

as79

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs

12





Na titulu: LŠU Gottwaldov
 uvedla W. Shakespeara Romeo a Julie.
 Foto P. Štoll

FESTIVAL MLADÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA

PODĚBRADY 79



Soubor Orfeus Praha: Ovčín

Divadelní soubor Jiří Poděbrady: Preukrutná
 tragédie o životě a smrti Palečka Velikého

Divadelní soubor Tyl Říčany: Už mou mi-
 lou... (E. A. Longen). Fotografie Pavla Štolla

Učňovská mládež a umělecké slovo

V srovnávací tabulce, znázorňující kvantitativní rozvoj uměleckého přednesu, je imponující údaj: v posledních pěti letech vzrostl počet kolektivů i jednotlivců uměleckého přednesu více než dvojnásobně. Z 956 kolektivů a 11 824 jednotlivých členů v roce 1973 na 1 863 kolektivů a 26 193 jednotlivců v roce 1978. Je to zajisté potěšitelný jev. A pátráme-li po jeho příčinách, zjistíme mimo jiné, že značný podíl na tomto růstu má právě učňovská mládež, její vstup na pole uměleckého slova. Zájem učňovské mládeže o přednes byl v posledních letech patrný tak řečeno už pouhým okem (statistické údaje zachycovaly učňovské recitátory pouze částečně) a dva roky právě minulé znovu potvrdily, že recitujícího, vyprávějícího i divadlo hrajících učňů významně přibýlo.

Soutěže a přehlídky, které v oboru uměleckého přednesu i v jiných slovesných disciplínách pořádají pro učené jednotlivé hospodářské resorty, hovoří o rostoucím počtu účastníků těchto akcí — a tedy i o zvýšené činnosti na učilištích, v závodcích a ve školách. Zvýšil se také počet resortů, v nichž se tyto soutěže pořádají. V současné době je to již prakticky každý resort, zatímco ještě před dvěma třemi lety se soutěž v uměleckém přednesu konala pouze v některých hospodářských odvětvích. Mimochodem, tato skutečnost svědčí kromě jiného také velmi závažně o užitečnosti impulsu meziresortní přehlídky Dělnické mládeže, pořádané poprvé v loňském roce v Havířově a letos podruhé v Gottwaldově. Na podnět této ústřední akce, na její řeckli bychom společenskou objednávku se totiž v některých resortech vůbec přistoupilo k meziresortním soutěžím.

Můžeme tedy konstatovat první kladný výsledek uplynulých dvou let: zvýšení zájmu učňovské mládeže o mluvené slovo, zvláště o některé jeho formy, z nichž na prvním místě je bezesporu umělecký přednes poezie a prózy. Zároveň s tím vzrostl počet soutěží a dalších akcí v resortech, které s sebou přinášejí i větší vzdělávací a metodické příležitosti.

Tedy další kladný rys vývoje: vzrůst a postupné zlepšování úrovně resortních akcí, respektive soutěží. Tam, kde ještě loni na ústřední resortní přehlídku — a předloni se třeba ještě ani nekonala — přišel takměř každý, kdo se přihlásil a prošel nepřelíh pečlivým přímým výběrem, byly soutěže již letos organizovány tříkolově: učiliště — výrobně hospodářská jednotka — celoresortní kolo. Pro soutěže byly vydány propozice, v některých resortech dokonce metodické pokyny a instrukce. Např. v pokynech pro soutěže zájmové umělecké činnosti zemědělských učňů, které vydal Institut výchovy a vzdělávání MZVŽ ČSR, jsou vedle přesných směrníc také zásady hodnocení, pokyny pro poroty a dokonce — jako příloha — vzor posuzovací škály soutěží pro umělecký přednes poezie (jako ukázka diagnostického prostředku, napomáhajícího objektivaci hodnocení).

Soutěže a akce v resortech se čím dál více připravují a realizují ve spolupráci s kulturními a kulturně výchovnými zařízeními. A tento fakt lze zaznamenat jako další kladný rys současného vývoje.

V dramaturgických a repertoárových otázkách lze vysledovat ve většině případů zřetelný posun nejen směrem

k větší šíři a pestrosti, ale zejména, a to je patrně ještě významnější, směrem k mentalitě mladých lidí. Méně se objevovaly verše, próza či monology, v oboru malých jevištních forem (s výjimkou recitačních pásem) pak téměř vůbec ne ty, které by byly vzdáleny myšlení a cítění mladých lidí. Zároveň se také méně objevovaly texty, které by výrazně přesahovaly recitační možnosti interpretů. A pokud takové případy byly, vedlo k jejich volbě spíše skutečné a chvályhodné nadšení a okouzlení mladých lidí textem, nikoli tedy snad volba někoho jiného, např. učitele, který vybíral za svého svěřence, místo aby jej vhodným vedením k vlastní volbě přiváděl.

U dramaturgických a repertoárových otázek stojí za to se ještě chvíli zdržet. Výběr veršů, próz i monologů svědčil totiž nejen o rozšíření palety zájmů mladých lidí — a s nimi přirozeně i jejich vedoucích — ale také o tom, že v některých resortech (a v některých učilištích) věnují kultivaci mluveného slova velkou pozornost a péči. Že pracují s literárním textem jako s významným esteticko-výchovným prostředkem; že učí mladé lidi číst, hledat, zamýšlet se nad textem; že pojmají slovesné obory zájmové umělecké činnosti také jako prostředek sebevzdělávání a vzájemné komunikace, a také jako prostředek kultivace této komunikace.

A to už se pozvolna dostáváme k interpretační úrovni letošních učňovských soutěží. Vcelku se dá říci, že bylo možno zaznamenat kvalitativní vzrůst, byť nikoli tak výrazný, jako např. v posunu kvantitativním nebo v rozšíření repertoárového zázemí. Zejména v těch výrobních resortech, kde nyní postoupili od víceméně živelných podob soutěže k pevně stanoveným a dodržovaným soutěžním řádům a k realizaci postupových kol, bylo ihned vidět výsledky pečlivějšího výběru i při zvýšení recitační úrovně. Např. v resortu lesního a vodního hospodářství, ačkoli v tomto resortu jsou — a tedy také recitují — sami chlapci a navíc ve věku, kdy trpí přirozeným ostychem před publikem a nechutí zůstat sami na pódiu. V resortech, kde došlo pouze k nevelkým obsahově organizačním změnám v pojetí soutěží — např. proto, že tyto akce mají již svou tradici a dobrou úroveň (resort zemědělství a výživy, spojů apod.) je kvalitativní posun znát pouze v menší míře, a často jej zaznamenáváme u týchž recitátorů. Vcelku je interpretace většinou ještě ovlivněna faktem, že soutěž zatím plní především zásluhou aktivizační roli. Recitátoři jsou schopni tlumočit zatím spíše dojem z textu než promyšlený názor a postoj k jeho myšleně.

Soustředili jsme pod sebe několik kladných rysů současného stavu slovesných oborů mezi učňovskou mládeží, a jsme si vědomi určité částečnosti, podmíněnosti téměř všech tvrzení, jichž se tu dopouštíme. Právě na tomto úseku totiž je třeba dopovědět vždy i druhou půli věty, ono příslovečné „ale...“. Neboť problémů je stále velmi mnoho, a nabývají na významu často dokonce právě v souvislosti s postupně se ozřejmujícími a vystupujícími pozitivními jevy a kvalitativními posuny.

Tak např. k otázce vzrůstu zájmu učňů o slovesné obory, k rostoucímu počtu jednotlivců i kolektivů a k zmasovnění soutěží: Za rostoucími hodnotami čísel se někdy jak čertovo kopýtko objevuje maličké podezření, zda přece jen

v některých případech není vzrůst trochu formální; zda leckde v učilištích nedostávají mladí lidé účast v soutěži tak trochu příkazem; a zda konečně je všude též zcela správně chápán samotný smysl a poslání soutěží — totiž jejich metodický, vzdělávací a odborný význam. Stalo se nám totiž nejednou, že rozborový seminář nebyl přijímán všude stejně vlídně; že některým vedoucím kolektivů šlo spíš — nebo pouze — o pořadí a výhru (neboť za to přece budou především doma pochváleni) — a méně už o to, co se v průběhu soutěže dovědí či co mohou jinak získat...

S tímto problémem ovšem velmi úzce souvisí kvalita spolupráce s kulturními a kulturně výchovnými zařízeními. Řekli jsme o několik odstavců výše, že se tato spolupráce rozšířila a že některé resorty dnes už zcela běžně a ke svému prospěchu (i ku prospěchu příslušného kulturního zařízení) spolupracují např. s OKS a KKS — třeba v resortu zemědělství, v resortu lesního a vodního hospodářství, v resortu obchodu aj. Jde však ještě také o prohloubení této spolupráce. Totiž o to, aby se kulturně výchovné zařízení podílelo nejen na obsahovém a metodicko-odborném zabezpečení soutěže, ale také na soustavném rozvíjení slovesných oborů (mimořádně, tyto obory patří stále ještě mezi učňovskou mládež, pokud jde o kvalitu, k nejslabším — a na této skutečnosti je třeba něco změnit). Soustavná spolupráce a důvěrná znalost problémů nejen toho kterého resortu, ale také každého učiliště by měla průběžně trvat, uskutečňovat se v každodenní metodické praxi.

Dramaturgické slabiny se projevují především v pásmech poezie, přesněji v pásmech mluveného slova vůbec. Zatímco recitátoři — sólisté vybírají z bohaté zásobárny naší i světové literatury a jejich výběr, jak jsme již řekli, se zřetelně zkvalitňuje, pouze výjimečně můžeme něco podobného zaznamenat u kolektivních forem uměleckého přednesu. Ale to je téma na samostatný článek či úvahu, zde jenom konstatujeme to obecné: že — alespoň prozatím — převažují pásma naučného charakteru, neúměrně dlouhá a proporcčně nevyvážená, nezvládnutá (a v této podobě snad i nezvládnutelná) rezižně, interpretačně, hudebním doprovodem i jinak.

Problematika uměleckého přednesu učňovské mládeže nemůže být posuzována pouze z hledisek oborových, ale také pod zorným úhlem dalších, a často velice významných úkolů, které je s to tento obor [a ostatní slovesné obory ZUČ samozřejmě také] plnit. A které by v procesu výchovy mladé dělnické generace plnit měl. Neboť právě v této souvislosti vystupují do popředí některé ničími ne-

zastupitelné funkce slovesných oborů; jejich působení na rozumovou i citovou složku osobnosti člověka, jejich funkce pro komunikaci; jejich místo pro nalézání kontaktu mladého člověka se světem — a často — právě prostřednictvím emocionálně silného a účinného textu — i se sebou samým; možnosti slovesných oborů, uměleckého přednesu pak zvláště, při výchově kolektivního citění, význam pro kultivaci vlastního jazyka, slovní zásoby a mluveného projevu... Pro toto vše — i pro mnohé jiné — je třeba mluvené slovo mladé dělnické generace dále zlepšovat. Poznámky, řečené výše k současným problémům a nedostatkům, směřují tedy ke snaze o nalezení cest, jak odstranit alespoň nejzávažnější úskalí.

Domníváme se, že hlavní zárukou úspěchu je soustavné vzdělávání vedoucích kolektivů pro tyto obory. Toto vzdělávání je ostatně nezbytné i pro zajištění práce nových mladých zájemců z učňovských řad, kteří se budou zcela jistě přihlašovat hojně také v nejbližší budoucnosti. A nutno říci, že pro vzdělávání vedoucích učňovských kolektivů stále ještě nebylo učiněno dost. Neorganizují se pro ně soustavné vzdělávací akce ani jednorázové semináře (až na výjimky — např. při soutěžních akcích). Teoreticky se ovšem vedoucí učňovských kolektivů mohou účastnit běžných vzdělávacích kursů při kulturních zařízeních, pracovat v třídách lidových konzervatoří apod., ale v praxi je to tak, že specifika jejich profesí i specifika práce s učňovskou mládeží vyžaduje také určitých zvláštních opatření v oblasti vzdělávání. Pro plnění tohoto úkolu se v nejbližší době budou muset sejít a společně jej zajistit nejen kulturně výchovná zařízení, ale také resort školství (v systému dalšího vzdělávání pedagogických pracovníků by se pro „předmět“ ZUČ a slovesné obory zvláště mělo najít místo) — a výrobní resorty samy. Jejich vzdělávací instituty ostatně už učinily v řadě případů nejen krok, nanejvýš záslužnou akci. Při takové praktické koordinaci sil a prostředků se může uskutečnit leccos, na co jeden resort sám nestačí ekonomicky, jiný třeba organizačně nebo odborně.

Od počátku soustředěné péče o rozvoj tvořivých uměleckých aktivit učňovské mládeže, k níž se přistoupilo zhruba před dvěma lety, se ostatně právě díky takové dělné spolupráci podařilo realizovat mnoho účinných opatření, která nesou své ovoce již nyní. Například právě na Druhé meziresortní přehlídce umělecké tvořivosti učňovské mládeže v Gottwaldově některé dobré výsledky byly zcela zřetelně vidět. Je to i příslib pro budoucnost.

AGÁTA PILÁTOVÁ

Z přehlídky Dělnické mládeže Gottwaldov 1979 — ZOU Šumperk (Loutky) a ZOU Cheb (Aprílová škola). Foto František Rous



Salón odmítnutých?

Málokdy se poštěstí mít možnost vidět všechny dosavadní ročníky nějakého festivalu. Festival mladého amatérského divadla konaný v podzimních Poděbradech mi to umožnil. Letošní sedmý ročník pečlivě připravený jak po stránce dramaturgické, tak všeobecně hostitelské, přivítal soubory z Prahy (DS Lucerna — Dostojevskij: Bílé noci, soubor Orfeus: kolektivní dílo Ovčín a s pohádkou o Enšpíglovi soubor DOPRAPO), z Vodňan (adaptace Úsměvů a korců Franka Tetauera), brněnský kabaret Rozmarná srna v nastudování Divadla X, Malé divadlo z Ústí s hrou St. Grochowiaka Jitřní úzkost, gottwaldovský výklad Shakespearova dramatu Romeo a Julie, říčanský soubor Tyl, který přivezl dvě aktovky (Zoščenkovu Svatbu a Longenovu... už mou milou) a jako hosta soubor z Rakovníka se hrou E. Šima Setkali se dva. Domácí soubor Jiří sehrál Preukrutnou tragédii o životě a smrti Palečka Velikého. To vše se odehrálo v areálu (vím, že je to hrozné slovo) Divadla Na kovárně — v divadelním sále i v malém sálku.

Všechna představení (o nichž jsme již jednotlivě referovali, nebo budeme) měla společného základního a určujícího jmenovatele — inspirativnost. Ta byla také zásadním vodítkem výběru této přepestré škály, v níž se střídaly žánry, styly, postupy — pochopitelně někdy i za cenu zdánlivých omylů, podařených i méně podařených experimentů, pokusů. Že však všechnu soubory na tento festival patřily se zejména s odstupem pohledu jeví jako nesporné. Proto mne zarazil „lidem“ šířený název Salón odmítnutých. Zarazil a potěšil. Neboť zjistíme-li si, kdo na onom světoznámém Salónu odmítnutých vystavoval — není to špatná vizitka. Nehledě k tomu, že divadlo jako proces potřebuje kromě ustálených a vyšlapaných přehlídek, sem tam i něco, čemu se bude moci v dobrém slova smyslu jednou říkat Dílna, protože na takových setkáváních se velice často rodí i něco objevného a ne-li objevného pak aspoň něco, poznamenané snahou po objevování. A poděbradský festival k takovému typu pracovní přehlídky směřuje ročník od ročníku. V tom je jeho do jisté míry ozvlášťující hodnota. Dokáží-li



DS Tyl Říčany — M. Zoščenko: Svatba. Foto P. Štol

jeho organizátoři a nejbližší spolupracovníci tento záměr ještě ve větší míře naplnit, bude pravdivý podtitul Dílna. Některá letošní představení k tomu přímo vybízela. Jistě by bylo zajímavé vidět v některých případech nejen výsledky, ale především systematické pracovní postupy směřující k té, pro soubor, jedinečné poetice.

V rámci festivalu se uskutečnila plodná seminární setkání (režisérů Středočeského kraje, vybraných režisérů z CSR, zástupců a tvůrců souborů divadel malých jevištních forem — netradičního divadla). Na těchto neformálních setkáních se většinou daleko podrobněji hovořilo o zhlédnutých představeních, ale i problematice obecnější povahy, neboť předve-

dené k tomu přímo vybízelo. Bude třeba ještě zvážit hodnocení jednotlivých vystoupení bezprostředně po jejich skončení. Je docela možné, že toto hodnocení se přeneslo do volných neformálních rozprav v kroužcích zájemců ať již v kuloárech nebo u stolu v některém ze sálků zámeckého divadla.

Je tedy o čem nad letošním poděbradským setkáním (připadá mi tento termín přesnější než — festival), přemýšlet a domýšlet. Faktem zůstává, že přehlídka si bezpochyby vybojovala svoje místo na slunci a zájemců o účast na ní stále přibývá. Je z čeho vybírat, je co třídit a z toho vypívá i závazek pro léta další.

Poznámky o divadle

O SYSTÉMU, KTERÝ NENÍ SYSTÉMEM

Už si ani nepamatuji, kdy jsem poprvé stanul tváří v tvář amatérům v rámci nějaké vzdělávací akce. Možná, že to bylo před více než patnácti lety, kdy Pepík Vavříčka organizoval v Hradci Králové kurs režisérů. A možná, že to bylo ještě před tím. Ale o to vůbec nejde. Chtěl jsem touto osobní vzpomínkou pouze připomenout fakt mnohem důležitější: že vzdělávání amatérských divadelníků je letitou tradicí, která se stále bohatěji rozvíjí. A nutně se proto také vyvíjí, jak kvantitativně, tak kvalitativně.

Dnes už si nikdo z nás nedovede představit amatérské divadlo bez soustavné metodické pomoci právě na poli vzdělávacím. Považujeme to za samozřejmou nutnost my lektori, ale především sami amatéři. Vůle, touha, snaha poučit se a vědět prostoupila všechny složky a druhy amatérského divadla. A všechny akce, které s ním souvisejí. Když jsem před lety přijel poprvé jako člen poroty na Hronov, začínaly diskusní kluby. Nikdo tenkrát přesně nevěděl, co se z nich vyvine. Nicméně jedno bylo jasné — že by nemělo jít jenom o pouhé rozhovory o představeních, že analýzy inscenací by měly být odrazovým můstkem k hlubšímu poznávání širších problémů. Stalo se. Býval někdy užaslý, když vidím tu soustředěnou snahu tak širokého pléna dojít alespoň k nějakému zobecnění, uvědomit si další souvislosti. A říkám si v duchu, zda tato posedlost po poznání není jedním z největších kladů ochotnických divadelníků.

A znovu a znovu se ptám, jak s tímto kladem zacházíme my, kdo svou profesí jsme odborně připraveni k tomu, abychom toto poznání v nějaké podobě a nějaké míře poskytovali. Či lépe: otevírali k němu dveře. Máme tu všichni svou odpovědnost — ať už nám připadl úkol starat se o obsahovou nebo organizační stránku vzdělávání amatérských divadelníků. A proto tyto řádky píšu. A doufám, že budu mít příležitost několikrát se k celému problému vrátit, neboť jej považuji za naléhavý. Nejen pro ten ohromný závazek, který jsme všichni, kdo na tomto poli pracujeme, na sebe vzali. Ale i proto, že přišla chvíle, kdy je naprosto nutné učinit zásadní organizační i metodická opatření. Prostě chvíle, kdy vývoj dosáhl jistého bodu, v němž se nutně rodí nová kvalita a logicky dosa-
vadní systém už přestává být systémem.

Abych toto své tvrzení vysvětlil a upřesnil. Řekl jsem už, že je dnes amatérské divadlo neodmyslitelně od rozvité metodické pomoci v podobě nějakého typu vzdělávání. Hlad po lektorech, kteří mají jistou odbornou úroveň a přitom rozumějí alespoň do jisté míry potřebám amatérského divadla, je stále velký. Ozývají se jednotlivá metodická zařízení, ozývají se samotné soubory, kterým už nejde o to, aby jim někdo pomohl udělat představení, ale které chtějí systematicky načerpávat znalosti, poučení. A tak se dělá všechno možné. Krátkodobé i dlouhodobé kursy, školení. Vydávají se nejrozličnější metodické pomůcky. Nestačím samozřejmě všechno sledovat — a také nedostanu všechno do ruky. Ale to, k čemu se dostanu, stačí, abych byl fascinován šíří a velice často i kvalitou. A neméně tak aktivitou mnoha a mnoha zařízení. A velice často si kladu otázky: ví někdo, co všechno vychází a hlavně: o čem a jak se píše?

A jsem u gruntu věci. Systém je systémem jen tehdy, když jsou všechny jeho články koordinovány, když na sebe navazují, když jsou plánovitě propojeny a řízeny, když jeden podmiňuje a zároveň doplňuje druhý, když jak celek, tak částice přinášejí velice efektivní a do jisté míry předem odhadnutelný výsledek. Jinak řečeno: máme velice kvantitativně rozšířený způsob vzdělávání amatérských divadelníků. Ale proto, že se nám tento způsob takto kvantitativně rozrostl, že všichni chtějí hodně a dokonce také leckdy všechno, mám občas pocit, že síly

jsou roztržštěné, že jimi plýtváme. Připadá mi zcela zbytečné, jestliže se sejdeme na jednom místě, abychom si o čemsi povídali, a vzápětí se o kousek vedle pořádá tatáž akce. Neméně zbytečné mi připadá, jestliže se setkávám s týmiž lidmi na akcích, na nichž se dovídají totéž. Jestliže už obětují svůj volný čas, bylo by přeci logické, aby se jejich znalosti prohlubovaly. A považují to za dvojnásobně, ba stonásobně logické v době, která klade takový důraz na efektivnost hospodaření. Vždyť taková vzdělávací akce stojí peníze — a ty by se měly naprosto kategoricky obrátit ve výsledek, který alespoň v záměru nebude nahodilý. Nežijeme v době, kdy můžeme plýtvat časem lidí ani materiálními prostředky. Pozitivní hodnoty, které doposud vzdělávání amatérů přineslo, jsou nesporné a velké. Můžeme a musíme je zmnožovat. Obsahově, organizačně. Měli bychom — a troufnu si říci: musíme — vytvořit systém, jenž bude odpovídat požadavkům jak úrovně amatérského divadla, tak společenského vývoje.

Základ tohoto systému je jasný. Spočívá na územním členění metodických zařízení státních: OKS — KKS — ÚKVC. Nehovořím zatím o federaci, o celostátních možnostech a potřebách. I když si myslím, že společně a zase rozdílný vývoj slovenského i českého amatérského divadla i jeho trvalá konfrontace již vytvořily jisté předpoklady, abychom dříve nebo později k nějaké akci podobného typu dospěli. Ale zatím je jasné, že než k tomu dojde, musí perfektně fungovat systém v těchto třech člancích, o nichž jsem mluvil. (Jenom do závorky: jde mi tu o systém vzdělávání toho druhu amatérského divadla, který je takto pro nedostatek přesného jiného názvu nazýván. Nezapovídám se tu ani tzv. malými jevištními formami, ani dětským a mládežnickým divadlem. Pokud vím, tam je situace jiná. A navíc jsem o ní informován pouze povšečně.)

Teoreticky je nám tohle jasné už dávno. A dokonce už také dávno víme, že okres by měl poskytovat vzdělání základní, kraj středního stupně a ústředí vrcholné. Jenže: vymezili jsme někdy, co je to základní, střední a vrcholné vzdělání? A nezapomeňme: v divadle vzděláváme především herce a režiséry. To znamená položit si otázku, co tvoří sumu základních poznatků o režii a co o herectví. A odtud potom musíme jít dál; zeptat se, co je obsahem toho středního článku, co ten má přinést za poznatky. A konečně na závěr musíme vymezit rozsah i obsah závěšené vzdělávání na ústředním fóru. Což znamená podle mého názoru také určit hranice, kam až toto vzdělávání má a může vůbec jít. Nejde přec o výchovu profesionálů; o kvantitativní sumu i metodickou kvalitu, kterou musí obsáhnout oni.

A když už padlo slovo výchova, zůstaňme u něho. Nám přece nejde a nemůže jít jenom o to naučit amatéry jak dělat divadlo. Považujeme-li zájmovou uměleckou činnost za jeden z projevů osobnosti člověka socialistické společnosti, za způsob, jakým si osvojuje skutečnost a podílí se na vytváření životního stylu, tak potom tento výchovný moment nutně jakékoli vzdělávání amatérů musí v sobě obsahovat. Ale zase: lze se tu spokojit jenom s přednáškami kulturně politického zaměření? Není to málo? Není nutné hledat postupy jak tento výchovný moment uložit trvale do všech odborných předmětů? Není nutné stále se ptát po tom, zda nepředáváme jenom jisté praktické poznatky, zatímco musí jít o metodu myšlení o divadle jako o nástroji výostně společenského charakteru?

Kladu otázky, aniž bych na ně odpovídal. Upozorňuji jenom na problémy, které souvisejí s tím, co bych nazval tvorbou systému vzdělávání amatérských divadelníků. A je jich — jak vidět — požehnaně. A přitom si myslím, že pořád musíme mít na paměti to, na co jsem upozornil už ve zmínce o nutnosti nějak limitovat rozsah vrcholného

typu vzdělávání. Teď bych to řekl docela obecně. Jde přece o amatérské divadelníky. Jejich činnost je zájmová a z tohoto titulu má své specifčnosti. Metodika výchovy a výuky profesionálních divadelníků tu nemůže v žádném případě platit zcela bez výjimky. Student jakéhokoli divadelního učiliště jakéhokoli typu má a musí všechen svůj čas věnovat přípravě na své budoucí povolání. Tohle přece nemůžeme chtít po lidech, kteří vzdělávání v oblasti divadla mohou poskytnout jen část svého volného času. A kromě toho: amatérské divadlo právě proto, že je amatérské, si trvale zachovává jisté specifické rysy, které tvoří jeho společenskou a estetickou hodnotu. Vzdělávání je musí

plně respektovat. A rozvíjet. Vzdělávat amatéry tak, aby z nich byli profesionálové svou odbornou přípravou, by bylo jaksi protismyslné.

Takže se nám ukazuje, že otázka vytvoření systému je také otázkou obsahu. Konkrétně osnov jako přesné představy o tom, co učit, a učebních plánů jako prostředku, jenž v počtech hodin přesně vymezí rozsah látky, která je možná a zároveň nutná k zvládnutí. A potom tu samozřejmě existuje a bude existovat problém metody, jak ty osnovy a učební plány naplnit. A ještě řada problémů. Ale bez jejich postupného řešení nebude systém systémem. Bude jen množstvím různorodých informací. JAN ČÍSAŘ



Kapitoly z dějin světového herectví

AVANTGARDA

Meziválečná avantgarda se neobjevila z ničeho nic. Navázala na protinaturalistickou revoltu symbolistů a snahy vrátit divadlo divadlu, to jest nekopírovat, nepředstírat v divadle život, nýbrž ho světytne umělecky zobrazovat.

Na počátku století přispěly k dalšímu vývoji scénografické návrhy a teorie Adolfa Appia a Edwarda Gordona Craiga. První z nich přišel s myšlenkou zrušit „kukátkový“ divadelní prostor, vytvořit jednoduché trojrozměrné dekorace a užít nových možností scénického osvětlení (elektrina). Výsledkem bylo zdůraznění herce a jeho pohybu v prostoru, nepodřízeného malířské divadelní perspektivě, jakou vyžadovalo „kukátkové“ divadlo s portálem a rampou.

V Hellerau u Drážďan vybudoval Appia pro choreografa Jacques-Dalcroze roku 1913 sál s nepřímým elektrickým osvětlením za průsvitnými bílými stěnami, a to bez jeviště, což umožňovalo variabilitu vztahu tanečníků a diváků, vestavění různých schodišť, plošin a jiných konstrukcí.

Craigovým hlavním objevem byly plastické dekorace, sestavitelné různě z lehkých panelů, tzv. screens (první praktické vyzkoušení těchto panelů provedl v Irsku Yeats a v Rusku sám Craig, když roku 1911 inscenoval se Stanislavským a Němirovičem-Dančenkem v Moskevském uměleckém divadle Hamleta). Craig také neužíval světla jako iluze skutečnosti, nýbrž jako dramatického prvku (svazky barevných reflektorových paprsků). Do svých úvah o herci zahrnul prioritu tělesného výrazu (v jeho herecké škole ve Florencii byly užívány pantomimické etudy), experimentoval s užíváním masek a improvizací, v čemž mu byla vítaným zdrojem commedia dell'arte a dospěl posléze k ideálu takové herecké pohybové dokonalosti, jaké lze dosáhnout u loutky. Craigův pojem „nadloutka“ znamenal, že má herec vyloučit ze své tvorby všechno náhodné, subjektivní a neumělecké, a dokázat při každé repríze přesně pohybově dodržet intence režie.

Koncem minulého století začala inspirovat moderní divadelníky alžbětinská scéna: po shakespeareovských režiiích Williama Poela v Anglii (1881–1896) staví alžbětinskou scénu v cirku Lugné-Poe ve Francii (1898) a závěsovou scénu Granville-Barker (Anglie, 1912. Srv. Hodkův sborník „Shakespeare a moderní divadlo“). V Mnichově je v letech 1887–9 vybudována tzv. shakespeareovská scéna, jež je pokusem o rekonstrukci alžbětinského divadelního prostoru. Pro moderní inscenační snahy je důležitý vynález otáčivé scény (K. Lautenschläger, Mnichov, 1896). Roku 1908 vzniklo mnichovské Umělecké divadlo, kde se používalo nepřímého jevištního svícení, oproštěné trojrozměrné scény a reliéfního aranžmá herců (pro nás je důležité působení českého režiséra Závěla v tomto divadle před 1. světovou válkou).

Rovněž Reinhardtovy inscenace v cirkus či cirkusovými story inspirovaném Velkém činoherním divadle (Grosses Schauspielhaus) v Berlíně měly velký vliv: zrušily rampu, zapojily diváka do děje (nástupy herců hledištěm, hra mezi diváky) a obdivuhodně zvládly velké komparsy. V oblasti jevištní řeči působila inspirativně orchestrace hlasů, pevně určené temporytmu inscenace i jednotlivých aktů. Hlas herce byl nyní uvažován ne jako prostředek kopie života, ale hudební nástroj, s jehož výrazem lze experimentovat stejně jako s mimikou a pohybem. V Rusku experimentoval s divadelními formami minulosti Levrejnov, který po roce 1917 vytvořil působivou masovou podívanou – rekonstrukci Dobytí Zimního paláce s někdejšími účastníky této události.

V myšlenkových vzájemných vlivech mezi Západem a Východem rostla budoucí avantgarda. Ve Francii byl jejím předchůdcem a učitelem Jacques Copeau, který roku 1913 otevřel v Paříži divadlo Starý holubník (Vieux Colombier), s nímž za 1. světové války hostoval v USA. Copeau odmítal pojem avantgarda, pokud se jím rozumělo boření veškerých tradic. Chtěl naturalistické divadlo potřit návratem ke starším tradicím, jež nezapíraly divadlo jako hru, zdůrazňovaly odkrytou divadelnost. Tyto tradice našel zejména ve středověké frašce, v commedii dell'arte (obr. 1) a Molièrovi.

Copeau užíval holého jeviště se závěsy tak, aby vynikl herec a jeho hra. (Teprve roku 1920 byl Starý holubník přestavěn podle Jouvetových návrhů na adaptabilní jeviště, inspirované alžbětinskou scénou). Copeau zrušil oponu a vysunul hereckou akci na předscénu. Šlo mu o uvolnění herce, jeho tvořivosti a fantazie, podmíněné dobrou technickou přípravou.

Divák neměl zapomínat, že je v divadle. V inscenaci Molièrova Žalivého Petříčka se Copeauovi herci líčili žlutě, červeně, zeleně atd., aby podtrhli nereálnou básnivost divadla. Copeau měl též při svém divadle hereckou školu, kde po 1. světové válce vyučovali i klauni Fratellini.



Charles Dullin v Copeauově herecké škole v masce commedie dell'arte

Repertoár se chystal o prázdninách na zkouškách pod širým nebem, neboť Copeau dbal o zdraví svých herců. Začínali u něj mj. Louis Jouvet a Charles Dullin, kteří se stali předními představiteli francouzské meziválečné avantgardy. Copeau prosazoval lidové divadlo s lacinými cenami. Jeho počátky podrobně zachycuje český časopis *Scena*, ročník 1913/14, kde je publikován i Copeauův divadelní manifest.

Vedle Copeaua působily před 1. světovou válkou ve Francii významně divadlo *Dílo* (*L'Oeuvre*) a Divadlo umění (*Théâtre des Arts*), jež patří rovněž mezi tvůrčí kolektivy, usilující o restituaci divadla jako umění, jeho odnaturalizování a odliterárnění, o básnění jevištními prostředky, obrodu herectví. (O nich a ostatních viz *Bablet: Scénické revoluce 20. století – Scénografie 2/76*, vydal Divadelní ústav v Praze. Dobrým komparačním materiálem je Paul Pötrner: *Experimentální divadlo*. Pro sovětskou avantgardu jsou základní studie Honzovy a práce Karla Martinka, obsahující i prameny a literaturu.)

Ani ruská divadelní avantgarda nezačíná izolovaně. Mejercholdovy pokusy před rokem 1917 vycházely ze stylizovaného divadla, reliéfního statického aranžmá, jež se přenášelo i do realistických her – např. dialog Heddy Gablerové s Lövborgem, režirovaný bez hnutí jen do mimiky a hlasového výrazu. Pak v návaznosti na *commedii dell'arte* a balagán rozpoutávají pantomimickou pohyblivost, ruší se rampa a dokonce i jeviště (diváci a herci byli na stejné platformě nejen u Mejercholda, ale i v některých inscenacích 1. Studia MCHAT). V inscenaci *Dona Juana* navodil Mejerchold přímý kontakt s diváky tím, že jim pázata-mouřeninci házela pomeranče...

Tairov, kterému na Mejercholdově počátečním období vadilo, že nahrazoval naturalistický stereotyp jiným stereotypem (sošnými pózami na způsob hlubokého reliéfu), mířil od počátku k odpoutání hercovy tvořivosti, po zvládnutí dokonalé techniky (jeho i Mejercholdovi herci užívali jako průpravy gymnastiku a akrobacii, herec se přiblížil svými schopnostmi artistovi). Tairov našel zálibu v orientálním divadle. Ne nadarmo se otvírá v roce 1914 jeho Komorní divadlo Kálidásovou *Šakuntalou*, kde Tairov experimentoval s částečným obnažením hercova těla v pohybu a barevnou symbolikou kostýmů a závěsů, volenou podle určitých emocí. Později Tairov obdivuje umění čínského herce Mej-Lan-Fanga, který ovlivnil i Brechta a jeho teorii „zrcizovacího efektu“ (odstupu od postavy) v herectví.

Tairov nechtěl s odstraněním ztotožnění herce s postavou odstranit hercovu emoci vůbec: chtěl ji však tlumočit jevištními prostředky. V inscenaci *Thamyr Kithared* (výprava *Extérová*) užil appiovského nepřímého světla, jež mu zajistil technik z *Hellerau*, *Salzmann*. Je zajímavé, že bílé mlžné světlo vedlo k nutnosti změny divadelního líčení herců (zdůraznění kontur).

Tairov usiloval (viz jeho *Osvobozené divadlo*, vydané česky) o nepodlehnutí stereotypu a dokonalou všestrannost svých herců. Alice Koonenová a její nejčastější partner, *Ceretelli*, výškolení *Stanislavským*, mohli vyzkoušet nejrůznější postupy a rostli od jedné inscenace k druhé. Ve svých pamětech (*Stranicy žizni*, Moskva 1975) líčí Koonenová např. inscenaci *Racinovy Faidry*, kde se herci pohybovali na koturnech v kostýmech, jejichž plechové součástky lomily pohyb herců do ornamentu. Pokání *Faidry* před *Théseem* koncipoval Tairov takto: „*Faidra* leze zpoza kulis po kolenou, pohybuje se těžkými pohyby raněného ptáka. Plášt, odhalující obnažené rameno se za ní táhne jako dlouhá krvavá stopa. V době svého pokání klečela jakoby svržená do prachu a pak lehkým pohybem se napřímila do celé výšky, vztyčená hrozivými vidinami a náhle padla jako podetnutý stvol.“

Naproti tomu v inscenaci operety *Giroflé-Giroflá*, s níž Komorní divadlo manifestovalo v Paříži radost nového, svobodného Ruska, se uplatnil tanec, zpěv, akrobacie (šplhadla, visuté schody) a *Ceretelli* byl přirovnán pohyblivostí k *Nižinskému*! A zase třeba v inscenaci *Ostrovského Bouře* dospěla Koonenová k novému, nepopisnému realistickému vyjádření emocí...

Vachtangov, jenž byl jako Mejerchold žákem *Stanislavské-*

Závěrečná fáze z Mejercholdových biomechanických cvičení (rána dýkou)



ho, pokládal „*ěru* charakterního herce za skončenou“. V inscenacích židovského divadla *Habimy* (viz *B. Diebold: Habima*) a ve spolupráci s *Michalem Cechovem* inklinoval k expresionismu. U *Habimy* bylo soustředění na mimoslovní prostředky výrazu podminěno tím, že se hrálo v hebrejštině, většině diváků nesrozumitelně. V *Turandot* naopak navázal *Vachtangov* na *commedii dell'arte* a oživil pohádkový svět i studentskou recesi herců. Mejercholdova biomechanika (obr. 2) jako předem dané etudy pomohla zpřesnit hereckou akci a vymanit ji z područí moci. Konstruktivistická scéna, nahradivši kubistickou, uvolnila místo pro hereckou akci, jež dala teprv všem těm plošinám, houpačkám a skluzavkám konkrétní smysl.

Ve Francii *Dullin* v divadle *Dílna* (*L'Atelier*) experimentoval rovněž s *commedii dell'arte*. Od něj vede cesta přes „tělesný *mimus*“ *Etiennea Decrouxe* a *J. L. Barraulta* k *Marcelu Marceauovi* a moderní pantomimě. (Srv. *Kröschlová: Výrazový tanec*). Hlasová práce u *Dullina* byla velmi expresivní, vyznávala plnokrevnou, vervní dynamiku a tempo, jež souviselo s celou hereckou akcí. *Louis Jouvet* v divadle *Athéneum* (srv. *Jouvet: Nepřevtělený herec*), *Gaston Baty* a manželé *Pitojevovi*, psychodrama a rituál vyznávající *Artaud*, *Vilarovy* poválečné exteriérové inscenace v *Avignonu* (srv. *Vilar: Tajemství divadla*) završují vývoj, zahájený počátkem století. První půle našeho století představuje však nejen bohatství nápadů a experimentů. Právě avantgarda přišla s požadavkem aktuálního divadla, působícího nejen umělecky, ale i politicky. Právě *VRSR* a nové naděje vyvolaly v život takové bohatství forem. Je-li nám jasné, co chceme divadlem říci, najdeme jistě i způsob, jak to říci. V tom je odkaz avantgardy živý a inspirativní.

Pokládám za nejvhodnější závěr svých článků o herectví skutečnost, že velkou hereckou individualitu nelze natrvalo přiřadit k určitému stylu či směru; nestárne a vyvíjí se jako divadlo samo, jako společnost a život. V tomto smyslu platí i *Vydrova* devíza: „Není směrů v herectví – jsou pouze herci dobří a herci špatní.“

ÚVOD DO REŽIE

Jaroslav Vostrý

12. Režisér a herec

Ke konci třetího dějství Višňového sadu se vracejí Lopachin a Gajev z dražby. První se objeví Lopachin, kterého nešťastnou náhodou zasáhne holí Varja, pronásledující Jepichodova. Po jejich stručném dialogu a Piščikově uvítání se objeví Raněvská, rozechvělá, jak to dopadlo: podařilo se jejímu bratrovi Gajevovi s patnácti tisíci od jaroslavské babičky sad zachránit?

Raněvská se Lopachina ptá, kde je Leonid (tj. Gajev), ale ten se pořád neobjevuje a Lopachin se nemá k tomu, aby řekl, jak to tedy je. Teprve po přímé výzvě Raněvské, aby proboha promluvil, a Lopachinových vyhubavých třech větách o tom, kdy dražba skončila, že jim ujel vlak a teď se mu nějak zatočila hlava, se Gajev objeví.

Podle Čechovovy poznámky má v pravé ruce nákupy a levou si utírá slzy. Nepromluví ani po opakované a už zoufalé otázce Raněvské, pronešené netrpělivě, se slzami v hlase; jen mávne rukou. Co nakonec s pláčem (jak předepisuje Čechov) řekne, se týká balíčků a je adresováno Firsovi; v další části své repliky mluví o tom, že nic nejedl a co si vytrpěl.

V tom místě je Gajevova promluva přerušena poznámkou, podle níž je otevřenými dveřmi z kulečnickové místnosti slyšet nárazy koulí a Jašova počítání; Gajev změní podle Čechova výraz a při poslední části své repliky už nepláče. Po větách o tom, jak je unaven a že ho Firs musí převléknout, odejde.

Je otázka, budeme-li se při inscenaci přesně držet Čechovových poznámek; ostatně, není v nich zdaleka všechno. Bude se Gajev při svém vstupu na Raněvskou dívat pořád, nebo rychle odvrátí pohled? Zůstane oka-

mžitě stát nebo bude pokračovat v chůzi a obrátí se zas až po otázkách Raněvské, přičemž ho od nutnosti odpovědět přímo zachrání Firs, který jde za ním a kterého si teprve v tu chvíli uvědomí? Odejde posléze sám nebo ho bude Firs podpírat? To ovšem závisí na tom, bude-li — a do jaké míry — nebo nebude opilý. Jak rychle či — lépe — jak pomalu má potom odcházet ze scény? A jak dlouhá má být vzhledem k tomu dráha jeho odchodu? Atd.

Při konkrétním jevištním řešení se bude režisér řídit tím, co má tento Gajevův výstup v rámci nějakým způsobem koncipovaného celku vlastně říct. Spíš než z nějaké formulace bude přitom vycházet z *viceméně* jasné představy. Je také možné, že tuto představu dovede do podrobností už v rámci své přípravy a bude pak na herci chtít, jen aby ji — jak se říká — naplnil.

Takový postup nebude nejlepší; a to nejen z toho důvodu, že herce zbaví veškeré iniciativy. Učiní totiž ze zkouškového procesu, který by se mohl stát procesem skutečně tvůrčím, pouhé secvičování. Přitom eliminuje tvůrčí moment nejen z práce herecké, ale i režijní: jen v procesu opravdového *zkoušení* se totiž může ukázat, zda to, oč režisérovi jde — a co si teprve tímto zkoušením může úplně ujasnit — lépe vyjádří hercův odvrácený pohled nebo naopak pohled přímo upřený, příp. úplně něco jiného; copak může režisér napřed předpokládat význam všech potenciálních hercových reakcí?

Je jasné, že z toho, co teď bylo řečeno, naprosto nevyplývá, že daná reakce závisí jen na herci. To nikoli — a nejenom v tom smyslu, že režisér jistý druh reakce přece jenom předurčí už tím, jaké připraví herci *podmínky*. Herec v postavě Gajeva bude pochopitelně reagovat úplně jinak, budou-li se na něho v okamžiku jeho vstupu ostatní dívat, nebo si ho v první moment nikdo nevšimne.

Vezměme třeba druhý případ a představme si, že první spatří vcházejícího Gajeva Piščik, který na něho ukáže a zasměje se tak, jak se to dělá, vchází-li někdo, o kom usoudíme, že je opilý. V daném případě tak může Piščik usoudit dokonce předem na základě toho, že už z Lopachina ucítil koňak a Gajev byl přece s ním; pohled na poněkud zhroucenou Gajevovu postavu mu to jen potvrdí.

Hrát opilého může být pro herce, který to umí, velmi lákavé, protože tím bude pro něho celý výstup vlastně vyřešený. Režisér bude ale přinejmenším trvat na tom, aby to nebyla opilost jako taková, ale jistý druh podlomenosti či — jak už bylo řečeno — zhroucení, souvisejícího s tím, že Gajev višňový sad peněží od jaroslavské babičky nezachránil. V tomto smyslu se dá obrazu opilosti využít (bylo by rozhodně lepší tohle, než

aby herec hrál jakási divadelní „zhroucení“) — ale právě jen v tomto směru; jinak bude muset režisér herci tu opilost raději rozmluvit.

Herec to v každém případě nějak zkusí a nebude spokojený — a režisér rovněž ne; ale ten bude patrně i vědět, proč (nebo by to tak aspoň mělo být). Uvědomí si totiž, že herce zřejmě svedl na scestí tou „podlomeností“ a „zhroucením“. Spíš by asi mělo jít o nejistotu a provinilost: tedy o takový vstup, který by byl — jako to ostatně v případech jistého stupně opilosti bývá — spíše komický.

Ta komičnost je tu velice důležitá; víme, jak na ní Čechovovi záleželo. Ale měla by to být komičnost, která nemá zas tak daleko k dojetí, resp. může se v jistý druh dojetí či smutku rychle proměnit, jakmile si uvědomíme vážnost situace. Přesněji řečeno, jako by nám ten smích či aspoň úsměv, ke kterému nás herec přiměl, najednou připadal až jaksi nevhodný, podívalme-li se na zoufalou Raněvskou, když promluví; nebo nám dá pocítit tu nikoli úplnou vhodnost našeho zasmání sám Gajev, když si uvědomíme, že — a proč — slzí.

To přirozeně nelze takhle od stolu rozhodnout. Ale ať je to v podrobnostech jak chce, jistá komičnost — a přitom komičnost vlastně nepřilíhivě vhodná — by ani při řešení této scény neměla chybět. To je starost režiséra, který v průběhu zkoušek definitivně nachází a rozvíjí příslušný *žánrově stylový princip*, a to nikoli jaksi kvůli němu samému, ale proto, že na daném způsobu provedení příslušné akce (jakou je například tento Gajevův vstup) závisí, jaký ta akce dostane smysl; jinými slovy proto, že na žánrově stylovém pojetí dané akce závisí její funkce v tematické struktuře hry.

Ještě abychom z tohoto hlediska zpřesnili to dojetí či smutek, o kterém byla řeč v předminulém odstavci. Režisér by možná měl herci hrajícímu Gajeva navrhnout, aby v okamžiku, kdy ucítí, že se na něho všechny ostatní postavy dívají (přičemž Varja se třeba na základě tohoto pohledu na Gajeva, na němž je hned vidět, co asi tak zařídil, od něho okamžitě s jakýmsi očekávaným zklamáním odvrátí), aby v tomto okamžiku potlačil pláč, napřímil se a co nejdůstojněji se snažil přejít tuto horkou půdu; až pak by ho možná měla Raněvská zastavit svou zoufalou otázkou.

Tenhle pokus o důstojnost v okamžiku, kdy by měl konečně říct upřímné slovo, totiž opět zapůsobí jako nevhodný a zabrání, abychom podleli možnému dojetí — které se ale úplně neztratí. Dojetí nám přece nesmí zabránit v úsudku, že ten Gajev je málo platně opravdu neschopný, ba nemožný — ale my ho kvůli tomu zase nesmíme brát jako podvodníka, i když v prvním jednání přisahal, že prodej panství nedopustí, ale

spíš jako dítě, které si přece nikdy pořádně neuvědomuje, co mluví.

Ano, jako dítě: tak by měl v tomhle výstupu také působit. Ostatně, samy se převléct neumějí přece právě jen děti. A Gajev chce, aby mu přitom pomohl sedmaosmdesátiletý Firs! Ano, jedenapadesátileté dítě představuje bezesporu cosi komického, jaksi nevhodného — ale smích, kterým se budeme tomuto jedenapadesátiletému dítěti smát, nebude zlý a zatracující. Málo platné, ať je dítě jakékoli, nelze je přece jenom zcela odsoudit.

To už samozřejmě nemluvíme jen o nějakém žánrově stylovém principu, ale o konkrétní podobě postavy, přesněji řečeno, o motivech, zakládajících její strukturu. Motiv dětství se u Gajeva uplatňuje například i tím, že vášnivě rád cucá cukrkandl, ale i vášnivým (a mohli bychom dokonce říci „životním“) zaujetím pro biliár, tj. pro hru, ovšem pro hru nikoli dětskou, ale patřící k těm, jejichž prostřednictvím se realizuje dítě v dospělých.

Tento motiv ale současně přesahuje danou postavu: vzpomeňme na dětský pokoj i neustálé vzpomínky na dětství ostatních postav: má-li Lopachin radost z koupě panství, raduje se z toho i někdejší bosý a věčně bitý kluk Jermolaj v něm (viz příslušný monolog).

Právě tak se to má s dispozicí říkat a dělat vše jaksi nevhod, což se rovněž zdaleka netýká jen Gajeva a dejme tomu Jepichodova, u něhož se tento motiv objevuje v nejčistší komické podobě, ale například i Varjina zásahu holí na počátku probírané sekvence hry a dokonce i počasi, které — jak říká Jepichodov v Suchařípově překladu — „nepřispívá právě včas“ (jsou totiž „tři pod nulou a víc — jsou v květu“) atd.

Z toho, co bylo už řečeno, je snad zřejmé, že režisérovi nejde o to, jak konkrétně herec zahraje toto místo jaksi z hlediska herectví, ale o to, nakolik může jeho projev realizovat příslušný žánrově stylový princip, tematickou strukturu a — přirozeně — například i žádoucí rytmus, a v tomto smyslu podává herci své návrhy; přitom se na druhé straně hercovými reakcemi inspiruje k rozvíjení příslušných, předtím třeba ne zcela jasně tušených motivů.

Z tohoto hlediska musíme také upřesnit platnost teze, kterou je zde rovněž namístě vyslovit, že totiž už při obsazování vychází režisér z jistého hercova *potenciálního* tématu; jinými slovy, počítá s tím, co s tímto hercem při společné práci dokáže. Ano, vychází z toho, co si v něm troufá tušit, a nikoli z toho, co u něho viděl už při jiných příležitostech, event. při spolupráci s jinými režiséry (jak si nejčastěji počínají průměrní režiséři filmoví).

Dá se říct, že herec a režisér nepracují jenom každý na svém, ale vytvá-

řejí společné dílo, a to také v tom smyslu, že režisér spolupracuje s hercem na postavě a herec s režisérem na celku. Režisérova spolupráce na postavě přitom může a má překračovat úzce režisérské hledisko, tj. rámec ústředního kontextu se všemi jeho žánrovými a stylovými, výtvarnými i situačními, tempovými a rytmickými, dějovými a tematickými náležitostmi, jimž má — na druhé straně — herecký projev nejen „vyhovovat“, ale které má spoluvytvářet; hercova spolupráce tedy může a má překračovat zájem o příslušnou prezentaci postavy.

Ale pozor: jen do určité míry! Tak jako u herce nemá nikdy překročit mez, za kterou se stává úsilím učinit vše pouhým nástrojem své herecké exhibice, tak zase u režiséra nesmí

zajít za hranici, za kterou se z režijního vedení herců stává realizace touhy zahrát si všechny postavy, příp. proměnit herce v pouhý nástroj svého režijního umění.

Z poslední příčiny pramení také někdy snaha některých režisérů o „stylizaci“, již se v tomto případě rozumí jistá apriorně stanovená podoba chování (lépe řečeno pohybu), ke které tedy nedochází sám herec na základě spolupráce s režisérem, ale která je mu předepsána a kterou s ním pohybový spolupracovník prostě nacvičí. Pak už není třeba herce, který by měl nějaké potenciální téma nebo témata, případně dokonce myšlení, ale jen „fyzis“. Oč bude mít režisér v tomto případě při své práci méně potíží, o to méně bude mít i radosti.

DS Lucerna Praha — F. M. Dostojevskij: Bílé noci. Foto P. Štoll



O IRONII A DIALEKTICE HRDY

ZDENĚK HÓŘÍNEK

Slovo ironie je odvozeno z latinského ironia, a to z řeckého eironeia (eiron = lícoměrný). Slovník spisovného jazyka českého definuje ironii jako: 1) posměšně vtipné vyjádření, zprav. užitím slova v opačném významu, 2) to, co působí jako výsměch, — ale v cizojazyčných slovnících najdeme i další, odvozené významy slova: předstírané přijetí cizího stanoviska za účelem zesměšnění; příchod určité události, která je sama o sobě žádoucí, v nevhodnou dobu nebo v nevhodné, nějak zvrácené podobě (ironie osudu); takové použití jazyka, při němž má výpověď vnitřní smysl pro zasvěcené publikum a odlišný vnější smysl pro osoby, jimž je adresována nebo jichž se týká (případně: včetně mluvčího, viz: tragická ironie); předstíraná nevědomost jako prostředek matení a vyvracení odporu v disputaci (sokratická ironie).

Pod povrchovou vrstvou ironie jako výsměchu užitím slova v opačném významu existuje bohatá škála složitějších možností, jejichž základem je rozpor mezi pravdou a zdáním, skutečností a iluzí, ideálem a realitou, pravdou subjektivní a objektivní.

Ironie je tedy metodickou (nikoli utilitaristickou, ziskovou) formou předstírání, klamu, eticky ovšem nezávadnou, protože cílem není oklamat, ale pomocí klamu demaskovat. Smysl nepřímého, ironického vyjadřování je v každém případě poznávací. Zvláště názorné je to u tzv. sokratické ironie, kde předstírání nevědomosti provokuje kladení elementárních otázek, prověřování konvenčních pravd i názornost výkladu od jednoduchého k složitějšímu, od elementárního k rafinovanému. Sokratická ironie představuje styčný bod mezi naivitou a ironií, „metodickou naivitou“.

Pravou doménou ironie není tedy lehkovážné posměváčkovství, ale zapřítí nedůvěra při hledání jádra věci. Pravým motivem ironického myšlení a vyjadřování není samoúčelná, artistní, „gymnastická“ záliba v převrácení naruby, nevážnost k věcem, jak jsou, ale nevážnost ke konvenčnímu pojmání věcí, k navyklým poučkám a frázím, k racionálním i emocionálním, k noetickým i uměleckým vzorkům. Podstatou ironického výrazu je cesta k cíli přes uměle vytvořené překážky. Poznaček se neříká přímo, nevede se nejkratší spoj mezi významem a výrazem, ale jde se oklikou: ke kladu přes zápor, nebo přesněji: přes částečné zápory k plnému kladu. Je tedy ironie prostředek bytostně dialektický.

Povrchní chápání ztotožňuje ironii s postojem intelektuálským, ve skutečnosti je to postoj intelektuální, postoj naivní na kvalitativně vyšším

stupni: proti původní, dětské nebo primitivní naivitě, jejímž základem je slepá víra a důvěra, jde o cestu, která rovněž vychází z prvotních zdrojů, z elementárních faktů, ale prověřuje si ochotu věcí k uchopení tím, že je obrací naruby, že je ohledává z různých stran. V tomto smyslu není ironie pouhým rozparem a napětím mezi výrazem a významem. Ironie pracuje se dvěma významovými rovinami, které jsou v rozporu, v napětí: rovina zjevná, vyslovená, klamavá — rovina skrytá, zamlčená, pravdivá. Ironie nezůstává (při důsledném postupu) ušetřen ani sám ironik (ironický mluvčí): ironie sama sebe ironizuje: mluvčí střídá, mění, obrací poznávací a vyjadřovací postoje. Nelze však být nepřetržitě ironický: ironie nutně ustí ve svůj opak: skrze zápor se objevuje klad. Tomuto objevu se v dialektice říká negace negace.

TRAGICKÁ IRONIE

Klasickým příkladem je Sofoklův Oidipús vladař. Autor vystupuje v roli stvořitele a řiditele lidských osudů. Tuto činnost provozuje výhradně skrze fabuli — tím je to způsob ve skrze dramatický (v moderní době jej rád — s efektem výrazně tragikomickým — používá Friedrich Dürrenmatt). Tragická ironie je logickým důsledkem diváckého odstupu: divák nazírá příběh jako miniaturní umělý lidský svět, fiktivně existující mimo něj (v případě Sofoklově — svět mýtu, v případě Dürrenmattově — fiktivní svět „modelu možných lidských vztahů“); divák má nadhled a proto chápe více než tragický hrdina, jenž je v zajetí svých osobních vášní, zájmů, představ; divák sleduje osudový plán, jež tragický hrdina prohlédne až příliš pozdě a za tuto slepotu musí platit (v tom je jádro sofoklovské tragické spravedlnosti, tak těžko slučitelné s našimi etickými pojmy).

Obsah tragické ironie lze tedy shrnout: osud (jehož skrytým strůjcem je autor) manipuluje s člověkem.

Aplikace komediální: Komedie paradoxně používá zhusta obdobného ironického nadhledu jako tragédie — s tím rozdílem, že nelostný osud je tu nahrazen situačním mechanismem, jemuž se komický hrdina dlouho marně, ale posléze přece jenom úspěšně snaží vymknout. I zde má divák větší přehled o celkové situaci než dramatická postava a těžší z této výsady osvobodivý smích.

V komediální aplikaci: osud (ovšem

v situační transpozici) manipuluje s člověkem, ale bez katastrofických důsledků.

BRECHTOVSKÁ IRONIE

I zde autor (a s ním i divák) ví více než dramatický hrdina. Příčina nevědomosti dramatické postavy je však jiná: nespočívá v její osudové nebo situační slepotě (v neschopnosti orientovat se v bludišti událostí, jež se stávají pastí), ale v zaslepenosti ideologické — v nesprávnosti společenského, třídního hodnocení skutečnosti. Objasnění vztahů dosáhne autor tak, že dramatického hrdinu provede uvědomovacím procesem, aby spolu s ním uvědomil i diváka (ná-zorná výuka pomocí logiky dramatických událostí — případ Svaté Johanky z jatek nebo Matky), nebo dovede zaslepenost dramatického hrdiny až do tragických důsledků a použije tohoto nenapravitelného případu alespoň k poučení diváka (Matka Kuráž a její děti).

Jestliže tragická ironie čerpala z rozporu mezi dvojitou noetickou významovou rovinou: subjektivní (hledisko tragického hrdiny) a objektivní (součin jednotlivých subjektivních hledisek), pak u ironie brechtovské jde o dvojitý třídní pojmání společenské reality: jedno se snaží daný stav zachovat a druhé změnit, jedno daný stav přijímá (ať už proto, že z něho tyje, nebo proto, že neprohlédlo jeho pravou podstatu) a druhé odmítá (třídně uvědomělý postoj příslušníků vykořisťovaných společenských skupin). Autor jako uvědomělý revolucionář a dialektik pociťuje vůči divákovi didaktický závazek: předvádí příběh, aby jej mohl komentovat, předvádí skutečnost, aby dokázal její nepřírozenost, změnitelnost a nutnost změny. Brechtovské „zcizování“ je jednak dialektickým viděním skutečnosti (vidět „přírozené“ jako nepřírozené, „normální“ jako nenormální, „nutné“ jako změnitelné), jednak konkrétní jevištní metodou vytrhování herce a diváka z pasivního soucítění, prožívání. Cílem této metody je provokace postoje aktivního, kritického, revolučního.

Tragická ironie byla dána pohledem na dramatické postavy. Brecht vnáší ironii do dramatických postav, poltí dramatické postavy ironií. Autor vstupuje do svých postav a promlouvá jejich ústy pravdy, které přesahují jejich obzor (zejména v epických a písňových pasážích) a mohou být i v rozporu s jejich psychikou. Tak je umožněno sdělovat hrou více než vědí její aktéři.

Brechtovská ironie: autor analyzuje a hodnotí lidské počínání ve hře.

Aplikace ironie ze sféry dramatu do sféry herecké hry je příznačným úkazem nových tendencí soudobého herectví, které se uplatňuje zejména v praxi malých, „nekonvenčních“ scén, profesionálních i amatérských. Jako příklad zvláště názorný, jako pars pro toto (část za celek) jsem si zvolil Divadlo Ypsilon, jehož tvorbu jsem měl příležitost nejbližší poznat, ale jednotlivé poznatky lze ve větší nebo menší míře vztáhnout na řadu souborů příbuzného typu.

Cílem iluzivního, psychologizujícího herectví je zrušit vzdálenost mezi danou hereckou osobností (s určitým zevnějškem, temperamentem, psychikou) a rolí (tj. dramatickou postavou narýsovanou dramatickým textem). Herec se snaží vyniknout do role (propůjčit jí své danosti a možnosti) nebo podmanit si roli (přizpůsobit ji svým danostem a možnostem), ale jeho akčním prostorem je v každém případě role: hrát v roli.

Specifičnost herectví Ypsilonky je v tom, že vzdálenost mezi hercem a rolí nejen neruší, ale činí právě z prostoru mezi hercem a rolí pravou doménu herecké aktivity. Herec provádí s rolí jakési naivně ironické experimentování: Co to udělá, když...?, Co se stane, když...? Herec „neprožívá“ roli (jako herec psychologický), ani ji nesoudí, nehodnotí, nekomentuje z pozice vědoucího (jak činí zhusta herec brechtovský). Herec Ypsilonky si hraje s rolí: člověk (skutečný) si hraje s člověkem (fiktivním).

Prostor mezi hercem a rolí je tím větší, čím odlehlejší je role od hercova normálního (civilního) stavu a jeho normálních (civilních) výrazových prostředků. Proto dramaturgie Ypsilonky s oblibou vybírá náměty a žánry vzdálené, periferní, pokleslé, bizarní... Poskytují větší možnosti pro hru v prostoru mezi hercem a rolí než např. žánrové obrázky ze současného života.

Na rozdíl od psychologického herectví tzv. převtělování, kde hercovy psychofyzické danosti slouží jako pouhé prostředky ke ztělesňování dramatické postavy, v níž se má hercova osobnost rozpustit, v praxi Ypsilonky představují jednotlivé herecké osobnosti svébytné elementy, jakési polotovary, z nichž se budují základy představení. Na těchto základech se hraje, kombinuje, improvizuje, ale tyto základy citelně a viditelně trvají. Dualismus dvou základních rovin představení: hereckých osobností a rolí (tj. úkonů, jež předepisuje hra, ale též: příležitosti pro hru) — v inscenacích průběžně trvá, na průsečíku těchto dvou rovin se inscenace realizuje. Tyto dvě roviny se občas spojují, častěji rozpojují, proplétají, vzájemně zcižují; role usvědčuje herce z nedostatečnosti; herec usvědčuje

roli z anachroničnosti, ze směšnosti, ale nikdy ji neodsuzuje, vždy je jí vděčen za to, že mu poskytuje možnost hrát, hrát si.

Psychologické herectví vytváří jevištní postavu jako proud; staví roli podle zákonitostí a logiky psychologie; korektivem tvorby je pravděpodobnost, hodnověrnost, přesvědčivost, tedy měřítko psychologické. Každý článek musí na něco navazovat, vše musí být psychologicky motivováno; role „teče“, rozšiřující, zužující, zpomalující, zrychlující svůj tok, ale pořád jsou to též břehy a táž voda. Divák se má nechat strhnout tímto prouděním: má bez kritického odstupu prožívat dramatické dění spolu s dramatickými postavami.

Y-herectví pracuje dynamickou a dialektickou metodou, která směřuje k osobitému typu kompoziční výstavby, přirovnatelnému nejspíše k výtvarné koláži. Tato metoda se zakládá na logice asociace, nápadu, objevu. Korektivem tvorby je činitel estetický — styl: jednak charakteristický styl divadla, charakteristický typ divadelnosti, jednak styl v užším smyslu — styl konkrétní inscenace. Zblízka se mohou jednotlivé plošky „koláže“ jevit jako samoúčelné barevné skvrny, ale z odstupu vidíme, že se ty součástky skládají v obraz, který je významuplný. Některé plošky, pravda, nezapadají, nebo jsou nevysvětlitelné. Zůstává prostor pro tajemství, pro zůstatky nedokončenosti, nedořečenosti a nedořešenosti. Nezakrývá se, že celek není vždy úplný, že se něco nechalo ležet ladem, že zůstávají další možnosti. Nezakrývá se ani to, že se něco nepovedlo. Nejenže se to nezakrývá (jako v psychologickém herectví, kde se to ostatně zakrývá marně), ale dokonce se to zveřejňuje a těží se z toho komika.

Nedokonalost, částečnost, fragmentarita výpovědi a interpretace nepůsobí tu nicméně jako poraženectví, ale naopak jako obdivný poukaz k nevyčerpatelným možnostem divadla i života.

Herectví Ypsilonky je bytostně kolektivní, protože každá dobrá hra je záležitost družná. Hrát si sám se sebou zavání samohanou a je to konec konců nuda. Y-herce více než k mrtvé roli tihne k živému partnerovi: dává přednost pohyblivé a hluché bytosti kolegy před suchou a tichou literou textu. Z toho vzniká složitá spleť vztahů: herec A — role A X herec B, C, D, F atd. — role B, C, D, F atd. Z této spleti vztahů vyplývají složité možnosti rozehrávání a variování jako přirozené důsledky dualisticko-dialektického herecko-inscenačního principu: herec může jako herec (tj. mimo roli) reagovat na své partnery, kdežto ti reagují „v rolích“ na jeho roli (dochází k rozpojení základních vztahů, k neadekvátním reakcím, významově zmatečným, ale

komickým nebo jinak esteticky produktivním); herci mohou na sebe střídavě reagovat „v rolích“ a „mimo role“ (vypadávání z rolí); dva herci se mohou střídát v téže roli; jedna role může být rozdělena mezi více herců; role může být interpretována několika způsoby (divadelně konvenčním, např. operně patetickým, a civilním apod.); role může být interpretována nepřiměřeným, nepatřičným způsobem (činoherní, ať už deklamačně patetický nebo civilní, přednes operního textu) atd. atd.

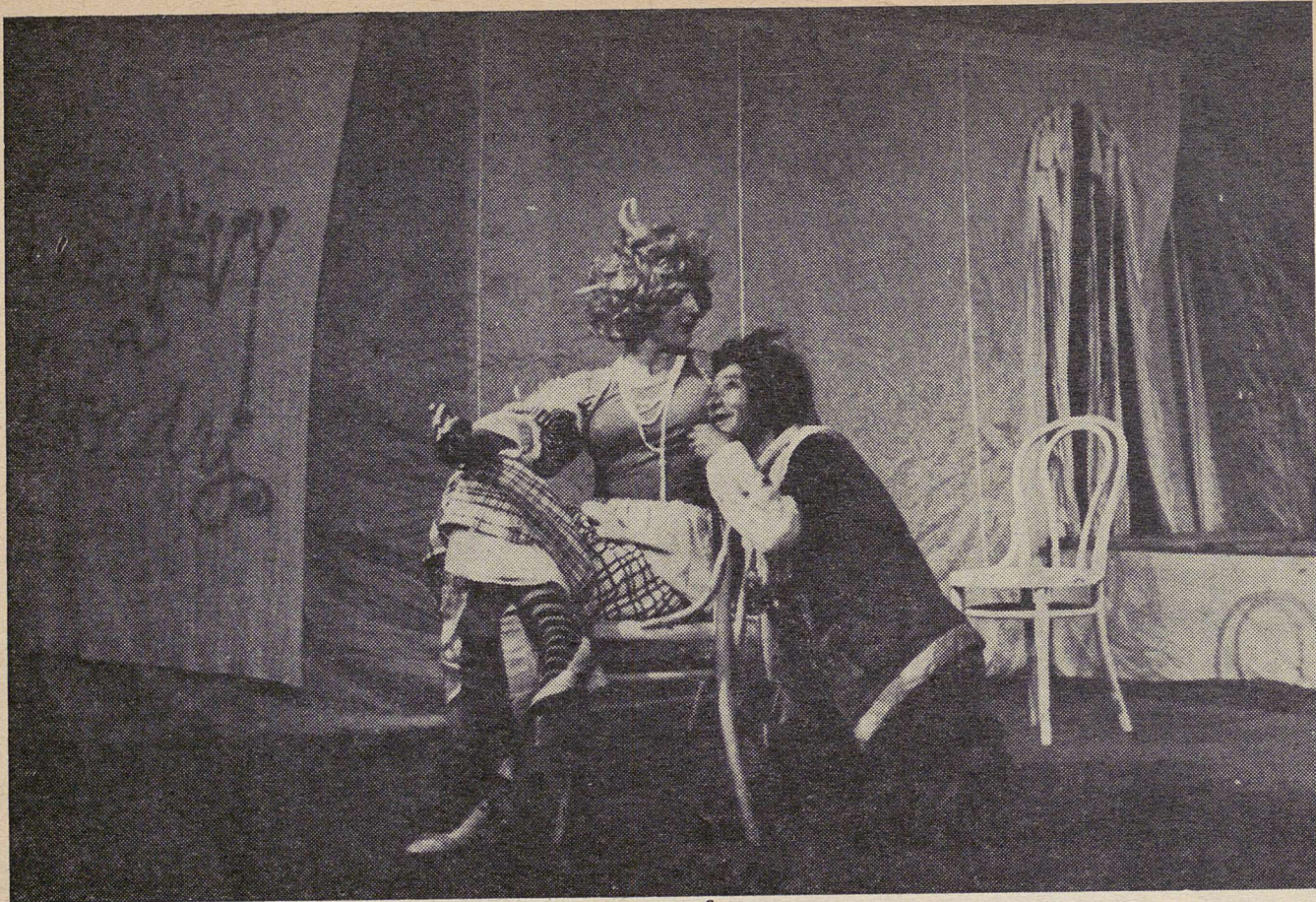
Uvedenými způsoby interpretace jsou dosahovány rozličné účinky: demaskují a parodují se konvenční výrazové prostředky různých divadelních žánrů, ale objevuje se též jejich naivní půvab, konfrontují se různé lidské postoje (archaické s dnešními, romantické s realistickými), ale hlavně se odkrývá dialektická ambivalence lidských vztahů a lidského chování, komplikovaná hra společenských rolí.

Iluzivní, psychologické divadlo usiluje o sugesci svébytného scénického života dramatických postav a moment předvádění usilovně maskuje.

V inscenacích Ypsilonky se princip hry s rolí uplatňuje i ve vztahu herců k publiku: dramatická postava je — divákovi — hercem — názorně, postupně, po částech a z různých úhlů — ukazována, podobně jako se při kuchařských produkcích, tvorbách osu některých improvizovaných večerů, publiku ukazuje, jak se hněte těsto, jak se rozbíjejí vajíčka a jak se dělají mnohé jiné věci.

Prvky interpretační destrukce, jichž se v Y-inscenacích pravidelně používá, nikdy nenaruší výslednou konstruktivnost celku. Rozklad je zapojen do skladby, zmatek je podřízen řádu. Záměrná nedostatečnost a nedokonalost interpretace neustí v kapitulaci před nespílitelnými úkoly. To, co se zdá být individuálně nemožné, se ukáže dosažitelné součinností party, která přes všechny dílčí neshody drží při produkci dobře pohromadě. Přes všechny překážky a přes všechna omezení, přes všechnu nedostatečnost lidského konání, jak je odhaluje hra, obdivujeme onu dobrodružnou aktivitu a nespoutanou vitalitu lidí-herců, kteří při vši klopýtavosti a improvizovanosti na námáhavé cestě hrou — životem nakonec všechno zdolají, se vším si poradí, protože mají úctu k všem a lidem, dobrou vůli a požitek z překonávání překážek, jež nutí jít nad své možnosti.

Zde je zřejmá příčina, proč produkce Ypsilonky vyznívají vždy tak radostně, tak optimisticky. Zde je poslední paradox cesty, vedoucí od pokory přes ironii k moudré dialektice hry: hra se stává výrazem kolektivního vítězství nad individuální nedostatečností a omezeností.



DS Vodňany – F. Tetauer: Úsměvy a kordy. Foto Jiří Horák

HRONOVSKÉ ZŘÍDLO NÁPADŮ

K 10. výročí
KPJH

K nejmilejším hronovským setkáním se v posledních letech přiřadily besedy a schůze Kruhu přátel Jiráskova Hronova. Na tom letošním, devětačtyřicátém, bylo na výroční členské schůzi vzpomenu i kulatého výročí Kruhu. Obširnou zprávu o 10leté činnosti KPJH přednesl jeho tajemník Josef Vavříčka. Po zvážení aktiv a pasív blažilo všechny přítomné zjištění, že většina akcí, jejichž iniciátorem je Kruh, se ujala a patří k tradici Jiráskových Hronovů.

K takové neodmyslitelné součásti festivalu patří třeba Oheň přátelství, zažíhaný v jeho předvečer. O tom, jak hluboko tato idea zasáhla nitra účastníků, nejlépe svědčí sama spontánní účast českých a slovenských ochotníků na tomto zahajovacím aktu. A le-

tos, při vzpomínce 35. výročí SNP, zvlášť mocně přispěla k upevnění a zvroutnění jejich vztahů.

Kruh přátel JH je též jakýmsi strážcem Jiráskova odkazu, pokud jde o dramaturgii festivalu; zařazení některé z Jiráskových her v předvečer této vrcholné přehlídky naší amatérské tvorby vžilo se již tak, že dokonce nemalá část jejich účastníků těší se právě na tyto inscenace. Kromě toho KPJH zařazuje do mimodivadelních programů každého ročníku jednak přednášky o Jiráskově díle a jednak výstavy výtvarných prací, tímto dílem inspirovaných. A každoroční jednodenní výlety a zájezdy do Jiráskova kraje patří k neobyčejně zdařilým a pokaždé něčím ozvláštněným osvěžením festivalových účastníků.



Soubor LŠU Gottwaldov – W. Shakespeare: Romeo a Julie. Foto P. Štoll

A šťastný návrh, utvořit v rámci přehlídky vedle diskusních klubů i „studijní“ Klub mladých, který se rychle ujal, vžil, též vytryskl ze zřídla nápadů KPJH. Po několik ročníků se těšil značné oblibě Ochotnický háj, jehož další rozšiřování však narazilo na „zatím nepřekonatelné technické potíže“. Ale je naděje, že byt i v poněkud pozměněné formě bude možno i tuto myšlenku nadále realizovat. A i když se na jedné straně dost nedaří publikační činnosti Kruhu, je zas potěšitelné, jak operativně rychle Dilia reagovala na jeden z jeho podnětů a k 50. výročí úmrtí Mistra A. Jiráskova vydala obsáhlý dvoudílný sborník „... a slyším lidstva hymnus hřimavý“, z něhož po soutěžním zápolení budou aspoň na jednom večeru

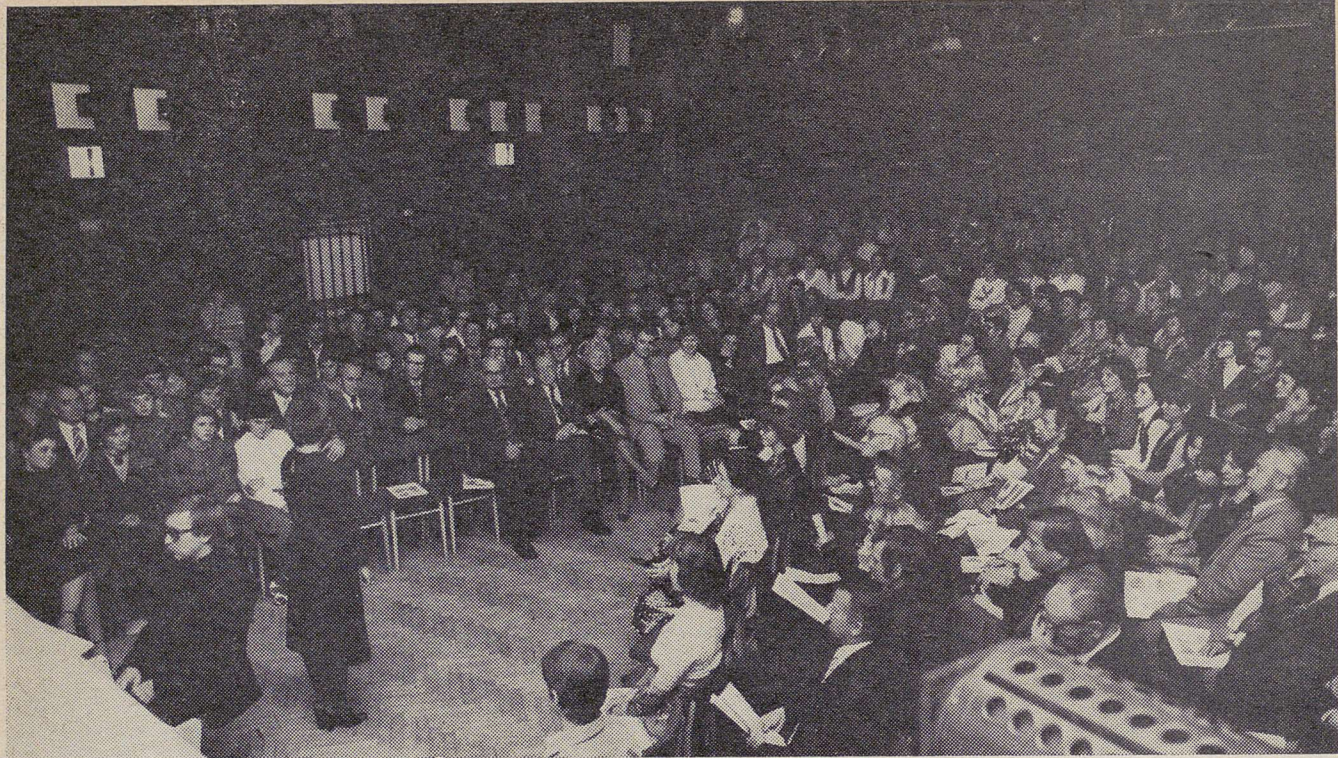
jubilejního 50. Jiráskova Hronova uvedena ta nejlepší inscenační ztvárnění.

Pod úhlem bližícího se hronovského jubilea rozvlnila se v plénu opravdu bohatá diskuse s povodni dalších jiskrných nápadů, co a jak by mělo na 50. JH být: kromě obsáhlého Sborníku — almanachu a důstojné výstavy „50 Jiráskových Hronovů“ třeba vydat Pamětní list a upomínkové odznaky, uspořádat Setkání věrných — na kterémžto večeru při promítání filmových záběrů a barevných diafilmů ožily by vzpomínky i na ty, kteří už nejsou mezi živými, ale ve své době pro Jiráskův Hronov něco znamenali. Naskýtá se vhodná příležitost oživit divadelní plesy. I na jilatelisty je třeba pamatovat vydáním příležitostného razítka — a připomínkám, na co

všechno by se nemělo zapomenout, nebylo konce.

Prostě, při půlstoletém výročí Jiráskova Hronova i jeho Kruh přátel, který již 10 let „je při tom“, bude se podílet na holdu českému a slovenskému ochotnictví a jeho členové, rozestí po celé naší vlasti, přispějí k důstojné oslavě této někde ještě ne dost doceněné práce na poli zájmové umělecké činnosti. Nejen nápady, náměty a připomínkami, ale i konkrétními akcemi ve spolupráci s MěNV v Hronově, Svazem českých divadelních ochotníků a dalšími pořadatelskými organizacemi a institucemi budou se podílet na obohacování a dalším rozkvětu socialistického amatérského divadla u nás.

BOHUMIL MATULA



Nad Hviezdoslavovým Kubínom

Hviezdoslavův Kubín je obdoba Wolkrova Prostějova. Specifikující programové podtituly — celoslovenská přehlídka v uměleckém přednesu, národní soutěž recitátorů a recitačních kolektivů — naznačují, co partnerské akce spojuje i odlišuje.

Začneme shodami, u těch se nemůžeme dlouho zdržet. Obě akce jsou vrcholy národních soutěží jedné z nejpočetnějších oblastí ZUČ, mají svou mnohaletou tradici (Hviezdoslavův Kubín byl letos jubilejní — XXV.) a renomé v kulturní veřejnosti, představují každým svým ročníkem mezník ve vývoji uměleckého přednesu básnického i prozaického slova i zrcadlo tohoto vývoje.

Postavením, jaké má prozaické slovo ve slovenské přehlídce (je ovšem také soutěž), uvedme odstavec o rozdílech, jde totiž o charakteristický detail. Na Slovensku se próza recituje odděleně od poezie, a to i v nižších kolech soutěže. Výhody z toho plynoucí jsou nabitější a rovnoměrnější jsou rozděleny na všechny zúčastněné: recitátor nastupuje na pozadí určité jednotné tóniny dané žánrovým druhem, porota nemusí šaltovat vždy s každým výkonem z jedné škatulky kritérií k druhé, posluchač má čas naladit si smysly buď na ultrakrátké vlny poezie či přece jen volnější, řekl bych dlouhé vlny prozaického úryvku. Báseň vyžaduje chtít nechtě odlišnou apercepci než próza,

třežbaže póly moderní asociativní a meditativní poezie psané volným veršem a nejrůznější složitě tvárné postupy romanopisců rychle se na malé ploše střídající se zdánlivě sblíží a třežbaže předpokladem účinnou obou je vědomé, co možná nejvyšší soustředění posluchačovo. Báseň a próza vyžadují také odlišný, jiný způsob přednesu — o tom (a myslím, že se mi to nezdá) vědí na Slovensku daleko víc než my, a to odborníci, široký kádr organizátorů a zainteresovaných nadšenců, i přednášející sami. Fakt, že čtvrtý den Hviezdoslavova Kubína se konal odborný seminář Umělecký přednes prózy, na němž promyšlené a ze soudobé praxe vycházející téze doc. dr. J. Findry s maximálním zájmem poslouchalo několik desítek mladých lidí, především středoškoláků a vysokoškoláků, soutěžících i nesoutěžících, a také řada metodiků, pracovníků v kultuře a hostů, a fakt, že takový seminář podle tvrzení dotázaných se nekonal poprvé, jsou myslím dostatečným a průkazným svědectvím o předcházejících slovech. Jsou také pádným vyvrácením slepé domněnky, že rozdílnost v přístupu k přednesu poezie a prózy na Slovensku a u nás je snad jen zdánlivá, a myslím že jsou i včasnou důraznou připomínkou, abychom stupeň opoždění či zaostávání či jak to chceme nazvat spojenými silami co nejdříve vyrovnali.

Skutečnost, že také dělení recitátorů podle kategorií je na Slovensku jednodušší a logičtější (IV. kategorie zahrnuje středoškoláky a jim odpovídající věkový stupeň, V. kategorie vysokoškoláky a ostatní bez věkového omezení) je možná řečeno módním slovem zanedbatelná. Ale zanedbatelnou maličkostí rozhodně není další odlišnost — nepřítomnost básní povinného výběru ve všech stupních a kolech soutěže; na Slovensku prostě kandidáti recitují příspěvek jediný, ať už báseň či prózu. Že se jména a díla „povinných“ autorů objevují v soutěži neméně často a jaksí samozřejměji a jistěji, bez handicapu přílepku, je zřejmě charakteristickým paradoxem. Výhody takové praxe jsou opět nasnadě: průběh soutěží všech stupňů se znatelně vylehčuje, časově zkracuje, recitátor bezděky, vědom si jedině karty, jediného želízka v ohni, vrhá do výkonu neroztříštěné síly a pozornost, a porota má také snadnější práci, zvláště vezme-li v úvahu už dříve zmíněné rozdělení na přednes poezie a přednes prózy. Samotná otázka, proč nedošlo či proč se neprosadila přibližně shodná praxe u nás a na Slovensku anebo proč už dávno nedošlo k vzájemně vyhovujícímu sblížení či ovlivnění, je malou záhadou. Ale tu ponechme — i se souborem úvah nad problémy případné aplikace — pro dnešek stranou.



Je na místě se zmínit o jedné rozdílnosti, momentální rozdílnosti, svědčící ve prospěch Wolkrova Prostějova. V soutěžích Hviezdoslavova Kubína chybí poslední léta (dříve tomu tak nebylo) představení divadel poezie. Slovenští kolegové o této absenci mnoho diskutují a jsou toho názoru, že se stala chyba, kterou by bylo dobré a možné napravit. Vysokoškolská divadla poezie mají možnost soutěžit na Akademickém Prešově, ale soubory pracující při gymnáziích, učňovských střediscích, závodních, vesnických organizacích SSM, klubech, domech osvěty, Lidových školách umění apod. ztrácejí Hviezdoslavovým Kubínem místo pro konfrontaci. Jestliže letošní vystoupení Divadla poezie FF UPJŠ z Prešova s Vilou Terezou L. Novomeského a především Divadla na dlani LŠU z Prostějova s Ortelem J. Ortena, vítězným představením WP, dopomohou ohlasem, kterého vydobyla v hledišti, k návratu této disciplíny do koncepcí Hviezdoslavova Kubína, nebude to málo a Prostějovští tak za českou stranu splatí předem půjčku, ke které dá bůh dojde.

Mohl jsem psát o některých konkrétních zážitcích. Patřila mezi ně řada do paměti a srdce se vtiskujících výkonů při přednesu poezie (D. Hudáková-Ondříková s Hollého Svatoplukem, O. Špaková s Válkovou básní Z absolutního deníku) i prózy (tady je těžké jmenovat, bylo jich víc). Prózy ovšem především — dominovala, a samozřejmě jistota celkové vysoké úrovně jejího přednesu a hlavně příčiny takového jevu mi do dnes a stále leží v hlavě. Nerad jsem pominul i zážitek ze slavnostního otevření památníku Hviezdoslavovy Hájnickovy ženy v hájence pod Babí horou, prvního muzea jednotlivého literárního díla na Slovensku. Ale to obecně a k českému kontextu mířící, co se tlačilo do pera nad letošním Hviezdoslavovým Kubínem, se mi zdálo pro přítomnou chvíli přece jen důležitější.

JAROSLAV KABÍČEK

DRAMATIZACE aneb CHVÁLA DĚTSKÉ LITERATURY

Došli mi z DILIA současně dva texty pro děti, svým způsobem protikladné. První z nich napsal Jiří Pálka, letošní absolvent dramaturgie a před několika málo lety člen předního mladého souboru, poutajícího i šokujícího svým experimentováním. Autorem dvou her dalšího svazku je starší pán z Valašska, dlouholetý ochotnický autor Jaroslav Bařinka. Paradoxní je, že Pálkova hra (patrně jeho prvotina) působí konvenčně a obehnaně, a cosi nového, svěžšího a poutavého (i když ne šokujícího) zavane z her Bařinkových. Nechci tu srovnávat kvality obou autorů, mezi jejich možnostmi a talentů, jejich řemeslnou dovednost a znalost dramatické stavby. Pálkova hra má celou řadu pěkných míst, výborných nápadů i několik originálnějších situací. Ale všechno jako bychom už dávno znali: humorné situace s peklem kde je zima, krále, který nemůže vyvdát princeznu, moderní typy úředníků kolem pohádkových vládců, žertování na moderní muziku, pekelnou školu, jejíž žáky nudí pohádkové předměty a touží se učit matematiku a fyziku... Nepodezřívám Jiřího Pálku, že to někde opsal a jeho hra „Jak byla čertům v pekle zima“ mi ani žádnou konkrétní hru nepřipomíná; spíše se obávám, že všechny dnes už tak obehnané pohádky na rubu s chudými králi, bojovnými princeznami, zkrachovalými pekly, dobrodružnými loupežníky a vodníky asi dost důkladně nezná, jinak by se sotva pokoušel tuto řadu dále rozmnožovat. Kdesi na začátku této linie autorské pohádky bylo Čapkovy „Devatero“, nové a originální a působivé nenapodobitelné Čapkovým rukopisem. Pak přišly Ladovy Nezbedné pohádky, osobitě rozvíjející a obměňující tuto linii a uplatňující spíše selský živel proti Čapkovu městskému koloritu. Po Ladovi tuto linii doplnil Drda řádkou zajímavých typů a vnesl do ní jadrnost nejen jazykovou. Ale po těchto autorech už jen málokdo a v máločem přinesl něco vskutku nového. Myslím, že tady někde tkví tajemství svěžesti staršího z obou autorů: zvolil si (snad také poučen svou někdejší praxí psaní pohádek s vlastní fabulí na zkonvenčené motivy) předlohy, které jsou původní a autentické a zachoval jejich hodnoty. A ačkoli dobře známe typ pohádek s přechytračením lakomé a chamtivé hostinské (Rohatá hospodská) i lidových humorek s pohádáním maniželů (Masopustní koblížky), působí obě originálněji než debutantova hra s původní fabulí, protože si uchovávají původnost, osobitý styl a naléhavost.

Tvrdívá se, že dramatizovat je těžší než psát původní hru. Pravda je to jen potud, pokud jde o adaptaci třeba románu, který se dramatizaci vzpírá už svým rozměrem, spletností fabule, počtem postav, složitostí a rozvětveností

myšlenek, množstvím popisů, líčení, úvah i lyrizujících pasáží, které mají pro vyznění díla podstatný význam. Dětská literatura mívá převážně rozměr nejvýše novely, přitom nejčastější jsou malé literární žánry — pohádky, povídky, event. cykly epizod s ústřední postavou. Mnohem častěji se setkáváme s problémem, jak s fabulí, postavami, situacemi, akcemi i myšlenkovým obsahem těchto literárních útvarů vystačit na „celovečerní“ hru. Ale dramatika pro děti není ani po stavební stránce kopií dramatiky ostatní. Je to dramatika svého druhu, s vlastními zákonitostmi, s velmi výrazným sklonem k epické stavbě, k řazení epizod, k vyprávěnému divadlu, k montáži menších celků.

Přičin, proč se dětská literatura častěji nevyužívá v divadle pro děti (v divadle s dětmi začíná v posledních letech zdomácňovat) je jistě více. Patří k nim snad i ono přesvědčení o obtížnosti dramatizování. Ale obávám se, že to mají na svědomí i některé další zvláštní pověry. Divadelníci mívají někdy sklon domnívat se, že stačí rozumět divadlu, mít „čich“ pro dramatickosti, nějakou tu zkušenost, znalost řemesla a hlavně slušnou dávku intuice, nadání, talentu, geniality či jiných „darů od pánaboha“. Že v těsné blízkosti divadla pro děti existuje dětská literatura, dnes už s tradicí, skvělými knížkami domácími i s překlady vynikajících děl světových, s teorií a kritikou, s vlastní odbornou literaturou, to věd v rozhlasu, v televizi, ve filmu, ví to i celá řada loutkářů, ale divadelníků jakoby se to netýkalo. A tak se nedivíme, že ještě před pár lety kvetl v dětské dramatu nejpustší, nejprimitivnější didaktismus, jaký byl v dětské literatuře překonán dobrých patnáct let před tím, že se v dramatu dětského divadla houževnatě udržuje několik málo stereotypů, protože divadlo pro děti (a pro amatérské to platí o něco víc než pro profesionální) se vyvíjí mimo kontext celého slovesného a dramatického umění pro děti. A tak máme například čtyři Popelky a dramatizátoři zoufale mění počty sester, tatínka na bratra a tak podobně, ačkoli při znalosti dětské literatury v jejím celku by bylo nasnadě (když už by základní fabule byla tak lákavá) zdramatizovat například její anglickou obdobu „Rákosníčku“ a přinést tak ozvláštnění známého příběhu. Kolik nových žánrů, témat, postav, motivů by se na jeviště pro děti dostalo, jak snadno by pak bylo možno hrát nejen pro děti z národních škol, ale i pro starší. V dětském divadle je snadnější dramatizovat než psát hry původní, ale chcete to práci a soustavnost, rozhodl pro příbuzných oblastech umění pro děti, širší než jen divadelnickou vzdělanost.

EVA MACHKOVÁ

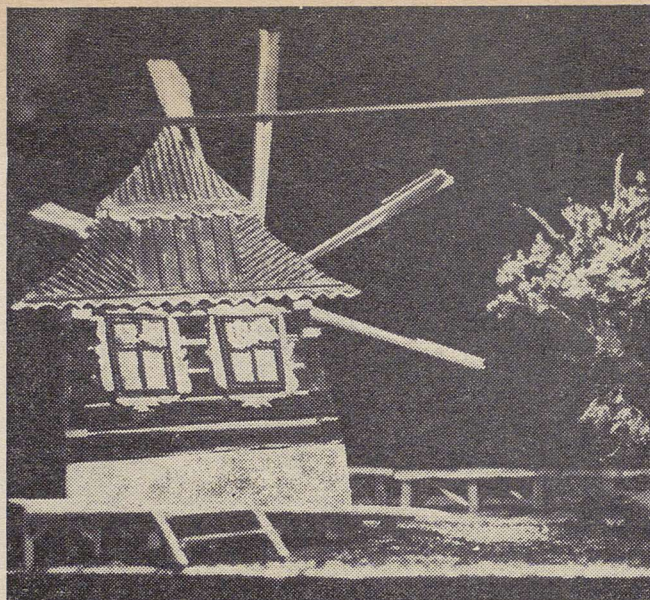
DIVADELNICKÉ ŠEDESÁTKY

Letos na podzim oslavili šedesátku dva významní moravští divadelníci. Oběma je společná nejen dlouholetá aktivita v oblasti profesionálního jevištního dění, ale také trvalý zájem o práci amatérů.

Teatrolog docent *dr. Karel Bundálek, CSc.*, absolvoval na brněnské filozofické fakultě Wollmanův divadelněvědný seminář. Od založení JAMU v roce 1948 působí zde jako její vyučující (jubilatovým oborem jsou zejména dějiny českého divadla i různé úseky divadelní teorie), dnešní vedoucí katedry teorie umění a ve dvou obdobích také jako prorektor. Spoluvychoval tu mnoho mladých herců, režisérů, dramaturgů a na filozofické fakultě UJEP také divadelních vědců. K. Bundálek zastával vždy celou řadu funkcí akademických, stranických, odborových i veřejně kulturních. V současné době je mj. členem předsednictva SČDU, členem repertoárové rady a rady pro uměleckou teorii a kritiku ministerstva kultury ČR i předsedou redakční rady čtrnáctideníku *Scéna*. Více než čtyřicet let je soustavně činný publicisticky a kriticky v odborných revuích, vysokoškolských sbornících, *Prolegomenech Scénografické encyklopedie* i v denním tisku. Z jeho syntetizujících prací možno připomenout knihu *Kapitoly z brněnské dramaturgie*, několik vyhledávaných skript (např. o historii staročeského divadla), studie o jednotlivých brněnských scénách, o divadelních žánrech, jevištním prostoru, dialektice scénických umění, o estetických otázkách apod.; nyní jako hlavní redaktor řídí práce na *Stručných dějinách brněnského divadla*, připravovaných k jeho stému výročí. Několik let pracoval Bundálek jako člen krajského poradního sboru pro divadlo při KKS v Brně. Uplatnil zde své bohaté znalosti a zkušenosti hlavně jako obětavý lektor, přispěvatel zpravodaje *Listy o divadle* i jako autor instruktivních metodických materiálů (*Přehled dějin činoherního režie* aj.).

Druhým jubilantem je režisér Divadla pracujících v Gottwaldově *Svatopluk Skopal*. Po studiích na brněnské konzervatoři byl angažován do divadel v Jihlavě, Praze a Karlových Varech. Od r. 1955, kdy nastoupil na gottwaldovskou scénu, zůstal Divadlu pracujících věrný. Vytvořil zde desítky inscenací nejrůznějších žánrů — od poetických komedií a detektivek až po muzikály. K ambiciózním Skopalovým inscenacím vždy patřival současný výklad naší i cizí klasické dramatiky (Tylova *Drahomíra*, Jiráskova *Lucerna*, Čapkův *Loupežník*, Rostandův *Cyrano z Bergeracu*, Rollandova *Hra o lásce a smrti*). Skopalovu režijnímu zaměření nejlépe vyhovují komorní psychologická dramata se složitými charaktery, přitakávající základním lidským hodnotám. Proto se Skopal nejraději věnuje moderní dramatice americké (objevné nastudování *Wilderova Našeho městečka*, O'Neillovy hry *Ach*, ta léta bláznivá a originální pojetí tragédie *Smutek sluší Elektře*, Ingeho jako by den nechtěl odejít), především však komplikovanému světu T. Williamse (*Léto do dýmu*, *Tramvaj do stanice Touha*, *Sestup Orfeův*). Skopalova vyrovnaná, v pravém slova smyslu herecká představení vynikají úsilím o stylovou čistotu, nenásilně evokovanou atmosféru a výrazný emocionální akcent. Cit pro jevištní experiment prokázal Skopal jako šéf a inscenátor agilního Divadélka v klubu. Ochotníci jihomoravského kraje vděčí jubilatovi nejen za soustavnou spolupráci ve funkci zasvěceného porotce nejrůznějších soutěží a přehlídek (např. každoročního festivalu v Napajedlích) a oblíbeného přednášejícího z mnoha prakticky zaměřených školení, ale také za přímou režijní pomoc v několika souborech.

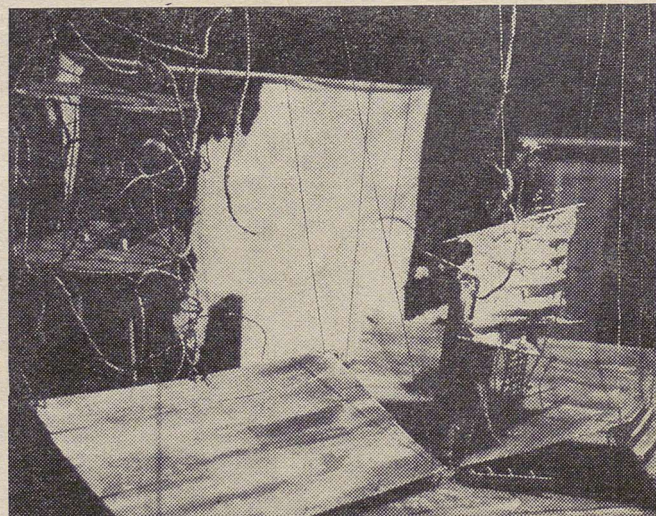
vz



HLEDAČSTVÍ SCÉNOGRAFKY PEROUTKOVÉ

Všimneme-li si prací Elišky Peroutkové-Ejemové, zjišťujeme, že její cesta hledání scénografického vyjádření má svůj základ v jednoduché prostotě nápadu. A ta jednoduchost nápadu vás překvapí, protože útočí na diváka, kterému objevuje atmosféru hry.

Eliška Peroutková nasbírala základní výtvarné vědomosti v Lidové škole umění v Parku Julia Fučíka u prof. Koukolského. Plně tři roky se zabývala novodobým studiem skutečnosti, přírody, k nimž přistupuje nově a netradičně. Snaží se nejen napodobovat, ale i objevovat. A protože našla blízký vztah k divadlu, přenesla se od obrazu k jevištnímu výtvarnictví, kde na rozdíl od malířství probíhá proces v dramatickém čase a prostoru. Další tři roky



Scéna k *Lucerně A. Jirásky*

Scéna ke hře *Janovské spiknutí F. Schillera*

navštěvovala Scénografickou školu ÚV SČDO, kde pod vedením vynikajících odborníků, zasl. um. Oldřicha Šimáčka, Jarmily Konečné, Meleny, Zbořila, Pražáka, Pavla a mnoha dalších, vstřebala poslání dramatického umění, schopnost mluvit k divákovi obraznou řečí příměrů, neochuzenou poetikou divadelního umění.

Peroutková velmi záhy objevila svůj osobitý rukopis, založený na upřímné prostotě výtvarného projevu. S větší částí jejího díla jsem se seznámil při výběru prací na Výstavu české amatérské scénografie v rámci Pražského quadriennale 79. Udivila bezvýhradně celou výběrovou porotu v čele se zasl. umělcem O. Šimáčkem. Udivila zcela novým pohledem a pojetím na Brechtovu Matku Kuráž. Zavrhl historický vůz Matky a podstatu celého scénického obrazu tvoří obrovské kolo. V této koncepci jsou k potřebě poetického vyjádření předměty uvolněny ze své logické souvislosti, v níž vystupují v reálném světě, a jsou z ní uvolněny právě k plnosti takového vyjádření v zájmu výtvarné stylizace či náznakové zkratky.

Pro Divadlo bez názvu v Praze 6 vytvořila návrh k Schilerově básnické hře Janovské spiknutí. I zde se vyhýbá konvenci i „objevování objeveného“. Vychází z možností amatérského souboru a pracuje netradičně v tradičním prostoru, i když by jej ráda někdy vyměnila za netradiční. Chtěla by divákovi umožnit to, co mu jiné umění poskytnout nemůže, to jest bezprostřední vztah mezi divákem a hercem, aktivizovat diváka, aby spolupracoval jako tvůrce divadla, aby vnikl do hracího prostoru jeviště a hlediště a nenechal na pochybách sám sebe, že jde skutečně o jeho věc a jeho život.

Co ještě stojí za zmínku jsou materiálové možnosti, materiál, který do návrhů přináší. Juta, drát, dřevo, tenkostěnné trubky. Všechno je výtečně a funkčně zdůvodněno a použito, sladěno do záměru výtvarné zákonitosti. Výtvarné zákonitosti, která je také vyznáním Elišky Peroutkové-Ejemové.

Miloš Honsa



DS Setuza Ústí nad Labem – S. Grochowiak: Jitřní úzkost.
Foto P. Štoll

DS Tyl Říčany – M. Zoščenko: Svatba



DIVADLO PROPADLO

Když Divadelní soubor I ZK ROH Škoda v Plzni změnil svůj název na Divadlo Dialog, ztratilo svůj smysl i označení Divadelní soubor II. Proto Škodováci z Doudlevec vstoupili do letošní sezóny pod novou hlavičkou — Divadlo Propadlo.

Doudlevečtí chtějí nadále dělat osobité, nekonvenční divadlo i za cenu toho, že by mohli u konzervativnější části publika „propadnout“. Sami tuto možnost svým pojmenováním připouštějí, ale bezprostřední nebezpečí určitě nehrozí, vždyť poslední inscenace Doudleveckých se v Plzni setkaly s vřelým ohlasem. S divácky vděčnou dramatizací Poláčkova románu Hostinec U kamenného stolu se soubor dokonce kvalifikoval na krajskou přehlídku v Horažďovicích. Autora scénického přepisu — člena souboru J. Chroustovského — zaujal především Poláčkův mravní humor a dobrá pohoda textové předlohy, režisér Š. Marovič pak těžil z atraktivního restauračního prostředí, ve kterém hru inscenoval přímo mezi diváky.

Letošní sezónu Divadlo Propadlo zahájilo cyklem pohádek v rámci Mezinárodního roku dítěte a v současné době soubor studuje jevištní adaptaci známého Žákova humoristického románu Študáci a kantoři. Doufejme, že nový název souboru bude i nadále symbolizovat výhradně dnes už zřídka používané zařízení jeviště.

gard.

VII.

PÁDY

Opět se odvolávám na životní zkušenosti. Padáme často a ne vždy bez následků. Dochází k nežádoucím úrazům nás samých, někdy i jiných kolem nás. Protože herec musí na jevišti také padat, padat opakovaně, měl by se na tuto činnost připravit. Věnujte proto nácviku padání jistý čas. Nebudete toho litovat. Nejprve nacvičujte uvolněný pád, laicky řečeno pád typický pro omdlení, zcela uvolněný, při kterém se většinou postižený nezraní, není-li v blízkosti nějaký předmět (stůl apod.). Toto uvolnění nastává od dolních končetin, přechází celým tělem a přenáší se až do hlavy. Toto uvolnění se musí dobře nacvičit. Doporučuji začít z kleku na obou dolních končetinách (sed na patách). Přejít z tohoto sedu do lehu na bok, při kterém se dotýkáme podložky celou plochou boční části těla. Pohyb přenášíme z kolen, přes stehenní svaly atd. V konečné fázi tlumíme pád pravou nebo levou horní končetinou, principem známým z juda (tlumení pádů). Nácvik začínáme nejprve pomalu, posléze rychleji. Cílem by mělo být zbytečně se neuhodit ani na tvrdé podlaze. Po dokončení tohoto zkráceného pádu musí nastat krátká relaxace — uvolnění, které nám postupně přechází do pod-

vědomí a to tak, že jsme schopni uvolňovat se již během pádu. Dále pracujeme: ze sedu na bobku, ze stoje, chůze, běhu, židle, stolu atd.

Doporučuji tuto metodickou řadu:

1. Kotoul vpřed do lehu na zádech. Uvolnit. Převalení přes bok doleva doprava (impuls v pánvi), opět uvolnit.
2. Totéž, ale kotoul vpřed ze židle.
3. Kotoul vpřed ze stoje se stále stejným zakončením.
4. Kotoul vzad do lehu na břicho s úplnou relaxací.
5. Kotoul vzad do lehu na břicho, přetočení na záda, relaxace.
6. Totéž ze stoje.
7. Chůze, kotoul vpřed, stejné zakončení jako bod 1.
8. Běh vpřed, kotoul atd.
9. Seskok ze židle s uvolněným pádem (na bok).
10. Seskok ze stolu — a podobně lze kombinovat podle vašich pracovních možností.

Pády tvoří organickou součást úpolů (zápas, box, judo atd.). V herecké práci se často s podobnými úkoly setkáváte. Nebo alespoň občas. Samozřejmě je zde řada příležitostí ke zranění. Proto bych doporučoval, pokud se setkáte s nějakým obdobným problémem, raději si někoho pozvěte, aby vám pomohl. Pochopitelně, že má-li herec na jevišti dostat facku,

může ji dostat a vydrží ji ne jednou, ale mnohokrát. Horší je, má-li dostat ránu pěstí, prostě úder, který je nebezpečný již ve své podstatě. Existuje celá řada „triků“, které lze použít k vykrytí i ran i falešných úderů, které vypadají jako opravdové. Je jen potřeba tyto znalosti mít. Podobně je potřeba se vyhnout nebo předejít úrazům při používání různých předmětů (sklenice, židle, nože, zbraně) a opět se poraďte s někým, kdo se v dané oblasti této činnosti vyzná.

Dobrou průpravou je i cvičení ve zpomaleném pohybu. Při zpomalení pohybu, který si sami vyberete, zjistíte funkční zapojování jednotlivých tělesných částí, jak se navzájem ovlivňuje jejich činnost, naučíte se perfektně přenášet váhu atd. Také doporučuji zabývat se alespoň občas imaginární rekvizitou a cvičit s imaginárním partnerem. Kromě jiného získáte prostorovou orientaci a citění. Pravděpodobně je celá řada problémů o kterých by bylo možné si povídat, psát. Tento článek měl být spíše doporučením a odkazem na určité možnosti, které máte ve svých souborech.

Než přejdu k vlastnímu závěru, dovolím si ještě navrhnout programy jedné cvičební lekce pohybové průpravy:

5—10 min — rozehrátí (běhy, chůze, skoky, kolektivní hra apod.)

20—30 min — cvičení základní (prostrná apod.), uvolňovací, protahovací apod.

30 min — jevištní pohyb (cvičení s přesným zacílením na určitý konkrétní úkol).

10 min — závěr (doporučuji taneční improvizace na hudbu, s přesným záměrem).

Prosím berte toto schéma jako nejzákladnější, nebo si vytvořte zcela jiné. Možností je opět mnoho a záleží na tom, kterou alternativu si vytvoříte a kterou se budete řídit.

ZBÝVÁ ZÁVĚREČNÉ SHRNTI

Nevím, zda to, co zde bylo napsáno, bude dostatečně sdělné. Něco jistě ano, něco možná ne. Snad bude alespoň trochu pochopen pojem jevištní pohyb a problémy jeho výuky. Proto prosím, berte vše spíše jako část mých zkušeností, které jsem se snažil zkratkovitě přenést na papír, a snažte se na základě čteného rozvíjet vlastní představivost, ověřovat si zkušenosti a hledat stále nové možnosti, které by obohatily váš pohybový výrazový rejstřík. Myslím, že je to práce, která za to stojí.

Následující řádky si laskavě zařaďte za pokračování III. (č. 9), kam se nedopatřením nedostaly. Red.

38) základní sed „překážkový“ — obě paže vpažit předklony k přední dolní končetině, špička k tělu, nebo protáhnout, koleno propnuté, opět střídáme končetiny

39) z kleku „na čtyři“ střídavě zašvihávat pravou a levou dolní končetinu, paže v loktech propnuté, hlava se zaklání v protisměru zášvihové končetiny

40) základní poloha — vleže na boku (pravý, levý) unožovat propnutou končetinu stranou s přitahováním a propínáním nártu, nebo kroužením

XII. KYČLE — NOHY

41) ze základního stoje, výpad vpravo, nebo vlevo, druhá končetina se protáhne v kolenní, váha na výpadové končetině (paže můžeme určit do libovolné polohy)

42) ze základního stoje, paže nad hlavou prudký výpad vpravo, vlevo, paže se opřou o podlahu

43) „kozáček“ — pozor na vertikálu a vysazený zadek

44) základní poloha — sed na bobku, paže opřeny o podlahu, hlava přímo vpřed

střídavé zanožování pravé a levé kon-

četiny do protažení, rovná záda, hlava mírný tlak vzad

45) totéž, ale protahovat dolní končetiny stranou

XIII. BOKY

46) střídavé poskoky, křičt jednu končetinu; paže pracují protipohybem s mírným pokrčováním v loktech

47) základní stoj spojný, poskoky, výskoky se současným pokrčováním dolních končetin (kolena na hrudník) — zachovat rovný trup, při pokrčování kolena paže obejmou dolní končetiny (jako tempo na salto vzad), hlava zpřímá

48) dřep, paže v mírném zapažení, výskok, současně paže do vzpažení a zpět, pozor na správně prováděný odraz, speciálně na práci chodidel

XIV. CHODIDLA

49) základní poloha — leh na zádech, paže ve vzpažení; přitahovat střídavě jednu z dolních končetin na hrudník, nárt propnutý, končetinu protáhnout na 90°, nárt přitáhnout k hrudníku, končetina zpět do základní polohy

50) základní poloha — leh na zádech, paže v upažení; dlaně směřují ke stropu pomalu přednožovat, unožovat, přinožovat protaženou dolní končetinu se současným kroužením nohy v kotníku Variace: obě nohy současně, kroužky ven, dovnitř apod.

STANOVISKO AUTORA A STANOVISKO PŘEDNAŠEČE

Často se stává, že interpret při přednesu básnického textu vychází pouze z toho, že se mu báseň líbí a zapomene se hlouběji zamyslet nad dvěma základními otázkami — o čem báseň je a proč ji říká. Přednes je pak nejasný, neurčitý, báseň se prostřednictvím interpreta nedotkne diváka, posluchače v ní nenalezne odraz svého života, svých pocitů a prožitků.

Jestliže je herec tím, kdo nastavuje zrcadlo době, pak by totéž mělo platit i o interpretovi uměleckého textu — i když třeba bude „nastavovat zrcadlo“ jednotlivým problémům lidského osudu a života. Jak tedy přistoupit k předloze, k uměleckému textu, aby se jeho prostřednictvím interpret angažoval? (Angažovanost umění přece spočívá právě v tom, nakolik promlouvá k nitru posluchače, diváka, ne v tom, kolik je v něm plakátové revolučnosti.)

Nejprve musí interpret vlézt textu pod kůži. Objevit jeho vnitřní svět, svět autora, jeho stanovisko. Musí se nechat textem nakazit, nechat si jej proběhnout v hlavě jako film a pomocí své fantazie nechat působit na sebe samého. Tím získá zázemí, z něhož může přistoupit k realizaci textu, zaujme k němu své stanovisko, stanovisko přednašeče.

Text je jediným vodítkem interpreta. Musí jak respektovat jeho možnosti a zákonitosti, tak objevovat souvislosti, nacházet motivy, jež mohou pomoci

k posílení jeho záměru. Musí si uvědomovat, že může vyjádřit jen to, co je obsaženo ve slovech, obrazech, myšlenkách textu. Nemůže chtít sdělit, co posluchač nemůže vnímat z textových impulsů, ale nemůže ani výrazně omezit a zúžit obsah textu. Může však vyjádřit svůj hodnotící postoj.

Vzájemný vztah mezi stanoviskem autora a přednašeče může být různý, může mít rozličné nuance. Lze však vymezit jeho tři základní polohy: Posluchač se může s autorem ztotožnit, jeho záměr se kryje se záměrem autora. (Např. v básni L. Hughese Unavené blues chci vyjádřit tíhu života černošského lidu a jeho úlevu v jazzu.) Stává se **mluvícím autorem**. Dále lze subjektivně posunout stanovisko autora, promítnout do básně svůj problém. (Např. aktualizovat výše zmíněnou báseň a přednášet ji „o samotě, spleenu a opuštěnosti“.) Tím v podstatě **mluví za sebe**. Domnívám se, že je možné **jít i proti záměru autora** a to i v sólovém přednesu — zvolme krajní příklad — je např. možné parodovat text tzv. červené knihovny a napadnout tak lacinou iluzi, kterou chtěl na čtenáře zapůsobit autor. Je ovšem třeba volit citlivě a parodii postavit na textu.

Stanovisko přednašeče by se v jeho projevu mělo výrazně prosadit, protože on je jediný odpovědný za jeho vyznění a zapůsobení na diváka a posluchače.

TOMÁŠ JIRMAN

PŘEDNAŠEČSKÝ VÝKON V SÓLOVÉM VYSTOUPENÍ A V KONTEXTU VYSTOUPENÍ KOLEKTIVNÍHO

Recitovat či nerecitovat — to je otázka. Odpověď na ni hledám pokaždé, když chci něco recitovat. Něco dobře zarecitovat. To je ovšem podmíněno a záleží jen na tom, zda umím využít objektivní a subjektivní podmínky, které slouží věci, a odbourat ty, které jsou v její neprospěch.

Jestliže si čtu báseň potichu pro sebe, slyším ji vždy v jakémisi ideálním podání, asi tak, jak bych si svůj přednes představoval. Pak snad stačí dát tomuto vnitřnímu hlasu tón. Ovšem chyba lávky — nejde to. Pro diváka se z mého projevu stává nestravitelný chumel slov, i když já jím rozumím a vím, co chci sdělit — je to technicky nezvládnuté. Báseň, která má být někomu mým vystoupením určena, předkládána, musí mít určitý řád, držet se jistých konvencí, aby se k divákovi dostala. Nemůžeme odeslat dopis s nečitelnou adresou, adresát by ho neobdržel. Tak je to i s přednesem — aby se dostal k adresátovi, musí být „čitelný“. Takže se musím řídit jistým technickým řádem, který mě dovede k použití interpretačních prostředků určitého stylu. Kde je hranice mezi jedním citovým, impulsivním a cílevědomě, myšlenkově zaměřeným? Ideální stav je, když hranice neexistuje, když změna nebo doplnění koncepce přednesu je podporována a vyvolávána především citem a fantazií, když dochází k prolínání těchto pochodů.

Sám se zpočátku snažím pracovat na textu s důrazem na jeho citový prožitek, do něhož se snažím plynule a opatrně vklínovat techniku. Jde o to, abych tím, že se snažím o technicky dobře provedený výkon, neznásilňoval sám sebe. Když se obojí povede do určité míry skloubit, tj. že věřím tomu,

co říkám a jak to říkám, přichází na řadu další problém, a tím je divák nebo posluchač. Aby mému projevu věřil také on. Neboť také jemu je něco vnucováno a on to nesmí pocítit, ale měl by sdělovanému věřit spolu se mnou.

K tomuto procesu dochází i v přednesu kolektivním a sborovém. Ovšem kolektivní a zvláště sborový přednes umocňuje dopad přednášeného textu v jiných dimenzích, působí jako chorál a jeho síla spočívá právě ve způsobu provedení. Základním stavebním kamenem kolektivní recitace je melodika a dynamika věty. Tak jako při chorálu musí zpěvák přijmout autorovu melodii, musí přednašeč přistoupit na koncepci toho, kdo je jakýmsi dirigentem slova. Recitátoři se musí beze zbytku podřídit režisérovi, vedoucímu, který se stává jakýmsi autorem hudby. Ve sborové, ale i ve všech typech kolektivní přednesové práce, je základní rozvrstvení, směřování dáno především jeho představivostí a fantazií, která se promítne v koncepci vystoupení. V tomto způsobu práce se přednašeč může cítit omezován, neboť sám ze sebe nesmí investovat tolik jako v přednesu sólovém. Může se pohybovat pouze v rámci koncepce dané režisérem. Naopak na diváka může kolektivní či sborový přednes působit mnohem silněji než sólový, protože má více možností k vytváření atmosféry.

Oba druhy recitační práce by však měly mít jeden cíl: neměly by být prázdné a měly by divákovi a posluchači něco říci, zanechat v něm stopu. Nechávat ho laxním a nevšímavým k životu, který kolem něho plyne.

JAN NOVOTNÝ

VIKTOR ROZOV:

HNÍZDO TETŘEVA HLUŠCE

Je to skutečně luxusní hnízdo, v němž bydlí rodina Štěpána Sudakova, významného činitele, který pracuje na ústředí Obránců míru. Je to hnízdo plné upomínkových předmětů z celého světa, které Sudakov buď přivezl z ciziny, nebo dostal od zahraničních návštěv. V současné době je např. jeho pracovna vyzdobena starými ruskými ikonami. Je to i prostorné hnízdo, vzniklo spojením Sudakovova bytu s bytem jeho vdané dcery Jiskry. Zoja, nová přítelkyně Sudakovova syna Prova, jen vzdychá, když vidí, jak Sudakovovi bydlí. Sama žije ve stísněných poměrech, protože otec je momentálně ve vězení pro rvačku a matka živí rodinu z platu prodavačky zeleniny. Zoja se s Provem seznámila nedávno a za poněkud mimořádných okolností. Ochránil ji, když ji obtěžovali dva chuligáni. Prov představí Zoju matce Natalii Gavrillovně, sestře Jiskře a jejímu muži Jegorovi. Mezi Jiskrou a Jegorem je v poslední době silné napětí. Jiskra se nedávno vrátila z nemocnice po interrupčním zásahu s vědomím, že už nikdy nebude mít děti. Ale Jegor děti nechce. Jiskra ví, že ji Jegor podvádí, ale má ho příliš ráda a bojí se pátat po důkazech jeho nevěry. Hledá záchranu v práci a snaží se na vlastní neštěstí zapomenout tím, že pomáhá v neštěstí druhým. Pracuje jako redaktorka v rubrice Dopisy čtenářů jednoho velkého deníku. Natalie Gavrillovna cítí, že je Jiskra nešťastná a upozorňuje na to Sudakova, ale ten má důležitější starosti. Musí se věnovat zahraničnímu hostovi, který chce poznat, jak žijí v soukromí občané země, kterou navštívil. Jako vždy při těchto příležitostech představí Sudakov svou rodinu, pohostí hosta a věnuje mu na památku dárek vždy honosnější, než ten, který mu věnoval host. Prov s otcovým jednáním nesouhlasí, připadá mu hloupé a podlézavé. Popuzený Sudakov vyčte synovi špatný prospěch ve škole a nezájem o povolání, které mu vybral. Měl by si vzít příklad z Jegora, který se vlastní pílí vypracoval až na významné místo jak na vysoké škole, tak na ústředí Obránců míru. Sudakov má Jegora rád jako vlastního syna a snaží se mu urovnávat cestu. Právě se naskytá možnost Jegorova povýšení. Uvolní se místo po Chabalkinovi, jehož syn spáchal sebevraždu a je samozřejmě, že nebude moci pracovat ve vedoucím postavení, když nedovedl správně vést ani svého vlastního syna. Jegor skromně odmítá Sudakovův záměr, protože je přesvědčen, že jediným kandidátem na Chabalkinovo místo je Sudakov.

Pokládá za svou povinnost udělat všechno pro to, aby Sudakov to místo dostal. Jiskra žádá otce, aby pomohl napravit nespravedlnost, o níž redakci píše jeden čtenář. Sudakov souhlasí a v několika telefonických rozhovorech se svými vlivnými známosti bezděčně předvede svůj systém, založený na úplatkářství a protekcionářství. Sudakov vůbec málokdy odmítne poskytnout pomoc. Provovi slíbil obstarat lék pro těžce nemocného otce Zojiny kamarádky. Své krajanice Valentině Dmitrijevně slíbí pomoc pro jejího syna. Ale, bohužel, většinou zůstane jenom u slibu. Pokud není prosebník významný člověk. Sudakov by snad ani tak prospěchářský nebyl, ale Jegor ho svými radami vždycky ovlivní. Pod záminkou konzultace přijde Jegor navštívit jeho posluchačka Ariadna, dcera Sudakovova nadřízeného Koromyslova. Ve skutečnosti se přichází přesvědčit, v jakých poměrech Jegor žije a kdy už se konečně rozejde s Jiskrou. Jegorovi není její návštěva příjemná, i když je rozhodnut opustit rodinu Sudakova, která mu pomohla k slibnému začátku kariéry, ale do budoucna mu už nemůže být prospěšná. Ovšem Ariadna a hlavně její otec znamenají pro Jegora další možnost postupu. Jegor je opatrný, aby se nezapletl do nepřijemností, ale stejně se jim nevyhne. Náhodou ho Prov přistihne právě v okamžiku, kdy se líbá s Ariadnou. I když Prov nikomu neřekne, co viděl, Jiskra si snadno domyslí, kdo je Ariadna. Nedokáže se už ovládnout a zhroutí se před ikonami na kolena. Jegor upozorní Sudakova, že jeho dcera se modlí a Sudakov udělá skandál. Surově napadne Jiskru, že dělá rodině ostudu, ale vždy tichá a laskavá Natalie Gavrillovna radikálně zasáhne a Jiskry se zastane.

Je ráno 1. května. V Sudakovově pracovně visí místo ikon africké masky z ebenového dřeva. Z ulice je slyšet hudbu a šum účastníků průvodu. U Sudakovových začalo ráno pohodou, ale bohužel, pohoda dlouho nevydržela. Když Prov zjistí, že otec nepomohl Valentině Dmitrijevně, dá mu nepokrytě najevo svůj nesouhlas. Když Sudakov zjistí, z jaké rodiny je Zoja, zakáže synovi, aby se s ní stýkal. Ale Prov nesouhlasí a Natalie Grigorjevna je na jeho straně. Z telefonického rozhovoru se Zojou se Prov dozví, že otec Zojiny kamarádky zemřel. Vztekly ze své vlastní bezmocnosti, upozorní Prov otce, že léky už shánět nemusí, a uteče z domu. Přichází Jegorův podřízený Zolotarjev blahopřát Jegorovi k povýšení. Včera byl jmenován na Chabalkinovo místo, jak si přál a jak o to usiloval. Jegor není rád, že Sudakov byl svědkem Zolotarjevova blahopřání a když vidí, že Sudakov je zdrcen, že dokonce dostane srdeční záchvat, ojde na schůzku s Ariadnou. Netuší, že Ariadna ho vylákala z domu, aby

mohla nerušeně promluvit s Jiskrou. Přišla ji upozornit, že je nemoderní poutat k sobě muže, který miluje jinou a s ní zůstává jenom ze soucitu. Jiskra jí dokáže, že se mylí, když věří v Jegorovu lásku. Chce se s ní oženit jen kvůli kariéře. A zdrcená Ariadna chápe, že Jiskra má pravdu. Natalie Gavrillovna pečuje o Sudakova, ale nezatají mu, že Jegor nabídl ruku Ariadně. Sudakov už začíná věřit, že Jegor je lump. Ale na Sudakova dolehne další rána. Podle telefonátu z VB a Zojina svědectví se Prov octnul na Veřejné bezpečnosti. Podle Zojiny výpovědi šel Prov na pohřeb otci Zojiny kamarádky, ale utekl odtud a cestou ukradl kolemjdoucímu aktovku. Na VB pak stále prohlašoval, že je synem Štěpána Sudakova. Sudakov je zničen. Chápe, že Provovi vůbec nešlo o aktovku, ale o to, aby udělal otci ostudu. Situaci zachrání Zojina matka, která celou záležitost urovná a přivede Prova domů. Setká ní otce se synem je bouřlivé, ale i tentokrát je to Natalie Gavrillovna, která řeší situaci rozumně. Zatím co Jiskra stěhuje své věci do bytu rodičů a hřebíky zatluče spojující dveře obou bytů, světuje se Prov Zoje. Vzpomíná na Chabalkinova syna, svého spolužáka, který spáchal sebevraždu a obviňuje sám sebe, že kdyby nebyl ješitný, mohl možná spolužáka zachránit. Teď poznal sám na sobě, že zlost, která vzniká z bezmocnosti, může člověka přivést i k takovému protestu jako je krádež nebo sebevražda. Jiskra dokončila svou práci a jediným gestem, kterým mu hodí klíče, se s Jegorem rozcáhá. Přichází další zahraniční návštěva. Tentokrát jsou to dva černoši. Jako vždy představí Sudakov svou rodinu — Jegora jen jako souseda. Pak konstatuje, že žijí dobře a dá se do pláče.

Hru známého současného sovětského dramatika ve dvou dílech přeložil Josef Palla. Má 7 mužů, 8 žen a jedinou dekoraci (simultánně obývací pokoj a pracovna). Hodí se pouze pro vyspělý soubor. Vydala DILIA.

Jarmila Černíková

ZÁPISNÍK

ÚPS pro dramatickou výchovu dětí

zasedal poprvé v nové sezóně v pátek 28. září. Zabýval se především hodnocením letošního Kaplického divadelního léta a v souvislosti s tím i výhledy na rok 1980. Diskuse se týkala zejména způsobu a účelu zařazení metodických ukávek práce v souboru do programu mezikrajských přehlídek a jejich přípravy na úrovni krajů, hovořilo se i o krajských porotách, v nichž v některých krajích pracují lidé bez speciálních znalostí dětského divadla. Stále ještě bolestivým problémem výběru je malý počet i nízká úroveň dětských loutkářských souborů, které se di-

vadelním vyrovnávají jen asi ve třech, čtyřech případech. Diskutovalo se i o způsobu uspořádání veřejných hodnotících diskusí v průběhu KDL. Pro KDL 1980 byl předběžně navržen termín od 13. do 20. června. Mezikrajské přehlídky budou 28.—30. 3. v Rýmařově (oba moravské kraje), 11.—13. 4. v Kralupích n. Vlt. (Střeká JčK) a 18.—20. 4. v Hejnicích (Sevčková Praha), termín a místo konání čtvrté přehlídky (ZčK a VčK) nebyly do uzávěrek čísla oznámeny.

Výsledky tvůrčí soutěže

V říjnu 1978 byla ÚKVČ v Praze ve spolupráci s DILIA a pod záštitou ČUR PO SSM vyhlášena soutěž her pro dětské divadelní a loutkářské soubory. Odborná porota udělila: 1. cenu ve výši 5000 Kčs J. Mlejnkovi za tvorivou dramaturgii a Hurníkovy Muzikantských pohádek Čert s houslemi; 2. zvýšenou cenu 4000 Kčs J. Sypalovi za hru S nápady za pády s přihlídnutím k námětu hry Za strýčkem Přihodou; 3. cena nebyla udělena. Čestná uznání a odměny byly uděleny ve výši 1000 Kčs J. Křešínkovi za kolektivních malých forem pro loutkové divadlo Jde jaro a jiné; ve výši 750 Kčs M. Hrbáčové za pokus o zpracování dobrodružné tematiky pro soubor dospívajících dětí a ve výši 750 Kčs J. Havlovi za pokus o vytvoření literární předlohy pro nejmenší dětské loutkáře Hrajeme a hrajeme si II.

ÚKVČ Praha

Přehlídka v Postoloprtech

V Kulturním a společenském středisku v Postoloprtech proběhla ve spolupráci s OKS v Lounech a OV SČDO okresní přehlídka amatérských divadelních souborů. Druhý ročník této akce dal opět příležitost ochotnickému divadlu hnutí na lounském okrese zvýšit svůj podíl na kulturním životě okresu. Odpovědně patřila dětem a amatérskému divadlu souboru z Kyr, který připravil pohádku Elce peče do pekelce. Večer se divákům představil domácí soubor, který v režii J. Žáka nastudoval hru T. Davidové Načasované štěstí. Loutkové divadlo Zatec vystoupilo s Adámekem mezi broučky v marionetovém provedení. Na ukončení přehlídky proběhl dětský divadelní karneval s maskami.

V. Macáková

V. pražská přehlídka celovečerních her

Pro dobrých zkušenostech s místním spolupředatelem pořádal Kulturní dům hl. m. Prahy, Pražská odborová rada a Pražský výbor SČDO V. přehlídku celovečerních her opět v Kulturním domě Prahy 9 — GONG. Přehlídka probíhala kaž-

dý pátek počínaje 19. říjnem t. r. Vystoupilo v ní pět pražských souborů: KDDP DOPRAPO s J. Kafkovým—T. Masákovým Enšpíglem, králem šibalů, OKD Praha 4 BRANÍK s L. Holbergovým Jeppem z Vršku, OKD Praha 3 ANEBDIVADLO s G. Šachovým Trináctým Héraklovým činem aneb Co pan Homér (ne)věděl, KDP LUCERNA s V. Šukšínovými Charaktery a OKD 9 GONG s V. Majakovského Sprchou. Je škoda, že z programu muselo být z podnětu DILIA vyřazeno výborné představení Brechtova Dona Juana v provedení ÚDKŽ MĀJ. Nad každým představením měla patronát jedna střední škola nebo odborné učiliště a jeden závod.

—vš—

XXII. středočeské divadelní hry

V Nymburce se konaly jako každoročně v říjnu divadelní hry, pořádané Středočeským KKS, odborem kultury ONV a MěstNV. Letošní přehlídka zahrnovala představení DS Tyl KKP Čelákovice (Ikarův pád), DS Tyl MěstK Rakovník (Ošklivá princezna, Setkali se dva), Divadla mladých z Vysoké Libně (Konec knihy VI), DS Jiří KSS z Poděbrad (Překrutná tragédie o životě a smrti Paletka Velikého), DS Hálek KDŽ z Nymburka (Ferdar Mravec, Kocič hra) a divadelního souboru Scéna KSS z Kralup nad Vltavou (Sestup Orfeův). Představení se konala v Hálově městském divadle v Nymburce a byla hojně navštěvena.

Přehlídka v Radnicích

O říjnových a listopadových víkendech se už tradičně konala v Radnicích přehlídka divadelních souborů, která je událostí pro domácí i okolí. Přehlídku zahájilo DS 13 OKS Karlovy Vary hned dvěma představeními — Pohádkou o zlatém klíčku, stříbrném klíčku a měděné píšťalce V. Nováka a S. Oubrama (v premiéře k MRD) a Baladou z hadrů V+W. Dále vystoupily DS DK z Kraslic s Horníčkovou Malou noční inventurou, Sokolovské divadlo nad Ohří ze Sokolova s hrou Jany Kákošové Sto hodin do zatmění a v závěru pak domácí soubor při DK s premiérou hry M. Stiebra Poslední prázdniny (režie R. Šimice). Radnickým divákům poskytuje přehlídka možnost konfrontace práce domácího souboru, který dobře zná, se soubory ze Západočeského kraje. V rámci přehlídky bylo vzpomenu to dlouholeté záslužné činnosti členů souboru — M. Čermáka, O. Kodeta, R. Šimiceho a F. Štěpánka, kteří věnovali po mnoho desítek let velkou část svého volného času rozvoji ochotnického divadla i v Radnicích a tvoří živou historií místního souboru i příklad pro mla-

dě členy, s nimiž soubor spojuje svou budoucnost.

Včera a dnes

Sedesátého jubilea ochotnické divadelní činnosti ve své obci vzpomíná v tomto měsíci DS ZK ROH ČSD Meziměstí u Broumova. V Kalendáři, který si sestavili na základě kronik ZDS, MNV a ZK ČSD, se uvádí jako první datum 21. prosince 1919, kdy v Meziměstí vojáci a důstojníci spolu s členy Národní jednoty Severočeské ustavili dramatický kroužek a poprvé zahráli na scéně německého spolku Gemütlichkeit v hostinci U Fostrů české divadlo, a to hru Černé oči. Dne 15. března 1931 byl v českém divadle na nádraží valnou hromadou ustaven divadelní spolek J. K. Tyl, který působil až do období nacistické okupace. Po osvobození se několik nadšenců pokusilo o obnovu ochotnické divadelnické tradice, r. 1947 se už hrálo a konečně v lednu 1948 byl dramatický spolek J. K. Tyl znovu ustaven i oficiálně.

Následovala léta pilné práce a také úspěchů, které jsou v dobré paměti občanů, jako např. první přehlídka souborů z okolí r. 1952, první Meziměstské divadelní hry z podzimu r. 1955 (od tehdy soubor včleněný do struktury ROH uvádí název ZK ČSD), Dámy a husaři (1957), Jak přišla basa do nebe (1959)... Byly také svízele, jako např. požár divadelního sálu v listopadu 1966; jeho obnova trvala až do léta 1971 (slavnostní otevření se konalo oslavou Dne Železničářů 20. srpna 1971). Tétoho roku byla také obnovena tradice Meziměstských divadelních her, které jsou velkou pýchou souboru i jeho zřizovatelů a konají se letos už pojednadvacáté. Jako tradičně pozval si pořadající soubor — který dnes patří k nejvýspějšším vesnickým divadelním souborům v republice a už podvakrát úspěšně vystupoval na národní přehlídce ve Vysokém nad Jizerou (r. 1976 s hrou Truchlící pozůstalí B. Nušiče, r. 1978 s Žertem vinaře Agaba O. Ioselianiho) — i na letošní listopadové XXI. Meziměstské divadelní hry nejlepší soubory domovského náchodského okresu.

Pražské soubory v zahraničí

Letos vyjelo do kapitalistických států na různé festivaly osm pražských kolektivů zájmové umělecké činnosti. Mezi nimi to byly i tři amatérské divadelní soubory. Soubor Kulturního domu dopravních podniků DOPRAPO se zúčastnil divadelního festivalu v Londýně s hrou J. Kašky—T. Masáka Enšpígl, král šibalů. Soubor Kulturního domu hl. m. Prahy LUCERNA s Pospíšilovou—Štědro-

ňovou Baladou pro banditu se zúčastnil mezinárodního festivalu Eurotage 79 v Heideheimu v NSR a soubor Ústředního kulturního domu železničářů MĀJ uvedl na I. mezinárodním setkání amatérských divadel v Auermachersu v NSR pohádku Fr. Langra Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou a aktivku A. P. Čechova Námlyvy. Všechny tři pražské divadelní soubory absolvovaly zájezdy s úspěchem a kladnou odezvou u obecnosti i umělecké kritiky.

—vš—



HRY PRO DOSPĚLÉ

V. Stech—M. Stehlík—V. Hudeček: Třetí zvonění (13 m, 11 ž, komp.)
J. Menzel: Tři v tom (8 m, 3 ž)
B. Jirásková: Domov v havárii (5 m, 5 ž)
O. Zelenka: Námlyvy (4 m, 2 ž)
M. Horníček: Slamený kloboúk (9 m, 7 ž, 4 tanečnice)
A. N. Ostrovskij: Výnosné místo (11 m, 5 ž)
V. Rozov: Hnízdo tetřeva hlúce (7 m, 8 ž)
J. Broszkiewicz: Konec knihy VI. (5 m, 5 ž)
P. Hacks: Krásná Helena (16 m, 7 ž, komp.)
J. Glowacki: Utkání (14 m, 1 ž)
G. B. Dalla Porta: Astrolog (10 m, 4 ž)

MALÁ ŘADA SOC. AUTORŮ

M. Hubay: Antipygmalión (1 m, 2 ž nebo 2 m, 4 ž)

PÁSMO

Prostor paměti (z díla F. Halase sest. V. Stuchl — 2 m, 2 ž)

Amatérská scéna, ročník XVI (Ochotnické divadlo, ročník XXVI), č. 12, prosinec 1979.
Vydává ministerstvo kultury CSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Čápoová. Grafická úprava a technická redakce Věra Suchánková. — Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávkový přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v říjnu 1979.

© Panorama, Praha 1979

aneb ONDRÁŠ

Využití prvků a postupů českého a slovenského lidového divadla v našem divadle moderním je těsně spojeno především se jménem E. F. Buriana, jeho tvorbou režijní i dramaturgickou, a stejně také s teoretickým dílem Petra Bogatyrevu. Není ovšem možno zapomenout ani na Jindřicha Honzla a jeho skutečně (České písně kramářské) i nedokončené (další dva připravené scénáře, k jejichž realizaci už nemohlo dojít) projekty v Divadelku pro 99. Bylo to logické a zákonité, že naše divadelní avantgarda sáhla k odkazu lidového divadla a těžila z něho, neboť tu bylo několik spojujících článků i předpokladů. Především v antiiluzivnosti a metaforičnosti lidového divadla, výrazné znakovosti — ve hře s rekvizitou, s prostorem, s maskou a vůbec celým způsobu hereckého vytváření postavy, využívání narativních i komentujících postupů i způsobů posouvání a přenášení děje.

Ze stejných důvodů se potom k některým principům lidového divadla přihlásila — tím, že prakticky uplatňovala — i některá netradiční autorská divadla 70. let, ať už přímo inscenováním některých textů lidového nebo pololidového divadla (Žena přičinlivá a manžel zoufalivý v brněnském Studiu J. Skřivana nebo Komedie o Libuši a Dívčí válce v Disku), nebo v inscenacích se „zbojnickou“ tema-

tikou (Jááánošíík Radošínského naivního divadla, Kovář Stelzig Ypsilonky, Balada pro banditu Divadla na provázku), ale i např. inscenací na podkladě lidové poezie (Jako tako v Divadle na provázku).

Podobná východiska má také scénář Komedie o strašlivém mordu... který se vědomě hlásí k postupům lidového divadla, aby je v tu větší, tu v menší míře vtělil do struktury představení, které však v žádném případě nechce být jeho nápodobou, ale představením moderním a současným. Specifikou scénáře je využívání spíše pokleslejších druhů a forem lidové tradice, ať už přímo v tradici ondrášovské nebo i např. kramářských písní. Jedním z mnoha takových pramenů byla například kurentem (ovšem česky) vytištěná kniha Slámova z konce minulého století „Veselé kousky Ondráše z Janovic a všelijaké jeho figle“ apod. Autor zcela volně zacházel s materiály nejružnější proveniencí — dochovanými autentickými listinami a záznamy ze soudních procesů, přes materiály lidové tradice a její odraz v písemnictví, až po odbornou historickou literaturu (práce A. Sivka). Scénář J. Kovalčuka byl napsán pro inscenaci prostějovského HaDivadla, o níž bližší informace najdete ve čtvrtém čísle tohoto časopisu. kov

5.

OPOVĚDNÍK: Jenomže to všechno bylo až potom. (Zapaluje svíčku, kterou stává na popravčí kolo)

(Opět se otevírá skříň, v níž několik herců vytváří jakousi skulpturu, v jejímž středu stojí žena držící kus látky — předtím ubrus — jako dítě)

3: Tak a je to tady.

1: Už je na světě. Takový malinký je to.

4: Ondráš se narodil jako první syn janovického fojta.

5 (jako fojt): Kluk! Je to kluk! Páni, já se z toho zblázním.

2: Tak, tatínku, a seš táta.

3: A jak se bude jmenovat?

4: No přece Ondřej, po tátovi.

1: Tak naley slivovici, ne?

2: No jasně, dej jí sem.

3: To všechno se stalo 13. listopadu roku 1680 v Janovicích u Frýdku.

6 (herec, který hraje Juráše): Všimněte si prosím: 13. a ještě k tomu v pátek.

1: A já jsem si zase všiml, že se ten večer na obloze objevila kometa.

3 (jako sudička): A já jsem sudička a dávám Ondrášovi do vínku, aby byl člověkem spravedlivým, aby se chudého zastal a bohatému se postavil.

FOJT: Dejte s tím pokoj, ženská zatracená, ještě s tou spravedlností přijde do nějakého maléra. Ještě aby ho tak někdo zabil.

6 (hrájící Juráše): Já vám zas říkám, že z něho nic dobrého nekouká.

6.

(Odehrává se jako by před dveřmi fojtovy chalupy — kterou představuje opět skříň)

HLASY jako: ... tak běž!

Já první nejdu, běž ty!

Proč nejdu dál? chápeš to?

Nikdo tady není!

Však on přijde.

A kdo mu to řekne?

No přece ty.

Jo to zrovna, já začnu a oni mě pak zavřou. Tak začnem všichni najednou, ale spoň nebudou vědět, kdo začal.

FOJT: Ale, ale, to jsou k nám hosti, a že tolik najednou?

2: Ale to nic, jdeme takhle kolem, tak jsme se stavili na kus řeči.

4: Tak mu to řekni!

2: A nechceš mu to říct ty?

3: Já to teda řeknu! Nemůžeme ty daně platit. Chceme napsat supliku. Chceme, abys nám ji pomohl napsat a přimluvit se za nás.

FOJT: Já si ty roboty nevymyslím!

4: Ale přimluvit se za nás můžeš!

FOJT: To teda nemůžu, ještě si budou myslet, že se s váma buntuju.

3: Já ti teda něco řeknu, Ondřej! Ty seš taky jeden z nás, ty víš jak na tom jsme, jenomže se bojíš, to je to všechno.

ONDRÁŠ: Proč se za ně nechceš přimluvit, táto, copak je tohle nějaký život?

FOJT: Ty buď zticha, nebo dostaneš pár facek!

OPOVĚDNÍK (komentuje): Jenomže Ondráš od otce pár facek nedostal a tím to všechno začalo.

JURÁŠ: Kdyby do toho nestrkal Ondráš nos, tak mohl být pokoj.

1 (jako sedlák): Na panské už teda nepůjdu, i kdyby si pro mě přijel sám hrabě.

2 (komentuje): Sedláci se toho hned chytli, že nepůjdu do práce, a byla z toho rebélie jako řemen.

ZPĚVÁK A ZPĚVAČKA (zpívají na kramářskou notu, ostatní ve stylizované nadsázce ji pohybem komentují): Nemůž mnohý pochopit, co sedláček zkusit musí... (atd.)

7.

HRABĚ (sedí ve skříni jako na trůně): Tak ty seš ten janovský fojt?

FOJT: Jsem váš nejpovinnější služebník, vaše hraběcí milosti.

HRABĚ: A proč nejsou tvoji lidé na robotě?

FOJT: Nevím.

HRABĚ: Nevíš? Tak proč jsi jim nerozkázal.

FOJT: Všechny jsem obešel, ale nepřišli.

HRABĚ: Nepřišli... a kdo psal tu supliku taky nevíš?

FOJT: Já jsem ji napsal, vaše hraběcí milosti.

HRABĚ: Ale to je rebélie!

(Vstoupí 2 a 4 jako kat s drábem, svážou fojtovi vzadu ruce a odvedou ke kolu; následující děj probíhá ve dvou plánech: 1. bičování fojta: metafora s naturalistickým detailem; 2. rokokově poklidný rozhovor realizovaný jako loutkové divadlo, v něm se proměnila skříň).

OPOVĚDNÍK: Exekuci janovického fojta byla přítomna i její výsost Marie Magdalena hraběnka Pražmová.

LOUTKY — HRABĚ: Znamenitý kat, vaše výsosti... skutečně dokonalý mistr svého řemesla.

JINÝ: ... půjčili jsme si ho až z Olomouce, Vaše Excellence, pan biskup byl tak laskav a přimluvil se za nás. Zdejší katové nestojí za mnoho. Těm rebélům musíme učinit jednu provázku konec. (Proline se bičováním)

HRABĚNKA: To je přišerné, hrabě. Jak můžete dovolit, abych spatřila takovou ohavnost.

HRABĚ: Uklidněte se má drahá, máte příliš soucítění srdce.

HRABĚNKA: Okamžitě mu řekněte, ať toho nechá!

HRABĚ: Konáme jen svou povinnost. (Opět se prolne bičováním)

HRABĚ: Nepůjdeme na oběd, Vaše Excellence? Koroptvičky připravuje můj kuchář opravdu znamenitě. To si jistě pochutnáte...

(Drábové zvedají fojta z kola)

KAT: Tak a je to hotový.

DRÁB: Tak vstávej!

KAT: No vidíš, troubo, kdybys nerebeloval, tak jsem tě nemusel takhle zřít. Já to kamaráde rád nedělám, ale řemeslo je řemeslo.

DRAB: Tak vstávej, vstávej... Taký sēs nemusel do té rebélie míchat... je to s ním nějaký nahnutý!

OPOVĚDNÍK: Poslyšte naučení, čili posleďní poručeníť janovického fojta Ondřeje, kteréž svému synu Ondráškovi zanechal.

FOJT [zcela civilně, ne za fojta ale jako komentář]: Já to asi nepřežiju. [Dále zpívá fojt píseň „Zavolejte mně Ondráška“, světla zhasínají a v otevřené skříní sedí, klečí a stojí herci s řadou svíček — tajemná atmosféra, postupně jedna svíčka za druhou zhasíná, až nakonec prochází fojt a dveře se zavírají]

9.

OPOVĚDNÍK: Tak to se stalo roku 1711 a slavný zeměpisec Reginald Kneifel o tom ve své Topographie des kaiserliche und königliche Antheils von Schlesien píše:

JINÝ: Já vám to přeložím — Toho léta vtrhl z Uher do Slezska značný počet zbojníků — Räubern. Rabovali tu, pustošili a dopouštěli se různých ukrutností. Jejich delší pobyt v těchto krajích způsobil, že se k nim připojili ti z místního obyvatelstva, kteří se zabývali podobným řemeslem. Mezi nimi oslavovaný Ondra Fuciman, zvaný Ondráš, který se stal nejen členem této bandy, nýbrž i jejím vůdcem.

JINÝ: Zbojnické tovaryšstvo požáry, lupičstvím a zboj znepekovovalo panské dvory i okázalejší domy měšťanů na Moravě i ve Slezsku, jak vám ostatně ukážeme na naší mapě.

JINÝ: Musím vás ovšem upozornit že, jak to na starých mapách bývá, sever jest dole a jih nahoře. Asi takhle:

[přichází jeden z herců a dělá na kole stojku; na jeho zádech ukazují ostatní jednotlivá místa a postupují odzdoła nahoru] Tak to bylo tady: tady je vrch Ondřejník, hlavní peleš zbojnická. To jsou Janovice... to je Frýdek... tady je Příbor... tady je Hlučín, až sem taky jezdili... Paskov... to je Svinov... a tady, tady je Prostějov.

[Herec, který dělal stojku se ukloní a odchází]

OPOVĚDNÍK: Když nevykonávali své činy na zapadlých a skrytých místech, ale veřejně a zjevně, nikdo se je neodvážil zadržet. Ondráše proto považovali za nezranitelného a zabít prý mohl být jen vlastním obuškem.

JINÝ: Zbojníků bylo dohromady dvaadvacet.

10.

[Atmosféra scény se najednou prudce změní, vše ztichne a potom jednotliví zbojníci jako by se vynořovali ze vzpomínky — někteří evokování, představení nebo někým předvedení; tma, přicházejí herci v maskách; při evokaci nebo představení vždy zapálí sirku a přidrží si ji před obličejem; během představování se atmosféra prvotní tajemnosti uvolňuje — postavy se objevují v různých místech sálu]

X: To je Ondra Trybola z Grůně u Nové Vsi. Zbojníkem byl 8 let a zdržoval se u Zápolky na Javorníku. Byl při oloupení hospodského v Těšíně a ukradl jeho sestře dvě krávy.

X: Já jsem Bartek Pavlošek zvaný Kovář a dal jsem se zlákat Ondráškovými sliby, že se budu mít dobře. Z prodeje kradeného plátna jsem dostal pět zlatých.

X: Jura Pilenda z Malenovic. Byl jsem zbojníkem tři roky a ještě o mně uslyšíte.

X: Takhle nějak vypadal Jura Vojtek ze

Starého Města. Měl nakřivo nos a napadal na levou nohu.

JURÁŠ: Já jsem Juráš a byli jsme s Ondrou nejlepší kamarádi. Zbojníkem jsem se stal proto, že mi zabili dítě. Žena se z toho pomátla na rozum [prudce sfoukne sirku].

X: A já jsem čtyřicetiletá Hedvika Pasterčáková, která bydlela v Horákově krčmě ve Sviadnově a vypovídám před nejmilostivějším soudem, že Ondráš byl v naší hospodě celkem tříkrát. Potřetí dva dny, načež ho v noci na 1. dubna zabil Juráš jeho vlastním obuškem. Potom odnesli Ondráše na nošíkách, zakryli ho prostěradlem a dali do valchy.

ZPĚVÁK: Eště-li fa Janku

eště-li ta bolí

co fa porúbali

u tej Babí hory?

Bolí mlá bolí

co by nebolelo

není moje tělo

javorové dřevo.

Dále pokračuje rekonstrukce některých událostí souvisejících s činností zbojníků, především však Ondráše, událostí, které vedly k již několikrát popsanému mordu. Vedle toho jsou předmětem hry i nejrůznější dohady, mýty i lidové povídky — často kuriózního charakteru, které jsou takto vzaty do hry a z různých, především groteskních poloh osvětlovány.

15.

OPOVĚDNÍK: Další dějství se odehrává ve sviadnovské hospodě.

JINÝ: Na silném sloupu uprostřed krčmy visí pušky, šavle a obušky zbojníků.

JINÝ: Bukové louče osvětlují zčernalé stěny i nevládné tváře hostů hrajících v karty.

HLASY: Ještě pivo?

Dáváš (+ další karetní výrazy)

PILENDA: Je tu dnes hodně lidí.

JURÁŠ: Nevíš, kdo to je?

PILENDA: Budou překážet.

VOJTEK: Půjdu brzy domů.

PILENDA: Nejlíp by bylo zabít ho sekyrou.

HLASY: Já už nehraju. Zaplatím a jdu. [prostor se rychle vyliďňuje, zůstává jen Ondráš a Juráš]

ONDRÁŠ: Proč si sem přišel, Juro? Měl jsi být na Grůni.

JURÁŠ: Zbytečně bych čekal, nikdo tam nepřijde.

ONDRÁŠ: A co kdyby?

JURÁŠ: Kdo by chodil? Celý týden se tam nikdo neukázal. A co ty? Seš tady sám?

ONDRÁŠ: Proč se ptáš?

JURÁŠ: Ale nic. Napijem se, ne... nebo už nejsme kamarádi?

ONDRÁŠ: Máš pravdu, už strašně dlouho jsme spolu nepili v hospodě... Jako bychom si už neměli co říct.

JURÁŠ: Někdy se mi taky zdá, že už to není jako dřív.

ONDRÁŠ: A kde je Pilenda s Vojtkem?

JURÁŠ: Asi se někde zdrželi, měli tu už být [zvedá sklenici]. Tak na tvoje zdraví, Ondro...

Pamatuješ tenkrát v Kroměříži? Třicet jich po nás šlo a stejně nás nedostali. Nebo na Lysé, dostal jsem ji do nohy a tys mě nesl dobrých pět mil na zádech. Pij, Ondro, proč nepiješ?

ONDRÁŠ: Mám starosti, Juro, všude je teď plno vojáků a taky udavačů. Nevím, komu můžu věřit a kdo mě za sto zlatých prodá...

JURÁŠ: Zbytečný obavy, Juro. Nikdo se ti neodváží zkrfít ani vlas.

[Ve dveřích skříně se v této chvíli otočí postava, která tam již delší dobu stála — odhalí svůj obličej: je to smrt — v typické lidové masce]

SMRT: Přišla jsem si pro tebe. Jsem Smrt.

ONDRÁŠ [otočí se a nechápe]: Ale proč...? Asi se mýlíš... určitě se mýlíš! Nemocný nejsem a taky po mně nikdo nestřílí.

SMRT: Podívej se kolem sebe. Všichni tě chtějí zabít.

ONDRÁŠ: Ale kdo?! To jsou samí kamarádi. To jsou všechno moji kamarádi. [Smrt mu dává pokyn, Ondráš jde směrem k ní, Juráš za jeho zády zvedá sekyru] Co se stalo?... To nechápu, prostě tomu nerozumím! [otočí se a vidí Juráše, ten zasekne sekyru do špaluku na kole] Juro! [Ondráš se předkloní — zazní hudební motiv: „Hory, hory, hory černé“, když se opět vzpřímí, má přes tvář červený šrám]

ONDRÁŠ: Proč jsi to udělal, Juro? [Tento a další rozhovor pochopitelně není reálný, hrán je ovšem v reálu a civilně]

JURÁŠ: Nevím, muselo se to stát. Mám toho šťvaní už dost. Budu sloužit každému, kdo mě nechá na pokoji. Je mi líto, že jsem musel prolít krev, ale jinak to nešlo. Byl jsi naivní, myslíš sis, že můžeš změnit to co je. Komu jsi chtěl namlouvat, že se obětuješ pro ostatní? To je dneska směšný. Každý chce mít svůj postroj, ve kterém by dobře táhnul.

A k čemu je dobrý svědomí, jenom na to, aby tě někdo odpráskl jako psa.

ONDRÁŠ: Poctivý člověk ví, že je poctivý, a darebák aspoň někdy cítí, že je darebák... Věděl jsem, že mě někdo bude chtít zabít, pokušení bylo příliš velké. Jenom jsem nevěřil, že to uděláš ty. Myslel jsem, že si to budeš umět spočítat... Jenom nevěř tomu, že jsi vyhrál, že tě nechají napokoji. Dál se musíš dívat, o kousek dál. To je všechno.

[Smrt, která ho po celou dobu držela za ruku, ho odvádí a kývne na Juráše, který se nechápavě otočí; dveře se zavírají — ticho]

OPOVĚDNÍK: Tak počkat. To bylo tady. Ondráš stál tam, Juráš mu ten obušek vytrhl a praštil. Krev tekla tudy. Celá podlaha se od toho umazala.

JINÝ: Tak a je to. Člověk je křehká nádobka. Musím tady zamést.

JINÝ: U zabítí Ondráše jsem byl taky já, Jura Pilenda. Chytil jsem ho ze zadu, aby se nebránil.

JINÝ: Já jsem Ondra Chlopčák a zhasl jsem louč, aby si Ondráš nevšiml, že mu Jura bere obušek.

JINÝ: Já jsem Jiří Vojtek a byl jsem tam pro všechny případy. [Chvilé trapného ticha]

JINÝ: Brambory letos nějak nerostou...
JINÝ: A co děti, rostou?

JINÝ: Nedáme si partičku, co říkáte?

[Tempo promluvy se zrychluje]

JINÝ: Já jsem pořád říkal, že ho ten Juráš zabije.

ZPĚVÁK a ZPĚVAČKA: Ach nešťastná přiležitost... [na motivy kramářské písně]

Zabítím Ondráše příběh nekončí, hra sleduje ještě několik dalších motivů, především však příběh Jurášův, který je posléze zatýkáni a má být odveden na galeje do Rjeki [„Náklady spojené s transportem mají být hrazeny z prémie sto zlatých, kterou měli dostat za zabítí Ondráše.“] Při zatýkání se však dopustí dalšího hrdelního činu, je proto souzen a odsouzen k smrti lámání kolem. Samotný závěr zdůrazňuje, že to vše byla jen „hra, komedie, kratochvíle“.

KaBAREtní Proměny

VLADIMÍR JUST

VLASTA BURIÁN (IV.)

S posledně zmiňovaným Buriánovým vztahem k ceremoniálu těsně souvisí i komikův postoj k oblasti **společenské fráze, konvenčních** — většinou slovních — **stereotypů** atp. Tak kupř. Buriánův Rozruch z frašky U pokladny stál zareaguje na kondolenční fráze svého kolegy z podniku jako klaun přičnačně:

Rozruch (vymlouvá se): Jdu z pohrbu... Umřela mi tetička...

Kolega: Ale to je mi hrozně líto... Musíte být statečný... Všichni tam musíme...

Rozruch: Děkuji...

Kolega: Upřímnou soustrast...

Rozruch: Šťastnou cestu...

Byly-li postavy Buriánových jevištních i filmových „kolegů“ (vesměs dobových bankéřů, generálních ředitelů, inspektorů, přednostů etc., jak je s neochvějnou kožeností projevu ztělesňoval kupř. Buriánův nejčastější protihráč Jaroslav Marvan) reprezentanty statu quo, pak Vlastovy reciproke klaunské postavy byly předurčeny k permanentnímu „rozrušování“ tohoto statu quo. Proto mohl být Burián (vzdor svým lidsky tragikomickým snahám o oficiálnost) objektivně jakýmsi trpěným, ale nezvedeným enfant terrible, šokujícím, provokujícím a někdy i usvědčujícím ze lži nehybné okolí. Tady bude třeba hledat skutečný společenský smysl jeho celoživotních autorsko-hereckých kreakcí.

Buriánovy parodie totiž, ačkoli nikdy neměly bezprostřední vědomě satirický záměr, nebyly v nijakém případě esteticky samoúčelné. Při vši ekvilibristické uzavřenosti měly vždycky i svůj objektivní smysl ve zmíněném „rozrušování“ slovních i gestických stereotypů měšťácké společnosti a v odhalování formálnosti, koženosti i pokrytecké neupřímnosti v mezilidských vztazích vůbec. Právě v dialektické jednotě historicky podmíněného a obecného významu spočívá patrně tajemství široké všelidové sdělnosti Buriánovy komiky i po pozdější generace.

Jestliže měla Buriánova společensky skandalizující a ryze klaunská proročnost (mimochodem: velmi blízká proročnosti společensky nejprotřeplejšího z bratří Marxů, Groucha) svůj živý společensko-kritický smysl v rakousko-uherském a prvo-republikánském kontextu, pak ještě umocnil v očích českého publika ten-

to smysl kontext německé okupace. Pro zmíněnou již nešťastnou politikou embryonálnost, díky níž si Burián sám živý smysl svého díla za okupace zatemnil a zdiskreditoval, zůstává jeho vlastní jevištní tvorba z této doby nedoceněna dodnes. Přitom právě okupační doba aktualizovala některé elementární vlastnosti jeho lidového humoru, v časech politické samostatnosti ČSR zasuté, a sice svázanost klaunského smíchu s neoficiální, plebejskou lidovou pravdou a jeho funkce při negování důsledků represe na lidskou psychiku. Neboť ve smíchu pocítoval vždy člověk mj. i vítězství nad strachem. Bylo to jistě v takové době vítězství přechodné, po němž následovaly chvíle plné strachu a útlaku, ale — jak píše jeden z nejpronikavějších sovětských i světových myslitelů XX. století M. M. Bachtin — „... z těchto svátečních záblesků lidského vědomí se vždy skládala jiná, neoficiální pravda o světě a člověku... Smích neosvobozuje jen od vnější cenzury, nýbrž především od velkého cenzora vnitřního, totiž od strachu před posvátností, před autoritářským zákazem, před mocí... Proto se smích mohl ze všeho nejméně stát nástrojem útlaku a mámení lidu. A nikdy se nepodařilo učinit jej do důsledků oficiálním...“

Tyto aspekty Buriánovy tvorby za okupace jako by potvrzovala i fyzická přítomnost Julia Fučíka, který zůstal pravidelným návštěvníkem a přítel divadla dokonce i v době nejostřejšího nacistického teroru v masce profesora Horáka. Jeho aktivní přítomnost v hledišti i v zákulisí divadla si lze vysvětlit i tím, že Fučík neshledával na Buriánově jevištní okupační tvorbě nějaké potencionálně „pronacistické“ rysy, nýbrž že mu daleko pravděpodobněji Buriánova komika v dané chvíli psychicky pomáhala.

Odkaz komika, jehož filmový humor (který je vesměs opakováním původní, daleko bezprostřednější jevištní tvorby) rozesmává celé generace ještě pět desetiletí po svém vzniku, není jednoduchý. Buriánova role byla prostě rozporná: na jedné straně reprezentoval na jevišti i ve veřejném životě typický buržoazní mýtus o self-mademanovi, mýtus, který obecnstvo každodenně pomáhalo dotvářet svými stvrzujícími fandovskými reakcemi na jím ztělesněný symbol „člověka z lidu“, který se vlastní příli „vyšvihl“ a

zachoval si přitom i na vrcholu společenského žebříčku elementárně lidský a lidový postoj ke skutečnosti. Na druhé straně však komik tentýž mýtus každodenně na jevišti nabourával zmíněnými klaunsky skandalizujícími extempore, jimž nic a zejména nikdo nebyl svatý...

Zabývat se dnes Vlastou Buriánem znamená ovšem zabývat se i typem jeho komiky, která má konkrétně u nás zřetelnou vývojovou linii. Kromě Josefa Dvořáka (verbální ekvilibristika, prudká groteskní gestikulace a mimika atd.) a částečně i Lučka Soboty (sémantická a syntaktická klaunerie, pracující se šumem jako se základním prostředkem sdělení) nemůžeme rozhodně vynechat vynikajícího soudobého herce-klauna Bole-slava Polívku. Právě Polívka svou lidskou autenticitou, svou syrovou „mimoznakovou“ klaunskou dovedností (hra s tyčičkou a kloboukem v Pépě; hra s jablky a házení nožem v Pezza versus Čorba; hra se sakem a končetinami v Trosečnickovi atd.) a konečně i svou prací s hlasem (groteskně ozvláštňujícím a již v přízvuku parodujícím okolní dění) — tím vším je právě on v živém rozvíjení buriánovské tradice dnes nejoblíbenější.

Polívka působil zprvu i v přísně komponovaných kolektivních inscenacích brněnského Divadla na provázku (Alenka v říši divů, 1973; Balada pro banditu, 1975 aj.), kde strhával — z hlediska režie i spoluherců jistě nežádoucí — pozornost na svůj výjimečný fyzický i lidský potenciál. Tento poslední případ je opět klasickým příkladem buriánovské „ostenze“ (tj. osobního, lidského, mimoznakového prezentování sama sebe). Specifické bylo v brněnském případě pouze řešení konfliktu ve prospěch kolektivity: Polívkův klaunský „zábavný šum“ v roli Mageriho byl — pravděpodobně ku prospěchu inscenace — z Pospíšilovy divadelní Balady pro banditu odstraněn, aby se nadále rozvinul v podmínkách pro jeho natu-rel přirozenějších.

Rozumí se, že ani u jednoho z tří jmenovaných komiků se buriánovskými principy jejich herectví zdaleka nevyčerpává. Zevrubnějším objasněním buriánovských kořenů těchto hereckých poloh jsme si však vytvořili půdu k budoucím zjištěním, čím se komika divadel malých jevištních forem šedesátých a sedmdesátých let od té buriánovské liší.

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVI OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVI

V tomto obsahu nejsou všechny drobné zprávy. — První číslo znamená číslo časopisu, druhé stránku.

Beran Václav: Znojemský strom pohádek	5/19	Mladí divadla Dialog	5/19
Beránková Helena: Pardubický Dynamit	7/14	Nejdek 78	2/13
Borovská Lenka: Diogenes pes	11/17	Zelená jablka	11/16
Bošek Pavel: Malé formy na Valašsku	6/4	Hájek Bedřich: Kroměřížský festival poezie	1/15
Pohlednice z NDR	9/11	Hebrychová Eva: Víc hlav — víc rozumu	5/19
Režisér z Vysočiny (O. Unčovský)	11/12	Honsa Miloš: Hledačství scénografky Peroutkové	12/16
Salón odmítnutých (Poděbrady 79)	12/3	Hořínek Zdeněk: Gag v divadle	9/14
Žilinský MAJAK	8/16	Inscenační problematika současného divadla I.	2/16
Bystřina Jiří: Tvrdý oříšek	4/13	Inscenační problematika současného divadla II.	3/10
Císař Jan: Hronov mnohostranný	10/2	O ironii a dialektice hry	12/10
Kontinuita	1/1	Hraše Jiří: Po tříadvacáté (Šrámkova Sobotka 79)	10/17
Východočeská přehlídka	7/1	Soutěžili gymnazisté	2/15
Cejka Jaroslav: Divadlo jako názor	9/1	Ze slovenské produkce	2/18
Černíková Jarmila: Rakovník narychlo	2/14	Hrdá Margita: Děti dětem	8/14
III. Wintrův Rakovník	6/10	Janiš Petr: Poděbradský Paleček	7/16
Daněšková Zdenka: Jeppe z Vršku v Braníku	6/16	Svitavy 1978	2/3
Daneš Ladislav: Odkaz E. F. Buriana	6/1	Just Vladimír: Šrámkův Písek 79	9/2
Zpovídá se Lubomír Lipský	8/10	Just Vladimír: Moravský festival poezie (Valašské Meziříčí 78)	1/15
Vzpomíná Otakar Brousek	7/4	Kabíček Jaroslav: X. Rezáčův Perštejn	7/13
Demel Jiří: Robinsonáda Schodu	4/14	XXII. Wolkrův Prostějov	9/12
Dočkal Jan: Na prahu Festivalu ZUČ	2/1	Nad Hvězdoslavovým Kubínem	12/14
Dojiva Igor: Přehlídka Severočechů	1/16	Únava z přednesu?	6/17
Doležal Josef: Okresní přehlídka v Sokolově	3/17	Kazda Jaromír: Příklad sovětského divadla	11/1
El Car: Do druhého desetiletí SČDO	2/2	Klaban Miroslav: Kdo uvízl drápkem	4/17
Thälmannovci ze Slatin	9/10	Kočová Zuzana: Zuzana Kočová vypráví	1/14
Etzler Miroslav: Ještě k divadelní dílně 78	4/11	Kokta Zdeněk: Vysoké nad Jizerou 1978	1/2
Fassmannová Eva: Polrot zasahuje	4/13	Komárková Eva: Divadlo Leninského Komsomolu	1/11
Ferko Tibor: Na okraj Divadelní Společnosti Nové Vsi	10/4	Malostranský maratón	7/13
Gardavský Vladimír: Bambini di Škoda	6/14	Na kus řeči s metodikem (V. Špirit)	10/14
Camí v Plzni	9/17	Naše anketa (Středočeská konzervatoř)	6/12
Divadlo Propadlo	12/17	Novostará Dostavník	6/14
Ejhle, satira	7/15	Postaru se dělat nedá	11/15

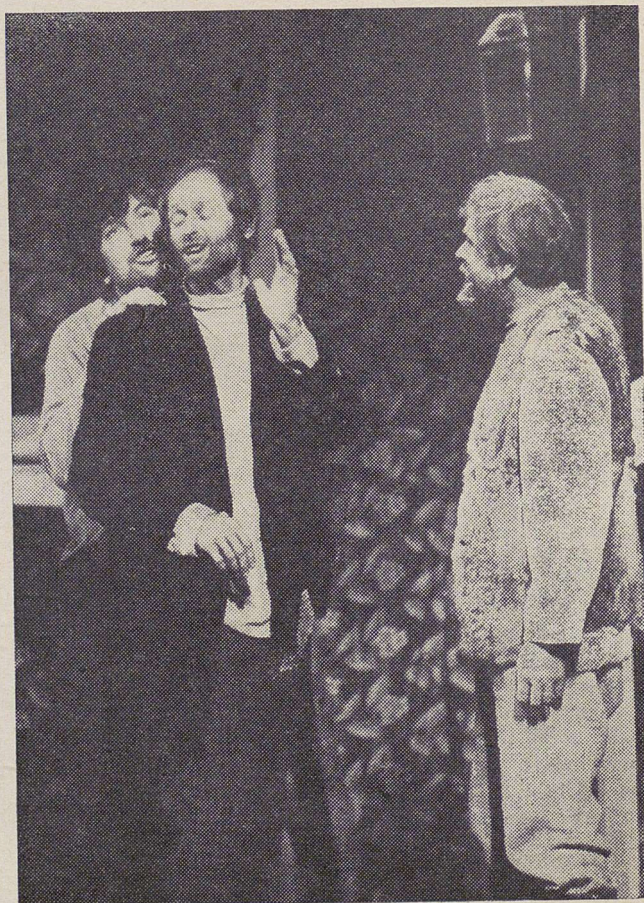
Sólo pro ženy 4/12
Varšavské národní divadlo 2/8
Výstava amatérské scénografie 9/16
Vždyť odsoudit je tak snadné 10/14
Kopecká Jana: Čtyřikrát Praha 1/16
Kovalčuk Josef: Otevřený festival v Martině 2/13
Krejčí Jaroslav: O divadelní fotografii trochu jinak 8/12
Kučera Miloslav: Pohárek posedmé a poprvé 7/17
Kühnelová Jana: Klubová tvorba 78 2/12
Kýška Milan: První desítka SČDO 3/1
Lajkep Zdeněk: Jubileum Kroměřížských 1/17
Laňová Jarmila: Celotýdenní jesle v Uvozovkách 3/14
Lelek Břetislav: Svitavy 78 2/3
Lhota Ladislav: Z významných akcí SČDO 3/7
Machková Eva: Dramatizace aneb chvála dětské literatury 12/15
Kaplické divadelní léto I. 10/10
Kaplické divadelní léto II. 11/14
Rok dětí 5/1
Mašek Michal: Nad novou ústeckou premiérou 7/15
Matula Bohumil: Hronovské zřídlo nápadů 12/12
Stramberské divadelní pátky 8/16
Mika Zdeněk: Amatéři v Napajedlích 6/17
Musilová Dana: Půl století živého slova 3/9
Němeček Josef: Půlstoleté jubileum 4/15
Pálka Jiří: Bílé noci 4/12
Pavlovský Petr: Horizont 78 1/12
Muzikál a amatéři 10/15
Pilátová Agáta: Učňovská mládež a umělecké slovo 12/1
Pochmon Jaroslav: Dvě severomoravské premiéry 7/2
Ojedinelá přehlídka 8/15
Podruhé ve Veřovicích 8/14
Severomoravská přehlídka 7/2
Vzestupná tendence 5/18
Porubjak Martin: ... na tu dobu samozřejmě 11/10
Herecké pastí Radošinského divadla 4/8
Poprad = slovenský Písek? 2/12
Pošival Zdeněk: Jihočeská přehlídka 6/3
Provazník Jaroslav: Naše recenze 7/12
I děti musejí chtít něco vyslovit 5/12
Richter Jiří: Co ukázala okresní přehlídka (Příbram) 10/16
Roubal Jan: Z tvůrčí dílny Hadivadla 4/9
Rychnovský Jan: Zamyšlení nad činností dětské poroty 8/9
Schmidtová Olga: V Gottwaldově mezinárodně 7/8
Skřípek František: Scheersberg 1978 3/12
Slunečko Petr: Loutkáři v SČDO 5/4
Šimková Helena: Díla k Mezinárodnímu roku dítěte 5/17
Slovenská dramatika v češtině 8/2
Šindelář Jaroslav: Divadlo dětem 5/11
Krnovský minifestival 8/15
Žleby 1979 9/17
Šrámková Vítězslava: Slibná přehlídka (Praha) 6/5
Únava z přednesu? 6/17
Štefko Vladimír: Scénická žatva Martin 1978 1/4
SNP — začátek nové etapy slovenského divadelnictví 8/1
Svarc Miloš: Erbenův Žebrák 1979 11/9
Urbanová Alena: Dítě je dítětem 6/20
Prosíme, hrajte nám veselé divadlo 5/3
Vaniš Václav: Lucerna včera a dnes 11/11
Vedral Jan: Amatérské divadlo autorské a polovičaté 3/16
Extempore v Excelsioru 6/15
Nová setkání 3/15
Vobrubová Eliška: Divadelní víkend 9/16
Poprvé 7/14
Vobrubová Jana: Tábor dětské dramatické výchovy 8/11
Vyskočil Ivan: Divadlo jako hra 3/4
O četbě 4/2
Průsvih úspěchu 4/16
Weigová Stanislava: Přijelo mladé divadlo 7/11

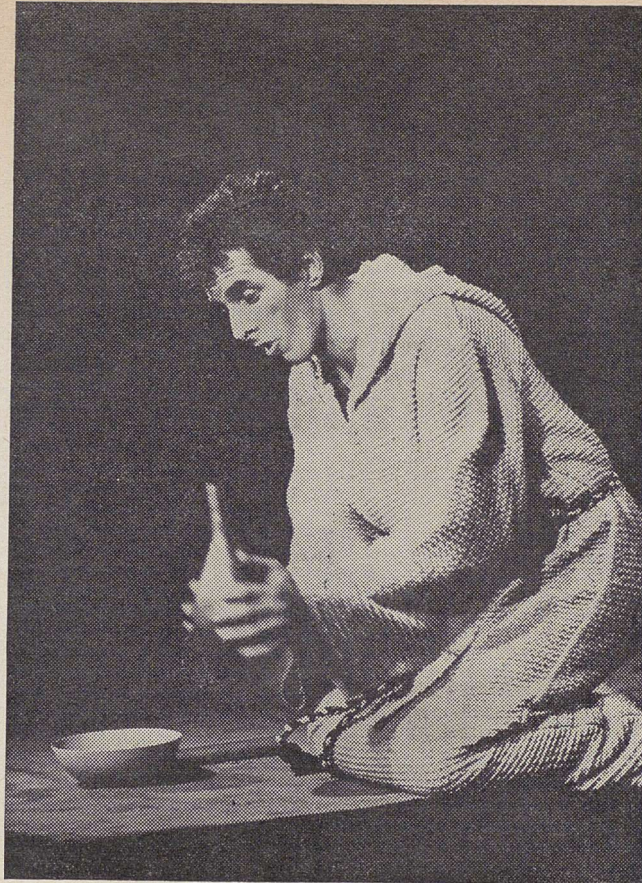
Závodský Vít: Akademické Brno 3/15
Bilance poctivé práce 10/17
Divadelnické šedesátky 12/16
Dvacet let brněnské X 4/15
Pohádka s černým divadlem 1/17
Slováčtí ochotníci dětem 11/17
Ve znamení současné komedie 10/17
Vydářený Lakomec 11/16
Z brněnské teatrologie 4/7
Z jižní Moravy do Prostějova a Písku 7/14
Zahájili Kožíkem 11/16
Boletický Longen 6/15
Budoucnost a Divadlo Dominik 3/17
Ceny 49. Jiráskova Hronova 10/1
Instrukční list o autorském právu 8/19
Metodický list k dramaturgii 10/1
II. národní soutěž aktivity SČDO 5/8

POZNÁMKY O DIVADLE (Jan Císař)

O práci porot 1/8
Myšlenky předjubilejní 2/5
O tvořivosti 3/2
Amatér Alexejev 4/1
Praktický smysl 5/5
Do třetice o klasice 6/2
Mezi autentičností a inžitností 7/4
Zázemí teorie 8/3
Co je vyspělý soubor 9/5
Profesionální a amatérské 11/3
O systému, který není systémem 12/4

DS MěKS v Prachaticích — Maxim Gorkij: Na dně.
Foto Z. Svoboda





Soubor LŠU Gottwaldov – W. Shakespeare: Romeo a Julie.
Foto P. Štol

ÚVOD DO REŽIE (Jaroslav Vostrý)

Objevování smyslu	1/6
Realizace	2/7
Mizanscéna	3/6
Rozehrávání	4/4
Jednání	5/7
Časoprostorové napětí	6/6
Realie a univerzálie	7/6
Konvenčníalnost	8/5
Kolize	9/9
Motivace	10/6
Divadelnost	11/7
Režisér a herec	12/8

KAPITOLY Z DĚJIN SVETOVÉHO HERECTVÍ

(Jaromír Kazda)

Pravěk	1/10	
Předřecký starověk	2/9	
Řecko	3/8	
Starověký Řím	4/6	
Středověk	5/9	
Renesance	6/8	
Baroko	7/9	
18. století	8/7	
Romantismus	9/7	
Naturalismus a psychologický realismus	10/8	
Expresionismus	11/5	
Avantgarda	12/6	

KABARETNÍ PROMĚNY (Vladimír Just)

Zrod kabaretního herce I.	1/24
Zrod kabaretního herce II.	2/24
Zrod kabaretního herce III.	3/24
Zrod kabaretního herce IV.	4/24
Jaroslav Hašek a spol.	5/24
Červená sedma I.	6/24
Červená sedma II.	7/24
Červená sedma III.	8/24
Vlasta Burián I.	9/24
Vlasta Burián II.	10/24
Vlasta Burián III.	11/24
Vlasta Burián IV.	12/24

RECENZE HER S UKÁZKAMI

(A. Urbanová, J. Kovalčuk, J. Kabíček, E. Komárková)

B. Brecht: Don Juan	1/22	
G. Gorin: Ten, který nikdy nezalhal	2/22	
J. Dušek: A přece se točí	3/22	
O. Safránek: Střelba na reklamního agenta	4/22	
J. Jilek: Sůl nad zlato	5/22	
A. Máša: Rváč	6/22	
J. Kainar: Nebožtík Nasredin	7/22	
P. Massinger: Nový způsob, jak splácet staré dluhy	8/22	
J. Svarc: Drak	9/22	
J. Bouček: Toulavý kůň	10/22	
J. Ščerbak: Objev	11/22	
—: Komedie o strašlivém mordu ve sviadnovské hospodě	12/22	
L. P. 1715 aneb Ondrás		

MAŁA METODIKA DĚTSKEHO DIVADLA (Eva Machková)

Dramatická výchova a dětské divadlo	1/18
Talenty a vychovatelé	2/17
Proč je důležité improvizovat	3/19
Dramatické hry a improvizace v praxi	4/18
Kaplická dramaturgie	5/15
Největší omyl — režirování	6/7

UMELECKÝ PŘEDNES

Přednes a rozvoj tvořivosti dítěte (V. Kubálek)	1/19
Zrcadlo úrovně vedoucího (V. Kubálek)	2/19
Styl výslovnosti (J. Novotná)	3/18
Intonace (J. Novotná)	4/19
Přednášeč a posluchač (R. Kvíz)	5/16
O tvůrčím vkladu recitátora do výkonu (J. Hraše)	6/18
O uzlovém bodu přednášečského výkonu (J. Hraše)	7/19
O věcech prostých (J. Kabíček)	8/17
Proč a jak přednášet (J. Hirsch)	8/17
Herecká role a výkon přednášeče (O. Liška)	9/19
Recitátor a herec (J. Mistřík)	9/19
Přednášečův výkon je investice dřiny (J. Hraše)	10/19
Zázemí textové předlohy a přednášečova fantazie (M. Hrachovinová)	11/19
Stanovisko autora a stanovisko přednášeče (Tomáš Jirman)	12/19
Přednášečský výkon v sólovém vystoupení a v kontextu vystoupení kolektivního (Jan Novotný)	12/19

VÝBĚR PRO VÁS

(Tituly ze současné produkce DILIA komentuje Jarmila Černíková)

G. B. Shaw: Čokoládový hrdina	1/20
L. Thoma: Morálka	1/20
I. C. Vojnovič: Ekvinokce	2/20
B. Colman — D. Garrick: Tajná svatba	2/20
P. Kováčik: Recese	3/20
R. Strahl: Nejsme v Chicagu	3/20
J. Nebeský: Elixír	4/20
P. Grym: Růže pro princeznu	5/20
S. Prokofjevová — G. Sepgir: Nový plášť pro vítr	5/20
R. Lošťák: Dům, kde nesněží	6/20
A. Jirásek: Kolébka	6/20
A. Jirásek: Gero	7/20
P. Hacks: Chudý rytíř	7/20
M. Kočan: Kolotoč	8/20

A. Jirásek: Samota 8/20
 A. Máša: Rváč 9/20
 A. Jirásek: Emigrant 9/20
 E. Braginskij — E. Rjazanov: S nejčistšími úmysly aneb amorální příběh 10/20
 E. Šim: Setkali se dva 10/20
 E. Sokolová: Pavel fantasta 11/20
 P. Hacks: Rózička sní 11/20
 V. Rozov: Hnízdo tetřeva hlušce 12/20

JEVIŠTĚ CHCE POHYB (Karel Bednář)

[Metodická cvičení pro herce v číslech 7—12]

ZÁPISNÍK

Alberti v Novém Městě 7/21
 Amatérsky, ale poučeně 2/21
 Amatéři v zahraničí 2/21
 Bez vavříků 7/21
 Cena Amatérské scény 11/21
 DS Motorlet — IPS v Jiřicích 8/21
 Dětem v Napajedlích 9/21
 Děti recitují 7/21
 Divadelní kalendář 1979 7/21
 Divadlo X na cestách 11/21
 Divadlům poezie 11/21
 Dopisovatelům AS 10/21
 Ediční počín 3/21
 Ediční počiny 4/21
 Femad Poděbrady 9/21
 Chcete se vzdělávat? 5/21
 Jihlavský Klicpera jubiloval 1/21
 Klubová divadélka 1/21
 Koutek SAL 10/21
 Libčický divadelní podzim 2/21
 Lidická růže 8/21
 Návštěvou na Slovensku 2/21
 Novovělnický divadelní podzim 3/21
 O pohárek SČDO 6/21
 Odešel Štěpán Pištěk 8/21
 Operetní obraz vesnice 10/21
 Pardubický seminář 3/21
 Peříhřmovské výročí 11/21

Divadelní soubor Lucerna Praha — F. M. Dostojevskij: Bílé noci.
 Foto P. Štoll



DS Jiří Poděbrady — H. Fielding: Překrutná tragédie ...
 Foto P. Štoll

Podnětné večery 4/21
 Pražské Quadriennale 5/21
 Pražské soubory v zahraničí 12/21
 Před 50. J. H. 10/21
 Přehlídka v Postoloprtech 12/21
 Přehlídka v Radnicích 12/21
 Rožnovské jubileum 4/21
 Říčanské Svatby 11/21
 Seminář pro vyspělé recitátory 1/20
 Sovětská poezie na pódiu 2/21
 Soutěž monologů v Letovicích 1/21
 Soutěžní výstava Horizontu 79 8/21
 Spolupráce s NDR 9/21
 Středočeské hry 1/21
 Školení ochotníků na Tachovsku 5/21
 ÚPS po dramatickou výchovu dětí 12/20
 Včera a dnes 12/21
 V Meziměstí 1/21
 V Mýtě na záskoku 3/21
 V Píšti dětem 6/21
 V Pardubicích posedmé 1/21
 Volyňské jaro 6/21
 Vyznání divadlu 3/21
 Východočeští porotci 2/21
 Výsledky tvůrčí soutěže 12/21
 Z Bratislavy 6/21
 Z Gottwaldova 6/21
 Z Řevnic 10/21
 Za Josefem Gebouským 4/21
 Zemřel Miroslav Tůma 3/20
 V. pražská přehlídka 12/21
 10 let SČDO 12/21
 30 let DS v Poběžovicích 10/21
 X. Divadelní šurany 11/21
 XIX. Belopotockého Mikuláš 7/21
 XII. středočeské divadelní hry 12/21
 XXVI. Wolkrův Prostějov 5/21

Z ÚKVC

Metodický list 10/1

SČDO

[V rubrice Zápisník otiskujeme zpravodajství a informace o činnosti SČDO]

DILIA

[Ve většině čísel otiskujeme oznámení o vydávaných divadelních textech]

Anton Špelec – ostrostřelec (1932)



Kabaretní Proměny



Tři vejce do skla (1937)



Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac (Realistické divadlo, Praha). Foto VI. Svoboda