

as78

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs

STŘEDOČESKÁ

KRAJSKÉ KULTURNÍ SDRUŽENÍ
Praha 5 - Smíchov, Zborov

KW

3



Sanatorium č. 1 z Pardubic (foto J. Flegl)

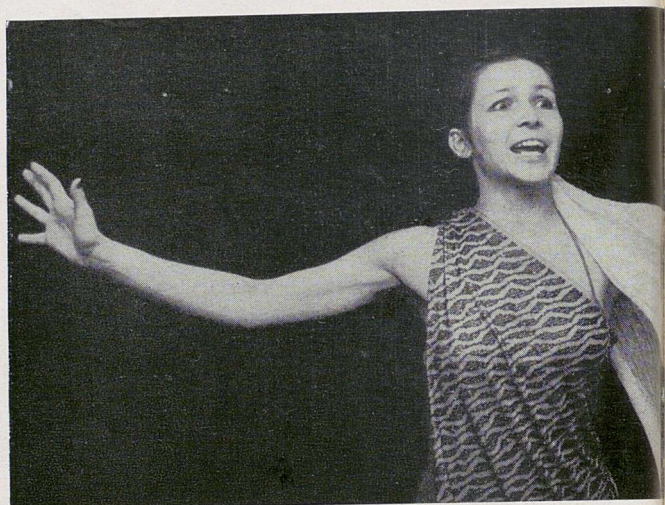
*Malé
jevištní formy*

Bedna u Slavkova (Dostavnik). Foto P. Štoll



NETRADIČNÍ
DIVADLO

MLADÉ DIVADLO



Vest Pocket Story (Excelsior). Foto V. Karliček

Na titulu Štollův snímek z Bedny u Slavkova (Dostavnik)

Bratři Justové na snímku J. Martínka



MALÉ - AUTORSKÉ - NETRADIČNÍ - MLADÉ

Pojďme si bez dlouhých obecných řečí představovat. Pro zjednodušení začneme tím, že někdo je autor. Že napsal hru tak pro pět, šest osob. A že s ní nešel někam do jsoucího divadla nebo souboru, ale že si řekl, že to dá dohromady sám. A řekneme — taky pro zjednodušení — že je taková ta vedoucí osobnost, že to s lidmi umí. Dal tedy dohromady několik kamarádů, rozdělil jim role a začal s nimi zkoušet. A taky jim říkal, jak on si to které místo představuje, jak on to vidí a slyší, co to asi tak znamená a jak to tedy mají dělat. Jaksí je režisoval.

Nejspíš záhy došli k tomu, že některé pasáže jsou napsány nějak chabě. Že by mohly, nebo dokonce měly být jinak. A tak místo aby zkoušeli a nacvičovali to, co je napsáno, začnou diskutovat. A možná i navrhnout a předvádět, jak by to mohlo být. A ne snad jenom každý ke své roli, o kterou by se měl starat především, ale jako z uděláním k rolím ostatních a vůbec k celé hře.

A už to vypadá, že je to všechno v háji, že se to rozpadlo. Kolik je herců, tolik je vlastně názorů a her. Prostě zmatek nad zmatek. Chtělo by to pevnou ruku, a autor, režisér a herec v jedné osobě neví, jak dál. Ale třeba prohlašuje, že ví a že to takhle má být. Přesto padne návrh přizvat nějakého „nezatíženého“ a zkušného režiséra, aby dal hru dohromady. Jenže autor a vedoucí čtvrtí proč zamítne. Na to dva reagují tím, že to „položí“ s tím, že zbytečně ztrácí čas, a odejdou ke souboru. Takovým odchodem a rozchodem devadesát devět procent podobných pokusů a zmatků taky skutečně končí. Jenže k tomu my dojít nenecháme a půjdeme cestou toho jednoho procenta.

Za ty, kteří odpadli, se najdou jiní. A nejspíš se zase „posunou“ nebo přejinačí role i těch, kdo zůstali. Možná, že místo dvou přijdou tři a že se zjistí, že je dobré udělat z jedné role dvě. Nebo naopak přijde jeden a docela stačí, protože klidně může hrát dvě role a je to tak i lepší. A někde v těchto místech — ne-li o trochu dřív — dojde ke zvratu: místo napětí, otrávenosti, starostí, stísněnosti se objeví pobavenost. Najednou se všichni začnou bavit tím, co dělají a jak to dělají. Ono jim to hraje dohromady! Pak už celkem rychle spějí k představení. K tomu, že potřebují někomu něco sdělovat a s někým něco sdílet. A zdá se skoro jisté, že pro jejich hraní jim bude vyhovovat a nahraovat prostor, kde lidi k sobě mají blízko, prostor, který usnadňuje a mnohdy přímo provokuje osobní kontakt, osobní sdělení, účast.

Abychom zůstali u toho představování si: člověku se neustále vybavuje ta někdejší Reduta. S nízkým pódiem pro hudebníky, s různými židlemi a sem tam se stolkem. Pro sto, sto dvacet lidí. Tohle prostředí tedy vůbec nevypadalo jako nějaké divadlo. Nesvádělo, nepředznamenávalo herce ani diváky. Ale rozhodně divadlo nevyklučovalo. Už proto ne, že inspirovalo k vymýšlení si a ke hře. Možná že by si něco takového našel i náš soubor. Dá se předpokládat, že kdyby ten autor tohle prostředí znal a měl je v sobě od začátku, že by tu svou hru připravil inspirováně. A dá se předpokládat, že kdyby i ostatní mohli v takovém a s takovým prostředím zkoušet, že by se to jejich společné zrání i zrychlilo a zjednodušilo. A že by se třeba dostali dřív do styku se svými diváky.

Ti čtyři lidé (nebo kolik jich vlastně je) se s tou svou, řekneme dobru, hrou dostali konečně před diváky. A bylo jim jasné — divákům zřejmě taky — že jejich hra není ukončená, hotová. Že jako umělecké dílo, jako tvar není perfektní. Jistě. Jako umění by to příliš neimponovalo. Tedy jako to, co je za umění na scéně uznáváno a považováno. A některým divákům (jakož i kritikům) by ta nepřítomnost nějakého toho jasného a osvědčeného umění scházela. Bez něho si nejsou jisti, na čem jsou, co to vlastně vidí a co si o tom mají myslet. Pravděpodobně by řekli a možná i psali, že to je milé nebo talentované, vtipné,

nápadité, ale že to ještě je nehotové, nezralé, že by to potřebovalo (třeba) režijní vedení (jasnější, přesnější) nebo (třeba) profesionální přístup (dotažení) atd.

Tak jsme si tedy zjednodušili, leč občas zase komplikovaně, odpředstavovali divadlo, které by mělo atributy názvu tohoto článku. A jistě nikomu neuniklo, že nám šlo o to pochopit a ukázat, jak asi takové divadlo ne vypadá, ale vzniká. Šlo nám o tu podstatnou zdoluhavost, o to, kolik času potřebuje, než dojde k tomu, že je autorské. Autorské v tom smyslu, že každý je aktivním autorem a spoluautorem té společné tvorby.

Etapa (a bylo by asi na místě říci etapy) zdoluhavosti, společné bezradnosti, tápání, nevědění, neumění, trapnosti, rezignace, znechucení, odpadání, znicování, neschopnosti hnout se z místa a jaké ještě všechny momenty by se daly uvést — to není jen tak! To je organická a nezbytná etapa na cestě k tomu divadlu, o které nám jde. Tu nelze přeskočit, té nelze zabránit ani ji „vyřešit“ osvědčenými prostředky z vnějšku. Neboť je snad patrné, že právě v této etapě jde o změnu vzájemných vztahů. Aby účastníci sebe i druhé i to, čím se zabývají, objevili. Nebo objevili. Malinko, ale přece jen tolik, aby to s nimi hnulo, aby je to spojilo, vyladilo a aby z toho měli požitky.

Jsou to vztahy, o kterých můžeme mluvit jako o vzácných přátelství, sympatie, vzájemné rezonance, spolehnutí, ponoukání. Jsou to vztahy, které dovolují, aby si ti lidé spolu hráli. Protože onu zdoluhavost, onu krizi, o níž byla řeč, může vyřešit jen objevení hry. Toho společného představování si a zveřejňování a doplňování a žasnutí a popichování.

Objevení dramatické hry neznamená, že by se etapy krize nemohly opakovat. Mohou — a obvykle se opakují. Ovšem ve formě mírnější a s krátkým trváním. Samo objevení dramatické hry ještě není uměním dramatické hry. Rozvíjení dramatické hry přináší zcela odlišné relace i problémy, než jaké jsou v tradičním divadle. Třeba zkrácení „zkušebního období“. Lze si představit, že taková skupina sehraných lidí, takové divadlo si něco přečte, že něco společně vyslechnou, udělají si krátkou poradou, mrknou na sebe a „jdou na věc“. A hraje to s nimi! Jak velkou jistotu a jak velkou důvěru musí mít jeden v druhého! Je snad patrné, že touto cestou se nemůže dát žádné profesionální divadlo. (Leda snad takové, které by si mohlo dovolit třeba rok nehrát. Ale i kdyby se nějaké takové našlo, pak by tenhle pokus nebyl možný na základě zaměstnaneckých vztahů. A ambic. A i kdyby se nějaká taková instituce našla, pak který profesionální herec, režisér, autor by vůbec riskoval, byl by s to riskovat své profesionální sebevědomí. Jeho změnu, přestavbu?) Je tedy tahle cesta a tohle divadlo výsadou amatérů. Lidí živého vztahu. A je to asi jediné skutečně amatérské divadlo, i kdyby ti lidé pobírali tučné honoráře, pokud by to nebyl podstatný motiv jejich činnosti.

Ale vraťme se ještě k tomu našemu autorovi, který to všechno spískal, a představme si ještě jiné možnosti. Třeba že ti, co to spískali, jsou dva. Tak. Vymýšleli si, blbli si, psali to. Anebo že byli tři! (To je ovšem podstatně jiná situace.) Nebo si představme, že ten autor (ti autoři) nepřijde s hotovou hrou (dramatickým textem), ale třeba s povídkou. A ta třeba není ani napsaná a on ji vypráví a předvádí a pokaždé trochu jinak. A jsou v tom eventuality. A dry. A dohromady to nemá hlavu ani patu. Ale on je do toho celý udělaný. A nabízí to ostatním. Láká je, aby do toho šli s ním. A druzí přiznávají, že je na tom skutečně taky něco zajímavá a láká.

Dobrá. A dejme tomu, že tenhle autor (tihle autoři) přinese dramatický text, který napsal někdo docela jiný. Nebo povídku, novelu od někoho jiného. (A člověku se zase vtírá ten Gogolův Nos!) Ovšem. Ale mají to za své.



J. Hladký a K. Bodnár
z pražského Excelsioru.
Foto V. Karliček

Vyslovuji se tím. A hraje to v nich. Tak to také nabízejí druhým. Jako ponuku k společné řeči, k společnému jednání. Hře a vyslovení. Jenže co teď s takovýmhle textem? A třeba od slavného, váženého autora? Jak se tady dostat k autorství nebo spoluautorství?

Nám pochopitelně nejde o autorství textu. Nám jde o autorství hry. Nebo lépe o autorství jednoho každého ve hře. O tom už byla řeč. Pro autora je určující to, že má v sobě (a za sebe) celek příběhu, všechny postavy, role příběhu. Důležité tedy je, aby každý ten celek taky do sebe dostal. Aby to měl v těle. Protože jenom tak „to s ním může hrát“. Prakticky to znamená, že každý může sám odvyprávět a oddemonstrovat celý příběh. Že každý může sám odehrát všechny role. Celou hru.

Představte si, když na scéně všichni znají všechno. Když si mohou libovolně prohazovat role i party. A třeba i zdvojit. A nejen představení od představení, ale i během jednoho představení. Prostě kdy se jednotlivci neztotožňují se „svými“ rolemi, kdy nehrají jednotlivé role, ale hrají a prožívají hru. Pak nejde nevnímat druhého a druhé. Nejen očima a ušima, ale celým tělem. I vnitřkem. Protože toho druhého, co dělá, co říká, co vyjadřuje, mám v sobě. A zároveň v tom, co on dělá, co on říká, vyjadřuje, vnímám sebe. Z každého ve hře se tak stává zaujatý, vnímavý a uvědomující si divák. A bez takového diváka ve hře není hra hrou. A tenhle divák ve hře aktivizuje také diváka v hledišti. Takhle — a vlastně jen takhle — se dostává divák do hry. Protože také jen ta hra, kterou zakládá a rozvíjí jednota, dialektická jednota autor — divák — herec v osobě každého účinkujícího, je autentickou dramatickou hrou.

Autorské divadlo a netradiční divadlo je — zdá se — totožné. Nemluvíme, neuvažujeme tedy o divadle, které je netradiční v „uchopení látky“, ve „vidění“, v „inscenačních postupech“, nýbrž které je netradiční ve svých základních vztazích, ve svém bytí.

Snad vám v našem představování si neušlo, že se tam nevyskytuje režisér. A snad jste si i řekli, že takový jen trochu zkušený režisér by těm prodlevám a tomu přešlapování na místě udělal snadno konec. Namísto toho to však dával dohromady autor, jenže ten taky sám hrál

a zůstával ve hře. Neměl ten odstup. A to je právě a přesně ono! Když mluvíme o netradičním divadle, mluvíme o divadle, kde jsou a zůstávají všichni ve hře. A režisér tradičního divadla, to je ten profesionalizovaný divák, který vystupuje ze hry jako její organizátor a nahlížel, který zůstává mimo hru a mimo scénu. Spolu s dalšími zůstává v zákulisí. Netradiční divadlo je v tomto smyslu — a nejspíše i v jiném — divadlo bez zákulisí.

Samozřejmě, že taky tady je vedoucí. A ten je rovněž na scéně a ve hře. Jako principál toho divadla. Právě skutečnost režiséra, „šéfa“ mimo hru, je to, co třeba souboru tak ambicióznímu a aktivnímu, jako bylo Křesadlo (a je jeho pokračování), bránilo a brání, aby bylo skutečně tím, zač se má. To, přes všechnu snahu i umění, je důvodem i výrazem jeho neautentičnosti. A když už je řeč o principálovi, pak člověku vytane třeba Jan Schmid a liberecká Ypsilonka vůbec. Zejména ve svém prvním období, kdy hráli také loutkové divadlo. Nebo některé pokusy brněnských Provázků. Provázků vůbec a Boleslava Polívky zvlášť. A když už jsme v Brně, pak snahy Kolektivu patří zřejmě k tomu nejcitlivějším a nejzajímavějším (díky i těm „vadám na krásu“, o kterých vědí a které nijak neretušují) v tomto směřování. A člověku vytane i Jiří Hladký a Excelsior a Hubert Krejčí s tím, o co se pokouší v Pardubicích, a litvínovské Torzo s Ladislavem Kociánem a Václavem Špílem a rozhodně slovenské Radošinské naivné divadlo.

Nakonec ještě otázku. K čemu je takové divadlo vůbec dobré? Odpověď na tuhle otázku je, doufejme, v tom, co jsme si řekli, i v tom, jak jsme si to řekli. Ano, jde o divadlo jako o dramatickou hru. O divadlo, které je především a skutečně dílnou lidskosti. Sebepoznáním a zráním. Cestou k dospělosti. K tvořivé aktivitě, k vnímavosti, k odpovědnosti a k požitku i k radosti z existence. Proto charakteristickým znakem takového divadla je jeho humor. Ne humoroidnost, to ne! Humor. A když to řekneme docela prakticky, pak o tomhle divadle mluvíme třeba taky proto, aby leckteré kluby mládeže a jiná příhodná místa nezarůstala žabincem diskoték a jiných spotebností. Aby bylo na světě o trochu víc člověčiny a radosti.

OD SLOVA K OBRAZU

Divadlo malých jevištních forem? Už ten název, ten název... V podstatě takový, že by se mu vlastně malé divadlo mělo vymáhat. Takže ne malé jevištní formy, ale *malá divadla*? Ani to není přesné. Může být divadlo rozměry malé, ale duchem „kamennější“ než divadlo velké. Tedy *živé divadlo*? Domnívám se, že by to bylo přesné, jenže to zavádí k zlomyslnosti z doslovnosti. Které divadlo je už mrtvé? (Ale mnohé, mnohé...)

Takže trochu vážnosti. Když si domyslíme co termín — živé divadlo vlastně znamená, tak se jeví jako významově nejbližší k tomu, co by měl znamenat onen původní termín — divadlo malých jevištních forem: živý, otevřený vztah k tvorbě i k divákům, hluboká vnitřní potřeba cosi sdělovat a to formou, která je této upřímné touze po sdělení neadekvátnější; tedy divadlo jako vzkríšení kontaktu, základní lidské komunikace, atmosféry dorozumění a důvěry. Divadlo nekamuflující problémy, nehrající s divákem falešnou hru — ani ve sféře vědomí, ale ani ve sféře „formy“; takové divadlo je vůči divákovi otevřené, přiznává svoje technické nedostatky, chyby a omezení, z nichž tak vlastně vytváří ctnosti. Je chudší, ale nestydí se za to.

Proč taková úvodní úvaha k úvaze o malých jevištních formách na Slovensku dnes? Proto, že podstata dřívějších takových divadel — otevřenost, živost, sdělitelnost — se dnes neomezuje jen na divadla malých jevištních forem (v tom tradičním smyslu), ale ovlivnila i činoherní divadlo, divadlo poezie a pantomimu; a významně zasáhla celou škálu divadelních výrazových prostředků.

V šedesátých letech, kdy malá divadla v Čechách zažívala rozkvet, na Slovensku se začala probouzet k životu (nejprve v amatérské sféře, z níž vyšli vynikající klauni Lásica a Satinský). A v těch začátcích se snaha o upřímnost, otevřenost, apelativnost a kontakt soustředila především do sféry slova. Tvůrcové chtěli doslova vypovídat za sebe a ze sebe. Malé divadlo bylo terénem pro *rozhovor* s divákem (ne náhodou kolébku byly *textappealy*). Tato „rozhovornost“ byla nejcharakterističtější črtou tvorby malých divadel. Samozřejmě, že se rozhovor neuskutečňoval jenom slovem, ale i písničkou, pantomimickou etudou i krátkým filmem (tedy i obrazem). Jenže, rozumějme, komunikovalo se ve formě přímé řeči z jeviště do hlediště, a vyslovovalo se i nevyslovené. V tom si myslím, byl způsob výpovědi malých divadel totožný v Čechách i na Slovensku.

V posledních letech jsme svědky —

v Čechách i na Slovensku — kvalitativní přeměny jazyka malých divadel. Podstata — bytostná podstata, existenční podstata těchto divadel se nemění (snaží se být živé i nadále v tom smyslu, o němž jsem již hovořil). Jenže jejich jazyk se dnes nekonzcentruje tak výrazně a jednoznačně na řeč, na přímé slovní sdělení, ale oslovuje diváky více obrazně, jejich jazyk se stává metaforickým. S tím souvisí rozvoj ostatních výrazových prostředků divadla, nejen slovních. (Netvrdím, že malá divadla v době svého vzniku a rozkvetu nerozvíjela i ostatní výrazové prostředky — herecké, pohybové, působivost prostorového aranžmá a scénografie a další — ale tyto ostatní složky podřazovala slovu, či přesněji, oné snaze o *přímý* rozhovor. Všecko sloužilo přímému a *živému* kontaktu.)

V posledních dvou třech letech jsme mezi malými živými amatérskými divadly na Slovensku svědky rozkvetu metaforického divadelního jazyka. Od slova se dospívá k obrazu. Příkladem za všechny může posloužit tvorba Studentského divadla z Prešova vedeného Karlem Horákem. Horák začínal s inscenacemi, v nichž překvapivě analyzoval slovního materiálu byla spojená s výrazným pohybem a aranžmá herců-recitátorů na jevišti. Postupně se členové souboru měnili z recitátorů na všestranné komedianty, kteří museli dokonale ovládat svůj fyzický projev. Horák se netajil zdrojem divadelní inspirace: hlásil se zejména k Mejercholdově biomechanice a principům Grotowského. Poučen touto evropskou avantgardou rozvíjel velice cílevědomě divadelní rukopis svého souboru. Řeč lidského těla, gesta, pohybu začíná dominovat nad verbální složkou divadelní inscenace. V představeních *Živý nábytek* a *Blešinec* anebo *Tip-top* biotop dosahuje vrcholu své specifické formy divadelního projevu, založeného na pohybu a fyzickém prostorovém projevu účinkujících. Témata manipulace lidmi jako věcmi, maloměstského egoismu a netolerantnosti v mezilidských vztazích, která nastolují ve svých povídkách sovětsí humoristé Zoščenko a Averčenko, rozvíjí a inscenuje s velkou fantazií, pohybovou bravurou a mocnou divadelní účinností. Studentské divadlo z Prešova představuje svou osobitou poetikou neobyčejně inspirativní prvek nejen v kontextu slovenského amatérského, ale i profesionálního divadla. Dlouhodobá a důsledná práce na vývoji vlastního specifického divadelního jazyka, jakou má za sebou toto divadlo, je obdivuhodná a příkladná. Soubor přinesl řadu nových, v slovenském divadle nepoužívaných výrazových prostředků — zejména hereckých. Z ničeho, jen z pohybu a stísněnosti lidských těl ve velké, ale autentické skříni na jevišti vytváří metaforu „internálního“, sídlištního či megalopolizovaného života (Blešinec). A na ničem jiném, jen na lidských tělech demonstruje přeměnu

lidí ve věci a vzpouru násilně zvěčněných lidí (Živý nábytek). Z jednoduchých rekvizit a lidských těl vytváří Karel Horák velké metafor.

Anebo v takové vesnici u Trnavy — Zelenec se jmenuje. Tam dělá herec nitranského divadla J. Bednárik, rodák ze Zelenče, živé divadlo se svými spolurodáky. Inscenuje sice „normální“ hry (Plauta, bratry Čapky, teď Shakespeara), ale etickou podstatou své tvorby je tento soubor „maloformistický“, je totiž živý. Usiluje opět o výraznou divadelnost výrazových prostředků a působivou metaforickou funkci hereckého projevu, scény, kostýmů, pohybu. Zejména ve všech složkách syntetické, kolektivní a jednolitě představení Ze života hmyzu představuje skutečný umělecký počín nejen v amatérském divadle. V souboru působí mladí lidé nejrozumnějších profesí, ale působí neobyčejně kompaktně, jednotlivé herecké výkony ve vzpomínané inscenaci jsou vyrovnané a ve výsledku jde o vyložené kolektivní představení, působivě vybudované metaforicky i rytmicky. Scéna je jednoduchá a variabilní: rozměrný zelený textil (hadr), který plní funkci pozadí, přibytků, bojiště, přírody, smrti atd. Takové metaforické scénické řešení zapadá přesně do stylu inscenace a pomáhá formovat herecký projev. Kostýmy — trička a různé úpravy džínsových kalhot a sukní — jsou opět současně, opět variabilní a umožňují hercům volný, svobodný pohyb. Organické spojení tanečních, pohybových a herních situací vytváří působivý rytmus představení. Herci jsou v dobrém smyslu slova suverénní, sehraní, dynamičtí — a hra je ohromně baví.

Konečně — zajímavá je i tvorba některých divadel poezie, na nichž je možné pozorovat podobný trend od slova k obrazu. Jestliže v šedesátých letech bylo ambicí divadel poezie co nejvěrněji reprodukovat slovo básníkovy, v sedmdesátých letech se už víc souborů pokouší evokovat ideu a atmosféru básně hudebně — pohybovými výrazovými prostředky. Tzv. Lyrické divadlo z Bratislavy ve svých inscenacích poezie používá hudbu a šansonový zpěv s doprovodem kytary a vytváří suggestivní hudebně-slovní kompozici. Plastické divadlo z Trnavy například v představení z díla Saint-Exupéryho usiluje kompozicí těl herců v prostoru arény a voice-bandovou polyfonií vytvořit metaforické obrazy, korespondující s obrazovým autorovým viděním. Soubor bratislavských vysokoškoláků vedený Danielou Hivešovou ozvláštňuje poezii baletními pohybovými kompozicemi, které rytmizují a originálně člení básnický text.

Na počátku bylo slovo... Ale další vývoj malých živých divadel a jiné podmínky tvorby a vnímání jejich inscenací rozvinuly slovo do obrazu. Nadešla doba divadelní metafor.

MARTIN PORUBJAK

Člověk v netradičním divadle

Ve vývoji divadla se najde útvar, kterému dnes říkáme (ponechme stranou zda výstižně), divadla malých forem, malé jevištní formy, autorské divadlo, netradiční divadlo apod. Nejsm divadelní teoretik. Zaujal mě fakt, proč takový typ divadla vznikl, proč je aktuální i dnes. Nepůjde o hledání historických souvislostí. Zajímá mě spíš místo těchto divadel v dnešní společnosti, jejich možnost působit na lidi, kteří v těchto divadlech pracují nebo je navštěvují. Bylo by dobře si ujasnit, proč je nutné vytvářet objektivní podmínky pro práci lidem, kteří mají chuť obětovat svůj volný čas, pokud jde o amatéry, a zasvětit svůj život jevišti, které v tomto případě většinou vůbec neznamená svět.

Pokud opomenou profesionální divadla, neboť tam hraje významnou roli umělecké hledisko, je možno zkoumat, jakou úlohu hrají „malé formy“ v kulturní výchově člověka vůbec.

Zařadíme-li činnost divadel malých forem do zájmové umělecké činnosti, dochází k setkání dvou výchovných procesů: k výchově uměním a zároveň k výchově k umění. Lidi, kteří v těchto divadlech vystupují (záměrně nepoužívám termínu herci, neboť nejde pouze o herce), je možno řadit mezi lidi s vyšší úrovní zájmů. Každá tvůrčí činnost, která má zároveň pozitivní společenský smysl a význam, je zároveň nejučinnějším formativním vlivem na člověka. V tomto procesu dochází k uvědomělé sebevýchově člověka, k dokonalé seberealizaci, zároveň působí i vědomí společenské užitečnosti.

Založení, vznik divadla a uskutečnění premiéry, je v podstatě dlouhodobá a systematická práce „na sobě“. Nemá to nic společného s individualismem, nýbrž s individualitou, která je předpokladem jakékoliv tvůrčí činnosti. Zaručuje vyhraněnost, jedinečnost, neopakovatelnost divadla a každého představení, i každého člověka. Vyhraněnost ovšem předpokládá určitou jednotnost v zásadních otázkách, která je podmínkou dorozumění a spolupráce. Předpokladem je jednotnost postojů, nebo alespoň shodná hodnotová orientace. Tím je zaručena jednotnost a soustředěnost představení.

Při práci na textu dochází nejen k aktivnímu osvojování si textu, ale i k odhalování nových souvislostí, podtextů, které běžnému čtenáři mohou uniknout, a to i u textů běžných a všeobecně známých. Posunutím textu do jiné roviny může dojít k aktualizaci latentních hodnot, a tím i k objevení opomíjeného díla, či znovuoživení díla klasického. Tuto tvůrčí práci najdeme v každé fázi práce na představení. Od dramaturgie až k technické přípravě představení. Všechno by mělo mít svůj smysl a řád, pokud jde o divadlo, které vzniklo ze skutečného zájmu a které chce hovořit k lidem.

Z jakého důvodu lidé tato divadla navštěvují? Každý člověk je jiný, proto je velice obtížné se v této problematice zorientovat. Jistě existují společné hlavní důvody, ale modifikací je nespočetně mnoho. Na základě výzkumu dr. Kasalové z Ústavu pro výzkum kultury bylo zjištěno, co lidé očekávají od různých druhů dramatického umění. Na základě jejich odpovědí bylo stanoveno devět funkcí dramatického umění, které je možno aplikovat i na divadla malých forem. Jsou to funkce: zábavná, kognitivní, estetická, relační, identifikační, defrustrační, kompenzační, prestižní, asociativní. Člověk tedy očekává od divadla, že ho pobaví, poučí, poskytne mu umělecký zážitek, uklidní ho, najde v divadle postavy, s kterými se může identifikovat. Divadlo může rovněž člověka dostat ze špatné nálady, může v divadle nalézt to, co nenachází ve vlastním životě, dále mu pomůže udržet si pověst kulturního člověka a v neposlední řadě je divadlo prostředkem navazování sociálních kontaktů. Tyto funkce plní ve větší či menší míře i divadla malých forem. Co je však pro toto divadlo specifické a čím se liší od ostatních druhů dramatického umění?

Působení malých divadel je složitý proces, který probíhá během každého představení a nepřetržitě. Člověk, který vystupuje v roli diváka, je objektem uměleckého působení, zároveň příjemcem určitých hodnot. V tomto okamžiku je i subjektem působení, tvůrcem a zdrojem hodnot, v daleko větší míře, než v divadle kamenném. Člověk, který vystupuje v roli herce, se tak stává v jednom okamžiku subjektem, zdrojem působení a zároveň objektem, příjemcem hodnot vzniklých reakcí diváka. V malých divadlech dochází k vytvoření zpětné vazby ještě během představení, zatímco většina reakcí u jiného druhu umění vzniká jako výsledek komplexního působení probíhajícího v určitém prostoru a v určitém čase, s odstupem a po určitém prožitku. Tato bezprostřednost zaručuje autenticitu, ovšem i značnou míru subjektivity. Přímá účast diváka na představení je rovněž specifickou tvůrčí činností, která je charakteristická právě pro divadla malých forem.

Pro diváka tedy platí totéž co pro herce. Skupina diváků se stává určitou referenční skupinou, která předpokládá (jistě že ne absolutně) shodnou orientaci zájmů, podobnou hodnotovou orientaci, určitou shodnost postojů. Vliv takové skupiny na každého jednotlivce je nepopíratelný. Vytvoření objektivních podmínek v prostředí, které si člověk svobodně zvolil, s kterým se do určité míry může ztotožnit, je předpokladem aktivity každého jednotlivce ve skupině, do které můžeme řadit jak herce, tak i diváky. Divadlo malých forem se stává pro-

středníkem sebezpoznání každého člena skupiny, jeho prostřednictvím dochází k formativnímu působení, a tím k růstu osobnosti každého jednotlivce.

Divadla malých forem jsou výsledkem tvůrčí aktivity lidí, která je podmínkou rozvoje celé společnosti, proto je společností také podporována. Podněcovat tvůrčí aktivitu, vytvářet podmínky pro úplnou seberealizaci člověka je jedním z cílů socialistické společnosti. Je nutné si uvědomit, že vědomí každého člověka je určitým způsobem ovlivněno společenským vědomím, že člověk je objektem sociálního působení. Zároveň je nutno chápat člověka jako subjekt tvůrčí činnosti. Každá tvůrčí činnost je individuálním procesem, který vykonává jedinec s určitými předpoklady v určitém sociálním prostředí, které vytváří a které na něho zpětně působí, pod jehož vlivem se jedinec utváří.

Prostředí, které je typické pro malé formy, vytváří dobré podmínky pro růst člověka. „Diváků“ i „herců“. Neboť předpokladem práce v malých divadlech je tvůrčí aktivní člověk, který je zároveň i důsledkem této práce. Činnost divadel je tím bohatší, čím vzdělanější a náročnější lidé v nich pracují. Samotná tvůrčí činnost vyvolává nové zájmy, které se člověk snaží uspokojit. Tak je zaručen neustálý vývoj všech jedinců, kteří se v divadle vyskytují, a tím i vývoj, bohatost a objektivnost jejich práce.

STANISLAVA ŠMELHAUSOVÁ

Karlíkův snímek z Vest Pocket Story (Excelsior)



Divadlo a drama

3. Situace dramatu a dramatická situace

Už Platón v 10. knize Ústavy a zejména pak Aristoteles v úvodu své Poetiky označil umění za napodobení, mimesi (řecky mímésis). V současné době se mnozí estetikové a teoretici umění tomuto pojmu vyhýbají (snad z obavy, aby vztah uměleckého díla ke skutečnosti nebyl chápán mechanicky) a nahrazují jej pojmy jinými, především „obraz“, „zobrazení“. Aristoteles samozřejmě nebyl programatikem naturalismu a nechápal mimesi jako netvořivé kopírování. Pro divadlo je pojem mimese (ovšem jako východisko, nikoli cíl tvorby!) dodnes použitelný a výhodný, protože přímo poukazuje na analogii mezi hereckým jednáním na jevišti a lidským jednáním mimo jeviště, v reálu, přičemž činitelem je na obou stranách člověk, byť ve zcela odlišných společenských rolích. K Aristotelovu „předmětem napodobování jsou jednající osoby“ třeba dodat: nejen předmětem, ale i podmětem. Navíc poukazuje pojem mimese i k hravému východisku herectví a divadelního umění vůbec: „... napodobování jest lidem vrozeno od malička a člověk se od ostatních živých bytostí liší právě tím, že má největší schopnost k napodobování a že se jeho první učení a poznání děje napodobením.“ (Poetika, Praha 1948, str. 28.)

Poměr technicky omezeného uměleckého díla k relativně neomezeným možnostem skutečného dění do značné míry podmiňuje způsob zobrazování či zpodobování v jednotlivých uměleckých družích. Charakter divadelní mimese je určován jednak všeobecnými požadavky estetickými, jednak požadavky specificky divadelními, vyplývajícími ze zvláštního způsobu produkování a konzumování divadelního díla. Z faktu názorného předvádění dramatického děje skupinou herců na jevišti pro skupinu diváků v hledišti a z faktu prostorového a časového vymezení představení lze vyvodit celou řadu praktických náležitostí, které se vztahují i k základní dramatické jednotce — k situaci dramatu.

Vychází-li dramatické jednání z mimese, napodobení skutečného jednání, pak musí mít situace dramatu určitou míru reprezentativnosti (schopnost zastupovat určité skutečností jevy) a typičnosti (schopnost postihovat typické stránky těchto jevů). Podle Malé encyklopedie současné psychologie F. Hyhlíka — M. Nakonečného je typ „psychologicky určitá konstelace vlastností, které jsou společné určité skupině lidí. Čisté typy se ve skutečnosti nevyskytují. (...) Typ je ideální forma, které se jednotliví lidé více nebo méně blíží. Každý člověk je víc než typ, protože kromě vlastností typických, tj. skupinových, má ještě vlastnosti individuální.“ (Praha 1977, str. 281) Totéž lze říci i o člověku v dramatu, byť nejde o člověka skutečného, ale uměle vytvořeného, fiktivního: ani dramatická postava není čistým typem (v psychologickém smyslu), i ona má vedle vlastností typických ještě vlastnosti individuální, jedinečné, zvláštní. Divadlo jako umění operuje většinou nikoli s prvky běžnými, tuctovými, statisticky nejčastějšími, ale naopak s prvky výjimečnými, a přece významnými. Ve shodě s teorií informace přinášejí právě nečekané jevy větší míru informací než jevy očekávané. Je jistě mnoho různým způsobem a z různých důvodů žárlivých manželů, ale málokterý svou manželku uškrtí, uvěřiv prohnánému našeptávači. Othello škrtící Desdemonu jistě není typický statistickou četností výskytu, ale tím, že jeho jednání vystihuje podstatu zpodobovaného jevu daleko výstižněji než běžné projevy tuctových žárlivců. V tomto smyslu je také třeba chápat typizaci v uměleckém díle. Cílem divadelní mimese není přesně popisovat jevovou skutečnost, ale odhalovat pod jejím povrchem vůdčí motivace lidského jednání a chování. Divadlo nemá stvrzovat očekávané, ale objevovat neočekávané.

Zpodobení Othellovy žárlivosti má navíc dramatickou názornost a hutnost, což jsou další charakteristické znaky dramatické situace. Vnitřní stavy musejí být zvnějšněny, zpředmětněny, musejí se projevit skrze vzájemné jednání dramatických postav. Musejí být pochopitelné z pouhého předvedení — bez pomoci vysvětlujících komentářů. Dramatická hutnost situací v dramatu odpovídá koncentrování divadelního dění. Tento požadavek je logickým důsledkem poměrně úzkého vymezení času i místa divadelního představení a s tím souvisejících omezení ve vnitřním uspořádání dramatického díla. V protikladu k extenzivnímu, širokému a popisnému zaměření velkých děl epických tříhne divadlo a drama zcela přirozeně k intenzivnímu, soustředěnému, zúženému, ale též prohloubenému zpodobení skutečnosti, k zhuštěným, kondenzovaným situacím, v nichž jsou náznakově, zkratkovitě a typizovaně postiženy základní rozpory a problémy určité skutečností sféry.

A konečně z faktu, že divadelní podívání má časový průběh (realizuje se v čase), vyplývá požadavek dynamiky, hybnosti situací. Jak už bylo naznačeno a doloženo v minulé kapitole, obsahuje situace určitý rozpor konfliktního nebo nekonfliktního rázu, který se buď úplně nebo částečně překonává jednáním. Pro drama jsou výhodné zejména situace, v nichž se rozpor překonává jen částečně, to znamená, že se překonává jen dílčí stránka rozporu, ale jeho jádro trvá: situace motivuje pokračování, vznik dalších situací, jejichž vazbou vzniká dramatický děj. V dramatu se ovšem nezřídka vyskytují i situace, které dramatickou dynamiku postrádají, nemotivují pokračování, jsou relativně uzavřené (epizody, reflexivní partie, lyrická intermezza apod.). Jejich použití opravňují jiné funkce než dramatická (např. ilustrační, charakterizační, náladová). Z toho plyne nutnost rozlišit technický pojem situace dramatu, zahrnující veškeré situace v dramatu se vyskytující bez zřetele k jejich dramatickým kvalitám, od hodnotícího pojmu dramatická situace, kam počítáme jenom takové situace, jež mají vnitřní dramatické kvality, jak byly výše charakterizovány. Je jasné, že právě takové v hodnotícím smyslu dramatické situace jsou nositeli napětí a hybnosti dramatického díla. Dramatičnost v tomto smyslu je pak třeba odlišovat od běžného způsobu užívání toho slova v souvislosti s jinými uměleckými druhy (mluvíme přeneseně o dramatickém výjevu v románu, o dramatické hudebně nebo malbě) i s jevy skutečnostmi (dramatický výjev na ulici, při demonstraci nebo stávce). Přívlastek dramatický v tomto širokém pojetí znamená prostě vzrušený, vzrušující, napínavý, případně: vážný, tragický, osudný. Dramatičnost, o níž uvažujeme v souvislosti s dramatickým dílem, je však těsně vymezena konkrétními požadavky divadelního umění. Dramatičnost dramatické situace obsahuje specifický divadelní aspekt, je to potenciálně divadelní kvalita.

Rozhodující většina situací dramatu má přirozeně charakter dialogický: postihuje komunikaci a vzájemné jednání mezi lidmi. Nelze však pominout ani takové situace, jejichž charakter je monologický, i když jsou v moderním dramatu zřetelně na ústupu. V lingvistickém smyslu definoval dramatu Jan Mukařovský jako „jazykový projev o jediném účastníku aktivním bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost účastníků ostatních, pasivních“ (Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948, str. 129). Monologické promluvy tvoří důležitou a tematicky hluboce (hrdinovým vnitřním váháním) motivovanou součást tragédie o princí Hamletovi. Jejich zaměření a vnitřní organizace není jednotná. Pro Hamleta jako postavu jsou zvláště příznačné monology, v nichž hrdina sám sebe provokuje k pomstě a vyčítá si liknavost při plnění svého poslání. Mám na mysli zejména monolog po uvítání herců na Elsinoru, za-

činnější (v Saudkově překladu) slovy „Já bezpáteřný chám!“ (II, 2), nebo monolog po setkání se setníkem Fortinbrasova vojska „Nač pohlédnu, vše svědčí proti mně / a liknavé mé pomstě“ (IV, 4). Tyto texty jsou nesený přímou agresivním tónem, přičemž obviňující i obviňovaný jsou též osoba. Hamletova osobnost je v nich rozdělena: reflektující já soudí já činné. Přestože jde po stránce lingvistické o čisté monology, jejich ráz je nejen výslovně dialogický, ale přímo konfliktní, byť jde o konflikt uvnitř jedné a téže osoby. Takové monology mají ovšem platnost výrazně dramatických situací. Slavný Hamletův monolog „Být či nebýt“ (III, 1) naproti tomu takovou konfliktní dynamiku postrádá: je pouhou reflexí o smyslu života a smrti, o oprávněnosti a zábranách sebevraždy, i když formálně rozvrženou do dialogické struktury otázek a odpovědí. Její rozpornost je výrazem vnitřní nejistoty, hledání a tápání bez dramaticky aktivizujícího zaměření a bez přímého vztahu k hlavnímu tématu hry. Nejde tedy o rozhovor s nepřítomným nebo pomyslným partnerem (jak bývá někdy divadelní monolog definován), o monolog vskutku dramatický, o svébytnou dramatickou situaci (leďa bychom se snažili jej inscenovat se značným násilím jako proces skutečného rozhodování, při němž Hamlet na počátku hodlá na sebe vztáhnout ruku a na konci dýku odhazuje). V monologu Poloniově (rady synu Laertovi na cestu do Francie, I, 3) dramatický moment docela chybí, ač je tu oslovován ne pomyslný, ale skutečný, leč pasivní, poslouchající partner. Dramatickou situaci zvláštního druhu vytváří Shakespeare spojením dvou mo-

nologů — Hamletův monolog nad modlícím se králem, jehož pasivní sebereflexe „Odporný je můj zločin, páchne k nebi“ (královský zločinec se vyznává ze svého hříchu, ale nenalézá v sobě dost účinné lítosti k pokání) je konfrontována s aktivní promluvou Hamletovou „Teď by to šlo; a snadno; on se modlí“ (III, 3).

Ve své studii Dialog a monolog dospívá Jan Mukařovský po zevrubné analýze dialogického a monologického principu k těmto závěrům: „Monologičnost a dialogičnost jsou současně a nerozlučně přítomny již v psychickém dění, z kterého jazykový projev vychází (...) Monolog s dialogem nesmějí být pojímány jako dvě navzájem cizí a stupňovitě řaděné formy jazykového projevu, nýbrž jako dvě síly, jež spolu neustále zápasí o převahu dokonce i v samém průběhu promluvy (...) Monologičnost a dialogičnost tvoří základní polaritu jazykového dění, která dochází přechodného a vždy obnovovaného vyrovnání v každé promluvě, ať formálně monologické či dialogické.“ (Citované dílo, str. 146 a 153)

Tyto poznatky platí analogicky i o dramatickém monologu. Potvrzují to i naše příklady, v nichž byla představena celá škála možností od monologu bytostně dialogického, v němž dialogický princip zřetelně dominuje navzdory formálně monologické výstavbě — až k relativně čistému monologu, kde dialogičnost funguje pouze v obecném smyslu adresnosti promluvy. Z analýzy jednotlivých příkladů jasně vyplývá, že pro dramatickou kvalitu monologu není rozhodující samotná míra jeho dialogičnosti, ale druh rozpornosti, jež tuto dialogičnost proniká.

Poznámky o divadle

ÚVAHA SEBEKRITICKÁ

Abych se hned zkraje otevřeně a upřímně přiznal: nepíšu o tzv. „malých formách“ dobrovolně a rád. Mám k tomu důvody subjektivní a objektivní.

Ty subjektivní začínají tím, že si myslím, že jsem se už o „malých formách“ napsal a nahovořil víc než dost. A že jsem snad někdy řekl i to, co o nich vůbec nevím, abych vůbec něco řekl a neopakoval se pořád dokola. Neboť: nemá-li být teorie bohapustým vymyšlením a spřádáním konstrukcí (a to jsem odjakživa z hloubi duše nenáviděl), musí se vyvíjet a realizovat na uměleckém materiálu. Bez umění není teorie, bez dobrého umění dobré teorie. S přenašlením zkušeností z minula či odjinud se dá vystačit jen nějakou dobu. A tohle už jistý čas v „malých formách“ děláme. Vzpomínáme na to, co bylo, a vypomáháme si poznatky z jiných oblastí — nejenom divadelních.

Teď logicky položíte otázku: znamená to, že u nás „malé formy“ nejsou, anebo jsou-li, nejsou dobré? Odpovím šalamounsky — ano i ne. Netvrdím, že „malé formy“ nejsou. Jsou, i když jich není tolik, abychom o nich mohli mluvit jako o jevu nebývalé kvantitativní síly. A stejně tak je tomu i s kvalitou. Jsou léta chudá a léta bohatá, jsou časy, kdy podnětů k úvahám je dostatek, a zase časy, kdy se nic nového neobjeví, kdy se točíme v kruhu a přemíláme starou slámu.

Promiňte tu otevřenost i ty výrazy. Ale mírím tím především na sebe (viz název: úvaha sebekritická) a maličko i na některé své druhy a kamarády, s nimiž jsem před lety vstoupil — alespoň jako teoretik — do proudu „malých forem“ v amatérském divadle a s nimiž jsem se pokusil tohle území zmapovat a také nějak prakticky přispět

k jeho rozvoji. Myslím, že cosi jsme udělali a v jisté etapě k čemusi přispěli. Především k tomu, že jsme se pokusili vyjasnit obsah pojmu „malé formy“ a posunuli jej z měřítek více kvantitativních do poloh přece jen důrazněji kvalitativních.

Tenhle proces započal samozřejmě dávno. V onom okamžiku, kdy jsme si na přelomu padesátých a šedesátých let uvědomili, že vlna, která začala Redutou, není jev nahodilý a okrajový. Toto poznání platí pro české divadlo, respektive pro českou divadelní teorii jednou provždy. A bylo tedy jenom otázkou času, kdy se uplatní i v amatérském divadle, kdy amatérské „malé formy“ přestaneme chápat jako jakousi vedlejší odnož a poskytneme jim prostor pro samostatný růst.

Stalo se. Po právu a zákonitě. Logika vývoje to vyžadovala. I tady je asi naše malá zásluha: že jsme tuto zákonitost pochopili také jako nutnost měřit „malé formy“ náročnými kritérii estetickými a zařadit je teoreticky do co nejširšího divadelního a uměleckého proudu. Bez ohledu na to, co je profesionální a co amatérské. Vzpomínám, jak Pavel Bošek s nepokrytou radostí při našich společných přednáškách a seminářích vždycky očekával, až začnu skloňovat v souvislosti s „malými formami“ velká jména minulého i současného divadelnictví. Vždycky na to došlo. Ne pro jeho potěšení. Prostě proto, že jsem cítil povinnost ukázat, že „malé formy“ nejsou nic náhodného; nic, co jsme si vymysleli a co existuje v kantovském duchu jako věc sama o sobě.

Pro mne v jistém okamžiku byly „malé formy“ jedním z nejvýraznějších projevů určitého obecného směřování divadla, určitých základních proudů a tendencí, které pronikaly celým divadlem. A právě proto, že se tak dělo

v rouchu zcela netradičním, mimo zaběhané a známé konvence, stály se pro mě „malé formy“ do značné míry nejkonkrétnějším ukazatelem „dalšího divadelního vývoje. Nebo alespoň: ukazatelem některých snah a objektivně daných jevů, jež považuji pro současné divadlo za charakteristické a příznačné. Použil jsem slovo objektivní. Tím se dostávám k objektivním důvodům, pro něž dnes už nerad hovořím a píšu o „malých formách“ a jež jsou pro tuto úvahu asi vůbec nejdůležitější. Tak tedy:

Odmítl jsem před časem pojem „malé formy“, proto jej pořád píšu v uvozovkách. Držíme se ho jenom proto, že je jaksi zaběhaný. Nicméně: začali jsme razit názvy jiné — netradiční nebo autorské divadlo. Prvním označením jsme rozuměli skutečnost, že jde o divadlo, které používá jiných postupů než klasické velké divadlo normálního typu. Byly s tím problémy. Museli jsme vymezit, co že je vlastně to divadlo normálního typu. A dospěli jsme k názoru, že zhruba je to divadlo, které začíná od předem připraveného textu, jež napsal někdo jiný (autor stojící mimo soubor) a které pracuje prostředky psychologického realismu. To jest takovými prostředky především v oblasti herecké, kdy se herec snaží vníknout do postavy a stát se někým jiným, proměnit svou osobnost tak, aby se stal osobností, již vytvořil autor. Jenže už v době, kdy jsme tuto definici vytvářeli, vlastně neplatila.

Pojem netradičnosti jsme tedy hledali především v oblasti osobnostní. A odtud už byl jenom krok k problematice tak zvaného autorského divadla. Snažili jsme se dokázat, že „malé formy“ nejde prostě dělat tak, že se pár lidí sejde, vezmou nějaký text, který je jako „malá forma“ (např. kabaret) a potom jej normální cestou nastudují. Pokoušeli jsme se teoreticky zdůvodnit a prakticky demonstrovat, že „malá forma“ začíná tam, kde se najde společné téma, kde všichni chtějí cosi vyjádřit, vyslovit. A kde cesta k jevištní realizaci začíná právě nalezením tohoto tématu, zaujetím postoje k životu. A že výběr textu nemůže vycházet z ničeho předem připraveného, ale může a musí vyrážet jenom z toho tématu, z tohoto postoje k životu, který je společný všem.

Takže: žádný režisér, jenž ostatní ovlivní a strhne svým výkladem textu. Ale od počátku dokonalá kolektivní práce dramaturgická i režijní co do ducha i obsahu. I když třeba jeden je potom ten, který má rozhodující slovo, protože má nejvíce nápadů. Na začátku je parta, kolektiv, který myslí stejně, cítí stejně a chce stejně hovořit ke svým divákům. Každý z tohoto kolektivu je od počátku až do konce stejně odpovědný za to, že ono společné téma prostoupí vše, že zazní v každém detailu a každé podrobnosti. Zejména hereckého výkonu.

Tady jsme se zdržovali asi nejvíce — u herectví divadla „malých forem“. Neboť jsme se snažili prokázat, že hrát toto divadlo v autorském duchu, tedy divadlo autorské, neznamená být na prvním místě technicky připraven. Že to znamená především mít své vlastní téma, svůj postoj ke světu a aktivně a výrazně jej zveřejňovat. Říkali jsme zkrátka a dobře, že v divadle „malých forem“ se nedá dobře namaskovat a potom úspěšně předvádět nějaký charakter. Že jediná možnost je v tom, zůstat sám sebou a před diváky jistou divadelní formou (tu divadelnost jsme požadovali) ukázat to, co v mém světě je myšlenkově zajímavé, to, co má co říci ke skutečnosti.

A právě proto jsem tak často připomínal různá jména různých velikých divadelníků. Neboť jsem na jejich příkladech, na příkladech jejich díla dokumentoval, že nejde o nic nového; že velké divadlo vznikalo vždycky tam, kde všichni začínali od sebe, kdy hledali svůj vztah k realitě. Kdy zejména herci netvořili jenom z předem připravených panelů, šablon, ale hledali vyloženě osobní téma, osobní uchopení role. A čím více jsem tohle říkal, tím více jsem věděl, že vlastní teorii „malých forem“ kopu hrob.

Neboť mi bylo jasné, že historie divadla od počátku na-

šeho století je jedním velkým dokladem stále silnějšího prosazování tohoto proudu, této základní devízy. Uváděl jsem četná jména, abych potvrdil svou tezi o tom, že autor-ský princip divadla „malých forem“ je kromě jiného ospravedlnitelný a dokazatelný praxí těch největších, které do divadla „malých forem“ vůbec nepočítáme. A přitom jsem věděl, že nutně přijde okamžik, kdy i tradiční amatérské divadlo tento princip autorství pochopí a přivlastní si ho. A nejenom divadlo činoherní. Divadlo vůbec. Alespoň to, v němž funguje živý mluvící herec.

Věděl jsem a vim, že tohle bude konec „divadla malých forem“ v té podobě, jakou jsme razili v posledních letech. Ale zároveň to bude také začátek zcela nové etapy, pro niž budeme muset hledat nové teoretické pojmy a nepochybně i jiné formy organizační. Jinak nás život předběhne a zaskočí.

Jsem přesvědčen, že tento přelom už nastává, že se hlásí k životu v nejrůznějších podobách. I když třeba nemá ještě vykrystalizovanou formu a není všude průkazný. Ale je už tady a nelze ho přehlédnout. Není tu čas ani prostor pro to, abych jej podrobně analyzoval. Snad na to přijde řeč jindy, v některých specializovaných článcích, které se budou zabývat jednotlivými stránkami tohoto procesu. Zatím mi dovozte jenom některé příklady k zamyšlení.

Chodím už pár let s ohromným zájmem do loutkového divadla. Především proto, že se tam odehrává právě přerod tohoto druhu. Loutkové divadlo přestává být loutkovým divadlem klasického typu a hledá si možnosti jak vyvést tvůrce z anonymity skryté za paravánem a zdůraznit jejich tvůrčí podíl zřetelně a nepokrytě. Je to proces mnohdy bolestivý a neúspěšný. Jak taky v umění jinak! Ale jindy zas neobyčejně úspěšný, neboť loutkové divadlo má k dispozici více prostředků výrazu než klasické činoherní divadlo. Hradecký Drak tohle už pár let dokazuje nadmíru úspěšně. A abych nezůstal jen u profesionálů: cožpak svitavské Čecho není zrovna klasickým dokladem vynikající party, která má svou vlastní poetiku a která už zdaleka není jen amatérským projevem loutkářským. Před lety jsme jedno její představení viděli na Šrámkově Písku. Naprosto oprávněně, neboť šlo o netradiční, autorské divadlo.

Není možná daleko doba, kdy soubor podobného typu vystoupí na Jiráskově Hronově, který si zatím drží pověst bašty tradičního amatérského divadla. A zatím to už dávno není pravda. Začaly to před nějakou dobou slovenské soubory. Jejich inscenace vycházely ze zcela jiných principů a najednou jsme jim záviděli, co dokážou udělat se svými klasickými díly. Hronov bral tato představení naprosto vážně. A přitom si možná neuvědomoval, že se zabývá něčím, co už dávno není tradičním divadlem a co by docela klidně snesl Písek. Mátló nás jenom to, že se ty nové postupy realizovaly na klasických textech. Ale o tradiční divadlo vůbec nešlo.

A vloni se tam objevil gottwaldovský soubor s inscenací Smrti na hrušce. Vlastně jsme si s ní nevěděli rady. I když se nám ta inscenace líbila a hronovská veřejnost ji přijala s nadšením — rozhodně větším než autor těchto řádek. Neboť si troufnu říci, že jsem se snažil při jejím posuzování oprostit od hledisek tak říkajíc mládežnických jakéhokoliv druhu a viděl jsem v ní jen a jen projev oné divadelnosti, jež přísluší „malým formám“. A proto jsem v něm nacházel problémy a nedostatky. Ostatně: což rakovnická A jitra jsou zde tichá stejně jako smělý a riskantní pokus pražského Máje o interpretaci Gorinova textu Zapomeňte na Hérostrata nebyly každý po svém také projevem této tendence hrát především sebe, sdělovat svůj postoj k životu?

A jsem na konci. Neboť je mi jasné, že jsem chtěl říci, že jedna etapa divadla „malých forem“ končí. A že je na jiných, aby pochopili, kudy se bude ubírat. A nejenom pochopili, ale také tuto cestu uskutečnili. Neboť to, co platilo doposud, se stává a brzy se stane obecným majetkem celého našeho amatérského divadla.

Kapitoly z dějin herectví

CIZÍ VLIVY NA ČESKÉ HERECTVÍ DO ROKU 1939

Od počátku působil na české profesionální herectví silně vliv německý, a to nejen zásluhou teritoriálního sousedství a historického vývoje, nýbrž též prostřednictvím německé menšiny u nás, která vytvářela bohatě rozvětvenou divadelní kulturu a vlastnila řadu pražských i mimopražských scén. Dokud Češi neměli ve svých rukou stálé divadlo (ještě Prozatímní mělo německé ředitele, cele českým bylo až Národní divadlo, dále: ND), a často i pak, hostovali cizí herci na německých scénách. K pražským německým divadlům náleželo především Stavovské, a to do r. 1920, kdy bylo zabráno Čechy jako pobočná scéna ND. Roku 1936 se zde hrálo manifestační česko-německé představení „Čecha a Němce“, dokládající jednotu pokrokových divadelníků obou národností proti nacismu. Za okupace bylo Stavovské divadlo Němcům dočasně vráceno.

V letech 1888–1945 se do pražské divadelní historie významně zapsalo Nové německé divadlo (dále Nnd), dnešní Smetanovo. Jeho scéna nejenže hostila cizí sólisty a soubory, ale začínali tu Alexander Moissi, Ernst Deutsch či Attila a Paul Hörbiger. Mezi přední herce souboru náleželi ve 30. letech Schmerzenreich, Fritz Valk, Dolores Moncassi a Waltr Taub, dnes člen Realistického divadla Z. Nejedlého. Herci Nnd hostovali na ostatních mimopražských scénách i mimo ČSR a dokázali nejen držet krok s cizinou, nýbrž i, stejně jako časopis *die Kritik*, sledovali vývoj český. V sezóně 1926/7 uvedli např. Hamleta ve fraku, zřejmě jako konfrontaci s inscenací Hilarovou, hráli přeložené české hry atd. Vedení divadla dovedlo skloubit svá pozvání s českými scénami, takže mohli Pražané vzápětí srovnávat Mossiho a Kačalova v Tolstého Živé mrtvole.

Důležité místo ve zprostředkování mezi českým a německým divadlem mají umělci židovští, najmě pražští. V herectví a režii stejně jako v Německu samém (srv. A. Zweig: *Juden auf der deutschen Bühnen*) a jinde uplatnili také u nás svou národní specifikou ve zvýšené senzitivě a sklonu ke stylizaci, spolupůsobící na vývoj k expresionismu. Vlastní židovské divadlo viděla Praha později (Habima 1928 a 1938, Vilenské židovské divadlo 1930 a 1933).

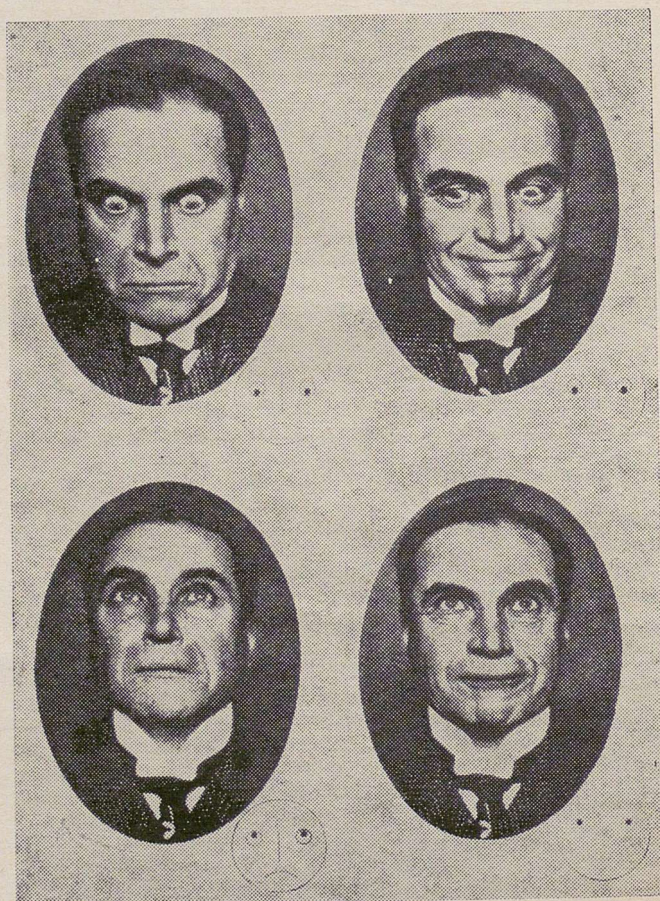
Už v 19. století hostovali v Praze velcí němečtí a rakouští herci. Za všechny uvedme alespoň Sophii Schröderovou, komiky Nestroye a Scholze, Ferdinanda Raimunda, pražského rodáka Moritze Rotta, Bogumila Dawisona, Eduarda, Karla a Emila Devrienty, Theodora Döringa, Ludwiga Barnaye (ten byl r. 1864 krátce členem souboru), Friedricha Mitterwurzera, Charlottu Wolterovou, Josefa Lewinského, Josefa Wagnera, Hanse Oberländera a Alexandra Girardiho. Od roku 1870 vystupoval v Praze pravidelně člen vídeňského Burgtheatru Adolf von Sonnenthal, který zde též 11. 4. 1909 za svého turné zemřel. Vzácné srovnání umožnil Pražanům r. 1900, kdy vystoupil ve Formanu Henčlovi s členkou Brahmovy souboru Elsou Lehmannovou. Byl to střet pozdně romantického stylu s vítězným realismem, ale je třeba uznat, že utkání nebylo ani směšné, ani nemožné, díky Sonnenthalově snaze o přizpůsobení se. Jiný významný člen Brahmovy souboru, působící dříve v Meiningenských, Josef Kainz (v Praze hostoval od roku 1883 bezmála až do své smrti 1910) ukázal jako jeden z výsledků nového herectví všestrannost, když r. 1905 jeden den předvedl Osvalda v Ibsenových *Strašidlech* a druhý komického Dusterera v *G'wissenswurmu*. V r. 1900 a předtím,

v 80. letech, hostoval v Praze člen Burgtheatru Bernard Baumeister, patrně nejstarší německý herec, jehož hlas dochovala gramofonová deska (narozen 1828). Poměrně pozdě (1904) vystoupil v Praze tragéd Adalbert Matkowsky.

Z významných souborů, ovlivnivších vývoj, uvedme především Meiningenské (hostovali 1878, 1879, 1883 a 1888, kdy vystoupili i v ND). Jejich reforma se týkala propracované režie, zejména pokud jde o souhru a davové scény. Dále to bylo Vídeňské městské divadlo, vedené Laubem (1879, mezi členy poprvé v Praze Albert Bassermann) a různé Brahmovy naturalistické soubory (1895, 1898, 1901 – mezi členy jako herec Max Reinhardt – a 1908). Tato představení, dle Engelmüllera, navštívili i Vojan a měla velký význam pro podporu psychologicko-realistického herectví u nás.

Reinhardt jako režisér udívil Prahu r. 1905, kdy zde uvedl *Sen noci svatojánské* (pravé stromy na obočích scéně) a *Kupce benátského* s R. Schildkrautem jako *Shylockem*. Své umění

Mimická cvičení podle diagramů. Německá škola: Albert Bassermann před rokem 1919



davové režie a dramatického užití světla ukázal Praze r. 1912 v inscenacích Oidipa, Jedermann a Miraklu (hlavní role v prvních dvou Wegener a Moissi, v Miraklu Maria Carmi). Mirakel provedl Reinhardt znovu roku 1927 v Karlínském Variété. V r. 1916 začala pražská divadla po vzoru Reinhardtově uvádět komorní hry a literární večery. V sezóně 1927/8 inspiroval Reinhardt revui *Es liegt in der Luft*. Ale i jednotliví herci, prošli Reinhardtovým školením, vystupovali v Praze, Ústí nad Labem a jinde až do 40. let. V Čechách prožili mladí Reinhardtovi herci Pallenberg a Jannings. Památné bylo hostování Tilly Durieux jako Čapkovy Matky r. 1938 či Bassermannův Moudrý Nathan, postavený r. 1937 proti nacistické rasové teorii. Bassermann manifestoval svůj odpor i občansky.

Pokud jde o tendence expresionistické, zapůsobil na Prahu jako herec Frank Wedekind (1907), pohostinské režie Zavřelovy (viz dále), Jessnerovy (1922), recitační vystoupení Liny Lossen v Mozarteu po r. 1928, Fritze Kortnera 1924/5, v Ústí nad Labem hostoval 1931/2 Conrad Veidt ap.

Existoval však i proces opačný. Politické a umělecké poměry způsobily, že České země daly německému divadlu řadu jmen. Některá z nich jsou spjata s často diskutovaným odrodilstvím, pohrdajícím vlastní kulturou, jiná znamenají poučení v cizině a jeho využití doma. V 18. století daly Čechy Němcům např. Czechtického a Matouše (hostoval v Praze r. 1803), v 19. století Krumlovského (hrál německy pod jménem Krone), H. Wiedermannovou, M. Rotta, J. Čermákovou, H. Veverkovou, F. Janouškovou (působila i v USA), G. Valtrovou, M. Pospíšilovou, J. Šamberkovou a manžele Bittnerovy (hráli u Meiningenských). V našem století pak působil v Německu např. Richard Schlaghammer, Marianna Hellerová, Olga Vojanová, Karel Vávra, Karel Dostál, Ferdinand Hart a Sylva Havránková. Havránková, později členka Burianova D 34, obdržela zdarma školení u Reinhardta a jím doporučených herců, což svědčí o známé Reinhardtově velkorysosti v podpoře mladých talentů i o jeho dlouholetých sympatiích k českému divadlu (chtěl pozvat Vojana a podpořil později svým vlivem herecké působení Voskovce a Wericha v USA).

Ale i někteří čeští herci, kteří v Německu nehráli, měli německé školení, např. Laudová, Deyl st. či R. Tuma. Jiní získali cenné divadelní dojmy ve Vídni (Mošna, Sklenářová-Malá), kde později hostovalo ND či Vojan. V režii uplatnil u nás německé školení před Dostalem a Hartem už František Zavřel († 1915), žák Brahmu a Reinhardtův, směřující k expresionismu. Vedle nich pak Hilarův asistent Viktor Šulc, žák Jessnerův a spolubudovatel slovenského ND. Z Čechů, ovlivněných Reinhardtem, je třeba jmenovat ještě Kvapila, Hilara, Bora, Nováka a operního režiséra Pujmana. Jestliže na počátku století bylo domácí herectví poměřováno cizinou, jako „český Kainz“ ap., pak je zajímavé, že např. Wegener se dovolil Vojana, zda smí v roli použít jistý prostředek jeho Mefista. Pražské prostředí působilo zpětně na německé hosty, např. když Bassermannův šmírák Striese v *Únosu Sabine* r. 1937 bavit diváky přidaným výrokem, že u něj začínal Vlasta Burian, nebo když švýcarský klaun Grock, jehož hostování v Karlínském Variété r. 1935 nahrál rozhlas, vložil do svého výstupu několik českých slov.

Francouzům daly Čechy mima Debura a označení „bohéma“, jež se stalo příznačným pro kočovný lid a chudé kumštýře. Francouzské herectví představilo Praze do 30. let Rachel, Saru Bernhardtovou, Judicovou, Coquélina staršího i mladšího, Hadingovou, Suzanne Desprès a divadlo L'Oeuvre, sestry Borgosovy, Odéon a Comédie Française hostující ve 30. letech v Komorním divadle. Avantgardu, již naši umělci znali přímo z Paříže, jsme viděli s mladší generací po r. 1945 (Jouvetův a Vilarův soubor, Barrault, Blin aj.). Z italských herců vystoupili v Praze v minulém století Ristoriová, Rossi, Salvini, Martinettiho mimická společnost, Duseová a Zaccani se svými soubory. V našem století pak Marinetti, Pirandellova společnost s Martou Abbou a Emma Grammatica. V r. 1930 hostovala v Karlíně Podreccova loutková zpěvohra Teatro dei Piccoli. Z angloamerických herců obdivovala Praha černošského tragéda Aldridge (1853), černošskou skupinu s Chaloupkou strýčka Toma (1879), ve 30. letech 20. století pak English Players. Z Orientálců inspirovali nejvíc Japonci: Sada



Reinhardtovská mimická cvičení ve Vídni v roce 1929: Sylva Havránková

Jako (1902 Brno a Praha), madame Hanako 1914 a skupina T. Cucuiho 1930. V r. 1936 hostoval v Praze indický tanečník Udaj Šan Kar.

Z bohatých styků česko-ruských uvedme aspoň první ruskou herečku u nás, Savinu (ND 1899), Gzovskou (ND 1912 a 1914, partnerka Vojana), MCHAT Stanislavského 1906, 1921 (Studio MCHAT s Michaillem Čechovem 1922) a další později (srv. Vliv ruských herců na český němý film), Němiroviče Dančenka se souborem 1925, Tairovo divadlo (ND 1930. Mnozí čeští divadelníci viděli Tairova už 1920/21 v Berlíně, Paříži či jako ostatní avantgardu přímo v Moskvě), Južného kabaret *Modrý pták* (1923, 1930, 1933). Mejerhold přednášel v Praze r. 1936, Majakovský recitoval r. 1927. Z českých režisérů znal ruskou praxi zblízka zvláště Gamza. Z hostujících režisérů herců uvedme Ozarevského (Revizor, ND 1920, kde bylo užito téhož nápadu s dlaní-popelníčkem, jaký použil v Činoherním klubu J. Hrzán). Stanislavský působil i přes herectví operní, např. hostování Šaljapina a Baklanova. Vztah Vojanova a Šaljapinova Mefista však způsobila Antokolského socha.

Z polských herců uchvátila Modrzejewská a Zelazowski (v Polsku hostovaly např. Laudová a Hübnerová). Z dánských hostů dosáhla obdivu Henningsová (ND 1904), z bulharských Šmahův žák Sava Ogňanov (ND 1910). Nezapomínejme, že Šmaha byl spoluzakladatelem ND v Sofii a v 90. letech hostoval též v USA u Ludvíkovy společnosti, hrající pro krajany. V našem století působili v USA též Adolf Horálek, František Kovařík a Hugo Haas (ten i ve Francii a Rakousku). Velmi vřelá divadelní družba nás pojila s Jugoslávií. Čestnou členkou pražského ND byla Marja Růžicková-Strozziová, původem Češka a partnerka Vojana při jeho jugoslávském turné. Na čas byli členy ND též někdejší hosté Ivo Rač a Zvonimír Rogoz. Z ostatních v Praze zazářili Andrija Fijan a Ljerka Šramová. Praha byla evropským divadelním centrem.

POZORUHODNÉ DIVADLO

Patnáct let poté, co se z bouřlivých diskusí kolem inscenace Brechtova Dobrého člověka ze Sečuanu ve školním divadelním studiu při Vachtangovově divadle zrodilo dnes již „klasické“ divadlo na Tagance (a 22 let po obdobném vzniku divadla Sovremennik), vzrušuje nejnáročnější vrstvy divadelní veřejnosti Moskvy tvorba amatérského Mládežnického divadla — studia na Krasnoj Presně, a jeho hlavního a jediného režiséra Vjačeslava Spesivceva. S oběma předešlými divadly je spřízněna lidská a umělecká opravdovost a neopotřebovaný talent a temperament mladého kolektivu, neotřelý, pregnantní scénický jazyk, jímž popírá soudobé divadelní konvence a vyjadřuje své postoje a problémy; za sebe, po svém a jedinečně.

Divadlo se zrodilo již před šesti lety v Domě pionýrů na okraji Moskvy. V několika inscenacích, určených dětem, se vedle Spesivceových nesporných režijních dispozic projevil i jeho zcela mimořádný dramaturgický cit a pedagogický talent. Hravou i dravou spontaneitu čtyřicetičlenného souboru dokázal proměnit ve strhující projev individualizovaného kolektivu, dosahujícího vysoké profesionální úrovně. Avšak i v současné době, kdy soubor svou tvorbou konkuruje nejprogresivnějším moskevským divadlům, uchovává si nadále svůj amatérský a studiový statut. Platí zde zásada: každý dělá, co je právě zapotřebí (Romeo třeba zpívá ve sboru, trhá vstupenky nebo montuje scénu) a Spesivcev, jeden ze dvou placených zaměstnanců studia, dělí nadále svou práci mezi výchovu „líhně“, již tvoří na sto padesát dětí od osmi let, a přípravu nových inscenací

s vyspělým jádrem souboru (věkový průměr 18 let).

Šestiletá činnost studia a desítka jeho inscenací byla na podzim loňského roku odměněna cenou Leninského komsomolu a konečně objevena i tiskem a širokou veřejností. Rok předtím však studio přesídlilo do samého centra Moskvy, do vlastního, nedivadelního, zchátralého prostoru, který pojme pouhých 60 diváků. Protáhlý obdélný sál s minimálním technickým vybavením nemá stabilní jeviště ani hlediště, jen holé, na cihly otlučené zdi a cosi jako balkón, prkennou podlahu a strop s otvory, kterými lze protáhnout lana — tahy improvizovaného provaziště na ruční pohon shora. Stísněné podmínky doslova provokují tvůrčí odvahu a fantazii výtvarníka, režiséra a herců — i vnímavost diváků. Umocňují apelativní účín inscenací, jejichž společným hrdinou je nekompromisní mládí, vystavené prvním náročným životním zkouškám.

Repertoár není ani trochu komorní; jeho vrcholy tvoří vedle Shakespearova Romea a Julie dramatizace prozaických předloh s velkým epickým i společenským záběrem: Šukšinův román o povstání Stěny Razina Nesu vám svobodu, Vasiljevův příběh z válečného Brestu Ententýny šli vojáci, Alexinova povídka ze zákulisí divadla mládeže Nebolelo?, Semenovův román o osudech revolucionáře Dzeržinského Vlak mé paměti.

Při jevištní realizaci obsahem nasycených předloh volí Spesivcev mezi rozmanitými výrazovými prostředky moderního syntetického divadla. Jevištní zkratka a náznak jsou samozřejmostí, naturalistické detaily jsou povyšovány na dynamické jevištní me-



Režisér Vjačeslav Spesivcev — Dole: z představení ROMEA A JULIE

tafory: v Stěnkovi Razinovi jsou postavy zámožných bojarů zastoupeny otevřenými truhlami, z nichž vychází záře, ve scéně zabíjení bojarů jsou víka truhel prudkými ranami šavlí zaklapnuta — mění se v zatlučené rakve. V jiných scénách zastupují truhly trůn, lavice, v závěru popravčí špalvy.

Časové roviny inscenací se aktivně prostupují, simultánní akce se navzájem demaskují, v jediném hereckém výkonu může dojít v jediném okamžiku až k takovému spojení (či rozpojení?): zcizený slovní projev, jímž Stěna Razin popisuje své mučení, doprovází herec expresivní mimikou a gesty vyjadřujícími bezprostředně prožívané utrpení. Dramatické kontrasty v užití světla a zvuku, silný emotivní účín mihotavého světla hořících svíček a živě znějících rytmických i táhlých kozáckých písní se spolupodílejí na nepřetržitém ataku na smysly, rozum i cit diváka.

Cílevědomému vyvádění diváků z mýry slouží též vždy nezvyklé, v každé inscenaci nové řešení divadelního prostoru: ve Stěnkovi je to soustava dynamických, na lanech upevněných plošin, které jsou v těsné blízkosti diváka prudce sklápěny, vytahovány, rozhoupávány do stran; v Ententýny jsou to neméně agresivní plošiny překlápěné proti hledišti; relativní statická výprava ROMEA A JULIE — dvě pevné hrací plochy nad sebou — je narušena nesnadností spojení mezi nimi — pouze odvážní mladí lidé mohou překonat hráz mezi dvěma znepřátelenými světy.

Inscenace Nebolelo? se hraje ve „skorodivadelním“ prostoru jednoho moskevského Domu kultury. Divák se stává svědkem „rekonstrukce“ epizod ze života talentovaného, předčasně



Malé formy?

Nad pojmem „malé formy“ se ve štedrovečerním vydání televizního Kabaretu U dobré pohody zamýšlel Miroslav Horníček. Co to vlastně je malá forma? Bábovka je malá forma a každý ví, že co se dá upéci ve velké formě, nelze upéci v malé. Jenže malá plocha může vést ke koncentraci a být hloubkovou sondou, zatímco velká může naopak rozmělnovat...

Malé formy — to je pojem, který se objevuje na sklonku padesátých let našeho století jako označení pro specifiku malých divadel, jež tehdy rostla jako houby po dešti a svou koncepcí negovala předcházející vulgarizaci Stanislavského, jeho zredukování na naturalistickou periodu. Malá divadla obnovila odkrytou divadelnost a výrazovou pestrost, namísto pouhé kopie života. Navazovala proto na experimenty meziválečné avantgardy, kabaret, němou filmovou grotesku, klaunérii, lidové divadlo a jiné starší typy, usilující o blízký kontakt s divákem, antiluzivnost a hereckou všestrannost, autorské herectví včetně improvizace, schopnost ovládnout v rámci herectví i jiné profese a dovednosti.

Jestliže malá divadla položila takový důraz na herce, pak to bylo proto, že při kontaktu „nablízko“ nebo dokonce při zatažení diváka do hry se herec nemůže za nic schovat. Když herec není skutečnou tvůrčí osobností (proto se velcí divadelníci rádi podvolovali zkoušce svých sil v kabaretu), pak mu žádná výprava, hudba ani triky režie nepomohou. Materiály z historie Červené sedmy ukazují, stejně jako třeba výpověď režiséra Schmidta z liberecké Ypsilonky, že ona chvíle, kdy herec stane před diváky ne už pouze jako interpret, ale zároveň autor svého vystupu, nucený bezprostředně reagovat na své okolí, vydá za jiné zkušenosti. Mnohdy platí, že je třeba při takovém pokusu nejdříve propadnout, aby se otrásl nezdravým sebevědomím, návyky ze školy či z praxe a začalo se tvořit jinak než předtím, bez předem hotových šablon a klíšé.

O herectví naší doby bylo řečeno Lukavským, že „herec vypravuje lidem o lidech tím, že se neproměňuje, nýbrž zůstává sám sebou“. Celosvětový trend směřuje dodnes proti nadvládě literatury nad divadlem, proti otrockému a netvůrčímu vztahu k autorovi. Velké profesionální scény dopřávají takovému herectví místa často jen do té míry, pokud lze a je žádoucí zasáhnout do dramatického textu a jeho interpretace režisérem či hereckou osobností tak, aby se skrze nový výklad a dramatické postavy vedl dialog tvůrců se současným divákem.

V malém divadle bývá herec autorem jaksi programové, když ne přímo, tedy alespoň v odstupu od postavy, v jejím komentování až do nadsázky (vzpomeňme jen tzv. „hraní na druhou“ v Osvobozeném divadle, které svým herectvím, nikoliv snad počtem sedadel, zůstalo věrné svým amatérským počátkům), či dokonce improvizace, proměňující interpretaci od reprízy k repríze ve vztahu k aktuálnímu dění, reakcím obecnstva apod.

Příčina obliby malých divadel tkví právě v tom, že zde není připuštěno ani mrtvé, muzeální oprašování klasiky, jemuž Jan Werich říká „úplně středověké představení“, ani pouhé argumentování s počtem současných, angažova-

ných her v repertoáru. Současnost a angažovanost je tu přítomna jaksi zevnitř — v tom, že malé divadlo představuje dobrou partu, která má co říci a cítí jako životní nutnost hledat pro své sdělení, pro vyjádření svého postoje ke světu adekvátní prostředky. Vždyť i název Semafor, vzniklý ze zkratky „sedm malých forem“, a samo divadlo, které tento název nese a prošlo vedle experimentace hudební i pokusy v oblasti divadla poezie, divadla masek či divadla pro děti atd. ukazují, že pro dnešní malou scénu je neodmyslitelný aktuální obsah, který nepředstírá hodnoty tam, kde nejsou, stejně jako už zmíněné hledačství vlastní tváře. Podmínkou obého je ovšem průbojná dramaturgie, vlastně scénáře a důkladnou znalostí podložené režijní úpravy.

Stojí za zmínku ještě fakt, že v oné autostylizaci, hraňičící až s určitým hereckým typem, bývá u mnohých herců malých forem, zejména v komice, užit osvědčený fígl: zdánlivá neumělost a záměrná stupidita, která nemá zakrýt skutečné neumění, nýbrž pobavit diváka, přiblížit mu herce tím, že ze sebe dělá prostáčka. Obecenstvo však potřebuje alespoň občas podání důkazu, že ten, kdo se pro takovou autostylizaci rozhodl, ve skutečnosti umí. Není-li podán důkaz, že jde o dobrovolně zvolenou konvenci, vytuší divák zpravidla instinktivně, kdy má před sebou osobnost hranou a kdy skutečnou. Jak dokládá návštěvnost malých divadel, je zájem o autentické herectví a herecké osobnosti u současného publika značný. Publikum jde za zjevnou chutí ze hry, za nepodlehnutím změchanizování divadelního provozu, repertoárovému chvatu a povýšením každého představení na jedinečnou, neopakovatelnou událost. Pocit z přímého účastenství nemůže nahradit ani film, rozhlas, gramofon či televize. Je to pocit opojný a strhující, kdy diváci i herci táhnou za jeden provaz.

Myslím, že zejména pro malé formy platí tajemství mistrů herectví, kteří si dovedli přes dosaženou profesionalitu uchovat elán svých amatérských začátků, ovládli základy hereckého řemesla (či spíš devatera řemesel), a přece se s tím nikdy nespokojili, usilující mít stále otevřené smysly pro vše nové. Škola může dát herci pouze techniku, která zplání, nemá-li herec talent a přestane-li navíc na sobě pracovat. Divadelník, chce-li mít z čeho dávat, musí umět příběhy nejen vypravovat, ale i prožívat, jak to nedávno naznačil v interviewu pro Mladý svět režisér brněnského Divadla Na provázku Zdeněk Pospíšil.

Duševní obzory, psychologie dnešního člověka jsou stále složitější, vývoj společnosti rychlý. Chce-li divadlo tento proces nejen zrcadlit, ale i do něj zasahovat, říkat k němu své, pak musí mít odvahu bořit konvence a vracet se k živým zdrojům své síly. Hra, recitace, zpěv, hudba, pantomima, tanec a artistika, iluzionismus, mechanické divadlo, loutkohra (dnešní obliba hry živého herce a loutky koresponduje s odkrytou divadelností i požadavkem osobnostního herectví) — to jsou jen některé prostředky, které herectví malých forem ve svém arzenálu má. Není důležité, kolik si jich ještě dokáže najít studiem divadelní historie či etnografie, kolik bude inspirováno poznatky z nejrůznějších oblastí. Podstatné je, aby si malá divadla uvědomila, že vedle svých omezení a obtíží (kdo by je neměl?) mají i svou nezadatelnou šanci proti velkým scénám, svou vlastní svébytnost, své právo na existenci.

J. KAZDA

zesnulého režiséra v jeho prvním angažmá — na „autentických“ místech divadelní budovy: ve foyeru, na schodišti, ve zkušebně, v zákulisí, na jevišti, aniž vůbec ušedne v hledišti. Zatím nejdále za divadelní rampu vykročil Spesivcev v poslední inscenaci Vlak mé paměti. Osu montáže úryvků

ze života Dzeržinského tvoří jeho cesta na Sibiř. Ve vlaku Moskva-Lvovská je jeden vagón vyhrazen divákům — spolucestujícím Dzeržinského a jeho soudruhů. Další postavy jsou rozestry podél šedesátikilometrové trati a skrze okna jedoucího vlaku „vstupují“ do děje.

Originalita nápadů režiséra Spesivceva je neopakovatelná. Tvrdost, s níž dokáže i ty nejmělejší nápady uskutečňovat a kvalitou pak obhájit, stejně jako maximální obětavost a pracovní kázeň mladého kolektivu mohou být inspirativní.

VLASTA SMOLÁKOVÁ

Kýč si představujeme nejčastěji ve výtvarné podobě příslovečného trpaslíka. Kýče v literatuře jsou rovněž relativně evidentní. V kinematografii je zastupují různé Angeliky a Jamesové Bondové, Tvorba otiskla nedávno úvahu nad vztahem kýče a seriálu Žena za pultem. Jak je to ale s kýčem v divadle?

Především je nutno si uvědomit, že neumění a kýč jsou dvě různé věci, i když se sobě často velice podobají. Disperzní hranice mezi nimi je nejzřetelnější ve fázi geneze díla. Důležitější jsou totiž ambice: neuměním nazýváme takové dílo, které se o uměleckou výpověď snaží, ale z těch či oněch důvodů beze zdaru. Kýč je naopak vědomě vytvářená náhražka umění. Tyto motivy se ovšem ve výsledném artefaktu neprojevují vždy dosti zřetelně, abychom mohli kýč s uměním jednoznačně oddělit. Podívejme se proto na jeden opravdu typický případ divadelního kýče. V našich časopisech, filmových týdnicích, v televizi apod. se čas od času objevují snímky ze zápasu catch as catch can (vyslov keč es keč ken – doslovně chyt jak chytit můžeš). Bývá označován jako „sport“ v ironických uvozovkách a pranýřován jako „sport páchnoucí krví“. Přesnější by však bylo označení „divadlo“ v těchto uvozovkách; je-li divadlo zjednodušeně řečeno hrou na život, je catch hrou na sport – nikoli sportem. V širším smyslu slova můžeme catch zařadit do tzv. show (podívaná), pod kterýžto termín se zahrnuje na Západě široká škála zábavných podniků od vystoupení předních hvězd až po podívané nejnižších úrovní bez jakýchkoli uměleckých či kulturních hodnot. Mezi ty druhé patří též catch jako levná, „lidová“, periferní zábava.

Ve sportu všichni znají pravidla, nikdo ale nezná průběh a výsledek utkání. Ve sportech, kde jde o větší finanční obnosy, vyskytují se občas případy předem dohodnutých, prodaných utkání. V hokeji, fotbale, dostizích atd. Na prodej výsledku nemusí participovat a tudíž ani profitovat celé mužstvo, stačí jen několik uplacených hráčů. Ti pak boj pouze fingují (mystifikují) a rozhodnou o výsledku. Takové jednání je v rozporu nejen se sportovní etikou, s pravidly, ale často i s trestním zákoníkem (okrádání sázejících, daňový únik apod.). Provozovatelé zápasu catch předstírají, že tu platí pravidla jako ve sportu. Určitá pevná pravidla zde totiž, jakkoli to zní paradoxně, skutečně platí a jsou dodržována. Je určena úprava zápasíště (žíněnka v boxerském ringu), zápasníci musí mít příslušný sportovní úbor, nesmí mít zbraň, je určeno trvání boje a rozdělení této doby na jednotlivá kola atp. Ve skutečnosti je však princip těchto zápasů totožný s principem předem dohodnutých utkání. Není ani v rozporu s trestním zákoníkem. Mystifikace catche je totiž veřejným tajemstvím – tím se přibližuje divadelní konvenci. Příznačné je, že na výsledky zápasů se nikdy nesází.

DIVADELNÍ KÝČ

PETR PAVLOVSKÝ

Kromě vnějších pravidel, pravidel okázale zveřejňovaných a dodržovaných, kterými se catch připodobňuje sportu, je tu ještě řada dalších pravidel resp. norem, které jsou neméně důsledně dodržovány. Jde o souhrn požadavků, kterým musí vyhovovat dobré (to jest divácky úspěšné) catch as canové utkání. Podobný souhrn pravidel platí např. pro správný western, správnou detektivku apod.

Rekli jsme, že catch není sportovním utkáním ani opravdovým bojem, nýbrž určitým druhem představení. Nejvíce společných znaků má s commedii dell'arte. Utkání má předem určené libreto, které mají všichni účinkující nacvičené. Tento scénář vychází z obou zmiňovaných souhrnů pravidel:

Před utkáním jsou zápasníci podle zaběhnutého rituálu představováni obecenstvu; již při tomto obřadu se projeví, jaký „charakter“ ten který protagonistista představuje (zúřivec, kličas, nováček, tajemný cizinec, mstitel, miláček publika, podlý surovec, zbabělec atd.). Tento charakter vyplývá nejen z vlastního představování, ale i z kostýmu (pláště, symbolika barev), masky (mimika, účes) a především ovšem z dalšího chování. Zápasníci se rekrutují obvykle z bývalých závodníků v úpolových sportech. Bývají to muži přes 90 kg živé váhy – aby bylo na co koukat. Tito protagonisté jsou doplnění epizodisty – sekundanty a rozhodčím. Ti obvykle zastávají komický prvek.

Trvání boje je určeno a pokud je končen před limitem k.o. jednoho ze soupeřů, nestane se tak nikdy příliš brzo, aby si diváci za své peníze užili. Zápasí se ve velice vlažném tempu, s ohledem na kondici a váhu borců, též však proto, aby diváci stačili vše sledovat a náležitě vychutnat. Hra na boj je výhodná jak pro bojující (tím, že nic neriskují), tak pro diváky. Zápasníci jim totiž mohou předvést mnohem efektnější a drastičtější koucky, než kdyby se bojovalo doopravdy. Z vlastní praxe v klasickém zápase (řecko-římském) i v zápase ve volném stylu vím, že provádění chvatů, připomínajících spíše čísla ze skupinové přízemní akrobacie, které je možno vidět při catchi, je fyzicky vyloučeno i za předpokladu, že by se jeden ze soupeřů vůbec nebránil a stál pouze zcela netečně na žíněnce. Tyto efektní přehozy, při nichž metráková těla poletují vzduchem, podlaha zápasíště duní a praská, jsou umožněny pouze souhrou obou partnerů. Soupeři si do chvatů navzájem nabíhají a při přehoze se házený silně odrazí. Navíc pak různé drastičtější po-

zice, trhání prstů, uší, vlasů a úst, lámání končetin apod.) se předvádějí s výdrží několika sekund.

Převaha jednoho ze soupeřů nesmí být výrazná, boj musí být naopak vyrovnaný a vítězství neustále na vázkách. Vítězí buď ten, jehož soupeř již není schopný boje, nebo je vyhlášeno vítězství na body. Během několika dvojic, které se za večer vystřídají, bývá též zvykem zapojení publika do děje. Jeden ze soupeřů vnikne mezi diváky, buď je vyhozen z ringu nebo předstírá, že prchá a druhý jej mezi diváky honí. Komickou vložkou bývají intermezza se sekundanty, kteří „uklidňují rozvášněné bojovníky“ a se soudcem, který bývá alespoň jednou za večer „inzultován“.

Catch je opravdu pouze „páchnoucí krví“; skutečná krev zde neteče a pokud je nějaká vidět, jde opět o mystifikaci – je to barva, kterou v přestávce mezi koly namazal sekundant dlaň svému svěřenci a ten ji pak oťrel kolegovu o tvář. Co do počtu zranění nelze vůbec srovnávat se skutečnými sporty. Porovnáme-li s tímto bojem gladiátorů v arénách antického Říma, konstatujeme, že catch je simulovaný boj gladiátorů. O tuto simulaci je též humánnější, než byly boje před dvěma tisíciletími. Gladiátoři bojovali opravdu na život a na smrt, protože jim nic jiného nezbývalo. (Nevím ovšem, nakolik je tato opravdovost historicky prokázána všeobecně. Možná, že již tenkrát...) Vítězstvím si každý alespoň dočasně zachránil život. Kdyby odmítl bojovat, byl by zabit hned, neboť byl pouhým otrokem. Zápasníci catch as catch can však nejsou otroky. Jejich společenské postavení se nijak podstatně neliší od postavení diváků v hledišti. Podnikatelé těchto shows jim neplatí a ani nemohou platit jako kasváděm – částky, pro které by se jim vyplatilo riskovat neustále život nebo zmrzačení. Platy těchto herců – zápasníků jsou naopak poměrně nízké. Jako profesionálové si dávají proto dobrý pozor, aby si nic neudělali a nepřišli tak o výdělek. Pokud někoho odnášejí na nosítkách, jde vesměs o zranění předstíraná.

Účinkující nejsou tedy zdaleka politováníhodní. Podobně jistě nikdo nelitoval profesionální zápasníky v boudách a arénách, které byly u nás ještě před válkou. Tím ovšem nechci říci, že to, co tam bylo k vidění, odpovídalo mírou mystifikace a dristiky catchi. Princip byl však stejný. Politováníhodné je pouze nekulturní, naivní a primitivní obecenstvo. Diváci buď nechápou, že vše je jen „jako“ a pak se podobají člověku, který přišel poprvé do divadla a neví co to je, anebo divadelní konvenci těchto představení pochopili a chtějí se nechat vzrušit „horrorem“ v ringu, tak jako jiní jdou na horor do divadla nebo do kina. Nutno ještě poznamenat, že komický element v některých momentech převládá a horor se pak mění ve svůj opak. Celá představení přendají často televize a prokládá je reklamami.



Něco málo o Sanatoriu č. 1

...a tedy i o novém pardubickém divadle Anetal. [A jen tak na začátek a na okraj, jak vlastně tento název vznikl: zkrácením Ambiciózních neschopných talentů nebo Absolutně neschopných talentů a tak dál, jak je komu libo. Název divadla však není to nejdůležitější. Je to zkrátka ANETAL — divadlo Na drážce Pardubice.]

Svobodné slovo z 12. července 1977 ve svém článku Přehlídka divadel v Písku píše: „Velmi zajímavým představením byla také pantomima pardubického Anetalu. Už proto, že jí nelze připsat poplatnost žádnému z našich současných směrů v tomto žánru. Byla originální a pracovala se specifickým pohledem na běžnou realitu...“

Ano, Sanatorium č. 1 je pantomima. Přesněji řečeno jakýsi alchymistický produkt pantomimy. Je to klauniáda o sedmi scénách a jedné předscéně, které na sebe volně navazují. Děj celé inscenace se odehrává v sanatoriu. Zatímco účinkující hrají blázny (přesněji řečeno: přinejmenším během představení blázny jsou), diváci se nechávají k „bláznovství“ strhnout.

Představení začíná předscénou. Diváci přicházejí, usadají na svá místa, očekávají příchod účinkujících. A pro-

tože Sanatorium č. 1 začíná vždy se záměrným zpožděním, má tato předscéna v sobě i napětí a dramaticky graduje. Po ní následují scény Bláznů 1, Zahradník a čtenář, Malíř a zákazník, Muzikanti, Překvapení v sanatoriu, Motýli, Bláznů 2. Představení je postaveno na situacích, v nichž se člověk běžně ocitá téměř denně. Protože je však tato realita transformována do psychické roviny bláznů, působí směšně. V závěru představení se rozpoutá papírová bitva mezi blázny a diváky (duševně poněkud „vychýlenými“).

Pražský Excelsior

Excelsior je soubor, který má za sebou jedenáct sezón, má svůj vyhraněný autorský i herecký styl, nemá vlastní střechu nad hlavou, jeho inscenace Směj se paňáco získala na XIX. Šrámkově Písku nejvyšší ocenění stejně jako putovní pohár na festivalu humoru v Chomutově. Jiné ocenění získal s Čechovovými povídkami na loňských Svitavách, řadu ocenění na litvínovských festivalech pantomimy a reprezentoval v Scheersbergu (NSR) a na festivalu BRAMS (Jugoslávie). Za dobu své existence uvedl 24 premiér (přes 300 repríz). Právě proto, že je to soubor ryze netradiční, chceme nahlédnout do jeho zákulisí.

Požádali jsme vůdčí osobnost souboru Jiřího Hladkého o hodnocení dosavadní práce i o výhled do budoucnosti. Už proto, že autorské divadlo se dostává neustále do středu zájmu v oblasti jak malých jevištních forem, tak mladého divadla. Slovo tedy má Jiří Hladký:

„V uplynulém roce jsme uvedli celkem čtyři premiéry. Soubor s Hamletem, v němž jsme se s pomocí hostujícího Jana Skopečka pokoušeli dokázat, že bez malých rolí by nebylo ani těch velkých. (Konkrétně — co by si

počal Hamlet, kdyby nebylo hrobníků, nebo jak bezradně by působili Oberon s Titánií, kdyby jim nepomohli na scéně elfové). Pak jsme uvedli Noru. V této téměř encyklopedické inscenaci jsme pozorovali Ibsenovu hrdinku trochu jinak a po svém. K padesátému výročí uvedení Vest Pocket Revue od W+V jsme se pokusili o rekonstrukci tohoto syžetu ovšem s pozměněným názvem Vest Pocket Story a s novými dialogy. Úprava pochopitelně nebyla míněna jako nějaké vylepšení, ale jako nutnost vyplývající z našich možností a hereckých schopností. Domníváme se, že reprízy prokázaly, že náš záměr nekopírovat doslovně humor W+V byl správný. Sám se domnívám, že snaha po precizním napodobení originálu v takovém souboru, jako je náš, by byla chyba. Tvůrčí a osobitý přístup ke starším, dnes již klasickým textům je daleko více v souladu se záměry tehdejšího slavného avantgardního divadla, než mechanický a doslovný, byť přesný opis. Uvědomuji si, že je to stále ještě věc názoru. A konečně jsme navázali opět na náš zamilovaný žánr — komedii dell'arte. Tentokrát formou lidového ruského jarmarečního divadla. Získali jsme plochu pro improvizaci. V tomto stylu jsme předvedli hříčku I. A. Krylova Trumf (v překladu Hany Vrbové, snímek dole).

A co chystáme? Jednak textappeal s kosmicko-dáňikenovskou tematikou Ufonauti, dále obnovený program pantomimy Faux pas a konečně pořad Poprava Marie S., což bude rekonstrukce posledních okamžiků skotské královny Marie Stuartovny podle autentických záznamů londýnské kroniky, s našimi encyklopedickými výklady a připomínkami.

Ještě bych chtěl připomenout takovou drobnost, pro naše příznivce a diváky. Divadlo v Nerudovce se rekonstruuje, takže nás najdete někde jinde, pokud nás budete chtít najít...“



V žádném případě to není pokus o zobrazení sportovního utkání. Catch nemá se žádným existujícím sportem dostatek společných rysů, aby mohl být jako jeho zobrazení identifikován. Potřeby normálních diváků mohou opravdový sport a opravdové divadlo uspokojit jistě dokonaleji. Je to v podstatě pouze otázka kultivovanosti publika. Vidíme, že catch je vlastně náhražkou, která za použití divadelních prostředků nabízí divákům některé atributy divadla: dramaticčnost, napětí, vzrušení, uspokojení nad vítězstvím „našeho“ hrdiny apod. Jde tedy o divadelní kýč.



Divadla D 17 pohled zpět i vpřed

NEJDŘÍVE FAKTA...

Jednoho podzimního dne roku 1971 se v Praze-Tróji sešlo několik mladých lidí posedlých divadlem. Rozhodli se takto činit pravidelně a říkat si D 17, neboť takový byl jejich původní počet, do Tróje mnozí dojížděli tramvají téhož čísla a D 17 lze při troše fantazie považovat za matematickou polovinu D 34. Prvním představením, odehraným pod záštitou místní T. J. Sokol, byla pohádka Kašpárek, Honza a drak Buchtorád.

Od loňského roku kormidlo souboru třímá V. Valter, ale již v Pařížské ulici číslo 4, kam se divadlo přestěhovalo v roce 1972 jako nový soubor Závodního klubu pracovníků obchodu. V Pařížské ulici se konají klubová představení a předváděčky, jinak se D 17 nabízí k hostování nejrozličnějším stánkům kultury. Členové souboru odcházeli a přicházeli, takže pamětníků úplných začátků zde působí již mnoho. Měnil se i repertoár, měnil se styl, až se stal takovým, jakým je dnes. Vychází především z dávných představ V. Valtra, který našel spojence mimo jiné též v novém autoru a dramaturgovi M. Tvarohovi.

... PAK ROZHOVOR

[s M. Tvarohem, jemuž byl okolnostmi přinucen klást otázky rovněž M. Tvaroh]

Rozhovor se sebou samým — není to trochu podivné?

Možná. Když se tento článek rodil na rozhraní dvou letopočtů, doufal jsem bláhově, že nějaký zachránce za-

tuká nebo zazvoní a bude se ptát. Nezafukal, nezazvonil, ba ani se neptal, což je nejzávažnější. Jsem tedy nyní sám zvědav, jak si na některé otázky odpovím.

Kdy a jak vznikla vaše spolupráce s divadlem D 17?

Na jaře loňského roku jako krásný příklad symbiózy. Členové souboru chtěli dělat autorské divadlo, jenže neměli autora a já byl toho času autorem bez divadla.

Takže byla „svatba“ a začal jste hned „plodit“...

Hned ne. Nejdříve jsem chtěl herce blíže poznat, „zrentgenovat“ si je, abych pak dokázal využít předností každého jednotlivce a nepožadoval naopak zcela zbytečně to, k čemuž nemá předpokladů.

Jaké divadlo si přejete dělat?

D 17 je zatím sbírkou příliš vyhraněných individualit; názorů až husto. Proto mohu mluvit jen za sebe a ve značné míře také za V. Valtra, s nímž budu vždy usilovat o divadlo nepodbíživé, avšak srozumitelné.

To by snad zasloužilo upřesnění...

Nemám rád předžvýkaný humor a zaráží mne, s jak vřelým přijetím se takový často setkává. Chci předkládat jakýsi „skorotovar“, nabývající konečné podoby až s použitím přiměřené dávky divácké fantazie, s ochotou spolupracovat, spoluvytvářet. Tomu napomáhají i divácké sondy, které nabízíme k vyplnění od premiéry hry

Párek z Pegasa. Přeji si spolupráci rozvíjet až do té míry, že například v představení s prozatímním názvem Divadlna, které teprve zraje (jako soubor sám), bude hlediště naprosto rovnocenným tvůrcem večera. To, co pak bude k vidění a slyšení, by se mělo procentem improvizace lákavě přibližovat ne-li přímo vysněné stavce, tak určitě devadesátce. A o divadlo srozumitelné usiluji proto, že jakékoli jiné považuji za zbytečné, až škodlivé. Nesrozumitelné divadlo je nyní u malých forem v módě více, než si většinou připouštíme. Herci dělají úkony, kterým mnohdy sami nerozumějí a rozumět nemohou, říkají slova bez smyslu a cíle. Burcují tím diváka k úvaze: sakra, to bude něco na mne moc chytrého (jsem patrně nechytřý). Půjdu se podívat znovu, snad pochopím, nebo to alespoň doporučím známým, aby se také potrápili. Nesrozumitelnost nahodilá je smutná, záměrná však přímo trestuhodná.

Hovořil jste o jevišti a hledišti spíše izolovaně. Jak si představujete řešení otázky vzájemného kontaktu obou složek?

Slovo kontakt se stalo zaklínadlem. Myslím, že v každém dobrém divadle existuje kontakt jaksi spontánně. Lze mu napomoci například zmíněnou spoluprací, nad jejíž přesnou formou zatím trávím bezesné noci, ale neměl by se vynucovat. Rozhodně nevznikne tím, když budou po sobě herci s diváky pro nic za nic na povel metat papírové koule, nebo házet vlaštoky. To je pro děti. Domnívám se, že není ani důležité, zda se hraje na zařízeném jevišti, v mládežnickém klubu „na koleně“, nebo třeba v tovární hale.

Jak patrně, jste zásobárnou představ, zásad...

A plánů. Podaří-li se mi alespoň jejich část realizovat právě s perspektivním divadlem D 17, budu o to šťastnějším. Čeká nás mnoho práce...

Královská jízda v Dostavníku

Inscenace se jmenuje Bedna u Slavkova, autory jsou V. Havel, J. Pracner a J. Vaňáček, režii má Vladimír Havel. To je asi tak jediné, co mohu tvrdit s jistotou. Kdyby neexistoval list papíru a v něm tyto údaje, nejspíš bych si myslela, že se mi to jenom zdálo.

Jejich krédo: moderní kabaret

Vím, příliš mnoho chvály pohromadě nikdy nepůsobí zrovna nejdůvěryhodněji. Avšak hledat mouchy na představení pražského Dostavníku by bylo malicherné. Jistě, nějaká ta chyba by se vždycky našla. Jenže jsou věci podstatné a nepodstatné. Opravdu nepřeháním, když teď řeknu, že mi po tomhle představení spadl kámen ze srdce. Ono ještě existuje divadlo! Divadlo v tom pravém slova smyslu — živelné, spontánní, nápadité (kvantita ne na úkor kvality), inteligentní... Divadlo pro každého, divadlo bez nálepky, bez snahy „tvářit se“. Klasický příklad divadla autorského.

Viděla jsem Dostavník hrát poprvé. A po dlouhé době jsem se opět na vlastní oči přesvědčila, co je to kolektivní pojetí divadla, partnerství, kontakt jeviště a hlediště a všechno to další, o čem se tak často mluví, ale co je už daleko řidčeji skutečné.



Stollův snímek z Dostavníku (Bedna u Slavkova)

k vidění. A také jsem si ověřila, že všechny složky, ze kterých nakonec jako z mozaiky vznikne konečný jevištní tvar, jsou stejně důležité, jsou rovnocenné. Kde by byla dobře napsaná hra bez dobré režie, kde dobrý režisér bez dobrých herců a tak pořád dál. A u Dostavníku mě nejvíc ze všeho zaujala právě ta vyrovnanost, ta naprostá souhra, takové to naladění na stejnou vlnu, kdy všichni táhnou za jeden provaz, a přitom každý zůstává sám sebou.

Bylo by ještě dlouho o čem mluvit. Ale třicet řádků je napsáno. A tak jenom doufám, že jsem Dostavník viděla poprvé, ale ne naposledy.

E. Komárková

V pražském divadélku Rubín vedle sebe úspěšně koexistují dvě žánrově odlišné skupiny — Divadlo na okraji, vycházející z přísně stylizovaných postupů moderně inscenované poezie a poetizované prózy, a skupina bratří Justů (nebo jinak též umělecké studio Antitalent), orientující se výhradně na moderní kabaret.

Jiří a Vladimír Justové přišli do Rubínu uprostřed sezóny 1974/75 s volným přepracováním hry Trpím oidiopovským komplexem, ale jsem sirotek, uváděnou předtím v divadle Atelier. Pokusem o tematicky i formálně náročnější typ hry bylo Vyhovování, jakási sci-fi o osudu umění v 21. století. Zdá se, že se skupina bratří Justů nejvíc přiblížila optimálnímu tvaru ve dvou zatím posledních hrách Absolutní šantán (spoluautory jsou všichni aktéři představení) a Krédo, v němž vystupují ve vlastní režii pouze oba autoři.

Krédo — původní název Krédo je na kredenci — je slovní klaunerie, která je v dosavadní tvorbě bratří Justů při své jednoduchosti formálně nejčistším a nejucelenějším útvarem. Ukázala veškeré klady, ale zároveň i problémy poetiky celé skupiny. Herecká metoda, která se tu uplatňuje, je nemyslitelná bez autorské seberealizace. V tomto smyslu je Krédo (podobně jako Šantán) představení naprosto autentické: autoři vědí, co říkají, a co je vzácnější — i jak to říkají. Především jim však tato poetika umožňuje improvizace — a to ne-

jen improvizace slovní, nýbrž mnohem nenápadnější, leč stále improvizace v gestu, přízvuku, pauze, v aranžmá atd.

Prvek improvizace je tu natolik všudypřítomný, že se představení od představení liší i časově — i při minimálních změnách v samotném textu až o 15 až 20 minut. Samozřejmě, že to vše v přímé závislosti na publiku a jeho reakcích. A tady jsme — paradoxně — i u základní slabiny všech zmíněných představení: závislosti na spřízněnosti či nespřízněnosti obecnstva i na momentální psychické dispozici samotných aktérů. A z toho logicky vyplývající kolísavé kvality jednotlivých repríz.

Relativně nejstálejším a nejoriginálnějším faktorem jsou v tomto směru písničky, které se staly, zejména díky textům, pravidelným světlým bodem i v inscenacích jinak méně „inspirovaných“. A je potěšitelné, že v poslední premiéře, v Krédu, je zařazení těchto písní nejorganičtější. Zpívají tu dva bačkorovi televizní konzumenti imaginárnímu nočnímu návštěvníkovi bytu, přičemž se sami rozpomínají na dávno zašlé okamžiky vlastní iniciativy v oboru zábavy.

Věřme, že vzestupný trend inscenací vydrží bratřím Justům a celé skupině i v budoucnosti. Chystané tituly [volná parafráze Gogolova Revizora, Sukšínovy prózy Můj zeť ukradl fúru dříví a dramaturgie Brechtových Hovorů na útěku] se tomu alespoň zdají nasvědčovat.

F. Knop

Skupina bratří Justů ve vlastní hře Krédo. Foto J. Martinek



Chtěla bych se pozastavit nad některými úskálími, která s sebou nese přednes prózy. Z různých přehlídek můžeme soudit, že přednášeči u nás dlouho dávali přednost přednesu veršů, próza byla interpretována méně.

Přitom se však stále ještě dost často setkáváme s n zorem, že interpretace prózy je snadnější než přednes veršů. Je tomu skutečně tak? Je to opravdu lehčí? Přednes poezie má u nás dlouhou tradici. Přednášeči jsou hlavně mladí lidé, kteří mají rádi verše; hledají si poezii, která odpovídá jejich pocitům generačním, bolestem a zmatkům jejich hledání. Básně mívají svůj vlastní rytmus, který je vede a uchvacuje. Některé básně mají pravidelnou rytmickou strukturu, která může být dobrou přednášečí při interpretaci bezpečnou oporou. Jazyk poezie je obraznější. Jazyk prózy příliš často připomíná jazyk všedního dne.

Z hlediska přípravy a realizace přednesu nelze však oba základní literární žánry ani srovnávat, ani stavět do protikladu.

Prozaické texty mívají často širší plochu než básně. V řadě prozaických žánrů se v textu střídají dialogy s textem vypravěče, s popisy přírody, společenských událostí, s autorovými úvahami apod. Stojíme pak před rozhodnutím, co z textu vybrat pro posluchače. Dlouhý text je třeba krátit. Ale jak? Podle jakého klíče?

Jeden z prvních kroků při přípravě přednesu se pak soustřeďuje k tomu, čemu říkáme dramatická úprava textu. Škrtem, vybíráme — ale ne náhodně. Jakýkoli zásah do textu musí být ve shodě jak s vlastním smyslem autorova díla a s jeho autorským stylem, tak se záměrem přednášeče.

Podívejme se na jeden příklad: jde o interpretaci Kreutzerovy sonáty L. N. Tolstého, kterou připravoval pro Lyru Pragensis Vlastimil Fišar. O vlastní úpravě Kreutzerovy sonáty píše: „Večer uměleckého přednesu přece není školní úloha, výtah z děje by vzdělané konzumenty literárních večerů sotva zajímal a navíc vyprávění obsahu díla by bylo především nedůstojné autora. Volili jsme proto druhou možnost. Vybrali jsme z novely základní část — i když také rozsáhlou — a to zpověď hlavního hrdiny Pozdnyševa. Tu část, kdy do diskuse o manželství a vztahu muže a ženy vůbec vstoupí do kupě jedoucího vlaku tichý muž se slovy: »Zdá se mi, že jste už poznali, kdo jsem. Jsem Pozdnyšev, ten, jemuž se stala ta epizoda, že zabil... svou ženu!«

Fišar převádí tedy Kreutzerovu sonátu na monolog. Ale za koho pak bude monolog říkat? Jde přece o umělecký přednes: přednášec nebude hrát postavu Pozdnyševa, nemůže ji hrát; nemá kolem sebe scénu, rekvizity — a co je nejdůležitější: spoluhráče, partnery! A tak V. Fišar místo objektivní zpovědi Pozdnyševa, místo objektivního sdělování příběhu, zvolil formu „provokujícího dialogu“ s přítomnými spoluobčany a posluchači. Prostřednictvím Pozdnyševovy zpovědi nejen odhalil drama jeho lásky a manželství, ale sděloval i svůj vnitřní vztah k vývoji tohoto dramatu. „... jako současník jsem se snažil své obecnost zneklidňovat myšlenkami, co z toho všeho platí pro koho ještě dnes.“ Dramaturgická úprava i celková koncepce přednesu byla tedy ve shodě s tím, co chtěl přednášec sdělit, s jeho záměrem.

Další problém při interpretaci prózy je spojen s osvojováním textu. Záměrně píší „osvojování“ textu: nejde tu přece o mechanické memorování zpaměti. Na přehlídkách přednesu se často setkáváme s tím, že v přednesu prózy „slyšíme“ každou čárku, tečku, každé interpunkční znaménko autorovy předlohy. Text je pak jaksi podivně, nepřirozeně členěn, neplyne z úst volně a bezprostředně.

Zastavme se u otázky, do jaké míry je třeba zachovávat a brát ohled na interpunkci psaného textu. Zopakujme si především, co je to interpunkce: interpunkční znaménka jsou systémem smluvných znaků psaného jazyka. Vznikly z potřeby rozčlenit psaný text na menší přehledné celky — podle smyslu a věcného obsahu.

U zrodu každého přednesu stojí čtení psaného literárního díla. Na stupni naší vnímavosti k jeho kvalitám nejen obsahovým, ale i formálním závisí intenzita našeho zážitku. Dílo nás něčím silně zaujme a my se rozhodneme, že tento text chceme někomu sdělit.

Čteme-li si text „sami pro sebe“, neuvažujeme obvykle, proč autor použil toho nebo onoho interpunkčního znaménka. Nad touto otázkou se začínáme zamýšlet až tehdy, chceme-li si text osvojit, chceme-li hlouběji proniknout do způsobu, jak autor vyjadřuje své myšlenky, své pocity. Je to nutné tehdy, chceme-li převést psaný text autorův do mluvené řeči — sdělit autorovy myšlenky a své stanovisko k nim přesně a výstižně.

Mluvená řeč má však své vlastní zákonitosti a pravidla členění, která nejsou vždy totožná a analogická členění řeči psané. Všechna pravidla členění psaného jazyka (daná interpunkcí) neodpovídají plně členění jazyka mluveného.

Znamená to tedy, že máme interpunkci autora prostě ignorovat? To v žádném případě nikoli. Interpunkční znaménka pomáhají přednášeči orientovat se v textu a odhalit myšlení autora. Výběr a rozložení interpunkce v textu určitého daného autora souvisí obvykle s jeho ideovým záměrem, obsahem i tvůrčí individualitou. Souvisí bezprostředně s jeho autorským stylem.

Jestliže se tedy ve škole učíme interpunkci proto, abychom ji správně používali v jazyce psaném, pak v přednesu musíme zaměřit pozornost k individuální interpunkci autora. Měli bychom se naučit chápat výrazovou a významovou funkci interpunkčních znamének při převodu psaného textu do řeči mluvené. Vycházíme přitom z významové analýzy textu. Myšlenka rodí cit. Čím přesnější, hlubší a pronikavější je myšlení, tím přesnější bude také hodnocení jednotlivých faktů, tím mnohotvárnější a výraznější naše řeč. Přednášec musí v sobě vychovávat schopnost k obraznému myšlení, k rozvoji fantazie. Musíme se učit budovat přednes podle určité, pro každého autora specifické logiky, podle posloupnosti jeho myšlenkových pochodů. V tom je interpunkce neocenitelným pomocníkem.

Přitom každé z interpunkčních znamének má v psaném jazyce určitou funkci a hodnotu. Avšak způsobů jejich interpretace při přednesu je velmi mnoho. Jestliže je interpunkce prostředkem členění jazyka psaného, pak prostředkem členění mluveného jazyka je frázování, které se — zjednodušeně řečeno — realizuje pauzami, intonačními kadencemi a odstupňovanými logickými přízvuky. Kdybychom chtěli např. každému interpunkčnímu znaménku přiřadit vždy jednu a tutéž intonaci, (např. teče klesavou, otazníku stoupavou) řeč by se stala uniformní a jednotvárnou. Stejně tak nelze každému interpunkčnímu znaménku přiřadit vždy jednu a tutéž pauzu. Interpunkční znaménka lze při přednesu interpretovat víceznačně — podle určitých podmínek daného kontextu a podtextu.

Při osvojování textu se musíme snažit odpoutat od písemné předlohy: vycházíme z významové analýzy textu, sledujeme a ukládáme si do paměti logický postup a okruh autorových úvah a myšlenek. To nám pak pomáhá při vytváření přirozeného frázování a živých intonačních kadenčí.



V. Majakovskij: Štěnice (DS Radonice).
Foto M. Bezányi

RADONICKÝ FESTIVAL

Přehlídka nejúspěšnějších souborů chomutovského okresu, Radonický divadelní podzim, je každoročně věnována oslavám Října a Měsíce přátelství. Pro sedmý ročník přehlídky připravili pořadatelé celkem devět představení, z toho čtyři nesoutěžní pro mládež.

Dětským divákům se představil li-bochovický soubor s hrou D. Jandové Soví princezny, pionýrský soubor K. Čapek při ZK železničářů v Chomutově uvedl pohádku O. Daňka Zvířátka a Petrovští, soubor Hop-hop LŠU z Ostrova n. O. zaujal netradičním

pásmem S. Pavelkové na motivy knihy Z. Renčové Štěpinky, hru J. Hanzalové Vánoční růže uvedl soubor Jirásek při SZK ROH ve Vejprtech.

Vlastní soutěž o pohár vítěze zahájil chomutovský soubor Karel Čapek inscenací hry V. V. Višněvského Optimistická tragédie. Hrdinský osud komisařky, která svou taktikou, morálními vlastnostmi i svou smrtí upevní v námořnicích víru v revoluci a její vítězství, vzrušuje dnes stejně jako před čtyřiceti lety, kdy hra vznikla. Je zřejmé, že v tak početném obsazení je nastudování velice obtížné, některé

postavy působily poněkud nepřesvědčivě. Na druhé straně však zaujal například M. Červenka, který získal cenu za roli Alexeje; cenou za režii byl po zásluze odměněn F. Hrdlička.

V dalším soutěžním představení vystoupil soubor KD Klášterec n. O. s hrou J. Soloviče Stříbrný jaguár. Nejasným výkladem se souboru plně nepodařilo charakterizovat jednotlivé postavy a analyzovat jejich vzájemné vztahy; svým výkonem na sebe upozornila představitelka tety Mary.

Hra O. Zahradníka Sonatina pro páva, kterou uvedl soubor Slovan KDP v Kadani, je výzvou pro nás všechny, abychom nezapomínali na ty, kteří jsou osamělí, kteří hledají lásku a porozumění. Představení mělo dobrý ohlas, cenu za herecký výkon v epizodní postavě kupce Grosse získal R. Smolík.

Soubor Jirásek SZK ROH ve Vejprtech si vybral Čapkovu nestárnoucí, stále aktuální drama Matka. Představení vejprtských ochotníků příjemně překvapilo a po zásluze se stalo vítězem celé radonické přehlídky. Za ztvárnění postavy Matky získala cenu D. Táborská.

Závěr patřil domácím. Soubor V. K. Klicpera při OB nastudoval a uvedl hru V. Majakovského Štěnice. Insce-nace zaujala kolektivním herectvím a nápaditou scénou. Za výkony v epizodních rolích prodavačky, nevěsty, kamelota, lékařky, stařenky a školačky získala cenu R. Palivcová.

Loňský Radonický divadelní podzim se vydařil. Přejme si, abychom to-též mohli říci i o tom letošním, osmém.

M. Bazányi

BRNĚNŠTÍ VYSOKOŠKOLÁCI BEZ VAVŘÍNŮ

Před časem proběhla v brněnském Vysokoškolském klubu nesoutěžní přehlídka ZUČ posluchačů Univerzity J. E. Purkyně. V téměř tříhodinové večeru, nepřilíši zdařile konferovaném studentem JAMU E. Pardusem, byly vyhlášeny výsledky vysokoškolské fotosoutěže, představilo se komorní trio právnické fakulty apod. Všimněme si blíže vystoupení recitačních kolektivů a divadel malých jevištních forem. Zde byly výsledky — a to i ve srovnání s říjnovou, poměrně improvizovanou přehlídkou — bohužel jen velmi chabé.

Nepočetné, začínající Divadlo poezie z právnické fakulty předneslo výběr z poezie mladého autora Jiřího Žáčka. Vystoupení dvou „čteček“ (dokonce s cigaretou v ruce a popelníkem pod nohama!) a kytaristy mělo podobu první fáze zkoušek a nemohlo poselství básnickových veršů nijak osobitě interpretačně obohatit.

Daleko zkušenější recitačně hudební skupina OIMÉ z filozofické fakulty uvedla osvědčené autorské pásmo veršů svého člena J. Kvasnici. Vystoupení autora, režiséra a spíkra v jedné osobě, zpěvačky a čtyř spolehlivě hrajících hudebníků působilo tentokrát ve svém antiměstáckém protestu poněkud úderněji. Členové souboru se však neoprostili od zbytečné interpretační robustnosti, a navíc

jim přibýlo — v rozporu se známou pravdou, že skutečný talent bývá provázen skromností — vnějškové sebevědomí místy až nebontónní.

Autorský pořad Malého divadla z pedagogické fakulty, nazvaný To by bylo něco pro pana Ezopa, postihla ještě ve větší míře nežli nedávný skeč Monarchova večere absence důsledně korigujícího dramaturgicko-režijního pohledu. Takto publikum ocenilo spíš několik vyhraněnějších komediálních hereckých typů, jednotlivé nápady z dadaistických dialogů nebo dílčí parodické momenty v recesních písničkách či svěžích pohybových akcích. Tento sympatický a bystrý kolektiv, vycházející z poetiky stylizované naivistické hravosti, by potřeboval odbornou pomoc, která by nenechala základní syžetovou i myšlenkovou kostru vystoupení postupně rozklížit do samoúčelných detailů na úkor — zatím rozpačitého — vyznění celku.

Poslední brněnská přehlídka vysokoškolské ZUČ upozornila — vedle organizačních nedostatků — na chronické problémy v této oblasti: nechybí ani tak chuť do kolektivní práce, jako spíš poučenost ve všech základních složkách scénického projevu, více autokritičnosti k obsahu i k interpretaci zvolených textů, a především kvalitní odborné vedení, které by živelnou aktivitu citlivě usměrnilo na cestu skutečně hodnotné tvorby.

vz

GROTESKA

Termín groteska patří v literární sféře do skupiny termínů posterlor-ních. Vznikl ve výtvarném umění podobně jako třeba termín impresionismus a postupně se rozšířil do dalších oblastí. Je odvozen od italského substantiva la grotta — jeskyně. Odtud pronikl do dalších jazyků. Termín vznikl podle nalezených maleb v troskách antických paláců a term, které se podobaly jeskyním. Došlo k tomu koncem 15. století a náležel — renesanční umělci — pojmenovali malby grotesky. Vyskytly se na sloupech i na stěnách jako druh dekorativní malby, charakteristický míšením lidských, zvířecích a rostlinných tvarů a veselou hravostí, fantazií. Vrcholného rozkvětu dosáhly v díle Raffaelově a jeho žáků při výzdobě vatikánských loggií. Z Itálie se termín přenáší do Francie a rozšiřuje svou působnost na půdě literatury. Po určitou dobu působí paralelně s termínem **burleska** [rozdílem obou druhů se zabývá K. Krejčí v knize Heroikomika v básnictví Slovanů]. Burleska — termín vznikl z italského substantiva burla, žert — je založena na vulgarizaci vznešených pojmů a motivů. Naproti tomu groteska je hyperbolické zvětšení přehajující meze myslitelné možnosti: oba principy se prolínají v „burleskním stylu“ (le style bouffon): jeho základem je míšení vysokého a nízkého, vznešeného a maličerného. Roku 1761 Just Mooser v knize Harlekýn neboli Obrana groteskního komična staví grotesku do protikladu k nízké jarmareční komice. Jako příznaky grotesky uvádí chimérický svět, hyperboličnost, prvky karikatury, parodie a zdůrazňuje, že groteska vznikla z potřeby veselí. 1788 Karl Friedrich Flögel v Historii groteskní komiky sleduje vývoj grotesky ve starší literatuře, považuje za grotesku všechny odchylky od estetických norem, zdůrazňuje materiálně tělesný princip a komický základ grotesky. Analyzuje materiál o středověké grotesce.

Preromantismus a romantismus přináší zesílený zájem o grotesku. Friedrich Schlegel v Rozhovoru o poezii z roku 1800 nazývá grotesku arabeska. Vyzdvihuje ji jako nejstarší projev lidské fantazie. Mluví o fantastickém míšení různých prvků, rušení obvyklých souvislostí, volné fantastičnosti obrazů. Jean Paul v Úvodu do estetiky z roku 1805 se pokouší charakterizovat romantickou grotesku. Připomíná její středověké prameny, chápe univerzálnost groteska a mluví o smíchu jako základu romantické grotesky, ovšem proměněném v pochmurný smích. Goethe v práci

O arabeskách směšuje grotesku hrůznou a komickou a obě odsuzuje pro jejich nesmyslnost.

K teorii romantické grotesky přispěl zásadním stanoviskem Victor Hugo v předmluvě ke Cromwellovi (1827) a dále v knize o Shakespearovi. Hlásá nové umění, které se má odlišovat od obecně uznávaných norem. Za předchůdce tohoto umění považuje Shakespeara: v jeho dílech najdeme míšení komických a tragických prvků. Autoři mají usilovat o zobrazení skutečnosti. Nové umění má obsahnout vše: tragické i komické, směšné i hrůzné, jak to bývá v životě. Základním znakem nového umění by měla být přirozenost. Autoři se nemají vyhýbat zobrazení zvířecího v člověku, které je protikladem božského. Za předchůdce grotesky pokládá Hugo Ariosta, Cervantesa a Rabelaise, které nazývá „trois Homères bouffons“. Th. Gautier v knize Les Grotesques považuje za autory grotesky všechny, kdo se odchylují od klasicistní normy. Hegel spatřoval v grotesknosti výraz předklasického a předfilozofického stavu ducha. Rysy: směšování různorodých oblastí skutečnosti, nadměrná hyperbolizace, zmnožování jednotlivých částí. Zkoumá grotesknost bez spojení s komičností. Roku 1894 Heinrich Scheegans v Dějinách groteskní satiry podává satirický výklad grotesky jako „odmítání nenáležitého“ — tímto způsobem se na daný jev útočí. Snaží se o syntézu dvou názorů: první spatřoval základ grotesky v karikatuře, druhý ve fantastičnosti a humoru.

O grotesku a jeho zkoumání nám odkrývá nové dalekosáhlé možnosti objevná kniha sovětského literárního vědce Michaila Bachtina nazvaná Dílo Francoise Rabelaise a lidová kultura středověku a renesance (Praha 1976). (Bachtin je rovněž autorem práce o poetice Dostojevského, která vyšla česky.) Autor knihy shrnuje jednotlivé, doposud izolovaně sledované projevy městského folklóru pod pojem lidové smíchové kultury a zpřístupňuje nám tak svět karnevalové kultury. Její formy dělí na:

1) **obřadní a mimetické** (slavnosti karnevalového typu, např. svátek hlupáků, svátek osla, různé pouliční smíchové akce a podobně),

2) **slovesná smíchová díla** včetně parodií, ústní i písemná, latinská, i v národních jazycích,

3) **různé formy a žánry familiárních pouličních řečových projevů** (nádávky, dušování, zapřísahání, lidové kletby atd.).

Všechny zmíněné formy obražejí **smíchový aspekt světa**.

Šlo o paralelní existenci dvou světů — bez ní nemůžeme pochopit ani kulturní povědomí středověku, ani kulturu renesance.

Dvojí aspekt v pojetí světa pozorujeme od prvopočátků kulturního vývoje lidstva. Karnevalové formy charakterizuje prvek **hry** — jsou blízké divadelně-mimetickým projevům. Oficiální svátek ve středověku byl oslavou vládnoucí pravdy. Karneval znamenal dočasné osvobození od norem vládnoucí hierarchie. To vedlo ke vzniku specifického jazyka karnevalových forem a symbolů. Byl to jazyk „světa naruby“, příznačný proměnami a obnovováním, obrácenou logikou, parodií, profanací, travestií, snižováním, bláznovskými korunovacemi a de-koronizací. Lidová karnevalová parodie odmítala, ale zároveň obnovovala, obrozovala — v tom je rozdíl od novodobé parodie, která pouze odmítá.

Karnevalový smích byl:

- a) **sváteční**
- b) **všelidový** (smáli se všichni)
- c) **univerzální** (mířil i na ty, kdo se smáli)
- d) **ambivalentní** (odmítal i utvrzoval — naproti tomu novodobý smích satirika jen neguje)

7šem těmto formám je společný **materiálně tělesný princip**. Ten se prezentuje ve všelidovém svátečním a utopickém aspektu v groteskním realismu (tj. obrazném systému lidové smíchové kultury). Vesmírné, sociální a tělesné jevy jsou chápány v jednotě jako celek. Typické rysy: veselost, svátečnost obrazů materiálně tělesného života — věčným motivem je plodnost, růst, hojnost. Příznačné je snižování vysokého, abstraktního do materiálně tělesné roviny, záměna pojmů „nahore“ a „dole“ v topografickém významu. Znamenalo to sepětí se zemí jako s principem pohlcujícím, ale zároveň rodícím. Groteskní obraz se představuje

1) v **proměně** (smrt — zrození), ve vztahu k času,

2) je **ambivalentní** — zachycuje oba póly proměny.

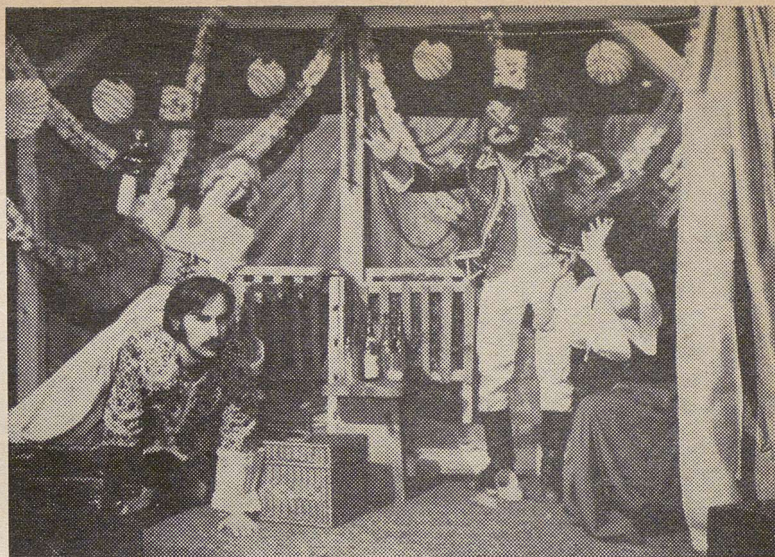
Obraz groteskního těla — zdůrazňuje kontakt se světem, proměnlivost, otevřenost; protikladem je klasicistní obraz uzavřeného hotového těla. Obrazy groteskního těla najdeme v dílech Hieronyma Bosche, u Breughela, v keramických keramikách smějících se těhotných stařen apod. Obraz groteskního těla je základem středověké parodie — pozůstatky pozorujeme dodnes v jarmareční a cirkusové komice.

Groteskní realismus — groteskní typ obraznosti je nejstarší, nalézáme ho v mytologii, v archaickém umění

všech národů. I Řekové v předklasickém období ho využívali, později Římané. Znaky pozorujeme v satyrském dramatu, attické komedii, v mimu. (Rozkvět ve středověké lidové smíchové kultuře. Uměleckým vrcholem je renesanční literatura, která dané znaky přejímá a uchovává pro další literární vývoj — Rabelais — autor renesanční grotesky, Cervantes.)

V klasicismu byl vytlačen z oficiálního umění, ale jeho vliv trvá (např. autorem grotesky v klasicismu je Scarron; vliv karnevalových prvků na tvorbu Molièrova, předtím na *commedii dell'arte*). Tyto prvky se později projevují jako spojování různorodých jevů, sblížování vzdáleného, podávají nový pohled na svět a jeho hierarchii — jsou to rysy grotesky. K autorům grotesky v 18. stol. patří Diderot (Synovec Rameauův), Voltaire (*Micromégas*), dále např. Swift (*Cesty Gulliverovy*).

V preromantismu dochází k proměně grotesky. Bachtin dokládá, že středověká a renesanční groteska byla spjata s lidovou kulturou. Romantická groteska je komornější, ochuzenější — souviselo to s novými společenskými podmínkami. Smích pozbyl ambivalentnost, změnil se v ironii, sarkasmus (Bonaventurovy Ponůcky). Zmizela veselá strašidla středověku, jako byli ďáblové v diableriích. Svět romantické grotesky je hrůzný, vzniká **groteska hrůzná**, která vystřídala **grotesku komickou** (jedním z autorů je E. A. Poe). Mizí obrozující charakter materiálně tělesného principu a tento princip se mění v „nižiny života“. Je zachován **motiv bláznovství**, ale to už není sváteční bláznovství středověku, které bylo vlastně druhem moudrosti a výrazem neoficiální pravdy. Motiv masky, který vyjadřuje podstatu grotesknosti, moment proměny, se uplatňuje v nové funkci. Ve světě lidové karnevalové kultury maska symbolizovala mnohotvárnost světa. V romantické grotesce maska skrývá, představí. **Motiv loutky** se vyskytoval i v lidové smíchové kultuře, ale v romantické grotesce dochází ke změně významu — je kladen důraz na mechaničnost, cizí sílu, která ovládá člověka. Postava ďábla získává pochmurnost, už to není jedno z veselých strašidel středověkých diablerií. Zatímco v lidovém groteskním světě vládlo světlo, jas, v romantické grotesce nastupuje motiv noci (Hoffmannovy Noční povídky). Za tvůrce romantické grotesky jsou považováni E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, L. Tieck aj. Zájem o grotesku vzrůstá v literatuře koncem 19. a počátkem 20. století, a to v próze i v dramatu. I v literatuře 20. století si groteska uchovává místo v popředí autorského zájmu. K autorům řadíme A. Jarryho, F. Kafku, L. Pirandella, I. Ionesca, S. Beckett, A. Adamova, B. Brechta, F. Dürrenmatta, F. Arrabala a další. Friedrich Dürrenmatt vyjadřuje pocity svého světa takto: „Náš



D 111 z Českých Budějovic uvádí Horníkovu hru *Dva muži v šachu*. Foto K. Šlejhar

svět to dotáhl právě tak ke grotesce, jako k atomové bombě. Ale groteska je jen smyslovým výrazem, smyslovým paradoxem, totiž podobou něčeho, co podoby nemá, tváří světa bez tváře, a jako se naše myšlení neobejde bez pojmu paradox, jak se zdá, právě tak je to i s uměním, s naším světem, který existuje už jenom proto, že existuje atomová bomba: ze strachu před ní.“ O grotesce uvažuje Wolfgang Kayser v knize *Groteska* v malířství a poezii (1960). Vykládá grotesku jako výraz odcizení, kdy vlastní a blízké se stává cizím, jako výraz strachu ze života, ne ze smrti. Bachtin s Kayserem polemizuje. Přiznává, že Kayserova teorie platí pro některé soudobé typy grotesky, ale vytýká autorovi, že nezkoumá „paměť žánru“, pomíjí zcela starší typy grotesky, materiálně tělesný princip a obrodný smích.

K hodnotnému závěru o povaze grotesky dochází autor hesla v Krátké literární sovětské encyklopedii. Charakterizuje grotesku jako jeden z druhů typizace (především satirické), založený na deformaci reálných životních vztahů, kde pravděpodobně ustupuje karikatuře, fantastice, ostrému spojování kontrastů... Groteska je obvykle výraz ostrých kontrastů skutečnosti. Neomezuje svou satirickou povahu na zdůraznění, zhuštění, vyzdvížení některých rysů předmětu, ale zdánlivě porušuje jeho strukturu, vytváří nové zákonitosti a vztahy. Takto vzniká zvláštní groteskní svět, který je důležitý pro odhalení reálných protikladů skutečnosti. Proto je groteska vždy dvouplánová: to, co se na první pohled může zdát náhodné, svévolné, ve skutečnosti je hluboce

zákonité. Komičnost grotesky nespočívá v zesílení „nízké komiky“, ale souvisí s její dvouplánovostí. Groteska vystupuje i jako stylistický prvek v negroteskních, satirických dílech.

Živnou půdu nalézá groteska v Rusku. Sovětský badatel Jurij Mann v knize *O grotesce v literatuře* (1966) se zamýšlí nad vývojem grotesky v ruské, sovětské a soudobé západní literatuře. Podle jeho tvrzení byly v Rusku maximálně příznivé podmínky pro vznik grotesky, která se stala výrazem kontrastů tehdejšího života. Autoři prostřednictvím groteskního zachycovali mnohé podstatné společenské jevy. V tom spatřuje Mann specifičnost grotesky v ruské literatuře 19. století, na niž navazuje literatura sovětská. Linií grotesky rozvíjeli Gogol, v některých dílech Puškin, dále Dostojevskij, Suchovo-Kobylin, Saltykov-Ščedrin, ruští modernisté, zejména Blok v žánru dramatické grotesky a Leonid Andrejev. Z autorů jiných zemí měl největší vliv na ruskou grotesku 19. století E. T. A. Hoffmann a E. A. Poe.

V sovětské literatuře 20. a 30. let se bohatě uplatnila groteska v dramatech Majakovského, ve filosofických pohádkových hrách Jevgenije Švarce, v díle Michaila Bulgakova, B. Romašova a N. Erdmana, u Zoščenka, Oleši aj. Prvky grotesky najdeme i v próze a dramatech Leonovů. V současném sovětském dramatu realizuje prvky grotesky M. Roščin (zejména v komedii *Starý nový rok*), V. Aksjonov (*Vždycky na prodej*), V. Šukšin (*Energičtí lidé*) a další.

ALENA MORÁVKOVÁ

EDMOND KONRÁD
SKŘIVAN A SMRŠT

Epizoda z francouzské revoluce o třech dějstvích, která se odehrává ve velkém jihofrancouzském městě v létě r. 1793, dva dny a den před jeho dobytím jakobíny.

Výřečná, vtipná, rozmarná, čestná a kromobyčejnou fantazii nadaná slavná herečka Renée Ladoumergueová je na udání svého bývalého kolegy a špatného herce Gorlota pronásledována royalisty. Na radu svého manžela Aristida a jeho přítele Gromarda odstraní z domu balík s dopisy od svého bratrance, které by ji mohly kompromitovat a vyrazit spojení její rodiny s jakobíny. Ale vězení stejně neujde. Regentský prokurátor markýz Tocquier, royalista Couteau a Gorlot vykonají u ní v doprovodu dvou tajných domovní prohlídku, zabaví balík jejích písemností a přesto, že obvinění proti ní vznesené se ukáže jako vymyšlené a nedokazatelné, nechají ji odvést do vězení a vyřknou nad ní ortel smrti. Aby Renée zachránili, prozradí Aristid s Gromardem Tocquierovi, že má být na regenta spáchán atentát. Royalisté se vylekají, prohrávají totiž už na všech frontách. Na vlastní pěst propustí Gorlot Renée z vězení, aby v ní získal člověka, který mu bude zavázán a pomůže mu v případě, že royalisté prohrají. Teprve po návratu domů si Renée uvědomí, že v balíku, který tajně zabavili, byly ony kompromitující dopisy, protože z domu dala otnést balík jiný. Se strachem očekává nové zatčení a smrt. Ale místo toho přichází Gorlot, vrací jí neotevřený balík s dopisy a snaží se získat informace, jak se vetřít mezi jakobíny. Za stejným účelem nedlouho po něm přichází i markýz Tocquier. Ale oba jsou zklamáni. A to ještě netuší, že k atentátu má dojít mnohem dříve, než jak byli záměrně informováni, a že druhý den dobudou město jakobíny.

Zajímavá hra českého dramatika Edmonda Konráda (1889–1957), jehož podstatná část tvorby spadá do období po první světové válce, vznikla v roce 1946 a byla autorem věnována Olze Scheinpflugové. Má 8 mužských rolí a 2 ženské. Velké role jsou: Aristid Ladoumergue, rytec a Renéein manžel, Philippe Gromard, malíř miniatur a Aristidův přítel, regentský prokurátor markýz Tocquier de Brinville, bývalý herec Gorlot-Marbois, Couteau de Coutange a Fanetta, Renéeina služebná. Malé role jsou oba tajní a zaměstnanec regentské prokuratury Honoré Clergis. Všichni muži jsou ve věku asi od 30–50 let. Hlavní role je asi třicetiletá Renée. Hra má jedinou dekoraci — pokoj. Hrát ji může jen soubor, který má hlavní představitelku.

AUREL BARANGA
VEŘEJNÉ MÍNĚNÍ

Na jevišti končí poslední přípravy. Konferenciér uvádí hru a příběh, psaný jako divadlo na divadle začíná.

Ředitel deníku Živá pochodeň prodává se svými podřízenými — tajemníkem redakce Turculetem a administrátorem Bajenarem — přípravu úsporných opatření, v jejichž rámci bude propuštěn z rubriky Vnitřní záležitosti redaktor Chitlaru, protože stále něco kritizuje. Chitlaru vyhazov čeká a neskrývá to před svým kolegou z redakce a přítelem Pascalidem. Ředitel zavolá Chitlara, ale než mu stačí dát výpověď, volá Chitlaru sekretariát ministra tisku. Ve skutečnosti je to Pascalide, který využil podobnosti svého jména se jménem ministra tisku, aby Chitlarovi pomohl. Chování ředitele se zásadně změní. Jmenuje Chitlaru svým náměstkem, zařídí, aby byl zvolen do závodního výboru, nominuje ho místo sebe do novinářské delegace jedoucí do Švýcarska a navrhne mu Rád práce. Překvapený Chitlaru se ujme své nové funkce. Vyhlásí boj šablonovitému myšlení a psaní, posílá redaktory do terénu, prošetřuje stížnosti, neschopnému Ionitsovi radí, aby si našel jiné zaměstnání a málo schopnému Manolescu vrací špatně napsané články k přepracování. Již za velmi krátký čas se u ředitele shromáždí nespokojenci s Chitlarovým vedením Živé pochodně. Uražený Ionitsa, ukřivděný Manolescu a Bajenaru. Když potom Turculets přinese zprávu tiskové kanceláře, že ministr tisku Pascalioiu byl odvolán pro nevyhovující práci, je Chitlarův osud zpečetěn. Ředitel svolá schůzi, předem se domluví se svými třemi spojenci a použije všech prostředků, aby Chitlaru znemožnil a zničil. Chitlarovi přátelé se nedostanou ke slovu a osamělý Chitlaru tedy udělá sebekritiku. Ale tu se na schůzi objeví člověk, který se ohlásí jako nový ministr tisku. Přišel se podívat na nové metody práce, které v redakci zavedl Chitlaru. Ke svému překvapení ředitel zjistí, že Chitlaru se dobře zná i s tímto ministrem. Pohotově vychválí Chitlaru do nebe a zničí svoje tři spojence. Ovšem po schůzi se dozví, že nový ministr na schůzi být nemohl a že se někdo za něj zřejmě vydával.

Konferenciér konstatuje, že na schůzi bylo zřejmě Veřejné mínění a demonstruje několik možností, jak Chitlarův případ dopadl: 1) ředitel pošle Chitlaru na zdravotní dovolenou, 2) ředitel Chitlaru vyhodí, 3) ředitel je odvolán z funkce a Chitlaru se stane šéfredaktorem.

Po všech stránkách zajímavou satirickou komedií současného rumunského autora přeložil Karel Patha. Hraje se bez dekorací, jen v náznaku dvou simultánních hracích prostorů —

obyčejné kanceláře a ředitelovy kanceláře. Má 16 mužů a 2 ženy. Velké role jsou: Chitlaru (hraje zároveň i Konferenciéra a herce hrajícího Chitlaru; 40 let), Otýlie (hraje zároveň herečku Ginu, Nikulinu Gologanovou a družstevnici Tunsovou; 35 let), ředitel Cristinoiu, šéfredaktor Živé pochodně (50 let). Střední role jsou: Turculets, tajemník redakce (40 let), Bajenaru, administrátor deníku (50 let), Ionitsa, redaktor (30 let), Manolescu, redaktor, Braharu, redaktor, Constantin Braha, ministr tisku a Veřejné mínění (metaforická osobnost). Malé role: inspicient, osvětlovač, režisér hry Veřejné mínění, redaktor Pascalide, redaktor Dumitraš, redaktor Calamariu, sekretářka ředitele, roznáševaný občan Gheorge Ciorei a pobouřený občan dělník Ion Ion. Hra je vhodná pro velký vyspělý soubor.

JARMILA ČERNÍKOVÁ

ZÁPISNÍK

Z České Lípy

Na sklonku loňského roku se v pěkně renovovaném Jiráskově divadle konal II. ročník českolipského festivalu. Vystoupily na něm přední soubory kraje. Divadelní soubor DK Krupka uvedl tragikomedii Grigorie Gorina Zapomeňte na Hérostrata, Divadelní soubor Tyl KP Železný Brod sebral komedii Michaila Roščina Manžele hledají byt, Dětský soubor ZDS Litoměřice zahrál pohádku V. Nováka a S. Oubrama Loupežnické kořeny, ZS ZK ROH Severočeských tukových závodů v Ústí n. L. předvedl Náměstíčko C. Goldoniho a celý festival uzavřel domácí soubor komedií bratří Čapků Ze života hmyzu. Pestrá dramaturgie, solidní úroveň inscenací a srdečné vztahy mezi soubory letos ještě více posílily předpoklad pro postupné vytvoření tradice českolipského festivalu. Zbývá jen otázka, jak festival ozvláštnit. Jistě by bylo dobré, kdyby do výčtu 31 festivalů a přehlídek programovaných v Severočeském kraji pro rok 1978 byl českolipský nejen jedním z řady a možností pro soubory zahrát si na pěkném jevišti, ale i impulsem pro orientaci v dramaturgii, zkvalitnění určitého žánru či exkurzí do neprávem opomíjených okruhů autorských.

J. Doležal

A léta běží...

Jako již několikrát předtím, vydal také pro letošní rok Divadelní ústav v Praze za redakce Heleny Cmíralové, Věry Pleskotové, Nelly Štůrové, Jaroslava Blaha a Jána Jaborní-

ka Divadelní kalendář 1978. Skromná brožura přináší včas a v obvyklé úpravě chronologický soupis asi čtyř set žijících jubilatů (od abrahamoviny výše) ze všech českých i slovenských profesionálních divadel. Za úvahu by však rozhodně stálo, zda do podobného soupisu nepatří plným právem také přední divadelní teoretikové, historikové, kritici a publicisté, kteří se rovněž na vývoji současné divadelní kultury důležitou měrou podílejí. Instruktivní příručka divadelního ústavu však — přes drobné nepřesnosti — dobře poslouží všem, kteří pravidelně sledují dění na našich jevištích, ať už z povinnosti žurnalisty, nebo z uměleckého či prostě diváckého zájmu. vz

Z Vracova

Dnes se už všeobecně uznává, že ochotnická divadelní činnost musí být provozována nejen nadšeně, ale také poučeně. S cílem přispět k odbornému růstu svých souborů uspořádalo OKS Hodonín v prosinci 1977 ve Vracově třídní školení divadelních amatérů okresu. Sešlo se tu přes třicet zástupců řady kolektivů i členové okresního poradního sboru. Účastníci vyslechli pět přednášek odborníků z Brna a gottwaldovského Divadla pracujících; byli věnovány smyslu divadla a základům režijní herecké práce (režisér S. Skopal), vývoji ruského klasického divadla a dramatu a problematice kritiky v amatérském divadelnictví (dr. V. Závodský) a současnému svět-

skému divadlu a dramaturgické přípravě inscenace (dramaturg M. Plešák). Součástí semináře byl rovněž večer zaměřený k organizaci a náplni zábavných programů, výměna zkušeností z ochotnické práce na Hodonínsku a po některých referátech také volná tribuna s rušnou diskusí. Divadelníci poukazovali např. na nezáměr ze strany některých zřizovatelů a na nedostatek kvalifikované kritiky jednotlivých představení. Zároveň oceňovali praktickou a metodickou pomoc, kterou jim poskytují umělci z profesionálních divadel a rozličné akce OKS. — Po nedávné okresní přehlídce v Čejkovicih šlo o další plodné setkání ochotníků na Slovákku. vz

Ze Sokolova

Okresní přehlídka divadelních souborů sokolovského okresu se zúčastnily soubory: DS HDKT v Sokolově (V. Vaňátko — Kocour v botách), DK VDK Kraslice (I. Sarkadí — Ztracený ráj), DS Habartov (V. Novák a S. Oubram — Strašidlo Bublík), Dětský soubor z Horního Slavkova (Ch. Dickens — Kouzelná rybí kostička). Domácí soubor sehlá ještě hru I. Kallaa Tatíček nezmar.

Železničářský podzim

VI. železničářská Česká Třebová, celostátní přehlídka zájmové umělecké činnosti železničářských souborů malých jevištních forem se uskuteční 16. a 17. září v ZK ROH. Představí se soubory s pásmo poezie, recitátoři, literárně dramatické útvary a scénické montáže.

Z ÚKVČ

V lednu zasedaly ústřední poradní sbory pro amatérské divadlo a pro malé jevištní formy a mladé divadlo při Ústavu pro kulturně výchovnou činnost. Ústřední poradní sbor pro amatérské divadlo projednával kontrolu aktivizace souborů k oslavám 30. výročí Vítězného února, informace o národních přehlídkách, národní soutěž amatérských divadelních souborů v roce 1978 — mezikrajské přehlídce, koncepci 48. Jiráskova Hronova a informace z kraje.

Poradní sbor pro malé jevištní formy a mladé divadlo se zabýval otázkami vzdělávacího systému v oblasti MJF, návrhem koncepce Šrámkova Písku 1978 a Poděbrad 78, jakož i informacemi o národní přehlídce agitačních forem ZUČ.



• Krajské a okresní výbory SČDO uzavírají s příslušnými kulturními středisky dohody o spolupráci. Dohody stanovující přesné podmínky jsou prospěšné oběma stranám. Bylo by správné, aby po vzoru krajských výborů sjednávaly dohody i všechny OV SČDO. O radu si můžete napsat na sekretariát ÚV SČDO nebo na příslušné KV SČDO.

• Na květen a červen jsou připravovány krajské přehlídky

vesnických a zemědělských souborů. Aktiv funkcionářů SČDO by měl při organizaci těchto přehlídek pomáhat. Zejména jde o to, aby v okresech a krajích existoval přesný přehled o vesnických souborech.

• Podle jednacího řádu SČDO může takový soubor, jehož nadpoloviční většina členů jsou členy SČDO, požádat ÚV SČDO o užívání názvu: členský soubor SČDO. V současné době je takových souborů přes šedesát. Tyto soubory pak žádáme, aby zejména v průběhu festivalů a přehlídek (na plakátech, programech a v ročenkách) tohoto názvu plně používaly a přispěly tak k propagaci SČDO.

Hledá se vedoucí

Soubor J. K. Tyl při Obvodním kulturním domě v Praze 6 hledá schopného vedoucího souboru. Rádi by získali divadelníka s dobrými organizačními schopnostmi, který umí jednat s lidmi a má rád amatérské divadlo. Protože se jedná o soubor amatérský, není tato funkce honorována. Soubor patří do Kruhu vyspělých souborů hrajících pro děti. Účastní se úspěšně několika přehlídek a po stránce herecké i režijní také spolupracuje s profesionály. Kádr souboru chce rozšířit i o další zájemce (herce, techniky, výtvarníky). Zájemci se hlase v Obvodním kulturním domě v Praze 6 u s. Linhart (telefon č.: 354 551—3, 351 518). e. l.

DIVADELNÍ PÁBENÍ

ALENA URBANOVÁ

Druhá knížka Bohumila Hrabala se jmenuje Pábitel (1964). Nejrozsáhlejší povídkou v ní jsou Bambini di Praga. Je to vyprávění o tom, jak „dirigent“ Krahulík, Toník Uhde, elegant s převlečkou přes ruku, a Viktor, krasavec berberského typu, vytvořili svéráznou pojišťovací společnost Opora ve stáří a prodávali naděje na penzi drobným živnostníkům, v sedmačtyřicátém roce zneklidněným výhledy do budoucna. Jak si jako dalšího reprezentanta firmy přibrali pana Bucifala, na němž nebylo pozoruhodného nic, snad jenom jeho andělské oči — a jak potom při jedné mazarce v tanečních hodinách pro starší a pokročilé cvaknutí náramků učinilo právu zadost. A jak hříšníci, putující spravedlivě za mříže, tu po sobě kupodivu zanechali trochu stesku.

Hrabal vstoupil do literatury na začátku šedesátých let rasantně, rozvířil polemiky nadšených příznivců s pobouřenými odpůrci, zmátl kritické stereotypy a konvence, a přesto si poměrně velmi rychle vydobyl své místo v české literatuře. Jeho dílo má totiž pečeť originálu, samostatné a zvláštní vidění světa, vlastní poetiku. Pro taková díla

není střední cesty, mohou u svých současníků buď katastrofálně propadnout a čekat, až dorostou potomci, anebo zvítězit. Hrabalovi bylo určeno to druhé — protože je jistě vítězstvím spisovatele, jestliže lidé používají běžně pro charakteristiku některých situací nebo bližních ve svém životě označení „hrabalovské“ a každý hned ví, co se tím myslí.

Nápad využít Hrabalovo dílo, tu bohatou galerii portrétů lidskosti také pro divadlo, se nezrodil tak docela náhodou. A také ne teprve dnes; už před léty obešel mnoho našich divadel jevištní prepis Ostře sledovaných vlaků. Ale dnešní vnitřní situace umění divadla znovu silně aktualizuje potřebu podobných textů, takových, které mají lidskou hloubku, ducha a cit a tvarem provokují, nutí jeviště hledat svůj vlastní výraz, novou poetiku, obnovovat samostatnou tvárnou sílu divadla.

Václav Nývlt, který připravil povídku Bambini di Praga pro jeviště — konkrétně pro jeviště Divadla Na zábradlí a pro režiséra Ewalda Schorma — uváženě nepíše do podtitulu slovo „dramatizace“, ale pouze „divadelní úprava“.

Tím dává na vědomí, že se nepokoušel o nemožné, že nekomponoval znovu Hrabalovu prózu do dramatického kruhu kolem ústředního konfliktu a jednoho emocionálního jádra. Jen v zájmu nutné koncentrace divadelního času vybral z povídky epizody nejpádnější, sjednotil některé charakteristické motivy, roztroušené v Pábitelích i po jiných povídkách, především do postav čtyř reprezentantů a do rámce Bambini di Praga vkomponoval i epizodu slepé dívky, která je v Pábitelích povídkou samostatnou (Diamantové očko).

Označení „divadelní úprava“ je také varovným návěstím pro přísti inscenátory, že Bambini musí zůstat i na jevišti řetězcem zvláštních setkávání, při nichž se v záblescích poetických zkratů odhalují překvapivé podoby jedinečných individualit — a že se tedy obvyklým, navyklym a zkonvenčním postupem dramaticko-psychologicko-realistického divadla v tomto případě daleko nedojde.

Próza zůstala prózou, nestala se z ní komedie. Přesto je to text znamenitě a lákavě divadelní.

Část třetí, 3. výstup

BLOUDEK: Pánové, ženský jsou schopný velkých citů, zejména na těch srdcích, a pak si s oblibou podřezávají žíly, jako třeba konkrétně ta naše paní Máša, když ji u Jirásků spravili, tak ji potom poslali k nám, protože každá suicida je svým způsobem diskordinací.

DIRIGENT: Tohle bych chtěl ve svém životě ještě jednou zažít...

UHDE: Podřezaný žíly? (Zadívá se na něho, jako by na požádání byl ochoten mu posloužit)

DIRIGENT: Lásku jako trám. Všechny prachy bych za to dal, a i ten konec v pitominci bych na sebe vzal.

BLOUDEK: Taková juvenilní paranoia je převít, to pacient dostane najednou záporný známko a rychle nám zacouvá k šimpanzovi.

UHDE: To máme pěkný perspektivy.

BUCIFAL: Někdy si zabláznit je milo. Erasmus Rotrdamský o tom napsal knihu — Chvála bláznovství.

BLOUDEK: To jo, ale skotčit můžete jen do té doby, dokud jste ještě schopnej navracet se v původní stav, ale... jednou se třeba už nevrátíte, objeví se rozštěp a...

BUCIFAL: ...a přivezou mě k vám?

UHDE: Jako tu paní Mášul (Zadívá se na Bucifala, jako by mu tuhle budoucnost přál)

BLOUDEK: Jsou z ní už trosky! Duševně, ale jinak, pánové, figuru si podržela. Radost na ni pohledět.

DIRIGENT: Škoda, že nelze.

BLOUDEK: Co by ne?

DIRIGENT: A jak? (S rostoucím zájmem) Vždyť máme přece kolem celého objektu kamenou zeď.

BLOUDEK: No, a právě na té zdí vám ukázu místočko, přímo proti jejímu oknu...

DIRIGENT: Pane Bloudek, vy jste zlato.

BLOUDEK: Po tanečních vás

tam vezmu, je to jako z balkónový lóže, pohled pro bohy, přímo k ní do pokojíčku, budete ji mít jako na dlani...

DIRIGENT (rozjařeně obejmě Viktora. K Bucifalovi): Půjдете s námi, Bucifálku?

BUCIFAL (příkypně s úsměvem poněkud záhadným): Buď já s vámi, nebo vy se mnou.

UHDE (ponuře): Takže karty přece jenom nelžou.

BUCIFAL: Jaké karty?

UHDE: Nechal jsem si od cikánky vyložit, co mě čeká...

BUCIFAL: A vyšlo vám to?

UHDE: Mně ne, ale vám.

TANEČNÍ MISTR: Pánové, pánové, konec zábavy, dáme se do práce. Na požadu je mazurka! (Zabrnká několik úvodních taktů. Čtyři taneční páry se zařadí za sebe do základního postavení)

BUCIFAL: Když je řeč o kufrech, to já znám také jednu historku. (Pianista hraje mazurku a pání si vyměňují své „dány“ v příslušném pořadí) Tenkrát, když jsem ještě dělal jídlonoše v hotelu Tichota, nakvartýrovali se k nám čtyři Bolivijáni v černejch vohozech a černejch kloboucích s černejma vousama a s čerňým kufříkem, kterej hlídali jako oko v hlavě. Měli v něm zlatou sošku Bambino di Praga, celou skrznaskrz ze zlata, šest kilo vážila a přijeli s ní z té dálky za pražským arcibiskupem, aby jim ji vysvětil. (Zahrádník se odtrhne od ostatních a opět si individualisticky tancuje sám)

ZAHRADNÍK (k sobě): Vlasto di Havrdů, ta byla tak temperamentní že byla náchylná pro klášter, a když udělala suchou vrbu na pilířu, sukýny jí spadly, jako když se ohne makovej květ. (Vyprávění o Bambini di Praga však pokračuje dál v mazurkovém rytmu)

BUCIFAL: Pražský Jezulátko je v Jižní Americe hrozně populární, milióny Indiánů si ho nosej na krku, protože tam koluje legenda, že Ježíšek chodil v Praze do školy a že Praha je nejstarší a nejkrásnější město na světě. Jenže takový vy-

svěcení, to není jen tak, to je složité ceremoniál.

ZAHRADNÍK (k sobě): ...a Navrátilka? Ta, co jsme spolu dělali excentrický tance v sokolovně? Ta mi šeptala do ucha: Ty kluku, ty mě dráždíš jedině tím, že o mě nestojíš! A já jsem chtěl přidat vložku, jak ji dělá duo Fuksa-Koštalová, ale zaletěl jsem pod stůl excentrickou silou... (Mazurka pokračuje)

BUCIFAL: Šéfovi pražský kriminálky se ale z pražského podsvětí doneslo, že je už u nás nějaká banda, co si na to Bambino dělá zuby, a tak poradil Bolivijánům, aby si na náklady Bolivijské republiky nechali udělat ještě jedno Jezulátko pouze ze zlacený litiny, aby kdyby ho někdo ukradl, aby ukradl to falešný.

ZAHRADNÍK (k sobě): Jarmilka Bendová chtěla se mnou zase dělat to, co viděla ve filmu, ale nevydržela ten výpad do figury tanga a přeletěla mi přes hlavu a zabořila si brejle do obočí, jinak už nic, pak se ale zabila někde v autě s vojákama... (Mazurka pokračuje)

BUCIFAL: Pání, ta imitace se jim tak povedla, že kdybyste dali ty dvě Jezulátka vedle sebe, tak nepoznáte, který je který, ale zlatý bylo jen jedno, to druhý se jen tak tvářilo, jenže pak se kufříky s Jezulátkama popletly, takže nakonec vysvětili ve svatovítském chrámu to falešný a to pravý bylo zatím u našeho pana restaurátéra Tichoty uložený v dětském pokojíčku v krabici mezi panenkami ve slováckých krojích.

ZAHRADNÍK (k sobě): ...Benda mi ale povídal tuhle, že to není pravda, že Jarmilka je naopak živá až moc, že se z ní stala obryně a specialista na pivo... (Odtančí mimo scénu. Mazurka pokračuje)

BUCIFAL: Přišlo se na to až na letišti tím, že kufřík s Jezulátkem neměl tu příslušnou váhu a že tedy asi není ten pravý, jinak by panu restaurátéru zůstalo těch šest kilogramů čistýho zlata k obohacení vlastní rodiny, a tím i českýho národa, ale než se pan Tichota nadál, tak měl za ten podvod místo zlata jenom železka. Na rukách.

DIRIGENT: Že si nechal tak lehce nasadit pouta?

BUCIFAL: To jde lehce.

DIRIGENT: Mně by je jen tak nedali. (V té chvíli mazurkovou píruetou přitanečtí dirigent Bucifalovi pod ruku)

BUCIFAL: Dali. (Nečekaně a odborně nasadí dirigentovi pouto na pravou ruku, při další mazurkové výměně k němu připoutá pana Viktora, k němu při další otáčce ruku Toníka Uhdeho, jehož druhou ruku pak připoutá ke své. Vznikne tím podivný had, počínající dirigentem, pokračující jeho dvěma komplici a ukončený Bucifalem)

UHDE (téměř vítězně): Já to říkal dávno, že na ty jeho oči jednou takhle dojedem. Ale to máte za to, že jste mně nevěřili.

BUCIFAL: Deset dní jsem s vámi pracoval a nabízel šťastnou budoucnost a děkuji vám, že jste mi během této mé praxe pomohli odhalit celý rejstřík svých podvodů.

DIRIGENT (s despektem): Divím se vám, člověče, že vy při svém talentu se neživíte něčím poctivějším.

VIKTOR: Vždyť vy jste udělal i drogíslul

BUCIFAL: Udělal, abych vás špetl. Odpoledne jsem mu však peníze zase vrátil složenkou. Věřte mně, že kdyby ta vaše Opora ve stáří stála na reálných základech, tak bych šel v tom s váma, jenže ruku na srdce, pane dirigente, kolik je těch lidí, který jste připravili o jejich úspory a o peníze někdy i poctivě vydělané? (Na tuto otázku však Dirigent, Viktor i Uhde svorně mlčí)

BLOUDEK (se směsíc obdivu i rozhořčení): Vy jste mi tedy pěkný Jezulátka, to vám tedy povím!

UHDE: Pražský, pane Bloudek, pražský Jezulátka.

BUCIFAL: Bambini di Praga.

DIRIGENT (s křečovitou hrdostí): My byli ti praví skrznaskrz! Ale vy jenom ten litinovej pozlacený.

TANEČNÍ MISTR (vyčítavě): Pánové, pánové, s kýmpek budou teďka tančit dámy, co mně už příště přislíbily účast?

BUCIFAL: Tak snad abychom šli, ne?

DIRIGENT: Půjdem, proč bysme nešli, ale nejdříve za paní Mášou, řekl jste, že se na ni půjdete po dnešních tanečních kouknout s náma. Pane Bloudek, vy jste svědek.

BLOUDEK: No, že po těch tanečních dneska už je, to je fakt. (Bucifal však stále váhá) Vyslyšte poslední přání odsouzených. A i když jste to, co jste, buďte aspoň trochu člověk.

BUCIFAL (Bloudkovi): Myslíte, že bych měl?

BLOUDEK: Měl.

Na první pohled je jasné, že jevištní podoba Bambini di Praga nemůže na scéně opravdu žít, aniž by se nezmobilizovaly všechny samostatné síly divadelního výrazu tak, aby maximálně rozvinuly všechny možné významy textu. Tento text prostě nelze jen reprodukovat v mezích přibližné životní pravděpodobnosti, jak je bohužel stále častěji dnes v našich profesionálních i amatérských divadel-

ních krajích zvykem. V té chvíli totiž bezpečně zmizí všechno kouzlo, dráždivé pábitelské jiskření kolem postav, smích a pláč, smísený v každé Hrabalově větě k nerozdělení — a s tím nakonec i veškerý smysl díla. A to, co zbyde, určitě nebude hodno Hrabalova jména: přízemní šprýmování, přiživující se na nejobnošenějších literárních typech, na jejich jazyku, na jejich známém smyslu pro slovní klauniádu. To není věštba přehnaně černá. Pasivní reprodukce textu je věc vražedná, schopná zničit smysl i účinek nejdramatičtějšího dramatu, natož pak smysl a účinek prózy, která sice vypadá robustně, ve skutečnosti je však křehce poetická a snadno zranitelná.

Řekli jsme, že text je znamenitě divadelní. Dá se to vy-
meztit ještě přesněji: je znamenitě herecký. Nestává se
každý den, aby hlavní myšlenka, obsah uměleckého obra-
zu života byl skoro totožný se smyslem existence herců
jako takových. Umělců, kteří za nás dnes a denně odstra-
ňují okoralý nános banalit, stereotypů a konvencí z po-
vrchu života, objevují neopakovatelnou a drahocennou je-
dinečnost každého člověka, i toho posledního z posledních,
ochraňují v lidech pohyb snů, představ a vznětů, překo-
návající vzdálenosti mezi jednotlivými lidmi a každý večer
pracují pro lidskou vzájemnost a porozumění. Alespoň ti
z nich, jimž titul tvořícího umělce patří právem.

Samozřejmě, s hercem stojí a padá divadlo každé a
vždycky, ale v našem případě zvlášť naléhavě a obnaženě.
Uvolněnou hereckou tvořivost, silný náboj každé z postav,
doslova a do písmene kouzlo osobnosti tu prostě není čím
nahradit. Režisér nemá mimo herce vůbec prostor, kde
by se mohl blýsknout sám o sobě. Výtvarník už teprve tu
nemůže nic nakouzlit. Je předem nesmlouvavě vázán lako-
ničností, s jakou autor naznačuje prostředí svých dějů,
logikou hlavní myšlenky. Všichni ti různí pábitelé si totiž
všechno své nosí stále s sebou, věci, které setrvávají na
místě a nemohou se stát pohyblivou součástí jejich věčné
hry, pro ně nemají význam, vlastně pro ně ani neexistují.

Všechno je tu výhradně v rukou herce. Na něm je, aby
naplno dopověděl, co není vysloveno, dokonce aby zveřej-
nil i to nevysslovitelné. Nebude to mít v tomto případě
lehké. Ale kdy vlastně bylo skutečně umělecké ztvárnění
literární předlohy do prostoru a času jeviště záležitostí
snadnou?

Viditelný povrch věcí, lidí a dějů je tu docela všední.
Je popsán stručně a věcně, bez špetky sentimentu jako
svět ne zrovna malebný, v tónech šedi: šedivá periférie
nebo maloměsto, čpící hospody, těsné krámy, umělé kytky
a kozí kůže, tamburaši na řece a taneční hodiny pro star-
ší a pokročilé v zaplivaném hospodském sále. Do této šedi
však postupně pronikají barvy — překvapující i šokující,
jiskřivé, zářivé. Vycházejí z neviditelného zdroje, jsou
v lidech samých, ne v jejich okolí. Všichni ti agenti
s teplou vodou, ztracené existence, životní nomádové,
všichni ti snílci, pošetilci a poloblázní mají sice leckdy
pochybnou morálku, ale nepochybnou strhující vitalitu,
která jim umožňuje vytrhnout se z automatické linky re-
ality a žít — ne pouze snít, ne jen fantazírovat — ale
opravdu žít v nadrealitě. A z tohoto zorného úhlu, s na-
prsto bezprostřední, žádným apriorismem nezátíženou
vnímavostí pak zpětně, v nových spojeních objevovat záj-
mavost a krásu reality, života jako takového a ve všem
všudy, i s jeho mizerií a krutostí.

Pro herce z toho vyplývá několik základních podmínek
sine qua non. Musí opravdu realisticky, pravdivě, „normál-
ně“ žít v nadrealitě a nesmí hrát komiku — humor je tu
organickým, samozřejmým a bezděčným produktem právě
oné reálné existence v neskutečnu. Herec tu nemá k dis-
pozici perspektivu vyvíjejícího se charakteru, takže musí
být v každé své replice takřkajíc celý, vždy se svými
krajními protipóly, se svou nevinností i hříšností, se svou
bílou i černou duší. Musí osvědčit skutečnou bezprostřední
vnímavost vůči partnerům — hrabalovskou atmosféru,
úplně stejně jako čechovovskou, vytvářejí všichni dohro-
mady, nemáme tu dominantního hrdinu. A to nevysslovitel-
né v jednom člověku často zveřejňuje reakce toho druhé-

ho — znalost tohoto faktu je v našem případě zvlášť
užitečná. Herec musí tu svou postavu ne podrobně psycho-
logicky vykreslit, ale odvážně sestříhat jako montáž jed-
notlivých prvků charakteru. Nebude tedy hledat pravdě-
podobné psychologické ospravedlnění, ale především ostré
poetické ozvláštňení každé repliky.

Našlo by se asi ještě několik věcí, které herec vůči to-
muto textu musí. Ale nejdůležitější je, že bezpečně víme,
co za žádnou cenu nesmí: nesmí se postavit na stanovisko
soudce, vzít si k ruce předpisy a normy a předem od-
soudit svého člověka. Na to nemá právo. Ani umělecké, ani
— ruku na srdce — lidské.

Část třetí, 4. výstup

(Scéna je opět prázdná a celá
utopená v pološeru)

BLOUDEK (za scénou): Půjdu
jako první, abyste o něco ne-
klopejtili. (Vstoupí na scénu)
Tady jsem jako doma...
(Vchází kvarteto pojišťováků
navzájem spoutané želízky)

DIRIGENT: Teď už nejsou ty
měsíční noci tak měsíční jako
bejvaly. Dřív měsíček svítval
nějak víc. To jste v takový mě-
síční noci mohli najít i jehlu.
A lidi dávali na okna deky a
stahovali žaluzie, protože ně-
který lidi bejvali z takových
noci náměsíční. Slyšeli jste
ale, že by dneska někdo ještě
trpěl náměsíčností?

BUCIFAL (netrpělivě): Kam až
to bude... k tý paní Máše?

BLOUDEK: Až sem. (Ukazuje
kamsl do tmy) Ale teďka na-
horu, na tu zeď.

DIRIGENT (Bucifalovi): Sundá-
te nám ty želízka, nebo tam
polezem s nima?

BUCIFAL: Radši s nima, jestli
to půjde... (Po artistické
klauniádě se konečně podaří
všem čtyřem vylézt na okraj
zdi, kde potom sedí vedle sebe
jako na bidýlku, a protože
tmavá zeď se proti tmavému
pozadí zcela ztrácí, vypadají,
jako by seděli v jakémsi cha-
gallovsky prázdném prostoru)

BLOUDEK (jediný zůstal dole
na zemi): Je tam?

DIRIGENT: Je.

BLOUDEK: Co dělá?

VIKTOR: Nic...

UHDLE: Jen tak sedí... (Zpěv
za scénou: Už je ta láska, už
je pryč, bejvalo jí malounko,
moje zlatá panenka, nezbylo
už po ní nic...)

BUCIFAL: Škoda jí.

DIRIGENT: A do koho se zámí-
lovala?

BLOUDEK: Do tramvajáře.

VIKTOR: Do tramvajáře?

BLOUDEK: Do tramvajáře. Choť
pražského advokáta, ženská,
která ovládá plyně tři jazyky,
která má doktorát z estetiky,
matka od dvou dětí a zblázní
se do chlapa, kterej vyměňuje
kolejnice. Zavolali jsme si
manžela a šetrně jsme mu to
sdělili. A pan doktor, advokát,
povídá: To já už dávno vím.
A když ten chlap moji ženu
nechal, šel jsem k němu a pro-
sil jsem ho na kolenou, aby
v zájmu mého rodinného štěstí

dál pokračoval v milostným ci-
zoložství, ale ten chlap řekl,
že to nejde, že se mu moje
manželka nelíbí a že si teď
namluvil profesorku tělocviku.

DIRIGENT (sentimentálně): Ta-
ky jsem bejval mlád... ale
teď? Ze všeho mně zbyly už
jen ty prachy.

BUCIFAL (věcně): A ani ty už
ne.

DIRIGENT: Co se s tím dá dě-
lat?

BUCIFAL: S tím se nedá dělat
nic, všechno má svůj čas.

DIRIGENT: Prosím tě, Viktore,
zarecituj mi tu moji básničku:
Večery měsíčné, večery silné,
když jsem byl mlád, vše bylo
jiné.

VIKTOR: Nechci, nemám nála-
du.

DIRIGENT: Tak aspoň ty, Ton-
do... Tončku...

UHDLE: Trhněte si nohou, šéfe.

BUCIFAL (rozpačitě): Já bych
vám ji... třeba... jestli...

DIRIGENT (vztekle): Od tebe
ji slyšet nechci.

BUCIFAL: Vy se na mě asi zlo-
bíte, ale já vás, pane dirigen-
te, zatknot musel, i když
jsem to odkládal, jak jsem
mohl, ale čím dýl jsem to od-
kládal, tím víc mi bylo jasné,
že to pro mě bude čím dál těž-
ší to udělat a kdybych to od-
kládal ještě dál, že bych si
mezi váma zvykl už tak úplně,
že bych nakonec zběhnul z tý
svý víry na tu vaši... a to
přece z hlediska vyšší spra-
vedlnosti nejde, pane dirigen-
te, i když je otázka, kdo ke
komu je teď vlastně připouta-
nej, jestli vy ke mně, anebo já
k vám, ale zlo se potrestat
musí, pane dirigente, to uzněj-
te...

DIRIGENT: Pst! Bucifálku, ne-
chte si ty rozumy pro jiný,
nám už stejně nepomůžou.
(Zpěv za scénou: Už je ta lás-
ka, už je pryč...)

BUCIFAL: Lidi, neodcházejte
ještě!

DIRIGENT: Jen se koukněte na
tu krásnou noc!

UHDLE: A na ten šišatej mě-
síc.

VIKTOR: A na tu kapustu
plnou rosyl!

BUCIFAL: Lidi, neodcházejte!
(Celá scéna zmizí ve tmě a
pouze kužel reflektoru se za-
ostří na nápis: Některé skvrny
nelze vyčistit bez porušení
podstaty látky)

DIVADELNÍ FOTOGRAFIE

Vladimíra Svobody

Vladimír Svoboda [1947]. Vystudoval fotografickou školu v Děčíně, pracuje jako fotograf v Divadle F. X. Šaldy v Liberci. Výstavy: Liberec, Ústí nad Labem, Praha. Na mezinárodním trienále v Novém Sadu [Jugoslávie] získal v roce 1977 stříbrnou medaili za soubor fotografií.

Vladimír Svoboda je dobrý divadelní fotograf, ale není nikterak řečný. Na naše obvyklé otázky jako — specifika divadelní fotografie, inspirativní zdroje a vzory, zachycovat nebo tvořit apod. odpověděl písemně, stručně:

„Názor na divadelní fotografii se u mne vytvářel spoluprací s režiséry, výtvarníky, herci. Dobrou divadelní fotografii lze dělat tehdy, stane-li se fotograf vlastně členem tvůrčího týmu, který inscenaci tvoří a dotváří. Ono se vlastně fotografuje něco, co se fotografovati ani nedá. Půlka jsou slova, půlka gesta, slzy, smích. A vyjádřit to, to je poslání divadelního fotografa. Zachytit atmosféru, neporušit dynamiku a rytmus. Vytěžit i ze statického momentu napětí.

Fotografickou techniku nelze zneužívat, ale je nadmíru potřebné ji používat v zájmu vystižení atmosféry a charakteru představení. Někteří kolegové se vyhýbají experimentování — vím, je to pohodlnější a často i méně sporné. Jenomže, jak se rodí „nové divadlo“, musí s tímto pohybem držet krok i divadelní fotografie. To znamená, nedělat jenom výseky z jevištní skutečnosti, ale na podkladě znalosti textu, autora, režijního záměru a aranžmá, světelných podmínek (ty jsou často kámen úrazu) a v úzkém kontaktu se všemi tvůrci představení a v duchu představení sdělit fotografii pravdivě a výstižně co nejvíc.

Na otázku o inspirativním zdroji, resp. osobnosti — vzoru, mohu odpovědět jednoznačně: divadelní fotografie Jaroslava Krejčího. Proč? Protože on není vlastně divadelním fotografem v „úředním“ smyslu toho slova, není nikde v angažmá a přesto je divadelním fotografem, jehož fotografie splňují mé představy o tom, jak by taková fotografie vypadat měla. Je v nich úcta k tvůrcům, pochopení podstaty divadla, neopakovatelnost.



A přesto jednoduchost mající myšlenku a hluboký smysl. Je to pravda o představení.

Nejsem teoretik, ale fotograf. Proto se vyjadřuji fotografií.“

Citujme z článku P. Mlýnského [Průboj]:

„... Nesnímá hercovu podobu s odanou pasivitou sádrového odlitku. Není pietním a uctivým konzervátorem pohledu, gesta a maskérského umu, jenž ulpěl na tváři herečky, aby jí ubral něco let a přidal něco démoničnosti či naivity, jak kdy. Není aranžérem vztahu jevištních postav, které za účelem nasvícení nechává fotograf nejprve zmrtvět do statického sousoší, aby pak prý byly jako živé...

... Neopájí ho však ani tak vůně závěsů a šminek, jako spíše dravá i hravá podoba věčného komediantství. Jeho snímky jsou momentkami té pudové pratauhy, kterou vyjádřil jeden ze Shakespeareových šašků: „Býti tak chvíli někým jiným!“ Svobodu láká divadelní akce a afekty mezních situací, buď groteska, buď tragédie.

Tento fotograf totiž svými snímky nekonzervuje jeviště jako realitu sekundární [stylizovaný odraz reality života], ale jako realitu primární, jako svébytnou formu života, jako jednu z podob lidské přírody, stejně zajímavou jako třeba oblouk mostu nebo nahá žena. Budiž vzdána chvála divadlu, které fotografovi v tomto novátorském pohledu nebrání a pochopilo, že

dostane-li chodec před Svobodovým snímkem ve vitríně „chuť na divadlo“, je to asi lepší reklama, než vyretušovaná akademická podobenka známého herce.

Svobodovy snímky nejsou obrázkový divadelní dějepis, protože děj neopisují. Samy jsou dějem.“

Amatérská scéna, ročník XV (Ochotnické divadlo, ročník XXV), číslo 3, březen 1978. Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství a vydavatelství Panorama, Praha. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabiček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 115 89 Praha 1, Dlouhá tř. 12, tel. 649 51, linka 39. — 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 1977.

© Panorama, Praha, 1978



FOTOGRAFOVAL VLADIMÍR SVOBODA

Tom Stoppard: Rozenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi –
Divadlo F. X. Šaldy Liberec.

Na předcházející stránce – W. Shakespeare: Sen
noci svatojánské



Molière: Lásky hry ironické – Divadlo F. X. Šaldy Liberec. Foto Vladimír Svoboda