



7

STŘEDOSLOVENSKÉ
KRAJSKÉ KULTURNÍ STŘEŽIŠTĚ
Praha 5 - Smíchov, Zborovská 11

as|78

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs



◀ A. Nicolaj: Tamboři aneb Tři na lavičce (DS Červený Kostelec)

▼ J. K. Tyl: Jan Hus (Malé divadlo STZ Ústí nad Labem)



ÚPICE 1978

(5. ročník festivalu současné divadelní tvorby)



L. Tabukašvili: Valčík na rozloučenou (DS Úpice)

J. Jílek: Dvojitý tep srdce (Dělnické divadlo Brno). Fota V. Špůr



Řeč dělnického mládí

Přehlídka zájmové umělecké činnosti učňovské mládeže v Havířově — Dělnické mládí 1978 — měla poprvé charakter velké meziresortní akce. Již v počátečním záměru a pak v koncepci, obsahové přípravě i realizaci této přehlídky se výrazně uplatňoval odborně metodický cíl: šlo o to, začít se skutečně systematickou péčí o rozvoj zájmové umělecké činnosti mladé dělnické generace. Prostřednictvím přípravy i akce samé zjistit konkrétní problémy, možnosti a perspektivy práce v této oblasti, navázat dělný kontakt s pedagogickými pracovníky v jednotlivých resortech, s vychovateli, vedoucími zájmových kolektivů v učňovských zařízeních, s pracovníky resortních ministerstev i jejich výchovně vzdělávacích institutů. Pouze takováto konkrétní a trvalá spolupráce může přinést také konkrétní kladné výsledky. Velký inspirativní význam měla bezesporu také příprava a průběh samotné akce Dělnické mládí 1978. Její úspěch vzbudil celospolečenskou pozornost a zájem o zájmovou uměleckou činnost dělnické mládeže a stal se svátkem tvořivého mládí.

Pro orientaci je třeba říci, že kulturní, respektive zájmově umělecké soutěže a přehlídky amatérské umělecké tvořivosti učňů jsou pořádány již téměř ve všech hospodářských resortech; v některých z nich pak jde o kulturní akce s dlouholetou tradicí, většinou dobře organizované. V jiných jsou organizačně i odborně na počátku, někde tyto akce teprve plánují. Prozatím není jednotný systém při realizaci resortních soutěží a jeho vybudování je úkol nejbližšího období.

Na všech resortních soutěžích a přehlídkách byl ve velmi hojně míře zastoupen umělecký přednes a jiné scénické formy. Je přirozené, že např. v soutěži učňů Svazu výrobních družstev v Pelhřimově bylo mezi drtivou většinou dívek také velmi mnoho recitátorek — a mezi budoucími zedníky méně (soutěžili v Hodoníně). Resort spojí předvedl ve své kulturní soutěži v Karlových Varech několik desítek účinkujících ve čtyřech disciplínách slovesných oborů; na festivalu hornického mládí v Ostravě-Porubě bylo disciplín dokonce pět: poezie, monolog, divadelní žánry a lidové vyprávění. Ukázaly se zkrátka kvantitativní a kvalitativní rozdíly mezi jednotlivými skupinami učňů z různých oborů. Na druhé straně se však projevil (a neplatí to pouze pro slovesné obory, ale pro celkový dojem o soutěžících) výrazný růst všeobecné vzdělanosti a kulturního rozhledu učňů. To jistě mimo jiné také souvisí s rostoucím počtem učňovských oborů s maturitou a vůbec se vzrůstající náročností v učňovských zařízeních.

Je však třeba zároveň konstatovat, že slovesné obory ukázaly také velké problémy. Umělecký přednes a další scénické formy tak jak se ukázaly na učňovských přehlídkách i na Dělnickém mládí, potřebují překonat ještě celou řadu úskalí, mnohde i zcela základní nedostatky. Co je příčinou dosud poněkud problematické úrovně recitace, scénických útvarů, pásem poezie či slovesně hudebních pásem a montáží? Učňovská mládež ve věku mezi 15—17 lety, zvláště pak chlápci, čte hodně a všechno možné, avšak poezii patrně nejméně. A ještě méně ji recituje. Když ještě uvážíme, jak malý prostor je v osnovách vymezen českému jazyku, je zřejmé, že pro kultivaci jazykového projevu a probuzení zájmu o mluvené slovo není vytvořeno potřebné zázemí. Zmenšil se také prostor pro pedagogický dialog učitele a žáka na téma jazykového pro-

jevu, pro metodické vedení a dramaturgické ovlivňování. A tak zatímco na základní škole se prakticky recituje a také v dalších předmětech se děti vychovávají k rozvoji kultury mluveného slova, školní výuka učňovského zařízení to prostě neumožňuje. A přitom význam slovesných oborů zájmové umělecké činnosti je pro estetickou výchovu mladých lidí, pro rozvoj jejich osobnosti, pro hledání a nalézání místa v životě bezesporu podstatný. O to důležitější je vyřešení stávajících problémů. Připomeňme alespoň některé z nich, jak se objevily na učňovských soutěžích a přehlídkách letošního jara.

Ke všem žánrům se dá obecně říci, že se mladým lidem jen vzácně podařilo proniknout k myšlenkovému jádru toho, co zvolili ke svým soutěžním vystoupením. Na první pohled bylo patrné, že se těžko dopracovávali k vlastnímu postoji a osobnímu zaujetí, tedy k neodmyslitelným složkám jakéhokoliv jevištního projevu. Odhaluje to především nedostatečnou práci vedoucích kolektivů (pokud jací v této oblasti vůbec jsou) s textem i s recitátorem. Pokud jde o dramaturgii, rozhodně si nemůžeme stěžovat na jednotvárnost či šedivost, problém se jeví spíše v adekvátnosti textů. Mnohé z nich byly příliš náročné, jiné zase neodpovídaly ani přibližně příslušné věkové kategorii. Dá se s jistotou předpokládat, že ta či ona báseň byla zvolena na poslední chvíli a z bezradnosti, jiná zas jako vyjádření osobní záliby vychovatele, učitele či jiného, mnohdy náhodného rádce.

Podobně obecným problémem, i když ne ve všech resortech, je neodborný přístup k jednotlivým žánrům. K takovým základním chybám nedocházelo v těch resortech, kde se soutěže pořádají již několik let. Potvrzuje se tím značný metodický význam soutěží, užitečnost konfrontací, k nimž při těchto příležitostech dochází, a důležitost zkušeností získaných touto cestou. V obecné poloze by se dalo pohovořit také o řadě technických nedostatků slovesného projevu učňů. O šumlování a jiných prohrěšcích proti čistotě přednesu, o nezvládnutých základech mluvy. K zajímavým momentům patřily nikoliv ojedinělé projevy vlastní autorské tvorby učňů. Byly často napsány s jiskrou, se slušnou jazykovou kulturou, duchaplně a s humorem (např. půvabná humorná črta lesáckého učně o trampotách se zahraničními „tuzexovými“ lovci) — ale přednášeny, lépe řečeno odříkány velice mizerně. Stálo by patrně za úvahu zavést kategorii autorské tvorby, v níž by se hodnotila úroveň textu, a nikoliv interpretace. — A ještě jeden zajímavý moment: na řadě resortních soutěží federálních ministerstev měli mladí lidé ze Slovenska zřetelně vyšší úroveň ve slovesných oborech.

Ze všech soutěží ještě nejlépe vyšla poezie, zatímco próza byla vybírána bez zvláštního vztahu k současnému mladému pokolení a pásma trpěla základními dramatickými nedostatky. Angažovanost ve společenském slova smyslu se redukovala na tři témata: Vítězný únor, výročí osvobození a protiválečná problematika.

Všechny problémy přitom jasně naznačují směry, jimiž by se měla ubírat další soustavná práce s učňovskou mládeží. K tomu bezpochyby přispěje jednak vzdělávací systém vedoucích i členů souborů, stejně jako pravidelná metodická pomoc resortních zařízení i příslušných kulturních středisek.

A. PILÁTOVÁ

BRUNTÁL

mezikrajová přehlídka

PETR JANIŠ

Makarenko-Poštulka: Cesta k životu (AS Olomouc)

J. Edlis: Mše za pannu (DS Boletice nad Labem)



Počátkem května proběhla v Bruntále první část národní soutěže amatérských souborů jako mezikrajová přehlídka. Tradičně se pořádá v Krnově, ale vzhledem k tomu, že je místní divadelní budova v rekonstrukci, došlo při letošním XXII. ročníku Divadelního máje k výjimce. Soutěže o putovní štít města Krnova se zúčastnilo šest souborů, dva z Moravy a čtyři z Čech.

Jako první vystoupilo Divadelní studio ZK ROH z Boletic nad Labem s Edlisovou Mší za pannu. Jde o moderní zpracování atraktivní, stále provokující látky o statečnosti a síle lidského přesvědčení, již legendární postava Jany z Arcu v sobě nese. Současný sovětský autor představuje divákovi tutěž Janu, jenomže za deset let po jejím údajném upálení. Jana je vdaná a má dítě, přesto však odjíždí do Orleansu, protože slyší své hlasy a je rozhodnuta znovu bojovat. Netuší však, že je už jediná, neboť její bývalí spolubojovníci i dokonce sám král Karel VII. už nemají o další boj s Angličany, kteří jsou i nadále v jejich zemi, zájem. Mají totiž už co ztratit a vztah k majetku a vlastní existenci je u všech silnější než vztah k trpící zemi. Jana nakonec rezignuje, neboť pochopí, že život nelze žít dvakrát a že musí zaplatit svou daň, daň za to, že před deseti lety nebyla schopna jít na hranici a nechala za sebe upálit někoho jiného. Autor vede celý příběh v symbolické rovině a Janino skutečné upálení řeší rovněž me-

taforicky: Jana se rozhodne jít na svou vlastní mši, která se koná jako důkuvzdání odvážné hrdince... Mše za pannu patří k Edlisovu největšímu dramatickému úspěchu, nejen po stránce uměleckého zpracování, ale i svou filozofickou hloubkou. Pro svou obtížnost je málo hrána i na scénách profesionálních, o to více potěší odvaha amatérů změřit si síly při její realizaci. Pod vedením režiséra Josefa Doležala vytvořil soubor opravdu solidní inscenaci, na níž je vidět poctivá práce. Škoda, že dramaturgicko-režijní koncepce je v důsledku nepřesného výkladu hry zjednodušená. Místo zralé ženy s bohatými životními zkušenostmi přichází na scénu něžný snilek — milá a vlnivá Jana, tedy taková, jaká byla před deseti lety. V inscenaci chybí výraznější zprostředkovaná okolnost, že zub času, životní problémy a majetek poznamenaly do jisté míry i samotnou Janu. Postavu hrdinky, zejména její vývoj, ochuzuje i vypuštění závěrečné scény, kdy se Jana převléká na vlastní mši a „pohřbívá“ tak vlastně samu sebe, neboť pochopila, že se musí rozloučit se vším, co dělalo Janu Janou. — Přes tento nedostatek je výkon Heleny Svitákové v roli Jany na velmi dobré úrovni. Herečka interpretuje postavu citlivě, se smyslem pro vnitřní pravdivost a přesvědčivost. Režijní práce se pozitivně projevuje i v ostatních hereckých výkonech a také v celkové stylové čistotě představení.

Brněnské divadlo Svatoboj si do značné míry zkomplikovalo situaci nepříliš šťastnou volbou hry Jána Soloviče S. O. S. (Strašně ošemetná situace). Je samozřejmé, že problémy výchovy mladé generace patří k nejzávažnějším, ale je velká škoda, že je autor zpracoval příliš povrchně a schématicky, takže postavy působí literárně. Celá hra má charakter spíše publicistického dramatu, než není pro amatérský soubor jistě nejsnadnější. Hra S. O. S. klade velké požadavky na herecké schopnosti celého souboru, protože je nutné postavy dotvářet, ať už vnitřní motivací, nebo využitím široké škály hereckých prostředků. Zkušený kolektiv brněnských divadelníků podtrhl především komediální rovinu hry a byl za to odměněn ohlasem obecnosti. Samotná problematika by si však zasloužila i v inscenaci podstatně hlubšího zpracování, aby se apelativní účinek na diváka rozšířil a zvýšil. Větší dávka pravdivosti a přesvědčivosti by jednotlivým postavám určitě prospěla. V tomto směru se nejlépe dařilo Leoně Richterové, která projevila v roli Mileny smysl pro přirozenost a bezprostřednost.

Nejvýraznějším přínosem přehlídky v Bruntále byla inscenace Ibsenova Peera Gynta v podání Malého divadla z Ústí nad Labem. Jedná se pochopitelně o úkol nad jiné



obtížný, především v podmínkách amatérského divadla, kterého se však soubor zhostil s mimořádným úspěchem. Pozornost si zaslouží už samotná práce dramaturgická. Režisér představení (a současně i představitel titulní postavy) Rudolf Felzmann zvolil Mathesiovo volné přebásnění jako výchozí podklad pro svou vlastní úpravu. V ní se soustředil především na zkomornění celého příběhu. Epizodní role nahradil sborem a zvýraznil intimní rovinu Peerova světa, v němž dominují dvě ženy: Solvejga a jeho matka Aase. Podtrhl také analogičnost dvou dalších postav, Ingridy a dívky v zeleném, a to tím, že je obsadil pouze jednou představitelkou. Akcentuje především pasáže filozofické, které vypovídají o složitosti a rozpornosti Peerově, a velmi citlivě eliminuje motivy epické. Jeho režie je vynalézavá také ve volbě jednotlivých metafor a ve funkčním využití pohybových prvků divadla. K působivé poetičnosti inscenace organicky přispívá i výborně zvládnutá výprava, a to jak v jednoduché a současně mnohovýznamové scéně, tak v kostýmech, které si zhotovoval soubor sám. Barevná symbolika kostýmů se propojuje s citlivým osvětlováním. Velmi důležitou složkou v inscenaci se stává též Griegova hudba, která svým přesným využitím působivě dotváří emotivnost představení. Na vysoké úrovni jsou kultura řeči, práce s veršem i herecké výkony celého kolektivu. Největší tíhu nese na svých bedrech samozřejmě R. Felzmann v postavě Peera, která klade na herce velké požadavky jak ve výstavbě role, tak i v intenzitě citového náboje. Jedná se o hodnotný výkon, u nějž překvapí i to, s jakou samozřejmostí představitel vytváří starého Peera za použití jemných a přesvědčivých jevištních prostředků. S vyzrálým hereckým projevem se setkáváme u Evy Čejchanové, která v roli Aase rozehrává celou škálu výrazivá a propůjčuje matce až půvabnou dojemnost. Také Jana Lavičková strhne pozornost na svou Solvejgu, pro niž má i skvělé typové předpoklady. Inscenaci Peera Gynta proká-

zal ústecký soubor, že je v silách amatérského divadla vyloučit a interpretovat klasický text jako aktuálně platný a působivý.

Divadelní soubor DK ROH Závodů Vítězného února z Hradce Králové prodělává těžkou etapu. Sedmdesát procent souboru jsou nováčkové, většinou začátečníci, a jistě není lehké v této konstelaci nastudovat tak náročný titul, jakým je úspěšná hra Eduarda de Filipa Neapol, město miliónů. Přes veškerou péči, kterou režisér Vladimír Kettner (profesionální herec, člen divadla Vítězného února) s celým souborem vynaložili, má jejich inscenace problémy. K výraznějšímu nedoplnění došlo již v dramaturgicko-režijní koncepci, kde příliš rasantní škrty narušily stavbu hry a některých postav. Ani volba herecké metody a prostředků nebyly šťastné. Snaha o co nejvěrnější vyjádření italského temperamentu zavedla soubor k příliš silné stylizaci a vnějškovosti, s níž kontrastuje přirozený, téměř civilní projev např. Rudolfa Faltejska v roli Sedmikrásky.

A. Vampilov: *Historky z venkovského hotelu* (DS Mladá Boleslav).
Foto P. Štoll

H. Ibsen: *Peer Gynt* (Malé divadlo STZ Ústí nad Labem). Foto A. Čejchan



Doufejme, že pracovitý, cílevědomý a mladý kolektiv bude mít v další práci podstatně více štěstí a úspěchu.

Amatérské studio Státního divadla Oldřicha Stibora z Olomouce je nejen dobře známé, zejména u mladých diváků, ale zcela zaslouženě patří v oblasti muzikálu ke špičkám. Už jsme si jaksi zvykli na jeho osobitou tvorbu i na dramaturgicky podnětné hledání, které bylo vždy výrazem potence a aktivity souboru. O to větší zklamání zažije divák při zhlédnutí inscenace Cesta k životu, muzikálu autorské dvojice J. Brabec — Vl. Poštulka na motivy A. S. Makarenka a N. Ekka. Hodnoty dialogů i celého textu jsou krajně sporné, dramaticky málo nosné. To jsou také hlavní příčiny nepříliš zdařilého představení olomouckých, neboť ani snaživému kolektivu ani režisérovi (Petr Pelzer) se valně nedařilo zahladit nedostatky muzikálové předlohy. Přáli bychom těmto mladým zapáleným divadelníkům, kteří jsou po pohybové i pěvecké stránce dobře vybaveni, aby neupouštěli od svých dřívějších dramaturgických nároků, protože jistě je jen jedno: typ muzikálu, jakým je Cesta k životu, jejich specificky zaměřenému celku stěží pomůže na cestě dál a výše.

Závěrečným představením přehlídky byly Vampilovovy *Historky z venkovského hotelu* v provedení divadelního souboru Kolár z Mladé Boleslavi. Režiséři Zdeněk Kuna a Milan Koníček (za profesionální pomoci J. Drobné) citlivě „rozkryli“ text sovětského autora a vystavěli sdělnou inscenaci. Zaujaly zejména výkony začátečníků, na prvním místě Ludmily Procházkové (Viktorie). Je potěšitelné, že úroveň, na níž se amatérský soubor vyrovnal s myšlenkovou obtížností pro Vampilova příznačnou, nebyla rozhodně nízká.

Poznámky o divadle

SVĚT VĚCI

Vycházíme stále ze základního poznatku, že všechno, co je na jevišti činoherního divadla, slouží herci. A opačně — všechno dostává na jevišti tohoto divadla svůj definitivní význam teprve tehdy, když jej stvoří herec svým jednáním, svou akcí.

Tento poznatek samozřejmě můžeme rozvést, konkretizovat. Začneme onou služebností jiných složek hereckého projevu. Už jsme o tom konečně mluvili v souvislosti s dramatickým prostorem, kdy jsem upozorňoval na to, že samo výtvarné řešení scény nic ve smyslu divadelním neříká. Že tento smysl nabývá prostor až v okamžiku, kdy se účastní na tvorbě hereckého jednání, nějakým způsobem jej spoluurčuje. Slouží mu v tom směru, že pomáhá dotvořit postavu v rámci koncepce celého představení. A jsme u podstaty problému, u podstaty pojmu služebnost. Všechny jevištní složky slouží — nebo mají sloužit — herci k tomu, aby mu pomohly dotvořit, dobudovat, sdělit co nejpřesněji jevištní postavu.

Nezdůrazňuji ono slovo jevištní náhodou. Jde mi o to, abychom si jasně uvědomili, že herecká práce není jenom jistá interpretace textu; naplnění toho, co autor napsal a co v tradičním typu divadla je pro herce jednou z prvotně určujících a řídících složek jeho výkonu, jeho práce. Suma promluv — dialogizovaných promluv — postavy v textu je jistě klíčem nepominutelným k tvorbě jevištní postavy. Z nich roste základní tkáň podoby jeho jednání. Nicméně; už jsem to ostatně v jedné Poznámkách o divadle napsal: postavte herce na jeviště schody do úplně realistické komedie ze života a uvidíte, jak se bude muset jinak pohybovat a jak všechny promluvy dané textem i akce z nich vyplývající dostanou jiný význam. Neboť proti pravděpodobnému textu — jako ze života — bude postaven zcela nepravděpodobný prostor. Mním tím samozřejmě schody, které jdou přes celé jeviště. Jevištní prvek zasáhne přes herce výrazně do podoby literární předlohy a pomůže mu najít jiná řešení jeho úkolu při tvorbě postavy.

A tak je to na jevišti se vším, co patří do světa věcí, předmětů, světa neživotného. Svě oprávnění má cokoliv z tohoto světa jenom tehdy, když to dokáže nějak vstoupit do zóny hercova jednání a podílet se na něm, aby tak bylo rozšířeno, obohaceno sdělení o postavě. Začnu-li o nejelementárnějším momentu, od rekvizity, bude vše asi okamžitě jasné. Rekvizity se na jevišti velice často ocitají především proto, že jsou pro nějakou situaci nutné, neboť je text vyžaduje. Jestliže autor předepisuje společnost při čaji nebo kávě, tak — pokud inscenace nepracuje s imaginárními rekvizitami — musíme mít šálky, lžičky, cukřenku. Používání těchto rekvizit může, a často tomu tak bývá, vycházet prostě jenom z faktu textu: společnost sedí, pije čaj a mimo tyto rekvizity jedná. To slovo mimo to má vyjádřit asi tohle: zvolené rekvizity se do rukou herců dostaly jenom proto, že je pro diváka třeba znázornit, že jde právě o čajovou společnost. Ale vlastní smysl situace, vlastní smysl jednání postav se tím nijak nesdílí. Prostředek jeviště dotváří postavu.

Četl jsem jednou kdesi u Jindřicha Vodáka, že první herečkou našeho divadla, která uměla pracovat s rekvizitou, byla Hana Kvapilová. Chápal jsem vždycky toto Vodákově tvrzení tak, že Kvapilová pochopila v plné míře možnost vyjádřit jisté vnitřní významy své postavy právě akcí s předmětem, věcí. Nebylo to náhodou. Její psychologické herectví, objevující všední život v jeho dramatickosti, muselo najít právě ve všedních věcech cosi víc než to, že jsou pouze dokumentem, věrohodným potvrzením určité reality. Na tuto zkušenost už nemůže české divadlo nikdy zapomenout. Od Kvapilové každý předmět na jevišti herec-

kým jednáním nabývá dalšího významu, jímž je vázán vztah postavy k situaci, její podíl při vzniku a průběhu této situace.

Vraťme se ještě na okamžik k naší čajové společnosti. Není samozřejmě nic jednoduššího — a to už ví skoro každý herec i režisér — než dosáhnout takového významu v dané situaci tím, že jej zacházením s předměty jaksi zmnožím, rozvedu, viditelně znázorním. Jde-li například o situaci dramaticky vypjatou, potom třeba prudké odložení šálku či zaváhání při brání kostky cukru nebo dlouhé míchání lžičkou před tím, než někdo promluví, říká divák mnohé. Jenže nezapírejme si, že tohle je jenom jakási ilustrace, že tím jenom v práci s věcmi rozvíjíme to, co napsal autor. Jevištní složka je vlastně stále v područí textu. A navíc: nijak nepřesňuje vlastní sdělení o postavě. Ale dovedu si představit, že nějaký režisér a nějaký herec tuto dramatickou chvíli při čaji provedou tak, že naopak zacházením s rekvizitou posílí jistou ležérnost, nonšalanci, společenskou rutinu. Že tak říkajíc oddělí pohyb projevující se skrze práci s předmětem od vlastního slovního jednání, od vážnosti okamžiku. A tehdy se zrodí nový význam. Předměty v rukou herců budou vypovídát cosi o dalších kvalitách jejich postav, o jejich společenském i psychologickém zázemí.

A mohu jít v tomto příkladě ještě dál. Dovedu si i představit, že v některé inscenaci z této čajové scény bude vysloveně obřad, že pro diváka bude prezentováno to zasednutí ke stolu a pití čaje jako zdánlivě nejdůležitější význam celé situace. Vznikne tu skoro celá pohybová óda na pití čaje. Jako by nešlo o nic jiného. A najednou kdesi za tím, nad tím a vedle toho proběhne onen dialog o čemsi zcela jiném, najednou se do této ódy na čaj promítne slovem napětí zcela jiného druhu a vznikající na docela jiné bázi. Předměty a jednání s nimi budou mít význam jeden, slovní jednání význam druhý. A v prostoru mezi nimi, v jejich spojení si divák najde význam třetí, rozhodující.

Nemusím snad podotýkat, že při tomto způsobu jednání s předměty už předměty herci pouze neslouží, ale také je on sám svým jednáním dotváří, posouvá je do významové roviny, jež svou jevovou podobou a svým užitkovým významem nemají. A tady jsem už na poli, kde nejde o rekvizity, jež jsou dány prostě svou normální životní funkcí, ale o věci, předměty, které existují právě od první chvíle jenom ve své jevištní rovině. To znamená v poloze vytvářené jen a jen hereckým jednáním.

Asi bychom se v tomto směru mohli mnohemu naučit od loutkářů. Nemluvím teď o práci s loutkou jako s předmětem. Myslím tím na ty, kteří dovedou vzít do ruky jakoukoliv věc a jednat s ní tak, jako by byla něčím úplně jiným. Na ty, kteří z konzerv dovedou vytvořit hrad; na ty, kteří si na jeviště dovedou postavit kamna, aby z nich jednou udělali strom a po druhé třeba tlustého pána. Nejenom tím, jak zacházejí s vlastním předmětem (i to je samozřejmě důležité), ale především tím, jak svým jednáním vůči tomuto předmětu zaujímají vztah a tím mu dodávají význam.

Myslím na toto vědomí o možnostech proměňovat věci hereckým jednáním při amatérských představeních velice často. Nejvíce tehdy, když vidím, jak nějaký soubor válčí se scénou, která je technicky náročná a vyžaduje třeba množství přestaveb. A soubor bojuje úporný zápas s tím, jak to vyřešit, jak si s tím poradit. Zatímco by mu někdy stačily čtyři židle nebo dva žebříčky a kus prkna či pár beden a jedna plachta. Za jediného předpokladu: že bude mít takovou fantazii a takovou sílu konkrétního hereckého jednání, že kterýkoliv ze zvolených předmětů jednáním herců promění v cokoliv jiného. Což samozřejmě není právě jednoduché.

Už jsem to naznačil tím, když jsem mluvil o fantazii a konkrétnosti jednání. Fantazie je samozřejmě věc talentu. Ale nejenom. Ona je i určitý způsob nazírání na svět, a tedy jistý způsob vyjádření tohoto světa. Divadlo nepochybně musí mít jistou logiku, jistý řád, jistou pravděpodobnou rovinu, v nichž se situace i postavy pohybují. Jinak bychom je prostě nepochopili. Ale na druhé straně tento řád logiky, tato důvěryhodnost pravděpodobnosti je jenom začátkem. Od ní bychom měli teprve začít budovat obrazný význam, který poskytuje divákovi prostor pro jeho asociace a jeho fantazii.

A tady je po mém soudu úskalí a slabina mnoha amatérských představení tradičního typu. Pohybují se jenom v oné logické, pravděpodobnostní rovině. Režiséři i herci jsou schopni vyložit text a jeho situace v jeho myšlenkových souvislostech, v jeho tematických a ideových vazbách. A prostředkem realizace těchto vazeb a souvislostí je jim právě pravděpodobnost, zkušeností ověřitelná a ověřená podoba určité skutečnosti. A k jevištnímu obrazu,

jenž dovolí další významy, už prostě nedojdou. A v té chvíli se jim svět věcí chtěj nechtěj stává v nejlepším případě jenom prostředkem zdůraznění a ilustrace významu jisté situace daného už textem. A v případě horším zůstává na úrovni ilustrace určitého životního prostředí či určitých okolností, za nichž se ta nebo ona situace odehrává.

Vracím se ještě jednou k loutkářům. Jestli jim něco závidím (alespoň některým z nich), potom je to ona lehkost, s níž tíží věcí přemáhají. Ona bravura a virtuozita, s níž osvědčují svou fantazii, a tedy schopnost vidět jinak realitu právě v tvorbě s předmětem jako s fenoménem, jehož podoba na jevišti není omezena a definitivně určena jevou podobou a běžnou užžitnou denní praxí. Nejde jenom o to, že tato představení nabývají zvláštní svěžesti a odlehčenosti. Jde o víc. O schopnost jeviště pod povrchem věcí objevit jejich podstatu, proniknout od izolovanosti jednotlivin k jejich společnému bytí. Od věcí pro sebe k věcem pro člověka.

JAN ČÍSAR

ZDENĚK HOŘÍNEK

Divadlo a drama

7. Dramatický děj a dramatická fabule

Dynamiku dramatu vytváří — jak už bylo řečeno — rozpornost situací, která se překonává jednáním. K odstranění rozporu nedochází najednou, ale postupně. V jednotlivých situacích se zpravidla překonává jen dílčí stránka rozporu, ale jeho jádro trvá: situace motivuje pokračování, vznik dalších situací, jejichž vazbou vzniká dramatický děj. Nebo jinak: dramatický děj vzniká vzájemným jednáním (fyzickým a slovním) dramatických protihráčů a spoluhráčů v dramatických situacích. Takto vymezený pojem dramatického děje je dosti široký, aby zahrnoval všemožné způsoby organizace dramatického děje, tzn. i takové mezní případy, o nichž se někdy nesprávně tvrdí, že dramatický děj postrádají, že jsou statické (např. Beckettovo Čekání na Godota).

Nejčastěji bývá organizujícím principem dramatického děje dramatická fabule. Fabuli definuje Slovník spisovného jazyka českého I jako „souhrn událostí spojených časově a příčinně jako podklad děje literárního díla.“ Jako příklad dramatické fabule může posloužit Shakespearova tragédie Hamlet.

Výchozí impuls k rozvoji děje dává zjevení mrtvého krále, Hamletova otce, který prozrazuje synovi, že byl zavražděn Klaudiem, Hamletovým strýcem a nynějším manželem jeho matky, a vyzývá ho, aby pomstil tento zločin. Hamlet to slibuje. Aby si ověřil pravdivost duchova tvrzení, předstírá pomatenost. Novopečený král Klaudius nedůvěřuje Hamletovi a nasadí všechny páky, aby vyzvěděl příčinu jeho duševní proměny (do hlavního děje se tak zapojuje Polonius i Ofélie, Rosencrantz a Guildenstern). Hamlet ihned prohlédne lest a čelí jí unikavým, nepolapitelným chováním hraneho šlenství. Ale Klaudius nedůvěřuje neškodnosti a pravdivosti jeho šlenství a po odposlouchaném Hamletově setkání s Ofélií se rozhodne prince vzdálit ode dvora. Příjezd herců na Elsinor inspiruje Hamleta k rozhodné zkoušce: nechá sehrát hru o zavraždění krále Gonzagy, do níž připiše několik vlastních veršů. Hra připomínající okolnosti Klaudiova zločinu se stane podle princova záměru „pastí na myši“: Klaudius se svými reakcemi při představení v Hamletových očích usvědčí, duchova slova jsou potvrzena. Po Hamletově scéně s matkou, při níž omylem zahyne za čalounem ukrytý Polonius

(Hamlet ho probodne v domnění, že jde o krále), je Hamlet poslán do Anglie, aby byl ihned po příjezdu na královo přání popraven. Z Francie se vrací Laertes a chce pomstít smrt svého otce Polonia. Klaudius využívá nepřítomnosti Hamleta a činí ho plně odpovědným za Poloniovu smrt i Oféliino šlenství. Ke královi překvapení přichází dopis od Hamleta, jenž oznamuje svůj návrat na Elsinor. Klaudius využívá nové situace a chce jako nástroje k likvidaci nepohodlného prince použít rozezleného, po pomstě dychtícího Laerta. Z rozhovoru Hamleta s Horaciem se dovídáme, jak princ prohlédl na cestě do Anglie králova lest a zachránil se před jeho úkladem. V závěrečné scéně souboje mezi Hamletem a Laertem se podaří oběma konfliktním stranám prosadit své: hyne nejen mstitel Hamlet, ale i vrah Klaudius, jeho nástroj Laertes a Hamletova matka.

Shakespearův Hamlet je příkladem široce a bohatě rozvinutého dramatického děje organizovaného podle fabulačního principu. Náhorně ukazuje vazbu jednotlivých akcí a protiakcí, taktiky a protitaktiky, střídavou iniciativu obou konfliktních stran, do níž se postupně zapojují i další postavy, jichž se hlavní problém hry osobně netýká nebo jenom nepřímo. Protichůdností zájmů vzniká problém, který je třeba řešit. Mezi Hamletem a Klaudiem není možné pokojné soužití, smír. Hamlet musí Klaudia potrestat za jeho zločin, aby splnil úkol, k němuž se přísahou zavázal; Klaudius se musí zbavit Hamleta, aby si zajistil udržení toho, čeho se zločinem zmocnil — vlády i manželky. Řešení tohoto rozporu může být jedině tragické.

Každý dramatický děj má svou prehistorii, tj. souhrn událostí, které dramatický děj předcházejí, podmiňují a jsou jeho východiskem. Tato prehistorie se během dramatického děje rozmanitým způsobem (od nejjednoduššího, informativního prologu, až po nejsložitější, postupně poznávání skrze dramatickou aktivitu) objevuje a sděluje — dramatickým postavám i divákovi. Prehistorie Hamleta je poměrně jednoduchá (vražda Hamletova otce Klaudiem) a její sdělení je tradiční, dobové víře v duchy poplatné, ale dramaticky účinné (zjevení ducha Hamletova otce), protože přímo a prudce odhaluje pravdu, nastoluje dramatický konflikt a provokuje dramatické jednání. V rozvinutém fabulačním ději, jak jej reprezentuje Shakespearova dramatická forma, zřetelně převažuje aktuální (zde a nyní probíhající) dramatický děj nad událostmi

minulými, nad dramatickou prehistorií. Dramatická fabule má podobu extenzivního, dramaticky gradovaného a zbrzdovaného lineárního vývoje. Vnějšíkově tradiční fabulační schéma mstíelské tragédie je přehodnoceno bohatým obsahem vnitřním — složitostí a zákrutovitostí vnitřního života tragického hrdiny, jehož psychologicky a filozoficky podmíněné „váhání“ při akci motivuje právě ono charakteristické zbrzdování vnějšího děje.

Klasicistická tradice, odvozovaná od praxe řecké tragédie, pracovala naproti tomu s fabulí jednoduchou a koncentrovanou, přísně omezenou časově, prostorově i personálně, v níž prehistorie dramatického děje hrála roli podstatnou. Prototypem takového dramatu je Sofoklova tragédie Král Oidipús.

Příběh krále Oidipa lze vyprávět dvojím způsobem.

První postihuje fabuli, souhrn událostí v časově-příčinném sledu: Thébškému králi Láiovi bylo věštěno, že ho vlastní syn usmrtí. Když se dítě narodilo, mělo být na pokyn matky Iokasté utraceno. Ale Láioův sluha, který byl pověřen tímto úkolem, se slitoval a předal dítě pastýři korintského krále Polyba. Polybos přijal nalezence za svého a dal mu jméno Oidipús. Když Oidipús dospěl, obrátil se v pochybách o svém původu na delfskou věštitrnu. Dověděl se, že zavraždí svého otce a ožení se s vlastní matkou. Opustil proto domnělé rodiče. Cestou se setkal náhodou s králem Láiem a v hádce ho zabil. Když nedaleko Théb rozluštil hádanku Sfingy a osvobodil tak město od obávané

nestvůry, odměnou získal thébšský trůn a ruku ovdovělé královny Iokasty. Po letech panování postihl Théby strašný mor a věštba prozradila, že země nebude zbavena této metly, dokud vrah Láioův nebude odhalen a postrestán. Oidipús zahájil pátrání po vrahovi, aby se posléze dověděl, že sám se dopustil královraždy a krvesmilstva. Iokasté se oběsila. Oidipús se oslepil a odešel do vyhnanství.

Druhý způsob podání tohoto příběhu zaznamenává posloupanost vlastního dramatického děje: V Thébách vypukl mor. Král Oidipús poslal svého švagra Kreonta do Delf a dovidá se, že pohroma skončí teprve tehdy, až bude potrestán vrah krále Láia, údajně žijící v Thébách. Oidipús veřejně vyslovuje kletbu nad neznámým viníkem. Nechá si přivést věstce Teiresia, aby se dověděl jméno vrahovi. Věstec se zdráhá odpovědět, teprve když je králem těžce uražen, obviní ze zločinu královraždy samotného Oidipa. Ten zprvu odmítá věřit věštbě, vidí v ní úklad Kreontův, ale vyprávění Iokastino o okolnostech Láiova zavraždění a zejména svědectví posla z Korintu (z něhož se vyklube pastýř, jenž zachránil novorozenci Oidipovi život) a Láiova sluhu (který se nad dítětem slitoval a předal je Korintanovi) mu postupně odhalují strašnou pravdu o vlastních nevědomých vinách. Z Oidipova domu přichází Posel a podává zprávu o Iokastině sebevraždě. Oidipús se oslepuje a odchází do vyhnanství.

Dramatický děj zde nerealizuje fabuli přímo, aktuálně — fabule se skrze něj pomocí věštb a svědectví postupně vynořuje na povrch a skládá v logický celek. Děj odhaluje fakta, která se v dramatu přímo nedějí, ale o něž v dramatu jde. Drama má svou historii, založenou na logice událostí a faktů (časově-příčinná logika fabule) a svou technologii, spočívající v logice dramatického děje. Vyjevované události a fakta přímo a rozhodujícím způsobem ovlivňují vztahy dramatických postav a jejich vzájemné jednání, rozřešení je výsledkem úplné rekonstrukce prehistorie dramatického děje. Fabule rovná se poznaná pravda.

Král Oidipús je typem analytického dramatu, jehož dramatický děj začíná vlastně v závěrečné fázi rozvoje fabule a spočívá — podobně jako u detektivky (i s použitím typicky detektivních „stop“: probodené nohy novorozence Oidipa) — v procesu postupného aktivního poznávání událostí, jež výchozí stadium dramatického děje předcházely.

Přes značné rozdíly v dramatické technice představují Král Oidipús a Hamlet dvojí typ zápletkového dramatu. V zápletkové formě dramatické fabulace dominuje zřetel příčinný (kauzální sřetězení) nad zřetelem časovým (chronologická následnost událostí). Pro zápletku není podstatné, v jakém časovém sledu se události odvíjejí: časový tok může být různě přerušován a porušován časovými skoky, obraty a návraty (retrospektivami), konfrontací různých časových vrstev apod. (v moderním dramatu experimentují takto s dramatickým časem např. Luigi Pirandello nebo J. B. Priestley ve svých „time-plays“), aniž se tím ruší logika dramatické fabule. Pro zápletku je rozhodující skutečnost, že problém, který byl v expozici nastolen, se po řadě dějových proměn, komplikací a obrátů posléze rozřeší — zápletko, zauzlení se rozuzlí. Děj nemůže už pokračovat. Nejen proto, že se — jak tomu často bývá u rozuzlení tragických — většina protagonistů vzájemně vyvraždila (viz Hamlet), ale hlavně proto, že úkol, který si tragický hrdina předsevzal (v obou našich případech jde o potrestání viníka), byl beze zbytku splněn. Oidipús sice přežil, ale jeho drama je skončeno. Další hra Sofoklova Oidipús na Kolónu — to už není pokračování, to je nové drama s novou fabulí a s novým tématem. Král Oidipús nemůže pokračovat, podobně jako nemohou pokračovat intrikové komedie (viz Lope de Vega, Tirso de Molina aj.), v nichž se milostné soutěžení několika partnerů rozuzluje uzavřením manželských svazků. Život pokračuje i po svatbě, ale to už je úplně jiná komedie.

Chod dramatické zápletky si lze představit jako pohyb v kruhu, který se rozuzlením definitivně uzavírá.

E. de Philippo: Neapol, město miliónů (DS Hradec Králové).
Foto E. Pajskr



AMATÉRSKÁ

ÚPICE 78

Festival současné amatérské tvorby v Úpici je pro mne také obětavá Věra Husáková, která zajistí vše od prvního do posledního. To první byla letos oprava úpického divadla, na jejímž dokončení má vskutku nehynoucí zásluhy, a to poslední třeba, že divadlo vlastnoručně uklízela. A jsou to pro mne například páni vrchní v hostelu Beránek, jejichž zájem o divadlo i festival se projevuje nejenom v čtyřadvacetihodinové službě, ale i v nepochybném vztahu diváckém. A mohl bych těchhle detailů a jednotlivých skutečností uvést daleko víc. Z nich se skládá celková mozaika dělné, plodné atmosféry, jež mne pokaždé naplní vírou, že úpický festival má před sebou budoucnost a že se jednoho dne nestane zaběhaným mechanismem, jenž jaksi musí být proto, že je. Tohle asi také učinilo z úpického festivalu — záležitosti po formální stránce vlastně okresního formátu — po stránce obsahové událost charakteru celonárodního. A odtud také asi pramení trvalá schopnost pořadatelů neuzavírat festival právě v obsahu do jednou provždy stanoveného a určitého rámce, ale pohotově jej proměňovat v souladu s potřebami jak festivalu, tak především amatérského divadla.

Tak se letos šťastně ocitl na pořadu festivalu v Úpici soubor Severočeských tukových závodů z Ústí nad Labem se svou inscenací Tylova Jana Husa. Říkám-li šťastně, míním na místě prvním fakt, že vlastnímu pojmu současnost byl jím pro festival dán širší rozsah — nejde už jen o hry, jež píší současníci. Může jít ve výjimečném případě také o inscenaci, jejíž současnost je dána určitými současnými výrazovými jevištními prostředky, které jsou schopné sdělit myšlenky na úrovni a v podobě dnešního divadla, divadla poslední čtvrtiny 20. století, divadla socialistické společnosti ve věku vědeckotechnické revoluce.

Mluví tu zcela záměrně v těchto souvislostech a v těchto pojmech. Neboť chtěj nechtěj povýšili takto Úpičtí svůj ideový záměr do širších dimenzí a sami sobě stanovili jiná kritéria pro výběr souborů. Protože takto a odtud se stává jejich festival současné tvorby nejenom festivalem současných textů — i když tento pohled zůstane asi ještě na delší dobu prvořadý — ale i celkové připravenosti amatérského divadla vskutku dnešními složkami jevištní tvorby zasahovat a ovlivňovat diváka. Zkrátka a dobře: od letošního festivalu — od Úpice 78 — by už nemělo stačit jenom to, že



Brno: Dvojité tep srdce



Pišeň: Rozhovory se Sokratem

Červený Kostelec: Tři na houpačce



SOUČASNOST

JAN CÍSAŘ

nějaký soubor zahraje slušně, leč po staru, současný text. Mělo by jít také o současnou jevištní realizaci.

Už letošní ročník praktickými výsledky — to jest představeními — tohle naznačil. Jestliže například porota udělila domácímu souboru cenu za scénu (V. Keller) a také cenu do značné míry nebývalou — za technickou realizací zvukové stránky představení (S. Kábrt), neocenovala tím jenom fakt jisté úrovně těchto prvků. Snažila se tím zdůraznit, že inscenace hry Laši Tabukašviliho Valčík na rozloučenou směřuje svým pojetím ke skutečně komplexní režii, kde všechny výrazové prostředky neherecké fungují v míře, kterou amatérské divadlo ne vždy plně uplatňuje. Stál jsem u začátku této inscenace a vím, že právě tohle bylo jejím záměrem: dělat divadlo jinak než způsobem, jakým úpický soubor dosáhl svých předěšlých úspěchů na Hronově. A z tohoto záměru vyrostla i dynamická a metaforická scéna Kellerova i ona zvuková montáž, jejíž asociativní účinnost je nesporná a svou technickou úroveň na amatérském jevišti ne právě častá.

Stejně tak ne náhodou si odnáší cenu za hru vyjadřující nejlépe myšlenku festivalu inscenace Jílkovy hry Dvojité tep srdce Dělnického divadla z Brna. Samozřejmě, Jílkova hra má sama o sobě silný etický náboj, dotýká se závažných otázek mezilidských vztahů. Jílek jako vždy prokazuje, že je autorem, jenž umí mistrně přínést, zachytit řadu reálných detailů ze života v jejich syrové nahotě. Ale neméně tak se snaží sevířit je a povýšit do metaforické roviny, nenechat je pouze současnost napodobovat z vnější stránky, ale obrazem objevit její vnitřek, podstatu. A zápas o tuto druhou rovinu textu je zatraceně těžký. Brněnští jej podstoupili. Ne vždy úspěšně. Ale s důsledností, která svědčila o tom, že jsou si vědomi, že nemají v ruce text obvyklého charakteru a že jej tedy nemohou realizovat obvyklými cestami. Vsadili právě na tuto chcete-li netradičnost a řekli tak také cosi o tom, že amatérské divadlo má plné právo i jisté schopnosti dobývat se k současnosti po nezvyklých cestách. A proto se jim dostalo oné ceny, o níž už byla řeč.

Snad to může vypadat, že obhajují rozhodnutí poroty, v níž jsem měl tu čest pracovat. Nikoliv, vím až příliš dobře, že žádná rozhodnutí jakékoliv poroty nejsou nikdy přijata jednomyslně — a tím méně že jsou dodatečně obhajitelná. Chci jenom pouká-

zat na to, kam se díky inscenacím i díky zaměření festivalu posouvala hlavní pozornost. A mimochodem: právě proto, že názory o tom, jak zobrazovat na jevišti současnost jsou nutně diskusní, stalo se mi poprvé jako porotci to, že jsme veřejné rozpravy o představeních vedli i jako diskusi mezi porotci, že jsme se netajili s tím, že máme na některé věci jiný náhled. Neboť jedině tak jsme mohli docházet ke společné řeči mezi sebou a hlavně se soubory. Součinnost divadla je skutečnost příliš žhavá a taky proměnlivá svým vývojem, než aby nad ní bylo možné vynášet definitivní soudy.

Nicméně na straně druhé — o některých věcech nebylo žádných pochyb. Například o tom, že ona inscenace Jana Husa ukázala jednu nespornou možnost amatérského divadla hovořit současným jevištním jazykem. Řeknu hned na počátku zcela upřímně, že vlastní duch a styl práce souboru na tomto představení není mému srdci a mému divadelnímu názoru blízký. Zdá se mi příliš nadiktovaný režisérem, příliš podvazující vlastní tvorbu herců. Nicméně na druhé straně tento suverénní a dokonale komponovaný tvar potvrdil možnosti amatérského divadla vytvořit inscenaci od a do zet nesenou silnou a koncepční vůlí režijní, jež s bezpečností až překvapující zvládá prostor stejně jako myšlenkovou a emotivní stránku hlasového výrazu. Jestliže by kdo



Ostí nad Labem: Jan Hus

chtěl pochybovat o tom, že amatérské divadlo a amatérští divadelníci nesou dominující a vševládnoucí funkci režiséra — tady má v tvrdé disciplíně a z ní plynoucí sugestivitě tohoto představení důkaz přesvědčivě opačný.

A budiž hned řečeno, že bylo ohromně dobré, že vedle tohoto představení se ocitl soubor Spojeného ZK ROH z Červeného Kostelce, který stejně přesvědčivě připomněl, v čem je tradiční síla tvořivého amatérského herectví. Autentičnost hereckého projevu, v němž se zračila především životní zkušenost herců, sice možná v něčem ochudila vnitřní rozlohu hry Alda Nicolaje Tamboři aneb Tři na la-vice. Ale právě ten neskrývaný hu-

manistický soucit s osudem starých lidí, ta vroucnost pochopení pro jejich problémy, jež vyvěraly z životních názorů všech tří představitelů i režiséra, jednoho z nich, vedly až — zejména ve výkonu J. Hrušky — k onomu dokonalému prolnutí herce a postavy v jednu bytost. Kdy už divák zapomíná na záměrnost hry herce a chápe jeho postavu jako skutečné bytí v prostoru jeviště. Podobně se projevila síla herecké práce i v představení Amatérského divadelního studia Klicpera z Trutnova. I tady vznikaly neopakovatelné situace, působící svou jedinečnou přirozeností na člověka proto, že herci šli za sebe a ze sebe. Že si výklad Kutěrnického Niny přeložili do svého života, do svých životních zkušeností.

Ale — byla to herecká práce jiná než byla práce Kosteleckých. Měl jsem příležitost nahlédnout z vnitřku do tohoto začínajícího souboru a vím, že ta nadšená parta rezignuje na hereckou psychologickou kresbu a hledá dynamický způsob jevištní zkratky, kde jediné gesto může mít sílu obecného obrazného pojmu.

Netvrdím, že vše se tu zdařilo. Stejně jako to nelze tvrdit ani o jiných představeních. Dokazuji jen, že letošní Úpice svou koncepcí a hlavně svými některými inscenacemi potvrdila, že jde o festival amatérské divadelní součastnosti, mluvící k současnosti života.



V. Trapl: Kytice pro panenku (DS Bystré u Poličky). Foto M. Zita

Kapitoly z dějin herectví

ČESKÉ HERECTVÍ ZA PROTEKTORÁTU

Od počátku 30. let se stává české divadlo místem zápasu pokrokových sil proti rostoucímu fašistickému nebezpečí. Roku 1933, kdy Osvobozené divadlo uvádí v Honzlově režii protifašistickou revui *Osle a stín*, vzniká v E. F. Burianově *D 34* další avantgardní, politicky zaměřená scéna a to rovněž „zdola“, jako kolektiv mladých lidí, jednotných občansky i umělecky.

Třetí z vůdčích osobností avantgardy, Jiří Frejka, rozvíjí činnost v Národním divadle. Roku 1934 zde uvádí Aristofanovy *Ptáky*, v nichž diktátora Pisthetaira vytváří Ladislav Pešek záměrně jako karikaturu podle série fotografií Mussoliniho na řečništi. Ptačí sbor ve hře skanduje „Vůdče! Vůdče!“ s oslabením hlásky „d“, takže to zní jako „Duce! Duce!“.

Roku 1935 umírá K. H. Hilar a O. Ostrčil. Šéfem činohry Národního divadla se stává Otokar Fischer, šéfem opery Václav Talich. V témže roce uvádí E. F. Burian *Vojnu*, jevištní kompozici na lidové texty, jejíž úplná partitura i nahrávka vyšly v 50. letech. V závěru této působivé scénické skladby nesou vojáci padlého kamaráda nad hlavami a postupují s tasenými šavlemi proti válce: Když jste bratra zabili, / zabijte mě taky. / Dejte pozor na sebe / a na svoje děti.

Roku 1935 uvádí E. F. Burian scénicky též *Máchův Máj* jako voiceband se sóly a filmovou projekcí (dochovala se v Památníku národního písemnictví). Vrcholem inscenace je věznův monolog o zemi milované a scéna poprav. Burian aktualizuje klasiku a vybírá si podle aktuálních potřeb i současné autory. Inscenuje též Švejka se závěrečnou pointou: „Volové, nestřílejte, jsou tady lidi!“ křičenou do bubnové palby a pasáže o gaskoňských kadetech. Frejka uvádí v Národním divadle *Lope de Vegovu Fuente Ovejuna*, ukazující sílu lidu, sjednoceného proti tyranii. Následujícího roku připomíná E. F. Burian válku ve Španělsku aktualizovaným *Lazebníkem sevillašským*.

Hrůza blížící se války probouzí i humanistického pacifistu Karla Čapka. Dne 29. 1. 1937 má premiéru *Bílá nemoc* a 12. 2. 1938 *Matka* (Jeremiášova hudba k ní vyšla na desce). Filmová verze *Bílé nemoci* je zásluhou scénáristy a představitelů dr. Galéna, Huga Haase, později přinuceného před Hitlerem emigrovat, vyhrocena ještě víc: Galén zde není sám. Umírá, ale v jeho boji bude pokračovat český lékař, jemuž včas tajemství léku proti Bílé nemoci předal. Navíc jsou tu do dialogu Galéna s maršálem účinně vmontovány záběry z mobilizace československé armády.

E. F. Burian se v sezóně 1938/39 vrací k národním tradicím, k českému lidovému divadlu, aktuálnímu svým smyslem pro spravedlnost i podílem na přežití českého jazyka a osobitou básnickou kvalitou. Ale jsou už i první oběti zápasu: roku 1938 umírá Karel Čapek a Otokar Fischer. Je rozpuštěno Osvobozené divadlo. Jehož ústřední dvojice, Voskovec a Werich vykonala v době mobilizace neiden posilující zájezd po Čechách (srv. film *Krisis*) a oňoravila po Mnichově i notainou revui *Hlavou proti mihuli*. A. M. Piša komentuje v *Právu lidu* odvážně rozpuštění divadla, jež „znamenalo návrat poezie na jeviště“ a „oprostilo nejen sebe, ale celé naše divadelní umění od přežitků teatrálního natosu a prolhané sentimentalitv. od nóz a frází“. Když přešlo od básnického humoru k politické satíře, dokládá Piša, stalo se reakcí „nevinaným zrcadlem... a bylo nutno je rozbít“. Voskovec a Werich odjíždějí do USA, odkud pak v průběhu války posílali svými českými rozhlasovými pořady.

Ale ani opera nezůstává v pohnutých událostech pozadu. V době mobilizace uvádějí Talich s Pujmanem aktuální inscenaci *Libuše* s Marií Podvalovou v titulní roli. Libušino proroctví se stává mocným obrazem jednotné vůle, po němž pěvci i diváci spontánně zpívají *Kde domov můj*. Herecká kreace Podvalové je poznamenána vědomím ohrožení republiky. Na stolku pěvkyně v šatně leží plynová maska...

Přichází Mnichov, zábor československého pohraničí a 15. 3. 1939 okupace ČSR, nezapomenutelně odvážně reportovaná Františkem Kocourkem. Divadlo se přidává. V Městských divadlech uvádí režisér Salzer Pannu Orleánskou s Jiřinou Štěpničkovou v titulní roli. Není to náhoda, že byla vybrána právě Schillerova Johanka z Arku, která umírá ve vítězném boji s okupanty své země a nikoliv na hranici. V závěru Štěpničková rozvine kruhový praporečnickým hmatem červenobílý prapor a klesá jím přikryta. Diváci se hrnou do divadel, hladově každého symbolu a narážky. V Národním divadle uvádí Jan Bor 28. října 1939 *Macbetha*, ve kterém jsou na tyranově trůně propletení hadi na způsob hákového kříže. Štěpánkův *Macbeth* má kostým černý jako uniformy esesmanů a diváci tleskají při verši „Bud’ sebedelší noc, den přijde zas!“, za což jsou herci (není větší pochvaly) napomenuti. E. F. Burian uvádí ve Valdštejnské zahradě znovu *Máchův Máj* a cenzorova tužka záhy škrtne větu „Vůdce zhytnul!“ a nahradí ji „Pán náš zhytnul!“, aby publikum tolik netleskalo. Přesto má *Máj* aktuální vyznění a bude ho mít i později v koncentračních táborech (viz N. Jirsíková: *Máj*, vyd. DILIA). Dne 9. 1. 1940 uvádí Burian poprvé *Dykova Krysaře* s V. Šmeralem v titulní roli jako strhující podobnění o neodvratném osudu německého národa. Z české tradice vyzdvihuje znovu na štít Boženu Němcovou, jejíž pohádka (mj. o koze, která obsadila násilím lišce doupě a je z něj pak vyhnána pouhým škvorem) uvedl již 9. 6. 1939 jako voiceband. Nyní se k Němcové vrací voicebandovým přednesem dvou skvělých české poezie, vzniklých právě roku 1940 – Halasovou *Naši paní Boženu Němcovou* a Seifertovým *Vějířem Boženy Němcové*. (Městská divadla uvádějí v témže roce Tetauerovu životopisnou hru o Němcové, život není sen. Vzniká aktuální filmový přepis *Babičky* s Terezou Brzkovou, na jehož scénáři se podílí neohrožený Karel Hašler. Společnost Boženy Němcové se stává vedle Klubu umělců a jiných organizačních místem, kde se scházejí lidé k načerpání síly a naděje.) Roku 1940 uvádí E. F. Burian i *Manon Lescaut* s Marií Burešovou a Vladimírem Šmeralem v hlavních rolích, oslavující v Nezvalově díle hudebnost a krásu české řeči. Aktuální význam dostala pasáž o Amiensu na začátku hry, v den, kdy nacisté Amiens okupovali.

V Národním divadle je uvedena Borová-Štěpánková Zuzana Vojtířová s Marií Glázrovou v titulní roli. Také na tuto inscenaci iedží diváci až z venkova, aby slyšeli z úst Štěpánková *Voka Odu* na Jižní Čechy jako symbol lásky k vlasti vůbec (také tento monolog vyšel po válce na deskách).

Temná protektorátní doba dala látku k vytvoření prototypů zla, jako byl vedle už zmíněného Štěpánková *Macbetha* i *Pivcův Mefisto* (2. 12. 1939). Soustředila však herecký výraz do přesvědčení o zákonitosti jejich pádu. Tak tomu bylo v Borově inscenaci *Nápadníků trůnu*, tak zaměřil svého *Richarda III.* (1940) v Brně Josef Skřivan a svého *Tartuffa* (15. 1. 1944) Zdeněk Štěpánek. Uvedené postavy mají svůj protějšek v he-



Zdeněk Štěpánek jako Mackbeth (ND 1939)

stavili proti nacistickému pojetí „srozumitelného“ umění koncepci české divadelní avantgardy. Navázali na ni v nepopisném, hravém divadle, inspirovaném akrobaty, tanečníky, cirkem a improvizací (poslední dvě inspirace uváděli v život na konzervatoři ve 40. letech J. Frejka a L. Pešek), kde pantomima či hra s rekvizitou dopovíeděla to, co nesměla říci slova. I Brdečkův Limonádový Joe ve Větrníku byl přijímán jako satira na okupanty. Dramaturgie Národního divadla dovedla obrátit proti Němcům jejich vlastní klasiku (viz J. Procházka: *Generace za Hilarem a Ostrčillem*). Hudební divadla uměla zase švejkovsky „vyplnit“ požadavek, aby i v operetách byla propagována nacistická ideologie. Navíc „Nevinné slovo textu dostávalo na jevišti nepatrným přízvukem správný význam. Do každé hry se propašoval aspoň jeden vtip, za který při pečlivém rozboru nálady posluchačstva mohli být pověšeni všichni v divadle od autorů až po билетárky. A nemohl-li to být vtip, bylo to gesto. Když ne gesto, tedy tanec (kvůli choreografii bylo zavřeno např. D 41, poznámka J. K.), když ne celý, tedy pouhý obrat, a někdy to byl aspoň ten buben, který zarachotil ve velmi nevhodné a přece tak báječně vhodné chvíli“ (L. Pacák: *Opereta*, str. 263.) K tomu přistupovali loutkáři (Josef Skupa) a filmy (dala by se napsat studie o jinotajích filmů *Babička*, *Pantáta Bezoušek*, *Nebe a dudy*, *Advokát chudých*...), jakož i činnost ochotnická. Přesto že se mezi českými divadelníky našli i kolaboranti, bylo jich poměrně málo. Dokladem je i řada uvězněných a popravených. Při posuzování kolaborace jistě neomlouvá, že herec nemůže v těžké době tvořit někde v ústraní jako jiní umělci – byli přece herci, kteří pro svůj postoj museli z divadla jako V. Vydra st., J. Kronbauerová či E. Vrchlická. Ale je třeba mít na paměti, že podle moderních historiků kolaborace začíná teprve tam, kde člověk překročí hranici mezi tím, k čemu je skutečně nucen a tím, co dělá už z vlastní iniciativy. Protinacistický odpor a divadlo za zdmí koncentračních táborů (viz E. Šormová: *Divadlo v Terezíně 1941/45*) patří k pokrokovým tradicím.

Marie Burešová jako Manon Lescaut



reckých kreacích „Vojana naší opery“ – Viléma Zítka, především v Boitově Mefistofelovi (18. 3. 1942) a Pisarrovi ve Fidelii, který byl roku 1944 vzápětí po premiéře zakázán. Zítek se choval statečně i občansky: postavil se za režiséra Pujmana, když mu chtěl dát ministr Moravec jako reprezentantu „zvrhlého umění“ podle nacistických představ o kultuře, výpověď. Jindy se odmítl jít s Moravcem o přestávce klanět, zdůvodniv to tím, že se musí „soustředit na další jednání“. V důsledku tohoto postoje pak umělecky žil.

Nový význam dostal Nedbalův Hamlet na Vinohradech (22. 3. 1941), uvedený v ilegálním, vyhraněném překladu Saudkově a reagující hořkým smíchem na ohlášený příchod Fortinbrasův. Zato Peškův Lišák Pseudolus na Národním divadle (viz desky, televizní evokace z roku 1960 a L. Pešek: *Tvář bez masky*) vyrostl v aktuální postavu tím, že zastupoval chytrost a vynalézavost ubitého a poniženého otroka vůči otrokářům. Aktuální notou zazněl i Pivcův herec v Lodi ze Smyrny (Karlínské divadlo 3. 3. 1943), jehož proslov o lásce k Thespidově herecké káře (viz deska Jan Pivec bez líčidla) byl přijat jako výraz smutku a protestu nad zábohem budovy Národního divadla nacisty. Kohoutův Torquato Tasso (7. 2. 1942) promluvil k současnosti nejen verši „Chci volně myslet, volně veršovat / v činech náš svět už omezuje dost!“, které cenzura po potlesku škrtila, i jinými aktuálními místy textu, ale dokonce – jak doložil ve vzpomínce na Kohoutově posmrtném večeru ve Viole M. Horníček – i tím, jak se jeho ruce, uprostřed válečného běsnění a poprav, s láskou a „plaše dotýkaly květin, lidí, prostoru a světla“.

Mladí herci (srv. J. Träger ve sborníku *Theater–divadlo*), sdružení do rozpuštěného D 41 jako elévové kolem E. F. Buriana či do umlčení J. Honzla v Divadélku pro 99, později kolem Josefa Šmídy ve Větrníku, Antonína Dvořáka a dalších, po-

ÚLOHA PEDAGOGA PŘI VEDENÍ PŘEDNAŠEČE

Za své dlouholeté pedagogické činnosti ve škole i z mnoha konzultací v zájmové umělecké tvořivosti v oboru uměleckého přednesu docházím k paradoxnímu závěru, že nejužitečnější pracovní metodou v působení na přednášeče je způsob, v kterém přednášeč neregistruje pedagogické působení: tedy pedagog — nepedagog. Tím ovšem nechci říci, že konzultant či pedagog uměleckého přednesu by se nemusel na práci s přednášečem připravovat. Právý opak je pravdou: musí mnoho znát a vědět jak z oblasti psychologie, literatury, historie apod., tak i sledovat pohyb současného života. To jsou inspirační zdroje i zázemí pedagogické práce.

Každý pedagog by si však měl pěstovat zvýšenou pozorovací schopnost, jež vede k bystrému, ale uvážlivému hodnocení procesu, který se odehrává v přednášce při práci na textové předloze. Správné hodnocení je tedy východiskem pro pedagogickou činnost. Ale pedagog či konzultant zároveň analyzuje jednání i dílčí výsledky práce přednášeče, z kterých odhaluje, vyvozuje a předvídá další průběh práce a podle zjištěných skutečností se také sou-

PŘEDNAŠEČ A PEDAGOG

stavně připravuje. Takto pojatá metoda pracovního postupu vyžaduje koncentraci i velkou trpělivost pedagoga jak vůči osobnosti přednášeče, tak vůči sobě samému. Tvůrčí napětí v zdánlivém klidu, to je skrytá výzbroj pedagoga.

Za těchto podmínek se mohou setkat pedagog a přednášeč jako rovnocenní partneři, jako by byli na stejné úrovni myšlení; mají společné starosti i cíle. Je třeba, aby se skutečně poslouchali a viděli se, aby mohli oba zaznamenat vznik vnitřního pohybu, který vede k dialogu, v němž oba pátrají po smyslu textové předlohy i po způsobech a možnostech její interpretace.

Pedagog by měl být v dobrém slova smyslu provokátorem a mistrem v kladení otázek i v navození problémů. Měl by usilovat o vznik co nejužšího kontaktu s přednášečem, při kterém jsou oba schopni si otázky objasňovat i vysvětlovat. Nechápejte to prosím jako blahosklonnost nebo snižování se pedagoga vůči přednášce. V tomto případě jde především o to, aby přednášeč cítil váš upřímný a opravdový zájem o svou práci, aby věděl, že u vás nalezne pochopení při prohrách i výhrách na cestě ke společnému cíli. Je to složitý proces sebepoznávání a sebevyjasňování, který je podmíněn u pedagoga neustálou analýzou při všech pravidelných a systematicky vedených konzultacích.

Oboustranné vědomé pracovní úsilí, které postupně odhaluje řešení problému a zároveň úkol přednášeče vzhledem k hlavní myšlence textové předlohy (kvantita práce) se časem změní v tvůrčí atmosféru, jejíž podstatou je spontánnost a někdy i radost. V této chvíli se zbavujeme zábrán (psychických i fyzických), nastává tak potřebné uvolnění, které je základní podmínkou v každé tvůrčí práci.

Největším oceněním naší výchovné práce (což zjistíte v pohovoru po předvedení úkolu, na kterém lze ještě stále pracovat) a tedy nejpedagogičtější postup je, když si přednášeč uvědomí, že nastaly změny v jeho myšlení, v hodnocení zobrazované skutečnosti, v rozvíjení jeho představitivosti a fantazie, že si osvojuje schopnost vidět ne jednostranně, že objevuje nové síly a odvahu k realizaci vlastní zvukové představy textu.

Smyslem a cílem pedagogického úsilí je: v přednášečo-

vě uvažování i rodícím se výkonu v každém okamžiku odhalovat, nacházet a ověřovat přednášečovu tvůrčí cestu.
d. m.

NEJPŘÍMĚJŠÍ JE CESTA OKLIKOU ...

Často mi připadá, že v umění mají nejjasnější a nejnezvratnější představu lidé nejméně tvořiví. Právě oni již od prvního přečtení textu, snad od přečtení prvních veršů básně vědí přesně a bez nejmenší pochyby jak a zejména mají znít. Jestliže je takový nepochybující a sebejistý člověk rádce, konzultantem či režisérem interpretačního výkonu, vede jeho cesta od prvních okamžiků přípravy textu přímou čarou k výsledku, totiž k realizaci konzultantovy vlastní zvukové představy textu. Je to cesta lehká (při dostatečné technické vybavenosti a přizpůsobivosti interpreta) i dost rychlá. A vede k výsledku. Nevede však k umění.

Jsem přesvědčen, že k uměleckému výsledku nevede nikdy a žádná přímá cesta. Práce na interpretaci předlohy je především hledání. A společná práce interpreta s konzultantem nebo režisérem nemůže udělat z hledání ani kratší, ani jednodušší proces. Zato však to může být proces hlubší a složitější. A právě proto slibuje cennější a významnější výsledek.

Zkušenost z vlastní práce i z výsledků cizích konzultací mi napovídá, že první zákaz, který si musí konzultant uložit, je právě zákaz představovat si výsledek, dokonce myslit vůbec zpočátku na výsledek. Jestliže vyznáme s Karlem Marxem přesvědčení, že každá lidská myšlenka je cenná nikoli jako pouhý výsledný závěr, ale jako závěr včetně sebeklikatější cesty k němu, jak by to neplatilo i ve specifickém uměleckém myšlení? Je-li dialektická celá skutečnost okolo nás, je-li dialektické i naše lidské poznání (součást této skutečnosti), jak by mohlo postrádat dialektické zvraty naše umělecké hledání? Ovšem na přímce mezi konzultantovou instrukcí a recitátorovým vyplněním instrukce pro dialektiku poznání ani pro dialektiku uměleckého procesu není místo. A ve výkonu není nejmenší stopa cesty k tomuto výsledku.

Proto jsem přesvědčen (a praxe mi to stokrát potvrdila), že nejpřímější je cesta oklikou a že recitátorův rádce nesmí žádnou okliku odmítat, zatajit, zavřít či obejít. Při odkrývání hloubek a zázemí textu i při výstavbě výkonu se vyrojí nespočet otázek. Jazykových, které odvádějí pozornost k etymologii, historickému slovníku, včetně skladeb, synonymům atd. Věcných, které vedou do životopisu autora, do sociálního půdorysu doby, do dobového životního stylu, do problematiky lidských činností apod. Literárních, jež se nevyhnou stylistice, slohovým srovnáním, žárové typologii aj. Recitáčních, v nichž se objeví otázky interpretova osobního stylu ve srovnání se styly jiných interpretů a výrazové prostředky daného úkolu v souvislostech s výkony předchozími atp. Jsou to desítky odboček, které řeší jen zdánlivě odlehle otázky, rozšiřují a prohlubují interpretův obzor, jeho zázemí vědomostí a představ, jeho zkušenost, jeho kulturu a samozřejmě jeho stanovisko. Konzultant takovou příležitost nesmí promarnit. A už vůbec nesmí přehlédnout záminku k rozhovoru o nejakutálnějších společenských a uměleckých otázkách dne, kdykoli je text a pracovní proces nabídnou. Zdánlivě tato problematika nemfí (přímě) k cíli. Rozvíjí totiž osobnost interpreta po stránce občanské, kulturní i umělecké. Ale to je právě nejvládnější pomoc interpretovi, protože on je tvůrce. Interpret svým názorem, fantazií, zkušeností a konečnou svojí fyziologií realizuje umělecký úkol. A každé rozvinutí, obohacení a upevnění jeho osobnosti je rozhodující a podstatný krok (nikoli jen formální a vnější) k řešení uměleckého interpretačního úkolu.

Režisér, konzultant, vedoucí souboru, učitel nebo prostě rádce recitátorův by měl být především pedagogem-vychovatelem, pěstitelem osobnosti. Neboť jen osobnost (ale na druhé straně už i osobnost teprve se rodící) může uskutečnit tvořivý čin.
j. h.



JEVIŠTĚ CHCE POHYB

Že jeviště skutečně chce pohyb — a dokonce hodně pohybu a dobrého pohybu — o tom dnes už nikdo nepochybuje. A proto jsme si zašli za Karlem Bednářem, odborným asistentem divadelní fakulty AMU, abychom se o této problematice dozvěděli co nejvíc.

Otázka první: Dobře pohybově připravený herec je když...

... když má určité povědomí o tom, co to pohyb vlastně je, jak je třeba tělem pracovat, aby celkový výsledek působil na diváka přirozeně a organicky.

Když ví, co chce pohybem vyjádřit a jak to provést. Když o tom všem nemusí ani moc přemýšlet, ale má to tak říkajíc „v krvi“.

Co všechno do pohybové výchovy na DAMU spadá?

Za základ považují pohybový trénink, při kterém posluchači poznávají své tělo, jeho jednotlivé části, jejich vzájemné funkce a koordinaci. Učí se tělo vědomě ovládat. Pokud možno všestranně rozvinout sílu, pružnost, obratnost, rytmičnost atd. Tato práce na vlastním těle musí mít racionální

charakter. [Mechanické cvičení je v podstatě samoúčelné.] Je to proces získávání nových vědomostí, dovedností, návyků a není to práce jednoduchá — ani pro pedagoga, ani pro posluchače. Další předměty rozvíjející pohybovou kulturu jsou: rytmická výchova, tance — dobové, lidové, jazzballet a partnerský tanec, sportovní a jevištní šerm, vysokoškolská tělesná výchova zaměřená k oboru herectví s akcentem na akrobacii, úpolové sporty (judo, základy zápasu a boxu), dále výcvik plavání, lyžování a jízdy na koni. Tedy svým způsobem jistá mozaika pohybových disciplín, která se spojuje v jevištním pohybu. Veškerá činnost v pohybové výchově je zaměřena k hlavnímu předmětu — herectví.

Jak vlastně taková hodina tréninku vypadá?

Různě. Jednotlivé hodiny ovlivňuje řada faktorů. Příklad: posluchači jsou unaveni (příliš mnoho práce, nevhodná vyučovací doba apod.), pedagog (může mít stejné důvody, ale i jiné), nevyvážená skladba ročníku (dispozice, dovednosti apod.) a řada dalších subjektivních i objektivních okolností. Podle mého názoru — a zde bych chtěl zdůraznit, že v celém rozhovoru jde jen o můj názor — závisí atmosféra té které hodiny hlavně na pedagogovi. Náplň i konečný cíl pohybových tréninků je dán osnovami, které jsou pro pedagogy závazné. Svoji hodinu pohybového tréninku dělím zhruba na tři části:

a) úvodní „zahřátí“ (běhy, chůze, poskoky apod.);

b) posilovací a uvolňovací cvičení („švédský tělocvik“);

c) dominantu celé hodiny je cvičení na volnosti — kombinace chůzí, běhů, skoků, toček s důrazem na odraz, dopad, rotaci, práci těla v horizontální i vertikální rovině, na různé rytmické hudební modely.

Záměrně používám základní přípravu klasického tance (cvičení u tyček) jako prostředek pro zpevnění a držení těla a vybudování základních koordinačních návyků a samozřejmě základní principy klasické techniky se přenášejí do cvičení „na volnosti“.

A v tom jevištním pohybu, jak tam to vypadá?

Jak jsem již řekl, jednotlivé pohybové disciplíny se spojují v jevištním pohybu. Zde se posluchač mimo jiné učí základním jevištním pravidlům, např. jak chodit, pokleknout, posadit se, upadnout, ale i přesně se postavit, zacílit pohled a tuto „fyzickou“ činnost psychicky motivovat. Učíme posluchače jevištní rvačky, kde se sleduje jak pravdivost, tak bezpečnost. Učíme rozvíjet jejich pohybovou představivost a fantazii. Práce s detaily — prsty, ruce, paže, záda, hlava apod. —

je velice prospěšná pro další úkoly (jako např. zpomalený pohyb, zrychlený pohyb, práce s pláštěm, vějířem, cylindrem, holí, dále reklamy, němý film, masky, cirkus, kabaret, proměny apod.) vytvářejících v součinnosti s dovednostmi získanými v dříve jmenovaných předmětech základ pohybové výchovy. Velký důraz klademe na hudbu, kterou si posluchači musejí aktivně osvojovat, a to nejen na vlastní výběr hudby, ale i její vlastní pohybové zpracování a vyjádření.

Jak vidět, výchova k pohybu je záležitost značně náročná. Dá se vůbec pohyb naučit, nebo musí mít člověk již určité dispozice?

Myslím si, že u většiny lidí lze dosáhnout v pohybové výchově dobrých výsledků. Výjimku tvoří lidé s vrozenými fyzickými nebo psychickými vadami. U průměrně disponovaného člověka lze dosáhnout při obapolné trpělivosti (pedagog — posluchač) a při dobrých výsledcích. Jiná otázka — a podle mého základní — je ta, v jakém stavu připravenosti přicházejí adepti herectví k přijímacím zkouškám. Kromě malého počtu fyzicky trénovaných a připravených výjimek je většina pohybově zanedbaná. Důvod vidím jednak ve školní „podstavbě“ (gymnázia a jiné školy), ale i v celkovém stylu dnešního života (dobrá výživa, pohodlnost, přílišná motorizovanost, spěch atd.). Neméně závažný problém je ten, že pěstovat kulturu těla kupříkladu v Praze je dnes dost obtížné a mnohdy i nemožné. Adepti přicházejí s různými návyky: špatná chůze (pohodlná obuv, u dívek určuje styl chůze i to, že se v posledních letech pohybují spíše v kalhotách než sukních), dlouhé vlasy u mužů přímo ovlivňují držení zad a ramen, obezita mládeže, prostě spousta faktorů poplatných době. Odstranit tyto návyky z „civilního“ života není jednoduché. Herec musí umět od všeho kousek. Čili — měl by umět být šlechticem, tanečníkem, dělníkem, klaunem... Z našeho hlediska musí být uvolněný, unavený, pružný atd.

Podívejme se teď na jevištní pohyb z trochu jiné stránky. Jakou roli hraje nebo by měl hrát pohybový pedagog při přípravě činoherního představení?

Záleží na tom, o jakou hru jde, jakou koncepci má režisér. Lze odehrát hru tak říkajíc na židli, nebo naopak v prostoru, po celém jevišti s velkým pohybem. Samozřejmě jsou i jiné možnosti. Myslím si, že pokud režisér a herci cítí potřebu odborné pohybové



spolupráce — a nejen kvůli tancům, měli by si ke své práci „pohybáře“ přizvat. Tak jako kupříkladu lakýrník pozná, že je okno špatně nalakované, i pohybový odborník by měl poznat, v čem tkví špatné fyzické jednání herce a společně s ním najít způsob, jak se s problémem vyrovnat. Každý herec je jiný a je třeba vycházet z jeho možností a schopností. Nemyslím tím neklást větší nároky, než může v dané chvíli splnit, ale tyto nároky je třeba volit tak, aby herce nesvazovaly, ale

naopak umocnily jeho výkon. Jsem toho názoru, že hercova gestace by měla být jemu samému tak vlastní, aby na diváka působila zcela přirozeným dojmem — i s možnostmi virtuózních pohybových výkonů. Pokud k tomuto stavu nedojde, jde o falešná gesta a ta zákonitě nemohou obstát.

Ale přece jen teď už víc činoherních inscenací pracuje tím směrem, že klade na pohybovou přípravu důraz. Bylo by pocho-





Malé jevištní formy aneb JAK NA TO?

II.

Vraťme se k otázce, o co vlastně jde malým jevištním formám? O co jim vlastně jde, když ne ani o to „dělat umění“ ani o to „dělat humor“?

Řekl jsem, že v podstatě jim jde o setkání. Ano, myslím si, že jde v podstatě o to, aby se lidé spolu setkali. Aby si porozuměli, aby cítili, že si jsou blízcí, že jsou pospolu. Nejen místem a časem, ale i představováním si, vnímáním, chápáním, řečí, smíchem, gestem, dechem. A že v takovém setkání jeden každý také objeví a pozná o kousek víc i sám sebe.

Tohle jste nejspíš nečekali. A asi vám to připadá divné. Říkáte si, co má nějaké setkání dělat s divadlem či s uměním? Říkáte si, že snad v každém divadle, při každém představení a taky při koncertech a v biografu a na schůzích se přece lidé setkávají, ale to že samo sebou patří k věci, o to že snad nejde.

A máte pravdu. V běžných divadlech skutečně o tohle setkání nejde. A při těch jiných příležitostech, kdy se lidé shromažďují, obvykle taky ne. Jenže

to, že se lidé někde shromáždí, že jsou na jednom místě, v jedné místnosti, to ještě neznamená, že se setkali. A to je právě ono. Lidé jsou skoro stále pohromadě, skoro stále s někým, aniž by se setkali. Dokonce už jsou zvyklí se nesetkávat. Dokonce už se ani setkat neumějí. Jenže lidé se setkat potřebují. Aby nezakrněli a nezapškli ve své člověčině.

O tohle setkání, o které, jak jsme řekli, jde v podstatě malým divadlům, malým jevištním formám, o tohle setkání také v podstatě vždycky šlo třeba při takových událostech, jako bývaly táčky a dračky a přástky a černé hodinky a jak se tomu všemu ještě říkalo. Kde šlo o to „přijít pobejt“. A když si připomeneme tohle, pak nám nejspíš dojde i to, co má takové setkání, takové pobyty dělat s uměním.

Ale raději neříkejme s uměním. Umění, to je už něco vyzrálého, hotového. Takové setkání má co dělat se hrou a s fantazií a s řečí a s tím, čemu se říká slovesná tvorba, s pohádkami a s neuvěřitelností. A pochopitelně i se zpíváním, propěvováním a muzicírováním. A pochopitelně i se smíchem a pak zase se soustředěným ztišením i s napětím a s dojetím.

Těžko říci, jestli takové setkání zakládá a podmiňuje onu dramatickou hru a všechno to ostatní, nebo taková dramatická hra (s tím ostatním) jestli zakládá takové setkání. Jsou to spojitě nádoby a jedno zakládá a podmiňuje a prohlubuje druhé. To je život, dialektika téhle skutečnosti.

Teď je snad pochopitelnější, proč jsme se zmínili hned na začátku o diskotékách tak, jak jsme to udělali. Jako o promarňované šanci, jako o neuměteltství. A proč jsme se zmínili také o vzniku „divadla poezie“ a onoho „dělání umění“ nebo „dělání humoru“. Umění ani humor nelze „dělat“ nebo „předvádět“, má-li takové setkání být skutečným setkáním, skutečným společenstvím, má-li mít svou jedinečnou inspirující a tvořivou sílu. Umění (a také humor) je třeba při tom objevovat. Umět objevovat. Umět objevovat co se nabízí. A ovšem taky umět nabídnout to, co jsem objevil.

A tady jsme u toho „jak na to“? Má-li k takovému setkání a k takovým setkáním vůbec dojít, musí někdo začít. Musí se někdo chopit iniciativy. Musí prostě ty druhé *pozvat* jako *hostitel*. A pozvat proto, že má své hosty na co pozvat, že jim má co nabídnout.

Jeviště chce pohyb...

pitelně dobré, kdyby se i amatérské soubory pohybové výchově systematicky věnovaly a kdyby si na složitější inscenace braly pohybového odborníka. Šlo by vypracovat nějakou metodu pro tréninky amatérských divadelníků?

Podle mého soudu to udělat jde. Myslím, že by amatérské soubory měly mít na jedné straně systematický trénink, a to jak v oblasti pohybu, tak mluveného slova a zpěvu. Technika, lépe řečeno řemeslo, je vůbec velice důležitá. Pokud jde o pohyb, měla by se především sledovat základní fyzická kondice v tom smyslu, aby herec vůbec představení utáhl nebo udýchal. Z oblasti jevištního pohybu je třeba,

aby herec věděl, jak pracovat kupříkladu s rukama, co všechno lze jimi vyjádřit, co vyjádřit zády, postojem, pohledem atd. Je to samozřejmě otázka hry, žánru, koncepčního záměru. Na to přirozeně šablona není.

Ovšem ono je asi dost složité najít nějaký model pro pohybovou práci v souborech, kde většinou bývají velké věkové rozdíly herců.

Mohu těžko požadovat, aby kupříkladu šedesátiletý pán dělal salta, spíše je mohu chtít od dvacetiletého. A lze najít i takový systém pohybové přípravy, aby člověk i v šedesáti letech byl pokud možno pružný a ovládal gestaci rolí, které vytváří. Věk sám o sobě není jediným problémem, na který v oblasti amatérského divadla narážíme. Amatérští herci si zákonitě

s sebou přinášejí na jeviště i řadu pohybových návyků ze svého zaměstnání. Každá práce (zaměstnání) člověka svým způsobem poznamená. Záleží proto na pohybové přípravě, aby tyto návyky nepřenašel i na jeviště.

Otázka poslední a nezávazná: Šlo by v nějakém cyklu v časopise udělat takový základní návod k metodice pohybové výchovy pro amatérské soubory?

Ono jde leccos. Bylo by především zapotřebí znát požadavky lidí ze souborů. Vědět, co je zajímavé a v čem tkví jejich Achillova pata. V oblasti pohybového tréninku existuje základní literatura, ale jevištní pohyb u nás dosud tímto způsobem zpracován není.

K tomu se ještě vrátíme.

bk. + K.

(Promiňte tuhle závorku a tohle podržení. Ale tady se už asi delší dobu vtírá otázka, jestli všechno ty soubory malých jevištních forem, všechna ta malá divadla a autorská divadla, kterým se něco podařilo, případně dařilo a daří, o tom, že jde o takové setkání, věděly? Jestli ti, kdo to dělají, si téhle skutečnosti byli a jsou od samého začátku vědomí? Jestli jim skutečně šlo o tohle?)

Aha! Pokusme se odpovědět. Mám za to, že věděli a vědí. I když není tak docela jisté, jestli si jsou vědomí toho, co vědí. A jestli tedy má to jejich vědomí a vědění vliv na jejich praxi.

Nemyslím si ale, že si tohle uvědomovali před tím, než se do něčeho pustili. Soudím tak podle sebe. I když jsem v tomhle oboru byl obecně vzdělaný, a dokonce dvojnásobně, tak když jsem se do toho pouštěl, aniž jsem vlastně věděl do čeho, uvědomoval jsem si z toho, co jsem věděl, jen velice málo. Teprve po prvních zkušenostech jsem si taky uvědomil tu skutečnost, ten zážitek setkání. Setkání nejen s těmi v hledišti, ale setkání — a to především — nás, co jsme byli na pódiu. To byly ty skvělé chvíle, kdy jsme byli na jevišti a nehráli jsme, protože „to s námi hrálo“!

Tohle už nebudu dál rozvádět. Mám za to, že obdobnou zkušenost udělali i druzí. Obdobnou zkušenost v situaci začátku, prvních kroků. Tam tahle zkušenost možná byla nejvýraznější. Tohle mi taky mnozí potvrdili.

Ale než si člověk uvědomí, že to setkání je to nejpodstatnější, o co v malých formách jde, že o víc snad ani jít nemůže, že právě v tom je divadlo „dílnou lidskosti“, to trvá poměrně dlouho. To chce nejen čas a zkušenosti a nezdary a omyly — přičemž ne vždy musí být omyl nezdar a nezdar omylem! — to chce také uchovat si amatérství.

Ovšem kdo to je amatér a co to je amatérství? Rozdíl mezi amatérem a profesionálem není v tom, že amatér je méně nadaný, méně umí, že má méně času, méně možností, že za to, co dělá jako amatér, nemá žádné peníze, nebo že má, ale „bokem“ a málo. Ne, rozdíl je v tom, že profesionál je na tom, co dělá, existenčně závislý, kdežto amatér je na tom, co dělá, existenčně nezávislý. Mluvme-li o existenční závislosti, pak nemusí jít jen o peníze, ale třeba o popularitu, o postavení, o společenskou roli. Také na tom je amatér existenčně nezávislý. Amatér je ten, kdo má na to, aby si uchoval svou autentičnost.

Dobrá, řeknete si, to je všechno pěkně, proč ne, ale teď bychom už konečně taky rádi věděli, jestli ty řeči o tom, že pro malé jevištní formy je podstatné to jak říkáte setkání, jestli tohle může nějak prakticky pomoci souborům, které začínají a nedaří se

jim to, nebo které chtějí začít a nevědí, jak na to, prostě tápou, jestli jim to skutečně může nějak prakticky pomoci, nebo jestli to jsou jen takové řeči?

Ano, ano, dobrá, řeknete vy, kterým to zase tolik neřikalo, kteří jste se ale přesto dostali až sem, teď ale už si řekneme, jak na to. A kdyby to šlo pěkně přehledně a prakticky. Za prvé, za druhé, za třetí a tak dále, ano?

Pokusím se o to. Ale nejdříve uzavěme závorku.)

Tedy: „Jak na to?“

1. První, nezbytnou podmínkou je, že o to „něco dělat na jevišti pro druhé“ máte sami *zájem*. Rozumí se živý zájem. To znamená, že vás do toho nikdo nenavezl nebo nenutí, že vás pro to nepřemlouvá někdo jiný.

2. Druhou nezbytnou podmínkou, která vyplývá z první je, že pro to „dělat něco na jevišti pro druhé“ máte *nadání* neboli *talent*.

Jestliže zájem máte, ale nevíte, co dělat a proč to dělat a jak to dělat, nebo když se vám to nepodaří, zkrátka když potřebujete nějakou pomoc, tak to ještě neznamená (i když to tak vypadá), že byste nadání neměli. Rozhodně to ale znamená, že vaše nadání je nevelké nebo neprobuzené. A o to víc že budete muset pracovat a cvičit, aby to k něčemu bylo.

3. Třetí podmínkou je, že *nebudete opisovat*. To znamená, že nebudete napodobovat to, co jste viděli udělané jinde. Že nebudete napodobovat to, co jste viděli v televizi nebo ve filmu nebo v divadle, co jste slyšeli v rozhlasu. A zejména že nebudete imitovat známé herce a herečky. Že tedy nebudete „celý Menšík“ nebo „celý Dvořák“ nebo „celá Bohdalová“.

4. Čtvrtou podmínkou je, že co nejdříve uděláte (jeden každý z vás) takové představení, na jaké stačíte. A že to představení bude jen z takových věcí, které se vám líbí, které vás baví, těší, zajímají a které byste chtěli nabídnout ostatním.

To znamená, že si jeden každý udělá svůj malý recitál.

Že nevíte, co se vám líbí, co vás baví, těší, zajímá a co byste chtěli jako to *své* sdělit ostatním? Aby je to taky bavilo, těšilo a zajímalo, aby se jim to taky líbilo?

Tak to si musíte nejdříve sami zjistit. Vybrat a připravit. To nikdo za vás neudělá. A když, tak to bude falešné.

Pro tohle zjištění, aby měl člověk zájem řeči a představ a sdělení je dobré vnímat, dívat se, poslouchat a *číst*. Číst produktivně. To, co mě zaujalo, si poznamenám. Pokud jde o kratší pasáže, vypíšu si ji celou, pokud jde o pasáže vícestránkové, napíšu si čísla stránek, titul knihy a alespoň poznámku, o co jde. A do takového čtenářského deníku (ono to příliš připomíná školu a školou to je zprofa-

nované, ale pro každého, kdo chce něco v oboru, o kterém je řeč, alespoň trochu s přehledem, produktivně a samostatně dělat, je to nezbytné!) si píšu skutečně všechno, co jsem četl, co mě zaujalo. Nejen výpisky z literatury, z literatury „vysoké“. Ale třeba i výpisky z novin, z časopisů, třeba i inzeráty. A jestliže se mi líbí a zajímá mě „červená knihovna“, vypíšu si tam to, co se mi líbí a co mě zajímá z „červené knihovny“. Případně z jiné literatury tzv. pokleslé.

A tady by si měl každý přečíst, přímo prostudovat, hned na začátku knížku nazvanou „Moudří blázni“, kterou uspořádal E. Frynta a která vyšla v nakladatelství Albatros. Je to jedinečná „příručka“ humoru a o humoru nejen v literatuře, i když zejména v literatuře. To je knížka, která vám leccos připomene a objasní, která vám ukáže i další možnosti a zdroje.

Možná, že taky rádi zpíváte, že hrajete na nějaký hudební nástroj nebo že prostě rádi posloucháte hudbu. V tom případě by do vašeho představení rozhodně patřilo, abyste něco zazpívali, zahráli, abyste si pustili písničku, hudbu, kterou máte rádi. A když už nezahrajete a nezazpíváte sami, pak by bylo na místě, abyste to, co budete pouštět, nějak doplnili a přiblížili, abyste k tomu taky něco řekli.

Ale pozor! „Říci k tomu své“, to znamená jenom nějaké to ohlášení skladby a dvě tři všeobecné fráze nebo „zajímavosti“.

Třeba ale to „vaše“, co k tomu řeknete, bude ve slovech. Při tom to nebudou ani ohlašovatelské fráze, ani to nebude zajímavé a rozpačité hledání slov a mluvení kolem, ale bude to něco, co vás k tomu napadne, co to ve vás vyvolá. Představa, nálada, situace, příběh, poznámka. A tohle si ovšem *napišete*. Přesněji řečeno, abyste se do psaní nenutili, nebo abyste z psaní neměli školácké trémy a obavy, vy si to, co vás napadne, *zapišete*.

Když si to všechno „své“, co vás zajímá a baví a co byste chtěli sdělit také druhým, dáte dohromady (a je pravděpodobné, že vám to dá zabrat, že z toho budete mít pořádně těžkou a zamotanou hlavu, ale jen se s tím, prosím vás, nepárejte moc dlouho, abyste to nepředumali a aby vám to „nevychladlo“; a taky o tom, co chcete dělat a jak to chcete dělat, nikomu předem moc nevykládejte, abyste se z toho „nevypovídali“, aby to vaše vystoupení bylo pro vás i pro druhé přece jen překvapením), tedy když si to dáte dohromady, shledáte nejspíš, že to je něco čtení nebo přednášení, něco písniček nebo muziky, možná i nějaká ta vaše vlastní věc nebo etuda, ale nic moc. Asi tak na půl hodiny. A ta půl hodinka, to by nám pro začátek tak právě vyhovovalo.

(Dokončení příště)



Šolochov—Dietl: Rozrušená země (DAR Frenštát pod Radhoštěm)

18. NOVOJIČÍNSKÁ

Osmnáctá okresní divadelní přehlídka amatérského divadla novojičínského okresu, probíhající v okresním městě, měla nad očekávání dobrou úroveň.

Hned úvodní dramatizace Šolochovova románu *Rozrušená země* souboru DAR Frenštát pod Radhoštěm zvedla laťku dost vysoko. Evidentní zásluhu na tom mělo jednak režijní a umělecké vedení prof. K. Dittlera, nositele vyznamenání *Za vynikající práci*, který již několik let se souborem pracuje, a jednak hostování známého amatérského scénografa J. Istla, který pro tuto inscenaci vytvořil funkční, byť dost zabydlenou scénu. Celý soubor včetně techniky se vypjal k maximálnímu výkonu a získal putovní pohár za nejlepší inscenaci i scénu.

Druhý neúspěšnější soubor ZV ROH Kotouč Štramberk, sympatický svým mládím, příjemně překvapil ve všech složkách vyladěným představením Gorinovy tragikomedie

Zapomeňte na Hérostrata. Vytvořil inscenaci čistou, jednoduchou, úderně sdělující autorův myšlenkový odkaz a odnesl si rovněž dvě ceny: za nejlepší režii a — talentovaný mladý představitel Hérostrata J. Hrček — cenu za nejlepší mužský herecký výkon. Třetím soutěžním účastníkem přehlídky byl soubor ZK ROH Optimist Odry s Katajevovou veselohrou *Ztřeštěná neděle*. Na inscenaci byla patrná rostoucí úroveň herecké, režijní i scénografické práce. Představitelce ženy profesora Dudkina, V. Svobodové, udělila porota cenu za nejlepší ženský herecký výkon.

Mimo soutěž vystoupily dva dětské soubory: Oderáček z Oder s pohádkou Horynové Moudrá Ševcová a soubor ZDŠ Štramberk, krajský vítěz své kategorie, se Sypalovou pohádkou *Co měsíc vyprávěl*. Oba soubory, kvalifikovaně vedené, získaly čestná uznání. Závěr přehlídky patřil oslavě české muziky; ne jedna, ale hned dvě kapely — mládežnická dechovka a komorní orchestr LŠU — se podílely na neúspěšném diváckém úspěchu souboru z Bernartice nad Odrou, který se představil hrou J. Havláka *František Kmoch*, český muzikant. Tato inscenace vyhrála anketu diváka.

U všech inscenací bylo potěšitelné, že nešlo jen o konvenční tlumočení autorských předloh, ale že byly patrné režijní rukopisy, zvláště výrazně se pak zlepšila výtvarná stránka, což — doufejme — bude záročitelným vkladem v další práci souborů.

B. Matula

PLZEŇSKÝ DOMINIK

Už druhou sezónu působí v Plzni amatérské divadlo malých forem Divadlo Dominik. Jeho zřizovatelem je Západočeský podnik služeb mládeže při KV SSM, v jehož klubu Dominik našlo postupně přístřeší již několik souborů ZUČ. Pamětníci jistě zavzpomínají na stejnojmenný kolektiv, který se po tři sezóny věnoval divadlu poezie (dvojnásobný vítěz Wolkrova Prostějova) a který docela přirozenou cestou zanikl — hlavní studentský kádr kolektivu se rozešel do všech koutů republiky.

V současné době pracuje pod stejným názvem soubor poněkud jiného zaměření, proto není možné oba soubory srovnávat. Kolem režiséra M. Kratochvíla se soustředila skupina většinou studentů s cílem dělat netradiční divadlo spíše humorně laděné a experimentující ve specifickém klubovém prostředí. Vyznačuje se osobitou dramaturgií a plní předpoklady autorského divadla.

V první sezóně nový kolektiv uvedl pořad z povídek O'Henryho *Úsměvy* a dramatizaci Buninovy povídky *Podivná hra*. Letos uvedlo Divadlo Dominik svoji prozatím nej-

Valašské divadelní jaro

Když jsem se zastavil 27. dubna 1978 na Soláni, abych se potěšil pohledem na protilehlé Javorníky na jedné straně a Moravskoslezské Beskydy na straně druhé, nevypadalo to nijak jarně, ač měl svátek Jaroslav. Poprchalo, byla zima a vítr se mi pokoušel shodit památeční čepici. Proto jsem rychle ujížděl do údolí, kde v Karlovině probíhal jubilejní dvacátý festival vyspělých amatérských souborů.

Není to festival sta setkání jako v Hronově nebo ve Vysokém nad Jizerou, je prostý, jednoduchý a myslím až neprávem skromný. Nesjíždějí se tu přátelé z celé republiky, nicméně se na setkání v Karlovině těším, a to přes vše-

chny potíže s ubytováním, s nočním provozem klubovny a zhasínajícím veřejným osvětlením po jedné hodině v noci. Stará přátelství se obnovují, nová vznikají, divadlo je plné, domácí valašské klobásky vynikající a témat k debatám a prostoru k procházkám mnoho.

Inszenace karolinského souboru Hadrián z Římsů se mi líbila. Klicpera v podání tohoto souboru není starým klasikem, naopak jeviště je mladé nápady, obecnost se baví a já sám vzadu v sále uvažuji o té cestě souboru od Jippeho z Vršku přes Čapajeva, loňskou hru *Nestřílejte bílé labutě* k dnešní inscenaci *Hadriána z Římsů*. Je to velká vzdálenost v pouti za svěbytným jevištním tvarem. Můžeme se pochopitelně přit, určovat, co je ještě nehotové, kde jsou nedostatky v rytmické kompozici, kde a v čem je podstata gagu či grotesky. To všechno můžeme, ale v Karlovině jsme víc vzpomínali, vyprávěli, rybařili a do nekonečna zpívali a nedbali pokročilé noci s nutností ráno vstávat, ba dokonce jsme štychovali své tenory a nakonec jsme se loučili valašskou ukolébavkou: *Zahrajte mi ztišůčka, javorové husle...*

úspěšnější hru: Cízlerovu lyrickou komedii pro dva herce Brejle. V režii M. Kratochvíla zdařile ztvárnili své role J. Rinešová a J. Hlobil. Režie pracuje s podtexty a vtipným aranžmá beze zbytku využívá i druhý plán hry, čímž dává potřebnou plochu talentovaným protagonistům. Využívá klubového prostředí a jednotlivé výstupy rozehrává i mezi obecenstvem.

Jistě bude zajímavé sledovat, zda se režisérovi a všem ostatním členům divadla bude dařit i při nastudování Čapkových Apokryfů, které chystají na závěr letošní sezóny. Divadlo Dominik, i když ještě nemá tak vyzrálým souborem, jako byl jeho předchůzci jmenovec, má všechny předpoklady vytvořit nezastupitelnou tvář v kontextu plzeňského amatérského divadla.

Vl. Gardavský

PREMIÉRA V CHOMUTOVĚ

Poprvé se u nás otevřela opona při představení hry současného sovětského dramatika G. A. Borovika Svědomí Carllose Blanca (pův. název Interview v Buenos Aires) na scéně amatérského souboru Karel Čapek v Chomutově — členského souboru SČDO. Režie se ujal J. Gríml za dramaturgické spolupráce Vl. Bečváře.

Autora hry G. A. Borovika (1929) známe i jako předního sovětského novináře a zahraničního komentátora, který procestoval několik desítek zemí. Patří k novinářům, kteří umějí být u význačných událostí. Ze své praxe vytěžil několik knih a tři divadelní hry. První vychází z přátelství s E. Hemingwayem, druhou Tři minuty ticha pro Martina Crowa, inspirovanou vraždou M. L. Kinga, uvedlo Realistické divadlo, a konečně třetí, zmíněná, měla svoji československou premiéru v Chomutově.

Svědomí Carllose Blanca je zpověď chilského novináře, který si uvědomil, že svými články proti Allendově vládě pomohl nastolit fašistickou vládu v zemi a stal se jedním z ideologů chilské junty. Fašistická zvířle přivedla nakonec o život i Blancovy nejbližší. Ani v této hře autor nezapřel svoji novinářskou profesi. Čteme-li předlohu jako literární útvar, nepostrádá dramatickosti a napětí. Má svoji atmosféru a je obžalobou současného fašismu.

Jako předloha divadelní však přece jenom postrádá onen náboj působící na divákovy city — patrně je to zejména v částečné popisnosti.

Za realizaci Borovikovy hry patří Chomutovským upřímně uznání. Režisér J. Gríml ve spolupráci s dramaturgem Vl. Bečvářem prokázali dostatek tvůrčí invence a snahy po zdívalnění textu. Provedli řadu úprav ve snaze působit nejen na myšlení, ale i na city diváků.

To všechno — divadlo, posezení po něm, ale i návštěva u Orságů, kde se smím dívat na překrásný Schneiderkův obraz Tři králů, prohlídka valašského muzea v Karlovicích, čaj, který mi pravidelně vaří paní na Kasárni, procházky po okolí — to všechno vytváří neopakovatelnou radost z dobře a lidsky prožitých dvou dnů a nemůže to pokazit neprízeň počasí, zima, vítr ani nepochopení některých borců, kteří také musí o divadle mluvit.

A tak jsem letos znovu stál v posvátném obdivu nad prací sklářů v huti (vyjoukl jsem pro České technické muzeum skleněný pratvar — nebo patvar?), znovu jsem poseděl v ateliéru akademického malíře Ilji Hartingera nad jeho novými pracemi, abych si odvezl domů živou vzpomínku na to letošní, byť i jubilejní, valašské jaro. A někdy zase s vámi se všemi na shledanou — vyřídíte mému příznivci, herci S. Šulákovi, že se mi v jeho čepici dobře chodí, že si zase někdy něco vyměníme.

Z. K.

V. K. Klicpera: Hadrián z Římsů (DS Sklářny Karolinka)

Pokusili se oslabit někdy až průzračnou jednoduchost postav a už předem jasnou jejich existenci na jevišti. Dramaturgická úprava a snaha režie i herců po vnitřním životě postav a konečné vyznění stojí rozhodně nad interpretovaným textem. Nesporným kladem inscenace je její sevřenost a opravdovost jednání všech představitelů, bezprostřednost a nepředstírání. Je vidět málo představení, v nichž se režii a ukázněnosti herců podaří dosáhnout stylové jednoty hereckých projevů starších a zkušených a mladé začínající generace. Za zmínku stojí i znamenité vytvoření titulní postavy Vl. Bečvářem. O vnitřním zápase svého hrdiny přesvědčil detailně promyšlenou volbou vhodných výrazových prostředků i jejich gradací.

Chomutovský soubor znovu upozornil na širokou škálu úrovně i myšlenkových proudů v současné sovětské dramatice.

I. Dojiva

II. FESTIVAL SOVĚTSKÝCH DIVADELNÍCH HER

Sovětská dramatická tvorba se stále více stává pevnou součástí dramaturgie amatérských souborů. Výrazným dokladem této skutečnosti v Jihomoravském kraji je už druhý festival sovětských her uskutečněný nedlouho po prvním, který byl věnován oslavě 60. výročí VŘSR na podzim minulého roku.

V dramaturgii festivalu se objevily pouze dvě známé a často uváděné hry — Arbusovova Romance ve třech (Divadlo Svatoboj Domu kultury ROH n. p. Zbrojovky Brno) a komedie Braginského — Rjazanova Sůva (Divadelní soubor K. Čapka Kulturního klubu Třešť). Z novinek sovětské tvorby jsme mohli zhlédnout dvě náročné hry Grigorije Gorina — Ten, který nikdy nezalhal (Divadelní soubor SZK ROH Gottwaldov) a Zapomeňte na Hérostrata (Divadlo V. Nezvala ZK ROH Metra Blansko) a hru gruzinského autora Alexandra Čchaidze Most (Divadelní soubor Čapek SZK ROH Uherské Hradiště).

Z pěti inscenací pouze Sůva byla hrána tradičním způsobem. V dalších hledali režiséři promyšlenou koncepci a postupy adekvátní vyznění autorských myšlenek i sdělnost našemu divákovi. Pravda, nezdařilo se vše, co měli v úmyslu realizovat na jevišti. Tak příběh o baronu Münchhausenovi (Ten, který nikdy nezalhal) zůstal v provedení Gottwaldovských v rovině základního příběhu a druhý plán, k němuž Gorin využívá pohádkového příběhu, nevyzněl v hloubce myšlenky o právu člověka na šťast-





G. Gorin: Zapomeňte na Hérostrata (DS Metra Blansko)

ný tvořivý život. Naopak Blanenským v Hérostratovi se dařilo výjimečně dobře dotvořit inscenaci úpravou (převedením komentátora, současníka, z vlastního děje do poeticko-hudebních intermezz na předscénu). Tím se děj nejen zrychlil, ale více gradoval, příběh se v prvním i druhém plánu vrstvil až k domyšlenému závěru. Obdobně vyrovnané bylo i představení Mostu. Od základu pevně ideově vedení příběhu o hledání pravého vínka, přes výrazné herecké výkony stěžejních postav, jasné a nekomplikované situace, výbornou výpravu, čistou jevištňní mluvu vyzněla inscenace jako výrazný počín. Kultivované bylo i představení Arbuzovovy Romance ve třech v osobitě dramaturgicko-režijní koncepci na půdorysu komponované klavírní romance.

Můžeme-li kladně hodnotit režijní přínos letošního festivalu, můžeme i konstatovat výraznou složku scénografickou a kostýmní. Dominantní však zůstává herecká práce a to u všech soutěžících souborů. Došlo také ke vzácné vyrovnanosti v souhrě mladší a starší generace.

Vítězství ve vyrovnané soutěži získalo Divadlo V. Nezvala z Blanska za Gorinova Hérostrata. Jiří Polášek, režisér téhož souboru, cenu za režii a scénu (zájezd do SSSR věnovaný KV SČSP); dále bylo uděleno 5 individuálních cen za herecké výkony.

Základní smysl pořádání festivalu sovětských divadelních her v našem kraji se postupně naplňuje.

L. Zbořilová

CYRANŮV KORD

V květnu se v Lomnici nad Popelkou uskutečnila soutěž amatérských herců v přednesu divadelního monologu — Cyránův kord. Zúčastnilo se jí celkem jedenadvacet adeptů, 11 žen a 10 mužů. V převaze byli mladí, někteří úplně začátečníci. Příjemným překvapením byla repertoárová rozmanitost a dramaturgická objevnost. Z národní klasiky jsme se setkali s tvorbou A. Jirásky, J. Mahena, L. Stroupežnického a F. X. Šaldy; z naší moderní klasiky byl několikrát zastoupen K. Čapek. Z klasiky světové zazněly monology Euripida, W. Shakespeara, J. B. Moliéra, C. Goldoniho, E. Rostanda, F. M. Dostojevského, A. S. Gribojedova, A. P. Čechova a M. Gorkého. Z naší současné tvorby padla volba na I. Bukovčana, O. Daňka, J. Jílka a N. Tánskou. —

Podmínkou soutěže byl přednes dvou monologů libovolného výběru. Večer se odehrálo slavnostní vystoupení jedenácti soutěžících (celkem 12 monologů) a na závěr byly předány ceny a čestná uznání. Uznání získali mladí: D. Stříbrná, H. Zemanová, J. Brodský a patnáctiletý J. Prouza (za monolog Cyranova). Ceny získali zkušení a vyzrálí interpreti: 3. místo bylo uděleno Ivanu Rumlovi z Prahy za monolog Antonia ze Shakespeareovy tragédie Julius Caesar, 2. místo Petru Vaňkovi z Polné za sugestivní přednes monologu hlavní postavy z Bukovčanova Oprátky pro dva. Vítězem letošního Cyranova kordu se stala Ludmila Čápková z Kroměříže za vynikající interpretaci monologu Matky z Čápkovy stejnojmenné hry.

Při ohlédnutí za Cyranovým kordem nás může provázet příjemný pocit z celkové úrovně soutěže, která byla vyrovnaná a o to více povzbuzovala ke zdravému souboji všech zúčastněných na posvátném poli Thálie. P. Janiš

O JEDNOM SEMINÁŘI

Na jaře proběhl v Poděbradech středočeský seminář o malých jevištňních formách, jehož spolupořadatelem byla i redakce Amatérské scény. Asi padesát mladých lidí — ve dvou pracovních skupinách vedených lektory dr. P. Boškem a V. Venclíkem — mělo možnost vyzkoušet si „na vlastní kůži“, co to vůbec malé formy jsou, upřesnit si své představy o nich (dodejme, že většinou jen velice všeobecné a neúplné), dozvědět se něco o způsobu práce v autor-ském divadle. Tedy dvoudenní program opravdu bohatý, doplněný ještě o dvě inspirativní představení — improvizované Ufonauty divadla Excelsior (onemocnění jednoho ze dvou protagonistů J. Bodnára) a Bednu u Slavkova divadla Dostavník. Mohlo by se tedy skončit s tím, že seminář byl výborně zajištěn jak po odborné, tak i organizační stránce a že proběhl ke spokojenosti všech zúčastněných.

Jenomže seminář zároveň ukázal hned několik problémů, které bude nutno vyřešit. Především znovu připomněl neradostný stav malých jevištňních forem, který ve Středočeském kraji trvá již celou řadu let. Jestliže se z padesáti seminaristů zabývalo MJF pět, tak je to ještě hodně optimistický odhad. Ovšem na druhé straně vysoký počet účastníků svědčí o tom, že by zájem o MJF i ve Středočeském kraji byl. A zde stojí KKS před ústředním problémem — jak totiž tento zájem podchytit, jak přejít od teorie k praxi. Jeden způsob řešení vyplynul již ze samotného semináře. Bude třeba vytvořit užší kolektiv — jakousi stálou dílnu — přibližně patnácti lidí a s nimi systematicky a intenzivně pracovat od setkání k setkání, tedy začínat vždy znovu, ale stále pokračovat kupředu. Správnost tohoto řešení ověří již podzimní festival Mladé Poděbrady, respektive seminář pořádaný v jeho rámci. A osvědčí-li se, pak i jarní pracovní setkání splnilo stoprocentně své poslání.

K.

Seminární ukázka Excelsioru. Foto P. Štol



VIKTOR DYK:

ZMOUDŘENÍ DONA QUIJOTA

Slechtic Don Quijote de la Mancha nevnímá své okolí a mluví sám k sobě o své velké lásce Dulcinee z Tobozy. Quijotova hospodyně i jeho neť, ale i farář a magister jsou přesvědčeni, že Quijote je nemocen a že původcem jeho nemoci jsou knihy, které stále čte. Aby ho vyléčili, magister a farář knihy spálí. Zbytečně, protože Quijote se svým panošem Sancho Panzou odchází do světa, aby se statečnými činy stal hodným své veliké lásky. Na své cestě přichází do horského údolí, kde přinutí zloděje, aby vrátil nakradené. Poznává tu také Milence a Milenku, kteří zrazení svými partnery, se tady odávají své velké bolesti ze zrazení velké lásky. Stačí však, aby je Quijote bezděčně seznámil a oba zrazení se sblíží, zapomenou na svou velkou lásku i bolest a společně sestupují do údolí. Sancho má radost, že přišli k rozumu, ale Quijote je smuten. Vtírá se mu pochybnost o existenci velké lásky a velké bolesti. Magister i farář tvrdili, že nic takového neexistuje. Aby se utvrdil ve své víře, chce Quijote vidět Dulcineu a přesvědčit se, že je nejlepší a nejkrásnější z žen. Viděl ji totiž jen jednou a je to už dlouho. Odchází tedy do Tobozy. V lese před Tobozou vyslechne jeho rozhovor se Sanchem trio zločinců — uprchlý galejník vydávající se za poustevníka, zloděj vydávající se za učence a pověstná Černá Dolores. Aby se pobavila, vydává se Dolores za Dulcineu a Quijote jí uvěří. Nařídí mu, aby zatím do Tobozy nejedl a vyčkal lepší konstelace hvězd a tři roky konal hrdinské činy. Quijote to slíbí, je šťasten, že mohl políbit ruku své milované a že si s ní mohl vyměnit prsten. A když ho Dolores políbí, je na vrcholu blaha a odchází. Zloděj má radost, jak se Quijotovi pomstil za porážku v horách a otec Pedro by se rád potěšil s Dolores. Ale ta není po setkání s Quijotem ochotna a Pedra probodne. Že je Dulcinea nejlepší a nejkrásnější z žen, chce Quijote dokázat i v rytířském turnaji. Netuší, že jeho soupeřem je magister převlečený za rytíře Jasného Měsíce a že celý zápas je předem domluven, jednak jako zábava pro místokrále, jednak jako součást léčebného procesu, který vymyslel magister. Mezi diváky sedí i Dolores se snítkou vavřínu v ruce. Vsaď si na Quijota a prohraje — peníze i svůj sen. Při třetím útoku padne pod Quijotem kůň a Quijote je poražen právě v okamžiku, kdy Dolores hodila do arény snítku vavřínu a upoutala tak Quijotovu pozornost. Nepoznal ji, ale hleděl na krásnou ženu na tribuně zapochoyboval na okamžik o své lásce k Dulcinee, a proto prohrál a poha-

něl Dulcineino jméno. Je pro Dulcineu mrtev a odchází domů, aby rok nevzal do ruky zbraň, jak si to přál vítězný rytíř Jasného Měsíce. Už několik měsíců propadá Quijote doma naprosté apatii. Magister vymyslel další léčebnou metodu — vytvořit hudbou atmosféru a vypořádat se s podstatou nemoci — fantomem Dulciney. Zavolá skutečnou Dulcineu z Tobozy a ukáže ji Quijotovi. Quijotovo rozčarování je tak velké, že omdlí. Uzná, že magister má asi pravdu, když tvrdí, že na světě neexistuje nic velkého, nic krásného, že rozumný člověk nemá velkou lásku, že vidí věci tak jak jsou. Nabídne Dulcineu ruku, ale do svazku manželského s ní nevstoupí. Umírá na své zmoždění.

Známa hra dnes už českého klasika Viktora Dyka (1877—1931) se hodí jen pro vyspělý soubor, který je schopen cílevědomé koncepční práce na inscenaci a který má typové obsazení pro jednotlivé role. Dykova tragédie v pěti aktech se odehrává v pěti různých prostorech: síň, údolí, před jeskyní, tribuna amfiteatru a veranda. Vystupuje v ní 21 mužů, 10 žen, hudebníci a kompars. Velké role: Don Quijote (do 30 let), Magister Samson Carrasco (40 let), Sancho Panza (do 30 let), Dolores (20 let). Střední role: Farář (50 let), zloděj Amidas (30 let), Hospodyně (40 let), Neť (20 let). Menší role: Milenec (25 let), Milenka (25 let), Otec Pedro (50 let), První pastýř, Druhý pastýř, Dulcinea (40 let), První pastýřka, Druhá pastýřka. Malé role: Místokrál, Don Antonio Moreno, Šéf hudebníků, První hlasatel, Druhý hlasatel, Oloupený, Chotí místokrálova, Netrpělivá osoba, Veselá osoba, Nespokojená osoba, Uctívá osoba, Vážná osoba, Nedočkavá osoba, Počestná dáma, Citlivá dáma.

BERTOLT BRECHT:

STRACH A BÍDA TŘETÍ ŘÍŠE

Sled dvaceti čtyř krátkých scén, které autor napsal za spolupráce M. Steffinové podle zpráv očitých svědků a podle notic z novin. Poprvé bylo dílo vytištěno v Praze v roce 1938, ale nebylo možno je rozšířit, protože Hitler přepadl Československo.

1) Národní pospolitost — 2 M

V noci z 30. ledna 1933 se po opuštěné ulici potácejí dva opilí důstojníci SS, mluví o národní pospolitosti a střídají kolem sebe.

2) Zrada — 1 M, 1 Ž — Vratislav 1933.

Muž a žena poslouchají u dveří jak je z bytu pod nimi vyvlekán člověk, kterého udali.

3) Křídový kříž — 3 M, 2 Ž — Berlín 1933.

Príslušník SA se chlubí, jakými metodami likviduje ty, kteří neso-

4) Zajatci močálu — 5 M — Koncetrační tábor Esterwegen 1934.

Vězni se hádají, či politika zavinila příchod Hitlera. Stráž je za hádku strčí do bunkru.

5) Služba národu — 3 M — Konc. tábor Oranienburg 1934.

I tělesné tresty byly službou národu.

6) Soudce hledá viníka — 5 M, 1 Ž — V soudní budově v Augšpurku 1934.

Před začátkem procesu pátrá soudce po faktech přepadení a okradení židovského majitele kle-notnictví. Je ochoten vynést takový rozsudek, aby neměl nepříjemnosti. Každý mu radí něco jiného.

7) Nemoc z povolání — 6 M, 2 Ž — Berlín 1934.

V sále Charity poučuje profesor o vlivu povolání na zdravotní stav člověka. Dělníka z Oranienburgu přejde velmi rychle.

8) Fyzici — 2 M — Gotinky 1935.

Plní strachu probírají dva fyzikové Einsteinovy odpovědi na otázky, které mu poslali.

9) Židovská žena — 1 Ž — Frankfurt 1935.

Žena vrchního lékaře balí a loučí se se známými i se svým mužem, u něhož cítí, že je mu jako židovka stále víc na obtíž.

10) Špicl — 1 M, 2 Ž, 1 chlapec — Kolín nad Rýnem 1935.

Otec a matka mají strach, že je šel jejich malý syn udat vedení Hitlerjugend.

11) Černé střevíce — 1 Ž, 1 dívka (13 let) — Bitterfeld 1935.

Dcera nechce nosit staré střevíce, ale chce peníze na Hitlerjugend.

12) Arbeitsdienst — 3 M — Lüneburská step 1935.

Praktický důkaz o nesmyslnosti teorie třídního smíru.

13) Vysílání pro dělníky — 5 M, 1 Ž — Lipsko 1934.

Rozhlasový reportér dělá v továrně interview s dělníky.

14) Bedna — 2 Ž, 1 M, 2 děti — Essen 1934.

SA přinesou do rodiny zinkovou bednu, v níž je mrtvola otce rodiny.

15) Propuštěný — 2 M, 1 Ž — Berlín 1936.

Propuštěný z koncentračního tábora navštíví své dřívější přátele. Ale oni mu už nevěří.

16) Winterhilfe — 2 Ž, 2 M — Karlsruhe 1937.

Dva příslušníci SA zatknou dceru pro protistátní činnost za to, že si psala vydání a měla tak doklad o stoupajících cenách.

17) Dva pekaři — 2 M — Landsberg 1935.

Na vězeňském dvoře spolu tajně mluví dva pekaři-vězni o zhoršování kvality chleba.

Dny dětského divadla

V Aši se sešlo 120 členů dětských divadelních a loutkářských souborů chebského okresu, aby si prověřili výsledky své práce. Celkem se představily čtyři soubory: Divadelní kroužek při 4. ZDS Velká Hleďsebe, Studio mladých ZK ROH Cremona Luby, dramatický kroužek 3. ZDS v Aši a loutkářský soubor z LŠU v Chebu. Soubor z Velké Hleďsebe byl vybrán na mezikrajsovou přehlídku dětských divadelních a loutkářských souborů v Hrádku u Rokycan se hrou Dagmar Janové Ztracený klíč. Součástí Dnů dětského divadla byl i seminář pro vedoucí dětských souborů. Tak se setkání stalo plodnou praktickou školou amatérských divadelníků chebského okresu.

A. Franková

Dílna MJF

Není žádným tajemstvím, že soubory malých jevištních forem se již několik let nacházejí v krizi. Jednou z příčin je nedostatek autorů z řad členů souborů. Právě proto se rozhodl Kulturní dům hl. m. Prahy pořádat seminární setkání pro autory ze souborů MJF. Již druhým rokem zasvěcují lektori „souborové“ autory do základů literární tvorby, rozvíjení tvůrčí fantazie, vedou je k osvojení základů řemesla, k tvorbě drobných literárních forem různých druhů a žánrů obsahujících apelativní a dramatický akcent a vhodných pro uvedení v programech souborů. Je to jedno z dlouhodobých školení, při němž zájemců neubývá, spíše naopak. Řada z nich již používá své příspěvky v repertoáru souborů. Nejúspěšnějšími z účastníků budou zřejmě ti, kterým se podaří spojit osobitost svého vidění světa, svého literárního

výrazu s osobitostí členů vlastního souboru.

Jarní Letovice

Letos na jaře proběhla v jiho-moravských Letovicích okresní přehlídka amatérských divadelních souborů Blanenska. Čtyřdenní nesoutěžní akce se zúčastnila čtrnáct souborů. Přehlídku zahájil kolektiv SZK ROH Boskovice s komedií V+W Nebe na zemi v režii M. Konečného. Soubor OB Velké Opatovice přivezl dětskou inscenaci hry J. Sypala Koráb Racek (režie T. Dosedla) a sovětské drama A. Čcheidzeho Most (režie Z. Modrák). Jako host sehrál brněnský Svatoboj komorní Arbuzovovu hru Romance ve třech. Přehlídku, která po organizační stránce i co do náročnosti hodnocení jednotlivých inscenací zůstala za úrovní minulých let, ukončil soubor ZK ROH Metry Blansko Poláškovou adaptací a režii tragikomedie G. Gorina Zapomeňte na Hérostrata. vz

Z Boskovic

Ochotnické divadlo v moravských Boskovicích má téměř stoletou tradici; až posledních devět let činnost zdejších divadelníků bohužel ustala. V rámci volebního programu města byla však jejich práce znovuoobnovena, a to premiérou V+W Nebe na zemi. Mladému režisérovi M. Konečnému se vcelku podařilo zladit snahu začínajících herců s výkony několika členů „staré gardy“.

Shakespeare v Holešově

Divadlo 6. května při SZK ROH v Holešově patří k ambiciózním amatérským souborům. Jeho úspěšné činnosti v poslední době výrazným způsobem napomáhá pravidelná spolupráce s profesionálními herci gottwaldovského Divadla pracujících. Počátkem 70. let to byl A. Navrátil, který s kolektivem nastudoval např. Jiráskovu hru

M. M. Rettigová, Zlatolásku Na dně. Nyní již druhou sezónu dojíždí za souborem K. Semerád. V jeho režii (a také s jeho texty písní a návrhem scény) se Divadlo 6. května pokusilo nastudovat populární Shakespearovu komedii Veselé paničky windsorské. vz

XXI. Napajedla

ZK ROH Slavia-Fatra Napajedla uspořádal divadelní festival. Na letošní setkání pozval: DS Klicpera z Jihlavy (R. Thomas: Osm žen), Divadlo 6. května SZK ROH Holešov (W. Shakespeare: Veselé windsorské paničky), divadlo Svatoboj z Brna (J. Solovič: SOS), Doštavník z Přerova (O. Bruna a J. Staněk: Bosá balada), Bezručovo divadlo z Olomouce (K. Čapek: Loupežník), DS SZK ROH Kroměříž (V. Šukšín: Energičtí lidé). Domácí soubor sehrál Nestroyovu komedii Zlý duch Lumpacivagabundus.

Oznámení

Jednotný klub pracujících v Polici nad Metují nabízí po bývalém loutkářském odboru třínaletým dřevěným lavic dva metry dlouhých, sedadla i opěradla z dřevěných lišt. Horní hrana opěradla od země 70 cm. Zájemci se mají obrátit na JKP Police nad Metují.



ALOIS POLÁK — SEDMDESÁTILETÝ. Amatérskému divadlu se věnuje od svých šestnácti let, kdy se stal členem spolku divadelních ochotníků v Hronově. Vedle ochotnického divadla si zamiloval snad ještě více divadlo loutkové. Jeho činnost v loutkářském hnutí byla a je všestranná. Po přestěhování do Prahy se nepřestává loutkařině věnovat. Pra-

jevuje v pražském i ústředním poradním sboru a také v redakční radě Československého loutkáře. Když se začalo uvažovat o vzniku SAL a později o spolupráci amatérských loutkářů s ochotníky v rámci jednotné organizace, stál A. Polák mezi těmi, kdo tyto snahy usilovně podporovali. V roce 1972 se stává členem ÚV SČDO, posléze členem ústřední kontrolní komise Svazu. Na svazové konferenci (1976) byl zvolen předsedou ústřední kontrolní komise. Za své zásluhy o amatérské divadlo obdržel Zlatý odznak SČDO a Zlatý odznak Matěje Kopeckého. Přejme pevně zdraví! [PSJ]

Nový divadelní zákon zahrnuje i činnost ochotnického divadla. Věnujte proto pozornost jak Informátoru SČDO, tak příštím číslům Amatérské scény, v nichž vás budeme o podstatných statcích zákona informovat.

KOUTEK SAL

● Plénum ÚV SČDO schválilo statut o udělování Ceny PhDr. Jindřicha Veselého. Udělení Ceny je výrazem ocenění vynikajících dlouhodobých zásluh jednotlivce o amatérské loutkové divadlo a zájmovou organizaci amatérských divadelníků a dlouhodobé, soustavné a úspěšné práce kolektivu. Cenu uděluje SČDO SAL. Návrhy se podávají k 30. 1. a 30. 7. každého roku. Návrh s podrobným zdůvodněním může podat člen Svazu, členský kolektiv nebo instituce zabývající se loutkovým divadlem.

● Krajské přehlídky. Ve Strakonickách se uskutečnila krajská přehlídka loutkářských souborů Jihočeského kraje. Spolupředatelem byly SAL a OV SČDO ve Strakonickách, který věnoval jednu z cen. Cenu získal soubor Ladováček ze Soběslavi. — V Havířově se konala přehlídka pro nejlepší soubory ze severní Moravy. Mezi četnými hosty byli i členové vedení SALu.

18) Sedlák krmí svini — 1 M, 1 Ž, děti — Aichach 1937.

Sedlák s rodinou krmí tajně v noci svini.

19) Starý bojovník — 2 M, 4 Ž — Calw ve Vitenbersku 1938.

Před mlékárnou se ráno probírá případ řezníka, který neměl co prodávat, a tak se ve výloze oběsil.

20) Kázání na hoře — 3 M, 1 Ž — Lübeck 1937.

Ani na smrtelném loži se nedohodne otec se svým synem SA.

21) Uč se smrti ve tvář hledět — 1 M, 5 chlapců — Kamenice 1937.

Metody Scharführera, kterými vede chlapce v Hitlerjugend.

22) V kasárnách se dovidali o odstřelování Almerie — 2 chlapci — Berlín únor 1937.

2 chlapci chodí tajně do kasáren pro jídlo, protože doma je bída.

23) Práce pro všechny — 1 M, 2 Ž — Špandava 1937.

Dělnická rodina má práci, ale nemluvit o tom, že jeden její člen padl ve Španělsku jako příslušník Francovy armády.

24) Lidové hlasování — 2 M, 1 Ž — Berlín 13. března 1938.

V bytě dělnické rodiny poslouchají reportáž o Hitlerově vstupu do Vídně a domlouvají znění letáku, který by vyjadřoval nesouhlas s tímto postupem.

Protože jednotlivé scény nejsou na sobě závislé, je možno řadit je i vybírat podle potřeby. Dekorace jsou buď jen náznakové, nebo vůbec žádné. Text, přeložený Rudolfem Vápeníkem a Ludvíkem Kunderou, se hodí pro každý soubor.

Jarmila Černíková

HRY PRO DOSPĚLÉ

M. Jariš: Šest dní na ostrově pořádku (13 m, 4 ž)

J. Lebduška: Přemysl Otakar II. (13 m, 2 ž, kompars)

A. Hořava: Kdo je nevinen? (14 m, 8 ž)

L. Feldek: Metafora (6 m, 2 ž)

A. P. Čechov: Ivanov (9 m, 5 ž, kompars)

A. Kuzněcov: Blízcí lidé (2 m, 2 ž)

A. Stern: Výrobce bomb aneb Útek srdce (8 m, 2 ž)

K. Choinski: Otevři dveře (1 m, 1 ž)

P. Gratzik: Scény na žitném poli (5 m, 2 ž)

MALÁ ŘADA SOC. AUTORŮ

R. Samuljevičus: Už aby bylo ráno (8 m, 5 ž)

A. Baranga: Svatý Míša Dobrý (8 m, 5 ž)

HRA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

L. Ustinov: Křišťálové srdce (8 m, 2 ž)

UPOZORNĚNÍ

Vážení přátelé,
chtěli bychom vás upozornit, že od 1. července se redakce Amatérské scény přestěhuje. Vzhledem k tomu, že v nových prostorách nejsou zatím zavedeny telefony, obrátíme se zvláště na naše stálé a pravidelné i příležitostné spolupracovníky a dopisovatele s prosbou o trpělivost a zachování přízně, neboť dosavadní styk s redakcí bude stížen a po nějakou dobu omezen výhradně na písemnou cestu. Věříme, že i přesto zůstane naše nynější úspěšná spolupráce zachována.

Poznamenejte si tedy do svého zápisníku a nadále nám pište na adresu:

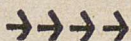
100 00 Praha 10, Mrštíkova 23.

Děkujeme
REDAKCE
AMATÉRSKÉ SCÉNY



VÝMĚNA

JURIJ TRIFONOV



Triapadesátiletý Jurij Trifonov je autorem, o kterém se právě teď v Moskvě nejvíc mluví. V divadle Na Tagance slaví úspěchy vlastní dramatizace novely Výměna v Ljubimovově inscenaci, v měsíčníku Svazu sovětských spisovatelů Literaturnoje obozrenije proběhla velká diskuse o jeho posledních dvou novelách **Jiný život** a **Dům na nábreží** a patří k dobrému tónu je znát. Dvousettisícové náklady literárních časopisů, v nichž byly publikovány, byly okamžitě rozebrány a na černém knižním trhu se vysoko přeplácejí. Je to dnes v plném slova smyslu zralý autor. Píše o věcech prostých a všedních, ale vždy je dovede povýšit do nové etické roviny, ozářit je „vnitřním ohněm“ osobní opravdovosti. Mistrně pracuje s detailem, vypráví o tom, co zná do nejmenších podrobností, bez patosu, střdmě a zdrženlivě. Tím, jak dovede za zdánlivě prostý příběh skrýt nesmírnou složitost lidských vztahů, připomíná Čechova. Přitom etický problém u Trifonova nikdy není abstraktní, vzniká přímo před čtenářem, je obsažen v charakteru a osudech hrdinů.

Po absolvování Gorkého literárního institutu debutoval románem **Studenti** (1951), který mu rázem získal popularitu. Již zde bylo cítit „dech života“, onu bezprostřední autorskou angažovanost, která je typická pro celou jeho tvorbu.

Následovala léta hledání, zkouší psát divadelní hry, cestuje po Střední Asii a téměř po deseti letech vychází sborník jeho středoasijských povídek Na slunci (1959, česky **Bílá brána**), které naznačují novou cestu autorova talentu. A je to cesta nepochybně vzestupná, stojí na ní úspěšný román z téhož středoasijského prostředí **Konec žízně** (1963), historická próza **Záře ohně** (1966), naplněná nejen hořkostí ztrát, ale především odvahou a revoluční romantikou, a pak následovaly povídky shrnuté do sborníku **Čepice s kšiletem** (1968).

Dalším stupněm autorova vývoje je pak novelistický triptych pod společným názvem **Dlouhý čas loučení** (1973), kde je i Výměna, kterou autor později sám zdramatizoval. Všechny tři novely až s polemickou vášnivostí odmítají „právo“ člověka na egoismus, bojují proti snobismu a všem podobám měšťáctví, které se tak hbitě a obratně dovede přizpůsobit době. Od přímých konfliktů dobrých a špatných lidí přešel ke konfliktu dobra a zla uvnitř člověka.

Stejně jako Konec žízně znamenal další stupeň po Studentech, tak nový historický román z revolučního hnutí konce minulého století **Nedočkavost** (1973) je dalším stupněm po Záři ohně. Toto monumentální dílo, jemuž se dostalo světové pozornosti, bývá srovnáváno s Tolstého Vojnou a mírem právě svým sepětím historie se současností. Tentokrát jeho zájem šel dále do historie než v Záři ohně a soustředil se na postavu Andreje Željabova, organizátora atentátu na cara Alexandra II.

Již druhý rok hrají na Tagance Trifonovovu **Výměnu**. Po vnější stránce jde skutečně o výměnu bytu — ale za jakých okolností a za jakou cenu k ní dochází! Nejplnější a nehlubší je pochopitelně postava hlavního hrdiny Dmitrijeva, jehož prostřednictvím všechno vnímáme. K němu především se vztahuje dvojznačnost titulu: nejde jen o výměnu bytu, ale i — o směnu člověka. Dmitrijev se změnil — je to známé téma orlů s přistřiženými křídly, spojené s nalháváním si něčeho, co už dávno neexistuje. Hra je nabitá vnitřním dějem, který se rozvíjí s jakousi fascinující nepřetržitostí. Porovnává se veřejné a soukromé, váží se cizí a vlastní, poměřuje se charakter a hmotný zisk, v sázce je někdejší zásadovost a nezištnost a bezohlednými lokty se na svět dere lidská malost a sobecké prospěchářství. Dmitrijev nakonec smění, bohužel nejen svůj byt. A tak v dialozích rozlomeného Dmitrijeva přerůstá zdánlivě všední historie v čechovovské mikrodrama i v závažné společenské téma.

(Na scéně sedí v křesle Dmitrijev a dívá se na televizor... Problém reportáž z tanců na ledě. Krasobruslaři tančí na známou melodii.)

DMITRIJEV: Lena má ráda olejovky... Teď, když je to už všechno za námi, snažím se pochopit... Proč bych to měl chápat, to nevím. Ale snažím se pochopit — vyznat se v tom všem, co se nakupilo v mém životě..., v čem jsem vlastně vinen.

(Sedí dvě rodiny. Dmitrijev a Lena jsou spolu. Zaharaš kbelík.)

LORA: Vífo, na slovíčko... Chtěla bych si s tebou promluvit o Leně, mohu? Není to nic zvláštního, nelekej se, jen takové hlouposti. Ty víš, že se k ní chovám dobře, líbí se mi, a co je pro mě hlavní — ty ji máš rád. Prostě mě překvapují některé věci. Naše maminka by to nikdy neřekla, ale já to vidím... Vífo, neurazíš se?

DMITRIJEV: Ne, co tě to napadlo? Jen mluv.

LORA: Je to opravdu hloupost, nesmysl — to, že Lena například zabrala pro sebe všechny naše nejlepší hrnečky, nebo to, že staví kbelík se špinou ke dveřím matčina pokoje...

DMITRIJEV (do hledišť): Probáhal! A tohle říká Lorka! (Loře) Nevšímal jsem si. Ale řeknu jí to.

LORA: Není třeba, není třeba! Neměla jsem ti vůbec říkat takovou hloupost! Ale maminku jsem hubovala. Proč jednoduše neřekla: „Lenko, potřebujeme hrnečky a nestavte, prosím, kbelík sem, ale tamhle.“ Dneska jsem to Leně řekla a myslím, že se vůbec neurazila. I když je mi to, věř mi, velice nepřijemné mluvit o takových hloupostech. Ale dotklo se mě něco jiného — z neznámých důvodů sundala tatínkovu fotografii ze středního pokoje a pověsila ji do před síně. Maminka byla velice překvapena. Tohle bys měl vědět, protože to už není maličkost týkající se denního soužití, ale něco jiného. Podle mého je to přinejmenším netaktní.

DMITRIJEV: No dobrá. To o té fotografii jí řeknu. Ale předstáv si, Lorko, že by ses do cizí domácnosti dostala ty. Ty by ses nedopouštěla bezděčných netaktností a chyb?

LORA: Možná. Ale ne takového druhu.

LENA: Sundala jsem fotografii jen proto, že jsem potřebovala hřebík pro nástěnné hodiny a žádný jiný smysl mě jednání nemělo.

VĚRA LAZAREVNA: Lenol!

IVAN VASILJEVIČ: Věrol!

LENA: Počkej, mamí. Případá mi zvláštní, že se mi o takové bezvýznamné hlouposti nezmínila Xenie Fjodorovna sama a posílá tebe jako prostředníka,

čímž dodává té hlouposti zveličený význam.

DMITRIJEV: Matka o tom vůbec nemluvila.

LENA: A kdo tedy?

DMITRIJEV: Vtóm jsem vybrebl, že to byla Lora. Kolik toho z čiré hlouposti bude vybrebnuto potom! Hruza vzpomínat! To bylo tak — seděl jsem všichni pohromadě na verandě kolem velkého stolu a pili čaj. Maminka nalévala, Věra Lazarevna krájela koláč. A Loře tenkrát říkala...

VĚRA LAZAREVNA: Lorinko...

DMITRIJEV: Lorinko. A dohazovala jí své nejlepší švadleny.

VĚRA LAZAREVNA: Ano...

DMITRIJEV: Asi to tak bylo. Bylo, určitě bylo. Ale vytratilo se to z paměti, proklouzlo kolem a zmizelo, protože jsem nemohl jinak žít, nikoho jsem neviděl než Lenu. Byl tu jih, dusno, horké Batumi, stará Vlastopulo, která jím pronajala pokoj hned vedle bazaru, nějaký Abcházec, s nímž se v noci popral na březích kvůli Leně, Abcházec jí chtěl v restauraci podstrčit psaníčko; byli bez peněz, jedli jen okurky, telegrafovali do Moskvy, Lena ležela malátná, nahá a opálená na prostěradle, pokoušel jsem se prodat fotoaparát. A pak tohle všechno pokračovalo, i když to bylo jiné. Moskva, byl jsem už zaměstnan — tryskem letělo ještě jedno divoké léto — znovu ležela na prostěradle Lena opálená jako mulatka, znovu noční koupání, plavby na druhý břeh, chladnoucí louka, rozhovory, vyznání. [Matce] „Podívej mamí, jaký má Lena vkus! Tak dlouho tu bydlíme a nikdy nás nenapadlo pověsit tenhle koberec na stěnu. Jak se to všechno nádherně změnilo. Má opravdu velmi jemný vkus. Ne jako já nebo ty.“ Nikdo neměl tak hebkou kůži jako Lena. Nikdo mě neuměl tak milovat jako Lena. A já sám, těžkopádný a hubený, s nehezskou kudrnatou chocholou vlasů, žil naplň ohlušený a omámený, jak to bývá za letního žáru, kdy člověk špatně chápe a moři se v polospánku za staženými záclonami.

LENA: Tvá sestra si zřejmě vzala za úkol mě mentorovat, ať už přímo nebo prostřednictvím někoho třetího. Mám ti ohřát oběd?

DMITRIJEV: Otcova fotografie visela na původním místě.

LORA: Odjela jsem do Moskvy.

XENIE FJODOROVNA: Nevycházela jsem ze svého pokoje.

VĚRA LAZAREVNA: My s Ivanem Vasiljevičem děkujeme za pohostinství a čekáme na taxi, které Ivan Vasiljevič objednal.

XENIE FJODOROVNA: Přijďte zase.

VĚRA LAZAREVNA: Obávám se, milá Xenie Fjodorovno, že nám to už nevyjde. Čeká nás

spousta práce. Tolik přátel by nás chtělo vidět, zvou nás také na letní byt...

XENIE FJODOROVNA: Vífo, mě to strašně trápí, nemohu kvůli té trapné historii usnout.

DMITRIJEV: Kvůli jaké historii?

XENIE FJODOROVNA: Přece proto, že odjeli.

DMITRIJEV: Ale to je nesmysl, mamí! Nestojí to za řeč.

XENIE FJODOROVNA: Ba ne, Lora se měla ovládnout. Proč s tím vůbec začínala? A tys to hned musel říct Leně, to o tom hřebíku, taková trapnost, ta zas své matce, pak ten hloupý rozhovor... Takový nesmysl!

DMITRIJEV: Nemáte převyšovat fotografie! No tak odjeli, co na tom? Lenka mi neřekla absolutně nic, ani jediné slovo. Je to rozumná ženská. Tak se nevzrušuj a klidně spí.

LENA: Proč jsi šel za Xení Fjodorovnou?

DMITRIJEV: Přestaň. Jsem hrozně unavený.

LENA: Máme svou hrdost. Jak jsi to mohl udělat? Zvlášť hrdá a samolibá je maminka. To proto, že byla celý život nezávislá.

DMITRIJEV (do hledišť): Jakápak nezávislost, když nikdy nebyla zaměstnána a žila z platu Ivana Vasiljeviče?

IVAN VASILJEVIČ: Ano.

VĚRA LAZAREVNA: Ano.

DMITRIJEV: Čím byla dotčena nezávislost Věry Lazarevny?

VĚRA LAZAREVNA: Snad si nemyslí, že si na jejich pokoj děláme nějaké nároky?

DMITRIJEV: Jaké nároky? Proč nároky?

LENA: Zítra zavoláš ze zaměstnání mamince a jemně a takticky, aniž bys jí připomínal fotografii či jiné urážky, je pozveš do Pavlinova. Samozřejmě nepřijedou, protože jsou hrdí.

DMITRIJEV (do hledišť): Zavolať jsem. Přijeli hned druhý den.

IVAN VASILJEVIČ: Brýden!

VĚRA LAZAREVNA: Brýden!

IVAN VASILJEVIČ: Dort!

VĚRA VASILJEVNA: Se šlehačkou!

DMITRIJEV: Cože jsem si vzpomněl na tu dávnou historku? Pak následovaly mnohé horší a chmurnější. Bylo použito dokonce mírného násilí.

IVAN VASILJEVIČ: Mizerol!

DMITRIJEV: Asi proto, že ta první utkví v paměti navždy. Pamatuju se dokonce, jaký měla Věra Lazarevna plášť.

VĚRA LAZAREVNA: Probaha, jaký? Á, ten se sedlem.

DMITRIJEV: Kdysi mě to dráždilo a trápilo. Kvůli matce jsem mívával tvrdé potyčky s Lenou.

LENA: Vífo, vzpamatuj se.

DMITRIJEV: Dal jsem se vyprovokovat k nepřičetnému vzteku nějakou jízlivostí, kte-

rá Leně ujela; kvůli ženě jsem se pouštěl do tíživého „vyjasňování vztahů“ s matkou.

XENIE FJODOROVNA: Vífo!

LORA: Mamí!

DMITRIJEV: Matka se mnou potom několik dní nemluvila. Vytvrle jsem se pokoušel dát je dohromady, smířít je, jezdil jsem společně na letní byt, jednou jsem jim koupil poukaz do přímořských lázní v Rižském zálivu.

VĚRA LAZAREVNA: Dubulti.

DMITRIJEV: Ale nic kloudného z toho nevzešlo. Mezi oběma ženami jako by stála nějaká přehrada, kterou nemohly zdolat. Nechápal jsem, proč tomu tak bylo, i když jsem o tom dříve hodně přemýšlel. Proč dvě inteligentní, všemi vážené ženy — Xenie Fjodorovna byla knihovnicí jedné velké akademické knihovny a Lena překládala z angličtiny technickou literaturu, a podle toho, co říkali jiní, byla velmi dobrou překladatelkou, dokonce byla spoluautorkou jakéhosi speciálního překladatelského sborníku — proč dvě dobré ženy, které mě, člověka rovněž dobrého, upřímně milovaly, stejně jako mou dceru Natašku, úporně v sobě hýčkaly vzájemnou nepřiznání, která s léty jen sílíla? Trápil jsem se, divil se a lámal si tím hlavu, ale pak jsem si zvykl. Zvykl jsem si proto, že jsem uviděl, že je to u všech stejně — a všichni si zvykli.

IVAN VASILJEVIČ: Ano.

VĚRA LAZAREVNA: Ano.

LORA: Ano.

ZPROSTŘEDKOVATEL: A vy?

A vy? Co vy? [Síréná sanitky, Xení Fjodorovně se přitížilo.]

DMITRIJEV: V červenci matka těžce onemocněla, odvezli ji do Botkinovy nemocnice, kde proležela dvanáct dní s podezřením na to nejhorší. V říjnu ji operovali, to nejhorší se potvrdilo.

XENIE FJODOROVNA: Jsem tak ráda, že budu na svátky doma! Cítím se dobře.

DMITRIJEV: Vypadáš daleko líp...

LORA (mlčky přikyvuje)

XENIE FJODOROVNA: Opravdu, jsem chlapík... Dokonce jsem ztloustla...

DMITRIJEV: A právě když se Xenie Fjodorovna vrátila z nemocnice, Lena přišla s nápadem výměny bytu: rozhodla, že se okamžitě sestěhují s tchyní, bydlící osaměle v pěkném dvacetimetrovém pokoji v ulici Odborů. [Lena odestýlá postel] Ubrus někdy sloužil i svému přímému účelu na jídelním stole. Polštář se zaleštějším povlakem patřil mně. Když Lena začala najednou mluvit o výměně — bylo už pozdě večer, dávno byli po večeři a Nataška spala — polekal jsem se. Pochopil jsem Leninu

tajnou a prostou myšlenku a s tímto pochopením mi úlek pronikl až k srdci.

LENA: Pokoj tvé matky v ulici Odborů se jim určitě bude líbit, a k našemu budeme asi muset něco připlatit. Jinak nemáme vyhlídky. Mohli bychom ovšem taky zkusit vyměnit náš pokoj za něco vhodnějšího, pak by to byla trojměna! Ale i to by šlo. Musí se na to energicky. Každý den udělat něco. Nejlepší by asi bylo najít zprostředkovatele. Ljusa jednoho zná, je to takový milý strejda. Nikomu samozřejmě nedá svou adresu ani telefon.

ZPROSTŘEDKOVATEL: A vy byste na mém místě dali? Stáhněte to světlí!

LENA: Jako nějaký spiklenec, ale teď se má objevit každým dnem u Ljusy, zůstala mu něco dlužná.

DMITRIJEV: Je to zvláštní, ale necítil jsem ani hněv, ani bolest. Jen mě napadlo, jak nemilosrdný je život.

LENA: Tak se na něj musí, nikdy nesmí dostat peníze přede...

LORA: Lena se vždycky vyznačovala určitou duševní — ale ne, hluchota to nebyla, to je příliš silné slovo — určitou duševní netečností... Ostatně je vůbec možné zlobit se na člověka, který například nemá hudební sluch?

XENIE FJODOROVNA: Lena má však jinou a daleko silnější schopnost — umění dosáhnout svého.

VERA LAZAREVNA: Ano. Ano. **DMITRIJEV:** Co s tím má co dělat Lena? Je pouze částí tohoto života, částí nemilosrdnosti. (K Leně) Nač potřebujeme zprostředkovatele, když byt v Malé gruzínské je už nalezen?

LENA: Budeme ho potřebovat až budeme měnit náš pokoj. A vůbec k urychlení celého procesu. Nedám mu ani kopejku, dokud nebudu mít dekret v rukou. Není to vlastně tak drahé, sto, maximálně sto padesát rublů.

DMITRIJEV: Snad jsi mohla počkat, až o tom začnu mluvit sám, a jestliže nezačnu, pak to znamená, že není třeba, že není možné teď na to myslet.

LENA: Víto, já tě chápu, odpusť mi. Ale... za první jsi už o tom mluvit začal, nemyslíš? A ne jednou. A za druhé to všichni potřebujeme, především tvá maminka. Můj milý Víto, já tě chápu jako snad nikdo a je mi tě líto, ale říkám ti, že to musíme udělat. Věř mi...

DMITRIJEV: Neměla jsi s tím teď začínat!

LENA: No dobrá, tak mi to odpusť. Ale já nemyslím přece jen na sebe, to musíš uznat...

DMITRIJEV (šeptem): Mlč!

LENA: Ty jako bys mě obviňoval z netaktnosti, ale věř mi, Víto, já skutečně myslila na

nás všechny. Na budoucnost Natašky...

DMITRIJEV: Ale jak můžeš...

LENA: Co?

DMITRIJEV: Jak jen o tom můžeš mluvit právě teď? Že to vůbec dokážeš vyslovit! To mě na tom překvapuje. Ty musíš mít v sobě nějaký duševní defekt. Někakou citovou nedodělanost, a nejen citovou, ale vůbec lidskou. Jak se můžeš opovážít? Asi proto, že je nemocná moje matka, a ne tvoje, víd? Já bych na tvém místě...

LENA: Mluv tišeji...

DMITRIJEV: Na tvém místě bych nikdy první...

LENA: Tiše! (Mává rukou) (Lena odestylá postel)

LENA: Nataška už zas seděla nad fyzikou do jedenácti. (Šeptem) Musíme jí někoho vzít. Antonína Alexejevna má dobrého domácího učitele.

DMITRIJEV: To, že Lena převládla rozhovor na Nataščinu trampoty, přenesla se přes všechny mé urážky a pustila je kolem uší — což bylo u ní neobvyklé — znamenalo, že se chce za každou cenu smířit a dovést věci do konce. Ale já ještě neměl chuť se smířit. Napopak, moje podrážděnost rostla, protože jsem si najednou uvědomil Leninu hlavní netaktnost: mluvíla tak, jako by to už byla hotová věc a jako by i mně bylo jasné, že je to hotová věc a jako bychom si navzájem rozuměli beze slov. Mluvíla tak, jako by už nebyla žádná naděje. (Do hlediště) Tak přece mluvit nesměla! „Ó Pane můj, jak dokonalá jsou díla tvá,“ snil nemocný. Lena byla spokojena, protože to hlavní měla za sebou, řekla to. Teď je třeba zacelit ranku, ostatně žádná ranka to ani nebyla, spíše škrábnutí, bez něhož to nešlo. Něco jako při nitrožilní injekci. Podržte si vatičku. Trochu to bolí, ale pak bude dobře. To je přece důležité, aby pak bylo dobře. Nedal jsem se do křiku, nedupal nohama.

(Lena položí Dmitrijevi ruku na rameno)

S laskáním to nemá nic společného, je to spíš přátelské gesto, snad i upřímné doznání vlastní viny a prosba, abych se k ní otočil tvář.

(Lenina ruka ho začala lehce hladit po rameni)

Litovala mě, omlouvala se za svou bezcitnost, pro niž je ostatně možno najít ospravedlnění, a vybízela mě k moudrosti, k dobrotě, k tomu, abych v sobě našel sílu a slitoval se nad ní. Bylo to ve mně ještě příliš živé, než abych se mohl otočit. První dřmotou jsem viděl schody ke vchodu do dřevěného domku a maminku, jak stojí na nejhořejším z nich.

XENIE FJODOROVNA: Dobře sis to rozmyslel, chlapče?

DMITRIJEV: Maminčiným ne-

šťstím bylo, že, vždycky říkala to, co si myslela... „Dobře sis to rozmyslel, chlapče?“ Co mohlo být bezmocnějšího než tahle hloupá a ubohá větička?

LENA: Nikdy... Nikoho... Na celý život...

XENIE FJODOROVNA (tuká na okno): Víto, vstávej! Musíme dělat angličtinu!

LENA: Vstávej, musíme dělat angličtinu... A my spíme, spíme a spíme...

DMITRIJEV: My spíme, spíme... A právě tady, na téhle verandě, kde jsme spali, začalo to, co se teď nedalo napravit. Za čtrnáct let se ruka tak změnila.

LENA: Tak něco řekl! Co pořád mlčíš?

(Ráno. Z rádia je slyšet raní rozcvičku)

DMITRIJEV: V srpnu mi bylo sedmatřicet. Někdy se mi zdálo, že mám ještě všechno před sebou.

VERA LAZAREVNA: Ano.

DMITRIJEV: Takové zachvaty optimismu jsem mával ráno, když jsem se najednou probudil svěží, s nečekanou energií — velký vliv na to mělo počasí.

NATAŠKA: Zase kaše! Copak nemáte fantazii?

LENA: Já ti ukážu fantazii! Sed pořádně!

VERA LAZAREVNA: Kdyby tak druhé děti měly to, co máš ty...

DMITRIJEV: To byla vědomá lež. Druhé děti měly totéž a ještě daleko víc. Sedmatřicet není sedmačtyřicet, natož sedmapadesát a ještě můžu něco dokázat.

SOUSEDKA: Viktor Georgijeviči, dnes je pátek, pereme, moc vás prosím, pospěšte si!

DMITRIJEV: Dobrá! Provedu!

VERA LAZAREVNA: Jak brzy dnes Viktor Georgijeviči uvolnil koupelnu! To je chlapík! To ho asi sousedka poprosila.

LENA: Co s tím má co dělat sousedka? Víta se vždycky mezi rychlé.

VERA LAZAREVNA: Vždyt jsem říkala, že je chlapík, jako na vojně...

DMITRIJEV (do telefonu): To jsi ty, mamí? Jak se ti vede?

XENIE FJODOROVNA: Včera pozdě večer se tu stavil Isidor Markovič, řekl, že je všechno v pořádku, tlak normální, radil mi, abych s prvním sněhem odjela do nějakého sanatoria poblíž Moskvy.

DMITRIJEV: To je dobře.

XENIE FJODOROVNA: Co je s Nataškou? Dáváte jí mrkev?

DMITRIJEV: Hned se zeptám.

LENA: Dávám.

DMITRIJEV: Dávají...

XENIE FJODOROVNA: Už si opravila trojku z fyziky?

LENA: Ano, opravila.

NATAŠKA: Ano.

DMITRIJEV: Opravila. (Mluví polohlasně)

LENA: Nezapomněly jste pytlík

s cvičkami? Neběhejte přes ulici, děti!

DMITRIJEV: Mamí! Pokusíme se přijet. (Do hlediště) Najednou se mi zdálo, že snad všechno dobře dopadne. Mohou se přece mýlit. (Leně) Tak co, jak je?

LENA: Špatně.

DMITRIJEV: Jak to? Proč?

LENA: Důvodů je víc než dost. Maminka je nemocná.

IVAN VASILJEVIČ: To je lékárna? Sofie Zacharovna? Za chvíli jsem u vás...

DMITRIJEV: Tvoje maminka?

LENA: Myslíš, že nemocná může být jen tvoje? Viděl jsi, že přišla celá rozlámaná.

DMITRIJEV: A co je Věre Lazarevně?

LENA: Má něco s hlavou. Zachvat mozkové mrtvice nebo co. Tlak jí stoupl, má sto deset na dvě stě.

DMITRIJEV (do hlediště): Jsem ochoten vsadit sto rublu proti jednomu, že je to obyčejná migréna.

VERA LAZAREVNA: No tohle. **IVAN VASILJEVIČ:** Lumpe!

LENA: Víto, nezapomeň mamince poděkovat. Přišla ti udělat snídani, i když je nemocná.

DMITRIJEV: Lena by klidně mohla připravit snídani sama, ale přenášela tuto misi na tchyni, abych ani na okamžik nezapomínal, jak mnohým jsem jí zavázán.

LENA: Prosím tě, Víto, až pojeděš dnes do Pavlinova, nezapomeň vzít od Xenie Fjodorovny klíč.

DMITRIJEV: Ještě nevím, jestli tam pojedu.

LENA: Řekl jsi to přece mamince? Markuševičovi by se rádi podívali na její pokoj, tak musíš přinést klíč.

DMITRIJEV: Kdy chtějí přijít?

LENA: Zítra nebo pozítří, přesně nevím. Ještě zavolají. Tak nezapomeň na klíč. Keřf, prosím tě, dej zpátky do ledničky a chleba do pytlíku. Pořád na to zapomínáš a pak osychá. Sbohem!

DMITRIJEV (do hlediště): Isidor Markovič má jistě pravdu, je to zkušený lékař, ostrýlžený kozák, matku bude třeba odvézt někam z města. Treba všechno bude zas dobré. To je přece psychoterapie, léčba duše. Přestěhujeme se, dostaneme pěkný samostatný byt, budeme bydlet pohromadě. A čím dřív směnu provedeme, tím to bude lepší. Pro matčinu celkovou náladu. Uskuteční se její sen. Ano, Lena je někdy velice moudrá, intuitivně, svým ženským způsobem. Tohle je třeba jediný a geniální způsob jak zachránit lidský život. Když jsou chirurgové bezmocní, začínají působit jiné síly. To je to, co nemůže udělat žádný profesor, nikdo, nikdo, nikdo... Kdo potřebuje pěkný dvacetimetrový pokoj na ulici Odborů? Kdo potřebuje pěkný dvacetimetrový pokoj?

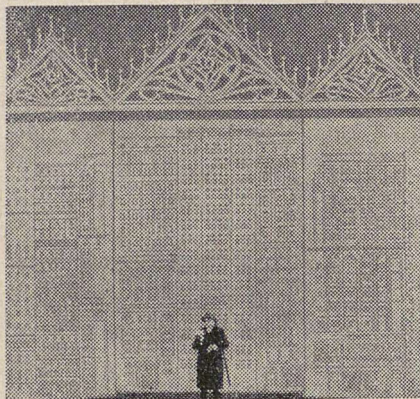
KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

KARL von APPEN

Ve výstavní síni ŮLUV na Národní třídě proběhla výstava jevištního díla Karla von Appena, úzkého spolupracovníka Bertolta Brechta, osobnosti, jejíž dílo nepatří zdaleka již jen Německé demokratické republice, ale která přispěla podstatným způsobem k vývoji světové scéno- a kostýmografie posledních padesáti let. Karl von Appen se narodil na začátku tohoto století v Düsseldorfu; již v roce 1918 pracoval pod vedením Ludwiga Siewerta jako divadelní malíř pro frankfurtská městská divadla. Po absolvování uměleckoprůmyslové školy, kde studoval malířství a grafiku, navrhoval ve dvacátých letech výpravy pro frankfurtské činoherní a operní inscenace. Od roku 1926 byl činný v Berlíně, od roku 1929 v Drážďanech. Své názory a vztah k současné společenské realitě manifestoval roku 1932 vstupem do komunistické strany. Tento jeho čin měl bezprostřední následky: od roku 1935 jej postihl totální zákaz činnosti ve svém oboru a léta 1941—1945 prožil v koncentračním táboře.

Po válce navázal na svou předchozí činnost: v letech 1947—49 byl činný jako generální intendant městských divadel saských v Drážďanech a současně založil a vedl katedru jevištního výtvarnictví na drážďanské akademii. Po svém setkání s Bertoldem Brechtem přešel roku 1954 do Berlína a stal se šéfem výpravy Berliner Ensemble. Na berlínské akademii výtvarných umění vychovával budoucí jevištní a kostýmní výtvarníky. Roku 1960 získal profesuru, rok nato se stal členem akademie výtvarných umění. V letech 1956 a 1967 obdržel národní cenu Německé demokratické republiky. Roku 1956 se stal nositelem Řádu práce, 1967 mu byla udělena zlatá medaile I. PQ a v roce 1975 získal řád Karla Marxe.

Karl von Appen se zapsal do historie divadla především jako spolupracovník Brechtův; ačkoliv se podílel na činnosti Berliner Ensemble pouze poslední tři roky Brechtova života, ovlivnilo toto období podstatně celou jeho pozdější tvorbu. Appenovy výpravy k Brechtovým dramatům se navíc staly jakýmsi modelem pro brechtovské výpravy obecně — tak jak jsme je i my zvyklí vidět a málem vyžadovat: bílý obdélník scénického prostoru, jasný a neosobní, nasvícený věcným bílým světlem, nejnutnější náznak prostředí, revuálka, nápis, označující jednotlivé



lokality. V protikladu k této „zcizené“ scéně stojí pak Appenův kostým, přesně charakterizující jedinečnost dramatické postavy.

Kult appenovského scénování Brechtových dramát se stal světovou módou — především proto, že se zdálo, že žádný jiný systém výpravy nemůže Brechtův lépe charakterizovat a vyjadřovat jeho názor. Slavný první zájezd Berliner Ensemble do Prahy v roce 1956 ovlivnil v tomto smyslu řadu československých scénografů; poprvé, a kupodivu ne nejšťastněji, narušil tuto tradici Josef Svoboda se Zdenkem Seydlem v Kačerově režii Matky Kuráže v Národním divadle v roce 1970.

Karl von Appen ovlivnil tedy minimálně na dvacet let optickou podobu Brechtových dramát na světových jevištích. Ve spolupráci s Brechtem dotvořil si i svůj názor na divadlo a jeho společenskou a estetickou funkci. Vychází z bezpodmínečného požadavku kolektivní spolupráce jak při přípravě, tak při uskutečňování inscenace. Tajemství umělecké působivosti vidí v poznání vlastních možností a prostředků a jejich co nejpříněššího využití. Všechno ostatní je diletantismus.

Dobrá dekorace je ta, kterou lze bez obtíží postavit, přestavět a zbourat, neboť má základní vlastnosti dobré scény: manipulační snadnost. Nestačí jen suverénně ovládat vlastní výtvarné výrazové prostředky: musí k nim přistoupit i smysl pro epično, schopnost malířskými a grafickými prostředky podat příběh. Čisté výtvarné umění se takoveto metodě vyhýbá, dívá se na ni s nedůvěrou a lepší na ni povětšinou pejorativní viněty popisnosti a žánro-

vé malby. A tak k výzbroji jevištního výtvarníka — podle Karla von Appena — a k nárokům na něj kladeným, přistupuje ještě jeden zásadní: schopnost pohrdat předsudky.

Za zcela primární zásah výtvarníkův do inscenace, důležitější než scéna sama, považuje Karl von Appen kostým — „kůži herce, ve které bydlí“. Podle něj je dokonce třeba řešit otázku kostýmů před dekorací, protože kostým bývá často klíčem k celému prostorovému řešení scény. Stejně je věcí výtvarníka i prostorové aranžmá postav, jejich pohyby, svícení scény, vlastně celá optická lokalita představení. Appen neustále zdůrazňuje, že výtvarník musí být rozhodujícím členem tvůrčího kolektivu.

Dnes má za sebou Karl von Appen bohaté a angažované dílo, které nežije jenom samo o sobě, ale dále v generacích jeho žáků. Funkčnost scény, spočívající v nejušpornějším náznačce a funkčnost kostýmu, který v podstatě nese všechny nuance dramatického děje a jeho představitelů se staly kritérii současné německé scénografie, jejíž styl a úroveň založil a vybudoval Karl von Appen.

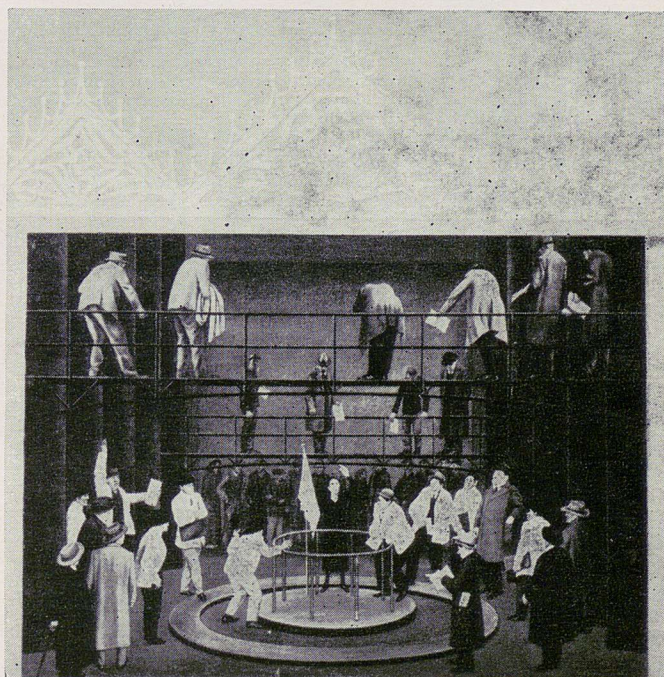
Věra Ptáčková

Amatérská scéna, ročník XV (Ochotnické divadlo, ročník XXV), číslo 7, červenec 1978. Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství a vydavatelství Panorama, Praha. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v květnu 1978.

© Panorama, Praha, 1978



Z DILNY KARLA von APPENA





Alex Koenigsmark: Edessa (Činoherní studio Ústí nad Labem). Foto: Ján Rečo