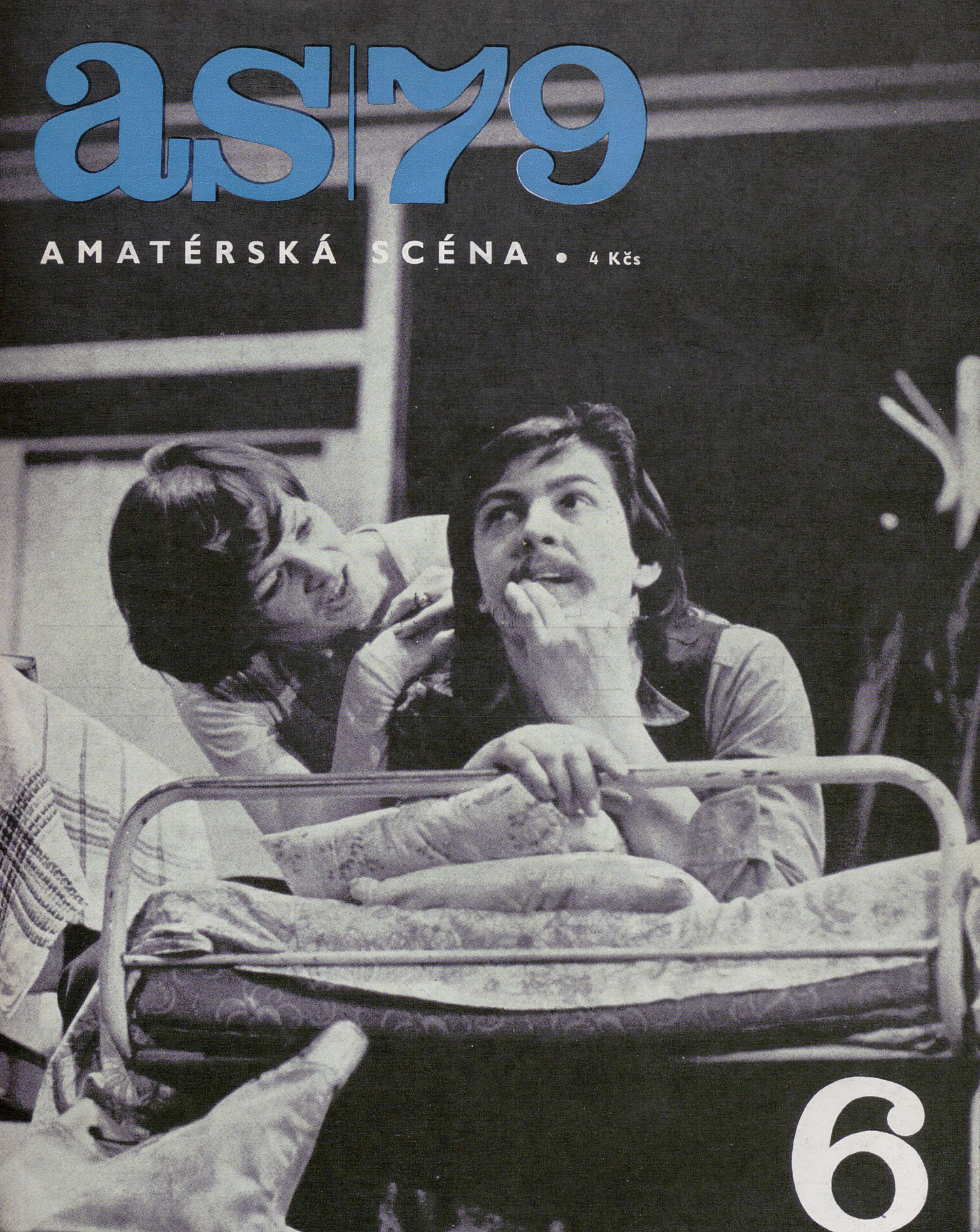
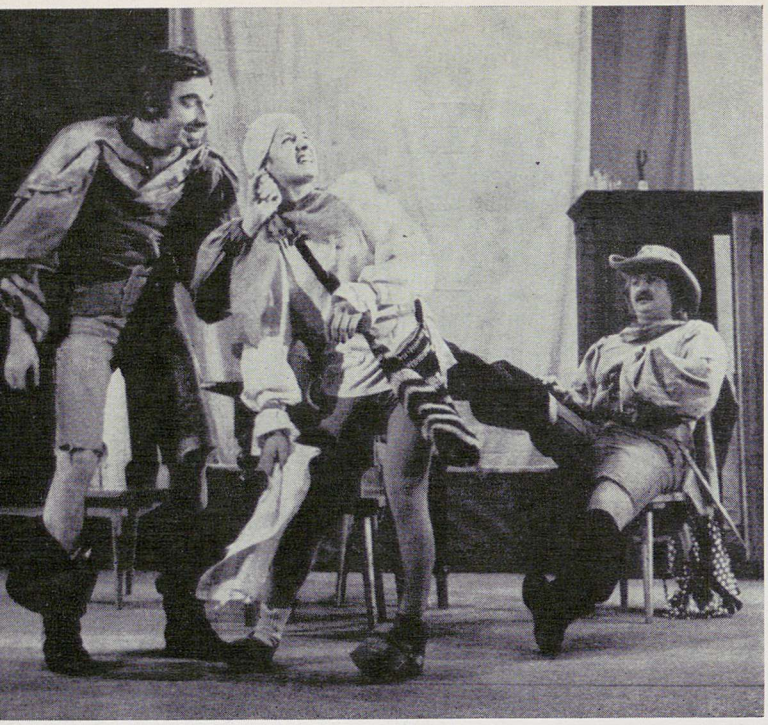
AS 79

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs



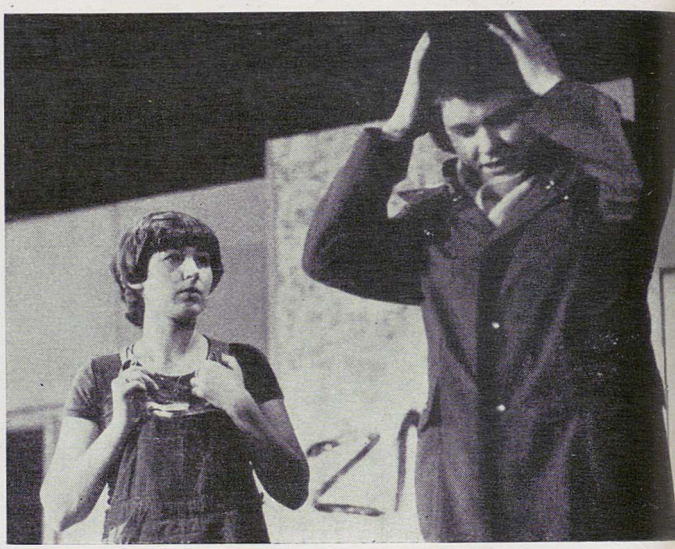
6

Na titulu DS Slánská scéna
F. Káló: Dnešní příběh. Foto P. Štoll



DS Vodňany – F. Tetauer: Úsměvy a kordy.
Foto P. Hrdina

DS Tyl Rakovník – E. Šim: Setkali se dva. Foto P. Štoll



Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK

DS Slánská scéna – F. Káló: Dnešní příběh. Foto P. Štoll

DS Scéna Kralupy nad Vlt. – T. Williams: Sestup Orfeův.
Foto P. Štoll

Odkaz E. F. Buriana

Na letošní léto připadá dvojí životní výročí národního umělce E. F. Buriana: 75. narozeniny a 20 let od smrti. Tato osobnost čeká dosud nejen na svého pokračovatele, ale i na docenění a zhodnocení právě pro dnešní stav našeho divadelnictví. Bylo by bláhové pustit se do vyčerpávající, syntetizující studie v rozsahu, který nabízí časopisecký článek. Je tedy třeba volit jinou cestu.

Jistě nebude pro naše čtenáře nezajímavé otisknout hrst Burianových vyznání, která, pokud vím, nebyla ještě publikována. Jsou to úryvky z jeho projevu, proneseného 23. dubna 1956 na veřejné stranické schůzi v Divadle D 34. Vedle zhodnocení všeobecné situace, vzniklé po XX. sjezdu KSSS v našem veřejném a kulturním životě, vedle dílčích polemik, postřehů a poznámek, vztahujících se k tehdejším problémům souboru, obsahuje Burianův projev řadu i dnes objektivně platných a zajímavých, burianovsky plamenných vyznání, která stojí za to číst.

E. F. B. v kresbě R. Puchýře

Myslím si, že jsem umělec a v jedné věci si po letech své těžké práce důvěřuji: totiž v tom, že jsem český člověk. I v nejtěžší chvíli naší vlasti za okupace jsem se k tomu hlásil a svou politickou prací jsem se snažil dokázat, že jsem Čech uvědomělý. Na jedné z veřejných schůzí v roce 1941 jsem tady v divadle D 41 řekl nahlas na adresu šovinistů: Národ je pro mne pracující lid . . .

Proč říkám, že jsem umělec, proč neříkám, že jsem divadelník? To proto, že jsem se po celou dobu své práce vyjadřoval vždy různými uměleckými prostředky zároveň. Jako divadelník jsem komponoval, jako skladatel jsem básnil a všechno to dohromady, myslím, ještě stále, tvoří můj umělecký profil.

Už od dětství jsem byl soustavně veden k umění. Mám umění rád. Už ve své rodině jsem se naučil umělce znát. Mám umělce rád. Protože jsem byl veden k umění, odvracel jsem se od všeho, v čem jsem umění neviděl. Nemám rád šmíráky, ať už šmíraří na jevištích, v knihách či v malbě. Protože jsem byl veden k umění, nemám rád kýč. A za kýč pokládám všechno, co člověku neprospívá, co ho svádí ze zdravých cest, co vyhovuje jeho přirozeně vyvinutému vkusu, nebo lépe posluhuje jeho nevkusu. Proto jsem byl v první republice ve sporu s těmi profesionály, kterým toto vše bylo lhostejné. Proto se i dnes srážím se všemi, kteří sice v nových termínech, ale obsahově po staru mne provokují ke stejnému úsudku o nich.

Ke svému odporu k uměleckému krejcárkaření, ke kýčaření a k posluze podle starého „čí chleba jíš, toho píseň zpívej" jsem nesletěl z nebe. Můj strýc Karel Burian před mýma dětsky dychtivýma očima vedl boj o poctivý český zpěv, o Smetanu a o lidovou píseň. Můj otec Emil mě učil poctivému poměru k umělecké divadelní tvorbě. Nesmazatelné stopy ve mně zanechalo, že jsem mohl už jako chlapec zbízka sledovat práci Vojana, Hübnerové, Destinnové, Bobkové a jiných, ze skladatelů Jaroslava Jeremiáše, Vítězslava Nováka, Josefa Suka a jiné. V neposlední řadě utvořilo můj poměr k umění i to, že patřím ke generaci, která si může právem říkat wolkrovská a celé mé chlapectví je posvěceno básníky, z nichž S. K. Neumann a Josef Hora byli mými staršími druhy. K mému charakteru umělce patří i to, že jsem byl vychován na boji o Smetanu člověkem mně drahým, mou bohužel marnou láskou . . . Zdeňkem Nejedlým. Ve jménu těch, kteří mi byli vzorem, kteří mě učili, kteří mi podali soudružskou ruku jako můj nezapomenutelný druh Julius Fučík, ve jménu těch hájím svůj často výbušný a rozhořčený temperament v boji s tím, co nepokládám za dobré umění a v čem vidím šmíračinu a kýč . . .

Nikdy jsem si neukládal nedostupné cíle. A nikdy jsem od nikoho nežádal, „aby to dělal jako já". Neměl jsem už po své matce rád, když druhý strká nos pod pokličky v cizí kuchyni. Chtěl jsem od kritiků, aby posuzovali hotové dílo, a ne, jak bylo připravováno. V tom, jak se na to má jít, jsem se myslím nikdy nezdráhal sdělit s kýmkoli, kdo se chtěl naučit. Ale budu protestovat a protestoval jsem co nejvehementněji proti tomu, aby mé dílo bylo posuzováno z hlediska příprav a ne jako hotová věc. Právě tak fyzicky nesnáším eklektiky, kteří z mé důvěřivé pomoci, z poučení, které jsem jim v nejupřímnější snaze dal, se snažili učinit recept na burianovské představení. Takových bylo za má léta už dost a s takovými jsem nesouhlasil a dodnes nesouhlasím. Po dobu mé nepřítomnosti za okupace zde ve vlasti se sformovala a možno říci i zdeformovala řada mých eklektiků, kteří se, pokud jsem se nevrátil do tvůrčího života, proklamovali za mé žáky . . . Byli i takoví, kteří se užuž nedočkavě, protože jsem byl pro ně prakticky mrtev, vyhlásili za jediné mé patentované pokračovatele . . . Co dělali tito lidé a dělají dodnes? Pokračují nebo rozvíjejí moje dílo? Nikoliv. Vzali si z mé práce mou lásku k čistotě umění jako věci lidu? Nikoliv. Namísto toho se jim však zalíbilo ve světlech, ve stylizaci, v melodickém přednášení řeči, v jiných znacích mé práce, a to dovedli ad absurdum. Až tam, že postaveni před nutnost, že musí ustoupit tlaku vulgárních realistů, nevytvořili nic víc než prázdné masky s nafouklou frázovitou ideovostí . . .

Profil divadla musí nést odraz toho, co je jeho vedoucí v soukromí, jaké jsou nebo byly jeho zájmy, jak a na čem se vzdělal atd. Je přirozené, že divadelník — tvůrčí člověk je poněkud složitější povaha než divadelník, jehož jediným soukromým zájmem je krok za krokem jít po stupínkách kariéry proto, aby hodně vydělal, mohl si naspořit na automobil eventuálně i na chatu, ale rozhodně na cestu do ciziny, řekněme teď alespoň do Dubrovníka. Zájmy tvůrčí i zájmy ryze ekonomické se musí nutně odrážet nejen ve způsobu sdělení divadelního díla, ale i na jeho obsahovém zaměření. Tvrdím, že Umění s velkým U lze tvořit jen celým životem. Nikdy jsem se proto nemohl rozdělit na dva lidi, na umělce a na soukromou osobu. Ne proto, že bych si byl tak poručil, nebo že bych si to byl už v peřince naplánoval. Proto prostě, že jinak nemohu.

(Připravil Ladislav Daneš)

Poznámky o divadle

DO TŘETICE O KLASICE — A O OCHOTNICKÉM TRÁPENÍ VŮBEC

Dostal jsem dopis. Od jednoho režiséra, s nímž se vůbec osobně neznáme. Ale který ke mně nabyl důvěru, snad i díky tomu, co už nějaký ten čas píšu do tohoto časopisu. A ten dopis byl doprovázen textem Jiráskovy Lucerny. Či spíše úpravou této hry. V dopise byla prosba, abych napsal svůj názor, zda se tato úprava dá hrát, nebo zda je už předem odsouzena k nezdaru. Obojí — dopis i úprava — mě velice zaujaly. Vyjevuje se v nich totiž ledacos z toho nejvšednějšího ochotnického snažení, ale i z té zase nevšední vůle udělat kus poctivé a tvořivé práce. Byl to pro mne jeden z nejzajímavějších příspěvků k tématům, o nichž tu přemýšlím, neboť vzešel z praxe, kde se vlastně rozhoduje o všem. O dnešku i o budoucnosti ochotnického divadla. A proto se pro mne ta zásilka stala podnětem, abych se znovu vrátil ke klasice a znovu si položil některé otázky.

Nuže, jenom pro orientaci začnu tím, že jde o režiséra malého souboru vesnického, který má k dispozici „jeviště jako dlaň" a 8 — slovy osm reflektorů. Opakuji znovu, že toho režiséra osobně neznám, nikdy jsem s ním nemluvil a nevím, jak pracuje. A stejně tak nevím, zda prošel nějakým školením, jakou má za sebou praxi, režíroval-li někde jinde. Nicméně: jeho úprava má v sobě ducha současného divadelního cítění. To říkám hned úvodem, k podrobnostem se dostanu později. Zatím jenom upozorňuji na to, že je to skutečně, pokud jde o dramaturgický zásah, tvořivý čin, který by nebyl k necti ani profesionálovi. Ale ten režisér je už předem na pochybách. Neboť ví, že sahá na text, který má své jedinečné místo v českém divadle a v ochotnickém potom zvlášť. A tak se o svém záměru radí u zkušenějších hned od počátku a dočká se jen jejich hrůzy a zděšení: upravovat Lucernu, český Sen noci svatojánské, to je přece už předem jistá prohra! — Takové názory jistě nikomu chuti do práce nepřidají. A navíc: soubor půjde do soutěže a dá se předpokládat, že tohle v ní může být nebezpečný handicap. Neboť podobné názory mohou převládnout i v jakékoliv porotě. A nikoho třeba potom nebude zajímat, co se vlastně úpravou podařilo nebo nepodařilo, co inscenace divákům sděluje nebo nesděluje z podstaty Jiráskových myšlenek. Všichni — nebo rozhodující většina — budou prostě vyslovovat jenom svůj zásadní odpor proti zásahům do Jiráskova textu. A chudák režisér, který zavlekl svůj soubor do předem jasné prohry! Dovedu si představit, jak se pochybnosti zvětšují, stupňují, jaké to musí být nepříjemné trvalé mrazení v zádech, když se dívám do propasti, kterou si sám otvírám a do níž přes všechna varování dobrovolně vstupuji.

Leč tento psychologický exkurs je jenom úvodem k otázce obecné, kterou si kladu od okamžiku, kdy jsem obdržel onen dopis: mám pravdu, jestliže jsem pozdvihl svůj hlas k diskusi s Oldřichem Unčovským o práci porot? Vstoupil jsem do této diskuse proto, abych ukázal, že v ochotnické práci plní poroty nesmírně důležitou a nenahraditelnou funkci veřejné kritiky. Jsem přesvědčen o tom, že smysl všech soutěží a festivalů je kromě jiného právě tady; v tom, že souborům se už od počátku dostane posouzení, které koneckonců vedle diváckého ohlasu ocení a určí společenský smysl jejich práce. Neboť z jistého hlediska není kritika nic jiného, než právě schopnost posoudit na jisté odborné úrovni význam a míru společenské odpovědnosti a zapálenosti tvůrce či tvůrců. A spolu s tím i příspěvek jejich díla v kontextu doby, společnosti. To, co jim přináší, jak zmnožuje jejich pozitivní tendence a odmítá s vášnivostí, jež je vlastní každému dobrému umění, tendence negativní.

Právě proto nemůže být kritika apriorní. Musí mít jistě své pevné zásady, musí být charakterní v osobním postoji kritizujícího i v obecných principech, z nichž vychází a jimiž soudí. Ale zároveň musí být citlivě otevřená všem podnětům, musí zásadně respektovat jednu skutečnost: že umělecké dílo — a umění jako celek vůbec — se proměňuje ve svém vztahu k době, že si hledá stále nové cesty k jejímu vyslovení, že může a dokonce musí trvale překonávat to, co se ještě včera zdálo být posledním slovem, nejlepším zobrazením a sdělením skutečnosti. Kritik by měl mít největší radost, jestliže ho vývoj umění stále usvědčuje z toho, že vývojový proces jako proces kvalitativních změn ve vztahu umění a skutečnosti jde kupředu; že jeho představy o možnostech realizace tohoto vztahu zaostávají.

Žádné umění nemůže mluvit k věkům následujícím, jestliže nebylo pevně vklíněno do svého věku. A samozřejmě nejenom tím, co zobrazovalo, ale také tím, co činilo, aby dosáhlo nejlepšího kontaktu s diváky. Teprve odtud, z této touhy vyjadřovat svůj čas a mluvit jazykem svých současníků, se rodí možnost umění neumřít s okamžikem svého narození, ale obsáhnout taková témata, jež se mohou kdykoliv aktualizovat. A v divadle je to o to složitější, že tato aktualizace musí být učiněna jevištěm, že tvořivost dalších generací se potvrzuje právě inscenačním vztahem k tomu časovému i nadčasovému, co tvoří v literární předloze nedílnou jednotu.

Jirásek psal v jisté době a pro ni. V krizovém momentu politického a ideologického vývoje české buržoazie, která definitivně ztratila své spojení s lidem, se vrátil k tradicím nejpevnějším; k tradicím pevné víry v sílu prostých této země, kteří v dobách nejslavnějších stáli za svou pravdou proti všem a v dobách nejtemnějších byli téže zemi tou solí, která znovu pozvedala prapor boje za spravedlnost národní i sociální. Tohle řekl svým současníkům a tohle říká dnes i nám. Jenže právě proto, že to říkal svým současníkům, chtěl mluvit i jejich jazykem.

Nerozebírám Jiráskovo dílo, jde mi teď jen o Lucernu. Jsem toho názoru, že se nikdo nemůže úspěšně potkat s Lucernou, jestliže si neuvědomí, že má v sobě zabudovány jisté prvky symbolismu, a troufnu si dokonce říci: prvky secesního ornamentalismu, dekorativismu. Prosím, aby mi bylo dobře rozuměno: to není odsudek, námitka, výtka. To je prostě konstatování faktu, nad nímž se musí každý jen trochu přemýšlející tvůrce zamyslet, aby se vyrovnal tak říkajíc s časovou problematikou této hry. Ví-li jak, může z tohoto momentu utvořit i současný základ sdělení. Slyšel jsem nedávno nahrávku Supraphonu této hry v režii Luboše Pozivila. Ten vyšel odtud. Uvolnil Jiráskovu řeč v celé její košatosti, použil ji jako samostatný obsahový, sémantický člen, který poukazuje k tematickému jádru hry. A objevil-li takto nejenom lexikální specifičnost Jiráskovy řeči, ale i její nezvyklou melodičnost, musel nutně dojít ke zvýraznění hudební složky, rozvinout právě celou bohatost tohoto prostředku sdělení k tvaru, který se blíží až melodramu.

Ale dovedu si představit i jinou cestu. Takovou, která cítí jiné divadelní prostředky dneška, která ví, že existuje teď tendence k hutnosti, prudkému dramatickému spádu, jadrnosti sváru a zápasu. A pro tento pohled na Lucernu se ona košatost může stát prostředkem pro hutnost situací, pro vyostření vztahů, pro pevné a ničím nerozmazané charakterizování postav. Tudy šla ona úprava Lucerny, kterou jsem dostal v nečekané zásilce na stůl. Aby bylo jasno: nejsem zastáncem úprav a nepovažuji je vždycky a za všech okolností za projev tvořivosti. A koneckonců, jejich životnost se potvrzuje s konečnou platností až na jevišti. Ovšem vím také, že úprava může být součástí jasné dramaturgicko-režijní koncepce, jež zachovává základní téma hry a přitom hledá nejlepší možné způsoby komunikace se svou

přítomností. A tohle cítím jako grunt zmíněné úpravy Lucerny. Zdá se mi, že zachovává podstatu jejího třídního konfliktu, její víru v nezničitelnost lidových sil. Jenže ji vyjevuje přímo, v nekompromisních střetnutích, v otevřeném a zhutnělém zápase. A obnažuje i motivaci postav v tomto smyslu.

Zajisté — a konečně už jsem to řekl — s definitivní platností se tohle všechno může potvrdit až představením. Však také onu úpravu neobhajuji jako nedotknutelný počin. Obhajuji pouze její právo na život. A představuji si ji stále z tohoto hlediska v koloběhu soutěží, kde stane tváří v tvář porotám. Ty mají vůči ní jednu základní povinnost kritickou, jakož samozřejmě vůči všem úpravám tohoto typu: musejí vzít do ruky originál a srovnávat. Bez předem zaujaté pozice obhájce netknutelnosti textu. A teprve odtud může vyjít výrok poroty o tom, zda inscenace postavená na této úpravě — jako právě celek dramaturgicko-režijní — je dobrá nebo špatná. Jestliže porota toto poctivé a kriticky pokorné srovnání neučiní, jestliže vysloví soud bez této fundovanosti, může být tím mnohohlavým drakem, o němž psal Oldřich Unčovský.

A toho se bojím. Napsal jsem už, že o tvůrci úpravy nic nevím. Ale domnívám se, že to, co učinil, je nejvnitřnějším projevem jeho tvořivosti, jeho vskutku tvůrčího vztahu k divadlu. A podporovat vzepětí této hodnoty je jedním z hlavních cílů zájmové umělecké činnosti. Porota každé ochotnické akce musí být ve své kritické potenci stejně tvořivá jako ti, kdo před ni předstupují. Což znamená, že musí mít smysl pro nové hodnoty, neboť v tom je i nejvyšší smysl tvořivosti. Nemá-li, nemůže splnit svou kritickou funkci v ochotnickém hnutí.

A tak si myslím, že školíme-li ochotnické režiséry, aby se učili rozvíjet svou tvořivost, není-li na čase školit takto jak kritiky tak i porotce. Jinak by se to ochotnické trápení mohlo zvětšovat na míru neúnosnou. Neboť není nic horšího než kritika, která nerozumí.

JAN CÍSAŘ

Jihočeská přehlídka

Z. POŠÍVAL—M. ZBOŘIL

DK ZK ROH Sezimovo Ústí — Hrabal—Nývlt: Bambini di Praga (Honzlův Humpolec 1979)

Současné amatérské divadlo nalézá cestu k sebeurčení, neboť ve stále větší míře prokazuje, že je svébytným uměním, které má své vlastní prostředky k osobitému vidění skutečnosti. Bezděčné, ale časté srovnávání amatérských výsledků s profesionální tvorbou se prokazuje jako zkreslující, neboť novodobé amatérské divadlo je jiné, vzniká z jiných vnitřních motivací a směřuje k jiným cílům. Společenský dosah amatérského divadla nelze přitom spatřovat pouze v jeho výpovědi o světě v samotném představení, ale i v metodě jeho vzniku a podmínkách jeho trvání: mezilidská konformita jeho tvůrců vede k esteticky pojímané práci i zábavě a k formování činorodých kolektivů, které na základě zásadní dobrovolnosti aktivně naplňují a obohacují proces tvorby nových a nezastupitelných hodnot.

Dojem, vyjádřený tímto úvodem, byl vyvolán kontextem výsledků devíti představení přehlídky souborů Jihočeského kraje, která proběhla v rámci XII. Honzlova Humpolce a XII. divadelní Třeboně. Tato krajská vrcholová divadelní tribuna velmi příznivě potvrdila nebývale rostoucí úroveň amatérské jevištní tvorby, zejména ve vzácné vyrovnanosti kvality jednotlivých inscenací. Určitý, ale pochopitelný rozdíl se projevoval v různě pojímaném vztahu k potřebám myšlenkové závažnosti a její sdělitelnosti, ovšem dramaturgická volba je často do značné míry ovlivňována regionálními podmínkami, ve kterých ten který soubor pracuje, a v neposlední řadě i v míře citlivosti metodického vedení střediskových pracovníků. Neodmyslitelným aspektem přitom je i vědomí určité tradicionality souboru, které následně ovlivňuje typ dramaturgického výběru i inscenační postup. Některé soubory s dlouhodobými tradicemi se díky soustavnosti práce projevovaly pozitivní řemeslnou zručností, na druhé straně i poněkud strnulou konvenčností, zatímco mladé či nové soubory volily vlastní a původní modely pro svůj divadelní postup, ale ve svém projevu postrádaly praktické zkušenosti s propojením jednotlivých složek scénického výrazu. Nicméně výběr inscenací pro přehlídku byl veden velmi pečlivě a připravil tak půdu pro řadu vynikajících zásadních i dílčích výsledků.

Zajímavou shodou okolností se projevila humpolecká část přehlídky jako festival komediálních žánrů a neúmyslně tak nabídla místním divákům možnost ochutnat z nejrůznějších veseloherních pramenů. Třeboňské po-

kračování bylo sice žánrově různorodější, ale v dramaturgické skladbě tu citelně převažovaly spíš tituly obsahově kreačního zaměření. Nelze se rozepsat o všech inscenacích, ale alespoň práce, které si na závěr odnesly ocenění krajské poroty zasluhují zvláštní pozornost.

Hra M. Gorkého Na dně v nastudování DS MěKS v Prachaticích byla realizována s pocitem tvůrčí odpovědnosti k nesporné hodnotě předlohy a právě tento důstojný vztah vedl k hodnotné inscenaci. Pozoruhodná byla organická součinnost všech složek — režisér J. Němeček vedl kolektiv k tvůtčí kázni, propracovaná rytmická skladba dílčích situací vynikla právě díky vyrovnané herecké interpretaci. Žádná ze složek nenabyla dominujícího významu, inscenační proces byl podroben objektivnímu výkladu společensky závažné látky.

Odlišným příkladem hledání vlastního modelu jevištní tvorby odkrývajícího další možnosti amatérské scény se stali Energičtí lidé V. Šukšina uvádění Divadlem pro 111 z Českých Budějovic. Režisér Vladimír Bašta vycházel při zpracování a inscenování látky evidentně ze zkušeností a praxe, kterou soubor získal při své někdejší orientaci na umělecký přednes. Výrazná práce s verbální složkou se stala klíčem k postižení obrazných významů předlohy. Tato redukce vedla sice k zúžení možností hereckých, na druhé straně však přispěla k sdělitelnasti myšlenky i k nalezení čistého scénického tvaru, svérázné poetiky.

Poněkud riskantní model inscenačního postupu zvolili inscenátoři Tetauerových Úsměvů a kordů (Lidové divadlo z Vodňan): naprosté přehodnocení autora. Nezvolili textovou adaptaci (krátili pouze rozsah), svou interpretací však posunuli v zásadě žánr. Z původní romantické komedie vytvořili spíše frašku, ale s darem vkusu a se smyslem pro sice silnou, ale citlivou humoristickou nadsázku. Kladem a vítězstvím tohoto experimentu byla tak nejen sama koncepce, ale i nakažlivý entuziasmus kolektivu, pro dobré divadlo tak příznačný a potřebný.

Zmíněné inscenace svědčí o výrazné aktivitě divadelní zájmové umělecké činnosti v kraji, nebyly však výjimkou. Byly ozvláštněním vysokého průměru letošní přehlídky, která se i v dalších představeních blýskla řadou mimořádných hereckých talentů (H. Müllerová a S. Král ze Sezimova Ústí, J. Dvořák a J. Novák z Humpolce, F. Zborník a Z. Plachta z Vodňan, K. Křivka z Volar, R. Prudilová z Týna nad Vlt., E. Stříbrský z Prachatic), dobrými režiséry (F. Kryštůfek z Humpolce, J. Dejl z Vodňan, Z. Fál a J. Kubeš z Volyně), scénografy i hudebníky. A také dobrou prací organizátorů a pořadatelů obou kulturně závažných akcí.

Divadlo Schod M-klub Valašské Meziříčí — J. Fabián: Robinsohn z Krhové. Foto M. Květoň

MALÉ FORMY NA VALAŠSKU

Severomoravská krajská přehlídka souborů malých jevištních forem a agitačních skupin se konala v příjemném prostředí valašskomeziříčského klubu mladých ve sklepení místního zámku. Tradičně vzorná organizace přehlídky letos harmonovala s vybranými pořady: lze hovořit o velkém kvalitativním skoku oproti létům minulým, máme-li na mysli dramaturgický výběr a v některých případech i realizační záměry. Je možné tedy hovořit o přehlídce úspěšné, které nikterak nevadilo, že na ni byly vybrány pouze čtyři soubory.

Příjemným překvapením byla účast mladého polského souboru z Českého Těšína. Teatrzyk ZG PZKO se svým pořadem Kozubowa předvedl ukázku kvalitní kolektivní práce, vycházející z přirozeného pohybu mladých lidí — party, kteří se cílevědomě svojí činností baví a dokáží strhnout svého diváka. Viděli jsme realizovaný princip dramatické hry aplikované pro dospělé aktéry. Spontánnost, vztahové napětí a přirozený smysl pro humor, který většinou pokusům o jakési pohybové divadlo chybí, tady působil velice silně a přesvědčivě. Před diváky se rozvíjela naprosto čitelná pohybová hra, z níž se nevytratil základní příběh. Soubor pracuje pod vedením zkušených vzdělaných profesionálů a své pořady většinou připravuje na každoročních letních soustředěních. Výsledek je vždycky vyjádřením poctivé kolektivní, dá se říci autorské, spolupráce. Profesionálové, kteří jsou při přípravě nových pořadů součástí skupiny se stávají spíše poučenými rádci. Polský soubor svým vystoupením vlastně nepřímo posloužil jako ukázka jedné z možných a velice nosných forem, jimiž by se mohly soubory s podobnými dispozicemi ubírat.

Inspirativnost jsme však postrádali u představení (agitky) Divadla poezie SSM z Valašského Meziříčí. Studentská skupina dívek si připravila pásmo Domov jsou ruce, do kterých smíš plakat z díla Miroslava Válka. Šlo spíše o sborovou recitaci bez výraznějšího akcentu a apelu, který v předloze přece jen zaznívá. Režisér i mladé interpretky si patrně neuvědomili, že i v jevištním tvaru, který se blíží divadlu poezie, musí docházet na jevišti k určitým konturovaným vztahům. Chyběla dynamičnost a gradace, takže pořad nezaujal natolik, kolik by si zasluhovalo tlumočené slovo básníkovo. Patrně inscenátoři zapomněli, že divadlo poezie nemá jenom funkci „zkrášlovat" básnický text tím, že se bezchybně nebo téměř bezchybně říká před diváky. Pak se i sebelépe kompo-

novaný pořad změní v běžnou, i když často potřebnou kulturní vložku.

Autorsko-recitační kolektiv z Ostravy-Poruby si jako předlohu svého pořadu Věk slasti vybral za základ prózu Petra Skarlanta. Dramaturgie pracovala ve dvou polohách, jednak zaznamenala příběh první velké studentské lásky a snažila se na něm ukázat dozrávání mladého člověka. Druhou linkou pak byl příběh přátelského vztahu autora románu k tragicky zemřelému básníku Václavu Hraběti. Inscenace byla vlastně složena z útržků několika časových i významových rovin. Zůstal nedořešený problém, jak z této mozaiky vytvořit mnohem jednolitější příběh. To pochopitelně dál vedlo k časté stylové nejednotě, kterou si lze vysvětlit tím, že soubor na předloze kolektivními silami ještě dál pracuje. I tento pořad je možné považovat za jednu z cest, kterou se může soubor pracující autorskými postupy ubírat. Přes nedostatky patřil k přínosu.

Domácí soubor Schod se představil hrou Josefa Fabiána Robinsohn z Krhové. Recenzi jsme uvedli na jiném místě, přesto si provedení zaslouží zmínku v tom smyslu, že soubor Schod, který není mezi soubory MJF žádným nováčkem, udělal touto inscenací výrazný krok vpřed. Výhodou je, že autor J. Fabián mohl své autorské záměry jako režisér realizovat, nevýhodou pak je, že režíruje-li autor, nevidí často některé ze slabin svého textu. Soubor pracuje se zkušenými interprety, jevištní řeč je ve většině případů na dobré úrovni, stejně tak jako pěvecké dispozice účinkujících. Právem byl tento soubor oceněn jako nejlepší a spolu se souborem z Českého Těšína doporučen do výběrového kola na Šrámkův Písek.

V Severomoravském kraji na rozdíl od jiných nemůžeme tedy hovořit o stagnaci divadla malých jevištních forem, zejména toho, které označujeme jako autorské. **bk.**

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

Slibná přehlídka

První dubnová sobota a neděle byla v pražském mládežnickém klubu Rubín zasvěcena pražské přehlídce malých divadelních forem, mladého divadla a divadel poezie. Zúčastnilo se jí čtrnáct souborů, které se ucházely o postup na Šrámkův Písek a Wolkrův Prostějov. I když na každé inscenaci bylo možno najít nějakou tu vadu na kráse, většinu z nich charakterizoval výrazný tvůrčí vklad jak v tvaru, tak ve výpovědi a přehlídka signalizovala, že hubená léta pražského mladého divadelního dění jsou pomalu minulostí.

Ke slabším představením patřila ta, která shrnujeme pod názvy divadlo poezie a recitační pořady. I když A studio OKD 6, které přehlídku otevíralo, navazovalo na jejich nejlepší tradice, přesto uvedení Poeovy poémy Havran působilo pouze jako zajímavá artistní studijní záležitost, v níž se podařilo skloubit bizarní atmosféru romantiky a hororu s lehce shazujícím nadhledem interpretů a nepodařilo se sladit beze zbytku jednotlivé nápady a technicky precizovat zvolené formální postupy. Pásmo poetistické poezie V. Nezvala Bleší trh v nastudování Recitačního studia Domova mládeže z Prahy 8 bylo dokladem, že k úspěchu nestačí pouze uvádět autorské lásky, ale že i při scénování poezie je nutné vědět především, proč ji chci uvádět právě v tuto chvíli, tady a tímto způsobem. Podobný problém mělo Dividlo, soubor FFUK, s pásmem J. Jevtušenka Něha. Tři sóloví přednašeči měli sice vyšší interpretační úroveň, ale falešné východisko: pokusili se ztotožnit — nikoli konfrontovat — pocity dnešní mladé generace s postoji tzv. „naši generace" Jevtušenka. Pravdivě a přesvědčivě pak mohly vyznít pouze jednotlivci, nikoli celek. Soubor Lucerna uvedl věčně přitažlivé Písně sladké Francie. Bohužel původní okouzlení materiálem se nedokázalo přenést do tvaru a stylu představení, takže výsledkem byla pouhá svižná estráda.

Zcela vlastní a nový pohled na skutečnost patří k základním požadavkům, které dnes na amatérské slovesné umění klademe. Jím také nejvíce zaujaly dva kolektivy — Kroky ZO SSM Ligna a Amfora, soubor SSM Vysoké školy zemědělské. Kroky uváděly působivé pásmo původní poezie H. Chromého — nazvané Plné zuby poezie — ve zcela prosté interpretaci přednašeče (autor) a kytaristy (zároveň skladatel a zpěvák). V době, kdy divadlo poezie se se svými dosavadními normami zdá být formou spíše obměňovanou než vyvíjející se, je scénická verze eposu o Gilgamešovi v podání Amfory nezanedbatelným příspěvkem k úvahám o inscenování básnického textu.

Větší část a zároveň kvalitativní dominantou přehlídky bylo autorské divadlo. Soubor Orfeus uvedl kolektivní hru Ovčín v textové části pečlivě propracovanou, v provedení rozpačitou v místech, kdy se dva hlavní představitelé snaží o „herecké" výkony. Skupina Tamtam z Divadélka v suterénu vytvořila hru kabaretního typu Trosečníci, z níž byly patrné autorské a komediální schopnosti abou aktérů, předloha je však zatím ve stavu nahozené skici, kterou je třeba dopracovat. Excelsior ve svém — textovém i inscenačním zpracování Ibsenovy Nory dovedl svůj suše parodický humor k dosud nejčistší a nejvyváženější podobě. Divák je spokojen, ale nemůže se zbavit pocitu, že takovýto postup je známý a vlastně už vyčerpaný, a v duchu se táže, jak tedy dál. Spíše příslibem talentu a možného rozvoje bylo naopak Dada soaré studia Adadas. Jejich téměř dvouhodinovému pořadu by prospěly škrty a zpevnění tvaru a snad i větší míra autokritičnosti. Ambiciózní soubor Paleta, který uvedl hru svého režiséra R. Krause Slunečnice mezi tulipány, je až příliš poučený v současných metodách divadelní práce a ve snaze na některou nezapomenout zapomíná, že inscenační postupy musejí vycházet ze záměru sdělení a ne naopak. K přecenění výrazových prostředků — tentokrát výtvarných — došlo také u souboru Paraple v pořadu s krásným názvem Obloha věčně modrá, vášně věčně zelené: formální, materiálové hledačství (stínové divadlo a tyče vytvářející jako „loutkovými obrazy" atmosféru) tu narušilo, rozostřilo myšlenkové, obsahové sdělení.

Na hranicích vkusu se pohyboval pořad Úvod do ženské logiky souboru ÚDPMJF, rozebírající tento závažný problém jednak v učené přednášce, jednak v disputaci zástupce vědeckého světa a básníka, který jej řešil subjektivně, přičemž obojí bylo komentováno pěveckým chórem. Záměrné prvky humoru se mísely účinkem, často však působilo kouzlo nechtěného. Problematická už svým zařazením do přehlídky tohoto typu i realistickým herectvím a inscenačními postupy byla Rózeúiczova Kartotéka Skupiny mladých souboru Tyl OKD 6.

Jediným zástupcem pantomimických skupin, které v době výrazného vzájemného ovlivňování divadelních žánrů s úspěchem vystupují v rámci Šrámkova Písku, byl soubor Mimoza. Jeho Taškařice měly dobrou úroveň především v první polovině představení, v níž používal tradiční klaunská témata i postupy. Myšlenkově náročnější, ale ve výrazových prostředcích méně ukázněná a jistá byla druhá polovina, tematicky aktuálně zaměřená na nešvary současného světa.

Přehlídka, která probíhala ve dvou dnech, byla nesmírně náročná na účinkující i diváky, ale splnila svůj účel: souborům dala možnost bezprostřední konfrontace, divákům pak zážitek z divadla sem tam škobrtajícího, ale naplněného tvůrčí chutí a elánem.

ÚVOD DO REŽIE

Jaroslav Vostrý

6. Časoprostorové napětí

Čtvrté dějství Gogolovy komedie Revizor začíná výstupem místních hodnostářů, kteří se dostavili k přijetí u domnělého revizora a nakonec se rozhodnou, že se ho pokusí podplatit po jednom. Po Chlestakovově probuzení následuje tedy pět výstupů, během nichž se u něho vystřídají soudce, poštmistr, školní inspektor, správce chudinského ústavu a Bobčinskij s Dobčinským, kteří přijdou samozřejmě spolu.

Tím způsobem jako by se divák ocitl v jakési portrétní galerii, která se od normální galerie liší tím, že se v ní nemusí postupovat od jednoho obrazu k druhému, protože portréty předstupují před shromážděné publikum samy jeden po druhém, přičemž mu pokaždé poskytnou dostatek času k tomu, aby si je mohlo dobře prohlédnout.

Portréty, o které v tomto případě jde, mají proti normálním portrétům navíc ještě tu zvláštnost, že portrétované osoby mluví a pohybují se, tj. přijdou, ukloní se, po vyzvání si třeba i sednou, žmolí peníze v hrsti nebo je hledají po kapsách, podají je domnělému revizorovi a s příslušnými poklonami odejdou.

Jde tedy o zobrazované osoby v akci, přičemž ten, kdo danou osobu portrétuje, není žádný malíř, nýbrž herec, jehož nástrojem není štětec, ale je si jím on sám (nějak kostýmovaný a nalíčený, pochopitelně) a materiálem nikoli barvy, nýbrž chování; nikoli snad jeho obvyklé chování, ale chování „zobrazené", tj. takové, které by měl mít takový gogolovský soudce Ljapkin-Ťapkin, poštmistr Špekin, statkáři Dobčinskij a Bobčinskij a podobně.

Přesto všechno není přirovnání citovaných výstupů ke galerii nijak nenáležité, o čemž svědčí zajisté i to, kolikrát se slova galerie (nejčastěji patrně ve spojení „galerie typů") v recenzích na představení Revizora v souvislosti s hodnocením hereckých výkonů vyskytne.

Takové přirovnání je ale v tomto případě náležité i ze zásadnějších důvodů. Máme tu přece co dělat s galerií typů či charakterů a hereckému portrétování se odborně říká *charakterizace.* A *charakter* znamená ve staré řečtině původně otisk pečeti a obecněji pak jednou provždy dané znázornění přesných obrysů; nikoli ovšem malířské, ale plastické.

V dalším jde pak už o rysy a celkový nárys *povahy* a z hlediska literatury a divadla o znázorňování či zobrazování reálných *charakterů* na rozdíl od *hrdinů,* vždycky svým způsobem ideálních a zobrazovaných pomocí víceméně ideálního chování, zatímco charakterizace je dědičkou starořecké *ethologie,* tj. mimického zobrazování povah; mimo mimos a komedii se v dramatu a na divadle zhruba do nástupu naturalismu a realismu také nevyskytuje.

Tak se i dnes charakterizací rozumí zobrazování postav s celou osobitostí jejich zevnějšku a vnějších projevů, tedy charakteristických rysů chování, které jsou v komedii zdrojem divákova veselí. V tom duchu i představitelé Gogolových postav v citovaných výstupech jistě předvedou všechno své komediálně charakterizační umění, k čemuž jim Gogolův text vytváří výborné předpoklady.

O toto charakterizační umění tu taky musí zřejmě hlavně jít, když z hlediska *děje* tu je vlastně málo zajímavého. Těch šest postav chce přece Chlestakovovi nabídnout úplatky, které si on samozřejmě rád vezme; tak na co kromě herecké charakterizace bychom měli být v těchto výstupech zvědavi? Ostatně, není to pro Gogola typické, že je u něho hlavní nikoli děj, nýbrž charaktery?

Všechno v těchto výstupech záleží tedy taky na hercích a režisér se může a musí omezit na jakési pedagogické působení. Či snad ne?

Ne. U Gogola máme totiž co dělat s něčím víc než s kresbou charakterů a jeho postavy sice nejsou pouhými funkcemi děje jako v kriminálním příběhu či v zápletkové komedii, ale právě tak není v jeho hrách rovnítko mezi charakterem či charaktery a tématem.

To ostatně neexistuje ani v Molièrově komedii Lakomec, mám-li uvést nějakou hru, kde by se podobné ztotožnění tématu a charakteru zdálo přece nesporné. I u tohoto Molièra ukazuje charakter v akci k čemusi ještě obecnějšímu než lakomství; totiž k příznačnému klasicistnímu střetnutí vášně a cti nebo povinnosti.

Zatímco u Molièra je to v tomto případě vášeň a konkrétně lakomství, co rozvrací žádoucí mravně estetický řád, v Gogolově Revizorovi není téma v zásadě vůbec určeno něčím, co by vyplývalo z povah jednajících osob, nýbrž zakládá se na tom, že řád světa ve kterém jsme se v rámci hry ocitli, není žádný skutečný řád, nýbrž jen jeho zdání, ba parodie; totiž velmi pracně a nejhrubším způsobem jakž takž udržovaný pořádek, který může být někým zvenku, na koho se příslušnými donucovacími prostředky nedá působit, při podrobnějším pohledu velice brzy odhalen. To může být přirozeně krajně nepříjemné pro všechny, kdo představují sloupy tohoto pořádku a komu hrozí ztráta jeho postavení v případě, že by to byl někdo, kdo by takovou revizi prováděl z moci úřední.

Řekli jsme už minule, že *situací* můžeme rozumět určité postavení osob vůči sobě navzájem, související s jistými okolnostmi. To je zapotřebí doplnit definicí dramatické situace. Už obecné povědomí o významu slova dramatický nám napovídá, že *dramatická situace* vznikne tehdy, stane-li se postavení daných osob působením jistých okolností problémem, tj. bude-li postavení některých osob ohroženo nebo bude takové, že daná osoba bude mít eminentní zájem na tom změnit jej.

Dramatická situace tedy ukazuje ke změně a konsekventně vede ke kolizi sil, které mají na takové změně zájem, se silami, které si své dosavadní postavení chtějí udržet, ať už tyto síly ztělesňují jednotlivé postavy nebo se uplatňují uvnitř postav (ať už si to někdo z nich uvědomuje či ne).

A tak zatímco normální — stabilní — situace vzbuzuje otázku, jak to *je,* dramatická situace budí zvědavost na to, co *bude,* co se z toho vyvine či — máme-li to formulovat proslulou otázkou vyjadřující zájem vzbuzený nějakým příběhem — jak to dopadne.

V souvislosti s tím směřuje normální situace k trvání a k rozvíjení v *prostoru* a dramatická situace ke změně, která je funkcí *času,* a v čase se taky jedině může rozvinout v nějaký *děj.* Situaci taky odpovídá prostorové zobrazení, zatímco děj nemůže být zobrazen jinak než zobrazením svého průběhu, tj. v časové rovině.

Z tohoto hlediska je každý okamžik představení průsečíkem situace a děje, tedy dvou úrovní, z nichž jedna je úrovní obrazu v doslovném smyslu a druhá úrovní příběhu, tzn. že v každém okamžiku se uplatňuje tendence k rozvinutí jak v prostoru, tak v čase. Vezmeme-li přitom samotný dramatikův text, jako bychom ho měli přečíst co nejrychleji, zatímco v herectví jako by byla naopak hluboko uložena tendence k zachycení prchavého okamžiku a k přeměně každého *bylo* či *bude* v *teď je.* Mezi oběma tendencemi panuje přirozeně potenciální napětí a tím, kdo má toto napětí v představení specifickým způsobem realizovat, je režisér.

To prakticky znamená, že rozehrává příslušnou komedii jak v prostoru, tak

v čase; to může vypadat jako banální zjištění, protože to přece je jaksi samozřejmé nebo to aspoň můžeme za samozřejmé považovat do okamžiku, než si uvědomíme, že v daném případě jde o dvě do značné míry protikladné tendence, z nichž režisér omezuje či brzdí zde tu a zde onu. To nedělá v zájmu té druhé, protikladné tendence, nýbrž v zájmu vytvoření specifického napětí, odpovídajícího tematickostylové specifičnosti představení, které režíruje, a každého výstupu, ve kterém se toto celkové napětí vždycky nějakým způsobem modifikuje.

Byla řeč o tom, že dramatický text jako by chtěl být přečten co nejrychleji (v zájmu toho, abychom se dověděli, jak to dopadne), zatímco herectví jako by vždy směřovalo k zastavení času v jakémsi věčném teď. To přirozeně neznamená, že by se ve špatných textech nevyskytovalo zálibné prodlévání na detailu dekorativní kresby a v běžném herectví prostě snaha mít to dneska večer za sebou co nejdříve; nehledě k tomu, že v každém dobrém textu ve snaze co nejrychleji dojít k rozuzlení se kladou záměrné překážky, umožňující realizaci tématu, zrovna tak jako je tendence k prodlení okamžiku v hereckém provedení modifikována různě podle toho, o jakou postavu jde. To ovšem nemění nic na převládající tendenci textu už pokračovat a převládající tendenci herectví vyjádřit co nejúplněji a jaksi bez ohledu na čas všechen bohatý obsah okamžiku; tím se v jiné rovině přirozeně liší také děj a postavy (jak na úrovni psaného textu, tak i na úrovni jeviště).

Prakticky se rozpor mezi těmito tendencemi řeší střetnutím mezi postavami, které mají zájem na trvání výchozí situace, a těmi, které mají zájem na změně, přičemž režisér realizuje příslušné napětí nikoli tím (nebo aspoň nejenom tím), že by jednomu herci pořád říkal, aby zrychlil, a druhému, že nemusí tolik pospíchat, nýbrž způsobem rozehrání situace v čase i prostoru na základě její tematické interpretace.

Přitom prostorové a časové řešení takříkajíc splývá dohromady, takže prostorová opozita sedí-stojí, je blízko či vzdálen, v hloubce nebo vepředu, vlevo či vpravo, nahoře nebo dole se nejenom jaksi doplňují opozity pomalu-rychle, příp. až potom či teď, nýbrž se většinou stávají časoprostorovými: pořád sedí-teď vstává, stojí-chodí, je nehybný-pohybuje se a podobně. Ale nejen to; současně jsou i výrazem charakteru nebo momentální emoce: co označujeme slovy sedí-vstává a je nehnutý-pohybuje se, označíme v konkrétním případě asi spíš je klidný-rozlobil se, je flegmatický-je to cholerik a podobně, přičemž takovými opozity jako vzhlíží-shlíží či napřimuje se-hrbí se je díky tomu, že jde vlastně o metafory, vyjádřena i prostorová dimenze.

Základem je tu ovšem vždy situace, rozvíjená postavami v děj, jako v citovaných pěti výstupech z Gogolova Revizora, z nichž v prvním soudce, úplně ztuhlý strachem, odpovídá nejistému Chlestakovovi, který se sám nutí do žoviální konverzace, jako nižší důstojník při slyšení u generála, přičemž žádný z nich neví, co ten druhý tím způsobem chování sleduje. O peníze si v tom prvním případě Chlestakov řekne taky ještě dosti nesměle, zatímco s poštmistrem se pak už cítí mnohem volněji a s každým dalším návštěvníkem jedná vždycky přiléhavěji vzhledem k představě, kterou si o něm vytvořili a které on posléze taky sám uvěří, zatímco oni se radují z toho, jak se jim podařilo na něj vyzrát; což je příslušným způsobem časoprostorově vyjádřeno a čemu se proto v hledišti smějeme.

Takže místo galerie portrétů máme nakonec co dělat s jistým časoprostorovým rozehráním, které nás má jednak k tomu, abychom si přáli, ať tu ten poštmistr ještě zůstane, jednak k tomu, abychom byli přesto, že víme, oč v Revizorovi jde, znovu zvědavi na to, jak to dopadne.

A tak vzniká složitá síť časoprostorového napětí mezi jednotlivými situačními, dějovými a psychologickými prvky, jehož bezprostředním vyjádřením je příslušný *rytmický obrazec akce,* který vzniká pomocí všech jevištních složek, tj. kromě čistě herecké i zvukové, příp. hudební, a výtvarné, jejichž účast zajišťuje, provokuje a organizuje režisér.

Göppingenské Mladé divadlo hrálo v Praze hru Clause Caesara Děti, pojďte se smát. Foto archiv

JAROMÍR KAZDA

Kapitoly z dějin světového herectví

RENESANCE

Obecná představa alžbětínského divadelního prostoru (pomineme-li divadla krytá) jako holého jeviště předního, zadního a horního, kde hrají herci a prostředí charakterizuje pouze psaná tabulka s názvem dějiště, neodpovídá skutečnosti. Milan Lukeš v nedávno vyšlém sborníku Alžbětínské divadlo uvádí na základě tzv. Henslowova inventáře adaptabilnost alžbětínských divadel pomocí vnesených dekoračních prvků. Zmiňuje zde zvláště stromy, loubí, mechové lůžko, skály, jeskyni, vůz, schodiště, hradby, senát se závěsy, „město Řím" (stavba s branami a horním jevištěm), věže (jedna se zvony); poschoďový kotel s kladkou, oponami a propadem; zvířata (zřejmě automaty či loutky jako dědictví středověku) a duhu. K uvedeným dekoracím byly hlavním materiálem dřevo a látka, ale musely být bytelné, aby vydržely hereckou akci: např. „město Řím" obléhání, loubí podetnutí, větve se musely dát ulomit, dveře v zadní stěně vyrazit ap. Kromě toho se hrálo ještě na galériích a balkónech, jak to, podle některých teoretiků, rekonstruoval Olivier ve filmu Jindřich V. Některá zařízení byla přemístitelná (byla na jevištních vozech), jiné dekorační prvky tvořily simultánní scénu na způsob mansionového jeviště a dostávaly smysl teprve ve vztahu k herecké akci.

Dívčí role hráli mladíci, kteří dosud nemutovali. Hráli-li ještě jiné role, mohli si pomoci maskou. Jinak jim pomáhala paruka a časté mužské převleky představovaných hrdinek. Exteriérové divadlo vyžadovalo silný hlas, zvýrazněnou dikci a čitelné gesto. Přednes tragédů ovlivnil dobovou rétoriku, jak uvádí Lukešem citovaná Chirologie a Chironomie Johna Bulwera z roku 1644, obsahující 120 nákresů a popisů gest a jejich významů. Příklady, citované Lukešem, jsou dosud obecně platnými gestickými znaky a potvrzují ilustrativnost gesta na alžbětínské scéně: strach, hněv (třas rukou), úžas a bolest (hlasitý úder do hrudi, bušení do čela), slib (pravice, vztyčená k přísaze), hrozba (potřásání zaťatou pěstí), „ticho!" (prst na ústa) a pravidlo, že se má gestikulovat oběma rukama, přičemž pravice určuje význam a levice ho bezděčně provází, nebo komentuje. Byly i jiné konvence — např. vrhnutí se na zem (bolest či strach), zkřížení rukou na prsou (melancholie), políbení vlastních tří prstů (polibek ruky milované osoby). Měl-li ve hře omdlít muž, padl na zem. Ženě, třebaže ji hrál také muž, přistavili při omdlení křeslo. Užívalo se i trhání umělých vlasů a „krvácení" při bodnutí či ukousnutí jazyka. U herce se oceňovala prudkost a vervnost, skoky, pády, ničení a jiné důkazy fyzické zdatnosti a síly (odtud Hamletovo varování před přeháněním herců a jeho požadavek gest, odpovídajících slovům).

Joseph Gregor uvádí podle G. Hartmanna ještě mj.: vyznání lásky (uchopení a tisknutí ruky, dotek nohou), radost (popadat se za břicho, slzy radosti), strach (otočit se, často se třást, potřásání hlavou, svírání rukou, zrudnutí či zblednutí vyjádřené pantomimicky). Pohledy k zemi. Škrábání se za uchem a ve vousech. Pád na kolena. To všechno v rámci konvence více či méně realistické. Oblast divadelní fantazie Gregor vymezuje slepými pohyby rukou, dupáním nohama a ranami bez důvodu, zmiňuje dále výprask s účinkem klaunérie a silným akustickým zdůrazněním (políčky na ústa a hlavu vůbec), ale také tragicko-groteskním působením (Othello uhodí Desdemonu); plivání (velmi časté též mezi vysoko postavenými osobami); házení předměty, jejich rozbíjení a rozšlapávání (srv. trhání kulis, citované Lukešem); přehnaný a častý pláč, utírání očí rukou či šátkem (bílý šátek vešel další dvě století do nutné výbavy tragéda); pantomimické sebezraňování (krom trhání paruky i trhání kostýmů); strnutí.

K tomuto výčtu sluší dodat, že také Ofeliino šílenství se, podle Mokulského, traktovalo komicky, rovněž výstup hrobníků (jeden z nich si před započetím práce svlékal postupně 12 kazajek — výstup známý ještě dnes z cirku). Komicky se zřejmě hrál i Shylock (vzdor známé Nerudově studii a nezdařenému pokusu Bohuše Zakopala zkusit totéž v Kvapilově režii). Scéna s Tabulem např. je vybudována na schématu hádky z commedie dell'arte, které našlo svou obměnu i v českém folklóru („Je to dobré, ale ne moc..."). 19. století zatížilo naše představy o Shakespearovi přílišnou popisností a psychologismem. Proto zaujala nedávná Schormova objevná režie první verze Hamleta, či Dudkova adaptace Hamleta Na Vinohradech. Dudek právem litoval, že dnes nelze Hamleta dělat jako světovou premiéru.

Pro scény oběšení a mučení se alžbětínskému divadlu hodily vyzkoušené triky středověku. Užívalo se propadů — i pro „hrob" v Hamletovi. Hojné byly též pyrotechnické efekty při zjevení ďáblů (Marlowe ve Faustu předpisuje prskavky, které herci po sobě hází, nebo je na sebe navzájem věší), salvy na počest, kvůli kterým při představení Jindřicha VIII. vyhořelo Shakespearovo divadlo Globe ap.

Bitvy naproti tomu znázorňovaly, podle svědectví Sidneyho, dvě dvojice, bojující s meči a štíty. V představení měla účast hudba (viz literatura v knize Shakespeare v hudbě a na našem jevišti) a živě vytvářené zvuky za scénou (hluk, křik, střelba, štěkot, kokrhání, slavičí zpěv ap.). V historických hrách se nezřídka užívalo i současných, anachronických kostýmů (viz obr. 1). Rukavice za kloboukem znázorňovala, tak jak to ostatně v alžbětínské době bylo u kavalírů zvykem, poctu milence či památce přítele, ale také výzvu na souboj. Podobné detaily se dovíme studiem scénických poznámek, textů a dalších dokumentů, např. ve sborníku Alžbětínské divadlo.

Někteří komici inklinovali k projevu, blízkému commedii dell'arte, kterou v 16. století hráli v Anglii několikrát sami italští herci. Tato inklinace spočívala v extempore a živé mimice, jakou slynuli zejména lidový herec Tarleton a jeho žák Will Kempe, na jehož hru snad naráží Hamlet v kritice šašků, mluvících co nemají v textu. Tarleton údajně vystrčil před vstupem na jeviště nad oponou obličej a zašklebil se. Ovládal hru na bubínek a píšťalu současně (každý nástroj jednoruč). Kempe byl zase výtečný tanečník — protančil např. cestu z jednoho města do druhého a vydal o tom knihu (dobrý re-

Obr. 1: „Římské" kostýmy, symetrické aranžmá a ilustrativní gesta v alžbětínském představení Shakespearova Tita Andronica

klamní nápad). Jeho nástupcem se stal Robert Arnim, jehož intelektuální komika zřejmě ovlivnila filozofování Shakespearových „clownů" (srv. R. Rolland: Věčný Shakespeare).

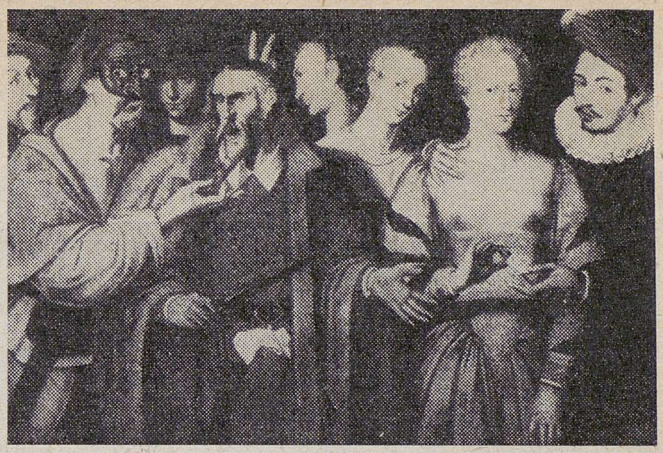
K hercově nutné průpravě patřil v alžbětínské době vedle tance a zpěvu i šerm, který byl tehdy běžnou záležitostí a jeho neznalost mohl poznat každý. G. Baty soudí, že Burbagovo stárnutí, tělnatost a astma vedly ke vsunutí odpočinkové pauzy do Hamletova souboje, mající před diváky omluvit určitou technickou nedokonalost, jíž herec nemohl překonat. Burbage byl proti staršímu, patetičtějšímu stylu Alleynovu (Alleyn byl protagonistou herecké Družiny Lorda admirála, zatímco Burbage a Shakespeare náleželi ke Společnosti Lorda komořího) shledán současníky přirozenějším a proměnlivějším. Flecknoe uvádí, že hrál, i když právě nemluvil, a že byl soustředěn na roli i za scénou. Ben Jonson ve fiktivním dialogu Burbage s Kempem však nechá Burbage obsadit adepta herectví do vhodné role podle hlasu a vést ho pak v jejím nastudování předehráváním. Své místo měla na alžbětínské scéně i pantomima (např. v Hamletovi. Říkalo se jí „dumb-show").

Slovo „renesance" znamená „znovuzrození" (antiky). I kryté divadlo jako Palladiovo Teatro Olimpico ve Vicenze (1580) mělo v hledišti amfiteátr a dekorace vycházely z římské skéné (jakýsi vítězný oblouk s branami, poskytujícími průhled do pěti ulic). Na stropě mělo namalováno nebe, aby si divák zvykl. Serliovy dekorace pro tragédii, komedii a hru pastýřskou (herec mohl hrát jen do jisté hloubky, aby neporušil malířskou perspektivu) vycházely z antických žánrů. Z představy antiky vyšlo i tzv. Terentiovské jeviště, lešení s vchody, zakrytými oponami. Komedianti užívali prken na kozách a pódia se šatnou.

Italská commedia dell'arte zdomácněla na evropském kontinentě mj. pro svou internacionálně srozumitelnou gestiku a mimiku, neselhávající komické prostředky a situace, improvizační pohotovost a nekonečné dějové možnosti, vytvořené z lidských typů, navazujících (často i vnější podobou) na antiku a přece důvěrně známých ze soudobého života. Její velkou předností byla i účast žen-hereček bez masky a místy i kostýmní úplnosti (obr. 2). Hrály role milenek, služebných ap. V Státní knihovně ČSR se dochovaly literární práce proslulé Isabelly Andreini a jejího manžela Francesca, hrajícího typ Capitano. Není tedy docela pravda, že commedia dell'arte nezanechala literární tvar (Italové vydali tři svazky textů a dokumentů). Literatura jí však sloužila, vedle jiných inspirací, jako libreto, z něhož vycházely situace a děj, který byl někdy jen narychlo domluven či zapsán. Improvizace (i ve verších) kladla velké nároky na hercovu sečtělost a vyjadřování, které — jako v př. Isabelly Andreini, Gherardiho aj. — našly též literární podobu. Herci museli ovládat fabule, zápletky, povahy, schémata hádek či vyznání, vtipy a slovní hříčky stejně, jako svoje tělo. Černé kožené polomasky byly oživeny nalepeným obočím a kníry. Zvýrazňovaly mimiku očí a úst, jak dokazují moderní rekonstrukce. Commedia dell'arte byla celou svou podstatou spontánním divadlem, vyžadujícím profesionálně vyspělé, vysoce nadané a „autorské" herce. Proto nemůže být na základě dochovaných dokumentů obnovena pouze studenou cestou, ale ožívá po staletích v cirkusových klaunech, němém filmu, Voskovci a Werichovi, Fabbrim či Solerim, nebo představeních Divadla Na provázku a Tři v tom (Činoherní klub). Zájemcům o ni poslouží klasická francouzská práce Duchartrova a její obrazová dokumentace, ve slovenštině překlad práce Dživelegovovy, v češtině K. Kratochvíla (Komedię dell'arte doma i za hranicemi).

Výchozím typem commedie dell'arte byla (vzpomeňme Plautových a Terentiových otroků) postava sluhy, zvaná Zanni. Ta dala jméno celému oboru a četným modifikacím: jihoitalskému Pulcinellovi (v Anglii Punch), Coviellovi, Pedrolinovi (Pierrot či Petruška s bílou tváří), Brighelovi, Scapinovi (ve Francii Sganarellovi, hranému mj. Molièrem), Mezzetinovi a zejména Arlecchinovi (Harlekýn).

Postavy starců, ať v roli otců, klamaných manželů či směšných a intrikujících milenců, zastupovali Pantalone (původně vznikl ze starého Zanniho, zvaného ironicky Magnifico, tj. Nádherný, a později byl hrán jako bohatý kupec), nebo Dottore (typ, parodující učence, původně z boloňské univerzity,



Obr. 2: Družina italských herců commedie dell'arte na dvoře Jindřicha Navarrského (asi 1578—90). Zleva Zanni, Pantalone, milenci

ve Francii změněný zásluhou Molièrovou z právníka či filozofa v lékaře-šarlatána). Capitano je plautovský „chlubivý voják", aktualizovaný někdy jako parodie na španělské okupanty, později militarismus vůbec. Jeho obměnou je Scaramouche, jehož jméno dávali i mimo divadlo slavnému Fiorillimu, který působil u Italské komedie ve Francii 17. století a byl přítelem Molièra. Milenecké postavy mají různá jména. Nejzajímavější je Isabella, podle už zmíněné Isabelly Andreini. Herec, nosící v občanském životě jméno postavy, jíž proslavil, a postava, pojmenovaná podle herce, dokládají zpětně autorské sepětí herce a role. Nezbytným protějškem sluhových postav byla služebná či komorná (servetta, colombina) a kuplířka (ruffiana), jejíž typ je internacionální a odkazuje do minulosti stejně, jako „nejstarší řemeslo světa", jemuž slouží. Z commedie dell'arte 17. a zvláště 18. století se dochovaly některé masky, kostýmy a rekvizity (harlekýnova plácačka, obrovská injekční stříkačka ap.), jakož i noty.

Jestliže v alžbětínské Anglii byla možnost profesionálního divadla vázána na šlechtického patrona, existovaly ve Španělsku „zlatého věku", tak jako v Itálii, kočovné skupiny. Augustin de Rojas jich uvádí celkem 8 možných typů: bululu — potulný komediant, vybírající pak do klobouku; naque — dva komedianti, hrající mezihry pod širým nebem; cangarilla — 3—4 herci s Timonedovou Ztracenou ovcí, či menší hrou, kde ženu hrál chlapec; carambaleo — 5 mužů a 1 žena, hrající po stodolách za naturálie (1 komedie, 2 „autos", či 4 mezihry); garnacha — 6 mužů, 1 primadona, 1 chlapec pro role naivek (4 velké hry, či 3 „autos" či 3 mezihry); bojiganga — 7 mužů, 2 ženy, 1 chlapec (cestovali na koních); farandula compañía — 16 herců, 14 statistů (repertoár až 50 her). Ve městě se hrálo ve veřejných dvorech, tzv. corrales (viz obr. v Hartnollové). Mezi dvěma domy se natáhla plachtová střecha a zbudovalo pódium, rozdělené podélně jednou či více oponami. Diváci seděli na lavicích či křeslech, stáli, nebo měli lóže v nižších oknech domů. Vyšší okna a balkóny u pódia sloužily ke hře.

I španělský herec měl blízko k rétorice, ovládal zpěv, tanec a šerm. Představení se podobalo revui (střídalo zpěv, prolog, tanec a akty hry s akty mezihry, jednoaktovou fraškou a baletní scénou v maskách) a nesmělo být delší než 3 hodiny. Sama hra trvala 2 hodiny. To podmiňovala nutnost rychlého tempa a vynechání přestávek. Čas a rychlé proměny odpovídají alžbětínskému divadlu, tak jako užívání propadla, jednoduchých strojů a dekorací, kterých přibylo po vzniku krytých divadel (první ve Španělsku r. 1607 podle Itálie). Královské divadlo v Buen Retiro (1631) bylo roku 1640 zpřístupněno platícím divákům a vybaveno mechanikou. Calderónova Persea zde vypravil Baccio Bianco, tvůrce výzdoby Sally Terreny Valdštejnského paláce v Praze. Podle Kindermanna bylo těžiště hry Španělů v patetickém slově, jež (caramba!) paroduje italský typ Capitano. Byl však i patos vnitřní, „tři prkna, dva herci, jedna vášeň", a Ricalmovou uctívali, že se při hře měnila barva její tváře.

III. WINTRŮV RAKOVNÍK

DS Tyl MěKS Rakovník – E. Šim: Setkali se dva. Foto P. Štoll

Letošní III. krajská přehlídka vyspělých divadelních souborů Středočeského kraje Wintrův Rakovník byla mimořádně pronásledovaná osudem. Tu někdo onemocněl, tu nebyl soubor s prací včas hotov nebo se inscenace nepovedla, zkrátka výsledek byl ten, že z devíti přihlášených souborů bylo vybráno pět, ale hrály jenom čtyři. Slánská scéna uvedla hru současného maďarského autora F. Káló Dnešní příběh, Scéna z Kralup drama T. Williamse Sestup Orfeův, rakovnický Tyl komedii sovětského autora E. Šima Setkali se dva a řevnický soubor komedii J. Voskovce, J. Wericha a J. Ježka Caesar. Jako host vystoupilo na závěr přehlídky Malé divadlo z Ústí nad Labem s Ibsenovým Peer Gyntem.

Dramaturgie přehlídky měla jen jednu vadu na kráse: nebyla uvedena současná česká hra, neboť i tady se projevilo ono pronásledování osudem. Ale jinak šla dramaturgie přehlídky — stejně jako v předcházejících ročnících — po nových a objevných cestách. V československé premiéře byla uvedena Šimova komedie o problémech mladých lidí, kteří si hledají své místo ve společnosti i svůj vztah k životu a práci a jsou při tom vystaveni různým vlivům. V československé amatérské premiéře byla uvedena Kálóova hra s neméně závažnou společenskou tematikou generačního problému. S hrami Tennessee Williamse, jednoho z nejlepších současných amerických dramatiků, jsme se ani v minulosti nesetkávali na amatérských scénách často. Příčin je víc, ale tou nejpodstatnější byla nesnadnost interpretace Williamsových her, z nichž Sestup Orfeův patří k nejzávažnějším.

Po delší přestávce se konečně na amatérská jeviště vrací repertoár Osvobozeného divadla v řevnické inscenaci Caesara. Je jasné, že interpretace tohoto textu je velmi náročná po všech stránkách. Škoda, že pro onemocnění se nemohl přehlídky účastnit poděbradský soubor Jiří, který sáhl po zajímavém a objevném titulu z anglické klasiky, Přeukrutné tragédii o životě a smrti Palečka Velikého od H. Fieldinga. Je potěšitelné, že snaha o osobitou a objevnou dramaturgii se u těchto souborů neprojevuje jenom jako nárazová akce, vyvolaná ctižádostí dostat se na nějakou, nejlépe celostátní, přehlídku, ale jako nutnost vyjádřit osobitě a neotřele svoje stanovisko k člověku a ke společnosti, bez kopírování a napodobování cizích vzorů.

V oblasti režijní práce jsme se na přehlídce setkali se čtyřmi režiséry, z nichž jeden byl profesionál, ostatní tři amatéři. Před nejobtížnější úkol byl bezesporu postaven V. Čížek z kralupského souboru, když měřil své síly s Williamsovým Sestupem Orfeovým. K dispozici měl soubor dobré herecké úrovně s několika hereckými individualitami a s řadou členů, kteří v nedávné době prošli tvrdou školou práce s profesionálním režisérem. Díky těmto okolnostem a režisérově invenci se podařilo vytvořit inscenaci s přehledně vypracovaným příběhem a s herecky vyrovnanými a většinou dobře typově obsazenými postavami, mezi nimiž dominuje herecký výkon M. Čížkové v roli Lady Torrancové. Symbolická rovina hry postižena nebyla: chyběla k tomu fantazie, citlivější dramaturgická práce, typové obsazení Vala a přehlednější řešení jevištního prostoru. Ale i tak, měřeno obtížností úkolu, jde o výsledek prokazatelně nadprůměrný.

Neméně obtížný úkol, i když z jiných důvodů, měl R. Klouček, režisér řevnického souboru. Musel řešit otázky koncepční, stylové a žánrové, na nichž je inscenace Caesara závislá. K dispozici měl soubor, který je sice pracovitý, ale herecky nevyrovnaný, s málo rozvíjenou pohybovou, hudební a pěveckou stránkou. Režisér zachoval text v jeho původní podobě, nesnažil se jej — jak bývá zvykem — aktualizovat komunálními šlehy a koncipoval inscenaci jako vzpomínku na minulost, vzpomínku, která má v sobě mnohá aktuální varování. Až na nejasně vyložené vystoupení průvodce na konci hry je příběh přehledný a hlavní myšlenka jasná, i když mohla zaznít daleko živěji, kdyby představení tentokrát nebylo poznamenáno únavou a temporytmickým stereotypem. Režisér i herci správně cítí, že interpretace tohoto textu potřebuje určitou míru nadhledu, z níž vyplývá i způsob stylizace, ale nedaří se jim ujednotit se na téže rovině. Značná potíž je i s taneční, pohybovou a pěveckou stránkou představení, protože poctivá snaha nedokáže vždycky zakrýt nepřipravenost některých členů souboru pro tyto úkoly.

Třetím amatérským režisérem byla E. Karnoldová, posluchačka režie Středočeské lidové konzervatoře, která inscenací Setkali se dva debutovala jako režisérka rakovnického souboru. Ani ona to neměla lehké. Rozkrýt jednoduše vypadající, ale vůbec ne jednoduchý text, odstranit některé jeho řemeslné slabiny a najít žánrovou rovinu této veselé a zároveň i hořké hry, jež klade době otázku jakou to mládež vlastně vychovává, to byla úskalí zase této inscenace. Režisérka měla k dispozici šest mladých herců, z toho jednoho úplného začátečníka. Výsledkem práce je inscenace, která má jasně vypracovaný příběh, přesně vyložené situace i postavy, čitelnou hlavní myšlenku. Je na ní někde vidět spěch, nedostatek hereckých zkušeností i nedostatek zkušeností režisérky, jak vyprovokovat herce k maximálnímu plnění svého úkolu. Výsledný efekt je však prokazatelně nadprůměrný.

Režisérem inscenace Dnešního příběhu byl profesionální režisér M. Vejrostek. Pracoval se souborem, který má celkově dobrou hereckou úroveň, který v minulosti prošel tvrdou školou práce s profesionálními režiséry a který má herecké individuality, někdy těžko ovládnutelné. Práce režiséra má odpovídající úroveň. V dobře řešeném hracím prostoru zpracovává přehledně příběh, jasně vykládá situace i postavy. Podpořením humorných a komických situací posouvá žánr směrem ke komedii, takže hlavní myšlenka je sdělena poněkud lehčím tónem, než jakým ji sděluje autor. Je to způsobeno i posunem výkladu některých postav (např. Bartalána J. Kouly) a bohužel i zbytečnými extempore některých herců. V rozvinutí mizanscén by méně bylo více, ale to už jsou problémy dílčího charakteru. Ve svém celku je úroveň inscenace rovněž nadprůměrná.

Podíváme-li se zpět na oba předcházející ročníky Wintrova Rakovníka, zjistíme, že tu byly uvedeny většinou inscenace režírované profesionálními režiséry. Letos tomu tak nebylo, a přesto byly výsledky dobré. Že tak dobře obstáli amatérští režiséři, je samozřejmě zásluha jejich tvůrčí invence, ale ne jenom jí. Kromě řevnického souboru se zbývající tři soubory setkaly v práci s profesionálními divadelníky — ať už ve formě metodické pomoci, nebo přímo režijní práce. To všechno mohou být vklady dlouhodobé, a ukládá-li je profesionál-pedagog, nezůstane po jeho odchodu v souboru spoušť, ale jeho vklad nese ještě dlouhé úroky.

Je-li dramaturgie základem kulturně politického působení, je režie základem umělecko-interpretačního působení. Obě tyto sféry působnosti by mělo amatérské divadlo obsáhnout co nejkvalitněji, s co největším užitkem jak pro svůj vnitřní rozvoj, tak pro obohacení kulturního života společnosti. A nikdo to nemůže udělat za ně. Je ale zbytečné, aby amatérští divadelníci z neinformovanosti tápali v základních věcech a dosahovali výsledků neúměrných vynaložené energii. Odborné metodické působení na jednotlivce i na celé soubory usnadní práci amatérským režisérům, a souborům, které vlastního režiséra nemají, pomůže vychovat ty, kteří mají chuť a talent, ale jsou neohrabaní jako každý začátečník.

Na letošním Wintrově Rakovníku uspěli V. Čížek, R. Klouček, E. Karnoldová, jistě by uspěl i svérázný J. Pavlíček z poděbradského souboru. A to zdaleka nejsou všichni. Co takoví V. Špirit a J. Šatoplet z Říčan, co K. Vidimský ze Slaného, J. Jedličková z Kralup, L. Němec z Bystřice u Benešova, J. Procházka z Mladé Boleslavi? Co P. Štěpán z Mnichova Hradiště, M. Volšická z Roztok, J. Vondruška z Libice, J. Šlapánek z Nučic? Většina z nich už obstála při podobných příležitostech, a přece se učí dál a nespí na vavřínech. A ti ostatní?

JARMILA ČERNÍKOVÁ

naše ANKETA

Název: Lidová konzervatoř Středočeského krajského kulturního střediska

Obory: herectví, režie

Doba trvání: dva roky — čtyři semestry

Předměty: vše, co souvisí s divadlem

Vedoucí lektor: Jarmila Černíková

Vedoucí kursu: Václav Špirit, krajský metodik

Tak to by byly ve zkratce základní údaje, vztahující se k Středočeské lidové konzervatoři. A mohli bychom ještě doplnit, že posluchačů je okolo třiceti a že se scházejí jednou za měsíc na třídenním soustředění; že jde o první pokus dát středočeským amatérským divadelníkům možnost uceleného vzdělání; že je to pokus nadmíru úspěšný a vcelku a bohužel dosti ojedinělý; že se podařilo najít velice efektivní formu zvyšování úrovně amatérského divadla a že je to na práci Středočechů vidět.

A proto jsme se jednou v pátek vypravili do Sedlčan, kde v sálech, přísálích a klubovnách místního kulturního domu po celý víkend probíhalo každoměsíční setkání konzervatoristů. Přestože je učební plán každého soustředění víc než nabitý (je spíš pravidlem než výjimkou, že výuka končí okolo půlnoci, a to jsou pouze hodinové pauzy na oběd a na večeři), podařilo se nám od několika posluchačů a lektorů získat odpovědi na naše tři otázky:

1. Co vám přináší účast na konzervatoři

2. Co vám chybí, co byste změnil, vylepšil . . .

3. Jak využíváte získané znalosti ve své praktické činnosti

Jméno: EVA KARNOLDOVÁ
Zaměstnání: učitelka
Soubor: Tyl Rakovník

1. Teprve před půl rokem jsem přešla z herecké třídy do režijní. O režii jsem nevěděla vůbec nic — jak si rozebrat text, jak pracovat s herci, co s technikou, prostě nic. A vlastně za půl roku jsem už získala takovou představu, že jsem se mohla sama do režie pustit.

2. Režiséři nemají pohybovku, a já si myslím, že by ji mít měli. Už jenom proto, aby sami dovedli to, co chtějí po hercích.

3. Co se tady vždycky přes sobotu a neděli naučím, můžu si u nás v souboru hned v pondělí ověřit. A ještě se mi nestalo, že bych se setkala s nedůvěrou nebo nepochopením.

Jméno: JAROSLAV KODEŠ
Zaměstnání: studující PF UK
Soubor: Jiří Poděbrady

1. To, co člověk dřív jen podvědomě cítil, dostává určitý konkrétní tvar. Začínám vědět, co a proč dělám, získávám základy, na kterých se dá stavět. A co pro mě taky bylo ohromně důležité, je to, že jsem poznal spoustu zajímavých, chytrých lidí — ať už jsou to lektoři, nebo kolegové. Kdybych to shrnul — konzervatoř mi dává a určitě ještě dá moc.

2. Co bych si přál? Aby bylo víc času, aby to nebylo takové to každoměsíční letem světem. A s ohledem na časový pres snad méně teorie (bohužel) a víc praxe.

3. Člověk přenáší věci, které se tady naučí, do vlastního souboru. Samozřejmě uplatňuje vyšší nároky a to se hned všem nelíbí. Ale já si myslím, že když už se lidé rozhodnou divadlo dělat, tak by je měli dělat pořádně. Konzervatoř v člověku vyprovokovala spoustu aktivity a moc bych si přál, aby se to také mně povedlo u těch ostatních.

Jméno: RUDOLF FELZMANN,
vedoucí režijní třídy

1. Zatím jsem se zabýval režií jen prakticky. Nyní jako pedagog mám příležitost znovu si ujasňovat mnohé principy a podrobněji se vracet k teoretickým problémům i k otázkám jejich řešení.

2. Já osobně postrádám větší možnost praktické práce režiséra s hercem.

3. Získávám nové impulsy pro svoji vlastní režijní práci.

Jméno: JIŘINA VĚTROVCOVÁ
Zaměstnání: studující gymnázia
Soubor: Excelsior Praha

1. Konzervatoř mi především pomohla najít správný přístup k herectví i nový pohled na práci v divadle. A myslím si, že není na škodu, že se dovídáme i spoustu nového z oblasti teorie. A taky se tady utvořila fajn parta mladých lidí.

2. Rozhodně bych nic neubrala. Jen by bylo třeba víc času, abychom mohli všechno zažít a pořádně si procvičit.

3. Po maturitě nastupují do rozhlasu, takže pro mě osobně má všechno, co se tady dovím, opravdu velký význam.

Jméno: OTTA TESAŘ
Zaměstnání: výhybkář
Soubor: Divadlo na ulici Kladno

1. Přístup k herecké práci a k práci v souboru vůbec. A protože jsem navíc i provozní vedoucí souboru, pomohla mi v organizačních otázkách.

2. Mně se tu prostě líbí a jen se bojím, až v prosinci všechno skončí a nebudu se už mít na co těšit.

3. To, co se tady učíme, potom zkouším i se souborem, hlavně všechno, co jsme dělali v psychohrátkách, v etudách a i v pohybovce. A lidi jsou s tím moc spokojení.

Jméno: JOSEF JELÍNEK
Zaměstnání: elektromontér
Soubor: Slánská scéna

1. Pod vedením pedagogů se člověku postupně daří pronikat do „fíglů" herecké práce. Dobrou školou je i dramaturgie, psychologie, pohybová výchova.

2. Já bych jen chtěl, abychom se scházeli častěji.

3. Kromě toho, že jsem ve Slánské scéně, ještě hraju na Kladně v souboru malých jevištních forem, kde si děláme všechno sami. A tam se moje znalosti můžou projevit.

Jméno: BOŘÍK PROCHÁZKA
vedoucí herecké skupiny

1. Zajímavou práci.

2. Čas. Čas na to, abych poznal život a práci posluchačů v souborech.

3. Nechci říci že nijak. Jestliže někoho něčemu učíte, určitým zásadám pracovního i etického přístupu, potom si sám na sobě — ať chcete nebo nechcete — markantněji uvědomujete prohřešky proti tomu ideálu, ke kterému by měl každý člověk ve své práci a životě směřovat.

Jméno: MARINA VOLŠICKÁ
Zaměstnání: učitelka
Soubor: Očko a D studio Roztoky

1. Když jsem začala dělat režii, zjistila jsem, že to ani zdaleka není tak jednoduché, jak jsem si dřív myslela. Uvědomila jsem si, že je třeba spousty studia k tomu, aby to na jevišti nakonec vypadalo přirozeně.

2. Snad najít v hudební výchově prostor i pro zpěv, protože je hodně her, ve kterých člověk musí zpívat.

3. Všechno, co se tu naučím, uplatňuji v obou souborech, ve kterých pracuji. Mám i větší důvěru a autoritu souboru. A respekt je nesmírně důležitý, protože režisér by vždycky měl být v souboru ten, který ví víc.

Jméno: STANISLAV VYORAL
Zaměstnání: řidič
Soubor: DS Kralupy nad Vlt.

1. Teoretické znalosti a konkrétní návod k mé herecké práci. Mimoto i vynikající divadelní partu.

2. Termíny konzervatoře by měly být častější, protože ani zdaleka nestačíme probrat všechno, co bychom měli.

3. Abych pravdu řekl, snažím se získané znalosti po herecké stránce uplatňovat i v našem souboru. Ale podotýkám, že snaha není všechno.

Jméno: JIŘÍ ŠLAPÁNEK
Zaměstnání: řidič
Soubor: DS Nučice

1. Praktické zkušenosti získané během let jsem si doplnil o teorii, takže teď lépe chápu souvislosti všeho, co jsem až dosud poznal. A mám-li mluvit docela otevřeně, vrátila se mi chuť dělat divadlo.

2. Pořád se nemůžu ubránit dojmu, že získáváme příliš mnoho informací v příliš krátké lhůtě. Setkání jednou za měsíc mi připadá málo. A vůbec celkově i dva roky, co trvá konzervatoř, je dost málo. Stejně se bude člověk i po skončení muset moc a moc učit.

3. Já pracuji v souboru skoro se samými mladými lidmi a snažím se je s poznatky z konzervatoře seznamovat, ale bez mentorování. Raději formou etud a nenásilně. A dokonce se mi je občas i povede přesvědčit, aby se pouštěli do věcí, které jim zpočátku připadají příliš složité.

Jméno: JAROSLAV VÁGNER,
vedoucí herecké skupiny

1. Že jsem na jedné straně mohl omládnout a že jsem si mohl sám vzpomenout na vlastní těžké začátky u amatérského divadla, kdy jsme na tom byli mnohem hůř než amatéři dnes. A právě proto, že vím, co jsme si tehdy přáli, se snažím v tom málu času říci všechno, co snad dnešním mladým hercům říci mohu.

2. Jakékoliv studium potřebuje soustavnost. A já po tom měsíci, co se nevidíme, mívám pocit, jako bychom začínali vždycky znovu. A proto si myslím, jak by bylo fajn, kdyby posluchači dobrovolně obětovali celou svoji dovolenou a tak by se najednou probrala látka, která jinak vyjde na půl roku. Možná by to bylo efektivnější pro pedagogy i posluchače.

3. Pokud jde o moji práci v divadle, umožňuje mi konzervatoř srovnávání metod různých režisérů, a především toho, do jaké míry jsou schopni a ochotni být zároveň i pedagogy profesionálním hercům a umožnit jim obnovování jejich herecké fantazie.

Připravila E. Komárková

Dostavník – V. Havel–J. Pracner–J. Vaňáček: Mušketýři aneb Valdštejn v posledním tažení. Foto P. Štoll

NOVOSTARÝ DOSTAVNÍK

Pražský soubor Dostavník uvedl premiéru hry Mušketýři aneb Valdštejn v posledním tažení. Autoři předlohy, kterými jsou opět členové souboru V. Havel, J. Pracner a J. Vaňáček, si tu umně a se znalostí věcí pohrávají s dějinnými postavami i událostmi a na pozadí dávno minulého mluví o tom současném a nejsoučasnějším. Text opět hýří vtipem, brilantními slovními hříčkami, nápady a překvapivými zvraty, diváci se opět smějí tak, že víc už ani nemohou... A přes to přese všechno jako by v tomto představení oproti předešlým bylo cítit určité sotva postřehnutelné ustrnutí, letmý závan stagnace.

Inteligentně, zkušeně napsaný text jde místy přeci jen příliš po předem jistých efektech, bezpečně ovládá umění vyvolat smích, ale nedává už divákům mnoho času a prostoru na to, aby pochopili, že se vlastně vysmívají sami sobě — svým chybám, svému úplatkářství, své malosti. Nic se však nemění na skutečnosti, že jde o text hodnotný a na vysoké úrovni. Možná že právě jeho výraznost svedla režiséra Vladimíra Havla k určité pasivitě, jako by se víc spolehl na samotnou literární předlohu než na čistě divadelní prostředky. Přitom už mnohokrát dokázal, že je umí používat — a také v Mušketýrech se blýsklo pár výborných nápadů. Škoda jen, že jich nebylo víc. Pokud jde o herecké výkony, zdá se, že si většina herců vytvořila určitý stereotyp, podpořený ještě obsazením do typově příbuzných rolí (srv. Bedna u Slavkova), který sice umožňuje odvést standardní výkon, ale zůstává stereotypem. Tím spíš je nutno ocenit osobité, přirozené herectví např. P. Flegla v roli mušketýra Kozla nebo E. Hrycha jako hraběte Thurna.

Musím se přiznat, že všechny ty výhrady nepíšu ráda, neboť si velmi dobře uvědomuji jedno: že totiž co je u jednoho souboru nedosažitelnou metou, to u druhého souboru nemusí stačit. Dostavník má tu smůlu — nebo vlastně to štěstí — že patří do té druhé kategorie. Vytvořil si určitý osobitý rukopis, vlastní nenapodobitelný styl a celou svou tvorbou si sám na sebe upletl bič náročnosti. Proto i takové představení, jakým jsou Mušketýři, nutí k oné věčně číhající otázce: jak dál. Zda opravdu stačí hrát nové postaru, když sil je na mnohem víc. *Eva Komárková*

BAMBINI DI ŠKODA

Od r. 1963, kdy vyšla poprvé Perlička na dně, je Bohumil Hrabal nejen uznáván literárními kritiky, ale co je důležitější, je čtenáři milován a čten. Důvodů je jistě mnoho. Jeho postavy voní člověčinou. Jeho pábitelé si dovedou uchovat i v pokročilém věku dětský údiv, dovedou překonávat desiluzi optimismem a naopak, pod úsměvem dovedou nečekaně odkrýt vážnější podstatu života. Jeho hrdinové mají nesmírně citlivé nitro, k maximálním následkům jim stačí minimální podněty — slyší-li kapat vodovod, hned si dokáží představit Niagarské vodopády, a píchnou-li se do prstu, už se jdou zeptat, kolik stojí pohřeb třetí třídy. A B. Hrabal pozoruje tyto své postavy mírně posunutou optikou, cedí skutečnost přes diamantové očko inspirace.

Texty Bohumila Hrabala, dnes patrně našeho nekorunovaného krále humoru a poezie, lákají stále častěji dramaturgy profesionálních i amatérských divadel. Naposledy tomu tak bylo v Plzni, kde Divadlo Dialog uvedlo k 30. výročí ZK ROH Škoda (který je zřizovatelem souboru) Nývltovu dramatizaci jeho prózy Bambini di Praga 1947 z knihy Pábitelé.

Čekalo se s napětím na premiéru plzeňských Bambin, neboť jevištní adaptace Hrabalových textů bývají často problematické. Myslím, že ona stovka plzeňských diváků, která získala vstupenky do stísněných ponorkových prostorů divadélka, byla onoho večera více než spokojena.

Plzeňští si text dramatizace výrazně obohatili jak v detailech, tak o celé pasáže ponejvíce v závěru hry. Režisérka Slávka Trčková se nenechala strhnout vnější atraktivností postav, neinstalovala na scéně panoptikum více či méně vyšinutých a excentrických figur, ale šla důsledně za postižením ducha Hrabalových textů, za odhalením zdrojů sil, které proměňují běžné konzumenty ve svaté nadšence a milovníky života. Inscenovala podívanou na náš svět

Divadlo Dialog Plzeň – Hrabal–Nývlt: Bambini di Praga. Na snímku M. Plas (Bucifal) a J. Sloupová (slečna Hroudová)

s oním hrabalovským mírným posunem ke světu takřka neskutečnému, skloubila na scéně velice citlivě humor a poezii textové předlohy tak, že se navzájem přirozeně a nenásilně prolínaly. V obdivu k upřímným a otevřeným pábitelským srdcím kladla důraz na laskavost a hřejivost autorova humoru, byť by se zdál na první pohled sebedrastičtější.

Jednotlivé postavy v plzeňském představení, ač žijí svůj život většinou na okraji společnosti v poměrech značně neutěšených, pohybují se přesto v jakési euforii. To proto, že všichni představitelé s osobním zaujetím ozvláštnili své role jakousi vnitřní radostí. Ta vyzařuje z ústředního kvarteta pojišťováků (M. Plas, J. Thurn, M. Anton, J. Pelech) a tryská i z drobných postaviček českého maloměsta a pražského předměstí. Je přítomna v duši hermetika Krauseho (M. Váchal), jehož ruce jsou už navždy ufaty od krásných dívek, je čitelná u pana Bloudka (B. Huleš), dozorce blázince, jinak též psychoanalytika — samouka, neabsentuje ani u vynálezce a vědeckého pracovníka v oboru droguerie a jejích artiklů (P. Černý) a doslova se jí opíjí chovatel koz a naivní malíř pan Nulíček (F. Pohl).

Jednou z klíčových postav inscenace je Nadja (bezpečně ztvárněná I. Rozhoňovou), jedna z nejhlubších a nejkrásnějších Hrabalových hrdinek, dívka, která se k vnitřní radosti musela doslova protrpět, která se dokáže brodit bahnem a uchovat si mravní čistotu, která nám ukazuje, že všechno se opravdu rodí ze svého opaku, den z noci, smích z pláče a radost z bolesti. Diváci však nezapomenou ani na její pendant, křehoučkou, líbeznou, naivní a nezkušenou Uršulku (J. Hanzlíková), která dosud nic nezažila, nic nechápe a touží milovat... Nechci zde rozebírat veškeré zdařilé herecké kreace škodováků, musím se však zmínit ještě alespoň o nezdolném a nakažlivém optimismu slepé dívky (Z. Augustová, alternuje L. Krejčíková), který šokuje diváky ve scéně, která nejvíce osciluje mezi poezií a černým humorem, a o překvapivě sympatických rysech, kterými představitelka obdařila platonickou milovnici bejčků slečnu Hroudovou (J. Soupová).

Plzeňská inscenace Bambin je podle mého názoru jedním z největších úspěchů Divadla Dialog za celou dobu jeho činnosti (v letošním roce slaví soubor 30. narozeniny) a zřejmě dosud nejfundovanější prací režisérky S. Trčkové. Jistě si každý ctitel B. Hrabala bude klást otázku, do jaké míry inscenace zachytila hrabalovskou atmosféru či jak dalece se od jeho poetiky odklonila. Je to přirozené vzhledem k mimořádné bohatosti nálad a mnohovrstevnatosti Hrabalových textů. Plzeňské představení však každopádně ukazuje jednu z možností, jak se lze se ctí s tímto naším výjimečným autorem vyrovnat. *(gr)*

BOLETICKÝ LONGEN

Emil Artur Longen (1885—1936) je pro nás už vlastně klasikem české dramatiky. Malíř, kabaretiér, dramaturg, režisér, herec i dramatik v jedné osobě napsal na sedmdesát her a je autorem četných úprav a překladů. Jeho hry prozrazují autora-herce, který dokáže napsat mluvný dialog, a svým výsměchem maloměšťáctví, pokrytectví, falši, povýšenectví i malosti jsou dodnes adresné, a tudíž hratelné a potřebné.

O to víc překvapuje, že je ve výběru repertoáru ochotnických souborů tento autor tak opomíjen. Například v Severočeském kraji se v uplynulých deseti letech objevilo jeho jméno jen jednou: rumburský Hraničář uvedl Dezertéra z Volšan. A úspěch byl nečekaný, stejně jako u c. k. polního maršálka v podání brněnských Skřivanů před dvaceti léty.

V této sezóně se konečně objevil další Longenův titul. Divadelní studio ZK ROH Boletice n. L. si vybralo jednoaktovou frašku Už mou milou... Longenova hříčka odsuzuje maloměšťáctví výsměchem, vytváří řadu směšných až

Studio ZK ROH Boletice n. L. — A. Longen: Už mou milou...

groteskních situací, a není to komika samoúčelná, nezacílená. Boletickým se podařilo vytvořit svěží představení, které rozesměje i napoví. Pravda, při první repríze se ještě tu a tam objevily nedostatky (vázla synchronizace zvukových efektů, práce se světly postrádala logickou motivaci), ale to v době, kdy budou čtenáři tento článek číst, bude jistě už vyřešenou záležitostí.

Boletičtí uvedli Longenovu frašku společně s jednoaktovkou autorské dvojice Arkanov—Gorin Rožnovské hodiny. Nezdá se, že by šlo o šťastnou kombinaci, byť jde také o vtipný text. Proto vítáme, že v Boleticích počítají s celovečerním představením, sestaveným pouze z Longenovy tvorby. Jako druhou jednoaktovku si vybrali Ministra a jeho dítě. Ať se jim daří. *—en.*

EXTEMPORE V EXELSIORU

Pražské divadlo Exelsior patří k nestorům českých amatérských divadel malých forem. Za více než desetiletí své práce si vytvořilo svéráznou pracovní metodu vycházející z postulátů autorského divadla a svébytný druh jevištního humoru, jenž mu i v podmínkách Prahy zabezpečuje na amatérský soubor nebývale široký divácký okruh.

Vůdčími osobnostmi souboru a zároveň jeho hereckým a autorským jádrem jsou Jiří Hladký a Karel Bodnár. V řadě inscenací se prosazují jako sehrané duo komiků, které se svou osobitostí většinou vymyká rámci vytvářenému ostatními členy kolektivu. Patrné je to např. v nedávno obnovené inscenaci Nory, kde se Hladký s Bodnárem styli-

Excelsior – lektoři K. Bodnár a J. Hladký v Bibliotéce I.

zují do roviny jakýchsi dvou pedantických teatrologů-norofilů komentujících a řídících rádoby instruktážně psychologickorealistické provedení úryvků Ibsenova textu. Zatímco svým hereckým kolegům umožňují těžit ždibce komična ze zdůrazňování archaičnosti zvoleného překladu, z akcentace některých dnes už zbanalizovaných motivů hry a občas i z nadsázky na manýry ochotnických představení, ponechávají si sami široké pole pro především verbální humor, pro improvizaci, hru se slovy a bezprostřední kontakt s publikem.

Nové představení souboru nazvané Bibliotéka I. divadla Exelsior se patrně poučilo na jisté disproporčnosti Nory a stalo se výhradně řadou výstupů dvojice Hladký-Bodnár, které jsou odděleny bohužel stylově s duchem představení nekonvenujícími písničkami Ireny Müllerové. Představení stojí za zhlédnutí. Podnětný je v něm především způsob, jímž se Hladký s Bodnárem snaží navázat na domácí tradice extemporovaných výstupů hereckých dvojic. Daří se jim totiž být na jevišti netoliko dvěma samorostlými osobnostmi, ale skutečně sehraným párem, navzájem se doplňujícím, schopným společně rozvíjet především v rovině verbální improvizace náhodný nápad až k intuitivně oběma komiky cítěné pointě. Hladký a Bodnár se ve svém autorském herectví dopracovali až k typům dvou pseudointelektuálů, které spolu korespondují jako dvě kontrastní varianty téhož blbského moudra. Hladký vystupuje jako pedantický knihomol lopotně se snažící precizovat nepodstatnou myšlenku, Bodnár mu kontruje skeptickým nadhledem „světáka", jenž ve své vypelichané eleganci často trpí partnerovými vývody.

Zajímavé je také to, že celé představení, v němž dvojice „recenzuje nejzajímavější knižní novinky vydané u nás od roku 1889" je vlastně improvizací, často velmi spontánní a občas naprostou. Extemporované herectví jako program (nikoliv jako východisko z nouze) je v amatérském divadle čímsi novým a neprobádaným, proto lze dvojici prominout občasnou ztrátu tempa i některé neostré pointy.

Bibliotéka I. je představením variabilním. Jeho tvůrci slibují, že bude pokaždé jiné, protože pokaždé bude řeč o jiných knihách. Ve výběru titulů, z nichž je v představení citováno, ale které především slouží jako odrazový můstek pro improvizované komentáře, se projevuje nedůslednost. Stojí vedle sebe dílka, která Hladký s Bodnárem mají zjevně rádi, a tituly, z nichž si jen utahují. Zdá se však, že divácká reakce (významný tvůrčí podnět extemporovaného herectví) usměrní tvůrce k větší jednoznačnosti ve vztahu k zvoleným textům.

První „bibliotéka" Exelsioru je tedy rozhodně zajímavým pokusem. Hladký s Bodnárem se v ní vyrovnávají s různými názory na autorské divadlo, s různými, více či méně zřetelnými inspiracemi (od vlivu Voskovce a Wericha až po vliv Divadla Járy da Cimrmana). Takové vyrovnání je nutné proto, aby byl položen základní kámen, na němž může dvojice komiků dále budovat slibně se rýsující vlastní a originální koncepci autorského herectví, která, zdá se, perspetkivně přerůstá rámec amatérského divadla.

Jan Vedral

JEPPE Z VRŠKU V BRANÍKU

Zdá se to neuvěřitelné, že právě před sto deseti lety byl poprvé v místní obci branické vysloven úmysl založit ochotnický spolek. A to není jediné jubileum, které si při první letošní premiéře divadelní soubor Braník při OKD Praha 4 připomíná. Před pětapadesáti lety byl totiž položen základní kámen pro vlastní divadelní budovu tehdejšího Spolku divadelních ochotníků Braník, budovu, která pak byla slavnostně otevřena a uvedena do provozu v roce 1925.

Těžko se asi dnes dá vyčíslit, kolik divadelních her uvedli braničtí ochotníci za celou svou historii. Ale snad nejčastějšími slavnostními představeními v Braníku bývaly vždy inscenace klasických her. Není proto divu, že i letošní jubilejní rok otevřeli Braničtí klasikou — známou Holbergovou komedií Jeppe z vršku. Tuto dvě stě padesát let starou selskou komedii s jednoduchou fabulí, leč hlubokým vnitřním zaměřením, přesahujícím dobový rámec, se

DS Braník OKD Praha 4 – L. Holberg: Jeppe z vršku. Foto F. Rous

souborem nastudoval dlouholetý branický režisér J. Juna. Do titulní role obsadil M. Čížka a především jejich zásluhou se branický Jeppe řadí k tomu nejlepšímu, co zdejší amatéři v posledních letech na svém jevišti předvedli.

M. Čížek, odměněný před dvěma lety na 47. Jiráskově Hronově za svůj herecký výkon v Edlisově hře Kdež jest Ábele bratr Tvůj, dokázal, že vysokou hereckou poctu dostal právem. Dominuje představení, hraje a zpívá s maximální chutí, bez znatelných výkyvů, možná trochu přímočaře, ale rozhodně suverénně. Také představitelé dalších rolí přesvědčují, že tato vtipná a nikoli bezzubá komedie je jim blízká a že v ní našli prostor pro své herecké vyzrávání. Věřím, že reprízy přinesou vedle uvolněnosti i komediální přesnost a představení si udrží nejen svůj dosavadní tah, ale získá ještě větší plynulost a švih, což je vždy v tomto žánru podmínkou úspěchu.

Branický Jeppe z vršku, který byl uveden na scéně M. Čížka a P. Mařík a s působivou hudbou M. Palča, se bude zcela určitě hrát dlouho, neboť poskytuje nejen poučení, ale i zábavu a chytrý vtip. Zřejmě také proto byla inscenace přihlášena do soutěže pro Jiráskův Hronov 1979.

Zdenka Dančíková

Svatoboj Brno – M. Stieber: Poslední prázdniny. Foto M. Blahuš

AMATÉŘI V NAPAJEDLÍCH

Letos již po dvaadvacáté proběhl v Napajedlích Divadelní festival ochotnických souborů Jihomoravského a Severomoravského kraje. Napajedelský festival je festivalem divácký. Vítěz nepostupuje do žádné soutěže, výsledky nemají vliv na žádné oficiální hodnocení. Je to skutečně festival pro diváka a pro soubory, které se na jeho půdě setkávají, vyměňují si zkušenosti a srovnávají výsledky své práce. Snad proto má každý festival v Napajedlích svou atmosféru, klidnou, radostnou a přátelskou.

V sedmi přehlídkových večerech jsme letos viděli představení rozmanitých žánrů, představení zdařilá i méně dotažená, ale především ve své většině představení mladá. A to je jeden z největších kladů letošního festivalu. Jako nejúspěšnější představení byla vyhodnocena hra M. Stiebra Poslední prázdniny, za kterou získal brněnský soubor Svatoboj hlavní cenu a cenu za nejlepší režii V. Müller. Inscenace zaujala nejen jako podnětný dramaturgický čin, ale také svým promyšleným přístupem k současné tematise, jež byla postižena prostřednictvím přesvědčivých hereckých výkonů. Letošní festival skončil, ale již začíná příprava na příští ročník.

S. Mika

ÚNAVA Z PŘEDNESU?

(NĚKOLIK POZNÁMEK K SOUČASNÉMU STAVU SÓLOVÉHO UMĚLECKÉHO PŘEDNESU, JAK SE PROJEVIL NA KRAJSKÝCH PŘEHLÍDKÁCH)

Koncem první poloviny 70. let došlo k velkému rozmachu uměleckého přednesu, rozrostly se řady přednašečů, vzrostla — často bez ohledu na potřeby přednesu a nad možnosti přednašečů — společenská poptávka. Ve většině krajů i v mnoha okresech pracovala studia sólistů, probíhaly školicí cykly. V současné době jako by nastala doba odlivu, přechodné únavy. Dokonce se zdá, jako by zájem mladých lidí o obor jaksi zvlažněl, ztratil svou opravdovost, takže i v případě, že je jim nabídnuto odborné školení, nemají dost vytrvalosti a píle k jeho absolvování. V minulém roce neproběhla okresní kola ani ve všech okresech a v letošním roce jsou kraje, které neměly do krajské přehlídky přihlášený ani jeden soubor.

Jihočeský kraj v uplynulých letech vždy výrazně zasahoval do žebříčku nejlepších na národních přehlídkách. V letošním roce byla na krajské přehlídce sólistů vzhledem k možnému počtu postupujících z okresů účast sotva dvoutřetinová, úroveň ve srovnání s minulými ročníky — navzdory fungující Recitační základně — také klesla. Recitátoři jako by veškeré své hledačství vyčerpali při výběru textu, při jeho zpracování vycházejí pouze ze svého prvotního čtenářského pocitu. Sebe tak ochuzují o zážitek z objevů při rozkrývání předlohy, diváka nudí nebo upoutávají jeho pozornost jinými přednostmi, než je umění přednesu. I přes tyto výhrady však jihočeská přehlídka nepostrádala smyslu — jednak řada přednašečů na ní byla nováčky, u nichž lze předpokládat perspektivu vývoje, jednak měla nesporný instrukční význam: měla totiž špičkové výkony nesporných kvalit, byť jen v první (do 18 let) a druhé (18 až 20 let) věkové kategorii. A není náhodou, že ze šesti postupujících na Wolkrův Prostějov jsou čtyři ze Strakonic — pod vedením Karla Koželuha tu řadu let vyrůstají osobití interpreti, pro něž slovo básníkovo není pouze drobným zanedbatelným kamínkem, ale kamenem, který dokáže rozzářit ostatní v mozaice.

Přehlídka Severočeského kraje byla nejslabší v kategorii střední a pozoruhodné či pozoruhodnější výkony přinesla vlastně pouze v kategorii nejmladších a v kategorii přednašečů přes dvacet let. K překročení průměru došlo tam, kde buď spolurozhodovalo citové oslnění z básnického slova (u patnácti až osmnáctiletých) či už určitý stupeň sečtělosti a cílevědomějšího zájmu o poezii (třebaže jen u několika jedinců starších dvaceti let). Rozpaky v samotném výběru a absence vůle k osobité interpretaci u přednašečů osmnácti až dvacetiletých byly sice nejzřejmější, ale nedá se říci, že by se netýkaly i kategorií ostatních. A tak i zde se projevily tendence obecnější, z nichž jednou je bezesporu už zpočátku zmíněná dočasná únava z přednesu.

Pražský kalich je dnes už mnohaletým pojmem. Je to soutěž, která si udržuje své stálé široké zázemí, v posledních letech stabilně i mezi učňovskou mládeží (Praha má Studio UP učňů!). Přicházejí sem vysokoškoláci, kteří mají průpravu z práce souborů v celé republice. Není tedy divu, že si udržuje kultivovanou úroveň, která v tomto roce ovšem nepřesahovala nad hranici průměru. Dramaturgie byla tentokrát dosti bohatá, i tady se potvrdilo, že roste zájem o prozaické předlohy — přednašeči však sahají po takových, o nichž se domnívají, že budou už samy o sobě působit svým humorem nebo expresívní emocionalitou. A právě tyto kvality je pak zrazují, protože nejsou schopni se s nimi interpretačně vyrovnat.

Snad by titulek nebo i náznak hodnocení uvedených přehlídek mohly vést k domněnkám o pesimistických výhledech sólového uměleckého přednesu — mají však být spíše aktivizační výzvou, abychom v sílu slova nejen věřili, ale také s ním na přednesových pódiích pracovali a využívali ji. Vždyť mluvené slovo je nejdokonalejším prostředkem lidské komunikace a ze všech uměleckých prostředků má největší schopnost působit současně na rozum i cit diváka a posluchače.

šr, jk

O TVŮRČÍM VKLADU RECITÁTORA DO VÝKONU

Básník, který chodí rád na fotbal, protože se tam nerecituje, musí mít s interprety svých veršů tristní zkušenosti. Můžeme mu projevit soustrast, můžeme vzít jeho formulaci za dobrý šprým, ale nemůžeme ji převzít do teoretické výzbroje recitátora. Nejen proto, že bychom popírali své vlastní snažení: jistě se najde nejedna báseň, jíž sluší tiché čtení, ale ani taková nepřetrhla svoji pupeční šňůru s historickou minulostí zpívané poezie. Asi půjde zřetelně nikoli o princip, ale o způsob. O to jak přistupuje interpret k předloze, jaký je jeho vlastní příspěvek znějící podobě textu.

V. I. Němirovič-Dančenko, kterého rád v této souvislosti cituji, odpovídá takhle mladému recitátoru: Přicházíte mi s uměleckým přednesem, to znamená, že mi musíte poskytnout to, co bych sám nemohl čtením získat, co by mě vůbec nenapadlo. Vynikající režisér nečeká ovšem originalitu schválností, nežádá formalistní nápaditost za každou cenu. To osobité, originální, to osobní, s čím může přijít jako s novinkou mladý nezkušený interpret i ke starému a zkušenému režiséru, se netýká projevu samého, ale právě jeho přednašeče. Nová, neopakovatelná, nepřenosná a proto zajímavá je právě osobnost interpreta a její odraz ve výkonu. Je zajímavý svými vlastními životními zkušenostmi, svým vlastním emocionálním světem, svým vlastním uměleckým vkusem i názorem.

Básníci mívají asi příliš často trpké zkušenosti s recitátory, kteří ještě nedozráli ani k pasívnímu porozumění napsanému textu a dělají hrubky proti jednotě a přirozenosti výkladu. Nebo přezráli v sebeprosazování tak, že sebebanálnější nápad a sebeprimitivnější sled ilustrací na námět textové předlohy považují za velký výkon. Jinak by se tak často neozýval rezervovaný hlas autorů.

I tak milovaný a tolik recitovaný František Hrubín se vyjádřil v podobném smyslu, když (1964) přímo amatérským recitátorům adresoval své delikátní varování: A tak, ovládnete-li dokonale své umění, dokážete posluchačům báseň vyložit, n i k o l i p o s v é m, ale podle záměru jejího autora. Ovšemže nedelikátnost podtržených slov je mým dílem! Hrubín nám dále sugeruje, že osobitost přednašečského výkonu je nedotčena, protože je v intenzitě, s jakou báseň obohacujete o další rozměr: o reálný lidský hlas! Kdyby tento další rozměr opravdu stačil, nemohly by recitační exhibice na obrazovkách televizorů nikdy ztratit náskok před soukromým čtenářským objevováním textu. Bohužel, intenzita čtenářského zážitku je příliš často větší.

Také s výkladem to není tak jednoduché. Za Hrubínovou formulací zřetelně vystrkuje růžky kritika povrchních nebo svévolných výkladů textu. Ale jak si máme poradit s autorovým záměrem? Študáci i kantoři Jaroslava Žáka měli úkol daleko snazší, když se usnesli na tezi, že básník si přeje stát se trpaslíkem: ničemu a nikomu se tím nezavazovali, protože předem vyloučili možnost ověření své teze praxí, tím méně před veřejností. Ale přednašeč svůj výklad prozrazuje veřejným výkonem, tento výklad je dokonce jádrem a motivem jeho výkonu. A ani za Hrubínova života neměl každý recitátor příležitost konzultovat s ním výklad jeho veršů. A s druhé strany: ani kdyby každý mohl s autorem konzultovat jeho autorský záměr a výklad, nemohl by zaručit, že je také s to tento výklad a záměr jako svůj svými psychofyzickými schopnostmi a možnostmi realizovat. Neboť právě osobitost jednoho každého má svou originalitu, neopakovatelnost, své možnosti i hranice. Znám ovšem porotce, který velmi přísně dbá na to, aby recitátoři přesně zachovávali záměr autorů, zvláště autorů některých: tajemství tohoto záměru a jeho rozluštění je ovšem třeba hledat u tohoto porotce. Není záruky, že jeho stanoviska se skutečně kryjí s autorovými — on sám si ovšem věří, ale my?

Známe příliš mnoho případů, kdy si nerozuměl ani autor sám. Nebo kdy si doba přivrátila původně odvrácenou tvář jeho díla. Protižidovskou frašku jistého Williama Shakespeara hrajeme už velmi dlouho jako protirasistickou tragédii. Tady zapracovala doba. Čechovovi se podobný veletoč odehrál přímo před očima: Čechov napsal Višňový sad jako veselou hru, jako vaudeville (charakterizuje tu situaci Honzl). Postavy Višňového sadu zahrály drama. Nikdo nedbal autorových nářků. Postavy ožily jako skuteční lidé a existovaly i proti autorově vůli. Tady zapracoval Stanislavskij s kolektivem herců MCHATu.

Nejen pro svou nedosažitelnost je tzv. ‚záměr autora' nejistou oporou a pomůckou. Ačkoli to neznamená v nejmenším, že by interpret měl při i n t e r p r e t o v á n í autora obcházet možnost, jak zjistit či rekonstruovat autorský záměr. Dokonce si bez toho úsilí ani výklad nelze představit. Taková rekonstrukce však nezbavuje přednašeče povinnosti vyjádřit se z a s e b e a vyjádřit (i) s v ů j názor. Je mu jen oporou a pomocným materiálem. Recept tu asi dává pouze Hrubínovo: přemýšlet o každém verši, o každém slově a jejich, často velmi subtilních vztazích.

Jenže, ptá se recitátor, kolik tedy má být ve výkonu z básníka a kolik ze mne? Jaký je můj skutečný tvůrčí vklad?

Asi recitátora po obhajobě jeho svébytnosti strašně zklamu, když řeknu, že jeho vklad je především v hledání cesty k autorovi nebo cesty do hloubky textové předlohy. Tvořivost výkonu pochází totiž — dělej co dělej! — z vědomosti, nikoli z náhody; z informovanosti, nikoli z povrchnosti; ze záměru, nikoli z improvizace. Proto se interpret orientuje v textech kolem zvolené předlohy (např. v celé sbírce), v textech za předlohou (např. v autorových vlastních komentářích, v jeho korespondenci, výrocích), v textech o předloze (např. kritiků či literárních vědců), v textech před předlohou (totiž těch, které zachycují skutečnostní model předlohy, reál, který motivoval předlohu: v novinové zprávě, v dokumentárním zachycení situace atd.).

Ale: nic z tohoto hledání nepodstupuje recitátor abstraktní, nedotčený a nepoznamenaný ničím vlastním, ale naopak právě skutečný recitátor s vlastními a osobitě neopakovatelnými vlastnostmi a danostmi, který — má svou životní zkušenost, podle níž něco zná lépe, důvěrněji, podrobněji; má svůj světový názor, pro který určitým jevům, tendencím a skutečnostem občansky straní, ba, osobně fandí; má svou emocionální paměť a představivost, které mu vybavují totožné či analogické pocitové situace a umožňují vstoupit do literární skutečnosti jako by jí byl vlastní zážitek; má svoji uměleckou zkušenost, která mu napovídá řešení porovnáním s jinými obdobnými i kontrastními úkoly. Proto nejobjektivnější hledání autorova záměru bude vždycky přednašečovým hledáním nejosobnějším. V této paradoxní dvojjedinosti je skryto jádro přednašečova tvůrčího vkladu.

Až bude napsána studie o dialektických rozporech v umění přednesu, bude tato otázka asi klíčovým případem. Zachytí protikladnou totožnost dvou fází přednašečovy přípravné práce: první, v níž studiem zázemí, významů, souvislostí se pokouší vniknout, vžít se d o c i z í h o světa v cizím textu; druhou, v níž právě tímto studiem obohacuje sebe sama a formuje se tak, že si přivlastňuje text jako s v ů j vlastní. Rozpor ústí do nové kvality: do o r g a n i c k y j e d n o t n é h o výkonu. Tato organická jednota je současně metodou, cílem i mírou umělecké a současně i společenské kvality, která má význam tvůrčího přínosu, tvůrčího vkladu přednašečova. Je projevem a důkazem tvůrčího výkonu, hodného toho jména i hodného básníka.

JIŘÍ HRAŠE

Malá metodika dětského divadla

Díváme-li se na dobré dětské představení, míváme tendenci věřit, že vlastně vidíme totéž jako v divadle dospělých, jenže v malém, a že tedy i cesta k výsledku je prakticky stejná. Aby nedošlo k omylu: i s dětmi lze někdy udělat dobré představení tak, že začneme od čtených zkoušek, pokračujeme aranžováním a tak dále, že děti prostě trénujeme a představení „nacvičíme" podle vlastní představy. Má to dvě vady: jednak se takové představení nejsnáze „rozveze", jakmile jsou děti unavené nebo jinak indisponované, jednak taková práce nemá vlastně žádnou cenu pro děti (i když je může bavit).

Činnost vedoucího dětského souboru se od práce režiséra v její tradiční podobě, jakou znají kamenná divadla, diametrálně liší. Není to režírování, ale vedení dětí, jejich podněcování, provokování, spolupráce s nimi, a nakonec výběr z toho, co samy vytvořily.

Hovořili jsme o tzv. dramatizaci neboli improvizaci podle literárního textu. Ideálně by měla práce na inscenaci s dětským souborem začínat u četby dobré dětské literatury, u vyprávění hodnotných příběhů, u neuspěchaného a do hloubky pronikajícího improvizování na náměty podle předlohy. Inscenace může vznikat buď jen v improvizacích, fixují se jen uzlové body a na papír se zachycuje jen scénosled (tento způsob je u nás zatím velmi výjimečný), anebo po jisté etapě improvizování a společného zkoumání zvolené látky napíše vedoucí hru (dramatizaci), přičemž bere v úvahu výsledky improvizační etapy (tento způsob sice není u nás rozšířen masově, ale užívá ho soustavně a s úspěchem celá řada špičkových pracovníků dětského divadla). Konec konců, obdobně lze pracovat i s hotovým dramatickým textem, předlohou k improvizacím na počátku práce pak není próza, ale převyprávění některých situací, scén a epizod z dramatického textu.

O významu improvizace pro rozvoj dítěte jsme hovořili v 3. kapitole. Má však svůj vliv i na kvalitu představení. Improvizace především umožňuje onu tak žádanou a žádoucí dětskou přirozenost a bezprostřednost na jevišti. Je něco jiného, jestli se dítě něco naučí jen zpaměti (slovně i pohybově), anebo zda něco zažije tvořivě a s plnou aktivitou, samo něco udělá. V prvním případě má sklon k topornosti, a to i tehdy, když nacvičilo dětem přiměřený pohyb, činnost, má sklon i k „školskému přednesu", k naučenému deklamování s frázováním podle interpunkce, s umělými dětskými otazníky na konci vět apod. Jestliže dítě nějakou větu neopakuje podle textu, ale říká ji „samo za sebe", jestliže je pro ně ona věta součástí situace, je i na jevišti přirozené a normální, mluví a nepapouškuje. Odpadají pak i problémy se zapamatováním textu (na jeho doslovnosti ve velkém počtu případů ostatně ani tak moc nezáleží — nejde-li o hru Nezvalovu, Vančurovu, Čapkovu) i s řešením krizových situací, jako je vynechání části textu, nutnost náhlého přeobsazení role apod. Jestliže děti improvizovaly a situaci i postavy si osvojovaly v činnosti, pak pro ně není obtížné vzájemně si vypomoci a zaskočit jeden za druhého. A konečně improvizace vedoucího orientuje pokud jde o styl jevištního projevu, který je dětem v jeho souboru nejbližší. Byly vypracovány věkově členěné škály dětského jevištního projevu. Mají pro praktika ten nedostatek, že počítají se statistickým průměrem, od něhož se každé konkrétní dítě aspoň o chloupek odchyluje směrem nahoru či dolů. A kromě toho starší dítě, ba i dospívající i dospělý — si mohou uchovat zálibu v tom stylu projevu, který odpovídá nižší vývojové etapě. Přesto si řekněme, že pro menší děti (mladší školní věk — asi do třetí, čtvrté třídy) je charakteristický projev znakový, který má blízko k hře předškolního dítěte; postava není charakterizována ve všech svých složkách a všemi svými projevy, ale jen „vyňatým gestem", takovým, které je pro danou postavu nebo činnost příznačné a přitom pro diváka čitelné a sdělné. Dítě nepotřebuje k jízdě vycpaného koně, stačí mu klacek, který ho zastupuje; nepotřebuje při hře jíst se všemi detaily, jako žák Stanislavského, stačí mu pohybovat rukou od stolu k ústům, a rozumíme mu dobře. Přirozeně, že při inscenační práci je třeba děti vést k tomu, aby se nespokojovaly s nejbanálnějšími znaky, ale aby hledaly i něco nového a výrazného. V předpubertě nastupuje u dětí charakterizace typová; není individualizovaná, dítě nehraje zcela určitou princeznu, ale zlou nebo hodnou, línou nebo statečnou princeznu v její typové obecnosti. Jestliže však mu v předchozím stadiu stačilo k charakterizaci žabky skákání, pak typová charakterizace už vyžaduje vyjádření typu kostýmem, pohybem, mluvním projevem, i povahovými vlastnostmi, byť dost obecnými. Až v období puberty (a zde zvlášť záleží na individuální vyspělosti a zaměření členů souboru) dospívají děti k charakterizaci civilní, k autostylizaci, k jednoduché a z vlastních životních zkušeností a z vlastní osobnosti vycházející individuální charakterizaci, převážně postav svých vrstevníků. V improvizaci děti (nejsou-li svedeny falešnými představami o „divadle" a předvádění se) zcela spontánně projeví, jaký typ charakterizace je jim nejbližší.

6. NEJVĚTŠÍ OMYL — REŽÍROVÁNÍ

Ještě závěrem několik poznámek k obsazování a reprízovosti. Obojí by se mělo podřizovat dětem, jejich potřebám a možnostem. Připravujeme-li inscenaci pro veřejnost, není už lhostejné jako v průpravné improvizaci, zda dítě postavu může nejen zažít, ale i sdělně ztvárnit. Přesto by se i zde mělo hledět na potřeby dětí a jejich výchovu: Když na nic jiného, tedy aspoň na to, aby se nevytvářely mezi dětmi kasty a aby některé z dětí se nefixovalo jen na jediný typ postav. Co představitel může dát postavě by mělo být v rovnováze s tím, co postava může dát představiteli. Podobně při posuzování, jak často a jak dlouho hrát jednu inscenaci, by mělo rozhodovat, zda je pro děti ještě poutavá, a to natolik, aby jejich projev zůstával svěží a neunavený. I zde musí vedoucí citlivě vnímat jak reakce a pocity dětí, tak odezvu publika a řídit se jimi.

Závěrem stručné desatero dětského divadla:

1. Považujme děti za partnera, nemluvme na ně, ale s nimi!

2. Na každém je něco dobrého a každý hraje nejlépe jak umí.

3. Hledejme texty, cvičení a činnost pro děti, ne děti pro představení!

4. Nespěchat, nehoří!

5. Všechno je stále v pohybu, každý námět i předloha se proměňují v činnosti dětí.

6. Hledejme tvořivost v sobě a v dětech, ne svou slávu v dětském divadle!

7. Nespoléhejme, že nám někdo dodá něco hotového — návody, hry, kostýmy či cokoli jiného!

8. Nestarejme se o nákladné zařízení a vybavení, o propadla, playbacky, o nákladné dekorace; tvořivost se projeví tím, jak naložíme s jednoduchými a snadno dostupnými věcmi.

9. Dělejme dětské divadlo moderně a dobře, tak, aby i naši nadřízení viděli, že nemaříme čas zbůhdarma!

10. Vychovávejme v dětském divadle lidi, snad budou i dobrými ochotníky, ale to už není tak důležité.

EVA MACHKOVÁ

DÍTĚ JE DÍTĚTEM OD SEDMI DO DESETI LET

Tento nesmysl sice nikdo přímo netvrdí, ale z praxe divadla, určeného dětem a hraného dospělými, přesto logicky vyplývá. Poslední národní přehlídka amatérského divadla pro děti to znovu — po kolikáté už? — dokumentovala. Naprostá většina her i inscenací je určena dětem od sedmi do deseti let a jsou to pohádky. Různého druhu i žánru, tradiční i moderní, předvedené nalic i narub, ale pohádková podstata se nemění. Nic proti tomu. Jenomže dětský věk je ve skutečnosti delší než jak ho vymezuje naše praxe dětského divadla.

Nejde ani tak o ty nejmenší — ti si stejně lépe rozumějí s loutkami než s nedřevěnými a dospělými herci. Ale jde o ty starší, o kluky a děvčata mezi jedenácti a třinácti léty. O ty nohaté a rozjívené bytosti na prahu puberty. Začíná jim pracovat kritický, rozlišující rozum (i když na to většinou nevypadají), ze světa dospělých už leccos pochopili, skoncovali s pohádkami, protože jsou především strašně, neukojitelně (a všichni rodiče vědí, že často i nemístně) zvědaví na realitu, na život sám. A my — myslím divadelníky — nemáme nic, co bychom jim mohli nabídnout, co by předem počítalo s jejich mentalitou a schopností vnímání a soudu, s jejich dravou touhou přijít na kloub všem tajemstvím dospělého světa. Autoři, ale i inscenátoři jako by se jich tak trochu báli, protože psát a hrát právě pro ně je asi vůbec to nejtěžší, co existuje. (Naštěstí jsou alespoň filmoví autoři odvážnější a tu tam se o to pokusí.)

Ve světle těchto faktů se sluší ještě jednou vyzvednout pražský soubor DOPRAPO, který jako jediný soustavně hledá, upravuje, přepisuje, kombinuje, domýšlí a přemýšlí, o čem a jak by se mělo hrát divadlo, aby zaujalo a potěšilo právě tyto, sice odrostlejší, ale pořád ještě děti. Kdyby náhodou tato poznámka někoho rozzlobila a vyprovokovala, aby dokázal, že napsat hru pro jedenáctiletá až třináctiletá mláďata zas přece jen nemusí být takový zázrak, bylo by dobře, kdyby zanechal pýchy a šel se poradit s Doprapáky. Mají totiž to, co hned tak někdo nemá: zkušenosti s divákem jinde téměř neznámým. au

výběr pro vás

RADOSLAV LOŠŤÁK:

DŮM, KDE NESNĚŽÍ

Ve starém baráku, pyšném na svou temnotu, vlhkost, plíseň a uzavřenost, bydlí lidé, kteří jsou v přeneseném slova smyslu úplně stejní. Je to majitel domu Adolf Duda se svou o mnoho let mladší manželkou Margit a jeho bratr Josef Duda se svou ošklivou, žárlivou a hádavou ženou Růženou a osmnáctiletým synem Vlastíkem. Při ošetření v nemocnici nabídl Vlastík hezké mladé zdravotní sestře Evě Radvanecké podnájem v otcově bytě. Když Vlastík doma oznámí, že přijde nová podnájemnice, postaví se Růžena zásadně proti. Ale Josef nemá tak odmítavé stanovisko, protože podnájemnice je hezká a její známosti v nemocnici by také nemusely být k zahození. Za Vlastíkovy asistence se tedy Eva nastěhuje. Její pokoj nedýchá právě pohostinností, dokonce si ani nemá kam dát věci, protože skříň je, jak zjistí ke svému údivu, plná kakaa. Josef Duda je totiž skladníkem v podniku, kde je zaměstnán i jeho bratr Adolf, a kromě pletek se svou spolupracovnicí Libuší Badurovou — ostatně to není první případ jeho nevěry — má na svědomí různé transakce se zbožím ve skladu. Ovšem duší všech těchto transakcí je Adolf, jemuž zbabělý Josef ve všem podléhá. Když Adolf zjistí, že Eva je informována o tom, jaký byl obsah skříně v jejím pokoji, nařídí Vlastíkovi, aby si Evu „podmanil" a tím jí svázal jazyk. Jinak by bylo nutno učinit takováto opatření jako v případě předcházejícího podnájemníka, který se od Dudů odstěhoval velice rychle. Vlastík si tedy zahraje na haura, ale celá akce se nevyvede. Je Evou vyhozen a navíc dostane pár facek od redaktora Máchy, který je u Evy na návštěvě. Do hloubi duše uražený Vlastík žaluje na Evu strýci Adolfovi a Adolf rozhodne, že je nutno Evu zastrašit. Všichni tři muži začnou tedy na Evu pouštět hrůzu dokonce s pomocí zasouvacího nože, ale celá akce se zase nevyvede. Evou donucený Vlastík přizná, že lhal, když na ni žaloval. To popudí Adolfa, ale ve vyřízení účtů s Vlastíkem mu zabrání mladá cikánka Erži, která sbírá po domech nože k nabroušení. I Adolfovi sebere nůž a odláká s sebou Vlastíka. Je to velice směšná situace, do níž se Adolf dostal, ale je na tom pořád líp než Josef, který se dostal do situace velice tragické. V podniku je totiž revize, která zapečetila sklad dřív, než mohl Josef uvést do pořádku stav skladovaného zboží. Nejlíp je na tom Eva. Stěhuje se do nového bytu, který získal redaktor Mácha.

Novinka současného českého autora má 12 obrazů, jednu dekoraci (simultánně parádní pokoj bytu Josefa Dudy a pokojík podnájemnice Evy), 6 mužů a 5 žen. Velké role jsou: skladník Josef Duda (51 let), jeho žena Růžena (49 let), jejich syn Vlastík (18 let), zdravotní sestra Eva Radvanecká (24 let) a Adolf Duda (54 let). Střední role: Adolfova žena Margit (38 let), spolupracovnice Josefa Libuše Badurová (36 let), novinář Roman Mácha (35 let), Vlastíkův kamarád Zdeněk Hanák (20 let). Malé role: důchodce děda Dlabač (63 let), krásná cikánka Erži (17 let). Vydala DILIA.

ALOIS JIRÁSEK:

KOLÉBKA

Starý polesný Jíra žije se svou sestrou Mařím a vnučkou Alenou v myslivně v křivoklátských lesích. Alena je půvabná, mladá a veselá dívka, zamilovaná do studenta Jana. Ale purkrabí na Jívně, pan Daniel z Mrákotína, podporován svou hospodyní Margretou, je velkým nepřítelem jakýchkoliv radovánek a slídí po kraji se svými pacholky, aby potrestal každého, kdo se nechce smířit s tím, že tento svět je jen slzavé údolí. Obzvlášť má spadeno na děvčata, protože podle jeho názoru jsou všechna děvčata povětrná. Vymyslil si pro ně i trest. Vytáhl starou trestnou kolébku, na níž se v minulosti trestaly povětrné ženské, a hodlá tento trest znovu zavést. Pro exemplární potrestání se mu zdá nejzralejší právě Alenka, protože prý má několik nápadníků, ale také proto, že purkrabí má s polesným Jírou staré účty. Napětí mezi oběma se ještě zvýší, když purkrabí vyhrožuje Alence kolébkou a starý Jíra ho s kuší v ruce od myslivny vyžene. Po útěku purkrabího přináší Jírův pomocník Dobronička zprávu, že přijel mladý král Václav IV., že ale zmizel svým průvodcům, hlavně suchopárnému mistru Purkartovi, v lesích a že se možná objeví v myslivně, protože je velkým milovníkem lovu a starý Jíra mu byl při této zábavě vždy dobrým pomocníkem. Zatímco se Jíra a Dobronička vydají do lesa hledat mladého krále, přichází za Alenkou student Jan. A právě, když se oba milenci políbí, pozoruje je purkrabí, který slídí okolo. Tím je Alenčin osud zpečetěn. Purkrabí na nic nečeká a jde připravit svou pomstu. Kolem myslivny slídí i mladý král, který hledá Jíru. Ale než stačí odejít, vrací se purkrabí, tentokrát na rozkaz mistra Purkarta, hledat mladého krále, aby ho zavedl na Jívnu. Purkrabí krále nezná a tak místo krále odvede na Jívnu studenta Jana, kterému král dovolil, aby se za něj vydával až k jívenské bráně. Král se totiž nechce vzdát lovu a Jan chce zase potrestat purkrabího za jeho neoprávněnou zášť vůči Alence. Zatímco král s Jírou loví v křivoklátských lesích, marně vysvětluje student Jan

purkrabímu na Jívně, že není králem. Purkrabí nevěří a žádá, aby Alenka, kterou přivedl na Jívnu s sebou, byla potrestána. Jan souhlasí a nechá přinést trestnou kolébku. Neodsoudí však k trestu Alenku, ale purkrabího a jeho hospodyni Margretu. A rozsudek je potvrzen i králem, který se právě vrátil z lovu. Záměna obou se vysvětlí a po vykonání trestu musí purkrabí i Margreta z Jívny.

Jiráskův dramatický žert o třech dějstvích má 10 mužů, 3 ženy a malý kompars. Dekorace jsou dvě: před myslivnou, síň na hradě. Příběh se odehrává v křivoklátských lesích v létě r. 1377. Velké role jsou: polesný Jíra (50 let), jeho vnučka Alena (18 let), student Jan (20 let), král Václav IV. (20 let), purkrabí na Jívně pan Daniel z Mrákotína (50 let), Margreta, jeho hospodyně (40 let). Střední role: Jírova sestra Maří (40 let), Dobronička, Jírův pomocník, apotečník, mistr Purkart. Ostatní jsou epizody. Vzhledem k blížícímu se 50. Jiráskovu Hronovu domnívám se, že není zbytečné připomenout tuto půvabnou veselohru. Vydala DILIA.

Jarmila Černíková

ZÁPISNÍK

10 let SČDO

Ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků svolal u příležitosti 10. výročí trvání své organizace slavnostní aktiv. Shromáždění vyslechlo souhrnnou shrnující zprávu o desetileté činnosti Svazu, kterou přednesl jeho předseda dr. Milan Kyška. (Stálo by zvažovat o jejím rozmnožení pro potřeby jednotlivých organizací). V diskusi vystoupil dr. Kokta s příspěvkem zabývajícím se činností ochotnického divadla na vesnici a soutěžemi vesnických souborů, Jaroslav Šindelář o nutnosti vzdělávacího systému, Miloš Honsa hodnotil přínos Scénografické školy SČDO pro činnost amatérských divadelních souborů a Josef Doležal shrnul minulou Soutěž aktivity z pohledu na novou vyhlášenou II. národní soutěž divadelní a občanské aktivity, kterou na slavnostním aktivu vyhlásil místopředseda Svazu dr. Petr Slunečko. Na závěr byli vyznamenáni nejaktivnější členové Svazu Zlatým odznakem SČDO a čestným uznáním.

Slavnostní rámec podtrhlo vystoupení Doležalova kvarteta a recitace pražských herců Petra Svojtky a Alfreda Strejčka.

Škoda, že se aktiv konal nejen za absence tisku, ale i řady pozvaných hostí, kterým by činnost této organizace neměla být lhostejná.

Z Bratislavy

Osvětový ústav v Bratislavě vydal Sborník studií k československé konferenci k jubileím časopisů pro ochotnické divadlo (Slovenský ochotník, Naše divadlo, Ludová tvorivost, Javisko). Sborník zpřístupňuje většinu materiálů z této konference a připomíná vliv těchto časopisů nejen pro ochotnické divadlo ale pro celou slovenskou divadelní kulturu. Je příspěvkem k dějinám divadla ale i k jeho perspektivám.

Z Gottwaldova

Park kultury a oddechu spolu s LŠU v Gottwaldově uspořádaly III. přehlídku inscenací Malé scény PKO a LŠU. Přehlídka je příspěvkem k 30. výročí PO SSM. Kromě hostujícího polského souboru, který uvedl Shakespearův Sen noci svatojánské, místní soubory zahrály: C. Gozzi — Král jelenem, A. Mikulka — Pohádky, W. Shakespeare — Romeo a Julie a J. Bařinka — Smrt na hrušce.

Volyňské jaro

Krajská přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů Jihočeského kraje Volyňské divadelní jaro 1979 přivítala řadu souborů: Lidové divadlo Vodňany (F. Tetauer: Úsměvy a kordy), DS Radětice (J. Drda: Hrátky s čertem), DS DUB (M. Šrámek: Ženy z Habří hory), DS Chlumany (J. Šelle: Kašpar Melichar Baltazar), DS Strážkovice (J. Sypal: Potlach), DS Želeč (J. Knittlová: Sekera na studánky) a DS Volyně (M. Stieber: Poslední prázdniny). Divadelní seminář s praktickými ukázkami na téma herecké práce na textu vede A. Bašta.

O pohárek SČDO

Tak se nazývá soutěž monologů, dialogů a trialogů, kterou již několik let pravidelně pořádá oblastní výbor SČDO Pardubice-Chrudim. V letošním roce je tato soutěž celonárodní, dvoustupňová. I. kolo soutěže probíhá v krajích, finále pak v ZK ROH Hlinsko. Vyhlášením této soutěže sleduje ÚV SČDO dát svým členům příležitost ztvárnit a předvést výsek z titulu, který pro značnou obtížnost zpravidla ochotnické soubory nerealizují. Přestože se letos v celonárodním měřítku „o pohárek" soutěží poprvé, projevilo zájem dostatečné množství soutěžících a řada dalších se již dnes chystá k účasti v roce příštím. Krajská kola zatím uspořádal Východočeský kraj (5 monologů, 1 dialog, 1 trialog), Praha (5 monologů, 1 dialog, 1 trialog), Středočeský kraj (7 monologů, 1 dialog), Severočeský kraj (2 monology, 2 dialogy, 3 trialogy) a Jihočeský a Západočeský kraj (společně 3 monology). Výsledky finálové přehlídky uvedeme v příštím čísle.

V Píšti dětem

Divadelní klub Jednotného kulturního střediska v Píšti byl založen na podzim loňského roku. V rámci Mezinárodního roku dítěte uvedl v režii S. Rycheckého hru pro děti M. Hoffmana Íček Tajtrdlíček. Scénickou hudbu složil S. Havlík, hrálo se na scéně režiséra Rycheckého.

SČDO

● Připomínáme, že měsíční hlášení souborů o činnosti pro soutěž aktivity se posílají vždy do 15. následujícího měsíce sekretariátu ÚV SČDO 100 00 Praha 10, Krymská 21.

● Od 8. června je v prostorách Městské knihovny v Praze otevřena výstava prací amatérských scénografů v rámci Pražského Quadriennale. Doporučujeme zhlédnout všem, kteří se scénografií v souborech zabývají.

● Po vzoru středočeské krajské přehlídky klasiky připravuje soubor Jirásek v České Lípě za přispění OKS a MěNV ve spolupráci s KV a OV SČDO na podzim letošního roku obdobnou přehlídku pro Severočeský kraj.

● Nezapomeňte ve spolupráci s příslušným KKS zajistit setkání delegátů z vašeho kraje na letošním Jiráskově Hronově. (Místnost, program, pozvánky.)

dilia

HRY PRO DOSPĚLÉ

Vl. Přibský: Dívka pro mé babí léto (3 m, 3 ž)

Fr. Rachlík: Hodina předjitřní (31 m, 5 ž, kompars)

M. R. Iacoban: Člověk v koupelně (3 m, 3 ž)

J. Edlis: Úplněk (3 m, 3 ž)

H. von Kleist: Rozbitý džbán (7 m, 5 ž)

E. Braginskij—E. Rjazanov: S nejčistšími úmysly (4 m, 3 ž)

MUZIKÁL

G. G. Kardos: Villon a ti druzí (18 m, 12 ž)

HRY PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Vl. Čort: Kopretinka (5 ž nebo d)

P. Hacks: Chudý rytíř (12 m, 2 ž, kompars)

Amatérská scéna, ročník XVI (Ochotnické divadlo, ročník XXVI), č. 6, červen 1979. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce Věra Suchánková. — Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v květnu 1979.

© Panorama, Praha 1979

NÁVOD K POUŽITÍ

Dramatickou variaci **A. Máši na téma I. S. Turgeněva Rváč** lze inscenovat jen na jevišti, kam se bez tísně vejde náznak pěti různých prostředí a ještě zbyde dost prostoru a „vzduchu" pro pohyb herců mezi nimi. „Scéna musí vytvářet jednotný hrací prostor bez architektonického dělení daných prostředí, protože se počítá s volným přechodem aktérů z jednoho prostředí do druhého a se simultánní hrou." A to je značný nárok, jemuž z amatérských jevišť a jevišťátek jen málokteré vyhoví.

Přesto na tuto dramatizaci, přesněji dramatickou variaci prozaického tématu upozorňujeme. Je totiž jednou z nejlepších současných ukázek způsobu, jak převést prózu do scénického tvaru, jak a odkud dolovat v literární předloze novou, skutečně dramatickou kvalitu. V přítomnosti zaznamenáváme — zase jednou nebo stále ještě — krizi dramatu a to v měřítku doslova světovém. A v mnoha divadelnických hlavách nejen profesionálních se proto stále častěji rodí nápady obrátit se k literatuře a posloužit divadlu jejím bohatstvím. Upozornění na jeden takový nápad, zdařile realizovaný, může být proto užitečné.

Turgeněvova povídka Rváč je z roku 1847. Patří k těm menším prózám, které jsou jakoby skicami, které ohledávají a shromažďují životní materiál pro velká a slavná Turgeněvova díla, pro Lovcovy zápisky, Otce a děti, Šlechtické hnízdo. Vypráví neveselý příběh o tom, jak se v jedné posádce, zapadlé na ostrůvku újezdního městečka „v moři černozemě" nešťastnou náhodou či osudovou zákonitostí sešel idealista Kister, mladík plný ušlechtilých ideálů, vyzbrojený Schillerem, s notorickým duelantem (dnes bychom řekli zabijákem) Lučkovem, jak se mezi ně připletla s veškerým zmatkem mládí statkářská dcerka Máša, jak se přelévaly vlny sympatií a nenávisti až k tragicky absurdnímu konci.

Povídka není příliš známá, protože je v Turgeněvově díle mnohokrát zastíněna věcmi silnějšími myšlenkou a skvělejší formou. Téma je tu opravdu spíš jen naznačeno než provedeno, uskutečněno celistvým tvarem. Turgeněv diskredituje typ „dravce", který se ve čtyřicátých letech minulého století těšil veliké oblibě v literatuře i ve společnosti — a to nejen ruské. Ale děje se tak spíš z vůle autora než silou a pádností uměleckého argumentu. Charakter Lučkova je přizpůsoben apriorní tézi tak, aby soud nad ním mohl být jednoznačný. Postava Máši je zachycena jen v neurčitém obrysu, přestože právě její pošetilá, ale pochopitelná ženská zvědavost na Muže-hrdinu, „orla", uvede celý příběh do pohybu. „Lví spár" velkého spisovatele je tu zkrátka znát spíš v tom, jak přesně je odpozorován a pochopen jeden z nejtypičtějších konfliktů doby, než v tom, jak je zpracován.

Základní situace povídky je ovšem silná a nosná. A na první přečtení je znát, že přímo volá po dramatě. Obsahuje skoro klasické rozvržení hry, protihry a hráče ve středu, konflikt se projevuje v hmatatelné, konkrétní srážce živých lidí, nejen střetem abstraktních idejí, děj povídky je veden přímo po aristotelovsku od expozice přes kolizi, krizi, peripetii ke katastrofě. Sice lakonicky, ale výrazně je tu zachyceno i prostředí, obklopující hlavní hrdiny a vydatně s nimi „spoluhraje".

Zásluhou Antonína Máši však je, že se s tím, co je na první pohled jasné, nespokojil, že pochopil dramatickou možnost této povídky mnohem hlouběji.

Proměna prózy v drama nespočívá jen v tom — jak se bohužel stále tak mnozí domnívají — že se řeč nepřímá přepíše do řeči přímé tak, aby to bylo alespoň trochu pravděpodobné a bylo z toho jasné, o čem se vlastně vypráví. Proměna musí začít mnohem gruntovněji, totiž proměnou způsobu, jímž je zpodoben člověk, postava, charakter. Próza může popsat, jaký ten člověk je, drama se ptá jen po jediném: co udělá? Prozaik má mnoho možností, jak komentovat, vysvětlit čtenářům duševní stav hrdiny v rozhodujících chvílích, jeho myšlenky a city. Dramatikovou hlavní starostí je zveřejnit — jakoby náhodou, bezděčně, mimochodem — především motivy jednání prostřednictvím postav samotných, ale také, ne-li hlavně prostřednictvím jejich vzájemných vztahů.

A to je to, co Máša opravdu umí. Vzal si na pomoc celé Turgeněvovo dílo a citlivě z něho vybral celou řadu motivů, které posílily hlavní postavy, které jim daly větší vnitřní rozměry, bohatší život, ostřejší protiklady uvnitř jich samotných, než jak tomu je v povídce. Ze znalosti celého díla pochopil také Turgeněvovu zvláštnost, totiž to, jak blízko má tento velký realista k paradoxu, k ironii a k vylíčení reality jako nadreálné, snové. Postaral se proto znamenitě o druhý a třetí plán hry — posbíral turgeněvovské sluhy, vojáky, statkáře a jejich ženy, vytvořil z tohoto materiálu několik velice živých, i když malých postav. Je to kontrapunkt, který ozvláštňuje jednání a charaktery hlavních hrdinů.

Díky tomu všemu vznikl z obrazu ze života — navíc dávno doznělého — obraz života s platností dnešní a obecnou. Máme totiž, i v našem soukromí lidí dvacátého století, stále co dělat s autostylizací, s nejrůznějšími sebeklamy, se snahami realizovat svou představu o sobě samých na úkor někoho druhého, — a s cynismem, s tímto nejlacinějším způsobem, jak se vyhnout námaze života s jeho bolestmi i radostmi, jak nemuset obětovat ani kousek vlastního nervu někomu druhému, natož věcem obecným.

Alena Urbanová

UKÁZKA ZE HRY

IV. obraz

(V salóně jsou všichni až na Pěrekatovovy, Lučkova, Kistera, Luku a Arťoma. Lučkov, podpírán Arťomem uléhá u sebe v županu na kavalec, pravou ruku na pásce. Podporučík se zastavil mezi salónem a pokojem Kistera. Kister se vrací z předscény a velí Lukovi)

KISTER: Luko, plášť!

LUKA: Jak račte. (Drží v ruce stolek s psacím náčiním a s knihou, kterou právě přinesl. Pokládá ho na zem a jde pro plášť)

POBOČNÍK: Výtečný střelec, ten Kister. Mířil klidně jako do terče a trefil přesně do černého.

PORUČÍK: Ale pánové! Zajíc se lekl a pustil bobek. Bum, a bobek trefil náhodou Lučkova do ramene. A vy hned — Vilém Tell!

POBOČNÍK: Na vašem místě bych nemluvil tak hlasitě. Může vás slyšet a ztratí druhý bobek. Bum, a strefí se vám rovnou do věšáku.

PORUČÍK: Slečinka je to, žádný Vilém Tell! Samé ach nebo ich a ufňukané veršíky. (Začne se smát) Jednou jsem takovou dloubl osikovým kůlem rovnou do zadku. Zavřískala a já nato: Bravo! Konečně přirozený hlas přírody. Tak se s nimi musí! (Smích)

MÁŠA (nazlobeně): Máte štěstí, poručíku, že jste jako dvorní šašek hájené zvíře! (Odejde středem. Rozpačité ticho)

LUKA (se vrací s pláštěm. Nesměle): Jdete . . .?

KISTER: Jdu na návštěvu k panu Lučkovovi.

LUKA (zděšeně): K panu . . . Pro všechno na světě, nechoďte tam!

KISTER: Proč?

LUKA: Je to ďábel.

KISTER: Vezmu si s sebou kropenku. (Luka pomáhá Kisterovi do pláště. Kister si bere s sebou knihu se stolu)

LUKA: Milostpane, nechoďte! Už kvůli paní matce, nechoďte. Má jenom vás, považte! Srdce by jí puklo. (Kister vyjde, narazí na čekajícího podporučíka)

PODPORUČÍK (zvědavě Kisterovi): Kampak, hrabě?

KISTER: Jdu navštívit rytmistra Lučkova, pane. (Podporučík nechce věřit svým uším)

PODPORUČÍK: Prosím, pane?

KISTER: A kampak vy, pane? (Podporučík zůstane stát, hle-

dí za Kisterem. Lučkovův sluha Arťom se položil na slámu u kavalce svého pána. Lučkov si přidržuje zdravou rukou před očima noviny. Váňuša s Táňušou přinášejí panstvu v salóně kávu na podnosech. Za nimi se vrací Máša a přicházejí i Pěrekatovovi. Všichni točí lžičkami v šálcích, upíjejí. Působí, jako by sledovali scénu, která se odehraje mezi Lučkovem a Kisterem. Podporučík zůstává na svém místě jako pozorovatel nejaktivnější. Kister budí Arťoma)

KISTER: Ohlaste mě, prosím, u pana Lučkova.

ARŤOM: Rozumím, Vaše Blahorodí, ohlásit u milostpána. (Kister o tři kroky ustoupí) Vaše Blahorodí, je tu pan Kister.

LUČKOV (aniž by odložil noviny): Kister? Který Kister? Neznám.

ARŤOM: Račte si vzpomenout . . . Ten, co vás . . . (Lučkov vzhlédne zpoza novin)

LUČKOV: Ach, ten, Knastr. Když myslí, ať jde dál. (Znovu si přikryje tvář novinami.)

ARŤOM (Kisterovi): Račte vejít, Vaše Blahorodí, milostpán vás očekává.

KISTER: Jak se daří vám a vaší zraněné paži, Avději Iványči? (Lučkov pomalu spustí noviny na zem a odkryje tvář. Mlčky si prohlíží Kistera) Předpokládám, že nás duel sblížil natolik, abych si mohl troufat oslovit vás jako přítele.

LUČKOV: Co jste mi přinesl, pane Knastr?

KISTER (s úměvem): Kister, Avději Iványči, Fjodor Fjodorovič Kister.

LUČKOV: Co jste mi přinesl, pane Kister. (Vysloví foneticky)

KISTER: Knihu, Avději Iványči.

LUČKOV (výsměšně): Was ist das kniha? (Pauza, Arťom napjatě pozoruje hned Lučkova, hned Kistera. Zprostředku scény na něho kývá podporučík)

KISTER: Kniha je potravou duše, Avději Iványči. Jako je chléb potravcu těla.

LUČKOV: Abych se přiznal, Kistře, já chlebu moc nedám. I špek jím nahusto, nanejvýš zakousnu okurčičkou. Chleba udávií i psa. Nevěříte?

KISTER: Tohle je vzácná kniha . . . (Lučkov se konečně líně natáhne po knize a listuje v ní. Arťom vyběhl k podporučíkovi)

PODPORUČÍK: Tak co?

ARŤOM: Přinesl pánovi knihu.

PODPORUČÍK: A co pán?

ARŤOM: Kouká jako kocour na myš. Asi ho sežere.

PODPORUČÍK: Dej mi vědět. (Arťom se vrací k Lučkovovi)

LUČKOV: Říkáte kniha, podívejme se. Goethe. (Náhle hodí knihu na zem) Příliš mnoho slov. Já raději noviny. Jsou stručnější. Tehdy a tehdy, to a to. Sto dvacet lidí na Sibiř, pět na šibenici. (Náhle zavře) Arťome, přines vodku! (Kisterovi) Vsadím se, že i tenhle Goethe pojednává o lásce, jako by neměl nic rozumnějšího na práci. Žvýká to pořád dokola jako kráva žvanec.

KISTER: A co děláte vy, smímli se ptát? (Pauza. Arťom přinesl velkou sklenici vodky na cínovém tácku a drží ji v předklonu před Lučkovem, který si ho vůbec nevšímá a zavrtává pohled do Kistera)

LUČKOV: Ležím tu na kavalci a pozoruju mravence. (Zvrhne do úst půl sklenice a pomalu polyká. Arťom se narovná. Když Lučkov odloží zpola dopitou sklenici na tácek, Arťom se znovu ohne v zádech a slouží mu za stojan)

KISTER: Mravence?

LUČKOV: Račte se podívat, Wertster Herr Kollega! Od rána do večera lezou mršky zpod kavalce k oknu a zase zpátky. Tak ležím a přemýšlím, co by ne?

KISTER: O mravencích?

LUČKOV: O mravencích, vážený pane. Jak malé místo zaujímají v prostoru. A já? Jen o málo větší. To mě žere, pane. Je mi z toho ouvej. Cítím jenom nudu a vztek. (Pauza. Lučkov dopije sklenici, Arťom odchází, ale vzápětí se objeví a číhá, co bude dál) A co děláte vy?

KISTER: Snažím se pochopit. Sebe, mravence, vás . . .

LUČKOV (podezíravě): Vzbuzuju váš soucit, není-liž pravda?

KISTER (horlivě): Naopak! Jak si tohle můžete myslet? Vzbuzujete mou zvědavost.

LUČKOV: Tak se posaďte. (Kister si sedá. Sotva zaznamená pod svým zadkem vratkost rozvrzané židle, poleká se a málem spadne na zem. Lučkov má v tu chvíli v očích zášť) Proč mě urážíte?

KISTER: Proboha, čím?

LUČKOV: Děláte, jako by ta židle byla rozlámaná!

KISTER: Popravdě řečeno, posuďte sám. Maličko vrže. (Opatrně se zakývá na židli)

LUČKOV (vztekle): Cvrček taky vrže a vám to zní jako hudba.

KISTER: Mně na té židli nic nevadí.

LUČKOV: Tak proč se tváříte, jako byste seděl s úplavicí na latríně?

KISTER: Nemohu za to, jak se tvářím, ale nepřišel jsem vás urážet. Naopak, ujistit vás o svém přátelství.

LUČKOV: Říkáte přátelství . . . (Pauza. Podmračeně si prohlíží Kistera. Arťom vyběhne k podporučíkovi)

ARŤOM: Mluví o přátelství.

PODPORUČÍK (zklamaně): No prosím . . .

ARŤOM: Ale buďte bez obav, Vaše Blahorodí, pán ho nakonec stejně plácne.

PODPORUČÍK: Co to blábolíš? Plácne? Jakpak že plácne? Co plácne?

ARŤOM: Plácne ho a pak ho v Dlouhém lese bouchne. (Vrací se a po chvíli přináší další sklenici vodky)

LUČKOV: Tak přátelství, podívejme se. Právě jsem četl v novinách, že se v Adrianopolis chystá přátelství mezi Ruskem a Tureckem . . . A co takhle svoboda? Prý jste v salóně před slečinkou vykřikoval, že jste přišel svobodu v poušti rozsévat. (Vypije sklenici) Jak jste to myslel? Politicky?

KISTER (pevně): Morálka tupého stáda, zloba z nenaplněného života, nuda a zášť zotročují člověka mnohdy víc než sebekrutější knuta politická. (Lučkov odkládá dopitou sklenici)

LUČKOV: Víte, co činí člověka svobodným? Knuta. Zmocní se knuty a budeš svobodný. I druhé budeš ovládat!

KISTER: Kdyby svěřili knutu vám, jak byste ji využil?

LUČKOV: Vypráskal bych z Ruska všechny krasoduchy jako jste vy. To bych udělal pro slávu vlasti. To by byl čin! (Pauza)

KISTER: Žertujete, abyste mě podráždil. Ostatně, cynismus bývá často jen maskou hluboce nešťastných duší. Víte velmi dobře a já to v tuto chvíli cítím zvlášť naléhavě, že dobré slovo je lepší čin. (Lučkov pomalu vstává. Staví se proti Kisterovi. Arťom couvá směrem k čekajícímu podporučíkovi)

LUČKOV: Rána mezi oči je pádnější!

KISTER: Násilí není žádný argument!

LUČKOV: To máte pravdu, není (V mžiku napřáhne levou ruku a udeří Kistera do tváře. Kister padá na zem. Arťom vykřikne, běží k podporučíkovi)

ARŤOM: Už ho plácnul. (Hned se vrací. Kister se namáhavě zvedá ze země. Drží se za opěradlo židle)

LUČKOV: Kdy se budeme bít?

KISTER: Přišel jsem vlastně kvůli tomu, Avději Iványči, abych vám vyřídil pozdravení od slečny Pěrekatovové. Velmi ráda by se s vámi osobně seznámila. Buďte zdráv! (Lučkov zůstane stát, omráčen reakcí Kistera. Kister mine podporučíka a ve svém pokojíku se svalí na pohovku. Lučkov se náhle oboří na Arťoma, který na něho zírá s otevřenou pusou)

LUČKOV: Co čumíš, ty prase líné, vypadni! (Mrští jím k nohám podporučíkovým)

ARŤOM (ze země k podporučíkovi): Slouha je slouha. Pán je pán. Pán bije, slouha si líže rány. (Ukazuje hlavou na Kistera. Podporučík mu hodí minci a vběhne do salónu Pěrekatovových. Lučkov zavyje náhle jako raněný lev, uhodí pěstí do židle a svalí se v zoufalství na kavalec. Arťom zmizí vlevo)

PODPORUČÍK (v salónu): Pánové! Pánové! Mám pro vás senzační novinu! Kister navštívil Lučkova!

MÁŠA (vyhrkne): Stalo se něco? (Všichni se po ní ohlédnou)

MAJOR: Kdy se budou bít?

PODPORUČÍK (s neovládnutelným vzrušením): Už se bili! Respektive pan Lučkov bil pana Kistera, zatímco pan Kister se tentokrát nedostal ani k ráně.

PĚREKATOVOVÁ (zděšeně): On ho uhodil?

PODPORUČÍK: Ano, ano, pěstí!

POBOČNÍK: Ne! To snad opravdu ne!

PODPORUČÍK: Ale ano.

PĚREKATOVOVÁ: Skandál.

PORUČÍK (téměř radostně): Lučkov zbil Kistera jako psa a dokonce před sluhou a pan Kister — nic? Tomu se panečku říká nenechat se vyprovokovat! (Směje se)

PODPORUČÍK (opovržlivě): Tomu se říká pustit duši do kalhot.

PĚREKATOV (podporučíkovi): Obávám se, že se mýlíte, příteli. Pan Kister nevypadá jako zbabělec.

PORUČÍK: Pak tedy . . .?

MAJOR: Máte pravdu, Sergeji Sergejiči.

PORUČÍK: Pánové, já vás nechápu. Nic nechápu . . .

MÁŠA: To nás nepřekvapuje. (Vše intenzívně prožívá, nervózně přechází)

PODPORUČÍK: Že by narazila kosa na kámen a Kister . . . V tom případě, oč jde Kisterovi?

MÁŠA: A oč jde Lučkovovi? (Odběhne zadním vchodem za scénu, Lučkov se zvedne ze svého kavalce a odchází vlevo)

PĚREKATOVOVÁ: Bože Kriste!

PĚREKATOV: Ale i z takovýchhle půtek může vzejít přátelství. Dokonce přátelství na život a na smrt.

PORUČÍK: Já sázím na smrt! Sto rublů.

PODPORUČÍK: No, nechme se překvapit. V každém případě to vypadá, že máme o zábavu postaráno. (Všichni se začnou loučit s hostiteli)

MAJOR: Poroučím se, madam. Adieu, Sergeji Sergejeviči.

PORUČÍK: Na shledanou, Marjo Makarevno.

PODPORUČÍK: Adieu! (Všichni odcházejí ze scény)

KaBAReTní ProMěnY

VLADIMÍR JUST

„Na divadle hraje herec roli, kterou mu autor předepsal, představuje Někoho. V kabaretě musí kabaretier představovat sám sebe... Divadlo se h r a j e, kabaret se d ě l á."

Jiří Červený

3. ČERVENÁ SEDMA (I)

Tato slova opětovně stvrzují autorskou podstatu každého kabaretního výkonu: mluví-li někdo sám za sebe, mluví jako autor. Na jiném místě knihy Červená sedma její pisatel, chtěje odlišit šantán od kabaretu zdůrazňuje, že „se ty podniky lišily od kabaretu hlavně tím, že velkou většinou neměly interprety, kteří by současně byli autory přednášených věcí."

Proto není divu, že právě nejvýznamnější kabaret prvé čtvrtiny 20. století u nás byl tak často nazýván „literárním kabaretem". Slůvkem „literární" se především sami tvůrci chtěli programově odlišit od přežívajících forem staropražského šantánu „národních zpěváčků" a bodrých lidových komiků, tedy forem, majících již v prvém desetiletí 20. století neprogresívní, lokálně patriotickou a vývojově anachronickou podobu. Dále se chtěli tvůrci Sedmy odlišit i od nově vznikajících, atraktivních forem tzv. velkoměstského, „mezinárodního" kabaretu, jak jej od sezóny 1910/11 reprezentoval Karel Hašler v nově zbudované Lucerně (nešlo však o nynější velký sál — ten vznikl teprve později přestavbou). Na rozdíl od obou těchto svého času populárních typů zábavných produkcí, které se ve stejné době rovněž samy nazývaly „kabarety" (neboť nejen žánr, i termín měl konjunkturu) — Červená sedma předkládala obecenstvu v kabaretu literaturu a dosáhla, že ji skutečně „vnímalo" (Eduard Bass). Literatura (zliterárnění) — stejně tak jako Umění (zumělečtění) — byla pro tvůrce Červené sedmy, vesměs odchovance literární generace přelomu století, něco jako bojový program i zaklinadlo.

Tak kupř. Eduard Bass jistě ne náhodou začínal svou jevištní dráhu v šantánu Na poříčí (resp. U labutě) roku 1908 antiměšťáckými **recitacemi básní** F. Gellnera a F. Šrámka. Také Jiří Červený, František Hvižďálek, Karel Balling a jiní soustavně zhudebňovali a průkopnicky uváděli na scénu kabaretu opravdové literární hodnoty. Nešlo tu samozřejmě jen o jakýsi minimální program obecného „kabaretního buditelství", tedy program, vyčerpávající se pouhým vzdělávacím, osvětovým účelem. Šlo naopak — viděno z odstupu — o promyšlený, subjektivně i zaujatý výběr děl, kterými se tvůrci Červené sedmy vyjadřovali, většinou polemicky, k nejaktuálnější současnosti. A činili to jak prostřednictvím autorů starších (Havlíček, Frič, Neruda), tak především skrze autory tehdy moderní (Gellner, Šrámek, Toman, Dyk, Bezruč, Neumann, Hlaváček, Mach), což byli vesměs básníci, hovořící soudobým jazykem mladé předválečné generace a vyslovující za tuto generaci pocity skepse, ironie a individuální revolty — a to namnoze s použitím provokujících hovorových výrazů, prozaismů i vulgarismů (Gellner, Mach). Do poklidné idyly tradičních měšťanských besed a dalších forem pololidové městské zábavy vnášeli tak Červený, Bass, Longen etc. na svou dobu novátorský, revoltující prvek satirického výsměchu, ironizujícího především bodrost měšťákova sebevědomí, jeho pivní patriotismus i slzavé vlastenectví. Tak se stala Červená sedma díky své programové literárnosti postupně významnou generační platformou, kterou prošla řada tvůrců naší literární i divadelní kultury nejen svými díly, ale i osobně.

„Literárním" mohl být kabaret Červená sedma ovšem nazýván i z toho důvodu, že samotní jeho nejvýznamnější aktéři (Bass, Červený, Dréman aj.) — i jejich dočasní spolupracovníci (Longen, Hašek, Plachta) — byli vesměs literáty a autory svých vlastních jevištních kreací.

Všudypřítomné autorství hlavních aktérů Červené sedmy můžeme ovšem v praxi sledovat nejen v rovině literární, nýbrž i v rovině **hudební**. To nám čerstvě zafixovaný pojem „literárního kabaretu" poněkud zkomplikuje: mohli bychom totiž v inscenační praxi Červené sedmy najít podklady i pro hypotézu o dominující roli nikoli literární, ale právě hudební složky většiny představení. Nejen že Červená sedma začínala a proslavila se především operními parodiemi a travestiemi (Carmen, od 1910; Salome, od 1910; Hoffmannovy povídky, od 1911; „indiánská opereta" Vinettou, rudý gentleman, od 1911; atd.), ale dokonce právě tento žánr hudební parodie se ukázal být nejspolehlivější a divácky nejvděčnější páteří programů Sedmy prakticky po celou dobu její existence (1909—1922). Tak kupř. Hvižďálkova Salome byla uváděna v různých aktualizačních obměnách a v různých obsazeních od roku 1910 až do poslední sezóny Červené sedmy 1921/22. Ne náhodou právě v Sedmě začínali a nalezli svůj styl i populární Kocourkovští učitelé (Ventova a Kášova Balada na váhu, 1919; Ballingův Oslavný sbor, 1919), podobně jako tu oslňoval svými typickými operními parodiemi i Vlasta Burian. Ale mnohem podstatnější v této souvislosti byl fakt, že prakticky všichni standardní aktéři Červené sedmy byli zároveň zpěváci nebo skladatelé, písničkáři, klavírní či kytaroví doprovazeči atd. „S klavírem je skoro celá Sedma ty na ty. Všichni členové doprovázejí a improvizují vtipně a přiléhavě...", čteme v dobové recenzi roku 1912. V této univerzální, namnoze neškolené **muzikálnosti** a hlavně v neustále křísené radosti z přirozeného muzicírování všech na všechno, ze spontánně vznikajících hudebních nápadů a gagů — v tom všem byla Červená sedma bezděčnou předchůdkyní i dnešních hudebně hereckých, kolektivně improvizujících souborů malých jevištních forem typu Studia Y.

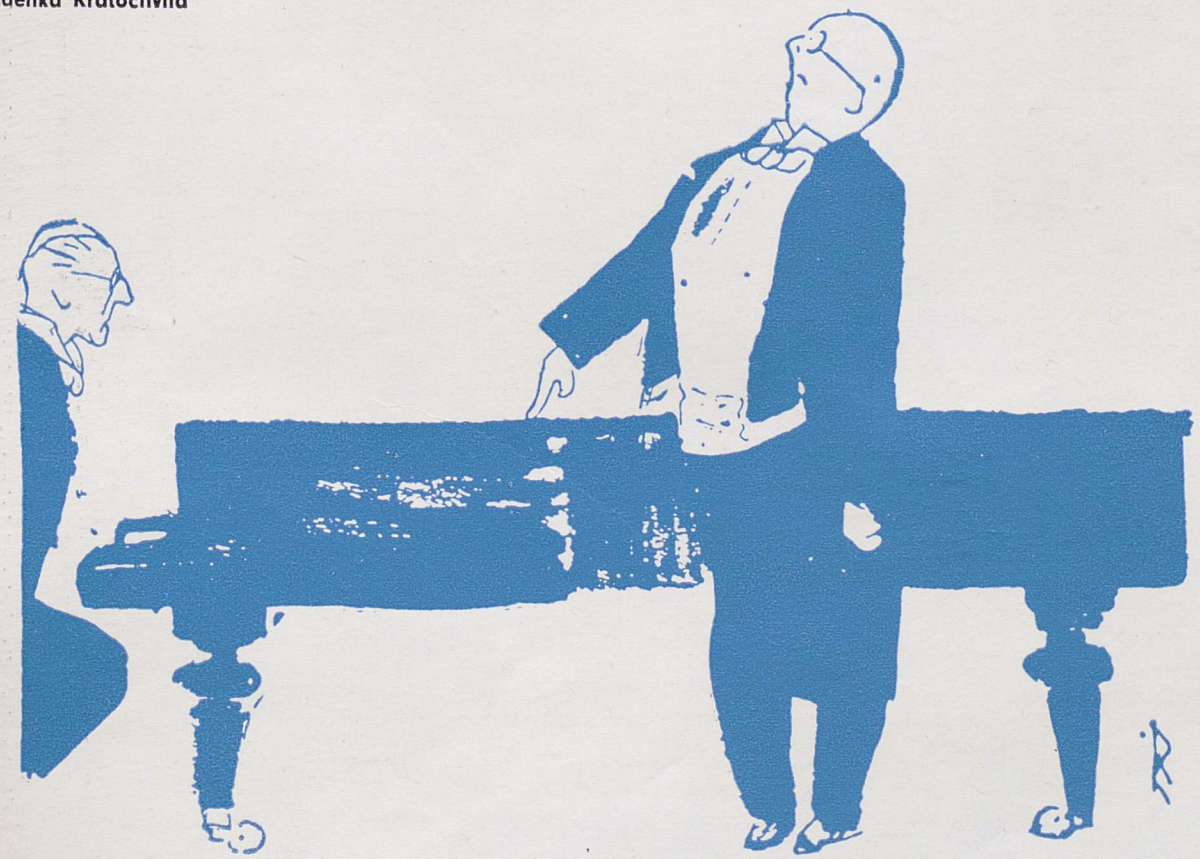
Nezapomeňme dále, že i literaturu zpřístupňovali členové Sedmy kabaretnímu obecenstvu především tím, že ji zhudebňovali. Tak se jim podařilo oslabit do té doby dominující roli kupletu a založit tím vlastně tradici moderního českého šansonu (ve smyslu „zpívané poezie"), jehož podivuhodnou renesanci jsme od konce padesátých let zažili v Redutě, Na Zábradlí, v Semaforu, v Rokoku, v Paravanu, ve Viole, v Umělecké besedě apod. V Červené sedmě zněla tehdy hudba mnohem častěji, než jsme si ochotni — ovlivněni vzpomínkami literátů — vůbec připustit: hudba a hudebnost (nejen tedy literatura a literárnost) byly neodmyslitelnou součástí hereckého projevu členů Červené sedmy.

Nešlo však jen o jakkoli vysoké procento kvantitativní účasti hudební složky na výsledném jevištním účinu: šlo především o míru **divadelních** významů, které se podařilo aktérům Červené sedmy z hudby a hudebnosti vytěžit pro co možná nejelementárnější a nejživější kontakt s divákem. Mělo-li být divadelně funkční kupř. zhudebňování Bassových satirických textů (konkrétně tzv. Letáků, aktuálně parodujících typické rakousko-uherské, později i československé politikum veřejného života), musela sama forma zhudebnění nést konkrétně charakterizační, převážně ironizující a parodizující významy: odtud tak častý výskyt typicky českých pochodů, polek, či zase typicky vídeňských valčíků — a to na úkor modernějších hudebních forem (foxtrot, blues).

Dr. Jiří Červený

Kabaretní Proměny

E. Bass přednáší svůj melodram Ballada krve, rozkoše a smrti. U klavíru J. Červený. Kresba Zdeňka Kratochvíla



Činoherní studio Ústí nad Labem – W. Shakespeare: Troilus a Kressida. Foto Vl. Svoboda