

a.s.81

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

10





SOUBOR SOU SVIT GOTTWALDOV

SOUBOR SOU DOLU FUČÍK
KARVINA

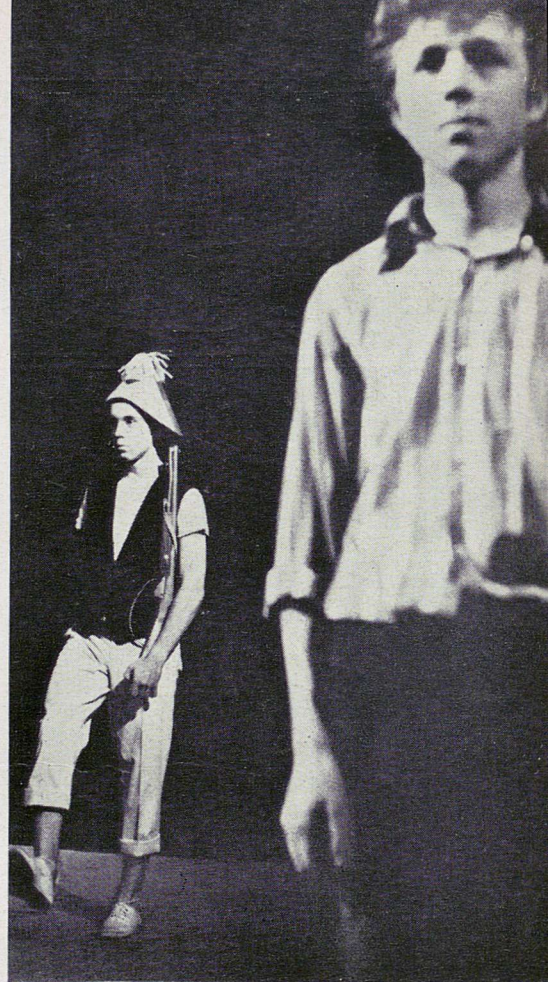
DĚLNICKÉ MLÁDÍ 1981

NA TITULU: DIVADELNÍ SOU-
BOR ŠUPINA MKS VODNA-
NY – V. K. KLICPERA: KAŽ-
DÝ NĚCO PRO VLAST. FOTO
PAVEL ŠTOLL

SOUBOR SOU ŽELEZNIC KOŠICE

FOTO FRANTIŠEK ROUS

IVAN BALÁŠ (SOU ODĚVNÍ
PROSTĚJOV)



Letos v červenci (přesněji ve dnech 29. června—3. července 1981) se znovu sjeli do Gottwaldova učňové výrobně hospodářských resortů z učilišť celé republiky na III. mezi-resortní přehlídku umělecké tvořivosti učňovské mládeže DĚLNICKÉ MLÁDÍ 1981. Již potřetí se na této přehlídce představili také sóloví recitátoři a recitační soubory, stejně jako skupiny malých divadelních forem. Již potřetí — snad nikdy nezapůsobili tak výrazně jako letos. Především počet. Všechny přihlášené resorty naplnily až po okraj možnosti, vyměřené propozicemi přehlídky, a poslaly do Gottwaldova umělecké přednášeče i skupiny v maximálním množství. A tak odborná komise pro sólový přednes vyslechla téměř třicet mladých lidí; a porota druhá, která sledovala skupiny a „malá divadélka“, pracovala také na plné obrátky, neboť každý resort vyslal nejméně jeden, „v případě nesporné kvality“ — jak zněla slova propozic — pak i dva kolektivy. Byli i tací, kteří spojili několik scének v jednu, aby to bylo „jako“ jedno vystoupení; ve skutečnosti však šlo spíš o pásmo, složené z více celků... Ale aby nedošlo k omylu; tyto případy nepranýřujeme, spíše je uvádíme jako příklad sympatické snahy ukázat na gottwaldovské přehlídce — která jinak není kapacitně „nakukovací“ a do níž se při nejlepší vůli nevejdou všichni, kdo by sem skutečně patřili — opravdu to nejlepší, co resort má.

Souhrnně se tedy může s uspokojením konstatovat, že za uplynulá léta se pro zvýšení zájmu mladých lidí v učňovských zařízeních o recitaci i o malé divadelní formy mnoho udělalo, a že tato práce je už dnes výrazně vidět. V řadě případů pak jsou příznivé výsledky dílem účinné spolupráce vychovatelů, učitelů i dalších vedoucích kroužků a kolektivů v učilištích s kulturními zařízeními. Tato spolupráce se uskutečňuje v průběhu celého roku; projevuje se např. na resortních soutěžích a přehlídkách zájmové umělecké činnosti, ale také při řešení konkrétních každodenních problémů s uměleckým přednesem a malými divadelními a recitačními kolektivy ve středních odborných učilištích; při určeném repertoáru; při organizování vzdělávacích akcí, určených vedoucím učňovských kolektivů atd.

Z rostoucí kvantity (byť ne vždy zákonitě) zhusta plyne i zvyšující se úroveň. V tomto případě to do značné míry platí. Díky — mimo jiné — i tomu, že se v posledních letech obsahově i organizačně zlepšila také kvalita resortních soutěží, viděli jsme na mezi-resortní přehlídce skutečně velmi zajímavé výkony, často výtečné či velmi dobré úrovně. Platí to pro umělecký přednes sólový i pro skupiny. Zůstaňme nejprve u sólistů, a přiřaďme k nim ještě recitační skupiny (které na gottwaldovské přehlídce byly — tak trochu omylem — spojeny s kolektivy malých divadelních forem a tím poněkud znevýhodněny).

Především: na přehlídce uměleckého přednesu zazněly letos již v drtivě většině případů verše a prózy, které odpovídaly věkové kategorii přednášečů. Z jejich interpretace zřetelně zaznělo vnitřní zaujetí, upřímná touha vyslovit se prostřednictvím uměleckého slova k vlastním pocitům, říci něco o sobě, o svém pohledu na svět a jeho problémy. Otázka výběru textů už tedy teď není tak palčivá a nesnadno řešitelná. Zdá se, že díky dobrému vedení se mladí lidé naučili sami číst, sami hledat a vybírat „svůj“ text pro přednes. Často dokonce přicházeli chlapci a dívky bez rozpaků „na trh“ s vlastní křehkou kůží; neostýchali se (ani chlapci ne, a těch bylo — mimochodem, na věk mezi 15 až 18 lety v přehlídce velmi mnoho!) vyslovit kus svého já. Příklady: Bohuslav Šup ze SOU Stavebních závodů Praha s básní Václava Hraběte, Daniela Ševčíková ze SOU spojů z Báňské Bystrice s vlastním textem, laděným intimně a obsahujícím přitom některé velmi obecně platné myšlenky, dobře znějící uším současného mládí, a další. Vlastních textů ostatně bylo letos přímo požehnaně, ale o tom až v souvislosti s malými divadelními formami. Také další výběr byl poměrně pestrý a ve většině případů šťastný. Zazněla tu např. báseň Jana Pilaře Chvály na přírodu v podání S. Válka z lesnického učiliště v Hejnicích, Kainarova Malá půlnoční hudba, Solouchinovo stále populární Neschovávejte se, když prší, Šotolovo Divadlo zázraků,

Řečí dělnického mládí

Paustovského Slepý kuchař, velmi kultivovaně sestavené pásmo poezie českých básníků k 60. výročí KSČ v podání zemědělských učňů z Třeboně, zajímavě iscenenovaný Jiří Wolker, atd.

Vhodněji volené texty ovlivnily velmi podstatně kvalitu přednesu. Je samozřejmé, že se i nadále projevovaly, byť v menší míře než dříve, problémy s technickými předpoklady recitátorů, se stavbou přednesu, s dosud malou orientací v metodických postupech při práci přednášeče (a s přednášečem). Často však byly tyto i jiné nedostatky vyvažovány či dokonce překonávány bezprostředností projevu, upřímnou snahou o hledání vlastního přístupu. Je zároveň velmi sympatické, že pedagogové středních odborných učilišť, kteří jsou v podstatě většině vedoucími či rádci recitátorů, nejenže neomezují, ale inspirují mladé lidi právě k nalézání těchto vlastních přístupů. A dokáží dnes již spolu s nimi vytvořit z přednesu básně i kus radostné, sváteční chvíle.

Kolektivní formy přednesu a skupiny malých divadelních forem byly, jak řečeno, zařazeny do společné kategorie. A jak se ozvalo také na semináři, tento přístup bude patrně třeba propříště poopravit. Tím spíše, že na letošním Dělnickém mládí tvořila malá divadélka velmi světo- bytný, osobitý svět. Bylo to jedno z řady velmi příjemných překvapení celé přehlídky. Už například skutečnost, že kolektivy malých forem „ve svých barvách“ vyslaly až na jednu dvě výjimky všechny resorty. A že — jak v průběhu letošního jara ukázaly i resortní soutěže ZUČ — je o tuto formu mezi dělnickou mládeží nelicencovaný spontánní zájem. Skoro všechny kolektivy, které jsme v Gottwaldově viděli, přišly s vlastními texty, přesněji řečeno s texty, vzniklými v tvůrčích dílnách souborů. Myslíme tím skutečnost, že se na tvorbě podílel vedoucí souboru, učňové, zhusta i přízvaní muzikanti. Ale také to, že z oněch drobných i drobnějších scének zřetelně vanul podivuhodný duch vzájemné důvěry, snaha po hledání těch nejvhodnějších výrazových prostředků pro vyjádření myšlenek a problémů; angažovaný zájem o svět a dění „kolem“; smysl pro humor (který nezkazil, ale spíš dotvořil a umocnil příslušný dohlízející pedagog); pronikavé kritické oko mládí.

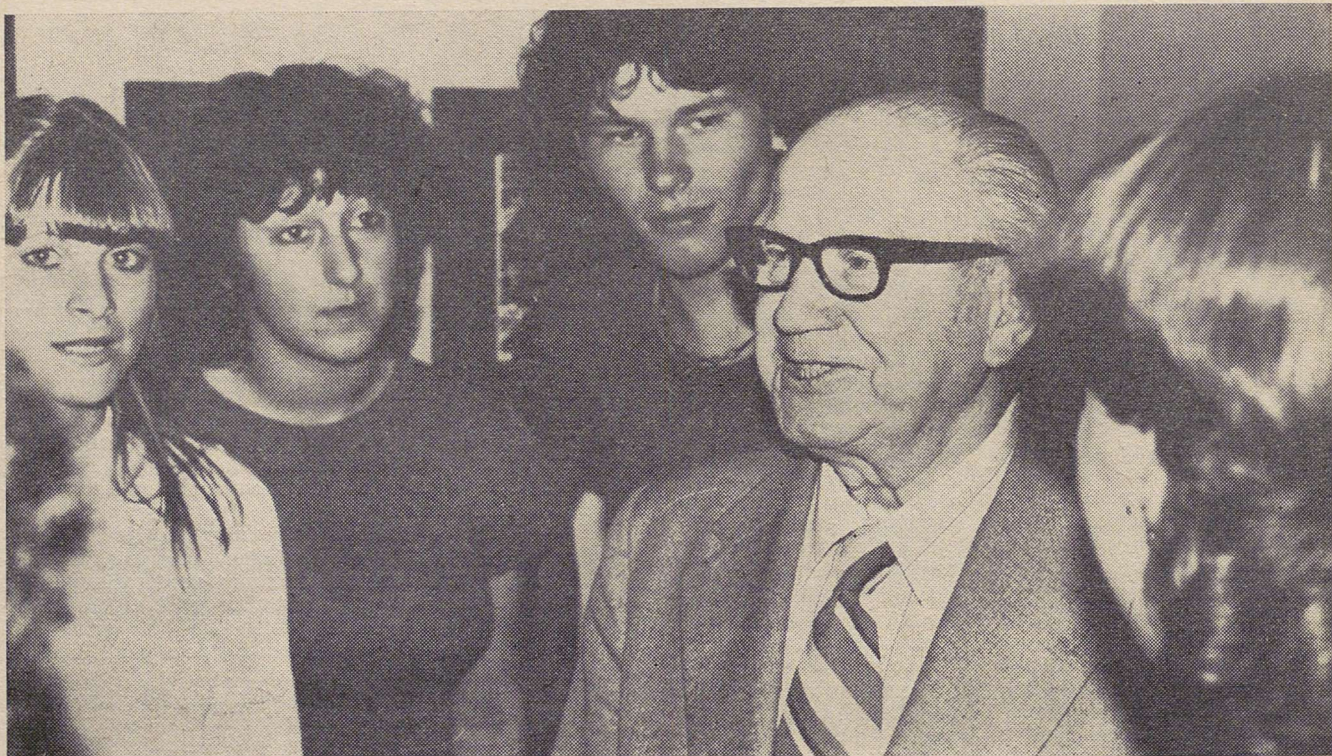
Spolu s mladými diváky, u nichž scénky měly bouřlivý úspěch, sledoval přehlídku skupin malých divadelních forem také soudruh Karel Jiráček, čestný host letošního Dělnického mládí. Bezprostředně po skončení nám řekl: „Vysoce hodnotím společenskou angažovanost, která se například projevila ve všech vystoupeních přehlídky malých divadelních forem. Tu jsem jako divadelník sledoval s obzvláštním zájmem. Byl to pro mne radostný pohled. Většina vystoupení se zabývala palčivými problémy doby. Stanovisko mládeže k řešení těchto problémů je hluboce konstruktivní... Líbilo se mi, že se ve svých vystoupeních zabývala i takovými problémy a nešvary, které nám na naší socialistické cestě překážejí. Svými kritickými, často satiricky laděnými texty ukazují na tyto nešvary a napomáhají tím k jejich odstraňování...“ Citujeme tu El Carova slova nejen proto, že je řekl dělnický divadelník, člověk, který má zkušenosti s úderným satirickým slovem

jako málokdo jiný — že je tedy autorita; ale také pro hlubokou pravdivost jeho postřehů. Přes hradbu generací se cítil ztotožněn s tímto tvořivým mládím; a to je pro ducha většiny skupin malých divadelních forem zasloužené uznání.

Skutečně tím nejcenějším, co přehlídka přinesla, bylo upřímné usilování o vlastní výpověď mladých lidí. Míra osobní angažovanosti se projevovala samozřejmě nejvíce v autorských textech — a byla nesporně velká. Velmi významné na učňovských kolektivech je, že řada z nich opouští stabilní jeviště, jde do arény — „do ringu“ — jak bylo konstatováno na semináři. Je v tom cítit mj. snahu

mládí, se objevily ekologické plakáty a snímky s přírodní tematikou, ukazující nejen krásu, ale i míru devastace přírody. Dokazuje to, že mládež se nejen zajímá o aktuální společenské problémy, ale také cítí potřebu se k nim vyslovovat.

V této souvislosti by patrně bylo nyní trochu nadbytečné podrobně rozebírat některé dramaturgické otázky, nedostatky ve výstavbě scének a pásem, nutnost vylepšit techniku řeči a další zjevné nedostatky, které přehlídka přinesla. Byla o nich ostatně řeč na seminářích, které následovaly po oborových přehlídkách. Ale hlavně — musí o nich být řeč v budoucnosti, při vzdělávacích akcích, kur-



co nejvíce se přiblížit divákům, vést s nimi dialog a navázat prostřednictvím hlediště kontakt s celým životem, s okolním světem, v němž soubor tráví své všední dny. Jedním z největších kladů vystoupení je i generační výpověď, kterou přinášely, názor mladých lidí, osobní a světybná výpověď — a právě ta měla výrazný společenský dopad. Mezi sympatické rysy pásem a scének patří akční humor, zajímavé a zhusta účinné pokusy o společenskou satiru. Tyto programy přitom vznikají v učilištích, nesou jejich výraznou pečeť — vypovídají o vztahu důvěry a spolupráce mezi vychovatelem a mladými lidmi.

Rečené platí pro satirický muzikál hornických učňů z Karviné, pro trojici chlapců z brněnské Chirany s pásmem Zkusme přežít rok 2000, pro učně z gottwaldovského Svitů s hříčkou Teta, pro velmi krásně provedenou pantomimickou scénku s protiválečným obsahem Vojáček, kterou předvedli karvíňští horničtí učňové, i pro další. Je mimochodem velmi zajímavé, že mládež se aktivně zajímá o problematiku životního prostředí. Nejde jen o to, že hned několik scének se touto otázkou dosti bojovně zabývalo (brněňští chlapci z Chirany s duchaplným, byť dramaturgicky ne zcela zvládnutým uvažováním o osudech Brontosaura v Čechách a o perspektivách roku 2000, či soubor lesnického učiliště z Třebnice s publicistickým pásmem Dáme něco dohromady). Také např. na výstavě výtvarných prací a fotografií, která byla tradiční součástí Dělnického

KAREL JIRÁČEK (EL CAR) V ROZHOVORU S UČNÍ SOU SPOJŮ. FOTO F. ROUS

sech, na „stážích“ u špičkových souborů. Domníváme se totiž, že vzdělávání vedoucích kolektivů je klíčovou otázkou dalšího rozvoje zájmové umělecké tvořivosti na středních odborných učilištích. A nejen ve slovesných oborech. Vyžaduje si to dosažená úroveň práce v této oblasti, ale také sám současný stav rozvoje učňovského školství, který vnesl i do péče o volný čas, o estetickou výchovu a výchovu k vlastní umělecké tvořivosti nové nároky a aspekty. Vždyť např. tam, kde vznikly čtyřleté obory s maturitou, zcela zákonitě vzrostla i úroveň učňovské mládeže a její kulturní potřeby. Svědectvím toho jsou mladí lidé, s nimiž jsme měli možnost hovořit na letošním Gottwaldově: jejich intelektuální úroveň, zaujetí pro uměleckou tvořivost, schopnost vyjadřovat se k umění, k životu, k vlastním vyjadřovacím schopnostem. Nejde ovšem pouze o to, aby na čtvrté meziresortní přehlídce zazněly ještě kvalitnější výkony. Hlavně jde o to, aby se umělecké slovo stalo pro učňovskou mládež — nejen tu, co přijede do Gottwaldova, ale i pro tisíce ostatních vlastním, s chutí a zaujetím užívaným vyjadřovacím prostředkem. A zároveň také cestou lásky k rodnému jazyku a vlasti, k umění a kultuře této země.

AGÁTA PILÁTOVÁ

HRONOV zcela pracovní

Ten název se vůbec, ale vůbec nevztahuje jenom k oné pracovní části 51. Hronova, která se oficiálně nazývá vzdělávacím programem a letos se konkrétně naplňovala v diskusních klubech jednotlivých krajů v hronovské ZDŠ a potom na společném fóru ve Slávii, kde jí předcházela i obsáhlý rozhovor odborné komise se souborem. Tato část, bez níž si už nedovedeme — alespoň mnozí — Hronov představit, byla vskutku nabitá dělností, aktivitou, pracovním elánem všech, kdo se jí účastnili. Měla na tomto Hronově svou novou organizační formu, která se v zásadě ukázala jako přínosná a životaschopná — i když samozřejmě přinesla své problémy, jež zřejmě bude nutné v dalších ročnících odstraňovat. Ale znovu opakuji: mluví-li o Hronovu pracovním, mám tím na mysli celou jeho podobu, tedy i to, co jsme viděli na jevišti.

Mnozí se asi vrátili z letošního Hronova nespokojeni, ostatně jako každý rok, že tu neviděli samá vrcholná představení; s pocitem, že tu české amatérské divadlo neprezentovalo to nejlepší, co má k dispozici; že někde je dílo, které na Hronov patřilo a přece zůstalo doma. I letos se tyto pochybnosti vynořovaly, i letos se ozvaly u příležitosti jednoho představení v diskusi a hlavně: tvořily jakési nervózní a rozjitřené ovzduší, které bylo průkazně rozeznatelné v tom, co bych nazval společenským prostředím Hronova. Zdálo se mi, že až zabíhalo do určité rivality krajů, že se jednak počítalo, kolik který kraj měl na Hronově představení, a především že se zdůrazňovalo, kolik kterému kraji zůstalo doma inscenací, jež by právem do Jiráskova divadla patřily. Netroufám si rozsoudit, zda tomu tak je, neznám ony inscenace. Ale vím jedno: dramaturgie Hronova je rozhodujícím kritériem při sestavování jeho programu a i když se jak výběrová komise, tak programová rada důsledně řídily pouze a jenom návrhy jednotlivých krajů, byly za stávající situace (to jest za stávající koncepcí Hronova) povinny přihlídnout při posuzování celku především k dramaturgickým zřetelům. Znam všechny námitky, které se proti této koncepci vynořily; na místě prvním ta, že se takto nepřihlíží k inscenaci jako k celku, ale jenom k jednomu jejímu aspektu; na místě druhém ta, že stačí pro některý soubor nastudovat pouze titul, který vyhovuje Hronovu a už má cestu na jeho jeviště velice usnadněnou. Nehodlám teď psát o problematice výběru na Hronov. Už proto ne, že za dobu, co jsem jeho účastníkem, nepamatuji ročník, v němž by se tak či onak neobjevila osudná otázka: kdo sem toto představení vybral? Jde mi o něco jiného. Jestliže výběrová komise a programová rada důsledně přihlížely k návrhům z krajů, jestliže ve snaze vytvořit repertoár hronovské přehlídky na základě kritérií dramaturgických sahaly jen po tom, co v návrzích krajů — ať už na jakémkoliv místě — přece jenom bylo, nesvědčil tedy 51. Jiráskův Hronov tak či onak přinejmenším o tom, jaké problémy inscenační se objevují v souvislosti s problémy dramaturgickými?

Dovolu mi jeden důkaz: současná česká hra — to jest hra, která je napsána současným českým autorem o současných lidech. V návrhu z krajů (dvou) byly pouze tři. To samo o sobě vypovídá o tom, že letošní sezóna amatérského divadla v této oblasti byla dost hubená. A to si nemyslím — a to tady podtrhuji a zdůrazňuji — že amatéři nehrají současnou českou hru. Hrají ji už proto, že jim vyhovuje jak pokud jde o vztah k obecnstvu, tak i pokud jde o jejich možnosti. Problém bude asi někde úplně jinde. A bude asi slo-

žitý, bude v něm hrát roli mnoho aspektů. Nebudu se teď do nich pouštět. Soustředím se — a zase jen letmo — na jeden jediný, který pro mne vystoupil do popředí s nešťastným Bílkovým Dvorečkem. Říkám-li nešťastným, mám tím na zřeteli to, že právě v diskusi kolem něho převládala ona všeobecná nervozita, plenum se přestalo ptát, proč došlo k tomu, k čemu došlo, a použilo tuto inscenaci k palbě na úplně jiné cíle. Tady pracovní 51. Hronova jaksi selhala. Kdyby



DS J. K. TYLA MEZIMĚSTÍ — MILOŠ BÍLEK: DVOREČEK. FOTO P. STOLL

tomu tak nebylo, museli bychom dojít k závěru trochu jinému, jenž by měl zřejmě větší podnětnost než ty, k nimž se došlo. Totiž k závěru, že tady z hlediska sdělnosti jevištěm dospěla do slepé uličky jistá metoda, s jejíž pomocí se doposud amatérské divadlo současných textů zmocňovalo a skrze níž dobývalo právě v této oblasti největších úspěchů.

Nazvu tuto metodu autentickým, věrohodným, pravděpodobným obrazem života. To jest takovým obrazem, v němž ani tolik nezáleží na tom, jak se co říká, ale co se říká; v němž to, co se děje, co existuje na jevišti, působí silou především osobní výpovědi herců jako lidí, občanů této doby. Soubor J. K. Tyl z Meziměstí šel touto cestou naprosto důsledně; dokonce tak důsledně, že pro něho fungovala jen a jen ona vnitřní pravda postav na jevišti a zcela zapomněl na nutnost divadelně tuto pravdu dostat přes rampu velkého Jiráskova divadla. Když k tomu připočteme ještě to, že tuto metodu uplatňoval ve vyhrocené a vypjaté poloze na textu, který už sám o sobě je takovým prolínáním mnoha drobných pravděpodobných situací vlastně v podobě televizního scénáře, potom se tu nabízí ona otázka problematiky autentické režijně herecké metody amatérského divadla velice výrazně. A právě i v rovině dramaturgické, neboť po zhlédnutí či přečtení řady současných her, které spatřily v letošní sezóně světlo světa na profesionálních scénách, mám pocit (a dost silný), že vývoj se ubírá jinudy a jinam a že bude vyžadovat i jistou proměnu herectví, aby amatérské divadlo bylo těmto textům právo.

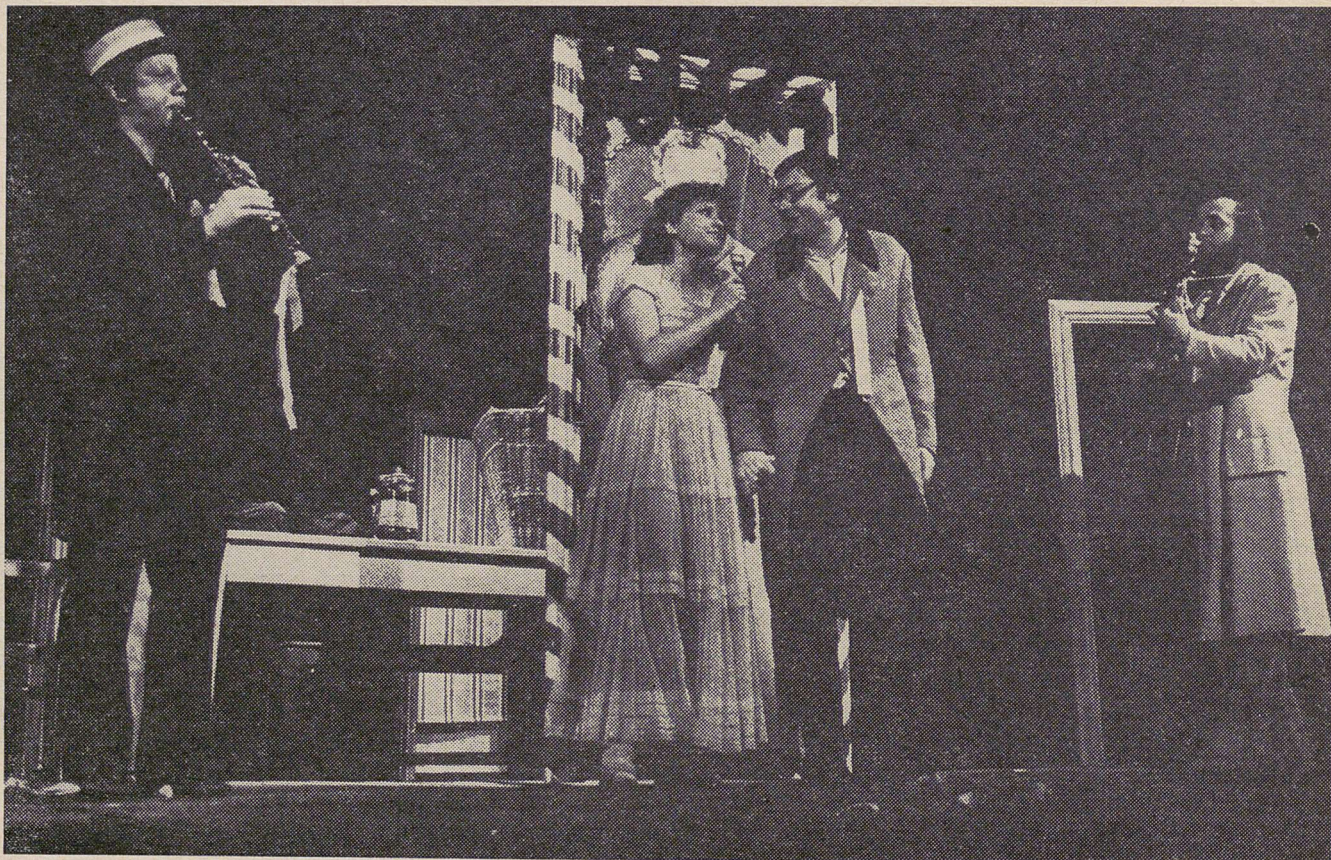
Ostatně, téměř u všech představení zazněly výtky pokud jde o srozumitelnost řeči. Dokonce se zdálo, že prostor Jiráskova divadla je pro velkou část herců nezvládnutelný, že jim doslova nastražuje past. Jakmile se jenom trochu vzdálili od portálu, jakmile ustoupili do pozadí či vystoupili po vertikále do výše, bylo se srozumitelností slova zle. A nemohu se zbavit dojmu, že tohle neodstraníme jen a jen jazykovým školením. Jsem čím dále tím více přesvědčen o tom, že ona autentická metoda herectví, která staví na naprosto přirozeném projevu, prostě počítá s prostorem, v němž doma herec hraje (a ten pro většinu souborů je rozhodně menší než jeviště i hlediště v Hronově), v němž se doslova zabydluje. Když tento základ

přirozenosti a zabydlenosti musí překonávat větší divadelní umělosti, dostává se do rozpaků. Odtud potom pramení i všechny ty ozvuky dialektů i všechny ty ledabylosti v zacházení s daným slovem textu, který herec respektuje jenom potud, pokud vyhovuje jeho pocitu přirozenosti a vnitřní pravdy. A kde má dojem, že narazil na něco, co ho nutí k falešnosti (rozumějme v tomto případě k něčemu, co mu není bytostně vlastní), volí výraz, jenž se tomuto jeho pocitu nevzpírá.

Velice rádi v poslední době hovoříme o tak zvaném autorském divadle. Je to termín trochu matoucí a dnes už i módní. Ale budiž, zůstaňme zatím u něho. Hledáme projevy tohoto divadla v amatérském divadle vždycky jenom v takové jevištní realizaci, která je jaksi nezvyklá. Ale mne letošní Hronov definitivně přivedl k poznatku, že toto autorství jako výraz vůle mluvit za sebe a ze sebe k problémům skutečnosti, je hluboce obsaženo v podstatě velké a nejvyspělejší části amatérského herectví a že právě tady prodělává amatérské divadlo svůj největší přelom. Se všemi problémy a nedostatkami, které to s sebou nese. Není čas ani místo zabývat se všemi souvislostmi tohoto problému v tomto článku: snad se k nim ještě dostanu ve svých úvahách, které jsem nazval Jazyk současného divadla. Zatím mohu jen konstatovat, že z hlediska pracovního, dělného mi Hronov 1981 znovu potvrdil, že další krok kupředu je v amatérském divadle možný jenom tehdy, jestliže ono autorství, které se ve většině souborů projevuje jako touha po autentické výpovědi o skutečnosti, dokážeme divadelně zformovat proměnou herectví. To je pro mne největší pracovní poznatek z 51. Jiráskova Hronova.

Vždyť v čem byl například největší klad vodňanské Šupiny? Jistě ne v tom, že Klicperovu komedii Každý něco pro vlast zkrátali o četné motivy a četná témata, že z ní zahráli jenom polovinu a připravili ji tak o její životní dialektickou jednotu,

DS ŠUPINA VODŇANY – V. K. KLICPERA: KAŽDÝ NĚCO PRO VLAST. FOTO PAVEL STOLL



v níž se negativní pere s pozitivním. Ale především v tom, že pro svůj záměr, své téma našli takový herecký výraz, který jim umožnil s divadelní přesvědčivostí, radostností a temperamentem vyslovit to, co vyslovit chtěli, a přitom vlastně totálně použít k hereckým výkonům všech svých osobních předností i nedostatků. A stejně — co zapůsobilo na obecenstvo v představení Studia z Volyně? Myšlenka jistě ne, tu v jejich inscenaci textu W. Kohlhaaseho a R. Zimmerové Ryba ve čtyřech lze těžko najít. Ani ne jednotu hereckého stylu, byť se ona nadsázka, která šla do frašky, na první pohled zdála být stejná. Ale nebylo tomu tak. Každý z herců si ze svých dispozic našel svůj způsob, jak zveličit, divadelně rozevířít typ své postavy, našel si svá spojení ke slovům textu, kterými mu dodával jiných významů — a už se zrodil proud směšnosti a komičnosti, jimiž se publikum bavilo.

A z druhé strany: v čem byl hlavní problém Čelákovické Maryši? Po mém soudu v tom, že pro pokus o nový výklad nebyl nalezen odpovídající herecký výraz. V diskusi mnohokrát padaly zmínky o monologickém, nepartnerském herectví. Jistě. Ale tenhle pocit, že herci nehrají spolu, ale vedle sebe, vyplynul z toho, že prostě nebylo nalezeno adekvátní herectví pro koncepci, která z Maryši chtěla učinit kolektivní drama podílu na špatném rozhodnutí, na osudové vině. Na toto pojetí tradiční psychologický realismus nestačil a tak se náhrada hledala ve staré romantické monumentalitě. Podobně se celá problematika inscenace Arbuzovovy Irkutské historie koncentrovala rovněž do složky herecké. Gottwaldovská Malá scéna zůstala věrna své poetice, jež se napájí z metaforičnosti. A na Arbuzovově textu se pokusila vyslovit myšlenku o spojení života a smrti, která sice přináší zmar, ale vždycky také nové nezničitelné výhonky dalšího růstu. A pro tuto myšlenku bylo třeba volit i herectví, které se nemohlo spokojit ani s podrobnou psychologickou motivací, ani jenom s život-

ní svěžestí mladých typů. Muselo se objevit herectví, které demonstrovalo postoje k životu: herectví, které na jedné straně neslo divákovi apelativní poselství a jež proto tak často inklinovalo k recitaci, protože nejednalo, ale vykládalo.

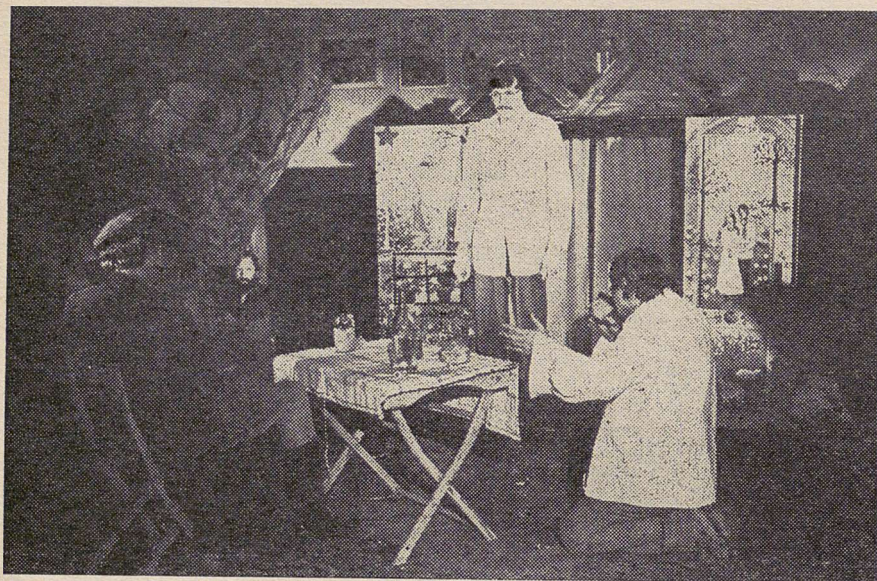
Mohl bych takto hovořit ještě o dalších inscenacích, stejně jako bych samozřejmě mohl psát i o dalších sporných bodech, které tento Hronov přinesl. Ale mně šlo vsutku jenom o jedno: ukázat, že ono dramaturgické hledisko při jeho sestavování má sice své otazníky (a které hledisko je mít nebude?), ale rovněž své přednosti. Neboť je-li součástí tohoto hlediska také repertoárová pestrost, to jest skutečnost, že se tak na tuto přehlídku dostane řada nejružnějších textů, rozdílných jak v poloze žánrové, tak strukturální, potom je o to zajímavější, že se projeví i jisté společné problémy inscenací. Máme-li brát vážně to, že letos byl Hronov poprvé nazván dílnou amatérského divadla, že se tedy už zcela programově všim přesunul k pracovnímu rázu, nezbude než také měnit krok za krokem své myšlení o divadle i o tom, co na Hronově vidíme. Proto jsem v tomto článku nepsal o všech inscenacích a ani o všech aspektech, kterými by mohly být ještě dále posuzovány. Soustředil jsem svou pozornost pouze a výhradně na tu oblast, jež se mi zdála nejvíce naplňovat onen pracovní ráz hronovského amatérského setkání. Mohl bych ji dotvrdit ještě z jiné strany: herecky nejvyrovnanější byla náhodská inscenace Časonovy Jitřní paní. Z prostého důvodu, že tady se podařilo šťastně skloubit jistou tradici souboru se smyslem pro velice konkrétní herecké vyjádření. Ale docela upřímně řečeno: je to něco, co dobře známe, něco, co potvrzuje hodnoty už dobyté. I to musí být. A je prospěšné, že jsme takovou inscenaci na Hronově měli. Cesta vpřed se však asi otvírá spíše v těch problémech a neúspěších...

JAN CÍŠAR

DS TYL ČELÁKOVICE — BRATŘI MRŠTIKOVÉ: MARYŠA. FOTO PAVEL ŠTOLL



Hronov diskusní



O letošním 51. Jiráskově Hronově je možné konstatovat, že (kromě jiného): vstoupil do druhé padesátky svého trvání — jakt sám o sobě hodný obdivu. Byl charakterizován veskrze pracovní atmosférou (pracovalo se v podstatě od rána do rána), bouřlivými diskusemi po představeních i při veřejných hodnoceních jednotlivých inscenací. A v neposlední řadě tropickými vedry, která byla snesitelná na koupališti (kam se ovšem málokdo z nás dostal), méně už při odpoledních a podvečerních představeních ve Slávii, klubu ROH M.A.J. v Hronově. Nicméně snad žádnému z účastníků horko neubralo na chuti do práce.

DS LUCERNA
PRAHA —
SVIT, SVIT,
MA HVEZDO.

FOTO
PAVEL STOLL



pro divadlo a všech ochotníků, kteří se do Hronova přijeli podívat a inspirovat pro další práci. Účastníci diskusního klubu byli rozděleni do čtyř pracovních skupin podle krajů a každá skupina byla označena stužkou jiné barvy. Zde bych si dovolila citovat krajského metodika z Českých Budějovic J. Pokorného, který o stužkových skupinách řekl: „Domnívám se za sebe, že je to jeden ze šťastných způsobů, jak přimět k vyjádření se o představení i ty, kteří více méně dříve na diskusních skupinách mlčeli a po jejich skončení to v kuloárech „rozjeli“... Jistě ani tyto stužkové skupiny nejsou nic světoborného a nového, ale domnívám se, že po loňském Hronovu je to nesporně šlápnutí z bláta na téměř suchou zem.“ Myslím, že J. Pokorný jasně a stručně vyjádřil to, co se mnozí

snažili zformulovat do složitých a dlouhých souvětí — dobrý začátek, ale je třeba mnohé domyslet a pro příští léta vylepšit. Ačkoliv řadu věcí kolem diskusního klubu považuji za nedomyšlenou, nepopírám nesporný přínos. Právě na těchto dopoledních rozpravách padla řada velice aktuálních otázek, které se pak v obměnách vyskytovaly při pohovorech nočních a více méně soukromých. Tento okruh nejvíce diskutovaných a nejčastěji vyslovovaných otázek nesouvisí úzce pouze s Hronovem, ale jsou to problémy, které ochotníky pálí delší dobu a stále se k nim vracejí.

Letos se v Hronově představilo deset souborů (nepočítám hosty ze Slovenska), z toho byly tři tzv. studiové. Za velký úspěch lze považovat, že v tomto roce už tyto „netradiční“ soubory (termín netradiční ovšem nepovažuji za neadekvátnější) nebyly vyhoštěny za hradby města, ale jejich vystoupení byla součástí přehlídky. Ještě loňské-

ho roku tomu bylo naopak. Dostalo se jim prostoru v SZK ROH M.A.J. — Slávii. Vesměs jsou to soubory, kterým nevyhovuje kukátkový typ jeviště, hrají v aréně a ani místnost ve Slávii plně nevyhovovala (soubor Lucerna z Prahy musel narychlo vymyslet nové řešení scény, což se projevilo při samotném představení zhoršenou orientací herců v prostoru, zvýšenou nervozitou a z toho plynoucími chybami, které se na domovské scéně neobjevují) a to ani prostorově, ani klimaticky — větratelnost špatná a odpolední a podvečerní představení se pak odbývala v prostředí podobajícím se sauně, takže v potu se koupali nejen herci, ale i přihlížející diváci. Jeden ze členů souboru Lucerna sice řekl, že vedro ve Slávii by nemělo ovlivnit herecké výkony, ale přece jen se tak



u některých herců stalo. Není se co divit.

Ovšem největším handicapem pro soubory byl čas. Časový harmonogram byl podle mne nedomyšlený a naprosto nevyhovující. V mnoha případech časová tíseň hercům značně ublížila. Stačí posoudit: 14.30 — první představení ve Slávii (studiové), 16.00 — první představení v Jiráskově divadle (tradiční). Cesta ze Slávie do divadla zhruba 10 minut, konec studiového představení 15.40—15.50. Lehce si můžeme propočítat, kolik zbývá na potlesk, který je vyjádřením ocenění výkonu souboru a poděkováním za vynaloženou námahu. Takže se tleskalo v běhu za hlasitého šoupaní židlí a úprkem se zdolávala cesta do divadla. Vůči souborům jednání přinejmenším neslušné, ale diváci nejsou vinni. Ruce by tleskaly, ale nohy nás nesly pryč. Opět ocituji O. Hrázu ze souboru Lucerna, který mi řekl večer po dvou odehraných představeních: „Věděli jsme, že jsme v časové tísní a tím pádem jsme vytempovali představení, což bylo na škodu, protože kontakt s publikem nebyl tak dobrý. Při druhém představení už to bylo lepší.“ Doufejme, že časem najdou pořadatelé vhodnější prostor i čas pro tyto soubory. Díky však za to, že se zúčastnily! Byly to zejména ony, kdo vyvolával diskuse téměř vášnivě.

Divácky patřily inscenace volyňského Studia Ryba ve čtyřech autorů W. Kohlhaase, R. Zimmerová a pražské Lucerny Svit, svit, má hvězdo A. Mitty k nejúspěšnějším. Radila se k nim ještě Šupina z Vodňan, jejíž vystoupení se odehrávalo sice na prknech Jiráskova divadla, ale typem a volbou divadelních prostředků patří k těmto netradičním divadelním kolektivům. Naopak zase Divadlo na žíněnkách z Ostravy-Hrabůvky jaksi zůstalo ve vzduchoprázdnu a jeho vystoupení vyvolalo spíš rozpaky než cokoliv jiného. Vina souboru na tomto neúspěchu je ale minimální! Tak, jak zmíněné soubory uspěly u diváků, u odborné

(HORNÍ I DOLNÍ FOTO): STUDIO VOLYŇE – RYBA VE ČTYŘECH.

komise vyvolaly řadu protichůdných názorů. Jedno jim ale nemohla ani odborná komise upřít — při vystoupeních se bavili i její členové, a velmi dobře.

Divadelní soubor MKS Volyňe Studio s inscenací morytátu Ryba ve čtyřech (i když vlastně v podobě, v jaké hru předvádí Studio, se o morytát nejedná, ale spíš o velmi zdařilou groteskní hříčku) vyvolal debatu mezi členy komise, o čem vlastně hra byla, o čem herci hráli. Pravda, jednoduše lze odpovědět, že když o ničem jiném tedy o tom, jak se mění vztahy mezi lidmi, jedná-li se o peníze. O tom, že v takové chvíli neznám bratra, natož pak milenky. Možná se to někomu zdá málo. V programu volyňského Studia je mimo jiné napsáno: „Přijměte pozvání do atmosféry našeho divadla.



Nadýchejte se čerstvého vzduchu. Zde se totiž můžete bez zábran stát znovu dítětem. Hravosti a fantazii narůstají křídla. Nemusíte spěchat. Můžete svobodně vynalézat a z radosti z nalezeného si i zavýsknout. Zazpívat. Těžkosti a překážky řešíte okamžitě...“ A to je to, o co šlo. Tři dívky (J. Dvořáková, H. Crhová, M. Cinádrová) a jeden muž, který je zároveň vedoucím a režisérem souboru (J. Kubeš) hráli s takovou chutí a radostí, a tuto pohodu a příjemnou atmosféru přenesli i na obecenstvo, které se po celou dobu výborně bavilo, že mě napadla otázka: proč vždycky hledáme ve všem nějaké hlubší myšlenky a souvislosti. Proč by vždycky mělo v každé hře o něco jít. Není často lepší zhlédnout inscenaci, která není ve své podstatě o ničem, ale pobaví nás, na chvíli zapomeneme na všední starosti a skutečně pustíme fantazii ze řetězu, než inscenaci o něčem, která nás nudí a k našim starostem přidává ještě další? Tím nechci popírat nutnost her angažovaných, se současnou tematikou, ale chci vyzdvihnout i nutnost takovýchto nezávazných hříček. Potom, necht' mi odborná komise promine, mi takové spory připadají maličké a jako „hledání much na koupeném zboží“.

Celkem totéž na poněkud jiné téma se odehrávalo kolem vodňanské Šupiny a její úpravy Klicperovy hry Každý něco pro vlast. Z klasika zde zůstal název a kostra příběhu. Díky však i za ni, protože mnoha lidem, kteří by po Klicperovi nesáhli, přiblížila Šupina „o co zhruba jde“. Tento soubor si vybudoval již svoji poetiku a svůj styl, zřejmě také díky silné osobnosti F. Zborníka. Klicperova hra jim posloužila jako odrazový můstek pro vyjádření vlastního pohledu na svět. Pohledu veskrze vážného, podaného ale humornou formou a na první pohled lehkavě. Opět — diváci se bavili, herci s chutí hráli. Hlavní problém, kolem kterého se dlouho diskutovalo — jak dalece je možné činit úpravy v klasice, a jdou-li tak daleko jako u Šupiny, je nutné v programu uvádět, že se jedná o vlastní úpravu na motivy. Ano, v tom měla komise pravdu a Šupina poučení pro příště, ovšem rozpitvát takovýto problém ještě několik dní po skončení této debaty je víc než maličké.

Letošní Hronov přinesl celou řadu nových i staronových otázek a problémů. Domnívám se, že kdyby nebylo o čem diskutovat a o co se přit, nemělo by snad smysl takové setkání amatérských divadelníků pořádát. 51. Jiráskův Hronov skončil, všichni se rozjeli do svých domovů, pořadatelé, jejichž práci nelze jinak než vysoce ocenit, si oddychli a snad užívají zasloužené dovolené. A my se těšíme na příští rok, na 52. Jiráskův Hronov, který, doufejme, přinese zase jiné problémy a témata k diskusím.

MICHAELA GRIMMOVÁ

Hronovský chodec

aneb kusá kronika devíti dnů

PÁTEK 31. ČERVENCE

Večer z tvorby Aloise Jiráska byl kolektivním dílem tří souborů — SZK MAJ Hronov, SZK Nové Město nad Metují a SZK Červený Kostelec. Právě jím přestoupil Jiráskův Hronov práh druhého půlstoletí své existence. Vzájemná spolupráce tří souborů byla podle slov režiséra Josefa Vavříčky „vzorná a příkladná“ i přes určitý spěch, který ji provázal, a přinesla „nejeden perspektivní podnět“.



Oheň přátelství symbolizoval tradiční družnou atmosféru, jež vládne mezi velkou ochotnickou rodinou.

SOBOTA 1. SRPNA

„To bychom nebyli my, abychom hned neviděli někde chybičku. Slyšel jsi, že kritickou nelibost vzbudil nový znak JH? Prý připomíná reklamu na knižní policičku.“



Potlesk po prvním představení, Maryše bří Mrštíků zahrané divadelním souborem Tyl z Čelákovic, nositelem Rudé stuhu ŮRO, patřil samozřejmě celému ansámblu pětáctiřičet převážně mladých lidí i skromnému profesionálnímu režisérovi, který se na jevišti při děkování jen mihl. Ale nejvíce přeje jen Lizalovi, tedy Láďovi Lhotovi, zasloužilému nestorovi a patronovi českých ochotníků. Čestné uznání za dlouholetou aktivní činnost v amatérském hnutí, kterému se věnuje právě 60 let, vyslovil a pedál jubilantovi ředitel II. odboru MK ČSR dr. Jan Kohout.

„Devětačtyřicet Jiráskových Hronovů jsem se zúčastnil, na osmi z nich se mi podařilo hrát,“ přiznává skromně laureát.

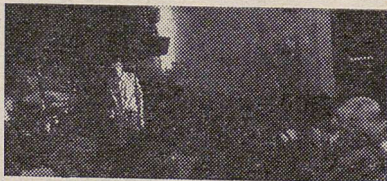
„Hádej, co mě v tý Maryše zaujalo?“ provokuje u vlny jeden diskutér. „Hospodskéj. Ten říkal největší pravdy. Jak je to možný, hospodskéj a živý svědomí vesnice! Přece jen je ta hra už sto let stará,“ povzdychne a pro

jistotu se ohlédne, jestli ho neslyšel pan vrchní.

NEDĚLE 2. SRPNA



Ryze nenedělní, všedně pracovní ráno, jaké se pak opakuje celý týden. Začínají Diskusní kluby. Před půl devátou se z mléčného baru (většinou) hrnou různobarevně ostužované skupiny i jedinci směrem ke škole, kde je čeká mezikrajská diskuse o včerejší hře. Krajský metodik jako vedoucí skupiny byl přítomen nočnímu rozhovoru odborné komise a poslouchá a usměrňuje své ovečky, volně vyjadřující své názory na různé stránky zhlédnutého představení. Ve Slavii zatím odborná komise (celá či rozpuštěná, když jsou na pořadu dva soubory, Milan Fridrich jako předseda, doc. Jan Cisař, doc. František Štěpánek, Jaroslav Fixa, Tomáš Engel, Ivan Bednář, Břetislav Lelek, Liba Zbořilová a Viktor Oktábec jako tajemník) mluví se souborem či soubory — podrobně, rozvážně, konkrétně, přátelsky a neví jak ještě, zkrátka výchovně metodicky. V deset hodin se ve velkém sále Slávie všechny tyto činnosti a lidé slíjí. Vznikne šumící auditorium, před nímž přednesou zástupci krajských skupin sukus názorů svých kolektivů, a vznikne diskuse, do níž tu a tam zasahují upřesňujícími glosami členové komise. To vše trvá přes dvě hodiny. Pak se proudy mladých i starších nadšenců a vyznavačů ochotnického divadla a sporů o něm hrnou po mostě přes Metují do města na oběd. A co myslíte, že dělají. S uvolněnými gesty pokračují ve volné tribuně.



„Nedělní“ program není zdaleka vyčerpán. Zídle jsou přestaveny a v nedávném auditoriu mohou začít odpolední představení — Jan Otčenášek, Saša Lichý: Romeo, Julie a tma. Pravdivou civilností svého herectví zaujme ing. Petr Bůhm v roli krejčovského pomocníka Čepka, dychtivou i cudnou snahou tři mladí — Pavel Geiserich jako domovník, Vladimír Javorský jako Pavel a Jana Beroušková jako Ester.

Večer zabouří nadšením hlediště Jiráskova divadla. Klíperera v podání Vodňanských je barevný a hravý, zpívaný i hraný, bujný a veselý, ale hlavně drzý a aktuální. Napadá plané vlastenčení, které, s Havlíčkem řečeno, ani nám často neráčí přejít z huby do rukou. Podstatu výkladu vyjadřuje plakát: největšími písmeny je na něm slovo KAZDÝ, nejmenšími, takřka neviditelnými slovíčko vlast.

„Jsme všichni jeden za osmnáct a druhý bez dvou za dvacet a byla by věc nerozumná chtít rub na líc obracet.“

Sympatický kantor (povoláním tedy Klíperův kolega) František Zborník, režisér, herec, textař atd., se celý týden držel v pozadí. Jak dopadne jeho pokus nastavit zrcadlo ve starodávném rámu? Rozuzlení přinesl diplom udělený mu „za formování osobité poetiky vodňanského souboru Šupina“.

PONDĚLÍ 3. SRPNA

Zahraniční hosté 51. JH (Patricia Beharriel, tajemnice výkonného výboru mezinárodní organizace amatérského divadla AITA/IATA, prof. dr. Ross Beharriel, oba Kanada; Vera Dragometti, Belgie; prof. Irene Turin, Peter Trauner-Sabranski, Rakousko; Charles Cheetham, Velká Británie; Béla Eléss, Maďarsko; Barbora Solčić, Zala Cyžova, NDR; Włodzimierz Taboryski, Stanisława Gawedowa, Andrzej Fabisiak, Polsko) byli na schůzce s odbornou komisí a novináři seznámeni s problematikou amatérského hnutí u nás a podrobně také informováni o třístupňovém systému jejich vzdělávání na úrovni okresů, krajů a centra. Zřejmě udivení mírou odborné péče o ochotníky, začali projevovali obavy, jak jsou na tom profesionálové. A tak se nakonec mluvilo o vysokém divadelním školství.

ÚTERÝ 4. SRPNA

Den zcela ve znamení diskusí o včerejším představení současné divadelní hry, Bílkova Dvorečku, ale nejenom o něm.

Odpověď na otázku, jak se soubor dostal na Hronov, otištěná ve Vymyšleném rozhovoru o Meziměstských ve Zpravodaji JH:

„Tak to bylo pro nás největší překvapení. Věděli jsme, že z kraje jsme byli v návrzích jako čtvrtí v pořadí. Vůbec jsme netušili, že by se v republice nenašla dotaženější inscenace některé současné hry.“



Z kuloárových i veřejných výroků na téma Současná hra aneb Kudy kam:

„Kdyby na Hronově byly současné hry dvě nebo tři, a mohly být, všechno by se jevílo jinak, v jiných proporcích. Co sám voják v poli?“

„Právě letošní soutěžní řád umožňoval výraznější zastoupení současné české hry. Měly dokonce vlastní kategorii. Proč se to neprojevilo? A proč ÚKVV, jak je patrné z prohlášení jeho zástupců ve Slávii, že se bude řád upravovat, najednou ustupuje od svého? Jen trpělivost přináší růže.“

„Spíš by se mělo mluvit o tom, co hrát a jak. O samotném faktu, jestli hrát, dávno kladně rozhodla praxe.“

„Uvádět současnou hru je morální povinnost pro každého divadelníka, úkol nejzáslušnější, ne přání shora.“

„Mimochoodem, všiml sis, jak ďábel-sky důsledně je v Bílkově Dvorečku napsána postava Kubalové? To je přímo hlavní konstruktér zla, strážkyně zkázy, ne drba, to je český ženský Mefistofeles.“

„Stálé mluvení o tom, že současná česká dramatika je slabá, mi velmi často připadá jako zástěrka pro pohodlnost číst, pochopit čtené a režijně realizovat pochopené.“

STŘEDA 5. SRPNA

U výlohy na náměstí se zastavují lidé. Běží videozáznam včerejšího představení. „Vstupujeme holt do nového půlstoletí JH s technikou, jak se na XX. století sluší.“ Kazeta může znamenat půlhodinku na jevišti a kdykoli ji přehrát na obrazovce před vašimi očima. Významný pomocník porot a hodnotících komisí? Užitečný objektivní divák pro amatérského herce? Luxusní hračka? Nechme rozhodnout čas a dívejme se, není to nezájímavé.

V podvečerních a také v pozdních večerních hodinách doléhá až na náměstí hudba či smích. To v přírodním amfiteátru v Jiráskových sadech probíhá některá z doprovodných akcí přehlídky — promítání starších filmů (Svět patří nám, Panna a netvor, Rusalka, Hej rup!, Noc na Karlštejně), koncert místních orchestrů či také třeba veřejná nahrávka Československého rozhlasu. V ní vystoupili (kromě zlatého hřebu M. Horníčka) za ochotníky L. Lhota (když mu přinesli kávu, obával se, jestli si ho nespletli s Vávrou a nechtějí ho otrávit), J. Císař (jako „zlý muž“, ta ironie!) a třeba také známý ochotnický herec J. Němec z Bystrého u Poličky, povoláním traktorista. Když se ho konferenciérka otázala, jak se člověk z traktoristy stane hercem, odpověděl:

„Jednoduše. To se cestou z pole zastaví s traktorem před hospodou a jde se zkoušet.“



„Divácká působivost takových her jako je Casonova Jitřní paní má základ v nostalgické lásce každého člověka k rodnému kraji, k jeho lidem a duši, k poezii, která dýchá už z pouhé vzpomínky na dětství a přemáhá křivdy, nedorozumění i smrt. Už předem jsme naměkko.“

„Za jednoho předpokladu. Že hra, na kterou se koukáme a která to v nás vyvolává, je umělecky tak silně napsána jako Jitřní paní.“

ČTVRTEK 6. SRPNA

„Ta Ryba ve čtyřech byla ale soused!“ praví mladý muž při cestě ze Slávie na oběd. Jen jsem nerozuměl některým diskutérům. Nemohli najít v Rybě páteř a přitom bylo vidět, jak jim každému zaskočila kost.“



„Jsem starej kozák a namítej si co chceš, vypořádkoval jsem, že se souborem, kterej sahá po Jeppem z vršku, to musí nějak jít z kopce.“

„A divíš se? Ten nerozum, v Kraslicích chtít hrát na prknech a ne na valdhornu!“

„Prosím tě, proč se Klubu Jiráskova divadla říká Ponorka?“

„Copak vím. Možná proto, že se odtud někteří amatéři z profese takřka nevynořují.“



TAK KDO K ČERTU ODEJDE? — Přes zřetelně inzerované vybídnutí, tištěné dokonce velkými tučnými písmeny, z Jiráskova divadla nikdo neodešel. A tak Vladimír Hetflejš se svou kanceláří včetně celé rodiny pana režiséra museli předstírat ohařování (předstírali je výtečně), až do kudy je ouředně nezrušili.

PÁTEK 7. SRPNA

Jen svít a svít, ty hvězdo má, plamínku můj, já temnou nocí jdu. Jen tebe mám a má jsi jediná, bez tebe cestu svou nenajdu.

Jen svít a svít, je tolik tma, bojím se tmy, svít, čistá hvězdo má.

Svíť celou noc, ať nemusím se bát, do rána svít a nechoď spát.



Divadelní soubor Makyta DK ROH Púchov — Milo Urban: Beta, kde jsi? Slovenští hosté přehlídky.

Ptám se jednoho známého, dávného a vzdělaného ochotníka na rozpáleném hronovském náměstí zdvořilostně: „Tak co?“

A on mi nečekaně vážně odpovídá: „Víte, nemám rád jednostrannost, extrémy, odezdikeydismus. Čím jsem starší, tím víc. Vzdělávací akce, ano, samozřejmě. Ale s mírou a ne na úkor či dokonce za cenu odsunutí do illegality nebo eliminace druhé nejdůležitější stránky zájmové činnosti — vnitřního života souborů, vzájemných kontaktů, družných setkání, poznávání podmínek druhých. Cožpak by se nedala — u nás? nalézt zlatá střední cesta?“

Kývám hlavou a on dodává: „A taky se mi nelíbí rozdělování ochotníků. Tady jsou podle mého názoru jen jedni. A ti by snesli, vlastně zasloužili by si —“

Proč jen nás někdo tak nevhod přerušil?

SOBOTA 8. SRPNA



Konec dobrý, všechno dobré.

Diplomy si z 51. Jiráskova Hronova odvezli kromě už jmenovaných Ladislava Lhoty a Františka Zborníka debutující režisérka Ludmila Šmídová za Jitřní paní, Pavel a Anna Losovi za scénu k Jeppemu z vršku a herci — Marie Marková za Maryšu (na snímku), Josef Šnábl za Vaška v Dvorečku, Vlasta Žitná za Telvu v Jitřní paní, ing. Vladimír Hetflejš za Nikolu je Nikaronoviče v Tak kdo k čertu odejde a Vlasta Tichá za Valju v Irkutské historii.

Připravil JK
Fotografie Václav Špür (3)
a Pavel Štoll

O sovětském 10. divadle tradičně i jinak

KAREL MARTÍNEK

Údobí rozkvětu arménského divadla je nerozlučně spjato se sovětským zřízením: v roce 1921 vzniklo První státní divadlo Arménie (dnešní Sundkjanovo akademické divadlo) a profesijní kádry odchovalo Moskevské činoherní studio vedené zprvu S. Chačaturovem, později R. N. Simonovem, spolupracovníkem J. B. Vachtangova. Během dvacátých a třicátých let se podstatně rozšířil počet divadel a miniaturní studia v Baku, Tbilisi a Jerevanu přerostla v profesionální scény.

Dnešní arménskou kulturu charakterizuje sepětí s životní realitou, doprovázené vypjatým smyslem pro národní tradice. Zahnuje v sobě vrcholnou míru dynamičnosti, spojení pohybu, barvitosti a hudebnosti, jež se nezříká patetického hereckého projevu. Náपěvnost řeči určuje zálibu v bohatě odstíněném přednesu; malebnost přírody — prudké střídání barevných tónů a polotónů; temperamentnost národní povahy — dynamičnost hereckého stylu. Arménským hercům i režisérům (k nejznámějším patřil například Vagaršjan, Nėresjan, Papazjan aj.) se daří v Shakespearových tragédiích a sklízí zasloužený úspěch v neoromantických historických hrách i rozměrných výjevech s tematikou revolučních bojů (Klášterní údolí, Růže a krev). Vyšší míra patosu, romantická atmosféra, náпěvnost tvoří nadále neodmyslitelné stránky stylu soudobého arménského divadla s jeho smyslem pro dramatickост, hudebnost a plastičnost hereckého projevu. Staré se snoubí s novým, tradice nevylučuje touhu po experimentátorství, které však nemůže nerespektovat typické rysy národního herectví: míru patetičnosti, prudké střídání statických a dynamických poloh, dramatické nadsázky a lyričnosti.

Neméně tak vyspělou kulturní tradici nese v sobě ukrajinské divadelnictví, jehož počátky spatřujeme ve slovanských teatralizovaných tancích a obřadech, někde na pomezí 9. století. Na území sovětské Ukrajiny se nachází jedno z prvních vyobrazení místních mimů — skomorochů (fresky na

schodišti chrámu sv. Žofie v Kyjevě připouštějí další výklad: vystoupení byzantských mimů), datované přibližně rokem 1080. Ukrajinské duchovní školy prosluly umnými variacemi evropských školských textů, v nichž nastupovala převaha místního folklóru a zejména aktualizace mytologických předloh. Na pomezí dnešního RSFSR, Běloruska a Ukrajiny se zrodila osobitá podoba loutkového divadla, označovaného jako vertěp (vertep, batlejka aj.). Prostinká hra, inspirovaná vánočním náboženským cyklem, rozvíjela události kolem Kristova narození, aby na dvou miniaturních podlažích divadélka umístěného v bedně konfrontovala liturgický příběh a světské mezihry.

Zárodečné tvary vertěpu prokazují smysl pro humor, schopnost komentovat vážný děj satirickými glosami z pozic lidových vrstev nenakloněných světu bohatých a mocných. Ve vertěpu stále získávalo větší prostor demokratické smýšlení chudých, kritické vidění bojarů a feudálů včetně církve jako opor všeho konzervativního. Nelze se divit, že obliba vertěpu napomáhala popularitě her, v nichž postupně vznikala postava legendárního Petrušky, veselého lidového hrdiny, který nezamýšlel zasvětit život práci na panském, dřině a hladové existenci, jíž se bránil všemi způsoby, a nacházel spásu v humoru, ironii a nevázaném žertu.

V ukrajinských církevních školách se odehrála premiéra tragédie Theophana Prokopoviče Vladimír, slovanských zemí vládce [1705], důležité hry neznámého autora Milost boží [1728]. Tím s definitivní platností pronikl na školskou scénu proud dramatiky, která oslavovala reformy Petra I. a záměrně vstupovala do polemiky s konzervativními hledisky rodového bojarstva, zbytnělé šlechty a pravoslavného duchovenstva. Milost boží opravňovala dějinné rozhodnutí Bohdana Chmelnického, který spojil osudy ukrajinského národa navěky s Ruskem.

Z ukrajinského prostředí, kde existovala nevolnická divadla majetných knížat a statkářů (Širajeva, Tarnov-

ského, Chorvata aj.) vyšla generace osvícensky orientovaných dramatiků — V. V. Kapnist, V. A. Gogol-janovskij (otec N. V. Gogola). Demokratickou předrevoluční kulturu si nelze představit bez podílu pokrokového umění, a stejně není možné uvažovat o ruském umění bez podnětů, které vycházely z Ukrajiny. Postačí se odvolat na Gogolovy Večery na dědině nedaleko Dikaňky, inspirované čarokrásnou přírodou a vrozeným smyslem ukrajinského lidu pro humor. Odtud převaha komediálních žánrů v ukrajinském klasickém repertoáru, který našel cestu na ruskou scénu, jak dokazuje úspěch her I. P. Kotljarevského (Natalka Poltavka, Voják kouzelník) i F. H. Kvitka-Osnovjanenka (Šelmenko písařem, Šelmenko sluhou).

Na jevišti poltavského divadla našel geniálního interpreta v M. S. Ščepkinovi, který si z tohoto prostředí odněl pochopení pro organický výklad zpěvních a tanečních součástí textu, jež se nevydělovaly v samostatná čísla. Ščepkinovo zaměření se na demokratickou tvorbu, reformu herectví odvozenou z požadavků Puškinových a Gogolových, důraz na občanské kvality scénického interpreta měl zákonitě předstupně v ukrajinské progresivní filosofii propustující didaktickou osvícenskou komedii, jíž se v tomto prostředí nejvíce dařilo. Není náhodné, že ukrajinské divadlo poznalo zastánce analogických zásad dokonalého přetělesnění, sžití se herce s postavou, v K. T. Solenykovi a I. Ch. Drejsim.

Carismus pochopitelně nepřál podobnému demokratickému úsilí, naopak záměrně negoval „maloruskou“ kulturu řadou drastických zákazů. Výnosy z let 1863, 1876 a 1881 defakto znemožňovaly představení v národním jazyce a kosmopolitické zaměření carského dvora vyzdávalo všechno zahraniční spojené s německou či francouzskou kulturou. Proto předrevoluční kritika nadsazovala výsledky hostování Meiningského souboru, zatímco pohostinským hrám ukrajinského ansámblu, vedeného M. Kropyvnyckým, nevěnovala takřka pozornost! A přece v polovině osmdesátých let představoval zmíněný ukrajinský soubor jedinečné těleso prodchnuté demokratickými idejemi a vyznačující se ideální harmoničností stylu, dokonalým souladem přednesu, zpěvu i tance mj. v davových výstupech, zbařených známého pedantismu Meiningského divadla.

Takovéto přednosti mohla ocenit ukrajinská kultura až po Říjnové revoluci, kdy se právem přihlásila k realistickému odkazu dramatické tvorby

i divadelní praxe M. Kropyvnyckého, I. Karpenka-Karého, P. Saksahanského, M. Staryckého, P. Myrného i I. Franka. Většina uvedených dramatiků rozpracovávala pro ukrajinské prostředí charakteristickou vesnickou tematiku, neidealizovala vztahy na venkově, kde probíhalo surové vykořisťování, jež potlačovalo příbuzenské i sousedské vztahy, lásku i soucit. Ve Frankově *Ukradeném štěstí* hledá marně trojice vesničanů východisko z neřešitelné situace, podmíněné nejen vášnivou láskou, ale také neúprosnou sociální motivací...

Koncepce dramatické tvorby klasiků ukrajinské činohry směřovala k demokratickým představám, pamatovala na široké vrstvy pokrokového městského obecnstva i na zaostalý venkov udržovaný carismem v negramotnosti. Proto rozpracovávala didaktické poslání divadla a chtěla prostřednictvím strhujících zážitků burcovat v hledišti národní vědomí i soucit s osudy ponižovaných a utiskovaných.

V podmínkách carismu nebyla naděje na realizaci širšího programu demokratizace umění, jež představovala ideální řešení pro realistický proud

ukrajinského umění. Jisté nacionální podbarvení, vypjatá míra národnostního šovinismu vyplývala z dobových vztahů a krajnostně reagovala na carskou negaci všeho ukrajinského, totální podceňování národní kultury jako celku.

S těmito tendencemi zápasilo sovětské umění na samém počátku dvacátých let, obtížně překonávajíc šovinistické předsudky, jež chtěly ukrajinskou kulturu izolovat od ruské a rozvíjet ji jedině v hranicích lidového folklóru, v duchu vystoupení amatérských či poloprofesionálních souborů.

DRAMATICKÝ ODBOR A. JIRÁSKA KK ROH ÚPICE — V. KRASNOGOROV: TAK KDO K ČERTU ODEJDE. FOTO PAVEL ŠTOLL



náš rozhovor

JAK NEUMŘÍT NA LÁSKU

JULIUS EDLIS: KDEŽ JEST, ABELE, BRATR
TVŮJ? FOTO F. ROUS



Kdysi býval Braník okrajovou čtvrtí Prahy. Spojení s centrem nebylo v tehdejších dobách zdaleka tak dobré jako dnes. Podmínky pro kulturní vyžití zde byly celkem vzato minimální. Profesionální scény byly a jsou vesměs koncentrovány právě ve středu města. A přesto už před 110 lety měli obyvatelé Braníka možnost „jít do divadla“. Tehdy, koncem minulého století, zde vnikl ochotnický divadelní soubor Braník. A existuje dodnes.

Ve 20. letech tohoto století se ochotníci nadšenci rozhodli, že si postaví také svoji vlastní budovu, ve které budou hrát. Během několika málo let skutečně stála. Dnes to zní jako pohádka. Divadlo se stalo jejich druhým domovem. Pochopitelně, vybudovali si je vlastníma rukama, všechen volný čas trávili na stavbě. O tom, že zvěst o práci branického souboru pronikla i mimo teritorium jejich působnosti, svědčí fakt, že s ním spolupracovala řada špičkových profesionálních herců — J. Průcha, L. Pešek, z mladší generace je například J. Satoranský přímo odchovancem.

V letošním roce slaví tedy Divadelní soubor Braník 110. narozeniny. Jak a v jakých podmínkách pracují jeho nynější členové, jsme se zeptali Vlastimila Fišara, herce Divadla Na Vinohradech, který s branickými spolupracuje již šestý rok.

Jaké podmínky pro práci souboru vytváří jeho zřizovatel, Obvodní kulturní dům Prahy 4?

Chcete slyšet pravdu? Ne zrovna nejlepší. Hned vám to vysvětlím. Podívejte se, po válce měli členové souboru klíče od divadla a hned po práci sem chodili, trávili tady veškeré volné chvíle. Divadlo bylo také jejich jedinou zkušebnou. V 50. letech si pronajala budovu Československá televize, která zde sídlila, než byly dostavěny Kavčí hory. Po jejím odchodu si ochotníci vybojovali svoje divadlo zpět a zrekonstruovali si je. Televize pochopitelně za pronájem budovy

platila. V okamžiku, kdy se přestěhovala, najednou tyhle peníze nebyly. Divadlo se tedy začalo pronajímat a ochotnický soubor se dostal do nesouměřitelné profesionální konkurence. Přesto mu byl pořád ještě ponechán dostatek prostoru na zkoušení i hraní. Dokonce před Jiráskovým Hronovem v roce 1977 mohl zkoušet každý den. Ovšem tlakem ekonomických ukazatelů ubýval hrací i zkušební čas. A dneska? Zbýl nám jeden zkušební den v týdnu a když máme štěstí a divadlo není některý den náhodou obsazeno hostujícím souborem, můžeme toho využít. Ovšem takových příležitostí je jako šaf-ránu.

Od března tohoto roku, aniž o tom soubor byl předem informován, stalo se Branické divadlo Divadlem pantomimy. Bohužel ochotníci nemají odpovídající místnost, kde by mohli zkoušet a pracovat, mimo prostory svého divadla. Zřízením Divadla pantomimy jsme přicházeli i o těch několik málo dnů, které byly souboru určeny smlouvou ke hraní a zkoušení. Jak vidíte, důvodů k optimismu moc nemáme.

Proč spolupracujete s amatérským souborem, co vás k tomu přimělo?

Sám jsem jako ochotník začínal. Na gymnáziu v Jičíně jsem připravil pásma českých a světových monologů, tamní ochotníci si té práce všimli a tak jsem prošel hereckým křtem. Nejprve jako Kamarád v Dykové Ondřeji a draku, potom jako Václav ve Furiantech. Po absolvování konzervatoře a prvním roce angažmá u Realistů v Praze následovala vojna, tam jsem založil divadelní kroužek, nastudoval Pavlenkovo Štěstí a po změně posádky a nekonečných zkouškách jsme se nakonec dostali na dvacátý jubilejní Hronov. O rok později jsem připravil s jiným souborem Jiráskova Jana Žižku, také ten reprezentoval armádní uměleckou tvořivost na Jiráskově Hronovu. Kontakty s ochotníky jsem nepřerušil ani po vojně,

spolupracoval jsem s nimi nejen jako instruktor, poradce či patron, ale také jako porotce na nejrůznějších úrovních. Spolupráce s Branickými není tedy pro mne nic nového, navracím se vlastně ke starým pramenům. Za jednu nebo dvě návštěvy nemůže profesionál amatérům moc prospět, taková pomoc nemá hlubší význam. Profesionál se podle mého názoru musí stát jedním z členů toho kterého souboru, musí se s ním sblížit, sžít. Lidsky i umělecky. Získat důvěru, nezklamat a vytrvat. Pak může tato spolupráce přinést trvalejší tvůrčí výsledky.

V poslední době jste se orientovali na současné drama. Lze tuto orientaci chápat jako výraz systematictější dramaturgické koncepce?

Odpovím jen za sebe, protože v souboru pracuji kromě mne velmi úspěšně i dva ryzí amatérští režiséři: Jiří Juna a Jiří Bauer. Když mne kolektiv po krátké spolupráci na závěrečném zápolení o obsah i tvar Jegora Bulyčeva požádal o samostatnou režii, předložil jsem jim Edlisovu hru Kdež jest, Abele, bratr tvůž?. Byla to pro soubor dost puma. Toužili po lehkém, zpěvoherním žánru, v něm se cítili zabydleni, a na jednu současná, dušezpytná hra. To bylo debat, odmítání i váhání. Nakonec jsem jim vyložil svou koncepci současného apelativního divadla, přijali ji a pustili jsme se do zápasu. Hledali jsme často krutě a v křečích cestu k jevištní pravdě, k tomu, jak především vnitřně žít a podávat výpověď o sobě i o světě v nás a kolem nás. Snad se to trochu zdařilo. Odměnou houževnatému souboru byla účast na Hronově, kde Miloš Čížek získal cenu za herecký výkon.

Po Abelovi chtěl soubor se mnou spolupracovat na nějaké větší hře, kde by mohlo hrát rozsáhlejší role víc členů souboru. Dlouho jsme hledali, až nakonec jsme se shodli na Kaločově Mejdanu na písku. Tam jsou v podstatě jen velké příležitosti. Přestože se všichni pouštěli do studia s chutí a vervou, dala nám tahle hra pořádně zabrat. V Mejdanu je totiž na jevišti jedenáct lidí najednou a skoro celou hrací dobu. To vyžaduje maximální koncentraci. Nemůže hrát jen ten, kdo mluví. Často právě naopak. Divák stačí přece sledovat myšlenkové procesy všech jednajících postav. Snažil jsem se, aby herci nepřetržitě žili drama této mikrospolečnosti. Aby příměli diváka prožívat stejný osud, zasáhnout ho otázkou, co já bych dělal v takové mezní situaci, kam já bych se postavil. A zase, žádné velké inscenační experimentování, žádné sestrojování módní líbivé inscenace, obyčejný život, jevištěm umocněný, ale ryzí a zevnitř pravdivý. Byla to fuška, ale cítili jsme se nádherně. Nacházeli jsme souznění, které nás činilo šťastnými, třebaže to nebylo bez krizí.

Při Jílkově hře Jak umřít na lásku jsem v závěrečném studiu propadal beznaději. Ta hra je překrásná, ale ošidná, samý vtíp a smích, nakonec však každému zatrne, tak jak to bývá v životě. Nic jednoznačně bílého ani černého, zdánlivý



tragikomický manželský trojúhelník, ve skutečnosti hluboká společenská sonda. A to vyžaduje hrát čistě, přesně, pravdivě. V komice i v tragice. No a když jsem propadal beznaději, soubor přišel na zkoušku s květinou a dortem, měl jsem zrovna svátek, a na dortu bylo napsáno: „Vlastíku, vydrž!“ Můžete pak nevydržet? Myslím, že nakonec všichni herci nejen pochopili, ale také přesvědčivě odkryli svébytnou poetiku Jílkovy výpovědi o lidech a o životě. Abych však odpověděl souhrnně na danou otázku: vyznávám a ctím jako profesionál i jako ochotník Tylovo heslo — „Divadlo je život a jde zase do života“.

Na závěr našeho rozhovoru ještě dvě otázky pro autora hry Jak umřít na lásku Jana Jílka.

Jaký máte pocit, když se dozvíte, že některý amatérský divadelní soubor si vybral vaši hru?

Pro dramatika je to velké vyznamenání. Já osobně bedlivě sleduji, jestli amatéři moje hry hrají, protože staří divadelní praktikové říkali, že divadelní hra se stává součástí dramatické kultury tenkrát, když se jí chopí ochotníci.

Jak jste spokojený s nastudováním vaší hry branickým divadelním souborem?

Velice. Velice, protože tento text považuji za jeden z nejtěžších (a sami herci to potvrzují), který jsem napsal. A herecký part Veroniky je, myslím, v současné české dramatice jeden z nejobtížnějších. I profesionální herečky mají hodně práce s jeho zvládnutím, a Branickým se to povedlo dobře.

Připravila MICHAELA GRIMMOVÁ



NAHOŘE: VLASTIMIL FIŠAR ZKOUŠÍ HRU Z. KALOČE MEJDAN NA PÍSKU. FOTO ARCHIV

JAN JÍLEK: JAK UMŘÍT NA LÁSKU. FOTO H. HROMADKOVÁ

divadlo a divák

ZDENĚK HOŘÍNEK

JEVIŠTĚ A HLEDIŠTĚ

Mezi jevištěm a hledištěm soudobého divadla leží rampa, názorně oddělující prostor hraní a prostor vnímání. Rampa je zhmotnělým výrazem základní divadelní konvence, která spočívá v tom, že se v určitou dobu na určeném místě sejde skupina diváků, aby zhlédla představení připravené skupinou divadelních umělců. Rampa má smysl divadelně estetický — podobně jako rám obrazu vyděluje spolu s portálem ze světa skutečného umělé svět uměleckého díla, i praktický — umožňuje nerušený průběh představení — podobně jako rám umožňuje zavěšení obrazu na stěnu.

Rampa je ovšem výsledkem určitého historického vývoje. Vyvinulo-li se divadlo z obřadu, nebyla východiskem oddělenost aktivních aktérů od pasivních diváků, ale naopak jednotu všech účastníků, i když jejich podíl byl diferencován co do způsobu aktivity a hierarchizován co do významu. Divadelní umění ve vlastním smyslu vzniklo teprve tehdy, když rozlišení účinkujících a přihlížejících bylo kodifikováno, když se oddělil hrací prostor od prostoru diváckého.

Ale kodifikovaná hranice, zpředmětněná dnešní rampou, stále znovu provokuje k tomu, aby byla zpochybňována a překračována. Souvisí to se specifickým charakterem divadelní podívané a se specifickým charakterem diváckých reakcí: divadlo provokuje lidskou účast, lidské slzy i lidský smích, odvolává se na zkušenosti, myšlenky a city lidí v hledišti. Herec se nepřímo nebo i přímo obrací na diváka, který na tuto výzvu nepřímo nebo i přímo odpovídá. Hranice mezi hrou a jejím přijímáním se stále zachvívá tímto obousměrným proudem vzájemné komunikace, stále hrozí nebezpečí, že jevištní apel překročí konvenční míru a vyvolá nekonvenční reakci v hledišti. Stále hrozí nebezpečí, že hranice bude překročena. Toto nebezpečí je přirozeně větší u lidovějších, méně formálních divadelních produkcí (jako bylo např. středověké jarmareční divadlo hrané v bezprostředním dotyku s publikem na nízkém pódiu) než u reprezentativního divadla dvorského nebo měšťanského, jehož honosné, dobře zařízené sály s oponami, orchestřišti a dobře oblečenými a vychovanými diváky zaručovaly slušný a patřičně „odcizený“ průběh divadelního představení.

Jestliže iluzivní konvence divadla 19. století spočívala na přísném a bezpodmínečném oddělení obou základních sfér: diváci jakoby tajně, slídive nahlíželi průhlednou „čtvrtou stěnou“ do kvazireálných měšťanských salónů, selských jizeb i proletářských brlohů a herci předváděli příběhy dramatiků jako by diváků nebylo; pak divadelníci neiluzivního zaměření od konce minulého století, zejména pak příslušníci meziválečné avantgardy i různých současných novátorských trendů, vědomě navazují na staré praktiky středověkého, alžbětinského, orientálního aj. divadla i na postupy různých obřadních forem a snaží se opět učinit z „rampy“ linii nikoli striktního oddělení, ale akčního napětí.

Jedním z osvědčených prostředků, jak divadlo obnažuje svou fiktivní, umělou, hravou podstatu a porušuje jednoznačný vztah jeviště—hlediště, je prastarý princip „divadla na divadle“ — hry ve hře. Tento jev zasluhuje zvláštní pozornost, protože divadlo se tu stává námětem divadla. Děj probíhá ve dvou pásmech: hra vnější, rámcová a hra vnitřní, vložená.

Nejjednodušší technikou je epizodické pojetí vložené hry. Past na krále v Hamletovi — uspořádaná podle Hamletova návodu tlupou kočovných komediantů — nemá z hlediska fabule přímé pokračování; nicméně její role v chodu zápletky je nepostradatelná — definitivně usvědčuje Klaudia z královraždy a racionálně motivuje Hamletovu pomstu.

Vložená hra ve Snu svatojánské noci — řemeslnická produkce o lásce Pyrama a Thisby — je co do samostatného významu zdánlivě méně závažná (rozuzlení milostného zapletence by bylo možné i bez ní), zato je důmyslně začleněna do významového kontrastu jako pokleslý protiklad vznešeného svatebního obřadu athénské vévody Thesea s královnou Amazonek Hipolytou (mezi těmito póly se odehrává hledání, míjení a nalézání čtyř athénských milenců i manželské spory rozhádané kouzelné dvojice Oberona a Titanie). Svým námětem je příběh Pyrama a Thisby jediným skutečně tragickým dějem komedie. Ale nepřiměřené básnické i scénické provedení z něho činí děj nejkomičtější: toto paradoxní vyznění stupňuje milostné šálení a šílení, jež je tématem Snu, do nejbabsurdnějších důsledků.

Krajní polohu hry ve hře představují tzv. spáčské hry a komedie. Klasickou ukázkou je Holbergův Jeppe z Kopečku. Velký spáč a ochlasta Jeppe usne na hnoji a probudí se ve šlechtické posteli. Baron Nilus totiž zorganizoval pro své potěšení důmyslný žert: nechal Jeppe za spánku proměnit ve velmože. Po probuzení přesvědčí baronovi lidé chudáka, že ten nuzný život, který považoval za skutečnost, byl jen blouznivým snem. Jeppe po jistém zdráhání přijme svůj nový úděl a počíná si coby vládce neurvale a krutě. Po řadě komplikací se mu dostane trestu: ve spánku je „oběšen“ a po probuzení zbit. Ubohý Jeppe je tímto manipulováním přiveden až na hranici zmatku, kdy nedokáže rozeznat skutečnost od iluze, pravdu od šalby. Strídáním skutečnosti reálné a fiktivní vzniká fabulační spletenec, v němž se hranice mezi vnější a vnitřní hrou smazává. Rámec přestává být rámcem, vložená hra epizodou: hra člověka s člověkem jako námět divadelní hry.

Podobně, byť ve vážné poloze, se uskutečňuje „zkouška“ prince Segismunda v Calderónově hře Život je sen. Radikální proměny princova údělu, režírované jeho otcem a maskované jako snové přeludy, přivedou prince k pochybnostem o realitě pozemských realit, k filozofickému iluzionismu typicky barokní ražby: „Všichni sní, sním i já sám, / že v žaláři přebývám... / Co je život? — Přelud, klam... / Dnes už vím: život je sen / a také sny jsou jen snění.“ Prostáček Jeppe se sice těžko orientoval v proměnách osudu, ale byl nakonec ochoten přijmout každé vysvětlení. Nešťastný Segismundo není opilec ani primitiv, je filozof: ani šťastný konec mu nedovolí zapomenout na šalebnost lidského údělu ve světě.

Ve hře Františka Langra Dvaasedmdesátka se v rámci vězeňského prostředí koná představení hry, pomocí níž se vězeňkyně Marta, údajně vražedkyně vlastního manžela, snaží rekonstruovat svůj případ, aby se osvobodila od pocitu krivdy, jež na ní byla spáchána nespravedlivým rozsudkem. Její verze je korigována spontánním zásahem vězně Melichara, z něhož se vyklube skutečný pachatel. Vložená hra vede nejen k upřesnění toho, jak se události skutečně odehrály, a k přesvědčení představitelů práva o nevině Dvaasedmdesátky, ale vyjasní se i vzájemné citové vztahy Marty a Melichara. Vložená hra vykoná funkci psychodramatu: poznání a sebepoznání ústí do očisty vnitřních postojů obou protagonistů, z níž se zrodí naděje pro další smysluplnou existenci.

Hra ve hře vytváří dvojí divadelní plán: dvojí rovinu diváctví (publikum skutečné v hledišti a publikum na jevišti, jehož charakter je dvojnásobný: diváci vnitřní hry jsou zároveň herci

hry vnější, rámcové) i dvojí typ herectví (herci a herci hry ve hře). S tím souvisí i dvojí rovina divadelní reality nebo — což je totéž — divadelní fikce: realita hry na jevišti a realita hry ve hře. Výsledné vyznění je rozporné: hra vložená do organismu hry sugeruje autenticitu tohoto organismu, činí ho jaksi reálnějším; zároveň se však touto cestou divadlo prozrazuje jako divadlo, hra jako hra.

Hra ve hře je zároveň podobenstvím světa i podobenstvím divadla (odtud příznačná inverze: chápání světa jako podobenství divadla — Calderónovo „velké divadlo světa“, Shakespeareovo: „Celý svět je scéna, a muži, ženy, všichni jsou jen herci“). Součinností vnitřní a vnější hry se odhalují obě stránky divadelního zpodobení skutečnosti: vytváření scénických iluzí (různých zpodobení, podobenství, modelů světa) i jejich rušení deziluzí (přiznáním umělosti, fiktivnosti těchto zpodobení, podobenství, modelů). Divadlo předvádějící na scéně divadlo poukazuje přímo nebo nepřímo na specifické funkce divadelního umění:

zábavné funkce (viz Sen svatojánské noci) — posláním divadla je jistě bavit, ale absolutizace tohoto poslání vede k degradaci zábavy na pouhé rozptýlení a kratochvíli, která je zábavná jen bezděčně a jinak, než bylo zamýšleno;

poznávací funkce — ať už ve smyslu poznání objektivní pravdy o věcech a vztazích (usvědčující moc hry — past na kralovraha v Hamletovi) nebo ve smyslu sebepoznání (uvědomění si vlastního údělu ve světě — Jeppe, Život je sen);

očistná funkce (katarze) — skrze poznání a sebepoznání, skrze emocionální účast se stává hra prostředkem odreagování a očistění škodlivých a nebezpečných sklonů, vášní a pocitů (Dvaasedmdesátka).

K pochopení těchto funkcí divadelního umění přispívá divákovi v hledišti divák na jevišti, který se v tomto smyslu stává divákem vzorovým, tj. příkladně, patřičně, správně reagujícím na dění ve hře. Hra ve hře je sveráznou sebereflexí divadla. Nastavuje zrcadlo publiku jako lidem, jichž se divadelní zpodobení skutečnosti týká, i jako divákům, kteří jsou fyzicky přítomni předvádění tohoto zpodobení. Hra ve hře odhaluje a zcizuje divadelní konvence, zveřejňuje a ozvláštňuje hravou a fiktivní podstatu divadelního umění i jeho skutečné poslání. A to tak, že problematizuje dělící čáru mezi herci a diváky. Hra ve hře představuje názorný průzkum, vlastně sebeprůzkum divadelního působení: oné vzájemné komunikace a interakce, která se děje mezi jevištěm a hledištěm.

ZACHYTIT PROMĚNLIVOU TVÁŘ DIVADLA

Nedávno jsem hledal v souvislosti s nedožitými devadesátinami národního umělce Viléma Zítka jakýkoliv konkrétní popis jeho slavného Raracha ve Smetanově Čertově stěně. Byl jsem však znechucen neúspěchem. Velká většina kritik se omezila na konstatování, že to byl výkon zajímavý, skvělý, nezapomenutelný, ale jak vlastně vypadal, o tom se rozepsal pouze jeden z kritiků a v nekrologu Ferdinand Pujman.

Byl to věru hubený výsledek, když jsem si ho porovnal s tím, co mi byli ještě po tolika letech schopni vyprávět pamětníci, jejichž výpovědi se vzájemně ověřovaly a zpřesňovaly. Měl pravdu Schiller, když v prologu k Valdštýnovi tvrdil, že si herec staví pomník ve vědomí svých současníků. A protože za celou Zítkovu činnost v Národním divadle (1915–47) se našel nikdo, kdo by ho přesvědčil o nezbytnosti zachytit některý jeho výkon na filmový pás, jsou fotografie a vzpomínky takřka jediným pramenem poznání Zítkova umění. Při nedávné televizní repríze filmu Turbína ze 40. let, kde je celá scéna z Lohengrina, si ještě víc lidí uvědomilo, co by bylo všechno šlo zachytit, kdyby vůdčím principem tehdejšího filmu nebylo komerční využití.

Pokud jde o kritiky, chápu, že operní kritici se víc zabývali hudební stránkou inscenace, a že v případě činoherních referátů takové Vodačka, Rutteho, Piši, Sajice, Engelmüllera, Kodíčka, Konráda, Fischera nebo mladé Marie Majerové, Bedřicha Václavka či Julia Fučíka se lze o hereckých výkonech dovědět mnohem víc (samozřejmě též v závislosti na prostoru,

jaký byl v novinách divadlu vyhrazen). Navíc musely kritiky vycházet druhý, nejpozději třetí den po představení!

Z obou zjištění vyplývá, podle mého názoru, důležitý závazek pro naše současné kritiky a filmaře: je třeba si uvědomit, že poslání novináře a filmového dokumentaristy veli především zachytit tvář této chvíle, se vši její složitostí a někdy též protikladností. Novinář se má podílet nejen na pasivním zrcadlení, nýbrž také zlepšování, utváření společenského dění. Z tohoto hlediska je otázka, co a jak zachycují, klíčovou.

Měli bychom se zamyslet, co se doví o dnešku nejen dnešní občan naší vlasti, ale také ten, který se narodí za padesát či sto let. Nebude jeho představa například o divadle dnešních dnů poněkud nepřesná a neúplná? Nebude se jeho pocit nad kritikami divadelních inscenací podobat mému nedávnému rozčarování nad kritikami o Vilému Zítkovi? Co se doví o tom, jaký měli herci způsob řeči, mimiky, gestiky? Co se doví o kostýmu či masce? O souhře a hře s rekvizitou? Pozná z hodnocení nejen to, že něco bylo dobré či špatné, ale také (jak to pokládal za nezbytné jeden ze zakladatelů naší marxistické divadelní kritiky Bedřich Václavek), proč je něco dobré či špatné? Kritik má znát, co je charakteristika dramatické postavy a co specifický výklad, jenž je výsledkem spolupráce herce, režiséra a dalších, kdo pracují na inscenaci. V konečném tvaru nelze zpravidla (pokud kritik nenavštěvuje zkoušky, určit, co kdo do inscenace

přinesl, ale výsledek analyzovat lze a mělo by to být předním úkolem kritika. Navíc by kritik neměl zapomínat, že musí něco zásadního říci nejen divákům, ale samotným tvůrcům inscenace. Z naší divadelní historie je znám ne jeden případ, kdy režisér či herec opravili pod vlivem kritických připomínek svou koncepci v další práci na inscenaci — premiérou tato práce přece nekončí. Umožní jim takovou opravu jednostranný či povrchní soud? A co filmaři — kolik týdeníků posledních let zachycuje něco z divadla? A jakým způsobem?

Co se zachová z dnešního divadla, záleží však také na Supraphonu, rozhlase a televizi. Supraphon hodně vykonal zřízením edice Inscepace, které zaujaly, i když je výběr inscenací pro tuto edici někdy sporný a vydávání není dost pohotovité. Jiným, nespornějším přínosem Supraphonu jsou profilové komplety jednotlivých (i mimo-pražských) divadel. Zato ve vydávání hereckých portrétů není ještě zdaleka všechno v pořádku, ani pokud jde o množství a výběr (přestože Supraphon chce údajně nejprve vydat národní umělce, jsou i mezi nimi takoví, kteří dosud nemají profilovou desku — třeba Deyl, Vojšta či Nasková), ani co do kvality sestavení a vybavení desky.

Herecký portrét by měl zachytit i někdejší podobu herectví dotyčné osobnosti, zahrnout i film a rozhlas, a být doplněn monografickou studií s fotografiemi. Rozhlas a televize či Panton by měly přispět k vytvoření archivu českého divadla.

Jaromír Kazda

ZA ROZVOJ VYSOKOŠKOLSKÝCH DIVADEL

Právě před pěti lety prosadila se vhodná koncepce specializovaných přehlídek zájmové umělecké činnosti vysokoškoláků CSR. Od té doby koná se v Brně, dnes měště živé amatérské aktivity, každoročně soutěž v jejich jevištních útvarech. Z pověření ministerstva školství CSR a Českého vysokoškolského ústředí SSM pořádala proto Univerzita J. E. Purkyně a její CZV SSM nedlouho po krajské přehlídce ZUC vysokých škol ve Vysokoškolském klubu již VI. ročník národní přehlídky studentských divadel. Záštitu nad ním převzal rektor UJEP prof. MUDr. Vojtěch Kubáček, DrSc.

Na zahajovacím večeru vystoupil národopisný soubor UJEP Důbrava a studenti z Mexika. Festivalu se zúčastnilo šest souborů z téhož počtu měst a mimo soutěž bratislavský kolektiv Chiméra. Jen menší část jich nepřijela do Brna poprvé: po rozchodu dosavadních tradičních účastníků z Prahy (Adas stavební fakulty ČVUT) a Olomouce (Amatérské akademické angažované divadlo z filozofické fakulty Palackého uni-

nost prostého člověka v džungli vykořisťovatelské společnosti. Pražská inscenace obdržela první místo a představitel Vojka Petr Herold ocenění za svůj herecký výkon.

Při absenci Divadelního studia Josefa Skřivana (jeho premiéra původní hry Petra Veselého V nepravé poledne aneb Švédové před Brnem uskutečnila se bohužel až těsně po přehlídce) vedl si dobře také reprezentant Jihomoravského kraje — Malé divadýlko pedagogické fakulty UJEP (jeho zřizovatelem je však nyní Dům kultury ROH Královopolské strojírny



SOUBOR PROVIZORIUM PF ČESKÉ BUDEJOVICE — DNES NAPOSLED.
FOTO J. KRATOCHVIL



MALE DIVADÝLKO ZK ROH KRÁLOVOPOLSKÉ STROJÍRNY BRNO —
L. SIGMUND, M. JANOUSEK: DIVČÍ VALKA. FOTO J. KRATOCHVIL

verzity) jednalo se většinou o kolektivy pracující nedlouho a tedy o přehlídkové nováčky. Soubory vyhodnocené v Brně na prvních třech místech vybojovaly si právo reprezentovat českou vysokoškolskou Thálii na letošním Akademickém Prešovu. Závěrečné slavnostní vyhlášení výsledků provedli akademičtí funkcionáři UJEP a svazáčtí představitelé.

Nejzajímavější vystoupení přinesl hned první soutěžní večer přehlídky, kdy divadlo Esence fakulty architektury ČVUT Praha předvedlo sociální drama německého revolučního romantika Georga Büchnera Vojcek. Ačkoli šlo o debut začínající party, podařilo se režiséru Martinu Nezvalovi vytvořit z fragmentární mozaikovitě předlohy provokující apelativní představení. Jeho jednotlivé složky (matnost nebo sporný výklad některých postav, spojení pohybové stylizace s naturalistickým detailem apod.) sice vybízely k polemice, avšak jako expresivně pojatý celek drtivě demonstrovalo manipulo-

Brno), a to s předlohou svých předních členů Libora Sigmunda a Miroslava Janouška Divčí válka (režie posluchač JAMU Pavel Doležal). Také tentokrát se jednalo o typicky studentské autorské divadlo, které se na vtipně sestaveném apokryfním hudebním příběhu z počátku českých dějin vysmálo malicherným příčinám a tedy i zbytečnosti válečných konfliktů. Sympatický soubor, který jižní Moravu zastupoval už na mnoha soutěžích včetně Akademického Prešova, získal tentokrát druhé místo a oba hrající autoři za textový a interpretační přínos ocenění individuální.

Ostatní vystoupení již vzbudila připomínky a výhrad diváků i pětičlenné odborné poroty daleko více. Početné a opět omlazené Provizorium PedF České Budějovice znovu přivezlo nedlouhý oddechový pořad, nazvaný Dnes naposled. Režisérka Dagmar Blümllová v něm pro jeviště objevila mile naivní exotickou prózu obrozence Prokopa Sedivého Maran a Onyra. Porota tu ocenila pokus o oživení tradice lidového kočovného divadla. Příliš tvrdým oříškem ukázala se být pro kolektiv „S“ z VŠST Liberec hra z dílny Hanáckého divadla Prostějov — Kovalčukova Komedie o strašlivém mordu... aneb Ondráš. Režiséři Jan Wagner a Věra Stelzigová nedokázali vystihnout náročnou poetiku mnohovrstevnatého textu, který byl pak podán jen v základní dějové lince a s řadou začátečnických nedostatků (cena Jiřímu Vikovi za postavu Juráše). Třetí festivalový večer zahájili v režii hrajícího Jiřího Hlobila programem Z pohádky do pohádky Bakaláři PedF Plzeň. Parodicky aktualizovanou montáž dvou našich klasických báchorek, původně určenou pro děti (téhož záslužné práce týkalo se také ocenění porotou), zde narychlo a dosti křečovitě přizpůsobili dospělému publiku. Komorní pořad Divadelního studia VeŠ PedF Ústí nad Labem nesl název Bílá tvář za sklem a získal nakonec třetí místo. Jeho autoři a zá-

roveň interpreti Jozef Mooz a Václav Zíbner, disponující zřetelnou pohybovou kulturou, vsadili na kombinaci pantomimických etud a slovního projevu, volně spojenou motivem „zrození“ člověka a jeho bolestného seznamování s civilizací.

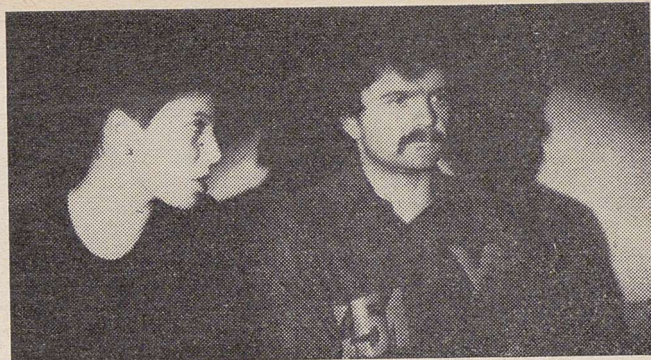
Mimosoutěžní vystoupení souboru Chiméra právnické fakulty Komenského univerzity Bratislava, pojmenované režijním autorem Romanem Hrapkem Jadiladadá, přineslo stylově vyříbenou, režijně i herecky vynalézavou (na druhé straně ovšem trochu artistně výlučnou) podívanou, pojatou v poloze společenskokritického dadaismu jakožto produkce komediantské družiny.

Protože tradiční přehlídka experimentálních amatérských divadel Srámkův Písek se letos nekonala, stal se VI. ročník národního festivalu studentských divadel (vedle následně 2. přehlídky mladého divadla v Brně) jednou z akcí, jež v dané situaci umožňují tolik potřebné vzájemné srovnání rozdílného divadelního názoru a podnětné práce těchto kolektivů. Jako celek měl dobrou a především vyrovnanou ideovou i uměleckou úroveň a živý divácký ohlas, což mimo jiné potvrdily i společné rozbory jednotlivých představení před porotou. Výrazným podílem k tomu opět přispěly pedagogické školy, které zřejmě mají svým zaměřením k divadelnímu projevu nejbližší. Přes minimální propagaci vítal letos účinkující vždy zcela zaplněný sál. Zůstaly už bohužel obligátní stíny této významné svazácké akce, např. vcelku živelná dramaturgie, zarážející absence jakékoliv informativní dokumentace k souborům nebo politováníhodný nezáměr ze strany svazácké organizace JAMU. Už po několik let nachází se jen ve stadiu platonických debat nápad obohatit přehlídku dopoledním studijním představením profesionálního souboru (při tehdejší nepřítomnosti Divadla na provázku připadalo v úvahu jiné těleso Státního divadla v Brně — rovněž zdařile experimentující Hanácké divadlo z Prostějova), speciálním seminářem nebo dokonce společnou divadelní „dílnou“. Chceme-li, aby brněnský akademický festival nežůstával svému poslání a perspektivám nic dlužen a v některých následujících ročnících měl též uvažovaný celostátní charakter, bude třeba i tyto vady na kráse eliminovat. Vít Závodský

MLADÉ DIVADLO OD KVANTITY KE KVALITĚ

Cíl amatérský ruch ve městě, kde existují skoro tři desítky rozličných divadelních souborů, jakož i fakt, že Srámkův Písek bude napříště probíhat jako bienále a letošní rok se tedy nekonal, přivedl Městské kulturní středisko S. K. Neumanna

DIVADELNÍ STUDIO J. SKRIVANA PŘI OKVS BRNO IV. — P. VESELÝ: V NEPRÁVÉ POLEDNE ANEB ŠVEDOVÉ PŘED BRNEM. FOTO J. KRA-TOCHVIL



DIVADLO X BRNO — R. BRADBURY: 451° FAHRENHEITA. FOTO J. KRA-TOCHVIL

v Brně k zásluhnému rozhodnutí. Na závěr uplynulé sezóny uspořádalo ve zdejší Vysokoškolském klubu SSM 2. přehlídku mladého divadla. Bylo na ni pozváno celkem dvanáct kolektivů velmi odlišného zaměření a stejně tak interpretační úrovně, aby předvedly ukázky své nové práce. Třídenní nesoutěžní akce zatím trpěla rozličnými začátečnickými nedostatky, z nichž její hodnotu nejvíce poznamenaly časté změny ohlášeného programu, zbytečné prodlevy mezi jednotlivými vystoupeními, nedostatečná dokumentace k některým pořadům a především fakt, že se nakonec upustilo od jakýchkoli hodnotících seminářů či debat, takže se méně zkušené soubory mohly orientovat jen podle ohlasu u diváků, kterých se sešlo poměrně hodně.

Oporou přehlídky stala se vystoupení několika renomovaných souborů (chyběly z nich jen M-dílna OKVS Brno I a beztak již delší dobu pasivní Triangl). Malé divadýlko pedagogické fakulty UJEP (zřizovatel Dům kultury ROH Královopolské strojírny) předvedlo v pohostinské režii posluchače JAMU Pavla Doležala vlastní komediální text svých herců Libora Sigmunda a Miroslava Janouška Divčí válka; jeho antimilitaristickou notu a svěží podání ocenila krátce předtím porota VI. ročníku národní přehlídky studentských divadel vysláním na Akademický Prešov. Nezklamalo ani Divadelní studio Josefa Skřivana při OKVS Brno IV s premiérou původní hry svého člena Petra Veselého V nepravé poledne aneb Švedové před Brnem. Apokryfně aktualizující, filmově citěná a rovněž protiválečně zaměřená předloha z doby třicetileté války nebyla ovšem ještě svým provedením natolik invenčně rozvinuta, jak jsme od dosavadních špičkových nastudování Skřivanovců zvyklí (režie Květa Arcanidu). Divadlo „X“ MěKS S. K. Neumanna Brno ohlásilo sice původně Brechtovy Havory na útěku, ale nakonec zreprizovalo svou starší úspěšnou dramatizaci utopie Raye Bradburyho, nazvanou režisérem Zdeňkem Turbou Fahrenheit 451. Pod hlavičkou téhož kolektivu uvedla pak dvojice Aleš Záboj (režie) a Jan Svoboda ml. (mim) vlastní pantomimický scénář Dítě — dosud nevykrytalizovaný sled humorných etud, inspirovaných postupy B. Polívky z Divadla na provázku. Cylinder z OKVS Brno III nabídl v režii svého vedoucího Pavla Vašíčka montáž 14 mikropovídok maďarského satirika Istvána Örkényho, pojmenovanou Vstaň a choď! Snaha o zdívaladlnění nápaditých próz a jejich zarámování do formy jakéhosi psychodramatu nevyzněly sice dvakrát účinně, ale přesto už dříve vydobily inscenaci vítězství v městském a účast v krajském kole Wolkrova Prostějova.

Nejpříjemnějším překvapením přehlídky bylo bezesporu vystoupení odnože známého Pirka — Kolektivu OKVS Brno II. Původní dokumentární montáž Aurora vskutku dosáhla s minimem prostředků maximálního účinku; vtipně, zcela neučebnicově poskytla faktograficky bohaté poučení o historii tohoto legendárního křižníku, symbolu vítězné revoluce, a prozkoušela z nich diváky cestou nápaditého aktivizujícího testu — to vše v provedení čtyř herců a s pomocí několika prken a

žebříků, kterými se ve mžiku metaforicky navozovala prostora i emocionální představa jednotlivých dějů a situací. Nedlouhá koláž, předváděná obvykle přímo ve školních třídách, podala názornou lekci moderního, v dobrém slova smyslu agitačního scénického projevu, obracejícího se k rozumu i srdci dnešní mládeže. Studentskému publiku mluvil z duše také krátký autorský program Bláznění žáků gymnázia na Elgartově ulici, v kolektivní režii upřímný a kultivovaný pokus o generační výpověď dneška, sympatický svým protiměšťáckým nonkonformismem (vítěz krajského kola WP).

Vystoupení ostatních souborů už svými kvalitami i diváckým ohlasem zůstala za předchozími pořady. Z celkem průbojného charakteru přehlídky se už svým zaměřením vymykala dvě komorně chápaná pásma poezie brněnských básníků Zuzany Novákové, Iva Odehnala, Vity Slívy, Josefa Suchého, Jindřicha Uhra, Zdeňka Rezníčka a Zdeny Záborské, předvedená za podpory diapietů a hudby téměř stejně (navíc pak neosobně, monotónně a staticky) jak novopečeným „divadélkem hrajících neherců“ Hrnc (vzniklo sloučením recitační skupiny elektrotechnické fakulty VUT a někdejšího souboru Pegasy) v režii Zdeňka A. Haška (Pozvání do obrazu I), tak posluchači LŠU Brno-Líšeň (připravila Růžena Köttnerová). Volný ráz festivalu umožnil prezentaci tří nejlepších učňovských kolektivů ze speciálně jim určené soutěže Brněnské kola, ale ty zpravidla zůstaly u dobře miněné snahy oživit repertoárovou nabídku svých klubových zařízení a vcelku nijak nenadchly. Nejsympatičtější tu vyznělo pozvání SOU n. p. Zetor Jedeme za sluncem (2. místo z Brněnského kola), technicky ještě neobroušené, ale v mladistvé romantice táboráků, kamarádských part a prvních lásek našťastí nic nepředstírající. Kroužek OU Chirana (3. místo v Brněnském kole) zůstal svým pásmem Zkusme přežít rok 2000 — brontosaurus to nepřežil (režiroval Petr Svoboda) ve zpracování naléhavých ekologických otázek jen u nezapomenutelné a nijak apativního vtípkování, podobně jako zcela nedivadelní, na primitivně pseudocivilní interpretaci několika povídek a písniček založené pásmo Sušenka zrůda učňů SOU Spoje.

Letošní druhý ročník přehlídky Mladého divadla byl co do počtu zúčastněných souborů účtyhodným pokusem soustředit do jednoho sálu téměř vše, co druhé největší město republiky v oblasti amatérského autorského divadla a tzv. malých jevištních forem může v dané chvíli nabídnout. Nic proti tomu — ale důslednější domyslení její dramaturgické skladby a odstranění ostatních již zmíněných „zádrhelů“ by prestiži této výjimečné akce v budoucnu jen prospělo. vz

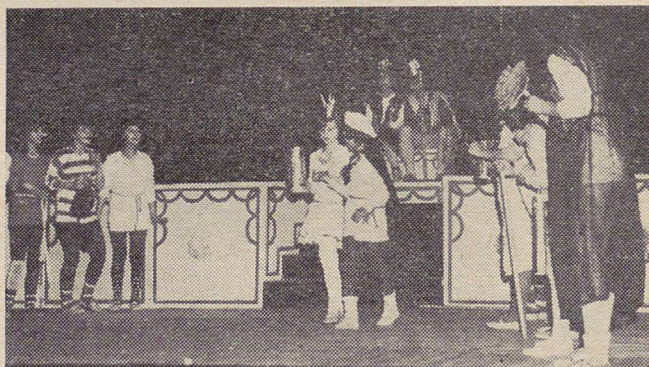
DĚTSKÉ DIVADLO METAFORY

Dramatický kroužek ZDŠ Dubňany na Hodonínsku slaví letos desáté výročí své činnosti. Během této doby dvakrát (1975, 1979) reprezentoval svůj okres a kraj na národní, resp. celostátní přehlídce dětských dramatických souborů v Kaplici a loni vystupoval také ve východoněmeckém Schwerinu. Zkušený kolektiv, jehož kádr dětí se ovšem často obměňuje, pokusil se nyní o autorské divadlo, když jeho vedoucí, režisérka Ludmila Dohnálková, sama přepsala delší pohádkovou prózu amerického humoristy a kreslíře Jamese Thurbera O bílé lani (1945), výtečně přeloženou Radoslavem Nenadálkem, a uvedla ji pod názvem Královské namlouvání.

Tvorba pro děti představuje sice jen malou část Thurberova povídkového díla, příznačného svým suchým humorem a jazykovým experimentováním, zato však v ní nacházíme všechny kvality jeho próz pro dospělé čtenáře. Dramaturgická objevnost tohoto zcela nefolklorního, originálního a v nejlepším smyslu slova moderního textu i záslužný vlastní autorský přínos režisérky, která se podílela také na scénografii, jsou mimo diskusi. Thurberova výrazně intelektuálně laděnou báchorku bylo níméně nutno přizpůsobit chápání žáků ZDŠ (většinou z 5.—9. třídy), byť za cenu jistého ochuzení předlohy, která se znamenitě provokuje dětskou obrazotvorností, ale jejíž poetistické až surrealistické zaměření, parodizující a zcižující momenty, jazykové hříčky a další finesy ocení a

důkladně vychutná až vzdělaný vnímatel dospělý. Nutné redukce původního textu nahradila však dramatičtorka novou kvalitou: hned v úvodu je nastudování rámováno sporem dvou životních principů — chladného rozumu, reprezentovaného Kronikářem, a uvolněné fantazie, zastoupené Kouzelníkem. Tento spor prochází celým příběhem, v němž tři synové krále Kloudy — Darda, Škarda a Jarda — prožívají na cestě za nevěstou všelijaká dobrodružství, a je vtipně zakončen v jeho závěru, kdy Kronikář s Kouzelníkem začnou spolupracovat a tím bez zbytečné didaxe názorně demonstrovat sloučitelnost obou přístupů k životu a vhodnost jejich postupování v optimální syntéze.

Práce režisérky Dohnálkové s dubňanskými žáky vychází ze základního vědomí, že primárním úkolem dětského divadla není vychovávat budoucí herce (natožpak malé primadony), ale rozvíjet v dětech schopnost vystupovat na veřejnosti, obohacovat jejich představivost, emoce a další složky formující se osobnosti, učit je rozumět estetickým hodnotám a vážit si umění. Proto si apriori nevybírá jen děti jevištně talentované nebo vzorné školáky, ale počítá s každým, kdo má chuť do společné práce. V tomto směru prosazuje obdobné zásady, jako dejme tomu Jindra Delongová v brněnském Pirku nebo profesionální režiséři amatérského Dětského studia Divadla na provázku z téhož města. Tyto rysy byly zřetelně uplatněny v Královském namlouvání, kde šlo o dobrou kolektivní aktivitu a souhru, podporující přirozený projev dítěte a především jeho kreativnost.



DRAMATICKÝ KROUŽEK ZDŠ DUBŇANY — L. DOHNÁLKOVÁ: KRÁLOVSKÉ NAMLOUVÁNÍ. FOTO M. EXEL

Ze skupiny dvou desítek dětí se vždy na chvíli vydělují sólisté, nesoucí volně odvíjený děj, komentovaný hlavně Kouzelníkem v postavení jakéhosi opovědníka. Je zřejmé, že se žáci, vystupující sice ukázněně, ale také kurážně a s jevištním apetitem, sami svými přemýšlivými nápady a podněty podíleli na dotváření či únosném aktualizování předlohy i na její podobě inscenační. Dubňanské představení disponovalo jednoduchým scénickým vybavením (centrální schodiště, barevné malované kulisy a praktikáble, hudebníci pod pódiem), které malí herci rovněž spoluvytvářeli, obohaceny řadou vtipných nápadů (transparenty se zvířaty a rostlinami na hůlkách, terče, sedmihlavý drak), a to i v nepopisných kostýmech. Ocenění zasluží rovněž metaforická práce s rekvizitou (čepičky jako trofejní kančí zuby, lovecké trubky apod.). Nejedna invenční detail (scény královského honu, začarovaný les aj.) je opět zásluhou režie, která by však mohla být v dotahování point jednotlivých výstupů a sekvencí ještě důslednější, i když problémy s temporytmem padesátiminutové představení nemá.

Dubňanský kolektiv nastudoval osobitou adaptaci Thurberova intelektuálně založeného textu v premiéře bohaté na fantazii a vtip a svědčící o koncepční práci režisérky s věkově poměrně různorodým dětským kolektivem. Inscenace byla právem zařazena do programu oblastní přehlídky dětských divadel v Uherském Brodě.

—tý

prostor pro komplexnost - IV.

HUDBA A DRAMATICKÁ VÝCHOVA

Otázka zní: Jak zprostředkovat dětí chápání hudby, jak ji přiblížit. Každý komentář přece kulhá za vlastním uměleckým dílem. Máme se tedy vzdát slovního doprovodu? E. Valový říká: „Málo v hudební výchově verbalizujeme. Neučíme posluchače dostatečně erudovaně o hudbě mluvit. Mnohokrát bylo řečeno, že hudba je znějící fenomén, že řeči o hudbě nemohou nahradit hudební vjem. Nic z toho nechci popírat. Je však třeba současně si uvědomit, že řeč je výchozí bázi myšlení vůbec, že bez řeči a jejích stavebních jednotek není myšlení možné. Ani o hudbě tedy nelze uvažovat, vytvářet myšlenkové operace, nenaučíme-li se operovat s hudebními pojmy. Mluvení o hudbě nemůže tedy hudební výchova zanedbávat, nechceme-li žáka zbavit možnosti hudbu vědomě vnímat... Jde o výchovu ke schopnosti zacházet s hudebními pojmy, s hudebními pojmoslovím a poznat ho tak, abychoom byli schopni o hudbě myslet a uvažovat, reflektovat ji. Naprosto nelze tento požadavek směřovat se značně zdiskreditovanými pokusy o slovní vyjadřování obsahu hudby nebo vysvětlování hudby, při čemž jsou do hudby imutovány jevy a obsahy, které jsou často výsledkem bohaté fantazie učitele, který právě není s to vnímat a slovy vyjádřit hudební stránku vnímaného díla.“

Proč tak obsáhle citujeme názor našeho předního hudebního pedagoga? Protože dramatická výchova s hudbou pracuje. Má-li se stát plnohodnotným partnerem ve výchově, ne pouze kulisou, na jejímž pozadí se provádí třeba pohybová výchova, je nutné si ožehavost a úskalí hovorů o hudbě a interpretaci hudby uvědomovat.

Dramatická výchova však přináší ještě další možnosti, jak přiblížit hudbu, jak ji mnohem intenzivněji procítit. V tom jde dál než samotná hudební výchova a naskýtá se vynikající příležitost a prostor pro komplexnost estetického zážitku. Dětem se předloží hudební ukázka. Mají za úkol pohybově vyjádřit to, co slyší. Přesněji, jak na ně hudba působí, jaké představy vyvolává. Takovou „hru na sochy“ dělají sólově, ve dvojicích i skupinách. Pokoušejí se komponovat celá sousoší, živé obrazy na téma posluhané hudby. Po poslechu si povídají, jaké v nich hudba vyvolává barevné představy, jaké tvary by k ní přiřadili. Zda je rozevlátá, dynamická, klidná, plynoucí, vybuchující. Hledají pro to vhodná a přesná slovní přirovnání, metaforu. Pokoušejí se tak spojit slyšené, viděné a myšlené. To je častá praxe řady špičkových dramatických souborů (např. brněnského Pirka).

Hudební zážitek se tak zmnožuje. Hudba je přijímána a její ohlas interpretován komplexněji. Dochází k přirozenému chápání uměleckých slohů, domyslí-li dítě nebo mladý člověk kupříkladu hudbu barokních mistrů až k rozevlátému, stále se měnícímu neklidnému tvaru. Najednou je spojení Bach — Braun nebo Debussy — Monet jasnější, má svou logiku.

Výtvarníci s oblibou používají hudby jako inspirace pro hru s výtvarnými prostředky i pro komplexnější tvořivé činnosti, při kterých se děti pokoušejí přirazovat k hudebnímu zážitku barvy, linie, tvary nebo struktury, vlastně „malovat hudbu“. Opět je tu nebezpečí „ilustrace hudby“ a popisnosti, kterému je nutné se vyhnout. Nejdůležitější je vždy vytvoření vhodné atmosféry, psychologická příprava posluchače na budoucí hudební zážitek, motivace, zkrátka podání pomocné ruky.

Hlavním přitom stále zůstává poslouchání hudby samotné a zmocňování se jí bez „návodu k použití“. Všechny popsané činnosti se dají dělat v normálních hodinách hudební a výtvarné výchovy a mnohé z nich jsou přímo zařazeny v požadavcích osnov základní školy. Pro potřeby samotné dramatické výchovy v souboru se blíže podívejme na inspirující roli hudby a hudebních činností v improvizované hře.

IMPROVIZACE JE ZÁKLAD

Podle H. Reada se mohou různé dětské hry koordinovat a rozvíjet čtyřmi směry, které odpovídají čtyřem základním mentálním funkcím. Hravá činnost takto rozvinutá přirozeně slučuje všechny předměty elementární fáze výchovy:

1. Po stránce citové možno hru personifikací a objektivací rozvinout ve směru dramatu;
2. Po stránce smyslového čítí možno hru sebeprojevem rozvinout ve směru vizuální nebo výtvarné kresby;
3. Po stránce intuitivní možno hru rytmickým cvičením rozvinout ve směru tance a hudby;
4. Po stránce myšlenkové možno hru konstruktivními činnostmi rozvinout ve směru dovedností.

Všechny tyto čtyři vývojové stránky tvoří jednotu, která je jednotou harmonicky se rozvíjející osobnosti. (H. Read: Výchova uměním, Odeon Praha 1967).

Volné hraní, improvizovanou hru, improvizaci, považuje současná dramatická výchova za svůj hlavní prostředek, za základ. Protože umožňuje svobodné zasahování dítěte do skutečnosti, vede k sebevyjádření, rozvíjí tolik potřebnou tvořivost. Zpočátku je hra nekonečná, bezprostřední a opravdová. Kolem 9. roku dostávají improvizace — pantomimické i mluvené — určitější stavbu, mají začátek a konec. V období kolem 10. až 12. roku se objevuje v improvizované hře motiv konfliktu a jeho řešení. Později v období puberty přináší improvizace citové momenty a prohlubuje se zájem o protikladné vlastnosti jako je čest, zrada, spravedlnost ap.

Tim, že mohou děti tvořivě měnit obsazení rolí ve hře, námět a situace, má improvizace značný význam nejen v rozvoji estetického citění, ale také jako terapeutický a socializační prostředek.

Určitě někde na začátku stojí improvizace vycházející z rytmu, hudby a pohybu. Rozvíjejí rytmické citění, temporytmus, uvolňují pohyb, gesto, mimiku a ve-

dou až k mimoslovní komunikaci s ostatními. Vedle Orffovy metody, o které byla již řeč, sem patří bezesporu i tanec. Obliba spontánních pohybových kreací současně mládeže k tomu přímo vybízí. Výrazná rytmická hudba dává mnoho možností rozvíjet pohybové schopnosti. Pohybka při diskohudbě patří v řadě souborů k pravidelným rozvíčkám na uvolnění. Přímou z této činnosti může vycházet slovní nebo mimoslovní improvizace. Tančící na daný signál strne v poloze, k jaké v daném okamžiku dospěl a na pokyn vedoucího pokračuje slovně. Rozvíjí do jednoduché situace nebo jen monologu nebo imaginárního dialogu pózu, ke které ho dovedla hudba. Nebo ostatní domýšlejí situaci. Nebo se přidá partner. Nebo se kolektivně kolem jednoho vybraného vytváří živý obraz. Často, zejména v monolozích, vznikají jakési slovní parafráze, ke kterým inspirovala hudba, jakési verše v próze, což je důležité zejména pro rozvoj jazyka a má velmi blízkou k poezii.

Slovní improvizace inspirované výtvarným dílem nebo ilustrací umožňují především domýšlení a konstruování děje. Naučí schopnosti dívat se, vymezit to základní a lapidárně vyjádřit. Mnohé tyto činnosti mají charakter spíš cvičení, ale mohou také dovést k vytvoření řady improvizovaných variací, z kterých potom častým opakováním a zafixováním vznikají etudy, drobné scénky. To je vlastně jeden z nejčastějších postupů vzniku divadelního představení s dětmi.

Impulsem k improvizaci je tedy vždy nějaká situace. Východiskem může být, jak jsme vzpomněli výše, hudba, výtvarné dílo, ilustrace, obrázkový seriál nebo text. Třeba krátká noticka v novinách. Nebo dokonce jenom jedno slovo.

JSEM KŘESLO

Četli jsme si Wolkera. Děti se snažily vcítit se do role věcí, s kterými přicházejí denně do styku. Vznikla z toho hra. „Jsem křeslo. Lidé si na mne sedají. Stojím si pěkně v pokoji u okna a najednou přijde ze školy kluk, Martin se jmenuje, ani se nepřežuje, ani si ruce neumyje a rovnou do pokoje. Špinavýma botama si na mne stoupl. Reklo jsem...“ Některé dítě vyčerpá zásobu nápadů rychle. Některé dokonce ani moc nápadů nemá a provádí jen jakýsi inventurní vnější popis věcí. V takovém případě ostatní navrhnou, jak by úlohu řešili oni. Přináší další nápady, svá řešení. Inspirují svého kamaráda, kterého určitě něco z toho zaujme a popostrčí jeho fantazii o kousek dál. Učíme se tak na nejjednodušších případech rozvíjet situaci v příběh, budovat zápletku, hledat pointu. Tim, že se některé náměty dostávají do oběhu častěji, vypůjčují si děti nápady ostatních, hrůžky se i formálně vybrušují a zafixovávají jako ucelený příběh. Odtud je jen krůček k tomu, abychom tomu dali písemný tvar — a mikropovídečka nebo pohádka je na světě. A to už jsme se vlastně dotkli dalšího spojení dramatické výchovy — literatury, světa slova.

JAROSLAVA VALEŠOVÁ

výběr pro vás

STEFAN L. KOSTOV ŽENSKÉ POHLAVÍ

Jak tomu v pohádkách bývá, odehrál se tento příběh za starých časů. V jedné vesnici prý ženy uprosily Pánaboha, aby vzal mužům sílu a moc a dal jim ženám. Od té doby chodily ženy v mužských šatech, rozhodovaly v obecní radě, poroučely mužům, ba dokonce i holdovaly alkoholu. Muži v ženských šatech museli poslouchat, starat se o domácnost i o děti a když něco v domácnosti zkazili, nechat si líbit i výprask. Zkrátka všechno v té vesnici bylo naopak, ženy se chovaly jako muži a muži jako ženy. A tak místo, aby se Božilův syn Stojan ucházel o přízeň Ivanovy dcery Rajny — která se mu líbila, dobývala Rajna Stojana — který se jí líbil. A nebyla sama. Mladý a hezký Stojan padl do oka i staré rychtářce, která svého muže Enju vyhnala z domu do kláštera, protože už byl starý a k ničemu. Stojanovu matku Zlatu požádala o Stojanovu ruku a nebyla odmítnuta. Stojan z toho žádnou radost neměl, dokonce prohlásil, že se raději oběsí, než by si vzal starou rychtářku. Božil, děda Enjo, který utekl z kláštera, i Rajnin otec Ivan Stojana chápali, protože i oni pokládali rychtářčin záměr za nesmyslný, a proto přivítali Rajnin návrh, že Stojana unese. Chtěli jí pomoci tím, že rychtářku i její námluvčí při zasnubách opijí. Na víc si ve svém postavení netroufali a hned si vylili srdce dvěma starcům-poutníkům, kteří přišli prosit o přístřeší. Nevěděli, že první poutník je svatý Petr a druhý svatý Nikola, původce ženského panství ve vsi. Když totiž ve vsi ještě vládli muži, zacházeli se ženami velmi nevybíravě. To se svatému Nikolovi nelíbilo, a proto uprosil Pánaboha, aby dal ve vsi moc a sílu ženám. Pánbůh mu vyhověl a svatý Nikola se teď za asistence nezúčastněného Petra přišel podívat na své dílo. Stížnosti mužů na ženské panství bral na vědomí s jistým zadostiučiněním — alespoň muži zažili na vlastní kůži to, co kdysi prováděli ženám. Ale když přišla Rychtářka se svými námluvkyněmi na zasnubu, začaly se dívat, které svatého Nikolu znepokojily a silně rozladily. Bylo mu líto Stojana, který se s ranečkem svých věcí schovával před rychtářkou a zoufale čekal na Rajnu, ale i v tomto případě se svatý Nikola utěšil nadějí, že až si muži náležitě zvyknou na ženskou vládu, bude všechno v pořádku. Svatý Petr ovšem nesdílel jeho optimismus. Netrpělivá Zlata přestala věřit Božilovým výmluvám a s vahadlem v ruce a Rychtářkou po boku začala Stojana hledat. Když ho ne-

našla, přetáhla vahadlem po zádech Božila a vůbec každého, kdo jí z mužů přišel do rány, včetně svatého Nikoly. Když jedna ze strážkyň přinesla zprávu, že Rajna Stojana unesla, začala řídit i Rychtářka. Usoudila, že jde o spiknutí, nařídila pronásledovat uprchlíky a rozkázala svázat a na návisi oběsit dva hlavní strůjce spiknutí Božila a dědu Enja. A tenkrát, za hlomozu přestřelky mezi únoskyněmi a pronásledovatelkami a rámsu zběsilé Rychtářky, udělal svatý Nikola, samá boule a modřina, pokání. Uprosil svatého Petra, aby se přimluvil u Pánaboha za návrat vlády mužů. S podmínkou, že napříště se bude svatý Nikola starat jen o svůj resort, mu svatý Petr vyhověl. Dal mu pokyn, aby svou hůl podal Božilovi. Hůl vrátila mužům sílu a oba odsouzenci roztrhli svá pouta. Skončilo ženské panství i Rychtářčiny zasnuby. A křik Ivanovy ženy ohlásil období pomsty mužů. A tenkrát upozornil svatý Nikola Božila, že ženy přišly o své panování, protože ztratily rozum a taková věc se může snadno stát i mužům. Božil pochopil, ale to už byl pryč i svatý Nikola i svatý Petr i kouzelná hůl.

Komedii bulharského autora (1879 až 1939) napsanou podle lidové pohádky přeložila H. Reinerová. Hraje se v jediné dekoraci — selský dvůr — v jednom jednání za jediný večer. V příběhu je sedm mužských postav a sedm ženských. V lke role: Božil (40 let), jeho žena Zlata (40 let), jejich syn Stojan (20 let), Ivan (40 let), jeho dcera Rajna (20 let), Rychtářka (50 let), její muž děda Enjo (60 let); střední role: Svatý Nikola (60 let), Svatý Petr (60 let); malé role: 2 konšelky, 2 strážničky a obecní slouha. Hodí se pro soubor, který má cit pro míru a vkus. Vydala DILIA 1981.

JOHANN NEPOMUK NESTROY NÁČELNÍK VEČERNÍ VÁNEK NEBOLI HODY DIVÝCH MUŽŮ

Náčelník Velkolulů, žijících na jednom z nejdlehlších ostrovů v Austrálii civilizací zatím neobjeveném, svolal své divochy, aby jim oznámil, že na ostrov přijede náčelník Papulášů, žijících na sousedním ostrově civilizací již objeveném. Je proto třeba zajistit masitý oběd, nejlépe z masa nějakého cizince, protože oba náčelníci si rádi pochutnají na lidském mase. Protože maso došlo, odchází kuchař na lov a Velkolulové se v doprovodu syna Slunce — Bílého medvěda, v němž je skryta síla jejich náčelníka — odebírají do chrámu Slunce. Mladíčka Atala, dcera náčelníka Velko-

lulů, osamí, ale ne na dlouho: Na ostrově se totiž objeví elegantně oblečený cizinec, jehož Atalina krása, ale hlavně její žádný kadeříkem dosud nezničené vlasy zaujmou natolik, že Atale svěří běh svého života. Jako dítě byl vyhnán z otčiny a jedinou památkou na rodný kraj mu byly hrací hodinky, které mu pravděpodobně věnoval otec. Muž, který mu byl ochráncem, ho nechal v sídelním městě vyučit kadeříkem a před nedávkem ho poslal ke skupině ostrovů v Jižním moři, kde se měl dozvědět, kdo je jeho otec. Bohužel u břehů tohoto ostrova loď ztroskotala a moře ho vyvrhlo na břeh. Pravdivost svých slov doložil cizinec památnými hracími hodinkami. Cizinec Atalu velmi zaujme, proto ho ze strachu před otcem schová. Ale cizinec to v úkrytu zvědavostí a hlavně hladu nevydrží a v naději, že by mohl dostat něco k jídlu, objeví se před náčelníkem. Je předán kuchaři a netuší, že je z nedostatku jiného masa určen k snědení. Vzpětí nato přichází náčelník Papulášů se svým doprovodem. Po radostném uvítání, při němž oba náčelníci v duchu myslí na své manželky, které si vzájemně unesli a snědli, pohovoří se o pokroku a civilizaci a všichni se odeberou na oběd. Atala, jatá zlou předtuchou, jde hledat cizince. Náčelník Velkolulů sice vyloví z omáčky hřebec a náčelník Papulášů se málem udává něčím velkým tvrdým s řetízkem, ale s masem jsou všichni spokojeni. Po obědě požádá náčelník Papulášů o ruku Ataly pro svého syna, který se má co nevidět vrátit z Evropy, kam byl co roční pachole poslán na vychování, a který bude poznán podle fraku, kalhot, lakýrek, plavých vlasů a hlavně švýcarských hodinek hrajících Papulášskou hymnu. Náčelníkovi Velkolulů je jasné, že se jeho host syna neděká, protože ho právě snědli k obědu. Tato smutná skutečnost nezůstane utajena ani náčelníkovi Papulášů, když mu v žaludku spustí spolknuté hodinky papulášskou hymnu. Aby oddálil hostovu pomstu, navrhne náčelník Velkolulů požádat o radu syna Slunce — Bílého medvěda. Medvěd se ovšem chová velmi zvláště — obtěžuje Atalu. A když ho Atala odstrčí tak prudce, až mu uletí hlava, vyklube se z medvěda cizinec, syn náčelníka Papulášů. Za účes a la Ludvík XIV. udělal kuchař k obědu medvěda místo cizince. Atala je šťastnou nevěstou a oba náčelníci litují, že si snědli manželky, protože medvědí maso je daleko lepší.

Hru se zpěvy o jednom dějství vídeňského dramatika a herce (1801—1862) přeložil J. Povejšil, hudbu napsal P. Blatný. Hra má jednu dekoraci (krajina s australskou vegetací a klec s bílým medvědem), 6 mužů, 1 ženu a kompars. Velké role: náčelník Velkolulů Večerní vánek zvaný Mírný (40 let), náčelník Papulášů Ukrutá zvaný Prchlivý (40 let), cizinec Artur (20 let), Atala (16 let); střední role: kuchař Deli-Kat, 1. Velkolula, 2. Velkolula. Kompars: Velkolulové a Papulášové. Hra se hodí pro vyspělý soubor, DILIA 1975. J. Černíková

TVORBA '81. Jako poslední z celé série přehlídek amatérských divadel, jejichž dějištěm bylo v závěru uplynulé sezóny Brno, proběhla díky organizační péči zdejšího Malého divadla pedagogické fakulty UJEP třídenní přehlídka Tvorba '81. Do sálu Domu kultury ROH Královopolské strojírny, který je v současné době jeho zřizovatelem, pozvalo Malé divadlo další čtyři soubory malých jevištních forem z celé republiky — některé z úspěšných účastníků jiných festivalů z letošního jara.

Nesoutěžní akci zahájilo domácí Divadlo „X“ Městského kulturního střediska S. K. Neumanna, a to s inscenací známou už z loňského Jiráskova Hronova — vlastní dramaturgizací modelového románu Itala Dina Buzzatiho, kterou pod názvem Pustina napsal Boris Hála a režíroval Zdeněk Turba. Další tři nastudování byla zařazena na základě ocenění na letošním VI. ročníku národní přehlídky vysokoškolských divadel a z toho vyplývající účasti na Akademickém Prešově. Divadelní studio Veš pedagogické fakulty z Ústí nad Labem přivezlo pantomimu podle vlastního scénáře Bílá tvář za sklem od Josefa Mooze a Václava Zibnera. Soubor Chiméra právnické fakulty Komenského univerzity Bratislava, s nímž navázalo Malé divadlo těsnější kontakty, sehrál dadaisticky stylizovanou předlohu svého režiséra Romana Hrapka Jadiladadá. Hostitelský soubor se představil rovněž autorským textem — komediální Divčů válkou Libora Sigmunda a Miroslava Janouška, pohostinsky režírovanou Pavlem Doležalem. Posledním reprezentantem byl nejúspěšnější účastník 2. městské přehlídky mladého divadla, Kolektiv při OKVS Brno II, se společně režírovanou originální agitační montáží Aurora.

vz

SETKÁVÁNÍ S PEGASEM. O práci s mladými talentovanými neprofesionálními umělci se už popsalu hodně papíru, diskutovalo na desítkách seminářů i hovořilo ve sdělovacích prostředcích. Přesto je, až na malé výjimky, stále jako šafránu klubů či divadelček, kde by měli začínající autoři zelenou. Mimo už proslulého Zeleného peří v pražském klubu Rubín bychom těžko hledali pravidelná setkání mladých autorů, herců a hudebníků. Trpělivost však přináší růže a proto jsme po téměř detektivním pátrání objevili v Mladé Boleslavi pracovníci Domu kultury AZNP Lindu Králíčkovou, která takové večery s režisérem Jiřím Zoufalým pravidelně připravuje pod názvem Setkání s Pegasem v loutkovém divadle Domu kultury (na jehož prknech v době přestavby divadelní bu-

dovy hostuje i Divadlo Jaroslava Průchy).

Jednomu takovému večeru jsme byli přítomni. Zaplněné hlediště nejprve uvítalo konferenciérské duo — profesora Eduarda Havránka a zástupce mladé generace amatérského herce Libora Vacka, kteří klubovou formou každého účinkujícího věčně vyzpovídali. Ze samotných vystoupení nejvíce zaujalo Divadlo poezie z Mnichova Hradiště, které pod vedením dr. Chrtka recitovalo poezii mladé autorky Lenky Chytilové. Vyzrálým veršům Evy Hrubé poněkud uškodil autorčin zbytečně extravagantní styl přednesu. Dramatickou konstrukcí zaujal i dopisově koncipovaný dialog téže autorky s mladičkým hercem Pavlem Klicperou (prý vzdáleným potomkem slavného dramatika). Doslova netendenčně působily básničky i písňové texty Romana Doubravského a slova chvály lze adresovat i Emilu Bartošovi za erudovanou poslechovou diskotéku. Nezapomnělo se ani na rozhovor s výtvarnicemi Věrou Musilovou a Nelly Beranovou, jejichž práce zdobily předstání.

Příjemný večer rychle uplynul. Ne všem se vystoupení povedla tak, jak by si sami představovali, ale nikomu nelze upřít snahu. S celou řadou účinkujících se setkali zástupci zájmových kroužků Domu kultury AZNP. Plánovaná spolupráce určitě vykrystalizuje do oboustranně prospěšných dimenzí. A to je nejdůležitější. Amatérští umělci totiž potřebují pocit, že nejsou zbyteční. Těm v Mladé Boleslavi a okolí to určitě nepříjde na mysl: vždyť je čeká Pegas. ms



V rámci 51. Jiráskova Hronova se sešli jako již každoročně přítomní členové a funkcionáři SČDO na společném aktivu, kde využili možností dohovoru a kontaktů spolupráce mezi okresy a kraji na straně jedné a ÚV Svazu na straně druhé. Na 51. JH se uskutečnilo také obvyklé třídenní soustředění členů Klubu amatérských scénografů SČDO.

SLOVENSKÉ OKÉNKO

Z obsahu JAVISKA 6/81 upozorníme na pokračování úvah Vpád do idylly?, druhou část

úvahy Hudba v divadelním představení, třetí část stati Studio Ludus po deseti letech a sedmnáctý díl galerie slovenského herectví věnovaný „kodifikátorovi jevištní slovenštiny“ Janko Borodáčovi. Dále na články věnované národnímu umělci Jozefu Budskému (70 let) a na několik pantomimických scénářů k představením O. Panovové a Lubomíra Piktora, doprovázených komentářem M. Porubjaka o „zakladatelské“ roli O. Panovové ve slovenské pantomimě — mají co říci i nám.

V Javisku 7/81 zaujme hned úvodník. V letošním Mezinárodním roce invalidů (vyhlášeném Valným shromážděním OSN v rezoluci 31/133 ze dne 16. 12. 1976) připomíná právo na „plnou účast a rovnost“ pro tělesně postižené spoluobčany i v aktivní zájmové umělecké činnosti. Uvádí, že v rámci Svazu invalidů SSR, zvláště v Klubech zdravotně postižené mládeže a základních mládežnických organizací, působilo ke konci minulého roku 69 zájmových kroužků. — V dalším obsahu naleznou pravidelní čtenáři pokračování seriálu Z galerie našeho herectva, věnované „mefistofelovské tónině“ v herectví Jozefa Budského, třetí část stati o hudbě v divadelním představení a čtvrtou kapitolu studie o divadelním studiu Ludus po deseti letech. Zajímavou informací a podnětem ke srovnávání (i lítosti) je článek XV. Slovenská jar, pojednávající o Setkání s autory, čtenáři a recitátory konaném v květnu v Martině. Podstatná část čísla je věnována krajským soutěžím dětských divadelních souborů a okresním přehlídkám divadelních souborů. V repertoárové příloze nalézáme montáž z veršů finského básníka Paava Haavika Chci zpět, tam, odkud pocházím.

V Javisku 8/81 je seriál Z galerie slovenského herectví věnován Karolu L. Zacharovi, rubrika Ze zkušeností se už popáté vrací k divadelnímu studiu Ludus. Putování po krajských přehlídkách kategorie A je z pera V. Štefka, referát o národním slovenském festivalu souborů malých jevištních forem a uměleckých agitačních skupin Poprad 81 (s leitmotivem Návrat k člověku hravému a tvořivému) z pera M. Porubjaka. Dopodrobna rozebírá městské kolo v uměleckém přednesu v Bratislavě J. Kamenistý. V dramaturgické příloze nalézáme obsáhlý pohled do divadelní dílny Vjačeslava Spesivceva, jakousi auto-

zápisník

biografii režiséra — zakladatele s názvem Pověst o divadelním studiu, přeloženou A. Kretem z ruského originálu Moje paměti pojezd a doprovodez-nou fotografiemi z inscenací.

Nahlédnutí skončíme opět úvodníkem. Má název Náročnost? a napsal jej Jaroslav Blaho, odvážně a aktuálně. Ostatně posuďte z dvou citátů. „Strašidlo konformizmu neobchází iba náš každodenný konzumný život, ale aj našu drámu. Autori poväčšinou píšú hry, pretože chcú, že ich k tomu niekto vyzve, miesto toho, aby nemali inej voľby, aby neodvolateľne museli. Preto kalkulujú so všeličím. A tak potom ich výpoveď neraz nepresiahne úroveň konštatovania. Problémy nášho života sa neodhaľujú do hĺbky, dráma neposúva myslenie iných.“ — „Po-hodnosť je charakteristická aj pre naše súčasné inscenačné umenie. Stretávame sa tu so všeličím — s neprofesionaliz-mom, bezduchým, neraz aj tvor-ivo sa tváriacim rutinérstvom, s vyspelým, ale poväčšine ster-ilným akademizmom, s tvorí-vými hľadaniami, ktoré hynú na „detské choroby“ a iba občas aj so živým, zrelým di-vadelným prejavom, s násto-jčivou umeleckou a občianskou výpoveďou.“



HRÝ PRO DOSPĚLÉ

- M. Houštěk: Konec války „Na kraji města“ (16 m, 5 ž, komp.)
B. Fixová: Kofata se topívají (5 m, 5 ž)
V. Korostyljov: Pirosmáni (10 m, 2 ž)
H. Ibsen: Heda Gablerová (3 m, 4 ž)
F. Schiller: Úklady a láska (6 m, 4 ž, komp.)
N. Tanská: Mezi pátou a sedmou (2 ž)
J. Dunsijk, V. Frid, A. Mitta: Sviť, sviť, má hvězdo (12 m, 5 ž, komp.)
B. Metelnikov: Prázdniny pro dospělé (4 m, 4 ž)
E. de Filippo: Vánoce u Cupiellů (6 m, 7 ž)
J. Bjata: Naše patetická (25 m, 5 ž, komp.) — MRSA, sv. 79

HRÝ PRO DĚTI A MLÁDEŽ

- J. Sypal: Cesta do pohádky a zpátky (5 m, 5 ž)
J. Klapka Jerome: Příliš mnoho Bennetů (4 m, 19 ž)

klasický bestseller

Tři plné sezóny hraje činohra pražského Národního divadla Stroupežnického hru Naši furianti v úpravě a režii Miroslava Macháčka. Samozřejmě za neutuchajícího zájmu publika. Ale také — a to už není samozřejmě — za neutuchajícího zájmu a chuti herců samotných. Nejsou tu unavené, nudou zívající reprízy, v nichž se mechanicky opakují intonace a gesta, z nichž na diváka číší především chmurné poznání, že život herce je těžší než život kanadského dřevorubce. Naopak — pokaždé jako nanovo, jako by poprvé, s čerstvou silou se nad jevištěm rozsvítí jasná pohoda tvořivé nálady, a herci lehce, bez námahy a tvůrčích křečí, zřetelně rádi vplynou do postav staré hry, jako by ani tak stará nebyla.

Švěst této inscenace je ukaz pozoruhodný a ani pro nás nebude na škodu porozhlédnout se, odkud přichází. Tím spíše, že jde o Naše furianty, náš klasický bestseller číslo jedna, hru, která byla, je a určitě zůstane blízka amatérskému divadlu, hru váženou a milovanou — a také zprofanovanou až běda.

Byla to šťastná chvíle v jinak nepříliš šťastném životě Ladislava Stroupežnického, když se poddal přirozenému sklonu svého talentu a zobrazil kousek života tak, jak jej znal. Udělal to navzdory u nás tehdy ještě zcela panujícím normám romantického dramatu. Byl první, kdo prorazil jejich bariéru směrem k novému názoru i způsobu uměleckého tvoření, který se tehdy po celé Evropě rodil v bouřlivých zápasech — realismu. Udělal to dokonce tak trochu navzdory i sám sobě, protože v něm ještě dávno nebylo zcela mrtvé zalíbení v efektech, v složitě konstruovaných zápletkách, v drsně dramatickým vyličení vypjatých vášní, které pochopitelně nemohly cloumat lidmi obyčejnými. Stroupežnický byl totiž typickým autorem přechodné doby, kdy jedna umělecká epocha končí v prázdnotě a nová ještě není zformována; svár názorů se v jeho díle odráží jako v zrcadle.

Je to znát i na Naších furiantech. Ta průzračná, „pohodová“, notoricky známá komedie má svůj problém — a my na něj dost často zapomínáme. Dobová norma žádala „dobře udělanou“ hru — a tomu Naši furianti beze zbytku vyhovují. Nejde o nic většího, než kdo bude nebo nebude v jedné jihočeské vsi ponocným — ale jak ručně, bohatě, napínavě je tahle prostá zápleтка rozpracována, jak dokonale vyvážen je vztah dramatických charakterů a děje, jak hra letí kupředu, jak přesně je vystavěna. Tak dobře, že je to až ošidné. Díky tomu jsou Naši furianti neuvěřitelně odolnou hrou. Je docela dobře možné — a mnohokrát se to stalo — nelámat si s ničím hlavu, vzít tisíckrát prověřený originál Stroupežnického, rozdat role, secvičit nej-

nutnější aranžmá a sehrát to, jak to stojí a leží a jak pámbu dá. I v té nejtupější reprodukci vždycky nějak prokoukne živý divadelnický nerv hry, její spolehlivě účinná forma, a způsobí obecenstvu potěšení, za které ovšem tvůrci inscenace nemohou. Jenomže — obsah se ztratí, vznikne myšlenkový a pocitový galimatyáš, který nespravedlivě snižuje umělecký čin autorův na úroveň řemesla, deformuje autora přesto, že v jeho textu nebylo pozměněno ani slůvko.

Stane se to pokaždé, kdy tvůrci inscenace přehlédnou nebo si neporadí s faktem, že Naši furianti nejsou prostým obrázkem ze života, ale že je to hra „na tézi“. Furiantství je vrozená psychická vlastnost českého sedláka, je to předem daný rys něčeho, čemu se říká národní povaha. Je ve hře pojednáno v rovině obecné a vlastně abstraktní přesto, že téze je ilustrována nevidaně životnými a pravdivými postavami. A s touto abstraktní a apriorní tezí prostě dnes už nemůžeme souhlasit, cítíme jinak a hlavně, víme toho víc o sociální podmíněnosti lidské psychiky.

A to je rozpor uvnitř populární hry, který každá soubodá inscenace, má-li mít vůbec smysl, musí řešit.

Úprava a režie M. Macháčka jej řeší jednoduše, účinně a úspěšně. Úprava textu tu vyplývá z jasné režisérské koncepce, není ani rozsáhlá, ani dalekosáhlá a rozhodně autora nekomolí. Fixuje pouze v textu nejnutnější vodítka, která umožňují určitou interpretaci. V podstatě se dá říci, že všemožně posiluje Stroupežnického realistu proti Stroupežnickému — romantikovi. To znamená, že do pozadí je odsunuta otázka „furiantství“ jako takového, vlastně nikomu ani nepřijde na mysl, protože jeho pozornost naprosto upoutávají logicky a s humorem dopracované konkrétní charaktery. A jejich zcela konkrétní — a ze života tak dobře známá — snaha uplatnit se, realizovat svou představu o sobě samém ve svém daném okolí co nejvýrazněji, nejdůležitější. Z jeviště, plného pohody, zaznívá tak skryté varování: snaha uplatnit se nemůže překročit každou cenu, své vlastní důstojství nezískáme tím, že je budeme druhým upírat, a čest a vážnost nevychází ani z peněženky, ani z úřadu.

Jestliže tedy amatérští divadelníci uvažují o uvedení Naších furiantů — a podle toho, jak rychle mizí v Dili nová vydání, lze soudit, že o tom uvažuje nejen jeden soubor — doporučujeme, aby vzali v úvahu také Macháčkovu úpravu. V nejmenším nezkruskuje autora, pouze ho věcně a logicky domýšlí, obsahuje režisérský klíč k nové interpretaci, která rozvíjí inscenační tradici této nejoblíbenější klasiky.

ALENA URBANOVÁ

II. DĚJSTVÍ

PETR: Já vám teď, děti, něco ukážu. (Všichni tleskají) Koukejte, tyhle zlatý peníze... ty už nosím na krku... letos... no... nebudeme to počítat. Ach, kde jsou ty časy, kdy jsem je dostal: Bylo to za ty velké vojny... Tenkrát kdejaký chasník musel na vojnu. Ale můj tatík, dej mu pánbů nebe, dal mě do panského dvora za kočího, abych na tu vojnu nemusel. A tu jednou přišlo na zdejší kanclář psaní od krajského úřadu z Písku, že pojede císař pán s ruským císařem —

MARTIN (napoví): Z Vídně na Prahu.

PETR: Správně, z Vídně na Prahu. A ty nejlepší panský kočové je měli vézt od panství k panství. Psali tedy našemu direktorovi, jestli má nákyho kočího —

MARTIN: — spolehlivýho —

PETR: — jo, spolehlivýho, který by odvezl ty dva monarchy z Protivína do Čimelic. Pan direktor pro mě poslal a povídá mi: „Petře, jestlipak si to troufáš?“ — Abych vám pravdu řekl, já se toho zalek. Ale hned mi zase napadlo, že to bude velká čest, když budu moct jednou říct, že jsem

dvěma potentátům ukázal, jak u nás v Čechách dovedeme s koňmi jezdit. A tak jsem řekl: „Prosím, pane direktor, já si to poctivě troufám!“ Od ty chvíle celá ves na mě jináč koukala. Čtrnáctýho října jsem jel na noc do Protivína. A hned ráno jsem zajel s kočárem před zámek. Oba ti slavní monarchové si sedli do kočáru — a za kočár sedli dva myslivci, samý zlato.

MARTIN: A co generál? Na generála jste zapomněli!

PETR: Jo, máš pravdu — ke mně na koz-

lík přised nákej generál. Já udělal nad koňma tři kříže, sebe jsem taky pože-
hnal, prásk jsem bičem a mí čtyři vra-
níci letěli jako vítr. Lidičky, to byla po-
divaná! — Zdaleka široka se seběhlo lidí
na tisíce! — A tak to šlo až do Písku —

MARTIN (ho zase musí doplnit): —Tra-
peme! — (Dědeček to jistě nevypráví po-
prvé a Martin už to zná líp než on. Proto
doplňuje každé vynechané slovo. Ostatní
to komentují)

PETR: Jo, trapem a tryskem přes Čížovou,
přes Mírotice — a moji vranici jen letěli,
že mi srdce v těle radostí hrálo. A když
jsem zastavil v Čimelicích před zámkem,
vystoupili oba monarchové z vozu. A tu
mí náš císař pán poklepal na rameno a
řekl po česky: „Umíš dobře jezdit.“
A ruskej císař —

MARTIN: Ale ne!

PETR: Co ne?

MARTIN: Zapomněl jste na dukáty! Ted
mají přijít dukáty.

PETR: Ale ne! Ty jsou až později! Nepleť
mě pořádk! — A ruskej císař Alexandr mi
dal dva ruský zlatáky a taky mi potom
řekl, že umím dobře kočírovat a dal
mi... (Uvědomí si, že to opravdu spletl)
No jo, ten kluk má pravdu: nejdřív mi
dal náš císař tuhle ty dva dukáty a po-
tom ruskej císař Alexandr ty dva ruský
zlatáky. Ještě mě celého popletel!
(Smích) A tohle jsou ty peníze, co jsem
dostal. (Smích a potlesk) Ale do hrobu
je sebou nevemu. (S citem) Z vás, děti,
mám dnes takovou radost, že proto dám
tobě, můj vnuku, na památku ten jeden
dukát, kterej jsem dostal od našeho cí-
saře a ten jeden ruskej peníz! A tobě,
Verunko, dám ty druhý dva! Ať vám př-
nesou štěstí a boží požehnání!

VÁCLAV: Zaplat vám to pánbu, dědečku.
VERUNKA: A dej vám pánbu ještě dlou-
hýho věku.

VÁCLAV: Ať žije náš dědeček!

VŠICHNI: Ať žije! Ať žije! (Potlesk)

PETR (zanotuje): „Znám já jeden krásný
zámek...“

(VŠICHNI tleskají) Tuhle písničku jsem
před muzikou vždycky zpíval, když
jsem si svou nebožku Marjánku namlou-
val. Leží tam už patnáct let za tou bílou
zdí radotických hřbitova! (Ale rozhodne
se jinak) Ať se jí tedy po téhle její za-
milované písničky tráva na hrobě zazele-
ná, aby věděla, že její starý pořádek na ni
vzpomíná. Páni muzikanti, přiznávejte mi!

MUZIKANT: Pane učiteli! (Nabízí mu di-
rigování. Všichni to souhlasně kvitují)

PETR (Zpívá):

Znám já jeden krásný zámek nedaleko
Jičína, pod záměčkem žil ovčáček, měl
překrásného syna. A v tom zámku jedna
panna, ta ovčáčka milovala, psala jsem
v tajnosti psaní plné milosti. Přijď ovčáč-
ku časně zrána dřív než bude svítati, po-
ženeme do hájička, tam se budem líbati.
(Všichni zpívají. Dědeček při zpěvu tančí
s Markýtkou)

VŠICHNI: Líbati v zeleném háji, kde
ptáček cvrliká, ty já ráda poslouchám,
jen když tě, ovčáčku mám.

(Během posledního refrénu odchází Šum-
balka se džbánem piva)

KOŽENÝ: Pozdravujte Šumbala!

SMEJKAL: A co brambory na loupáčku?
BLÁHA A HABRŠPERK (zpívají a přichá-
zejí):

Už ho vedou, Martina, kapsa se mu zten-
čila. Refrén: Hrajte mu, trubte mu, muzi-
káři, marš, aby měl Martínek před ženou
kuráz.

BUŠEK: Koukejte, ten palič je tu zase!
BUŠKOVÁ: Nech ho bejt!

FIALA A JINÍ: Paliči! Paliči! Co tady chce!

FIALOVÁ: To je drzost! Ten si troufá!

BLÁHA: Už ho vedou do světnice, bez ka-
bátu bez čepice. (Refrén) Už ho vedou
přes zahradu, jeden napřed, druhý vza-
du (Refrén) Buďte při něm všichni svatí,
už ho žena už ho mlátí. (Refrén) Mar-
ku, dones nám jednu cikáru!

BUŠEK: Chasníci, já platím vědro piva,
když ho vyhodíte.

CHASA (se žene na Bláhu): Ven! Palič
ven!

PETR (se rázně postaví před chasu): Jen
pomalu, mládenci, pomalu, ještě jsem tu
já! —

BUŠEK: Co...

PETR: Kterejpak z vás na to může složit
smrtelnou přísahu, že Bláha ten palič-
skej list psal? Co? No tak vidíte, mlčíte
všichni. A můžeš snad ty, Bušku, složit
na to smrtelnou přísahu, že Bláha ten
paličskej list psal? Co?

BUŠEK (rozpačitě): No, víte...

BUŠKOVÁ: Nech ho bejt. Bláha ti přece
za to nestojí.

BUŠEK: Ale jak ono se to ukáže, že to
nikdo jinej nepsal než on.

BUŠKOVÁ: Jakube!

PETR (důrazně): No, dobře, tak počkej,
až se to ukáže. Ale teď mu dej pokoj!

BUŠEK (zase začíná): Ale já povídám —
PETR (rázně): A já povídám, vyhodit
hosta z hospody, to nejde jen tak! —
V hospodě je odjakživa pánem každěj,
kdo může platit. A to Bláha jistě může.

BLÁHA: A to taky že můžu.

PETR: No vidíš! A poněvadž mu ještě ni-
kdo nic nedokázal, tak musí každěj, kdo
se ho chce dotknout, udeřit napřed mě.
Tak kdo mě chce uhodit? Kdo? No vidíte
— netroufáte si. Tak teď nechte Bláhu na
pokoji a kdo ten paličskej list psal, to
vyšetří obecní výbor nebo soud.

BUŠEK (nevrle): E, co se ten dědek do
toho plete —

BUŠKOVÁ: Vždyť ho znáš!

MAREK: Další punč, prosím! (Všichni to
hlasitě kvitují)

BLÁHA: Abyste ale, pane Bušku, a vy
všichni ostatní věděli, že já mám dobrý
svědomí a že se hned tak někoho nelekn-
nu, tak... Pane kapelníku, pojďte sem,
tady je pětka a zahrajte mi sólo!

BUŠEK: Cože? Sólo? No, to bych se na
to podíval!

BUŠKOVÁ: Co si to dovoluje?

BUŠEK: Tuhle je desítka! A zahrajete
sólo mně!

BUŠKOVÁ: Správně!

BLÁHA: A na tohle bych se zase podíval
já! Já platil dřív!

BUŠEK: Ale já dal o pětku víc a jsem
první radní. Mně se musí hrát sólo na-
před!

BLÁHA: A já povídám, že odjakživa se
hrálo dřív tomu, kdo dřív platil, ať to
byl sedlák nebo podruh.

BUŠEK: A já povídám, že se bude hrát
mně!

BLÁHA: A já povídám, že se bude hrát
mně!

BUŠEK: A já povídám, že se bude hrát
mně!

BLÁHA: A já povídám, že se bude hrát
mně!

BUŠEK: A tak já chci teď slyšet, komu
budete hrát sólo napřed, jemu nebo mně?

BLÁHA: Jemu nebo mně?

PRVNÍ MUZIKANT: S dovolením, pane
radní, nemějte nám to za zlý, ale muzika
odjakživa hraje sólo tomu, kdo zaplatil
dřív.

BUŠEK: Cože? Já jsem první radní a vy
mí nechcete zahrát sólo napřed?

BUŠKOVÁ: To si přece nemůžeš nechat
líbit, Jakube!

BUŠEK: A to by byl v naší obci pěkněj
pořádek; Tak vy mně, prvnímu radnímu,
nechcete zahrát sólo?

PRVNÍ MUZIKANT: Nehněvejte se, pane
první radní — nejde to.

BUŠEK: Tak vy mně nechcete zahrát
sólo? No, dobře — tak si zahrajte tuhle
Bláhovi sólo... a vratte mi ty peníze. Tu
druhou! Ale abyste věděli, Bláho, až bu-
deme zejtra odpoledne jednat v obecním
výboru o to ponocenví, tak tam budu
mít zase sólo já!

BLÁHA: A vidíte, pane Bušku, to není
pravda. Na výboru budu mít sólo taky
já.

BUŠEK: Cože? Vy? Vy?

BUŠKOVÁ: Ten a sólo!

FIALOVÁ: Na to je moc malej.

SMEJKAL: Ale kdepak Bláha.

MARTIN: To je, co!

HLASY (před sebe): To neznáte Bláhu! To
bude mela!

BLÁHA: Ano, já, protože už vím, kdo ten
paličskej list psal!

DUBSKÝ: Cože? Vy že to víte?

BUŠEK: Bodej! by to nevěděl, když to
psal sám.

DUBSKÁ: Nic, nepsal, tomu nevěřím.

BUŠKOVÁ: Vy tomu rozumíte!

DUBSKÝ: Vy to víte?

UČITEL: Jak to může vědět?

KOŽENÝ: Ale nesmysl.

FIALOVÁ: Vytahuje se.

SMEJKAL: On už to ví.

DUBSKÝ: Bláho, vy to víte?

BLÁHA: Ano, já to vím, a mám na to taky
důkaz!

FIALA: On že má důkaz? A jakěj?

SMEJKAL: Důkaz?

KOŽENÝ: Důkaz, že má?

BUŠEK: Důkaz! Oho! To je zas náká nová
lumpárna.

VERUNKA: Ale tatínku —

BLÁHA: Ano, důkaz a takový důkaz, že
zejtra večer povedou někoho z naší obce
v železech ke krajskému soudu.

BUŠEK: Tak dost! To jsou darebácký řeči!

BLÁHA: Tal A teď, páni muzikanti, spusť-
te... Já mám sólo.

BUŠEK (vstane): A domů! Jdeme! (Žene
uraženě celou svojí rodinu domů)

BLÁHA: Aby takovej pyšnej gruntovník
věděl, že když má chuděj člověk dobrý
svědomí, tak taky náky tý pětky nelituje.
A teď si vyberu tu nejhezčí tanečnici
z celý vesnice. Já si vyberu tu, která je
mí z celý vesnice nejmilejší! To bude
děvče krev a mlíko! Jako by ji malíř vy-
maloval! To bude děvče jako ta nejkrás-
nější růže, co kvete v panské zahradě.
Peříku, můj starěj, věrněj kamaráde, to-
hle sólo si zatancuju s tebou!

HABRŠPERK: Ale Valentýnku!...

FRANTIŠEK LANGER

Dramatické dílo národního umělce Františka Langra stále zajímá dramaturgy našich profesionálních divadel i amatérských souborů. Langrova autorská sláva dosáhla vrcholu v meziválečném období; tehdy také bylo natočeno nejvíce filmů podle jeho dramatických předloh. František Langer patří k nejfilmovanějším českým dramatikům — zásluhou svých populárních komedií. Ovšem ještě dříve, než byl natočen první film podle dramatické předlohy, uplatnil se František Langer jako filmový scenárista. Patří mu významný historický primát: je prvním našim spisovatelem, který začal autorsky spolupracovat s filmovými tvůrci.

Již několik měsíců trvala první světová válka, jejíž konec byl — podle předpovědi německých militaristů — v dohledu. A právě v této podivné době se rozhodlo několik členů Vínohradského divadla, že vytvoří krátký hraný snímek. Jako režisér byl získán Jan A. Palouš (který kromě filmování se proslavil i jako člen prvního reprezentačního mužstva v ledním hokeji), kameramanem byl jeden z průkopníků českého filmu Max Urban. Autor námětu i scénáře, František Langer, vyprávěl ve svém díle trampoty několika lidí, kteří se v noční tmě chtějí zbavit domněle mrtvého muže, který nakonec, když je hozen do vln Vltavy, „vstane z mrtvých“. Anekdotický příběh umožnil nápadité filmové ztvárnění, takže film se divákům líbil. Svou jedinou filmovou roli v Nočním děsu vytvořil Bohuš Zakopal; z ostatních herců je třeba připomenout Václava Vydru st., Růženu Šlemrovou a Aloise Charvátu.

V roce 1926 byl vytvořen první film podle Langrovy dramatické předlohy

— Velbloud uchem jehly. Podle vlastního scénáře jej režíroval Karel Lamač a zároveň v něm vytvořil postavu Alíka. Starého Peštu představoval J. W. Speerger, jeho manželku hrála Betty Kysilková. Populární Anny Ondráková, stabilní herečka Lamačových filmů, si zahrála dvouroli: Zuzku Peštovou a Lili Weberovou. Film se divákům líbil a rovněž soudy kritiky byly kladné. Třebaže Lamač ještě nemohl — v období němému filmu — zúročit znamenité Langrovy dialogy, situace, které působily komicky na jevišti, byly působivé i na filmovém plátně. V nadprodukci kýčovitých a vulgárních veseloher se stala adaptace Langrovy komedie ukázkou vkusné filmové zábavy, v pravém slova smyslu lidové.

Totéž platí i o zvukové verzi hry Velbloud uchem jehly, která byla natočena přesně o deset let později. Film společně režírovali Hugo Haas a Otakar Vávra. A Hugo Haas, který vytvořil v našem filmu početnou galerii znamenitých komických postav, si nechal ujit příležitost a ve filmu přímo exceloval v roli starého Pešty. Především Haasovou zásluhou, který dokázal Langrovu komedii dotvořit (Haas s Vávrou pozměnili význam některých scén i postav), vznikla jedna z našich nejlepších filmových komedií třicátých let. A pro všechny další inscenátory Velblouda uchem jehly se stalo Haasovo dílo trvalou inspirací.

Již před natáčením se o filmu hodně psalo. Pisatelé nutili Haase, aby hrál Alíka, protože na starého Peštu se jim zdál mladý. Haas se nedal odradit a vytvořil postavu, kterou Valerie Sochorovská v knižní studii o Hugo Haasovi charakterizovala takto: „Dobrák od kosti, starý ožungr, potměšilý posměváček, člověk obroušený životem

a zpracovaný ráznou ženou, rozený táta, ač otcem nikdy nebyl, s kulatými zády, s vlasy sestříhanými podle rendlíku a na krku zarostlý, potměšilýma očkama, hrajícíma pobavením, plovoucíma v zármutku nebo štěstí a s tím hlasem nakřáple písčavým ve smíchu a někdy až do nosu nahuštěným v bublavých samomluvách, to je docela nový Haas, to je docela nový člověk na plátně, žadonící o soucit a zároveň se vysmívající své vlastní bídě, rozdávat radost a zároveň prosící, aby lidé byli lidštější.“ Za filmovou postavu starého Pešty byla Hugo Haasovi udělena v roce 1937 státní filmová cena.

S adaptací další své populární komedie, Obrácení Ferdyše Pištory, František Langer již tak spokojen jistě nebyl. Josef Kodíček, který byl znám jako kritik a literát, se toužil uplatnit i jako filmový režisér. Obrácení Ferdyše Pištory i Čapkův Loupežník, dvě Kodíčkovy filmové díla, „vynikají“ realizační tuctovostí a nenápaditostí. Režisérovi se nepodařilo filmovými výrazovými prostředky umocnit ani jednu z předloh; tvůrčí invenci dodali pouze herečtí představitelé, kteří si i před kamerou s chutí zahráli znamenité role. Zdeněk Štěpánek byl prvním divadelním představitelem Ferdyše Pištory. O jeho hereckém pojetí této postavy se můžeme přesvědčit zásluhou filmu, který vznikl v roce 1931. Téměř o čtyřicet let později, v roce 1970, natočil režisér Vladimír Čech podle Obrácení Ferdyše Pištory filmový muzikál, nazvaný Svatá hršnice.

V prvním období znárodněné kinematografie byla zfilmována Langrova Dvaasedmdesátka (režie Jiří Slavíček). Inscenátor úmyslně zachoval jednotu místa, neobohatil formu o exteriéry. Filmové inscenaci tak chybí realizační postupy, které by základní myšlenku hry aktualizovaly či alespoň zvýraznily.

Ve třicátých letech se v různých obdobích psalo o tom, že bude zfilmována patrně nejznámější Langrova hra, Periférie. Byly to falešné zprávy. Zfilmovány byly ovšem další Langrovy hry — Grandhotel Nevada (1934) a Jízdní hlídka (1936). Z celkem početné galerie zfilmovaných dramatických děl Františka Langra si divák, který je viděl všechny, uchovával nejlepši vzpomínku na Haasovu adaptaci Velblouda uchem jehly. PT

as81

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVIII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVIII). Č. 10, ŘÍJEN 1981, VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: MICHAELA GRIMMOVÁ, JAROSLAV KABÍČEK, GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KRESALOVÁ, TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTIKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKNOU TISKARSKÉ ZÁVODY, N. P. PRAHA, ZÁVOD 3, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠÍŘUJE PNS. — OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 KčS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V SRPNU 1981 © PANORAMA, PRAHA 1981.



ANTONIE NEDOŠÍNSKÁ (PEŠTOVÁ) A HUGO HAAS (PESTA) VE FILMU VELBLOUD UCHEM JEHLY (1936, REŽ. HUGO HAAS, OTAKAR VAVRA)

DIVADLO VE FILMU

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: NACHODSKÁ
DIVADELNÍ SCÉNA – ALEJANDRO CASONA:
JITŘNÍ PANÍ. FOTO PAVEL ŠTOLL

DANA MEDRICKÁ (KULISOVÁ) A VLADIMÍR
ŠMERAL (MELICHAR) VE FILMU DVAASEDM-
DESÁTKA (1948, rež. JIRÍ SLAVÍČEK)



