



as 82

AMATĚRSKÁ
SCÉNA

7

4 Kčs



Na přední straně obálky:
Amatérské studio
SDOS Olomouc –
Kurando a Špádolino.
Foto Ivan Šimáček

Na zadní straně obálky:
Divadlo Lucerna KDP –
W. Shakespeare: Macbeth.
Na snímku Karolina Frydecká
a Jan Doubrava.
Foto Václav Mádr

Hlavní město Praha
Anebdivadlo – Bohumil Hrabal: Pábitelé
Foto Richard Stockar

Severomoravská: Přerov
Amatérské studio SDOS Olomouc –
Kurando a Špádolino.
Foto Ivan Šimáček

Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK

Hlavní město Praha
DS Máj ÚKDŽ –
F. Hrubín: Oldřich a Božena.
Foto František Rous



DOBA DRAMATU

NA POČEST ROKU ČESKÉHO DIVADLA

■ Na Rok českého divadla 1983 se již dnes usilovně připravují nejen profesionální dramatičtí umělci, ale také divadelní ochotníci a amatérští loutkáři. Svaz českých divadelních ochotníků vyhlásil na počest této události dvě soutěže.

■ První je přehlídka jednoaktových her, která si klade za cíl oživit tradici uvádění tohoto opomíjeného a lákavého žánru. Čtyři nejlepší jednoaktovky vyhodnocené v soutěži budou uvedeny na národní přehlídce 27.–29. května 1983 v Kulturním domě v Želči u Tábora.

■ Další akcí je Soutěž divadelní fotografie. Spoluvyhlašovatelem je Český svaz fotografů. Tématem mohou být záběry z činnosti divadelních ochotníků a amatérských loutkářů – zkoušky, představení, zájezdy a podobně. Soutěžních prací bude využito pro putovní výstavu, která bude instalována na významných přehlídkách ochotnického a loutkového divadla v příštím roce.

■ Očekáváme, že mezi účastníky soutěží, o nichž budeme ještě dále informovat, nalezneme jména čtenářů a spolupracovníků Amatérské scény.

Jako každý rok tak i letos celé předjaří a jaro je pro velikou řadu amatérských souborů, jež se účastnily soutěží, obdobím velké aktivity. A také velkého očekávání — jak to dopadne, co jim poroty k jejich představení řeknou, zda se podaří postoupit dál. Bylo ovšem už mnohokrát řečeno, že smysl soutěží zdaleka není v tom, abychom zjistili, kdo je první, kdo druhý — a kdo poslední. Ani v tom, aby si soubory i jednotlivci posilovali své sebevědomí a svou pověst.

Je úplně jinde. A na místě prvním — či přinejmenším nejpřednějším — také v tom, že amatérské divadlo tu jako celek demonstruje svůj vztah k současnosti. K době, jejím problémům. Což samozřejmě znamená i svou schopnost tvořivě na tuto dobu reagovat. Mluvit o tom, co je v ní podstatné — a mluvit o tom tak, aby se z jevišť amatérských souborů ozývaly myšlenky, jež straní pokroku, jež nezapírají barvu praporu, pod nímž stojí. Ať chceme nebo nechceme, vždycky se každá soutěž v amatérském divadle dostává do těchto souvislostí. A čím vyšší stupeň, tím zřetelněji vystupují do popředí právě tyto souvislosti společenské, jež bývají nejrůznější povahy.

V době, kdy píšu tyto řádky, máme za sebou okresní a krajská kola soutěží a stojíme na prahu přehlídek nejlepších amatérských souborů z celé ČSR. A máme za sebou také III. sjezd Svazu českých dramatických umělců. Je to nepochybně fakt, který nemůže nevstoupit právě do oněch společenských souvislostí, které koneckonců definitivně vytvářejí základní kritéria pro posouzení celkového trendu amatérského divadla.

Nikoliv jenom proto, že na sjezdu také padla slova o vztahu profesionálů a amatérů. Ve zprávě, kterou přednesla zasloužilá umělkyně a předsedkyně SČDU Jiřina Švorcová, se mluví o dohodách, které uzavřely krajské pobočky SČDU s krajskými středisky, vypočítávají se způsoby spolupráce profesionálů s amatéry, jmenují se kladné příklady. Zajisté — jasně se říká, že SČDU bude této spolupráci věnovat pozornost i v budoucnosti. Všichni víme, že jde o spolupráci oboustranně užitečnou. A nikdo si už dnes nedovede bez ní další vývoj amatérského divadla představit.

Nicméně je vždycky dobré připomenout si, že jde o výraz objektivní, celospolečenské tendence. Že to nezáleží na dobré vůli jednotlivců či kolektivů, ale že se prakticky krok za krokem prosazuje a čím dále tím více bude prosazovat společná odpovědnost za jednotné ideové působení našeho divadla jako celku. Popírat rozdíly mezi amatérským a profesionálním divadlem by jistě bylo nemoudré. Dokonce se dá říci, že v poslední době některé z nich vystupují do popředí dost výrazně a tvoří cosi, co bychom mohli nazvat prospěšnou dělbou práce.

Ale: amatéři stejně jako profesionálové hrají pro diváka. Ten je spoluvůdce jejich představení. Jeho mají koneckonců vždycky na mysli, chtějí-li si potvrdit nejzákladnější smysl své práce. Což neznamená jenom představení, které je přijato, které má úspěch. Ale také představení, jež může každého diváka obohatit, přispět ke zvýšení jeho kulturní úrovně a hlavně: pomoci mu orientovat se ve světě.

Žijeme v době, která je přímo stvořena pro drama. Neboť málokdy se tak obnaženě a vyostřeně rozevřely základní rozpory, které roz-

hodují o dalším vývoji lidstva, o osudech národů i jednotlivců. Tak jak to řekl vedoucí delegace ÚV KSČ soudruh Josef Kempný na III. sjezdu SČDU: „Jde o to pochopit v plné šíři podstatu základního rozporu současné epochy mezi socialismem a kapitalismem, který stále výrazněji přerůstá v hlavní rozpor mezi silami míru a války.“

Na sjezdu bylo samozřejmě nutné bilancovat mnohé, co oblast divadla — a nejenom divadla, také filmu, rozhlasu, televize — zahrnuje. Ale všechno to mnohé mělo, má a bude mít právě tohoto společného jmenovatele, jímž je možnost i schopnost divadla mluvit o tom, co je pro tento svět nejpodstatnější. Proto také třeba zpráva při shrnování základních vývojových tendencí našeho dramatu — při pečlivém zvážení všeho pozitivního — nemohla nekonstatovat: „Stále postrádáme velká společenská témata, která by pravdivě zobrazovala naši dobu, orientovala lidi v duchu historického optimismu k aktivním postojům v boji za společenský pokrok a rozvíjení tvořivých sil socialistického života.“

Jistě, na dramaticích a dramatu záleží mnohé. Ale nepochybně tu svou roli musejí sehrát všichni, kdož se podílejí na vytvoření jakékoliv inscenace. Drama doby se týká nás všech. A budeme-li přemýšlet o úrovni jednotlivých inscenací amatérských přehlídek a soutěží, budeme-li hledat míru jejich předností a slabin, neměli bychom na tyto souvislosti zapomínat.

V tomto smyslu by rokování III. sjezdu SČDU mělo být vážným slovem i pro každého, kdo věnuje divadlu své síly i volný čas. JAN ČÍSAŘ

HLAVNÍ MĚSTO PRAHA

Amatérské divadlo v Praze je často spojováno s jeho zvláštní situací, která bývá označována jako „specifické podmínky“, ale znamená hlavně, že Pražané svádějí permanentní boj o nasycení diváka. Méně už víme, jak se to projevuje prakticky. Potřeba odlišovat svou činnost od běžné široké nabídky a ozvláštňovat se vede soubory k intenzivnímu hledání čehosi nového a tím pádem neověřeného. A tak se logicky riskuje. Letošní konkurs pro Hronov (jak se nazývá celopražská přehlídka ama-



Anebdivadlo Praha — Bohumil Hrabal: Pábitelé. Foto Richard Stockar
Vpravo Divadlo Lucerna Praha — To byl Mistr A. J. Foto Olga Svobodová

térských divadel) to projevili nejen v každé jednotlivé inscenaci, ale i v dramaturgické skladbě osmi představení, až k nevíře pestré, různorodé, vzdalující se divadelním konvencím, vzájemně uvnitř nepoměřitelné a hlavně udivující svým žánrovým rozsahem. Extrémní na přehlídce byl i divácký zájem o ni: buď bylo v hledišti zoufale prázdno, nebo beznadějně nabito, ale téměř nikdy takřkajíc „napůl“.

Aniž divadla porušila svůj činoherní sloh, dala se dvě nejzkušenější pražská divadla Máj a Braník cestou dramaturgického hledání. Soubor z Vinohrad to zkusil s málo uváděným titulem Oldřich a Božena Františka Hrubína a sáhl vlastní úpravou do jeho textové struktury. Narušil do značné míry významotvornou osu příběhu, aby zvýraznil jeho poetičnost. Nepodařilo se mu však dosáhnout tohoto záměru bezpečně, neboť prostředky inscenace vzdorovaly spojit se do jednotného tvaru: režijní cíl se prosazoval na jakoby odlišném miněném scénografickém řešení. Snad se oba tvůrci úplně nedomluvili, i když jednotlivě byli zřetelně zruční a v mnohém šikovni. Rada výstupků, schodů, šikmiček měla patrně umožňovat tvorbu mizanscén, ale byla disproporční k postavám herců, nabývala svou funkci jen sporadicky a častěji spíš překážela vytváření vztahových dramatických situací. Přesto zralost talentovaných herců dovedla Hrubína interpretovat natolik, že dala pocítit divákovi nevšednost básnickova vidění a v mnohém i vzácnost Hrubínova dramatického svědectví o člověku.

Soubor z Prahy 4 nastudoval detektivku Petera Goldbergra Krysy na víkend. Režisér se nechtěl spokojit jenom s kriminálním příběhem, ale zabýval se bližším zkoumáním charakterů postav, ve kterých hledal užší souvislosti pro postižení nedobrych vlastností v člověku. I on disponoval mimořádně vyspělým a vyrovnaným souborem s výraznými talenty i potřebnými typy pro obsazení postav a realizaci svého záměru. Interpretace však selhávala na dramaticky oslabené látce, musela se soustřeďovat na epická sdělování komplikovaných fabulačních faktů a vzdalovala se možnosti hereckého jednání. Divák, odkázaný na složité sluchové informace, se jen obtížně orientoval v ději, a tak se herecká práce mívala účinkem. Jevištně šlo přesto o velmi poctivou práci ve všech jejích složkách, pečlivou a promyšlenou, nicméně chladnou a uzavřenou za jevištními portály. Dalo by se metaforicky shrnout, že oba soubory se utkaly se svou dramaturgií statečně, obdařeny sice bohatým arzenálem, ale jednomu poněkud selhala taktika a druhému strategie.

Souborem, který ve své práci navazuje na metodu tradiční činohry, je IRIS z Prahy 6. Vybral si hru Jany Kákošové Sto hodin do zatmění a snažil se ji in-

Z krajských přehlídek

terpretovat výlučně herecky. Přestože se na práci podílel profesionální režisér, nevedly k inscenačnímu sdělení žádné další prostředky: půdorysné scénické řešení v nejnútnejším nábytku spíš hereckým situacím vadilo a tlačilo je na forbinu. Světlo tu bylo technické, scénická hudba jen minimální a kostýmy z vlastního civilního šatníku. Divadlo se tak obnažilo, ale patrně spíš z ekonomických důvodů než z tvůrčího záměru. (Z historie divadla víme, že absence použitelných prostředků vedla nejednou k zajímavé a objevné formě.) Zdá se však, že toto „obnažení“ nebylo v našem případě koncepčním záměrem, neboť režie nemohla přece apriorně před-

pokládat, že dosáhne úplného výsledku hereckou bravurou, když měla k dispozici ne zcela zkušené sólistky. Představení působilo tedy nehotově: připomínalo „sjiždění“ inscenace na zkusebně v náznaku. Zjevná snaha hereček prozrazovala podrobnou přípravu a nejeden talent, ale nemohla samostatně vyvolat potřebný účinek.

Příjemným hereckým překvapením byly aktovky Ladislava Stroupežnického Zvíkovský rarášek a Tennessee Williamsův Dům na zbourání v nastudování LŠU z Prahy 1. Měly povahu studijních ukázek a nepředstíraly inscenační tvorbu, která byla beztak jen akademická. Cíl uvedení obou různých dramatických lá-



LŠU Biskupská ulice Praha – T. Williams: Dům na zbourání. Foto Petr Hejna

tek byl cvičební, skupina herců, z nichž žádnému nebylo víc než 20 let, ukázala výsledky školní práce. Žádné rozvíjení talentu se zásadně neobejde nikdy bez průpravy technických schopností interpreta: žáci Jiřiny Steimarové jsou orientováni především na tyto základy, jež u každého jedince mají pak vysokou úroveň. A tak diváci v hledišti získali příjemný pocit, že pro divadlo vyrůstají noví a dobře připravovaní herci.

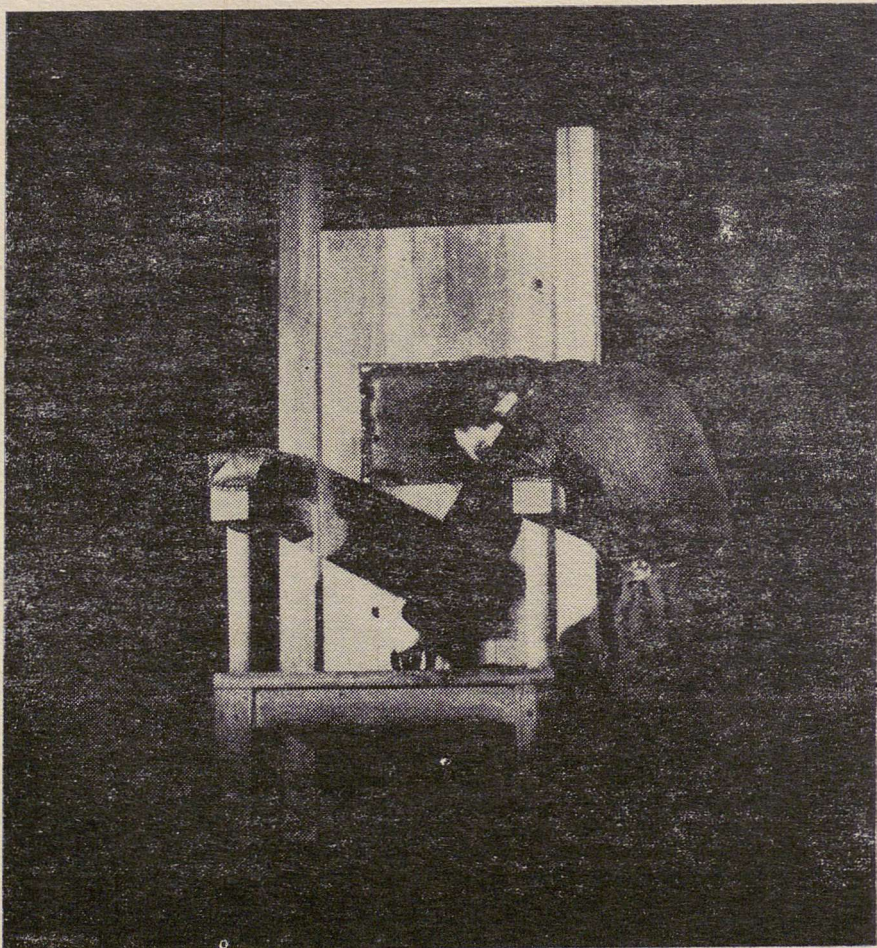
Címsi jiným se ještě vymykalo představení souboru Kolotoč PKOJF z Prahy 7. Předně tím, že nešlo o divadlo činoherního typu. Dosud platí v amatérském divadelnictví jisté rozdělení do druhových kategorií. Právě tak, jako by udivovala poezie, překvapilo i zařazení montáže Paňáci a vycpaňáci, neboť šlo o výlučné výtvarné divadlo. V kontextu pražské divácké veřejnosti, nicméně pro svrchu zmíněný důvod nemohla být tato práce regulérně hodnocena. Každopádně však tvorba souboru Kolotoč vzbuzuje

pozornost a neměla by být kritikou opomíjena.

Další inscenace pražské přehlídky nacházejí svou zvláštnost nejen v dramaturgii, ale spojují svá tematická nazírání na svět i s proměnou pohledu na divadlo. Odpoutávají se prostorově od klasičtějšího kukátkového jeviště a v zájmu potřeby bezprostřední komunikace s hledištěm se aktivizují hrou mezi diváky, nejčastěji pak v aréně.

Divadlo Lucerna Kulturního domu Prahy hraje činoherní pásmo P. Scherhaufera a Z. Petrželky Byl A. J... v řadě simultánních prostorů doslova mezi lidmi. Pořad věnovaný tematicky dílu i osobnosti spisovatele A. Jiráska a jeho vztahu k české historii je prostředkován jakousi „studentskou májovou veselí“ už od prvního vstupu diváka do budovy předváděním živých výjevů osobností našeho dějepis. Mizanscéna je vůbec hlavním významotvorným prostředkem všeho hraní. Podrobuje se jí každá he-

recká akce a mnohdy bohužel oslabuje možnosti hereckého vyjádření a přeznívá je. Nicméně z celé škály bujarých nápadů a vtipných slovesných sentencí plyne velmi průzračný a činorodý názor na zdívaladlnost dramatického umění (myslím si, že dnes už obecně neplatí, že dramatický obor je ve formě jen divadlem). Na zkušenosti z této a dalších svých prací navázala Lucerna i v druhé své inscenaci: v inscenaci tragédie Williama Shakespeara Macbeth. Po určitém údobí pozitivní spolupráce s profesionály pokusil se soubor o zcela samostatný postup. Shakespearův text režisér Jaroslav Fišer silně prokrátil, nechal v podstatě dějovou kostru, aby docílil spíše expresivního pohledu na tragédii člověka bažícího po moci. Macbethovo zápolení s vlastním svědomím je hlavní linií inscenace a je dokonce stále provázáno sólovou taneční perzonifikací. Inscenace má řadu vážných problémů a je v mnohém diskutabilní. Zejména v práci s her-



Oba záběry nahoře Divadlo Lucerna Praha – W. Shakespeare: Macbeth. Na snímku Karolina Frydecká (Lady Macbeth) a Jan Doubrava (Macbeth). Foto Václav Mádr

Z krajských přehlídek

cem není dosud důsledná, ale není eklektik jiné inscenace, nenapodobuje cizí modely a je názorově vlastní. Tvůrčí invence a divadelní citění jsou tu natolik prokazatelné, že experiment nejen ospravedlňuje, ale naplňuje tak i smysl mladého amatérského divadla.

Na své předchozí výsledky navázalo i Anebidivadlo z Prahy 3. Nastudovalo Pábitel Bohumila Hrabala v dramati-zaci Jiřího Vondráčky. V arénovém prostředí s dvěma plechovými barely a prk-nem vytvářejí režiséři Milán Schejbal a Hynek Bouček vtípnou scénografii a pů-dorys pro rozpoutání hry hrabalovských povídek. Každý z pěti příběhů má tak trochu jinou poetiku, ale jsou vzájemně laděny natolik, aby z představení bylo patrné, že bizarní svět postavíček je mo-tivován lidskou láskou. Nejen milostnou, ale obecně člověčí, ničím nenahraditel-nou. Herecká tvorba je tímto pohledem pojmána a je jeho hlavním výrazem, tzn. sleduje především individuální stu-dii postavy. Je však komplikována re-žijně-scénografickými úkoly. Rozpor me-zi hereckou prací na postavách a insce-načním viděním je tedy dosud patrný. V nejednom ohledu soubor laboruje s hravou formou, která je mu hlavním divadelním cílem. Nevyjadřuje tudíž vždy kauzálně tematiku, ale nepopírá ve svém tvaru nežný a humorný vztah k člo-věku.

Jak bylo řečeno úvodem, „specifické pražské podmínky“ vedou amatérské di-vadelníky nikoliv jen k potřebě, ale přímo k nutnosti experimentu. Tam, kde zkoumání nových možností nemá jen díl-čí užitkový záměr, ale je předmětem zá-sadního pohledu na divadlo, může v ne-malé míře obohatit české divadelnictví.

Zdeněk Pošíval

SEVEROMORAVSKÁ / PŘEROV

Už podeváté připravili krajsší a okres-ní organizátoři v Přerově přehlídku nej-lépších divadelních souborů Severomo-ravského kraje. Akce byla už tradičně dobře zajištěna, za určité výpadky ne-zájmu restauračního podniku v Městském domě rozhodně pořadatelé nemohou, všech pět představení bylo vřele přijato pozornými diváky. Byly to: Hubačova hra *Dům na nebesích*, Kurando a Špá-dolino na motivy starých lidových lout-kářů v úpravě P. Hradila, Kdo je pánem nad cikánem od Z. Kozáka podle dvou cikánských pohádek M. Voříškové, Kap-ka rosy, „etuda nejen o mladých lidech“, napsaná A. Müllerem přímo pro soubor, a málo známá hra G. Gorina *Fenomén*. Tedy zajímavý, rozhodně přitažlivý a v leccems pro divadelní práci amatér-ských souborů i poučný program krajské přehlídky. Nechci unavovat statistickými daty, ale zhruba z osmdesáti účinkujících v uvedených inscenacích byly dvě třetiny vloženy mladých a nadějných herců; to je vklad, který nelze prohos-podařit!

Divadelní soubor SZK NHKG Zábřeh zahájil inscenačně i herecky náročnou hrou Jiřího Hubače *Dům na nebesích*, hrou, která nese všechny znaky autorovi blízké televizní práce. Jak sám říká, má rád „malá“ témata, divadelní stylizace mu dělá potíže. Navíc Klára, hlavní po-stava hry, která neodejde během dvou hodin z jeviště, byla napsána „na tělo“ určité herečce naší profesionální scény. Soubor ze Zábřehu disponuje dobrým a zkušeným hereckým zázemím, bohužel představitelka Kláry nezvládla všechny polohy velkého a skutečně lidského srd-ce obětavé ženy, její partnerský vztah zůstal v jednostranné, příliš ukiččené podobě a hlavní myšlenka komedie přes viditelné režijní úsilí nedošla k divákovi v plně šíři, spíše jen v základním plánu příběhu, což je málo.

Amatérské studio SDOS Olomouc na-studovalo raubířskou rytířnu z reperto-áru starých českých loutkářů Kurando a Špá-dolino. V dialozích jsou zachovány srozumitelné archaismy i patetický styl mluvy, režijní koncepce staví – bohužel ne vždy a důsledně – na naivitě či lout-kové stylizaci některých postav. Zřejmě sledovaný nadhled na celou raubířnu nebyl v režijní práci vždy dodržován, ale



Rudolf Divin, zástupce DS ZK ROH Přerovské strojirny, přejímá cenu diváka udělenou souboru za Gorinovy Fenomé-ny. Foto D. Žabička

přesto jsme viděli představení svižné a nápadité, s dobrou pohybovou průpra-vou, tak, jak jsme už u Olomouckých zvyklí, představení, které zaujalo drama-turgicky i pokusem o tvůrčí zvládnutí ob-tížného žánru.

Stálá amatérská scéna KP ROH Rož-nov pod Radhoštěm zvolila náměty dvou cikánských pohádek M. Voříškové, zpra-cované Z. Kozákem do divadelní hry *Kdo je pánem nad cikánem*. Hezké po-hádky, a nejen pro děti. Soubor přistou-pil zřejmě s chutí k práci na inscenaci a textu, který má milý děj, svou poezii i atmosféru. V důsledku technických obtíží „nevyšla“ bohužel hudba; navíc po-užití hudby z filmu *Cikáni* jdou do nebe nebylo nejvhodnější a texty písní byly spíše než zpívány pouze říkány, což vel-mi ublížilo poetickému vyznění. Ani cho-reografie nevystihla vždy rytmus i cha-rakteristiku prostředí. Přesto výborná, účelně řešená scéna, řada mladých lidí a několik vynikajících hereckých výkonů dávalo představu zajímavého a naděj-ného představení, k němuž by se mohl soubor dopracovat.

Znovuzrození souboru – tak by bylo možno nazvat překvapivé představení *Impulsu* DK Vítkovice. Soubor, po celá léta pracující se zkušenými, ale přece jenom staršími herci, hrál vždy klasický repertoár: Tyla, Tajovského, Gogola, Preissovu; s obavami jsme sledovali, jak dlouho vydrží bez přílivu mladé divadel-

ni krve. A tu se objevil zkušený profesionální herec a režisér Alois Müller, napsal pro soubor etudu o líci a rubu mládí, ale i o problémech generace dříve narozené, a udělal to, co jako zkušený, divadelně a lidsky citící člověk mohl udělat: zodpovědně a citlivě ukázal amatérům nové možnosti. Tón inscenace udává parta mladých, vhodně doplněná částí generace starší, všichni zpívají a tančí, vyjadřují svoje pocity a postoje k životu i k druhým... Režisér přesně ví, kam sahají možnosti mladých, usměrňuje i herectví starších, pohybová složka, hudba (i když přes playback, ale i zde zřejmě dobře vědí, proč zatím takto), účelná a jednoduchá scéna, která plně umožňuje všem rozehrávání situací, to vše dává dvě hodiny překvapujícího zážitku. A navozuje úvahy nad možnostmi, které se pod poučenou rukou zkušeného praktika a pedagoga najednou před souborem otevírají. Zdá se dokonce, že cesta vítkovického souboru je touto inscenací a přílivem mládí nadlouho do budoucnosti určena. Šťastně.

Soubor ZK ROH Přerovské strojírny uzavřel přehlídku komedií Grigorije Go-

rina Fenoméni. U nás dosud málo známá hra dává dobrou zábavu i možnost zamýšlení, jak aktivně vystupovat na obranu dobra a pravdy. Typově velmi vhodné obsazení umožnilo rozehrát řadu komediálních situací, bohužel v jevištním prostoru, který byl pro hostující soubor nesporným handicapem. Zvláštní příběh komedie dal režii možnost využít řady vtipných nápadů, škoda však, že inscenace ztrácela místy rytmus a ponechávala někdy dialogům zbytečně psychologizující polohu. Nic z toho ale neubralo na výsledném příznivém dojmu ze zodpovědné divadelní práce přerovského souboru. **Jaroslav Šindelář**



Stálá amatérská scéna KP Rožnov pod Radhoštěm – Zdeněk Kozák: Kdo je pánem nad cikánem. Foto Archiv

„Zápisník“

ODEŠEL ANTONÍN HÜBNER

Režisér, herec, ale hlavně výborný organizátor Divadelního souboru Závodního klubu Motorlet – IPS, člen ústředního výboru Svazu českých divadelních ochotníků.

Mně připadl smutný úkol rozloučit se s ním jménem ochotníků, k nimž celý život patřil. Není záviděníhodné psát o někom, kdo ještě před několika dny byl – a dnes už není, zejména když ten, kdo odešel do ne návratu, odešel dříve, než mohl uskutečnit všechny své plány, dříve než se mohl s uspokojením rozhlédnout po dobře vykonané práci a jejích výsledcích.

Herec, režisér, člen uměleckého vedení pražského DS ZK Motorlet – IPS, souboru, který má mezi ostatními pražskými ochotnickými kolektivy poněkud výjimečné postavení: programově se orientuje na společensky velmi významnou oblast působení v domovech důchodců, na spolupráci s dětmi Jedličkova ústavu; jako snad jediný ochotnický soubor reagoval na vyhlášený Rok invalidů. Na této společensky nesporně velmi prospěšné orientaci souboru měl nepochybně významný podíl právě soudruh Hübner. A podílel se i na úspěchu, kterého soubor dosáhl přesvědčivým vítězstvím v I. národní soutěži aktivity členských souborů SČDO, kterou ústřední výbor Svazu vyhlásil na počest 30. výročí osvobození Československa. Když pak o pět let později soubor své vítězství zopakoval ve II. národní soutěži aktivity, bylo jasné, že i tentokrát se o tento úspěch ve značné míře zasloužil.

V plénu ústředního výboru SČDO byl Antonín Hübner od svého zvolení platným členem. Jeho pracovitost a houževnatost a snaha přispět všude, kde toho bylo zapotřebí, byly pro plnění uložených úkolů velmi významné. Za celou dobu jeho působení v ÚV Svazu jsme od něho nikdy neslyšeli slovo „nemohu“. I ty nejtěžší a nejméně populární úkoly plnil přesně a včas. Nikdy nepročkal pouze formálně, vždycky hledal cesty, jak svěřený úkol, uloženou povinnost splnit beze zbytku. Právě pro tuto usilovnou snahu se

někdy stal těm méně svědomitým až nepříjemným. Přesto, že toto nebezpečí samozřejmě znal, neváhal jít důsledně a vytrvale za tím, co mu bylo uloženo.

Jeho odchodem utrpěl nejen mateřský soubor, ale také ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků citelnou ztrátu.

Vážený a milý příteli, děkuji Ti jménem svým i jménem ústředního výboru SČDO za všechno, cos pro své milované divadlo v životě vykonal. Nebylo toho málo!

Dr. Milan Kyška

FESTIVAL S OTAZNÍKEM

V únoru proběhl jubilejní XXX. ročník festivalu amatérských divadelních souborů Tylova Kutná Hora, pořádaný MKS a OKS v Kutné Hoře v rámci oslav 34. výročí Vítězného února a při příležitosti 174. výročí narození J. K. Tyla. Byť přinesl ukázky zodpovědné práce špičkových amatérů ČSR, přidělal svým pořadatelům nejednu vrásku na čele: prázdná sedadla kutnohorského Tylova divadla vyvolávala otázku — co dál?

Festival má úctyhodnou tradici — vyjádřeno v číslech je to za těch třicet let 194 představení s takřka 4000 hrajícími amatéry z 57 měst a obcí ČSSR. I letos pořadatelé připravili program vysoce hodnotný, složený v duchu dlouholeté koncepce přehlídky z toho nejlepšího, co v amatérském divadle v uplynulém roce vzniklo. Pro ilustraci jmenujme Malou scénu LŠU a OKS Gottwaldov, která přijela s inscenací Arbuzovovy Irkutské historie, divadelní soubor KaSS Na valech z Poděbrad, který se představil dramatem F. Hrubína Oldřich a Božena, a divadelní soubor MKS Říčany, který uvedl Tylovu hru Drahomíra a její synové. O to víc zarážel pohled do skromně zaplněného jeviště. Městské a okresní kulturní středisko v Kutné Hoře ve spolupráci se stranickými a státními orgány města i okresu udělaly vše pro to, aby letošní jubilejní ročník byl po všech stránkách důstojnou akcí v souladu s jejím ideovým posláním. Práce však nepřinesla předpokládaný výsledek. Za uzavřeným festivalem tak zůstal otazník. Pro pořadatele znamená nutnost hledat a najít způsob, jak přivést diváka do hlediště, pro ostatní námět k přemýšlení, jaké vlastně poslání by měly mít místní přehlídky, aby se neochudil kulturně politický život naší společnosti.

Miroslav Štrobl

Úvod do studia postavy

CHARAKTER

JAROSLAV VOSTRÝ

■ V počátcích své herecké činnosti zaujal Stanislavskij kritiky zejména schopností podat opravdu živou a detailní charakteristiku postavy. O jeho umění „pracovat roli do nejmenších podrobností“ nepsal jen recenzent Plodů osvěty z r. 1891; o tom, že dovedl vždycky vykreslit celou osobitost zevnějšku, oblečení a způsobu mluvy i chování různých postav, toho bylo napsáno hodně. Přitom prý někdy zcela nepokrytě využíval způsobů charakterizace, které pro tytéž postavy našli už jejich předchozí představitelé. Co se píše v knize Můj život v umění, dosvědčuje, že i po založení Moskevského uměleckého divadla šlo Stanislavskému zpočátku hlavně o „pravdivost vnějšího hereckého obrazu postavy“. Ostatně, tento autor myšlenky, že herectví má být „uměním prožívání“, vždycky zdůrazňoval, že každý skutečný herec je herec charakterní, což znamená jako bychom řekli, že bez výrazné charakterizace není postavy.

■ Ztotožnění postavy s charakterem není vůbec nic neobvyklého, ačkoli s rozlišením jedné osoby a povahy máme co dělat už v Aristotelově Poetice, v níž se (podle překladu A. Kříže) hovoří o tom, že „počátkem a jako by duší tragédie jest děj a teprve druhou věcí jsou povahy. Neboť tragédie jest nápodobou jednání a hlavně proto jednájících osob.“ Slovo charakter je řeckého původu a o jeho etymologii bude ještě řeč. V této souvislosti stojí za zmínku, že řecké slovo *charakter* se v Poetice nevyskytuje: Aristoteles užívá slova *ethos*, což znamená *mrav*. Překládat je slovem *povaha* či *charakter* (a s tímto slovem se setkáme např. i v německém Schönherrově překladu) nemusíme ale považovat za chybu, protože místo mravy lze také říci *vlastnosti* (o nichž mluví ve svém překladu J. Nováková, používající jinde ovšem také výraz *povahy*). A co jiného než právě určité vlastnosti se běžně rozumí slovem *povaha* nebo *charakter*?

■ O kresbě charakteru jako o specifickém způsobu vytváření postavy se v souvislosti s antickou tragédií opravdu nedá hovořit; o charakteru v psychologické či — lépe — etické rovině jen do té míry, do jaké je z tohoto hlediska nutné v rámci každé konkrétní tragédie „psychologicky“ motivovat jednání jejích hrdinů. To prakticky znamená, že charakter bude v tragické postavě přítomen jen v podobě vlastností, bez nichž si takové jednání nelze představit, případně které takové jednání implikuje. V tomto smyslu můžeme také dát zapravdu Aristotelovi, který říká, že „bez jednání by tragédie ani nebyla, bez povah by však mohla být“ (cituji v tomto i násl. případě překlad A. Kříže). A ve stejném smyslu můžeme pochopit i jeho tvrzení, že „tragédie jest napodobení nikoli lidí, nýbrž jednání a života a štěstí a neštěstí“: tragédie nečiní předmětem zobrazení lidí do té míry, do jaké nezobrazuje charakter. Předmětem zobrazení se člověk totiž může stát až jako charakter, tj. jako zvláštní a od ostatních odlišný objekt pozorování a hodnocení, pocítovaný pozorujícím subjektem jako *vnější* a jako takový také teprve schopný stát se předmětem objektivního vidění, popisu a kvalifikace. Tak je i charakter ve smyslu specifického obrazu člověka výsledkem oddělení „já“ od vnějšího světa, které bylo předpokladem přechodu od mytologického modelu tohoto světa k pojmovému myšlení a uměleckému obrazu. Teprve stanovení myšleného předělu mezi „já“ a „ne-já“ umožnilo pojmout člověka v třetí osobě a učinit ho předmětem zobrazení, ze kterého a podle kterého se stává poznatelným právě jako on.

■ Toto poznání se kultivuje v rámci — zejména sokratovské — etologie (tj. nauky o chování, původně vlastně mimického předvádění povah) a jeho nejvýspělejším literárním plodem jsou Platonovy dialogy. Reich v knize Der Mimos z r. 1903 píše, že před Platonem a sokratovskými dialogy se nikde neseťkáváme „s podobným intimním líčením charakterů a osobitých postav

se všemi rysy včetně zdánlivě nejpodružnějších, s jejich zvláštní mluvou a způsobem vyjadřování, s tisícem osobitých vlastností, kterými se vyznačuje každý člověk zvlášť jako takový — vyjma v mimu.“ Významné teoretické formulace se výsledkům takového poznání člověka v třetí osobě dostává — v rámci vývoje etiky — v peripatetické škole, ke které patřil Theofrastos, nejproslulejší právě svými Charaktery (v českém překladu Povahopisy), jimiž inspirován napsal své Charaktery aneb Mravy nynějšího věku koncem sedmnáctého století La Bruyère.

■ Pro současnou psychologii je charakter zhruba totožný se skladbou osobnosti, tvořenou svéráznými individuálními a typologickými rysy a projevující se v osobitosti chování i osobitým vztahu ke skutečnosti. Tento důraz na individuální osobitost charakteru byl starým Řekům ovšem zásadně cizí. Řecké slovo „charakter“ je odvozeno od slovesa *charasso*, tzn. vyrývat, vpisovat do kamene, dřeva nebo do mědi, a označovalo zpočátku nástroj, kterým se razilo, později otisk, obtisk nebo šablonu. Podle toho je pro starého Řeka charakter také totožný se šablonou, typem a neměnnou maskou a nezajímá ani Theofrasta z hlediska individuální osobitosti, ale právě z typologického hlediska. V jeho spisku se proto setkáváme s třiceti popisy typických nositelů špatných vlastností, jako jsou licoměrnost, žvanivost, úlisnost, panikářství, přehnaná horlivost apod. Na charakter pohlíží zkrátka i on jako na cosi statického a z hlediska jeho vnějších projevů: kromě úvodní definice podává vždycky už toliko popis chování.

■ Meandros ze spisku Aristotelova žáka vychází a názvy některých jeho komedií jsou z Theofrastových Charakterů přímo odvozeny: Neotesanec, Nedůvěřivec, Pověřivec, Pochlebník. Dá se však skutečně říct, že směřuje k větší individualizaci a například hlavní postava jeho komedie Bručoun v sobě spojuje několik typů uvedených u Theofrasta: hrubiána, neotesance, skrblika i nedůvěřivce. Skoro by to svádělo k tvrzení, že vývoj zobrazování charakteru se vůbec ubírá cestou stále větší individualizace, ale nebyla by to pravda. Tendence k převaze typizace či individualizace se v různých obdobích střídají. I Puškin dával sice přednost Shakespearovým charakterům před Molièrovými, typizovanými ve smyslu odvozenosti veškerého jejich chování více méně z jedné vlastnosti (přičemž použití pojmu charakter pro Shakespeara není tak docela přesné a Puškin v tomto případě rovněž ztotožňuje „charakter“ s „postavou“), ale typy a masky například komedie dell'arte byly pro divadlo včetně moderního vždycky inspirativní.

■ Třebaže je to jisté zjednodušení, lze přece jen s dobrým svědomím tvrdit, že zatímco tendence k typu a masce je příznačná pro „čistou“ komedii, souvisí úsilí o stále větší individualizaci s utvrzením charakterizace jako základního způsobu vytváření postavy v rámci tzv. středních žánrů či zavedením charakteru jako jednoho z nejdůležitějších oborů — ne-li nejdůležitějšího! „Když člověk už nemá líce jako květ, což se sluší mít k lásce, může pokročit k čemusi důležitějšímu“ — rozumí se než role milovníků — „a to jsou charakterní role,“ píše v knize *L'art du théâtre* z r. 1750 Francesco Riccoboni a vytyčuje pro charakterního herce požadavky, které nikdy nepřestaly platit: schopnost pozorovat a napodobit nejrůznější lidi a dát na základě toho svým postavám tu mimiku, držení, pohyb a hlas, které odpovídají každému jednotlivému individuálnímu charakteru a tento charakter po celou dobu hry v každý okamžik udržet.

■ Tato schopnost individualizace, související se stále větší vynalézavostí, pokud se týká podrobností, vrcholí naturalismem a realismem. Spolu s tím se však objevuje stále víc pochybností, co jsou tyto vnější rysy vůbec schopny o člověku povědět: pro moderní dramatik je pak způsob zobrazení postav napodobením nějakého způsobu chování vlastně nemyslitelný: jestli jsou totiž něčím definovatelné, pak hlavně svým vnitřním životem. A tak se Stanislavskému začíná zdát, že dostat se opravdu „do postavy“ nelze zvnějšku, ale z nitra, které každá maska jen skrývá, a požadavkem prožívání angažuje do tvorby postavy vlastní hercovo „já“ a pramenem poznání této postavy jako objektu činí subjekt, který se s tímto objektem ztotožní nebo se do něho alespoň dokáže vcítit.

■ Víme, oč šlo Stanislavskému na začátku. A na konci jako by došel málem k negaci postavy vůbec. „Pojďte, dohodneme se,“ říkal, „že žádná postava neexistuje. Jsem pouze „já“ v předpokládaných okolnostech analogických s rolí.“ V tzv. charakteru jako bychom měli co dělat s člověkem jen v třetí osobě, teď zase jenom v té první. Ve skutečnosti jde v případě všech různých způsobů, jak tvořit postavu, o složitou dialektiku danou vztahem „já“ a „on“, bez které žádná taková tvorba, ať spisovatelova či hercova, neexistuje. Tyto různé způsoby se od sebe liší kromě jiného právě různým podílem „objektivizace“ a „subjektivizace“, „typizace či individualizace“, „vnějšku“ a „vnitřku“ atd. Žádný z nich není univerzální a nevyskytuje se v čisté podobě. Ani tzv. dramatický či komický charakter.

■ NEPOCHYBNĚ, že napětí či dokonce rozpor mezi verbálními a non-verbálními (jinak: literárními a neliterárními, mimoliterárními) komponenty divadelního systému se projevil především jako napětí a rozpor mezi dramatikem a režisérem. Neboť to, co jsem v posledním pokračování těchto úvah analyzoval jako dva směry, které se dnes zřetelně vyhraňují, trvá v novodobém divadle prakticky už více než osmdesát let. Od okamžiku, kdy vedle dramatika začal i režisér tvořit jako naprosto samostatná funkce divadelního systému a přisvojil si právo vidět a vyložit po svém tutéž skutečnost, kterou už před ním viděl a vyložil dramatik. To platí v novodobém divadle vlastně trvale. A dokonce i tam, kde režisér a dramatik pro historii divadla vytvořili nerozlučnou dvojici, neboť se jejich dílo spojilo. Moskevské umělecké divadlo bez jakýchkoliv pochybností je spojeno se jménem A. P. Čechova, racek je v emblénu tohoto divadla, aby navždy připomínal slavnou premiéru ze 17. prosince 1898. A nikdo nemůže popřít, že Stanislavskij jako režisér vrátil po nešťastné premiéře v Alexandrinském divadle Racka nejenom ruskému divadlu, ale otevřel mu vítězoslavně cestu i do divadla světového.

■ A přece — v roce 1899 píše Čechov o této inscenaci Gorkému: „Nemohu o hře klidně uvažovat, protože představitelka Zarečnë hrála odporně, ustavičně plakala a sténala, a Trigorin (beletrista) chodil po jevišti a hovořil jako paralytik. Postava nemá pevnou linii a představitel to pochopil tak, že mi bylo až nevolno... Chvilími jsem nevěřil, že jsem to napsal.“ Nejde teď o to zjišťovat, proč k tomuto rozporu mezi dramatikem Čechovem a režisérem Stanislavským došlo. Pokud by to snad někoho zajímalo podrobněji, doporučuji mu přečíst si knihu K. Martínka Poetika K. S. Stanislavského, kterou vydal v roce 1981 bratislavský Tatran. A už vůbec tu nemíním tímto příkladem dělat advokáta režisérům. Jejich případné libovůli či až zvůli v zacházení s dramatickým textem. Rozhodně nepatřím k těm, kdo si skálopevně myslí, že úkolem režiséra je číst dra-

Poznámky o divadle

JAZYK SOUČASNÉHO DIVADLA

matika do posledního písmene. Ale stejně tak vím, že když už kdokoliv sáhne po jakémkoliv dramatickém textu, aby jej inscenoval, musí respektovat jisté objektivní hodnoty, které v sobě tento dramatický text obsahuje. Takže skutečně nechci připomenutím slov Čechovových ani v nejmenším ospravedlňovat svévolný vztah režiséra k dramatikovi.

■ Hledám tu jisté obecné poučení o vztahu literatury a neliterárních komponentů v divadelním systému. Především poučení o tom, zda při tvorbě inscenace můžeme hovořit pouze o převodu či překladu z jedné znakové soustavy do druhé. Na počátku práce na většině inscenací je dramatický text. Tento text analyzujeme nejprve dramaturgicky; zkoumáme všechny kvality, jež do něj uložil dramatik. Funguje pro nás jako umělecká literatura, tvůrčí obraz skutečnosti, který se vyjadřuje, realizuje specifickými jazykovými prostředky. A připomínám, že se tak neděje v logických abstrakcích, ale v uměleckých obrazech, které zachycují i smyslovou podobu reality. To považují pro naše uvažování za zvlášť důležité. Neboť při dramaturgické analýze tak nezískáváme pouze znalosti o podstatě zobrazovaného jevu, dramatik nám jazykem nepředává pouze poznání o určitých všeobecnějších zákonitostech, ale také o jednotlivých smyslově konkrétních prvcích. Řečeno ještě jinak: čtení dramatického textu z hlediska dramaturgického se nepohybuje ve své obsahové rovině jenom na úrovni racionálního poznávání, ale neméně tak i na úrovni emocionální. A součástí — velice důležitou a podstatnou součástí — této emocionální roviny je právě schopnost jazyka sdělit i neopakovatelnou jedinečnost smyslové stránky reality.

■ A teď si představme, že provedeme naprosto dokonale dramaturgickou analýzu — a že nám dramatický text tak dokonale vyhovuje, že už tuto dramaturgickou analýzu vezme-

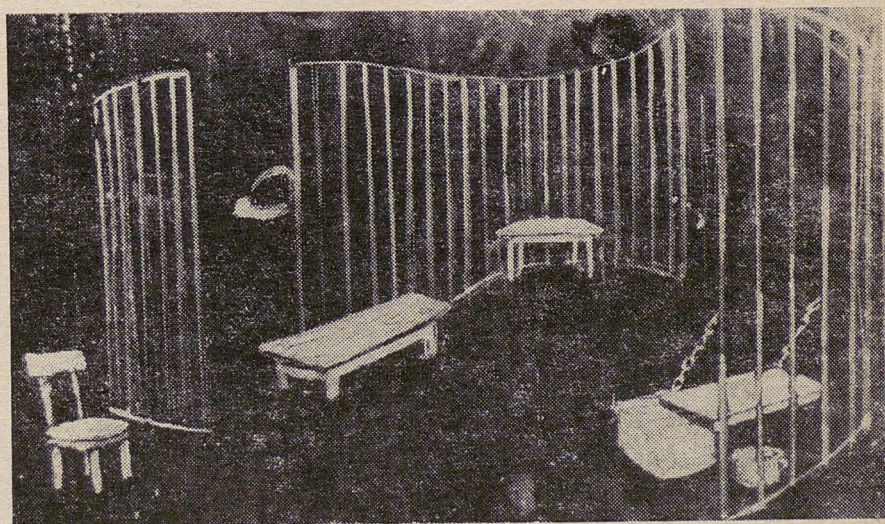
me v celku za základ režijní koncepce. Prostě nechceme nic více než skutečně převést, přeložit znakovou soustavu jazykovou, literární do znakové soustavy jevištní. A plně přitom respektujeme prioritu literatury do každého detailu: úzkostlivě se držíme každé sebemenší scénické poznámky, každé interpunkční znaménko má pro nás hodnotu pokladu, neboť je pro nás vodítkem jak říci jakoukoliv repliku. Zkrátka a dobře: plně se ztotožňujeme s dramatickým textem a nechceme nic jiného než učinit jej inscenací, představením.

■ Jenže: jsou tu na místě prvé herci. Nějak vypadají, nějak se hýbou, nějak mluví, nějak gestikulují, mají nějakou mimiku. Prostě jsou jistou jedinečnou smyslovou realitou. A ta chtěj nechtěj na diváka nějak působí. Řeknu to pro počátek docela jednoduše. Některý herec může být třeba divákům více sympatický než druhý. A už tím nevzniká pouhý převod, překlad jazyka umělecké literatury do sdělovací znakové soustavy jevištní. Rodí se tak — byť na zcela elementární úrovni — nová skutečnost, která nemá nic společného s dramatickým textem. Takto můžeme jít samozřejmě dále, ke složitějším a složitějším vztahům mezi literaturou a jevištěm. Ale snad tento příklad postačil, abychom pochopili, že je v samotné podstatě divadla ono napětí, onen rozpor mezi dramatikem a — neříkejme teď mezi režisérem — oněmi komponenty, které jsou nonverbální.

■ Že tu nejde o pouhý převod, překlad. Ale o protnutí, setkání dvou samostatných sdělovacích soustav. A že význam inscenace, v představení potom význam, jež vnímá divák,

vzniká jako vztah těchto dvou soustav. Takže i při maximálním a nejopatrnějším respektování dramatického textu vznikne v inscenaci, představení vždycky něco, co je zcela na textu nezávislé; určitý pohled na skutečnost, který patří jen a jen jevištním komponentům. Neboť se k podstatě zobrazovaného jevu dostáváme přes zcela osobité a jedinečné smyslové stránky. Každý jenom trochu zkušenější divadelník ví, jakým problémem jsou třeba alternace. A to nikoliv proto, že jeden z alternujících je lepší nebo horší než druhý (i když samozřejmě i tyhle případy často nastávají). Ale především proto, že fyzis, tělo každého z herců jsou zcela jiné. Že oba herci propůjčují dramatické postavě napsané dramatikem jiný fyzický materiál, obdařují ji jinou smyslovou jedinečností. Přitom mohou mít naprosto stejný výklad postavy, mohou vlastně dělat v zájmu tohoto výkladu všechno naprosto stejně — a přece jenom to stejně dělat nebudou. Vždycky jedinečnost jejich fyzického materiálu přinese zcela bezděčně a spontánně jiné smyslové podoby postavy a tím nutně také i určitou skutečnost, která patří jen a jen jednomu z herců. A už se v jednom představení téže inscenace objevuje něco jiného než v představení druhém.

■ Vráťm-li se přece jenom ještě ke Stanislavského inscenaci Racka a k její rekonstrukci, kterou podal K. Martínek ve své knize, potom nemohu než zjistit, že ono napětí mezi režisérem a dramatikem tu vzniklo jen a jen díky jiné práci s jevištními komponenty při zobrazení téže skutečnosti, kterou zobrazil a sdělil dramatik. Čtu-li dobře na jedné straně Čechovův text a na straně druhé Mar-



tíneků popis některých situací inscenace, potom v žádném případě nemám pocit, že Stanislavskij šel proti Čechovovi. On jenom jinak vytvářel smyslovou rovinu téže reality, kterou kreslí text. [A tím samozřejmě rozumím i tvorbu postav.] Ostatně i Martínek to shrnuje takto: „Záměr režiséra se však nesoustředil na lyrickou atmosféru, respektive hledal její příčiny jinde, ale na maximální pravděpodobnost děje...“ Říci, že to byla špatná inscenace, v žádném případě nelze. Spíše je nutné asi konstatovat, že to byla inscenace, kde se znaková soustava jeviště, režie do té míry rozešla se znakovou soustavou literatury, dramatického textu, že tu převážily některé smyslové stránky jevištního sdělení do té míry, až vytvářely jiný obraz reality než ten, který měl na mysli dramatik. Inscenace jako celistvý divadelní systém [jako vztah literárních a mimoliterárních komponentů] takto nutně přesáhla a proměnila obsah dramatického textu.

■ Miloš Mistrík to ve své studii Uplatnění dramatického textu v divadelním představení dokazuje velice přesně (Slovenské divadlo, č. 2, r. 1977). A vlastně tu definuje lapidárně i zásadně vztah mezi jazykovou soustavou literatury a soustavou znaků jeviště jedinou větou: „Představení, které vzniklo z nějakého textu, bude mít v obsahu z něho vždycky alespoň část, na druhé straně v každém představení je i něco původního, co není dané textem.“ Tohle je zřejmě podstata vzájemných relací dramatika i režiséra v současném divadle.

■ Bylo by samozřejmě zpozdilé, kdyby dnešní režisér nevzal na vědomí celý předcházející vývoj divadla a nevěděl — alespoň prakticky, když už to neví teoreticky — že vždycky díky povaze divadelního systému nějak vytváří, zobrazuje a sděluje jisté smyslové podoby reality, které nemá nic společného s dramatikem. A vzdával by se sám sebe, přestával by být vskutku tvůrcem, umělcem, kdyby toho nevyužil. Ale bylo by rovněž zpozdilé, kdyby si také neuvědomil, že když už tvoří na základě textu, že tento text stále zůstává v jeho inscenaci zachován. A že mu buď může umožnit jeho sdělení, nebo naopak toto sdělení ztížit či znemožnit docela. A že dokonce — jak jsem se snažil ukázat nedávno v jednom z pokračování těchto úvah díky průzkumu diváckého ohlasu inscenace Tajovského hry — musí počítat s tím, že slovo zůstává pro velkou část obecnosti hlavním prostředkem sdělení.

JAN ČISÁŘ

Z ÚKVČ

AKTIV ÚSTŘEDNÍHO PORADNÍHO SBORU PRO DIVADLO

Jak známo, v prosinci minulého roku se konala 3. národní konference o zájmové umělecké činnosti. Metodici z ÚKVČ pro jednotlivé druhy divadla z přednesených vystoupení soustředili vše, co bylo o jejich sféře řečeno, a z těchto materiálů i s ohledem na širší souvislosti sestavili ucelenou koncepci rozvoje toho kterého druhu divadla (vyjma pantomimy a včetně uměleckého přednesu) do roku 1985. Koncepci pak na aktivech předložili členům ústředních poradních sborů a přizvaným předsedům krajských poradních sborů.

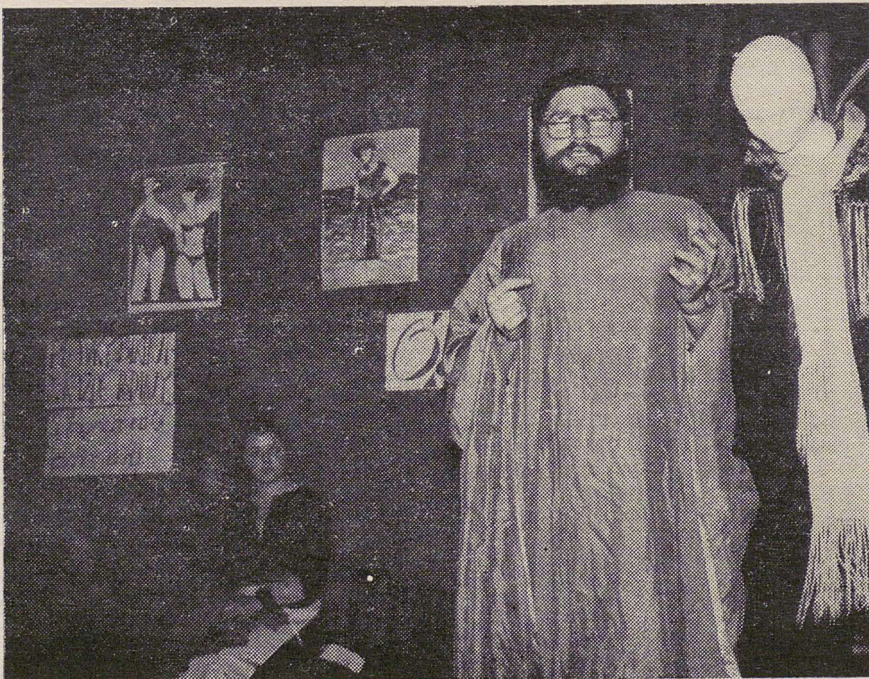
Rozšířený aktiv pro amatérské divadlo se konal 15. března; obdobný aktiv loutkářů a pro dramatickou výchovu dětí se uskutečnil dne 19. března a aktiv pro malá divadla a umělecký přednes 20. dubna.

Koncepce rozvoje amatérského di-

vadla do roku 1985, předložená příslušnému aktivu, obsahovala hodnocení dosavadních tendencí oboru za kratší období a hlavní směry rozvoje do roku 1985, přičemž hodnocení bylo vedeno především zřetelem na řešení současných praktických otázek. Koncepce pojednala řadu aktuálních otázek; zabývala se současnými vztahy mezi soubory a zřizovateli na základě Divadelního zákona, perspektivami ve využívání klubových zařízení ROH, SSM atd., a to zvláště ve využívání těchto zařízení k zakládání nových souborů, otázkami hledání vedoucích souborů, což bude problém živý jistě po mnoho dalších let. Dále se koncepce věnovala tomu, jak zefektivnit přípravu a realizaci festivalových akcí, a konečně dramaturgii a inscenačním postupům. Koncepce nestudovala autorské divadlo, které je až na výjimky (Ústí, Gottwaldov) doménou malých divadelních forem.

K řádnému společenskému využití a k zajímavosti dobrovolně vynakládané práce, tedy k současnému zajištění ideové úrovně obsahu i interpretace poutavé jak pro diváka, tak pro herce, je vhodná koncepční spolupráce s SČDU. Zajiště, není to podmínka nezbytná, ale je to nesporně jedna z cest, vedoucích k efektivnosti práce. A je to, jak i aktiv ukázal, otázka aktuální.

Předložená koncepce, vycházející z materiálu 3. národní konference, byla aktivu dána písemně předem k prostudování, k diskusi a k připomínkám. Co se týká spolupráce



Na přelomu 13. a 14. století nastaly v Čechách příznivější podmínky pro rozvoj literatury v národním jazyce. V té době se rozvíjelo také české drama. Nejznámější dochovaný výjev z tohoto období, tzv. Mastičkář, se vysmíval středověkým lékařům-podvodníkům.

Bezmála před dvaceti lety, inspirován starobylým textem, napsal Václav Kuchynka pro plzeňskou Mediku stejnojmennou kratochvíli. Z původní předlohy převzal klasické postavy (Mastičkář a jeho žena, Rubín, Pušpalk), doplnil svůj vlastní příběh postavami dalšími (a hlavně laskavým a rozpustilým humorem) a „sesumíroval“ vše do dvoudílné celovečerní veršované komedie. Je až zarážející, s jakou jistotou a citem V. Kuchynka ve svých hrách vždy kloubil lahodnou a zpěvnou archaickou češtinu s ostatními výrazovými prostředky ryze současnými.

Tak jako ostatní autorovy dramatické práce ležel i Mastičkář od dob svého prvního uvedení ladem. Vždyť Kuchynkovy komedie existují dnes pravděpodobně, kromě rukopisů z pozůstalosti, jen v opisech bývalých členů studia Medika. A tak je chvályhodné, že se soubor divadla Propadlo ZK ROH Škoda v Plzni rozhodl jeden z jeho nejzdařilejších textů připomenout.

Režisér Štěpán Marovič čas od času rád sáhne po textu, se kterým se už někdy v minulých letech setkal. Bylo by však příliš jednoduché vyčítat mu nějaké přešlapování. Především je nutno říci, že opakovaně sahá po textech, které za to opravdu stojí, a hlavně – při novém uvedení se snaží vždy o nový pohled. To je případ i současného Mastičkáře, který v nejednom směru jde nad inscenaci bývalé Mediky. A to především díky opravdu nápadité režii Š. Maroviče, která citlivě odstínila místa rozverná a lyrická a určila rytmus inscenace s gradováním dynamického pohybu. Při organizování prostoru se režisér mohl opřít o originální vtipnou scénu J. Pleskala, umísťující diváky doprostřed zápekelského rynku. Nebylo by obtížné v dalších reprízách odstranit několik drobných stylových nečistot, které se vloudily do pestrého aranžmá umocňujícího přednosti předlohy.

Pozoruhodná je režisérova práce s herci. V souboru došlo v posledních sezónách ke značným proměnám. Několik zkušených členů odešlo, místo nich se objevila řada nových mladých tváří. Jak rychle dovedou pod vedením Š. Maroviče odrůstat začátečnickým střevíčkům, dokázali všichni a především debutantky v rolích Adličky a Někty. I když, nutno říci, u některých elévů pečlivě plnění režisérových pokynů ještě příliš viditelně suplovalo vlastní tvořivost. Potěšu-

jící je pozorovat umělecký růst těch nejzkušenějších z nejmladší generace, kteří se vzhledem k tradičnímu nedostatku členů středního věku bezesbytku vyrovnali s handicapem věkového rozdílu postav a interpretů. A právě notář Tandarius (M. Kohout), rychtářka Apolena (D. Marovičová) a hlavně neodolatelný mnich Řehola (P. Marovič) patřili k těm nejzdařilejším kreacím celé inscenace. Suma sumárum – divadelní lektvar zvaný Mastičkář plzeňské publikum právem a s chutí užívá i bez lékařského předpisu.

A ještě malou poznámku na okraj. Bylo by škoda, kdyby Kuchynkovy hry, dramata i „silotužné kratochvíle“ došly časem trvalého zapomenutí. Když už o ně neprojeví zájem Dilja, bylo by vhodné uchovat je alespoň v několika kopiích v knihovně Divadelního ústavu pro možnost studia či potřebu dalších zájemců.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

DEVADESÁT LET SOUBORU BOZDĚCH

Diplomy Obvodního národního výboru v Praze 10, Obvodního kulturního domu Pražské rady ZUČ a ÚV SČDO převzali členové souboru Bozděch z Prahy 10 při oslavě 90 let svého trvání. Uznání i pozdravy k jubileu svědčí o tom, že soubor zaujímal a zaujímá čelné místo v zájmové umělecké činnosti desátého pražského obvodu. V současnosti se věnuje téměř cele tvorbě pro děti. Nebylo tomu tak vždy, jak jsme se dozvěděli z úst vedoucího souboru Josefa Povolného. Dnes stojí stařeček Bozděch sice devadesátiletý, ale plný mladického elánu. Přesvědčili se o tom všichni, kdo přišli 25. února do strážnické Solidarity, aby zhlédli premiéru Cervantesových Meziher, nastudovaných k vlastnímu výročí. Režisérovi Otovi Bachurovi se podařilo zaladit jeviště postavami a postavičkami klasického divadla a dát divákům dobrou zábavu.

Bedřich Čapek

V DOBĚ, KDY SE DOKTOREM FAUSTEM

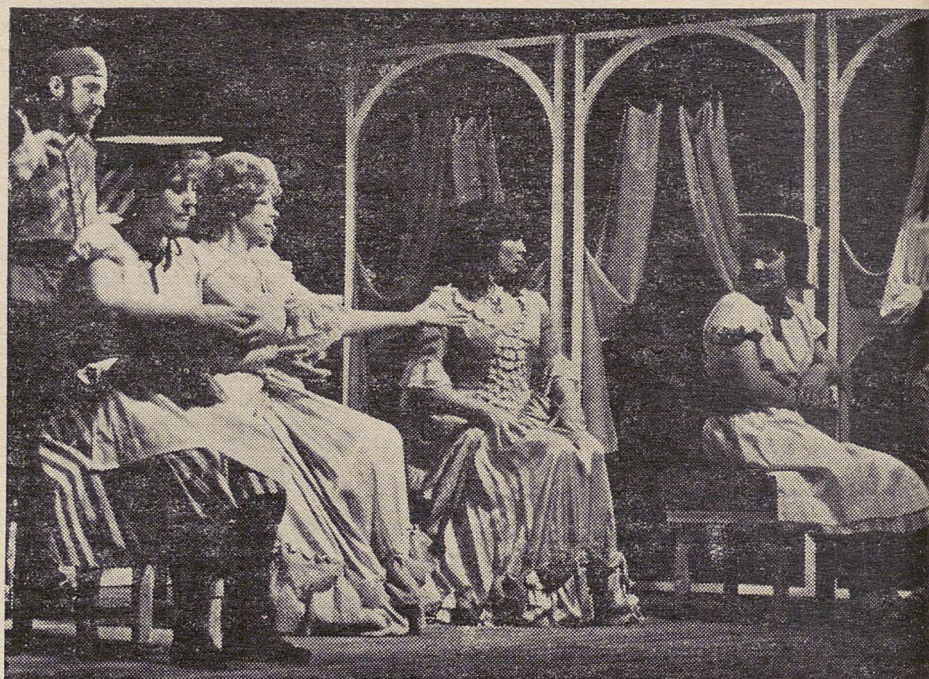
zabývají profesionálové v Semaforu, oprášili poněkud starší scénář Faust, Markétka, služka a já i v divadélku Soubor Na baterky při ZV ROH Tesla Karlín. Premiérové obecenstvo v sále U Zábranských si inscenaci, které vévodil výkon režiséra a představitel hlavní role Martina Ondrucha, pochvalovalo.

(in)

V Napajedlích

NA PŘELOMU března a dubna se konal v Napajedlích již 25. ročník divadelního festivalu ochotnických souborů, věnovaný letos X. všeodborovému sjezdu. Záštitu nad celou akcí měl Městský národní výbor v Napajedlích a ČUVOS chemie, skla, papíru a tisku Praha. V sedmi dnech se na jevišti divadelního sálu ZK ROH Slavia — Fatra představily soubory z celé Moravy.

Festival zahajoval domácí soubor Zdeňka Štěpánka ZK ROH Slavia — Fatra náročnou hrou Ivana Bukovčana Než kohout zazpívá. Dělnické divadlo z Brna nastudovalo Goldoniho Treperendy, Dostavník KŽ Přerov se představil detektivním muzikálem autorské dvojice V. Fícek — V. Čech Sherlock Holmes zasahuje. Několikanásobný vítěz festivalu divadelní soubor Kroměříž přijel do Napajedel s hrou F. F. Šamberka Jedenácté přikázání, divadelní soubor Magnet Bruntál s detektivkou Nataši Tanské Případ finského nože. S napětím byly očekávány poslední dva soubory, které předcházela dobrá pověst — Stálá amatérská scéna Rožnov pod Radhoštěm s inscenací hry se zpěvy



Dělnické divadlo Brno — Carlo Goldoni: Treperendy. Souboru byla za tuto inscenaci udělena hlavní cena festivalu. Režisér František Kláška získal cenu za režii



Vlevo DS SZK Žďár nad Sázavou — Miguel Mihura: Maribel a podivná rodina. Marie Kynclová, představitelka Paulíny, obdržela cenu za ženský herecký výkon. Fotografie Milan Blahuš



DS SZK Kroměříž — F. F. Šamberk: Jedenácté přikázání. Kromě zvláštní ceny celému souboru získali Dušan Pšenko cenu za herecký výkon a Josef Pulec za scénografii

Zdeňka Kozáka Kdo je pánem nad cikánem a divadelní soubor JKP Žďár nad Sázavou s komedií Miguela Mihury Maribel a podivná rodina.

Divák měl jak vidět dostatečnou možnost výběru z pestré nabídky divadelních inscenací, což se také projevilo v návštěvnosti jednotlivých představení, která byla oproti minulým létům značně vyšší. Závěrečný

jubilejné

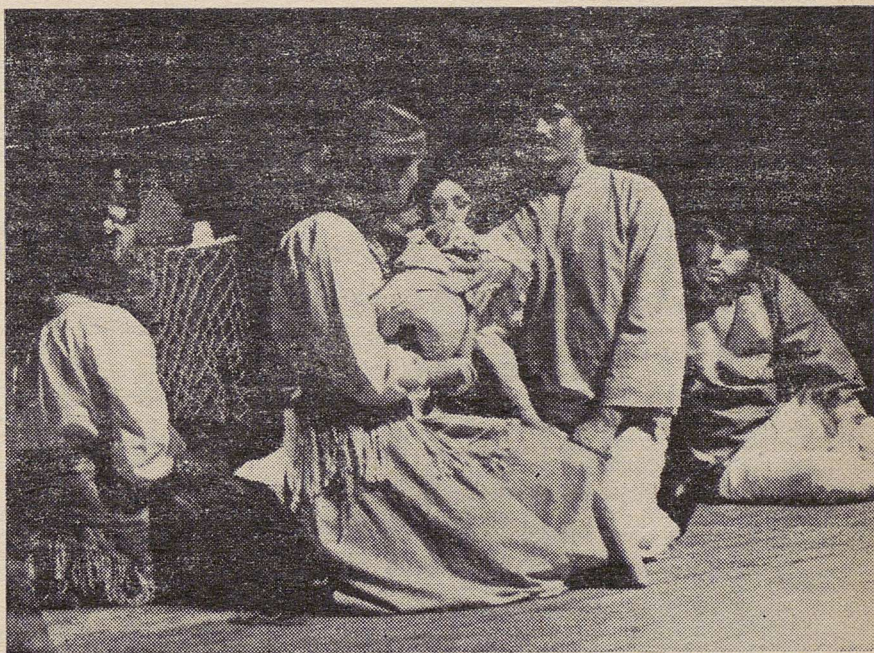


DS Zdeňka Štěpánka ZK ROH Slavia Fatra Napajedla – Ivan Bukovčan: Než kohout zazpívá. Soubor si odnesl zvláštní cenu za inscenaci a cenu diváka

Večer přátelství, na němž byli vyhodnoceni a odměněni ti nejlepší, byl dobrou tečkou za jubilejním 25. ročníkem divadelního festivalu ochotnických souborů 1982, svátkem amatérského divadla, jeho příznivců a nadšenců. Lze si jenom přát, aby tradice napajedelského festivalu přes různá úskalí a problémy pokračovala i v příštích letech a tím byla dána možnost ochotnickým souborům se znovu vrátit do krásného zámeckého parku i do divadelního sálu ZK ROH Slavia — Fatra Napajedla „na prkna, která znamenají svět“.

STANISLAV MIKA

Umělecký soubor Dostavnik Klubu železničářů Přerov — V. Ficek, V. Čech: Sherlock Holmes zasahuje. Za svůj muzikál získali Přerovští zvláštní cenu napajedelského festivalu



Stálá amatérská scéna Rožnov pod Radhoštěm — Zdeněk Kozák: Kdo je pánem nad cikánem. Práce rožnovských ochotníků byla ohodnocena udělením zvláštní ceny



ZÁPADOČESKÁ PŘEHLIĐKA AMATÉRSKÉHO UMĚLECKÉHO PŘEDNESU

Proběhla první dubnovou sobotu v Plzni. V první kategorii soutěžilo 21 přednášečů, ve druhé 14, ve třetí 8. Úroveň přednesu s věkem klesala: v první kategorii byla nejzajímavější, ve třetí nejslabší — zazněly v ní výkony technicky kultivované, ale myšlenkově a interpretačně nevýrazné. Značně se lišily výkony interpretů z jednotlivých okresů — podle toho lze usuzovat nejen na rozdílnou úroveň přednesu, ale i na nevyrovnanou práci okresních porot.

Jak záleží na soustavném vedení a práci s mladými přednášeči a jak se tato investice odrazí ve výkonu, ukázala skutečnost, že v první i druhé kategorii jednoznačně zvítězily dívky z Karlových Varů — R. Dolhá a M. Holubová. Obě jsou ze střední pedagogické školy, která se zdá být již řadu let "líhni" talentovaných recitátorů. Vychovávají je profesorky B. Ševčíková a A. Vyčichlová. Žákyně této školy každoročně slaví úspěchy jak v krajském kole a často i na Wolkrově Prostějově, tak v celostátní soutěži SPGŠ v uměleckém přednesu pro děti. Jistě to není tím, že tak talentované žáky jako tady na jiných školách (i stejného typu) nemají. Důvod je v tom, že tady mladí lidé se zájmem o přednes procházejí systematickou a cílevědomou výchovou, nejsou ponechání vlastní nezkoušenosti, neinformovanosti a náhodě.

Na krajskou přehlídku se přihlášily pouze tři kolektivy uměleckého přednesu. Recitační kolektiv gymnázia Rokycany uvedl Wolkrovu Baladu o námořníkovi, soubor SZTŠ Stříbro pásmo z poezie Víta Obrtela Rok plný dnů a divadlo poezie gymnázia Cheb kompozici z veršů Jiřího Šotoly a anketních odpovědí žáků gymnázia. Tyto středoškolské soubory nemají dlouhé trvání a zkušenost a na jejich vystoupení bylo patrné, že jsou v oblasti kolektivního přednesu začátečníky. Nejúspěšnější byl soubor chebský, který dal nejvíce prostoru aktivnímu sebevyjádření mladých interpretů. Rokycanský kolektiv působil přesvědčivě ve sborových pasážích, sólistické party byly slabě zvládnuté, největším problémem bylo jevištní aranžmá, které důsledně ilustrovalo text. Soubor ze Stříbra, který měl ve svém středu poměrně vyspělé recitátory, nezážil dostatečně nosnost zvolených textů pro jevištní zpracování. A končíme-li výčet Stříbrem, nelze nepoložit otázku, proč se v tomto roce v soutěži neobjevil několikanásobný nositel cen WP, soubor Jakoubek.

—šr—

DVA DRUHY japonského měšťanského scénického umění, divadlo herců, kabuki, a vedených loutek, bunraku, reprezentovaly kontrastní, opoziční proud k nó, jež dostávalo postupně ráz oficiálního divadla vládnoucí vrstvy. Kabuki se formovalo od začátku a bunraku asi od poloviny 17. století. V době Tokugawa (17.–19. stol.) udávala kultura tón měšťanská vrstva, diskriminovaná v centralistickém feudálním státě politicky i společensky, o to víc však hledající cesty k okázalému uplatňování svého rostoucího bohatství a využití svých zálib. V tomto prostředí a za mecenášství bohatých kupců a řemeslníků dostávala svou tvář měšťanská divadla kabuki a bunraku. Sousedství obou v zábavních čtvrtích velkoměst (Eda, dnešního Tókia, a Kjóta) vedlo k jejich vzájemnému ovlivňování. Repertoár byl do značné míry společný. Nejvýznamnější dramatik Čikamacu Monzaemon (1653–1724) a také další autoři psali jak pro herce, tak pro loutky. Tematika odlišila dva základní žánry her. Džidajmono čerpaly látky z národních dějin a legend, vyzdvihovaly titánské hrdiny a dávaly za vzor samurajskou morálku. Tyto hry uváděly obecnstvo, v němž byly zastoupeny střední a nižší vrstvy, do jemu nedostupného světa mocných šlechticů a válečníků. Naproti tomu byla divákům bytostně blízká měšťanská dramatika, sewamono, zobrazující složité rodinné vztahy a vazby tehdejší doby a společenské skandály i milostné tragédie, vyplývající z toho, že nebylo možné sladit osobní city a náklonnosti s přísnými etickými zásadami a příkazy. Čikamacu Monzaemon zanechal desítky dramát obojího žánru. Nejvýše bývá ceněn jeho Úspěšný Kagekijo, dále Koxingovy bitvy a zvláště měšťanská milostná tragédie z roku 1720 Společná smrt v síti nebes na Amidžimě. Divadlo kabuki zaměstnávalo týmy literátů, kde se začátečníci učili od mistrů, a z takové dílny vyšly další slavné hry Tajemství kaligrafie rodu Sugawara (1746) a Čtyřicet sedm věrných poddaných (1748). Od Čikamacua Handžiho, dalšího významného dramatika, je npř. džidajmono Moricunův tábor (1768). V 19. století, v době pozdního feudalismu, dostaly některé hry kabuki dekadentní rysy (např. Curuja Nanboku: Podivný příběh z Jocuji, 1825) a jiné líčily zločinecké podsvětí velkoměst (např. Kawatake Mokuami: Benten Kozo a jeho gang, 1826).

Kabuki, divadlo velké podívané, se stalo výrazem okázalého vkusu měšťanů. Totalita různých složek představení, jaž tak zapůsobila na S. M. Ejzenštejna, se



Z vystoupení souboru Bunraku v Praze. Představení mělo název Společná smrt milenců u Sonezaku. Kresba D. Kalvodové

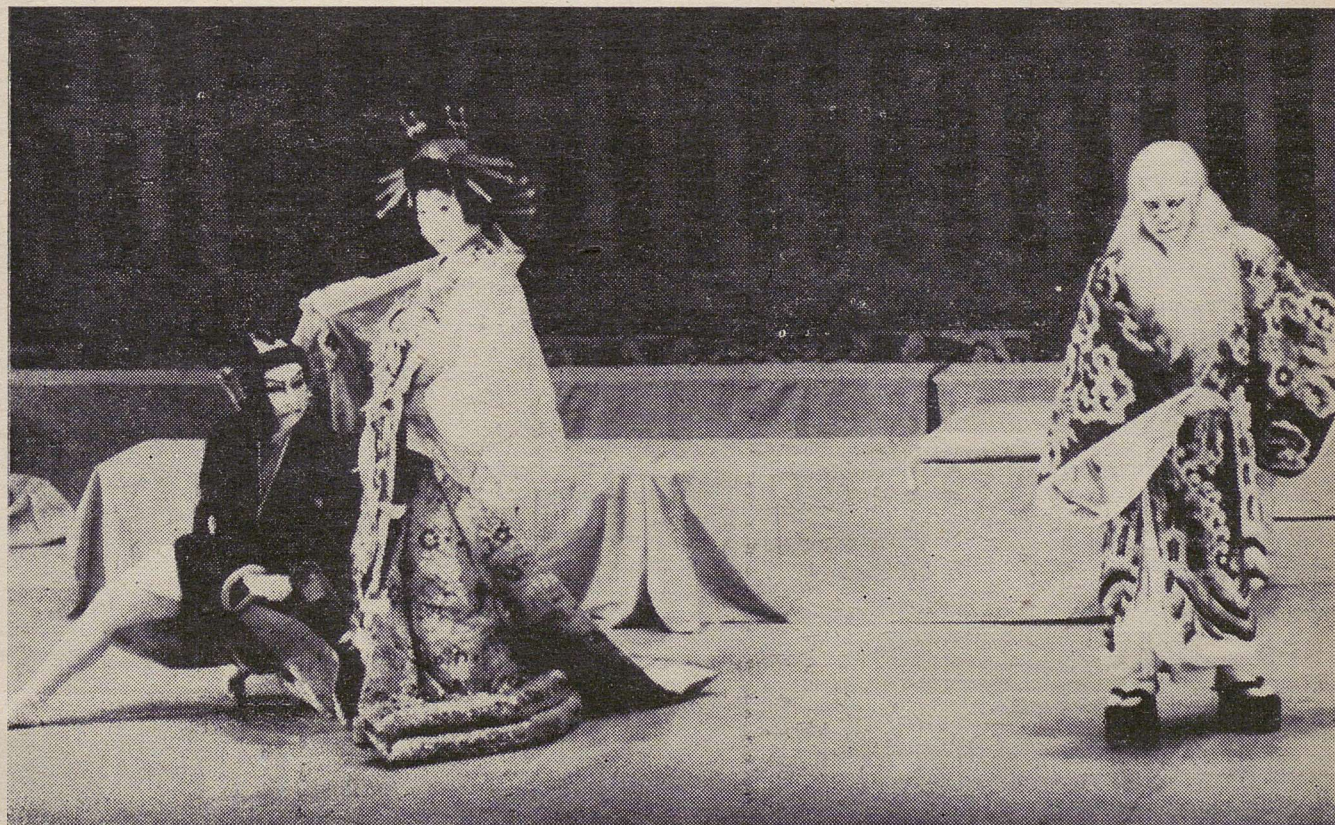
Prvky a postupy orientálního divadla

DIVADLO V JAPONSKU

vrstvila od počátečního vývojového stadia, kdy bylo především divadlem tance a hudby. Na přelomu 17. a 18. století v něm začaly dominovat herecké osobnosti, jejichž zásluhou se vyhranily tři základní stálé herecké typy: aragoto, sanguinický válečník či robustní hrdina, wagoto, elegantní měšťan či milovník, a onnagata, ženský typ, představovaný rovněž mužským hercem. Ženy v kabuki nikdy nevystupovaly. Vedoucí herci vždy měli a mají výrazný podíl na konečné podobě jevištního díla a jejich požadavkům stejně tak jako pravidlům vyhraňujícího se stylu se podřizovali i dramatici. Všestranní herci ovládající techniku inkantované deklamace jsou zároveň vynikajícími tanečníky, akrobaty a mimy. Jejich herecký sloh nese rysy extravertnosti, okázalého prezentování emocí a afektů. Každý pohyb má hudební a dramatickou výmluvnost, mimika obličeje i gesta jsou expresivní. Vysoká stylizace vokálního a pohybového rejstříku je těsně vázána na hudební a tempo-rytmickou stavbu jednotlivých výstupů, zprostředkovávanou početným orchestrem tradičních nástrojů a sborem vokalistů.

Původní jeviště kabuki bylo obdélníkové pódium z uhlazených prken, nad jehož střední částí se tyčila ozdobná střecha na sloupcích, známá už z divadla nó. Mnohem dříve než v Evropě, od druhé poloviny 18. stol., se používalo točny. Dějiště se proměňovalo před očima diváků. Záhy se začalo používat i propadel k efektům náhlého vynoření jedné nebo skupiny postav. Na rozdíl od všech asijských divadel, ve snaze dosáhnout maximálního vizuálního účinku, je jeviště kabuki nejvíce technicky vybaveno a pracuje dokonce i s malířsky pojatými kulisami. Pod vlivem Západu byl na konci 19. století zaveden i portál. Jevištní obraz je však široký, takže nevzniká dojem kukátkového prostoru už proto, že ze staršího uspořádání celého divadelního prostoru je zachována hanamiči: můstek vedoucí z jeviště ve výši hlav diváků až dozadu. Jeho prostřednictvím se přehrada rampy ruší, z jeviště se plynule přechází na hanamiči a naopak. Odbývají se na ní nástupy i odchody i okázalé sebeděpodobování hrdinů. Často jsou postaveny dvě hanamiči, v levé i pravé části hlediště, sloužící jako břehy pomyslné řeky, jako paralelní cesty, a především rušící předěl mezi herci a diváky.

Nápadným kontrastem k úsporné náznakovosti hereckého slohu nó je teatrální pathos kabuki, okázalost všech předváděných akcí. V jevištním obraze se dbá na akcentování hlavních herců hierarchizovaným rozestavením důležitých postav, jež



Kabuki. Záběr ze hry Sukeroku. Gejša dává přednost mladému měšťanu před starým samurajem. Z archivu D. Kalvodové

hrají většinou v prvním plánu jeviště. Sólista má vždy kolem sebe dostatečný prostor pro hru i tanec, a k uplatnění grandiózního kostýmu. Choreograficky i vizuálně bývá uplatněn početný kompars, obvykle jednotně kostýmovaný. Nápadné je také zdůrazňování vypjaté emocionality a stylizované předvádění násilnických a drsných činů. Jednou z typických technických zvláštností je mie, náhlé zastavení vygradované pohybové akce: tělo zůstane nehybné a ve významuplné póze, s příslušným výrazem ve tváři. Je to pointa, podtržení uzlového dramatického bodu, akusticky podmalované nervním bubnováním dřeva o dřevo (technika cuke).

Výtvarné vzezření postav v měšťanských hrách je prostší, vycházející z civilního oblečení a účesové módy tehdejší doby. Ve hrách na historické náměty je naopak stylizované, komponující prvky šlechtického samurajského odění s důrazem na barevný efekt a naddimenzování tvarů. Za sólisty se často na jevišti nenápadně pohybují jevištní pomocníci, kuronbo, a dbají o to, aby hercův kostým měl náležitou linii i po složitě pohybové akci. Asistují také při rychlých převlecích na scéně, kterých je dramaticky využito. Komplikovanější líčení mají pouze typy aragoto, kteří si na nabílený obličej nanášejí tahy (v červené, modré nebo hnědé) zdůrazňující energický a napjatý výraz obličeje.

Je známo, že pohybové možnosti loutek jdou daleko za hranice lidského těla. Proto bylo sousedství loutkového divadla pro herce kabuki neustálou výzvou a stimulací k uplatňování co nejverzatilnějšího, dramaticky nejúčinnějšího projevu. Jednotlivé loutky představují vyhraněné typy feudálů, měšťanů i prostých lidí. Jejich hlavy jsou opatřeny důmyslnými mechanizmy, takže vraští obočí, koulí očima, křiví a otevírají ústa, čímž se blíží expresivní mimice herců kabuki. Také ruce loutek jsou rozčleněny do pohyblivých článků, umožňujících výmluvná gesta. Kostýmy loutek jsou zmenšenou replikou těch, jež známe z kabuki.

Na druhé straně loutkové bunraku často prověřovalo dramatické texty dříve než kabuki. Texty vysoké umělecké hodnoty se v bunraku uplatnily lépe. Interpretem textu je zde totiž vyprávěč, jenž nikdy nepodceňoval poetické nuance a jazykové finesy, nekrátil a neměnil text, jako to často činili herci kabuki, aby mohli rozvinout své pohybové exhibice. Vyprávěč naopak dal plně vynít básnickým ozdobám, citátům z klasiků i slovním hříčkám, v jeho vysoce profesionálním, kultivovaném přednesu se uplatnily i zvukové kvality textu. Ač to zní zvláště, je v bunraku postavení vyprávěče důležitější než postavení loutkovodičů. Toto divadlo totiž vzniklo přidáním vizuální dimenze (loutky a jejího pohybu) k tradičním baladickým přednesům za doprovodu drnkacího nástroje, šamisenu. Mluví zde proto jen vyprávěč, nikdy loutkoherci. Tvůrcem dramatického vyprávěčského stylu, v němž byly akcentovány přímé řeči všech jednajících postav, se stal Takemoto Gidajū, současně Čikamacua Monzaemona. Styl, zvaný podle svého zakladatele gidajū, byl dále rozpracováván. Jeho obtížnost, zvládnutí řady rozsáhlých dramatických textů s ženskými i mužskými party a narativními pasážemi, je znásobena nutností strhnout diváky emocionální silou a přesvědčivostí přednesu, jenž tvoří jednu z podmínek „oživení“ loutky. Kaskády vyprávěčových vět, členěné údery šamisenu, zhmotňují loutky pohybem a gesty. Děje se to velmi složitým způsobem a – což je speciálitou bunraku – před očima diváků. Animátory vidíme do půli těla. Každou z loutek, kromě těch, které představují okrajové charaktery a statisty, vedou tři loutkoherci. Hlavní nese zezadu levou rukou loutku pomocí držadla v její hrudi a zvláštním mechanismem ovládá její hlavu, případně i mimiku obličeje. Pravou rukou ovládá navíc gesta levé ruky loutky. Druhý animátor ovládá svou pravou rukou její levou ruku. A konečně třetí má na starosti nohy anebo u ženských figur sukni kimona. Tento také svými nohama obstarává zvuk kroků, ne náhodný, ale přesně komponovaný do temporytmické skladby každé akce a její hudebně zvukové složky. Neuvěřitelná souhra tří animátorů, jejich strojově přesná a přece na pohled přirozená koordinace všech gest (jež divák vidí vlastně dvojmo: gesto loutkáře a výsledné gesto loutky) je výsledkem nejméně tří desítek let tréninku a praxe. Hlavní animátor má niterný vztah ke kategorii loutek, které vodí. Je-li specializován na ženské postavy, odrážejí se na jeho tváři něžné výrazy, dívčí okouzlenky, smutek opuštěné ženy přes to, že zůstává nehybná, aby nenarušila působení loutky. Pozorovat vnitřní fluidum, jež prochází mezi loutkářem a loutkou, je stejně vzrušující, jako slyšet ale i vidět proměňující se mimiku vyprávěče, jenž se hluboce vcítuje do osudů všech postav.

Není divu, že japonské moderní divadlo, šingeki, jež už asi sedmdesát let uvádí západní dramata a prověřilo si své síly na Aristotelovi a dramatech od Shakespeara až po Brechta, se nyní často experimentálně obrací k využívání vlastní tradice divadelnosti, a právě kabuki a bunraku jsou pro ně vděčnými zdroji.

DANA KALVODOVÁ

UMĚLECKÝ ZÁMĚR A JEHO REALIZACE

Umělecký záměr je jedním z faktorů v subsféře geneze umělecké kreace, a to zejména typu „dílo“; v ostatních typech umělecké kreativity je jeho úloha omezena. Vznik uměleckého záměru oděluje zřetelně **všeobecnou přípravu** k tvorbě (do níž náleží jak speciální školení, tak třeba i jen sbírání životních zkušeností) od **speciální přípravy** k tvorbě, zaměřené již na konkrétní budoucí dílo: někdy vznik uměleckého záměru dokonce zahajuje fázi tvorby samotné. Umělecký záměr je svou povahou komplexem vzájemně propojených představ (fantazie i paměti) o budoucím díle. Rozeznáváme v něm tři složky: 1. co? – představy o předmětu (námětu, tematice, informačním zdroji díla); 2. jak? – představy o materiálu, v němž bude dílo realizováno, o volbě prostředků k jeho výstavbě (o použité „technologii“ a technice), o jeho tvaru a formě, rozsahu, členění apod.; 3. proč? – představy o tom, komu je dílo určeno, kdy, kde, v jakém prostředí a v jakých souvislostech má působit, co si klade za cíl způsobit, ovlivnit, dokázat a změnit atd. Složka 1) má sama dvě relativně samostatné složky: objektivní a subjektivní: co chce

OBRÁZKY Z ČESKÝCH POVĚSTÍ



Základní pojmy divadla

JAROSLAV VOLEK
PETER PAVLOVSKÝ

umělec zobrazit z objektivní reality, co vyjádřit ze subjektivních vztahů k ní, příp. (to většinou) jde o kombinaci obou těchto stránek.

Všechny složky uměleckého záměru tvoří hierarchicky proměnlivý a dynamický celek. Každá ze složek může být podle okolností **dominantou** v tom smyslu, že a) je prvním impulsem, „vehiklem“ ostatních složek, z níž se rozvíjejí ty druhé; b) není sice „první“, ale v konečném ustálení záměru si ostatní složky podřizuje; c) obě možnosti dominance se spojují.

Hierarchie složek uměleckého záměru může mít i takovou podobu, že dvě dominující složky si podřizují třetí, nebo že vztah dominující složky k druhým dvěma je odstupňován (jedna je více podřízena než druhá). **Ad 1:** v záměru dominuje složka 1, když tvůrce zaujme nějaká událost, situace, prostředí, výrazný lidský typ nebo mezilidský vztah, potřeba vyjádřit svůj pocit, náladu, stanovisko a rozhodne se podle toho volit prostředky, formu i materiál a ponechává pak z takto ovlivněné složky 2 volně vyplynout i složku 3, tj. představy o konzumentovi a o průběhu recepce díla. **Ad 2:** v zá-

měru dominuje složka 2, když tvůrce láká práce např. s nějakým novým materiálem, s novými technickými prostředky: sem patří i „výzva“ určité formy („zkusit si“ román, symfonii), uměleckého vzoru, chuť řešit naléhavé problémy metody, stylu, žánru, rozsahu atp., někdy i snaha „zachránit“, co již bylo „pokaženo“ (naštipnutý blok mramoru a Michelangelův David). **Ad 3:** v záměru dominuje složka 3, když volbu námětu i prostředků určuje účel, ohled na konzumenta, na místo a čas recepce, na funkci díla, např. napsat (natočit, nakreslit) „něco pro děti“, „něco k slavnostní akci“, ale také třeba „pro cizinu“, „aby to lidmi hnulo“ apod. Takto podle svědectví autora zaniká prý slavný Poeův Havran: vše bylo „vykalkulováno“ podle předem stanoveného účinku.

Mezní případ hierarchie složek nastává, když některá složka uměleckého záměru se ztenčuje na minimum: **automatické texty** surrealistů téměř eliminují složky 1 i 3, **totální improvizace** na dané téma likviduje složku 2, **snaha utajit dílo** před veřejností (přání zničit je – závěť Franze Kafky) apod. minimalizují složku 3. Ve všech těchto případech však určité reziduum zbývá: surrealisté věděli, že jejich „metoda“ bude preferovat sny, potlačené představy a podvědomí, improvizátor přece jen volí aspoň formu či „směr“ improvizace a „materiál“ (např. buď zpívá nebo hraje na klavír), i ten, kdo nechce připustit, aby kdokoli poznal jeho výtvor, má na mysli buď „ideálního“ čtenáře nebo aspoň sebe sama jako autokonzumenta.

V umělecké tvorbě, kde dílo je výtvorem více autorů, příp. kolektivu, se i umělecký záměr stává plurálním, resp. kolektivním a je strukturální výslednicí (nejen pouhou sumou) individuálních záměrů, které se většinou doplňují, mohou však také stát proti sobě.

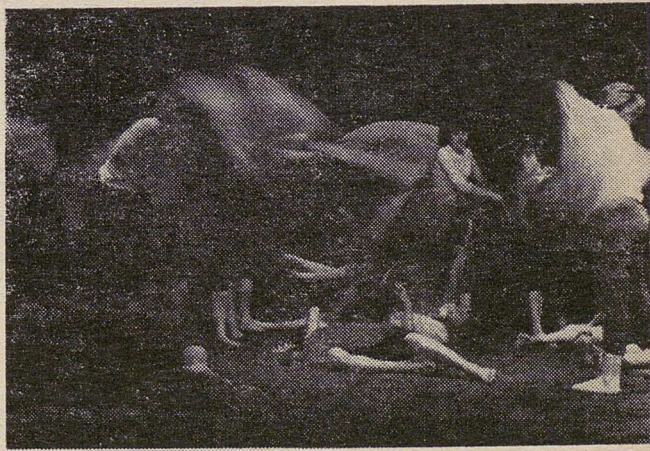
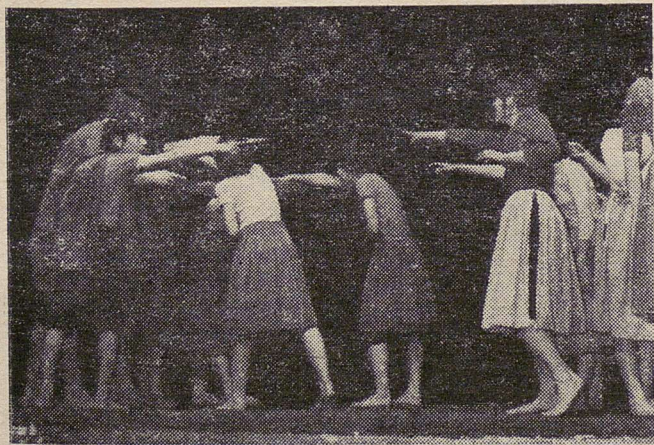
K uměleckému záměru se logicky po-

jí otázka jeho **motivace** („před“) a **realizace** („po“ uměleckém záměru). Motivace může být předně buď vnitřní (umělecká) nebo vnější (mimoumělecká). **Vnitřní motivaci** rozumíme vše, co souvisí jako impuls s některou ze složek uměleckého záměru 1 až 3. **Vnější motivace** je opakem vnitřní, leží mimo tyto složky. Mezi oběma typy motivace ovšem nejsou nijak ostré hranice. Mimoumělecká motivace je např. touha po uznání, slávě, kariéře, obohacení, ale také u tzv. adresné milostné lyriky, kdy např. renesančnímu poetovi se jednalo pouze o dosažení mimouměleckého cíle u své vyvolené. Kuriózní je i případ sochaře B. Celliniho, který vytvořil Persea, aby si – obviněn z vraždy, ne neprávem – milostí papeže zachránil život; zde všude aspoň zčásti hrála úlohu vnější motivace. Mnohé z vnějších motivací nelze posuzovat eticky negativně, např. de Sica točil komerční filmy, aby získal prostředky k vrcholné neorealisticke produkci, Wagner „náděnil“ jako skladatel etud pro trubku, aby uživil rodinu.

Druhé kritérium prochází prvním napříč: jde o to, zda umělecký záměr umělce má jeho **vlastní** motivaci nebo zda jde o motivaci ze strany jiných osob, případně institucí, tedy o motivaci **nevlastní**. Do této skupiny náležejí veškeré konkrétní a některou ze složek uměleckého záměru pevně určující objednávky, soutěže (např. na architektonické dílo), ale také konkrétní úkoly při studiu na uměleckých školách a zadávání filmové režie nebo divadelních inscenací režisérům ze strany dramaturgie, stejně jako rolí jednotlivým hercům. Zde ovšem všude pro ty složky uměleckého záměru, které nebyly od jiné osoby (atd.) „zadány“, zůstává otevřené pole pro motivaci vlastní, může se ovšem vyskytnout i krajní případ, kdy umělecký záměr je v podstatě určen ne-

Fidivadlo Nové Město pod Smrkem (vedoucí Jiří a Krista Bláhovi)

Foto K. Nádeník



vlastní motivací celý (např. v extrémních polohách tzv. režiséřismu vzhledem k herci jako tvůrci, nebo v dogmatickém ovzduší pro tvorbu, kde je prakticky „předepsáno“ vše). I u nevlastní motivace však platí, že sice předpoklad většího souladu mezi motivací a uměleckým záměrem je dán přirozeně u motivace vlastní (autorský film; režisér, který je svým dramaturgem; na objednávkách institucí nebo trhu ekonomicky nezávislý prozaik, skladatel, malíř), ale tato vlastní motivace není žádnou zárukou uměleckého zdatu a naopak nevlastní motivace se mnohdy stává vynikajícím impulsem k tvorbě.

Vztah mezi uměleckým záměrem a jeho realizací má co se týče rozsahu ráz průniku a je povytce dialektický. Ne všechno v realizaci (do níž patří nejen sama tvorba, ale vytvoření podmínek pro ni) je záměrné a ne všechno v hotové kreaci je produktem záměru (nemluví ani o účinku na recipienta, v němž hrají svou roli proměnlivé okolnosti recepce). I v té nejpromyšlenější realizaci zůstává mnoho ponecháno „náhodě“ a některé typy kreací s ní i „záměrně“ počítají (improvizace, aleatorika v hudbě, veškerá technika náznaků a nápovědí, jež se obrací pokadě k jiné „fantazii“ konzumenta), navozují mezi oběma momenty plodné napětí a z něho pak i esteticky těžší. Tak se rodí dialekticky náročnější pojem (i postup) „záměrně nezáměrnosti“, uplatňovaný zejména v moderním umění. Je např. zřejmé, že agresivní úder štětcem nebo technika stříkání v malbě ponechává větší pole náhodě než malování každým vlasem, zvláště jak to dělali třeba čínští malíři tuší. Na druhé straně obrovská spousta uměleckých záměrů se vůbec **nerealizuje** nebo jen částečně. Důvody této nerealizace jsou vzhledem ke kvalitě uměleckého záměru opět buď vnější nebo vnitřní. Mezi vnější důvody náleží: a) **neschopnost**

autora – netalent, začátečník, amatér, ale též „je to nad jeho síly“ – týká se někdy i „mistrů“, nemá pro daný umělecký záměr speciální dispozice (těžko může hrát vychrtlý herec Falstaffa a otlýl Dona Quijota) atpod.; b) nepříznivé **okolnosti** a vzhledem k tvůrci vnější podmínky tvorby: vášně, nemoc, smrt, bída, válka, útlak (rasový, národní, třídní atd.), nepřítel mocných, nezáměr publika, frustrace, ale rovněž zaostalost technických prostředků a vůbec potřebného vybavení nebo mezilidské vztahy, jež rozvrátí jinak schopný tvůrčí kolektiv atd. V obou těchto případech nezáleží tak na tom, zda umělecký záměr je dobrý nebo ne; tyto okolnosti se projevují jako překážky hlavně tehdy, kdy sám umělecký záměr je kvalitní. Do **vnitřních důvodů** nerealizace klademe – nepříznivé, nepřiměřené, nevyvážené složení samotného uměleckého záměru; momenty, které dobrou realizaci blokují nebo znemožňují, mylné představy o možnostech výstavby nebo účinku díla a také umělecké záměry málo inspiřující, příliš „laciné“ nebo naopak velkášské, příp. i vnitřní rozporné.

Vnitřní překážky lze ovšem odstraňovat úpravami, vylepšováním, proměnami uměleckého záměru, a to jak ve fázi přípravy k tvorbě, tak i během tvorby samotné. Vznik některých slavných děl je poznamenán dokonce i radikální změnou některých složek uměleckého záměru: Tolstého Vojna a mír byla rozepsána jako román z období děkabristů (o dvacet let pozdějšího), Eluardu báseň Svoboda proměnil na politický žánr z milostné poezie poslední dodatečně inspirovaný verš, Čechov se domníval u Racka, Višňového sadu i Tři sestry, že píše komedie atpod. Teoreticky je umělecký záměr definitivně „hotov“ ve stejném okamžiku jako samo dílo, protože do poslední chvíle jej lze modifikovat. Ovšem křivka jeho ukončení nad osou času probíhá jinak,

konvexně: zprvu strmý vzestup, potom jen povlnné stoupání nebo nehybnost. Táž křivka u díla má právě opačný průběh, konkávní: zpočátku se „nic neděje“, pak pomalu narůstá „ukončenost“ díla, jako by čekala na fixaci uměleckého záměru a poté strmě – ve fázích tvorby – zase stoupá vzhůru.

Kvantitativní převaha uměleckého záměru nad realizací je přirozeným jevem, analogickým k jiným takovým typům produkce. Mezi jednotlivými uměleckými záměry existuje tak ve vědomí autora i určitá „konkurence“, která provádí selekci těch nejpodněnějších. Ovšem příliš velká disproporce mezi počtem uměleckých záměrů a dokončených realizací svědčí buď o jisté nevyrovnanosti tvůrčího úsilí nebo o velkém „hledání“. Někdy ovšem i částečná realizace (náčrt, skici, fragmenty), jež potom nevedla k naplnění původního záměru, může být oceněna jako cenná umělecká kreace, výjimečně i jako lepší než to, co bylo dokončeno. V těch případech však, kdy tvorba (produkce) je organizována takřka na průmyslovém základě za účasti mnoha profesí a velkého arzenálu technických i jiných prostředků, jako je tomu u hraného filmu, je postupné redukování počtu uměleckých záměrů v realizaci od pouhé ideje přes synopsi, filmovou povídku, literární scénář až po technický scénář a natočený film – něčím prakticky nutným a samozřejmým. jv



DESETILETÍ RECITAČNÍ SOUTĚŽE

Již desetkrát pořádaly (vždy v závěru kalendářního roku) Obvodní kulturní a vzdělávací středisko Brno III a Městské kulturní středisko S. K. Neumanna ve Studiu Horizont na Lesné soutěž v individuální recitaci sovětské a ruské poezie O plaketu VRSR. Cílem této už tradiční přehlídky je obohatit dramaturgii amatérských recitátorů básněmi a prózou ruských a sovětských autorů v českých překladech, případně v originále. Soutěž je určena recitátorům od 14 let bez horní věkové hranice; přednášející jsou však tradičně rozděleni do tří kategorií. Součástí soutěže, které se každoročně účastní několik desítek žáků, studentů a učňů, bývají rovněž vystoupení profesionálních či amatérských umělců a semináře o dramaturgii i samotné interpretaci uměleckého textu.

V posledním ročníku absolvovala odborná porota nejprve dvě předkola a pak finále soutěže, kam z dvaapadesáti recitátorů postoupilo patnáct. Dramaturgický výběr básní byl poměrně pestrý a soustředil se zejména k sovětské tvorbě meziválečné i současné a neopomenul ani autory neruských národů SSSR. Celková úro-

veň kategorie A (do 16 let) byla tentokrát horší nežli v minulých letech; první ani druhé místo proto nebylo uděleno. V nejpočetnější zastoupené a též nejkvalitnější kategorii B (16–20 let) vedla si nejlépe Marika Doleželová s textem V. Majakovského Báseň věnovaná Sergeji Jeseninovi. V obligátně slaběji obsazené kategorii C (nad 20 let) zvítězili Jana Večeřová s básní B. Olijnyka Stojím na zemi a Miroslav Vlček s verši A. Vozněsenského Dialog šosáka a básníka o vědeckotechnické revoluci. Ve slavnostním závěru kromě defilé vítězů vystoupili pražští herci Dana Matějková a Vladimír Míka, a to se zdařilým pořadem Výpovědi, v němž režisér Miroslav Vildman vhodně spojil povídky Isaaka Babela a Vasilije Šukšina s písněmi Bulata Okudžavy.

Brněnský festival uzavřel tedy první desítku svých ročníků. Od skromných počátků v roce 1972 prošel přirozeně určitým vývojem: zprvu se soutěžilo jen ve dvou kategoriích (žáci ZDŠ a studenti středních škol), vyžadovala se maximalisticky znalost tří soutěžních textů, které pak porota ani nestačila všechny vyslechnout atp. V poslední době se však již ve svých propozicích i vlastním průběhu stabilizoval, takže nabyl žádoucí koncepčnosti a mohl být zařazen do jednotného plánu kulturně výchovné činnosti města Brna. Zdařila se snaha organizátorů vytvořit ze soutěže pravidelnou tribunu mladých recitátorů, kteří se soustavně věnují tvorbě ruských a sovětských autorů. Doba, kdy byly mechanicky odříkávány nebo dokonce čteny verše, k nimž soutěžící nenašli žádný osobní vztah, protože evidentně neodpovídaly ani jejich věku a životním zkušenostem, ani dosavadním interpretačním možnostem, patří už minulosti. V průbě-

hu deseti let prošlo soutěží O plaketu VRSR asi 830 recitátorů od 14 do 25 let (podnítit zájem lidí dospělých, již zaměstnaných se ovšem stále nedaří). Toto číslo reprezentuje tisíce hodin volného času jak žáků, tak jejich pedagogů, kteří jim při výběru soutěžních textů i v recitatorské přípravě radili a pomáhali. I tak však nejednou zůstalo otevřenou otázkou další podchycení a odborné vedení nových talentů. Nejlepší účastníci se vždy znovu zamýšleli nad tím, jakým způsobem účinně interpretovat např. příležitostnou a oslavnou poezii, která je — na rozdíl třeba od lyriky intimní — jakýmsi souzvukem osobního a kolektivního vyznání. Potvrdilo se, že u těchto explikativních textů, které pracují s konkrétní obrazností až publicističností, je daleko více nežli falešný patos namísto vnitřně prožitý, věcný a civilní recitační projev. O oblíbenosti soutěže svědčí koneckonců také skutečnost, že mnozí recitátoři se jí zúčastnili několikrát, takže se s jejich jmény setkáváme na listinách vítězů ve více věkových kategoriích. Právě na dílech autorů Sovětského svazu tak postupně vyrostla celá řada zkušených interpretů společensky angažované literatury, kteří se prosadili nejen v dalších obdobných soutěžích, ale uplatnili se také v široké oblasti veřejného života. Přejít bez povšimnutí nelze ovšem ani sérii hodnotných uměleckých vystoupení, usku-tečňovaných vždy na závěr soutěže, která zpravidla v osobitě ideově estetickém ozvláštnění přiblížila mládeži další hodnoty ruské a sovětské kultury (pražské soubory Divadlo na okraji, Lyra Pragensis a Viola, expresivní recitály Miroslava Kovářika, pásma herců Státního divadla v Brně i posluchačů JAMU, brněnské amatérské divadlo X a další].

VZ



RECITÁTORI, ČETLI JSTE?

Posledních více než deset let vydává Lidové nakladatelství edici úzkých knížek v bílém přebalu, zasvěcenou sovětské poezii. Svazky jsou bohatě ilustrovány a doprovázeny vždy buď doslovem či průvodním slovem překladatele. Na záložce se čtenář už při prvním otevření knížky doví základní data o autorovi, jemuž je svazek věnován. Výběr autorů pro tuto edici je velmi široký a pestrý. Najdeme tu tvůrce starší i mladé generace současné sovětské poezie, nechybějí tu zástupci dnes už klasického období jejich počátků a prvního budovatelského rozmachu, stále početněji a soustavněji jsou zde představováni básníci národních literatur. Stojí za to probrat se těmito bílými svazky (v počátcích měla edice i jinobarevné přebaly) a začíst se a najít si v nich příbuznou strunu a případně si i vybrat báseň pro recitaci. Zvlášť u současných žijících tvůrců je z čeho vybírat — jména jako Jevtušenko, Matvejevová, Moricová, Mežirov, Sergejev, Kugultinov, Gamzatov, Sokolov jsou zárukou osobitého básnického světa a výrazu. Z posledních svazků této edice si připomeňme dnes alespoň dva nejnovější.

Vladimír Sokolov / Noční děst

Poprvé v českém překladu setkáváme se v tomto svazku s osobitou lyrikou jednoho z nejvýznamnějších současných sovětských básníků střední generace (nar. 1928), básníka „tichého hlasu“, který dlouho — i u nás — zůstával ve stínu svých druhů i následovníků přednášejících své verše před masovými auditorii a často publikujícími. — Přeložil Jan Pilař, ilustrovala Karla Ryvolová; 132 str., váz. 12 Kčs; LN 1982.

Ilja Selvinskij / Mlčení o zázraku

Básník, hlavní představitel porevolučního konstruktivismu, sám sebe považující především za epika a dramatika, tvůrce, jehož bohatý a plodný život se už uzavřel (1899—1968), se ve své lyrice dotkl nejrozličnějších témat. Avšak „nikde snad nedosáhl tak elektrizujícího účinku, jako v básních zasvěcených postizení mnohotvárných a přepestrých golfských proudů mezi pólem Žena a pólem Muž“, jak píše v závěrečné poznámce překladatel svazku. Právě milostné lyrice je svazek také věnován. Zaujmu zvláště delší básně — Jevpatorijská pláž, Portrét mé matky, Má známá rusalka. — Přeložil Vojtěch Jestráb, ilustroval Jiří Svoboda; 90 str., váz. 14 Kčs; LN 1982. jk

ABSOLVENTSKÉ PŘEDSTAVENÍ

Posluchači dvousemestrálního kursu uměleckého přednesu při Lidové konzervatoři Středočeského KKS uspořádali první březnovou neděli absolventské představení. Nepočetnému publiku předvedli, co se naučili a co pochopili ve třídě odborné asistentky Dany Musilové a režisérů Jiřího Hrašeho a Vladimíra Halady, jejímiž lektory bylo ještě dalších pět odborníků. Divadélko Radio v Praze na Vinohradech slyšelo třináct výkonů: právě tolik bylo těch, kdo vydrželi s chutí, silami a vůlí až do „zkoušky“ veřejného vystoupení. Výkony byly rozdílné úrovně, jak rozdílní věkem i dispozicemi byli sami přednášející — zdravotní sestra, učitelka, žena v domácnosti, sedmdesátiletý penzista, mladý student... Něco je ovšem spojovalo, řekl bych, že vědomí vlastních schopností, snaha o maximální upřímnost a úcta ke sdělované myšlence a jejímu slovnímu hávu: básníkův řeči. Bylo to patrné v výkonech Jaroslava Grace, Olgy Dandové, Libora Vacka, Marie Thomasyové, Jaroslava Schnercha, Drahomíry Vaškové, ale snad nejpřesvědčivěji a nejpůsobivěji z recitace Věry Kopecké (montáž z veršů Evy Bernardinové Strom z ráje) a Marcely Slachové (Seifertova báseň Venušin pahorek). Tady zaznělo něco víc, jakési až vnitřní spříznění v prvním případě ženy z domácnosti a matky s pravdivými obrazy současné spisovatelky a ve druhém případě zdravotní sestry s etikou hloubkou a opravdovostí slok národního klasika. jk



Na snímku M. Žáčka Marcela Slachová

Výběr pro vás

Dilia

- A. a J. Vostrých / Být královnou v Samandalu**
(8 m, 6 ž, kompars; dekorace náznaková)
- M. Šolochov / A pluk jde dál**
(přeložil Z. Hedvábný; 13 m, 4 ž, kompars; dekorace náznaková)
- J. Nosov / Usvjatští vojáci**
(přeložila V. Kubičková; 18 m, 7 ž; dekorace náznaková)
- N. Simon / Drobečky z perniku**
(přeložil I. T. Havlů; 3 m, 3 ž, dekorace: obývací pokoj) — deviz. vázané
- E. Dobešová / Divoký pes dingo**
(přeložila E. Machková; 1 m, 7 chlapců, 2 ž, 6 dívek; dekorace náznaková)
- Tajné skrýše slov**
(sborník sestavila E. Machková; variabilní počet dětí, dekorace náznaková)
- Vzkáží vám po trávě**
(pásmo sestavila A. Berková, 3 až 5 žen nebo dívek, dekorace náznaková)

Z novinek DILIA jsme tentokrát vybrali tři texty z oblasti tvorby pro děti a mládež. Ukázky žánrově velice různorodé. Je mezi nimi hra určená dospívajícím dětem, dále sborník pásem z poezie a prózy, v němž najdou vhodné předlohy dětské soubory všech věkových kategorií, a konečně dvě pásma poezie pro mládež starší a dospělou, určená studentským divadlům poezie.

EVA DOBEŠOVÁ / DIVOKÝ PES DINGO

Hra slovenské autorky je napsána na motivy stejnojmenné novely sovětského prozaika Ruvima Frajermana. Je nesporným obohacením dramaturgické nabídky textů, vhodných pro dospívající mládež. Vypráví křehký příběh o vzniku první ještě polodětské lásky, příběh o přátelství, omylech, zklamáních a krádech. Ústřední hrdinkou je školačka Táňa. Žije pouze se svou matkou, která pracuje v nemocnici a nemá proto na dceru tolik času. Jednoho dne dostanou dopis, v němž Tánin otec sděluje, že se rozhodl se svou novou ženou a adoptivním synem Koljou přestěhovat do jejich městečka. Doufá, že obě stejné

staré děti se brzy spřátelí. Táňa, která vždy těžce nesla skutečnost, že od nich otec odešel, prožije nový otřes. Je do hloubi duše zraněna, strašlivě žálí a symbolem celého jejího neštěstí se pro ni stává právě Kolja, kterého dají do stejné třídy. Táňa je najednou nepřijemná, předrážděná, agresivní. Svým chováním ubližuje dospělému světu rodičů a učitelů i svému nejbližšímu kamarádu Filkovi, který ji má upřímně rád. Spolužáci se navíc rozdělí na dva tábory, jedni sympatizují s ní, druzí s Koljou. Většina přátel i matka a otec se snaží Táňu přesvědčit, že Kolja je prima kluk, že vůči ní se ničím neprovinil. Ale zdá se, že dívka neustoupí, že nedokáže svoji zášť ovládnout. Sama sobě však začíná přiznávat, že jak otec, jeho žena, Kolja, matka i Filka jsou k ní daleko milejší, než ona k nim, že všichni usilují o její lásku a přátelství. Pak jednoho dne se v malém si-biřském městečku na Dálném východě, kde všichni žijí, rozpoutá sněhová bouře. Táňa si uvědomí, že ve zdejší podnebí nezkušený Kolja šel bruslit na řeku. Spolu s Filkem ho běží varovat. Je sice pozdě, bouře už zuří, ale přesto díky Tánině zásahu se všichni zachrání jen s poměrně malým zraněním. A tento čin vlastně první prozradí skutečné Tániny city, mezi nimiž už dávno neprevládá žárlivost a zášť...

Tánin, Koljův a Filkův příběh je i zajímavě formálně zpracován. Vyprávějí ho vlastně Tánini spolužáci, kteří uvádějí jednotlivé scény a situace, ale vstupují i do dialogů s hrdiny. Hra může být s pomocí tří dospělých (Matka, Otec, Učitelka) hrána mládežnickým kolektivem zhruba tak třinácti až osmnáctiletých. Text dává možnost vzhledem ke zmíněné formě rozdělit celé vyprávění variabilnímu počtu účinkujících podle možnosti toho kterého souboru.

TAJNÉ SKRYŠE SLOV

Z úzké spolupráce mezi DILIA a ÚKVČ vznikl tento sborník, který sestavila Eva Machková z dvanácti pásem, jež byla úspěšně inscenována v dětských kolektivech, pracujících v různých podmínkách. Jsou zde texty, které byly napsány pro běžný školní soubor, vedený učitelem – češtinářem (například L. Jelínková: Vítej, máji, Jen mít oči k vidění, Ve jménu života; J. Zemanová: Clověče, nemrač se) a dále šest prací S. Pavelkové – sestavených pro posluchače literárně dramatických oddělení LŠU. Co do formy jsou koncipovány jako hotová pásma nebo montáže, ale i jako texty inspirující k dalšímu hledání a zpracování předloh. Sborník pásem obsahuje ukázky z děl F. Hrubína, J. Žáčka, J. Kainara, M. Holuba, N. Frýda, J. Štroblové, M. Kudeřkové a jiných. Je tu zastoupena poezie i próza, lyrika i epika, texty pro slavnostnější příležitosti i pro pobavení. Dává tedy vedoucím dětských kolektivů širokou možnost výběru s přihlédnutím k účelu nastudování i k věku a zkušenostem interpretů.

Všechna pásma ve sborníku sledují snahu objevit dětem krásu básnického slova, naučit je jeho prostřednictvím chápat a poznávat svět kolem sebe, objevovat ve všedních věcech krásu a v neposlední řadě i zvládnout základy přednesu. Moto sborníku tvoří slova Jiřího Žáčka: „Básník zná všechny tajné skryše slov, jimž se nechce do světa.“

VZKÁŽI VÁM PO TRÁVĚ

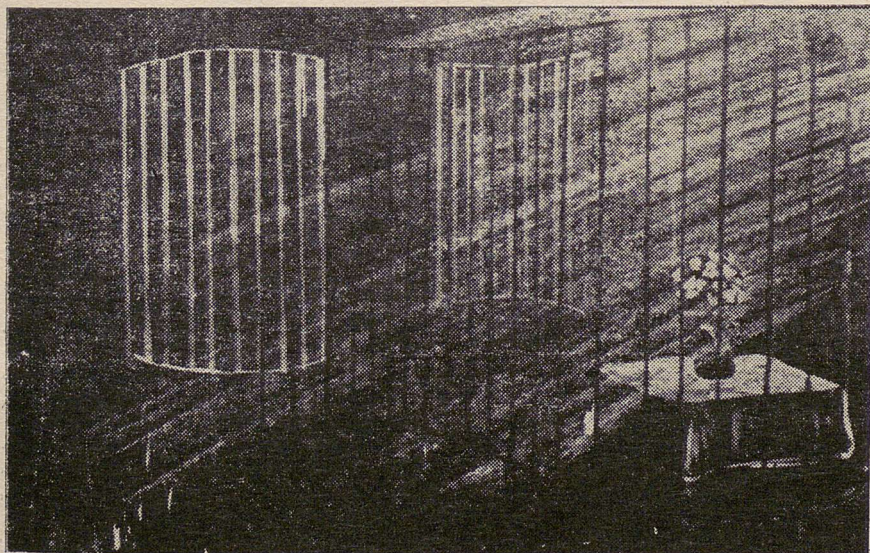
Současná tvorba našich mladých básníků je rovněž vhodným materiálem ke

koncipování pásem určených pro večery poezie v klubech mládeže. DILIA ve své ediční činnosti věnuje tomuto žánru již několik let soustavnou pozornost. Můžeme si připomenout některé úspěšné tituly, např. Konečná větru, Homo ludens, Korunovační blues aj. Pásma jsou sestavována se zřetelem k jejich použití na scéně, kdy jednotlivé verše jsou zakomponovány v jednotlý dramatický celek. Publikace Vzkáží vám po trávě, sestavená Alexandrou Berkovou, obsahuje v první části nazvané Jeřabinový ptáci verše Markéty Hejné. Svými básněmi získala autorka (nar. 1951) již několik cen na různých literárních soutěžích (např. I. místo v soutěži Marušky Kudeřkové). Jinak publikuje převážně časopisecky. V pásmu jsou zakomponovány její verše z let 1969–1981. Druhá část textu, jež dala titul celému pásmu, je tvořena z veršů Markéty Procházkové, vybrané z jejích dvou básnických sbírek Sny bez přístřeší (Čs. spisovatel 1979) a Vítání světa (Mladá fronta 1981).

Obě části pásma Vzkáží vám po trávě mají formu rozhovoru dívek, sdělujících si své zážitky. V první části vystupuje mladší dívka kolem osmácti let a starší kolem dvaceti sedmi let. Ve druhé rozmlouvají tři dívky ve věku asi 16 až 20 let. Při inscenaci těchto textů je důležité, aby přednes účinkujících byl cizilní, bez dramatického patosu. Scénu tvoří jen dva až tři praktikáblí, důležitou roli může sehrát práce se světlem.

Pásma z básnických výpovědí dvou mladých autorek vyjadřuje jejich bezprostřední reakce na drobné a závažnější životní děje, postoje a výpovědi dnešní mladé generace. Jejich texty mohou najít uplatnění zejména ve studentských souborech.

HELENA ŠIMKOVÁ / JAN PAVLÍK



SCÉNICKE NÁVRHY

v čísle jsou dílem Dušana Grombříka, herce, režiséra a scénografa amatérského divadelního souboru Sdruženého závodního klubu ROH v Hodoníně. Od roku 1966 získal tento povoláním důlní projektant za svou scénografickou činnost řadu ocenění na okresních a krajských přehlídkách. Na tomto úseku soustavně metodicky pracuje s amatérskými divadelními soubory okresu Hodonín. Je členem Klubu scénografů SČDO. Uveřejněné ukázky jsou z kompletu návrhů ke Gambarově hře Tábor (str. 9 a 21).

jk

Foto Vladimír Hanzl

Škola řemesla

Bromfieldová Cože? Nechtěl bys něco říct, Jamesi?

Bromfield Ano, drahoušku. Vlastně nikoli.

Bromfieldová Samozřejmě! (Huntovi) Žádám o vysvětlení! Chcete snad říct, že já — že na mně něco bují?

Hunt Chraňbůh, milostivá paní. (Natáhne se pro svůj koňak a zaboří se hluboko do křesla)

Bromfieldová Jamesi!

Bromfield Ano, miláčku?

Bromfieldová Jedeme do Anglie! Tohle tam oznámím ve sněmovně — jestli tam vůbec nějakou mají! (S krajním rozhořčením) Prý bujím!!

(Mezitím se Schnitzlerová, která se už chvíli s prázdnou sklenkou v ruce posunovala po hale, zakymácí před obsazeným stolem) **Schnitzlerová** Bujím, bujíš, bujón. Všimněte si neobvyklého tvaru, milé děti. Slova, začínající slabikou buj jsou poměrně vzácná. Například bujabéza. Co je to bujabéza? Bujabéza je rybí polévka. Můžeme i zvolat, milé děti. Dejme tomu: Buj se, buj se. Vlastně to se neříká, že? Nevadí, dám jiný příklad... Bujné oře bujně oře — vlastně ořou. Máte rádi lidové písně? V dnešní hodině se jednu naučíme. Podejte mi housle. Děkuji vám. (Vloží si pod bradu imaginární housle a hraje, vyluzující přitom svérázné zvuky. Po chvilce housle odhodí) Překáží mi! Budeme zpívat a tančit. (Víří jako motýl po jevišti a zpívá) Ó, Tannenbaum, ó Tannenbaum, wie treu sind deine Blätter... Já se vznáším, dámy, já se poněkud vznáším... (Načež půvabně padne mezi skleničky na stole). (Zmatek a shluk okolo stolu, zvukovou kulisu obstarává zejména pí Bromfieldová. Konečně se podaří Olströmovi a Bromfieldovi ji uložit do křesla u vedlejšího stolu). Promiňte, promiňte, někdo mi uštíhl křídla. Rekněte jim, ať mi je vrátí...

Chableau Netušil jsem, že kouzlo Akropolis může působit tak mocně.

Bromfieldová Jamesi!

Bromfield Ano, drahoušku?

Bromfieldová Vystydne ti káva.

Olström (zvedne ze země tašku s pletením) Tady je vaše pletení, slečno učitelko. **Schnitzlerová** (blázně blábolí) Ano, já vím... pyžamo...

Bromfieldová Můžeš mi laskavě říct, proč jsi ji tahal? Byli tam snad mladší, ne?

Bromfield Pomáhat bližním je morální povinnost. Správný Američan...

Bromfieldová ...nemusí ženskou držet za nohy, aby jí viděl pod sukně. (Vidí, že zrak jejího chotě sleduje upravenou tvář paní Juanity) A dívej se na mne, okamžitě! **Olström** Neměl jste ji nutit do pití, pane Chambleaux. Zřejmě není na alkohol vůbec zvyklá.

Chableaux Copak tohle je nějaký alkohol, člověče. Já to piju místo limonády. Nemohl jsem přece vědět, co to s ní udělá.

Juanita Každý zřejmě nemá vaši odolnost, příteli. Ale byla svým způsobem rozkošná, ne?

Volba čtenářů, filmových, televizních a samozřejmě také divadelních diváků už dávno ospravedlnila detektivku jako svébytný a velmi životaschopný žánr. Až na několik málo výjimek ho sice nepouštíme do „vysokého“ umění, zato mu vyhrazujeme v životě příjemné a vlastně účtyhodné místo: u křesla, v němž nejraději odpočíváme. Je to zvláštní: svou látku si detektivka hledá v nejošklivějších zákoutích života, ve zločinu, a přitom výtečně slouží jako rekreační četba či podívaná. Mohlo by to vypadat jako doklad o zvlčilosti a cynismu moderní společnosti — ale ve skutečnosti to svědčí o opaku.

Přichylnost dospělých k detektivkám má něco společného s přichylností dětí k pohádkám. Vychází v podstatě ze stejné potřeby spravedlnosti, z potřeby usvědčit a potrestat to, co lidem škodí. Žravý drak je přemožen, zlá ježibaba přelstěna, rafinovaný vrah chycen do léčky vlastní chyby, usvědčen a potrestán. A ti, kdo se o to zasloužili, jsou odvážní a chytří. (Mluvíme o poctivé, chcete-li tradiční detektivce, v níž se řeší a vyřeší záhada zločinu s pomocí detektivů. Moderní označení „krimi“ je pojem mnohem širší a není tím, oč tu běží.) Stejně jako dítě o své pohádce, i dospělý ví, když otevře detektivku, že to ti odvážní a chytří nakonec vyhrají. A je to právě tato apriorní jistota, která uvolňuje čtenářovy i divákovy nervy a umožňuje mu se s požitkem — a v pohodě — oddat vzrušujícím dějům. Běda autorovi, který tuto jistotu žánru poruší: pohádku se smutným koncem považují děti za nesmysl, nikdy ji nepřijmou, nedořešený, otevřený, „netradiční“ závěr detektivky považují dospělí za podvod, vztekale odhazují knihu a lají autorovi. Myslím, že právem. Nepochopil to základní: prostřednictvím detektivního žánru nelze podat realistický obraz života, ale lze předložit čtenáři i divákovi se životem související modelovou hádanku. A hádanka je jen tehdy lákavá, jestliže se můžeme spolehnout, že existuje řešení.

Ostatně, nejen autoři textu, ale i tvůrci jevištní podoby detektivky by měli mít neustále na paměti toto základní určení žánru. Od chvíle, kdy se detektivka naplno ujal film, se její vývoj na divadle zpomalil, detektivní dramatika zchudla i co do počtu her. Ale stále ještě existuje, stále ještě znamená žánr pro diváky tak přitažlivý, že se kolem něj nedá přecházet úplně bez povšimnutí. A jak se zdá, i amatérské divadlo si tento fakt uvědomuje, poptávka po detektivních komediích stoupá.

Amatérskému divadlu však přináší detektivka na scéně naprosto nečekané potíže. Ne přesto, ale právě proto, že to je „jenom“ detektivka, to jest jeden z nejvíce vyhraněných dramatických žánrů, vymezený a omezený množstvím předem da-

Olström Na kterém pokoji bydlí, slečno Martho?

Martha Na šestnáctce.

Olström Asi by si měla lehnout.

Bromfieldová (s pohledem na Huntu v křesle, s despektem) Pan Hunt by to zřejmě také potřeboval. Opít se nebo usnout ve společnosti, pokládám za nevychovanost.

Juanita Nepůjdeme, Francois? Myslím, že vedro už polevilo.

Chableaux Samozřejmě. — Vy zůstáváte, pane Olströme?

Olström Myslím, že tenhle útulný hotýlek mi poskytne všechno, po čem právě toužím. **Chableaux** V tom případě se staňte rytířem slečny učitelky. Bude ho potřebovat. Krom toho, pokud vím, si dosud neprohlédla vaše skici.

Olström (se na něj nejistě podívá) Postarám se o ni. Příjemnou zábavu, milostivá paní.

Juanita Jistě se ještě uvidíme. (Půvabně

pokyne celé společnosti a odejde s Chableauxem hlavním vchodem)

Bromfieldová Tu jejich zábavu si dovedu představit. Nemám ráda Jihoameričany. Jsou to samí mišenci. A tohle — to má být učitelka. Jsou-li takové všechny, jsem ráda, že nemáme děti. Půjdeme, Jamesi! (Sbírá si své věci v prostoru u Huntova křesla. Vypadne ji pletení, které José zvedne)

José Prosím, milostivá paní.

Bromfieldová Děkuji vám. Když už jsme u toho, ta káva byla odporná.

José Zajisté, madam. Připíšu vám ji k účtu. **Bramfieldová** Drzost!

Bromfield (odtahuje svou ženu, aby předěšel dalšímu skandálu) To je snad samozřejmě, pane vrchní.

José (bere od Huntu prázdnou sklenku) Ještě jeden koňak, pane Hunte? — Prosím.

Olström Na shledanou, milostivá paní, na shledanou, pane Bromfielde.

Bromfield Na shledanou. Budete večeřet tady?

ných norem a konvencí, které nelze beztestně popírat, nemá-li být zničen veškerý účín. Nejen že nevyžaduje, ale ani neumožňuje tvorbu hlubokého a obsáhlého uměleckého obrazu života, její nároky směřují úplně jinam, do oblasti, v níž se dnes už velmi těžce orientujeme: do oblasti divadelního řemesla.

Pojem řemeslo tu ovšem vyslovujeme se vši úctou, která mu přísluší a vždycky mu byla prokazována. Dokladem mohou být paměti starých herců: trochu s údivem v nich čteme, co všechno ti starí mistři s pozoruhodnou skromností považovali prostě za součást řemesla, za dovednost, kterou si může nadaný člověk tréninkem osvojit: schopnost odehrát přehledně děj hry tak, aby byl uvěřitelný, vystavět zajímavě monolog, vést dialog s partnerem tak, aby byl co nejvíce členitý a aby organicky dospěl k pointě, zhotovit třeba na malé ploše výrazný portrét, vypočítat si místo i délku komického efektu tak, aby byl co nejúčinnější, přilákat pozornost diváka k detailu, v plynulé konverzaci nenásilně, ale zřetelně vypíchnout důležité místo – to všechno bylo dříve pokládáno za samozřejmé řemeslné předpoklady, na jejichž základě teprve mohla vyrůst tvorba umělecká, mohlo působit kouzlo herecké osobnosti i osobitosti. A celé velké oblasti dramatické tvorby, jako například hry konverzační – a detektivní – s těmito řemeslnými předpoklady počítaly a další nároky už nekládly.

Takto široce chápané řemeslné dovednosti nejsou amatérskému divadlu nedostupné, kámen úrazu je v tom, že jsou jako „řemeslo“ podceňovány.

Dosavadní zkušenosti ukazují, že v inscenacích detektivních her zakopávají amatérské soubory ze dvou protilehlých stran o fakt, že hrají „jenom“ detektivku. Pod zorným úhlem tohoto „jenom“ buď ležérně secvičí představení takřikajíc od kusu, scénu po scéně, jak to dá náhoda a schopnosti či neschopnosti herců. A stane se, co se stát musí: podceňený žánr se mstí, na jevišti vzniká nesmyslný galimatyáš a divák v hledišti opouští chuť ho luštit. Anebo naopak: soubor představením ujišťuje diváky, že by se k „jenom“ detektivce nikdy nesnížil, že je to pouze záminka ke spuštění hlubší sondy do psychologie zločinu a psychologie vůbec. Prostřednictvím textu běžné detektivky se pak řeší otázky Dostojevského, což samozřejmě nejde. Galimatyáš, který takto vzniká, je snad ještě horší než ten první, protože je zahalen intelektuální mihovinou, která je nejen nudná, ale také matoucí.

V zájmu oblíbeného žánru si tedy dovolujeme poprosit amatérské soubory: když detektivku, tedy bez jakéhokoli „jenom“, jen pro ni samotnou, pro nehynoucí přítazlivost hádanky s pozitivním a spravedlivým řešením. A na jevišti vypracovanou pečlivě, věcně, logicky a chytře, s mobilizací všech řemeslných dovedností, které se v souboru naleznou.

Ukáзка je z původní detektivní komedie Vítězslavy Šrámkové KŘESLO PRO VRAHA. Z našeho hlediska má jednu přednost: autorka přesně odhaduje podstatu žánru a nepředstírá ani realistický obraz ze života, ani nepodniká psychologické průzkumy. Sestavila si celkem obratně model mezinárodní společnosti, zorganizovala v jejím středu logicky a s věrohodnými motivy jednu vraždu a jeden pokus o vraždu, vyslala sem sympatické vyšetřovatele, nezapomněla zkomplikovat jim práci zamotaním motivů vedlejších a nakonec odhalila a usvědčila vraha (ovšem za pomoci Interpolu), zkrátka dopověděla všechno, co nakoula, i vedlejší motivy. Takže to všechno dohromady představuje text, který by mohl posloužit amatérskému souboru pro prověrku dovednosti, schopnosti čisté divadelní práce. ALENA URBANOVÁ

Olström Jistě. (Bromfieldovi odcházejí. Bromfieldová zahučí něco, co si lze při dobré vůli vykládat jako pozdrav. Na schodech se Bromfield zastaví, podívá se na Huntu a udiven zavrtí hlavou.)

Bromfieldová Co je, Jamesi?

Bromfield Nic, drahoušku, jenom... vlastně vůbec nic. (Odejdou.)

Olström Myslíte, že dnes něco dojde, slečno Martho?

Martha To nevím. A tohle mně nedělejte, pane Olströme. Co vás to napadlo, ptát se mne před hosty?

Olström Ptal jsem se přece jen na poštu, ne? Pochopte, jsem tu druhý týden a mám teprv jednu zásilku. Mám nejvyšší čas odjet, nemohu tu trčet věčně.

Martha O tom já nerozhoduji.

Olström A nemohla byste...

Martha Nemohla. A už mi sem nechodte. Domluvili jsme se přece, že vám dám vědět. Nebo to potřebujete pro sebe?

Olström Chraňbůh! Jen už bych rád odjel.

Martha Jen klid, dočkáte se.

José (Postaví na stolec k Huntovi novou sklenku) Váš koňak, pane.

Olström (u Schnitzlerové) Co s ní?

Martha Nechte ji vyspat, tady nepřekáží. Až se vzbudí, odvedu ji do pokoje. — Myslí, že to od pana Chableauxe nebylo pěkné. Jako žert je to trochu drsné.

Olström Možná, že to je právě ten francouzský humor. No nic, zážitků bylo dost. Teď to chce trochu klidu. (Jde ke stolu, rovná si své desky) (Ze schodů schází rychle Bromfield)

Bromfield Poslyšte, Olströme...

Olström Potřebujete něco, pane Bromfield?

Bromfield Ano, já... nevěděl jste... — žena tu někde nechala jehlici.

Olström Jehlici?

Bromfield Takovou tu na pletení. A už jsem zase musel zkoušet svetr. (Poklekne a hledá pod stoly)

Olström Pomohu vám, když dovolíte.

(Oba hledají)

Martha Tady už vaše paní myslím nepleťla, pane Bromfielde. Nenechala ji ležet v jídelně?

Bromfield No ovšem, to je možné... v jídelně! Děkuji slečno, hned se tam podívám. (Vejde do jídelny)

Olström Fantastický exemplář. A ta jeho paní... Poslyšte, vy se tu musíte docela dobře bavit. Pozorovat tohle panoptikum...

Martha To je zvyk. Byli tu už i horší. Tihle alespoň moc neseškývají. Radši mu jděte pomoci. (Olström zajde za Bromfieldem do jídelny, José rychle přejde k recepci)

José Co ti chtěl.

Martha Co mohl chtít? Nemůže se dočkat.

José Blbec. Ještě nás přivede do průšvihů. Ví o mně?

Martha No dovol? Jsem snad blázen?

José No cin, v pořádku.

Martha Beztak bychom toho měli nechat. Už to ví moc lidí.

José Nesmysl... (Přerušen příchodem obou hostů, odejde dveřmi pro personál)

Bromfield (vyjde z jídelny) Není tam. Zřejmě musela někam zapadnout. Pomohl byste mi ještě, pane Olströme?

Olström S radostí.

(Oba hledají dál, přitom vrazí do křesla slečny Schnitzlerové)

Schnitzlerová Křídla! ... s křídly se může létat. Proč vy nelétáte, pane Bromfielde?

Bromfield Promiňte, slečno, nechtěl jsem. Hledám jen... Moje žena tu někde nechala jehlici na pletení.

Schnitzlerová Ano, jehlice. Na pletení potřebujeme dvě jehlice, milé děti. (Bere své pletení) Do jedné ruky vezmeme jednu jehlici, do druhé druhou... kde mám druhou jehlici? Vy máte moji jehlici, pane Olströme?

Olström Jistě se najde i ta vaše, slečno. Pan Bromfield hledá jehlici své paní.

Schnitzlerová (potácivě vstává) Ovšem já tu jehlici nezbytně potřebuji, pánové, na pletení. Můj Fritz totiž... on by se zlobil... (Jde k Huntovi) Vy jste nevěděl mou jehlici, pane Hunte? — Ale pane Hunte, co s tou jehlicí děláte? Pánové přece nepleťou. (Náhle ztuhne a začne lapat po dechu) On... on... (Bromfield ji podepře, Olström jde k Huntovi a náhle vyřeští oči)

Olström Co je vám, člověče, co se stalo?

No tak se přece vzpamatujte!

(Zatřepe Huntem a ten na to reaguje tím, že bezvládně vypadne z křesla, tváří na zem. Schnitzlerová začne hystericky ječet. Martha vyběhne z recepcie, vyděsí se a vyrážejíc neartikulované zvuky, letí manipulovat s ústřednou. Světla se stahují, sílí zvuk policejní sirény, do pološera)

FILMOVÁ TVORBA Jiřího Frejky zůstala omezena na psaní filmových scénářů; na rozdíl od Jindřicha Honzla a Emila Františka Buriana se tomuto třetímu nejvýznamnějšímu představiteli meziválečné divadelní avantgardy nikdy nepodařilo režírovat filmy. A tak téměř s pravidelnou pravidelností se objevovaly v tisku zprávy o tom, že Frejka se připravuje na svůj filmový debut, aby v zářetí byly tyto zprávy demontovány. Nikdy nebyl natočen ani jediný Frejkův scénář, kterých muselo být napsáno několik. Filmovou historiografii čeká proto významný úkol: shromáždit všechny materiály, které se týkají Frejkova vztahu k desáté múze, zhodnotit je a seznámit s nimi čtenářskou veřejnost. Bude to zcela určitě objevné poznání, protože ty scénáře, které jsou dosud známy, prozrazují, že jejich autorem byl talentovaný filmový tvůrce, obeznámený s filmovou poetikou.

Dne 14. března 1933 byla ve Večeru, příloze Venkova, uveřejněna zpráva s titulem Pacientka doktora Hegla bude zfilmována: „Obchodní oddělení A-B akc. filmových tovarů v Praze koupilo od spisovatelky Marie Pujmanové právo ke zfilmování jejího románu Pacientka doktora Hegla.“ V září téhož roku se čtenáři dozvěděli, že adaptaci románu Marie Pujmanové bude režírovat německá režisérka Leontina Saganová, která dosáhla mimořádného úspěchu svým debutem – filmem Děvčata v uniformě (1931).

Filmový přepis románu měl být natočen ve dvou verzích: na německé měl kromě spisovatelky spolupracovat významný scenárista rakouského původu Carl Mayer, autor slavného Kabinetu doktora Caligariho, autorem české verze měl být – Jiří Frejka. Zmínku o Frejkovi nacházíme v korespondenci mezi herečkou Leopoldou Dostalovou a výrobcem Juliem Schmittem: Schmitt upozorňuje Dostalovou na možnost vystupovat v tomto připraveném filmu a odkazuje ji na Frejku: „V české verzi bude spolupracovati režisér Frejka z Národního divadla, snad byste si mohla příležitostně o tom s ním promluvit...“ Ze Schmittovy formulace není jasné, ja-

Divadelní režiséři za kamerou

JIRÍ FREJKA

ký umělecký úkol měl mít Jiří Frejka v připravovaném filmu. Patrně měl spolupracovat s režisérkou Saganovou, která měla režírovat i českou verzi, jako režisér českých dialogů. Zachoval se i dopis Dostalové Schmittovi, v němž herečka píše, že s Frejkou hovořila a že se oba na společnou práci těší. Velkoryse projektovanou adaptaci, na níž měli spolupracovat umělci prchající před hitlerovským fašismem z Německa, se však z dosud neznámých důvodů nerealizovala.

Julius Schmitt již v době příprav filmu Pacientka doktora Hegla plánoval další film, rovněž ve spolupráci s Frejkou. Počátkem roku 1933 byl ve Filmovém kurýru uveřejněn článek s titulem Jiří Frejka filmovým režisérem: „Julius Schmitt připravuje na únor natáčení filmu První políbení (původní název Eva), jehož motivem je věčně aktuální téma: Co má vědět dívka před manželstvím. Film bude natočen v české a německé verzi a pro českou verzi byl již angažován Jiří Frejka, režisér Národního divadla. Námět je od Kurta Johana, scénář napsali E. A. Longen a Julius Schmitt.“ Film však režíroval Vladimír Slavínský, který s oběma autory rovněž spolupracoval na scénáři. Znamená to, že Schmitt angažoval Jiřího Frejku do filmu Pacientka doktora Heg-

la proto, aby si tento divadelní umělec prověřil své schopnosti pro filmovou tvorbu, a později mu chtěl umožnit i režijní debut (obdobně angažoval Julius Schmitt i Vladislava Vančuru, který však na rozdíl od Jiřího Frejky se ve filmovém oboru uplatnil).

Divadelní spolupracovníci Jiří Frejka a Leopolda Dostalová se měli setkat ještě jednou při natáčení filmu. V roce 1939, v době pro český národ již tragické, měl být natočen přepis slavné knihy Boženy Němcové Babička. Jiří Frejka měl režírovat vlastní scénář a Dostalová měla představovat titulní postavu. Právě vývoj politických událostí způsobil, že přepis měl být něčím víc, než pouhým žánrovým obrázkem; Jiří Frejka chtěl posílit národní citění diváků. V jednom z novinových rozhovorů režisér zdůraznil, které motivy by měly předlohu aktualizovat: „Sibylino proroctví. Návrat babičky do jejich Čech. Zpěv rodné země. Víru v silný a zdravý národní kmen, ve statečný život. U nás vždycky bylo to nebezpečí malichernosti, bázlivosti, osobních sporů, vnitřní nevěry. Zdá se mi, že babička, kypící zdravím a pevnou vírou, je slovem včas...“

Proti tomu, aby Jiří Frejka natočil Babičku, začala štvát domácí fašizující reakce. A protože ve stejné době připravoval E. F. Burian filmovou realizaci Věry Lukášové, spílalo se jemu. Ale útoky Vlajky a jiných reakčních plátek nebyly důvodem dalšího realizačního neúspěchu, které se pro filmového tvůrce Frejku staly bohužel pravidlem. Adaptaci Babičky byl pověřen jiný autorský tým, který vytvořil dílo, jež v době okupace mělo mimořádný ohlas u českého publika. Těžko říci, zda by Jiří Frejka nato-

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ročník 19
(Ochotnické divadlo, ročník XXIX).

Měsíčník

pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu.

Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1. redakce Jaroslav Kabiček, Michaela Grimmová.

Grafická úprava Vladimír Nárožník. Technická redakce Věra Suchánková. Předseda redakční rady Jan Císař, redakční rada Ivan Bednář,

Vedoucí redaktor Zdeněk Marek, Milan Cikánek, Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Viktor Oktábec, Jaroslav Šindelář, Václav Špirit, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE 100 000 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 5, provoz 53, Komenského nám. 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS.

Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS – ÚED Praha.

Objednávky ze zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Káfkova 19, 160 000 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs. Číslo 7/1982 redakčně uzavřeno v květnu 1982.

© Panorama, Praha 1982.

čil lepší adaptaci, než režisér Ladislav Čáp; jistě by však vzniklo dílo jiné, osobité, poznamenané Frejkovým tvůrčím hledačstvím. Proto je třeba želeť ne-realizovaného projektu, byť film podle románu Boženy Němcové nakonec vzníkl. Proto musíme želeť, že Jiří Frejka nemohl realizovat ani jedinou svou představu o moderním sdělovacím i uměleckém prostředku, kterým se ve dvacátém století film stal. Frejkův důvěrný přítel a později i ochránce jeho pozůstalosti Josef Tráger vzpomínal, že plámem natočit Babičku se Jiří Frejka zabýval ještě po osvobození. Ale pouze mocná touha nestačila. Zůstal vypracovaný scénář (netřeba zdůrazňovat, jak prospěšné by bylo jeho publikování) a stesk dalších spolupracovníků, například Leopoldy Dostalové, která napsala: „V době války chystal dnes již zemřelý režisér Jiří Frejka scénáři Babičky. Neobyčejně pečlivě je připravoval, podařilo se mu vyvarovat se všeho divadelního, a ten chtěl, abych hrála titulní úlohu. Byla bych ji hrála ráda, vždyť tahle postava je nejen zajímavá, ale je to i herecký problém... Bohužel k tomu nedošlo, a moc mne to mrzelo, i když přiznávám, že výkon Terezy Brzkové jako babičky ve filmu jiného režiséra byl zajímavý a citlivý.“

PAVEL TAUSSIG

Z divadelních inscenací Jiřího Frejky na jevišti Národního divadla. Lope de Vegův Císařův mím (vpravo); Hebbelův Cygův prsten (vlevo dole); Plautův Lišák Pseudolus. Na všech spolupracoval s budoucím velkým filmovým tvůrcem Jiřím Trnkou. Foto Archiv

