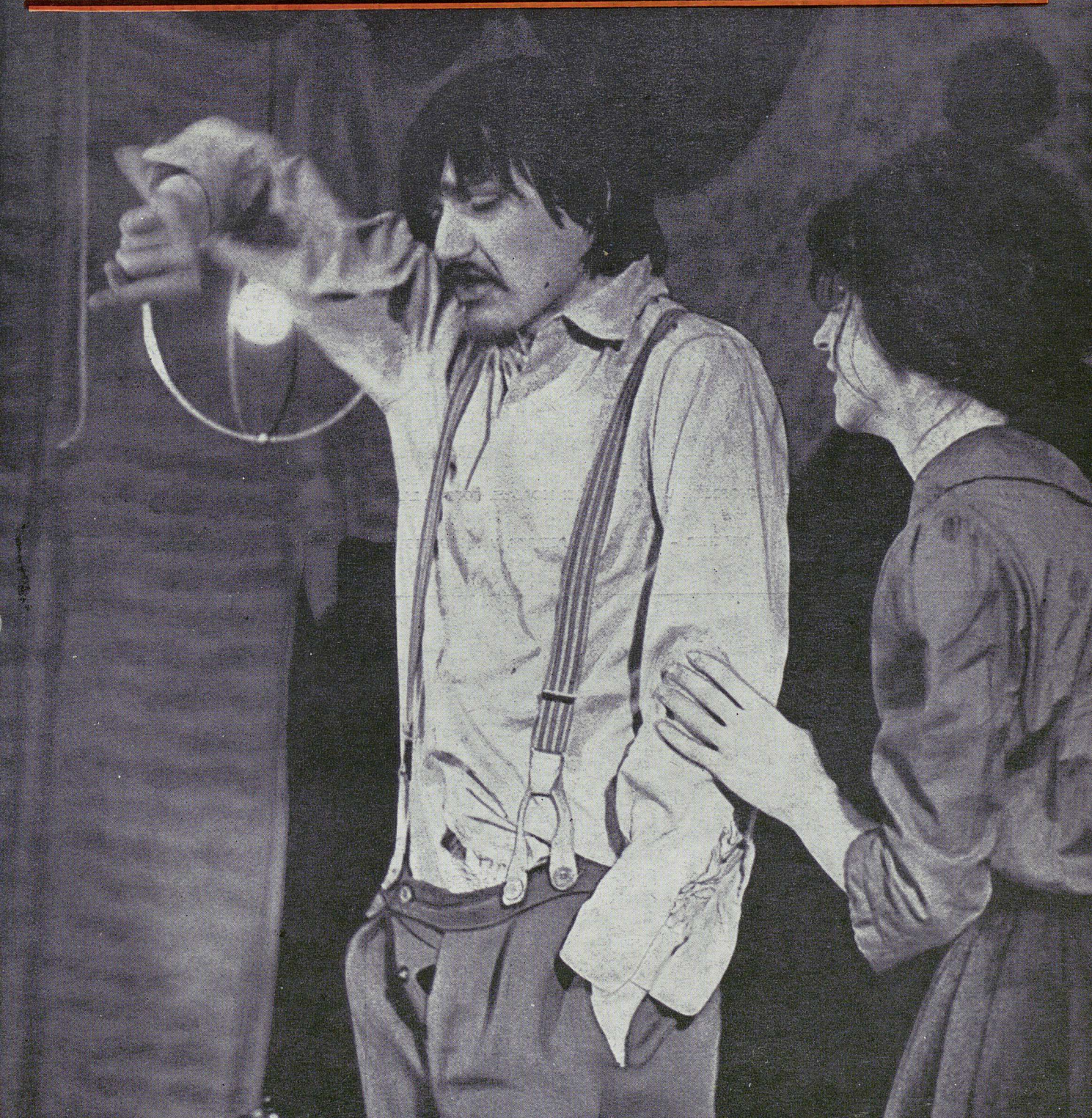

as80

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

3





HUMOR NA JEVIŠTI

NA TITULU: DIVADLO LUCERNA – I. ORKENY:
RODINA TÓTŮ. FOTO OLGA SVOBODOVA

DIVADLO EXCELSIOR – E. A. POE – J. SKOPEČEK: VRAŽDY V ULICI MORQUE. FOTO V. ZAJÍC

DIVADLO DOSTAVNÍK – V. HAVEL – J. PRACNER – J. VAŇÁČEK: PETARDA V TINGLTANGLU.
FOTO P. ŠTOLL

DS ŘÍČANY – M. ZOŠČENKO: SVATBA. FOTO
P. ŠTOLL



V letošním roce, kdy společně s námi slaví všechny socialistické státy a pokroková veřejnost celého světa 35. výročí vítězství nad fašismem, připravuje také oblast zájmové umělecké činnosti řadu akcí, věnovaných tomuto jubileu. Stěžejní událostí se stane především II. festival zájmové umělecké činnosti socialistických zemí, pořádaný pod heslem Socialismus — práce — tvořivost. Hlavními pořadateli festivalu jsou ministerstva kultury ČSR a SSR, NDR a PLR. Obsahové i organizační zabezpečení všech festivalových akcí probíhá od počátku ve vzájemné dělné spolupráci těchto tří zemí, na jejichž území se festival uskuteční. Zároveň však také spolupracují ostatní socialistické země, z nichž přijdou amatérští umělci a hosté.

Festival navazuje na svůj první ročník, který se konal před pěti lety. Stejně jako v r. 1975, i letošní Festival ZUČ socialistických zemí je věnován slavnému výročí vítězství nad fašismem, výročí osvobození socialistických zemí z nacistického područí; je to tedy zároveň výraz díky Sovětskému svazu a silám protihitlerovské koalice za hrdinný boj a dovršené vítězství. Je tedy přirozené, že jednou ze stěžejních myšlenek festivalových akcí bude téma boje za mír a spolupráci mezi národy.

Letošní festival je koncipován poněkud jinak než akce předchozí. Zejména se usiluje o co největší rozšíření jednotlivých festivalových programů. O to, aby se jejich prostřednictvím co nejvíce účastníků, diváků i posluchačů seznámilo s tvořivostí lidu socialistických zemí a zároveň s tím i s myšlenkami, tužbami a cíli, jimiž lid socialistického společenství žije. Proto se pořadatelé spojili s hromadnými sdělovacími prostředky, především s televizí a dojde k vzájemné výměně programů prostřednictvím Interview. Proto také se celý festival rozvrhl na poměrně dlouhé půlroční období, a do jeho rámce budou zahrnuty také významné oborové akce zájmové umělecké činnosti, manifestace a setkání, výměny zkušeností, slavnostní koncerty atd. — a to ve všech pořadatelských zemích.

II. festival zájmové umělecké činnosti socialistických zemí je rozsáhlý komplex kulturně politických programů, výstav, pracovních setkání a slavnostních koncertů, které se konají v období od května do listopadu t. r.: Manifestace účastníků ZUČ u památníků hrdinů Sovětského svazu se uskuteční zejména v květnových dnech na území ČSSR, NDR i PLR. Den solidarity s národy, bojujícími za národní nezávislost a sociální pokrok, se bude konat v Polsku. Slavnostní zahajovací koncert festivalu bude uspořádán za účasti všech socialistických zemí v NDR; závěrečný koncert, připravovaný na listopad, se uskuteční v ČSSR. V průběhu měsíce května se rozjedou po všech třech pořadatelských zemích Štafety přátelství a míru — delegace amatérských umělců ze socialistických zemí, které v ČSSR, Polsku i NDR předvedou kulturní programy. Součástí listopadových závěrečných akcí festivalu — spolu se slavnostním koncertem se budou konat v Brně — se stane mezinárodní sympozium odborných a vědeckých pracovníků ze socialistických zemí na téma Úloha zájmové umělecké činnosti v rozvinuté socialistické společnosti a výstava talentu a zručnosti učňovské mládeže.

Kalendář festivalových akcí je velice rozsáhlý. Vedle těchto hlavních programů, které budou mít vesměs víceoborový charakter, se do něj zařazují i významné oborové akce, které se v jednotlivých zemích konají pravidelně; v této souvislosti však budou mít rozšířený rozsah i obsah, budou obohaceny mezinárodní účastí i širokou publicitou. Mezi takové akce na území ČSSR patří např. folklórní festivaly ve Východné a ve Strážnici, Mezinárodní festival loutkářů v Chrudimi, spojený s celou řadou dalších akcí, situovaných do Chrudimi i do Mezinárodního pionýrského tábora v Seči (Týden otevřených dveří v Muzeu loutek, výstava dětských výtvarných prací v Seči a přehlídka dětských souborů), Festival tance a přátelství v Ústí n. Labem atd. V ostatních pořadatelských zemích se v rámci festivalu uskuteční např. tábory umělecky činné mládeže (v NDR), Setkání novinářů časopisů ZUČ socialistických zemí (v PLR), Festival amatérského filmu (v PLR), Mezinárodní výstava fotografií (v NDR) atd.

Velké setkání amatérů socialistických zemí

Po celých půl roku, od května do listopadu, se tedy v rámci II. festivalu ZUČ socialistických zemí budou setkávat amatéři téměř všech uměleckých oborů a především — předvádět veřejnosti výsledky své činnosti. Jedním z výrazných aktiv této akce by se totiž měla stát propagace činnosti amatérů, její prezentace divákům a posluchačům, konfrontace výsledků amatérské umělecké tvořivosti lidu jednotlivých socialistických zemí. V tom by měly pořadatelům festivalu pomoci zvláště sdělovací prostředky, televize, rozhlas, časopisy.

Na československé organizátory padá velmi podstatná část odpovědnosti za přípravu festivalových akcí. Již v květnu se v berlínském Paláci republiky uskuteční zahajovací koncert, jehož se účastní i naše soubory a sólisté. Téměř současně uvítáme na území SSR a Severočeského kraje zahraniční delegace ze Štafety přátelství a míru. V červenci proběhne 29. loutkářská Chrudim, která je součástí festivalu, a společně s ní se uskuteční v blízkém okolí několik dalších programů, věnovaných převážně dětem nebo vypovídajících o bohaté zájmové umělecké tvořivosti a estetické výchově dětí v Československé socialistické republice. Tato Dílna dětské tvořivosti se jistě stane jednou z nejradostnějších festivalových akcí. Mezinárodní folkloristický festival ve Strážnici v létě i ústecký Festival tance a přátelství jsou rovněž součástí II. FSZ. I v jejich rámci dojde k vzájemným výměnám názorů a zkušeností (v Ústí n. Labem bude mezinárodní seminář na téma „Mládež a společenský tanec“).

Nejnáročnější a nejrozsáhlejší částí festivalu však pro nás budou v listopadu v Brně. Pracovní název závěrečného slavnostního koncertu zní „Nás učil Lenin“ a jeho ideově umělecký námět je nesen myšlenkou živé aktuálnosti Leninových myšlenek i společné mírové práce tábora socialismu. Nedílnou součástí tohoto koncertu se stanou také vystoupení souborů a sólistů ze socialistických zemí, dokumentující internacionální charakter umění a společnou řeč všech, kteří prostřednictvím uměleckého slova, hudby i tance chtějí vyjadřovat svůj vztah k současnosti.

Na podobné téma — o významu zájmové umělecké činnosti v období budování rozvinuté socialistické společnosti — budou hovořit odborníci z oblasti ZUČ na brněnském sympoziu. Jsou na něj pozváni hosté ze všech socialistických států, aby se společně zamysleli nad společnými úspěchy i problémy. Účastníci sympozia, stejně jako brněnská veřejnost, budou mít možnost zhlédnout dosavadní výsledky rozvoje tvořivosti učňovské mládeže — alespoň ve výtvarné a fotografické oblasti.

Bohatý a náročný program II. festivalu ZUČ socialistických zemí slibuje i zavazuje. Jde totiž také o to, aby práce, vynaložená na přípravu jednotlivých pořadů, byla postupně znásobena využitím zkušeností z průběhu akce, nově navázanými kontakty, společně prodiskutovanými náměty. Aby festival splnil vedle významných kulturně politických cílů také odborné a umělecké záměry; aby přinesl nové postřehy a podněty do odborně metodické práce, do každodenní činnosti našich souborů a kolektivů.

AP

O CO NÁM VLASTNĚ JDE

Měl jsem nedávno zajímavý rozhovor s člověkem, kterého si vážím i jako divadelního odborníka a o němž vím, že není vzdálen ani amatérskému divadlu, že na ně chodí a má pro ně pochopení. Přesto však v našem rozhovoru zazněly tóny disonance — či lépe: na určité věci jsme se dívali zcela rozdílně. Jádrem tohoto rozporu bylo posuzování a chápání společenských možností amatérského divadla. Přiznám se zcela upřímně, že se od té doby k té otázce stále vracím a kladu si ji zcela osobně. Asi takhle: co my, kteří jsme povoláním i vzděláním, zkušenostmi i životním zázemím vázáni v profesionálním divadelnictví, vlastně pro sebe — opakují: pro sebe — hledáme v amatérském divadle.

Nezapírejte si, že jsou jisté skutečnosti, které člověka, zvyklého na profesionální styl, rytmus i podmínky tvorby, při konkrétní práci s amatérským souborem poněkud denervují. Mně například nějakou dobu trvalo, než jsem si zvykl na to, že největší vzepětí energie a sil nastává v takovém normálním amatérském souboru až těsně před premiérou. To vůbec neznamená, že by se předtím nepracovalo, že by si lidé nelámali hlavu. Ale pořád je to jaksi bez výrazného vlivu na vlastní práci, na zřetelné posuny její kvality. Ty nastanou až těsně před premiérou. V týdnu, kdy profesionální divadlo práci dokončuje, my se teprve rozvíjíme, objevují něco, co doposud vůbec neexistovalo. Musel jsem si na to zvyknout, na tenhle doping premiérou; musel jsem se čekat na tenhle moment skutečně učit. A mohl bych podobných faktů uvádět víc. A nikterak nepopírám, že mi párkrát způsobily cosi jako krizi, když jsem měl pocit, že to neb ono představení nelze dodělat, že se takhle prostě dělat vůbec nedá.

Přesto se znovu a znovu budu rád ke konkrétní práci s amatéry vracet, znovu a znovu v ní budu pro sebe hledat podněty a impulsy velice závažné a důležité. A nejen proto, že se vždycky v duchu skláním před lidmi, kteří po své práci jsou třeba ochotni v noci a dešti šlapat hezkých pár kilometrů na zkoušku, kteří čekají do noci na vlak, protože předtím řekli pár vět v jediném výstupu. Ani to není proto, že miluji atmosféru amatérských šaten a kluboven, kde se mluví o všem možném, kde divadlo se tak naprosto organicky a zákonitě propojuje s problémy mnoha jiných profesí. A dokonce to není ani pro ty okamžiky, které považuji ve spolupráci s amatéry za nejzávažnější v procesu tvorby: pro okamžiky, kdy se nám všem podaří najít ten bod, v němž životní zkušenost člověka nedivadelního najde oporu a impuls v tom, co může vyslovovat na jevišti. Kdy celou jeho divadelní činnost prostoupí jeho životní vztah ke skutečnosti, divadlo se stane jeho životem a jeho život divadlem. Ano, těším se na tyto chvíle. Nastanou-li, mám z nich velký zážitek, neboť mi potvrzují, že cesta, kterou jdeme, není marná, že možná vytvoříme představení, které bude z tohoto individuálního postoje schopné vytvořit nadindividuální sdělení jasného společenského dosahu. Nicméně: dojít sem považuji především za povinnost profesionála spolupracujícího s amatéry. A i když nikterak nepochybuji o podnětech, které si lze z těchto okamžiků odnést pro vlastní praxi, pořád si myslím, že tohle není to hlavní, o co nám jde.

Existuje a pracuje v našem amatérském divadle muž jmé-

nem Antonín Navrátil. Tohle jméno se už stalo pojmem. Pro to, co udělal, i pro to, co se kolem něho povídá. Neboť i amatérské divadlo má své kuloáry, své složité předivo vztahů neveřejných. A Navrátila tyto neveřejné vztahy obklopovaly dost bohatě. Jestliže se o některých zmíním, tak jenom proto, abych na nich také kromě jiného zřetelně demonstroval to, o čem nám jde.

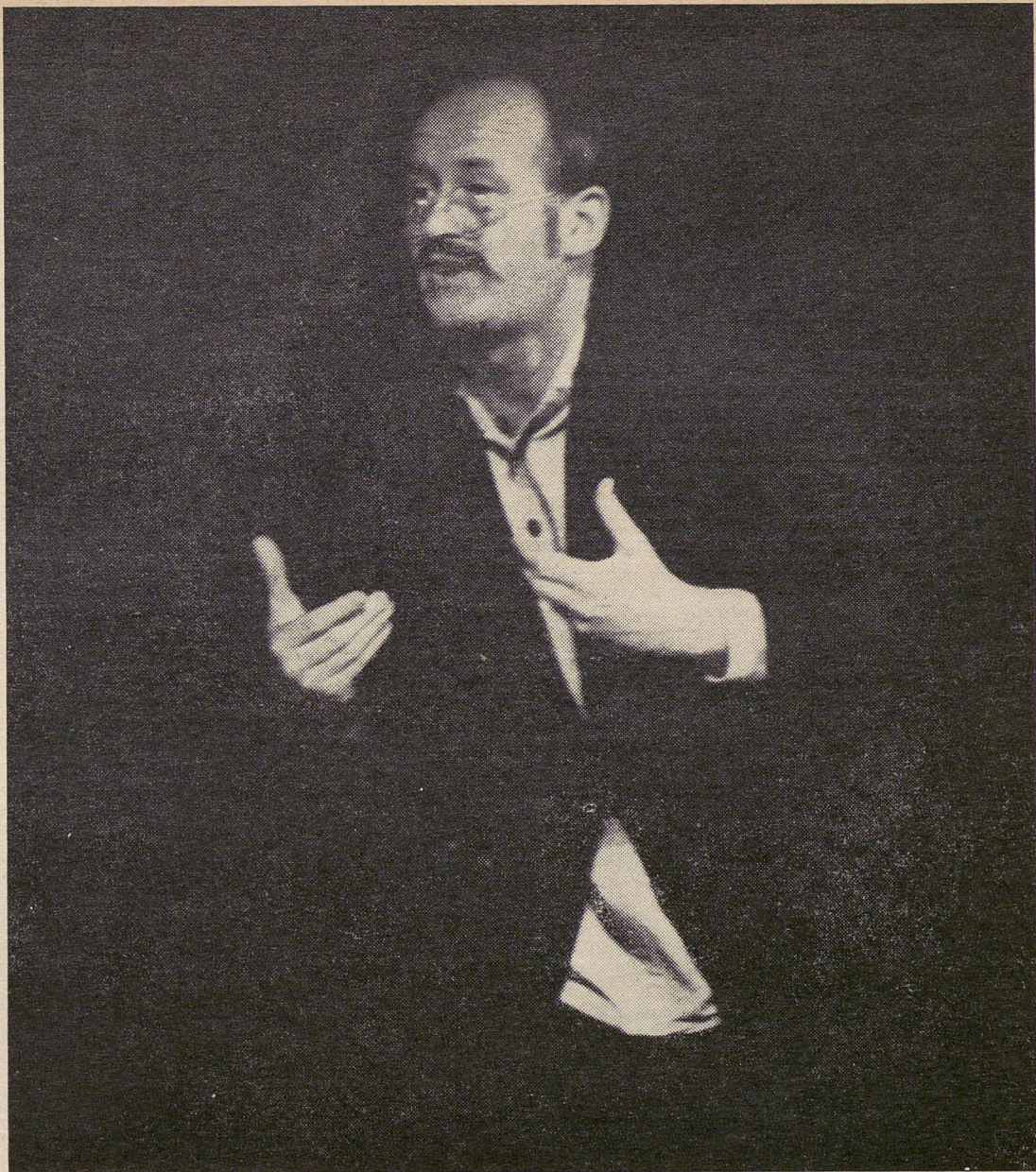
Kdybych měl souhrnně hodnotit představení, která jsem od Navrátila viděl, potom bych musel říci asi toto: provokují mě a svým způsobem strhují jeho záměry — mám vždycky pochybnosti a otazníky kolem výsledků. A právě tohle na jeho inscenacích v amatérském divadle nejvíce oceňuji, právě pro tohle považuji Antonína Navrátila za jednoho z těch profesionálů, který bezpečně ví, proč do amatérského divadla vstoupil a co od něho může očekávat. Právě jako profesionál. Neboť podstata jeho záměrů a jistá nedokončenost jeho výsledků spočívá v tom, že používá výrazových prostředků určitého zaměření a nesoucích určité významy naprosto jiným způsobem, než tomu bývá.

Použiju tu příklad poslední — inscenaci Čechovových povídek, které Navrátil režíroval v kroměřížském souboru. Využil tu jako základu dramatizací, které spojil v jeden celek. Připomínám to proto, abychom si uvědomili, že přesto, že nejde o Čechovův klasický divadelní text, je tu základem pořád mistr psychologického rozvíjení postavy, která si krok za krokem hledá své místo ve světě, uvědomuje si svůj vztah k němu. Tím ostatně Čechov spouští celou jednu podobu moderního herectví, které se plně rozvinulo na půdě MCHATu. Herectví, které ostatně dobře známe z našeho profesionálního i amatérského divadla. Herectví, jemuž Honzl věnoval takovou pozornost ve své stati Herecká postava a jež považoval za východisko nové etapy v divadle. Protože jevištní postava se stala sama o sobě dramatem, poznání jejího života ve všech detailech hlavním cílem herecké tvorby a neměnný herecký typ opustil jeviště.

Jenže: Navrátil je zvyklý pracovat s typy. Jeho zkušenost s dětským hercem jej nutně přivedla právě k tomu, že sázel a sází na herecké sdělení, jež vychází z pevné psychofyzické danosti představitele. Byť tuto danost kultivuje a obohacuje divadelností postupů, které rostou z tradic komedie dell'arte i lidového divadla. (Jsem ostatně přesvědčen o tom, že tahle kombinace dětské hry zcela přirozeně s vysoce rafinovanou znakovou hrou divadelní je také příčinou jistých záklusních složitostí kolem Navrátila. Ale o tom ještě později.) A nemohl na tuto svou praxi zapomenout. A tak se ji osobitě pokusil uplatnit i v herectví kroměřížského souboru při inscenování Čechovových povídek. Typové herectví se setkal s autorem, který je v dějinách divadla nejdůsledněji zlikvidoval.

Výsledek samozřejmě musí nést více než patrné stopy tohoto setkání. Rozporů, problémů, nejasností je v tom představení více než dost. Navrátil má nad čím přemýšlet. Ale nejenom on. I my, kteří se divadlem denně zabýváme. Neboť tato inscenace zcela důsledně překročila jisté hranice, na něž jsme zvyklí, v nichž se pohybujeme. Profesionál si tu v amatérském divadle uvědomoval a hledal nejzákladnější možnosti své profese, využíval jeho možností nelpět na tradici a konvenci. A prověřoval tak dnešní sdělnost divadla.

Nejsem nekritický nadšenec, který věří jen a jen na amatéry. Ví, že i profesionální divadlo nutně vyrazí v určitéch obdobích svého vývoje ze svých dosavadních hranic a objevuje postupy sdělení a zobrazení, které rázem otevírají tak říkajíc nové epochy. Ostatně právě Čechov a jeho setkání s MCHATem jsou přímo jedinečně klasickým důkazem. Ale profesionální divadlo nutně — a v tom je jedna z jeho záko-



nitostí daná tím, že musí udržet provoz — vždycky směřuje k tomu, aby tyto výsledky jaksi stabilizovalo, aby je proměnilo v trvalou jistotu, v tradici. Zatímco divadlo amatérské, sdružující lidi na platformě zájmu, tuto tendenci ke stabilitě nemá. A právě tohle mu umožňuje zkoušet pořád něco nového, začínat pořád znova. A tady profesionál může daleko snadněji usilovat o něco, co by třeba právě v jeho domácím divadle znamenalo dlouholetou mravenčí proměnu celého souboru.

Na tohle bychom neměli zapomínat. A vůbec ne kvůli profesionálům, ale kvůli amatérskému divadlu. To jest: neměli bychom v něm nic považovat za metodickou a výrazovou konstantu, která je jednou pro vždy platná. Ať už ovlivňujeme amatérské divadlo jakkoliv. A jestliže tedy Antonín Navrátil porušil třeba jisté představy o tom, jak pracovat s dětmi, neodsuzujeme jej za to. Dobrá — nemusíme s ním vůbec souhlasit, můžeme jeho postupy považovat za nesprávné a třeba i za omyl. Ale v zájmu samotného amatérského divadla,

v duchu jeho společenské podstaty, která v sobě nutně musí zahrnovat tuto neustálou proměnlivost, hledejme v jeho práci jako v práci kohokoliv jiného ne to, čím se vzepřel našim představám, ale to, co objevil nového. I když třeba nás to nové pobuřuje. A jeho tvar a podoba je neuspokojující.

Doufám, že mě nikdo nebude podezřívat, že jsem se stal Navrátilovým advokátem. Nepotřebuje to. Své prohry obhájí svými výhrami sám. Zvolil jsem jej jako příklad známý široké amatérské veřejnosti. A kromě toho je jedním z těch, kteří i za mě odpovídají na onu základní otázku, co nás profesionály přitahuje k amatérskému divadlu především, o co nám jde.

Tak tedy: o stále se obnovující schopnost amatérského divadla odjínud a jinak zobrazovat realitu. O jeho trvalou proměnlivost, která vzniká z jeho dobrovolnosti jako zájmové činnosti a z níž také roste jeho možnost sdělovat stále nové stále nové významy. O jeho tvořivost v této nejvlastnější podobě.

JAN CISAŘ

ČESKÁ DRAMATIKA K 35. VÝROČÍ OSVOBOZENÍ

Divadelní sezóna 1979—80 je ohraničena dvěma významnými výročími: 35. výročím SNP a osvobozením celého Československa i ukončením útrap druhé světové války. V srpnovém čísle AS u příležitosti výročí SNP jsme připomněli díla slovenských dramatiků, která v českých překladech může dramaturgiím profesionálních i amatérských souborů DILIA nabídnout, díla tematicky čerpající z období boje proti fašismu, z let budování socialismu i ze současnosti. V tomto čísle bychom chtěli upozornit na několik her českých autorů, vhodných svým námětem pro nadcházející výročí.

Mezi těmito texty rozmnoženými v DILIA jsou mnohé, které již posloužily ke vzniku nejedné inscenace, jako například Stehlíkova *Mordová rokle*, Urbánková dramatizace Otčenáškovy novely *Romeo, Julie a tma*, Zelenkův *Julius Fučík*, Jarišova *Přísaha* či Daňkovo drama *Válka vypukne po přestávce*. Za pozornost ochotnické dramaturgie však stojí i některé další tituly, jejichž napsání podnítilo 30. výročí osvobození v roce 1975.

Na počátek tragédie, jež náš národ postihla ihned po mnichovské zradě, nás zavádí Klímova dramatizace Kocourkova románu *Běženci*, jež zachycuje dramatické okamžiky zabírání Sudet i formování určitých názorů a postojů několika lidí, kteří ztrácejí v té chvíli domovy i práci.

Bílková a Rónova *Hra na Otóna* líčí příběh rakouského studenta, který je donucen vstoupit do řad hitlerovské armády. Fyzické i duševní útrapy uspiší pak jeho rozhodnutí nebýt mezi těmi, kteří vraždí. Svůj postoj nakonec platí životem.

Dramaticky sevřený děj i dvě velmi vděčné herecké příležitosti pro muže a ženu středních let skýtá Plichtova *Jehla*, odehrávající se na horské chatě, v níž osamělý muž nejprve s nechutí, rozpaky i strachem poskytne přístřeší ženě uprchlé z koncentračního tábora. Jejich vztah prochází řadou složitých situací a proměn, které v muži vzbudí odhodlání zachránit tuto ženu a posléze i příchozí partyzány za cenu vlastní smrti.

Další příběh lidské odvahy a statečnosti, která není proklamována velkými slovy, ale projeví se v nečekané, leč stěžejní chvíli jednoho z okupačních dnů, nabízí drama *Ženy z Habří hory* od M. Srámka, drama s několika výraznými ženskými charaktery.

O prosté lidské statečnosti bezejmenných hrdinů v jednom pražském činžáku, o vztazích jeho obyvatel, utvářených v dusné okupační atmosféře, vypráví Velinského hra *Než vyšlo slunce*. Stejně symbolický titul — *Než se zvedla opona* — zvolil pro svoji hru František Kožík. Zachytil v ní životní osudy i charaktery skupinky herců nasazených po uzavření českých divadel na manuální práci.

Válka poznamenala osudy lidí na mnoho let. Zrada jedné rodiny i hrdinství druhé v letech okupace byly dědictvím, které dostala do vínku mladá láska ústřední dvojice ze hry Fr. Bohdala *Zakutálená jablka*. Vyrovnání s válečnou minulostí, poznání pravdy o kdysi milovaném člověku čeká i obě hrdinky — matku s dcerou — v Cachově hře *O koho se hraje*.

Dva pokusy o nový neotřelý pohled na léta okupace, na tuto sice z hlediska historie krátkou, ale velice dramatickou a významnou epochu našich novodobých dějin, pohled dnešní mladé generace, pro niž jsou léta 1938—1945 a je-

jich události známy pouze z literatury, přinesly dva texty: Brňova a Staňkova *Bosá balada* i hra *A tisíce jiných*. Druhá je dílem kolektivu mladých absolventů DAMU.

Mezi novinkami, které přišly v této sezóně na redakční stůl DILIA a svým námětem se řadí k dosud jmenovaným titulům, je Schmidova hra *Trináct vůní* a Stiebrova tragikomedie *Paganini a Frištenský*. První je bezprostřední výpověď dospívajícího děvčátka, z níž se divák působivým způsobem dozvídá o atmosféře rodinného života, do něhož pronikaly děje a události, jež sebou období okupace přinášelo. Příběh Stiebrovy hry je situován do posledních dnů války a do prostředí psychiatrické léčebny, kde mezi nemocnými se za pomoci lékařů a sester ukrývají i ti, které pronásleduje gestapo.

Výčet titulů, které tematicky čerpají z období boje proti fašismu a které DILIA za léta své činnosti rozmnožila, by byl samozřejmě bohatší, protože nejen slovenská a česká dramatika nacházela v této historické epoše bohaté množství námětů, ale obraceli se k ní a stále obraceli dramatici celého světa, zejména autoři ze socialistických zemí. I jejich díla ukrývají mnoho podnětů pro ochotnickou dramaturgii, mnoho dobrých příležitostí k vytvoření zajímavých inscenací i výrazných hereckých rolí.

Ovšem i samotná česká tvorba, zaujímající v edici her DILIA vždy přední místo, nabízí kromě zmíněných textů řadu her, v nichž se promítá život naší země v uplynulých pětatřiceti letech. Jsou mezi nimi díla různých žánrů, a to jak komorní dramata, zabývající se závažnými společenskými problémy, ale i vztahy rodinnými, tak i komedie, jež se snaží na prohršky našich dnů a našich současníků hledět s úsměvem a vtipem.

V posledních letech se vedle známých jmen jako je Daňkovo, Jílkovo, Kožíkovo, Jarišovo, Zelenkovo, Cachovo, Dietlovo objevila nadějné jména i úspěšné hry Radoslava Lošťáka, Mirko Stiebra, Jany Knitlové, Alexe Koenigsmarka, Květy Třebické. Okruh námětů, které zpracovávají, je pestrý: od vztahů v rodině přes hledání nových začátků v osobním životě i práci, hledání lásky, přátelství i místa v životě až po vztahy na pracovišti, vztahy jedince ke společnosti.

Výročí, které si v tomto roce připomínáme, je výročí velkého historického mezníku v dějinách našich národů. Jistě se proto obrazí i v ochotnické dramaturgii. DILIA svou nabídkou divadelních textů i pestrá řadou vhodných pásem chce k tomuto výběru přispět. A ediční plán DILIA pro rok 1980 počítá rovněž s přednostním zařazením titulů, které budou s 35. výročím našeho osvobození tematicky spjatý.

hš

DS ČELÁKOVICE — J. HUBAČ: IKARŮV PAD. FOTO P. STOLL



O VŠELIČEMS S O. TABAKOVEM

U nás v Československu vyšla zaji-mává, moderní interpretace Stanislav-ského, jejímž autorem je herec ND v Praze Radovan Lukavský. Jaké jsou, podle Vás, možnosti a hranice realismu v současné herecké tvorbě?

Neznám Lukavského knihu, ale mys-lím, že Stanislavskij náleží k oněm re-formátorům divadla, kteří vytyčili hlav-ní směr hledání pro všechny, kdo chtějí jít dál svou cestou, vlastní cestou. Pro-šel jsem také školou MCHAT a mohu proto říci, že Stanislavskij, pokud vím, vždy vedl herce k tomu, že jejich nej-důležitějším učitelem je sám život. Po-kud ho žijeme plně a pozorně sledu-jeme, dává našemu realismu nepřeber-né bohatství podnětů. Realismus však neznamena kopismus, není to fotogra-fie života, ale život, který prošel tebou. Jsi-li jako substance ničím, pak nemáš na víc, než na kopírování. Jsi-li však jako člověk něčím, nebo spíš někým, pak už tvoje zobrazení života nebude jen mechanickým otiskem, ale bude obohaceno tím, co do něj ze sebe vložíš.

V naší české divadelní avantgardě kdysi režisér Gamza, původem Rus a

ctitel Vachtangova, tvrdil, že realismus je nezbytná technika – něco takového, jako je pro klavíristu prstoklad a stu-pnice.

To se mi nezdá. Možná, že to platilo pro herce Gamzova divadla. Nepochy-buji, že to Gamza myslel upřímně, ale s Vachtangovem to rozhodně nesouvisí. Vždyť právě Vachtangov při své posled-ní práci na režii Turandot tvrdil, že „éra charakterního herce skončila“. A Vachtangov nemluvil nikdy do větru. Chtěl, aby jeho Turandot byla svátkem – a přece vycházel z reálné situace a pocitů diváků, pro něž v hladové Moskvě uprostřed intervence vykouznil na chvíli fantastický pohádkový svět.

Gamza to zřejmě myslel spíš tak, že realismus je určitý základ. Kdo ovládne techniku „prožívání“, je schopen jaké-koliv další stylizace – expresionistické, symbolistické apod.

V tom případě s ním souhlasím. Opa-kuji však, že skutečné umění se nemůže spokojit kopírováním. Vzpomeňme jen na Picassa. Jaký to byl kreslíř, co se nadělal např. kopií renesančních mistrů, a přece šla jeho vlastní tvorba jinými cestami. Kolikrát ten změnil styl! A na-konec se dopracoval k takové dokona-losti, že dovedl do jedné geniální kres-by zachytit jakoby i prostor...

A vývoj realismu? Dnes přece není možné hrát jako v době Stanislavského prostě proto, že se změnila společnost a sám život. Jak by mohlo divadlo ustrnout, chce-li promlouvat k dnešním divákům?

To je dialekticko-materialistický po-hled na věc. Občas se objevují hesla jako Zpět k Stanislavskému! Ale ti, kdo je hlásají, by mohli Stanislavského zdiskreditovat, kdyby toto „zpět“ apli-kovali na někdejší výsledky jeho práce. Ty jsou uzavřeny a mrtvy. Návrat k nim by byl proti duchu divadla. Naproti tomu je třeba heslo Zpět k Stanislavské-mu vztahovat na Stanislavského hle-dačství, na jeho věčnou nespokojenost se sebou samým, s tím, čeho už bylo dosaženo.

Jaké je tedy podle Vás současné he-rectví a jaký je jeho vztah k realismu?

Současné herectví se liší od „paste-lového“ způsobu hry 50. a 60. let, který dožívá. Dnešní herecký projev má, řekl

bych, pevnější formu, je bohatší a vý-raznější. Je to pochopitelné, vždyť se mění také estetický ideál divadla. Hra-nice realismu souvisejí však také s vý-vojem dramatiky. Jen si srovnajte rea-lismus takového Vampilova s realis-mem, jak ho chápe třeba Rozov. To je důležitá proměna, jež se promítá i do herectví – a divadlo jde často ještě za dramatikou. Hra a její realizace se tak navzájem ovlivňují.

V inscenaci Balalajkin a spol. podle Saltykova-Ščedrina jste uplatnil někte-ré prvky svého Chlestakova, kterého mají dosud v paměti pražští návštěvníci Činoherního klubu...

To je pravda, to bylo ještě ze staré zásoby. Ale Saltykov-Ščedrin je Gogo-lovi velmi blízko. Balalajkin je typicky ruská hra s podobnou tematikou jako Revizor. V poslední době se však můj způsob hry tuším už nejméně dvakrát zásadně změnil. Chápejte, to není móda, ale potřeba hrát stále živě, aktuální divadlo a nespokojovat se s vlastními výrazovými prostředky.

A Vaše práce v minulých létech?

Režíroval jsem v Anglii Revizora. Hodně filmuji – hrál jsem např. klauna v televizním zpracování Čechovovy po-vídky Kaštanka. Ze starších bych rád uvedl barevný film režiséra A. Mi-chalkova-Končalovského Nedokončená skladba pro mechanické pianino (1977, zpracováno podle Čechovovy hry Plato-nov; u nás šel tento film v dabované verzi pod názvem Nedokončená sklad-ba). Ten je, myslím, právě vhodnou ukázkou současného realismu a může sloužit za podklad k úvahám o jeho hranicích a možnostech.

Jaké plány má Sovremennik do bu-doucna?

Víte, že Sovremennik se drží už řadu let. Je to živé divadlo a chce jím zůstat. Získali jsme několik mladých herců – vybrali jsme si je sami mezi moskevský-mi školáky a přivedli je přes práci v dramatickém kroužku a amatérském divadle s profesionálními nároky až k absolutoriu herecké školy a přijetí do Sovremenniku. Chystám se s nimi mj. na inscenaci Oblomova (tuto postavu Tabakov jako svůj dávný sen nedávno vytvořil ve filmu A. Michalkova-Konča-lovského, který se jistě dostane i k nám – pozn. autora). Divadlo je někdy výhra, někdy prohra. Uvidíme, jak se nám naše práce bude dařit.

S národním umělcem RSFSR, hercem, režisérem a pedagogem a členem divadla Sovremennik v Moskvě rozmlouval JAROMÍR KAZDA

O. TABAKOV V TITULNÍ ROLI GOGOLOVA REVIZORA V ČINOHERNÍM KLUBU V PRAZE. FOTO: V. SOCHUREK



prostředky divadelní komiky

ZDENĚK HOŘÍNEK

komická postava

(komický personál v redukovaném a komplexním pojetí)

Neoficiálním zákonodárcem moderní komedie se stal francouzský klasicista Molière. Konstituoval základní typy komedie, které se od té doby budou obměňovat a prohlubovat, ale jejichž rejstřík zůstane v hlavních rysech zachován: komedii intrikovou, charakterovou, mravoličnou, situační, konverzační. Proti širokým obzorům „lidové smíchové kultury“ (M. Bachtin) středověku a renesance, z níž vyrostla i Shakespearova komplexní komediální forma, znamená molièrovská komedie v podstatě redukci komična, zúžení divadelního smíchu na převážně satirický výsměch negativním lidským vlastnostem a společenským úkazům. To s sebou přirozeně neslo i redukované pojetí komického personálu.

Komický hrdina molièrovské charakterové nebo mravoličné komedie (protože zde spočívá nejcennější jádro Molièrova přínosu) ztělesňuje ve výrazné zkratce a nadsázce určitou charakterovou deformaci, společensky podmíněný negativní povahový rys mající škodlivé společenské důsledky. Lakota (jako jeden příklad za mnohé) není jen znevažující stránka Harpagonova charakteru (Lakomec), ale typický dobový sociální jev. Peněžní fetišismus převrací hierarchii lidských hodnot: věci (peníze) stojí u lakomce výše než láska, spokojenost, štěstí jeho vlastních dětí. Harpagon bezohledně manipuluje jejich osudy, aby dosáhl (pro sebe) hmatatelný prospěch. Jeho deformovaný životní postoj deformuje i ostatní: nutí je k přetvářce, lži, podvodu.

Protihráči komicky odpudivého hrdiny a jeho spojenců jsou zpravidla mladí zamilovaní lidé, jejichž zájmy jsou charakterovou deformací nějak ohroženy. Tedy postavy svým základním zaměřením vážné. Molièrovi se obvykle nedaří vdechnout jim podobnou životnost jako má komický hrdina. To je přirozené: charakter je u nich druhotný; prvotní a podstatná je jejich funkce v zápletkě, spějící nezadržitelně, byť mnohdy značně křečovitě, ke šťastnému rozuzlení. „Dobro“ totiž v molièrovské komedii vždycky vítězí, komický hrdina je za vydatné pomoci šťastné shody okolností napálen a potrestán, mladí zamilovaní dosahují svého cíle.

Ve snaze udržet komickou rovinu pozitivní protistrany přiděluje někdy dramatik milencům ku pomoci postavu prohnatého a iniciativního sluhy nebo služky (Skapino, Dorina v „Tartuffovi“, Tonička ve „Zdravém nemocném“). Je to starý osvědčený prostředek, s nímž se setkáváme už ve staré řecké a římské komedii a o mnoho staletí později v italské komedii dell'arte, která rovněž Molièrovu tvorbu ovlivnila (karnevalovi šprýmaři „Zanni“ a jejich ženské protějšky: Arlecchino, Truffaldino, Colombina). Na rozdíl od vážnosti milenců jsou sluhy a služby obdařeni výrazně komediální náturou. V kontrastu ke zlostnatosti komického hrdiny je to živý plebejský zdravý, dravý a bystrý.

Personál molièrovské komedie, rozpadající se do dvou protichůdných táborů, je třeba doplnit ještě o postavu rezonéra, na ději přímo nezúčastněného představitel zdravého rozumu, autorova mluvčího. Říká sice největší pravdy, ale je při tom figurou nejpapírovější (Kleantes v „Tartuffovi“, Berald ve „Zdravém nemocném“) a nejnápadnější se svou ušlechtilou rétorikou vymyká z komického ladění her.

Schéma molièrovské komedie (ostatně už u Molièra nikterak nové a originální) se v různých obměnách objevuje stejně u francouzského Marivaux, italského Goldoniho jako u dán-

ského Holberga nebo v anglické restaurační komedii. Časem pak vyprchal satirický náboj komediálních konfliktů a původně nosné schéma dnes v okleštěné podobě vegetuje v různých bezzubých hříčkách o vdavekchtivých Nanynkách a jejich nehodných tatíncích.

Vývoj satirické komedie se už v minulém století začal ubírat novými cestami. Např. ve vrcholných dílech klasické ruské komedie je schéma dvou „táborů“ nahrazeno předvedením celého složitějšího systému negativních vztahů, v němž jeden dravec požívá druhého (Gogolův „Revizor“, Ostrovského „I chytrák se spálí“), případně demonstrací celých zrůdných institucionálních mechanismů (Suchovo-Kobylin). Příčina zla tu netkví v charakterové deformaci komického hrdiny, ale v deformovaných společenských poměrech, jichž jsou jednotlivé postavy produkty i spoluvůrci. „Spravedlivý“ nemá v těchto panoptikálních přehlídkách místo – nanejvýš jako oběť (Muromskij v „Procesu“). Satira tu inklinuje ke grotesknosti, komedie k tragikomedii. Komický charakter nese zřetelnou pečť „zvírecké“ nebo mechanické odlidštěnosti.

Na rozdíl od „molièrovského“ typu komedie, jehož schémata byla naplněna a rozvinuta do krajnosti, Shakespearova komplexní komediální forma bohužel přímé následovny nenašla a její bohaté možnosti zůstaly nevyužity. Nicméně díla sama si uchovávala nehnoucí životnost a inspirativnost. Shakespeare nejenže nederencuje komediální žánr (jeho komedie jsou syntézou intrikové, situační a konverzační techniky s hlubokým záběrem povahopisným a mravoličným), ale nedopouští se ani redukce komediálního smíchu. Předmětem Shakespearova smíchu je všechno, celý svět, lidské bytí ve své podstatě, ve své velikosti i malosti, trvalosti i pomíjivosti, a jeho nervem je kladný vztah k životu a jeho přirozeným hodnotám – radostná vitalita. V rámci tohoto totálního smíchu se uplatňuje kritický, satirický smích jako moment pouze částečný, jehož zaměření je dáno hlediskem životní přirozenosti – je namířen proti všemu, co brání přirozenému životu plně se rozvinout. Základní notu nedává „Večeru tříkrálovému“ Malvolio, jehož lze nejspíš typově přiřadit k molièrovským komicky odpudivým hrdinům, ale masopustně veselá a nevázaná parta hodovníků, žertůřů, šašků. Shakespearův smích všechno sjednocuje a pohlcuje: nevymyká se mu ani skupina zamilovaných, kteří nejsou lyrickými postavami „romance“, jak se někdy míní, ale komickými postavami jiného řádu. Orsino nebo Olivie bývají hráni jako důstojně vážní a afektovaní milovníci, unyle a ušlechtilé deklamující své verše. Ale právě v přepjaté vážnosti a afektovanosti citovosti je jádro jejich směšnosti. Olivie přehnaně truchlí nad smrtí svého bratra, uzavírá se před světem a odmítá vytrvalé námluvy bolestinského knížete Orsina. Ale: stačí jedině setkání s atraktivními mužskými kalhotami, v nichž se nota bene ani neskrývá mužské tělo, ale žena se vším všudy – a je konec smutku a odříkání. Olivie se začíná ucházet o přízeň převlečené Violy se stejnou úporností, s jakou o ni samu usiloval Orsino. Je možno tento charakter ve vztahu k této situaci chápat jinak než komický? Ale ani nekladnější postava hry, její činorodý duch – převlečená Viola – nemůže a ani nechce uniknout této vševládě smíchu. Shakespearův milovník dovede být vtipný a zamilovaný jedním dechem: Viola je mladý vášnivý člověk s přetékajícím srdcem a s pře-

tékajícími ústy, z nichž se jen hrnou vtipné metafory, ducha-
plné hříčky a radostné žerty. Velmi dobře si rozumí s šaškem-
profesionálem a dovede s ním mluvit jeho řečí, ale emocio-
nálně koresponduje s postavami zamilovaných. Ač sama
prostá jakýchkoli charakterových směšností, je komická svým
postavením, svou situovaností: to je dáno jejím převlekem za
muže. Komická je její základní situace, která ji nutí, aby
dělala posla lásky mužů, kterého sama miluje; komické jsou
i dílčí situace, které z převleku vyplývají (mužské šarvátky,
do nichž je proti své ženské přirozenosti vinou svého faleš-
ného pohlaví vtažena). Smích u Shakespeara nevyklučuje cit
a cit si dobře rozumí se smíchem.

Zvláštní postavení má v Shakespearově smíchovém kontra-
punktu postava šaška Festeho. Úřad profesionálního blázna
mu dává jakýsi odstup a nadhled: zápletky hry se ho příliš
netýkají a nenechá se do nich příliš zatáhnout, i když si
s chutí zahraje falešného velebníčka, aby přispěl k napálení
obtížného Malvolia. Je jakýmsi komentátorem, komickým filo-
zofem hry. Ale jak daleko má jeho vitální temperament a na-
kažlivá fantazie k papírovým rezonérům Moliérovým! Za
postavami Shakespearových šašků cítíme tradici masopustního
bláznovství s jeho praktikami společenské opozice (snížování
vysokého, obracení věcí a významů naruby). Vlastní filozofie

Shakespearova smíchu však není dána bláznovským kome-
tářem, ale souhrou jednotlivých komických rovin, oním „smí-
chovým kontrapunktem“, který je výrazem shakespearovské
komplexnosti a objektivitu vidění. Jestliže satirický smích
předpokládá distancovaného pozorovatele-moralistu, který se
vysmívá chybám, nectnostem a nezdarům svých komických
objektů, pak Shakespearův univerzální, všeobjímající smích
je výrazem „demokratické“ rovnosti všech před tváří komické
prozřetelnosti. Vedle komiky odpudivého, jež je panstvím
satiry, existuje i komika sympatického. Není směšný jen aso-
ciální tvor svými společensky škodlivými deformacemi. Je
směšné i tápání, nešikovnost a úpornost štěněte nebo dítěte
při jeho prvních krůčcích světem. A přenesené i normální
lidské snažení, starání, hemžení...

Shakespearův vrcholný komický hrdina rytíř Jan Falstaff
o sobě říká, že je nejen sám vtipný, ale též příčinou vtipnosti
jiných. Dalo by se to říci i méně lichotivě: nejenže si dělá
z druhých legraci, ale je též terčem jejich legrace. Každý
každému je nějak k smíchu: to je komická spravedlnost ko-
medie.

Smích není u Shakespeara vztah jednostranný. Smích je
prostředkem lidské vzájemnosti. Jeho prvotní zdroj není ne-
gace (jako u satiry), ale klad: sympatie, svoboda, přirozenost.



DIVADLO ANFAS — NTA
ODMOCNINA 1. PÁDU
FOTO V. ZAJÍC

DÍLNA 1980

V lednu se konala v Prostějově premiéra velmi zajímavé a v našich končinách bohužel i ojedinělé akce, zvané DÍLNA 1980. (Organizační zajištění: ČÚV SSM a UKVČ ministerstva kultury, samozřejmě v neodmyslitelné a obětavé spolupráci se členy „domáckého“ Hanáckého divadla). Stručně řečeno, šlo o mnohostranné setkání všech, kdo se zabývají — ať již ve svém volném čase nebo z profese — netradičními formami divadla. (Prvė kritické upřesnění: všech, kdo se o tom dozvěděli...). Zájemci o malé jevištní formy a netradiční divadlo byli rozděleni do tří skupin velmi originálním způsobem — odehrály se tu tři profesionální představení (Nezval: Depeše na kolečkách, Ha-divadlo Prostějov; Hrabal: Postřižiny, DNO Praha a bří Justové: Vata, Rubín Praha), jejichž režiséry či autory byli i vedoucí jednotlivých budoucích skupin. Podle toho, k jakému žánru či typu divadla ten který uchazeč inklinoval, mohl si zvolit příslušnou skupinu. Zhruba řečeno, první dvě skupiny (lektori: Vála, Potužil) reprezentovaly typ divadla jevištní poetické stylizace, zatímco třetí skupina (V. Just) reprezentovala malé jevištní formy kabaretního typu. Typová správnost zvolených tří představení (a tím i tří vyhraněných poetik) se vzápětí ověřila dobrovolným a přitom rovnoměrným hlášením se do skupin pomocí „hlasovacích“ lístků — do každé ze tří skupin se kupodivu přihlásil přibližně stejný počet zájemců, takže nebylo třeba dodatečných licitací.

Oč jednodušší se ukázalo toto rychlé, nemechanické zařazení do pracovních skupin, o to komplikovaněji proběhla další z akcí prvních dvou dní DÍLNY — totiž následné veřejné diskuse všech účastníků nad předvedenými představeními, jež skončily nikoli již jen rozpaky (jak bývá na podobných akcích zvykem), nýbrž přímo fiaskem. Nesoudá tříšt přejatých názorů, totální a všeobecné vzájemné nepochopení a intolerance, hlasitě vykřikované banální prostoprávdy — to vše bývají typické průvodní znaky diskusí, v nichž ti, kteří mají co říci, mlčí a k neumlčení jsou naopak ti (ty), jejichž nutkavá patetická sdělení mají nulovou informační hodnotu. Není divu, že na „tabuli veřejného mínění“ se první dny objevoval zcela kategorický a jednomyšlný požadavek (zdola!) přísného zákazu diskusí (shora!). Naštěstí k němu nedošlo — a oč lépe, konkrétněji, vášnivěji, ale hlavně obsažněji se potom diskutovalo ve skupinách! Odpadly předpojatosti, averze i zábrany — a úměrně s faktem, že sami měli cosi předvést, klesalo rapidně titánské sebevědomí včerejších diskutérů a názorových manekýnů a do popředí se dostávali ti, kteří se napoprvé v neznámém prostředí neodvažují „předvádět“, a u nichž teprve konkrétní práce nad konkrétním DÍLEM vyvolá potřebu vášnivě diskuse. (Tato potřeba se na letošní DÍLNĚ ukázala dokonce silnější, než potřeba spánku: vášnivě předjití debaty nebyly v Prostějově vzácností).

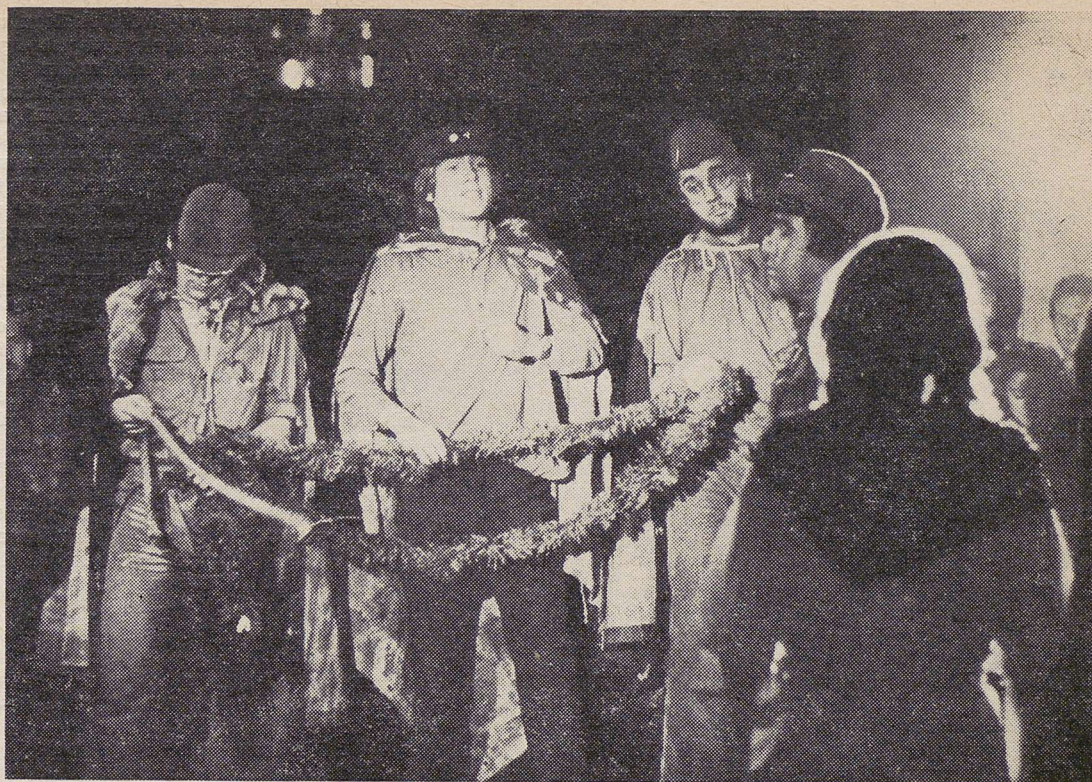
Po dětských nemocech prvních dnů mohla tedy začít vlastní práce ve skupinách. Skupina S. Vály (pomocný lektor M. Jelínek) pracovala na jevištním přepisu Hrabalova Krasosmutnění, skupina Z. Potužila (pomocnou lektorkou L. Machoninová) na kolektivní koláži z méně známých Haškových povídek a třetí skupina (pomocný lektor A. Goldflam) pracovala jednak na vlastních textech (resp. textech členů divadla Antracit z DMD Litvínov a členů skupiny Adadas, Praha), jednak na textech bří Justů a jednom textu V+W. Uvedenými texty se práce ve třech skupinách zdaleka nevyčerpávala — součástí DÍLNY byla i pravidelná psychofyzická cvičení (M. Jelínek), nenásilná mluvní cvičení (L. Machoninová) atd. Ve Válově skupině se navíc jedna část (nehrající) učila režírovat druhou (a naopak), těžiště práce skupiny V. Justa nespočívalo v přípravě „miniinscenace“, tj. v paměťové či pohybové fixaci, nýbrž v nelehkém hledání vlastního, autorského přístupu k textům a hlavně v tzv. kolektivních improvizacích (byly jim věnovány plné



DIVADLO NA DLANI PROSTĚJOV – J. ORTEN: ORTEL. FOTO V. B. HALM

tři půldny — a byly zaměřeny na rozvíjení autorské fantazie na dané téma i s občasnými, spontánně vznikajícími etudami).

Úroveň závěrečných ukázek (jejichž veřejné předvedení nebylo nutnou podmínkou, ale spíše pobídkou k práci) všechny přítomné příjemně překvapila, i když, opakují, nešlo o výsledky, nýbrž o vlastní pracovní proces. Ukázalo se, že vyhraněné poetiky dnešního netradičního autorského divadla jsou schopny úspěšně rezonovat i v nevšední tvůrčivosti amatérských divadelníků. A o tu jde především.



Nedílnou součástí prostějovského setkání byla i představení hostujících souborů (Divadlo na dlani LŠU Prostějov: Ortel; Adadas Praha: Dadasoirré 2 ½; DNO Praha: Švejci; M-dílno Brno: Tři přání; Ha-divadlo Prostějov: Život ze sametu barvy lila; Divadlo Tak tak Brno: Lyrické agrese). Většina z nich byla inspirujícím zážitkem a zejména tři

posledně jmenované mě znovu utvrdily v názoru, že těžší tě vývoje v této oblasti se stěhuje na Moravu. Jako Pražák musím uznat, že ve sféře netradičního, mladého současného a občansky odvážného divadla (profesionálního a dvojnásob amatérského) je naším hlavním městem rozhodně Brno.
—vj—

DĚTI, TVOŘIVOST, PŘEDNES

— to jsou tři témata, společná dvěma publikacím, které vycházejí v rozpětí asi půldruhého roku po sobě. Obě připravil dr. Vratislav Kubálek, zkušený vedoucí dětských kolektivů a mnoholetý spolupracovník zasloužilého umělce M. Dismana. A obě se významně navzájem doplňují.

První (Recitujeme..., repertoárový sborník pro dětský přednes, Albatros 1977, 345 stran) je především sborník textů: 40 stran veršů českých básníků, 110 stran celých sbírek, 150 stran zpracovaných scénářů doprovází či lépe uvádí 14 stran zasvěcené a výstižně vysvětlující metodické studie.

Druhá (ABECEDA dětského přednesu, metodika pro učitele, pionýrské pracovníky a vedoucí dětských recitačních kroužků a souborů, v Knihovničce divadelní výchovy ÚKVČ 1978, 120 stran) je právě naopak především metodická studie: 40 stran, na nichž se ukazují příklady tří typů scénáře, a 20 stran cvičných textů jsou jen dopro-

vodným názorným materiálem k 60 stranám metodického výkladu, který systematicky rozebírá základní problematiku dětského přednesu a práce s dětmi.

Autorovo stanovisko je pochopitelně v obou publikacích stejné, dokonce textové znění se kryje. Ovšem koncepce obou publikací je zcela rozdílná. Studie o „abecedě“ dětského přednesu rozebírá problematiku širě a také systematictější i — řekl bych — přehledněji. V samostatných kapitolách se tu autor věnuje smyslu zájmové aktivity dětí, založení kolektivu, dramaturgii, metodice přednesu a přístupu k hodnocení.

Moderní přístup k dětské zájmové činnosti už získal — také díky systematické činnosti autorově — převahu v našich metodických zařízeních i v koncepci soutěží. Přesto je stále ještě třeba vysvětlit dětský přednes jako jednu z možných zájmových aktivit dětí, která není a nebude umělec-

kou tvorbou, jako činnost zájmovou a proto dobrovolnou, jako součást širšího uměleckého a kulturního zázemí dětských interpretů, jako vlastní, samostatný (ačkoli samozřejmě vedený) dětský projev. Je stále ještě nutné klást na srdce vedoucím, aby vycházeli z možností dítěte, aby tvořili spolu s ním, aby dítě především a nejdříve získávalo samo — teprve pak přecházelo dále.

Tato východiska jsou rozvinuta do řady doporučení a ověřených zkušeností pro vedoucí kolektivů. Právě konkrétnost příkladů i výkladů opravňuje tezi, v níž zaznívá patos upravedě socialistické výchovy: vystoupení by mělo být pro dítě svátkem a nikoliv povinností.

Problematiku a potřebu tvořivosti tak naléhavě akcentoval XV. sjezd strany jako významnou potřebu společenskou, že jí právě ve výchově dětí musíme věnovat prvořadou pozornost. Tím aktuálnější je námět dr. Kubálka na uspořádání pracovní mezioborové přehlídky k porovnání výsledků a postupů v různých oborech dětské zájmové tvořivosti.
JIRÍ HRAŠE

K problémům současné divadelní kritiky I.

Distance inscenace a představení

Neustále probíhající proces vytváření a vnímání uměleckých děl lze mj. nazírat i jako specifickou, nesymetrickou společenskou komunikaci. Umělci vytvářejí zprávy — díla — a konzumenti — diváci, posluchači, čtenáři — jejich sdělení vnímají. Je to komunikace nesymetrická, není však zcela jednostranná. Tak jako umělec vnímá okolní svět a reaguje na něj (mj. především svým dílem), tak i konzumenti vnímají okolní svět — včetně umění — a reagují na něj. Reakce konzumentů umění však nejsou obvykle formulovány jako zpráva, tím méně jako zpráva adresovaná tvůrci (výjimkou jsou např. dopisy umělcům). Přesto jsou ale tak či onak čitelné. Ať již to je v míře zájmu či nezájmu, souhlasu či odporu, pochopení či nepochopení (např. pochopení v intencích tvůrce či mimo něj) nebo v oficiálním ohodnocení. Umělci se tedy dostávají, zvláště pokud o to usiluje, informace o tom, jaký názor na svět mají vnímatelé jeho děl a jaký názor mají na díla sama. Tyto informace jsou však velice kusé, mlhavé, nepohotovité, zkrátka nejsou zdaleka dostačující. Se vznikem a rozšířením novin a časopisů v 18. století vešel však do kontaktu umělec-vnímatel další činitel, který jejich vzájemnou komunikaci oboustranně ovlivňuje, a jsa sám konzumentem, formuluje své názory na dílo jako zprávu, čímž poněkud vyrovnává nesymetričnost komunikačního vztahu. Tímto činitelem je umělecká kritika. Jejím úkolem v podstatě je, aby zmíněný proces vzájemné komunikace zlepšovala, obohacovala kvalitativně i kvantitativně.

Kritik je tedy konzument a to konzument profesionál. Liší se (či měl by se lišit) od ostatních — od konzumentů amatérů, tj. publika — svou profesionální výbavou, tj. znalostí poznatků dějin i teorie umění a jednotlivé uměnovědy. Sám není vědcem (jakožto kritik, sám třeba ano) a jeho díla — kritiky — nelze považovat za součást vědy o umění, nýbrž pouze za její materiál, součást jejího předmětu. Kritik je prostě poučený konzument, schopný své soudy formulovat. Jeho činnost je třeba spatřovat v celé její požadované šíři. Některé jednostranné pohledy jsou až varovně nebezpečné. Divadelníci se např. setkávají s tím, že místní tisk odmítá publikovat recenze na jejich představení s poukazem na to, že o svou reklamu se musejí postarat sami. Jistě! I to je jeden z úkolů kritiky — i když zdaleka ne nejdůležitější. Má upozorňovat konzumenty na umělecká díla a jejich kvalitu (a další závažné rysy). Upo-

zorňuje-li na kvalitu, je dialektikou věci dáno i upozornění na nekvalitu, čímž se stává propagací v záporném slova smyslu. Dalším závažným úkolem je **interpretace** uměleckých děl, která by měla napomoci dokonalejšímu vnímání.

Soud kritika je nutně subjektivní, ať se jej snaží jakkoli objektivizovat. Avšak ani soud celého publika, pokud je bereme en bloc v jakémsi průměru, není objektivní (takový je jenom „soud času“), ale pouze intersubjektivní. Úkolem kritiky je tento intersubjektivní soud ovlivnit. To platí v divadle dvojnásob. Často se v umění stává, že tvůrce nepochopený kritikou ani veřejností, je oceněn až po čase, po létech, popřípadě až po smrti. Jindy vynikajícího tvůrce pochopí pouze někteří (obvykle část kritiky) a ostatní zase až po čase. Tyto případy však v divadle možné nejsou, nebo jen velice krátkodobě. Ocenění tvůrce publikem se zde projevuje především jeho přítomností. Bez diváků není divadla a proto dějiny divadla znají jen zcela výjimečně případy geniálních herců nebo režisérů pochopených a oceněných až po smrti. Na druhé straně pokud má divadlo oblibu publika a nedostává se mu ocenění kritiky, nijak to jeho dílo existenčně neohrožuje — dokladem jsou např. všechny kýče, čímž samozřejmě nechci tvrdit, že každé dílo oblíbené obecněstvem a zavržované kritikou je kýč. Vzpomeňme např. mylného soudu většiny publikované kritiky a správného soudu publika v době začátků divadla Semafor.

Obraťme však nyní pozornost na úkoly kritiky vůči tvůrcům. Okrajovým úkolem je zde v případě divadla, oproti jiným druhům umění, zprostředkování reakce ostatního publika, neboť tvůrci mají z velké části možnost vnímat tyto reakce během představení přímo. Ale i v tomto směru má kritika často co přinést. Především má však kritika reflektovat práci divadelníků. Jejich díla má dokumentovat, tj. zachytit v mezích možností pro budoucnost, pro budoucí historiky umění (v tom je zvláštnost divadelní kritiky — spolu s ní i koncertních referátů — oproti kritikám jiných druhů umění), dále pak je má analyzovat a hodnotit. To zní jistě celkem rozumně a mnohý by snad i řekl, že se tak v mezích možností, daných především omezeným prostorem na stránkách novin a časopisů, i děje. Bohužel nelze než konstatovat, že divadelní kritiky se o dílech divadelního umění, o artefaktech divadla, tedy o **představeních** vlastně nepiší. Piší se totiž o **inscenacích** nebo o neidentifikovatelných představeních, což je v důsledcích téměř totéž.

Každý divadelník chápe alespoň intuitivně rozdíl mezi inscenací a představením. Teorie divadla pak považuje jedině představení za skutečný artefakt divadla. Inscenace se má k představení podobně jako notový zápis k znějící skladbě. Zjednodušeně řečeno — inscenace je dílo režiséra, představení je dílo herců. Pro režiséra je každé představení více či méně dokonalou realizací jeho představ (někdy i jejich překonání?), herec však musí pokaždé realizovat svůj tvůrčí čin teď a s konečnou platností. Protože bych to tak nedokázal, uvádím, jak tuto situaci charakterizuje Karel Čapek: „Když malíř namaluje obraz, může se na něj podívat pozitivně, až mu vychladne hlava; ale herec nevidí své dílo, nemůže se na ně kriticky a s odstupem podívat; a tak tedy vy, páni referenti, mu podáváte zrcadlo, ve kterém hledá, co vlastně udělal, jak vlastně vypadal na jevišti. Nemůže kontrolovat váš úsudek vlastním náhledem; je strašně odkázan na vaše několikařádkové zrcadlo... křivdit (byť nerada) může každá kritika. Ale obraz, socha, kniha zůstanou na světě dál a příští generace může napravit učiněnou křivdu svým novým soudem. Ale ukřivdíte-li herci v jedné jeho roli, ničím a nikdy už tento váš omyl nebude napraven.“

Čapek má na mysli samozřejmě soudobou praxi, kdy se psaly kritiky na konkrétní představení — totiž na premiéry. I při tom bývalo zvykem uvádět u kritiky datum zhlédnutého představení. Velcí kritikové (Vodák, Neruda) měli chvilkyhodný a následovánýhodný zvyk: chodívali na déle reprizovaný kus po čase znovu a znovu o tomto **novém** představení napsali. Opět ovšem s datem, popřípadě s uvedením o kolikátou reprízu se jedná, aby bylo jasné, jaké

představení, tj. jaké divadelní dílo zhlédli. Dnešní praxe je až na výjimky zcela jiná. O premiérách se píše stejně jako o reprízách, aniž by to kdokoli rozlišoval; to by ještě nevadilo, i když chápeme-li kritiku zároveň jako zdroj poučení pro tvůrce, poučení ze kterého vyvodí důsledky, bylo by jistě dobře, aby těchto podnětů k další práci na inscenaci se jim dostalo co nejdříve. Zásadním nedostatkem ale je, že recenze vycházejí většinou bez označení představení, jehož se týkají, a často i měsíce po jeho konání. Co potom mohou říci herci? On neví, o jaké představení jde, a i kdyby snad věděl, stěží se na ně může pamatovat. Nemůže posoudit, hráli-li opravdu tehdy tak, jak je psáno, a proč.

Neshodují se kritiky mezi sebou? Jistě, může to být i rozdílnými měřítky jejich autorů, ale právě tak i tím, že každý píše prostě **o něčem jiném**. Každý divadelník ví velice dobře, že obecnost je součástí představení. Na něm, na atmosféře, která se ve vzájemné komunikaci jeviště a hlediště vyvine, záleží úspěch či neúspěch představení. I z tohoto důvodu se od sebe jednotlivá představení téže inscenace často diametrálně liší. Nejde tedy pouze o okamžitou dispozici či indispozici tvůrců, ale též o dispozici či indispozici diváků. Tento fakt si můžeme v praxi divadelního provozu denně ověřovat. Známe zcela již běžné rozdíly mezi atmosférou odpoledních a večerních představení, náborových (abonovaných) a nenáborových, pátečních, sobotních a pondělních. Obecnost se proměňuje a s ním se mění i divadelní dílo. V případě divadla má však kritik psát

hlavně o komunikaci jeviště a hlediště, protože o tu jde v divadle především!

Principiálně chybná současná praxe se zřetelně projevuje i v článcích nejlepších kritiků. U vědomí, že vlastně nepíše o konkrétním představení, nýbrž o inscenaci, věnují nejvíce pozornosti tzv. programu představení (tj. textu a režii, včetně výpravy, popř. hudby). V tomto směru se jim jejich úsilí zákonitě jeví nejspíše nejnevhodnější. Pomáhají si v něm i zhlédnutím více představení téže inscenace a své zážitky pak syntetizují bez ohledu na případné rozdíly. Dáleko méně prostoru pak zbyde obvykle na herce (jméno, název postavy, jedno dvě adjektiva). K zachycení diváka a vůbec celé situace divadelní komunikace obvykle nedojde vůbec. Avšak právě dnes, v době absolutního rozšíření umění masově komunikačních médií, je tento přímý kontakt jedinou kvalitou, pro kterou může divadlo zůstat živou a potřebnou součástí naší kultury. Právě tato kvalita ale nebezpečně ubývá a příliš často máme dojem, že představení by probíhalo úplně stejně, i kdyby bylo hlediště prázdné jako při zkoušce.

Vraťme se však k tomu, co jsme v nadpise nazvali základním problémem současné divadelní kritiky. Jaké je okamžité možné řešení? Navrhují alespoň 1. bezpodmínečně uvádět data představení, o nichž se píše (zabere maximálně plochu jednoho slova), 2. psát a uveřejňovat recenze co nejdříve po zhlédnutí představení.

PETR PAVLOVSKÝ

AMATÉRSKÉ DIVADELNÍ STUDIO KP TRUTNOV – ANDREJ KUTERNICKIJ: NINA. FOTO B. ŠVACH



MAJOR, KRABICE A JEŠTĚ NĚCO NAVÍC

Rodina Tótů proslulého maďarského dramatika Istvána Órkényho ve své dramatické stavbě bezděky připomene filmové drama Piera Paola Pasoliniho Teorema. Do běžného, normálními starostmi protkaného života obyčejné rodiny náhle vstoupí osoba, která všechny dosavadní konvence doslova převrací naruby. Tím se poklidná selanka radikálně mění v neústupný boj o vlastní zásady, ideály i svobodu.

Órkény, který je také autorem nezapomenutelné Kočičí hry, zpracoval své komorní drama s příznačnou dávkou ironie, místy přecházející až ve varující sarkasmus. Celá hra vyžaduje vyzrálý herecký výkon a hlavně citlivou, ale i nekonvenční režijní takтовku.

Tyto požadavky naplnil divadelní soubor Lucerna v čele s režisérem Martinem Viktorinem. V pražské Malostranské besedě předložil divákům ten nejlepší recept na zpracování té-

to nesnadné, a tím i pro celý soubor trochu riskantní látky. Upřímně řečeno, po perfektní Baladě pro banditu i Šukšínových Charakterech jsem očekával spíše zákonitý útlum. Takže jsem do Malostranské besedy přicházel se smíšenými pocity. Avšak hned působivý nástup napověděl, že Lucerna si staví pomyslnou latku skutečně vysoko a nehodlá ji hned tak bezdůvodně snižovat.

Drama se odehrává v době války. Tótovi jsou celkem bezvýznamná rodina v obyčejném domku, v ještě obyčejnější vesničce. Syna mají na frontě, kde právě bojuje proti partyzánům. Ve spojení s ním a vlastně i celým ostatním světem jsou prostřednictvím řídce přicházejících dopisů, které dle vlastní úvahy cenzuruje místní listonoš. Ten také jednoho krásného dne přináší synovu zprávu, oznamující návštěvu jeho nadřízeného — majora, který si chce ve venkovském klidu vy-



NA SNÍMKU M. FISEROVA A M. HORÁKOVA

lčít pocuchané nervy a zahnat myšlenky na válečné hrůzy. Z přehnané úcty k synovu nadřízenému, rozhodujícímu vlastně o jeho eventuálním povýšení či zařazení do kanceláře, se hned po doručení dopisu začnou Tótovi vehementně připravovat. Nehledí na své ustálené soukromí. Hlavně aby se zalíbili majorovi.

Dva ohromné kufry — a už je tu ten obávaný a „vítaný“ synův nadřízený. Protože je malý, tak mu vadí pohled vyššího pana Tóta; směřující někam za jeho záda. Snad tam nejsou partyzáni! Hned toto úvodní entré, které se posléze vyřeší tím, že si Tót srazí přes oči hasičskou helmu, vnáší do rodiny nervozitu, zmatek i nejistotu. Z úcty a servilnosti se postupně Tótovi vzdávají svých ustálených zvyků a stává se z nich vlastně minirota, očekávající stále nové a nesmyslnější rozkazy.

Pouze jedna věc majorovi nevádí. Je to domácí výroba krabic, kterou si paní Tátová a dcera Ági krátí dlouhé večery. Během necelého dne se kuchyň přemění v manufakturu a pod majorovým vedením tu vyrůstá celá pyramida papírových krabic. Chtě nechtě se musí do soukolí této absurdní „krabi-



NA SNÍMKU M. POBOČEK V ROLI MAJORA



FOTO OLGA SVOBODOVA

cové frašky“ zapojit i Tót. Zanedlouho vzniká z majorovy iniciativy nový stroj, který bude řezat několik archů papíru, čímž se výroba zdvojnásobí. Celý dům Tótů je zaplaven krabicemi. Ale co by neudělali pro synovo blaho?

Celé představení, podmalované nahorhlým Montyho čardášem a další „maďarskou“ hudbou (ve výtečné interpretaci Pražského cimbandu), se pozvolna stává neúprosným bojem o lidskou důstojnost, bojem o vlastní bytí. A graduje až k drsnému, nečekanému zakončení.

Divák poznává, že válka není pouhým bojem na frontách, ale hlavně tvrdou zkouškou charakterů všech lidí, žijících ve strašlivě nervozitě a drásající nejistotě, obnažující všechny skryté city i pudy.

Nemá cenu žádného herce zvláště chválit; všichni byli skvělí! Snad jen vyzvednout Milana Pobočka, který v roli majora poprvé alternoval s takovou jistotou i citem, že to neinformovaný divák jistě nepoznal. Režie M. Viktorina a J. Fišera prozrazuje, že se Lucerna výborně učí od všech pro-

fesionálů, s kterými za své éry spolupracovala.

Položil jsem si otázku, proč tady, v podání Lucerny, vidíme skutečně dobré divadlo? Odpověď jsem uviděl na vlastní oči po představení v zákulisí. Všichni členové souboru jsou obyčejní lidé, vidící objektivně své přednosti a chyby. Ne, nebyli tu žádní „mistři světa“ a „absolutně nepochopení velcí umělci“. A právě to je základní předpoklad úspěchu.

MICHAL STEIN

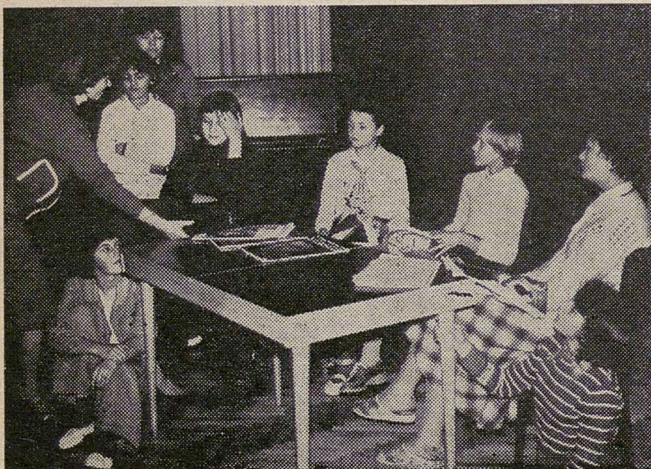
ZA DIVADLEM DO PABĚNIC

Paběnice, malá obec v okrese Kutná Hora, se staly již po druhé dějištěm okresní divadelní přehlídky. A proč právě Paběnice, které by nezasvěcený člověk hledal na mapě jen se značnými obtížemi? Odpověď je celkem jednoduchá: v obci pracují dva divadelní soubory, dětský a dospělý, je zde velmi dobře vybavený sál sokolovny, ale hlavně Paběničti jsou ochotničití nadšenci a vedoucí obou souborů A. Hortenský je obětavým a neúnavným organizátorem divadelního dění.

Přehlídku zahájily dětské divadelní soubory ze ZDŠ Zbraslavice a Okresního domu pionýrů a mládeže v Kutné Hoře s autorskou inscenací dvou textů V. Vytlačila Prstýnek pro Zuzanu a Kateřina a piráti. I když texty obou her nesou znaky prvních pokusů o dramatickou formu mladého režiséra, autora a vedoucího obou kolektivů, bylo to představení inspirativní, nastolující řadu otázek autorského divadla, jeho nástrah i kladů.

Mladé generaci patřilo jeviště i následující večer. Křesťecký divadelní soubor při JZD Rozvoj Úmonín uvedl inscenaci veselohry J. B. Molièra Chudák manžel. Soubor, mladý věkem členů i dobou svého trvání, si vybral text, který sice svádí k domněnce o své jednoduchosti, ale v průběhu nastudování se ukazují jeho náročnější stránky. Přesto vzniklo představení mladé a svěží, které dokázalo, že soubor má před sebou dobrou perspektivu.

DS ODP A M KUTNÁ HORA – V. VYTČAIL: PRSTÝNEK PRO ZUZANU.
FOTO J. HAVLOVIC



Ve velmi dobrém světle se představil divákům soubor Klubu pracujících Kácov, který uvedl klasické drama A. Jiráska Vojnarka. Režisér J. Pospíšil vytvořil s celým kolektivem představení kultivované a přesvědčivé, s jasným režijním záměrem. Vyvážené a plně soustředěné výkony jednotlivých postav dokázaly, že Vojnarka je drama hovořící i k dnešnímu divákovi současnou řečí. Škoda jen, že diváků bylo v hledišti tak málo. Ale to je asi problém, s kterým zápolí i jiné přehlídky.

Na divácký nezájem si zato nemohla stěžovat obě představení domácích. V režii A. Hortenského sehráli Paběničti pohádku M. Holkové O veselém pěvci a Šamberkovu veselohru Blázinec v 1. poschodí. Toto představení bylo zároveň premiérou, která poznamenala výkony celkem pochopitelnou nervozitou. Bylo to však představení živé a přineslo dvě hodiny dobré zábavy.

Divadelní soubor Skláren Kavalier n. p. Sázava již po několik let uzavírá divadelní přehlídky Kutnohorska. Tentokrát uvedl veselohru W. Shakespeara Večer tříkrálový. Představení potvrdilo vysokou úroveň sázavských ochotníků, kteří jsou špičkovým souborem okresu Kutná Hora a patří k vyspělým souborům Středočeského kraje.

Závěrem je nutno poděkovat všem souborům, které se přehlídky zúčastnily, i organizátorům, jejichž zásluhou bylo velmi pěkné prostředí, v němž je radost hrát. M. Štrobl

KAM JEDE DOSTAVNÍK?

Tuto otázku si jistě položí každý, kdo měl možnost vidět hru osvědčené autorské trojice Havel – Pracner – Vaňáček Petarda v tingl-tanglu. Pro příznivce tohoto divadla bylo jistě určitým zklamáním, že se za tímto titulem skrývá pouze přepracovaná varianta ve své době divácky úspěšného představení Vivat Vaňáček. Toto zjištění však nic nemění na skutečnosti, že představení samo o sobě má předpoklady k tomu, aby se stalo znovu pro diváky přitažlivým. Především noví návštěvníci Dostavníku jistě ocení promyšlený, dynamický sled jevištních akcí, svižné a dobře pointované dialogy i širokou škálu režijních nápadů, kdy Vladimír Havel využil vše osvědčeně dobře. Zvláštní pozornost upoutala hudební spolupráce M. Sýkora a taneční čísla, ať již perfektní step J. Vaňáčka a J. Pracnera, či závěrečný kankán.

Přesto a nebo i právě proto Petarda v tingl-tanglu jako celek působí značně rozpačité a jakoby staromilsky zastaralé. Nejen pro situování děje do dob c. a k. mocnářství, ale i způsobem, jakým se snaží „hmatat do současnosti“. Text, režijní zpracování i herecké výkony jsou postaveny na standardních, vyzkoušených prvcích a postupech, mnohdy až evidentně nepůvodních. (Scénka s dynamitou patronou připomíná slavné „Krupp-Essen“ V + W a Pracnerova mímika je mnohdy až příliš „buriánovská“.) J. Kašpar a P. Fleg

se jako jediní dokázali vyhnout úskalí řemeslného rutinérství a jejich uvolněné civilní vystupování ostře kontrastovalo s křehčivou stylizací číšníka J. Suchého.

Celkově je možno konstatovat, že obnovená premiéra sice uspokojí, ale nijak zvlášť nenadchne. Jestliže jsme si v souvislosti s představením Mušketýři kladli otázku, zda stačí hrát nové po staru, pak dnes by bohužel bylo třeba se ptát, zda je vůbec účelné hrát po staru dokonce staré. To si v současné situaci vzhledem k rostoucí konkurenci nemůže dovolit ani tak nadaný a ambiciózní soubor, jakým Dostavník bezesporu je.

DIVADLO DOSTAVNÍK PRAHA — V. HAVEL — J. PRACNER — J. VAŇÁ-
ČEK: PETARDA V TINGLANGLU. FOTO P. STOLL



VEČER PRO MÉ PŘÁTELE

Už třetí v této sezóně Večer pro mé přátele uspořádalo v lednu Malé divadlo, scéna ZK ROH STZ v Ústí nad Labem. „Vzniká pomalu ale jistě nová tradice,“ řekl v úvodu P. Horák a měl na mysli především to, že neformální podoba setkání členů divadla s diváky a příznivci se během krátké doby ukázala jako životná. Jeho slova potvrzovaly bezděčně tváře několika desítek návštěvníků, kteří zaplnili vestibul divadla a se skleničkou džusu či jiného nápoje před sebou anebo s cigaretou v ústech sledovali nabídnutý program a svými dotazy, glosami a názory jej doplňovali a vlastně spoluvořili. Byl v proudu první měsíc nového roku a tak součástí večera byla šťastně volená dvojí vernisáž: výtvarník Miroslav Houra vyprávěl o svých novoročenkách, které visely na stěnách, a Michal Mašek křehkými, upřímnými a vtipnými vyznáními doprovázel své verše, zatím knižně nepublikované, které četl

zčásti sám a zčásti P. Horák. Slova (kterými poněkud šetřil výtvarník M. Houra, třebaže i tak se mu podařilo prozradit o své metodě práce vše podstatné) a verše (z nich některé inspirované výtvarným uměním i konkrétně dílem M. Houry) střídaly písně z čerstvé desky sourozenců Ulrychových Ententýny. Suma sumárum nadobýčeť pěkný a příjemný večer, jaký mohou jiné scény a scénky, které nemají vlastní klub, Malému divadlu jen závidět. Hlavně však jeho výsledek a smysl, kterým je bezesporu nutná a potřebná kultivace diváckého okruhu, vzájemná znalost a povědomí o práci druhého a posilování sebedůvěry a víry v užitečnost uměleckého usilování.

Večery, které v intervalu zhruba dvouměsíčním předcházely tomuto novoročnímu, měly na programu přátelskou besedu o inscenacích posledních šesti sezón spojenou s výstavou kostýmních a scénických návrhů P. Horáka, I. Hrodkové, J. Limra a Z. Urbana, a vernisáž výstavy koláží Václava Kúse doprovobenou četbou autorových textů a vyprávěním o autorově práci. Prvním večerem tohoto druhu (které nahradily někdejší Večery za oponou, při nichž se opravdu sedělo a povídalo a recitovalo na jevišti za zataženou oponou) byl v závěru minulé sezóny večer mladé výtvarnice a básničky Almy Pajerové.

Malé divadlo nevíta diváky jen v hledišti. Otevřelo jim i předsálí a srdečně je zve na Večery pro své přátele. jak

OBLASTNÍ FESTIVAL ZÁPADOČECHŮ

V Západočeském kraji se pokusili soustředit několik okresů ke spolupráci na oblastní přehlídce. Po dohodě okresů Cheb, Karlovy Vary a Sokolov se ve dnech 11.–13. ledna konala přehlídka v Lokti. Okresy se rovnoměrně podílely i na finančním zajištění akce. Největší organizační úkoly měli tentokrát v okresním kulturním středisku v Sokolově a Osvětové besedě v Lokti, kde se festival pořádal. V příštích letech však další okresy Sokolovským hostitelskou péčí oplatí, neboť soutěžit se bude i o nejhodnější místo pořádání oblastní přehlídky.

Čtyři soubory uvedly na přehlídce tato představení: Divadelní soubor Radost DK ROH CHODOS v Chodově hrál Duel Mara Bajdžijeva. Sokolovské hornické divadlo HDKT Sokolov uvedlo současnou hru slovenské autorky Jany Kákošové Sto hodin do zatmění. Divadelní studio D 3 OKS v Karlových Varech inscenovalo hru bratří Čapků Ze života hmyzu a Divadelní soubor ZK ROH Cremona Luby realizoval veselohru Jevana Brandona-Thomase Charleyova teta.

Všechna představení hodnotila pětičlenná odborná porota, která navrhla také udělení 5 cen a 3 čestných uznání a doporučila inscenace Ze života hmyzu a Sto hodin do zatmění k postupu na krajskou přehlídku.

Předností přehlídky byla účast všech vystupujících souborů na všech představeních i na besedách s porotou. Přítomní byli i odborní pracovníci pro divadlo jednotlivých OKS a další kulturní pracovníci. Tak byla využita možnost porovnání úrovně práce souborů i stavu divadelních kolektivů v jednotlivých okresech. Zatím byla kvalita předvedených představení značně rozličná, na to má však první pokus o přehlídku tohoto druhu právo. Pořadatelé teď zvažují všechny klady a zápory, aby příště byla jejich společná akce ještě úspěšnější.

J. Doležal

předpoklady herectví

JAROSLAV VOSTRÝ

REAGOVAT

Lze si snadno představit, jakou váhu přikládá hercově schopnosti reagovat každý režisér. Například Mejerchold se snažil vypěstovat u svých žáků „elektrickou“ reakci: tak nazýval okamžitou odpověď na příkaz zvenčí. S tím můžeme zcela souhlasit, budeme-li tento příkaz chápat ovšem dosti široce jako každý vnější či vnitřní podnět; každý takový podnět se pro herce skutečně stává **příkazem něco udělat**. Herec a někdo, kdo je puzen na základě sebemenšího podnětu něco udělat, nějak reagovat, takže ho režisér musí spíše zdržovat, nemusí být vždycky jeden a tentýž člověk; ale herec a někdo, komu je takové puzení jaksi od přirozenosti cizí, jsou rozhodně dva úplně různí lidé.

V tomto smyslu souvisí herecká schopnost reagovat jistě se **vzrušivostí**. Bez uvědomělého rozvíjení takové vzrušivosti nelze rozvíjet schopnost reagovat: kvalita reakce na nějaký podnět závisí přece za prvé na tom, jak silně a vzhledem k vlastnostem podnětu diferencovaně je člověk schopen dát na sebe vůbec působit.

Síle tohoto působení odpovídá stupeň mobilizovanosti individua k odpovědi. Podoba této odpovědi je pak určována vedle vlastností daného individua i situací – a je tedy závislá i na míře přizpůsobení příslušné konvenci. V krajním případě může být daná reakce totožná s chováním, jaké předepisuje příslušná společenská norma nebo konvence; jakákoli **spontánnost** je v takovém případě obvykle potlačena. O reakci, která by měla nějakou svou vlastní – individuální – hodnotu, pak ovšem už nejde; kromě situací, ve kterých by se dalo předpokládat všechno jiné než chování podle konvence.

DK ZV ROH PLEMENÁRSKÝ PODNIK HŠZV ZELEC – J. KNITLOVÁ:
SEKYRA NA STUDÁNKY. FOTO P. STOLL



V tomto smyslu souvisí kultivace schopnosti reagovat s pěstováním spontánnosti, jejímž předpokladem je, dát na sebe působit **na celé**, a nikoli jenom „na mozek“.

Herecké reagování se ovšem nerovná reagování „jako v životě“; je to reagování specifické. Tato specifickánost vyplývá nejenom z toho, že jde o reagování před publikem. Lépe řečeno, nevyplývá jenom z toho, že to musí být reagování vnímatelné (viditelné a slyšitelné), tj. schopné upoutat svou formou (čili být **divadelní** v banálním smyslu, chcete-li). Příslušná reakce musí především o něčem vypovídat, tedy musí mít nějaký obsah; taky bychom mohli prostě říct, že musí být **dramatická**. K osvětlení toho, co tím myslíme, si pomůžeme příkladem z Ejzenštejna.

Na scéně sedí žena. Najednou zavzlyká dítě. Co udělá herečka hrající ženu? Obrátí hlavu. Na kterou stranu, zeptal se Ejzenštejn posluchačů filmové režie, s nimiž tu situaci probíral. Žena se přece obrátí na tu stranu, odkud se ozvalo dítě! Taková by v každém případě byla normální mateřská reakce. Jestli to herečka udělá, takovou normální mateřskou reakci taky zahraje. Bude to ovšem reakce tak normální, že si ji divák možná ani neuvedomí; natolik bude normální, přirozená, očekávaná, automatická.

O normální vztah matky k dítěti v přírodě, o kterém mluví Ejzenštejn, ovšem nejde: to dítě má totiž dotyčná žena s jiným mužem, než kterého pořád miluje a který se má teprve vrátit z fronty domů, takže jí může v jeho očích velmi ublížit. Herečka se tedy podle Ejzenštejna má obrátit **od** dítěte, na druhou stranu. Obrátí se celým tělem a celým tělem se taky obrátí zpátky, až bude vstávat: nevstane lehce, v jejím pohybu bude tíha, která opět vyjádří složitost jejího vztahu k dítěti. Její další chování pak může být normální chování matky, jestli dítě zapláče.

Citovaný příklad doprovází Ejzenštejn výkladem o tzv. **odvratném pohybu**. Odvratný pohyb můžeme definovat jako dokonaný nebo jen naznačený pohyb, provedený před vlastní (cílovou) hereckou akcí ve směru, který je z hlediska této akce směřován stranou nebo přímo opačně. Nejnedůležitější případ tohoto odvratného pohybu je ten, při kterém se herec před akcí, předpokládající přemístění po přímce z bodu A do bodu B, dostane nejdříve po přímce prodloužené z bodu A opačným směrem k bodu C, pak tento svůj pohyb přeruší a pokračuje přes A k cílovému B.

O principu odvratného pohybu, známém už z jezuitského divadla, promluvil znovu V. E. Mejerchold; představoval jeden z principů jeho **biomechaniky**. Základní požadavek, na němž se tato biomechanika zakládá, totiž vychází při hereckém hraní ze studia přirozených zákonitostí účelného lidského jednání, zde byl jistě plně uplatněn. Nepředchází takový odvratný pohyb například vlastní úder kladivem? Také člověk, který má překonat nějakou vyšší překážku, se nejdříve vrátí pár kroků zpátky, aby se mohl rozběhnout a odrazit.

Daný princip se může uplatňovat samozřejmě také jen skrytě. Ejzenštejn uvádí jako příklad lidské rozhodování, které se může navenek projevovat ve zcela rozdílné míře; člověk odstupuje a přistupuje („odvratné přemístění v prostoru“); člověk si při přemýšlení okusuje palec (odvrat realizovaný pouhým gestem); nakonec člověk stojí s rukama v kapsách a jenom (bez jakéhokoli vnějšího projevu) přemýšlí. Není takové přemýšlení také formou „odstupu“, než se člověk rozběhne a skočí?

Je to dokonce způsob nejekonomičtější: „odstup“ se přenáší do vědomí, z viditelné vnější fyzické činnosti se stává navenek skrytá činnost duševní. V normálním životě jednáme podle zásady co možná nejmenší ztráty energie: stačí, když člověk přistoupí ke stolu; na jevišti je v podobném případě podle Ejzenštejna nutné nejdříve odběhnout do protilehlého rohu. Princip **co nejekonomičtější** reakce v herectví prostě neplatí: zatímco v normálním životě probíhá daná reakce jaksi ve „svinuté“ podobě, na jevišti musí být rozvinuta, protože by ji divák prostě nepostřehl a vlastní obsah, který má, by nebyl sdělen; de facto by ani nevznikl.

Obsah se v případě herecké reakce z jistého hlediska rovná její dramatickosti. Dramatickou se nám přitom bude zdát vždycky jenom ta reakce, která obsahuje napětí mezi dvěma možnostmi, tj. napětí související s jistým rozhodováním: např.

napětí mezi odvrátným pohybem ženy od místa, kde křičí dítě, a následujícím pohybem směrem k němu. Ale abychom nezůstávali u Ejzenštejnova příkladu: Herec A něco řekne. Herec B, sedící vlevo od něho a do té chvíle obrácený nikoli k němu, ale dopředu, odvrátí hlavu nejdříve doleva a pak teprve — **pomalů!** — k němu a něco řekne nebo se jen podívá.

Taková reakce je určitě „neekonomická“ a je jakoby rozložena. Z jejího průběhu proto jako diváci víme, že slova postavy A v postavě B doopravdy něco vzbudila. Přitom pocity, které vzbudila, nejsou podle průběhu reakce jednoznačné. V obou pohybech na různé strany jako by byly naznačeny dvě protichůdné tendence: jde tedy o reakci dramatickou, a to také v tom smyslu, že vzhledem k existenci naznačených tendencí k partnerovi a od partnera bude divák i po obratu B k němu dál zvědav, jak to vše nakonec dopadne.

Když se ozve dětský křik a matka se ohlédně jeho směrem, vstane a přistoupí k dítěti, budeme to pokládat za samozřejmé; když někdo promluví a partner se k němu obrátí, rovněž. Obě popsané reakce jsou naopak nesamozřejmé a ruší životní automatismus v zájmu příslušného sdělení. Jde o reakce — řekněme nekonvenční. Mezi tím, co herec nakonec udělá, a tím, co jsme podle příslušné životní (ale v jiném — a častějším — případě jen divadelní) konvence očekávali, vzniká napětí. Hercův pohyb můžeme označit za „odvrátný“ vzhledem k tomu, co jsme předpokládali.

Sám odvrátný pohyb není ovšem nejdůležitější. Nejdůležitější je schopnost reagovat způsobem, který — protože je samozřejmý, nekonvenční, neautomatický — je schopen sdělovat jisté obsahy. To pochopitelně souvisí s **fantazií**; nejde přitom o fantazii „literární“, přesněji řečeno, o reagování

bazírující na nějaké dobře vymyšlené fabuli, při kterém je zajímavost dané reakce totožná se zajímavostí předem připraveného dějového obratu, který je jen ilustrován hereckými prostředky. Na to je třeba dát pozor při ukládání námětů a realizaci příslušných **cvičení**.

Mezi nimi nesmí za chybět cvičení pocitových reakcí na reálné i imaginární akustické, vizuální, hmatové i čichové podněty: důraz na volný **projev** daných pocitů slouží současně k rozvíjení projevové spontaneity. Za druhé se doporučuje cvičit reakce na nečekané jednání, kterými jsou cvičící překvapováni svými partnery v rámci hry, pomáhající uvolnit fantazii iniciátorů i reagujících; cvičit se mají jak reakce opravdu překvapující, tak opakované se snahou pocit překvapení v sobě i při tomto opakování právě pomocí opakované reakce obnovit. Vedle těchto cvičení s jednajícím partnerem je dobré cvičit i reakce na pouze vyslovené signály, představující signály událostí, i na signály, které si jen představíme, přičemž ostatní mají podle naší reakce uhodnout, na co jsme vlastně reagovali.

Osvědčily se různé varianty cvičení, vycházejícího ze situace člověka mezi podivnými neznámými tvory, jejichž reakce jsou nejenom překvapující, ale i nebezpečné; jakási „klasická“ varianta takového setkání v nouzi bez možnosti se nějakým způsobem domluvit či vycházet z nějaké konvence je setkání tři: vetřelce, příp. ztroskotance, domácího tvora či tvorů a ochránce. (I při tomto cvičení je nutné klást důraz na faktor časově rytmický.)

Pokud jde o **literaturu**, na příslušný 4. sv. Ejzenštejnových Vybraných spisů, bohužel nepeložený, jsme poukazovali už minule; tentokrát viz str. 79–90, příp. i 145 a 148 originálu.

čtení přes rameno

Kdo rád čte, znáte ten pocit. Ně-
kdo vedle vás — ve vlaku, v autobuse,
v tramvaji, na lavičce v parku — je
zaboren do knížky a vám to nedá,
abyste mu pohledem přes rameno ne-
uklovli ze stránek alespoň větu, ale-
spoň verš, alespoň název kapitoly či
básně. Když uhodnete, co ten dotyčný
čte, blaženě se zadíváte do dálky
s úsměvem v koutku rtů. Malér je ale,
když zjistíte, že knížku na klíně ne-
známého (neznámé) nedokážete iden-
tifikovat, v nejlepším případě že je
vám jen povědomá. To pak dlouho
trýzníte paměť a nutíte ji těkat po
prostorách času, štvete oči po knihu-
peckých výlohách, abyste... Ale co
vlastně chcete? Přiznejte si, že jen
toužíte prodloužit slastný okamžik,
kdy se vašeho vědomí dotklo malé ta-
jemství. Dopřejme si jednu za čas
v tomto krátkém fejetónku nevinnou
hru: budeme spolu — jako — číst ně-
komu přes rameno, přemýšlet a hádat
a nakonec, jen tak pro pořádek a klid,
pomůžeme naší paměti.

„Třetí druh posedlosti a nadšení po-
chází od Múz; zachvacuje duši mladou
a neposkvrněnou, probouzí ji a uvádí
v bakchickou povznesenost, která se
projevuje ódami a jinou poezií... Kdo
přichází před brány poezie bez nadše-
ní od Múz, jsa přesvědčen, že mu stačí

zručnost k tomu, aby se stal básníkem,
ten se sám míjí se svým cílem a jeho
poezie, jako člověka, který zůstává
střízlivý, bude zastíněna poezií těch,
kdo v sobě mají nadšení.“ — Kdybych
byl poetou, nedával by mi tento výrok
klidně spát, kdybych byl kritikem, dě-
sil by mě, kdykoli bych sahal po peru,
ale že jsem pouhý čtenář, vřele s ním
už zhruba 2350 let (od té doby, co byl
napsán) souhlasím a bezděčně se jím
vlastně řídím. Ano, to v jeho duchu od-
kládám některé knížky a jiné střezím
jako oko v hlavě. — „Nadšení v sobě“
měl autor, jenž se v básni Tento svět
ptá: „Co tedy / má být ztraceno, / co
nalezeno. / Co má význam / v počtu
jedna / na tomto světě?“ Jenž ví, že
„sobec sám sobě / k ničemu není.“
A jenž v básni o mamince slyšel me-
zi „zvuky ve vzdálené / něze noci“ je-
jí rozkaz „dovez mě — tam. Smrt /
člověka pustí zas ven —“ a v jiné, ne-
vinně nazvané Květiny, se otázel osu-
du: „Kvůli jaké pravdě / jsou lidé tak
nešťastní?“ — Jiný básník, z něhož
útržkovitě čtou naše oči, také asi nebyl
ve smyslu uvedeného citátu „střízlivý“,
když například mota k třem oddílům
jeho sbírky znějí: „Kohouta v hrdle ti
podříznu, / jestli mě vykořeníš ze snů
staletí.“ „Hubu ti rozbiju, / nech mě být
jednou, / strašlivé jaro, jež jsi mě pře-

padlo.“ „Potom mi vztyčili pomník, /
lásko má, / abych už nikdy zpod něj
nepovstal.“ A když napsal v básni Sou-
časník: „Levé ucho mu proměnili v re-
produktor, / z pravého mu roste anté-
na.“ — Pravda a skutečnost na nás
dýchnou z takových veršů. „O nadne-
beských končinách dosud žádný bás-
ník hymnus nenapsal a takový hym-
nus, který by těch končin byl hodný,
také nenapiše. Věc se totiž má tak —
je třeba mít odvahu říci pravdu, a to
zejména tehdy, když se mluví o prav-
dě — že toto místo zaujímá skuteč-
nost,“ připomíná k tomu velice vhodně
z dálky už zmíněných zhruba 2350 let
dávňý filozof.

„Ivan Vasiljevič působil padesát let
jako režisér a vynalezl široko daleko
známou a podle všeobecného mínění
geniální teorii, jak má herec přistupo-
vat k roli. Nepochybuju ani na oka-
mžik, že to byla skutečně geniální teo-
rie. Ale její aplikace v praxi mě při-
váděla k zoufalství,“ zdůvodňuje svou
antipatii ke způsobům realizace své
hry Černý snůh v Nezavislém divadle
mladý dramatik Sergej Maksudov.
A rázem se ocitáme uprostřed divadel-
ní skutečnosti Moskvy 30. let. — Do-
mácí skutečnosti z roku, kdy skonči-
la válka a začal mír, to na nás dýchne
z repliky: „Vždyť já nic neumím. To
chce študovat,“ namítal Petr. „No tak
budeš.“ Zaskočený Petr neodpověděl a
raději vydatně pil. —

(Přes rameno jsme četli z knih — Pla-
tón: Dialogy o kráse; R. Creeley: Va-
riace; S. Janevski: Tanečnice na dlani;
M. Bulgakov: Divadelní román; J. Ma-
tějka: Rodáci a odrodilci)

ÚVAHY

0

PŘEDNESU

PRÓZY

JÁN FINDRA

2

Technika jednotlivých typů vyprávěče [autorský vyprávěč, personální vyprávěč, přímý vyprávěč a vyprávěč „oka kamery“] se v praxi nevyskytuje v čisté podobě. Postoj vyprávěče k předmětu vyprávění a k postavám může kolísat i v tom samém textu. Jednou má vyprávěč od postav odstup, je vůči nim chladný, rezervovaný, „referentský“, jindy se netají svým vztahem k nim, případně přijímá jejich zorný úhel pohledu. Tohle všechno se odráží na stupni expresivity a subjektivity vyprávění, a mělo by se to tedy odrazit i v přednesu. Z tohoto hlediska je zásadní rozdíl mezi přímým vyprávěčem a ostatními typy vyprávěče. V tomto případě může jít o maximální míru ztotožnění — a v té souvislosti subjektivity vyprávění — přednesu, protože vyprávěč je jedna z postav díla.

Už analýza vyprávěče předpokládá jistou orientaci v epické struktuře. Schopnost orientovat se v odstupňování (vertikálním členění) epického textu je však potřebná i z jiného hlediska. Domníváme se totiž, že úroveň přednesu prózy je v podstatné míře podmíněna i poučenou analýzou pásma vyprávěče a pásma postav.

Postava se v pásmu vyprávěče aktivizuje v dialogu, prostřednictvím replik, které se v textu realizují ve formě přímé řeči. Repliky dialogu, v kterých postavy nahlas vyjadřují své projevy, představují nejexpresivnější složku vyprávění. Všeobecně se ví, že kamenem úrazu je tu tzv. herecké ztvárnění projevů postav. Protože to obyčejně znamená zradu vyprávěčského postoje, umělecký přednes se mění na teatrální žonglérství. Individualizace a charakteristika postav (a jejich řeči) se v uměleckém přednesu prvotně uskutečňuje základními [jazykově intonačními] prostředky. Přitom je důležitý cit pro estetickou míru. Ten je nevyhnutelný i při uplatňování mimojazykových prostředků, jako je mimika,

gesto, pohyb, které je třeba využívat samozřejmě ve funkční vazbě s intonačními prostředky.

Zdánlivě málo možností k diferencovanějšímu a variabilnějšímu přednesu poskytuje recitátorovi pásmo vyprávěče. Ve skutečnosti je však i vyprávěčův text dynamická, vnitřně bohatě odstupňovaná struktura. Tato vnitřní hierarchie mezi kontexty by se měla odrazit i v recitátorském ztvárnění vyprávěčovy řeči. Pásmo vyprávěče se vnitřně diferencuje alespoň ze dvou hledisek.

Za prvé. Vyprávěčův text se výrazně individuálně diferencuje v rozpětí polů subjektivnost — objektivnost (subjektivita — objektivita). Pohyb na ose subjektivní — objektivní je podmíněný koncepcí vyprávěče, jeho vztahem k postavám. Tak například vyprávěč může zprostředkovaně, přes sebe, objektivně zobrazovat nejen vnější příběh, ale i nitro postav. Jindy — a to i v tom samém textu, nejen v odlišném díle — vyprávěč rezignuje na takovouto objektivní informaci, přijímá zorný úhel pohledu postavy, případně přenechá postavě prostor pro její sebevražvu ve vnitřním monologu. V textu se to odrazí jako pohyb od subjektivity k subjektivitě. V rovině mikrokompozice to předpokládá, že se vedle autorské řeči bude využívat smíšená řeč i nevlastní přímá řeč a polopřímá řeč. V oblasti jazykové složky stylu, v oblasti výrazu to přinese viditelnější pronikání emocionálně expresivních lexikálních a syntaktických prostředků.

Je nekonečné množství možností pro jedinečnou (neopakovatelnou) konfiguraci mikrokompozičních prostředků [autorská řeč, smíšená řeč, nepřímá řeč, přímá řeč, nevlastní přímá řeč, polopřímá řeč], pro odstupňování míry expresivity textu a pro jemnou „regulaci“ vyprávěčských postojů v rámci jednotné koncepce vyprávěče. Nekonečné jsou variace pohybu na ose objektivnost (nacionálnost) — subjektivnost (emocionálnost, expresivnost). Poněvadž tento pohyb je variabilní i uvnitř toho samého epického textu, má recitátor jako „reprezentant“ vyprávěče dost možností k diferencovanému uplatňování subjektivního aspektu. Jen musí i z takového hlediska analyzovat a interpretovat epický text.

Za druhé. Pásmo vyprávěče se člení také z hlediska uplatňování slohových postupů. Vedle vyprávění se v epice uplatňuje především popis ale i výklad (úvaha). Rozhodující je zvláště koexistence popisu a vyprávění. Příběh, jehož nositelem jsou postavy, se odehrává v čase a v prostoru. Prostředí, ale i postavy autor „představuje“ především popisem. Ten může být statický, případně rozmanitě dynamizovaný, kompaktní anebo kusý, torzovitý, věcný nebo obrazný. Může děj retardovat, zpomalovat, brzdit, zdržovat, může přinášet do textu lyrický prvek, může dramaticky akcentovat vyprávění apod. V každém případě funkční uplatňová-

ní jednotlivých slohových postupů, jejich střídání a střetání se v textu odráží jako pohyb po osách dynamičnost — staticčnost a epičnost — lyričnost. Tento pohyb je diferencovaný, kolísá už v rámci jednoho textu. I on by se však měl odrazit v celkovém „ladění“ přednesu — jde například o rozdíl mezi interpretací kompaktního statického popisu a dynamického vyprávění apod.

Není tedy sporu o tom, že epický text je i v pásmu vyprávěče odstupňovaná, vnitřně bohatě členěná struktura. Jednotvárná, nevzrušivá, jedno- rozměrná zvuková interpretace pasáží řeči vyprávěče znamená ignorování strukturních vlastností epické prózy, která naopak, odstupňováním subjektivity a expresivity textu poskytuje recitátorovi dost prostoru pro individuální výstavbu přednesu. A jestliže navíc recitátor objeví skutečný pohyb příběhu [syžetové kompoziční oblouk], jestliže si jej osvojí jako svůj individuální zážitek, který z jistých ideově estetických příčin musí vypovědět, potom i přednes prózy bude zážitkový a jako výpověď o člověku zarezonuje v citovém a myšlenkovém světě posluchače, trvaleji ho poznamená.

Které výrazové prostředky by měl recitátor využívat při uměleckém přednesu prózy? Zřejmě všechny, a to ve funkční vazbě. Je však třeba zdůraznit, že zvláště při přednesu prózy se odkryjí slabiny recitátora v oblasti intonace. Epická věta má svoji stavbu, kterou je třeba v intonačním ztvárnění důsledně „sledovat“. Jakákoli tzv. „stylizace“ se zde rychle odhalí jako nedorozumění anebo jako neznalost, nevědomost. Stylizaci jako funkční posun prvku si může dovolit jen ten, kdo perfektně ovládá normu.

Zdá se však, že umělecký přednes prózy přece jen na prvním místě počítá s tempem, pauzou a důrazem. Prostřednictvím tempa se plasticity a nestereotypně, tedy dynamicky ztvárňuje pohyb příběhu. Proto je důležité najít průměrné přednesové tempo, okolo něhož dynamicky „kolísá“ (vlní se) jeho zpomalení anebo zrychlení. Zde má zvláštní význam agogika: prudkým, nečekaným zpomalením anebo zrychlením tempa se v součinnosti s pauzou vyprávění variabilizuje. Pauza je přitom prostředek k vyznačení významových uzlů příběhu, akcentují se jí jeho dramatické zvraty. Prostřednictvím důrazu se vyzdvihují logickovýznamová centra věty a celého textu. Důraz je proto nejcitlivější na překročení hranice normy. Osobitou funkci hraje melodie. Na rozdíl od poezie se při přednesu prózy ani tak nepočítá s tónovými intervaly a frekvencí vlnění hlasového tónu. Při tvarování epické věty se funkčně zatěžují hlavně také diferenciační melodické útvary, jako je kadence (průběh, spád melodie před přestávkou) a polokadence (průběh melodie před neskončenou přestávkou). Prostřednictvím polokadencí (ve funkčním spojení s pauzou a tem-

pem) může recitátor exponovat vyprávěčský aspekt (například humorný tón, vážné ladění apod.), akcentovat informačně zpravodajskou polohu, ale i znásobovat lyrickou atmosféru, například v popisných partiích atd. Se slovním přízvukem se nijak zvlášť nepočítá, jeho prostřednictvím se dosahuje přirozený rytmus vyprávění (řeči). Záměrná rytmizace je sice možná, ale nemá takový funkční prostor jako při přednesu poezie.

Uvažovali jsme o přednesu epické prózy. Vzhledem k složitosti a osobitosti epické struktury se přednes ta-

kověto prózy nejvíc odlišuje od přednesu poezie (zvláště lyrické). Z druhé strany však platí, že hranice mezi přednesem poezie a přednesem prózy jsou prostupné: jde tu o vzájemné střetání a ovlivňování. Poezie se setkává s prózou přes veršovanou epiku. Próza se zase „vrací“ k poezii přes lyrizovanou prózu. Existují dokonce i básně v próze. Stejně jako přednes poezie je i přednes prózy polyfónní, jsou tu „hlasy“ souzvučnější i „hlasy“, které se výrazněji odlišují.

Tato přednesová konvergence anebo divergence, tedy vzájemné sblížení

anebo rozrůžňování, přibližování a vzdalování se dvou typů přednesu, je však v podstatné míře podmíněno vnitřní klasifikací poezie a prózy. Tak například zřejmě se bude jinak interpretovat typická epická próza, v níž dominuje příběh, a jinak opět prozaické texty (pro lepší pochopení si je nazvěme explikativními), v nichž vnější příběh tvoří jen podhoubí pro filosofické úvahy, například o smyslu životně důležitých skutečností; to je však už téma, které by si vyžadovalo samostatné zpracování. Na tomto místě tedy tentokrát své úvahy zakončíme.

ZA TEATROLOGEM - OCHOTNÍKEM



MILAN OBST
MEZI OCHOT-
NIKY (I. ORKE-
NY: KOČIČI
HRA — DS SZK
ROH KROMĚ-
ŘIŽ, JIRÁSKOV
HRONOV 1974)

15. ledna náhle zemřel dr. MILAN OBST, CSc., vědecký pracovník Kabinetu pro studium českého divadla v Praze, známý teatrolog. Dr. Milan Obst náležel k autorskému kolektivu, který až dosud připravil a vydal tři svazky „akademických“ Dějin českého divadla. Do prvního dílu přispěl kapitolou o profesionální činohře 17. a 18. století, do třetího analyzoval naše divadelní dění na sklonku rakousko-uherské monarchie. Po mnoho let zabýval se Obst v řadě dílčích studií historií československého meziválečného levicového divadla a činností jeho hlavních představitelů. V materiálově objevené i bohatě dokumentované knize K dějinám české divadelní avantgardy (1962), kterou zpracoval spolu s dr. A. Scherlem, vytvořil její první část — Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých; v širokém společenském záberu prozkoumal tu Honzlovu režisérskou i veřejnou aktivitu od pokusů o proletářské divadlo v Dědřasboru a Modré blúze po angažmá v Osvobozeném divadle a v Brně. Spolu s doc. dr. J. Pokorným podílel se Obst na edici třídílného souboru Honzlových statí o divadle a také na organizaci festivalů Honzlův Humpolec. Od počátku sedmdesátých let, za svého pobytu na Moravě, projevil Milan Obst také zanícený vztah k amatérskému divadelnictví. Byl aktivním členem jednoho z nejlepších ochotnických kolektivů jižní Moravy — souboru Spojeného závodního klubu ROH Kroměříž, s nímž rovněž několikrát soutěžil na Jiráskově Hronovu. Uplatnil zde nejen své rozsáhlé znalos-

ti teoretické, nýbrž také talent k režisérské práci (Braginskij — Rjazanov: Spolupracovníci, Šamberk-Vacke: Hurá za Petrem) a příležitostně si tu i rád sám zahrál. V Milanu Obstovi — teprve triapadesátiletém — ztratila naše divadelní věda nadaného a poučeného pracovníka nejlepších odborných i lidských kvalit.

vz

DIVADELNÍK Z VALAŠSKA

Ve valašských Kloboukách zemřel v lednu t. r. JAROSLAV BAŘINKA, známý moravský folklorista, dramatik a divadelník, který po léta spolupracoval s řadou tamních amatérských souborů.

Jaroslav Bařinka se narodil roku 1909 ve Valašských Kloboukách a původně působil jako textilní výtvarník. V padesátých letech se začal soustavně věnovat literární a folkloristické činnosti. Sbíral, dramaticky zpracovával a v dialektu vydával především vyprávění, pohádky a zkazky svého rodného Valašska. Vynikaly pochopením pro svéráznou mentalitu zdejšího venkova, starou lidovou moudrostí a jadrností jazyka. Se svou manželkou Miladou napsal několik her pro dětský soubor valašskokloboucké LŠU a sám je také režíroval. Jinde si oblíbili jeho předlohy Sirotek v Radhošti, Masopustní koblihy, Rohatá hospodská a další. Gottwaldovské divadlo pracujících v roce 1967 s úspěchem uvedlo jeho scénickou montáž beskydských her a obyčejů a v této sezóně v československé premiéře lidovou pohádku Čertovy námluvy. Československý rozhlas zase nastudoval — vedle mnoha pohádek a několika zvykoslovných pásem — tři další Bařinkovy hry: Komédie o manželích, Selký masopust a Komédie o třech chytrých ženách.

V prostředí amatérského divadla dosáhl největšího ohlasu Bařinkův šťavnatý i básnivý text Smrť na hrůše, když jej s dětským kolektivem Malé scény PKO a LŠU Gottwaldov před čtyřmi lety připravil jeho vedoucí Antonín Navrátil. Režijně nápaditá, výtvarně vtipně pojatá inscenace dočkala se zde až dosud přes čtyřicetkrát repríz; s živým diváckým ohlasem i oficiálním oceněním absolvovala celou řadu festivalů u nás (krajská přehlídka Divadelní a loutkové mládeže v Napajedlích, mezikrajská přehlídka dětských souborů v Přerově, festival dětských kolektivů v Luhačovicích, VI. přehlídka dětských divadel v Uherském Brodě, V. festival mladého amatérského divadla v Poděbradech, Palárikova Raková v r. 1978, XX. ročník Uherskobrodských dnů J. A. Komenského) i v zahraničí (Maďarsko, Dny srbského dětského divadla v Budyšině, Greenwich festival v Londýně a v Birminghamu) a probojovala se až na 47. Jiráskův Hronov. Také mezi hosty této přehlídky bude Bařinkova laskavá, usměvavá tvář už navždycky chybět.

vz

ALEXANDR KOPKOV SLON

Předseda kolchozu Kuricyn vyšetřuje v chalupě kolchozníka Močalkina záhadný útěk jejího majitele. Podle výpovědi Močalkinovy ženy Marfy zdál se Močalkinovi dnes v noci sen o Stěnkovi Razinovi a hned poté utekl Močalkin oknem k Volze. Marfa se domnívá, že příčinou útěku jejího muže nebyl ani nedávný vstup do kolchozu ani přihláška do strany, kterou podal na nátlak svého syna Míty, ale knížka, kterou mu Míta půjčil a která pojednávala o tom, jak si buržoazie žila na účet dělníků. Močalkin o knize přemýšlel, ale místo, aby vykořisťovatelskou buržoazii odsoudil, zamiloval se do jejího způsobu života a zatoužil žít jako ona. Ovšem Kuricyn má na Močalkinův útěk svůj vlastní názor – ulil se ze žní – a s hledáním Močalkina si hlavu neláme. Není to ani potřeba, protože zanedlouho po skončení vyšetřování se Močalkin vrátí zase oknem domů a k překvapení své ženy i dětí vybalí z pytle sošku slona z ryzího zlata. Neméně překvapená je i kolchoznice Alla, která přišla k Močalkinovým na návštěvu a které si Močalkin všiml pozdě. Přes slib naprosté mlčenlivosti informuje Alla o slonovi celou vesnici. Aby se nemusil o slona s nikým dělit, vypálí Močalkin jeho odlitek z hlíny, natře ho zlatou barvou a předloží kolchozníkům, kteří se na slona přišli podívat, jako pravého. Vypráví jim, že slona našel podle staré knihy ve vyschlé studni na břehu Volhy, kde kdysi kotvily lodi Stěny Razina. Slonův ocas už prodal soukromníkovi za 10 000. Kolchozníci se začínou pít o další slonovy osudy. Ale Močalkin je rozhodnut. Dá slona kolchozu. Očekává, že bude za tento hrdinský čin nejen odměněn, ale i oslaven. Ale odměna i sláva se nakonec scvrknou jen na stručné poděkování za doprovodu hudby. Navíc si Kuricyn všimne, že slon má ocas. Jeho podezření, že jde o falsifikát, se potvrdí, když slon spadne na zem a rozbije se. Oklamání kolchozníci se vrhnou na Močalkina, ale ten popadne pušku a všechny je vyžene. Nikdo z nich neví, že jeho puška nikdy nevystřelila, protože nebyla nikdy nabitá. Jen Kuricyn se schová za pec. Všem je jasné, že Močalkin ukryl pravého slona v chalupě. Zloděj Caplin, bývalý kulak Salakin a pop Lukjan přicházejí Močalkinovi poradit, co se slonem. Ale jakmile zahlédnou za pecí Kuricyna, o němž Močalkinova rodina neví, utečou. Tyto návštěvy vyvolaly v Močalkinovi nedůvěru.

Zabarikáduje chalupu a postaví svou rodinu na stráž proti všem, kteří by chtěli slona ukrást. Sám, posilňuje se alkoholem, medituje, co se slonem. Zakopat ho a počkat, až se vrátí car, proti kterému Močalkin bojoval? Zmizet se slonem ve městě a začít kšeftovat? Opít celý kolchoz, aby na něj nikdy nezapomněl? Utéci se slonem do Ameriky? Nebo ho přece jen dát kolchozníkům? Ale to by teď nebyl už takový efekt, když je jednou klamal. Jenže bez efektu Močalkin slona nedá. Vždyť má cenu přibližně milión! Jeho rodina zatím hlídá slona, Caplin, jeho žena Alla, Salakin a Lukjan hlídají každé hnutí v Močalkinově chalupě a kolchozníci hlídají každé hnutí všech výše jmenovaných. Močalkin se rozhodne, že ukáže všem, jakou sílu má kapitál. Puškou přinutí svého syna Mítu, aby vymyslel a za pomoci Caplina, Ally, Salakina, Lukjana, Marfy, syna Pašky a dcery Dáši vyrobil vzducholoď. A zatím co Kuricyn na peci spokojeně spí, je za tři hodiny z hadrů sešit trup vzducholodi, je rozebrán strop světnice, je vzducholoď naplněna plynem a slon i Močalkin v mohutném kožiše jsou připraveni na cestu. Zbývá jen určit cíl cesty. Močalkin chce tam, kde člověk může být bohatý a kde nejsou krize. Míta se domnívá, že to může být jen na Jupiteru. Pojede tedy Močalkin na Jupiter. Usedne se slonem v náručí do koše vzducholodi, puškou přinutí rodinu, aby se s ním rozloučila v pláči a vznese se dírou ve střeše nad kolchozní vesnici právě ve chvíli, kdy kolchozníci vtrhli do jeho chalupy. Ale nad prasečincem vypadne z koše a vzducholoď pokračuje v letu bez něj. Všichni se jdou podívat, zda Močalkin ten pád přežil, dokonce i Kuricyn, který se konečně probudil a podívil, co všechno se zatím událo. Při svém pádu

zničil Močalkin střechu prasečince, zabíjel dvě prasata, ale díky kožichu nepřišel o život. Přiznává, že už dávno toužil po tom, aby mu každý záviděl, aby si ho každý vážil, aby byl středem pozornosti. Když si pak přečetl knihu od Míty, měl sen o Stěnkovi Razinovi a našel slona, začal svou touhu uskutečňovat. Ale všechno se v něm obrátilo, když se vznesl nad zem. Jako by ho sovětská země přitahovala zpátky. Vyskočil ze vzducholodi a slona nechal v ní. Sloní ocas věnuje kolchozu a nemá námitky proti tomu, aby soud lidu rozhodl zítra o jeho dalším osudu. Po odchodu kolchozníků na pole svěří Močalkin ženě, že má plán. Budou pěstovat včely, med budou mlsat... a prodávat a... a dál už svůj plán nestáčí Močalkin rozvinout, protože jeho puška, která nikdy nebyla nabitá, vystřelí. Pro výstrahu.

Komedie na konci třicátých let zeměřelého sovětského autora, známá ze slavné východoněmecké inscenace, zachycuje situaci na ruském venkově v období kolektivizace zemědělství. Ale nedostatky, které postihuje, mají obecnou platnost. Komedie má čtyři dějství, jednu dekoraci (selskou světnici) a 9 mužů a 4 ženy. Přeložili ji Jiří a Růžena Pochovi. Velké role jsou: snílek o buržoazním způsobu života Močalkin (45 let) – jeho ufnukaná žena Marfa (46 let) – jejich syn Míta, domácí vědecký koumal (24 let) – jejich dcera Dáša, nepříliš chytrá i nepříliš hloupá (28 let) – jejich mladší syn Paška (12 let) a předseda kolchozu Kuricyn (40 let). Střední role: provinciální aférista a zloděj Caplin (40 let) – jeho žena a komplic Alla (45 let) – Salakin, mužik, ani ryba ani rak (50 let) – pop Lukjan (45 let). Hra je vhodná pro středně vyspělý soubor. Vydala DILIA. Jarmila Černíková



DS TJ SOKOL BYSTRÉ
U POLIČKY – V. K.
KLICPERA: ŽENSKÝ
BOJ. FOTO P. STOLL

ZA DRAHONĚM KRAPKOU

Divadlo Hanácké obce při ZK Železářny, n. p. Prostějov se na sklonku r. 1979 rozloučilo se svým zasloužilým členem Drahoněm Krapkou.

JEŠTĚ 1979

V závěru loňského roku se uskutečnilo několik akcí, které stojí za zaznamenání.

Již po šestnácté se konala v Libčicích Přehlídka amatérských divadelních souborů okresu Praha-západ. Zúčastnily se jí DS AZNP Mladá Boleslav (Arbuzov), SZK Jilové u Prahy (Voglová), DS mladých z Libčic nad Vlt. (Filan, Skořepa), DS Revnice (Różewicz, Hodan), DS SZK Černošice (Hašek), DS Kovohtě Mníšek pod Brdy (Nicola), DS Kralupy nad Vlt. (Stieber) a místní DS Libčice (Čapek). Dějištěm II. okresní přehlídky amatérských souborů na počest 35. výročí osvobození se staly Vodňany. Na přehlídce hostovaly — DS Volyně (Stieber), Divadlo Šupina Vodňany (Cervantes), DS Čelakovský Strakonice (Novák—Oubram), Lidové divadlo Vodňany (Havlásek) a Divadlo pro 111 České Budějovice (Thomas). V rámci přehlídky se konala také výstava fotografií P. Hrdiny věnovaná amatérskému divadlu v jižních Čechách.

Na Přehlídce divadelních souborů závodních klubů v Zábřehu vystoupily — Studio JKP z Poštřelova (Gorin), DS SZK NHKG ze Zábřehu (Jirásek), DS ZK ROH RD v Jeseníku (Horníček) a DS ZK OT z Loštic (de Benedetti).

BELGIČTÍ OCHOTNÍCI

V BRNĚ

V závěru minulého roku hostoval v Brně zásluhou jednoho ze zdejších obvodních kulturních a vzdělávacích středisek na jevišti divadla Svatoboj amatérský soubor Keurgroep z belgického Gentu. Tento renomovaný kolektiv vedený Carlosem van Lanckerem, navštívil se svými inscenacemi již 18 zemí Evropy, Ameriky a Asie, mj. Japonsko, Mexiko a Guatemala; v letech 1957 a 1965 se úspěšně zúčastnil přehlídky amatérských divadel v Monte Carlu. V režii hrajícího Lea Vertongena uvedl jediné představení kostýmní komedie domáckého autora Michiela de Sweena Korunovaná bota, vycházející z lidových satirických tradic masopustního divadla 17. století. Po něm se sympatický soubor sešel se svými diváky na družné besedě. vz

ROLLANDO DRAHA

V JAROMĚŘI

U příležitosti 160 let trvání ochotnické divadelní aktivity v této obci nastudoval soubor Vrchlický Jednotného klubu pracujících Mír v Jaroměřu ná-

ročnou historickou tragédií Romaina Rollanda Hra o lásce a smrti. V příběhu ze závěrečné fáze Velké francouzské revoluce akcentoval režisér Zdeněk Hovorka na scéně profesionálního královéhradeckého výtvarníka Karla Zmrzlého vedle etiky revolučního procesu složitý a rozporuplný vztah člověka a společnosti v mezních vývojových situacích a snažil se jej vyložit jakožto politické divadlo dneška. V hlavních rolích se představil J. Paulus (Jérôme de Lavoisier), B. Baumannová (Sofie), Z. Hovorka (Claude Valée) a J. Hrudka (Lazare Carnot). vz

SLOVENSKÉ OKÉNKO

Třicet let své existence a činnosti oslavila v závěru roku Slovenská literární agentura LITA. Začínala jako Slovenské divadelní a literární zastupitelství DILIZA, oddělení společné celostátní organizace Československého divadelního a literárního jednatelství v Praze. Ale rostla, rozšiřovala se, přibírala nové a nové úlohy a po letech v novém státoprávním uspořádání po federalizaci se z ní stala samostatná organizace. Velký kus práce, který LITA vykonala a záslužné úlohy, které plní dnes, jsou známy a široce oceňovány profesionálními i amatérskými divadelníky. Ti všichni, kdo s ní přicházejí do styku jako s editorem divadelních textů i povolovací organizací, zaznamenávají její jubileum a přejí si, aby jim i nadále dobře sloužila.

Víte, že vychází čtvrtletník Slovenské divadlo, revue pro otázky dramatických umění, a že má v každém čísle velmi zajímavý obsah, v němž vedle zásadních statí a úvah zaujímají pevné místo hodnotící recenze divadelních představení ve slovenských divadlech a obsáhle referáty o divadle v zahraničí?

Zajímavé a z hlediska konfrontace českého a slovenského pohledu podnětné úvahy obsahují rozsáhlé články, věnované v prvním čísle letošního ročníku Javiska Scénické žatvě v Martině a jubilejnímu XXV. hviezdoslavovu Kubínu. V tomto čísle je také otiskem myšlenkově závažný rozhovor se zasloužilým umělcem Jánem Solovičem. Se zatajeným dechem, na nějž zvlášť upozorňujeme.

Z ÚKVC

Výbor čs. střediska AITA/IATA projednal na svém posledním zasedání zprávu z kongresu, který se konal v červnu 1979 v Bulharsku. Zprávu, kterou přednesla prezidentka této mezinárodní organizace ing. H. Matoušková, doplnili další účastníci kongresu. Dále se projednal plán práce čs. střediska na rok 1980 a byly zhodnoceny naše účasti na akcích AITA/IATA v letech 1978—1979.

zápisník

Novým předsedou čs. střediska byl zvolen dr. Miroslav Bukovský, CSc., ředitel ÚKVC.

Ústřední poradní sbor pro dramatickou výchovu dětí se sešel koncem loňského roku. Projednávala se řada otázek: doplnění ÚPS v příštím funkčním období o mladší členy, zprávy ze zahraničních cest členů ÚPS, příprava metodického materiálu pro dětské loutkářské soubory, konkretizace spolupráce s Amatérskou scénou, příprava mezikrajové přehlídky v Hejnicích a účast členů ÚPS při sestavování sborníku pásem k 35. výročí osvobození.

Ústřední poradní sbor pro umělecký přednes měl první letošní poradní v polovině ledna. Na programu bylo hodnocení akcí uplynulého období (Kroměříž, IV. ročník recit. soutěže ČSZ), otázky spojené s přípravou a zaměřením sborníků a pásem vydávaných ÚKVC k nadcházejícímu výročí i pro dlouhodobější potřebu metodické práce; návrhy na doplnění kolektivu poradního sboru novými mladými členy v souvislosti se začátkem nového tříletého funkčního období a příprava letošního XXIV. ročníku Šrámkovy Sobotky. Bude se konat 30. 6. až 5. 7. na počest 35. výročí osvobození a k počtu 100. výročí narození učitele a zakladatele KSČ Josefa Hákana. Kromě už tradičních součástí programu (soutěž v uměleckém přednesu a poetické večery žáků pedagogických fakult, literární večery hostů) bude letos obohaceno jako kultivovaná lidová zábava zamýšlený a koncipovaný Soboteký třešňový jarmark, který dá příležitost se ukázat nejen studentům, ale i členům místních organizací NF.

NA STRÁNKÁCH ZAHRANIČNÍCH DÍVELELNÍCH ČASOPISŮ

TEATR MOSKVA

12/1979 Ideový a morální postoj umělce ■ Forma a podstata (My nížeopodpsaní A. Gelmana v MCHATU) ■ Bez protokolu (Třináctý předseda A. Abdullina v Divadle J. Vachtangova) ■ Hledání ukradeného štěstí (Ukradené štěstí I. Franka v Divadle I. Franka v Kyjevě) ■ Festival maďarského divadla v SSSR ■ Sovětsko-maďarská tvůrčí konference ■ Portréty

[Kamil Jašen] ■ Břímě hereckých vášní ■ Rampa a život (Moskevské premiéry, litevský pěvec E. Kaniava národním umělcem SSSR, Puškinská 8 — Státní ústřední divadelní knihovna, G. Pašková recituje Brechta, Království šťastných diváků — 9. festival dětského divadla v Šibeniku) ■ Dokumenty (Dopisy diváků Stani-slavskému) ■ Recenze (Dějiny ruského divadla v 7 sv., Stani-slavskij a Brecht, Michail Carev a Malé divadlo) ■ Scénografie (Výstava anglických scénografů, bar. ukázky) ■ Ze zahraničí (XXIV. div. festival v Novém Sadu; Nemódní současné divadlo — Ten který dostává políčky v Činoherním klubu a Emigranti v Divadle Na zbradřil v Praze; Z divadelního Londýna; Filozofická podobnost I. Ōrkenyho; Konference o tvorbě M. de Ghelderoda v Genui) ■ Hry (K. Ikramov: Jestli se ještě jednou vrátíme na tuto zemi; V. Konstantinov — B. Recer: Hotel na den a noc) ■ Obsah ročníku 1979

SCENE BERLÍN

IV. Q. 79 ■ Zprávy (Slavnosti clownů, masek a loutek v Berlíně, Amatérský kabaret Spiegeln z Dessau, Lužickosrbské hry) ■ Dílna malých divadelních forem v Erfurtu ■ Rozhovor s dr. B. Schellerem, ředitelem NDR střediska AITA ■ Konfrontační přehlídka pionýrských divadel v Karl-Marx-Stadtu a pionýrských kabaretů v Erfurtu ■ Dílna pionýrských divadel pohádek v Halle ■ Pionocchio jako dětská opera ■ Agitdivadla v SSSR ■ Amatérská divadla satiry v Bulharsku (zpráva ze služební cesty) ■ Hra povzbuzuje myšlení (úvaha) ■ Dny kabaretu ve Výmaru ■ Schönbacherské příběhy (20 let vesnického divadla v Triebelu) ■ Proměny s Brechtem (zamýšlení) ■ Obezřetně, kulturní pracovníci (úvaha) ■ Věc Garla a ti druzí (25 let kabaretu v Lipsku)

díla

HRÝ PRO DOSPĚLÉ

Oldřich Daněk: Bitva na Moravském poli (8 m) ■ Michail Roščin: Konejte dobré skutky (7 m, 9 ž) ■ Valentin Krasnogorov: Tak kdo k čertu odejde? (4 m, 3 ž) ■ Michail Šatrov: Revoluční etuda (12 m, 8 ž)

konec starého vlka

Ion Druce je sovětský prozaik a dramatik. Bude mu letos dvaadvadesát, pochází z Moldávie a půvab jeho rodné země je pro něj trvalým zdrojem inspirace. U nás je známý především jako dramatik, jako autor v poslední době jedné z nejčastěji hraných her — Svátosti nejsvětější. Jako autor zajímavý, nekonvenční, ozdobený vzácnou základní kvalitou, která se dnes v kvantitě dramatického spisovávání čím dál tím víc vytrácí: totiž původností, schopností bezprostředně vnímat život kolem sebe, samostatně o něm přemýšlet a vydat o něm vlastní svědectví. Má opravdu co říci a navíc si zřejmě dovede najít i působivé prostředky jak to říkat. Jeho další hra Návrat na kruhy své to potvrzuje.

Hrdinou tu není nikdo menší než Lev Nikolajevič Tolstoj. Látku pro hru poskytlo poslední období jeho života, těsně před tím, než náhle odešel ze své jasné Poljany a zakrátko nato zemřel na malém nádražičku, zapadlém ve stepi. Myslím, že Ion Druce je vůbec první, kdo se odvážil zpodobnit na jevišti velkolepou, přesložitou a legendou až na mýtus povýšenou postavu starého L. N. Tolstého. I když Druce píše samozřejmě s podrobnou znalostí životopisných faktů, nenapsal životopisnou hru — sám ji v podtitulu označuje jako „baladu“. Ale hlavně nepředstírá, že tvoří postavu Tolstého „jako živou“ v celé její šířce a košatosti. Pouze se snaží s čistou vnímavostí porozumět a pravděpodobně rekonstruovat zvláštní konec jednoho velmi zvláštního života, a to proto, aby se v tomto přirozeně zvětšovací skale názorněji objevilo naopak to, co je obecné, co máme s Tolstým společné i my, lidé negeniální a pro historii bezjemenní, a to dnes jako před sedmdesáti léty. Vnitřním tématem hry je boj člověka o možnost být věrný sám sobě, úsilí o jednotu myšlenek a činů, o harmonické vyrovnaní vlastní osobnosti se světem, který ji obklopuje, bez ztráty vlastní tváře, nedotknutelné lidské svobody a důstojnosti.

Druce rozložil postavu Tolstého do tří partů: Poznáváme Tolstého — tvůrce, slyšíme jeho vnitřní hlas a pak ještě můžeme sledovat, co říká a jak se chová Lev Nikolajevič v „reálu“, v kruhu své rodiny, přátel, ctitelů i příživníků. Je to prostědek sice čistě mechanický, ale opravdu pomáhá, aby myšlenka hry byla jasná a snadněji zvládnutelná jak pro interprety, tak pro diváky. Tolstoj — tvůrce je charakterizován úryvky z překrásné povídky o starém vlkovi, který uhájí až do konce svou vlnitě důstojnost, nenechá se uštvať lovci, dodrží přirozený rituál všech svých zvyků a sebere síly k poslednímu skoku do propasti. Úryvky jsou víc než jasným motem všech „rodinných scén“, ozřejmují jejich smysl. Jinak je stavba hry velice volná, přísně vzato není to ani ta balada, jak si přál autor. Je to epické vyličení úseku života jedné lidské duše.

(UKÁZKA ZE HRY)

TOLSTOJ-TVŮRCE: Vlk vyhledal pramen, sklonil se nad ním a začal pomalu lokat studenou, ledovou vodu. Neměl žízeň, ale jindy v tuto hodinu ji mívál, a ačkoliv byl právě hladový a vyčerpaný, přinutil se sklonit nad pramenem. Bylo už slyšet lovece a štěkot jejich psů, ale vlk nesměl zradit své zvyky: ovládl se tedy a pomalu, rytmicky srkal chladivé kapky. Věděl, že jakmile opustí pramen, začne šťvanice, snad poslední šťvanice v jeho životě. Ale jemu se chtělo žít, chtěl ještě strašně žít. Chtěl vést smečku, vystopovat oběť, porvat se o mladé vlčice, zmnožit svůj rod, a nic z toho už nebylo a ani nemohlo být.

V tom slovu „epický“ je ovšem také dán klíč ke způsobu inscenace: myšlenky a city lidí ve hře nebudou autentičtěji prožívány (v této poloze textu by to totiž nebylo možné) — ale budou s přiměřeným napětím a zaujetím demonstrovány. Nedá se zapřít že každý, koho zláká obecně lidské a jímavé téma hry, bude se mít s čím potýkat.

Přitom největším problémem není to, co na první pohled vypadá tak nesnadně a náročně, naopak, skutečná úskalí pro inscenaci jsou tu ukryta pod hladinou. Autor si například přeje bleskové střídání prostředí, doslova prchavé obrazy charakteristických krajín. Nemáte-li však po ruce zrovna aparát laterny magiky (většinou nebývá), můžete také s klidným svědomím toto autorské přání pominout. Stačí holé jeviště s několika kusy nábytku — nejnnutnější je stůl, protože rodinné zasedání u jídla je tu přímo dramatickým činitelem. Trojí zpodobení jediné postavy také samo o sobě nepředstavuje velký technický problém. Režijní aranžmá a mizanscéna může celkem prostě organizovat pohyb a akci herců v prostoru scény tak, aby se přirozeně oddělil Tolstoj — tvůrce a aby ostatní postavy věrohodně „neslyšely“ vnitřní hlas. Není také třeba lekat se předem té zafixované představy velebného starce z jasné Poljany. Staří se tu nemusí nahrávat, dokonce ani přilížit maskovat — dostatečně jasně se o něm mluví v textu. A velebnost už vůbec ne — je snad zřejmé, že melancholický i lehce ironický tón hry ji z Tolstého podobizny stírá.

Po této stránce je tedy hra méně náročná než jak vypadá. Zato pro herecké zpracování tu vyvstává celá řada problémů. Největší se samozřejmě týká postavy Tolstého. Tolstoj — tvůrce je objektivizované vyprávění, které chce být předneseno s důstojným vnitřním klidem, prostě a jasně — to by ještě šlo. Ale skutečně těžké bude názorně odlišit s p o n t á n n í vnitřní hlas od autocenzurou prošlých „reálných“ replik. A přitom je to vůbec to nejdůležitější — mezi těmito dvěma póly osciluje hlavní napětí hry, tady je sice subtilní, ale rozhodující ventil, jímž proniká na povrch, jímž se zveřejňuje a uskutečňuje vnitřní téma, boj člověka o jednotu, o harmonii vlastní osobnosti.

A pak je tu ještě Sofie Andrejevna. Její part není rozepsán do různých hlasů, přesto v ní musí znít a divák je musí uslyšet. Sofie je protihráčem Tolstého a musí být stejně silná, stejně výrazná, musí stejně úporně hledat a obhajovat svou vlastní životní pravdu. Jen tak pak může dnešního diváka opravdu zasáhnout složitý a bolestný konflikt, který prožívají tito dva staří lidé — a který není cizí ani dnešním dnům.

ALENA URBANOVÁ

Zbývala mu jen studená voda, obnažený les, lovci v dáli a vlnoucí hlína pod nohama.

[Zamračený podzimní den. Sál v jasnopoljanském domě. Čas oběda. Vejde unavený Tolstoj. Celá rodina je pohromadě]

SOFIE ANDREJEVNA: Leošku, seznam se tady, prosím tě. Pan profesor lékařství byl natolik laskav, že k nám přijel až z Petrohradu.

LEV NIKOLAJEVIC: Velice mě těší. Doufám, že cesta nebyla příliš únavná.

PROFESOR: I kdepak. Cestou já si vždycky nejlíp odpčinu.

LEV NIKOLAJEVIC [si sedne, po krátké pauze]: Jakým lékařským oborem se račte zabývat?

PROFESOR [poněkud rozpačitě]: Mému oboru se, když dovolíte, poněkud nepřesně říká nervově psychiatrický...

LEV NIKOLAJEVIC: Nemylim-li se, slouží váš obor ke zjišťování toho, do jaké míry se člověk nachází při zdravém rozumu a kdy začíná blbnout.

PROFESOR [s úsměvem]: V této věci si netroufám vám odporovat. [Nastane trapné ticho. Sofie Andrejevna rychle začne mluvit o něčem jiném]

SOFIE: Říkejte si co chcete, ale mým domovem je město. Ačkoliv jsem prožila skoro celý život v jasné, po městě se mi stýská. Městský řád zaručuje přece jen větší pořádek...

LEV NIKOLAJEVIC: Ba ne, život ve městě

pro mne není. Bydlet v Moskvě nebo v Petrohradě, to je totéž jako bydlet ve vagónu. Člověk může obsadit jedno kupé, může jich mít pět, třeba získá i celý vagón, ale ta kola pod ním tlouci nepřestanou. Já to nesnáším. Mám rád odvěký klid venkova.

SOFIE: Co je do toho klidu, když se v něm rozmnožilo tolik zlodějů, žebráků a tuláků, že sám pohled na ně je odporný. Dnes ráno jsem vyšla ven a pod Stromem chudých stál chlapec s neobyčejně protivným obličejem.

LEV NIKOLAJEVIČ: Ještě protivnější, než máme já a ty?

SOFIE (se usměje): Ještě protivnější. (Pauza. Všichni jedí)

TOLSTOJ — VNITŘNÍ HLAS: Dnes máme zase lívance. Děti si myslí, že je to jídlo pro kočku, ale spousta lidí si je nemůže dovolit.

TATÁNA: Pane profesore, vyprávějte, prosím vás, co je nového v hlavním městě.

PROFESOR: Ale nic zvláštního, nebo vlastně ani nevím. Jedinou novinkou je portugalská revoluce, ale o té už víte.

LEV NIKOLAJEVIČ: Dověděl jsem se o tom včera k večeru a měl jsem upřímnou radost.

SOFIE: Já v tom žádný důvod k radosti nevidím.

LEV NIKOLAJEVIČ: Jak to? Přece jen se něco hýbe. Moderní státy se revolucí nevyhnou. Dejte na má slova, že všichni ti králové a diktátoři skončí jednou za mířem.

SOFIE: To si každý nemyslí. Tak třeba Dostojevskij v Bratřích Karamazových.

LEV NIKOLAJEVIČ: Dostojevskij nemá tak docela pravdu. Jeho výpady proti revolucionářům nejsou dobré. Soudí o nich podle zevnějšku, nesnaží se sdílet jejich nálady. [Lev Lvovič, který dosud mlčel, se zapojuje do hovoru]

LEV LVOVIC: Nálady jsou jen záležitostí náhody, kdežto zevnějšek se vyznačuje největší stálostí. Řekl bych dokonce, že se o lidské povaze dovíme víc ze zevnějšku než z nálady.

LEV NIKOLAJEVIČ: Pokud jde o vás, synu, platí to zúplna.

SOFIE: Jsi dnes kromobyčejně žlučovitý, Leošku. Z pěší vycházky se vždycky vracíš žlučovitý. A Déliře zatím zuří ve stáji. (A opět pauza. Jedí)

TOLSTOJ — VNITŘNÍ HLAS: Minulý týden jsme se také cpali lívanci. Pět nebo šest lidí je v potu tváře smažilo, a asi patnáct nás sedělo tady u stolu, žralo, a já seděl a poslouchal, jak mlaskají, díval se na jejich blažené masné obličejy a styděl se.

ALEXANDRA (vstane od stolu): Dnes jsem dokončila poslední kapitolu pro Kruh četby. Budeme ještě něco přepisovat?

LEV NIKOLAJEVIČ (Bulgakovovi): Valentine Fjodoroviči, viděl jste dnešní poštu? Není tam nic, co spěchá?

BULGAKOV: Přišlo asi dvacet psaní o náboženství, o Bohu, o duši...

LEV NIKOLAJEVIČ: Do toho se pustíme zítra. Ještě něco?

BULGAKOV: Pár dopisů z Anglie, položil jsem vám je na stůl. A jako obvykle, spousta veršů.

LEV NIKOLAJEVIČ (utrápeně): Valentine Fjodoroviči, příteli. Vezměte šapirograf a natiskněte několik set dopisnic s následujícím textem: Lev Nikolajevič přečetl verše a shledal, že jsou špatné. Ostatně vám rád, abyste se touto činností nadále nezabýval. A vůbec, jakmile přijdou poštou nějaké verše, nečtěte je a odešlete adresátovi tuhle dopisnici.

BULGAKOV: To se mi nezdá, Lve Nikola-

jeviči. Co když se mezi nimi najdou dobré verše?

LEN NIKOLAJEVIČ: Prosím vás, kde by se vzaly? Literatura dneska stojí za pendrek.

BULGAKOV: Ale co když přece? Otevru obálku a v ní bude krásná báseň.

LEV NIKOLAJEVIČ (po pauze, poučně): Krásná nemůže být už z toho jednoduchého důvodu, že já básně nerad. Líbí se mi všehovšudy pár básní od Puškina, a to jen proto, že Puškin psal také vynikající prózu.

PROFESOR (dojí, Sofii): Děkuji vám, výtečně jsem poobědval.

SOFIE: Co je pravda, to je pravda, na nedostatek chuti k jídlu si u nás v Jasně nikdo nestěžoval. Jestli se zdržíte pár dní, báječně si odpočinete, nabereíte čerstvých sil...

PROFESOR: Je mi líto, ale mé přednášky na univerzitě nelze odložit. Když dovlíte, rozloučím se zítra, odjel bych ranním vlakem...

SOFIE: Slyšíš to, Leošku? Pan profesor nám chce už zítra odjet...

LEV NIKOLAJEVIČ: To je jistě smutné, ale nevím, co bych pro něho mohl udělat.

SOFIE: Chtěli bychom, aby tě vyšetřil.

LEV NIKOLAJEVIČ (po pauze): Jsem vám k službám, pane profesore. Ale abych pravdu řekl, myslím jsem, že by vám náš rozhovor u stolu mohl poskytnout dostatečné podklady pro váš obor.

PROFESOR: Neznepokojuje sel Pokud jde o můj obor, je mi všechno jasné. Mám k vám čistě soukromou prosbu. Nechci vás ovšem obtěžovat.

LEV NIKOLAJEVIČ: Mne už teď neobtěžuje nic.

PROFESOR (po krátké pauze): Slyšel jsem, že hrajete dobře šachy. Přiznávám, že sám si také rád ve volné chvíli...

LEV NIKOLAJEVIČ: Že bych hrál dobře šachy je pro mne milá a příjemná novinka. Prohrávám asi tak devět partií z deseti. Ale pokud si tím ukrátíte večer...

PROFESOR: Srdečný dík. (Tolstoj vstane, jde ke dveřím, ale když k nim dojde, zastaví se a říká velmi smutně)

LEV NIKOLAJEVIČ: Život mě začíná zmáhat.

SOFIE (dotkne se jí to): Co tě prosím tě zmáhá, všichni tě máme rádi.

LEV NIKOLAJEVIČ: A co mně má dělat radost? Že se dobře najíme?

SOFIE: Vždyť to povídám, všichni tě mají rádi.

LEV NIKOLAJEVIČ: Aby ne! Pod Stromem chudých je denně tolik žebráků, že se nedá jít z domu ani dovnitř. Navíc jsem se musel vzdát svých vyjídělek.

SOFIE (se zápałem): Prosím tě, co je ti po těch pobudech! Celé Rusko o tobě mluví, píšou o tobě všechny světové noviny, dopisů a telegramů nám chodí celé pytle. Třeba dnes ráno přišly dva telegramy z Timesů, ptají se po tvém zdraví, jak ti je. Ani nevím, co mám odpovědět.

LEV NIKOLAJEVIČ: Napiš pravdu. Umřel jsem, vy jste mě pochovali, a na zádušní hostině se pěl Ruska ožralo tak, že se mu tmělo před očima.

LEV LVOVIC: Rusku se tmí před očima z úplně jiných důvodů.

LEV NIKOLAJEVIČ: Milý synu, děkuji vám za informaci, bez níž jsem, zaplatpánbůh, živ až podnes.

(Hustý les. Odvěký klid lesa se dosud chvěje po štvanci, která se tudy přehnal. V dále utichá štěkot psů, sem tam zazní výstřel)

TOLSTOJ-TVŮRCE: Vlk už vrávorá, ale stále šel. A náhle, těsně před koncem, se na něj osud usmál: narazil na velkou kost s nepatrným zbytkem masa. Jindy by ho

taková kost dokázala vyvést z rovnováhy, celou noc by si na ní lámal zuby — ale teď měl jiné starosti. Únava ho přinutila ulehnout. Lehl si nedaleko potravy a vyčkával, neboť vlci neslí jen z toho, co stráví, ale i z toho, co už mají ve své moci. Ležel tiše, nasával vůni kosti, a síly jako by se mu skutečně vracely. Ale, bože můj, nač mu teď budou? Má snad donekonečna prodlužovat svoje útrapy? Vstal a šel; jednou už tomu musel udeřet konec a chtěl, aby to bylo co nejdříve.

(A opět dům v Jasně Poljaně. Krásný podzimní večer. V sále sedí Lev Nikolajevič a profesor psychiatrie u malého šachového stolu. Profesor hraje vášnivě, ale Lev Nikolajevič sedí schoulen. Hra se nedáří. Rodina sedí kolem stolu a pozorně hru sleduje. Je ticho. Je slyšet jenom tiché odbíjení hodin v hale a pohyb figur na šachovnici. Hra byla pro Lva Nikolajeviče vlastně ponižující. Její smysl nebyl jen sportovní. Klavírista Goldenweiser, který také sledoval hru, náhle pochoopil skutečný smysl partie. Zželelo se mu Tolstého. Jde ke klavíru, posadí se a začne hrát Chopinovo preludium.)

TOLSTOJ — VNITŘNÍ HLAS: Včera se mi zdálo, že tančím valčík s jakousi mladou a krásnou dámou. Vyvádělo mě z míry, že tančím postaru, zatímco má dáma kroutila nové figury. [V dobré náladě učiní několik tahů]

PROFESOR (překvapen): Vy chcete zaútočit?

LEV NIKOLAJEVIČ: Proč ne?

PROFESOR: Promiňte, ale ve vaší situaci...

LEV NIKOLAJEVIČ: Milý zlatý, já už vím, že jsem tuhle partii prohrál. A tak prohraju radši po několika odvážných útocích, než abych prohrál neustále se bráně...

PROFESOR: Z filozofického hlediska můžete mít pravdu, ale v tomto konkrétním případě...

LEV NIKOLAJEVIČ (jemně): Jestli nejste proti, poslechneme si tento Chopinův kousek...

PROFESOR: S největší radostí. (Goldenweiser hraje)

TOLSTOJ-VNITŘNÍ HLAS: Ten náš Goldenweiser je hodný člověk... Zřejmě ví, jak mne mrzí, že zítra odjede, jak velmi se mi bude nedostávat jeho přátelství, jeho hry na klavír a proto se rozhodl darovat nám ještě trochu světla, jemuž říkáme Chopin. (Hudba ztichla)

SOFIE (po krátké pauze): Dobře jste se ráno prošli?

LEV NIKOLAJEVIČ: Znamenitě.

SOFIE: Byli jste daleko?

LEV NIKOLAJEVIČ: Jistě patnáct verst.

SOFIE: Proč tak daleko?

LEV NIKOLAJEVIČ: Dozvěděli jsme se, že ve vsi Kuzminky se stalo rolníku Mitriji velké neštěstí: padl mu kůň.

SOFIE: Kvůli tomu, že někde padne nějaká hájtra, se vláčíte takovou dálku?

LEV NIKOLAJEVIČ (sklopí hlavu): Upřímný a hluboký lidský zármutek si nezaslouhuje jen patnáct verst ujetých v panském kočáře, ale patnáct tisíc verst pěšky, bosýma nohama nebo v sandálech, místo toho, aby mu byly poslány po poslu tři ruble na nového koně. [Tolstoj se vrátí k šachům, táhne] Už protopop Avvakum věděl, že ruble toho v Rusku moc nezmůžou.

Mimochoodem, když už o tom mluvíme, tak Mitrij potřeboval spíš neznámého člověka, kterému by mohl vylít srdce, než tři ruble. Vyprávěl pomalu a důkladně o všem, co se stalo, a my jsme si odnesli část jeho hoře s sebou; to se nedá přepočítat na ruble.

KABARETNÍ PROMĚNY

VLADIMÍR JUST

OSVOBOZENÉ DIVADLO III.

Humor jako důsledný úhel pohledu na skutečnost a jako důsledné stanovisko k této skutečnosti sblížoval V+W dvacátých let co nejmaximálněji s generací poetistů. Soudobá jedinečnost činu Voskovce a Wericha tkvěla ovšem v tom, že se jim — jako málokomu jinému — podařilo náraz uskutečnit sny svých generačních vrstevníků: jestliže Nevzal, Teige, Hoffmeister etc. ve svých tehdejších pokusech humor a smích pouze deklarují, nad V+W se skutečně smějeme.

Karel Teige, spolutvůrce a teoretik poetismu, viděl jeden ze zdrojů tohoto generačního humoru v dadaismu: „Dada je sloh bezslohové doby... Všechno snobismus a puritanismus je dada. Vsesokolský slet je dada. Destinová, zpívající sokolíkům na vyšehradské skále, je dada... Anglická tradičnílost je dada. Památník odboje je dada. Politika Viktora Dyka je dada. Dr. Karel Kramář je dada. Peroutka literární kritik je dada...“ Dále označuje Teige kupř. Vatikán, Volnou myšlenku, Armádu spásy, veterány, ostrostřelce, selské jízdy atd. jako dada a pokračuje: „Slovo dada tu opisuje i označuje komickou nesmyslnost, bláhovost, nepatřičnost, nenáležitost, směšnost, která pochází z nepřiměřenosti. **Bezděčnou absurdnost toho, co chce být seriózní, hlubokomyslné, majestátní, vznešené, patetické, nádherné, učené a bohorovné.**“ (O humoru, clownech a dadaistech, 1928, podtrhl VJ)

Jiří Voskovec, mluvč o inspiraci tvorby V+W uvádí, že měli s Werichem rovněž své vlastní „privátní“ dada, pro

které si dokonce vymysleli termín: „havadno“. Voskovec píše: „Barvotisky a ilustrované kalendáře jsou havadné. Pohlednice a parníky. Vlastenecké projevy, většina lamp, rodinná kanape, četné kravaty, mnohé pánské i dámské klobouky, milostných dopisů nevyjímaje, jídelní lístky a každý druh bodrosti a sentimentality. Laureáti, jubilea, drobotina a všechny roztomilůstky na zeměkouli, jakož i naopak vojenské přehlídky a četné průvody jsou havadné.“ (Klobouk ve křoví.)

V letech 1929 až 1930 vydávali V+W v OD časopis Vest pocket revue, jehož stálou rubrikou byla dvoustrana „Národ sobě“, v níž nám zanechali cenné svědectví svého přístupu k soudobému kulturně politickému „havadnu“. Rubriku tvořily nejružnější citáty, básně, fotografie, inzeráty atd., otištěné vedle sebe bez jakéhokoli komentáře. Ocitl se tu kupř. úryvek z prózy Quido Maria Vyskočila Zbloudilý kozlonoh („...jeho družka naslouchala mu mlčky, čechrajíc svým bílým střevičkám čupřinu kol jeho kopýtek...“) hned vedle Hradčan Vincence Beneše; bezděčně dadaistické zprávy typu: „Uprchla s devatenáctiletým, protože její muž miloval raději kanárky...“ (Expres) vedle fotografie korpulentního ministra obchodu, lezoucího o dovolené po turnovských skalách i s příslušně servilním textem pod ní (Pestrý týden); dále tu nalézáme pod titulkem „Prospekt čsl. nakladatele“ propagační leták Červené knihovny, pod titulkem „Čsl. humor“ zase neuvěřitelné anekdoty typu: „Ty seš sprostěj! — Snad nebudu každý slovo obalovat ja-

ko řízek???“ (Trn) atp. Nejpozoruhodnější jsou ovšem ony souvislosti: pod úryvkem z Kollárovy Slávy dcery tu kupř. čteme reklamní veršování z Pražanky („Jsi-li lenoch nebo trápen prací, nádherný kup stroj si prací...“), vedle procovské vily bankéře Petschka jsou tu fotografie dělnických kolonií na Malvazinkách nebo také pod fotografií bolestně se tvářící spisovatelky Popelky Biliánové čteme recept na „Šibřinky Svazu DDOČ“ (Tvorba): „...vytvoří se řetěz z celého obecenstva, při němž si přítomní drží ruce... Ten v 10 h. zvolá: Levá, levá, levá... a obecenstvo jde doleva. Nato se ruce pustí. 30 minut přestávka.“). Šlo tedy o jakousi koláž, jejíž jednotlivé části vyjevují tu svou potenciaální „havadnost“ zdánlivě samy za sebe, bez jakéhokoli přispění autorů koláže, nanejvýše svou souvislostí s existencí jiných částí (kontextem). Malíř Vincenc Beneš má jistě ke Q. M. Vyskočilovi (nebo dejme tomu k ministru obchodu čsl. vlády či k humoru Trnu) stejně tak daleko jako Popelka Biliánová k DDOČ (nebo dejme tomu Slávy dceři k Pražance). Ale tyto věci se již pouhou svou existencí vzájemně kriticky poměrují a bezděčně zhodnocují; navíc při troše snahy nalezneme i u tak vzdálených objektů překvapující spojitosti, onu kýženou pavučinu vztahu, která bude patrně i hlavní příčinou našeho smíchu. Popelka Biliánová, ministr obchodu či dělnických divadelních ochotníků nedůstojné „šibřinky“ vypovídají tu tak, jak jsou otištěny, o jedné zarážející společné vlastnosti. Je to jistá okázalá pseudo-důstojnost, neochvějnost a nepochybnost, spojená s absolutním nedostatkem smyslu pro kritické vidění sebe sama a tím i s absolutním nedostatkem smyslu pro humor. Právě tato absence odstupu je de facto jediným kritériem výběru uvedených skutečností. Je mírou jejich „havadnosti“ a prapříčinou věčného smíchu obou autorů, kteří s podivuhodnou důsledností a se vzácným citem pro „bezděčnou absurdnost toho, co chce být seriózní, hlubokomyslné“ atd., přiřadí hned ve své jevištní prvotině do zmíněné sféry i samotného autora této definice K. Teigeho — a to zcela v duchu jeho myšlenek. A učiní tak opět metodou bezkomentářové citace (Vest pocket revue, IXX, 5).

as80

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVII), Č. 3, BŘEZEN 1980. VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: DR. PAVEL BOŠEK, EVA ČAPOVÁ, JAROSLAV KABIČEK. GRAFICKÁ UPRAVA: ALENA KRESALOVÁ. TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTÍKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKNE STÁTNÍ TISKÁRNA, N. P., ZÁVOD 2, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠÍŘUJE PNS. — OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 KčS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V LEDNU 1980. © PANORAMA, PRAHA 1980

V+W: OSEL A STÍN (1933)

KABARETNÍ PROMĚNY

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: DIVADLO NA VINO-
HRADECH – W. SHAKESPEARE: ROMEO A JULIE.
NA SNIMKU L. KODEŠOVÁ A O. KAISER. FOTO
MARTIN POŠ

V+W SE SOVĚTSKÝM REŽISÉREM V. MEJERCHOL-
DEM V PRAZE (1936). FOTO: ARCHIV

