mnoho profesionálních výtvarníků, kteří by soustavněji a rádi spolupracovali s divadelními amatérskými. Patří mezi ně šéf výpravy Divadla pracujících Gottwaldov Zdeněk Hybler, letošní sedesátník.

Jako prostějovský rodák studoval Z. Hybler v letech 1939 až 1945 Školu umění v tehdejší Zlíně. Přes dusné protektorátní ovzduší to byl ústav s vynikajícími pedagogy (např. malíři Richard Wiesner a Karel Hofman, architekt Bohuslav Fuchs, kunsthistorik dr. Albert Kutal aj.), kteří své žáky vedli k získání širokého rozhledu po rozličných oblastech umění. Ještě v průběhu studií stál Hybler u počátku kresleného filmu v ateliérech na Kudlově a jako vedoucí návrhového oddělení n. p. Svít vypracoval výtvarná řešení našich pavilónů a expozic v zahraničí. Od jeho založení spolupracoval Hybler s gottwaldovským divadlem (navrhl mj. první plakát v jeho historii, a

to k Drdovým Hrátkám s čertem) a stal se tu r. 1950 šéfem výpravy. V dalších letech působil jubilanť v téže funkci ve Státním divadle Ostrava (z té doby pocházejí jeho výpravy k operám, operetám a baletům) i jako svobodný umělec, až se v roce 1968 do Gottwaldova trvale vrátil. Pro zdejší divadlo navrhl v součinnosti s mnoha režiséry (S. Skopal, K. Pokorný, J. Holeček, A. Hajda, M. Slavík aj.) desítky scénografických řešení, charakteristickým vytříbeným smyslem pro architektonické i malířské pojednání jevištního prostoru a maximálním ohledem na hereckou tvorbu: Cyrano z Bergeracu, Smrt obchodního cestujícího, Othello, Čapkova matka a Věc Makropulos, Jílkovy komedie Silvestr, Dvojí tep srdce a Jak umřít na lásku a mnohé další. Mezitím pohostinsky spolupracoval s řadou dalších českých i slovenských divadel, scénograficky vybavil nejednu domácí i mezinárodní akci jiného druhu (Intertalent, festivaly ZUČ, přehlídky učňovského dorostu Dělnické mládeže) a obeslal individuální i skupinové výstavy, mj. Opavu 1977, Pražské quadriennale a přehlídky scénografie jihomoravských divadel.

S ochotnickým hnutím přišel Zdeněk Hybler do styku už za svých studií, a to v roce 1942, kdy zlínský studentský a dělnický soubor (jeho členem byl tehdy také herec I. Prachař) nastudoval Šamberkovu frašku Palackého třída 27. Pravidelné kontakty — počínajíc Karvašovým Meteorem — týkaly se amatérů z umělcova rodného Prostějova. S vděčností vzpomínají Hyblerovy scénografické pomoci také ochotníci z Napajedel, Hvozdné, Gottwaldova a několika obcí na Novojičínsku. Kromě praktické součinnosti uplatňuje jubilanť své zkušenosti také jako člen porot krajských a dalších přehlídek, zejména v Napajedlích. vz

PĚT LET TŘEBÍČSKÉ „AMATÉRSKÉ SCÉNY“. V západomoravském okresním městě Třebíči má amatérské divadelnictví dlouholetou tradici; uprostřed okupace, v roce 1941, se z těchto snah dokonce zrodilo Horácké divadlo — dnešní profesionální scéna se sídlem v Jihlavě. Také v posledních dvaceti letech jsme tu na tomto poli zaznamenali několik více či méně životaschopných pokusů. V současné době je zdejšími neaktivnějšími i nejúspěšnějšími ochotnickým kolektivem Amatérská scéna Jednotného klubu pracujících ROH, připomínající si letos pět roků své práce. Kolektiv vede režisér Zdeněk Vondráček, zaměstnanec ČSAD.

Soubor vzbuzuje uznání především svou ideově i umělecky náročnou dramaturgií. V roce 1976 zahájil činnost současnou sovětskou hrou autorské

zápisník

dvoje Braginskij-Rjazanov Sůva, po ní si dokonce troufnul na antickou tragédii (Sofoklova Elektra s Hanou Burdovou v titulní roli) a nato inscenoval dramatisaci prózy Alexandra Grina Jessie a Morgiana. Ačkoli se herecký kádér Amatérské scény často výrazně obměňoval, zvolil si Z. Vondráček loni obtížnou českou novinku — modelové drama brněnského Zdeňka Kaloče Mejdán na písku. Zatím poslední premiérou Třebíčských byla letos Daňkova tragikomedie Dva na koni, jeden na oslu, kde svou nápaditou stylizovaností zaujala scénografie mladého Bohuslava Strnada z Moravských Budějovic i některé herecké výkony, především Ludvík Svoboda jakožto žoldnér Svátý. Amatérská scéna bude svou sympatickou aktivitou jistě i nadále obohacovat kulturní život svého města. vz



Jedním z důležitých úkolů SCDO, vyplývajících z usnesení svazové konference, je navázání spolupráce s mladými lidmi a pomoc při jejich výchově v oblasti amatérského divadla. V srpnu došlo na České radě Pionýrské organizace SSM k setkání pracovníce PO SSM s. Šulcové se zástupci SCDO dr. Milanem Kyškou, předsedou ÚV SCDO a členkou předsednictva dr. Stanislavou Weigovou. Byl zde projednán návrh znění dohody mezi oběma organizacemi ve smyslu důsledné spolupráce v této oblasti. Znění dohody bylo předáno České radě PO SSM ke konečnému schválení a podepsání. Obsahem dohody je maximální využití amatérského divadla všech forem pro ideovou a estetickou výchovu mládeže.

Dne 26. září 1981 se konala v novém Kulturním domě v Táboře kvalitně připravená konference, která za potěšující účasti představitelů státních orgánů vytvořila nový okresní výbor SCDO, do jehož čela byl zvolen jako předseda Josef Černoch. Při této příležitosti je nutno konstatovat příkladnou práci přípravného výboru, jemuž patří díky za pečlivou přípravu této konference. V jejím rámci byla uspořádána zajímavá a hodnotná přednáška s projektem pracovníka Národního divadla v Praze Pavla Hory, člena ÚV Svazu, O re-

konstrukci Národního divadla. Každým měsícem se scházejí účastníci režisérské školy SCDO na dvoudenním semináři. Zářijové setkání bylo v pořadí již sedmé a bylo zároveň i prvním ve II. semestru. V současné době má škola 32 posluchačů. V I. semestru mimo jiných měli své přednášky A. Bašta (herectví a režie), Dr. Z. Kokta (dramaturgie), J. Svoboda (režie), P. Svoboda (herectví), Dr. S. Šimáková (dějiny dramatu) a M. Zbořil (scénografie).

Dne 3. října 1981 se konalo zasedání pléna Ústředního výboru SCDO, které mezi jiným projednalo a po připomínkách schválilo Plán činnosti Svazu Českých divadelních ochotníků na období 7. 5LP. Plán má dvě části — v první projednává zásady, ve druhé části pak konkrétní úkoly. Tatáž schůze se zabývala náměty pro Rok českého divadla, který je vyhlášen na rok 1983. Podněty pro koncepci oslav z hlediska Svazu, vzešlé z pléna, budou projednávány předsednictvem Ústředního výboru.

Po široké diskusi k návrhu, který na této plenární schůzi předložil sekretariát, byly k soutěži O pohárek SCDO přijaty tyto změny propozic a následující závěry: soutěž bude mít 3 kategorie — monolog ženský, mužský a dialog. Z krajských kol budou postupovat pouze vítězové kategorií. Pro případnou potřebu je možné z jednotlivých krajů hlásit vhodné náhradníky, kteří skončili na druhém místě. V roce 1982 oslaví soutěž O pohárek SCDO již 10. výročí. K tomuto jubilejnímu ročníku bude vydána brožurka, která podchytí celou desetiletou historii této významné svazové akce. Hb



HRÝ PRO DOSPĚLÉ

B. Hrabal — V. Nývlt: Něžný barbar (7 m, 5 ž)
J. Šotola: Pěší ptáci (10 m, 4 ž)
V. Konstantinov — B. Racev: Letadlo mělo zpoždění (4 m, 5 ž)
P. Schafer: Amadeus (9 m, 3 ž, komp.) deviz. vázané
H. Bez: Teplý déšť (12 m, 2 ž) — MRSA sv. 78
C. Cubeslan: Právo prohrát (8 m, 4 ž) — MRSA sv. 85
A. Šejn: Byl jednou jeden „já“ (10 m, 4 ž) — MRSA sv. 83

zakladatel

Diskutují-li amatéři, zejména ti mladší, o divadle, skloňuje se ve všech pádech pojem „netradiční“. Opak, tedy „tradiční“ se odbývá se štitivou povšečností a pokud paměť sahá, veřejně a nahlas ho nikdo nikdy neobhajoval. Je to pochopitelné, ba samozřejmé a bylo tomu tak vždycky. Ale háček je v tom, že představa, co vlastně je, co všechno je ono „tradiční“ divadlo, je čím dál tím mlhavější. A to je naše Achillova pata. Nevím-li přesně, přímo exaktně, proti čemu bouřím, bouřím do větru. Pokouší-li se kdo v čemkoli o něco nového, musí znát staré. Musí především vědět, co chce — ale také, co nechce. Musí opravdu porozumět tomu starému, co má být překonáno; jinak se může stát, že při nejmolejší experimentování upadne nevědomky do starých pastí.

Odvíjíme-li pozorně klubíčko času nazpátek, zjistíme, že jedna z podob tradičního divadla je vázána na tradiční metodu, jak psát drama, tato metoda pochází od **Henrika Ibsena**. Opravdu už stoletá je tradice ibsenismu a na tom nic nemění ani fakt, že nejméně sedmdesát let z těch sta se vedle ní udržuje a vyvíjí tradice překonávání a vyvracení ibsenismu. Je to zvláštní stav: k dílu zakladatele máme odstup, při setkání (nijak častém) s takovou Norou, Heddou, Elidou jsme v pokušení říci si „vaše starosti na mou hlavu, milostivá paní“. A přitom, jako samozřejmost tohoto času, jsme zkonzumovali bezpočet her, zpracovávajících stále Ibsenova témata — pokrytectví měšťácké morálky, rozpad rodiny, ženská emancipace, peněžní vztahy místo lidských, odpovědnost jedince ke společnosti a naopak, boj za pokrok proti zkostnatělému veřejnému mínění atd. A napsaných metodou od Ibsena odkoukanou. (A dokonce nejen her — také filmů: slavný film **Kramerová versus Kramer** je prostým pokračováním Nory, začíná tím, čím Nora končí, odchodem ženy z domova, který se zdál být v pořádku. Důvody, motivy tohoto činu jsou vlastně totožné s motivy Ibsenovými.)

Takže nemůže být ztrátou času — ani pro amatérského divadelníka — vzít do ruky tlusté svazky Ibsenových dramát a přímo u pramene se na vlastní oči přesvědčit, jaká že to čaromoc způsobila ten neobvykle silný vliv Ibsena na evropské i americké drama a divadlo hluboko do dvacátého století. Dokonce i na to drama a divadlo, rozžívajících se nově ve zcela změněném společenském systému.

Ibsen se narodil v malíčkém městečku Siken v malém Norsku v r. 1828 a zemřel jako koryfej evropského dramatu číslo jedna v roce 1906. Svou spisovatelskou a divadelnickou dráhu (byl jednu dobu dramaturgem a režisérem divadla v městě Bergen, které velmi povznesl) začínal jako mnoho jiných v ovzduší vzníceného norského vlastnictví. Psal hry z národní historie nebo na náměty lidových pověstí a ság (Nápadníci trůnu, Peer Gynt). Postupně překonával rekvizity a rutinu romantického dramatu,

až ji odhodil docela, a v sedmdesátých letech vystoupil před dílem nadšené a dílem šokované obecnosti s něčím docela novým. Zmizely verše a zazněla věčná, strohá, trochu i šedivá řeč každodennosti. Plamenné vášně romantiků se rozplynuly v doutníkovém kouři vážených opor společnosti. Strašidelné přívsvity měsíce či sinavých blesků nahradily lampy se stínidly, postavené na solidních stolech. Malební romantičtí ztroskotanci uvolnili místo nemalebným, ubožáckým a pokorným existencím, a i titánské, démonické, výjimečné osobnosti se dostaly na operační stůl, aby bylo zjištěno, jaký podíl na jejich výjimečnosti má skutečná morální kvalita, nebo kolik je v ní naopak chorobné sebelásky. Opory společnosti, Nora, Strašidla, Nepřítel lidu, Divoká kachna, Rosmersholm, Paní z námoří, Hedda Gablerová, Jon Gabriel Borkmann, Stavitel Solness — hry, které zachycují to, co hýbalo tehdejší společností, analyzují její problémy a tvrdě demaskují její hříchy.

Ale Ibsen nepřišel jen s novými tématy a myšlenkami, ale také s novým tvarem, který se z nich organicky zrodil, s novým způsobem, jak psát drama, s novou technikou. Díky tomu vytvořil onen uvnitř harmonicky vyvážený, celistvý, neprostupný a dosud skutečně nevyvrácený model takzvané analytické problémové hry. Není zde místo na to, abychom ho popsali, kromě nejzákladnějšího schématu: na začátku se nám předvede v hlavních obrysech určitý celek, určitý organismus zdánlivě kvetoucí, ale zároveň se navodí tušení skrytých vztahů a konfliktů v minulosti. Postupně prosakuji do přítomného obrazu výchozí pohody, narušují jej, obracejí naruby a zprostředkují poznání, čím a do jaké míry je tento organismus nemocen. A nakonec přichází jasná, nedvojsmyslná realizace důsledků tohoto poznání: odchod z domova, rána z pistole, skok do mlýnského náhonu. Odhalování je vedeno s železnou logikou příčin a následků, bez odboček, zastavení, bez zbytečných slov — každá replika kterékoli postavy mří přímo „k věci“. To vše je provázáno uměním odmaterializovat obraz běžné reality, ozvláštnit ho znakem, přesněji symbolem.

Z toho všeho vyplývá, že ten, kdo chce psát a hrát o problémech naší současnosti opravdu netradičně, bude muset dlouho přemýšlet a dlouho hledat, kudy obejít nebo dokonce přeskocit tento tradiční vzor.

Ukázka je ze hry **Divoká kachna**. Domnívám se totiž, že tato — v díle Ibsenově žánrem ojedinělá — tragikomedie, v níž silněji než abstraktní problém vnímáme konkrétní osudy a díky tomu si můžeme tvořit snadnější a přirozenější analogie s vlastními životními zkušenostmi dnes, tedy že tato tragikomedie by mohla být bližší než ostatní hry — v případě, že by si vyspělý amatérský soubor rozhodl vyzkoušet své síly jednou také na díle zakladatelově a ne jeho epigonů.

ALENA URBANOVÁ

IV. DĚJSTVÍ

Hjalmar Ekdal vchází dveřmi z chodby
HEDVIKA (běží k němu): Tatínku! Co jsme se na tebe načekali!

GINA (hledí naň úkosem): Byl jsi hodně dlouho pryč, Ekdale.

HJALMAR (aniž na ni pohlédne): Ano, bylo to trochu dlouho. (Svléká si zimník. Gina a Hedvika mu chtějí pomoci. Nedovolí jim to.)

GINA: Obědval jsi snad s Werlem?

HJALMAR (pověsí zimník): Ne.

GINA (jde do kuchyně): Dám ti tedy oběd.

HJALMAR: Ne, není třeba. Nebudu teď jst.

HEDVIKA (jde blíž): Není ti dobře, tatínku?

HJALMAR: Dobře? Ale ano, dá se to vydržet. Měli jsme s Gregersem namáhavou cestu.

GINA: Nemáš to dělat, Ekdale, nejsi na to zvyklý.

HJALMAR: Hm, člověk si na tom světě musí zvyknout na leccos. (Chvilí chodí sem a tam) Byl tu někdo, když jsem byl pryč?

GINA: Jen ti dva snoubenci.

HJALMAR: Žádné nové objednávky?

GINA: Ne, dnes nic.

HEDVIKA: Uvidíš, že zítra nějaké budou, tatínku.

HJALMAR: Kéž by byly, protože zítra se do toho chci dát se vši vážností.

HEDVIKA: Zítra! Copak ty nevíš, jaký je zítra den?

HJALMAR: Ach tak, pravda— Nu, tak tedy pozitrí. Pak si chci dělat všechno sám, chci si celou práci obstarávat sám.
GINA: Ale proč bys to dělal, Ekdale? Tím by sis jenom ztrpčil život. Já na to fotografování přece stačím a ty si hled dál svého vynálezu.

HEDVIKA: A také divoké kachny, tatínku — a slepic, a králíků a...

HJALMAR: Netlachej mi tu o těch pito-mostech. Od zítřka už na půdu nevkrócím.

HEDVIKA: Ale tatínku, vždyť jsi mi slíbil, že to tam bude svátečně upraveno!

HJALMAR: Hm, pravda, tak tedy pozitrí. Té zatracené divoké kachně bych nejraději zakroutil krk.

HEDVIKA (vykřikne): Divoké kachně!

GINA: Kdo to jakživ slyšel?

HEDVIKA (třeše jím): Ale tatínku, vždyť je to přece moje kachnal!

HJALMAR: Však jí nic neudělám. Nepřenesl bych to přes srdce — nepřenesl, kvůli tobě, Hedviko. Ale cítím v hloubi duše, že bych to měl udělat. Neměl bych trpět pod svou střechou tvora, který byl v rukou toho...

GINA: Můj Bože, proto snad, že ji dědeček dostal od toho mizery Pettersena, proto...

HJALMAR (chodí sem a tam): Jsou jisté nároky... Jak bych ty nároky nazval? Řekněme—ideální nároky. Jisté pohledávky, které muž nemůže odsunout stranou, aniž by utrpěl škodu na duši.

HEDVIKA (chodí za ním): Ale považ: divoká kachna, chudinka divoká kachnal!

HJALMAR (se zastaví): Slyšela jsi přece, že ji ušetřím, kvůli tobě. Ani vlas se jí nezkriví, jak jsem řekl, ušetřím ji... Mám tu ostatně větší úkoly než tenhle. Ale teď by ses měla jít trochu projít jako jindy, Hedviko, je tam teď na tebe patřičné šero.

HEDVIKA: Ne, teď se mi nechce ven.

HJALMAR: I jen jdi, zdá se mi, že nějak mhouříš oči. Všechny ty výpary tady ti nedělají dobře. Je tu pod střechou dusno.

HEDVIKA: Tak tedy ano. Seběhnu po kuchyňských schodech a trochu se projdu. Kabát a klobouk —? Aha, ten mám u sebe. Tatínku, ne ays divoké kachně něco udělat, než se vrátím!

HJALMAR: Ani pírkó jí z hlavy nevyškubnu. (Přivíne ji k sobě) My dva, Hedviko, má... No, tak už jdi. (Hedvika pokývne rodičům a jde kuchyní ven.)

HJALMAR (chodí sem a tam, aniž vzhledne): Gino —

GINA: Ano?

HJALMAR: Od zítřka, ne, řekněme od pozítřka, bych si rád vedl účetní knihu sám.

GINA: I účetní knihu si chceš vést?

HJALMAR: Ano, nebo alespoň vědět, jaké máme příjmy.

GINA: Ale to se dá přece vyřídit hned.

HJALMAR: Ani se mi nezdá. Mám dojem, že ti peníze nějak zvlášť dlouho vydrží.

GINA: Protože já a Hedvika spotřebujeme tak málo.

HJALMAR: Je to pravda, že je tatínek tak štědrě honorován továrníkem Werlem za opisování?

GINA: Jestli je to tak štědré, nevím. Nemám ponětí, jak se taková práce platí.

HJALMAR: No, kolik přibližně dostává?

GINA: To je různé. Bude to asi přibližně tolik, co nás stojí, a ještě nějaké malé kapesné.

HJALMAR: Tolik, co nás stojí? To jsi mi dříve neřekla.

GINA: Nemohla jsem. Byl jsi přece tak šťastný v domnění, že dostává všechno od tebe.

HJALMAR: A zatím dostává od továrníka Werla.

GINA: Ano, továrník Werle má čím platit.

HJALMAR: Rozsviť mi lampu.

GINA (rozsvěcí): A pak — nemůžeme vědět, jestli je to od továrníka. Může to být taky od Graaberga.

HJALMAR: Proč přicházíš s touhle vytáčkou o Graabergovi?

GINA: No, já nevím—myslela jsem...

HJALMAR: Zdá se, že se ti nějak chvěje hlas.

GINA (nasazuje stínítko): Chvěje?

HJALMAR: A třesou se ti ruce, či snad ne?

GINA (pevně): Řekni to přímo, Ekdale. Co ti o mně napovídá?

HJALMAR: Je to pravda — může to vů-

bec být pravda — že byl mezi tebou a továrníkem Werlem jakýsi poměr, když jsi u nich sloužila?

GINA: Není to pravda. Ne, tenkrát ne. Továrník mi nadbíhal, to ano. A paní si myslila, že na tom opravdu něco je — a tak vyváděla, dělala scény, tloukla mě a přemlouvala. Proto jsem odešla ze služby.

HJALMAR: A potom?

GINA: Potom jsem byla doma. Ale maminka — ta nebyla tak správná, jak sis myslel, Ekdale — pořádku do mě hučela, protože továrník byl tehdy už vdovcem.

HJALMAR: No — a pak?

GINA: Ano, bude nejlíp, když ti to řeknu. Nedal pokoj, až prosadil svou.

HJALMAR (spráskne ruce): A tohle je matka mého dítěte! Jak jsi mi mohla něco takového zamlčet?

GINA: Víím, bylo to ode mě nehezské, měla jsem ti to říci už dávno.

HJALMAR: Hned jsi mi to měla říci, tak bych byl aspoň věděl, co jsi zač.

GINA: A byl by sis měl pak vzal?

HJALMAR: Jak tě to může napadnout?

GINA: Nevzal. Ale právě proto jsem ti to nemohla tenkrát říci. Vždyť sám víš, že jsem tě už měla ráda. A nemohla jsem samu sebe přivést do neštěstí.

HJALMAR (chodí dokola): A tohle je matka mé Hedviky! A pak — vědět, že za všechno, na co se tu podívám — (kopne do židle) — za celý svůj domov vděčím nějakému šťastnému předchůdci! Ten sukníčkář Werle!

GINA: Lituješ těch čtrnácti, patnácti let, co jsme spolu prožili?

HJALMAR (postaví se před ní): Řekni mi, jestli ti každý den, každou hodinu nebylo líto, že mě zaprádáš do sítě klamu jako pavouk? Odpověz mi! Opravdu tě nemučila lítost a výčitky svědomí?

GINA: Můj milý Ekdale, já měla takovou spoustu starostí o domácnost a všelijaké denní práce...

HJALMAR: Ty se nikdy nedíváš zkoumavým zrakem na svou minulost?

GINA: Ne, já už, víš, na ty staré intriky skoro zapomněla.

HJALMAR: Ach, ten tupý, bezcitný klid! Ten mě přímo pobuřuje. Prosím — ani stopy po nějaké lítosti.

GINA: Ale pověz mi, Ekdale, co by z tebe bylo, kdybys nedostal takovou ženu jako jsem já?

HJALMAR: Takovou...

GINA: Ano, takovou. Protože já byla vždycky trochu resolutnější a sebejistější než ty. Pochopitelně, vždyť jsem taky o pár let starší.

HJALMAR: Co by ze mě bylo!

GINA: To přece nemůžeš zapřít, že tenkrát, když jsi mě poznal, byl jsi na všelijakých špatných cestách.

HJALMAR: Tak tomu říkáš špatné cesty? Copak nechápeš, jak je muži, který truchlí a zoufá si? A zejména muži s tak ohnivou duší, jako je moje?

GINA: Ano, chápu. A já bych na to přece vůbec nereagovala, protože z tebe byl hned řádný člověk, jakmile jen jsi měl svůj domov. — Zařídili jsme se tak hezky a útulně — a teď bychom si mohly i já i Hedvika dopřávat pomalu také něco víc v jídle a v ošacení...

HJALMAR: V té bažině klamu, že?

GINA: Ach, ten protivný chlap, že ten sem kdy vkročil!

HJALMAR: Také mě se zdálo, že je nám dobře v našem domově. Bylo to jen zdání. Kde já teď vezmu potřebnou svěžest, abych převedl svůj vynález do světa skutečnosti? Patrně zemře se mnou — a vinna tím bude tvá minulost, Gino, která ho zabila.

GINA (s pláčem na krajíčku): Ne, takhle

nesmíš mluvit, Ekdale. Já jsem ti přece po celý ten čas chtěla vyhovět co nejlíp. **HJALMAR:** Já se jen ptám — co teď zbývá z mého snu živitele rodiny? Když jsem tak ležela na pohovce a hloubal nad svým vynálezem, tušil jsem ovšem, že pohltí mou poslední životní sílu. A také jsem cítil, že den, kdy dostanu patent do rukou — že bude mým dnem posledním, dnem rozloučení. A tu jsem si vysnil, že ty pak budeš žít jako bohatá vdova po zesnulém vynálezci.

GINA (osušuje si slzy): Ne, takhle bys mluvit neměl, Ekdale. Pánbůh nedopouští, abych se dožila dne, kdy budu vdovou.

HJALMAR: Ach, ať je to tak nebo onak, teď je stejně po všem. Po všem! (Gregers Werle otevírá opatrně dveře z chodby a dívá se dovnitř)

GREGERS: Smím dál?

HJALMAR: Ano, pojď.

GREGERS (vejde s rozzářeným, spokojeným obličejem a chce jím podávat ruce): Tak co, lidičky — (Dívá se z jednoho na druhého a šeptá Hjalmarovi) Ještě tedy k ničemu nedošlo?

HJALMAR (zesíleným hlasem): Došlo.

GREGERS: Skutečně?

HJALMAR: Zažil jsem nejtrpčí chvíli svého života.

GREGERS: Ale myslím, že i nejpovznešenější.

HJALMAR: No, prozatím to aspoň máme z krku.

GINA: Bůh vám odpust, pane Werle.

GREGERS (velmi udiven): Ale tomuhle nerozumím.

HJALMAR: Čemu nerozumíš?

GREGERS: Takové velké zúčtování — zúčtování s minulostí, na kterém lze založit nové životní štěstí — soužití, a to v pravdě, bez jakéhokoli zamlčování...

HJALMAR: Ano, to už znám, znám to moc dobře.

GREGERS: Najisto jsem očekával, že vejdu do dveří a padne na mne zář rozjasnění jak manžela, tak manželky. A zatím tu před sebou vidím jen tuhle temnou, tíživou, ponouř...

GINA: Tak tedy — (sundá stínítko)

GREGERS: Nechcete mi rozumět, paní Ekdalová. Ne, ne — vy budete potřebovat patrně víc času. Ale co ty, Hjalmar? Tys jistě získal z toho velkého účtování vyšší zaměření.

HJALMAR: Ovšemže získal. To jest — jistým způsobem.

GREGERS: Neboť nic na světě se snad nedá přirovnat k pocitu, že jsme chybníci osobě odpustili a že ji k sobě opět pozvedáme svou láskou.

HJALMAR: Myslíš si, že muž se tak hned vzhopí po nápoji tak horkém, jaký jsem právě vypil?

GREGERS: Ne, obyčejný muž ne, to je možné. Ale muž jako jsi ty...

HJALMAR: Pane bože, znám to, znám. Ale nesmíš na mne tak pospíchat, Gregersi.

To chce čas, rozumíš?

GREGERS: Máš v sobě cosi z divoké kachny, Hjalmar.

(Relling vyjde dveřmi z chodby)

RELLING: Vida, vida, zas už se tu mluví o divoké kachně.

HJALMAR: Postřelená lovecká trofej továrníka Werla.

RELLING: Továrníka Werla? To o něm je řeč?

HJALMAR: O něm — i o nás ostatních. **RELLING** (polohlasně Gregersovi): Čert vás vem!

HJALMAR: Co to mluvíš?

RELLING: Vyslovuji jen upřímné přání, aby mastičkář zas šel, odkud přišel. Zůstane-li tady, pak je schopen zničit vás oba nadobro.

DIVADLO VE FILMU

STANISLAV ZVONIČEK
PAVEL TAUSSIG

GEORGE BERNARD SHAW

Hry významného světového dramatika, o jehož ironii, sarkasmu a britském vtipu se vyprávějí stovky anekdot a historek, zaujaly pochopitelně i filmové tvůrce, kteří správně tušili, že jejich filmové verze budou rovněž filmové diváky zajímat. A nijak nepřekvapí zjištění, že Shaw uspěl jako filmový autor až v okamžiku, kdy film promluvil: hry se znamenitým, často osobitě vtipným dialogem by v němých filmech bývaly byly deformovány k nepoznání. Naše kinematografie se může pyšnit tím, že již v roce 1921 byl natočen v Praze film Román boxera, což však byla adaptace Shawova románu Povolání Cashela Byrona a ne divadelní hry.

Největší zájem byl v druhé polovině třicátých let o hru Pygmalion, kterou se rozhodly adaptovat hned tři národní kinematografie. V roce 1935 byl natočen film podle této hry v Německu, o rok později se na plátnech kin objevila holandská verze a konečně v roce 1938 vytvořil divácky nejúspěšnější adaptaci anglický režisér Anthony Asquith se slavným hercem Leslieem Howardem v roli profesora Higginse (Howard se zároveň spolupodílel na režii filmu).

Nejvíce filmových adaptací Shawových her vytvořili angličtí a američtí filmaři. Z ostatních národních kinematografií je třeba připomenout dvě — německou a sovětskou. Již v předválečném období byl v Německu vytvořen film Pygmalion a v roce 1960 vznikla v Německé spolkové republice vůbec první filmová adaptace velice populární Shawovy komedie Živnost paní Warrenové. Tvůrci této adaptace nijak neskrývali až přílišnou inspiraci divadelním tvarem; nechtěli vytvořit originálně pojaté, specificky filmové dílo. K diváckému úspěchu proto nejvíce přispěla Lilli Palmerová, představitelka titulní postavy.

Zásluhou sovětské kinematografie bylo nafilmováno celé divadelní představení Pygmalionu v nastudování souboru Malého akademického divadla z roku 1957.

Bez ohledu na teritoria jednotlivých národních kinematografií je nutné určit umělecky nejzdařilejší filmová díla, která vznikla podle Shawových dramatických předloh. Ukázalo se, že podmínkou úspěchu jsou vynikající herecké výkony. Režiséři, kteří si byli vědomi hrozby teatrálnosti, porušili vědomě kompozici předloh a snažili se zvýraznit především akčnost vyprávěného příběhu. Proto se začaly hojněji než ve třicátých letech natáčet exteriérové scény. Téměř výlučně v exteriérech se odehrává film Pekelník, který natočil ve Spojených státech v roce 1959 anglický režisér Guy Hamilton se světově proslulými herci: Burtem Lancastrem, Kirkem Douglassem a Laurencem Olivierem. Také v dalších adaptacích byly vytvořeny mimořádně herecké výkony. Jean Sebergová hrála titulní postavu ve filmu Svatá Jana (1957, režie Otto Preminger), k němuž scénář napsal spisovatel Graham Greene, a Jeanne Moreauová společně s Peterem O'Toolem vytvořili hlavní postavy v Kateřině Veliké (1967, režie Gordon Fleming).

Zajímavou historií vzniku má film Caesar a Kleopatra, který byl natáčen v době druhé světové války režisérem Gabrielem Pascalem, jemuž G. B. Shaw prodal filmovací práva svých děl. Snahou režiséra bylo vytvořit nebývalou podívanou, která by oslnila především americké obecnost. Proto se natáčelo na barevný materiál, proto byli angažováni nejlepší angličtí herci, a proto se ani nešetřilo na finančních nákladech. Reklama tvrdila, že film Caesar a Kleopatra dosáhl do té doby rekordních nákladů jednoho a půl miliónu liber. Pozoruhodné také

je, že G. B. Shaw se aktivně podílel na vzniku filmu jako autor dialogů. Čeští diváci se s tímto filmem seznámili již v říjnu 1946, kdy se v Praze konal Festival britského filmu. Divákům se film, který nabízel nevidanou a okázalou podívanou, líbil. Nespokojena však byla odborná kritika. Jaroslav Brož tehdy napsal: „Zfilmovaná Shawova historická komedie Caesar a Kleopatra, zpracovaná s nákladnou výpravností, ale bez tvůrčí filmařské invence... působí na diváka dojmem amerických revuálních „big shows“. Je to malebná podívaná, pořízená za čtvrt miliardy korun za účelem oslnění britských, ale hlavně amerických diváků, což se autorovi jistě podařilo, aniž by ovšem při té příležitosti dal patřičně vyniknout Shawovým, často břitce ironickým dialogům, které jsou doslova převzaté z jeho jevištní předlohy. Hlubší smysl tento film nemá a proto byl-li již natočen, zaujme diváka jen šťastně voleným hereckým obsazením a technicky dobře provedenou barevností scén.“

V roce 1946, kdy byl film Caesar a Kleopatra uveden poprvé v našich kinech, oslavili G. B. Shaw devadesáté narozeniny. A tehdy se podařilo velkého spisovatele nafilmovat, třebaže kameraman musel zdolávat nejednu těžkou překážku. Na nápad, aby byl filmován v okamžiku, kdy čte noviny, Shaw odpověděl:

„Připouštím, že mám někdy chuť přečíst si noviny, ale nikdy, nikdy ne před kamerou!“

Dramatik však tak velký odpor vůči filmu, jak by se mohlo zdát z této příhody, neměl. Když se jednou dozvěděl o zásazích cenzury proti jednomu novému filmu z produkce roku 1930, napsal článek, v němž zároveň prozradil, že chodí do kina: „Přesvědčuje mě to, jako jednoho z těch, kteří často navštěvují kino, že cenzura, pokud se týče podpory dobra, je naprosto zbytečná a pokud se týče podpory zla, strašlivě účinná.“

Bylo již řečeno, že Pygmalion je nejčastěji filmovanou Shawovou hrou. Zatím poslední verze znamenala zároveň nejvelkolepější úspěch ze všech zfilmovaných Shawových her. Film My Fair Lady, vynikající muzikálová úprava původní předlohy, se stal klasickým dílem tohoto žánru v celé světové kinematografii. Ale také dílem, které stále dokáže zaujmout diváky, třebaže od jeho vzniku již uplynulo téměř dvacet let.

PT

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVIII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVIII). Č. 12, PROSINEC 1981, VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HALKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: MICHAELA GRIMMOVÁ, JAROSLAV KABIČEK, GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KŘESALOVÁ, TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTÍKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKNOU TISKARSKÉ ZÁVODY, N. P. PRAHA, ZÁVOD 3, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠÍRUJE PNS. — OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 KČS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V ŘÍJNU 1981 © PANORAMA, PRAHA 1981.

as81



AUDREY HEPBURNOVÁ A REX HARRISON V MUZIKÁLU
MY FAIR LADY (REŽIE G. CUKOR)

DIVADLO VE FILMU

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: LYRICKÉ DIVADLO BRATISLAVA – SPIEGEL, ILLY: CESTY. FOTO F. LAŠUT

VIVIEN LEIGH A CLAUDE RAINS VE FILMU CAESAR
A KLEOPATRA (ANGLIE)



