

as|79

2

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs



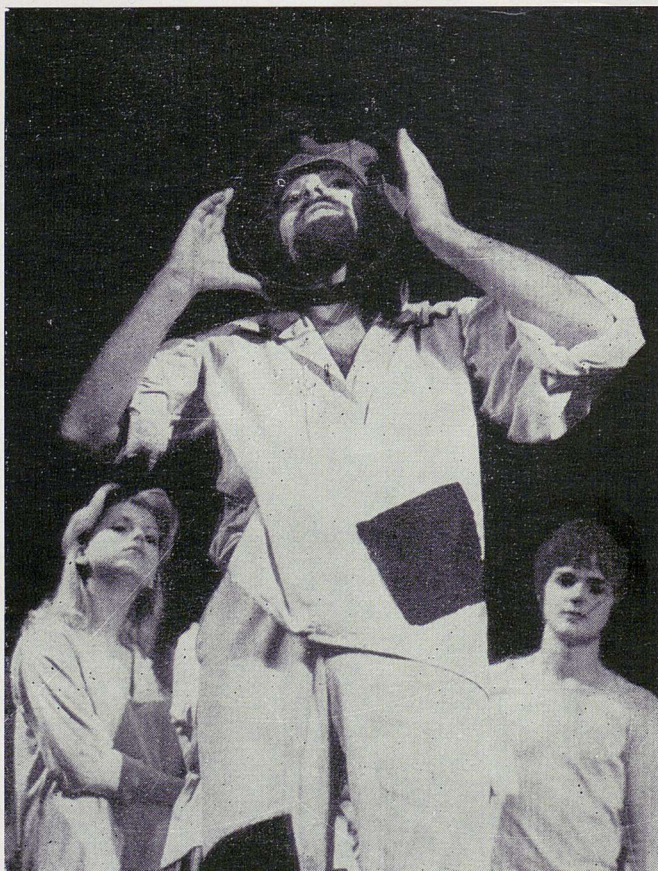
Malé divadlo Ústí nad Labem – A. P. Čechov: Racek. Foto Z. Holomý



◀ Novorossijské lidové divadlo uvedlo Štejnovu hru Mezi lijáky.
Foto Z. Holomý



Mladé divadlo Dukla Pardubice – G. Gorin: Thyl Ulenspiegel. Foto Z. Svoboda



V. ROČNÍK NÁRODNÍ PŘEHLÍDKY RUSKÝCH A SOVĚTSKÝCH DIVADELNÍCH HER SVITAVY 1978



Na titulu Rozhovory se Sokratem – DS Dialog Plzeň.
Foto V. Špür

Na prahu Festivalu ZUČ 1979 - 1980

O kvalitativním i kvantitativním rozvoji zájmové umělecké činnosti se u nás denně přesvědčujeme. Po letech stagnace jsme mohli už na II. národní konferenci o ZUČ v r. 1976 konstatovat, že se jednak podařilo odstranit hlavní příčiny „neúhů“, které se v této oblasti objevovaly, ale také to, že křivka vývoje se posunula směrem nahoru, čímž byl překonán i dosavadní kvantitativní vývoj, který kulminoval v roce 1964. Těchto úspěchů bylo dosaženo především díky uvážlivé kulturní politice KSČ, díky podpoře zájmové umělecké činnosti ze strany státních orgánů, orgánů společenských organizací i hospodářských resortů — ale také proto, že v tomto vývoji máme na co navazovat.

Únor 1948 — tak jako na všech úsecích našeho hospodářského, politického a kulturního vývoje — znamená kvalitativní mezník i v oblasti zájmové umělecké činnosti. Spontánní hnutí pracujících a zejména mladých lidí, kteří na základě inspirace ze Sovětského svazu začali zakládat soubory a kroužky lidové tvořivosti, dostalo po Únoru novou celospolečenskou platformu. Během několika let si toto hnutí vydobylo značný společenský respekt a prestiž a dodnes je zdrojem inspirace pro některé pracovníky v této oblasti.

V období od roku 1970 se osvědčil systém festivalů, a tak v souladu s plánem rozvoje zájmové umělecké činnosti do r. 1980 byl dne 5. 10. 1978 slavnostně vyhlášen Festival ZUČ 1979/80, vyhlášený na počest významných politických a kulturních výročí v daném období a věnovaný 35. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou.

Základním východiskem pro určení úlohy a charakteru tohoto dvouletého cyklu Festivalu jsou závěry XV. sjezdu KSČ o charakteru současné etapy společenské výstavby, v nichž je zdůrazněn komplexní přístup k řešení otázek ekonomických, sociálních, kulturně i ideově výchovných.

Právě v takových širokých souvislostech společenského vývoje formuloval XV. sjezd KSČ místo a poslání zájmové umělecké činnosti v socialistické společnosti: její úlohu v tvorbě socialistického životního způsobu, v rozvíjení tvořivosti ve všech oblastech i v účasti na tvorbě kulturního bohatství společnosti.

K hlavním rysům Festivalu ZUČ 1979/80 patří zejména úsilí vyhlášovateli a organizátorů o výraznější ideovou orientaci soutěží, přehlídek a výstav. Zvýšená pozornost musí být věnována i nadále dětské tvořivosti a rozvoji tvořivosti učňovské a dělnické mládeže. Zdá se, že všichni spoluvyhlašovatelé si začínají uvědomovat v plném rozsahu povinnosti, které pro ně vyplývají z role gestora určité akce, ale nadále bude třeba zlepšovat organizační strukturu Festivalu ZUČ, a to právě z hlediska po-

třeb řízení a ideově odborné metodické péče o tuto oblast.

Festival zájmové umělecké činnosti na léta 1979/80 představuje široký, otevřený systém soutěží, přehlídek a výstav, členěných podle věkových, sociálních či socio-profesionálních kategorií na dílčí subsystemy, jako jsou Festival dětské ZUČ, resortní přehlídky učňovské mládeže, soutěže lidových škol umění, armádní soutěže atd. Spojovacím prvkem těchto článků na všech stupních je ústředně vyhlášený jednotný ideově tematický plán ve formě vyhlášovacého textu a soutěžních řádů.

I nadále bude třeba důsledně a zodpovědně zvažovat nutnost konání či oprávněnost pořádání akcí, které vznikly ze specifických potřeb kraje, okresu nebo místa, které byly dosud všechny zahrnovány do rámce Festivalu ZUČ. Stejně tak bude třeba kriticky hodnotit efektivnost a otázku periodicity ústředně vyhlášovaných soutěží a některých přehlídek ve všech oborech. Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze se za tím účelem pokusil o určitou pracovní kategorizaci akcí, kterou bude třeba zavést i na úrovni krajů a okresů. Zmíněné požadavky nutno respektovat u všech typů festivalových akcí, včetně tzv. festivalových dílen, které jsou pořádány s akcentem na ideově odbornou metodickou funkci. Tyto festivalové dílny se teprve modelují, např. v oblasti malých jevištních forem se připravuje první takto pracovní zaměřená akce v rámci letošního Šrámkova Písku.

Koncepce Festivalu zájmové umělecké činnosti na léta 1979/80 také počítá s širším zapojením účastníků ZUČ do kulturně politických akcí, kde by se měla v daleko větší míře prosadit agitační funkce amatérského umění. I v této oblasti mají naše obory, zejména amatérské divadlo, na co navazovat, i když samozřejmě dochází k posunu tematické skladby a rozšiřuje se okruh problematiky, na kterou agitační kolektivy reagují. Koncem listopadu 1978 uspořádalo ministerstvo kultury ČSR v Mladé Boleslavi národní seminář a přehlídku agitačních forem zájmové umělecké činnosti se záměrem zkvalitnit ideově odbornou péči o oblast agitačního působení ZUČ a zároveň ukázat cesty k hledání nových forem práce s agitačními kolektivy. Tím byl dán kulturně výchovným pracovníkům všech krajů impuls, aby této problematice a agitačním aspektům ZUČ věnovali ještě větší pozornost.

Přes některé dílčí úpravy je nutno chápat festivalový systém jako živý proud iniciativy pracujících a mládeže v celkovém pohybu našeho společenského života, tj. jako systém otevřený dalšímu nezbytnému zdokonalování, aby mohl co nejlépe plnit své společenské funkce.

JAN DOČKAL
náměstek ředitele ÚKVV



DO DRUHÉHO DESETILETÍ

Čeští divadelní ochotníci byli mezi těmi, kdo se v dramatických událostech let 1968—1969 postavili na stranu revolučního hnutí proti snahám revizionistů a domácí i zahraniční reakce usilující o zvrát společenského vývoje zpět ke kapitalismu. Sdružili se v organizaci, jíž 13. května 1969 vydalo ministerstvo vnitra ČSR rozhodnutí, kterým se schvaluje organizační řád dobrovolné organizace Svaz českých divadelních ochotníků (SČDO) s působností na území České socialistické republiky se sídlem v Praze.

Od vydání tohoto rozhodnutí, jehož desáté výročí slaví v roce 1979 nejen členové organizovaní v SČDO, nebylo dne, aby v nastoupené cestě Svaz i všichni jeho členové nepokračovali a nedosahovali úspěchů nejen v rozšiřování své základny a upevňování organizace, ale především ve zvyšování politické a umělecké kvality práce.

Tento vývoj není náhodný! Je zcela zákonitý — navazuje na tradici sahající hluboko do minulosti, do dob probuzeneckých, kdy divadelní ochotníci stáli v předních řadách českých vlastenců bojujících za národní osvobození. Stejně i v novější době — za buržoazní republiky — existovalo u nás hnutí divadelních ochotníků, které bojovalo proti domácím vykořisťovatelům pracujícího lidu a později v boji našich národů proti nebezpečí fašismu. Ani v nejtěžších dobách fašistické okupace nebyli divadelní ochotníci pasivní; dokazují to veliké oběti, které přinesli.

Prošlo-li ochotnické hnutí touto slavnou cestou, může být právem hrdé na svou minulost. Neznamená to však, že je to důvod k sebeuspokojení. Právě desáté výročí vzniku SČDO je příležitostí ke zvýšení úsilí za dosažení dalších a ještě vyšších cílů. Jsou to úkoly, které vytyčuje Komunistická strana Československa v usneseních svého XV. sjezdu, upřesňovaných na jednotlivých zasedáních ÚV KSČ. Pro divadelní ochotníky jsou základním kamenem jejich umělecké činnosti i vnitřního života souborů.

Je třeba tyto úkoly plnit tak, aby se uskutečňovaly ideje v nich obsažené. Především zaměřovat vše k upevňování světového míru, k posilování přá-

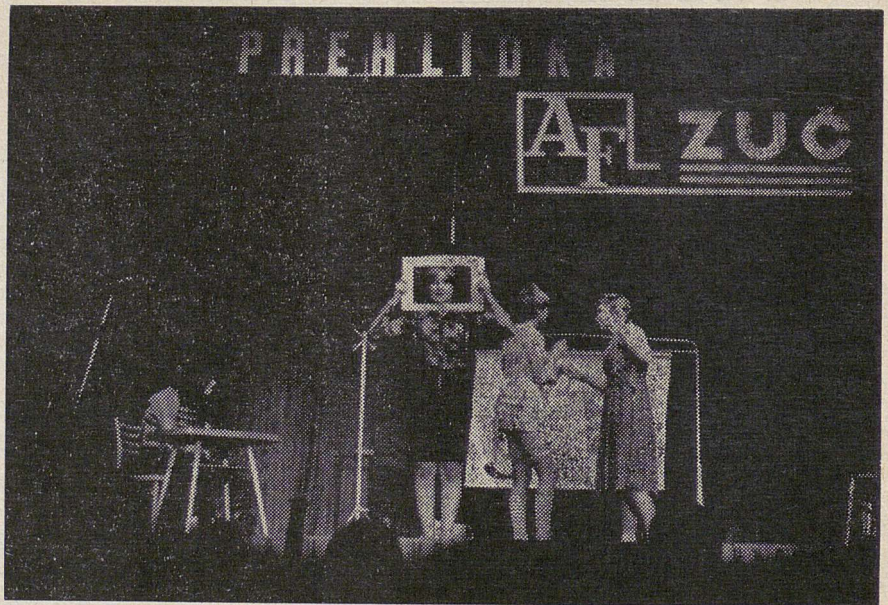
telství a spolupráce se Sovětským svazem, s ostatními zeměmi socialistického tábora a s pracujícím lidem celého světa, k budování socialismu ve vlastní zemi mistrovským ztvárňováním života současného člověka a jeho problémů na ochotnických jevištích tak, aby se v každodenním životě a práci proměňovaly v materiální sílu a materiální hodnoty. To vyžaduje vypěstovat u všech členů Svazu hluboké přesvědčení, že divadelní ochotnická činnost není soukromým koníčkem, ale vysoce zodpovědnou společenskou záležitostí. To vše je ostatně zakotveno v plánu práce SČDO, který se zaměřuje na výchovu režisérů, herců, scénografů a ostatních nepostradatelných tvůrců ochotnických inscenací.

Zásady rozvoje zájmové umělecké činnosti vydané ministerstvem kultury ČSR mluví jasnou řečí. Říká se v nich mj.: „Zájmová umělecká činnost je pozitivní kvalitou v životě společnosti, součástí její socialistické výstavby, žádoucí formou využívání vol-

ného času v zájmu harmonického rozumového a citového rozvoje osobnosti a utváření socialistického životního stylu.“ A na jiném místě se praví: „...stává se významným nástrojem ideové, citové a morální výchovy a sférou intenzivního ideologického vlivu.“ Úkol je to i pro divadelní ochotníky zodpovědný a ne vždy snadný.

Zárukou, že je to úkol prospěšný a splnitelný, jsou slova generálního tajemníka KSČ soudruha Gustáva Husáka na XV. sjezdu KSČ: „Náš lid má náročná kritéria na kulturní a uměleckou tvorbu, chce, aby byla hluboce pravdivá a působivá. Proto při hodnocení klademe vysoké požadavky jak na jejich uměleckou hodnotu, tak i jejich ideový obsah! Umění prodchnuté komunistickou straníctvím, které zobrazuje tvůrčí metodou socialistického realismu, bohatostí forem uměleckého vyjádření mnohotvárný život našeho lidu a jeho zápas, bude mít vždy podporu strany!“

EL CAR



NARODNÍ SEMINÁŘ A PŘEHLÍDKA AGITAČNÍCH FOREM ZÁJMOVÉ UMĚLECKÉ ČINNOSTI uskutečněné koncem loňského listopadu v Domě kultury AZNP v Mladé Boleslavi ještě více zdůraznily akcent kladený na agitační složku ZUČ. Přehlídky se zúčastnila celá řada souborů, jejichž pořady posloužily jako ukázkou možností práce souborů agitujících i agitačních skupin. (Baptistův snímek z vystoupení souboru LŠU Písek, který předvedl agitku Vždyť je nám patnáct.)

SVITAVY 1978

PETR JANIS
BŘETISLAV LELEK



DS Bystřice u Benešova – A. P. Čechov: Strýček Váňa, Foto P. Štoll

V rámci VI. ročníku Národní přehlídky ruských a sovětských divadelních her vystoupilo osm soutěžních souborů, které kromě Čechovova Racka a Strýčka Váni se prezentovaly současnou sovětskou dramatikou.

Soutěž o putovní pohár A. P. Čechova zahájilo Malé divadlo z Ústí nad Labem s Čechovovým Rackem. Záměrem dramaturgické a režijní koncepce Rudolfa Felzmana je představit divákům „zlého Čechova“, v jehož hře už všechny postavy „svého racka“ zastřelily. Jedná se o naprosto osobitý výklad, jemuž odpovídá i textová úprava, která je i herecky důsledně naplňována. Soubor tímto výkladem zcela jednoznačně odsuzuje především lidský egoismus a prázdnotu. Ústecký Racek je velmi tvrdý a nekompromisní — pro diváka je asi nejtěžší přistoupit na styl tohoto výkladu, kde se zcela programově neobjeví ani kapka

lidského citu. Z hereckých výkonů nejvýrazněji zapůstobili Jindřich Lenc j. h. v roli Trigorina, Otakar Starý jako Sorin a Petr Horák v postavě Trepleva. Jestliže jsme už zaskočení chladností inscenace na straně jedné, na straně druhé nás téměř šokuje množství podnětů k úvahám, které v nás tento nezvyklý pohled na Čechova vyprovokuje.

Divadelní soubor Spojeného závodního klubu z Bystřice u Benešova předvedl Strýčka Váňu a příjemně překvapil samozřejmostí, s níž zvládnul náročnou čechovovskou poetiku. Pečlivá režie Ludvíka Němce velmi přesně rozkrývá text a jde důsledně po jeho logice, takže vnitřní dynamika, napětí a dramatické zvraty zcela organicky ze sebe vzájemně vyplývají. V herecky vyrovnaných a přirozených výkonech všech členů souboru strhly na sebe pozornost vedle senzitivního

Váni Petra Konvalinky a měšťácky neupřímného a prázdného Serebrjaka-va Zdeňka Svobody, především představitelky hlavních ženských rolí. Marie Neradová propůjčila své Soně vnitřně vřelý náboj a pravdivě tak ztvárnila lidsky bohatou postavu. Celou škálu hereckých prostředků dokázala využít Martina Havlíčková v pozoruhodném výkonu Jeleny.

Malé divadlo — Kulturní dům ROH Dukla Pardubice nastudovalo Gorinovu bláznovskou komedii Thyla Ulen-spiegela. Mladý soubor, v němž je většina začátečníků, odhadl své síly a pochopil, že zatím „nemá na to“, aby mohl tuto hru interpretovat v celé její kompaktnosti a celistvosti. Z tohoto důvodu provedli podstatné a rasantní škrtky. Inscenátoři záměrně opustili rovinu psychologického divadla a inscenují Thyla jako jakési jarmareční divadlo, v němž zjednoduší i fabu-

li dramatu. Jedná se tudíž o kolektivní výpověď mladé generace, která je duchem blízka Thylově životní filozofii. Velkým problémem inscenace je herecká interpretace, neboť mnozí představitelé jsou zatím schopni své party pouze oddeklamovat. Ke kladům tohoto představení patří i jednoduchá a funkční scéna i nápadité kostýmy a spontánnost mladých, které však čeká velká práce, především v odstranění základních technických nedostatků.

Divadlo Dialog závodního klubu ROH Plzeň rozhodně nepatří mezi typ souborů, které v oblasti dramaturgie krácejí vyšlapanou cestou, což opět potvrdilo výběrem náročné hry Eduarda Radzinského Rozhovory se Sokratem. Největší hodnota tohoto dramatického díla spočívá v jeho filozofické rovině, která však překrývá jeho divadelní atributy, jako je dramatickост, napětí a fyzické jednání postav. Této okolnosti si zkušená režisérka Vítězslava Trčková byla vědoma, což se projevilo vhodnými zásahy do textu a pregnantní sdělností celého představení. Přes veškerou snahu její a celého souboru se však zcela nezdařilo překonat místy jistou monotónnost předlohy. Mezi herecky vyrovnanými výkony dominoval Sokrates Miloslava Plase, který s překvapivou lehkostí a srozumitelností interpretoval složité filozofické myšlenky, při čemž dbal i na lidský rozměr této postavy. Vedle něj výrazně zaujali Vladimír Gardavský svým sugestivním a dynamickým ztvárněním Meléta a Josef Pelech, který pro svého Anyta volil jemné, herecky úspěšné prostředky. Vystoupení tohoto osvědčeného souboru bylo porotou ohodnoceno jako nejzdařilejší a proto si Plzeňští odvezli hlavní cenu — putovní pohár A. P. Čechova.

V provedení Divadla pro 111 z Českých Budějovic zhlédlo svitavské publikum hru A. Arbuzova Irkutská historie. Mladý soubor chtěl dokázat její nesporné hodnoty pro dnešního diváka. Zaměřil se v dramaturgické úpravě textu zejména na příběh ústřední trojice. Tím však značně okleštil zázemí postav, jejich vzájemné vztahy a vazby na okolí. Ochuzení bylo patrné nejen u chóru, ale i u postav Larisy a Serduka. Přestože režisér využil v aranžmá nevšední uvolněné formy hry, nepodařilo se mu docílit sdělnosti ani srozumitelnosti. Aranžmá mnohých scén působilo zmateně, bez potřebného hereckého a režijního citu pro zvolený prostor. Z hereckých výkonů zaujal svým decentním projevem Jan Chad v roli Sergeje, zatímco představitelům Valji a Viktora se nepodařilo plně vyjádřit jejich vývoj a vzájemné vztahy.

Dramatický soubor ZK ROH Skláren Kavalier ze Sázavy uvedl litevskou hru Raimunda Samulevičiuse Most do daleké noci, která inklinuje k charakteru publicistického dramatu. Tento fakt souvisí s tím, že zázemí postav není nijak výrazně zprostředkováno a ani jejich vývoj nepůsobí příliš přesvědčivě. Hostující režisér Čestmír Kovář se snažil v daných možnostech zapojit jednotlivé postavy do herecké akce a dbal na to, aby jejich vnitřní pohnutky byly sděleny výrazným detailem. Přes veškerou snahu (jeho i souboru) se však nezdařilo vystavět dramatický příběh a zůstalo jen u celkem solidních hereckých výkonů, z nichž nejvíce zaujal Jiří Polesný v roli Algise.

Divadelní soubor ZK ROH z Boletic nad Labem se představil svitavskému obecenstvu hrou Julia Edlise Mše za

pannu. Jedná se o parafrázi legendy o Janě z Arku, v níž autor zpracovává téma zrady lidských ideálů a tím i sebe sama. Zkušený režisér Josef Doležal je současně i autorem dramaturgické úpravy, v níž došlo k vypuštění závěru, kdy Jana rezignuje a převléká se na svou vlastní mši. Tímto základem byla ochuzena nejen postava Jany (její vývoj), ale i celá inscenace. Vedle toho je však nutné ocenit stylovou režijní čistotu, právě tak jako poctivou hereckou práci souboru, v němž výrazně zaujala působivá interpretace Heleny Svitákové-Müllerové v ústřední postavě Jany.

Posledním soutěžním představením bylo uvedení Historek z venkovského hotelu dramatika Alexandra Vampilova v nastudování souboru Kolár z Mladé Boleslavi. Soubor působil vyrovnaným dojmem, což u souborů, v nichž vedle zkušených herců hrají i začátečníci, nebývá obvyklé. Režiséři Zdeněk Kuna a Milan Koníček se s nepřilíh snadným Vampilovým textem vypořádali na úrovni, i když některé dramaturgické úpravy jim tuto snahu částečně ztěžovaly.

Letošní svitavský festival přivítal i dva soubory hostující. Divadlo Hanácké obce přijelo s úspěšnou inscenací Pohádky starého lesa, kterou na námět Leonida Leonova volně a s citem zpracovala Marie Voříšková. Vyvrcholem přehlídky bylo vystoupení Novorossijského lidového divadla SSSR, které uvedlo hrdinskou hru Alexandra Štejna Mezi líjáky. Vystoupení sovětského hosta bylo důstojným zakončením letošní úspěšné svitavské přehlídky, která jak po stránce organizace, tak po stránce obsahové byla téměř bezchybná.

CENY FESTIVALU RUSKÝCH A SOVĚTSKÝCH HER SVITAVY 1978

Pohár A. P. Čechova divadlu Dialog ZK ROH Škoda Plzeň za inscenaci divadelní hry E. Radzinského Rozhovory se Sokratem.

Cena Ústavu pro kulturně výchovnou činnost v Praze souboru SZK Bystřice u Benešova za tvůrčí inscenační přístup k ruské klasice uvedením hry A. P. Čechova Strýček Váňa.

Cena Východočeského krajského národního výboru M. Plasovi za ztvárnění titulní role Sokrata v inscenaci hry E. Radzinského Rozhovory se Sokratem.

Cena KKS v Hradci Králové M. Havlíčkové za postavu Jeleny ve hře A. P. Čechova Strýček Váňa.

Cena KOR v Hradci Králové za pozoruhodnou výtvarnou složku inscenace hry G. Gorina Thyl Ulenspiegel Mladému divadlu KD ROH Dukla Pardubice.

Cena ONV ve Svitavách O. Starému za ztvárnění postavy Sorina ve hře A. P. Čechova Racek.

Cena České mírové rady souboru ZK ROH Skláren Kavalier Sázava za inscenaci hry s mírovou tematikou Most do daleké noci od R. Samulevičiuse.

Cena ministerstva kultury ČSR Novorossijskému lidovému divadlu za výrazný inscenační a dramaturgický přínos na svitavské přehlídce uvedením hry A. Štejna Mezi líjáky.

Cena diváka Mladému divadlu Dukla Pardubice za uvedení hry G. Gorina Thyl Ulenspiegel.

Cena poroty J. Hlaváčovi ml. za postavu Brusinky v Pohádce starého lesa L. Leonova a M. Voříškové.

Poznámky o divadle

MYŠLENKY PŘEDJUBILEJNÍ

Dostal se mi do ruky jeden zajímavý materiál. Sepsal jej Kruh přátel Jiráskova Hronova a vyslovil v něm své náměty k podobě toho slavného a slavnostního 50. JH. Víím, že touto problematikou se dnes zabývají i jinde a jiní. A že jsou už připravovány další podněty a návrhy, že se rodí plány a projekty nejrůznějšího druhu. Neboť všichni vííme, že ta padesátka, která nás v příštím roce čeká — ano, už v příštím roce, což je prakticky dnes — je událostí více než významnou. A to nejenom v kontextu českého amatérského divadla. Jde o záležitost jedinečného a nenahraditelného kulturně politického dosahu. A nepochybuji o tom, že tohoto smyslu jsme si všichni vědomi, že bychom všichni chtěli, aby obsah každé akce 50. JH byl tímto vědomím proniknut. A stejně tak nepochybuji o tom, že právě pro tohle učiníme všichni všechno.

Jenomže jak praví klasik: Cesty mohou být rozličné, jenom vůli mějme všichni stejnou! O té vůli — jak jsem už řekl — nepochybuji. A o těch cestách se musíme poradit. Právě proto mě zaujal onen materiál Klubu přátel Jiráskova Hronova. Jsou v něm totiž shromážděni z řad ochotníků ti, pro něž je Hronov celoživotní láskou, kteří se na něj rok co rok vracejí a obětují mu svou dovolenou; prostě ti, již jsou mu po léta hluboce oddáni. A nejen jemu. Také dílu A. Jiráska. Proto onen materiál připomíná nejenom výročí divadelního Hronova, ale i 50. výročí úmrtí autora, s jehož jménem je tento velký ochotnický svátek spojen. A Kruh slibuje uspořádat v roce 1979—80 cyklus přednášek, který by právě vztah k Jiráskovu dílu učinil organickou součástí vrcholné události amatérského divadla jistého typu.

A v této souvislosti mě napadají první předjubilejní myšlenky. Samozřejmě na místě prvého otázky, jež se přímo nabízí: budeme mít na tom slavném Hronově vskutku výraznou a podnětnou inscenaci některého z Jiráskových děl? I materiál Kruhu této otázce věnuje jeden bod. Navrhuje vyvolat v souborech dlouhodobou aktivitu, která bude směřovat k oslavě 50. JH. Upozorňuje v této souvislosti na — mohu-li to tak říci — závazek divadelních souborů okresu Náchod, které všechny připraví jednu Jiráskovu hru a nejlepší bude potom přihlášena na Hronov. Říkám zcela upřímně, že Náchodští museli s touto iniciativou přijít, že je to jejich nejvnitřnější povinnost. Neboť se musí prací a tvorbou přihlásit k tradici, jež je jejich kraji nejvlastnější a jež konečnou pravě do Hronova umístila logicky a zákonitě vrcholnou přehlídkou ochotnického divadla. Neboť nezapomínejme na to, že jde o kraj, kde tradice lidového umění, počítaje v to i divadlo lidové selské — má své hluboké kořeny. A Jiráskovo dílo si nelze bez těchto demokratických, národních a lidových kořenů představit. Takže: jdou-li Náchodští příkladem v úsilí vytvořit inscenaci Jiráskova dramatu, jež bude hodná jubilejního Hronova, hlásí se tím i k těmto základům společenské funkce ochotnického divadla, bez nichž nelze pochopit ani jeho dnešní společenské možnosti.

V tomto smyslu by měla vzniknout i ona celostátní iniciativa. Neboť vskutku nejde jen o to hrát Jiráska, jde o víc. O ono vědomí souvislosti nejpodstatnějších, o vlastní tvořivý pohled na minulost, která je živou součástí dneška. A to jak na minulost ochotnického divadla, tak na minulost národa vůbec. A v tomto kontextu je Jiráskovo dílo nezastupitelné. A ono vynikající jiráskovské představení na Hronově nebude (a kéž by jich tam bylo víc!), jestliže nepochopíme, že hrát Jiráska znamená přihlásit se z hloubi svého přesvědčení k těm tradicím a kořenům naší minulosti, o nichž byla řeč. A protože jde o divadlo, které vždycky znamená aktualizaci [to jest současný výklad

očima dneška], nemůže být tato manifestace věrnosti Jiráskovu dílu ani pouze pietní oslavou, ani vnějším monumentálním gestem. Může být jedním jediným: tvůrčím aktem, jenž bude zvnitřku vroucně a neokázale, ale o to pevněji manifestovat životní postoj lidí socialistické epochy k minulým hodnotám, jež jsou i jejich živými hodnotami. Konkrétně to znamená, že všichni, kdo mohou a chtějí, vezmou Jiráskova dramata i díla epická a začnou je znovu číst a dívat se na ně neotřelými očima. Že v nich budou hledat otázky a odpovědi na své problémy, jejich očima měřit své zkušenosti životní i svou víru a naději v divadlo, které pracuje pro štěstí všech.

Opakuji znovu: považuji iniciativu Náchodských za jejich povinnost i za první vlašťovku, která ohlašuje nutnost zvýšeného zájmu o Jiráska v řadách našich ochotníků. Ale nepovažoval bych za možné, aby se podobná akce odehrála ve všech krajích, to jest, aby byl důraz především na kvantitativních ukazatelích. Rozhodovat bude kvalita. A tak bychom asi měli začít prací metodickou, opravdu soustředěným zájmem o Jiráskovo dílo, systémem konzultací a seminářů, které by otevíraly přístup k Jiráskovu dílu v tom duchu, o němž byla řeč, a staly se inspirativní dílnou. Začít bychom ovšem měli už dnes, protože čas běží a zítra může být pozdě.

Vůbec bychom si tohle heslo, že už dnes připravujeme kvalitní jubilejní 50. JH, měli každý den připomínat. Konečně i proto píšu tento článek na počátku roku 1979. A měli bychom je přenést do celku českého amatérského divadla. Tím slovem celek rozumím i ty proudy a odvětví amatérského divadelnictví, pro něž není Hronov vrcholnou přehlídkou. Neboť jak už jsem napsal, je Jiráskův Hronov přehlídkou amatérského divadla jednoho typu. A také jím pro budoucnost nepochybně musí zůstat. Ale na druhé straně už po léta existuje nutnost alespoň občas a v nějaké podobě ohlídnout a prověřit stav amatérského divadelnictví v celé jeho rozloze. Jedině to může vydat svědectví o jeho skutečné síle, společenské funkci, vývojových tendencích i problémech. Respektuji plně specifickou různou problematiku. Nicméně: stále je to divadlo, stále tu platí některé společné zákony. A stále jde o svědectví o tvořivosti v jedné oblasti umění. Kromě toho četné signály jasně a zřetelně ohlašují, že hranice mezi jednotlivými druhy amatérského divadla se stírají, že se prostupují, ovlivňují, obohacují. Že tedy sám objektivní vývoj divadla vystupuje z řečiště, které mu vtiskly organizační potřeby.

Kruh přátel JH navrhuje prodloužit jubilejní setkání o několik dní. Asi by to stálo za úvahu organizátorů. Ale kdyby pro to existovaly možnosti, považoval bych za prospěšné uvažovat o tom, zda by se toto prodloužení nemohlo nést v duchu — řekněme — stírání hranic. Zda by nebylo dobré, užitečné a amatérskému divadlu nanejvýše sloužící přivést na 50. JH vskutku inspirativní a vrcholné inscenace i těch druhů, které svou úroveň osvědčily na vlastních akcích. Jestliže totiž nám všem jde o onu kulturně politickou náplň, potom fakt takové konfrontace celé šíře amatérského divadla by jí rozvinul přímo optimálně. A nevím, zda k této konfrontaci bude v budoucnu vhodnější příležitost než právě na ochotnickém setkání, které je tak významné.

Nemluvím tu platonicky. Abych zvolil jeden příklad za všechny: viděl jsem na několika posledních Loutkářských Chrudimích představení, proti nimž se zvedly hlasy, že tohle už přece není loutkové divadlo. Asi v tom klasickém smyslu tohoto slova nebylo. Ale divadlo to v každém případě bylo. A zajímavé, podnětné. Leckdy i velice příkladné svým všestranným rozvíjením tvořivosti a bohatostí di-

vadelních prostředků, kterých používalo. Už několikrát jsem litoval, že takové inscenace jsou omezeny pouze na Chrudim, že se o nich ví pouze mezi loutkáři. O to více bych právě u příležitosti 50. Jiráskova Hronova považoval za dobré, kdybychom jeho inspirativní charakter takto obohatili — samozřejmě nejenom z oblasti loutkářské. A znovu se vracím k tomu, co považuji za nejdůležitější ve spojení Hronova s Jiráskovým jménem: k nutnosti prozkoumat a v celistvosti si uvědomit rozhodující momenty ve vývoji amatérského divadla jako tradičního a přitom neustále se obnovujícího nástroje společenského pokroku.

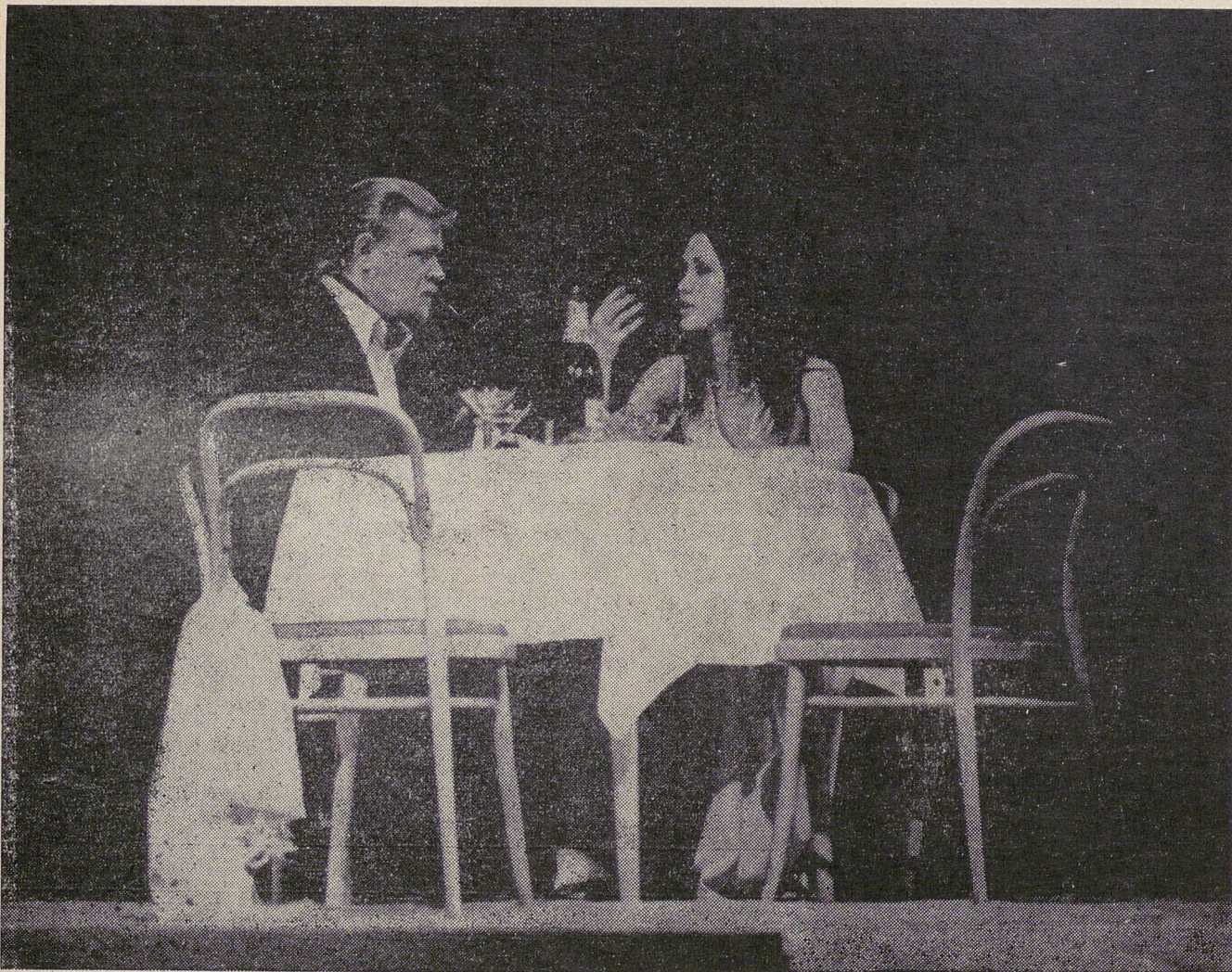
Což bychom měli udělat v rozsahu československém. Materiál Kruhu to také připomíná dokonce ve dvou bodech. Navrhuje vydat vědeckou studii o vývoji a poslání Jiráskových Hronovů a uspořádat setkání českých a slovenských dramatických umělců a kritiků z Čech a Slovenska. O tom všem lze jistě uvažovat. Ale za nejdůležitější poklá-

dám aktivní účast slovenského amatérského divadelnictví na jevišti. Už v posledních letech ji bylo silně cítit, a to způsobem znepokojujícím v tom nejlepším smyslu slova. Ukázalo se, že na Slovensku sílí proud, který se stále víc napájí z prastarých zdrojů divadelnosti a kterému jde o osvobozený jevištní projev. Zatím jsme to brali na vědomí spíše v diskusích a jaksi neoficiálně. Bylo by asi nutné v našem uvažování o minulosti, současnosti i budoucnosti československého amatérského divadelnictví poskytnout této konfrontaci co nejširší oficiální místo a učinit ji jedním ze zásadních východisek obsahové stránky 50. JH.

Jedno je totiž jasné už několik let: své nejnvtlnější společenské poslání plní Jiráskův Hronov tehdy, když se stává vskutku mnohostranným průsečíkem tvořivých sil amatérů. A 50. Jiráskův Hronov by prostor pro tento průsečík měl otevřít co nejvíce.

JAN CÍSAŘ

DS Sklářny Kavalier Sázava — R. Samulevičius: Most do daleké noci. Foto Z. Holomý



ÚVOD DO REŽIE

Jaroslav Vostrý

2. Realizace

Višňový sad ve stejnojmenné Čechovově hře samozřejmě není reálný, reálná v přísném smyslu jsou jen slova, jejichž pomocí lze vzbudit v čtenáři hry jistou představu.

Slova použitá v promluvách o višňovém sadu nezbuzují ovšem nutně představu nějakého konkrétního — reálného, teď či kdysi skutečně existujícího — višňového sadu, i když se nějaký konkrétní sad může některému čtenáři vybavít; většinou to ale sotva bude višňový sad.

I v případě této konkrétní představy budou ale názorně reprodukovatelné podrobnosti — když na své představě čtenář neutkví, nýbrž bude pokračovat v četbě hry — rozhodně zastíněny nějakým celkovým zážitkem.

Součástí tohoto zážitku — či, přesněji, jedním z jeho podnětů — může být i vzpomínka na nějaký skutečný sad; anebo spíše na zážitky, do té či oné míry spojené s prostředím, jehož byl tento sad součástí: snaha vybavit si reálnou podobu toho sadu s jednotlivými podrobnostmi může potenciální hlubší zážitek naopak znemožnit.

Vzpomínka na nějaký reálný sad bude v optimálním případě jen podnětem k uvolnění dalších představ, citů a myšlenek, provázejících četbu Čechovovy hry: vyvolání těchto představ je totiž možné jen na základě spojení vnímaných slov s vlastním duševním světem, na jehož základě vzniká nějaký nový, přítomný zážitek.

Bude to v daném případě zážitek víceméně nostalgický. Nostalgie je totiž s višňovým sadem spojena už v promluvách Čechovovy hry, ve kterých se v souvislosti s ním tak často mluví o dětství a o minulosti: dětství, čistota, vzpomínky na všechno krás-

né, krása sama a obavy, že bude zničena, tak se dá přibližně označit to, co obraz višňového sadu ve hře symbolizuje.

Podtrhávám slovo obraz, protože je tento pojem třeba odlišit od pouhé smyslově vnímatelné reprodukce (nebo, jak říká Ejzenštejn, od pouhého *vyobrazení*), která by naznačeno ideální obsah — či, chcete-li, smysl — sama o sobě zdaleka neměla.

I pojmy ideální *obsah* (rozumí se obsah zážitku) a *mysl* bude asi dobré rozlišit: obecný smysl obrazu višňového sadu, vyjádřený v předposledním odstavci, je pochopitelně neskonale chudší než samotný zážitek, vyvolávaný Čechovovými slovy, ze kterého jsme jej abstrahovali; nikoli náhodou se přímé vyjádření tohoto obecného smyslu u Čechova vůbec nevykytne — o to je konkrétní zážitek silnější.

Je řeč o obsahu nějakého zážitku na rozdíl od abstraktně formulovaného smyslu, kterému chybí barvy a vůně, od višňového sadu neodmyslitelné. Ale z hlediska konkrétní názorné reprodukovatelnosti — tj. konečností omezenosti na nějaký reálně existující objekt — je i tento konkrétní zážitek vlastně obecný, na nějakých smyslově konkrétních daných podrobnostech nezávislý. A je tedy jistě oprávněná obava, že by objektivní reprodukce nějakého reálného višňového sadu mohla vzniku takového „obecného“ — správněji řečeno, hlubšího — zážitku dokonce zabránit.

Samozřejmě, samo slovní spojení višňový sad takový zážitek nezakládá: *obraz* — rozuměj: umělecký obraz — višňového sadu z Čechovovy hry vzniká až spojením představy nějakého sadu se vším, co se o něm ve hře hovoří. Sám tento obraz pak příslušné představy jaksí jen využívá a brzy jakoukoli představu pouhého sadu nahradí; smyslově vnímatelná reprodukce — *vyobrazení* — nějakého reálného višňového sadu by mohla zážitek z tohoto obrazu do značné míry omezit a dojem vyvolávaný slovy rušit.

Není taková obava oprávněná v souvislosti s každou jevištní realizací?

Sama slova jsou totiž jen obecná — a například slovní spojení višňový sad, vzaté i jen samo o sobě, bez toho, čím se obraz višňového sadu ve hře vytváří, předpokládá hluboce osobní, vnitřní — a vždycky svým způsobem ideální — konkretizaci. Naproti tomu namalovaný višňový sad může vzniku takové vlastní konkretizace a odpovídajícího subjektivního zážitku snadno zabránit.

A kdybychom ten višňový sad zkonkrétnili v inscenaci projekcí anebo — předpokládejme, že by to bylo možné — použili nějaký reálný višňový sad, bylo by to určitě ještě horší; i kdyby byl sebekrásnější.

Tím spíš by totiž poutal pozornost k sobě, ke své smyslově konkrétní existenci, místo aby umožňoval dobrat se ideálního obsahu, vyplývajícího z Čechovových slov, která — jako všechna slova — mají tu vlastnost, že to, co znamenají, nejsou — a mohou tedy vyvolávat mnohem víc, než co prvotně znamenají.

Je jistě zbytečné nějak zvlášť zdůrazňovat, že při realizaci Čechovova Višňového sadu žádný višňový sad být na jevišti nemusí, ba dokonce tam ani být nesmí; dnešní inscenátoři by jej tam stejně nedali.

Zajímavější je otázka, jak to tedy bylo v době, kdy se na jevišti používalo malovaných dekorací. Představme si takové kulisy lesa nebo vesnice: nezabraňovala tato vyobrazení vzniku vlastní divákovy představy tajemného lesa nebo idyllické vesnice a odpovídajícího subjektivního zážitku?

Nezabraňovala, protože ty kulisy přecházely z inscenace do inscenace a vnímaly se tedy na základě konvence, která vlastní potenciálně působivé kvality vnímaného objektu zeslabuje.

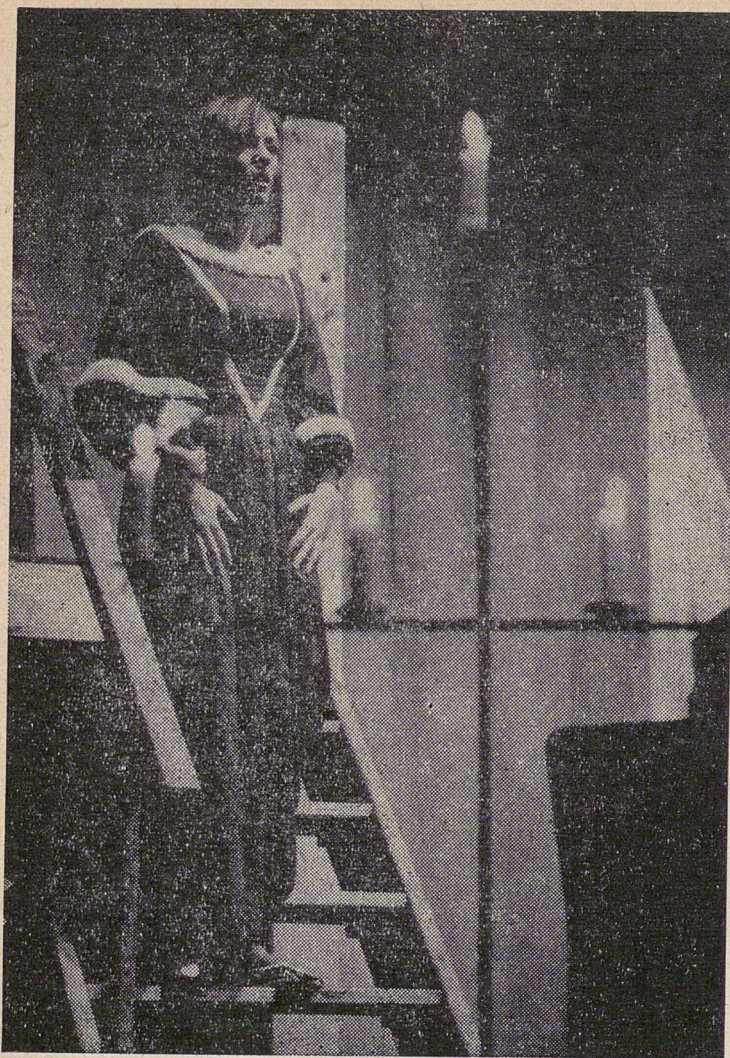
Jako příklad lze i v tomto případě uvést slovo: např. slovo stůl obvykle nevnímáme jako spojení čtyř písmen či hlásek s příslušnými grafickými nebo zvukovými kvalitami, ale na základě konvence jako poukaz ke zcela jinému reálně existujícímu předmětu.

Tímto nedostatkem působivosti dekorací, přecházejících z jedné inscenace do druhé, by se dal také vysvětlit přechod k individuálně pořizované výpravě. Sám o sobě by ale nějaký nedostatek působivosti tento přechod sotva způsobil: snaha o individuální působivost výpravy vzniká v souvislosti se snahou postihnout příslušné individuální — reálné — prostředí; tato snaha vrcholí u naturalistů.

Reálné prostředí jako by se v tomto případě rovnalo ideálnímu obsahu, pouhé vyobrazení celkovému obrazu: reprodukce reálného prostředí na jevišti souvisí s *ideou* úlohy reálného prostředí v lidském životě.

Obraz višňového sadu v Čechovově hře představuje něco radikálně jiného než kulisa lesa ve starém divadle nebo vyobrazení prostředí. Řekli jsme, že dnešní inscenátoři by vyobrazení višňového sadu sotva použili — ale vždyť i u Čechova reálný višňový sad vlastně chybí: máme jej jenom tušit za oknem.

Obraz višňového sadu souvisí s tendencemi další etapy: ano, stojí spíš než kolo jiného na počátku divadla dvacátého století (proto stále prokazuje takovou životaschopnost): na rozdíl od naturalistického divadla, představujícího s největší možnou pravděpodobností nějaké jednotlivé reálné prostředí, představuje *svět*.



Divadelní studio Boletice nad Labem – J. Ealis: Mše za pannu. Foto Z. Holomý

Tedy: někdejší stabilní dekorace, používané pro různé hry, byly postupně nahrazeny individuálním řešením jevištního prostoru. Takové řešení pochopitelně poutá divákovu pozornost a může být posuzováno jenom podle toho, do jaké míry slouží odpovídajícímu vnímání inscenovaného celku, resp. vzhledem k postavení, které v něm má zaujmout.

Přitom se mohou vyskytnout dva případy. V prvním je příslušné jevištně výtvarné řešení, ať se při něm používá malovaných dekorací nebo se jeviště ohraničí napodobeninou skutečných stěn a zastaví skutečným nábytkem, samostatným divadelním ekvivalentem [modelem, *vyobrazením*] nějakého reálně existujícího objektu, např. lesa nebo dětského pokoje.

V druhém případě obsahuje scénografické řešení prvky, které jsou te-

prve společně s prvky ostatních složek zúčastněných na vzniku jevištního díla (slovní, hereckou, hudební apod.) schopny vytvářet model skutečnosti.

Jako je v prvním případě scéna ekvivalentem nějakého reálného prostředí (lesa či dětského pokoje), představuje v druhém případě jevištní dění jakýsi vlastní svět se svými relativně samostatnými zákonitostmi, který teprve jako celek je modelem [*obrazem*] skutečného světa, v kterém žijeme.

Přitom může být krajní podobou prvního případu scénické řešení, reprodukcí téměř doslova určitého prostředí, jak se o to snažili naturalisté, přičemž prvky ostatních složek jsou vlastně pouhým doplňkem. Např. herectví je při takovém řešení vlastně podřízeno scéně, protože příslušný

herecův projev se musí přizpůsobit podmínkám, ve kterých se herec pohybuje: copak není herectví vlastně doplňkem scény, vyjadřuje-li způsobem svého projevu na předním místě také prostředí, pro které jsou takové projevy příznačné? (Samozřejmě naturalistická reforma přinesla herectví bezesporu i nemálo podnětů trvalejší hodnoty.)

Na druhém pólu stojí potom řešení, při kterém jevištní prostor nepřipomíná žádné reálné prostředí a ve kterém žádná věc není používána vzhledem k své běžné funkci, ale metaforicky.

Dnes se ovšem nejčastěji vyskytuje jakési poloviční a polovičaté řešení, při kterém se nedá na jeviště např. celý pokoj, ale jenom něco z toho, co se v takovém pokoji může vyskytnout a co pro jevištní akci potřebujeme; pohybují-li se v tomto „náznaku“ herci tak, aby vznikla iluze chování pro takové prostředí typického, jsou z jistého hlediska taky jen doplňkem výpravy a všechno obstarávají slova, která se mají říkat s co největší „přirozeností“.

Z tohoto hlediska je zase poučný Čechov. První a poslední jednání Višňového sadu se podle textu odehrává v dětském pokoji, který ale jako dětský pokoj dávno neslouží. A při jevištní realizaci nejde ani v tomto dílčím případě — stejně jako při celkovém řešení — o *vyobrazení* pokoje, nýbrž o realizaci *obrazu*, vytvářeného kontrastem přítomnosti a minulosti, dávného dětství a dnešní únavy, způsobené zestárlostí, která nemá co dělat ani s opotřebeností nábytku ani s vráskami — nebo aspoň nejenom s nimi — ale se světem, v jehož rámci se ve hře pohybujeme a který existuje ani ne tak někde mimo jeviště v nějaké smyslově vnímatelné skutečnosti, jako v duši.

Skřín, která se vyskytuje v takovém pokoji a která tam vzhledem k předepsané akci musí být, není pak jen připomínkou prostředí — v daném případě vhodnou — ale jedním z prvků vytvářejících *obraz světa*: v případě Gajevova projevu ke skříní světa iluzí; ne náhodou je tento obraz vytvářen *dvěma* složkami: scénografickou a hereckou.

A tak to, co máme a musíme na jevišti realizovat, není text ve smyslu sledu slov, jež napsal dramatik, tím méně prostředí, ale obraz světa. A ten se nedá vytvořit jinak než realizací svébytného jevištního světa, který nemůže být imitací „skutečného“ světa, nýbrž výsledkem duchovně umělecké konfrontace s ním.

Ostatně takový svébytný svět vzniká na jevišti i tehdy, když jde o naturalistické vyobrazení jistého prostředí: je to ale svět redukováný o příslušné duchovní rozměry.

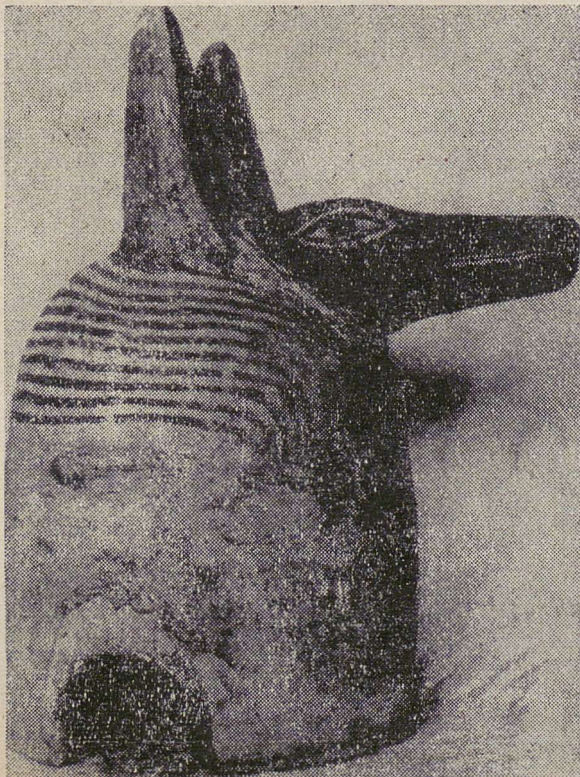
PŘEDŘECKÝ STAROVĚK

Dávno a dávno předtím, než se z obřadů k počtě boha Dionýsa zrodilo divadlo v Řecku, uctivalo lidstvo své bohy, kteří nahradili dřívější démony a duchy, oživující podle antropomorfních představ přírodu. V tomto uctívání byla obsažena potřeba bohy fyzicky zpřítomnit, znázornit jejich život, často i smrt a zázračné zmrtvýchvstání, do něhož vkládali lidé jednak vlastní sen o nesmrtelnosti, jednak obraz koloběhu v přírodě, jehož obdobou v našem folklóru je jarní vynášení Moreny ze vsi a „nového líta“ do vsi. Do příběhů o bozích a lidech se promítal boj, láska, zlo i dobro, hrdinství i zbabělost a mnoho jiných věcí, jež daly mýtům jejich nadčasovost. Mýty život zrcadlily i zpětně ovlivňovaly – jsou proto též svědectvím o době, v níž dostaly tu či onu podobu.

Tak vznikla mezopotámská procesí se sochami-figurínami bohů, nesenými na návštěvu či svatbu, již však už bez diváků, uskutečnili král a knězka v rolích bohů. Jindy figuríny při představování boha v hraném ději nahrazovaly herce, takže např. usmrcení Marduka se znázorňovalo rozsekáním jeho sochy.

Odlíšný účel měly pohyblivé sochy v chrámech, jež kývaly podle potřeb kněží nebo vládců. Starověké pohyblivé sochy i jiné mechanismy, od nichž vede cesta k divadelním strojům

Šakali maska boha Anubise z Egypta



a k mechanickému divadlu, nebyly pouze animovány vlákny jako dnešní loutky, nýbrž byly poháněny čtyřmi tehdy známými zdroji pohybu, z nichž se, jak se soudilo, skládá svět: vody, ohně, vzduchu a země (přesněji: gravitace). Člověku ovšem loutka ani automat nemohly trvale stačit. Chtěl se realizace mýtu sám aktivně zúčastnit. Vedla ho k tomu potřeba hry, od-reagování i zvláštnost, výjimečnost divadla, která ve starověku po dobu konání her rušila společenské i sexuální zákazy, dávajíc prožit vzrušení a opojení, radost i bolest.

V Mezopotámii se hrály sestup Ištar (Inany) do podsvětí (český překlad – viz Mýty staré Mezopotámie), hra o smrti a zmrtvýchvstání Marduka (Tamúze, Dummuziho) a patrně i nejstarší hraný text světové literatury, Dialog pána a otroka (tamtéž). Možná, že se hrály i jiné dialogy nebo příběhy, jež dochovala mezopotámská epika (zvláště Epos o Gilgamešovi).

V Egyptě se procesí a oslava radosti ze života uplatnily například v hraném příběhu bohyně Hathor-Tefnut a na závěr několikadenních mystérií osiridovských. Z těchto mystérií patrně pochází jediná dochovaná maska té doby – šakalí maska boha Anubise, jehož představoval kněz (obr. 1). Existuje i obrázek, ukazující jako pod rentgenem způsob, jak měl kněz masku nasazenou na hlavě. Zajímavé je, že maska svým materiálem (dřevo) i vnitřní úpravou pomáhala interpretovi ve ztělesnění postavy: měnila lidský hlas v hlas „boha“.

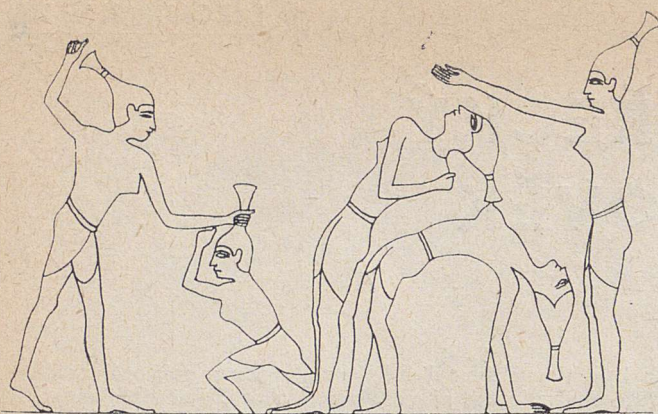
K osiridovským mystériím se vztahuje i text nářku Eset a Nebthet, Hra o vítězství Hóra nad Sutechem (měla pět částí jako klasické řecké drama, předčítatele a chór), k níž existují i náčrtky aranžmá na tzv. Papyru z Ramessea, publikovaném Sethem. Divadelní prvky obsahovala magie i Kniha mrtvých, jejíž popis techniky dechu fascinoval Artauda a která byla nedávno v Praze experimentálně nastudována Studiem pohybového divadla.

Existovaly však zřejmě též hry historické, lidové i satirické (viz Žába in Nový Orient 1951, str. 211–216). Snad se hrály i morality, jako překrásná Rozmluva sebevraha s jeho duší, přeložená Františkem Lexou, možná i některé bajky. Je doložena taneční pantomima (viz I. Lexová: O staroegyptském tanci), již zachycuje obr. 2: tanečnice vlevo představují faraóna, vítězího nad nepřítelem; tanečnice vpravo – vít.

Egyptané znali strunné, dechové i bicí nástroje a jejich hudba měla vypracovaný systém i jakési „noty“ – intervaly se např. označovaly čísly a ta opět prsty, takže třeba ruka na reliéfu může znamenat kvintu (viz Musikgeschichte in Bildern, II/1). Jistou divadelnost máme doloženu i ve hrách dětí a v bojových hrách (srv. Žába).

Nejzajímavějším dokladem je však nepochybně Emhebova stěla z XII. dynastie. Náleží muži, jenž byl, podle nápisu na ní, partnerem kočovného herce – „svého pána“: „... když on představoval boha, já hrál krále.“ To je historický okamžik: divadlo se vymanilo z pout náboženského obřadu, herce už nesupluje kněz, a vedle aktivní účasti diváků, jež je pokračováním kolektivního pojetí divadla-rituálu v pravěku, máme potvrzeno, že ve Starém Egyptě existovali profesionální kočovní herci!

Zajímavý tvar měly divadelní prvky v obřadech na mínojské Krétě (viz Caillois: Zobecněná estetika, Bartoněk: Zlatá Egejs



Egyptská taneční pantomima (Faraon vítězí nad nepřítelem; Vítr)

a Renaultová: Král musí zemřít – Býk přichází z moře). Máme zde doložený zejména maskované tanečníky, kněze v masce býka (Mínotauros), kněžku v roli bohyně s hady, a akrobacii, spojenou s býčími zápasy.

Ve fénickém Byblosu se zase po 8 dní hrál příběh o smrti a zmrtnýchvstání boha Adónise, tzv. adónie. Také jich se zúčastnili diváci a hry končily oslavou lásky, vlastní účasti na radostném návratu oplakaného Adónise k Afrodítě.

Na asijském kontinentě byla kolébkou divadla zřejmě Indie (už ve vykopávkách z Mohendžodara se našly soška tanečnice a tzv. Protošívý). Základem byl patrně tanec či gestikulaci provázené vyprávění (orientální příběhy daly i Evropě bezpočet divadelních fabulí). Na základě dnešních ověření se lze též domnívat, že pro staroindické herce a tanečníky mohla být znamenitou průpravou i jóga, a to nejen fyzicky, nýbrž především psychicky. Je známo, že jóga rozvíjí úspěšně soustředění, vůli, představivost, dech, zvukový výraz (mantry) aj. Pojetí člověka jako odrazu vesmíru, smysl pro univerzálnost, pozorovací schopnosti, rozvíjené po tisíciletí a předávané v podobě zkušeností a tradice zpočátku ústně (nejstarší indické drama tedy není nejstarším indickým divadlem), vyúsťuje v proslulou divadelní učebnici, Natjašástru, kde nalezneme už shrnutý podrobné údaje o všech složkách herectví i divadla, známých namnoze od starověku.

Zvláštností indické gestiky, užívající především různého postavení prstů (tzv. mudry) je, že mudrami lze vyjádřit nejen určitý objekt, činnost nebo vztah, ale také vlastnost (například „sladký“) a abstraktní pojem (třeba „rozum“). Tato přednost proti gestice evropské vychází z mnohoznačnosti každé mudry podle toho, je-li ruka s určitým postavením prstů v klidu nebo pohybu, jak je zapojena do celkové akce. Některou mudru vytváří jen ruka jediná, jinou provádějí ruce obě. Je to řetěz kombinací, variant a významů, který však na druhé straně předpokládá znalost určitých konvencí. Evropský divák vnímá na indickém tanci pouze jeho estetickou stylizaci, podřídí-li ta gesta, která se konkrétně vízí k tomu, co představují. Vnímá celek, jednotlivosti mu většinou bez předběžné informace unikají.

Indické divadlo zná masku umělou (maska je internacionální kulturní jev, provázející člověka až dosud), zná i masku líčnou, úpravu vlasů a nehtů, zakrvení očí pomocí semínka, vloženého pod víčko aj. Herec se připravuje už od dětství a odchází na vrcholu, kolem třicítky, a začíná učit. Tradice herecké výuky u guru – mistra je velmi stará a vede až do období, završeného Natjašástrou. V klasickém indickém divadle bylo amfiteátrové hlediště (j na Krétě byla taková) a divadlo bylo buď kryté, nebo nekryté. To nekryté mělo půdorys čtverce nebo rovnostranného trojúhelníka. Herci vystupovali na jeviště zpoza dvoumetrové zdi, za níž se převlékali. Ve zdi byly dva vchody: jeden pro příchod, druhý pro odchod. Postava mohla přijít nebo odejít, popřípadě na scéně umřít a být odnesena.

Na kraji scény byly dva sloupy – bílý, u něhož se hrály scény „ve dne“, a černý, znamenající noc. Vše ostatní musel stvořit herec sugestivností svého umění...

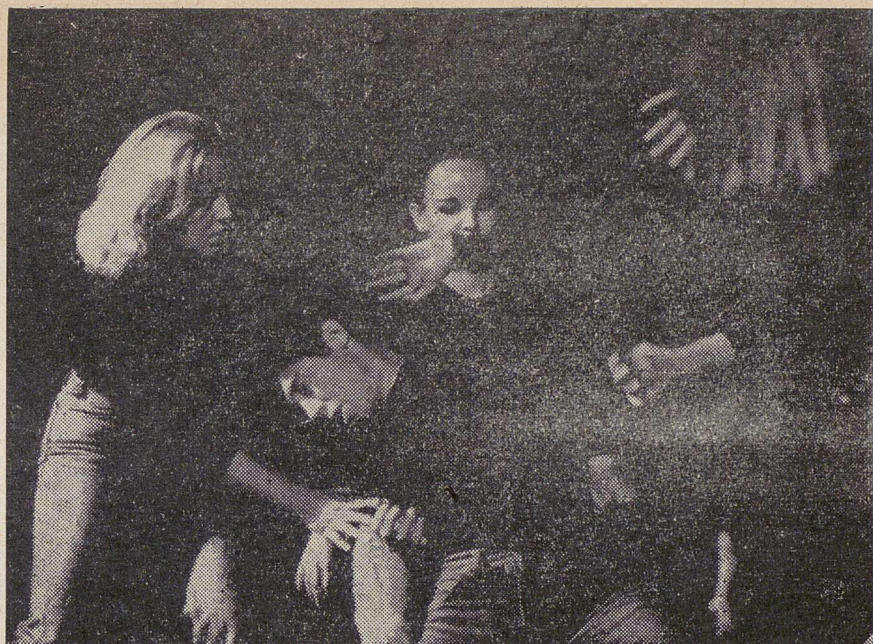
I Indové užívali v divadle hudbu. Znali různé stupnice a rozlišovali je podle jejich vztahu k citovým stavům a náladám, jež měly vzbudit. Tyto stavy se nazývaly „rasa“. Měli vypracovanou teorii emocí a prostředků, jimiž lze v divadle určité emoce bezpečně vyvolat. Uvedené prostředky náležely do značné míry herci. Jistou obdobu muder můžeme najít v některých nevsvětelných obrazech ze starého Egypta. (Viz Lexová.) Je těžké říci, jaký měla tato gesta význam. Úlohy prstů při přirozené gestikulaci divadlo ostatně užívalo vždy. Staří Řekové a Římané to nazývali „mluvením rukama“ nebo též chironomií a věnovali se významům, sdílitelným gestem též teoreticky – např. Aristoteles.

Ve starověkých obřadech a hrách, předvádějících smrt, se často uplatnily plačky – ženy, které svými pravými slzami a projevy nářku byly nezbytnou součástí i na pohřbech. Z jejich nářků za mrtvé povstaly později krásné hudební stylizace, ať už řecké thrény, jež, podle některých teorií, působily na vznik tragédie, nebo středověké plankty. Emocionální kvality, které řeč melodizují a přibližují zpěvu, můžeme proto nepřímo studovat v rekonstrukcích starověké hudby.

Malé divadlo, soubor ZK ROH Severočeských tukových závodů z Ústí nad Labem – A. P. Čechov: Racek. Foto Z. Holomý



POPRADEK = slovenský Písek?



Divadlo pantomimy Labyrint z Bratislavy uvádí Hrušovského a Tichého Večírek. Foto S. Pekár

Jestliže české divadlo malých forem má svůj Písek, mají slovenští autoři a interpreti z této oblasti, soubory i agitační skupiny i jednotlivci své fórum a festival v Popradě.

Čím se Poprad 1978 lišil od Písku 1978? Základní rozdíl je myslím daný právě kratší dobou trvání, zkrátka mladším věkem souborů malých jevištních forem na Slovensku, a tedy větší spontaneitou, výraznější a častější radostí ze hry, přímější výpovědí.

V Písku mě sice zaujala poměrně velká formální různorodost inscenací jednotlivých souborů, jenže tato formální různorodost — aspoň se mi to zdálo — nebyla vyprovokována různorodými tématy a obsahy, o nichž tvůrci představení chtěli vypovídat, ale zřejmě v daleko větší míře snahou zaujmout za každou cenu něčím novým, formálně zajímavým. Jako by autoři, režiséři a herci souborů, všichni ti, kdo vystoupili v Písku, víc uvažovali o tom jak cosi říci, než co vlastně říci. Jestliže kdysi v začátcích byla pro tvůrce malých jevištních forem typická snaha vypovědět něco o sobě a za sebe, sdělit něco objektivně platného a zároveň s tím subjektivně pocítovaného, a převažovala tedy autenticita a upřímnost této osobnostní výpovědi, její obsah a smysl, představení v Písku naznačila, že dnes je pro mnohé tvůrce malých divadel závažnější otázka, jak budou to co říkají formulovat, což vyvolává onu až přílišnou orientaci na formu.

Možná právě proto, že slovenské divadlo malých forem je historicky mladší, nepoznamenal je zatím ještě tak výrazně onen přechod od upřímného sdělení k rafinované (a někdy až překombinované, vyspekulované) výpovědi, a představení v Popradě

měla očividně formálně jednodušší ráz, ale o to byla zase spontánnější, upřímnější a subjektivnější.

Převahu podobného přístupu k tvorbě zřetelně dokumentuje také fakt, že z osmi souborů, které v Popradě vystoupily, byly tři složené výlučně z gymnazistů a v jednom vystupovali gymnazisté spolu s uční a pracujícími (další soubory tvořili vysokoškoláci a dělníci). Spontánní a upřímný přístup mladých lidí k tvorbě tedy i díky tomuto faktu dominoval.

Co zaujalo v Popradě nejvíce? Nejsporně dva soubory, které také získaly Hlavní cenu SÚV SZM — divadélko Mandragora z Bratislavy a Oko z Popradu. Mandragora uvedla inscenaci Vlada Laca Hu-hu aneb Princ dánský, aktualizovanou parodii na Hamleta, volně inspirovanou adaptací Hamleta IV. E. F. Buriana. Inscenace nebyla přitom jen ilustrací literární parafráze, ale dravým a svébytným, vtipným divadlem. Parodistická forma literární předlohy našla svoje uplatnění a odraz i v scénografickém řešení, i v hudbě, ale nejzřetelněji se projevila v herecké slozce. V herectví zvláště dvojice hrobařů (představovaných D. Kollárikem a Vlado Lacem) zaujala osobitostí — jejich banální, periferní humor nebyl nevkusný, měl svůj půvab a originalitu. I ostatní účinkující se s rozkoší pohybovali na půdě studentské recese, která se ovšem velmi často lámala do polohy vážné a vášnivě kritiky pokrytectví a prospěchářství.

Eticky podobné východisko motivoválo také inscenaci popradského souboru Oko, který však sáhl po formě aktuální a adresné satirické agitky. Zkušený autor Augustín Kuchár ve svém scénáři Kdo řídí, ten se radí dokázal překročit hranice lokální adres-

nosti a svým představením se dotkl témat celospolečenských. Spojení krátkých scének s parodickou lidovou muzikou bylo plynulé, obojí smelovala forma i téma, představení působilo celistvě, jednotně. Dominoval v něm herecký výkon Jána Kocúna.

Žánrovou paletu výrazně obohatil pantomimický soubor Labyrint z Bratislavy s metaforicky bohatou inscenací Večírek a svou nezkrotnou dravostí a spontánností soubor DIS z Dolného Kubína. Profesor matematiky Otto Markovič se svými žáky z gymnázia přišel s čímsi, co bylo víc spontánní studentskou zábavou než představením v tradičním smyslu. Po dobu celého večera jsou všichni členové souboru — žáci i profesor — na jevišti, zpívají písničky Suchého a Šlitra, duchem i rytmem podobné a velmi vtipné vlastní skladby, vyprávějí průpovědky Vodňanského a Skoumala a zároveň i svoje nápadité texty, ale především se na jevišti vynikajícím způsobem a uvolněně baví. A ten pocit volnosti a zábavy se přelévá do hlediště a vytváří atmosféru jednoty a družnosti, živou atmosféru, v tradičním divadle nevidanou a nenapodobitelnou.

A tak když v poslední den popradského festivalu vystoupil v rámci odborného semináře Ivan Vyskočil s Malým Alenášem, mohli se všichni na vlastní oči a uši přesvědčit, že je možná i symbióza velké spontánní radosti z tvořivosti před a spolu s publikem s vycizelovanou, rytmicky komponovanou a promyšlenou formou inscenace; že ani pevná struktura představení nemusí sevřít do svěráku formy radost z možností, jež rozvírá puka tvořivé imaginace.

KLUBOVÁ TVORBA 78

Letos se stalo Valašské Meziříčí už podruhé dějištěm V. celostátní přehlídky klubové činnosti SSM (předcházející tři ročníky se konaly v Olomouci) Klubová tvorba 78.

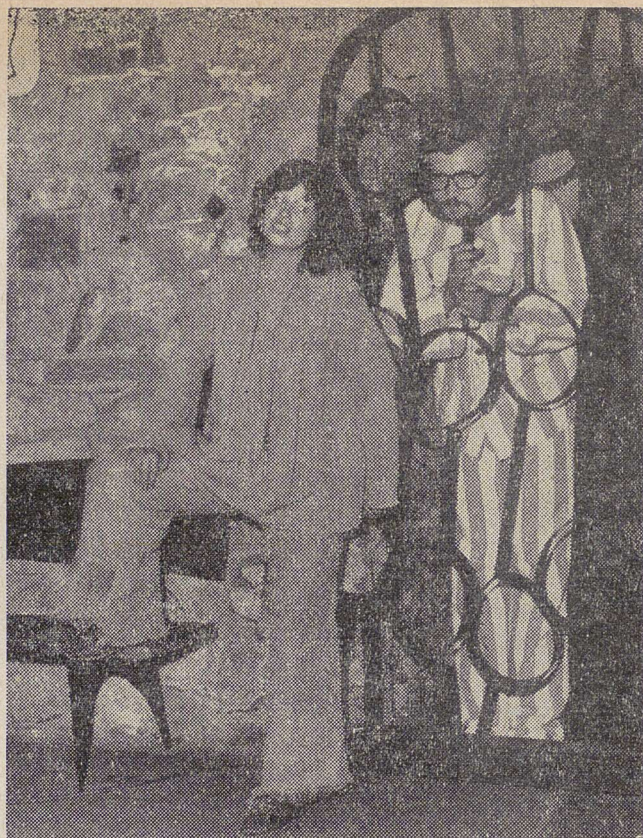
Pořádal ji ÚV SSM ve spolupráci s MěNV ve Valašském Meziříčí. Z amatérských a poloprofesionálních divadel, souborů a skupin přijela na přehlídku kromě Aktivu mladé kultury při ÚV SSM, který se postaral s pásmem Lidé svobodně pracující o slavnostní zahájení, brněnská skupina Folk T, tvůrčí skupina Vavřínek z Opavy, Generace z Jičína, za severočeský kraj skupina Luštěniny, Divadlo pod lampou a Dominik z Plzně, soubor Brapanto z Bratislavy, Divadlo G z Kremnice a Hanácké divadlo z Prostějova.

Divadlo SCHOD, jehož mateřskou scénou je M-klub, který vznikl úpravou sklepních prostor meziříčského renesančního zámku Žerotínů, předvedl na přehlídce hned dvě ukázky své práce. První z nich byla parodie se zpěvy Josefa Fabiána a Zdeňka Jandíka Homo Dalibor. Autoři se netají tím, že sáhli po známé postavě z XIII. stol. proto, aby názorně ukázali, že to s tím Daliborem ve skutečnosti bylo dočista jinak; prý na rozdíl od dějin a pověstí Valašska. Už z toho je patrné, že šlo o rozverný, svižný a nápaditý muzikál, přesto, že se prakticky celý odehrává ve vězení. Herecky nejvýrazněji se v tomto představení projevila nesporně děvčata. V roli Milady Saša Zubková, která musela kromě svého zjevu upoutat lahodným sameťovým altem, a ryze komediální typy (což je u žen stále ještě na jevišti rys vzácný) — Jitka Volfová s Irenou Matlíkovou, které představovaly jakýsi dav čumilů — ať už dialogem či písničkou. Divadélko Schod, které bylo založeno před čtyřmi roky, se po kabaretu zaměřuje v současné době sice na „klubový muzikál“, avšak nedalo si ujít ani téma seriálu v kombinaci s krajovým tedy valašským koloritem. Dokladem toho byla karikatura čistě naivního divadla ze seriálu Austory (prý bolavá či zlatá story).

Valašska, co do námětu se drželo tentokrát také Hanácké divadlo z Prostějova v komedii s kramářskými a národními písněmi O strašlivém mordu ve sviadnovské hospodě L. P. 1715 aneb o Ondrášovi. Scénář Josefa Kovalčuka vychází z historických dokumentů, literatury i lidových tradic.

Zásluhou režie Arnošta Goldflamě udržela si inscenace svoji koncepci, tvar a rytmus až do konce (což u tohoto divadla nebývá zvykem). Jedním ze zajímavých výtvarně-režijních momentů bylo např. použití marionet.

Hanácké divadlo Prostějov — Komedie o strašlivém mordu... Foto M. Květoň



Divadélko Schod Valašské Meziříčí — J. Fabián: Homo Dalibor. Foto M. Květoň

Jenom hezký barevný obrázek zbyl bohužel z představení souboru BRAPANTO, které tvořilo pět pantomimických etud na náměty karikatur Hertufa Bidstrupa (Uklížečka, Noviny, Kuřačky, Ve vlaku, Kapesník). Z větší části se totiž vytratil záměr a pointa, třebaže to bylo vystoupení výrazově a technicky dobře zvládnuté.

Přehlídka Klubové tvorby je samozřejmě nesoutěžní, ale tentokrát poprvé mohli aspoň hlasovat diváci. V této anketě zvítězilo, a myslím, že zaslouženě, představení Tři muži a (dva) služebníci v provedení Divadla pod lampou a klubu Dominik z Plzně. Toto komorní, typicky klubové představení netradičního typu se ve skutečnosti vlastně skládalo ze dvou samostatných celků; Tři mužů Jana Zajíce (herce, autora a režiséra v jedné osobě), Petra Jančaříka a Ivana Hodyse a ze Služebníků — Pavla Půty (texty) a Stanislava Staňka (hudba). Místy bylo možná k poznání, že představení nedeří pohromadě, jak by mělo, nicméně bylo to chytré inteligentní divadlo, v němž nechyběl humor, vtip ani satira.

Z profesionálů přijelo do Valašského Meziříčí Divadlo na provázku s tragikomickým obdivuhodným útvarem na středověké motivy pro jednoho herce Mistero Buffo (zde v nastudování Pavla Zatloukala), za pražský klub v Řeznické to byl Pavel Bošek, který zaimprovizoval způsobem sobě vlastním a konečně za klub Rubín se představili populární bratři Jiří a Vladimír Justové se sestřihem, či chcete-li s torzem svého satirického Kréda.

Celá letošní Klubová tvorba byla dokreslena ještě množstvím nejrůznějších akcí jako například návštěvou svazáckých klubů v Gottwaldově a ve Vsetíně, kde byly připraveny samozřejmě také programy, galakonzertem, teoretickými semináři a kromě televizního natáčení jsme se mohli stát i svědky přímého vysílání Mikrofóra. jkl



„OTEVŘENÝ“ FESTIVAL V MARTINĚ

Pod označením Divadlo mladých 78 proběhl ve dnech 21.—25. listopadu v Martině druhý ročník divadelního festivalu, který jako první u nás překračuje meze jedné, jinde většinou dávno překonané konvence, totiž důsledného rozčleňování divadel na profesionální a amatérská. Po vzoru zahraničních „otevřených“ festivalů otevírá dveře divadlům bez rozdílů jejich institucionálního začlenění, přičemž hlavním kritériem výběru nebyla dokonalost a uhlazenost, ale především odvaha a hledačství jednotlivých inscenací v kontextu současného stavu našeho divadla, a často také naznačená tendence nabourávající pohodlné inscenační stereotypy převažující ve většině našich divadel.

Na festivalu se setkala představení postihující prakticky celý rozměr našeho divadelnictví, počínaje představeními profesionálních divadel, přes inscenace jejich studií, soubory poloprofesionální, studentské divadlo až k souborům amatérským. Cílem však nebylo samoúčelně předvést všechny barvy duhy, ale naopak na této společné platformě poukázat na to, co je na větvích jednoho stromu plodné a zdravé a co je bez vůně a bez chuti, či dokonce již zahnívající.

Je jenom škoda, že tento druhý ročník zůstal takřka dokonale utajený před českou divadelní veřejností (jde o festival slovenských souborů, na který jsou vždy jako hosté zvány dva progresivní soubory z českých zemí), a zejména potom před divadelními teoretiky a kritiky. Už první ročník (v roce 1976) totiž naznačil, že půjde o festival ambiciózní, který si klade za cíl vytvářet prostor pro formování mladé umělecké generace, pro konfrontaci a vyhraňování divadelního názoru a pro „otevřený dialog o tom, proč tu dnes divadlo je a jaké je jeho poslání“.

Společným znakem představení souborů, které na festivalu nejvíce zaujaly, byl zvýšený důraz na „divadelnost“ inscenace, oproštění se od diktátu textu ve jménu výtvarné, pohybové, herecké či hudební složky představení. Platí to především o dvou vystoupeních, která svým způsobem — v prvním případě výraznou pohybovou a ve druhém výtvarnou stylizací — tvořila dva mezní body celé přehlídky, totiž představení Poetického souboru bratislavské Nové scény, která v Martině uvedla dvě hry čínského autora 13. století Kuan Chan-Čchinga Pavilón nad řekou a Násilník, a o představení zelenečského divadla „Z“ s osobitým výkladem Shakespearovy komedie Konec všechno napraví (dobře známého z vystoupení na Jiráskově Hronově).

Bratislavské představení bylo pro ty, kteří částečně znají předcházející práci tohoto souboru, velice příjemným překvapením. Zasluhu na tom měla nejen řada nových tváří v souboru, ale především invenční režie hostujícího S. Párnického. Samotná inscenace je vystavěna na výrazné pohybové stylizaci (v konkrétní aplikaci hraničící místy až s akrobacií) směřující k vytváření pohybových znaků jako jistého — našemu divákovi srozumitelného — ekvivalentu orientálního znakového herectví (zároveň ovšem poučeného postupy biomechaniky). Představení, zejména jeho první část, je hráno ve strhujícím tempu a udivuje množstvím nápadů i vysokou mírou profesionality, v tom dobrém slova smyslu, všech složek inscenace.

Režiséra zelenečského představení J. Bednárika (jinak herce nitranského divadla) vedl k výrazné stylizaci — tentokrát především skrze výtvarný znak — jiný důvod: práce s herci podstatně méně technicky vybavenými a připravenými. V této souvislosti se vždy, zejména potom při konfrontaci s inscenacemi profesionálních divadel, objeví otázka, nakolik stylizace může nahradit absenci výraznější herecké složky představení. V diskusi potom padla ještě další otázka: nakolik takovýto postup umožňuje amatérskému herci autentický projev a nakolik je tento herec režisérem jen manipulován. Výsledky Bednárikovy práce

se zelenečským souborem jsou však při všech nedostatcích pozoruhodné, což se potvrdilo i na samotném festivalu například právě v souvislosti s v podstatě rutinérským představením košického Státního divadla (Nestrov — Zlý duch Lumpacivagabundus). A tak právě tato dvě představení vyhrotila otázky, které mohly být zřetelně formulovány právě díky „otevřenému“ systému festivalu. Na jedné straně tu je evidentní tvůrčí potence, která nachází svého spojence ochotného „dělat věci jinak“ v amatérském souboru a na straně druhé zarážející vysoká míra konformismu mladých členů profesionálních divadel (i když se slovy, nikoli skutky, někdy snaží přesvědčovat o opaku).

Z tohoto hlediska byla pro martinský festival rovněž přínosem účast studentského divadla Pegasník při bratislavské přírodovědecké fakultě. Pozoruhodný text člena souboru A. Ferka o „zániku matriarchátu v Atlantidě“ je interpretován sice ne vždy dokonale, zato s velkou chutí a elánem (což by samo o sobě ještě nestačilo), především ale s přesnou mírou odstupů, nepodbízivě a se zřetelným inscenačním názorem. Mnohem problematičtější bylo podle našeho názoru vystoupení dalšího amatérského souboru — tentokrát vedeného trojicí profesionálních tvůrců (režisér Pražmáři, dramaturg Olha a výtvarník Hudák) — košického Malého divadelního studia. Inscenátoři tu ve formě koláže z Majakovského textů spíše koketovali s lákavým tématem básnickovy sebevraždy, aniž se jim podařilo proniknout ke skutečně lidské, nikoli proklamativní struně této tragédie. Nejvíce na inscenaci zaujalo její scénografické řešení, zajímavě využívající prostoru hlediště, zatímco zcela nejasně zůstala práce s hercem; namísto skutečné autentičnosti je tu vytvářeno zdání autenticity, a to je velmi nebezpečné pro soubor, který aspiruje na jistou generační výpověď.

Z dalších představení profesionálních divadel zaujalo vystoupení Krajského loutkového divadla z Banské Bystrice s Hrubínovým přelumočením pověsti o Krásece a zvířeti. Hostující režisér L. Vajdička tu pracoval jen s živými herci, využívaje znakovosti a metaforičnosti rekvizity, a vytvořil inscenaci až průzračně poetické čistoty se silným emocionálním nábojem. Pozornost si také zaslouhuje mimořádný herecký výkon A. Gáborové v monologích podle povídek I. Bunína, inscenovaných ve studiu při Krajském divadle v Nitře.

Z českých divadel pozvali pořadatelé prostějovské Ha-Divadlo s Válovou inscenací Depeše na kolečkách a brněnské Divadlo na provázku s inscenací filmového scénáře A. Mitty Sviť, sviť má hvězdu v režii P. Scherhaufera. Obě představení — shodou okolností se z různých aspektů dotýkající stejného tématu: vztahu divadla a společnosti — patřila nesporně k vrcholům festivalu a vyvolala mimořádný ohlas. Jejich společnou předností byl jasně formulovaný názor tvůrců inscenace s živým přesahem do naší přítomnosti, a stejně tak i invenční využívání všech složek divadelní řeči.

Zbývá už jen zmínit se o diskusích a seminářích, které jsou průvodním jevem každého festivalu. Tentokrát měly nebývalé pracovní atmosféru s dobrou snahou věci přesně pojmenovat. Při již zmíněné absenci divadelních teoretiků diskutovali ti, co divadlo dělají, což vedlo k větší věcnosti a konkrétnosti a obošlo se kupodivu i bez obvyklých osobních exhibicí.

J. K.

NEJDEK 78

Po roční přestávce uspořádaly na počest Měsíce československo-sovětského přátelství MěNV u Nejdu, OKS Karlovy Vary a ZK nejdeckých pracujících v pořadí již čtvrtou Divadelní přehlídku přátelství. Roční odmlka byla způsobena rozsáhlými adaptacemi nejdeckého Kulturního domu, který své hosty — čtyři přední soubory Západočeského kraje — přivítal a překvapil moderním světelným parkem,

nově instalovaným zvukovým zařízením i kosmetickými úpravami hlediště.

Nejdecká přehlídka nemá soutěžní charakter, pořadatelům více než o soutěžní klání jde o přátelská setkávání se soubory, které v uplynulém roce svými inscenacemi nejvíce zaujaly.

Na zahájení přehlídky se představil Divadelní soubor KaSS Františkovy Lázně komedií Branislava Nušiče Truchlící pozůstali. Známy srbský klasik, britký kritik maloměšťáctví a byrokracie, si vzal v této komedii na mušku především ziskuchtivost narušující mezilidské vztahy a vztahy rodinné. Divadlo Dialog, Plzeň, zaujalo diváky Radzinského Rozhovory se Sokratem, analýzou tragického údělu myslitele, který předběhl svou dobu a zemřel s číší jedu v útrokách, společností nenáviděn a přáteli nepochopen. Kytíčkou k narozeninám čerstvému šedesátníku Miroslavu Horníčkovu byla inscenace domácího souboru Jirásek ZKNP Nejdek. Z dílny našeho představitele jemného a moudrého humoru si Nejdečtí vybrali hru pravděpodobně nejobtížnější, jakoby inspirovanou érou zlatého věku grotesky, komedii Tři Alberti a slečna Matylda. Před čtyřiačtyřiceti léty měla ve Spoutaném divadle premiéru jedna z neúspěšnějších her V + W, lyrická komedie o prokletém básníkově středověké Francie François Villonovi, Balada z hadrů. Že odkaz V + W dosud nezastaral, dokazuje i tento příběh umělce, „jenž cítil příliš jemně a vyjadřoval se příliš buřičsky“. Potvrdila to i závěrečná inscenace přehlídky v provedení Divadelního studia D3 OKS Karlovy Vary.

V současné době plánuje ZKNP další náročné úpravy Kulturního domu. Doufejme, že všechny práce proběhnou podle harmonogramu, aby v listopadu 1979 mohli obyvatelé města Nejdku přivítat účastníky další Divadelní přehlídky přátelství.

V. Gardaavský

RAKOVNÍK NARYCHLO

VI. krajská přehlídka amatérských souborů Středočeského kraje hrajících pro děti se konala zase v Rakovníku, tentokrát za poněkud mimořádných okolností. Vzhledem k tomu, že termín ostravské národní přehlídky byl posunut na únor 1979, musela se rakovnická přehlídka konat o dva měsíce dříve než obvykle, již v listopadu 1978. Tento posun způsobil, že některé soubory vůbec nestačily inscenací nastudovat. Některé sice stačily, ale ve zkráceném zkušební období, takže nemohly studiu věnovat tolik času i péče, kolik byly v minulosti zvyklé. Nicméně výsledky, byť poznamenané nedostatkem času, byly dobré a svědčily o obětavosti, vynalézavosti i zodpovědnosti souborů k tak závažnému úkolu, jako je práce pro děti. Je třeba jim poděkovat mimo jiné i za to, že bez jejich pochoopení by se rakovnická přehlídka asi nemohla konat. Napříště by snad bylo účelné oznámit všechny změny v termínech nejvyšších přehlídek alespoň s ročním předstihem, protože je obecně známo, že zkušební doba amatérských souborů je dosti dlouhá a že kvalitě jakékoliv přehlídky neprospívá, hraje-li soubor na přehlídce premiéru, která ještě nemohla být korigována reakcí dětského obecenstva.

Na přehlídce vystoupilo pět soutěžních souborů a jeden host mimo soutěž. První byl DS Tyl MěKS Rakovník s pohádkou K. M. Walló Ošklivá princezna, druhý DS J. K. Tyl při MěKS Český Brod s veselou pohádkou V. Nováka a S. Oubrama Strašidlo Bublifuk, třetí Slánská scéna, dram. odbor. ZK ROH Slaný s lyrickou pohádkou Ivana Vlka Pohádka o Popelce, čtvrtý DS Scéna při KASS Kralupy nad Vltavou s pohádkovou fraškou se zpěvy J. Lady a A. Koenigsmarka Byl jednou jeden drak, pátý Malé divadlo MěKS Kolín rovněž s pohádkou Byl jednou jeden drak. Mimo



DS Rakovník uvedl Ošklivou princeznu. Foto P. Štoll

soutěž zahrál DS Máj ÚKDŽ Praha pohádku Marie Holkové Popelka.

Z pěti soutěžících souborů, které na přehlídce vystoupily, patří čtyři ke špičkovým souborům ve Středočeském kraji. Je to rakovnický soubor, slánský soubor, kralupský a kolínský. Z nich pouze kolínský se věnuje výhradně práci pro děti a mládež, ostatní hrají i pro dospělé. S těmito špičkami změnil své síly soubor českokobrodský a obstál čestně.

Každý soubor, který hraje nebo by chtěl hrát pro děti, musí hned na začátku své práce projít očistcem hledání vhodného titulu. Bohužel dramatická tvorba pro děti je u nás stále popelkou. Textů, které by měly uměleckou úroveň, jasnou společenskou myšlenku zpracovanou nedidaktickým způsobem, které by se bez rébusů orientovaly v etických hodnotách a dávaly široký prostor jevištní akci — a měly třeba ještě navíc humor — je málo. Vybírat dobrý text pro děti znamená pohybovat se v kruhu stále hraných a vyzkoušených textů, jen občas rozšířeném o nějakou novinku. V tomto kruhu se pohybovala i dramaturgie rakovnické přehlídky. Byla ale navíc obohacena o jeden text nový — Ošklivou princeznu — a o jeden málo hraný — Pohádku o Popelce. Shodou okolností jsou oba texty vyřazované a s tím se na amatérských scénách setkáváme jen zřídka. V rámci daných možností si nemůžeme na dramaturgickou skladbu rakovnické přehlídky stěžovat, naopak jsme rádi, že obsahovala kvalitní texty již vyzkoušené i nové.

Není žádným tajemstvím, že dobře zvolený text může být dobrým základem dobré inscenace, je-li dobře interpretován. Předpokládá to samozřejmě co nejužší spolupráci režiséra-dramaturga, výtvarníka, herců a všech ostatních složek. Víme z minulosti, že poměrně dobře na tom byli herci, režie nám trochu kulhala a scénografická složka šla v nelepším případě o berlích nebo se nedostavila vůbec. Jak tomu bylo na rakovnické přehlídce? Funkčně a esteticky působivé řešení jevištního prostoru, přehledně vypracovaný příběh, z něhož vycházela čitelná hlavní myšlenka, dobře vyložené postavy, několik výrazných, několik méně výrazných hereckých výkonů, nedostatečná choreografie, ale většinou dobrá práce s veršem, dobrá jevištní řeč, ale místy špatná slyšitelnost, to jsou charakteristické rysy inscenace Ošklivé princezny. V podstatě totéž, až na některé odlišnosti — dobrá slyšitelnost, ale zdlouhavost textu Vypravěče a jeho malá aktivita, dílčí nedostatky v kostýmech — je možno říci i o Pohádce o Popelce. Byl jednou jeden drak byl uveden ve dvou různých inscenacích. Každá z nich vycházela z vlastní koncepce, jejíž oprávněnost dokázala v realizaci. Kralupský Drak byl kon-

cižován v intencích textu autorů jako střetávání snahy pohádkového Dědečka o takový běh událostí, jak tomu vřdycky v pohádkách bývá, s postavami, které jsou obráceny na rubu a které kladou jeho snaze překážky a dovedou příběh ke zcela jinému konci, než o jaký usiluje Dědeček. Kolínská inscenace byla koncipována jako příběh o zmužnění a „polidštění“ Draka, v němž Dědeček hrál zcela epizodní roli. V obou inscenacích se výrazně uplatnila dramaturgicko-režijní práce jdoucí ruku v ruce s výtvarným řešením jevištního prostoru — v prvním případě malovaná a esteticky působivá výprava, dobře funkčně vyřešená, v druhém případě rovněž dobře funkčně vyřešená náznaková scéna, vycházející i v kostýmech z názoru, že jsou-li postavy naruby, je i stylová jednota scény naruby. V obou případech byl příběh vypracován přehledně a z něj vyplývající hlavní myšlenka byla čitelná. I tady byly v obou inscenacích některé výrazné herecké výkony, některé méně výrazné. Kolínský soubor navíc zaujal dobrou pohybovou kulturou herců. V českobrodské inscenaci Strašidlo Bublifuk jsme se zatím nesetkali s tak průkaznými kvalitami práce celého souboru. Příběh byl tlumočen přehledně, i když některé situace byly poznamenány zvykem na stísněný prostor na mateřské scéně. Soubor hrál s chutí a elánem a jeho nedostatky v herecké, režijní i výtvarné práci jistě v budoucnu zmizí, až se dostaví větší zkušenost.

Čtyři inscenace rakovnické přehlídky podaly důkaz o tom, že u těchto špičkových souborů už není režisér aranžérem podle systému „pojď ke mně, jdi ode mne“ nebo „přijdeš zleva, odejdeš vpravo a hlavně se nekrejte“, ale že je schopen koncepční práce na inscenaci. Podala dále důkaz o tom, že výtvarná složka inscenace je přítomná a nechodí už o berlích. A konečně že máme v souborech mnoho dobrých i mladých herců. V cílevědomosti i pracovitosti těchto souborů je záruka, že dílčí nedostatky v inscenacích budou brzy odstraněny a že dětské obecnívo si letos — v Mezinárodním roku dítěte — přijde na své.

Jarmila Černíková

SOUTĚŽILI GYMNAZISTÉ

Zdaleka ne poprvé se v Pelhřimově střetly na počest Října tříčlenné školní týmy z Jihočeského kraje v uměleckém přednesu. V soutěži roku 1978, která probíhala v prvních dnech prosince, se utkalo třináct gymnázií kraje.

Recitátoři prokázali samostatnost v dramaturgii: v minulých ročnících byla často vázána na školní četbu. Ať už jejich výběr motivovala společenská objednávka nebo ryze osobní zájem, výsledek se složil do široké autorské škály. Zatím si nedokázali ovšem všichni vybrat s plným vkusem a se správným odhadem vlastních sil. Výběr ze sovětské literatury (z níž je vždy jeden ze dvou připravených textů) byl poměrně náročnější. Kulturou projevu bylo provedení vesměs na úrovni, výklad textu měl kvalitu rozdílnou, leckdy i dobře založenému výkonu citelně chybělo osobní zaujetí. Porota v Pelhřimově vyhlašuje své hodnocení (podobně jako ve Valašském Meziříčí) veřejně zvedanými tabulkami s bodovým ohodnocením. Do 2. kola postoupilo po provedení součtů šest týmů — Písek, Strakonice, Pračatice, České Budějovice, Tábor, Milevsko.

Druhé kolo přineslo autorský výběr jednoznačné kvality a vysoký podíl pozoruhodných výkonů. Soutěž lze směle srovnávat s našimi územními soutěžemi — a toto druhé kolo se může rovnat leckterému kolu krajskému. Má ovšem jednu přednost: má špičkové výkony. Silné skupiny, reprezentující v krajských kolech průměr, již několik let nevydaly výrazné individuality, na jaké jsme byli z minulých let zvyklí. Naproti tomu v Pelhřimově takových sedm devět recitátorů předvedlo (v prvním, druhém či v obou kolech) výkony tak výrazné osobní angažovaností, technickou kul-

tivovaností či interpretační samostatností, že dávají do dalších let velkou naději. V týmovém hodnocení se do čela ročníku 1978 postavila gymnázia z míst tradiční a soustavné péče o přednes mládeže (Strakonice, Písek, Tábor).

Pořadatelé pelhřimovští (OKS a OV SČSP) i krajská (KKS) mohou být s ovocem své vytrvalé pěstitelské práce právem spokojeni.

jh

OKRESNÍ PŘEHLÍDKA V SOKOLOVĚ

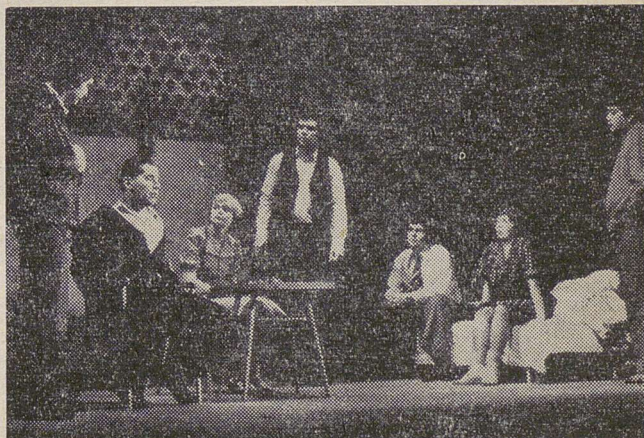
V prosinci 1978 probíhal v Sokolově „divadelní maratón“. Prakticky během 45 hodin sehrálo 5 souborů okresu Sokolov 6 představení v tomto pořadí: DS HDKT Sokolov: Josef Lada — Bubáci a hastrmani, Studio MJF HDKT Sokolov: Andrej Makajenok — Tribunál, DS Radost Chodos Chodov: Josef Bourek — Plakala princezna Květinka, plakala, DS ZK ROH Habartov: Gernot Schulze — Čertovy zlaté vlasy, DS HDKT Sokolov: Štefan Králík — Margaret ze zámku, DK VDK v Kraslicích: Václav Čtvrtek — Modrý katec.

Okresní přehlídka na Sokolovsku je mladá. V minulé sezóně vznikla, nyní jsme byli svědky II. ročníku. Je organizována tak, aby se jí mohl zúčastnit co největší počet souborů a alespoň zástupci souborů mohli být přítomni na besedě s porotou, která následuje bezprostředně po představení. Má to své výhody (nejsou problémy s uvolňováním herců ze zaměstnání, všechna představení jsou v živé paměti a porovnání kvalit může být co neobjektivnější, nevznikají časové prostoje, v divadelní budově, kde se konají i semináře, vzniká aktivní a tvůrčí atmosféra), ale i nevýhody (zajištění návštěvnosti, velká zátěž pro techniky v divadle). Každopádně organizátoři (OKS, Hornický dům kultury a techniky v Sokolově, členové místního souboru i pracovníci divadla) dokázali, že taková forma je možná a v podmínkách Sokolovska prospěšná.

Ve srovnání s premiérou dosáhla přehlídka ve svém II. ročníku podstatné kvalitativní zlepšení. Nálada i plány účastníků přehlídky jsou příslibem pro ještě vyšší úroveň III. ročníku v příštím roce.

J. Doležal

DS Kolář Mladá Boleslav — A. Vampílov: Historky z venkovského hotelu.
Foto Z. Holomý



INSCENAČNÍ PROBLEMATIKA SOUČASNÉHO DIVADLA I.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Inscenační tvorba bývá při podobných příležitostech zpravidla hodnocena formou referátů, v nichž se na konkrétních příkladech divadel a inscenací poukazuje na klady, ale i zápory. Ti, kdo byli pochváleni, se radují, ti, kdo byli pokáráni, se rmutují, a ti, o nichž nebyla zmínka, soudí, že referát byl připraven povrchně. Proti bezohledné upřímnosti kuloárů, kde se mezi svými, mezi přáteli a známými otevřeně hovoří, že současné divadlo je nezajímavé, šedivé, nevyanalézavé, neoriginální, málo objektivní a odvážné atd. atd., hodnotící referáty jsou založeny na principu: Na jedné straně — na druhé straně. Takové hodnocení má ovšem své oprávnění, odráží konec konců rozpornost situace a látky, ale mému účelu nevyhovuje. Z mnoha důvodů, z nichž nejpochoptitelnější, byť nikoli hlavní, je ten, že nejsem kritik, ale dramaturg jednoho konkrétního divadla, který se proto nemůže stylizovat do role nezaujatého kritického hodnotitele: nemohu kritizovat jiná divadla — to by bylo netaktní, nemohu kritizovat vlastní divadlo — to by bylo netaktické.

Proto volím metodu zcela odlišnou a poněkud neobvyklou. Pokusím se zformovat jakýsi *kritický model*, který by postihoval v koncentrované a hyperbolizované podobě některé příznačné negativní tendence a jevy současného divadla. Mou ctížádostí je, aby tento kritický, „negativní“ model zahrnoval i pozitivní *model programový*, naznačující určité programové směrnice rozvoje současného divadla. Tato metoda má své výhody: umožňuje domýšlet věci do konce a vyslovovat vysoce zobecňující a přitom názornou formou vyhraněné soudy, jež by byly konkrétními příklady nutně relativizovány a zpochybňovány, protože téměř každé představení má své klady a žádné představení není s to obsáhnout všechny příznačné zápory. Tato metoda má však také své nemalé nebezpečí: nebezpečí „úderu do prázdna“. Předem tedy upozorňuji: to, co se pokusím zformulovat, není věrný „obraz“, ale vypouklé zrcadlo, zobecňující model, nadsázka a koncentrát.

Starší řečtí filosofové a tragičtí básníci spatřovali hlavní vinu člověka v tom, co souhrnně nazývali „hybris“, tj. přepínání, zpupnost, překročení rozumné míry. Tato „hybris“ byla příčinou nejstrašnějších zločinů, ale měla jednu nespornou přednost — byla to kvalita bytostně *dramatická*. Hříchy z nadbytku a zpupnosti, z nerozumného přepínání nejsou a nebyly vlastní našemu divadlu: to vždy spíše inklinovalo k nectnostem z důvodů opačných — z nedostatku, z přílišné střízlivosti a střídmosti, opatrnosti a vypočítavosti, malorysosti a malichernosti. Je příznačné, že podstatné jméno „pathos“ nemá u nás dobrý zvuk. Vznesené slovo znamenající původně utrpení, vášeň, hluboké pohnutí myslí, prudké vzrušení nám příliš často splývá

s prázdným vnějškovým bombastem a bývá odepisováno ve jménu oné zdánlivé přirozenosti, jejíž adekvátní jevištní podobou je tzv. *civilismus*.

Civilismus, tento hlavní hřích našeho divadla, to není jen uměřenost vnějších výrazových prostředků. Ta je jenom důsledkem základního postoje a vidění: *civilismus*, to je potlačování toho nejlepšího i nejhoršího v člověku převáděním krajností *na míru prostřednosti*. A zde jsme u jádra věci — společným jmenovatelem nedostatků naší inscenační tvorby (ale i našeho dramatu!) je *ideově estetický redukcionismus*, konkrétně se projevující v redukci estetické reality, v redukci tvůrčí metody, v redukci uměleckých obsahů i tvůrčích postupů a výrazových prostředků. Jak se tento redukcionismus uplatňuje v praxi?

Na prvním místě je to *redukce samotného pojmu inscenační tvorby*, projevující se ve vztahu mezi dramatickým dílem jako literárním východiskem a divadelním dílem jako jevištním výsledkem. Jeden polský teoretik použil pro inscenační tvorbu (podle mého zavádějící) *termin* „*překlad*“. Překlad znamená hledání ekvivalentů při zprostředkování mezi dvěma znakovými systémy téhož druhu, mezi dvěma rozlišnými jazyky. Ekvivalence znamená stejnou platnost, rovnocennost. Ale inscenační tvorbě, pracující s několika a navíc různorodými znakovými systémy, musí jít o mnohem více než jen o rovnocennost. Literární text dramatu je pouhým východiskem, jemuž se divadelní dílo tvořivě vzdaluje tím, že dotváří a domýšlí jeho významy, vyjadřuje je osobitým a vynalézavým způsobem, naplňuje jeho schematické danosti, tedy: všestranně literární text konkretizuje a obohacuje.

V současné inscenační praxi se však často setkáváme s všestranným nevyužíváním tvůrčích možností, jež dramatická předloha skýtá. S jakýmsi *inscenačním minimalismem*, jenž se spokojuje s domněle adekvátní reprodukcí významů dramatického textu jevištními prostředky — slovním a fyzickým jednáním v odpovídajících kulisách, namísto aby se vynalézavě budovala nad strukturou textu smyslově názorná a významově složitě partitura scénických znaků a akcí. Tato zdánlivá adekvátnost ve skutečnosti dramatickou předlohu ochuzuje, protože se drží tolika litery textu a nenaplňuje jeho divadelní možnosti, jeho skrytou scénickou gestičnost. Tento redukcionismus, na němž se podílejí stejně málo vynalézavé režijní koncepce jako málo vynalézavá herecká tvorba, markantně vynikne při konfrontaci inscenační praxe s dramatickými díly velkých myšlenek a velkých vášní, velkého pathosu a velkého smíchu, s vrcholnými díly neredukovaného lidství, s díly, která obvykle nazýváme klasickými.

Zavrhl jsem pro inscenační tvorbu označení „*překlad*“. Nicméně jedna stránka teorie překladu zde dává zajímavý podnět. Je velmi rozšířený předpoklad, že překlad literárního díla se má číst jako originální dílo, tzn. konkrétně např.: dnešní překlad Sofoklovy *Antigony* má na dnešního vnímatele působit stejně jako působil originál *Antigony* na řeckého vnímatele v 5. stol. před n. l. Je to předpoklad zdánlivě samozřejmý a přece utopický. Hluboké námitky proti němu vyslovil Rudolf Pannwitz v *Krizi evropské kultury*: „I naše nejlepší překlady vycházejí z nesprávného předpokladu, že chtějí do němčiny převádět indičtinu, řečtinu, angličtinu, místo aby němčinu převáděly do indičtiny, řečtiny, angličtiny. Mají mnohem větší úctu k uzancím vlastního jazyka než k duchu cizího díla.“ (Překlad literárního díla, Odeon 1970, str. 331) „Překladatel se dopouští zásadního omylu, když se drží náhodného stavu vlastního jazyka, místo aby ho vystavoval mocným vlivům jazyka cizího. Zejména když překládá z jazyka velmi odlehlého, musí proniknout k nejhlubším základům jazyka, kde slovo, obraz a zvuk splývají v jedno, musí svůj jazyk obohacovat a prohlubovat druhým jazykem; málokdo si uvědomuje, že je to možné a že každý jazyk je schopen se do značné míry proměňovat...“ (Tamže, str. 332) Jenom poznámku na okraj: Nepostupoval podobně jeden z velkých tvůrců moderní češtiny Josef Jungmann při svých překladech?

Omlouvám se za ten dlouhý citát, ale domnívám se, že překvapivě přesně poukazuje k redukci běžným v soudobém inscenačním přístupu k postavám a představám klasických děl dramatického básnictví. Hledání zaujatého, osobního, aktuálního vztahu k tak či onak časově i místně vzdáleným jevům, které je samozřejmým předpokladem vskutku účinného ztělesnění klasického díla na dnešní scéně, se často nesprávně zaměňuje s převáděním neobvyklého, hlubokého, tajemného na míru běžnosti, prostřednosti a samozřejmosti. Ano, měřítkem všech věcí je v umění člověk, ale člověk v celé šíři svých možností, člověk — tvor společenský, otevířený lidem a světu, jakýsi *ideální současník*, nikoli člověk privátní, zaměřující svůj nahodilý okamžik existence s všehomírem, průměrný malý nedůvěřivec a pochybovač, který ví předem o všem svém, který nic nad svou míru neuznává, který všechno hodnotí úzkým pragmatisticko-positivistickým prizmatem každodenní praxe. Nejde o to přežívat velké dramatické osudy, velká umělecká podobnost na míru všední každodennosti a utvrzovat se skrze ně ve své stabilizaci; nejde o to velké postavy a představy, vášně a myšlenky redukovat na každodenní

ní nivó svých nutně omezených osobních zážitků a zkušeností; nejde o to ochuzovat svět velkých uměleckých děl lacinou trivializující aktualizací, překládat velké autory do mlvy své osobní průměrnosti. Jde naopak o to povyšovat své nazírání, cítění a vnímání dobrodružnými výpravami do neznámých krajů umělecké fantazie. Je třeba obětovat svou malou stabilizaci ve jménu svých velkých možností. Umělecká díla nejsou k tomu, abychom si je ochočovali a přizpůsobovali, ale abychom stykem s nimi rozšiřovali své myšlenkové, citové a estetické možnosti.

Redukce estetických významů cestou mechanického zesoučasňování s sebou nese *potlačování historického smyslu* a to nikoli jenom ve směru zpětném, ale zejména ve směru tvořivého, aktivního postoje k současnosti, k jejím perspektivám i nedostatkům. Netřeba snad zvláště zdůrazňovat, že v nejmenším nemluvíme proti samozřejmému požadavku objevovat v klasické dramatické tvorbě živé hodnoty a interpretovat je tak, aby získaly v dnešních podmínkách svou plnou, aktuální naléhavost. Mám při své kritice na mysli nikoli tento samozřejmý a závazný princip hluboké vnitřní aktualizace, ale pouze jeho deformace.

(Dokončení příště)

Malá metodika dětského divadla

Před několika lety proběhla v Divadelní výchově anketa na téma „dítě a herecký talent“. Vyplývalo z ní, že ani nejzkušenější pedagogové divadelní fakulty si netroufají se zárukou určit talent u mládeže kolem 18—19 let. Často se však setkáte s vedoucími, kteří sestavují druhou, třetí generační skupinu dětí a budou se o „talentech“ vyjadřovat s nečekanou suverenitou. A budou přitom mluvit o dětech deseti, dvanácti či čtrnáctiletých a vůbec je nebudou trápit otázky, v čem že může u dítěte herecký talent spočívat, když psychika dítěte je v prudkém vývinu, když se dítě teprve v průběhu puberty začíná zajímat o své vlastní vnitřní pochody a jen pomalu začíná chápat, že i v druhém se děje něco podobného. A schopnost vcítění do druhého je přece ne-li součástí, tedy aspoň živnou půdou hereckého talentu a tvorby! Dochází tu často k záměně s dětskou schopností (či zálibou) napodobovat. Ale imitace a herectví nejsou jedno a totéž. Mnohé děti se projevují jako schopnější. Protože jsou bystré a inteligentní (rychle chápou jak předlohu, tak představy vedoucího), a protože jsou uvolněné a bez zábran. Pochopení postavy a úkolu a snadnost předvedení jsou ovšem důležitými předpoklady herectví, ale opět nejsou totožné s hereckým talentem. Zdá se tedy, že něco jako herecký talent u dítěte ve skutečnosti ani neexistuje, že jsou jen děti pohotovější a méně pohotové splnit některé věkově přiměřené úkoly v přednesu nebo v jevištním projevu. To je jeden, a velmi pádný důvod, proč nemá smysl

2.

TALENTY A VYCHOVATELE

do souboru dětí vybírat podle „talentu“ nebo je tak i hodnotit. Posuzujeme-li něco, co vlastně ani není, je naše počínání skoro stejně směšné, jako oněch dvořanů, kteří nadšeně chválili císařovy nové šaty.

V jistém smyslu je to však i počínání restuhodné, protože směřuje proti všemu smyslu výchovy, která má být pomocí dospělého dítěti, zkušeného nezkušenému, vědouceho nevědomému. Ve skutečnosti dítě, které jeví bez velké předběžné přípravy schopnost a pohotovost plnit dané úkoly na veřejnosti, vlastně ani dramatickou výchovu už tolik nepotřebuje: je zřejmě dost inteligentní a vzdělané, má přiměřeně rozvinutý zájem o umělecká díla a činnosti, je dobře přizpůsobeno po stránce sociální, je přirozené a uvolněné i na veřejnosti. Nepoloží-li mu život do cesty nějakou vážnou překážku, začlení se do společnosti dobře a dobře se v ní uplatní. Ale co s tou druhou, patrně větší částí dětí? Ty všechny necháme těžce a složitě překonávat trému, necháme je na veřejnosti po léta rudnout a breptat, unikat zoufale před reportéry s mikrofonem, necháme je navzdýcky narážet na obtíže i konflikty, plynoucí z nedovedné komunikace s lidmi? Necháme je dupat v lidských vztazích jak slony v porcelánu? A necháme je po léta či navzdýcky trpět neuspokojením sociálních a citových potřeb? Právě tyto děti potřebují dramatickou

výchovu nejvíce a pro mnohé z nich je zcela nenahraditelná, čímkoli jiným. Ale nezapomínejme do extrému — sestavit soubor jen z různých nešťastníků, to by znamenalo fušovat do řemesla psychoterapeutů, a terapie je výlučně věcí osob plně kvalifikovaných. Nejpřirozenější cestou k sestavení dětského souboru je ohlásit, kdy a kde je první schůzka, a pokud soubor nebo vedoucí není mezi dětmi dostatečně znám, najít vhodnou formu konkrétnější osobní či písemné informace. Řada dětí přijde bez hlubšího zájmu, jen ze zvědavosti. Ale to je přirozený jev a mají-li i náhodní zájemci příležitost aktivně se práce zúčastnit, opravdovost zájmu se rozezná bez obtíží, a mnohé z nich se i chytanou. Nemůže se ovšem začít obsazením dětí do rolí a „nácvikem“ inscenace — a to nejen kvůli těmto dětem.

Vedle metod (budeme se jimi zabývat v 3. a 4. části Malé metodiky) rozhodující součástí účinné a užitečné dramatické výchovy je dobré výchovné klima ve skupině a styl vedení souboru.

Prvním předpokladem vytvoření dobrého sociálního klimatu v souboru je seznámení vedoucího se všemi jednotlivci i všech dětí navzájem. Vedoucí si musí rychle zapamatovat celá jména, nečíst děti z papíru, oslovovat je křestními jmény. Musí znát i některé jejich individuální rysy a měl by se postupně seznámit i s jejich školním i domácím prostředím, aspoň v hlavních bodech. I děti se mají znát navzájem. Existuje celá řada pěkných cvičení — kruhových her — které

rychlé zapamatování jmen i sdělení stručných informací o sobě nebo o druhých velmi usnadňují. Vedoucí musí děti chápat ne jako nediferencovaný celek, ale jako kolektiv jedinců; nemluví na děti, ale s dětmi, tj. respektuje je a jedná s nimi jako s partnery. Npreferuje některé děti na úkor druhých, nepěstuje ani skupinky souborových černých ovci. Na každém dítěti hledá (a vyzdvihuje) především jeho pozitivní rysy (každý má nějaké) a při hodnocení nejdříve uvádí, co se komu povedlo. V začátku práce, dokud se neodstraní zábrany u všech dětí, ani se dokonce o nedostatcích nebo problémech nezmiňuje; teprve když děti získají jistotu, je možno hovořit i o nich, ale vedoucí z nedostatků nikdy nedělá velkou otázku. Každé hodnocení typu „co bylo na kom nejlepší“ napoví i méně úspěšným, jak lze věci dělat lépe. Nejde přece o známkování a sestavování „spravedlivých“ žebříčků. Styl ve-

dení má být demokratický, o věcech se má kolektivně diskutovat, i když krátce, stručně, věcně, bez omílání samozřejmostí. Vedoucí také musí dětem dát najevo, že od nich očekává tvořivá, samostatná řešení úkolů, ne nápodobu a reprodukci; sám ovšem musí být také tvořivý, nemůže tedy jen mechanicky reprodukovat postupy druhých vedoucích, má hledat vlastní řešení s dětmi a právě pro ty děti, s nimiž pracuje.

Takto pojatá dramatická výchova není výsadou jen divadelních, loutkářských a recitačních souborů, tj. kolektivů specializovaných. Lze ji uplatnit v kterékoli práci s dětmi — v pionýrském odděle, v družině, v dětském domově, na táboře — kdekoli se sejdou aspoň deset dětí a jeden tvořivý dospělý.

V této kapitole — ač jsme to dosud nevyslovili — se vlastně zabýváme otázkou vytváření souboru. Pro mnohé bývá kamenem úrazu prostor, pro-

tože často hledají prostor divadelní, s jevištěm, oponou a osvětlováním. Tyto nároky jsou zcela zbytečné a nemístné; ale to zas neznamená, že pro dramatickou výchovu stačí jakákoli místnost. Nejvhodnější je malý sálek nebo velká třída, světlá, suchá, teplá a příjemně upravená místnost s parketovou podlahou, v níž (anebo v jejíž bezprostřední blízkosti) si může soubor uložit své pomůcky — textil, kostýmní součásti, knížky, věci, rekvizity atp. Ideální je místnost, v níž lze případně i uskutečnit vystoupení mezi diváky, v jejich těsné blízkosti. Klavír, zvuková aparatura, Orffův instrumentář apod., jsou vítanou pomůckou, ale nejsou podmínkou činnosti.

EVA MACHKOVÁ

Studijní literatura k 2. části:

J. Vobrůvová: Dramatická hra jako prostředek socializace dítěte, ÚKVC 1974; Z. Zaborowski: Sociální psychologie a výchova, SPN 1965.

naše recenze

ZE SLOVENSKÉ PRODUKCE

Teoretické, metodické i dokumentární inspirativní práce o umění přednesu vycházejí (také díky nezájmu profesionálů a jejich institucí) vlastně pouze pro amatéry, v malém rozsahu, v dlouhých intervalech a ne zcela systematicky. A to především díky malé skupině statečných autorů vytrvalců. V českých zemích je stav stejný jako na Slovensku, metodické tisky osvětových zařízení, často rozmnoženiny, suplují knižní produkci. Ostatně české vydání výběru z Mistríkových esejí Hovory s recitátorem (Lyra pragensis, 1976) bylo, tuším, šestou knižní publikací o přednesu (po Verchovském, Aksenovovi, Henkem, Pelikánově-Jiráčkově a Justlově sborníku Slyšet se navzájem) za uplynulých třicet let. Právě toto české vydání slovenského autora vzbudilo zvýšený zájem o slovenskou produkci.

Když se z delšího odstupu podíváme na vyšlé tituly, působí optickým klamem plynulé a záměrné řady. Máme na mysli čtyři tituly z bratislavské produkce poslední doby: E. Weidler: DIVADLO POEZIE (KOS Bratislava, 1975), E. Weidler: MAGIČNO DIVADLA POEZIE (KOS Bratislava, 1976), K. Horák: SLOVO, GESTO, POHYB, TVAR (Osvetový ústav Bratislava, 1977), R. Lesňák: UMELECKÝ PŘEDNES (KOS Bratislava, 1978).

Weidlerova starší práce podává přehled praktické problematiky divadla poezie s předpokladem, že vlastní interpretační problematika a její dílčí otázky jsou solistům dostupné z jiných prací. Věnuje se proto své otázce především z hlediska

mimoslovných prostředků. Je to cenné zmapování terénu bez ohledu na některé nepřesnosti pojmů či nedůslednost měřítka. Namátkou například nám připadá, že pojmů montáž, kompozice, pásmo mohlo být užito v přesněji vymezeném rozsahu i obsahu, že text-appeal a sborová recitace nejsou právě nejtypičtějšími reprezentanty scénického uvádění přednesu, že recitál autorský a sólistický není logicky diferencovaná dvojice apod.

V Čechách se termín divadlo poezie vykládá jako zjevištní přednesu a od let panuje nespokojenost s tímto termínem, Weidler je s ním spokojen, ale mimo jiné proto, že mu dává poněkud jiný význam. Akcentuje ve svém pojetí právě mimoliterární (a tím i mimopřednesové) obsahy, soustřeďuje pozornost na divadelní, sekundární zpracovatelské prostředky a jejich inovaci, z čehož vyplývají některé další požadavky, například na originálnost dramaturgie (jako by kryl nedůvěru v to, že se interpret může jinak prosadit). Věren své tezi, že teorie nemá svažovat, ale má mobilizovat fantazii, zpracovává však Weidler svůj přehled s tolerancí k mezím žánrových a druhových projevů.

Jeho druhá práce navazuje na text i stanovisko předcházející a rozšiřuje pole inspirace divadel poezie až na mimoevropskou tradiční divadelní konvenci. Tím prakticky podprá svou devizu: divadlo poezie ještě více připojit k divadlu a uvolnit jeho vazby s literaturou. V této souvislosti a s tímto cílem načrtává řadu velmi inspirativních exkurzů jak po cestách moderních scénických experimentů, tak ve využívání podnětů mimoevropských divadelních tradic.

Horákova práce už názvem, ale na prvý pohled i slovníkem a exaktními formulacemi výkladu, budí dojem teoretické studie. Ale za názvem i stylem výkladu se

skrývá záznam a výklad vývoje jednoho souboru (Študentského divadla SZM FF UPJS v Prešově) a komentované scénáře jeho tří inscenací (Fragmenty, Živý nábytek, Tip-top biotop). Je to živá a konkrétní ilustrace k předchozímu širším a obecnějším výkladům a úvahám Weidlerovým, zvláště zajímavá tím, že s nezvykle otevřenou sebekritičností porovnává program inscenací a perspektivní plány souboru s výsledky vlastní analýzy a hodnocení. Práce studentského vysok školského souboru má jistě mnohá specifika, ale řada zkušeností je přenosná či alespoň podnětná.

Nejnáročnější cíle a teoretické požadavky si stanovil R. Lesňák. Ve své práci o uměleckém přednesu se snaží přehledově vysvětlit problematiku přednáškových práce v průběhu a souvislostech pracovního postupu a to především se zřetelem na pedagogy, konzultanty a vedoucí přednášечů. Skutečně názorně a vynalézávě, leckdy i překvapivě rozřizuje různé druhy materiálu a způsoby projevu. Pro českého čtenáře, odchovaného domácími publikacemi, je právě tento přístup v lecčems nový a imponující (např. velkoryse načrtnutý návrh typologie přednesu). Čtenář si ovšem musí provést některé nezbytné korekce těžko přijatelných zjednodušení, zvláště pokud jde o podíl tvořivé aktivity interpreta a o motivace různých přístupů k řešení přednášечských úkolů. Lesňákovu stanovisko omezuje přílišně interpretův vklad a v soustředěné pozornosti na problémy výrazu víceméně podceňuje problém ná-zoru.

Tento přístup není ve slovenských textech ani nový ani ojedinělý, signalizuje jej například i učebnice J. Findry. Snad právě v tomto postoji se skrývá klíč k ujasnění rozdílu mezi tzv. českou a slovenskou „školou“ přednesu. J. Hraše

Pro zájmovou činnost dětí, pro její rozvoj, je přímo určující kvalita vztahu mezi dítětem a dospělým, učitelem, pionýrským vedoucím apod. Na něm totiž především záleží, jakým směrem se tato činnost ubírá, co přinese dítěti.

Všechny zkušenosti získané u dřívějších Soutěží tvořivosti mládeže a pracujících i z dnešních soutěží zájmové umělecké činnosti i zkušenosti mnoha pedagogů a vedoucích, kteří se po léta práci s dětmi věnovali, ukazují, že skutečnou podstatou této zájmové práce s dětmi je její výchovný smysl, že nejde ani o rekordy v počtu vystoupení, ani o přípravu budoucích umělců, ale o každodenní výchovnou práci, zdánlivě neefektivní, která však ve svém úhrnu dokáže přinést pozoruhodné výsledky právě v tom, jakým směrem se rozvine osobnost mladého člověka, jaké základy pro formování jeho dalšího vztahu ke společnosti se položí, například právě v recitačním kroužku.

ZRCADLO ÚROVNĚ VEDOUCÍHO

Z hlediska těchto úkolů je třeba pečovat o odborný růst vedoucího, vytvářet mu podmínky k tomu, aby jeho pedagogické i odborné působení na děti bylo stále kvalitnější. Dnes již existuje dosti rozvětvený systém seminářů pro vedoucí recitačních kroužků a souborů, na nichž se mohou dostatečně poučit, při všech ústředních akcích se rovněž konají několikadenní semináře. Zde by se měla projevit iniciativa zřizovatelů a vysílat na takové metodicky i odborně zajištěné akce vedoucí, pedagogy, pionýrské pracovníky a další. Bohužel, často se však setkáváme s tím, že zřizovatel na podobné akce vedoucí nevyšle; často v domněnku, že pro činnost jejich souboru to není důležité. Tady je široké pole působnosti pro krajské a okresní rady ZUČ i krajské a okresní kulturní komise PO SSM.

Často — bohužel — převládá pouze kvantitativní hodnocení práce vedoucího a dětí. To, myslím, je největší chyba. Vždyť, zнову opakují, jde nám především o kvalitu práce, o kvalitu výchovného působení na dítě a nikoliv o to, zda kroužek vystoupil 20× či 30×. Honba za vysokým počtem vystoupení snižuje kvalitu výchovné práce.

Je pochopitelné, že každý zřizovatel má zájem na tom, aby jeho kroužek či soubor vystoupil. I já zastávám názor, že děti mají s výsledky své práce vystoupit. Veřejné vystoupení je důležitým vyvrcholením činnosti, znamená hodně pro děti, které účinkují, ale i pro ty, které se na vystoupení dívají. Dítě se při vystoupení učí prožívat svoji odpovědnost za výsledek práce celého kolektivu. Aby však se toto všechno mohlo uplatnit, nesmí se stát vystupování pouhou povinností a často i všední záležitostí.

Svůj význam pro kvalitu práce recitačního kroužku nebo souboru má i odborné zázemí vedoucího. Prvním odborným předpokladem jsou pedagogické schopnosti vedoucího. Ty považuji za rozhodující. Druhým předpokladem jsou zkušenosti v oblasti dětského přednesu. Ty se však dají i získat při využití všech možností, které dnešní systém ZUČ přináší. Jsem dalek toho, abych tyto od-

borné znalosti přeceňoval; jde tu spíš o vzájemné spojování teoretických a praktických znalostí a zkušeností. Co však je dosti důležité pro práci s dětmi v oblasti mluveného slova, je alespoň základní znalost současné literatury pro děti, znalost toho, co děti čtou nebo co by měly číst. A pak pochopitelně sledování současné poezie pro děti i znalost poezie klasické, která je určena dětem. Určitá orientace v oblasti literatury pro děti a mládež je nutná podle mého názoru proto, že zájmová činnost dětí v recitaci má navazovat na školní literární výchovu a prohlubovat ji.

Z hlediska zvyšování kvalifikace vedoucího souboru či kroužku je rozhodující pravidelná účast na seminářích a na přehlídkách. Zde je možno nejlépe získávat zkušenosti a v praxi konfrontovat, jaké výsledky přináší různé pracovní postupy, co se osvědčuje v dramaturgii dětského přednesu apod.

Ještě se nestaly pravidlem semináře při okresních a krajských kolech soutěží a přehlídek zájmové činnosti dětí, ačkoliv při ústředních akcích jsou s těmito semináři nejlepší zkušenosti. Pořadatelé nižších kol by se měli vážně zamyslet nad tím, proč dopouštějí, že metodická část činnosti v oblasti dětského přednesu je stále především v okresech, ale někde i v krajích na posledním místě zájmu, zatímco by měla být na prvním. Myslíme-li vážně slova o tom, že i zde je třeba zvyšovat kvalitu práce, že je třeba prohlubovat výchovné působení na děti, pak je právě tato seminární část okresních a krajských kol nesmírně důležitá. A především investice — finanční i časové — vložené do metodické stránky činnosti v dětském přednesu, se nám několikanásobně vrátí ve stoupající kvalitě této činnosti na školách, v pionýrských skupinách a domech.

Závažná je účast dospělých na hodnocení zájmové činnosti dětí, práce v porotách apod. Zde všude — podle mého názoru — musí do popředí vystupovat vhodný pedagogický přístup k dítěti, neboť především je třeba dítě ve vztahu k zájmové činnosti povzbudit a zároveň mu i poradit, jak svůj zájem rozvíjet lépe, jak dosáhnout lepších výsledků.

Stručně řečeno — úroveň dětské zájmové činnosti např. právě v oblasti dětského přednesu je zrcadlem úrovně vedoucích. A nám dospělým musí jít o to, abychom se na toto zrcadlo nemuseli zlobit.

VRATISLAV KUBÁLEK

Je běžná a do omrzení opakovaná fráze, že mládež je budoucnost národa. Ovšem, z dětí a mládeže dorůstá budoucí pokolení. Jde však i o víc: o to, že dětství a mládí formuje člověka, formuje jeho charakter. Dítě přirozeně zcela instinktivně si tvoří o člověku a jeho povaze úsudek z toho, co vidí kolem sebe. I je-li jeho okolí zlé, jemu nepřející, ano k němu nepřátelské, naučí se též takovému postoji ke svému okolí... Jako naopak zase šťastné, slunné dětství rozzáří v člověku prameny dobra a jasu i pro další život. Klasickým dokladem toho jsou velcí umělci, zvláště citlivě reagující na dojmy z mládí, jako na dojmy nejbezprostřednější, nezkalené žádnými ještě odjinud odvozenými úvahami. Mozart a Beethoven — jaký to protiklad jasu a chmury, humoru a tragičnosti, světla a stínu... Takové však bylo i jejich dětství...

(Zdeněk Nejedlý: Z Nedělní epistoly z 16. června 1946)

IVO CONTE VOJNOVIČ:

EKVINOKCE

Ivo Ledenič, mistr stavitel loďí, miluje dceru kapitána Frana Dražiče Anicu, která jeho lásku opětuje. Kapitán něco tuší a přemlouvá Iva, aby odešel na práci do Ameriky. Svou dceru chce kapitán dát Nikovi Marinovičovi, který v Americe zbohatl a právě přijel do rodného města najmout dělníky do svých sanytrových dolů v Brazílii. Ivo je totiž pro kapitána příliš chudý ženich. Nikovi se Anica líbí a vůbec mu nevdá velký věkový rozdíl ani to, že ho Anica nechce. Největším překvapením je Nikova návštěva pro Ivovu matku Jelu, která v Nikovi pozná svého bývalého milence a Ivova otce, který ji v nejtěžší chvíli opustil, aniž věděl, že bude mít syna. Aby pomohla synově lásce, navštíví Jela Nika a požádá ho, aby se s ní oženil a vrátil tak čest jí i Ivovi. Niko odmítne. Domluví se s kapitánem, že se s Anicou ožení ihned a že s ní odjede na své loďi do Ameriky. Když vypukne na moři ekvinokční bouře, žádá Niko Iva, aby mu pomohl přivázat loď, jinak ji bouře zničí. Ivo souhlasí, protože chce využít této příležitosti a vyřídít si s Nikem své osobní účty. Jela tuší, že Ivo chce Nika zabít, proto mu prozradí, že je Nikův syn. Ivo je zdrcen, ale odpouští matce a po domluvě s ní se rozhodne, že odjede Nikovou loďí, kterou zachránil před ztroskotáním, do Ameriky. A jakmile se usadí, přijede Jela za ním. Proto koupí u Nika dvě jízdenky a jednu dá Jele. Rozloučí se s Anicou, která dala podle jeho názoru přednost bohatství před láskou, a odjede na loď. Ale Anica nemůže bez Iva žít. Uteče z domova a po domluvě s Jelou odjede za Ivem na loď s Jelinou jízdenkou. Když Niko zjistí, že Jela pomohla Ivovi a Anice k útěku, vyhrožuje, že dá Iva v nejbližším přístavu zatknout. Aby zachránila štěstí svého syna, zabije Jela Nika motykou. Kapitán Frano žádá, aby Jela byla postavena před soud lidu, jak je v kraji zvykem, a byla souzena pro vraždu. Jela souhlasí a vypráví před soudem lidu svůj životní příběh. Soud uzná Nika vinným, ale Jelu také. Rozhodne, že Jela nesmí už nikdy rukama, kterými zabila Nika, obejmout svého syna. Když vyplouvá loď s Ivem a Anicou na širé moře, posílá jí Jela svůj poslední pozdrav a padá mrtva k zemi.

Drama chorvatského dramatika a prozaika Iva Conte Vojnoviče (1857 až 1929) má čtyři dějství. Příběh se odehrává v malém přístavu dubrovnického přímoří v šedesátých letech minulého století. Má čtyři dekorace: ulice se dvěma domky, 2X pokoj a cesta. Má 9 mužů, 5 žen a kompars. Vel-

ké role jsou: Jela (asi 45 let), Ivo, její syn (25 let), námořní kapitán Frano Dražič (45 let), Niko Marinovič (50 let), Anica, Franova dcera (20 let), Kata (35 let), slepý Vlacho (50 let). Střední role: Mara z pošty, bárkař Pavov-Katin muž, služba Lucie. Malé role: učedník Toni, farář, hrobník, starý námořník. Kompars: námořníci, dělníci z loděnice, ženy, děti, lid. Přeložila Sláva Ganglová. Hra je devizově volná. Vydala DILIA.

GEORGE COLMAN —

DAVID GARRICK:

TAJNÁ SVATBA

Mladší dcera zbohatlého obchodníka Stříbrného, Fanny, se před čtyřmi měsíci provdala za zaměstnance svého otce, pana Hodněráda. Její svatba musela být tajná, protože Stříbrný, pro kterého je všechno v životě — i láska — obchod, by své dceři nikdy nedal svolení ke sňatku s pro něj málo bohatým Hodněrádem. Oba novomanželé ještě nenašli odvahu ke svému činu se přiznat. Hodněrád čeká na příhodnou chvíli a Fanny umírá strachy, až se jejich sňatek prozradí. Svou starší dceru Betsy chce Stříbrný provdat za Sira Johna Melvila, synovce Lorda Smilbyho, aby získal pro svou rodinu šlechtický titul a také Melvilův, ostatně dost zadlužený majetek. Ale Melvilovi se vulgární Betsy nelíbí. Těsně před uzavřením smlouvy požádá Stříbrného, aby mu dal raději Fanny, že mu odpustí část dohodnutého věna. Stříbrný souhlasí, ale Fanny a Hodněrád jsou z toho zděšeni. Na Hodněrádovu radu požádá Fanny o pomoc lorda Smilbyho, ale z jejího nepřesného přiznání získal Lord dojem, že Fanny miluje jeho. Požádá tedy Stříbrného o její ruku. Stříbrný není proti. Betsy, která přišla o ženicha, se spojí s tetou Skočďopolovou a přisáhá Fanny pomstu. Když jí její komorná donese, že se Fanny zamkla ve své ložnici se Sirem Johnem, vzbouří celý dům a vyvolá skandál. Zjistí se ale, že Fanny byla zamčena s Hodněrádem, a že Hodněrád je její zákonitý, i když tajný manžel. Na přímlovu Lorda Smilbyho je jí odpuštěno a zcela opilý Sir Melvil padá do náruče spokojené Betsy.

Hudební komedie anglického herce a divadelního ředitele George Colmana (1733—1794) a slavného anglického herce Davida Garricka (1717 až 1779) je ostře namířena proti všem, kteří neuznávají citový život člověka a všechno měří pouze mírou zisku. Přeložila ji Věra Šedá, upravil ji a texty písní napsal Miroslav Plešák. Hudbu složil Jaromír Dlouhý. Příběh se odehrává v polovině 18. století na anglickém venkově. Má 9 náznakových dekorací: 4X pokoj, 2X zahrada, předpokoj, hala a chodba. Má 8 mužů a 5 žen. Velké role: obchodník

pan Stříbrný (50 let), jeho dcera Betsy (25 let), jeho druhá dcera Fanny (20 let), její tajný manžel pan Hodněrád (30 let), revmatický Lord Smilby (60 let), jeho synovec Sir John Melvil (30 let). Střední role: Stříbrného sestra paní Skočďopolová (50 let), Lordův společník monsieur Kanton (50 let), Fannina komorná Molly (40 let). Epizoda: soudcův pomocník. Komedie má 21 hudebních a pěveckých čísel. Zpívají: Betsy, Fanny, Hodněrád, Stříbrný, Smilby, Melvil, Molly, Cídítko, Kanton a Skočďopolová. Hra se hodí pro středně vyspělé soubory, které umějí zpívat. Vydala DILIA.

Jarmila Černíková



VARŠAVSKÉ NÁRODNÍ DIVADLO

Nestává se tak často, aby se naše republika — a s ní i Praha — stala v rozmezí jednoho měsíce hostitelkou dvou tak vynikajících divadel, jako jsou Divadlo Leninského komsomolu z Moskvy a polské Národní divadlo. Každá taková návštěva je příležitostí k prospěšné konfrontaci, k zamyšlení nad domácí tvorbou. Stejně jako po vystoupení Moskevských, také po dvou představeních polského ND je o čem přemýšlet. A nejsou to úvahy příliš radostné.

Varšavští přivezli do Prahy dva polské klasické texty — Veselku Stanisława Wyspiańskiego a komedii Muž a žena od Alexandra Fredra. Režisérem obou inscenací je ředitel divadla Adam Hanuszkiewicz. Jíž podruhé si změnil síly s velice náročnou Veselkou, o které říká: „Veselka tvoří spolu s Mickiewiczovými Dziadami vrchol polské dramatiky, je to jedna z nejoriginálnějších a nejostřejších her, které kdy byly napsány proti žvanilům, neschopným činů. Patří k naší národní klasice. Ke klasice ovšem nepřistupujeme jako k muzeální památce, ale jako k živému odkazu, jako k materiálu, se zvláštní houbovitou strukturou, která má schopnost vsakovat čas. Je pro nás nástrojem, třeba i posvátným, ale nikdy ne objektem kultu.“ Stejný nepietní přístup ke klasické látce zvolil A. Hanuszkiewicz i v případě Fredrovy komedie Muž a žena, které dominovaly lehkost a smysl pro satirickou nadsázku.

Věřme, že se bývalá tradice pohostinských vystoupení polských divadelníků (léta 1964 a 1966 Teatr Powszechny, rok 1965 Teatr Narodowy) obnovila a že se s polským divadlem budeme u nás setkávat častěji. K.

Naši amatéři v zahraničí

V průběhu loňského roku vyslalo ministerstvo kultury ČSR a Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze řadu souborů, aby reprezentovaly naše amatérské divadlo v zahraničí.

Ve vlámské části Belgie vystupoval při příležitosti Týdne přátelství s ČSSR divadelní soubor DOPRAPO z Prahy, který uvedl pohádku Petra a Stanislavy Weigových Jak Petruška s kocourem hrál divadlo.

Malá scéna LŠU a PKO z Gottwaldova se zúčastnila recipročního zájezdu v rámci styků Domu za serbské ludowe wumělstwo v Budyšině. Soubor uvedl svoji úspěšnou inscenaci Bařinkovy hry Smrt na hrůsce. S toutéž hrou se představil i na recipročním zájezdu v Londýně.

Hostem Domu kultury Stalowa Wola v Polsku byl divadelní soubor SZK ROH z Kroměříže, který uvedl Brechtovu hru Pušky paní Carrerové.

Na mezinárodní setkání mladěnických amatérských divadelních souborů ve Vídni bylo pozváno Amatérské studio při Divadle O. Stibora v Olomouci. Na žádost pořadatele uvedlo úspěšnou inscenaci Déryho Festivalu.

V druhé části Mezinárodní divadelní dílny v Scheersbergu (NSR) na podzim letošního roku se představilo Studio pohybového divadla z Prahy, které uvedlo Proměny podle Ovidia a Egyptské knihy mrtvých.

Koncem roku odcestovalo Studio P z Jindřichova Hradce k účasti na Mezinárodním festivalu divadelních jednoaktovek. Jindřichohradečtí uvedli Mikulkovu hru O Pidižlovi Velikém.

D. Mackurová

Amatérsky, ale poučeně

OKS v Hodoníně soustavně pečuje o ideově umělecký růst amatérských divadelních souborů v okruhu své působnosti. V závěru loňského roku opět uspořádalo ve Strážnici třídenní internátní školení ochotníků, na kterém vystoupil inspektor kultury ONV Hodonín K. Dvořák a kde přednášeli zkušení lektori z Brna a Gottwaldova. Obsahem školení byl mimo jiné dramaturgicko-režijní rozbor Čapkovy Matky, metodika herecké práce, poučení o hlavních směrech v moderním divadle a dramatu na přelomu 19. a 20. století,

výklad nového divadelního zákona, předání čestných uznání zasloužilým ochotníkům atd.

VZ

Sovětská poezie na podiu

V rámci oslav Měsíce československo-sovětského přátelství uspořádalo Obvodní kulturní a vzdělávací středisko Brno III již sedmý ročník soutěže recitátorů sovětské a ruské poezie O plaketu VRSR. Jejím cílem bylo podpořit zájem amatérských recitátorů-jednotlivců (od 14 let) o přednes básnických a prozaických skladeb ruských a sovětských autorů v českém překladu i v originále. Součástí soutěže, rozdělené do tří kategorií, byly dva předběžné semináře o problémech dramaturgického výběru textů a o jejich interpretaci.

Soutěž ukázala dobré čtenářské i recitátorské předpoklady brněnské mládeže. Stala se přitažlivou tribunou ruského a sovětského slovesného umění a dalším příspěvkem k interpretační tradici společensky angažované poezie v tomto městě.

VZ

Libčický divadelní podzim

Na sklonku loňského roku se zúčastnily přehlídky amatérských divadelních souborů okresu Praha-západ v Libčicích nad Vltavou soubory: DS SKZ Jílové u Prahy (N. V. Gogol: Ženitba), DS Kovohutě Mníšek pod Brdy (B. Zelenka: Košilka), DS Řevnice (V+W: Caesar a H. Ch. Andersen—V. Čapek: Červené pantoflíčky), DS Nučice (A. a V. Mrštíkové: Maryša), DS Rakovník (B. Vasiljev: ... a jitra jsou zde tichá) a soubor z Libčic (J. K. Tyl: Tvrdohlavá žena, F. Zahradník-L. Veteška: Holky na oet v podání Studia mladých). Po dobu trvání přehlídky byla v Dělnickém domě instalována výstava z historie Libčických divadelních podzimů.

Východočeští porotci

Dvousemestrový kurs zabývající se hodnocením amatérského divadla v rámci okresů probíhá v Lidové konzervatoři Východočeského kraje při KKS v Hradci Králové. Je jakýmsi zkušebním kamenem vzdělávacích možností v dané specifické oboru. Hlavním cílem celé akce je sjednocení postupů a kritérií hodnocení amatérských divadelních představení v kraji a tím do určité míry i vyrovnání kvality činnosti jednotlivých souborů. Proto ke studiu přistoupili spolu se začínajícími porotci i zkušební praktici a někteří (bohužel ne všichni)

příslušní odborní pracovníci OKS.

Projekt kursu připravil a vedení lektorského týmu se ujal dr. Milan Obst, CSC., jemuž je problematika amatérského divadelnictví blízká. Hlavní důraz je položen na semináře rozebírající zhlédnutá představení. Přednášky jsou rozděleny do základních a doplňujících tematických okruhů, přičemž je brána v úvahu metodická složka práce porotců v okresech jako základ jejich činnosti. Třída porotců by měla být i do budoucna doplňující a nejdůležitější Lidové konzervatoře.

—Kdš—

Almanach

u příležitosti 25. výročí trvání divadelního souboru J. K. Tyl vydal jeho zřizovatel, ZV ROH Mostního obvodu ČSD v Brodce u Přerova. Publikace obsahuje trochu historie a statistiky, zprávy o úspěších v jubilejním roce, seznam her provedených v letech 1953 až 1978, soupis členů, kteří se v souboru za čtvrtstoletí vystřídali, a také několik zajímavých a velmi kvalitně reprodukováných fotografií.

—šš—

Návštěvou na Slovensku

Dálkové školení režisérů divadelních souborů, pořádané bratislavským Osvětovým ústavem je obdobou naší Lidové konzervatoře. V průběhu tří let se zde školí asi dvacet amatérských režisérů z celého Slovenska, a to formou individuálního studia a tří až čtyřdenních praktických seminářů. Tyto pracovní schůzky (čtyřikrát v roce) nemají své stálé místo, ale probíhají vždy tam, kde se něco zajímavého děje (Spišská Nová Ves, Brno — Divadlo na provázku atp.). Vedle standardních vyučovacích předmetů — režie, scénografie, dramaturgie, dějiny divadla, herectví, hlasová a pohybová cvičení, stavba drama — jsou do učebních osnov šťastně zařazeny i dějiny hudby s praktickým zaměřením na výběr scénické hudby a promítání filmů — adaptací významných divadelních her. Opominuto není ani umění čist odbornou literaturu, posluchači dostávají za úkol vypracovat referát z některé závažné teoretické práce předních divadelníků a teoretiků. Je toho opravdu dost, co musí posluchači zvládnout, zvláště když se závěrečné zkoušky kvapem blíží. Avšak vydrželi všem jejich práci a odpovědný přístup k práci, jichž jsem byla svědkem při bratislavském setkání, odnesou si ze školení nejen dobrou známkou, ale i solidní základ pro práci v souborech. A to je také prvořadý zájem všech lektorů.

K.

MIROSLAV TŮMA, divadelní fotograf, stálý spolupracovník našeho časopisu, zemřel koncem letošního ledna. V naší divadelní fotografii patřil k nejlepším tvůrcům. Miloval svoji práci, miloval divadlo. Znal a uměl. Nezapomeneme na něj.



HRY PRO DOSPĚLÉ

- I. Bukovčan: Fata morgána (6 m, 2 ž)
- J. Nebeský: Elixír (12 m, 6 ž)
- Sv. Čech-V. Nývlt: Nový epochální výlet Matěje Broučka (16 m, 9 ž nebo 8 m, 5 ž)
- V. Azernikov: Možností je víc (6 m, 5 ž)
- S. Aljošin: Bílé šaty pro hřišnici (5 m, 5 ž)
- L. N. Tolstoj: Živá mrtvola (29 m, 14 ž, 1 chlapec, kompars)
- F. Wander: Josua pozdravuje (3 m, 3 ž)
- G. Kaltfen-H. Pfeiffer: Básníkova poslední láska (1 m, 1 ž)
- A. Christie: Past na myši (5 m, 3 ž) — dev. váz.
- D. Kaminka: Jen žádnou paníku! (6 m, 2 ž) — dev. váz.
- B. Brecht-Ch. MacArthur: První stránka (18 m, 5 ž) — dev. váz.

HRY PRO DĚTI A MLÁDEŽ

- B. Němcová: Dvanáct měsíčků (18 m, 7 ž)

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

© Panorama, Praha, 1979

FANTAZIE NELŽE

von Münchhausen Karl Friedr. Hieronymus, svob. pán (* 1720 v Bodenverderu v Hannoveru — + 1797 t.) bojoval v ruských službách v l. 1740—1741 proti Turkům a usadil se pozd. na rodném statku. Pověstným se stal M. svými vylhanými historikami (tzv. Münchhausiady), jež nejprve Raspe po anglicku zpracoval (Londýn 1785 a č.) a Bürger po německu s rozličnými doplňky (1786 t.). Ale novější kritika, Ellissen v úvodních k novým vydáním dokázala, že mnoho jich je původu daleko staršího a vyskytuje se již v knihách ze XIV. věku...

Ottův slovník naučný je tedy k historicky doložené postavě slavného Barona Prášila poměrně strohý. Co také zajímavého říci k tomu skutečnému, v důkladných německých matrikách doloženému baronskému životu? Celý jeden rok si baron zabojoval s Turky — a zřejmě už jako jedenadvacetiletý junák se uchýlil na rodný statek. A když mu bylo sedmdesát sedm, spořádaně zemřel. V Hannoveru se v ten čas nedělo vůbec nic. Alespoň nic, co by se jakkoli dotklo lidí od baronů výš. Malá německá kněžství si žila v ospalém poklidu, kterému vládl „kříž, tabák a filistr“, trojice nejpřívětivějších věcí na světě, jak se vyjádřil současník tohoto bezčasí, Goethe.

A přesto, nebo možná právě proto, zrovna tady vznikla zvláštní postava Barona Prášila, která dodnes baví a těší děti přítomné i děti bývalé. Už se nikdy nedovíme, jak vlastně přesně vznikla, zda skutečný Münchhausen si své historky vymýšlel opravdu sám, či zda pouze dovolil, aby kdosi jiný je na něj navěsil. Konečně, to není tak důležité. Důležitější je jiná otázka: proč vznikl Baron Prášil? Proč se někdo může stát na dvě stě — a asi víc — let slavný jen tím, že si vymýšlí nesmysly, odporující zákonům zemské přitažlivosti, jako třeba, že odletěl na dělové kouli do nepřátelského tábora nebo že sám sebe vytáhl za vlasy z bažiny? Proč se lidé většinou s odpozem odvracejí od obyčejného lháře, zatímco milují, oslavují a ve věčné paměti uchovávají fantasy?

Odpověď není tak těžká: lež je překroucení, deformace reality, života. Ale fantazie je rozmnožení života, je skutečná jako každá lidská skutečnost sama — a je pro život nezbytná. Rádi odpouštíme, že velkoryse přehlídí některé podrobnosti fyziky, chemie a přírodních věd, jen když nás dokáže alespoň na čas vyvázat z únavných životních stereotypů. Není vůbec náhoda, že se slovo „fantazie“ tak často objevuje ve spojení se slovesem „hrát si“. Fantazie si pohrává... V tom je totiž kořen věci. I dospělý člověk má — byť třeba i podvědomou — potřebu hry. Není útekem od reality, nedeformuje pravdu života — pouze umožňuje, aby si člověk, malý i velký, rozložil chaos světa, který ho obklopuje, na jednotlivé prvky, uvolnil je z jejich navyklých spojení a sestavil si je znova podle své vůle, podle své, člověčí normy, tak, aby jejich prostřednictvím světu znova porozuměl a ovládl ho. Fantastická hra člověku dokazuje, že vlastně není nic nemožného, dodává sebevědomí. Barona Prášilovi se to daří už hezkou řádku let.

Sovětského autora Grigorije Gorina hluboce zaujala otázka kardinálního rozdílu mezi lží a fantazií. Napsal komedii o slavném „lháři“ a dal jí navzdory titul **Ten, který nikdy nezalhal**. Domyslel si historického Münchhausena do podoby velmi sympatického člověka — je uvolněný, přirozený a veselý, žije rád a naplno, ovládá umění organizovat si každou vteřinu života jako dobrodružství. Jeho fantazie opravdu nejsou lži — mají trochu verneovský charakter, vycházejí z důvěry, že člověk jednou určitě ovládne přírodu a snad i čas, takže vše, co se dnes jeví současníkům jako bláznivý nápad, může být zítra racionální vědou. Po boku mu stojí jeho milá Marta a sluha Tomáš a proti němu společnost, reprezentovaná několika „rozumnými“. Střetnutí s nimi je pod úsměvy komedie velmi vážné. Ve jménu „rozumu“ útočí pokrytci, kteří se v pod-

statě fantazie bojí. Ne proto, že je bláznivá, ale maopak, právě proto, že je přirozená, že rozšiřuje lidský svět, že mu dává rozměr, který filistr nikdy změřit nemůže a hlavně, který nemůže ovládnout přesto, že má moc.

Neoteřelé téma, chytře a živě napsané postavy a překvapivě pointovaný děj této komedie jistě láká amatérské divadelníky, alespoň ty, kteří už mají nějakou zkušenost s takzvanou konverzační hrou. Ale právě nad tím pojmem „konverzační“, který se v souvislosti s touto komedií opravdu nabízí, bude asi třeba trochu zauvažovat. Je velmi volný a mnohoznačný, a také označuje styl, který je českému divadlu, amatérskému i profesionálnímu, poměrně cizí. V této zemi byl málokdy čas na to pěstovat konverzační jako takovou, ve společnosti i na divadle. Bude tedy lépe vylhnout se tomu pojmu a říci si rovnou, co se v inscenaci Gorinovy hry (a podobných „konverzaček“ vůbec) na jevišti objevit nesmí:

Psychologizování — to jest vymýšlení složitých motivů pro chystané jednání postav a zveřejňování těchto motivů jako takových prostřednictvím jakési „niterné zpovědi“ postav — a ne jen a jen prostřednictvím aktivního jednání.

„Prodávání“ slovníků vtípů. V ironicky laděných dialogích komedie je jich dost, ale jsou bezděčné, jsou jen samozřejmým doprovodem srážek myslících lidí. A z těchto myslících lidí mesměji herci na jevišti udělat hlupáky tím, že je obdaří sebezblábnou a neutuchající „vtipností“.

Vnější charakteristiky. Postavy komedie projevují své charakterity dostatečně jasně svým jednáním, svým postojem k základnímu tématu. Co nad to jest, je tu špatně.

A ještě jedno varování nakonec, adresované tentokrát ne hercům, ale režisérovi a eventuálně výtvarníkovi. Gorinova hra samozřejmě není historická. Přesto dost přesně evokuje typy, vnější podobu, vůni určité doby i země. Je to záměrné, tato evokace podporuje myšlenkové i citové působení hry. Německé pozdní rokoko: čísfounké, měšťanský uměšené i v kostýmech šlechticů, tmavé sametové fraky a bělostná fiží, střízlivé vzory a barvy na dámských šatech už bez obručí krinolín. Prostě: to, co nám půjčovní a různé fundusy nabízejí jako „rokoko“, ty ucourané a vybledlé krinolíny, zoufalé vyšívané atlasy pánských kabátců, celá ta smutná parodie na dvůr Ludvíka XV., se tu vůbec nesmí objevit. Neříkám, že bude lehké se jí vyhnout, ale je to tentokrát naprosto nutné proto, aby pěkná komedie vyzněla tak, jak vyzníť má.

Alena Urbanová

I. ČÁST, 2. OBRAZ

(Vejde Purkmistr v cestovním obleku. Právě se vrátil z Hannoveru.)

PURKMISTR: Dobrý den ve spolek. (Líbá ruku baronce.) Jste okouzující — jako vždycky! (Tiskne ruku Rammkopfovi.) Viděl jsem váš nový kočár, Rammkopfe, višňové červené dřevo, modrý samet, — dokonalý vkus! (Kývne na Theofila) Jak se máme, poručíku? ... Vidím, že dobře.

BARONKA (se mračí): Podle té spousty komplimentů soudím, že se vracíte se špatnými zprávami.

PURKMISTR: Ale pročpak? ... Není to tak zlé, panstvo, není to tak zlé... Měl jsem dlouhý rozhovor s hannoverským soudcem, ten zase měl dlouhý rozhovor s biskupem a ten měl předběžný rozhovor s nějakým velice vysokým hodnostářem.

THEOFIL (se mračí): Patrně s pánebohem?

BARONKA (rozhánována): Theofil! Purkmistr: Ano, příteli, možná, že ano...

RAMMKOPF: A k jakému rozhodnutí dospěli?

PURKMISTR: Soudce je toho názoru, že zatím bohužel neexistují dostačující důvody pro to, aby baronovo sídlo bylo konfiskováno a baron sám dán pod kuratelu svého dědice.

RAMMKOPF: Že neexistují důvody? Vždyť ten člověk rozvrátil rodinu, vyhnal ženu s dítětem!

PURKMISTR: Pokud je mi známo, odešli sami.

BARONKA: To je pravda! Ale copak se dá s takovým člověkem žít?

PURKMISTR: Vidíte, a paní Marta může...

RAMMKOPF: Ale to je přece milenká! To si musíme, panstvo, ujasnit! Když má člověk

milenku — no prosím! Každý má milenkou, že ano. Ale nesmíme přece připustit, aby se lidé s milenkami ženili! To je nemorální!

PURKMISTR: A teď jsme u té nejhorší zprávy: Jeho knížecí Veličenstvo vyhovělo baronově žádosti o rozvod.

BARONKA (sklesle): To není možné.

PURKMISTR: Bohužel ano. Během minulého týdne bylo Jeho Veličenstvo v jisté konfrontaci s Jejím Veličenstvem... Prý ho přistihla u nějaké fraulein a tam se daly strašné věci... (Udělá významné gesto) Kniže byl poněkud rozčilen a podepsal několik žádostí o rozvod se slovy: „Dát jim svobodu! Všem dát svobodu!“ Jestliže teď konzistóř toto rozhodnutí schválí, může se baron oženit podruhé...

THEOFIL: Tak vidíte! A máme utrum! (Rammkopfovi) Stále ještě odmítáte být se v soubojí?

RAMMKOPF: Ale, počkejte, Theofile!

THEOFIL: Čekat už nemůžeme! Když nechcete vy, vyzvou ho sám. A vy budete mým sekundantem.

RAMMKOPF: Aní zanic!

THEOFIL: Ale proč?

RAMMKOPF: Za prvé — on zabije i sekundanta, a za druhé...

BARONKA (veltelským hlasem): Přestaňte! (Purkmistrovi) Nemůže se oženit! Blázní se přeci nesmějí ženit. A vy, purkmistře, to musíte zakázat!

PURKMISTR: Já chápu vaše rozčilení, paní baronko, ale co můžu dělat? Prohlásit člověka za blázna je dost těžké. K tomu musí být závažné důvody.

RAMMKOPF: Výborně! Přechtu vám něco a vy mi řeknete, zda to mohl napsat člověk se zdravým rozumem. (Vytáhne z kapsy list papíru) To jsem sebral v baronově bytě...

THEOFIL: Hružal Kam jsme to dospěli? Šlechtic „sebral“ dokument!

RAMMKOPF (nervózně): Tak už buďte zticha! Vy jste tak netrpělivý... Celý otec... Poslouchejte! (Čte) Rozvrh dne barona Karla Friedricha Hieronyma von Münchhausena na 30. května 1776^a.

PURKMISTR: Zajímavé!

RAMMKOPF: Velice! (Čte) „Budíček — šest hodin ráno!“ (Významný pohled na purkmistra)

PURKMISTR: Není trestné.

RAMMKOPF: No poslyšte...

PURKMISTR: Já s vámi souhlasím, že vstávat tak brzy je pro člověka z našich kruhů neslýchané, ale...

BARONKA: Čtete dál, Heinrichu!

RAMMKOPF: (Čte): „V sedm hodin ráno — rozháňení mraků a zajištění pěkného počasí!“ Tak co tomu říkáte?

PURKMISTR: Půjčte mi to... (Bere papír) Opravdu — rozháňení mraků. (Podívá se

z okna) A jako naschvál je dnes nebe jako vymetené...

THEOFIL: Chcete říct, že je to — jeho zásluha?

PURKMISTR: Nic tím nechci říct, Theofile! Jenom poznamenávám, že je dnes nádherné počasí. Nemám žádné důvody tvrdit, že oblaka rozehnal zrovna on. Ale říkat, že je nerozehnal, to znamená odporovat tomu, co je vidět na prvním pohled.

BARONKA: Posmíváte se?

PURKMISTR: Ale paní baronko! Jsem úplně na vaší straně. Jenom si myslím, že zbavit se barona... to se nám nemůže podařit... Člověk s takovým služebním materiálem, s takovými zásluhami o vlast... Myslím, že kniže by s tím ne-souhlasil! Takže by snad bylo lépe nedělat skandál a dát souhlas k rozvodu.

BARONKA: Nikdy!

PURKMISTR: Majetek a věno vám zůstane... Budete volná. Budete moci žít s mužem, kterého milujete.

BARONKA: S mužem, kterého miluji, můžu žít i bez rozvodu. Ale baron patří do ústavu nebo do žaláře. Čtete dál, Heinrichu!

RAMMKOPF (čte): „Od osmi do deseti — hrdinský skutek.“

PURKMISTR: Co to má znamenat?

BARONKA: To znamená, že od osmi do deseti dopoledne má naplánován hrdinský kousek... Co si můžete myslet o člověku, který denně odchází vykonat nějaký hrdinský čin, jako kdyby šel do úřadu?

PURKMISTR: Já chodím do úřadu, milostivá paní. Každý den v devět hodin musím na magistrát... Nechci tvrdit, že je to nějaký čin, ale něco hrdinského v tom je, to zase ano...

BARONKA: Přestaňte! Vy se nám posmíváte!

PURKMISTR: Ale ne, prosím, já to chci jen objektivně posoudit.

THEOFIL: K čertu s vaší objektivností!

RAMMKOPF: Počkejte, panstvo! Uklidněte se... Teď se dostáváme k zajímavému bodu. Uvidíme, co řeknete tomuhle, pane purkmistře... (Čte) „V šestnáct nula nula — válka s Anglií...“

PURKMISTR (smutně): Bože můj, copak mu ta Anglie udělala?

BARONKA: Jednotlivec vyhlásuje válku celému státu! A to je taky normální?

PURKMISTR: Ne. To už něco znamená. To bychom mohli chápat jako porušování veřejného pořádku.

THEOFIL: Konečně!

PURKMISTR: Vždyť povídám, že se snažím být objektivní... A tohle je trestné... (Přistoupí k oknu a volá) Pane šikovateli! (Vejde šikovateli) Pane šikovateli, okamžitě vyhledejte barona Münchhausena a při-

veďte ho sem! Kdyby se vzpouzel, použijte násilí!

ŠIKOVATEL: Rozkaz! (Odejde)

PURKMISTR (vzrušeně): Byl jsem jmenován purkmistrem, aby byl ve městě pořádek. A ve městě pořádek bude! Válka — to není žádná legrace! Válka je válka! Slibuji vám, že jestliže je to pravda, bude baron přísně potrestán.

BARONKA: Zaplat pánbůh, konečně i vám povolily nervy!

PURKMISTR (Rammkopfovi): Heinrichu, vy jste advokát, kolik by za to dostal?

RAMMKOPF: Upřímně řečeno, ani nevím... V zákoníku takový případ vůbec neexistuje.

BARONKA: Dvacet let vězení! Já žádám dvacet let! Přesně tolik, kolik jsem byla jeho ženou.

THEOFIL: Ale mně to zase nepomůže! Vězení, bláznec... To zase budou jen skandály, klepy — a já zůstanu celý život poručíkem. Pane purkmistře, už dlouho se vás chci zeptat: mohl bych si změnit jméno?

PURKMISTR: Samozřejmě. Ožeňte se a vezměte si příjmení své ženy.

THEOFIL: To se vám lehko řekne, ožeňte se! Ale kdo si vezme Münchhausena?

PURKMISTR: Tak zvolte příjmení své matky. Theofil von Dutten. To zní pěkně.

BARONKA: Přestaň, Theo!... Stejně budou říkat: To je ten von Dutten, co byl dříve Münchhausen. O to víc se ti budou smát.

THEOFIL (zoufale): Tak co si mám počít? Ne! Souboj, jediné souboj! (Vejde šikovateli. Paruka mu visí k jedné straně, pod okem má pořádnou modřinu)

ŠIKOVATEL: Už jde, pane purkmistře!

PURKMISTR: Co se vám stalo?

ŠIKOVATEL: Prikázal jste použít násilí...

PURKMISTR: Vám — a ne jemu! Kde jste ho našel?

ŠIKOVATEL: Seděl v hospodě.

RAMMKOPF (ironicky): Podivné místo k vedení války! (Vejde Münchhausen. Je v uniformě, kord po boku.)

MÜNCHHAUSEN (vesele): Dobrý den, pánové! (Ženě) Buď zdráva, Jacobino! (Baronka se odvrátí) Buď zdrav, synu! (Theofil vztekle uteče do kouta) Vy jste mě sem pozvali mlčet?

PURKMISTR: Já jsem vás pozval, milý Karle. Sdělili mi dost podivnou věc... Nevím, jak bych to pověděl... No... že prý jste... snad... vyhlásil válku... Anglii?

MÜNCHHAUSEN (vytáhne hodinky): Zatím ještě ne. Válka začne ve čtyři hodiny, jestliže Anglie nesplní podmínky ultimáta.

PURKMISTR: Ultimáta?

MÜNCHHAUSEN: Ano! Před týdnem jsem jim poslal ultimátum.

PURKMISTR (znervózní): Komu — „jim“? Mluvte jasněji!

MÜNCHHAUSEN: Králi Jiřímu a parlamentu. Žádal jsem je, aby skončili s tou nesmyslnou válkou proti severoamerickým kolonistům a aby uznali jejich nezávislost. Lhůta vyprší dnes v šestnáct nula nula. Nebudou-li mé podmínky přijaty, zahájím válku!

RAMMKOPF: A jak si to, prosím vás, představujete v praxi?

MÜNCHHAUSEN: Metody vedení boje, to je vojenské tajemství. Nemohu je odhalovat, a ještě k tomu v přítomnosti civilistů.

PURKMISTR (rozhodnut): Tak!... Pane barone, myslím, že nemá smysl pokračovat v tomto neplodném rozhovoru. Tím, že jste poslal ultimátum, překročil jste všechny meze. (Křičí) Válka není žádný požár! Ta se nedá vyhlašovat, kdykoli to člověka napadne! Jste zatčen, pane barone! šikovateli, odeberte panu baronovi kord!

ŠIKOVATEL (nejistě): Jestli mi ho dá...

MÜNCHHAUSEN: Pane purkmistře, nedělejte hlouposti. Víím, že jste slušný člověk. Vždyť vy jste v hloubi duše taky proti Anglii...

PURKMISTR: To se nikoho netýká!

MÜNCHHAUSEN: Moje válka se také týká jen Anglie a mne.

PURKMISTR: Barone! Vzhledem ke své vyšší vojenské hodnosti vám prikazuji, abyste odevzdal kord!

THEOFIL (energicky přistoupí k otcovi): Pane barone, vyzývám vás na souboj!

PURKMISTR (nervózně): Počkejte, Theofile! (Münchhauseni) Odevzdejte kord!

THEOFIL (tasí kord): Braňte se!

MÜNCHHAUSEN (rozzloben): Tak se aspoň spolu dohodněte! (Vběhne chlapec z hospody a sluha Tomáš)

TOMÁŠ: Pane barone, chtěl jste večerník.

MÜNCHHAUSEN: Copak tam je? (Vezme noviny, přelétne je pohledem a mlčky je podá purkmistrovi. Ten dlouho čte.)

THEOFIL: Tak co tam je?

PURKMISTR (sklesle): Anglie uznala nezávislost Ameriky.

MÜNCHHAUSEN (podívá se na hodinky): Za deset minut čtyři! Stihli to. Ti mají ale štěstí. (Všem) Klaním se vám! (Odejde společně s chlapcem a Tomášem)

RAMMKOPF: To je neuvěřitelné!

BARONKA (purkmistrovi): Vy jste ho pustil?

PURKMISTR: Co jsem měl dělat?

RAMMKOPF: Ale vždyť je to jen úžasná shoda okolností!

BARONKA: Vy nejste žádný purkmistr, vy jste bačkora!

PURKMISTR: Co ode mne chcete, milostivá paní? Anglie se vzdala...

KABARETNÍ PROMĚNY

VLADIMÍR JUST

ZROD KABARETNÍHO HERCE

Autorský charakter kabaretního herectví potvrdil koneckonců i jeden z průkopníků tohoto umění u nás Eduard Bass: „...herectví, při němž individualita interpretova prozařuje teprve oklikou, když se byla napřed podrobila zákonům a podmínkám cizí, básníkem vytvořené existence, založeno jest na opačném principu než umění kabaretní, jehož prvním pravidlem jest: uplatnění svou individualitu, svou osobitost co nejvíce a nejvýrazněji.“ (Jak se dělá kabaret, 1917.)

Jde tu ovšem o autorství svého druhu: totiž o autorství v neodmyslitelné spolupráci s publikem. Nazval-li před lety Jindřich Honzl herectví, o kterém tu budeme uvažovat, herectvím „inspirovaným“ (ve vrcholném provedení V+W), je třeba dnes termín „inspirovaný“ chápat ve smyslu: „herectví inspirovaný divákem“; jediné tak půjde totiž o odlišující znaménko, nároková si právo na termín, neboť samotná „inspirace“ nemůže být žádným specifikem. Ta stojí (nebo by měla stát) v základech každého herectví a každého umění. Ostatně — ona spoluautorská role publika vystupuje výrazně právě u našich tří modelových příkladů, uvedených v úvodu: na žádném jiném profesionálním divadle, než na divadle malých forem by nebylo pravděpodobně vůbec myslitelné, aby herec vystoupil před publikem po tak katastrofických zkouškách, jako v případě Fialy a Šlitra — nebo dokonce aby byl vpuštěn na scénu bez jediné zkoušky, jako v případě Jindřicha Plachty. K tomu, aby se to stalo, bylo u odpovědných pracovníků (Červený, Bass, Suchý) zapotřebí profesionálního vědomí — či alespoň instinktu — základní specifiky tohoto typu divadla, vědomí, že vlastní zkoušky (a tedy i vlastní tvorba) se v jejich divadle dějí až před obecnem a s obecnem. Jedině v kabaretu bylo asi možné, aby se ještě tentýž večer nějaký výkon zopakoval před týmž obecnem. První Plachtův výstup byl tedy opravdovou zkouškou na výstup opakování, kdy už poučený „režisér“ Červený věděl, jakou volit techniku: hádkou automaticky zvýší intenzitu Plachtova hlasu — a židličkou viditelnost jeho zjevu.

Obecnem je tedy alfou omegou divadel malých forem nejen co se týče jejich vzniku, ale i zániku. Jsou to opět diváci, kterým se tu svěruje moc rozhodovat o bytí či nebytí hereckého výkonu — a tím i suplovat, jak jsme

viděli, funkci režiséra, dramaturga apod.; ale jsou to zároveň diváci, kteří rozhodují velmi často svým zájmem či nezájmem i o bytí celých scén. V tom je sice určitá síla těchto scén, ale také jejich slabost, která se projevuje obecně známou efemeritou divadélek kabaretního typu a ze strachu před ní u děle trvajících scén někdy i vyslovenou nechutí k experimentu, ke změně, tedy postupným „kameněním“. Neboť stejně tak, jako — svým způsobem — rozhodlo pražské obecnem v roce 1910 a znovu 1918 kupř. o bytí Červené sedmy, rozhodlo totéž obecnem roku 1922 o jejím nebytí [podobně kupř. spolurozhodlo obecnem o nebytí Longenova kabaretu Bum, ale i Revoluční scény, Červeného esa E. F. Buriana atd.]. Nebo i ve změněných podmínkách státního řízení divadel: tak jako spolurozhodlo pražské obecnem na přelomu padesátých a šedesátých let svým enormním zájmem o bytí Semaforu, spolurozhodlo totéž obecnem o pět let později o nebytí Paravanu a o dalších pět let později o nebytí Divadla Na forbině, Kladivadla apod.

Samozřejmě, že se tento vliv projevuje v tzv. kamenných divadlech také, ale rozhodně nikoli bezprostředně a s tak nemilosrdnými důsledky. Tato divadla disponují jak známo celou řadou nouzových, provozně-obranných mechanismů (nábor i s příslušným odpovědným pracovníkem; abonmá; autokarové zájezdy; spolupráce se školou, podniky a dalšími institucemi; kluby diváků atd.), které některým z nich umožňují existovat celá desetiletí zcela nezávisle na spontánním zájmu či nezájmu publika o zprávu, kterou svými inscenacemi vysílají.

Autorství v přítomnosti publika je pro kabaretní herectví rysem natolik určujícím, že z něho vlastně vyplývají i všechny důležitější důsledky dané herecké metody. Tak kupř. logickým důsledkem autorského postoje ke skutečnosti je stálá možnost improvizace, neboli možnost podle „vlastního — autorského — záměru měnit situaci právě na jevišti vybudovanou v situaci jinou a udržet přítom neustále řád této skutečnosti tak, aby se nezbortila“ (A. Urbanová). Improvizace je obecně považována za jeden z nejcharakterističtějších rysů kabaretního herectví.

Možnost improvizovat poskytuje ovšem kterémukoli herci kterákoli — i ta nejkamennější — scéna: improvizovat může stejně tak dobře Pavel Bošek v Semaforu, jako mohli Saša

Rašilov či František Roland improvizovat na Národním divadle. Jindřich Vodák o tom píše roku 1935: „Sašu Rašilova a Františka Rolanda byste mohli sebe důkladněji napomínat, sebe usilovněji jim kázat o dramatických charakterech, o věrnosti k dramatikově představení, o požadavcích určité výše na našem předním jevišti — jakmile začnou hrát třeba i s nejlepšími úmysly, za chvíli už trousí do hry samé vtipné a vtipkařské posměšky a přídavky, jež roli tajně nebo zjevně persiflují, pokud se celá nerozklíží a nerozhoupá...“ — A tentýž Vodák si kupř. pochvaluje „zdařilá extempore“ ve hře Ference Futuristy, Eduarda Basse či Emanu Fialy na scéně Červené sedmy! Tedy: co je v jednom případě pocíťováno jako rušivá nepatřičnost, odchylka od pravidla, je v druhém případě jedním ze základních předpokladů úspěšného herectví a jednou ze základních, organických složek poetiky divadelního představení. Oopak, na kterémkoli divadle malých forem pocíťujeme zpravidla rušivě, tj. jako neorganickou odchylku od pravidla ty momenty hereckého projevu, kde prvek improvizace naprosto schází (viz některé přísně stylizované postupy scén, vzniklých z tzv. divadel poezie).

Všimněme si dále — v souvislosti s pojmem autorství — i faktu, že všichni tři v úvodu figurující herci tak či onak inklinovali k hudbě, že jsou to tedy — každý jiným způsobem — také herci, kteří mluví, zpívají a tančí. A nejen to — kabaretní poetika jako by jejich individuální, v tomto případě hudební dovednosti co nejmaximálněji zdůrazňovala a vypichovala v jejich autentické soběstačnosti. Nejde však jen o zpěv, tanec či hru na hudební nástroje [týká se především Šlitra a Fialy]. Jde kupř. i o mimořádné schopnosti sportovně artistické (vzpomeňme jevištních kreací brněnského poutového siláka Franty Kocourka v Divadle na provázku) či vysloveně varietně artistické dispozice [Vlasta Burian, Boleslav Polívka], zkrátka o jakékoli mimořádné dovednosti, které by mohla poetika malých scén prezentovat ve své obnažené, mimoznakové soběstačnosti, ve své — jak by nejspíš řekli posedlíci informatiky — ostenzi. Neboť po dramatické stránce skladby večera je nejvýraznějším a vždy přítomným rysem poetiky kabaretního představení (rysem, ovlivňujícím prokazatelně hereckou metodu) princip montáže jednotlivostí, montáže malých forem.

Eman Fiala
u klavíru



Jiří Šlitr
Recital 1964



Zájezdová
kabaretní skupina
E. A. Longena
1912–1914
(Jaroslav Hašek
jako její konferenciér)

