

a.s.80

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

5

SALÓN
U JEHLICKÝ





DIVADLO 111 ČESKÉ BUDĚJOVICE – A. VAMPILOV: PROVINČNÍ ANEKDOTY

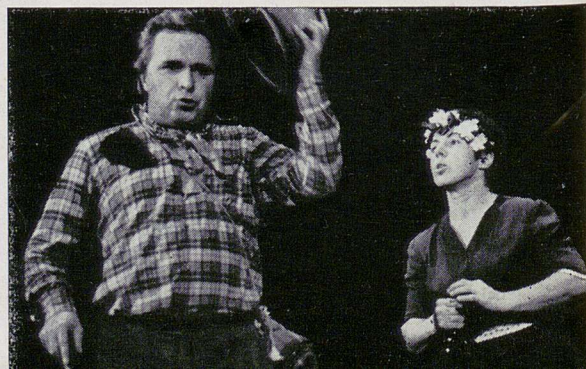
DIVADLO PROPADLO ZK ROH ŠKODA PLZEŇ – J. ŽÁK
– Z. POŠÍVAL: ŠTUDÁCI A KANTOŘI



NA TITULU: DS ŽEBRÁK – NESTROY: LUMPACIVAGABUNDUS. FOTO P. ŠTOLÍ

Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK

DS ŽEBRAK – NESTROY: LUMPACIVAGABUNDUS



V dějinách lidstva to není rozhodně dlouhá etapa, ale pro nás toto období znamená výrazný předěl v politické, hospodářské i kulturně společenské situaci naší země. Revoluční nálada po osvobození Československa Sovětskou armádou byla rozhodující i pro další vývoj českého amatérského divadla, které v historii našeho národa mělo vždy úlohu možno říci jedinečnou. Připomínám jen Tylův pokus o položení základů českého ochotnického divadla Kajetánským divadlem, v němž se mladí amatéři v první třetině devatenáctého století snažili o to, aby se stalo nástrojem společenského boje a ideového programu. Progresivní část ochotníků ve všech dobách stála vždy v opozici proti oficiální kultuře své doby.

Teprve po roce 1945 se situace od základů měnila v nové historické etapě po rozbití starého řádu. Je to pochopitelné, protože se zásadně měnila i struktura naší společnosti. První poválečná léta byla dobou hledání, určitým přechodem a předehtou k další činnosti. Ale vycházeli jsme z nesporných kladů: hnutí bylo masové, opřené o úrodné tradice, nastupovala mladá generace, otvíraly se skvělé perspektivy. Přišel Únor, kdy byly vytvořeny předpoklady pro skutečně socialistický rozvoj kultury. Nejen pokud jde o materiální podmínky, ale i o odpovídající zařazení celé ZUČ (tenkrát LUT) do života naší společnosti.

Nelze ovšem tvrdit, že hned po Únoru amatérské divadlo stálo v předních řadách v prosazování nového společenského řádu. K tomu chyběly nejen lepší, neschematické a pravdivé hry, ale pochopitelně i potřebný stupeň pochopení a zájmu. K tomu bylo nutno se postupně propracovávat! Překážkou byla i „osvětářská“ činnost značné části funkcionářů té doby, kdy nešlo o kvalitu, ale kvantitu, dokonce i tato byla měřena často jen vztahem inscenace např. k výrobním problémům, k tzv. „kulturně politické aktivitě“. V r. 1950 dokonce prohlásil tehdejší náměstek ministra, že nechceme věst soubory k umělecké tvorbě, ale k tomu, aby plnily osvětovou aktivitu a působily jako nástroj výchovné práce. — Možná, že i v letech daleko pozdějších byl leckde ještě zasut tento názor.

Soběslavský plán, který byl ve své době zcela opodstatněným činem, nebyl bohužel všude do důsledků realizován, celý proces začlenění souborů do masových organizací či složek NV byl dosti formální a ani po letech postupných závažných přeměn ve strukturu naší společnosti nedošlo k zamyšlení a určité inovaci záměrů Soběslavského plánu. Soubory si bezesporu vážily těsného spojení se zřizovateli, ale léta upozorňují na měnící se situaci a tím i na řadu problémů daných rychlým rozvojem naší společnosti, které by stálo za úvahu řešit, aniž by byl narušen vpravdě revoluční význam Soběslavského plánu. Stejně tak parlamentem obrozené Národní fronty schválený první divadelní zákon svými místy neurčitými a zjednodušenými formulacemi nepřispěl k správnému pochopení významu a úlohy amatérského divadla.

Dříve nevídaná podpora ochotnické činnosti i budování metodického aparátu na všech stupních znamenaly na počátku padesátých let značný rozmach ochotnického divadla, soubory se začaly zaměřovat na kritiku staré buržoazní společnosti a šíření ideí naší doby pomocí sovětských her i naší současné tvorby. Produkce se rozrůstá, vznikají nové festivaly a přehlídky, oživuje činnost na vesnici, začíná školení na všech stupních. Později však nástup tzv. malých forem na konci padesátých let, rozvoj hromadných sdělovacích prostředků, generační změny, nové příležitosti využívání volného času i nedostatky v řízení ZUČ atd. — předznamenaly začátky krizového období podobně jako každý rok jinak organizovaná STM. Rozvoji ochotnické práce stejně jako celé oblasti ZUČ neprospl ani požadavek zdvojnásobení počtu účastníků LUT na Sjezdu socialistické kultury v r. 1959. Nebral se v úvahu fakt, že otázka masovosti musí být i otázkou kvality, materiálních předpokladů, odborné metodické pomoci atd.

V krizovém období 68—69 na ochotnických jevištích nedošlo téměř k případům zneužití divadla, což ovšem neznamená, že by atmosféra těchto let nezasáhla i ochotníky. Jak ale vývoj brzo ukázal, jádro bylo zdravé; přesto udá-

Třicet pět let českého amatérského divadla

losti nepochybně zpomalily cestu k modernímu, socialistickému divadlu.

V posledním desetiletí pak díky zájmu stranických i státních orgánů a společenských organizací hledá amatérské divadlo svou pravou tvář a skutečně tvůrčí cestu. Je to rozhodně i díky pomoci profesionálních divadelníků a díky možnostem, které soubory — i když ne všude — pro práci nalézají. Kolik jen kolektivů hraje v kamenných divadlech svých měst či na pěkných jevištích ZK! A to například je na Západě věc nevídaná. Rozhodně se rozšířil i dramaturgický výběr nejen o původní díla či pokusy českých dramatiků, ale i o významnou dramaturgii slovenskou, novou vlnu sovětských autorů a oblast dramatu spřátelených socialistických zemí, o hry světového i našeho pokrokového klasického odkazu. Už od začátku tohoto desetiletí jsou vyhlašovány a podporovány národní či celostátní festivaly, byla uspořádána národní konference ZUČ, uvedeny v život zásady jejího rozvoje, stranické sjezdy věnují vždy významnou pasáž rozvoji zájmové kulturní a umělecké činnosti.

Je pravda, že souborů pracuje daleko méně než před čtvrtstoletím. Ubývá souborů na vesnici, kde zřejmě v důsledku převratné společensko-ekonomické proměny došlo k přesunu zájmů, i když národní a krajské přehlídky vesnických a zemědělských souborů přinesly určité oživení. Přibývá však, a to je radostné — mladých lidí, je řada souborů složených vyloženě z mládí, které má svůj názor na život, na divadelní poetiku i divadelní práci. Kapitáni našich ústředních přehlídek by si měli uvědomit, že představení mladých nejsou žádným „experimentem“, jak se často označují a tím vlastně často odstavují na „vedlejší“ jeviště, ale že jde o plnokrevný současný divadelní tvar, mladý duchem i tvůrčí prací, inspirativní, který patří zhusta na přední místo.

V činnosti četných souborů dochází v posledních letech k výrazným proměnám v obsahu i formě jejich práce. Celková kulturně společenská situace je přímo podněcuje uplatňovat se v širším okruhu činnosti než je jen nastudování hry. Studují literární pásma, montáže veršů a hudby, vystupují při různých oslavách, pracují v místních rozhlasích.

A sít více než 150 přehlídek a festivalů — znásobme to počtem vystupujících souborů a diváků! — je téměř nemyslitelná bez mravenčí organizátorské práce domácího souboru. Připočteme-li k tomu, jak je zjištěno ze soutěže aktivity vyhlašované SČDO, že většina členů souborů má i funkce v národních výborech a různých komisích, ve společenských organizacích (a nikoli bezvýznamné), pak je to snad činnost přinejmenším zásluhová. Známe třeba předsedy NV či inspektory ONV, kteří hrají, a dobře hrají divadlo...

Nemůžeme zatím být plně spokojeni s úrovní inscenací. Od pasivně chápané a často ještě tápavé dramaturgie přes netvůrčí režii až k základním nedostatkům a nevyrovna-

nosti v herecké práci. Často jde o „oddanou“, ale vlastně pasivní služebnost autorovi, většinou chybí subjektivní podíl divadelního tvůrce od výkladu hry až ke konkrétní práci na ní. Představení by měla být realizována nejen lidmi ochotnými, ale i poučenými a vzdělanými. A opět bychom narazili na letitý problém zatím jen uvažovaného dlouhodobého školení režisérů. Viděl jsem za jeden a půl roku téměř 300 ochotnických představení včetně her pro děti. Jen málo se jich vymykalo ze šedi průměru. A vzpomínám tedy na některé inscenace z minulých desetiletí, které byly vpravdě inspirujícími činy: Venku přede dveřmi (Plzeň), Nositelé Řádu (Vítkovice), Nora (Radnice), Deník Anny Frankové (Svitavy), hned celá série inscenací Skřivanů, éra Kladi-
vadla a Ypsilonky. To jen namátkou... Aniž bychom si dělali iluze o míře estetické náročnosti diváků, pokulhávají někdy představení za jejich nároky. Tady už by se věru mělo začít blýskat na časy.

Ti, kteří už odešli, i ti, kteří teď aktivně divadlo dělají, se mají za čím ohlížet. Bylo to 35 let usilovné, poctivé a posedlé práce, léta hledání, tápání, ale i nalézání, léta zápasů, vítězství i proher. Tak jako v každém oboru lidské činnosti. Chodí-li člověk mezi ochotníky, cítí z každého jejich slova i činu lásku k divadlu, která je nepomíjející hodnotou našeho národa.

Ministr kultury ČSR řekl před pěti lety při vyhlašování celostátního festivalu ZUČ, že „socialistický člověk se rodí v procesu práce pro společnost, mnohdy v zápase sama se sebou, s tradicemi, přžitky a vlivy okolí, v zápase o novou kulturnost. Smyslem kultury a umění je podstatně přispět k tomuto procesu a dát tvorbou odpověď na otázky, které si člověk naší doby klade“.

Jsem přesvědčen, že i amatérské divadlo celou svou prací a výsledky významně přispívá této cestě.

JAROSLAV ŠINDELÁŘ

MALE DIVADLO ZK ROH STZ ÚSTÍ NAD LABEM – G. PREISSOVÁ: JEJÍ PA STORKÝŇA. FOTO A. ČEJCHAN



JAK SE STÁT REŽISÉREM

Ne, nebudu tu psát návody jak režírovat. Ani úvahy o základních principech režijní práce. Ostatně to na stránkách tohoto časopisu dělal po celý minulý rok Jaroslav Vostrý ve svém Úvodu do režie. A kdo umí číst a přemýšlet, mohl se ledacos naučit. Takže tento můj článek nebude vůbec věnován problematice režie jako tvůrčí činnosti divadelní. Směřuje jím: do oblasti výchovy amatérských divadelních režisérů.

Navazuje na Poznámky z čísla 12 loňské Amatérské scény, kde jsem psal o nutnosti vytvořit systém vzdělávání, který by měl spojitosti přesahující rámec jednotlivých okresů a krajů. A tak vytvářel jednotu cílů, vědomí jednotnosti metodických postupů jako jednoho z předpokladů plánovitého rozvoje jednotlivých tvůrčích divadelních disciplín. Řekl jsem tenkrát, že doufám, že budu mít příležitost se k celé problematice vrátit. A teď tak činím poprvé.

Mám za sebou od počátku tohoto roku už řadu amatérských divadelních představení, které jsem z funkce člena krajské poroty Východočeského kraje musel zhlédnout. Představení, která měla nejrůznější úroveň – a kde v poslední instanci jsem si znovu a znovu kládl otázky po schopnostech režijních. To jest po schopnostech vytvořit pevnou, jednotnou individuální koncepci společenskou a estetickou, která se projevuje ve všech složkách představení. Viděl jsem totiž mnohé slibné rozběhy, mohl jsem tušit velké záměry, obdivoval jsem občas tu či onu složku inscenace. Ale jenom zcela výjimečně jsem se setkal s inscenací, která došla ve všem do konce a naplnila všechno, co sama chtěla a mohla. Vždy něco sehlalo, nefungovalo, jak by mělo.

Když jsme v porotě hledali příčiny těchto menších či větších nezdarů, nakonec jsme se vždycky dostali k otázce režie. A nemohu si pomoci – většinou ta nedostatečnost režie nebyla nedostatečností režisérovy tvůrčí potence. Přinejmenším se mnohé problémy daly odstranit poměrně lehce při jisté poučenosti o metodě, jak na určité věci jít, jak s některými základními problémy režijní práce nakládat. Zkrátka a dobře: za všemi těmi jednotlivými inscenacemi se pro mě vynořuje znovu naléhavost metodické pomoci jako výchovné systematické práce, která režisérovi předem a hlavně vždycky odstraňuje z cesty mnohé překážky.

Porotoval jsem klasické tradiční amatérské divadlo, které stojí na textu. A znovu jsem si uvědomil, jak je pro režiséra schopnost přečíst dramaturgicky text vůbec základním předpokladem veškeré jeho práce. Mám-li být upřímný, potom si myslím, že tohle je východisko celé metodické činnosti v nejnižších člancích, tedy především v okresech. Jistě – režisér volí text z hlediska společenské potřeby a prospěšnosti, z hlediska možnosti souboru. Ale když si jej takto najde a rozhodne se pro něj, musí si s ním umět poradit jako s literárně divadelním předpokladem inscenace, jako s prvkem, který vstupuje do divadelní struktury. Musí prostě umět vytvořit v jisté podobě to, co nazýváme dramaturgicko-režijní koncepcí.

Chápu, že nám režisér českořebovského představení opo-
novat tím, že my – porota – posuzuje Křeslo pro vraha jako detektivku, zatímco oni chtěli udělat detektivní komedii. Že jim vůbec nešlo o to napínat diváka tím, jak to dopadne, ale bavit ho zajímavými komickými postavkami. Jenže si neuvědomil, že největší část textu je věnována právě řešení

detektivní zápletky. Celé dlouhé druhé dějství je totiž soustředěno s celou parádou na vyšetřování. A pro komedii tu už vůbec není místa. Takže původní režijní záměr vlivem textu docela zmizí. Jistě, chyba režiséra. Ale chyba, která vůbec nemusela být. Nebo mohla být omezena na minimum. Kdyby režisér analyzoval text v základních kategoriích jako předpoklad celistvé jevištní struktury. Kdyby hned na počátku práce existovala dramaturgicko-režijní koncepce, jež by stanovila síly a slabiny textu, určila reálné cíle představení, jichž lze na jeho základě dosáhnout.

Tuto schopnost poznat skrze analýzu textu reálnost cílů inscenace považuji za první předpoklad režijní činnosti. Nechce to z hlediska metodické pomoci mnoho. Jde v podstatě jenom o pár pojmů, které by se měl režisér naučit ovládat: motiv, téma, fabule, děj, syžet. A především dramatická situace ve svých časových a prostorových komponentech jako základ, jenž určuje divadelnost textu jako celku. Nemíním tu dělat obsáhlý výklad těchto pojmů. Upozorňuji pouze na to, že každý amatérský režisér – chtějící se poučit – může poměrně hravě zvládnout v tomto smyslu jakési elementární momenty režijní abecedy. Mé zkušenosti říkají, že na to stačí rok soustředěné výchovy. A říkám-li soustředěné, myslím tím fakt, že nebudeme chtít říci všechno, že nebudeme honit mnoho zajců najednou. Že budeme vycházet ze skutečnosti amatérského divadla, jaká vskutku je. To jest ze skutečnosti, že drtivá většina souborů se setkává s textem, který je vydán, a že tento text jako literární i divadelní hodnota je především první zárukou kvality inscenace. A že tedy chceme-li tuto záruku jaksi zvětšit, musíme režiséry s tímto textem naučit pracovat. A to lze skutečně jen a jen na úrovni okresu. Nikde jinde.

Nerad používám – strašně nerad – v umění pojmu řemeslo. Ale přesto jej tentokrát použiji. Neboť budeme-li chápat řemeslo nikoli jako soubor určitých návyků, které jsme si jednou provždy osvojili, ale jako tvůrčí fortel, jako dovednost v používání určitých postupů, tak potom jde o takové režijní řemeslo. Já vím: režisér musí umět pracovat s herci, musí umět pracovat se scénografem, musí umět svítit a mnoho dalších věcí. I tady by měl zvládnout jisté řemeslo v tom smyslu slova, jak jsem je vymezil. Ale držím se stále půdy nejreálnější. A tou je pro mne v klasickém tradičním typu amatérského divadla právě schopnost analyzovat rozhodující hodnoty textu. Jako hodnoty, jež se stávají klíčovými pro podobu, úroveň i celistvé umělecko-ideové působení inscenace.

Možná, že bych nepsal tak dlouze o tomto problému, kdybych se ve zmíněné porotě nesetkal s představením, které jej ukázalo ze zcela jiné strany – neskonale ambicióznější, divadelně poutavější, než tomu bylo v případě Českořebovských. Tam skutečně šlo o to, že režisér spolehl na jednu, kvantitativně mnohem menší složku textu a neuvědomil si, že zdaleka nezahrnuje celý text. Tedy stručně řečeno: šlo o špatný odhad dramatické situace a jejího provedení, kde by možná jenom škrtající tužka byla mnohé zachránila. Ale v případě, o němž budu mluvit teď, je podstata problému složitější.

Upícti se představili také Dietlovou a Jiráskovou Filozofskou historií. Kdo zná genezi tohoto textu, ví, že před lety vznikl pro zpěvacké divadélko Rokoko. A Dietl pro ně text zjednodušil. To není moje formulace, to napsal v kritice inscenace tohoto textu v Divadle S. K. Neumanna V. Procházka (Rudé právo, 29. února 1980). A toto zjednodušení je také podstatou jeho divadelnosti jako způsobu sdělení jisté myšlenky. Ostatně Procházka to postihl naprosto přesně: „...je to vlastně jen záminka promyšlená k humornému nadhledu na studentskou, sladkobolnou událost z roku 1848. Byl tehdy máj, v Litomyšli bylo hezky, v Praze pomalu zrála nevybojná měš-

řanská revoluce, většina studentů věřila v budoucnost, dívky byly půvabné, byrokrati hloupí, páteři reakční — prostě zápletek víc než dost.“ Tohle všechno se musí na jevišti provést — přehledně, čitelně, jasně. Aby se divák orientoval, a hlavně proto, že toto je jediná podstata textu. Nic víc v něm skutečně není. Kromě hudby, samozřejmě. I její kvalitu Procházka přesně určil jako východisko k žánru inscenace.

Jenže tohle všechno se v úpíckém představení nestalo. Mohu obdivovat spoustu nápadů, stálou touhu po hravosti, po metaforičnosti divadelního sdělení. Ale to všechno tu stojí jaksi osamoceně, nevzniká tu ono celkové sřetězení, o němž mluví Ejzenštejn. Smysl celku uniká. A to všechno proto, že režisér nesprávně odhadl, že ono zjednodušení je ústředním principem, na němž text stojí. A z něhož se také odvíjí jeho divadelnost a tedy i hlavní a jediná možnost celistvosti inscenace. Že mnoho z prostředků, které použil, tato jednoduchost neunes, že se pod nimi zhroutí. A přitom má znamenitě zpíva-

jící mládež, takže nebylo problémem opřít se jen a jen o ni a přes její muzikantský projev se podívat na ty zápletky, které v tak jednoduché podobě prezentuje Dietl z novely Jiráskovy.

A zase: tomu všemu se asi dalo předejít, kdyby na počátku existovala přesná objektivní analýza skutečných hodnot dramatické předlohy literární. Řekl jsem, že toto představení ukázalo tento problém z jiné strany. Vůbec nepochybují o tom, že tu předcházela složitá příprava, že tu byla poučená vůle udělat dobré divadlo. A jak jsem také ostatně řekl: vůle vysoce ambiciózní. Jenže co je to platné, když tato vůle nestála na tom jediném možném základě, na němž stát měla. Když ono režijní řemeslo tu absentovalo.

A tak se vracím k podstatě svého článku. K metodické pomoci režisérům, k systému jejich vzdělávání a výchovy. Chtěl jsem na obou případech dokázat jedno jediné: že začíná — nebo musí začínat — od dramaturgické analýzy textu.

JAN CÍSAŘ

DIVADLO PROPADLO ZK ROH ŠKODA PLZEŇ — J. ŽÁK — Z. POŠIVAL: ŠTUDACI A KANTORI



Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK

Třeboň a Humpolec



DO MÉKS VOLYNĚ — M. STIEBER: POSLEDNÍ PRAZDNINY

Obě už tradiční přehlídky — letos XIII. divadelní Třeboň a XIII. Honzlův Humpolec — byly uspořádány jako krajská přehlídka nejlepších amatérských divadelních souborů Jihočeského kraje na počest 35. výročí osvobození.

Stejně jako v minulých letech obě akce probíhaly za značného zájmu diváků, obvyklé péče patronátních závodů a s plnou podporou krajských, okresních a městských stranických i státních orgánů. V Humpolci přispěla navíc k milé atmosféře i účast místního souboru, který nejen hrál, ale po celou dobu přehlídky byl plně organizačně zapojen.

Celkem se představilo deset jihočeských souborů, některé z nich již zkušené a prošlé ohněm přehlídek a festivalů (jako D 111, Prachatice, Vodňany, Humpolec či Volyně), některé se objevily po delší době nebo dokonce poprvé, jako Český Krumlov, Jindřichův Hradec, Počátky, Bechyně či Trhové Sviny. Jako seminární představení pro členy okresních porot byla uvedena mimo soutěž Daňkova hra Dva na koni, jeden na oslu nastudovaná Dělnickým divadlem z Brna, inscenace, která patřila k nejuspěšnějším na minulém Jihočeském Hronovu.

Jihočeská přehlídka prokázala poměrně výraznou aktivitu dramaturgickou: tři současní čeští autoři, byt různého žánru i úrovně (V. Trapl: Kytice pro panenku — Trhové Sviny; V. Šrám-

ková: Křeslo pro vraha — Počátky; M. Stieber: Poslední prázdniny — Volyně), dále současný autor slovenský (Š. M. Sokol s hrou Samotář — Č. Krumlov), dramatizace (Borova Zuzana Vojtášová na motivy novely Fr. Kubky — Humpolec) a poetické přebásnění (Goldoniho Lhář — Bechyně). Ze světové dramatiky jsme viděli inscenaci vodňanského souboru (Cervantesovy Mezihrady) a vynikající text ruského klasika L. Andrejeva Ten, který dostává políčky, nastudovaný souborem z Prachatic. Provinční anekdoty A. Vampilova připravil soubor D 111 z Českých Budějovic — byly jen dotvrzením autorových schopností postihnout morální jevy naší současnosti. K těmto hrám byla vhodně přifazena Čtvrtkova pohádka Jak se stal Rumcajs loupežníkem (Jindřichův Hradec), vkusně a dětským divákem vděčně přijaté představení.

Dramaturgický výběr nebyl tedy nezajímavý. Průběh přehlídky ovšem znovu prokázal, že výběr vhodného textu není ani pro vyspělý soubor tím největším problémem. Že se jím stává až samotná dramaturgicko-režijní práce na textu, jeho správné pochopení a rozkrytí, vyzvednutí hlavní myšlenky, vyjádření druhého plánu hry, správné určení a dodržení žánru. Problémy jsou tedy až v té vlastním inscenační práci, jak a jakými prostředky převést dramatický text na jeviště. Ukazuje se,

že i ty nejlepší soubory mají potíže se správným postižením a vyjádřením hlavní myšlenky hry, chybí větší vyrovnanost hereckých výkonů i jednotnost hereckých prostředků, odlišení důležitého od nepodstatného.

Radostná byla aktivní účast mladých lidí v souborech. Dva soubory byly složené vyloženě z mladých herců, v dalších souborech (např. ve volyňském či jindřichohradeckém) se objevila řada mladých a talentovaných tváří. Zlepšila se kupodivu i složka scénografická: v některých inscenacích velmi střídavými, ale účelnými prostředky navozovala atmosféru a umožňovala režii i hercům využívat prostoru. To je příklad Humpolce, Vodňan či budějovického souboru. Zajímavá byla i konfrontace souborů mladých — které jdou cestou svého divadelního názoru — se soubory takzvaně tradičními v dobrém slova smyslu. Ukazuje se, že samozřejmě oba typy mají svoje místo v divadle dnešní společnosti, pracují-li odpovědně, uměrně k svým možnostem a svému názoru na tvůrčí divadelní práci.

Na většinu přehlídkových inscenací spolupracovali profesionálové z budějovického divadla. Ani jim se nepodařilo ve všech případech dát inscenacím pevnější, umělecký tvar, jednotu žánru i herecké práce. Na druhé straně jejich spolupráce s ochotníky je samozřejmě radostným zjištěním — ovšem tehdy, umějí-li správně odhadnout možnosti a schopnosti souboru, pracují-li s kolektivem soustavně a skutečně metodicky.

Každá přehlídka takového úrovně by měla být i příležitostí ke konfrontaci výsledků tvůrčí práce amatérského divadla v kraji. Je škoda, že členové ostatních souborů z kraje (ale ani v jiných krajích to není lepší) této možnosti nevyužívají. Přijet se podívat na své divadelní přátele, na výsledky jejich činnosti, využít možnosti srovnání s prací vlastní, to by měla být pro každého divadelníka samozřejmá potřeba. A to nehovořím o účasti odborných pracovníků z okresních zařízení státní správy.

Jako nejlepší představení byla vyhodnocena inscenace D 111 Provinční anekdoty, dále prachatická inscenace Andrejevovy hry Ten, který dostává políčky, Cervantesovy Mezihrady mladého kolektivu z Vodňan a Zuzana Vojtášová v provedení humpoleckého souboru. Dále byly uděleny individuální ceny za režii a herecké výkony.

JAROSLAV ŠINDELÁŘ

Rakovník



DS ŽEBRAK – NESTROY: LUMPACIVAGABUNDUS. FOTO P. ŠTOLL

Skončila IV. krajská soutěžní přehlídka vyspělých divadelních souborů Středočeského kraje Wintrův Rakovník 1980. Zúčastnilo se jí pět soutěžních souborů a jeden mimo soutěž — Malé divadlo z Ústí nad Labem s inscenací hry Gabriely Preissové Její pastorkyňa. Vedle souboru mladoboleslavského, řevnického, nymburského a čelákovického vystoupil letos na krajské přehlídce i soubor z Žebráku, který byl na této přehlídce poprvé. Je škoda, že se přehlídka nemohl zúčastnit soubor mělnický s inscenací Čapkovy Bílé nemoc.

Dramaturgická skladba přehlídky byla tentokrát přímo vzorová. Současná česká dramatika byla zastoupena Hubačovými Ikarovým pádem (Čelákovice), česká klasika původně Čapkovou Bílou nemocí adekvátně nahrazenou Preissové Její pastorkyň (mimo soutěž), sovětská dramatika Arbuзовým Domem na předměstí (Mladá Boleslav), současná maďarská dramatika Őrkényho Kočičí hrou (Nymburk), sou-

časná polská dramatika Rózewiczovou Dceruškou (Řevnice) a světová klasika úpravou komedie Jana Nepomuka Nestroye Lumpacivagabundus (Žebrák). Vedle především zábavného textu Nestroyova přinesly všechny ostatní texty závažnou společenskou tematiku, navíc v případě Dcerušky, Kočičí hry a Ikarova pádu to byly hry zajímavé buď náročnou divadelní poetikou, nebo stavební strukturou. Je potěšitelné, že čelákovický, řevnický i boleslavský soubor neustupuje od náročné dramaturgie, že nymburský soubor se orientoval na závažný a zajímavý současný text a že se pro náročnou dramaturgii do budoucna rozhodl i soubor žebřácký.

Čtyři soutěžní inscenace přehlídky nastudovali režiséři amatéři, jednu — Ikarův pád — profesionální režisér. Úroveň práce těchto amatérských režisérů byla různá, neboť i jejich zkušenosti jsou různé. I když konečné výsledky nebyly bez nedostatků, vážíme si tvůrčí fantazie režiséra Kloučka

z řevnického souboru, prokazatelných, naději budících schopností režiséra Procházky z mladoboleslavského souboru i poctivosti a zvědavosti režiséra Lorence ze souboru v Žebráku. Více tvůrčí osobitosti bychom přáli režiséru Málkovi z nymburského souboru, neboť se stále ukazuje, že osobitost a tvůrčí fantazie je pro práci amatérského režiséra nezbytná. Je samozřejmé, že tady je nutná trpělivost, protože mimořádných výsledků v oblasti amatérské režijní práce se nedočkáme hned a že to bude trvat o něco déle, než kdybychom nahrazovali jejich práci profesionály.

V oblasti výtvarné práce jsme se na přehlídce setkali se dvěma amatérskými výtvarníky. Jejich práce byla nápaditá a slibuje do budoucna dobrou úroveň. Nicméně je zřejmé, že tato oblast je v amatérském divadle stále problematická.

Všechna představení přehlídky prokázala, že v souborech je mnoho nadaných a pracovitých herců a hereček. Je v rukou režisérů, aby všech těchto talentů bylo maximálně využito, aby jejich schopnosti byly rozvíjeny, aby byl zajištěn rozvoj i těch, kteří jsou teprve na začátku svého divadelního života a aby pro všechny byla práce v amatérském divadelním souboru radostná. I tady se ukazuje, že nejdůležitějším článkem řetězu problémů amatérského divadla v současné době je režisér.

V porovnání se třetí krajskou soutěžní přehlídkou středočeských amatérských divadelních souborů udržela si čtvrtá krajská přehlídka dobrou dramaturgickou úroveň, v několika případech se dokonce orientovala na texty velmi náročné. Inscenační výsledky ale nepřinesly tentokrát výrazné úspěchy. Je třeba z toho vyvodit jediný závěr: s ještě větší intenzitou poskytovat veškerou individuální pomoc především amatérským režisérům, protože forma hromadných školení ve starém slova smyslu nám už není mnoho platná.

Po stránce organizační proběhla přehlídka, jako ostatně vždy v Rakovníku, vzhledem. Díky všem, kteří se o to zasloužili. JARMILA ČERNÍKOVÁ

Horažďovice

Západočeská přehlídka vyspělých divadelních souborů, která se letos konala již podruhé v Horažďovicích, byla zároveň krajským „finálem“ o postup do mezikrajských soutěží. Po oblastních soutěžích se v Horažďovicích představily čtyři soubory a dokázaly, že svým hereckým potenciálem patří ke špičkovým amatérským činohrám, oprávněně se ucházejícím o účast na jubilejním 50. Jiráskově Hronově.

Divadelní soubor Domu kultury z Radnic je jediným, který se „mekrajevce“ nezúčastní, ovšem ne proto, že by jejich výsledek byl výrazně odlišný od tří postupujících, ale proto, že jinak tematicky oprávněná dramaturgická volba Posledních prázdnin M. Stieberta se stala obtížně řešitelným problémem jednotného inscenačního slohu. Přesto si Radničtí odnesli z Horažďovic cenu za nejlepší mužský he-

recký výkon — Rudolf Šimice za roli Quasimoda a čestné uznání za talentovanou hereckou studii Vojtěch Filip za postavu Honzy. Z ostatních herců nejvíce zaujali Josef Pšenička a Marie Pšeničková v postavách manželů Burdových, Jaroslav Vyčichlo jako Vítek a Oldřich Kodet interpretující Morávka.

Divadelní studio D 3 OKS z Karlových Varů uvedlo hru bratří Čapků Ze života hmyzu. Obdrželi hlavní cenu kraje a cenu za nejlepší ženský herecký výkon — Jiřina Postlová za Apaturu Iris. Inscenátorům se podařilo sdělným způsobem bezpečně rozkrýt sym-

bolicky zašifrovanou předlohu plnou rytmizačních i obrazových zvrátů, najít reálný klíč k vyjádření řady silně nadsazených situací a navíc tuto technicky náročnou látku určenou „velkým divadlům“ zpracovat v malém hereckém obsazení tak, aby vnitřní struktura příběhu zůstala organicky zachována. Citelnou rezervu mají Karlovarští ještě v dopracování postavy Tuláka, jehož adaptace do jakési obecně současné podoby není zcela průkazně inscenačně zdůvodněna.

Při hodnotícím setkání s odbornou porotou přinesli Karlovarští sami podněty k řešení uvedeného problému a k dopracování inscenace, což navíc znovu poukazuje na jedinečný tvůrčí rys amatérského divadla, jehož práce na látce nekončí premiérou. Z herců si zasluhuje mimořádné pozornosti výkon Václava Stixe, interpretujícího v Motýlech Viktora, v Kořistnicích Lumka a v Mravencích Druhého inženýra, Ladislav Fíman jako Diktátor a Hana Franková jako Kukla.

Divadlo Propadlo ZK ROH Škoda Plzeň se programově orientuje na komediální žánry a tentokrát nastudovalo hru J. Žáka a Z. Pošívala Študáci a kantoři. Především díky své herecké spontaneitě oživil humorem horažďovickou přehlídku a získali cenu divácké poroty, cenu za režii — Štěpán Marovič — a diplom za mladý talentovaný výkon — Petr Marovič za postavu Krhounka. Soubor velice zdařile kon-

taminoval řadu zkušených herců s početnou skupinou talentovaných mladých lidí a spojil tak nebývalou chuť do divadelní zábavy všech svých členů, aniž lze pocítit jakékoli generační odstínění. (Nejmladší hereče není ještě sedmnáct a naopak nejstaršímu herci je něco přes osmdesát let.) Celé herecké obsazení vytváří jednotnou jevištní poetiku. Režisér zručně sestavuje hru z komediálních schopností každého jednotlivého člena a umí vycítit a využít jeho osobitých předností a svéráznosti.

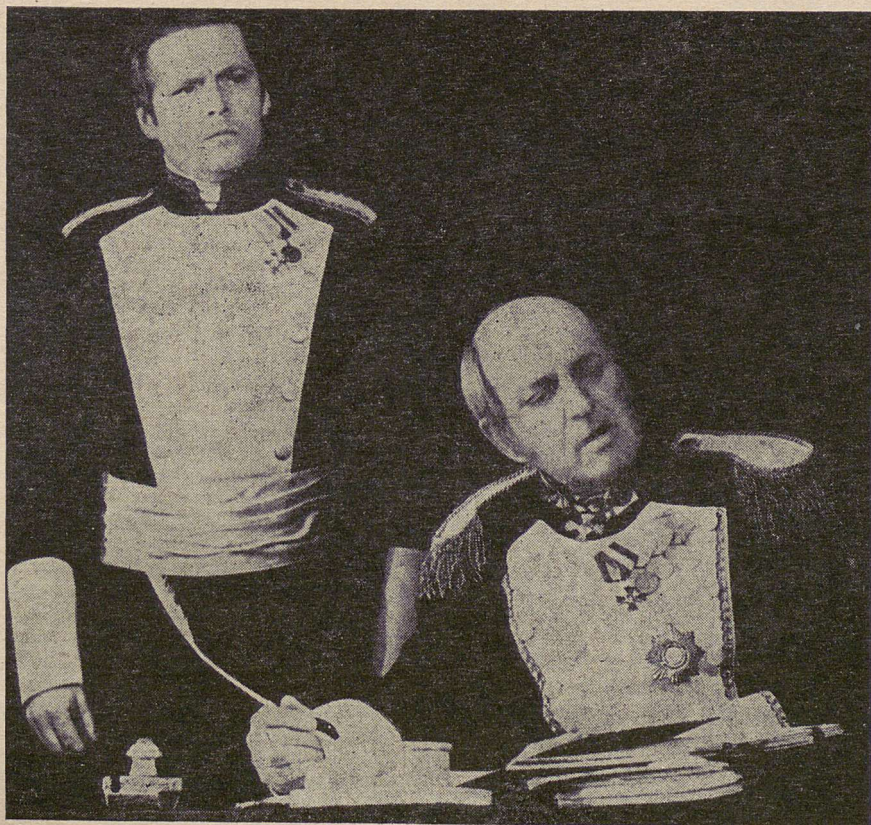
Dalším překvapujícím tvůrčím přínosem souboru je snaha o přehodnocení prostoru tradiční kukátkové scény a přiblížit se scénograficky k moderně pojímané divadelnosti. Samotný fakt tohoto pokusu je výrazně progresivní, přestože je poznamenán i určitými dílčími neobratnostmi. Z herců připomeňme ještě Bohumila Holého jako Čurdaře, Janu Zajícovou jako Pařížkovou, Karla Strejce jako třídního Kolíska a Libuši Puchingerovou jako učitelku dějepisu Suchánkovou.

Divadlo DIALOG ZK ROH Škoda Plzeň příjemně překvapil výběrem titulu M. Bulgakova Puškin. Proto byl také ohodnocen cenou za dramaturgii. Divadelní freska ze života A. S. Puškina, aniž se postava básníka bytostně objeví na jevišti, je dramatickým zamyslením nad okolnostmi posledních dnů soukromého i společenského života ruského geniálního tvůrce. Hra ob-

nažuje soukolí carského policejního aparátu, intrikářství petrohradské aristokratické i měštácké společnosti, nepříznivé zákulisí Puškinova ne příliš šťastného manželství, ale i nové a ozdravující tendence, které zasilo básníkovy dílo do vnímavých a citlivých Puškinových současníků. Látka nepřináší jen zajímavá a historická autentická fakta, ale studiem postav dává možnost zkoumat hodnoty lidského poznávání.

Režisérka Slávka Trčková staví inscenaci na mimořádné schopnosti souboru pracovat prostřednictvím slovesného sdělení (výborná úroveň jevištní mluvy souboru by mohla sloužit jako příklad vzorového vztahu k jazyku) a své obrazové vidění realizuje prostřednictvím významových mizanscén jednotlivých obrazů. Tato metoda vede sice k čirému scénickému tvaru, ale selhává poněkud v potřebě sdělovat děj v rytmickém uspořádání dramatického pohybu tak, aby aktivizoval divákovu pozornost. Rozsah možností hereckého sdělení se tak i zároveň redukuje na jistou monotematicnost postav. Někteří herci však překračují toto omezení, rozehrávají i další herecké prostředky, markantněji ožívují určené modely postav a bezděky tak naznačují spolehlivější způsob divadelního projevu. To se dařilo hlavně Bedřichu Hulešovi v pečlivé studii postavy Bitkova, Vladimíru Gardavskému (Dolgorukov), Miloslavu Plasovi (Bogomozov), Jiřímu Thurnovi (Dubelt) a Janě Sloupové (Gončarovová).

Druhá horažďovická divadelní přehlídka měla nesporně vzestupné kvality, neboť nejen svým zajímavým repertoárem, nadprůměrnou úrovní herecké práce, ale i uvedením rozličných inscenačních způsobů poukázala na skutečnost, že vývoj amatérského divadla se nepřetržitě naplňuje tvůrčím kvasem kulturně výchovné a umělecké činnosti. EKP



DIVADLO DIALOG PLZEŇ — M. BULGAKOV: PUŠKIN

prostředky divadelní komiky

komická situace

ZDENĚK HOŘÍNEK

Bylo-li nejčastějším námětem staré komedie namlouvání s překážkami a nejčastějším situačním schématem boj „mladého“ se „starým“, pak nejčastějším námětem buržoazní komedie (od jejích výšin až po pokleslý „bulvár“) je manželská nevěra a nejčastějším situačním schématem trojúhelník v nejrůznějších modifikacích.

Hnacím motorem staré komedie byla láska spějící k manželství, jehož nejvlastnějším posláním je reprodukce života. Namlouvání je orientováno k základním funkcím životním. Manželská nevěra jako dramatický námět takovou funkci jednoznačně postrádá. Na jedné straně může být protestem proti buržoazní podobě manželství – proti svazkům uzavíraným nikoli z lásky, ale z pohnutek ziskových, z čehož vznikají spojení nepřiměřená (věkově, názorově, povahově) a nepřírozená. Takové pojetí manželské nevěry je však častější v hrách vážných (Ostrovského Bouře) než v komediích. Na druhé straně – a to je vlastně doména komického žánru – je manželská nevěra pojímána jako malé „dobrodružství“, únik z pravidelné nudy rodinného soužití. Měšťácká degradace manželství s sebou nutně nese degradaci lásky – manželské i mimomanželské. Manželská láska se stává společenskou povinností, závazkem v doslovném smyslu (manželé se cítí vzájemně svázáni – zákonem, konvencí, veřejným míněním); mimomanželská láska pak se míjí svým nejvlastnějším posláním – jejím cílem není život rozmnožovat, ale pouze se bavit milostnými kratochvílemi, případně se citově „odreagovávat“. Erotiku ve starém „vysokém“, aristokratickém smyslu nebo v „nizkém“, leč přirozeném, plebejském smyslu nahradil samoučel citového „vyžití“ nebo dokonce pouhá sexuální gymnastika.

DS SZK MOTORLET A IPS – V+W: ... SI PORÁDNĚ ZARADIT. FOTO R. FRYDRYCH



Na první pohled by se mohlo zdát, že trojúhelníková komedie je svým duchem zcela protichůdná staré komedii o namlouvání. A přece i ona je nesena v podstatě stejným směrem. Většinou, dokonce i v lechtivých bulvárních hříčkách, je nevěra předmětem tu shovívavějšího, tu ostřejšího výsměchu. Někdy je to komediografův záměr, jindy důsledek přesné kresby buržoazních mravů, jindy zase pouhý samopohyb komediální konvence – ale nevěrní manželé a manželky stejně jako profesionální záletníci vesměs sklízí trapné tresty za své uskutečněné nebo jen zamýšlené hříšky. Komedie tyto deformace, poruchy, neplodné odchylky milostného citění a konání trestá zbraní, kterou má k dispozici, smíchem: Co všechno musí komicky vytrpět chudák Petypon za to, že si jednou vyrazil do ulic a při celkové ztrátě orientace si s sebou domů přivedl půvabnou „dámu od Maxima“ (ve stejnojmenné frašce Feydeauové)! Nebo: jak složitými cestami se musí ubírat Fadinard v Labichově Slaměném klobouku, aby zachránil svou pověst a nezmařil své manželské ambice: komediální spravedlnost ho donutí k jakési očiště od lehkomyšlnosti mládeneckého života, aby ho učinila způsobilým pro život manželský. Ironie vůči hrdinovi je ovšem v tomto případě dvojnásobná, protože za očistnou cestou se nerýsuje skutečná láska, ale prospěchové měšťácké manželství.

Technicky vzato je trojúhelník velmi vděčné dramatické schéma, protože obsahuje ostré a jednoduché konfliktní jádro. Je založen na jednostranném nebo oboustranném klamu a dynamizován napětím mezi protikladnými tendencemi – k utajení a k odhalení. Jejich fabulační realizace má řadu vděčných, názorných a hybných situačních možností: podezření – usvědčení, skrývání – přistižení, přistižení – vytáčení, hádka, rvačka, únik...

Složitá situační technologie trojúhelníkových komedií, která je logickým důsledkem jejich stále rostoucí frekvence, nemůže zastřít, že navzdory všem počůchlostem, dvojsmyslnostem a paradoxům se i v tomto lehkovážném žánru tu zřetelněji, tu nenápadněji uplatňuje hledisko komediální spravedlnosti, stihající posměchem deformace přirozených milostných vztahů.

Analogicky působí tento princip přirozenosti i v moderních satirických komediích vztahujících se k závažnějším společenským otázkám. Jestliže u Moliéra šlo o demaskování charakterově deformovaného jedince nebo úzké skupinky (Směšné preciózky), nad nimiž představitel zdravého rozumu a přirozeného citu v závěru triumfuje, v ruských realistických komediích dostává demaskovací efekt širší platnost – týká se nikoli jednotlivých charakterů, ale celkových společenských poměrů. Deformované charaktery jsou jednak spoluvůdci, jednak produkty těchto poměrů. Je-li v těchto hrách funkce demaskování ztělesněna, není toto ztělesnění nutně spojeno s pozicí člověka spravedlivého. V Ostrovského komedii I chytrák se spálí nabízí mladý talentovaný Glumov své služby různým vlivným osobám, které si svými skutky zavazuje, ale ve skutečnosti slouží jenom sobě. Tajně si píše deník, v němž bystře odhaluje slabé stránky svých dobrodinců a cynicky se jim posmívá. Přestože toto písemnictví není určeno pro veřejnost, náhodou vyjde najevo, co si zdánlivě oddaný a poslušný Glumov myslí o společnosti, v níž chce udělat kariéru. Je za svou drzost samozřejmě potrestán. Zároveň je však rozuzlením naznačeno, že v budoucnu mu bude cesta zpět do společnosti otevřena a bude tu mít příležitost své schopnosti uplatnit. Demaskátor je u Ostrovského stejně odsouzenitelný jako ti, které demaskuje. Skrze jednoho podnikavého ničemu na vzestupu je od-

halena celá garnitura ničemu už zakořeněných a zabydle-
ných.

Principy gogolovské satirické komedie se u pokračovatelů (M. J. Saltykova-Ščedrina, A. V. Suchovo-Kobylin) prohlubují a radikalizují, obraz skutečnosti nabývá ještě krutějších a nebezpečnějších rysů. Ztělesněný demaskátor tu většinou chybí: s groteskní nadsázkou, která spěje od charakterů deformovaných k charakterům „nelidským“ („zezvířetělým“ nebo loutkovitě automatizovaným), se předvádí pouze síť nenávistných vztahů, jejichž základem je podvod, klam, zrada, úskoky a intriky, nemilosrdný konkurenční boj. Od takového Suchovo-Kobylinova Procesu nebo Tarelkinovy smrti vede přímá cesta k moderní tragikomedii, jak ji v našich časech k dokonalosti přivedl Friedrich Dürrenmatt. Banka ve Franku Pátém je ve skutečnosti zločineckou bandou. Antagonistické vztahy mezi jejími majiteli a zaměstnanci se dále vyhrtyly: konkurenční soutěžení se vystupňovalo v boj na život a na smrt, v bezohledné vzájemné vyvražďování konkurentů. Typická kapitalistická instituce banky posloužila autorovi jako model buržoazní společnosti.

Situačním schématem této komediální linie je síť odlidštěných vztahů, jejichž vazba je ryze negativní: vzájemná závislost skrze vzájemný antagonismus. Tyto komedie neznají kladné rozuzlení: spravedlivé se buď nevyskytuje nebo je příliš slabým partnerem v konfliktu a musí být nelítostně obětován. Relativními zastávkami nepřetržitého boje jsou přechodná vítězství silnějšího ničemy nad ničemy slabšími. Přes tuto převahu negativního zpodobení tato komedie nejen neztrácí, ale dokonce stupňuje svou demaskující funkci. I když hry postrádají pozitivního protihráče („spravedlivého“) nebo ztělesněného demaskátora, deformované postavy a vztahy se demaskují samy svým fungováním a svými výsledky: obrazem nelidského světa, který vytvářejí. To je možné jenom proto, že za negativním zpodoběním tušíme pozitivní hledisko autorovo: jeho sice nevyslovený, ale z úhlu pohledu zřejmý ideál spravedlivého lidství a spravedlivých mezilidských vztahů jakožto přirozenou normu věci.

Naznačená linie není však jedinou možností rozvíjení gogolovské komediální tradice. V ruském porevolučním divadle se projevují snahy pozitivní hledisko přímo vtělit do hry. Nejpozoruhodnější jsou v tomto smyslu pokusy Vladimíra Majakovského. Jeho satirická komedie Štěnice a Horká lázeň nazírají maloměstácké pozůstatky v mentalitě, emocionalitě a ve způsobu života z hlediska komunistické budoucnosti, která není pojímána jako pouhý utopický ideál, ale jako reálný společenský projekt, jako historická realita, byť časově předjímaná. Komediální konflikt přesahuje rámec individuálních lidských vztahů – negativní lidská aktivita je determinována historicky nezvratnými společenskými procesy.

Situační schéma je (zejména ve Štěnici) dáno konfrontací dvou nesmiřitelných rovin: roviny měšťácké minulosti s rovinou komunistické budoucnosti. Dramatičnost této konfrontace a její satirická apelativnost spočívá v tom, že dějištěm konfliktu je přítomnost, přechodné historické období zjištěného společenského kvasu.

V sovětské komedii jsou však podnikány i pokusy o individuálně psychologické ztělesnění kladu v satirickém kontextu. Alexandr Vampilov, který své spříznění s Gogolem výmluvně přiznal aktovkou Metér (poukazující situačně i fabulačně k Revizorovi), vtělil do druhé z Provinčních anekdot, nazvané příznačně Dvacet minut s anđelem, postavu spravedlivého, který na výzvu k lidskosti odpoví (v rámci žánru neočekávaným) – ANO. Stává se tak dramatickým katalyzátorem, který uvolňuje negativní energii ostatních postav – předmětů vlastní satirické analýzy.

Vzniká tak nové situační schéma, v němž „spravedlivý“ tvoří nikoli rovnocenného protihráče, ale spíše osu, kolem níž se točí mumraj lidských a společenských deformací. Nazvěme tento neortodoxní, ale svým zaměřením příznačný komediální útvar – satirickou morálitou.

NAD NOVOU KNIHOU O SHAWOVI

Kniha Divadelní moudrost G. B. Shawa (MF 1979), obsahující vedle tří Shawových her (Živnost paní Warrenové, Pygmalión, Svata Jana) přeložených Břetislavem Hodkem a Milanem Lukešem, též Shawovy komentáře a dvě Lukešovy studie o Shawově životě a názorech na divadlo, představuje významný článek v české shawovské tradici. Má i cennou fotopřílohu.

Předcházely jí překlady, inscenace a starší monografie. Roku 1929 vydal dramaturg a dramatik Vinohradského divadla Frank Tetauer pod názvem Shaw. Ideologie dramatika. Život a dílo svou rozšířenou disertací práci. (Tetauer vydal roku 1948 ještě brožuru Bernard Shaw, spoluvůdce socialistického dneška). Tetauer se kromě herce K. Muška z Národního divadla, jenž byl prvním českým překladatelem a propagátorem Shawa jako dramatika, rovněž zasloužil svými překlady o naši shawovskou interpretaci (jeho překlad Pygmalióna je dodnes hratelný a snese srovnání s Lukešovými). Dvě modernější a vědecky ucelenější monografie o Shawovi napsal univerzitní profesor Zdeněk Vančura. V roce 1956 se v knize G. B. Shaw věnoval jeho životopisu. Roku 1958 přidal zvlášť vynikající Umění G. B. Shawa s rozbory a výčtem jeho divadelních her. Podle

vlastních slov se však nemohl zabývat dějinami uvádění Shawa na našich jevištích. Tuto mezeru vyplnila z větší části textová příloha Josefa Trágra k Supraphonem vydanému albu Shawových her (nahrávky z let 1966–7); opominula však uvádění Shawových aktovek v kabaretu Červená sedma (srv. Jiří Červený: Červená sedma).

Divadelní moudrost J. B. Shawa obsahuje stejnojmennou studii M. Lukeše, která přináší mnoho nových pohledů. Kromě života a díla si všímá podrobně vývoje Shawových názorů na divadlo. Ukazuje, jak Shawa-dramatika ovlivnil Shaw-herec, režisér a kritik, a naopak. Lukešův výklad je mimořádně obsažný, přitom však zároveň čtivý a přehledný. Bystrý úsudek a přesnost formulací se zde spojují s hlubokou znalostí, vtipem a ironií, parafrázujícími Shawovo umění paradoxu. Čtenáře jistě zaujme srovnání a vztahy Shawa se Shakespearem, popis a rozbor herecké práce, Shawových režii a amatérských hereckých pokusů. Komplexnost výkladu a dialektické spojování Shawovy teorie s praxí je nová a objevná. Navazuje na Lukešovu překladatelskou a pedagogickou činnost, zejména oblíbené přednášky „zpětr“ na katedře divadelní a

filmové vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.

Lukeš ukazuje, že Shawovy hry byly konstruovány podle hudebních zákonů, což samozřejmě klade velký nárok na překladatele, režii i interprety. Nerespektovat tuto skutečnost znamená ochudit Shawovu divadelnost a proměnit jeho hry na pouhou výměnu názorů. Lukeš však dovozuje, že Shaw nechtěl psát literární drama, když prohlásoval: „Pravda je, že jsem se atavisticky vracel k Aristotelovi, k pódiovému jevišti, k cirkusu, k didaktickým mystériím, k Shakespearově hudbě slov, k formám svého idolu Mozarta i k jevištním efektům velkých herců...“ Shaw žádá plnokrevné divadlo, tvořené osobnostmi!

Lukeš si všímá, že Shaw „po zkouškách psal svým protagonistům dlouhé dopisy, ve kterých rozebíral jejich dramatické postavy i výsledky denní práce a v dialogích svých divalelních textů jim označoval hudebními značkami délky a sílu tónu, ba i modulační přechody z jedné tóniny do druhé“.

Tato Lukešova připomínka je u nás, kde došlo k přerušení shawovské tradice, zvlášť aktuální, tím spíš, že Shawovo dílo bylo nedávno devizově volněno a bude o něj proto jistě mezi amatéry zvýšený zájem. Shaw není ani konverzační autor, ani Brecht. Vyžaduje rytmizaci a hudebnost, otevírá nové možnosti.

J. KAZDA

O POSLÁNÍ DIVADELNÍ KRITIKY

Napsat dobrou kritiku není lehčí než dělat dobré divadlo. Nevěříte? Pokud se vás o tom přesvědčit.

Divadelní kritik si musí v první řadě uvědomit, komu všemu je jeho kritika určena. Při určité schematizaci lze říci, že jsou to:

1. diváci, kteří inscenaci už viděli,
2. diváci, kteří inscenaci ještě neviděli,
3. tvůrci inscenace, případně dramatik,
4. lidé, kteří budou číst kritiku po letech a budou se z ní chtít dovědět, jak vlastně inscenace vypadala [Kolik kritik to umožňuje?].

Skupině první a třetí má být adresováno především hodnocení výběru a úprav hry, obsazení, režie, hereckých výkonů, scénografie a hudby. Při uvážení existence skupiny druhé je třeba neprozrazovat nic, co má divák zaskočit, překvapit. Jinak by se kritik podobal uvaděčce ze známé anekdoty, která, když nedostala od opožděného návštěvníka detektivní hry spropitné, sdělila mu šeptem pomstychtivě „Vrah je zahradník!“

Kritik má velikou odpovědnost, neboť může ovlivnit, zda se lidé po přečtení jeho kritiky do divadla pohnou či ne. Zkušenosť učí, že tuto moc mají kritiky podle autority svého autora a ještě větší navzájem — divák je k návštěvě vyprovokován jednoznačnou chválou nebo rozpory mezi kritikami.

Pokud jde o čtvrtou skupinu, čtenáře v daleké budoucnosti, je jejich potencionální existence pobídkou, aby byl kritik konkrétní a uměl nejen hodnotit, nýbrž i (a to především) též popsat výstižně, co viděl a slyšel, určit v čem se daná inscenace liší od jiných nastudování téže hry.

Je zřejmé, že kritiky možnosti jsou v tomto ohledu závislé na ploše, kterou má v novinách k dispozici. Tato plocha by proto měla být dostatečná.

A protože paměť, jak víme, nás často klame, a ani ten nejpozornější člověk nedokáže napoprvé vnímat tak složitý jev jako je inscenace komplex-

ně, měl by divadelní kritik vždy jít na inscenaci o níž píše, několikrát. Pokud mu povinnost psát ihned po premiéře (u nás je to spíš výjimkou: ta tam je doba, kdy referát o premiéře musel vyjít nejpozději do dvou dnů) brání, může psát i o reprízách, jako to dělal náš největší divadelní kritik Jindřich Vodák.

Vodák si v referátu o repríze dovedl všimnat věcí, jež mu při prvním referování unikly či na něž se nedostalo. Zaznamenával bedlivě rovněž proměny, jimiž inscenace od premiéry k reprízám prošla.

Co všechno by v divadelní kritice nemělo chybět? Především by tu měla být základní informace o autorovi hry, zhodnocení jejího výběru a úprav. Hodnotit lze nejen ideově aktuální význam textu, nýbrž i jeho vztah k realizačním možnostem divadla a realizaci jako takové. Tento vztah by měl zkoumat rozbor hry a jejího režijního výkladu, pokud je z inscenace samé s dostatek čitelný a kritik ho pochopil.

Popis a hodnocení hereckých výkonů by měl jít až do gesta, mimiky a detailů hlasové práce či scénického pohybu. Stejně by měl mluvit o masce a kostýmu, jsou-li pro herecký výkon důležité, zabývat se způsobem zacházení s rekvizitami, vztahem mezi jednotlivými složkami role, funkcí role v inscenaci.

Dnes dost rozšířené odbývání herecké práce přídavnými jmény — „Vomáčekův smutně apatický Hamlet“ nebo „úhořovitě lascivní Salome Nováčeková“ — je důsledkem lenosti a věnování místa jiným věcem, než herci. Splyně-li tato charakteristika s kritikovou subjektivní představou o postavě, ztratí hodnotu výpovědi o konkrétním výkonu. „Smutný“ bývá každý Hamlet, ale ten, kterého hrál herec X, byl přece jen složitější...

Domnívám se, že by se měli mladí kritikové učit popisovat herecký výkon zprvu tam, kde je fixován — z filmu či televizního záznamu, který později umožní kontrolu a opravu. Mohli by dostat za úkol popsat co nejpodrobněji určitý výkon. Později by takové zadání nedostali a museli by si proto všimnat stejně důkladně všech výkonů:

nevěděli by, který z nich dostanou za úkol analyzovat podrobněji. A teprve nakonec by směli psát o divadle. Srovnávali by, čeho všeho si kdo z nich dokázal všimnout. Měli by popsat inscenaci, jako by se hrála naposled a na jejich zprávě by záviselo, co se o ní zachová.

Pro ovládnutí popisu by se učili adepti kritiky oddělovat podstatné od nepodstatného, vyjádřit se (ze studijních důvodů) i na malé ploše. A až nakonec by mohli přistoupit k tomu, co se dnes často dělá bez rozboru: k hodnocení. Mělo by být přesné a pokud možno i vtipné. Vtipu se sice nelze naučit, ale člověk bez smyslu pro humor by neměl kritiku psát.

Subjektivní známkování hercových kvalit není úkolem kritika. Nikomu nic není do toho, zda herec splnil či nesplnil kritikovu představu o postavě a hře, ale zda naplnil z inscenace zřejmý režijní a herecký záměr (oddělit je zpravidla nelze). Kritik posuzuje, zda herec užil nových a působivých prostředků, adekvátních pravděpodobnému tvůrčímu cíli, či zda vystačil s prostředky obvyklými, nezajímavými, nepochopil autora, nestačil na svůj úkol. Rovněž je pro kritika důležité posoudit souhrn herce s partnery, jaké má místo tato role v ostatní tvorbě herce, jak na ní dál pracovat, kam naměřovat další hercův vývoj. Vzájemné hodnocení herců provést konkrétním srovnáním či porádím, v němž jsou v kritice jmenováni. Ti, o nichž se v kritice nepíše, zřejmě nestáli za to...

Jak vidíte, není to opravdu snadné napsat divadelní kritiku, má-li sloužit a nebýt pouhým blábolem, sepsaným z první vody načisto. Je to poslání, společensky velmi závažné.

Dnes v některých profesionálních divadlech mají tzv. interního kritika, jenž se nezúčastní zkoušek, ale vstupí do dialogu s tvůrci inscenace ve chvíli, kdy je její půdorys hotov. Interní kritik tak umožňuje tvůrcům, aby se podívali ve vhodné chvíli na svou práci jeho očima, tj. „zvenčí“, a aby se jim zdařilo společně uhlídat stylovou jednotu inscenace i jiné věci, jež je ještě možné napravit, dokud se inscenace nepředstavila divácké veřejnosti.

Možná, že by takovou tvůrčí kritiku uvítali i amatéři? Že ji už máte? Pak je vše v pořádku. Ale chcete-li si sami ověřit, jak je těžké kritiku napsat, zkuste podrobně popsat herecký výkon z filmu (pohyb, gesta, mimika, hlas) v celém průběhu role (nejlépe je naučit se psát si poznámky přímo při promítání, pokud to tma dovolí). A přečtěte si vydané kritiky — aspoň Jana Nerudy, Hanuše Jelínka, Jindřicha Vodáka, Julia Fučíka, Antonína Matěje Píši. Pro pobavení stojí za to Ignát Herrmann: Z poslední galérie. Pro důkladnost referáty Otokara Fischera, většinou v časopise Právo lidu.

Zjistíte, jak tito mistři kritiky dovedli zachytit i nezachytitelné. Třeba psaným slovem zaznamenat způsob řeči: „věty Dostalové znějí hrdou hrozbou“ (Vodák), nebo:

„Chuť octa na rtech, zuby zařaty a slova jako sek a sykot dýky.“ (Otokar Fischer o velkém českém herci Karlu Vávrovi). Tyto citace je třeba říci si nahlas, aby zvuk ozřejmil jejich cenu. Fischer uměl hereckou postavu zachytit i v pouhém čtyřverší — k tomu ho vedla dlouhá kritická zkušenost a básnická schopnost. Např. o Tartuffovi národního umělce Václava Vydry:

„Impertinentní vpředu vzadu.
K mladícím — starý praktikus.
Ta litanie prstokladů!
Leč v každém kloubu — duch
a vkus.“

Nebo o Tybaltovi, v podání téhož herce:

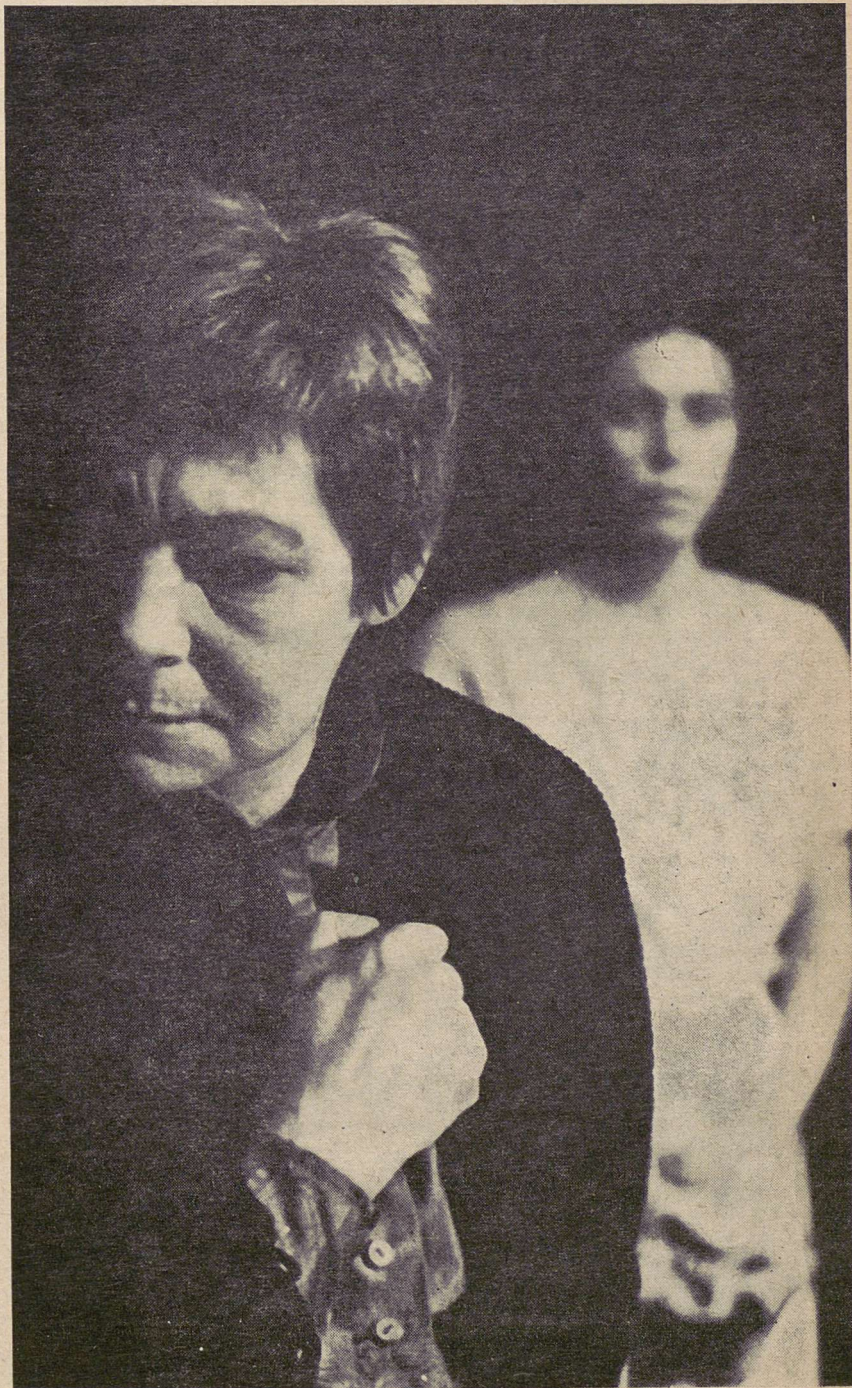
„To není člověk. To je kord.
Assaut. A švih. A terc. A mord.
Hrr — Z pochvy letí, štváč a rváč.
Vlach. Ecco. Černokošiláč.“

Chce-li se po hercích a režisérech, aby byli skutečnými básníky jeviště (neboť divadlo není jen odpozorovaná realita, ale také hra fantazie či usku-
tečný sen), je třeba klást nemenší nároky na divadelní kritiku. Mělo by pak platit: pouze vypracuje-li kritik své vnímání a prostředky na úroveň tvůrců divadla, je oprávněn je posuzovat. „A takoví kritikové,“ jak praví F. X. Šalda, „solí země jsou, právě tak, jako takoví básníci.“

JAROMÍR KAZDA

Kostelníčka . . . Odpusť mi jenom ty — včil už vidím, že jsem sebe milovala víc než tebe. Já dokázala pro tebe všecko si upírat, jen svoji pýchu ne. Vlastní matka by byla dovedla hanbu i pokoření pro tě snášet. Dobře včil už nemůžeš povědít: Mamičko! Aj, mamičko! Tys nemohla dědit moji povahu, moji krev — ale já z tebe včil беру sílu . . . a z té naděje, pro niž chci trpět — chci! Aji na mne Spasitel pohlédne! Pojd'te, rychtáři — ved'te mne! . . .

Jenůfa Pánbůh vás potěš, mamičko!



KUS KRÁSNÉHO ŽIVOTA

(Rozprávění s herečkou ústeckého Malého divadla Evou ČEJCHANOVOU)

„Co chvíle... a já si mám zatím přejít celou věčnost,“ povzdechne Kostelníčka. Na čele jí vyvstanou dvě hluboké kolmé vrásky. Psychologové v podobných případech obvykle hovoří o schopnosti veliké vůle a koncentrace. Ale jiné snímky z jeviště Malého divadla prozradí naopak úsměv. Jeden z nejkrásnějších, které jsem kdy viděl. A tak ji také znám: úporného dřiče při zkouškách, maximálně soustředěnou při představení, uvolněnou a rozesmátou ve chvílích, kdy se jen tak sedí. Měl jsem však poznat ještě jednu tvář Evy Čejchanové — spoléhaje na tři desítky let jejích divadelních zkušeností, a protože zejména v poslední době nejen hraje, ale často také asistuje režisérovi, chtěl jsem rozpoutat snad cosi jako teoretickou polemiku o amatérském divadle. Následující řádky mě patrně usvědčí z omylu. Ale co na tom, může-li si člověk povídat s někým, kdo si spíše než teoriemi láme hlavu životem; tím na jevišti i tím mimo ně. Anebo se

znovu kdesi v pozadí ozvala Kostelníčka? „Nerada postávám, bývají z postaní klebety. Potom je mi hájit živobyťi...“

Tahle role v Její pastorkyni byla koneckonců nejčerstvějším zážitkem. Pro Evu Čejchanovou hereckým, pro mne diváckým. Není tedy divu, že se náš rozhovor začal odvíjet právě odtud.

Jaká je to vlastně role?

Upřímně řečeno, je troufalost takhle se ptát čtyři dny po premiéře. Protože já si myslím, že bych o ní mohla říct víc dejme tomu tak při pětadvacáté repríze. Není to jen můj problém, ale asi vůbec problém amatérského herce: že totiž absolutně nepřichází na premiéru s hotovou rolí; že to snad pro něj není ani docela dobře možné a že právě to je na tom nejlepsi. Amatérský herec roli prostě dál dotváří teprve představení od představení. Ne že by role byla pokaždé úplně jiná — to jistě ne. Ale půvab je v tom, jak ji člověk postupně doprožívá, dodělává.

Je tu tedy odlišnost od herectví profesionálního?

Asi přece jenom je. Především amatérský herec v každé roli, kterou dostane, zápasí s tím, s čím zřejmě pro-

fesionál zápasit nemusí — s řemeslem. Protože amatér si musí vždycky znovu a znovu opakovat základní abecedu. Zdálo by se možné, že u nás starších, anebo řekněme zkušenějších, je to už zaběhnutá věc, ale to není pravda, pokud člověk nechce vklouznout do pohodlné rutiny. Ukážu to konkrétně zase na Její pastorkyni. Dala mi moc a moc práce ta role Kostelníčky! A hlavně proto, že jde o tak neobvyklý text. Nemyslím jenom použití dialektismů, ale i zcela zvláštní stavbu vět. Musíte se nějak vypořádat i se zvláštní melodikou věty. Hrajeme Její pastorkyni jako naprosto realistické divadlo, a tak musí být všecko úplně realistické! A právě s tím, myslím, obvykle nejvíc zápasí amatérský herec. Protože přece každý dobrý text má svoji specifikou. A kromě toho si myslím, že amatér není tak velice pohodový, aby se dokázal vžít pokaždé znovu do jiné postavy. My v našem souboru jsme si na to sice už trochu zvykli — hrajeme teď například čtyři hry současně — ale přesto je to dost obtížné.

Řekla jste: realismus. Ale předcházející inscenace byly vždy spíše založeny na určité stylizaci...

Já mám dojem, že stylizace role je možná hlavně v jejím vnějškovém pojetí, ale vnitřek musí vždycky zůstat.



To, aby mi divák uvěřil, to tam je, to tam vždycky musí zůstat. Třeba Gynt byla dramatická báseň. My jsme to do té podoby i stylizovali, ale přesto mám za to, že i z toho musí především číset pravdivost. Pravda o něm, o někom. Třeba v téhle části debaty narazíme na cosi, co má nálepku „civilní herectví“, „civilní divadlo“, jenže já nevím, co to vlastně je. Jsem prostě toho názoru, že divák mi musí uvěřit, že tomu, co na jevišti říkám, také věřím, že to, co říkám, říkám teď poprvé před ním, že to, co se odehrává, se odehrává právě teď.

Když už hovoříme o stylizaci... Malé divadlo je známo jako divadlo vysoké mluvní kultury. Vy sama jste se věnovala námalo uměleckému přednesu — a věnujete se mu dodnes. Má tedy umělecký přednes na herectví jen dobrý vliv...?

Myslím, že jen a jen dobrý! A nejde jen o techniku řeči. Zatímco herec má na jevišti partnery, jediným partnerem recitátora je vlastně jeho posluchač — jeho publikum. A to pochopitelně klade nesmírné nároky na rozvíjení recitátorovy fantazie. Ale herec přece pro svůj projev, pro ztvárnění role také nutně potřebuje fantazii, takže je podle mého názoru dobré, když si ji pěstuje, cvičí a osvěžuje právě skrze umělecký přednes. Koneckonců, v Malém divadle se svého času jaksi „bokem“ dělalo i divadlo poezie a myslím si, že právě od té doby se traduje ta „vysoká mluvní kultura“, úroveň jevištní řeči. Ostatně, dnes má vliv i to, že režisér Rudolf Felzmann je sám zkušeným recitátorem a má také dlouholeté lektorské zkušenosti v tomto oboru. Konečně — i v současné době se někteří členové souboru uplatňují v uměleckém přednesu, například v naší druhé dramaturgické lince — Veče-

rech pro přátele a Večerech za opo-
nou — nebo i mimo divadlo.

Dívám se na obrázky, vzpomínám a defilují mi před očima matky... Z posledních let Kostelníčka, matka Áase (Peer Gynt), Arkadina (Racek), Husova matka, Klytáimnéstra... Co je spojuje a co rozděluje?

Já už v mém věku hraju vlastně skoro jenom matky. Matky dospělých dětí — přesně řečeno. Zkrátka, jsou to všechno matky — už to slovo je asi spojuje. A vlastní mateřství a vlastní zkušenost, samozřejmě. Jenže každá ta matka žije v jiné době, v jiném prostředí. A tím je zase každá jiná. Kdybych uvedla příklad z roku 1971, kdy jsme hráli Vassu Železnovovou — to přece byla také matka a jistě milující, ale jistě úplně jiná než Markéta v Janu Husovi. Nebo Arkadina v Čechovově Rackovi!

Tak mě napadá: potkala jste už v životě některou z těch matek, anebo vůbec postav ze svých rolí?

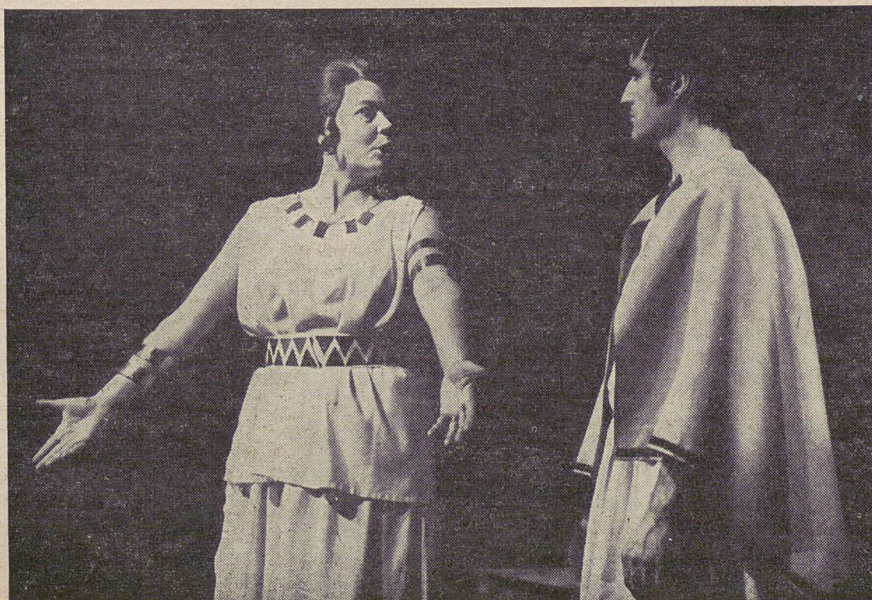
Abych se přiznala, ještě jsem nepotkala paní, o které bych mohla říct: toto je Klytáimnéstra nebo Kostelníčka. Ono je přece jenom jednodušší potkat v životě listonoše než vražednici... Ale určitě jsem se už setkala s Bednárkovou z Jitřní úzkosti nebo s Vávrovou z Chůze po kamení. Já bych spíš tu otázku obrátila: Jestli lidi, které potkávám v životě, беру jako model pro své jevištní postavy. Určitě ano! Z každého něco. Postava na jevišti je vybavena vnitřním životem a kromě toho, aby jí bylo uvěřeno, musí také věrohodně po jevišti chodit, jíst, sedět. A tady pomůže hercové fantazii, když se dobře dívá kolem sebe. V čekárně u lékaře, ve vlaku, ve frontě na maso.

Herec si tedy na jeviště přináší své zájem, své zkušenosti. Odnáší si ale také něco domů?

Samozřejmě. První seznámení s rolí je vždycky jakousi konfrontací, co bych já dělala na místě a v situaci své postavy. Takhle přece člověk přemýšlí i nad knížkou a nad literárními hrdinými románů, které čte. A když chci vytvořit postavu, musím se tím intenzivněji vžít do jejích pocitů: porovnávám, s čím souhlasím v jejím jednání, s čím nesouhlasím, prostě bezděčně se tak člověk zamýšlí sám nad sebou. Jsou postavy, s kterými je člověk zajedno, a jsou opačné, s kterými polemizuje — ale tím je vlastně tvoří, ne?

Už jste řekla, že amatérský herec tvoří či dotváří roli teprve při představeních. Ale jádrem přece jen asi zůstávají zkoušky...

Já mám období zkoušek ze všeho nejradši. Ono to zní možná divně, protože většinou je člověk rád, když už hra dospěje k premiéře, ale zkoušky mají pro mě něco nesmírně dobrodružného a hledačského. Třeba, kdybych zase uvedla tu poslední roli Kostelníčky — s tou byla vážně hrozná svízele! Já jsem tak do tří čtvrtin zkouškového období neměla nit, které bych se bývala chytla. Víte, já totiž věřím v něco, co se zdá být na první pohled úplně mimo nás. Člověk na té roli dělá a dělá, ale najednou, já nevím, jestli je to shůry, ale asi těžko, najednou odkudsi chytí jedinou repliku nebo mu partner nějak ohromně přihraje nebo režisér řekne jediné slovo a je to tady! Člověk se chytí a od toho pak dál odvíjí všechno ostatní. Samozřejmě, pokud jde o Kostelníčku, tak si netroufám říct, jestli právě to,



o čem mluvím, už přišlo. Ale pořád mám na té roli moc co dělat a to je, jak už jsem řekla, snad to úplně nejlepší.

On je možná právě v těchto pocitech ukryt smysl amatérského divadelnictví...

Zrovna teď, v posledním období, jsou u nás zkoušky ohromně dělné a tvůrčí. Člověk má prima pocit, když odchází domů — samozřejmě fyzicky i psychicky unavený, ale opravdu krásně unavený. Já teď, čím jsem starší, tím víc pořád přemýšlím, proč to divadlo ještě dělám. A přicházím na to, že dneska, kdy, zdá se mi, vztahy mezi lidmi — třeba na pracovištích — nejsou nejlepší, kdy každý spíš pospíchá a těší se domů, tak zase my naopak těžíme z pocitu, že se můžeme vzájemně vidat. Že jeden druhého potřebuje — na jevišti, za kulisami, v šatnách — a to je nesmírně fajn!

A bylo to někdy jinak?

Já se domnívám, že u nás v divadle vždycky o něco šlo. Samozřejmě, v každém souboru jsou období krizí a konjunktur. Záleží to na spoustě věcí: na těch, kteří přicházejí a odcházejí a — v amatérském divadle hodně — na vůdčích osobnostech. Nemůžu nevzpomenout Ladislava Antonyho, dlouhého dramaturga a režiséra Malého divadla. A řekla bych, že ve svém nejlepším období si byli velmi podobní s dnešním Rudolfem Felzmannem.

Asi to není lehké — vytrvat v souboru, ale hlavně podřízovat se novému pojetí, novým koncepcím nových osobností...?

Já se dost rychle adaptuju, takže asi neodpovím přesně. Ale pro mě bylo vážně vždycky nejpodstatnější, aby o něco šlo. Aby se dělalo divadlo kvůli něčemu — ne kvůli divadlu. A u nás skutečně bylo málo takových období, kdy se třeba studovala hra a přitom se řeklo: až to bude nastudované, tak bude premiéra. Kdepak! Člověk přece musí mít motiv — a musí mít i termín. Je sice pravda, že když přišel do souboru Rudolf Felzmann, někteří moji vrstevníci si už těžko zvykali na jeho styl práce — ostatně mu dodnes občas říkáme „naš malý Hilar“, ale přece jen si myslím, že valná většina souboru si po čase zvykla.

Mluvíme o náročnosti a koneckonců Malé divadlo je svými výsledky už známé, ale povězte, nedostává se ta rostoucí náročnost místy už do rozporu s pojetím amatérismu?

Nedostává! Vždyť hrát amatérské divadlo, to není jako — aniž bych se chtěla někoho dotknout — sbírat známky. To znamená něco vytvářet. A když chci vytvořit něco dobrého, musím pracovat, křít. U nás se například vůbec nerozlišuje hlavní role a

kompars. Při zkouškách se zpravidla „šlape“ stejně po hlavních rolích i po komparsu. A když jednou hraju hlavní roli, podruhé budu možná v komparsu, ale měla bych se snad cítit nějak deklasovaná? V našem souboru je takový systém. Na první čtené zkoušce režisér (jako obvykle) vysvětlí, že tentokrát to nebude žádná procházka růžovým parkem. Potom se zeptá: kdo chce hrát? A v té chvíli, aniž ještě kdokoli ví, zda dostane roli a jakou, zdokounou se, věřte nebo ne, všechny ruce.

Používáme ustavičně termín: amatér, amatérský. Ale, poslyšte, tomuhle druhu divadla se přece říkávalo (a ještě říká) ochotnické divadlo.

Mně se to slovo amatérský líbí nějak víc. Kdybychom to rozebírali — ochotnický znamená hrát divadlo z ochoty, ale stačí to? Protože jakmile jednou řeknu, že chci na jevišti vystoupit, ať s „kláudou“ nebo s dvěma slovy, tak jsem odpovědná za to, že něco přinesu, a taky za to, co přinesu. Nesnáším, když někdo řekne: prosím vás, co od nich chcete, vždyť jsou to ochotníci! Je sice pravda, že nemůžeme být tak fundovaní jako profesionálové, ale na druhé straně se zas musíme o nás chtít maximum toho, čeho jsme schopni dosáhnout, co můžeme ze sebe vydat. A to je víc než ochota!

To je tedy pravý amatérismus — ale kde jsou pak hranice mezi ním a profesí?

Možná, že v něčem se (stylem práce) profesionálnímu divadlu přibližujeme. Není pro nás samozřejmě možné za 6—8 týdnů nastudovat hru, když se třeba scházíme třikrát čtyřikrát týdně. Ovšem večer a po práci. Ale jsou jiné styčné plochy. Systém zkoušek, počet představení, časté zájezdy. Nebo



třeba to, že po třetí čtené zkoušce při příchodu na zkoušku aranžovací nesmíme už mít na jevišti text. Možná, že jsem idealista, ale já si myslím, že podobné je to skoro u všech amatérských souborů — nebo alespoň u těch lepších, jejichž výsledky znám.

I když motorem amatérismu je období příprav, i když člověk má krásný pocit tvorby, občas jistě uprostřed té dřiny vyvstane otázka: Mám opravdu tohle všechno zapotřebí? Která vlastnost toto nebezpečí může zaplašit?

Já nevím! Ale ano — je to prostě praštěnost. Praštěnost divadlem. Přiznám se, že když mívám občas dvě tři představení za týden, do toho dvě opakovací zkoušky a končím v sobotu zájezdem, člověk toho má tak akorát a třeba by raději zůstal doma. A přesto, když je pak dva týdny po premiéře klid, jenom — „jenom“ hrajeme, mám najednou strašně zvláštní pocit, že se nic neděje a že už by byl zase čas...

Kdysi jste v Malém divadle začínala — jako inspicientka. Dnes máte za sebou třicet let na jevišti. Tohle sice není žádný bilancující rozhovor, ale: Kdy může jít „do důchodu“ amatérský herec?

Ono existuje takové to okřídlené rčení „umět včas odejít“. Ale já mám dojem, že pokud jde o divadlo, tak mě snad z něj jednou vynesou. Nemyslím si, že zůstanu až do posledka na jevišti, ale přece jen se kolem divadla asi budu motat. Amatérské divadlo — stejně jako profesionální — potřebuje přece spoustu pilných lidí i za scénou. Možná že tedy vlastně skončím tam, kde jsem začínala — obrazně řečeno u inspicie, i když naše divadlo už žádnou takovou funkci nemá.

A co bude mezi těmi dvěma body?

Kus krásného života. Ne sláva — ta je přece hrozně pofidérní. A ne to, že se snad člověk chtěl ukazovat. Mám vždycky vztek, když se někdo domnívá, že hrajeme divadlo proto, že se chceme ukazovat. Ale je tu ta parta, ta potřeba žít, být jeden pro druhého.

Ale Kostelníčka říká: Jen lidé at vám nenakouknou do úzkostí a hanby...

Když nosíte svou kůži na trh — v našem případě na jeviště, je to vždycky riziko, že poodhalíte něco ze sebe, že se na vás lidé budou dívat trochu „skrže“ postavu, kterou právě hrajete. Ale spíš si myslím, že většina přistoupí na „hru“ a s jevištní postavou vás neztotožňuje. Anebo mé postavy nejsou tak věrohodné, protože se mi ještě nestalo, aby se na mě někdo v autobuse díval s lítostí a útrpností nebo se odtahoval v hrůze.

Děkuji vám za rozhovor.

MICHAL MAŠEK

K 35. VÝROČÍ OSVOBOZENÍ

Při pořádání okresní přehlídky amatérských divadelních souborů hrajících pro děti v okrese Kolín se letos trochu projevila roztržštěnost zájmů členů souborů; někteří se současně věnují spartakiádní přípravě, a tak při výběru na přehlídku byly patrný velké rozdíly ve vyspělosti souborů. Při zmenšeném počtu účastníků – byli vybráni opravdu jen nejlepší – bylo pak těžko jejich práci konfrontovat. Proto měla přehlídka spíš charakter pracovní než soutěžní.

I když byla pořádána v menším rozsahu, zúčastnili se jí v hledišti přední pracovníci politického i státního orgánu okresu a měla své patrony v českobrodských závodech; konala se totiž v divadle J. K. Tyla v Českém Brodě. Každé představení zahajovaly recitátorky z LŠU Františka Kmocha v Kolíně a z gymnázia v Českém Brodě.

Všimněme si jednoho z vystupujících souborů, který uvedl pozoruhodné pásmo pro starší mládež a dospělé diváky.

Malé divadlo při Městském kulturním středisku v Kolíně hraje repertoár pro děti. Na svém kontě má plejádu ocenění, umístil se i na Národní přehlídce v Ostravě jako druhý nejlepší. Za činnost mu rada Městského národního výboru v Kolíně udělila Cenu města Kolína, v uplynulém roce byl soubor oceněn jako nejlepší městská organizace Socialistického svazu mládeže (soubor tvoří 5. MO SSM v Kolíně). Každoročně vedle pohádkových představení nastuduje Malé divadlo také pásmo nebo individuální recitace k významným výročím. Letos pochopitelně k 35. výročí osvobození.

Literárně dramatické pásmo Nežila jsem marně uvedlo Malé divadlo poprvé na přehlídce v Českém Brodě, kolínskou premiéru mělo po slavnostním zasedání funkcionářského aktivu ve dnech Února. Pásmo promlouvá k divákovi aktuálně, je apelativní svým protiválečným a emocionálním zaměřením, jeho uvedení mělo jak v Českém Brodě, tak i Kolíně upřímný, citový ohlas. Bylo doporučeno k uvedení na přehlídce agitacních skupin, která se bude konat v Pečkách. Středočeské krajské kulturní středisko v Praze doporučilo, aby se soubor zúčastnil národní přehlídky malých jevištních forem – letošního Šrámkova Písku.

Literárně dramatické pásmo Nežila jsem marně patří posledním dnům života české herečky Jany Vášové v koncentračním táboře v Terezíně, tedy její „poslední štaci“, jak jí arogantně připomíná dozorkyně. Pásmo napsal Pavel Dolejší, který svého času působil v Kolíně ve vojenském souboru Alfa a spolupracoval se členy Malého divadla při interpretaci angažovaných pásem. Uváděné pásmo Nežila jsem marně napsal přímo pro Malé divadlo, které je nastudovalo za autorovy režie. Hudbu k pásmu vybral a interpretuje ředitel LŠU v Českém Brodě Petr Polesný, zvukové efekty připravil Jiří Hruška z Krajského divadla v Kolíně. Účinkují v něm osvědčení členové souboru Ludmila Košíková, Jarmila Letáková, Karel Ledvína a Dana Serbusová.

M. Mayerová

O POSTUP DO PROSTĚJOVA A PÍSKU

Počátkem března proběhlo v Brně městské kolo letošní soutěže amatérských recitátorů i divadel poezie Wolkrův Prostějov a divadel malých jevištních forem Šrámkův Písek.

V soutěži interpretů-jednotlivců zhodnotila porota výkony více než čtyřiceti recitátorů. V I. kategorii (15–18 let) zvítězil

učeň Ladislav Cigánek (N. Zinověv: Mára, mandarinky a já) před Markétou Skrčenou a Tomášem Hinštem. Ve vyrovnané kategorii II. (18–20 let) vedli si nejlépe gymnazista Pavel Novotný (J. Hanzlík: Smutná báseň pro Lenku), jenž díky loňské zdařilé reprezentaci postoupil do krajského kola přímo, a Ivo Šlauch (M. Válek: Zkáza Titanicu). Na druhém místě skončila Jana Večeřová, na třetím Lumír Kašťánek; čestné uznání obdržela Vlasta Vlašínová. Nejlepšími recitátory třetí kategorie (nad 20 let) byli loňští úspěšní soutěžící Božena Bělohradová (Ch. Vildrac: Veliká novina), Branislav Matejka a Jana Pacasová. Mezi vybranými texty převažovala současná poezie. Jako celek měla soutěž jednotlivců dobrou interpretační úroveň.

Ve studiu Horizont OKVS Brno III se konala vystoupení divadel poezie a malých jevištních forem, kterých je ve městě údajně na tři desítky. Při nevelkém počtu soutěžících souborů (chyběly např. Divadelní studio J. Skřivana, Kolektiv, Triangl, Cylinder, Post a další) a řídkém publiku potěšil však jejich náročný přístup k předloham. Patrný byl rozhodující vlastní autorský podíl členů jednotlivých kolektivů a chuť do inscenačních experimentů. Pro další kolo soutěže divadel poezie na WP doporučila porota inscenaci Lyrické agrese nového Divadla TAK TAK při OKVS Brno I, která v kolektivní režii expresivním způsobem podala montáž ruské a sovětské poezie (scénář Zdeněk Petrželka). V kategorii divadel malých jevištních forem postupují tři soubory – Malé divadélko studentů pedagogické fakulty UJEP, jehož zřizovatelem je ZK ROH Královopolské strojírny, se satirickou hrou Libora Sigmunda Jáma, soubor OKVS Brno I M-Dilna 79 s dramatickou verzí prózy György Sóse Tři přání (scénář a režie Zbyněk Vrba) a zkušené divadlo X s poslední premiérou – textem Borise Hály Pustina na motivy románu Dina Buzzatiho (režie Zdeněk Turba).

vz

JEJÍ PASTORKYŇA

(Gabriela Preissová: Její pastorkyňa. Dramaturgie a režie R. Felzmann; asistent režie P. Horák; výtvarník scény J. Limr; výtvarníci kostýmů I. Hrodková a P. Horák; technická spolupráce A. Jachymstál. Malé divadlo ZK ROH STZ Ústí nad Labem)

Malé divadlo výběrem své nové hry vždycky trochu překvapí. Posléze se ukáže, že šlo o výběr logický a všestranně uvážení, jaksi vnitřně nutný: z hlediska souboru mobilizující a obohacující, z hlediska diváckého když už ne přímo objevný, tak alespoň ozvláštněný a myšlenkově vždy zjevnými i hlubšími vazbami spojený se současností. Překvapení se tak stává jakousi zdravou paradoxní mírou: prozrazuje amplitudu představení od zafixovaného normálu. Ten je vždy ošidný a nepředstíraný opravdový tvůrčí přístup má vždy ctižádost jej rozrušovat.

Zvědavý údiv provázel i nejnovější volbu Malého divadla. Klasické realistické drama z konce minulého století, proslulé a navíc ještě báhající po světě v sugestivním rouše Janáčkovy hudby a také v pozdější románové podobě, co tady hledat za rudu? Kdo si dneska umí představit nějaké reálnější okolnosti vztahů za slovem pastorkyňa či kostelníčka? A co se slováckým nářečím v dnešní době migrace a narkózy jazykového citu, navíc právě v severních Čechách? Felzmann svým neomylným instinktem dávno zaznamenal zvednuté hlavy saně zvané pohodlnost myslet, chápat, soucítit, zvané všednost, šedá, obyčejnost, zvané nuda a normál. A znovu proti nim vytáhl do



MALÉ DIVADLO ZK ROH STZ ÚSTÍ NAD LABEM – G. PREISSOVA: JEJÍ PASTORKYŇA. NA SNÍMKU E. ČEJCHANOVÁ, H. KRAUSOVÁ A S. VERNER. FOTO A. ČEJCHAN

boje. Tentokrát nejen vlastním textem dramatu, které nechává odeznít bez dělení na dějství a bez přestávky v jednom hodinovém nepřerušovaném toku a v němž všechna dějová či myšlenková silná místa a často až gnómičké výroky nechává zaznívat v nářeční rytmicky neopakovatelné podobě a dikci. Není hrou celého souboru, opřenou o dva zvlášť vynikající výkony – Evy Čejchanové v roli Kostelníčky Buryjovky a Hany Krausové jako Jenůfy. Není tedy jimi, ale především celkem představení, smyslem a dosahem jeho interpretace v kontextu soudobého divadla a diváka. Drama povah a lásky, drama osudových zákrutů a slepých uliček lidskosti, drama navýsost aktuální je Ústeckým hodinou účinné terapie, již poskytují sobě i divákovi. Je patrné a čitelné, jak režisér podrobně studoval text, jak se zamýšlel nad každým nářečním slovem a jeho expresivitou, jak vážil zařazení míst v operním libretu vyne-

chaných, jak úzkostlivě stavěl na dramatu a nechtěl, aby divákovi ani v koutěčku paměti v pozadí zaznívala hudba, jak naopak chtěl, aby zůstalo mezně obnažené a vyhocené poselství, hluboce zasahující vnitřní duši, denně zahlcovanou balastem nadbytečných významů a hluků.

Recenzi o představení, které jistě bude ještě dále zrát a najde snad i přesnější scénické rekvizity, napíše jiní a povolnější. Snažil jsem se jen zaznamenat první podobu zážitku a svůj názor na to, čemu se podle mne dá říkat smysluplná dramaturgie.

J. Kabiček

...SI POŘÁDNĚ ZAŘÁDIT

to je pocit, kterému se čas od času nevyhne žádný z nás. Tentokrát touha zařadit si padla na smíchovský soubor SZK Motorlet a IPS, nositele Rudé stuhy ÚRO a vítěze prvního ročníku Soutěže aktivity souborů SCDO. Splnit tuto touhu jim měla umožnit Voskocova a Werichova adaptace Nestroyovy frašky, kterou Osvobozené divadlo uvedlo jako třetí hru svého repertoáru v roce 1928. Tato fraška představuje typicky nenáročnou zábavu, při které mnohem více než na samotném textu záleží především na nápaditosti režie a suverenitě hereckého projevu.

I když soubor není žádným nováčkem a má na svém kontě celou řadu nastudovaných titulů, zdá se, že mu zvolený žánr příliš nevyhovuje, přesněji řečeno neodpovídá jeho současným možnostem. V první řadě svěřit režii A. Hübnerové, která se doposud zaměřovala pouze na pohádky pro děti, nebylo patrně nejšťastnějším krokem, neboť fraška je přes svou zdánlivou nenáročnost pro každého inscenátora tvrdý oříšek.

Nedostatek režijních zkušeností a invence se potom zcela zákonitě projevila i na hereckém ztvárnění jednotlivých postav, často až křečovitě přehrávaných či naopak naprosto „nedokrevných“. Za zmínku stojí alespoň snaha obou protagonistů (R. Frydrycha a M. Kutiny) vyvarovat se kopírování V a W, která je přivedla až k hledání vlastního výrazu. To však nelze říci o ostatních, takže tentokrát se Smíchovským přání „si pořádně zařadit“ bohužel nepodařilo realizovat.

DS SZK MOTORLET A IPS – V+W: ... SI POŘÁDNĚ ZAŘÁDIT. FOTO R. FRYDRYCH



Škoda, že soubor, který projevuje tak mimořádnou a chvályhodnou aktivitu ve všech oblastech společenského a politického života, nevěnuje stejnou pozornost i svému uměleckému růstu.

Eva Čápková

NALÉZT CESTU K DIVADLU



SOUBOR RACEK PODĚBRADY – J. LADA: O ROZPUSTILÉ PRINCEZNE ANCE A LOUPEŽNÍCÍCH

Ve škole se dají zažít, sejde-li se dobrá parta, neskutečné věci. Počínaje třeba trampováním a divadlem konče. To si ostatně také jednou řekli i studenti II. B třídy střední zemědělské technické školy v Poděbradech. A od nápadu k realizaci se dal čas počítat již jen na divadelní zkoušce.

V Poděbradech tedy, vedle již zavedeného dětského souboru Racek začal rovněž pod patronací divadelního souboru Jiří utvářet své sny a představy další mládežnický soubor, tentokrát středoškolský. Ovšem ani na SZTŠ není divadlo novinkou. Škola má kulturní zázemí a tradici, která sahá až do 50. let, kdy tažení traktorem vyjížděli mladí herci na vesnici na kulturní brigádu. A víte, že tenkrát na tom traktoru byl i otec jedné herečky z posledního školního představení? Inu, divadlo má své kouzlo pro celé rodiny. S chutí si v představení zahrála i Tereza Munzarová, která dala lásce ke zvířatům přednost před divadelními reflektory.

Z velkého zájmu vyrostlo sice ještě neohrabané divadlo, ale plné mladistvého nadšení a nezdolného elánu, což je určitě ten nejlepší příslib pro další práci. Objevily se zde i nové talenty, které jistě nenechá soubor Jiří nečinně zahálet. A konečně se snad ukázala i další nastupující amatérská režisérská osobnost v podobě Jaroslava Kodeše, který začíná odvádět, po úspěšném absolvování Lidové konzervatoře, naděje v něj skládané. Pohádku Josefa Lady O rozpustilé princezně Ance a loupežnících v dramatinizaci Marie Hrbáčové obdařil spoustou vtipných nápadů, snažil se i přizpůsobit nevyzrálé

herecké výkony jednotlivým postavám a hlavně dokázal si najít i dobré spolupracovníky na mimoherecké prvky inscenace. Svižnou hudbu napsal Miloš Holas, osobitou výpravu navrhla Hana Tomková (známá nápaditými plakáty a talismany poděbradských Festivalů mladého amatérského divadla) a výpravu realizovala ing. Milena Streitová.

A tak je nás zase o pár nadšenců víc. Až jednou ukončí svá školní léta a rozejdou se do svých domovů, třeba právě oni budou platnou posilou svého domácího souboru. Dokázali si sami nalézt cestu k divadlu a z té se už těžko odchází.

Ladislav Langr

BRANICKÁ PREMIÉRA

Soubor OKD Praha 4-Braník, který příští sezónu oslaví 110. výročí své činnosti, nastudoval hru Zdenka Kaloče Mejdán na pisku. Pro soubor je charakteristická spolupráce s profesionálními umělci a tato tradice zůstala zachována i tentokrát, kdy se režie opět ujal V. Fišar, člen Divadla na Vinohradech. Kaločův text, který vychází z mezní situace – jednání lidí, kteří přežijí katastrofu dopravního letadla a octnou se v naprosté izolaci na pustém ostrově – skrývá v sobě mnohá realizační úskalí.

Konflikt charakterů při zachování klasického principu jednoty místa, času a děje vyžaduje specifický režijní přístup, který by dokázal nedostatek dramatických akcí kompenzovat přitažlivými postupy, poutajícími pozornost diváků. To ovšem vyžaduje, aby režisér stejnou měrou, jakou se věnuje práci s herci, pracoval i se všemi ostatními inscenačními prostředky (především scéna, zvuk, světlo).

Nutno konstatovat, že režisér V. Fišar si zřejmě všechny tyto souvislosti neuvědomil a z možných inscenačních postupů zvolil ten nejméně vhodný: jeviště prostorově nijak nečlenil, takže na herce nebylo mnohdy ani vidět (herci většinou sedí nebo leží), řadu situací exponoval do zadní části jeviště na úkor srozumitelnosti a sdělnosti, navíc se režie zcela zbytečně ochudila o možnost využití světla pro zlepšení divákovy časoprostorové orientace i pro zvýraznění dramatického napětí.

Jestliže představení navzdory uvedeným nedostatkům zanechává v divácích vcelku dobrý dojem, je to především zásluha herců. Je patrné, že soubor má dostatečné herecké zázemí s několika výraznými hereckými typy. Celé představení stojí především na plnokrevném výkonu M. Čížka v roli řezníka, z ženských postav mu dobře sekundují J. Kvasničková jako zpěvačka a V. Strulová j. h., která zaujala nenásilnou samozřejmostí a přirozeností hereckého projevu.

čp

DS OKD PRAHA 4 – BRANIK – Z. KALOČ: MEJDÁN NA PISKU. FOTO A. HROMÁDKOVÁ



předpoklady herectví

JAROSLAV VOSTRÝ

PŘEDSTAVOVAT SI

Rekněme, že bude třeba natočit hrůzu, obrážející se ve tváři nějakého člověka. Nejjednodušší způsob, jak u něho tento výraz hrůzy vyvolat, jistě bude skutečně ho postrašit. Příslušný výraz vznikne v tomto případě vlivem reálných okolností. Kdyby ten člověk takovou hrůzu jen zahrál, vznikl by daný výraz nikoli na základě skutečnosti, ale vlivem představy. Herectví můžeme z jistého hlediska definovat také jako specifický druh chování, řízeného nikoli reálnými okolnostmi, nýbrž podle představy, která navíc je v rozporu s reálnou situací: herec jako by se bál v opuštěném domě, zatímco ve skutečnosti hraje v sále, do posledního místečka zaplněném diváky.

Stanislavskij v knize Hercova práce na sobě (přeložené u nás pod názvem Moje výchova k herectví) píše, že na jevišti lze zabíjet bez kordu a zapalovat bez zápalek. „Místo nich ať hoří a típytí se vaše představivost,“ říká zde svým žákům Stanislavského mluvčí Torcov. V té souvislosti mluví o tzv. magickém kdyby. Skutečně: herec se má chovat, jako kdyby, jako by byl v opuštěném domě, například. To „kdyby“ je podle Stanislavského „pro umělce pákou, přemísťující nás ze skutečnosti do světa, ve kterém jedině se může uskutečňovat tvorba“. Zadané okolnosti, za kterých má herec jednat v příslušné roli (opuštěný dům, například), jsou podle něho „výmyslem představivosti“. „Zadané okolnosti“ (v českém překladu se hovoří nepřilíh přesně o daných okolnostech, takže rozdíl mezi skutečnými a fiktivními okolnostmi, vyjádřený Stanislavského výrazem „predlagajemye“, v něm není de facto vystižen), tedy „zadané okolnosti“ představují podle Stanislavského totéž, co „kdyby“, a „kdyby“ totéž, co „zadané okolnosti“; „kdyby“ dává impuls drímající představivosti a „zadané okolnosti“ opodstatňují samo „kdyby“, praví Stanislavskij.

Školy, řídící se při výchově herců podle Stanislavského, vedou proto své posluchače také ke konkretizaci „zadaných okolností“ příslušných hereckých úkolů: to znamená, že herec si doplňuje okolnosti, zadané mu dramatikem, dalšími podrobnostmi, např. že ráno vstával dřív než jindy, zjistil, že kalhoty mu začínají být malé, kamarád nezatelefonoval, jak slíbil, atd. – a s příslušnými pocity, takovou vlastní představou o konkrétních podrobnostech vyprovokovanými, se dostavil k šéfovi (jak předepisuje autor). Takové „vymýšlení“ dalších konkrétních detailů, které mohou předurčovat způsob hercova chování v rámci zadaného úkolu, může být za jistých podmínek opravdu užitečné. Ale jenom v případě, nepůjde-li o pouhou „literaturu“, jinak řečeno, nezůstane-li herec jenom u představy intelektuální (a k této „intelektuálnosti“ může podobný postup někdy bohužel vést); právě Stanislavskij moc dobře věděl, že důležitější než sama tato intelektuální představa konkrétních okolností je totiž pro herce schopnost učinit příslušnou představu impulsem žádoucí vnitřní a vnější aktivity: aktivity vzbuzené představami o konkrétních okolnostech, nesouhlasících s reálnými okolnostmi, za nichž se taková aktivita projevuje, případně aktivita, těmito představami prostě „doprovázená“.

Vědomí nedostatečnosti pouhé intelektuální představy vedlo Stanislavského k tomu, spojit pojmy „kdyby“ a „zadaných okolností“ s pojmem jevištní víry: herec si nemůže příslušné okolnosti pouze představit, ale musí také uvěřit v jejich existenci. Tento požadavek je ovšem do jisté míry sporný a také ve způsobech jeho formulace u samého Stanislavského

se objevují zásadní difference: jednou mluví Stanislavskij o nutnosti „upřímně věřit“, podruhé o specificky herecké víře, podobné víře dětí v okolnosti, určované rámcem hry. A děti (a stejně i herci) jednají přece na základě fiktivní situace, jejíž nerealnosti jsou si ale přes všechnu zaangažovanost do hry stále vědomi, tj. uvědomují si pořád i reálné okolnosti, za nichž ke hře dochází.

Rozdíl pouhé intelektuální představy a skutečně aktivního zapojení celé a celistvé hercovy osobnosti v rámci zadaných okolností je ovšem tak jako tak zásadní. To potvrzuje také psychologické bádání: R. Natadze se při svých pokusech, konaných v rámci výzkumů chování na základě představy, odporující reálné situaci, jasně přesvědčil, že když si zkoumané osoby v sobě vytvořily specifický vztah k „zadaným okolnostem“ (protikladným k reálným), vzniklo v nich a pak se i fixovalo jisté „celostně osobnostní“ zaměření (ustanovka, Einstellung, set, attitude); zaměření, které se projevilo příslušným chováním, odpovídajícím fiktivním podmínkám, o nichž si přitom zkoumané osoby byly vědomy, že nejsou v soulase s realitou.

Zaměření, o kterém mluví Natadze, je možné definovat jako stav mobilizovanosti koordinovaných „psychofyzických“ sil individua: jde o mobilizovanost k činnosti, sloužící uspokojení nějaké potřeby v nějaké dané (a právě v této) situaci. Tento „celostní“ charakter individuálního zapojení, při kterém se uplatňuje jak vědomí, tak nevědomí, jak psychické, tak fyziologické složky osobnosti, zdůrazňoval ovšem už Stanislavskij: šlo mu právě o tento hluboký, „podvědomý“ a „celostní“ charakter stavu, do kterého se herec musí uvést na základě představy, odlišující se tím od pouhých intelektuálních představ, znalostí a projevů vědomí vůbec. V této souvislosti mluvil Stanislavskij dokonce o fyzické víře v danou představu, víře v oblasti těla; můžeme tím rozumět totéž, co se vyjadřuje pojmem motorického zaměření a co je sice jenom jednou složkou celkového a celistvého zaměření, ale bez čeho si toto celkové a celistvé zaměření v daném případě není vůbec možné představit. Konkrétně jde o příslušný svalový tonus, o jisté „tónické“ naladění, na něž ovšem v žádném případě nelze příslušné zaměření redukovat, protože v realizaci tohoto zaměření se přirozeně (organicky) uplatňují jak periferní, tak ústřední nervové procesy.

To je neobyčejně důležité i pro správné stanovení cvičení, jejichž pomocí lze schopnost přirozené aktivity, rozvíjené na základě představy, kultivovat. Jistě, nemusí být bez užtku zvedat kufr, ve skutečnosti prázdný, jako by vážil bůhví kolik, tj. snažit se vyvolat příslušné svalové napětí na základě představy. Zkušenost mě však přesvědčila, že toho lze lépe a jaksí samozřejměji dosáhnout, je-li úkol formulován takřikajíc tematicky: například tak, že herec musí příslušný – ve skutečnosti neexistující – náklad donést, aniž někdo upozoruje, jakou daná postava vládčí tíhu, protože náklad je ukradený nebo je třeba ho prostě z nějakého důvodu utajit. Právě tak jsme se s Josefem Vínarem přesvědčili, že přesného aktivního vztahu k fiktivnímu předmětu lze nejsnáze dosáhnout, je-li tento předmět součástí situace zásadněji tematicky koncipované; v případě, kdy měli posluchači hereckého kursu za úkol hledat svá jména na tabuli, na níž se oznamuje, byli-li kamsi přijati či ne, a příslušně na to před druhými uchazeči reagovat, bylo jejich povědomí o imaginární tabuli s uveřejněnými seznamy přijatých a nepřijatých naprosto přesvědčivé a vztah k imaginárnímu předmětu předveden naprosto samozřejmě (právě že šlo o nějaký tematicky vyhraněný vztah).

To neznamená, že by nebyla namísto cvičení s imaginární rekvizitou, braná hlavně jako taková. Jsou vhodná nejenom v rámci herecké výchovy, ale někdy i při zkouškách na inscenaci, ve které bude nakonec použito třeba předmětů naprosto skutečných. Například při zacházení s imaginárním talířem je herec veden k daleko výraznější kresbě takového jednání, které se v případě přítomnosti reálné rekvizity bezděky přizpůsobuje zákonitostem co nejekonomičtějšího výdaje energie. Oč je pak jednání ekonomičtější, o to je méně výrazné. Dá se to vyjádřit také tak, že k jistému úkolu je třeba jistého svalového napětí, které v tom případě, je-li vyvoláno reálnou rekvizitou, je jen stroze ekonomické. To znamená, že je nižší, než je-li vyvoláno „pouhou“ představou. To platí samozřejmě

tím spíš v případě, kdy má herec například zacházet s talířem, který je jako „horký“, ale ve skutečnosti je pochopitelně studený. Zkoušení s imaginární rekvizitou, která pomáhá plně podlehnout představě, může herci pomoci „vzdorovat“ realitě, která ho v případě, že takovou přípravu nepodnikl, od požadované představy mnohem snadněji odvede. To, že herec pak při představení nepodlehne zákonitostem neekonomičtějšího jednání, je zajištěno už předběžným fixováním výrazné kresby jeho procesu ze zkoušek. — Z dalších vhodných cvičení je třeba poukázat aspoň na různé tematicky zaměřené jednání v imaginární tmě, ať už v místnosti důvěrně známé či naopak zcela neznámé. Atd.

Pokud jde o literaturu, je tentokrát především třeba za-
listovat ve Stanislavském, konkrétně si najít kapitolu třetí (Jednání. „Kdyby“, „dané okolností“) a čtvrtou (Představivost) v prvním dílu Hercovy práce na sobě, jejíž český překlad vyšel pod shora citovaným názvem roku 1946 (a dnes by už zasluhoval revizi). Užitečná může být v těchto souvislostech také knížka, kterou o zmíněných pokusech vydal R. Natadze pod názvem Vooobrazeníje kak faktor povedenija, Tbilisi 1972; je ke Stanislavskému výborným komentářem (zejména stojí za pozornost samozřejmě kapitola Ob ustanovnočnom dejstvii vooobrazeníja v sceničeskom voploščeníji, jejíž třetí část je Stanislavskému věnována speciálně).

Monolog nad monology

Jak je to zdánlivě vědně téma v době dvou amatérských soutěží, dokonce snad v době chystaného festivalu profesionálního divadla jednoho herce! O šíři problematiky skutečně není nouze, ale horší je to s podstatou věci, s jádrem problému. Tady není právě bohatě na výběr, čeho se zachytit, z čeho vyjít. Hodnotící hlediska jsou stejně nejistá, jako východiska a přístupy interpretů ke zvoleným úkolům.

Právě šíře tohoto záběru způsobila, že jsme dodnes dlužni čtenářům zprávu o průběhu souborů o Cyránův kord 1979. Otázky se rozrůstají, ale teoretických východisek i metodických rukovětí, které by napověděly řešení, je poskrovnu. Zichův krátký výklad o monologu je formován dobově oprávněnou polemikou o roli monologu v moderní tvorbě. Prokazuje to, co dokázali později dramatici v praxi: že monolog není jen prostředkem autorů minulosti. Mukařovský ve dvou rozkladech inspirativněj než se na první pohled zdá rozebírá vztah monologu a dialogu. Ale kde jsou alespoň napovězeny takové otázky jako paralely: monolog — postava, situace — idea hry, interpret monologu — partneři hry, monolog — prostor, smysl postavy ve hře — v monologu?

M. Borešová, která před dvěma lety ve Středočeském KKS vydala Monology 20. století, prohlašuje o monologu s naivitou, že „ve většině případů soustřeďuje myšlenkovou podstatu celé hry nebo alespoň přibližuje určitou postavu“. To rozpětí mezi soustředěním podstaty hry na jedné straně a přiblížením postavy na druhé zahrnuje přinejmenším šířku, ale také rozdílnost formátů různých otázek kolem monologu. Autorčina zásluha ostatně není v úvodu, její nedocenitelnou zásluhou, kterou už první rok zkušenosti potvrzuje, je zvýšení dramaturgických nároků na interprety. Její dvoudílný výběr podstatně rozšiřuje repertoár běžných monologů a především inspirovane k odvaze hledat další možnosti. A na druhé straně vytlačuje z jeviště slaboduchost a kýč: vzpomeňme jen na pověstnou Baršku ze Stroupežnického Zkažené krve!

Kromě dramaturgie mají tedy interpreti monologů věru málo pomocných rukou. Zato mají hned dvě soutěže. Od loňského roku má soutěž O pohárek SČDO dokonce i dva stupně: krajská kola vybírají soutěžící do ústředního klání v Hlinsku. Snad proto měla starší a tradiční soutěž o Cyránův kord (jejíž první ročníky jsou spjaty s jménem E. Kohouta jako předsedy poroty) ve svém jubilejním X. ročníku menší účast. Nikoli nižší kvalitu.

Vítězný výkon roku 1978 (monolog Čapkovy Matky v profesionálním provedení L. Čápkové) měl loni následovníci v O. Růžičkové. Její emocionálně působivý, ale technicky ne zcela dotvořený výkon se musel spokojit s třetím místem. Do čela se dostali muži. Především zkušený V. Cerman ve vyrovnaných výkonech Lízala (Maryša) a Courvoisiera (Hra o lásce a smrti) a na druhém místě mladší I. Ruml s postavami Nasredina (Kainar) a Galény (Bílá nemoc). Mladší a mladí, kteří dostali čestná uznání, nebyli odměnění „pro povzbuzení“, ale za skutečně slibné a odvážné výkony.

V této chvíli se již připravují borci do souborů o Kord 1980 a Pohárek 1980 už uzavírají svá krajská kola. A obě soutěže kladou řadu otázek. Ty jsou trojího druhu: především problémy plynoucí z koncepce soutěže samé, za druhé z povahy soutěžního úkolu a konečně za třetí z přístupu interpretů k soutěžnímu úkolu.

K prvním. Co chceme v soutěži posuzovat a hodnotit? Úroveň špičkového výkonu, jak se to zdá v Pohárku, kde se soutěží jedním výkonem? Nebo úroveň interpreta, jak to vypadá v podmínkách Kordu, kde se žádají dva (podle možnosti rozdílné) monology? Je tento dvojitý přístup k uložení úkolu náhodný, je to pouhá varianta téhož záměru, nebo je to rozdíl dvou cílů, k nimž obě zdánlivě duplicitní soutěže směřují?

Co považujeme za monolog? Pohárek se tváří přísněji k levoobčům dramatické tvorby a jakoby trvá na údají „ze které hry?“. Ale není to tak doslova: vedle sporné a všudypřítomné Taťany měl např. (1978) monolog ze hry Jar. Průchy Hrdinové okamžiku.

Zdánlivě tolerantnější Kord měl 1979 Helenu (P. Ovidia Nasona), Annu Suchánkovou (Jar. Průchy), Eda Martince (I. Vyskočila) a dokonce právem oceněnou čestným uznáním Zoščenkovu Reč na banketě. Do jaké míry je vlastně potřebné a užitečné úpěnlivě udržovat pupeční šňůru monologu s dramatem? A to vzhledem k účelu soutěží a s ohledem na blízkou oblast tzv. divadla jednoho herce?

Co s partnery v monologu? Slýcháme totiž monology čisté, pravé: Hamleta, Cyrana, Svatoú Janu a špatnou (i když oblibenou) Dívku s bílými vlasy. Ale vedle toho často vidíme monology jaksi nepravé, uměle vytvořené škrtáním partnerských replik: sem patří i Galén, Matka, Mimi, Růženka Pavlátová, Anna Franková, ba i Marcus Antonius. Pohárek umožňuje vyloučit umělé korektury tím, že připouští dialogy i scény do soutěže. Ale oceňují se pouze sólové výkony! Je ovšem možné ohlásit do soutěže výkon herečky A. C. s partnerkou. Ale podává-li partnerka lepší výkon? Nebo se mají hlásit obě a čekat, co vyjde? Nepřál bych porotě rozhodovat mezi dvěma dobrými Růženkami Pavlátovými, jednou v monologu, jednou v dialogu.

Je souměřitelný mužský výkon s ženským? V Kordu se předpokládá, že ano: při ztížených podmínkách dvou výkonů se udělují tři vítězná místa z výkonů obou pohlaví. Pohárek předpokládá (při jediném soutěžním výkonu), že je třeba ocenit po třech vítězných výkonech v ženách a v mužích zvlášť. Anebo nejde o otázku souměřitelnosti, ale o to, aby se dával vždy jen jeden kord ročně (pro finanční úsporu nebo naopak pro zvýšení jeho prestiže)?

A co s časovým limitem? Určíme-li dolní hranici na 5', vylučujeme — tuším — Dišperandu i s Káčou. Horší je to s horní hranicí: vyloučíme Nastěnou a Nikolaje (Bílé noci), Německou ženu (Strach a bída Třetí říše) a Čapkovu Goneril! Snažíme se šetřit čas porotcům a nájenně za sál pořadatelů, nebo omezení má nějakou souvislost s úkolem, se soutěžním záměrem?

Už otázek o pravidlech a organizaci soutěží je tedy až dost... J. HRAŠE

GIOVAN BATTISTA DALLA PORTA ASTROLOG

Po krátké přednášce, kterou přednesl starý šejdř a darebák, vydávající se právě za astrologa a kouzelníka, Abu-Mašar Metereoscop svým třem mladým žákům – Tulichovi, Drápovi a Pejrovi – o zásadách zlodějského a podvodnického řemesla, jim oznámil, že je tady v Neapoli čeká velmi výnosná práce. Na Abu-Mašara se obrátil se žádostí o pomoc bohatý starý Pandolfo, který vzplál vášni k šestnáctileté Artemisii, dceři starého Guglielma. Přesto, že se Artemisia chtěla vdát za Pandolfova syna Eugenia, slíbil Guglielmo dceru Pandolfovi, protože se sám chtěl oženit s Pandolfovou dcerou Sulpicií, která by se ovšem daleko raději vdala za mladého Guglielmova syna Lelia. Svatby obou starců se měly konat po Guglielmově návratu z Barbarie. Ale pak přišla zpráva, že Guglielmo va lod' ztroskotala a Guglielmo se utopil. Pandolfo požádal tedy o Artemisii jejího bratra Lelia, ale Lelio jej odmítl. A tak vášní posedlý Pandolfo, věřící v magii a astrologii, vymyslel plán, jak získat Artemisii přes Leliův odpor, a k jeho uskutečnění potřeboval právě Abu-Mašara. Bylo totiž nutné vyvolat mrtvého Guglielma na den z onoho světa a po Pandolfově svatbě s Artemisii ho zase vrátit mezi mrtvé. Abu-Mašar navrhl jiné, schůdnější řešení: koho si Pandolfo vybere transformovat v Guglielma. Pandolfo přemluvil vinaře, který byl ochoten nechat se za 200 dukátů přeměnit v Guglielma a v této podobě pomoci nejen Pandolfovi ke svatbě, ale i sobě – s Guglielmovou služkou Armelinou, do které byl zamilován. Abu-Mašarovi slíbil Pandolfo zlatý řetěz a dal mu ve svém domě k dispozici pokoj, vyzdobený podle Abu-Mašarova příkazu drahými látkami a stříbrným nádobím s bohatým pohoštěním, aby transformace mohla probíhat bez závad. Pandolfův sluha Clicca ale vyzradí tento plán Eugeniovi a Leliiovi a zároveň jim poradí, jak zabránit Artemisiině svatbě s Pandolfem – nepustit převlečeného vinaře do Guglielmova domu. Pandolfovi, který začal litovat, že Abu-Mašarovi unáhleně slíbil zlatý řetěz jako odměnu, Clicca poradí, aby dal po vinařově transformaci tajně z pokoje odklidit stříbro i drahé látky a Abu-Mašara obvinil z krádeže. A zloději se neplatí. Ale Pandolfo ani nemusel předstírat, že byl okraden, protože Abu-Mašarova banda ukradla z pokoje nejen látky a stříbro, ale celé zařízení. Podle vinařova názoru se transformace povedla. Abu-Mašarova banda ho o tom s pomocí místní kurtyzány Babilony dokázala přesvědčit. Ve

skutečnosti samozřejmě zůstal vinař vinařem. A zatím co prchal před Babilonickým zuřivým manželem, stanul před svým domem skutečný Guglielmo, který se vykoupil ze zajetí pirátů. Všichni ho pokládají za transformovaného vinaře a Lelio ho podle úmluvy nepustí do domu, protože není Guglielmo, ale vinař. Navíc se skutečný Guglielmo potká před svým domem s člověkem, který tvrdí, že je Guglielmo – je to vinař. Ale to už Lelio nevydrží, protože je jasné, kdo je kdo, uzná Guglielma za otce a vysvětlí mu celou situaci. Guglielmo souhlasí, aby si Eugenio vzal Artemisii a Lelio Sulpicii, ale Pandolfo se Artemisii nebude chtít vzdát. A tak Clicca vymyslí zase další plán: pozvat Pandolfa, který neví, že se vrátil skutečný Guglielmo, k rozhodnutí o Artemisii do Guglielmova domu ovšem s podmínkou, že se podřídí on, ale i všichni ostatní Guglielmovu přání. A Guglielmo rozhodne ve prospěch mladých. Rozzuřený Pandolfo se chce pomstít vinaři za jeho rozhodnutí, ale vinař mu vysvětlí, že rozhodnutí udělal pravý Guglielmo. Chce se tedy pomstít alespoň na Abu-Mašarovi, který ho okradl. Ale není třeba, protože Abu-Mašarovi žáci – Tulich, Dráp a Pejra – okradli svého učitele o jeho podíl a udali ho biřicům. A biřici zachránili i Pandolfův majetek z vykradeného pokoje. Pandolfovi nezbyvá než připustit, že Artemisia se přece jen víc hodí k jeho mladému synovi Eugeniovi, než k němu.

Klasická italská renesanční komedie v překladu Zdeňka Digrina má 5 dějství. V příběhu vystupuje 10 mužů a 4 ženy. Velké role: Abu-Mašar Metereoscop (50 let), Pandolfo (70 let), Guglielmo (70 let), sluha Clicca (30 let), vinař (50 let).

NIKOLA RUSEV

OSMNÁCTIKARÁTOVÁ TABATĚRKA

V zanedbané boudě u autobusové zastávky se sejde několik pasažérů k poslednímu autobusu. Stará venkovanka, která jede za vnučem na vojnu, stále jí a tahá s sebou spoustu ranců. Zlučovitý penzista Kyselý prodává náprstky, aby mohl dát spravit střechu. Čtoucí dívka. Student, který se stále snaží navázat s dívkou kontakt. Majitel – vedoucí oddělení – se svou Snoubenkou se právě dnes na houbách dohodli, že se zasnoubí. Je už půl sedmé a autobus nikde. Student se šel s Dívkou projít a Majitel nabízí ze své zlaté osmnáctikarátové tabatěrky cigarety. Kyselý si vezme a obdivuje tabatěrku. Další pasažér je opilý kytarista, který jde ze svatby. Poslední

mi přicházejí jsou Advokát a jeho manželka. Byli tu nedaleko přešetřit jeden případ. Advokát požádá o cigaretu a Majitel mu nabídne. Světlo na silnici způsobí poplach, že autobus přijel. Ale všichni se zase vrací do boudy, protože to byl planý poplach. Advokát požádá o druhou cigaretu, ale Majitel nemůže tabatěrku najít. Okamžitě začne všechny podezřívát z krádeže a nechce nikoho pustit ven, dokud se tabatěrka nenajde. Navrhuje osobní prohlídku všech, ale Advokát namítá, že není, kdo by prohlídku provedl, protože všichni jsou na případu zúčastnění. Pak se ale prohlídce dobrovolně podrobí a vyzve ostatní, aby ho následovali. Student pochybuje o účinnosti tohoto opatření, protože zloděj mohl tabatěrku schovat před boudou, když se všichni vyhnuli k autobusu. Majitel tedy vyzve zloděje, aby se do pěti minut přiznal – ale nepřízná se nikdo. Do případu se vloží Advokát. Nejprve prokáže svoje a manželčino alibi a pak začne vyšetřovat. Podezření se stěhuje z jednoho na druhého. Při dalším planém poplachu se opět skoro všichni vyhnou z boudy. A zatím co Majitel shání venku podezřelé, aby se mu nerozutekli, v boudě Kyselý pomalu vsugerovává probudivšímu se kytaristovi, že zlodějem je Student, který je Kyselému krajně nesympatický. Když se všichni vrátí do boudy, obviní Kyselým vyprovokovaný kytarista Studenta, že ho viděl, když kradl tabatěrku. Dívka toto obvinění okamžitě odmítne s poukazem na to, že kytarista spal a nemohl nic vidět. Ale ostatní se k obvinění přiklánějí, je stále lepší, aby byl vinen někdo jiný než oni. Advokát nabídne Studentovi služby obhájce, ale když ten je odmítne, připojí se i s manželkou ke straně obviňující Studenta. Student provokuje ostatní tancem a své přiznání ironizuje tím, že je vyzpívá jako operní árii. Kytarista pochopí, že přehnal a vezme své obvinění zpět. Teď již zcela nepřičetný Majitel žádá, aby se okamžitě všichni legitimovali, že si zapíše jejich osobní údaje. Sám vytáhne z kapsy notes a z něj vypadne i hledaná tabatěrka. V hrobovém tichu, které nastane, se Majitel sebere a odejde. Na svou snoubenku zapomněl. I ostatní postupně odejdou. Když konečně přijede autobus, odejde i Dívka. Jen Snoubenka zůstane. Student vycítí, že by ji teď neměl nechat samotnou. Nabídne jí doprovod do nedaleké vesnice, kde Snoubenka bydlí a kde už zůstane i on.

Komedii současného bulharského dramatika přeložil Miloš Vojta. Má 5 mužů, 4 ženy a jedinou dekoraci. Velké role jsou: penzista Kyselý (60 let), Student (24 let), Advokát a Majitel.

ŽIŽKOVSKÉ DIVADLO AMATÉRŮM

Žižkovské divadlo při Obvodním kulturním domě Prahy 3 svou dramaturgií v posledních letech významně ovlivnilo a ovlivňuje pražský kulturní život. Na jeho jevišti již mnohokrát vystoupily například liberecká Ypsilonka, Činoherní studio z Ústí nad Labem aj. Jeho dramaturgie umožňuje i vystoupení souborů amatérským. A to nejen souborům vlastním, [při OKD 3 existují tři amatérské divadelní soubory ANEBDIVADLO, DOSTAVNÍK a RAMPa] ale i jiným pražským souborům. V poslední době přišlo Žižkovské divadlo s pozoruhodným nápadem: představit pražskému obecenstvu nejlepší amatérské divadelní soubory mimopražské, zejména účastníky Jiráskova Hronova. A tak k účinkování pozvalo Lidové divadlo z Vodňan s dvěma aktovkami M. de Cervantese Jeskyně Salamanka a Záračné divadlo a soubor SZK Červený Kostelec s hrou A. Nicolaje Tamboři aneb Tři na lavičce. Nápad je to zajisté chvalyhodný a bylo by dobré, aby natrvalo zakotvil v praxi.

—vš—

FESTIVAL POHÁDEK

Již potřetí se konal koncem března ve Znojmě festival inscenací pro děti, nazvaný Znojemský strom pohádek. Letošního ročníku se zúčastnilo šest ochotnických souborů: Divadlo pro děti ze Žďáru nad Sázavou s Pohádkou o Honzovi a vále Verunce, jihlavský Klicpera s představením Moudrá ševcová, Divadlo Hanácké obce Prostějov se Soví princeznou, soubor JKP Třebíč s hrou Byl jednou jeden drak, divadelní soubor Zdeňka Štěpánka z Napajedla s inscenací Sůl nad zlato a konečně domácí amatérský kolektiv Jihomoravského divadla ve Znojmě s Malou zlou kouzelníci.

OCHOTNÍCI V HUSTOPEČÍCH

Ochotnický soubor v Hustopečích u Brna vznikl v roce 1894 v hostinci U zeleného stromu, kde sídlilo vzdělávací hnutí české národní menšiny. Každoročně uváděl několik premiér. Hlavním posláním bylo šíření českého divadla a národního uvědomování v německých podmínkách. Málokdo ví, že divadelní oponu a řadu kulis maloval častý návštěvník města Alfons Mucha.

Po roce 1945 došlo k zásadní změně v kvalitě repertoáru. Hrál se česká a světová klasika, uváděly se náročnější hry. O rozvoj divadelnictví měli zásluhu režiséři Alois Weis, Jan Hofbauer a Jan Jeřábek. Soubor se zúčastnil řady významných přehlídek.

Při Městské lidové knihovně pracuje už třetím rokem diva-

délko poezie Litera. Poslední jeho inscenací byly Haškovy povídky Větrný mlynář a jeho dcera a v současné době připravuje pásmo anonymní dělnické poezie Zpívali jsme pro zřítky.

REPERTOÁROVÉ SBORNÍKY

Významná jubilea letošního roku vyvolala v životě několik repertoárových sborníků, které alespoň stručně zaznamenejme.

Maják i zvon, vydaný Středočeským KKS k výročí narození V. I. Lenina, sestavil V. Vavrečka ze stručné informace o životě a díle V. I. L., několika různě tematicky zaměřených literárně dramatických pásem, inspirativního výběru poezie, seznamu distribuovaných krátkých filmů a notové přílohy. Směr Praha, vydaný opět Středočeským KKS a sestavený R. Vašínkou, je věnován 35. výročí osvobození naší vlasti Sovetskou armádou; obsahuje dvě pásma určená pro dětské recitační kolektivy, pásmo k Slovenskému národnímu povstání, čtyři pásma s námětem Osvobození, pásmo Pražské barikády, výběr básní k volnému použití, výběr filmových titulů, gramofonových desek, stručnou bibliografii práz s tématem r. 1945 a notovou přílohu. Výročí osvobození je věnován i sborník básní a próz Třicet pět májů v květech, který v uspořádání Z. Masnera vydal Ústřední kulturní dům železničářů jako materiálový pramen pro potřebu svých kulturních zařízení.

PUBLIKACE ÚPVK

Ústav pro výzkum kultury v Praze vydal sborníky, jež shrnují výsledky bádání početných vědeckých týmů v různých tematických oblastech základního výzkumu kulturního života mládeže. Jejich faktografická a názorová bohatost může být pro každého, kdo je vezme do ruky, pramenem poznání i přiležitostí k zamyšlení. Zhodnocují skutečnost posledních let a naznačují další vývojové trendy.

Sborník Rodina — mládež — kultura obsahuje osm statí věnovaných společenským dloze rodiny při výchově dorůstající generace; za zvlášť podnětné lze označit statě Socializační funkce rodiny a Rodina v procesu předávání kulturních hodnot. Sborník Mládež a zájmová umělecká činnost úžeji rozebírá aspekty kulturního života mládeže opět v osmi speciálně zaměřených statích, z nichž některé se snaží s úspěchem vysvětlit řadu obecnějších otázek [kulturně politická východiska a společenský význam zájmové umělecké činnosti, postavení této činnosti ve struktuře výchovných cílů a prostředků soc. společnosti, její poměr k SSM], jiné pak zkoumají zájmovou činnost učňovské a děl-

nické mládeže, podíl ROH na ní, některé aspekty této činnosti na vesnici a specifiku jejího vztahu k sdělovacím prostředkům. Závěrečná stat je věnována vymezení jevu a pojmu zájmová umělecká činnost; a nebylo by od věci, kdyby právě ji všichni kulturní pracovníci znali. Sborník Hromadné sdělovací prostředky — mládež — kultura shrnuje práce věnované různým formám přenosů kulturních hodnot prostřednictvím sdělovacích prostředků a z toho plynoucím poznatkům. Zespoločenšťující vliv masové přenášené informace i uměleckých výkonů je faktem moderního života a právě socializická společnost neponechává stranou zájmu žádnou ze stránek tohoto závažného problému. Televize, rozhlasové pořady pro mládež, výchovné a kulturní posílání nakladatelské a vydavatelské činnosti, takové jsou okruhy výzkumů, jejichž výsledky a závěry nalézáme ve sborníku.

K zmíněným publikacím, jež doporučujeme vaší pozornosti, se přimyká Výběrová bibliografie I, jež k tématu Mládež a kultura přináší soupis knižní a časopisecké produkce ČSSR od ledna 1971 do prosince 1975.

jk



Na 31. května 1980 svolává Ústřední výbor SČDO do malého sálu Žofína v Praze svazovou konferenci.

V závěrečné fázi je II. ročník Národní soutěže divadelní a občanské aktivity SČDO (I. ročník proběhl v letech 74/75). Soutěž sleduje všestrannou popularizaci amatérské činnosti, v jejím rámci uzavírají členské soubory i jednotlivci socialistické závazky k 35. výročí osvobození.

Scénografická škola a její výsledky patřily k předním úspěchům Svazu. Na základě požadavku posluchačů školy byl dne 9. 2. 1980 ustaven Klub scénografů SČDO. Nejbližším cílem Klubu je zajištění výstavy v rámci jubilejního 50. Jiráskova Hronova.

Dne 29. března 1980 se konal ve velkém sále Žofína 8. společenský ples Svazu českých divadelních ochotníků.

Na jedné z posledních schůzí

zápisník

ÚV SČDO byla ustavena pracovní skupina, která provede analýzu pětiletého plánu rozvoje amatérského divadla v VI. pětiletce a současně připraví návrh na výhledový plán pětiletky sedmé.

Hb

NA STRÁNKÁCH ZAHRAČNÍCH DIVADELNÍCH ČASOPISŮ

TEÁTR MOSKVA

1/80 Hrdinství v životě a v umění • Debuty [Tamara Ismagulová, S. Korobkov, L. Nadarešviliová, R. Šutová, A. Karatygin] • Kulatý stůl mladých: Co to jsou studia? • Lidé, loutky a „třetí žánr“; Šaty pro každý den (úvahy) • Divadelní plakát • Jeviště a život [Moskevské premiéry — Radzinskij: Lunin; Gorin: Fenoméni; Zahradník: Sonatina pro páva; Lenin: gradské premiéry — Bondarev: Běh; Bykov: Sotnikov; Bělov: Nad průzračnou vodou]; Kronika • Divadlo národů SSSR [Náš současný Niaz; V. Pimenov] • Teorie [Sémiotika scény; Galina Ulanovová] • Hosté redakce • Ze zahraničí [Sofie: VI. festival dramatu; Královské Shakespearovské uvádí...; J.-L. Barrault] • Ukázky z her [A. Ivaščenko: Dejte chlapci trojku; V. Čičkov: Na sklonku let; P. Hunter: Interview s F. Scott Fitzgeraldem]



HRY PRO DOSPĚLÉ

J. Jílek: Jak umřít na lásku (4 m, 4 ž)
J. Szaniawski: Kovář, peníze a hvězdy (7 m, 4 ž)
G. Gorin: Fenoméni (5 m, 2 ž)
A. Nicolai: Únos v Neapoli (4 m, 3 ž) — dev. volně
Ch. Francesová: Utěš mě jablky (2 m, 1 ž) — dev. váz.

PÁSMO

Město vidím veliké [K 35. výročí osvobození, sest. Fr. Skřípek] — 1 m, 1 ž, 1 chlapec
Jitřní promluva [Z poezie B. Brechta sest. Z. Šimanovský] — 4 m, 1 ž
Lenin je naším vědomím, silou a zbraní [sest. V. Maršíček] — 2 m, 1 ž

Život za zdí

Jaro v roce 1945 — jeden z těch dramaticky vypjatých okamžiků historie, které rychle prověřují hodnoty lidí. Doba kladla tvrdé otázky a žádala jasné a jednoznačné odpovědi. Konec války byl v dohledu, Rudá armáda v Berlíně, ale nacistická mašina smrti jela ještě setrvačností dál. Bylo možné uhnout jí z cesty a počkat, až ji ti druzí dorazí. Anebo být těmi druhými. Těmi, kteří nevěděli nic o tom, že jsou hrdiny, jenom prostě dělali, co bylo v dané chvíli potřeba: bojovali. Samozřejmě věděli, že poslední boj není o nic milosrdnější než první a že smrt, kterou přinese jedna z posledních kulek války, bude možná ještě trpčí než ta na začátku. Přesto bojovali — a jen díky jim byly jarní dny v roce pětadvacátém plné světla a naděje.

Ale byly také beznadějně černé — to pro ty, kteří se rozhodli, že tuto válku přežijí za každou cenu. Ze začátku možná ani nedomyslili, jak strašná ta cena bude, jak drahé budou droby, co spadly s panského stolu k nohám poslušně přibrbených lokajů. Teď však už znali — a jak dobře a konkrétně znali — význam slova kolaborace: spolupráce při vraždách nevinných lidí. A s rostoucím strachem proti tomu vážili svá ubohá alibi, své „musel jsem“ a „kdybych to nebyl já, byl by to někdo jiný a možná horší“.

Doba tehdy položila všem otázky s vypjatou naléhavostí. Nebylo kam uniknout, protože společný zážitek fašismu a války pohltit všechny předcházející, rozbořil všechny ochranné hradičky, které si lidé tak rádi budují.

S odstupem jedné generace, umožňujícím už pominout podružné povrchové detaily a zabývat se podstatou onoho historického okamžiku, napsal právě na toto téma svou hru *Paganini a Frištenský* mladý autor *Mirko Stieber*. Umístil její příběh do sanatoria pro nervově nemocné, jako to udělalo před ním už mnoho autorů. Tolik, že toto prostředí nevnímáme jako obraz reality, ale jako model: umožňuje totiž předem, skoro automaticky vytrhnout celkem libovolnou skupinu lidí z navykklých životních souvislostí a pod novým zorným úhlem zkoumat, co je v našem složitém světě „normální“ a co je „nenormální“ lidské chování.

V sanatoriu žijí lidé, kterým válka narušila jejich vnitřní svět natolik, že se úplně rozpadl, a vedle nich lidé zdraví, kteří ještě mají fyzickou sílu — a tedy také povinnost — tomuto ničivému vlivu čelit. Jde pochopitelně především o ty zdravé; jejich myšlení, citění a činy uvádějí do pohybu dramatický děj. Titul hry upozorňuje na dvě postavy: *Paganini* je senzitivní hudebník, jehož nervy skutečně nevydržely nápor brutality doby. *Frištenský* je malý český človíček, který chorobu předstírá, aby se tu mohl bezpečně schovat, ochotný obětovat všechno a všechny, přežije-li sám. Ale události, které se převalí přes zeď sanatoria, stanoví pravou cenu těchto dvou lidí. *Paganini* sice zpřetrhal mnohé reálné spoje se světem, zbylo mu však to hlavní: vědomí lidské důstojnosti, úcta k sobě samému. Proto se dokáže rozhodnout k činu, zachrání život dvěma mladým

lidem tím, že vědomě obětuje život svůj. A ve světle tohoto činu se náhle jeví „zdravý rozum“ *Frištenského*, jeho sobecká logika jako absurdní, jako bláznivá — od této chvíle teprve bude skutečně izolován od života za zdí: ten ho už nepřijme.

Neexistují takové zdi, za něž bychom mohli utéci z historie. Spolutvoříme ji, ať chceme nebo ne, každým svým činem, všichni a stále, nejen ve vypjatých dramatických okamžicích. To je asi tak posláním hry, která revokuje zjištěné ovzduší jara v roce čtyřicátém pátém, má však právě prostřednictvím této své hlavní myšlenky obecnější platnost.

Amatérský soubor může tuto původní hru mladého autora inscenovat se zdarem, pokud má několik tvořivých herců, schopných opravdu vzít postavy za své — a trochu jim pomoci v úskalích, jimiž autor sám proplout nedokázal. Nemá smyslu zastírat, že hra má bolavá místa. Největší její bolest je stará a známá: postavy nehrdinské, obdařené negativními rysy, jsou o mnoho životnější a tím i zajímavější než postavy bojovníků odboje. Autor to cítil, snažil se obdařit „*Tolstého*“ i *Marka* něčím nekonvenčním, zvláštním, co by zvýšilo jejich přitažlivost. Bylo to marné — zvýšil pouze jejich vyumělkovanost. A přitom pominul ten nejprostší — a nejpravdivější — prostředek, jak postavit bezpečný most od postavy k divákovi, zvláště českému: humor. Herci by jej však opomíjet nemuseli. Neznamená to hrát postavy „na komiku“, ale jako lidi, kteří mají smysl pro humor i v těžkých životních situacích. Ožila by tak leckterá replika, která, brána vážně, zní falešně, nepravdivě a „vymyšleně“.

A pak je tu ještě jeden, zase herecký problém: herci musí s postavami skutečně nemocných lidí zacházet o mnoho citlivěji než s nimi zachází autor. I když je tu prostředím sanatoria zachyceno spíše ve zmírňujících barvách než podle drsné pravdy, nevyhneme se tomu, abychom na jevišti nepředváděli nemoc. A to potřebuje jemnost a takt. Autor používá tyto postavy hlavně pro stupňování napětí, které vzrůstá mezi zdravými — herec jim však musí dát samostatný život, musí najít a zveřejnit „nenormální“ motivy jejich jednání. Ani sebemenším náznakem přitom nesmí nahrávat vyšínutost, musí pouze a jen logicky jednat, ovšem v mezích, které ukládá chorobná utkvělá představa. A to je opravdu těžké, jenomže v tomto případě naprosto nezbytné. Tady stačí opravdu jen málo „přešlápnout“ a místo přirozeného soucitu vzbudíte v divákovi odpor — ani ne tak k postavě, jako k herci, který je tak hrubý, že se posmívá lidskému neštěstí.

Amatérské divadlo se bez původní hry neobejde, a nemůže pasivně čekat na tu úplně dokonalou, jejíž inscenace nebude znamenat intenzivní práci. *Stieberova* hra je talentovaná a i svými nedostatky podnětná. Mělo by to stačit jako doporučení.

ALENA URBANOVÁ

(Ukázka ze hry)

Za vysokou zdí se ozvou brzdy aut. Vejde Janoušek. V koženém kabátu. Tyrolák naražený do čela.

FRIŠTENSKÝ (vydešeně vydechne): To je on! Ten, co se ráno tak dlouho díval na tu zeď. [Janoušek se pobaveně dívá na vyplašené pacienty, usmívá se, vytahuje cigaretu. Sírky mu spadnou na zem. *Frištenský* je rychle zvedne, škrtně a rozřezá rukou mu zápálí. Pak s mnoha úklonami odcouvá zpět. Ticho. Janoušek dlouze a pomalu vydechne kouř]

LIBUŠE [k němu přistoupí]: Peklo. Čeká

na tebe peklo. Máš to napsané tady, chlapecku! [Namíří mu prst do tváře a Janoušek s leknutím vstane] Budeš viset. Nebo tě zastřelí. Možná, že ti někdo přerazí vaz... [Jde za ním. Janoušek překvapeně ustupuje, až zůstane stát opřený o vysokou zeď] Třeba se mýlím. Třeba bude všechno úplně jinak. Ale peklo tě stejně nemine!!!

AGÁTA [vejde]: Kněžnol Běžte na procházku! [Obejme kolem ramen *Divku*, která se rozpláče] Tohleto je sanatorium. Pacienti potřebují klid.

JANOUSEK: Sanatorium? Proč neřeknete rovnou bláznec?

AGÁTA: Co tady chcete najít? [Janoušek neodpoví, pátravě se rozhlíží kolem]

DAIDALOS: Ty tomu věříš? Věříš, že se zas naučím létat? Tak řekni tol

AGÁTA: Pořád ho hledáte?

JANOUSEK: Víte, koho si dnes v noci dovolil oddělat?

AGÁTA: Honíte ho už dva roky.

JANOUSEK: Co tím chcete říct? [Agáta neodpoví. Janoušek se zahledí na *Paganiniho*. Ten vylekaně zvedne své housle]

PAGANINI: Mistrovské dílo Antonia Stradivariho z roku 1672. [Divka pláče]

AGÁTA: Budu si stěžovat. Pacienti potřebují klid.

JANOUSEK (se zasměje): Stěžovat? Komu? (Pátravě se zahledí na Frištenského, který předtím zvedl jeho cigaretu, tajně se několikrát nadechl kouřem, ukryl ji za zády a teď mu ji se strachem podává. Janoušek ji hodí na zem a podpatkem rozšlápně. Frištenský se stáhne zpět)

AGÁTA: Veliteli posádky.

JANOUSEK: Hauptmann von Gurnitz má teď jiné starosti. Nakládá vlak. (Přistoupí k hraběti Tolstému, který opravuje uvolněný krumpáč)

AGÁTA (rychle): To je náš spisovatel. Hrabě Tolstoj.

JANOUSEK: Hrabě s krumpáčem?

TOLSTOJ: Posílá tě Napoleon. Nemám pravdu? Chce, aby ses přimluvil. Vyříd mu, že je to zbytečné.

JANOUSEK: Tak tedy spisovatel. Kde jsou ostatní?

AGÁTA (s ulehčením): V pavilonu C. Všechno je v pořádku, děti. Už brzo se bude podávat oběd.

JANOUSEK (se obrátí k Frištenskému): Něčeho podezřelého jste si nevšiml? Nikdo se vám nezdál divný?

AGÁTA: Tady jsou všichni...

JANOUSEK: Váš jsem se neptal.

FRIŠTENSKÝ: Ano, viděl jsem...

JANOUSEK: Co jsi viděl?

FRIŠTENSKÝ: Dnes ráno. Přešel zeď. Mluvil tak divně...

JANOUSEK: Kdo?

FRIŠTENSKÝ: Alexandr Veliký...

JANOUSEK (Agátě): Pojďte, doprovodíte mě na to čecho.

DAIDALOS: Počkejte!

FRIŠTENSKÝ: Ale já jsem, my jsme dnes ráno doopravdy...

AGÁTA: Procházíte se, pane Frištenský. A nezapomínejte zhluboka dýchat.

DAIDALOS (chytne Agátu za ruku): Včera jste slíbila, že nám zazpíváte.

AGÁTA: Až později.

DAIDALOS: Vždycky, když zpíváte, mám pocit, že mi narůstají křídla. Bojím se. Mám někdy strach, že už mi nikdy nenarostou.

AGÁTA: Narostou. Uvidíte, že narostou. (Janoušek a Agáta odejdou)

FRIŠTENSKÝ: A co kdyby nám zahrál Maestro? Už bůhvíjak dlouho nám to slihuje.

DÍVKA: A co já? Má flétna se vám nelíbí?

FRIŠTENSKÝ: Flétna Vaše flétna. Flétna, to nejsou housle. (Dívka smutně odloží kousek dřeva a za chvíli si začne pohazovat s neviditelným míčkem) No tak, Maestro, nenechte se přemlouvat. Otevřete futrál a vytáhněte svoje housle!

PAGANINI (se rozpačitě uklání): Jste velice laskaví. Já... já... nesmírně si vážím vašeho opravdového zájmu... samozřejmě, že jsem velice rád...

FRIŠTENSKÝ: Zkrafte to! A všichni sem! Produkce začíná. (Za zdí se ozve tiché zapískání. Hrabě Tolstoj zpozorní. Frištenský a Paganini se začínají nenápadně strkat u díry) No tak, začněte už hrát.

PAGANINI: Velice se všem omlouvám, ale mé housle, vyrobené mistrem Stradivariem, nejsou v pořádku. Jedna struna je prasklá.

FRIŠTENSKÝ (ho odstrkuje, začne se smát): No, a co? Snad nám nechcete namluvit, že nemůžete hrát? Vždyť jich tam ještě máte... to... několik.

PAGANINI: Je mi to líto, ale skutečně to nejde.

FRIŠTENSKÝ (skloněný k díře): Koncert se nekoná. Račte si jít všichni po svých. (Z reproduktoru, ve kterém to neustále praskalo, se náhle ozve hudba)

LIBUŠE (u vytřetí zvedne ruce): Bohové se mi ozvali. Bohové mě vyslyšeli! (Hrabě se nenápadně vytrácí)

PAGANINI: Počkejte! Hrabě! Nikdo neodchází! Já... Já... skutečně nemohu hrát na housle bez struny g, ale mohl bych vám zadírigovat. Kdybyste chtěli. Řídit velký symfonický orchestr byl vždycky můj sen. (Uklání se. Pacienti ho zvědavě pozorují a Paganini začíná dirigovat opakující se znělku Prahy)

LIBUŠE (všestí): Vidím město veliké, jehož sláva hvězd se bude dotýkat. (Náhle znělka skončí a vystřídá ji vzrušený hlas rozhlasového hlasatele. Ze záznamu volání pražského rozhlasu o pomoc, o prudkých bojích na barikádách, o tom, že se fašistické tanky stahují k městu atd.)

LIBUŠE: Moji králíci mají hlad...

FRIŠTENSKÝ: Zavřete to! Okamžitě to zavřete! (Když se nikdo nepohne, přiskočí a strhne reproduktor se zdi)

LIBUŠE: Dotknul ses bohů. Jejich trest tě nemine.

FRIŠTENSKÝ (křičí): Tady jsme v lázních! A v lázních má být klid! Kde je hrabě? (Obrátí se k plotu. U díry však už stojí Paganini) Nic?

PAGANINI (smutně): Pořád nic.

LIBUŠE: A přijdou větry půlnoční a Zem pokryjou mračna zmaru. Není člověk lidská dojde vrcholu a hanba vaše bude sečtena. Pláč bude slyšet všady a rodit budou matky děti bez srdce! (Dramatická pauza) Přijde však chvíle, kdy lidé zapláč nad hanbou svojí, stud naplní duše jejich a zatouží po čistotě...

FRIŠTENSKÝ: Tak už dost. Ta ženská není normální. Kdo to má poslouchat? Nechápu, co dělá v lázních. Ta ženská je blázn. (Prostor se náhle naplní zapískáním. Vysoký, čistý flétnový tón, tón plný jasu a naděje pomalu doznívá... Všichni se zarazí. Nepochopí stojí...) Tam jel Vidím hol (Vběhne mezi stromy a po chvíli přivleče Marka) Cos tam dělal? Co tu zase chceš?

PAGANINI: Tohle jsou lázně, Vaše Veličenstvo.

FRIŠTENSKÝ: Jasně! Tohleto je sanatorium. Sem nemůže jen tak někdo. Nepovoláný vstup zakázán.

MARK: Já... já... jsem přinesl slečně... (Podává Dívce imaginární míč)

DÍVKA (je bere): Děkuji ti. Děkuji ti, že ses na mne usmál. Maminka odjela na dalekou cestu, ale už brzo se vrátí...

FRIŠTENSKÝ: Tak co? Co tu vlastně chceš? A moc mě nerozčiluj! Já jsem Frištenský. Několikanásobný mistr světa v klasickém zápase řeckořímském.

PAGANINI: Prosím vás pěkně, kde je Julie?

FRIŠTENSKÝ: Co se s ním tento? Jakýpak prosím vás, popadněte ho a půjde s námi k primáři. Ten už mu rozváže jazyk. A ten chlápek, co šel s Agátou...

TOLSTOJ (vejde): Pusťte ho! Je to Andrej.

FRIŠTENSKÝ (vyděšeně): Dokonce Rus!

PAGANINI: Ale ráno nám říkal, že je...

TOLSTOJ: Je to hlavní postava mého románu, kníže Andrej.

PAGANINI: Kníže Andrej Bolkonskij?

TOLSTOJ: Ano. (Podává Markovi ruku) Vítám tě. Čekal jsem na tebe. Přišels mi říct, že odjíždíš do boje?

MARK (přikývne): Bitva má začít za hodinu.

TOLSTOJ: Další bitva.

MARK: Napíšeš jí?

TOLSTOJ: Víš, já...

MARK: Bojíš se?

TOLSTOJ (se dívá na své ruce): Ne. Ale té krve už bylo dost.

MARK: Takhle jí bude mnohem víc. V hlavním městě.

TOLSTOJ: Víš, já už...

MARK: Stárneš.

TOLSTOJ: Ano. Mám taky ten pocit, že

jsem najednou zestárnul.

PAGANINI: Na vašem místě, kníže, bych nikam nejezdil. Padnete. (Marek se na něj překvapeně dívá) Bohužel, je to tak. Tady pan hrabě Tolstoj vám určil smrt. Šrapnel. Bude se točit jako káča a pak vybuchne nedaleko vás.

LIBUŠE: Neboj se, chlapče. Ty budeš žít. Ale on (ukáže na Paganiniho) zemře na samém konci války.

PAGANINI: Já! Proč zrovna já? Já přece nemám s žádnou válkou nic společného! No, řekněte samí! Proč já... proč bych zrovna já měl umřít?

LIBUŠE: Proč? To je jednoduchý, člověče. Protože seš na řadě, člověče. (Okamžik všichni mlčky hledí na vyděšeného Paganiniho)

DAIDALOS: A co já? Pověz, co já?

LIBUŠE: Ty? Vidím tě pod jarní oblohou. Na rukou máš křídla...

DAIDALOS: Slyšeli jste to? Všichni jste to slyšeli? Já poletím jako můj syn. Svoobodný. Vysoko nad mraky. Doletím ke slunci. Já to dokážu! (Libuše se zahledí upřeně na Frištenského, který se stáhne do sebe)

LIBUŠE: Tebe taky vidím, siláku.

FRIŠTENSKÝ (se lekne): Nel Nel Já nechci nic slyšet!

LIBUŠE: Vidím tě...

FRIŠTENSKÝ: Mlčí Nic neříkej!

MARK: Bojí se! Zbabělec! Ale já nemám strach. Já se nebojím. Rozsekám dnes Němce na kousky!

PAGANINI: Snad Francouze, kníže?

MARK: Ano... ano... ano... to... Samozřejmě, že Francouze. Takovou porážku ještě nezažil!

TOLSTOJ: Kam jdete? (Pokusí se zadržet Frištenského, který však uteče) Běž, Andreji! Teď už rychle běž. Sedni na koně a jed. Ať mohu začít psát.

MARK: Napíšeš jí?

TOLSTOJ: Napíšu.

MARK: Vyhrajem? (Tolstoj přikývne. Marek přeleze zeď)

PAGANINI (tiše): Musí to být krásné, mít takovou moc. Vyhrávat bitvy... oťrásat trůny... rozhodovat o životě a smrti.

TOLSTOJ: Když umřela Anna Karenina, plakal jsem celou noc.

PAGANINI: Alespoň jednou v životě bych chtěl mít tu moc... dát někomu život.

(Přibíhá doktor s Frištenským)

FRIŠTENSKÝ: Tady byl. Přelez tu vysokou zeď.

TOLSTOJ: Ano, byl tu kníže Bolkonskij. Jedna z hlavních postav mého románu.

FRIŠTENSKÝ: Ale ráno tvrdil, že je Alexandr Veliký. A vedl moc divný řeči. Tady jsme v lázních, tady musíme být v naprostém klidu a bezpečí!

DOKTOR: Kde je?

TOLSTOJ: Opět se vrátil.

PAGANINI: Utekl.

DOKTOR: Kam?

TOLSTOJ (ukáže na svou hlavu): Sem. Do svých snů. Teď právě sedlá koně. Utahuje podbršíník. Prodlužuje tmy. Už vyskočil do sedla. Slyšíte to? Teď cválá.

A hubny. Z vesnice rachotí hubny. A kanonáda za řekou. Už brzo začne bitva.

FRIŠTENSKÝ: Tady se děje něco, čemu nerozumíme. A ten pán v klobouku se ptal, jestli jsme si něčeho nevšimli. Tak tedy všimli.

PAGANINI: Jde o Julií. Mám strach...

FRIŠTENSKÝ: Jde o naši bezpečnost!

JANOUSEK (vejde): Něco se děje?

DOKTOR: Nic. Všechno je v pořádku.

FRIŠTENSKÝ: Ale...

DOKTOR: Běžte se procházet. Tak, slyšeli jste? Procházet se!

TOLSTOJ: A z hluboka dýchat!

DOKTOR: Pro vás to taky platí, hrabě!

Festival Jiráskových her v Hronově

Bohatou úrodu různých divadelních festivalů v naší republice doplnil další, odlišný a neobvyklý. Neobvyklý proto, že byl věnován jen jednomu autorovi a jeho dramatické tvorbě — Mistru Aloisu Jiráskovi. Šest divadelních souborů z náchodského okresu (DS Červený Kostelec, Česká Skalice, Nové Město n. M., Meziměstí, Náchod, Hronov) vzpomnělo 50. výročí úmrtí A. Jirásky a sehrálo jeho hry Vojnarku, Marylu, Pana Johanesa, Jana Roháče a Lucernu.

Každý festival je vždy příležitostí ke konfrontaci, poučení. Srovnávání inscenací textů jednoho autora může být dvojnásobně užitečné, zvláště jde-li o vztah k národní klasice a tradici. Ze všech představení vanula úcta ke klasickému odkazu, k tradici, která jen

nevzpomíná, neoživuje jen to, co kdysi bylo, ale rozvíjí aktivitu, vnitřně sjednocuje a odpovídá i na otázky naší doby, našeho života. Vždyť právě lidé dnešní doby uskutečňují tužby a sny, za které bojovali hrdinové Jiráskových her a románů.

O tom, jak hluboce je zakořeněn v našem lidu vztah k českému klasickému odkazu, svědčila i mimořádně vysoká návštěvnost všech představení. Dostát vstupenku v průběhu festivalu bylo nemožné, lístky na přehlídku byly dlouho předem vyprodány. Přijížděli diváci z blízkého i dalekého okolí. Vděčně přijímali každé představení, hodnotili, sdělovali si své dojmy, chválili, kritizovali. Každé představení jim přinášelo něco nového, svátečního, co promlouvalo k jejich citům a obraznosti. Že divadlo je nejmocnějším instrumentem výchovy (Zd. Nejedlý), dokazuje i zajímavá výstavka dětských kreseb v Jiráskově divadle, kde jsou vystaveny kresby dětí hronovských škol. Obrázky, inspirované představením Lucerny, mají nesmírnou fantazii, snové vidění světa, scén i postav Lucerny.

Velmi zdařilé byly i večery po představení, které se konaly v malém sále Jiráskova divadla a které zabezpečoval hronovský soubor. Vítal tam soubory v divadelních krojích, překvapoval je uvítací písní, složenou na jejich počest, zajišťoval pohoštění a vytvářel přátelskou atmosféru plnou pohody a radosti na rozdíl od někdy až příliš oficiálních a studených setkání na Jiráskově Hronově. Na těchto večerech se právě díky té družnosti projevilo, čím vlastně soubory skutečně žijí, co je spojuje a co je základem jejich kolektivů, projevil se ryzí vztah k divadlu. Při těchto krásných společných večerech jsem nemohl než si opakovat známý Šaldův postřeh, „že radost-

ný je pohled na člověka, který se něčím nadchne, něčemu slouží a pro něco krásného se obětuje“.

Bylo jistě i mnoho otázek, které festival — nazývaný též „Malý Jiráskův Hronov“ — odkryl a vybědl tak k přemýšlení a porovnávání. Je to např. metodická péče souborům a její rovnost a zaměření na nejpotřebnější



DS HRONOV — A. JIRÁSEK: LUCERNA. FOTO P. REJTAR

místa, větší pozornost patronátům i dalším hostům, hodnocení poroty jako celku, kdy by bylo prospěšné více se zaměřit na analýzu inscenace jako takové a zabývat se i jejími dalšími vývojovými možnostmi. Jistě by nevedilo uvažovat o možnosti opakovat obdobný festival v jiném městě náchodského okresu, byť třeba jinak tematicky zaměřený. Prostě řečeno: takový hronovský festival by neměl skončit jen spokojeným tvrzením, že se dobrá věc podařila. Mohl by být dokonce i inspirátorem pro amatérské divadelní hnutí nejen v okresním, ale i krajském měřítku.

„Jirásek je nám bližší než staré společnosti kapitalistické,“ napsal Klement Gottwald. Proto bychom ho měli nejen oslavovat, ale hlavně znát. Letošní hronovský festival Jiráskových her k takovému záměru přispěl.

JOSEF VAVŘIČKA



as80

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVII), Č. 5, KVĚTEN 1980. VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: DR. PAVEL BOŠEK, EVA ČAPOVÁ, JAROSLAV KABIČEK. GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KRESALOVÁ. TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTIKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKNE STÁTNÍ TISKARNA, N. P., ZÁVOD 2, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠÍRUJE PNS. — OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 KČS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V BREZNU 1980. © PANORAMA, PRAHA 1980



NA TŘETÍ STRANĚ OBÁLKY: DS NOVÉ MĚSTO NAD METUJÍ –
A. JIRASEK: MARYLA. FOTO PAVEL REJTAR

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA – K. ČAPEK:
BILÁ NEMOC. FOTO JAROMÍR SVOBODA

