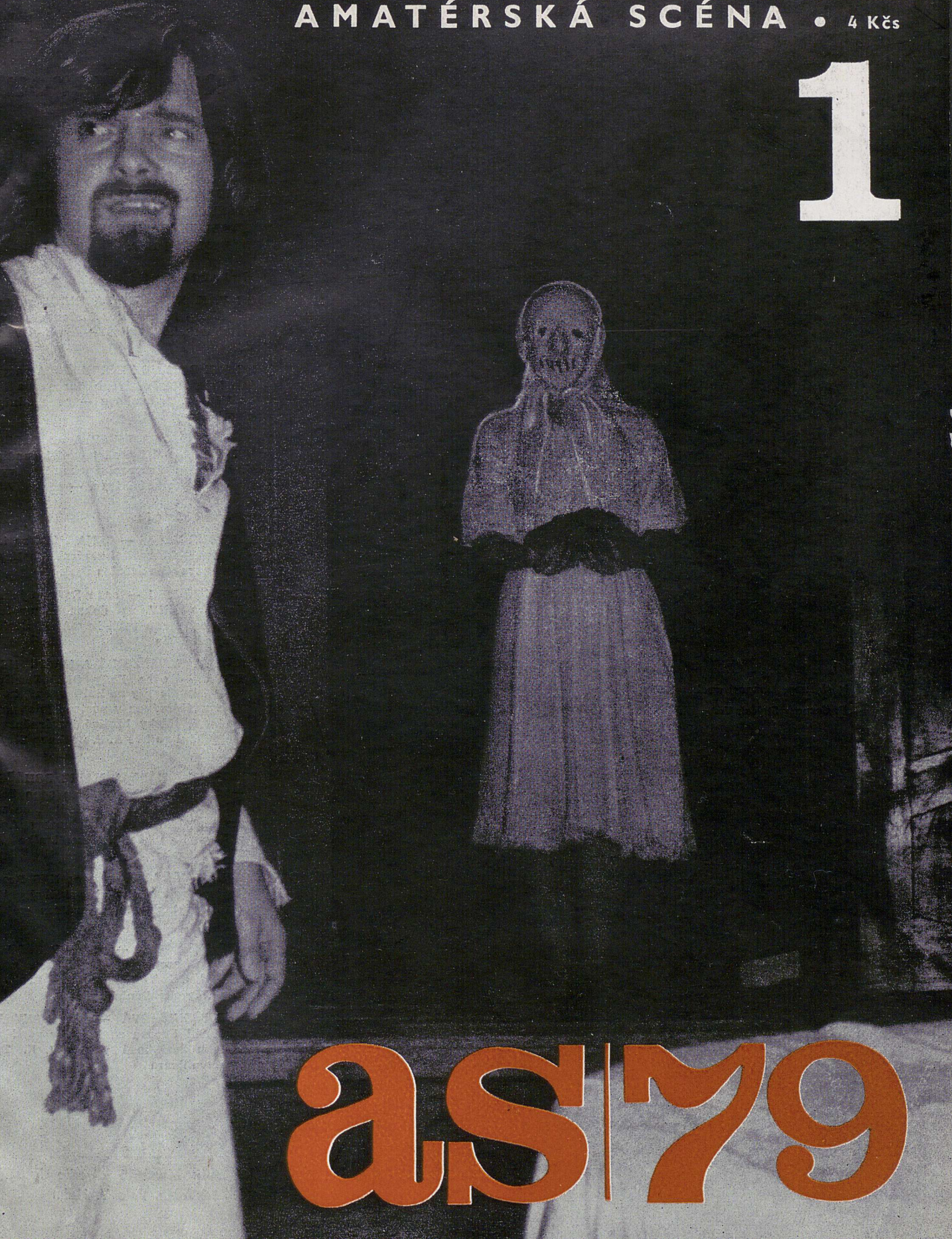


AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs

1



as|79



J. N. Nestroy: Lumpacivagabundus

A. P. Čechov: Strýček Váňa



VYSOKÉ nad Jizerou 1978

CENY IX. NÁRODNÍ PŘEHLÍDKY
VESNICKÝCH A ZEMĚDĚLSKÝCH
DIVADELNÍCH SOUBORŮ
VE VYSOKÉM 1978:

Kolektivy:

DS V. K. KLICPERY RADONICE za tvořivý přístup kolektivu k inscenaci hry Vl. Majakovského Štěnice — cena ÚV SDR ČR

DS SZK BYSTRICE U BENEŠOVA za vysokou interpretační úroveň inscenace Strýčka Váni A. P. Čechova — cena ministerstva kultury ČR

SOUBOR TYLOVA DIVADLA OB OŘECHOV U BRNA za svěží představení komedie J. N. Nestroye Lumpacivagabundus, vytvořené mladým kolektivem — cena ÚV SSM

Jednotlivci:

VLADIMÍR VALEŠ — CENA ÚKVČ za ideově umělecké režijní ztvárnění satiry Vl. Majakovského Štěnice

LUDVÍK NĚMEC — cena Rady Východočeského KNV za dokonale umělecky propracovanou režii hry A. P. Čechova Strýček Váňa

MARTINA HAVLÍČKOVÁ A MARIE NERADOVÁ — cena Rady ONV Semily a cena OKS Semily za kultivovaný, herecky vyzrálý výkon v postavě Jeleny a za hluboké, lidsky hřejivé ztvárnění postavy Soni ve hře A. P. Čechova Strýček Váňa

MIROSLAV ŠNÁBL A MARIE BOHÁČOVÁ — cena ÚV SČDO Praha a cena Zemědělských novin za přesvědčivé, herecky zralé ztvárnění titulních postav Agaba a Kerasii ve hře O. Iosselianiho Žert Vinaře Agaba

ALENA VOJÁČKOVÁ — cena KKS Hradec Králové za divácky přesvědčivý výkon v roli zástupkyně prokurátora ve hře A. Čchaidzeho Most.

JOSEF MACHÁČEK — cena OV SČDO Semily za herecky výrazný výkon v postavě kriminálního komisaře Bacha ve hře J. Fricka Druhá tvář

MARIE PŠENÍČKOVÁ — cena MěNV Vysoké nad Jizerou za herecky výstižnou postavu Šestákové ve hře J. K. Tyla Paličova deera

Na titulu Hanácké divadlo Prostějov
uvádí Ondráše. Foto V. Halm

Kontinuita

Bývá zvykem počátkem nového roku bilancovat rok předešlý. A přijímat předsevzetí pro budoucnost.

Je samozřejmě vždycky zapotřebí vědět o cestě, kterou jsme urazili. A stejně nutné je znát cestu kupředu. Nicméně považuji přelom dvou roků spíše za příležitost k podobným úvahám než za skutečný zlom, kdy cosi končí a něco jiného začíná. I když dějiny této doby neznají spočinutí a tvář světa se mění den ze dne, i když téměř každý z roků minulých přinesl události, jež budou léta pozdější vzpomínat jako výrazné mezníky v životě naší společnosti — přece jenom si myslím, že bychom v tom novoročním ohlédnutí dozadu i při pohledu vpřed měli daleko více zdůraznit kontinuitu, souvislost, nepřetržitost. I v našich úvahách nad amatérským divadlem.

Měli jsme v minulém roce možnost vrátit se k událostem pro naše národy nejzásadnějším. 60 let od vzniku samostatného československého státu, desetiletí československé federace, tragické čtyřicáté výročí mnichovského diktátu a zejména 30 let od Únorového vítězství. Budeme mít v tomto roce příležitost připomenout si výročí jiná, neméně důležitá: 50 let od V. sjezdu KSČ a 30 let od sjezdu IX., 10 roků od dubnového pléna strany. To všechno jsou milníky velice složité, nelehké, spleť, ale vítězné cesty, která potvrdila základní dějinnou pravdu — cokoliv se od roku 1918 odehrálo v naší historii pozitivního pro lid této země, cokoliv bylo učiněno kladného pro oba naše národy, dělo se to vždycky ve jménu idejí socialismu, ve jménu nové epochy lidstva, kterou zahájila Velká říjnová socialistická revoluce. A obráceně tato cesta také s definitivní platností prokázala, že buržoazie nemohla a nemůže v tomto století pro tento stát učinit nic, dokonce ani zajistit jeho samostatnou existenci.

A tak veškeré úvahy o všech jevech našeho života se chtěj nechtěj budou odehrávat na tomto pozadí a budou vždycky vstupovat do těchto souvislostí. I úvahy o současných problémech amatérského divadla vstupujícího do roku 1979. Neboť jeho konkrétní podoba naplňující se představeními a vydávající své výsledky v soutěžích a přehlídkách je v samotném a nehlubším principu vždy otázkou po jeho společenských funkcích, po jeho schopnosti a vůli být výrazem onoho rozhodujícího dějinného proudu, v němž je budoucnost lidstva.

Nelze než úvodem odpovědi na tuto otázku konstatovat, že amatérské divadlo řeklo jednoznačně své ano. A to ne včera nebo předevčírem, ale už desítky let je pevnou součástí celospolečenského ideologického zápasu, už desítky let svým dílem přispívá k tvorbě socialistického životního stylu, k rozvoji tvořivosti lidí jako výrazu jejich společenské aktivity. Jenže řekl jsem: tato otázka základní se zodpovídá konkrétní podobou inscenací; smysl amatérského divadla v jeho nejširších souvislostech se projevuje činy nejkonkrétnějšími. Základní vývoj, o jehož směru nemůže být pochybností, se naplňuje činností tisíců a tisíců lidí, kteří svou prací nejenom dávají zapravdu objektivní skutečnosti a jejímu pohybu, ale zároveň

tento pohyb uskutečňují, zrychlují nebo, nepochopí-li jej, zpomalují.

Nemyslím si, že by byl v amatérském divadle kdokoliv, kdo by chtěl takto zpomalovat. Naopak všechna pracovní i přátelská setkání mě přesvědčují o tom, že tu existuje ta nejlepší a nejpřírodnější snaha jít dál co nejrychleji. Problém je jinde: v tom, zda vždycky víme jak a kudy, zda si vždycky uvědomujeme, co je v dané chvíli nejpalečivější a tím také nejdůležitější.

Nechci teď dávat recepty ani třídit a sečítat problémy. Je jich dost — jako v každém vyvíjejícím se živém a životném organismu. Jde mi o to zamyslet se nad tím, zda si uvědomujeme, že v našem amatérském divadle probíhá v těchto letech dost složitý a ne právě lehce zvládnutelný přerod. Mluvíím záměrně o letech, ne jenom o roku minulém. Neboť se domnívám, že tento přerod se začal v okamžiku, kdy tradiční amatérské divadlo začalo v míře přebohaté přijímat v nejrůznějších polohách profesionální pomoc. Objektivně tak v jistém směru nastal proces sbližování profesionálního a amatérského divadla, potvrzovala se nedělitelnost divadla. Na druhé straně: amatérské divadlo tím na sebe vzalo kritéria daleko vyšší, přijalo závazky, které rázem výrazně odlišily kvalitu od nekvality. Potvrdilo tak, že si je vědomo nutnosti být divadlem poslední třetiny dvacátého století, divadlem rozvinuté socialistické společnosti.

Ovšem: tato pomoc nutně vyprovokovala i některé pochybnosti, neboť logicky se začala vynořovat otázka po vlastních schopnostech, po vlastní tvořivé síle amatérů ve všem všudy. První odpověď na tuto otázku je nasnadě a v zásadě byla už řešena: pomoc profesionálů musí být ve své zdrojící většině metodická. Nemůže se stát vedoucí ideovou i uměleckou silou, která si skrze amatéry bude řešit své problémy. Mohou a dokonce musí přispět ke společné cestě — ale musí dovolit amatérům, aby k této společné cestě řekli i své slovo nejvlastnější.

A tady je ten bod, kde stojíme teď. Jsou proudy, kde tento problém takto nestojí. Například špičky tzv. malých jevištních forem si svou vlastní dráhu razí už po léta. Ale ono tradiční amatérské divadlo, které marná sláva tvoří kvantitativně rozhodující část amatérského divadelnictví, se s tímto problémem potýká. Pod výsledky a normy, kterých dosáhlo ve spolupráci s profesionály, už jít nechce a ani nemůže. Ale přitom samo nemá pro realizaci tohoto chtění tolik sil, kolik by bylo zapotřebí. A tak opouští lecky zajaté koleje a pokouší se třeba právě postupy malých jevištních forem otevřít si dveře k novým zdrojům tvořivosti. Výsledky jsou leccaké kvality a úrovně. Loňský Hronov třeba ukázal, že na hledače nečekají jen růže. Ale je to asi jediná možnost, jak dnes najít konkrétně onu podobu amatérského divadla, k níž jsme se přihlásili.

Mějme pro to v roce 1979 dost síly i trpělivosti!

JAN ČÍSAŘ

STRÝČEK VÁŇA

a ti druzí
aneb
VYSOKÉ
nad Jizerou
1978



DS V. K. Klicpery Radonice u Kadaně (V. Majakovskij: Štěnice. Na snímku Vladimír Palivec a Vladimír Valeš)
Fotografie Pavel Štoll

Jen při příjezdu do Vysokého a pak zcela výjimečně se objevilo panoráma Krkonoš, jinak byla mlha, déšť, vítr a vůbec nevládnoucí se sněhem. Právě drsné počasí, v němž zchoulostivěným lidem z kraje mrzly ruce a nohy. Hřejivé teplo vysokého divadla, Větrova a všech setkání divadelních přátel však dávalo zapomenout na nevládnoucí přírodu. Ve Vysokém nad Jizerou při devátém ročníku Národní přehlídky vesnických a zemědělských divadelních souborů panovala přátelská pohoda, věčnost a dělnost v pracovní části přehlídky, neokázalost a pokora v přístupu souborů k inscenačním pokusům. Snad právě proto celkový dojem z přehlídky je po všech stránkách příznivý. Pestrá a zajímavá byla dramaturgická skladba, od satiry sovětské (Majakovskij) přes současnou českou hru (J. Jílek), dvě současné sovětské hry (Čchaidze, Iosseliani), českou a ruskou klasiku (Tyl, Čechov) až po komedii z klasiky světové (Nestroy). A byla-li pestrá skladba titulů, byla neméně pestrá inscenační práce souborů. Plynulo to z různosti žánrů, různosti typů souborů i jejich zkušeností. Inspirativní, nápaditá a poučená byla realizace Čechovovy hry Strýček Váňa a Majakovského satiry Štěnice — což byly nepochybně inscenační vrcholy

přehlídky, po zásluze také oceněné. Leč i ostatní představení byla dokladem solidní, byť mnohdy tradiční divadelní práce, soubory hledaly svůj výraz, přicházely s řadou zdařilých nápadů, dařilo se jim sdělit základní myšlenky studovaných her, objevilo se několik dobrých hereckých výkonů. Na druhé straně byly i problémy se zvládnutím režijní práce, scénografické oblasti a byly i rezervy v hereckých výkonech. Ať už rozbor představení ochotníků z Doloplat na Hamé (A. Čchaidze: Most), z Vyššího Brodu (J. Fricke: Druhá tvář), z Mezíměstí u Broumova (O. Iosseliani: Žert vinaře Agaba) nebo Újezda u Radnic (J. K. Tyl: Paličova dcera) či diskuse o nich byly jakékoliv, jedno se ukázalo jistým. Soubory se vážně na svá vystoupení připravují, zvládají základy divadelní práce a přinášejí na jeviště kus svých opravdových názorů a citů, bez předstírání a falešného patosu.

Nejen běžným divákům vysokého Krakonoše, i pravidelným návštěvníkům přehlídky, hostům a také porotě patrně dlouho nevyumizí z paměti představení Strýčka Váni souboru Bystřice u Benešova. Bylo vzácně herecky vyrovnané, s přesným vypracováním vztahů jednotlivých postav hry a sdě-

lovalo jejich hluboké vnitřní konflikty. Inscenace byla proměnlivá v rytmu, dynamice i intonaci a herci byli vedeni k úspěšnému navození silných pocitů moderního, současného člověka. Inscenace se obešla bez sklónů k historismu a melancholii. Herecká práce Martiny Havlíčkové v postavě Jeleny a Marie Neradové v postavě Soni by sama stála za hlubší studii a popis. Oba výkony byly ozdobou nejen inscenace, ale i přehlídky. Stejně tak dlouho by se dalo psát o herectví Zdeňka Svobody či Pavla Dohnala v postavách Serebrjakova a Astrova. Kultivovaná jevištní řeč a pečlivá, moudrá a promyšlená práce režiséra Ludvíka Němce, to všechno tvořilo předpoklady tohoto nesporného divadelního úspěchu a už pátého návratu souboru na jeviště vysokého divadla.

Druhým vrcholem přehlídky byla Majakovského Štěnice v podání radnického souboru. Je radostné konstatovat, že tento soubor kráčí stále vpřed, že je možno dokumentovat vzrůst kázně a odpovědnosti, ale také fantazie v přípravě představení. Jen ten, kdo viděl obě představení souboru v minulosti (Ženský boj, Svatba pro 800 miliónů), může tento vývoj potvrdit. Jistě to je i výsledek působení Národní přehlídky ve Vysokém

na soubory, které ovlivněny prostředím, diskusemi s porotou a možnostmi konfrontace výsledků své práce přistupují odpovědněji a opravdověji k ochotnické činnosti. Poučenost režiséra Vladimíra Valeše byla patrna z celé inscenace a byla jediným možným předpokladem pro úspěšné realizování netradičního titulu. Majakovského Štěnice byla provedena s vtipem, s úsměvnou nadsázkou a moderně. Stále aktuální myšlenku předala divákovi specificky divadelními prostředky. A nejen to. Šlo podobně jako v případě Strýčka Váni o velmi názornou odpověď na otázku, jak inscenovat klasické texty, aby jasně, esteticky působivě a ideově přesně promluvily k současníkovi.

Soubor z Ořechova u Brna upozornil svým inscenačním výsledkem v komedii Lumpacivagabundus J. N. Nestroye na problém soustavně, vážně a potřebně spolupráce mladých profesionálně připravovaných divadelníků (člen souboru — režisér studuje JAMU, student téže školy, herecké fakulty, v inscenaci hraje) s ochotnickým souborem. Představení nese stopy důkladné dramaturgické přípravy, až se Nestroyův text stává více méně záminkou k bujně, rozverně taškařici, někde až na hranici vkusu. Přináší smích, radost a výrazný podíl hudební složky. I toto představení, výrazně mladé, bylo po mnoha stránkách poučné.

Diskuse na dopoledních seminářích se ve Vysokém vracela ke dvěma problémům. Předně k neuskutečněnému cyklickému školení režisérů zemědělských a vesnických souborů, které by bylo pracovním pokračováním přehlídky a jehož koncepce byla zpracována. I průběh deváté Národní přehlídky potřebu takové akce signalizoval a ochotníci si ji přejí. Tedy podnět jak pro Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze, Svaz družstevních rolníků ČSR, tak pro SČDO.

Za druhé diskuse směřovaly ke koncepci a metodice celé pracovní části vysoké přehlídky. Zda tedy pokračovat v dosavadních seminářích, či lépe řečeno pohovorech poroty se souborem s následnou diskusí, nebo zda nehledat nové cesty konkrétnější a názornější práce v menších skupinách zájemců za spolupráce vystupujícího souboru. Jisto je, že nové způsoby by si vyžádaly jiný přístup k přípravě lektorů, jinou míru znalosti inscenací, vznikly by patrně požadavky na prostor pro takovou práci apod. Opět tedy podnět pro koncepční plány ÚKVC.

Devátá národní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou předznamenala už příští jubilejní. Jde o mladé jubileum, kterého se všichni ti, kdož před léty začínali budovat tradici, ani nenadáli. Kdo sem však jednou



DS SZK Bystřice u Benešova (A. P. Čechov: Strýček Váňa. Na snímku Martina Havlíčková a Pavel Dohnal)

přijel, kdo slyšel Krakonošovo vítání souborů, zažil večery v divadle a pozdní večery na Větrově, pobyl v divadelní hospůdce v každoročně proměňovaném loutkovém divadle, prošel se po okolí, loučil se se soubory, kdo slyšel zpěv na rozloučenou Marie Hejralové a Slávky Hubačkové a nesty-

děl se za slzy dojetí, kdo se dovedl pohádat o divadlo i zavzpomínat se známými na to co bylo, kdo odešel a už se zase těší na příští rok, ten se stane trvalým přítelem Vysokého nad Jizerou, jeho divadla a divadelníků i jeho přehlídky.

ZDENĚK KOKTA

DS Tylovo divadlo Ořechov u Brna (J. N. Nestroy: Lumpacivagabundus)





FESTIVAL zajímavých KONFRONTACÍ

Festival Scénická žatva, který se koná každoročně v Martině na sklonku října, navázal svým vznikem na pětapadesátiletou tradici celoslovenských přehlídek ochotnického divadla v tomto městě. Při hledání své osobité tvářnosti a místa v systému slovenských soutěží a festivalů ochotnického divadla stabilizoval se a ustavil jako festival festivalů, jako přehlídka vítězů jednotlivých celoslovenských soutěží všech kategorií a druhů. Vytvořila se tak skvělá konfrontační základna, na níž za jediný týden je možné uvidět špičkovou představení dětského, loutkového a dospělého činoherního divadla tří kategorií (C — základní, B — pokročilé soubory, A — vyspělé soubory) i nejlepší soubory malých jevištních forem, pantomimy a roku 1978 poprvé také minipřehlídku vítězů vrcholné soutěže uměleckého přednesu, Hviezdoslavova Kubína.

Je cenné, že pořadatelé se nenechali zlákat vidinou reprezentační přehlídky, festivalu jako svátku, na němž se už jen dekorují neúspěšnější předsta-

Scénická žatva 1978 Martin

vení sezóny bez rozdílu vah i kategorií [cenu ministerstva kultury SSR za nejtvůřivější čin roku 1978 dostalo právem Z divadlo DO SZM ze Zelenče za inscenaci Shakespearovy komedie Konec vše napraví], ale celou koncepční stránkou věci i vedením seminářů posílili a zvýraznili právě konfrontační zaměření akce. Možná, že to na první pohled pro nezainteresované vypadá jako teoretická schválnost — jakápak konfrontace mezi dětmi hrajícími si s loutkou na loutkové divadlo a řekněme dospělými, kteří usilují o uměleckou výpověď s textem všeobecně uznávané hodnoty! V životě je to však, jak praví klasik, vždy jinak. Scénická

žatva v Martině dává především možnost utvořit si obraz o trendech ve špičce slovenského amatérského scénického projevu v jeho jednotlivých oblastech, družích a kategoriích. Ergo i o vývojovém trendu ochotnictví v celé jeho šíři. Pravidelnou účastí nejlepších divadelních kolektivů z České socialistické republiky (v tomto případě vystupoval soubor Žerotín z Olomouce s pohádkami Jak se cestuje do pohádkové země a O třech prásátkách) i zahraničních divadelních celků dává také jistou základnu pro konfrontaci přesahující rámec Slovenska.

Zcela mimořádně produktivní se ukazuje být konfrontace mezi jednotlivými kategoriemi. Například. Před léty existoval propastný rozdíl mezi kategorií A a kategorií B, o C ani nemluvě. Nejen ve smyslu kvality, ale i metody práce a divadelní poetiky. Poslední SŽ ukázala, že ve špičkách kategorie B a C se tento rozdíl už stírá a přestává být rozdíl v ambicích i v cílech, i když ne vždy je dost zku-

šenosti, poučení a jiných komponentů pro jejich plné (samozřejmě v relativním slova smyslu) uskutečnění. Kategorii A zastupoval soubor ze Zelenče se Shakespear. Čerpal ze zdrojů lidové komedie a vytvořil pod režijním vedením J. Bednárika inscenaci plnou bujarého veselí, ale ani chvíli nerezignující na poselství autorovo a především svoje: na myšlenku o tom, že zmanipulovaná láska, vztah, sen, čin či aktivita plodí jen další smutky, žaly a tragédie. Podobnými komediálními prostředky (a zde máme na mysli též neodmyslitelnou přítomnost kontrastních poloh vedle ryzeho humoru a buffonády, v představení Zelenčských například motiv války a smrti) se pokusil zmocnit vážného protiválečného tématu v Brealově hře Husaři vítěz kategorie B, soubor Matice z Popradu-Matějovců. Režisér V. Benko si text značně upravil (více ve slovní rovině než kompoziční), přepsal jej na své herce, využil jejich osobitých předností lidských i hereckých a vzniklo představení, jež voní atmosférou Středomoří, románské tradice, jiskří renesančním přístupem k životu, představení plné poezie i humoru, anglického i drsného, ale stále připomínající vážnou, tragickou linii příběhu, totiž osudy lidí, které mocní světa poštvali proti sobě, udělali z nich nepřátele či spojence a určili jim nové, pro ně nepřírozené normy chování. Když v této inscenaci prohlásí Flicot Cosime na rozloučenou: „Tak vidíš ani jsem tě nepřeráz...“, řekne to (hraje jej F. Illenčík) s takovým smutkem, s takovou nostalgií a s takovým trpkým poznáním, že dokud budou války, obyčejní lidé se nebudou moci obyčejně stýkat, až to diváka zamrazí. A tak skrze jediné slovo z periferie slušného spisovného jazyka dokáže vyjádřit hluboký smysl lidského údělu.

Oba soubory dokázaly, že i bujarou komedií lze tlumočit divákovi vážné myšlenkové poselství. Jinou problematiku otevřely ostatní činoherní soubory. Místní soubor DK ROH z Martina, který jako host na domácí půdě uvedl Stehlíkovu adaptaci Furmanova Čapajeva, ve svém boji o polidštění hrdiny a o zachycení procesu vzniku nového člověka revoluční doby a nikoli jen jeho žulového pomníku těžce zápasil se schematickou předlohou ze začátku 50. let. Ale dokázal, že i takovouto všeobecnou známou tematiku je možné inscenovat z aspektu lidské problematiky a bez toho, že by ztratila svou politickou obsažnost. Pokojný úsvit (A jitra jsou zde tichá), dnes už světověznámá novela B. Vasiljeva, našla nové a osobité inscenátory v Malém divadelním studiu Domu odborů z Ko-

šic, reprezentantovi kategorie C. Trojice tvůrců (dramaturg Š. Olha, scénograf Š. Hudák a režisér J. Pražmáří) inscenuje příběh ve dvou rovinách, v historické, jestli je to tak možné říci, odehrávající se roku 1942, a v současné, v níž mladá děvčata se chystají sěhrat příběh neobyčejné Vaskovovy jednotky, inspirované vyprávěním už starého seržanta Vaskova. A tak hrdiny košické inscenace nejsou ve smyslu dramatických postav jen děvčata z Vasiljevovy novely, ale i dnešní mladé Košičanky. Vedle ambice zobrazit heroický boj proti fašistům je v této inscenaci neméně důležitá poznávací stránka věci, tedy proces pochopení duševního stavu hrdinek z roku 1942 dnešními mladými lidmi, pokus pochopit otázky o smyslu jejich smrti. Stručně řečeno, jde o divadelní inscenaci jako prostředek poznání našich vlastních pocitů a vztahů k událostem minulosti, jež významně zformovaly svět. Inscenace se hraje v uzavřeném prostoru, za zvuků baladického rekviem, na dynamickém půdorysu mezi diváky i na jevišti a to neobyčejně invenčními prostředky znakového divadla.

Výjimku mezi činoherními představeními SŽ tvořilo představení souboru Dumka Městského výboru ukrajinských pracujících z Košic, které vycházelo z komunálně satirické, nekvalitní hry V. Minky Pozor, papoušek a setrvalo u starého modelu vesnického představení plného posunčiny a přehrávání.

Co tedy Scénická žatva v oblasti konfrontace činoherecké produkce slovenského ochotnictva přinesla? Především poznání, že existuje nemalý tvořivý potenciál, chuť a odhodlání jít vlastní cestou a rezignovat na profesionální vzory a „vzory“, že existuje složitý, i když ne vždy důsledný, ale přece jen uvědoměle přítomný hledácký proces dramaturgickorežijní přípravy představení, a že existuje hledání nových vyjadřovacích prostředků, vlastního jazyka divadla emancipovaného a mezávísleho na literatuře a její ilustraci. Jednoznačně je možné říci, že ve špičkách slovenského ochotnického hnutí sílí proud divadla antiiluzivního, lidového, usilujícího ne o realismus popisu, ale o realismus myšlenky.

Potěšující je i situace v oblasti dětského divadla, kde jednoznačně převládající metodou práce s dětským interpretem je metoda dramatické hry a dramatické výchovy, která nemyslí v prvé řadě na finální efekt, tj. na zaměření k veřejnosti. V hlavních etapách práce využívá dětskou fantazii, hravost, přirozenost a z ní pak buduje etudy, příběhy, nápodoby představení. Je možné konstatovat, že v současné mizérii dramatických předloh pro dětské divadlo se čím dál více uplatňuje typ autorského divadla, obvykle v triádě děti, pedagog, režisér. Předmětem práce se stávají motivy ze známých či

méně známých dětských knih, parafráze pohádek a veršovanéek. Samozřejmě, že to souvisí i s celkovým směřováním tohoto divadla, kterému pevný dramatický text jen těžko může plně vyhovovat. Na SŽ byl takovýmto kolektivem soubor Kamarád z Košic-Tahanovců, vedený učitelkou M. Drangovou a režisérem J. Pražmáří. Představení Od a do z je velkou etudou o tom, jak si děti z hlásek tvoří slabiky, ze slabik slova, ze slov věty a z vět příběhy. To všechno v prostoru mezi dětským divákem, s minimem rekvizit, které se navíc funkčně a s invencí proměňují.

Složitější situaci odhalila Scénická žatva v oblasti loutkového divadla. Ze souborů dospělých se prakticky nenašel dostatečně kvalitní kandidát, který by měl nárok reprezentovat hnutí na takovémto fóru. Ale o tom podrobněji jinde a jindy. Dnes jen tolik, že konfrontace loutkářských souborů dospělých a souborů dětského divadla na SŽ ukázala, jak užitečné by pro oba tyto směry bylo vzájemné spolupracovat. Potvrdili to i hosté z Čech právě s inscenací Jak se cestuje do pohádkové země.

Malé jevištní formy zastupoval v Martině soubor POMIMO z Bratislavy. Pantomimické představení scénaristky a režisérky i protagonistky Olgy Panovové Blues o samotě si vzalo za cíl vytvořit obraz — metaforu o současném Pygmalionovi. O současném osamělém člověku, který si neumí nalézt přítele ani družku života a pokouší se jako antický Pygmalion oživit krásnou figurínu. Jenže oživit sochu se podařilo jen ve starém mýtu, dnešní člověk musí podniknout mnohé, aby pro sebe „oživil“ někoho z fyzicky živých kolem sebe. Pozoruhodné výkony O. Panovové, L. Piktora a tvořivá disciplína ostatních jsou příslibem, že se ve slovenské pantomimě (obzvlášť když v Bratislavě existuje už větší počet podobných kolektivů) blýská na lepší časy.

Hostem Scénické žatvy byl kabaretní kolektiv Die Taktlosen (v němčině ovšem psáno s malými počátečními písmeny, což má svůj význam i vtip) z Halle. Předvedl pásmo písniček, skečů a monologů s názvem Pozor, člověče!, ve svých prostředcích neobyčejně prostě (asi jako u našich bývalých agitačních skupin), ale svou satirou nekompromisní a neobyčejně konkrétní a nelitostné k nešvarům zdaleka ne pouze komunálního charakteru. Předvedl, jak chápou satiru a její společenskou roli v NDR. Není bez zajímavosti, že z Martina soubor odjížděl na zájezd do Sovětského svazu.

Závěrem tedy krátce. Scénická žatva 1978 byla především užitečná. Protože otevřela mnohé problémy, na mnoho dalších upozornila a ukázala, že úroda je závislá na setbě. Byla bilancí i příslibem, konfrontací kritérií i závazkem.

ÚVOD DO REŽIE

Jaroslav Vostrý

I. Objevování smyslu

Řekněme, že máme inscenovat Shakespearova Hamleta. Hned v prvním výstupu prvního jednání se objevuje duch. Stojíme tedy před problémem, jak má jeho vystoupení na jevišti vypadat.

V divadle Shakespearovy doby nebyl takový výstup s duchem nijak neobvyklý. To samozřejmě souviselo s vírou v duchy, přízraky a zjevení, v té době rozšířenou. Dramatické výstupy s duchy v divadle této doby nemají však původ přímo v ní.

Zavedení takových výstupů je důsledkem vlivu starořímského autora Seneky. Na začátku jeho tragédií se objevoval duch zavražděného nebožtíka, který se dožadoval pomsty na svém vrahovi.

S takovou výzvou k pomstě vystupuje duch například i na začátku Španělské tragédie Shakespearova předchůdce Thomase Kyda. A není důvodu nevěřit dobovému svědectví, že stejně začínala i jeho tragédie o Hamletovi, Shakespearovu tragédii předcházející.

S duchem tedy nepřišel Shakespeare první. Ale jde o víc než o nějaké brání z hotového: také v případě těchto výstupů s duchem máme prostě co dělat s dobovou *divadelní konvencí*.

Mohli bychom předpokládat, že když se na alžbětinském jevišti objevil duch, připadal takový výstup obecnstvu věrojatný, protože samo věřilo v duchy. Dnešní obecnstvo na duchy většinou nevěří, ale to ještě nemusí být nepřekonatelnou překážkou tomu, aby akceptovalo jejich divadelní výstupy.

Pro obecnstvo, přijímající dění na jevišti v rámci naturalistických nebo doslovně realistických konvencí, bude podobný výstup ovšem nepřijatelný, protože je ochotné přijmout jen to, co mu bude připadat pravděpodobné

z hlediska jeho vlastní každodenní smyslové zkušenosti.

Ani nevíra v duchy nemusí být ale na překážku přijetí takových výstupů u publika, ochotného a schopného nebrat podobné divadelní zjevení doslova, ale jako *obrazné vyjádření*, jehož smysl není se zjevením nějaké nadpřirozené bytosti ani zdaleka totožný; zkrátka, ochotného a schopného brát daný jevištní fakt jako obrazný a nikoli jako doslova reálný.

To ovšem předpokládá, že to bude skutečně obrazné vyjádření a nikoli rachotivý výstup beznadějně divadelního rytíře v brnění. Ano, výstup nějaké vhodně nasvícené postavy v bílém může na některé diváky působit tak, že v existenci duchů na okamžik snad dokonce uvěří. Naproti tomu člověk v brnění — z hlediska běžného chápání reality jako smysly zjištělného výskytu daného jevu docela přijatelný — může na dnešním jevišti působit neodolatelně — ale v dané situaci naprosto nevhodně — komicky.

Ne že bych někomu radil poslat na jeviště ducha Hamletova otce v kostýmu bílé paní; zvláště když ze Shakespearova textu vyplývá, že se má objevit opravdu v brnění a ozbrojen od hlavy k patě. Přesto lze předpokládat, že kdyby se herec, pověřený rolí ducha, objevil na jevišti v „historicky pravdivém“ rytířském oděni, působil by spíš směšně než jako bohatýr. A o ten *obraz bohatýra* hlavně jde, a nikoli o pouhé brnění; viz srovnání tohoto pravého bohatýrství s Claudiovými bohatýrskými pitkami, při nichž se zvuk trub a kotlí ozývá na oslavu toho, že král vyprázdnil do dna pohár, místo aby ohlašoval jeho vítězství v rytířském zápolení.

Ale napsal jsem, že by v „historicky pravdivém“ rytířském oděni působil směšně na jevišti, zatímco správné bylo napsat na *dnešním* jevišti před dnešním obecnstvem, naprosto neochotným přistoupit na zdiskreditovanou divadelní konvenci, spojenou s tím, čemu se dnes říká rytířny a co se od jisté doby stalo všeobecným zdrojem komiky (bohužel i vlivem zdiskreditovanosti jistých *životních konvencí*).

Ano, lze říct, že všeobecným — i když někdy nezamýšleným; ovšem s výjimkou pohádky, která se ale hraje hlavně pro děti a v níž nejde o vyobrazení historicky reálné či — správněji — muzeální, nýbrž o *stylizaci*. Stylizace zde neznamená nic jiného než jistý posun proti realu a reálím; posun umožňující vzít příslušnou postavu nikoli doslova jako takovou, ale i jako *obraz*, znamenající kromě té postavy samé ještě něco víc, konkrétně, kromě jejího viditelného zjevu i jakýsi její neviditelný smysl, princip či ideu — vyjádřitelné například také slovem bohatýr.

Samozřejmě, kdybychom chtěli, aby

se daná věc brala jaksi vážněji než jak se dneska — tak nemoudře — berou „pouhé“ pohádky, musela by se příslušná pohádková konvence něčím porušit — nebo by odpovídající pohádková stylizace musela být jiná než běžná a *jen* konvenční. Přitom by to stále musela být stylizace v rámci pohádkových konvencí, odlišných od konvencí „reálného“ a „realistického“ vnímání, jemuž by se jevila jako něco nevěrojatného.

Tak je to s každou konvencí: jako je na jedné straně podmínkou přijetí jistého sdělení jako věrojatného, na druhé straně pochopení původního individuálního smyslu daného sdělení překáží.

Řekli jsme, že bychom mohli předpokládat, že když se na alžbětinském jevišti objevil duch, připadal takový výstup obecnstvu věrojatný, protože v duchy samo věřilo. Jenomže konkrétní jevištní podoba takového ducha v něm přece mohla vyvolat pochybnosti nikoli o existenci duchů „ve skutečnosti“, ale o adekvátnosti daného jevištního vtělení takové nadpřirozené bytosti: obecnstvo může věřit v duchy a přece nemusí uvěřit v dané jevištní zjevení. Konkrétní jevištní zobrazení mu bude připadat nevěrojatné v těch případech, kdy nebude odpovídat jistě *divadelní konvenci*.

Pokud jde o Hamleta, přijatá alžbětinská konvence výstupů s duchy na jedné straně zaručovala, že ani duch Hamleta seniora nebude publiku připadat nevěrojatný. Na druhé straně mohla ale existence citované konvence způsobit, že bude pro toto publikum něčím jaksi až příliš — v rámci dané konvence — normálním a samozřejmým, a nikoli *obrazným*, tj. něčím, co obsahuje ještě jiný smysl nežli prvotní.

Tento prvotní smysl — či spíše účel — byl jednoduchý: úvodní výstupy nebožtíků v tragédiích bývaly většinou pouhým prostředkem k expozici těch faktů z minulosti, na jejichž základě se teprve mohl tragický děj rozvinout. Také duch starého krále v Hamletovi nám tato fakta po delším napínání — a už v tom spočívá rozdíl proti obličejným výstupům duchů v rámci dané konvence — v pátém výstupu prvního jednání také oznámí, ale toto sdělení zdaleka nevyčerpává smysl zjevení, které je daleko mnohoznačnější.

Zjevení ducha je výčitkou Hamletovi i „této době“ — době „vymknuté z kloubů“ — nejen pokud jde o nepotrestaný (nepomstěný) zločin, ale — jak už o tom byla řeč — také svou bohatýrskou podobou. Tato podoba však může klamat. Copak se i ďábel neodívá svůdně, ptá se sám Hamlet, který o věrohodnosti duchova sdělení pochybuje a musí si sám obstarat důkaz. Ostatně, když duch ve čtvrtém výstupu kýval a lákal ho za sebou, Horatio a Marcellus ho varovali jaksi

s dobrým tušením. Báli se, že princ vlivem setkání s ním zešílí, zatímco on se bránil tím, že na něho kývá sám osud. Bohatýr, osud, ale i svědce a svým způsobem i posel pekla: duch sám mluví přece o tom, že zatímco v noci musí obcházet, ve dne je odsouzen trpět za své hříchy v plamenech, nepochybně pekelných; a copak by vůbec nebylo lepší se to, o čem duch mluví, vůbec nedovědět a není to — obecně vzato — opravdu dábel, kdo podává člověku jablko poznání? Neplatí tohle všechno svým způsobem k smyslu tohoto podivného zjevení? A to ještě není všechno: vzpomeňme na Hamletovo šaškovsky familiární oslovení ducha, ozývajícího se v šestém výstupu zdola, dokonce i jako krtka, který dobře reje; nestává se tím obrazným pojmenováním z původního ducha zavražděného krále opravdu jakýsi orgán času pracujícího k rozkladu?

Způsob, kterým Shakespeare využívá danou konvenci, je tedy nekonvenční. Původní konvenční vyobrazení nebožtíkova ducha se rozšiřuje především slovy, ale i tím, že se neobjevuje jenom na začátku „v plné zbroji“, ale je později i jenom slyšet a zjevuje se Hamletovi nakonec také při výstupu s matkou, a to v domácích šatech, přičemž pro královnu zůstává neviditelný. To všechno ovšem nijak neprotičilo dobovým divadelním konvencím — ale jak se má tento duch objevit na dnešním jevišti, aby to objevení nejen nepřekáželo vzniku příslušných diváckých myšlenek, představ a citů, ale bylo dokonce objevením smyslu tohoto zjevení v Shakespearově tragédii?

Nejobecnější smysl této zvláštní postavy se snad dá docela prozaicky vyjádřit tak, že je to něco, co Hamletovi takřkajíc straší v hlavě. Nebylo by tedy nejlepší vůbec rezignovat na viditelné ztělesnění této postavy a nechat mluvit ostatní o ní, jako by ji viděli, a ji samu třeba Hamletovým hlasem, aniž by se dostavil na jeviště nějaký herec, protože objevení konkrétního člověka v nějakém konkrétním kostýmu by mohlo objevení skutečného smyslu toho zjevení jen zabránit? Ale nedalo by se tak vlastně zapravdu královně, která Hamletovi rozmlouvá jeho vidění otcova ducha, protože ho sama nevidí, tím, že je to jen pouhý přelud, způsobený pochopitelným rozrušením? A vůbec by to bylo zjednodušení.

„Neviditelný“ duch je jenom jeden krajní případ inscenačního řešení. Na druhém pólu stojí herec v brnění, který působí jaksi vědomě směšně. Copak nebude mrtvý král domáhající se v této době vymknuté z kloubů dodržení starých zákonů z bohatýrských dob skutečně komický? A nebude v této podobě tou nejsilnější výčitkou? To celé je ovšem spekulace, protože takový zjev bude působit přede-

vším v prvním plánu a jaksi svou došlovou podobou; to jednak, a za druhé, postava tohoto ducha není přece jenom výčitkou, a to ani ve výstupech s předepsaným brněním.

Není namístě dávat nějaké rady. Jde jen o to, upozornit, že duch Hamletova otce stejně jako každý jiný zjev na jevišti musí mít takovou podobu, která umožní vnímat tento zjev jako takový a současně i jako něco víc: daný zjev nám musí umožňovat přístup k tomu, co zjevné není.

Divadlo je z jistého hlediska sdělováním neviditelného pomocí viditelného, přičemž viditelné se s neviditelným nekryje; jinými slovy, není sdělováním přímým, nýbrž obrazným. Obrazným se zde samozřejmě nerozumí něco smyslově názorného, nýbrž možnost aktualizace dalších významů, představ a vysvětlení kromě doslov-

ných, tj. možnost objevování smyslu, který však přímo vyslovit nelze.

Režie je z tohoto hlediska objevováním smyslu; mohli bychom prostě říci *interpretací*, kdyby to slovo nevbuzovalo představu slovního výkladu, existujícího jaksi předem před inscenací, zatímco v daném případě jde právě o objevování, a to jak ve významu jistého procesu odehrávajícího se před i v průběhu vlastního inscenování, tak ve významu sdělování něčeho, co zjevné není, prostřednictvím toho, co se nám jeví.

A vlastně i ve významu *zjevení*, protože režisérovým cílem je z tohoto objevení tajemství, jehož tajemnost se tímto objevením neruší — přesně tak, jak by to mělo být se zjevením ducha v Hamletovi. Ostatně nelze přirovnat tohoto ducha nejen k režii či k divadlu, ale vůbec k umění?

DS OB Doloplazy u Brna (A. Čhaidze: Most. Na snímku A. Vojáčeková a J. Niesner). Foto P. Štol



Poznámky o divadle

O PRÁCI POROT

Byl to vlastně poslední velký projekt, na němž jsem spolupracoval s Jirkou Benešem. Plán školení porotců. Přišel s tím samozřejmě Jirka. Svým neomylným čichem pro potřeby amatérského divadla vycítil, že poroty a jejich práce se stávají pro další vývoj amatérského divadla nesmírně důležitým a také neuralgickým bodem. Proto mně už před nějakou dobou nabídl, abych do tohoto časopisu začal psát seriál úvah, jenž by mohl být alespoň nějak porotcům ku potřebě. Tak se objevily Poznámky o divadelní kritice. Potom jsme přistoupili k další etapě projektu: začali jsme připravovat skutečně školení porotců — či ještě spíše semináře porotcovské práce. Jeho realizace se už Jirka nedožil. Ale pořád si myslím, že tenkrát měl pravdu, že poroty různých soutěží, přehlídek i festivalů jsou dnes pro amatérské divadlo stále důležitějším článkem jeho vývoje.

Asi to někomu může znít nadnesené; říkám-li stále důležitější článek vývoje. A dokonce si někdo může myslet, že jaksi příliš přeceňuji své vlastní zkušenosti porotce, když takto hovořím. Nicméně fakta jsou víc než přesvědčující. I když nemohu uvést přesná čísla, je mi jasné, že soubory, které se jednou či vícekrát ocitnou před různými porotami při různých příležitostech je nepochybně pozhlednější. Samozřejmě stejně dobře vím, že jsou také soubory, které se podobným hodnocením vyhýbají, hrají si jenom pro sebe a pro své okolí. A dokonce si samy organizují přehlídku, aby si také zahrály o ceny. Vyhnu se tím jistě tomu, že je jaksi nehodnotí nikdo „cizí“, že nikdo nerozhoduje o jejich postupu, neboť ten mají — podobně jako domácí na mistrovství světa v kopané — zajištěn. Ale nakonec i na takovém podniku nějaká porota musí být a nějak se o souborech vyjádřit. Takže koneckonců je to tento — řekněme — větší či menší sbor, který vlastně přejímá odpovědnost za výsledky přehlídky, za vyjádření a zhodnocení nejen její úrovně, ale i jejího významu společenského.

Ať tedy začneme odkudkoliv, dojdeme vždycky k tomu, že se v rámci místa, okresu, kraje, republiky či federace (a pardon: zapomněl jsem na mezikrajové přehlídky) odehrává množství akcí, jež jsou v nějaké podobě a poloze hodnoceny porotou. A takto — zase ať chceme, nebo nechceme — že se jistým způsobem vytváří objektivní vědomí o kvalitách a hodnotové stupnici amatérského divadla. Ne, jistě nejsem naivní a nemyslím si, že určitá úroveň představení se potvrzuje jenom před porotou; že nemůže být soubor, který hraje dobře a o němž se ví, že takto hraje, aniž by byl na nějaké akci s porotou, jež by jeho práci ocenila. Jistěže tomu tak bylo, je a bude. Ale na druhé straně: skutečné postavení v celku amatérského divadla si takový soubor potvrzuje, ale i uvědomuje teprve tehdy, když projde jistým sítím, které tvoří poroty. To jest sbor jednotlivců, kteří se snaží postihnout, zvážít, analyzovat viděné a svůj soud vtělit do jakéhosi verdiktu, který se rozletí větší či menší měrou (podle významu akce) po celém ochotnictvu. A nejen po něm.

Teprve tehdy vstupuje soubor definitivně do vztahů širšího dosahu a buduje si pověst. A pro divadlo — profesionální či amatérské — je pověst (jak říká profesor Antonín Dvořák) životně potřebná. Asi jako vzduch. Pověst si divadlo buduje u diváků. Musí, neboť jedině tak rozšiřuje okruh svých příznivců. Jdou se na jeho představení podívat i mnozí, kteří o něm jenom slyšeli, že je dobré. A pověst si buduje i u odborné veřejnosti, u znalců, kteří dovedou ocenit i mnohé z toho, co běžní diváci tolik neznamenávají. Nejde mi samozřejmě o to, že jenom znalec dovede ocenit jemnosti a finesy inscenace. Vůbec ne. Kdykoliv jsem se podílel kdekoli na jakémkoliv představení,

vždycky jsem sháněl především hlasy a názory těch úplně obyčejných diváků. Protože pro ně se divadlo dělá, oni jsou jeho solí. Ale ta odborná veřejnost dovede jaksi posoudit vývoj divadla, jeho směřování, jeho funkci v širším kontextu, jeho místo v divadelnictví vůbec. Pro profesionální divadlo musí tohle plnit odborná kritika. Pro divadlo amatérské to dělají především poroty.

V čísle jedna ročníku 1978 tohoto časopisu napsal režisér amatérského divadla Oldřich Unčovský Povídání o porotách. Zadrželo se mi pod kůží jako nepříjemná tříska a stále tam vězí. Kdyby to napsal někdo jiný než právě člověk, jehož práce a tvorby si vážím, tak by tomu tak nebylo. Ale takhle se nemohu zbavit stále pocitu, že je kolem porot více než zamlženo, když i člověk tak soudný jako je Oldřich Unčovský vidí porotu jen jako „vnější formu záhadné bytosti s jediným myšlenkovým centrem“. Aby bylo jasno: nehájím práci porot. Právě proto jsem s Jirkou Benešem uvažovali o formě školení porotců, neboť jsme si byli vědomi, že tu mnohé škřípe. Že se amatérské divadlo dostalo a dostává na takovou úroveň, kdy se nelze spokojit se směsicí různých názorů, které nakonec dostanou jakousi uniformní, jednotnou střechu. Ale na druhé straně: lze vůbec z práce porot vyloučit jejich jednotnost, jakýsi závěr, jenž vyslovuje jednotné stanovisko?

Jsem přesvědčen, že v mnoha případech nikoliv. Neboť jde o tu pověst u odborné veřejnosti. O ono — abych to řekl jinak — pokud možno objektivní zhodnocení, jež tak či onak vyjadřuje smysl tvorby souboru v jistých souvislostech. Přiznám se upřímně: když jsem svou porotcovskou práci před lety začínal, byl jsem přesvědčen o tom, že tohle zdaleka není podstatné. Stejně jako Oldřich Unčovský jsem považoval za nejdůležitější diskuse, které kladou otázky a v nichž názor jednotlivce stojí proti názoru jednotlivce, v nichž se uvažuje o podstatě divadla, jeho společenské funkci. Ještě stále si myslím, že tohle je také nezbytné. Dokonce to považuji za jeden z nutných atributů, jímž si porotce získává autoritu u souboru. Nicméně: život mě poučil o tom, že porota musí být také ona záhadná bytost s jediným myšlenkovým centrem. A zvláště v amatérském divadle.

Strázně nerad bych se teď někoho dotknul. Cítím se mezi amatéry dobře a jejich práci si ohromně vážím. Mám mezi nimi řadu dobrých přátel a o pár lidech si myslím, že dávno přerostli amatérskou úroveň. A stejně tak obdivuji jejich chuť i touhu nejenom dělat divadlo, ale také se o výsledku své práce od poroty něco dovědět. Nicméně: přes všechny tyto a ještě další pozitivní rysy amatérů i amatérského divadla jako celku existuje cosi, čeho se mezi amatéry občas bojím. Poznal jsem to poprvé před mnoha lety, když jsem jako student chtěl pracovat v tradičním a dlouholetém ochotnickém spolku svého rodného města. Díval jsem se na jeho práci nejprve zvenku a obdivoval jsem ji. Jenže zevnitř jsem zjistil, že tu vládne cosi jako duch absolutní jistoty o dokonalosti vlastní práce — duch výrazně kolektivní. A kdo se mu vzpíral, kdo měl pochybnosti, mohl a musel jít.

Když jsem o mnoho let později začal systematicky pracovat v porotách, zjistil jsem, že tento duch prošel jakousi transformací. Ale jeho stopy jsem zachytil bezpečně. A opět v kolektivní podobě — tentokrát už v celku amatérského tradičního divadla. Říkám záměrně tradičního, neboť u divadla netradičního, mladého, se mu prostě pro samotnou podstatu práce nemůže dařit. Jde o něco, co bych nazval neochotou, nevlí uznat tvůrčí prohry. Celek — a zdůrazňuji, he mluvím o celku — amatérského tradičního divadla je schopen poznat a s nadšením přijmout nepochybné a neodmítnutelné výhry. To jsou večery naplněné spontánním fandovstvím, společnou pýchou nad tím, že někdo

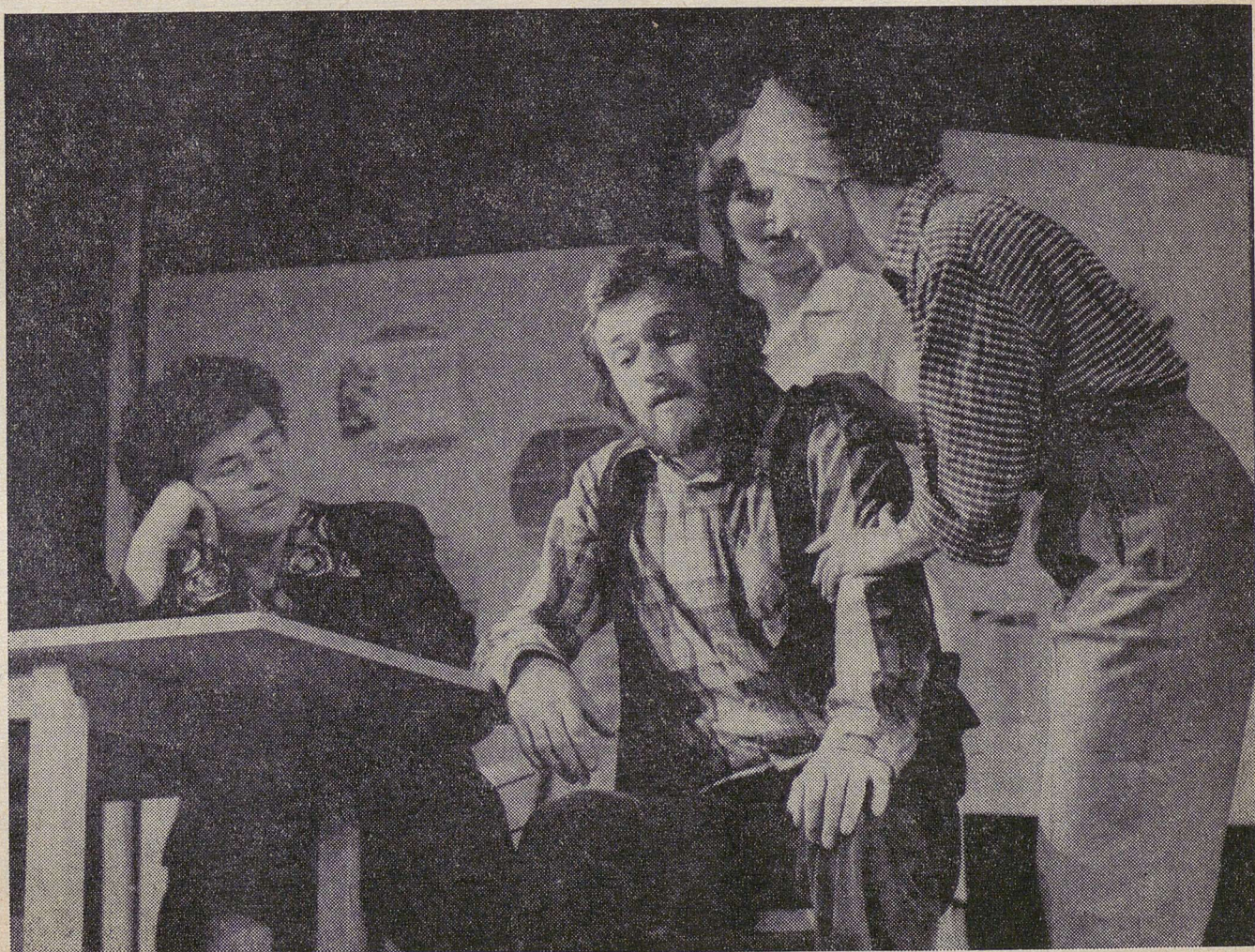
z nás ochotníků tohle dokázal. Ale jakmile někdo přilíš riskuje a ten risk skončí neúspěchem, potom začíná být zle. Jako by tu z pozadí vystupovala ona kolektivní jistota, že my všichni bychom to dělali lépe, že my všichni jsme tu se svým představením mohli být — a měli být — daleko oprávněněji. Znovu opakuji: nejde mi o vyložené prohry, kde o nic nešlo, kde se konvence ukázala být základem, jenž se zhroutil. Jde mi o představení, která cosi chtěla, v nichž je někde cítit lví spár. Nechci být nespravedlivý. Amatérské divadlo má zaplatpánbůh už dost a dost jednotlivců, kteří tento lví spár postřehnou a ocení. Ale i přesto jsem se přesvědčil už mnohokrát, že v celku zavládne vždycky ono přesvědčení o vlastní síle, které nedovolí postihnout to, co je v takové inscenaci nové a podnětné, co se prosazuje jako impuls výrazně celodivadelního a celospolečenského charakteru.

Napsal jsem na stránkách tohoto časopisu už několik článků, v nichž jsem se vrátil k podobným inscenacím a po skončení přehlídek a soutěží cítil svou povinnost znovu argumentovat jejich pozitivu. Upozorňovat na to, že všeobecný špatný dojem z celku inscenace nemůže zcela zasunout to, co je v ní vývojově cenné. Jenže to je názor jednotlivce, který vůbec nemusí být přijat. Ale porota jako celek, její objektivní výrok, by měly mít už větší váhu. Ne-

přečnuji možnosti jakékoli poroty. Pracoval jsem už v mnoha a vím velice dobře, že se při stanovení cen nevyhne kompromisům, že musí vážit mnoho pro a proti. A že kromě několika nesporných hodnot má potom před sebou také hodnoty problematické, mezi nimiž vybírá. Bezpečných vítězů bývá málo, daleko víc je těch, kdo mají nějakou tu vadu na kráse. Proto vím, že ceny samy o sobě ještě nejsou důkazem, před nímž všichni v úctě zmlknou.

Ale na druhé straně si myslím, že dokáže-li porota jako celek najít ony nesporné nové obecné tendence v představení třeba nedokonalém, dokáže-li je v diskusi obhájit a argumentovat a nějak vyjádřit i ve svém závěrečném slově právě jako jednotný názor, že potom má svou váhu a splnila svou povinnost. Neboť čím dále tím více je jasnější, že smysl všech přehlídek a festivalů je a měl by být pracovní. A domnívám se, že kromě vášnivých diskusí a kladební otázek k tomuto pracovnímu rázu patří i schopnost poroty jako celostátního orgánu posoudit to, co v zájmu dalšího vývoje našeho amatérského divadla může přispět k tomu, aby vyslovovalo naši současnost. Nechť se na mne Oldřich Unčovský nezlobí, ale ta záhadná bytost s jediným myšlenkovým centrem asi hned tak nezmizí. Neboť jsou chvíle, kdy jediné tak lze jistým pozitivním tendencím dát širší, obecnější, objektivnější platnost. JAN ČÍSAŘ

DS Vojan Libice nad Cidlinou (Jan Jilek: Dvojitý tep srdce). Foto K. Kroužil



Kapitoly z dějin světového herectví

PRAVĚK

Je pravda, že divadlo jako umění, formované vědomou a záměrnou činností, vytvořili teprve lidé. Jeho vznik by však nebyl možný bez dlouhodobého biologického vývoje, konstituujícího řadu prvků, jež divadlo přímo podmiňují. Mám na mysli nejen hravost, pud experimentovací, pud nápodoby a soupeření (viz Henriette Roland-Holstová: Vznik dramatického umění), které má člověk společné s některými zvířaty, ale též estetické citění, osvojování souvislostí mezi emocí a jejím výrazem, přírodní mimetismus (viz Caillois: Zobečněná estetika) a užívání nástrojů (Cousteau zjistil, že např. chobotnice vzpříčuje v otevřené škebli kámen). Stejně tak vztah mezi určitým objektem a znakem, který ho v umění zastupuje, nemusí být důsledkem myšlení, protože třeba sameček červenky útočí na červenou zátku, která pro něj za rozrušení představuje náprsenku jeho soka. Zájemce o tuto problematiku odkazují aspoň na Karla Čapka: Divadelníkem proti své vůli, str. 343; Charlese Darwina: Výraz emocí u člověka a zvířat; a ruské spisy Nikolaje Jevrejnova, který však zašel příliš daleko, když se domníval spatřovat některé prvky „divadelnosti“ i v projevech rostlin. Instinktivní a pudový základ divadla by se však neměl, jako to činí např. i Avdějev (O původu divadla), podceňovat. Primitivní člověk vyrůstal v přírodě, cítil se s ní ještě v plné soundělosti. Nebýt vztahu divadla k předvývoji lidské psychiky, těžko bychom vysvětlili jeho oblibu a rozšíření, mnohostranný užitek – ať ve funkci odreagování, etické či společenské, funkci návodu k jednání či „magického“ působení na přírodu, jež bylo jen mobilizací fyzických i duševních schopností člověka, včetně těch, jež zkoumá moderní psychotronika. Člověk vytváří divadlo stejně jako ostatní umění ze své vnitřní potřeby...

Pokud herci nemyslíme profesi (ta vznikla později), ale lidi, kteří hrají pro druhé (vztah herec-divák je podmínkou divadla, i když v loveckých tancích a primitivních rituálech se mohl divák stát kdykoliv hercem a naopak), pak máme doklady o herectví už ze starší doby kamenné. Herectví samotné můžeme obecně označit za umění, při němž je tvůrci materiálem vlastní tělo a hlas.

Doklady ze starší doby kamenné, to jsou jeskynní malby, stopy tanečnicků v hlíně, zbytky prostředků pro tetování a líčení či drobná plastika. Malby a plastiky zachycují lovce, kterým zvířecí kůže pomohla přiblížit se na lovu ke kořisti. Ukazují však i tanečníky, kteří formou instruktáže nebo později magie lov připravují, případně opakují na kmenové oslavě. (Viz obrázek „kouzelníka“ z jeskyně Trois-Frères, jehož zcela přesný otisk má ve své pravěké expozici pražské Národní muzeum).

Ze vpichů a namalovaných zásahů do obrazu zvířete je patrna pravěká obdoba taneční pantomimy, jakou dodnes provádějí před lovem např. původní obyvatelé Austrálie. Ti jsou též mistři v líčení tváře i těla za pomoci přírodních zdrojů, jež je zřejmě starší než užití masek. Na obrázku 1 vidíme změnu zevnějšího tanečníka pomocí písku, smíšeného s krví.

Maskování tanečníků v pravěku nesledovali zdaleka jen estetické cíle, ani nechtěli pouze bavit. Usilovali o to, aby se zcela stali představovaným zvířetem či bytostí, ať perzoničovanou přírodní silou, bohem nebo duchem předka. To souviselo s proměnou totemismu v animismus, s tím, že si člověk podle své přirozenosti promítl do přírody, jež ho obklopovala

a na níž závisel jeho život, sám sebe. Stejně jako na lovu stával se lovec podle svých představ i při tanci tím, co představoval. Magická funkce jeho konání byla vyjádřena v tom, že třeba za uklouznutí nebo chybný krok mohl následovat až trest smrti. Posvátnost různých obřadů stejně přesně předpisovala i hlasovou složku. Říkám úmyslně: hlasovou, protože původě měl zvuk hlasu větší význam, než neumělé, článkované slovo. Proces vzniku řeči od emocí sdělujících samohlásek (proto má v divadle dodnes tak velkou úlohu intonace) po první souhlásky lze sledovat u dětí. Divadlo je nesporně starší než literatura. Tanec, skřeky a posunky, jejichž cílem je sdělení emocí i určitého konkrétního obsahu či děje, můžeme pokládat za nejstarší herecký projev lidstva. Gestikulace sloužila primitivním národům i jako podprůměrný prostředek při nedostatečné vyjadřovací schopnosti (je zajímavé, že podle Roland-Holstové se Křováci a Pygmejové špatně domluví potmě).

Nepřímým důkazem představy, že se tanečník pomocí masky, hlasu a gest „vtělí“ do znázorňované bytosti, nebo že ona po dobu obřadu do něj „vstoupí“ je okolnost, že maska byla původně vyráběna ze zvířecí kůže či lidské lebky. Maska a malování provázely člověka po vzniku víry v posmrtný život nezřídka i v hrobě.



Australský domorodec je maskován pro taneční slavnost kmene

Když z důvodů větší trvanlivosti nahradila zvířecí kůži nebo lebkou „předka“ umělá maska – zpravidla dřevěná – přenesla se na ni posvátnost proměny a určitá tabu (některé masky např. nesměly vidět ženy, stejně jako hudební nástroj, představující tajně „hlas duchů“). S mytologií a náboženstvím sloužily k udržení společenské hierarchie (viz tzv. krokodýli a pardálí muži, popsání L. M. Pařížkem v Kraji dvojí oblohy).

Pokud jde o hlasovou stránku pravěkých rituálů, můžeme ji hypoteticky zkoumat nejen studiem dnešních primitivních populací či vlastního folklóru, a vztahu hovorové řeči k už zmíněné neartikulované „řeči“ nemluvnat, nýbrž i studiem zvukové podoby nejstarších známých jazyků a jejich vývoje.

V počátcích hlasových projevů lze předpokládat přirozené užívání hlasové rezonance a rytmu, který člověk může nejen odposlouchat v přírodě, ale k němuž může též dojít na základě vlastního tepu, dechu, chůze ap. Najdeme i vdechované hlásky u kmenů, žijících v úzkém kontaktu s přírodou. A je známo, že některá zvířata tvoří tón právě při vdechování.

Nejzajímavějším rysem pravěkého divadla byl však, vedle převtělovací autosugesce, dosahované u herců, i s tranzem hraničící stav u diváků, vyvolaný často hypnózou a provázený psychotronickými jevy. Na jeho vznik mohou mít, jak svědčí účastníci primitivních rituálů, vliv další faktory: hlad a žízeň, drogy, horko, opakovaný pohyb, rytmus, dotyk, ohlušování aj. – vše při více či méně aktivní divákové účasti na předváděném ději.

V tomto smyslu chtěl na pravěké divadlo navázat ve 30. letech našeho století velký francouzský divadelník Antonin Artaud, který osobně poznal terapeutický účinek kolektivního obřadu v tancích z ostrova Bali a u mexických Tarahumarů. Podle Artauda se zde jedná o divadlo, ve kterém se diváci nepřicházejí pasivně bavit, ale zúčastnit a očistit se hrou od emocionálního napětí, pramenícího ze vztahu jednotlivce ke společnosti, světu a kosmickému řádu. Primitivní rituál odpovídá tak na otázky lidské existence, člověk v něm může sám na sobě prožít překročení určitých zákazů, trest i vykoupení. Toto divadlo neodděluje herce od diváka, obsahuje extázi i zkušenost, likviduje přehradu mezi lidmi – ať společenské, ať sexuální atd. Je pochopitelné, že Artaud s takovýmto pojetím divadla musel u měšťáckého obecnstva nutně ztroskotat.

Vraťme se k masce. V Africe (viz J. Herold: Africké masky) se dodnes maskou nazývá nejen část, zakrývající hlavu či obličej, ale celý kostým a postava, již představuje. Skutečná funkce masky se odhalí teprve v pohybu (třpytky, zvonky, chřestítka). Jednu masku hrálo někdy víc lidí. Hlavová část byla počítána často i na akustický efekt: měnila hlas. Některé masky měly dokonce rourku s membránou, jakou měly údajně i pozdější masky řeckého divadla nebo třeba pranýřové masky, u nichž však membrána sloužila k zesílení křiku



Tanečník či kouzelník ve zvířecí masce. Podle pravěké malby v jeskyni Trois-Frères

člověka, jemuž mohl každý beztestně ubližovat. Trubičku-přítalku k měnění hlasu užívali též sicilští loutkáři (dédicetti antiký?).

Tanec jako obecně rozšířený a patrně nejstarší divadelní projev je v Africe spjat s mytologií. Otázka „Co tančíte?“ znamená pro černocho „Od kterého jste kmene?“. Podle některých náboženství byl svět ne stvořen, ale vytančen bohem. U Tarahumarů je slovo tanec totožné s pojmem označujícím práci. Tak velký společenský význam pravěké divadlo mělo.

V literatuře se běžně odděluje epika od dramatiky a někdy se staví dokonce do protikladu. V pravěku zřejmě takové oddělování neplatilo, jak lze usuzovat z existence tanečních druhů, kdy tanečník současně vypráví i hraje, či z tzv. mimického vyprávění Pygmejů (viz album Supraphonu Lidová hudba Afriky) i z role, již zastává vypravěč v orientálním divadle. Koneckonců i starořecký chór, třebaže nahrazoval mimiku a děj za scénou proto, že měl herce na tváři masku a některé scény se nesměly předvádět před diváky (např. vražda), má patrně své kořeny v onom tvaru divadla, vedoucím až do pravěku, kdy se vypravěč-komentátor mohl kdykoliv stát účastníkem akce, jednajícím postavou. Hra tureckého vypravěče s rekvizitou nebo japonského s vějířem jsou pozdějším potvrzením téhož typu.

DIVADLO LENINSKÉHO KOMSOMOLU



Po Bratislavě a Brnu měla také Praha možnost přivítat moskevské Divadlo Leninského komsomolu, které v Divadle na Vinohradech předvedlo dvě inscenace ze svého repertoáru – Gorinova Thyla Ulenspiegla a Čechovova Ivanova.

Divadlo vzniklo v roce 1927 pod názvem TRAM (Divadlo dělnické mládeže) a jeho vývoj silně ovlivnili takové osobnosti, jako byl I. N. Berseněv a v šedesátých letech Anatolij Efros. V současné době charakter divadla určuje neméně výrazná

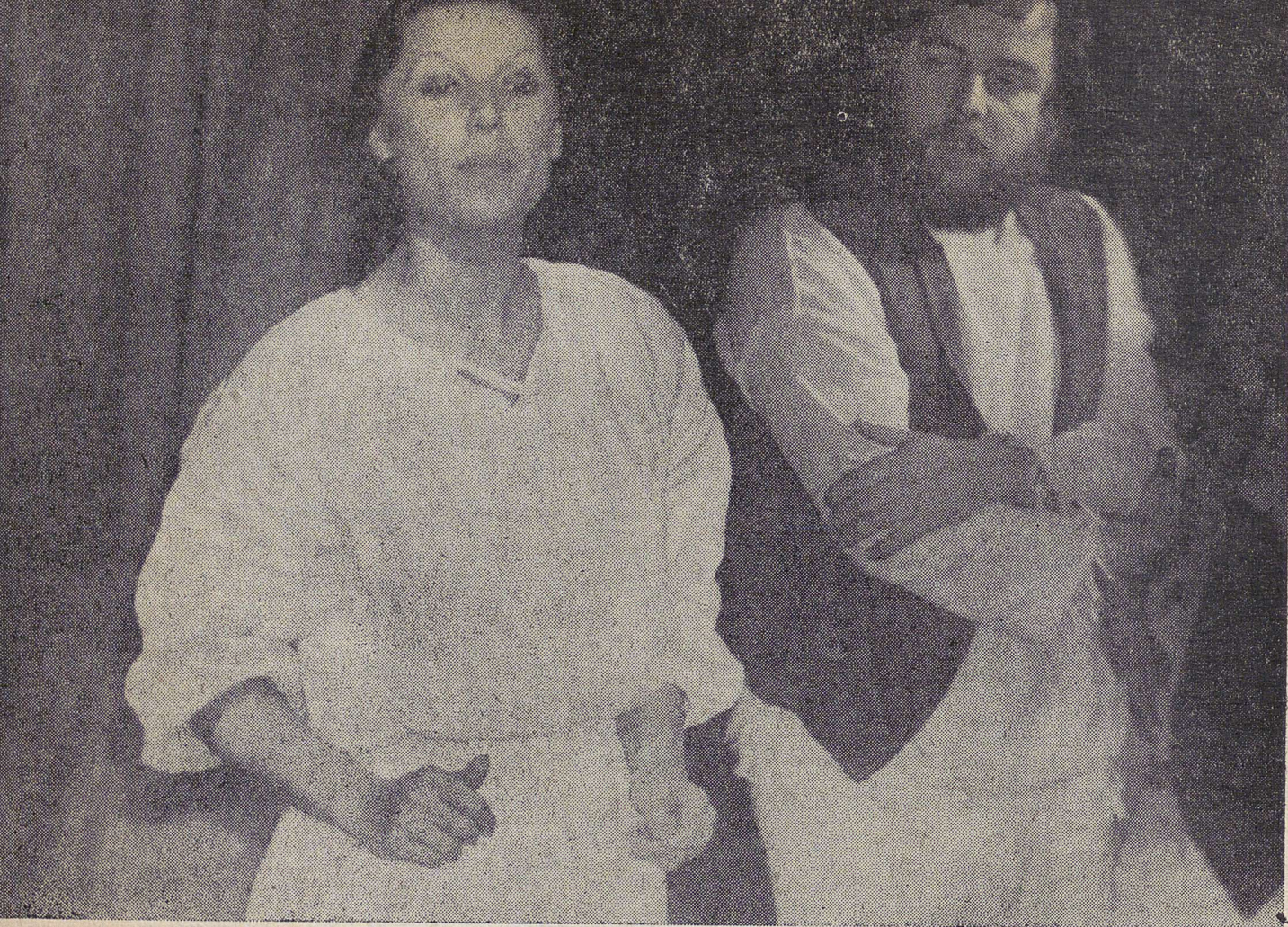
osobnost hlavního režiséra Marka Zacharova, zasluhlého pracovníka umění RSFSR.

M. Zacharov, absolvent herecké fakulty GITIS Lunačarského v Moskvě, pracoval nejen jako herec, ale je znám i jako karikaturista a autor humoristických povídek. Režirovat začal v roce 1959 ve Studentském divadle Moskevské státní university, v roce 1965 jej angažovalo Divadlo satiry, od začátku sedmdesátých let je v Divadle Leninského komsomolu.

Všechny inscenace tohoto divadla, ať už jde o hry ze současnosti nebo minulosti, spojuje úsilí o zachycení dechu současného života, snaha přispět k formování socialistického člověka. O tom koneckonců svědčí i pohled do dramaturgického plánu divadla, kde se objevují tituly Sláva a smrt Joaquina Muriety od Pabla Nerudy, Simonovův Chlapík z našeho města, My – XXI. století, hra, jejímž autorem je M. Zacharov spolu s J. Vizborou.

Kromě nápadité a cílevědomé dramaturgie se divadlo vyznačuje i specifickým pojetím režie, která směřuje od všedního, konvenčního divadla k divadlu hudebně poetickému, a to i v případech, kdy se za celé představení hudba ani jedinkrát neozve. To všechno mohou tvůrci realizovat jen díky neuvěřitelně připraveným a citlivým hercům, kteří dotvářejí onu neopakovatelnou atmosféru silného uměleckého zážitku, jak nás o tom ostatně přesvědčila i ona dvě pražská představení.

E. K.



HORIZONT 78

PETR PAVLOVSKÝ

Šestý ročník přehlídky autorských divadel se již tradičně odbýval za frenetického zájmu diváků a neméně frenetického nezájmu kritiků. Pravda, současně (poslední říjnový týden) probíhaly významné akce profesionálního divadla v Praze a v Olomouci, ale přesto. Vždyť Horizont nemá význam pouze divadelní, ale svou sídlištní lokalizací (Brno-Lesná) je inspirativní ukázkou možného řešení problémů sociologických. A to by mělo angažované novináře zajímat v každém případě.

I tentokrát byla přehlídka zahájena otevřením výstavy Malé scény ve fotografii. Fotografická soutěž, která je nesporně zajímavým zpestřením přehlídky, by si zasloužila hlubší pozornosti. Vede totiž k tolik žádanému propojení různých oborů ZUČ, v tomto případě výtvarného a divadelního. Bylo by ale třeba, aby fotografové mahlíželi svou práci nejenom očima výtvarníka, ale též očima zasvěceného divadelního diváka.

Vlastní přehlídka byla letos o poznání slabší než předešlé. Tvořila ji pouze čtyři představení a závěrečná sobotní beseda se konala ve zbytečně pozdních hodinách

za značného vyčerpání. Jestliže loni bylo představení šest s jediným bonbónkem profesionálů na konci, letos byl poměr 1:1 resp. 2:2, přičemž úvodní recitační vystoupení M. Kovářika (podle mého názoru nejsilnější moment přehlídky), přihodilo rozhodující závaží na profesionální misku vah.

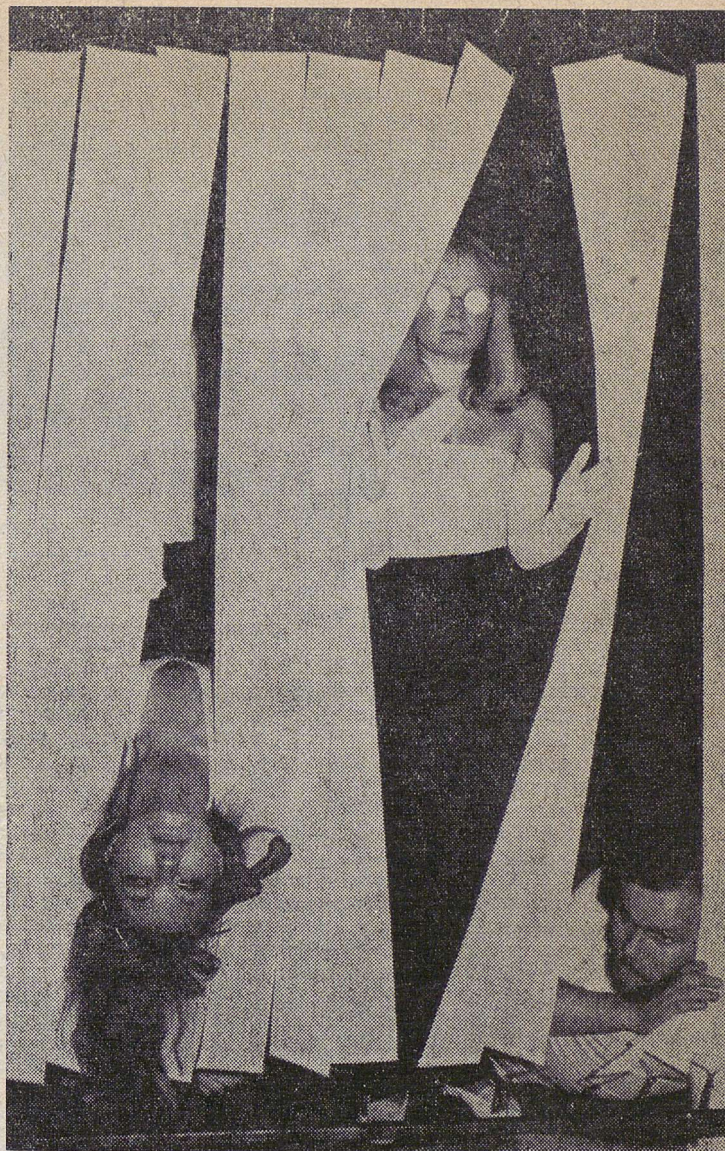
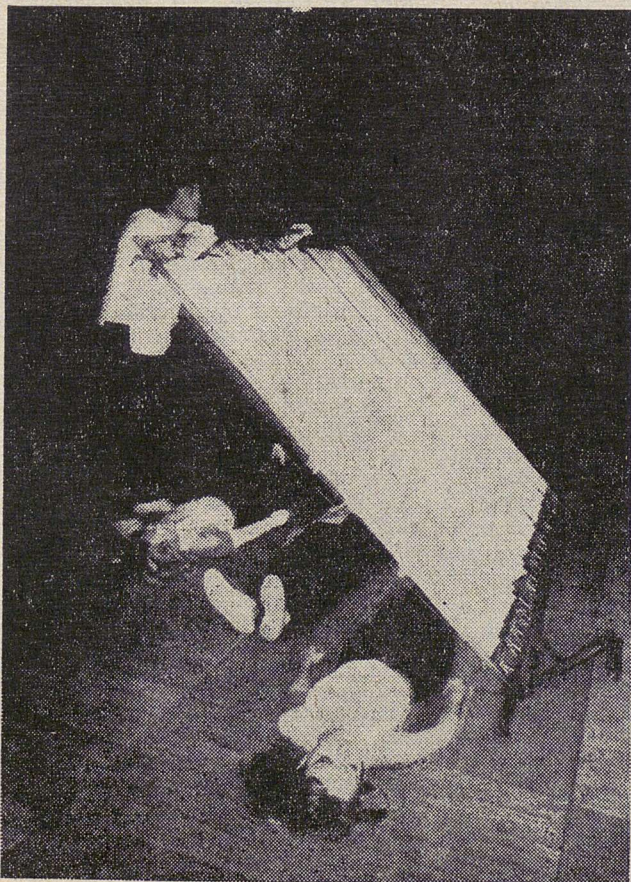
Divadlo X Brno provedlo inscenaci Moje první husa, jejíž scénář napsal podle povídek I. Babela Z. Turba, režisér inscenace. Scénografka E. Medková ponechala na jevišti pouze několik výtvarných symbolů (sít zavěšená na horizontu, stojan s jezdeckým sedlem a rudá vlajka vpravo, dvě dřevěné krabice s esšálky vlevo) a nejnautnější rekvizity (pár židlí, malířský stojan). Stejně i kostýmy byly střídmé a funkční. Vlastní příběhy byly prezentovány v poslední době již poněkud inflační formou divadla na divadle — ranění rudoarmějci si v nemocnici po „nástupu na kulturně masovou práci“ hrají příběhy o sobě. Nejde ovšem o nějaké psychodrama jako spíš o epické divadlo — někdy až příliš epické. Zazáří však sólový výstup J. Skorkovského v povídce Zrada — na

amatérských jevištních zřídka se vyskytující přesvědčivá psychologická studie, která svědčí nejenom o hercově talentu, ale i o uváženém výběru vzhledem k naturelu a vynalézavém režijním vedení (nešlo ovšem o celovečerní výkon). Další zajímavou figurou byl malíř P. Bílka, který vnášel do rudoarmejské atmosféry nejenom atmosféru včerejška, ale též patos lidové prasíly s jeho, ať již uvědoměle či neuvědoměle neměnnými, humanitními hodnotami etickými i estetickými. Celkově nelze o představení říci, že bylo zcela právo divadlu (na rozdíl od předložského Bradburyho), bylo však plně právo literatuře a to literatuře skvělé. Navíc přesvědčilo o osobním zaujetí interpretů pro myšlenky této literatury — a to je víc, než dnes nacházíme u většiny představení profesionálních.

Méně spokojenosti lze vyslovit nad představením Plastického divadla Bratislava. Pokus o divadelní prezentaci veršů B. Cendrarse Transsibiřský expres nepovažuji za šťastný. Použité divadelní prostředky oslabovaly komunikativnost, kontakt s publikem prakticky nebyl. (Jaký kontrast s „nedivadelním“, recitačním vystoupením M. Kovářika!) Je to tím větší škoda, že do inscenace bylo zřejmě investováno nemalé úsilí a že výsledky tohoto úsilí se v dílčích aspektech projeví jako velice úspěšné: perfektní recitace, přesný rytmus světla, pohybu i zvuku,

HaDivadlo Prostějov (Komedie o strašlivém mordu). Foto V. B. Halm

Plastické divadlo Bratislava (B. Cendrars: Transsibiřský expres). Foto V. B. Halm



práce se světlem různé intenzity, černobílá výtvarná stylizace atd. Podobně jako při loňském představení vznikl ve mně dojem, že Bratislavští se snaží vést s sebou diváky někam, kam za nimi při nejlepší vůli nemohou. Ačkoli — jak říká Vladimír Holan: „jakou lžici máš, tolik nabereš.“ Za sebe však musím říci, že stále ještě vzpomínám na divadelně působivé, silné představení z předložské přehlídky Som cesta, voz i pohyb.

Umělecky nejhodnotnější byla bezesporu představení obou profesionálních účastníků — HaDivadla Prostějov (Komedie o strašlivém mordu...) a pražského Divadla na okraji (...aneb Faidra), která po zásluze zaujala i největší prostor při závěrečné diskusi. Představení Prostějovských bylo přímo názornou ukázkou toho, co jsem měl na mysli ve svém článku o amatérském a profesionálním divadle v loňském únorovém čísle. Režie (A. Goldflam) nestaví na výrazných hereckých individualitách, ale na kolektivním rozehrání divadelních znaků, v silné inspiraci lidovým divadlem. Dokázala v těsném kontaktu s publikem vytvořit skutečně divadelní artefakt.

Zuzana Kočová vypráví



...O SVÝCH TOVARYŠSKÝCH LĚTECH

Škola, ve které jsem se téměř před čtyřiceti lety učila své základní profesi, herectví, se podstatně lišila od jiných tehdejších i pozdějších škol téhož oboru. A nebylo to dáno jen tím, že se v té době jinde platilo školné, kdežto my jsme v divadle D34 za výuku platili svou práci na jevišti podle míry svého talentu a podle stupně dovednosti. Nebylo to dáno také jenom naší nadšenou láskou k divadlu vůbec nebo vděčností za jistoty, které Děčko v tom hrozném čase na počátku války dávalo — a nejen nám mladým. Charakter Herecké školy E. F. Buriana určovala především složitá a přitom v tvůrčím slova smyslu důsledně harmonická, mimořádně temperamentní a zároveň při díle hluboce ukázněná osobnost našeho vedoucího učitele.

Burian, sám hudební skladatel, režisér, spisovatel, zpěvák, herec, divadelní teoretik, etnograf, žurnalista, pojímal naši výchovu formou umělecké dílny, zacílené nejen k praxi důsledně syntetického divadla, ale i k chápání — a podle možností jednotlivých talentů i k aktivní činnosti — v oblastech dalších oborů umění.

...O SVĚ PRVNÍ ROLI PEDAGOGA HERECKÉ ETIKY

V posledním modelu školy (1957 až 1959), organizované při D34 již jako studio AMU, prosadil do pracovního plánu svých žáků i předmět, na který ve smyslu svého celoživotního boje proti maloměšťáckému zákulisi kladl veliký důraz. Tento předmět jsme nazvali herecká etika. Ve výchově mladých umělců se měl stát — a postupně se skutečně stával — jakýmsi předpokladem pro řešení problémů umělecké morálky, pro hlubší poznávání osobností žáků, pro otázky vzájemného sžívání se v kolektivu atd.

Byla jsem tehdy pověřena vedením tohoto předmětu a zároveň jsem na podkladě dřívějších zkušeností i nové praxe měla vypracovat systém práce při těchto hodinách i způsob propojení do hlavního předmětu — herecké výchovy. Po smrti E. F. Buriana bylo studio zrušeno, žáci (pro zajímavost alespoň několik jmen: J. Zahajský, R. Merunková, J. Hrzán) převedeni jako třída na AMU, kde nový předmět zařazen nebyl. Na další práci a hledačství v této oblasti se později snažilo navázat mnou vedené divadlo-klub Maringotka, na blízkou problematiku navázaly z jiného, tentokrát diváckého úhlu i tzv. psychohrátky, forma práce s kruhem aktivně spolupracujících posluchačů, kterou jsme prozkoušeli a uvedli v život spolu s doc. MUDr. V. Doležalem, DrSc.

...O SVÝCH SOUČASNÝCH METODÁCH VÝUKY A VÝCHOVY

Ze všech zkušeností, které jsem uvedla v tomto snad poněkud dlouhém úvodu, vychází metody výuky a výchovy, které užívám i při své práci na Středočeské lidové konzervatoři a při práci s hercem-amatérem vůbec. Ne že bych snad chtěla — jak jsem někdy podezřívána — trvat jen na poznatcích z minulosti a bez uvážení je prosazovat, kde se jen dá. Naopak, úvahy o divadelním i jiném umění, jak nám je kdysi vtiskli do myšlení Burian a jeho škola, právě dnes nabývají na aktuálnosti a mohou nám — při jejich skutečné znalosti — být pomoci i při řešení některých vážných problémů zejména mladého amatérského hnutí.

Ať přichází mladý člověk do souboru pro svou přirozenou komediálnost, nebo pro svůj intelektuální zájem, vede ho sem vždycky především jeho vlast-

ní vnitřní potřeba. Málokdy se tato potřeba dá uspokojit počtem odehraných představení. Nejednou zjišťujeme, že pro mladého autora je velmi často o mnoho důležitější sám život v prostředí kolektivu. Že si i nad osobní úspěch víc cení vztahů mezi lidmi, jaké dosud mimo soubor postrádal. Je-li kolektiv na vysoké morální úrovni, nalézá zde jeho člen své vzory, poznává radost ze společně vytvářeného díla, odpovědnost za společnou práci, učí se obětavosti, pomoci slabším atd. Dostává zde celoživotní zkušenost, jak žít mezi lidmi.

Ale nejde jen o toto. Dnešní mladý člověk žije v nebyvalém náporu denních událostí, v prudkém životním tempu. Brání se, chce získat čas, hledá se, chce poznávat sám sebe, ověřit si svoje schopnosti, vsadit na nejlepší. Má fantazii, často neví, co s ní. Cítí svoji dosavadní přirozenou nevyzrálou touhu po celistvosti, po harmonii. Toto vše i řada dalších hluboce osobních důvodů bývá většinou skutečnou příčinou jeho příchodu do souboru. Ne náhodou. Divadlo přitahuje přímo i jako galerie vzorů. A čím spontánnější přístup k herectví, tím zároveň větší citlivost a labilita, tím i větší potřeba výzbroje, vědomostí i péče odpovědných. Tady už jde často o celého člověka, o jeho celou rozvíjející se osobnost, nejen o jeden z jeho zájmů.

...O SVÝCH NÁZORECH NA DNEŠNÍ AMATÉRSKÉ HNUTÍ

Amatérské divadelní hnutí tedy dnes mnohdy plní mimo své původní bezprostřední cíle i úkoly daleko širší. Jeho funkce ve společnosti bude pravděpodobně stále stoupat, prohlubovat se, měnit, a bude tedy vyžadovat v průběhu budoucího vývoje i spolupráci dalších, mimouměleckých pra-

covníků, zejména pedagogů a psychologů. Také herecká výchova systémem, k němuž jsem došla od prvních začátků výuky „etiky“ ve studiu E. F. Buriana, klade zvláštní akcent na některé závažné dílčí otázky.

Předpokládá vědomé pěstování důvěry jednotlivce ke kolektivu. Upřímné rozhodnutí zbavovat se právě pomocí ostatních a pod jejich trvalou kontrolou zábran, které jednotlivci překážejí ve spontánním projevu. V některých případech zde může funkce kolektivu třídy těsně hraničit až s funkcí skupiny při skupinové terapii. Lidé tady začínají lépe poznávat sami sebe prostřednictvím ostatních. Velmi brzy zjišťujeme nejen zdravý rychlý růst požadavků kolektivu na jedince, ale i růst odpovědnosti jak jedince vůči kolektivu, tak naopak. Dospíváme k urychlené socializaci třídy nebo souboru a to samo sobě umožňuje ve výuce přímější a náročnější metody.

...A ZNOVU O SVÝCH METODÁCH

Tak například delší dobu na začátku výuky nevěnujeme hned zdokonalování výrazových prostředků jednotlivce (což často může vést jen k jednorázovému efektu), ale již od první hodiny učíme pocitu prožívání. Právě tak při práci u stolu, při rozkrývání charakterů postav je (vedle etud, které wolňují fantazii) neustále atakována interpretova vědomá a vybavována jeho nevědomá zkušenost, je připomínán jeho vlastní žebříček hodnot oproti žebříčku hodnot role atp. Postava hry či etudy se tak rodí od počátku nikoliv uprostřed klidného výkladu, jaký tak snadno zejména při obtížných podmínkách práce amatérů umrtvuje herecký temperament, ale roste z hercova vnitřního konfliktu, interpret musí vyvíjet energii, aby tento konflikt ve spolupráci s kolektivem třídy vyřešil, je mu od začátku vzata možnost pouhého hereckého popisu, řečeno slovy Stanislavského — je mu vzata možnost herectví představení.

...A O ZÁKLADNÍM PRINCIPU VÝUKY

Na dynamice konfliktu se ostatně zakládá celý princip této výuky. Chce dát amatérským hercům vědomí, že v divadle je každý okamžik neopakovatelný, že je tedy správné žít ho naplno. Jen tak se rozpadne každá macha, každé pohodlí, každá jevištní nepravda. Jistě, vyžaduje to dlouhodobou práci na sobě samém, ale kdo se rozhodne svádět ten nádherný zápas o poznávání sebe sama i světa prostřednictvím dramatu a jeviště, tomu takto nabytá poznání zůstanou. I pro dobu, kdy už možná nebude vystupovat na jevišti, ale třeba lepit letadlo synovi nebo vnoučatům pěstovat akvárium.

MORAVSKÉ FESTIVALY POEZIE

Moravský festival poezie ve Valašském Meziříčí, pořádaný v listopadu 1978 už počtrnácté, má tolik individuálních znaků, jimiž se liší od ostatních soutěží, že jeho význam pro vývoj amatérského přednesu je zásadní. Především jde o celostátní soutěž, na níž se setkávají nejlepší recitátoři ze všech krajů republiky. Poslední konfrontace českých účastníků a něčeho, čemu lze s jistotou licencí říci současná slovenská škola, byla zážitkem a hlavně námětem k úvahám (vyzývala k zásadnímu souhlasu, nebo nesouhlasu), co vše že je při zvukové realizaci textu možné, co je „dovolené“. To byl také hlavní námět téměř půldenního semináře, na němž vedli živý dialog porotci, soutěžící i hosté. Ta konfrontace jde ještě dál: festival otevírá mezinárodní večer, jehož pravidelnými hosty jsou polští interpreti; jejich vystoupení zapadlo tentokrát přesně do úvah zmíněného semináře.

Jiným specifikem Valašského Meziříčí je dramaturgie prvního kola. Festival zahajuje oslavy Měsíce československo-sovětského přátelství, proto v prvním kole (soutěží v něm kolem pětáctiřiceti recitátorů) je povinná báseň ruského nebo sovětského autora. Široký výběr a méně známé texty opět i v tomto ročníku potvrdily, že nejlepší interpreti jsou i (jak také jinak!) pravidelnými čtenáři poezie.

Sedmíletná porota bývá tradiční ve složení i co do způsobu práce. Těsně po každém výkonu porotci zdvihnou tabulku se svým hodnocením. Praxe ukazuje, že tento způsob má mnoho do sebe a že je nejspravedlivější, protože nejmeně subjektivní. Součet čtrnáctého ročníku (do finále se dostalo šestnáct soutěžících) označil jako vítězku Martu Vilhanovou z Východoslovenského kraje (v prvním kole přišla se sugestivním pojetím úryvku z Lermontovova *Démona*, ve finále přednesla montáž z veršů I. Krasky). O půl bodu za ní zůstala M. Hadincová. (Majakovskij, W. C. Williams), třetí místo obsadila B. Vorařová (obě ze Západočeského kraje).

Nakonec je třeba zmínit se alespoň ještě o jednom podstatném, protože základním: Moravský festival poezie není záležitostí jen jeho obětavého organizátora, jednotného kulturního zařízení, nýbrž všech složek města, příslušných míst na okrese i v kraji. A Valašské Meziříčí jako celek? To jím žije. Svědectvím pro historii jsou především záznamy výkonů a festivalové bulletiny, důkazem pro současnost hlavně každoroční atmosféra a úroveň. Vydržet a udržet to vše čtrnáct let už něco znamená.

Vl. JUSTL

V Kroměříži v listopadu 1978 se už poosmé konala soutěž středních pedagogických škol v přednesu poezie a prózy, *Memoriál Oldřicha Tillmanna*. Sešli se na ní nejlepší žáci a především žákyňe šesetadvaceti středních pedagogických škol z celé ČSSR k porovnávání výsledků své činnosti v oblasti uměleckého přednesu a připravenosti pro praktické pedagogické působení na mateřských školách, ve školních družinách a v domovech mládeže prostřednictvím poezie a prózy. Neboť tato soutěž, která má všechny vnější znaky ostatních recitačních soutěží jednotlivců, festivalu ZUČ, porovnávala opět především připravenost k práci budoucích pedagogů s literaturou — jak učitelky a vychovatelky budou cílevědomě a systematicky ve výchovném procesu pracovat s knihou, jaký si vypěstují řečový vzor, jak budou ovládat svou mateřštinu a jak s ní budou zacházet na svých působících.

Jako v předcházejících ročnících se soutěžilo ve čtyřech kategoriích, v přednesu připravené poezie a prózy pro děti do šesti let, v přednesu nepřipravené poezie či prózy pro děti, v improvizaci na literární text pro děti a v přednesu poezie a prózy pro dospělé.

Soutěžní vystoupení si podržela svůj poměrně vysoký standard z předcházejících let. Nehovoříme o jednotlivých výkonech, ale spíše o péči, jaká je na jednotlivých školách mluvenému slovu věnována. Kromě tradičně dobrých a podnětných vystoupení posluchačů škol z Kroměříže, Kralovských Varů a Prachatic přistoupila i zajímavá, dramaturgicky původní vystoupení žáků a žákyň ze škol z Prahy, Berouna, Boskovic i některých dalších. Mnoho účastnic mělo dramaturgické problémy ve výběru textů pro svá připravená vystoupení. Zvolily si často text, který byl nad jejich síly, nebo text nedostatečně nosný. Bylo to především u žákyň z nově založených pedagogických škol bez větších tradic v této činnosti. Na textech, kdy soutěžící měli ukázat svou bezprostřednost a připravenost, tj. v improvizaci a v přednesu nepřipravených ukázek kvalitních textů, většina problémů odpadla a soutěžící potvrdili své recitační a rysující se pedagogické kvality.

Ukazuje se, že práce s knihou, literaturou a jazykem si našla díky soustavné péči vyhlásovatelů této soutěže, ministerstva školství ČSR, své trvalé místo v zájmové činnosti posluchačů středních pedagogických škol. Díky péči hostitelské školy v Kroměříži se soutěžní setkání na *Memoriálu OT* stává výrazným hnacím momentem ve vývoji této oblasti.

B. HÁJEK



DK Krupka u Teplic (Vladimír Páral: Mladý muž a bílá velryba. Na snímku Helena Richterová a Petr Jiránek). Foto E. Světlík

PŘEHLÍDKA SEVEROČECHŮ

Podzimní setkání v Žatci, městě, do něhož se ochotníci tradičně a rádi sjíždějí, bylo v plném lesku a hýřilo hostitelskou pohodou. Opět se projevilo vynikající organizátorské zázemí krajské přehlídky, jejíž základní dramaturgickou osou je současná tvorba a klasika naše i cizí.

Letos jsme tedy na žatecké přehlídce viděli:

Vladimír Páral Mladý muž a bílá velryba (dramatizace Rón — Horanský) v nastudování DS Domu kultury Krupka v režii Jany Urbanové. Páral patří k nejvýznamnějším severočeským autorům, tematicky čerpá z jemu důvěrně známého prostředí ústecké chemičky. Představení se podařilo dobře domyslet režisérce, všem převážně mladým hercům i scénografovi. Modernost, jednota, provokace a poctivé uspokojení — to jsou hlavní klady této inscenace směrem k divákovi.

S Majakovského Štěnící přijel DS V. K. Klicpera z Radonic u Kadaně. Režisér Vl. Valeš si byl vědom, že hře prospějí určité úpravy. Ty pak spolu s ujasněním tématu i cíle a s vědomím, že soubor může uspět toliko kolektivní inscenací, daly vzniknout strhujícímu a velice aktuálnímu představení. Bezedná studnice režisérské fantazie a čistota inscenace byla podtržena souznějící výpravou. Je namístě uvést, že soubory z Radonic a Krupky byly na krajské přehlídce poprvé.

150. výročí narození Henrika Ibsena bylo impulsem pro Divadelní klub Jirásek v České Lípě a ústecké Malé divadlo uvést Ibsenovy hry. Uvedení dvou her stejného autora na jedné a poměrně krátké přehlídce je čin přinejmenším odvážný, i když hry jsou značně odlišné, nejen z autorského pohledu, ale i v režijně dramaturgické koncepci. Českolipská inscenace Strašidel i ústecký Peer Gynt prokázaly, že autor má co říci i dnešnímu divákovi, že nejsou neřešitelným problémem, že se nemusí přistupovat k nastudování klasických textů toliko s pietou. Předpokladem úspěchu je veskrze tvůrčí přístup s precizně promyšleným cílem, znalostí volby prostředků i herců, kteří jsou schopni důsledně realizovat předložený cíl v jednotě s režisérem. Tak jako se již mnohokrát hovořilo a psalo o Peeru Gyntovi, totéž lze ve většině konstatovat i o Strašidlech. Jen snad s tím rozdílem, že českolipské představení je di-

vácky ještě náročnější a postavené na hereckých výkonech. Strašidla režírovala Věra Zavřelová, Peera Gynta Rudolf Felzmann.

Základními hodnotami severočeské kraj. přehlídky byla schopnost souborů najít si objevitelským způsobem kvalitní, inscenátorsky náročné texty silně a myšlenkově správně působící na dnešního diváka. A pochopitelně adekvátně tento dramaturgický záměr i realizovat. I když vše bylo podřízeno myšlence, nebyla hercům upírána ani píď prostoru k maximálnímu rozvinutí jejich projevu.

Severočeská přehlídka měla vždy pracovní charakter. Do Žatce se sjížděli amatérští divadelníci nejen na představení, ale i na rozborové a dramaturgické semináře. Letos se, žel, nepodařilo sestavit porotu, která by na tuto skvělou tradici navázala. Souborům se nedostalo potřebných rozborů, těžko se hledala cesta z ne zcela dořešených míst jejich představení, seminaristům bylo třeba objasnit a zobecnit inscenační záměry a režijní, herecké i scénografické postupy.

Tento nedostatek však byl vyvážen skutečností, že letošní přehlídka byla svou divadelní úrovní snad nejlepší ze všech předcházejících.

—rda—

ČTYŘIKRÁT PRAHA

Čtvrtá pražská přehlídka celovečerních her amatérských souborů, která se konala v příjemném prostředí vysočanského Gongu, byla přehlídkou co se týče stylové i žánrové pestrosti skutečně reprezentativní.

Soubor Lucerna Kulturního domu hlavního města Prahy čerpal v inscenaci Balady pro banditu (Nikola Šuhaj) z práce brněnského Divadla na provázku, jehož režisér Z. Pospíšil se souborem hru nastudoval. Hraje se v kruhovém prostoru, od prvního okamžiku je divák vtažen do představení (Erzika spojuje symbolicky ruce diváků se svýma), po celé dvě hodiny je udržován v kontaktu, který vytváří básnivá atmosféra. Nic se tu neposkytuje bezprachně, na divákovu fantazii útočí emotivní hudba (M. Štědroň), podporuje ji jednoduchá a přece výmluvná scéna s kostýmy, rekvizity se mění před očima (například kyta je podle potřeby dítě, rudá stuha krev či smrt apod.), všechno má řadu sdílitelných významů a přece podněcuje k vlastnímu dotváření, buď v divákovi prostor pro vlastní imaginaci. Ještě dlouho potom, co dozní poslední tón divadelního koncertu, je divák okouzlen. Celek je pečlivě herecky prokomponován, nejpřesvědčivější je Mageri J. Fišera a velitel četníků hraný V. Kulhanem, ale dobře hrají i ostatní.

Soubor Gong OKD Prahy 9 zaujal zejména elánem a snahou vdechnout život neživotné hře F. Frída Kořeny ve větru. Chvályhodné úsilí přivést na jeviště současného člověka s jeho problémy zavedlo tentokrát na dramaturgické scestí. Schematicky pojednaný příběh o zarytých statkářce, která se nechce vystěhovat ze statku, určeného k demolici a tyranizuje celou rodinu, neposkytl ani základní herecké možnosti k vytvoření pravdivých charakterů a situací. Hodně se mluví, málo děje. Režisér Tomáš Zajíc se to pokoušel zachránit množstvím fyzického jednání, ale celkem tu nic neposkytovalo záruku úspěchu. Potěšitelné je, že soubor má mnoho mladých herců a velkou chuť a energii do práce, je to dělný a skromný kolektiv a tak při prozíravější dramaturgii bude určitě v budoucnu úspěšnější.

Labichovovy Paroháče režíroval v úpravě F. Mikeše Lubomír Novotný se souborem Máj ÚKDŽ. Konverzační ko-

medie, nutící k velké míře obratné stylizace, souboru velmi dobře vyhovovala a zhostil se jí s podivuhodným šarmem a rutinou. Pěkná je i stylová scéna s kostýmy, mezi dobrými hereckými výkony vyniká zejména Vernouillet V. Kotzy, i režijní úroveň je vyrovnaná. Dramaturgický výběr poskytl dvě hodiny užitečného cvičení souboru a navíc i vkusnou, ne tak docela neaktuální zábavu divákům. Máj znovu přesvědčil, že patří k nejvyrovnanějším souborům v hlavním městě.

Řadou deseti překladů a úprav se režisérka Marie Kubrová pracovala až k překladu Shakespearovy Vety za vetu jako Ložiska pro ložisko, což je největší nehoráznost celé úpravy, jinak naopak vydolovala ze všech dohromady velmi působivý, velmi neučesaný a renesanci i autorovi velmi blízký text. Se souborem Maryša ZK Tatra Smíchov se pustila do práce nejen s očividnou chutí, ale i s velkou mírou tvůrčí invence a inteligence, o čemž svědčí mnoho míst v představení. Kéž by herci měli alespoň polovinu její píle, kázně a snahy překročit sami sebe! Takto působí představení dojmem studentské recese se všemi klady i záporů. Hraje se také v kruhu, projev je stylizován tu do příjemné civilnosti, tu do nepříjemné prostoduchosti. Míra stylizace je nejednotná, chaotická, herci si ji neudrží ani v rámci jedné postavy. Hercům není vždy rozumět, důležité věci se ztrácejí, nedůležité se vlečou dlouhé minuty. Potěšitelné však je, že se tu parta mladých lidí chtěla a chce domluvit s mladými lidmi sedícími v hledišti o svém současném světě a že se jí to místy i daří, že k tomu používá v hereckém projevu, kostýmu i scéně mnoho sdělných, působivých básnických metafor, že snaha po maximum a zároveň nenásilné aktualizaci došla úspěchu a odezvy. Teď je důležité, aby soubor mežil z přesvědčení o vlastní dokonalosti, aby se snažil hrát nejen pro úzký kroužek nejbližší sedících zasvěcenců, ale pokusil se celkově o projev, který jde přes rampu.

Čtvrtá přehlídka přesvědčila, že máme vyspělé soubory, které v některých případech už našly svou vlastní specifikou a tím i vlastní, většinou mladé publikum. Pražské amatérské divadlo má své zapálené mládí, má elán, z diskusí se soubory je znát, že chtějí dělat zajímavé, současné moderní divadlo pro vlastní radost i pro potěšení druhých. A to je cenné, tak to má být.

Jana Kopecká

POHÁDKA S ČERNÝM DIVADLEM

Již téměř deset let pracuje v Gottwaldově Malé scéně LŠU a PKO — dětský soubor, který patří mezi přední amatérské kolektivy Jiho-moravského kraje a v nedávné době úspěšně reprezentoval naše ochotnické divadelnictví v Buděšíně a v Londýně. Jednou z posledních inscenací Malé scény je pohádka sovětského autora Jevgenije Švarce Mořský car.

Švarcova předloha, původně určená pro loutky, vychází z ruských lidových motivů, střídá bohatýrskou a humorovou notu a má jen průměrné literární kvality i scénické předpoklady. Vysloužilý voják cestou do rodné vsi nezištně pomůže malému Váňovi, kterého zlý Mořský car připravil o maminku. Oba přátelé v boji s Mořským carem a jeho zvířecími poddanými odvahou i lstí zvítězí a vysvobodí nejen maminku Marju, ale i malou carovu dcerku, která dává přednost družnému světu lidí před mevlídnou vodní říší. Autor zdůraznil lidský smysl pro spravedlnost, přátelskou pomoc a vzájemnou solidaritu.

Nedlouhá inscenace je dílem herce gottwaldovského Divadla pracujících Antonína Navrátila, který se nejenom ujal režijního vedení dětí, ale navrhl také vylehčenou náznakovou scénu a kostýmy, které si soubor zhotovuje sám.

Chladný svět mořského dna odlišil režisér od láskyplných vztahů pozemského prostředí jak v hereckých výkonech, tak především využitím prostředků černého divadla. Celkem spolehlivě se podařilo do akcí zapojit nejen velkou, barevnou a hybnou loutku Mořského cara, ale také celou plejádu vtipné výtvarně pojednaných vodních živočichů, vlny atp. Vedle momentů živé herecké souhry (např. při setkání Vojáka s Váňou) se objevila také místa statická, daná jak nedostatky předlohy, tak zvolenou jevištní technikou, která nutila umisťovat všechny loutkami zpodobené postavy na zadní horizont a přece jen neumožňovala jejich pestřejší interakci s „živáčky“.

I když inscenace Mořského cara nedosáhla takové působivosti jako někdejší hronovské uvedení Bařinkovy folklórní montáže Smrt na hrušce nebo nastudování Gozziho báčchorky Král jelenem, znamenala užitečné seznámení dětí se specifickými nároky černého divadla a ve svém celku dosáhla dobré úrovně.

uz

JUBILEUM KROMĚŘÍŽSKÝCH OCHOTNÍKŮ

Divadelní odbor ZK ROH Pal-Magneton v Kroměříži, nositel Ceny Antonína Zápotockého, od roku 1976 divadelní kroužek při SZK ROH v Kroměříži, dovršil 25 let své existence, čtvrtstoletí obětavé a záslužné práce na úseku zájmové umělecké činnosti. Je spravedlivé připomenout toto významné výročí jednoho z našich předních amatérských souborů také široké obci divadelních ochotníků celé naší vlasti. Kroměřížské ochotníky znají festivaloví diváci v Napajedlích, Krnově, Svitavách, Táboře, Znojmě, Hronově, znají je stejně tak i na Slovensku a po prvním úspěšném zájezdu do zahraničí letos na jaře také přátelé — ochotníci v Polské lidové republice. V jeho řadách je šest nositelů Zlatého odznaku J. K. Tyla, soubor sám získal řadu cen, poct a vyznamenání místních, okresních, krajských i celostátních. A to na soutěžních přehlídkách i za dlouholetou úspěšnou činnost.

Organizačně soubor vznikl v roce 1952, ale teprve v následujícím roce nastudoval svou první inscenaci, Tylovu Lesní pannu. Ještě v též roce dosáhl Molièrovým Tartuffem prvního výrazného úspěchu na krajské a celostátní přehlídce a svou vysokou uměleckou i ideovou úroveň, svou společenskou angažovanost, si od té doby udržuje už trvale. V roce 1955 se poprvé zúčastnil 25. Jiráskova Hronova s tehdy dramaturgicky velmi progresivní současnou hrou slovenské autorky Magdy Matuščíkové Kristina. V jeho repertoáru pak nacházíme české i světové klasiky, díla současné, hry ruských a sovětských dramatiků, tragédie i komedie, hry pro děti a mládež a nechybějí ani pásma poezie. Mimořádně významným obdobím v životě souboru jsou léta 1971 až 1976, kdy se soubor pětkrát po sobě zúčastnil Jiráskova Hronova. V současné době uvádí Brechtovu Matku Kuráž v režii Aloise Hajdy, režiséra DP v Gottwaldově, svého dlouholetého uměleckého patrona.

Jako u všech amatérů, jsou rovněž v historii kroměřížského souboru chvíle slávy i období krize a rozpaků. Kladným rysem kolektivu však vždy bylo a zůstává, že se nikdy nespokojil s dosaženým, ani nepodleh okamžitým a přechodným depresím. Sílu a energii pro další práci hledal důsledně v sebekritičnosti a především v obětavé, houževnaté a cílevědomé práci všech členů. Tak tomu vždy bylo a věrme, že tak to zůstane i v budoucnu.

Do dalších let a do nové práce přejeme Kroměřížským upřímné divadelnické „zlomte vaz“.

Zdeněk Lajkep

Malá metodika dětského divadla

Než se začneme zabývat výchovnými cíli dětského divadla, je třeba si ujasnit základní pojmy. Stručně řečeno: dramatická výchova je velmi široký obor či předmět, který se netýká jen dětí a jehož jedním z prostředků a jednou z organizačních forem je dětské divadlo; přesněji řečeno — divadlo s dětmi, aby nedošlo k záměně s divadlem pro děti, které hrají dospělí a které se od divadla s dětmi diametrálně liší svou podstatou, funkcí, cíli i prostředky.

V minulosti jsme se často setkávali s představou, že dětské divadlo působí výchovně kladně na hrající děti i na dětské diváky zcela zaručeně a v každém případě, že je to činnost záslužná sama o sobě a za každých okolností, že se jen musí dbát, aby děti na jevišti neříkaly nebo nedělaly nic „ošklivého“, u dětí nežádoucího, společnosti neschvalovaného, a aby hra tlumočila jasné a srozumitelné poučení. Na ničím jiném nezáleželo, děti klidně mohly napapouškovat věty, kterým sice zhruba rozuměly, ale které jim nebyly vlastní a na které také často na jevišti ani moc nemyslely; mohly být jakkoli zmaškařeny v krepu, atlasu, s oušky a ocásky z půjčoven nebo od ochotné maminky, zmalovány v obličej (odborně či diletantsky), v kulisy mohly být všelijak sehnány — jen když se hrálo. Ten minulý čas ovšem neplatí pro všechny soubory — i dnes existují taková představení, ale jsou už anachronismem, dožívajícím sice v značném počtu exemplářů, ale stranou odborného zájmu. A konec konců, ať si dožívají, ono se pouhým dětským divadlem toho tak moc nepokazí. Ale je škoda vynaložené energie a často i peněz. A hlavně: tato stará podoba dětského divadla ohrožuje jeho prestiž — podle něho bývá souzeno i dobré dětské divadlo, a pak se podivujeme, že ředitelé škol nepřikládají dětským divadelním souborům tentýž význam jako třeba košíkové nebo leteckému modelářství. Viděli jste už modelářský kroužek, kde by se pracovalo jako v roce 1900? A vidíte, v divadle je to dost časté.

V čem tedy spočívá výchovný význam dramatických činností s dětmi? Základem každé dramatické činnosti (jednoduché i složité) je mezilidská situace, komunikace a jednání, tedy to, co tvoří základ našeho každodenního života, veškerého našeho vzájemného vztahu s jednotlivci, skupinami i společností jako celkem. A právě to je na dramatických činnostech zcela jedinečné, tím se divadlo a drama i dramatická hra liší od všech ostatních druhů umění. Přirozené i jako diváci i jako čtenáři se setkáváme s mezilidskými situacemi. Ale jedině v dra-

DRAMATICKÁ VÝCHOVA A DĚTSKÉ DIVADLO

matické výchově má dítě možnost vyzkoušet si to vše na vlastní kůži, prozkoumat to jakoby zvnitřku, zkusit si, jak vlastně a na kolik způsobů to může fungovat, tak jako kolem dvou tří let potřebuje rozebírat autíčka a panenky i budíky, aby poznalo, z čeho jsou složeny a co dělají uvnitř.

Alé aby dítě takhle mohlo v dramatické výchově zkoumat život a lidi zvnitřku, nevystačí s hotovým textem, který má namemorovat a nacvičit (v pravém slova smyslu nacvičit: rezervujeme toto slovo pro bezduchou mechanickou přípravu inscenací). Tím méně ovšem vystačí dítě s textem nepravdivým, falešným, vyumělkovaným, sentimentálním, upovídaným, polopatičským. Nebo s textem, který jen reprodukuje nejbánálnější situace z běžného života. Máme-li dětem dát onu ojedinělou možnost poznávat život a lidi, chce to dobře promyšlený přístup k pravidlům a zákonitostem této práce. Je to práce náročná na čas, na znalost metod, her pro děti i dětské literatury, na ovládnutí bohaté škály inscenačních prostředků, poznatků psychologie i pedagogiky. Chce to číst, přemýšlet a ověřovat.

Ale vraťme se k výchovnému významu dramatické výchovy. Rozvíjí i řadu dalších složek a funkcí osobnosti, na mnohé působí zvláště intenzivně, třebaže na většinu z nich lze působit i jinými druhy a obory výchovy i umění. Rozvíjí především tvořivost, jednu z obecných lidských schopností, která se podobně jako inteligence uplatňuje ve všech druzích lidských činnostech a vztazích. Většinou je v úzké souvislosti s rozvíjením tvořivosti i rozvoj pozornosti, vnímání, představivosti a fantazie, osvojování komunikace řečí i pohybu, zvyšování citlivosti vůči druhým i vůči skupině.

Je tu tedy celá bohatá paleta možností, z nichž mnohé s divadelním představením souvisí v nejllepším případě jen volně. Vedle něho tu právě musí být ještě pečlivě připravená a bohatá činnost, která mu předchází a která probíhá i souběžně s prací na něm a je trvalou a neodmyslitelnou součástí práce dětského divadelního, loutkářského či recitačního souboru.

Ve světě je mnoho pedagogů a směrů, odmítajících veřejné vystupování dětí vůbec, a to zhruba ze tří důvodů: 1. nejen u nás existují „tradiční“ dětská vystoupení, která dětské divadlo diskreditují; 2. příprava představení je náročná a spotřebovuje spoustu času, který by bylo možno věnovat soustavně a promyšleně výchově; 3. vstup na

jeviště, předvádění se před lidmi, vyvolává u dítěte nežádoucí sebeuvědomování; dítě ví, že je sledováno, domnívá se, že se proto musí chovat jinak, než je mu přirozené; jestliže je to dítě sebevědomé, ješitné, obskakované, propadne exhibicionismu, začne „hrát divadlo“, „hrát to na publikum“, předstírat; jestliže je to dítě plaché, nejisté, s nedostatečným sebevědomím, může naopak natrvalo propadnout strachu z veřejného vystupování a nevládnutelné trémě. Chceme-li přesto přesevšchno hrát s dětmi divadlo (a takový už je u nás zvyk, nač ho měnit), je třeba mít tato nebezpečí na paměti a užívat takových postupů, které je odstraňují nebo aspoň snižují na minimum. Lapidárně řečeno, představení s dětmi je možné tehdy, jestliže a) navazuje na dostatečně bohatou a hlubokou improvizaci tvořivou práci s dětmi, jestliže b) příprava inscenace je mnohaměsíční a není předem termínována (nestanovit striktně datum premiéry) a jestliže c) reprízy nejsou časté a četné, nefixují status primadon a out-siderů a nevedou u dětí k rutině, nudě, maše.

Cílem dětského divadla není zaplnit mezery v kulturním životě (ač i k tomu divadlo s dětmi svým dílem může přispívat, pokud ovšem je dobré, a dobré je tehdy, jsou-li splněny určité předpoklady). Jeho hlavním a prvním cílem je výchova zúčastněných dětí, jejich rozvoj sociální v řadě první, protože zde je dramatická výchova nezastupitelná, a dále rozvoj individuální, tj. rozvoj schopností a psychologických funkcí specifickými prostředky dramatické výchovy. Toto jsou cíle týkající se všech dětí bez rozdílu.

Často se za cíl dětského divadla považuje příprava k budoucí profesi, anebo častěji k budoucí ochotnické činnosti. Četla jsem už dokonce o dětech jako o ochotnické záloze, potěru, dorostu a tak podobně. Ovšemže část (menší!) dětí jednou přijde do ochotnických souborů. Ale předně ani ochotnické divadlo dospělých není samoučelem, a za druhé zúžená orientace na tento úkol vede většinou k nadproduci představení, k jednostranné orientaci na rozvíjení dovedností a speciálních vědomostí, a tím se nakonec vyprodukují příslovečné cvičné opičky, i ona doba překonaná „tradiční“ představení. A pak nemáme ani dobrou představení, ani dobré ochotníky, ale hlavně: promarnili jsme možnost vychovat znamenité lidi.

Studijní literatura k I. kapitole:

E. Machková: předmluvy k sborníku Dětské divadlo (Albatros, Praha 1976) a k brožurě Dramatické hry a improvizace (Středočeské KKS, Praha 1978)

Dětský přednes má nesporný význam nejen pro formování osobnosti mladého člověka, ale i pro rozvoj jeho vztahu k literatuře, ke knize. Právě v tom je tato oblast zájmové činnosti dětí významným pomocníkem školní literární výchovy. Nezapustitelná úloha dětského přednesu je i v tom, že pomáhá formovat aktivní přístup dítěte k životu a ke společnosti. Právě tento rozvoj tvořivosti, rozvoj aktivity dítěte je nesmírně cenný a měli bychom ho mít stále na zřeteli.

Současnou situaci v oblasti dětského přednesu by bylo možné charakterizovat jako proces, kdy od soutěživosti se stále více přechází k podněcování dětské tvořivosti. Daleko větší důraz než na první, druhé, třetí místo v okrese či kraji se dnes klade na metodickou stránku této práce, na výměnu zkušeností a hledání cest, které by umožnily dětským recitátorům ještě lépe a plněji chápat poezii, literaturu.

PŘEDNES A ROZVOJ TVOŘIVOSTI DÍTĚTE

Myslím, že nejvýrazněji se tato myšlenka prosadila v současném festivalu dětské zájmové činnosti, v národní přehlídce dětských recitátorů a recitačních kolektivů, která se v sedmdesátých letech konala čtyřikrát ve Svitavách a třikrát v Příbrami. Zde již vůbec nejde o soutěž, ale o přehlídku metod práce, o přehlídku dramaturgického hledání a objevování, o získávání a předávání zkušeností. Tato skutečnost se plně odráží i na atmosféře přehlídky. Děti i jejich doprovod nejsou pod tlakem snahy získat čelné místo, ale v přátelském ovzduší navazují nová přátelství a poznávají, co dovedou druhí. Zkušenosti těchto národních přehlídek plně potvrzují, že taková setkání jsou oprávněná a mají nesmírný výchovný i odborný efekt a význam.

Seminární charakter národních přehlídek rovněž pozitivně působil na krajské pořadatele a organizátory soutěžních kol dětského přednesu. I na těchto krajských akcích začíná převládat — i když ještě ne všude — metodický přístup. Součástí krajských kol se stávají semináře a diskuse. Bude nesmírně užitečné, jestliže se toto pojetí co nejrychleji přenesení do kol okresních, neboť právě tam je nejširší základna této zájmové činnosti dětí, právě tam se musíme v současné době soustředit především na otázky kvality.

Ve vývoji dětského sólového přednesu jsme mohli v minulých letech sledovat změny kvalitativní, a to pokud šlo o samotný přednáškový výkon, tak i o dramaturgii. V posledních dvou letech však tento trvalý vzestup začal stagnovat, v oblasti sólového přednesu se projevila jistá bezradnost a nesoustavnost práce. Zdá se, že tato stagnace — věřím, že jen přechodná — je především způsobena systémem práce. Recitátoři — sólisté jsou zřejmě ve školách ponecháváni sami sobě, nejsou soustavně vedeni a v jejich práci převažuje nárazovitost nad systematickostí a dlouhodobostí přípravy.

V přednesu kolektivním můžeme zaznamenat vedle změn kvalitativních i rozvoj kvantitativní. Koncem padesátých let kulminoval zájem o kolektivní recitaci, o sborovou formu dětského přednesu (ústřední kola STM v Ostravě a v Bratislavě a jeden až dva Wolkrovy Prostějovy), později oblība této disciplíny začala upadat. Kolektivní formy dětského přednesu se pěstovaly nadále jen v několika málo souborech a na některých školách. V sedmdesátých letech jsme na národních přehlídkách ve Svitavách a v Příbrami, ale i v řadě krajských kol mohli zaznamenat opět nárůst zájmu o kolektivní a sborové formy dětského přednesu, začínají se objevovat i pionýrské zájmové oddíly, které se kolektivnímu přednesu věnují. A právě v této oblasti dětského přednesu rok od roku stoupá i kvalita práce. Zdá se, že se tu pozitivně odráží skutečně soustavná péče o metodiku souborové práce a systematické vedení dospělých, kteří s dětmi pracují. Konečně, právě kolektivní formy práce si vyžadují systematickosti a dlouhodobosti přípravy, a to vše se pozitivně projevuje na jejich výsledcích.

Zdá se, že pro příští léta je základna dětského přednesu sólového i kolektivního dostatečně široká. Do popředí vystupují nyní především hlediska kvalitativní, především otázky dramaturgické a metodické. K tomu, aby se dostaly do centra pozornosti nejen těch, kteří s dětmi pracují přímo, ale i organizátorů, porotců a celé řady dalších příspívají a měly by přispívat ve zvýšené míře metodické části soutěžních i přehlídkových akcí.

Zkvalitňování práce v oblasti dramaturgie by mělo vycházet především z pochopení smyslu dětského přednesu, což jest v základě pěstování a prohlubování vztahu k literatuře. Proto musí vedoucí vyhledávat texty k přednesu především v nové, současné poezii pro děti. Na ni totiž právě ve školní literární výchově tolik prostoru nezbývá. Řadu možností skýtá i práce s prózou; z tohoto hlediska byl pozoruhodný experiment souboru LŠU Ostrava, který v roce 1976 zpracoval pro kolektivní přednes úryvek z prózy J. Sosnara Jurášek.

Pokud jde o metodický přístup k práci s dětmi, dá se říci, že již zcela převládá takový způsob práce, který podněcuje dětskou aktivitu, který rozvíjí jejich tvořivost a který jako cíl sleduje přirozený dětský projev. Zvláštní pozornost bude třeba na všech stupních věnovat metodice práce se sólisty, sdružovat individuální recitátory do kroužků, kde by se jim dostalo odborného vedení a soustavné péče.

Dětský přednes — jak ukázaly poslední národní přehlídky — je vcelku na dobré cestě. Má k tomu ostatně dobré základy v kvalitní poezii, a to jak nové, tak i klasické. Tak je vytvořen předpoklad nejen pro repertoárovou pestrost, ale i pro vytváření skutečně aktivního vztahu k literatuře, k umění. A o to jde především. **VRATISLAV KUBÁLEK**

To nás však vede i dále: dětská otázka není vlastně otázkou dětí. To je objekt z této otázky, ne subjekt. Tím jsou rodiče, vychovatelé, učitelé, celý okolní svět. Ale to znamená, že je to otázka celého sociálního společenského řádu. Bez hlubokých zásahů do tohoto řádu nelze proto rozřešit dětskou otázku.

G. B. SHAW:

ČOKOLÁDOVÝ HRDINA

Dcera multánského majora Guberina Rajna skryje v noci ve své ložnici kapitána srbské armády, který je na útěku z bitvy u Flamindy a je pronásledován multánskými vojáky. Rajna pochází z bohaté multánské rodiny, která vlastní dokonce i knihovnu a jejíž členové se myjí dokonce i jednou týdně. Kapitán je Švýcar, profesionální voják, který je synem majitele několika hotelů. Rajna je zasnoubena s majorem Hrsou, jehož zásluhou multánci bitvu u Flamindy vyhráli, a má na život poněkud románové názory. Je například šokována, když zjistí, že kapitán má místo nábožň čokoládu, že Hrsa, který je pro ni národním hrdinou, je kapitánem pokládán za vojenského diletanta a podobně. Nicméně tato venkovská dívka hrající si na hraběnku, zachrání život zkušnému a praktickému kapitánovi. Dá mu dokonce otcův kabát, aby mohl pokračovat v útěku do bezpečí. O jejím činu ví jen její matka Kateřina, která má stejně jako Rajna zájem na tom, aby tento čin zůstal utajen, a služka Luka. Za tři měsíce nato se vrátí z války domů major i Hrsa. Byl totiž podepsán mír. Objeví se i kapitán, který přišel Rajně vrátit půjčený plášť. Kateřina se snaží zbavit se kapitána co nejrychleji, ale major s Hrsou jí plán překazí. Znájí kapitána a jsou dokonce informováni o tom, jak ušel smrti, jenom nevědí jméno ženy, která mu zachránila život. Jeho příchod je jim velice vítán, protože teď už není důstojníkem nepřátelské armády a navíc potřebují jeho pomoc. Kapitán pomoc neodmítne a zůstane. Kateřina i Rajna trnou strachy, kdy se prozradí, že i ony kapitána znají. Rajna mu totiž dala do kapsy otcova kabátu svou fotografii s věnováním. Kapitán si fotografie nevyšiml a Kateřina vrátila majorovi kabát i s fotografií. Rajně se sice podaří fotografii odstranit, ale pozdě. Navíc její čin prozradí služka Luka, která by se ráda vdala za Hrsu. Hrsa vyzve kapitána na soubor, ale když kapitán vysvětlí, že on sám Rajnu donutil, aby mu pomohla, je po souboru. A dřív, než kapitán odjede ujmout se dědictví po zemřelém otci, požádá Rajnu o ruku. A Hrsovi nezbyvá, než aby si vzal Luku.

Komedii známého anglického dramatika G. B. Shawa (1856–1950) přeložila a upravila Ludmila Jánská. Komédie má tři jednání a tři dekorace: dámskou ložnici, zahradu a knihovnu. Odehrává se na podzim roku 1885 a na jaře následujícího roku. Má 5 mužů a 3 ženy. Velké role jsou: Rajna (23 let), její matka Kateřina (40 let), služka Luka (18 let), kapitán Bluntschli (34 let), major Pavlo Guberina (50

let), major Cyril Hrsa (25 let). Střední role: sluha Nikola (30 let). Epizody: turecký důstojník. Hra je pro amatéry, jako všechny Shawovy hry, devizově volná. Vydala DILIA.

LUDWIG THOMA:

MORÁLKA

V Emilsburku, hlavním městě Gerolsteinského vévodství, zatkla policie — upozorněná anonymním dopisem — pro nemravný život dvacetiletou Ninon de Hauteville — vlastním jménem Tereza Hochstetterová — která ve svém přepychovém bytě přijímala návštěvy lepších pánů. Při domovní prohlídce se policii dostal do rukou i deník, do něhož si Hochstetterová zaznamenávala své návštěvníky i průběh jejich návštěv. Přes snahu policie o co nejdiskrétnější průběh vyšetřování, se zprávy o tomto případu přece jen dostaly na veřejnost. Největší zděšení způsobily mezi členy Spolku pro obecnou mravnost a zvláště zdrtily jeho předsedu rentiéra Beermanna, který, ač se o politiku nikdy nezajímal, teď, ve zralém věku, kandiduje do říšského sněmu za liberály a konzervativce, kteří se chtějí do voleb spojit. Při výslechu Hochstetterové vyjde najevo, že v době domovní prohlídky měla Hochstetterová návštěvu, která se před policií schovala do skříně. Hochstetterová odmítne říci, kdo to byl a radí prohlásit vše za omyl, protože jinak hrozí skandál, v němž vezme zasvě mnoho iluzí o manželské věrnosti. Ale horlivý policejní asesor Ströbel ve vyšetřování pokračuje. Dá Hochstetterovou do vyšetřovací vazby a chystá se prostudovat její deník, který zatím zavřel do svého stolu. Od tohoto úmyslu ho neodvrátí ani Beermann, který ho upozorňuje, že v deníku budou pravděpodobně jmenování otcové řady významných rodin ve městě a že při jejich zveřejnění bude narušena pověst reprezentantů majetné třídy. Je totiž důležitější, aby lid věřil morálce majetné třídy, než aby majetná třída podle této morálky žila. A není přece úkolem policie, aby podrývala autoritu majetné třídy u mas. Ströbel je neoblomný a Beermannovi nezbyvá, než deník ukradnout. Teprve policejní prezident Simbach vyšetřování zarazí. Nařídí pustit Hochstetterovou nenápadně na svobodu a všechno ututlat. V době domovní prohlídky byl totiž ve skříní schován sám korunční princ Emil se svým adjutantem a vychovatelem baronem Schmettauem, který prince z Hochstetterové sám dovedl, aby lépe poznal svět. Baron je velmi uražen jednáním policie, protože je pokládá za kritiku svých výchovných metod. Beermann, který zatím zjistil, že jeho jméno je v deníku uvedeno a že je ohroženo jeho postavení otce i kandidáta říšského sněmu, se uchýlí o radu k justičnímu radovi Hauserovi. Svěří mu deník a slíbí

ostatním členům Spolku, kteří se rovněž ocitli v deníku, že udělá všechno pro to, aby se aféra ututlala. Situace se ovšem zkomplikuje, protože o případ Hochstetterové se začne zajímat tisk. Pustit Hochstetterovou na svobodu jen tak už není možné, vzbudilo by to příliš mnoho pozornosti. Jediné řešení je pustit Hochstetterovou na kauci a pak ji nechat opustit město. Ale Hochstetterová odmítá složit kauci a odejít z města je ochotna pouze za odstupné 10 000 marek. Ströbel navrhne, aby odstupné i kauci 5000 marek zaplatil Spolek pro obecnou mravnost. Beermannovi nezbyvá než souhlasit. Je mu za to slíben Řád Emila Dobrotivého.

Společensko-kritická komedie německého autora Ludwiga Thomy (1867 až 1921), kterou přeložila Helena Kotoučová, má tři jednání. Dekorace jsou dvě: salón a kancelář. V příběhu vystupuje 12 mužů a 7 žen. Velké role jsou: rentiér Fritz Beermann (50 let), jeho žena Lina Beermannová (40 let), komerční rada Bolland (50 let), justiční rada dr. Hauser (50 let), gymnaziální učitel Otto Wasner (30 let), policejní prezident svobodný pán ze Simbachu (60 let), policejní asesor Oskar Ströbel (40 let), baron svobodný pán Botho ze Schmettau (40 let). Střední role: Beermannova dcera Effie (20 let), Bollandova žena Klára (40 let), paní Lundová (68 let), básník Hans Jakob Dobler (30 let), malířka slečna Koch-Pinnebergová (25 let), soukromnice Ninon de Hauteville-Hochstetterová (20 let) a písař Josef Reisacher. Epizody: pokojská Betta, dva lokajové a strážný. Hra je devizově volná. Vydala DILIA.

Jarmila Černíková

ZÁPISNÍK

Seminář pro vyspělé recitatory

uspořádal ÚKVČ o druhém listopadovém víkendu 1978 v Jihlavě. Úvodní páteční večerní přednáška a diskuse byly věnovány otázkám dramaturgie uměleckého přednesu se zaměřením k novinkám v překladové poezii. Sobotní seminární rozbor Sotolovy básně Na smrt Karla Hynka Máchy se odehrával ve třech odděleních vedených zkušenými odborníky (D. Musilová, J. Hraše, J. Roubal) a skončil pokusem o interpretaci básně přímo na místě před téměř padesátiletým kolektivem seminářistů. Večer slovo vých vystoupení [zaujali H. Peštuková, A. Vychodilová, A. Kaška, J. Burian, M. Hadincová, J. Fiala] zpestřili poslu-

chači III. ročníku DAMU (A. Pyško, J. Leichtová, J. Malfova a V. Beneš). Závěrečné nedělní dopoledne prošel semináriste malou, ale náročnou a užitečnou lekcí pohybové výchovy, kterou vedl člen pantomimy Divadla Na zábradlí J. Kaftan.

Klubová divadélka

O praktickou polemiku se zaokrouhlenými názory, že do mládežnických klubů lze přilákat návštěvníky, jediné taneční diskotéku, se na podzim loňského roku pokusili brněnští svazáci, když ve svém Vysokoskolském klubu připravili Týden klubové tvorby Jihomoravského podniku služeb mládeže. Byl to první pokus o konfrontaci klubové produkce z celého kraje. Z celkového počtu dvanácti klubů se představilo osm, a to s pořady divadelními, hudebními, výtvarnými, filmovými i s večery téměř happeningového charakteru, úspěšně navozujícími aktivitu publika. V žádném z pořadů nevystoupil profesionální umělec. Z divadelních programů zaujala provedení anonymní barokní frašky Žena hašteřivá a manžel zoufanlivý v provedení Divadelního studia Josefa Skřivana z Brna. Znojemští předvedli rozverně autorské vystoupení V. Berana a A. Mičana Každá opice dobrá, Gottwaldovští přijeli se Vzpomínkou na Jiřího Grossmanna, prostějovský klub s pantomimou ON H. Schnauberta a klub z Kufmí inscenoval v podání skupiny „66“ dokonce jazzrockovou operu Trojská válka. Součástí Týdne klubové tvorby byly každodenní semináře, věnované otázkám kulturně výchovné činnosti. vz

stavuje na prknech městského divadla. Kus statečné a poctivé práce odvedl v době nacistické okupace, kdy odehrál 94 her. Největšího rozkvetu doznává po osvobození. Přicházejí noví lidé, své kvality prokazuje na XVIII. Jiráskově Hronově. Nesrovnatelně lepších podmínek pro práci se mu dostává po otevření Domu kultury a techniky v r. 1962, kdy se omlazuje pod názvem Dramatický soubor Klicpera DKT ROH. Odpovědná práce přivádí soubor na řadu okresních a krajských přehlídek a také na V. národní přehlídku ruských a sovětských her ve Svitavách. Své významné jubileum oslavil nastudováním Jiráskovy Lucerny.

J. S.

● VII. svazový společenský ples se koná 7. dubna v Praze na Žofíně. Delegátům konference doporučujeme, aby si svůj pobyt v Praze naplánovali tak, aby se mohli zúčastnit i plesu. Přihlášky k odběru vstupenek adresujte: ÚV SČDO, Krymská 21, 100 00 Praha 10.



Z PŮVODNÍ TVORBY

S. Kaufman—J. Paulů: Turecká věž [12 m, 4 ž, kompars] Z. Petr—J. Aplit: Robin Hood [10 m, 2 ž, kompars, balet]

PÁSMA

Naše cesta [variabilní počet účinkujících] Homo ludens [4 m, 2 ž]

ZE ZAHRANIČNÍ DRAMATIKY

G. B. Shaw: Čokoládový hrdina [5 m, 3 ž] W. Shakespeare: Komedie masopustu [Večer tříkrálový] [15 m, 3 ž] B. Brecht: Krejcarova opera [13 m, 10 ž, kompars] T. Stoppard: Jsem volný jak ten pták [5 m, 3 ž] — dev. váz. L. Wilson: Stavitelé mohyl [3 m, 3 ž, 1 d] — dev. váz. K. Valentin: Jdeme do divadla [1 m, 3 ž] — dev. váz.

MALÁ ŘADA SOC. AUTORŮ

sv. 53 — R. Kernl: Čtrnácté léto [5 m, 5 ž]

HRA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

J. Jílek: Sůl nad zlato [4 m, 3 ž]

Amatérská scéna, ročník XVI (Ochotnické divadlo, ročník XXVI), číslo 1, leden 1979. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce Věra Suchánková. — Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v prosinci 1978. © Panorama, Praha, 1979

V Radnicích posedmé

DS Domu kultury v Radnicích umožnil na své divadelní přehlídce zhlédnout hry: B. Nušič — Truchlící pozůstalí, H. Ibsen — Peer Gynt, dramaturzi románu V. Martinka Kamenný řád, J. Fricke — Druhá tvář. Inscenace uvedly DS KASS z Františkových Lázní, Malé divadlo z Ústí nad Labem, Lidová scéna z Kralovic a domácí soubor.

Radnickým při realizaci této záslužné akce pomáhalo OKS v Rokycanech, MěNV v Radnicích, místní závody a složky NF, které převzaly patronáty nad jednotlivými soubory. To vše přispělo k dobré návštěvnosti a k spokojenosti diváků.

F. Štěpánek

Soutěž monologů

V Letovicích proběhlo již tradiční podzimní setkání ochotníků blanenského okresu. Součástí setkání byly odborné semináře (o dramaturgii a jevištní technice) a tradiční soutěž monologů, která byla určena amatérům od 15 let. Na vůli účinkujících byla ponechána práce s rekvizitou, kostýmování a líčení. Soutěže se zúčastnilo dvanáct herců. První cenu získali společně M. Krejčí z Brna (úloha Heši z Morálky paní Dulské) a T. Dosedla z Opatovic (výstup Lizala z Maryši). Druhé místo vybojovali L. Richterová (povídka J. Suchého Moje sestra) a K. Frantel (úryvek z Šolochovy Rozrušené země), jako třetí skončili L. Ondráček (monolog Toma z Williamsova Skleněného zvěřince) a J. Kučerová (titulní postava Goldoniho Mirandoli-

Z Meziměstí

20. Meziměstské divadelní hry na konci loňského roku přivítaly soubory: DO z Červeného Kostelce [A. Nicolaj: Tamboři aneb Tři na lavičce], DS Bystře u Poličky (V. Trapl: Kytičky pro panenku), DS Hýbl z České Třebové [A. Volodin: Dulcinea z Tobosu], LŠU Hronov [J. Pilár: Popelka], DS J. K. Tyl z Meziměstí [O. Iossellani: Žert vinaře Agaba].

Soubor Klicpera jubiloval

Devadesáté výročí svého založení vzpomněl a oslavil divadelní soubor jihlavských ochotníků Klicpera [21. 10. 1888 se v hostinci u Nieveltů hrálo první představení — Opatovický poklad V. K. Klicpery]. Počátky neměl lehké: byl to český spolek, založila jej společenství „nižší“ třída a působil ve městě, kde bylo nutné intenzivně bojovat proti německé nacionalistické ideologii. První významnou éru zažívá po roce 1912 a pak po vzniku republiky, kdy se poprvé před-



● Desetileté jubileum naší organizace je příležitostí bilančovat dosavadní činnost. Stane se tak především na Svazové konferenci 7. dubna v sále pražského Žofína. Na této konferenci bude vyhlášena i nová celonárodní Soutěž aktivity. Soutěž bude vyhlášena na počest 35. výročí osvobození ČSSR.

● Samostatnou akcí SČDO bude Soutěž o pohárek SČDO. Okresním a krajským výborům, již byly propozice předány. Jedná se o soutěž v přednesu monologů a dialogů, která je dvoustupňová. Finále proběhne v dubnu na národní přehlídce v Hlinsku v Čechách.

● Úspěšně se rozvíjí i činnost Scénografické školy SČDO. Práce amatérských scénografů, sdružených v SČDO, budou vystaveny na výstavě pořádané v červnu 1979 v době Pražského quadriennale.

● ÚV SČDO zasedal v rámci Národní přehlídky vesnických a zemědělských souborů ve Vysokém nad Jizerou. Zhodnotil průběh přehlídky a zároveň projednal organizační i kadrové úkoly spojené s vybudováním organizace SČDO ve Východočeském kraji. Dalšími námety bylo hodnocení průběhu Scénografické školy SČDO a řada dalších organizačních úkolů.

● INFORMÁTOR SČDO vychází nepravidelně a má za úkol informovat o chystaných svazových akcích i o hlavních úkolech. Aby se dostal ke svým čtenářům včas, doporučujeme OV našeho Svazu pořídit nový adresář. Očekáváme, že adresář dostaneme na svazové konferenci.

BRECHT A DON JUAN

Don Juan patří mezi Molièrovy vrcholné komedie, možná dokonce na první místo. Jeho ústřední typ je alespoň víc dramaticky nosný než Harpagon, řešení konfliktu je méně mechanické a básnický logičtější než řešení Tartuffa a celá komedie je zalidněna postavami barvitějšími, životnějšími a zábavnějšími, než obklopují Misanthropu.

Virtuózní komedie vyrůstá ze základu, na němž mohla stejně dobře vzniknout tragédie. Je tu několik náležitostí, patřících tragédii, především vnitřní nutnost, nevyhnutelnost dění a naprostá nemožnost smírného řešení. Pointou takových žertů, jakými žertuje tato komedie, může být jen smrt, pod jejími úsměvy a barvami jako by skutečně existovalo nějaké peklo. A není to už ono naivní, pohádkové, jehož plameny mají v závěru vyšlehnout. Dramatik geniálně roztočil kolotoč komedie, ale v jeho prudkém víru zorganizoval malé zastávky, drobné, nenápadné, ale smrtelně vážné průhledy až kamsi na dno, odkud mrazí. To vytváří trvalou životnost a také zvláštní senzitivu této hry, kterou cítíme jako zcela moderní.

Blízkost tragiky ovšem také umožnila, že v průběhu času, hlavně v našem století, se původní poslání a smysl hry znejasnil, to a tam i obrátil naruby. Od chvíle, kdy lidé pochopili, že nebesa zřejmě kapitulovala nad obrovským počtem hříšníků, běžících beztravně po tomto světě, kdy se z feudálního libertina stal buržoazní liberál, vyznávající náboženských egoismu nepokrytých, od chvíle, kdy se normy erotické morálky uvolnily a umění svůdnické se stalo uměním daleko méně náročným, protože už nemuselo zdolávat klášterní zábrany takové Doni Elvíry, od té chvíle přestaly také platit pekelné plameny v závěru Dona Juana jako memento a jeho hříchy už nevypadaly ani tak strašné. S tím se měnil i výklad postavy Dona Juana: z odsouzeného hrděho lotra se stával tragickým hledačem toho, co neexistuje, nebo démonickou silou, „vrahem duší“, nebo revoltující osobností, která přes své programově vyhlášené pokrytectví jedná vlastně nejméně pokrytecky ze všech, jde za svým požitektem otevřeně a bez jakýchkoli ohledů, uskutečňuje to, co by ostatní uskutečnit chtěli, kdyby se nebáli. Stal se sice destruktivním, ale přece jen hrdinou.

Bertolt Brecht byl vytrvalým bořítelem mýtů a legend, které si sama o sobě vytvořila buržoazní společnost. Z tohoto hlediska také přistoupil k úpravě. Společně s režisérem B. Bessonem ji připravili jako podklad pro Bessonovu inscenaci v Německém divadle 1954. Pokusil se v ní čelit vytrvalému posunu původního smyslu, vrátit Dona Juana Molièrovi jako autoru komedii a ne psychologizujících tragédií, a hlavně deheroizovat postavu Dona Juana. A také upozornit na to, že klasická hra zachycuje obraz mravů a nemravů celé společnosti, upozornit na její sociálně kritickou notu.

„Lesk příživníka nás zajímá méně než příživnický charakter jeho lesku.“ V tomto Brechtově hesle je shrnut hlavní záměr jeho úpravy Dona Juana.

První přečtení tohoto textu, který nese oficiálně titul: B. Brecht: Don Juan, zpracováno podle Molièra, spolupracovníci B. Besson a E. Hauptmannová, člověka mimovolně pobouří. Jakýpak Brecht, je to přece Molière, jsou tu všechny jeho postavy, jeho sled scén, jeho dialogy. Rozvedena je jen scéna s veslaři, připsána je scéna s doktorem Marphuriem (ovšem, ta je připsána brilantně, jak je možné poznat z první ukázky, zcela v duchu molièrovských doktorů, které slavný dramatik tak upřímně neměl rád), postava dívky, o níž se u Molièra jen mluví, se tu objeví, a v závěru se kromě Sganarellova ozvou ještě další hlasy, po svém želfci odchodu pána, šlechtice, zákazníka a zaměstnavatele.

Při podrobnějším studiu textu však brzy zjistíte, že úprava je mnohem podstatnější než se na první pohled zdá. Spočívá především v drobných posunech uvnitř molièrovských dialogů, ve velmi nenápadném, zato důsledném

zreálnění sociálních vztahů, k odstranění všeho, i maličkostí, které by mohly vést k jakkoli hrdinskému pojetí Juana, ve vyjasnění a komediálním rozehrání druhého plánu hry. A z těchto malých posunů významů slov, replik, vztahů vyrůstá základní kvalita Brechtovy úpravy: celý text dostal ironickou intonaci, aniž byl původnímu autoru zkřiven jediný vlasek, aniž by kdekoli bylo cokoli násilně přehráno na komiku a aniž by se zastíraly molièrovské průhledy až na mrazivé dno. Tento Molièrův Juan se díky Brechtovi prostě nedá inscenovat jako tragédie démonického vraha duší, ani ďábelského vzpurníka, ba ani velkého epikurejce. Nic velkého není v tomto pánovi před čtyřicítkou, který zneužívá svého společenského postavení, aby — poněkud už unaven — dohnal mýtus, který si sám o sobě vytvořil.

Není mi třeba zvlášť zdůrazňovat, že Brecht takto usadnil přístup k vrcholnému Molièrovi i amatérským divadelníkům. Velmi určitý, jednoznačný a aktuální režijní výklad je zakotven přímo v textu. S jistotou, že velkému autorovi nebude ukřivděno, je možné se o tento text opřít a dál popustit uzdu komediální fantazii. O tom, jak užitečné, potřebné téma je kritika „donjuanství“, „zdravého egoismu“, není třeba rozvádět řeč.

II. dějství, 6. výstup

MARPHURIUS [stěží popadá dech]: Je to tady, co má dojít k souboji? [Představí se] Jsem lékař téhle skromné obce. Doktor Marphurius.

SGANARELLE: K jakému souboji?

MARPHURIUS: Mezi urozenými bratry Donem Alonsem a Donem Carlosem a urozeným Donem Juanem Tenoriem.

SGANARELLE: Bratři Doni Elvíry! Jsou ve vsi?

MARPHURIUS: Hned tu budu. Už hodinu se všude v okolí po šlechtěném Donu Juanovi pídlím, když jim mladý rybář potvrdil, že prý je tady. [Donu Juanovi] Pane, jste to vy? Přispěchal jsem, abych pro nastávající souboj nabídl služby. Bylo by pro mne velkou ctí, milostivý pane, kdybych směl o vás pečovat. Je lépe zařídít vše předem. Člověk má být připraven, než vytryskne rudá. [Děvčatům] Doneste mýsy s vodou a trochu plátna z košíl.

CHARLOTTE: Bože, budou se bít!

MARPHURIUS: Ano, budou se bít. [Donu Juanovi] V těchto chudobných obcích se už bodná rána pomalu ani nevyskytuje, je, milostivý pane. Ach! Vznešené doby soubojů, kdy chirurgie za deset let pokročila víc než předtím za tři staletí, jsou nenávratně pryč. Pryč jsou časy, kdy bodná rána, nejelegantnější a nejčistší ze všech ran, bývala ve flóru. Dneska mi sem tam donesou leda ruku, kterou jim rozmáčkl člun. Nijde přitom o peníze, jde o lékařský um. Souboje zjemnily chirurgovu ruku, vedly ke zdokonalení nástrojů. S touto sondou jsem například ošetřil Dona Malagu po jeho tak opě-

vovaném souboji s hrabětem z Estremadury. Ránu na loket hlubokou. Pozůstali mi ode vzdali tento měšec. Kdysi v něm bylo padesát dukátů, milostivý pane! Nejde o peníze, jde o vědu. Jaký úpadek umění a zároveň i mravů!

DON JUAN: Dámy, jedna z afér, ke kterým nás zavazuje čest, mě nutí, abych tady zůstal sám.

MARPHURIUS: O tempora, o mores! Jaké to časy a jaké mravy. Bodná rána úplně vymizí a její místo zaujme rozbitá lebka.

DON JUAN: Zlíbí-li se nebesům, abych zůstal naživu, pak vás prosím, abyste se rozpoměly na můj slib, a vězte, že ještě před příchodem noci o mně uslyšíte.

MARPHURIUS: Zdravý, ale nevzdělaný lid se chystá vnutit národu své barbarské způsoby.

DON JUAN [Sganarellovi]: Doprovod děvčata do vsi a postarej se, aby se jim nic nepříhodilo.

MARPHURIUS: Veslaři například, které jsem právě potkal...

SGANARELLE: Jací veslaři?

MARPHURIUS: Tři veslaři, kteří se z dnešní bouře stěží zachránili. Drze všude povykují, že jakýsi urozený pán jim dluží čtyřiapadesát dukátů. A vzteky bez sebe mávají vesly a křičí, že se bohudíky už naučili vesly zacházet.

SGANARELLE: Ti darebáci! Čtyřiapadesát dukátů!

CHARLOTTE: Milostpane, to jdou po vás? Raději utečte.

SGANARELLE: Milostpane, to by bylo asi to nejlepší.

MARPHURIUS: Pobíjte tu holotu a hotovo.

SGANARELLE: Na kolenou ho poproste, jinak jsme všichni ztraceni.

MARPHURIUS: Vyhlaďte je! Vymažte je z povrchu zemského.

MATHURINE (klečí): Milostpane, uťeťel!

CHARLOTTE (klečí): Ano, uťeťel, milostpane. Je s nima zaručeně ten rváč Bertholet ze sousední vsi, ihned uťeťete.

MARPHURIUS (klečí): A já vás úpěnlivě prosím, abyste je probdli.

MATHURINE: Milostpane, uťeťel Pán jako vy si přece nemůžete dát rozbít nos!

SGANARELLE: Jdou! Jdou!

MARPHURIUS: Copak si myslíte, vy husy, že takový Don Juan Tenorio vyřizuje své aféry jako ta vaše lůza rybářská? (Roztrhne plátno na obrazy a mává nástroji)

MATHURINE A CHARLOTTE (současně): Uťeťete, milostpane, ubijí vás.

DON JUAN: Vskutku, hra se mi zdá příliš nerovná a s hrubým násilím nechci nic mít. Osud nás rozdvojuje. Adié, mé krásky, nedokážu vám nic odepřít. Sganarelle, jsem s to ti splnit, co sis tak horoucně přál: Můžeš obléknout můj kabát, dej mi své dcery.

SGANARELLE: Milostpane, ráčíte žertovat. Mám ve vašich zátech přijít o život?

DON JUAN: Ne, nebude-li toho třeba. Přichystej vše pro návrat domů. (Don Juan odchází se Sganarellem. Doktor spěchá za nimi)

MARPHURIUS: Milostpane! Milostpane, a soubor nic? (Děvčata na sebe pohlédnou a dají se do takového smíchu, že si musí sednout)

IV. dějství, 11. výstup

SGANARELLE: Ach, milostpane, jak dlouho jsem na tuto chvíli čekal! Je to možné? Vy se kajete? Bohu budiž díky, všechna přání se mi splnila.

DON JUAN (vybírá vno): Hlu-páku. — Tohle.

SGANARELLE: Proč hlupáku?

DON JUAN: Copak bereš za bernou minci všechno, co jsem právě řekl?

SGANARELLE: Jak? To všechno není... Vy nechcete... Vaše... Och, co jste to za člověka? Co jen jste to za člověka?

DON JUAN: Řekl-li jsem, že se chci polepšit, tak to byla jen válečná lest, nutná přetvářka, ke které se musím uchýlit, abych si otce i jiné lidi, které potřebuji, naladil.

SGANARELLE: Cože? Vy, který v nic nevěříte, si chcete hrát na muže ctnostného? Co jste za člověka? Co to jen jste za člověka?

DON JUAN: Člověk moudrý dovede těžit z nepravosti své doby, Sganarelle. A pokrytectví je zlo, které je právě v módě, a proto se vydává za ctnost. Role pokrytce má báječné přednosti. Několika grimasami se přidáš na stranu zbožných a

skryt za touto zástěrkou se pak můžeš klidně věnovat svým zájmům. Narazím-li na nepřátelství, nemusím hnout prstem, celá ta zbožná klika se mě ujme a bude mě bránit proti komukoli. Je-li poctivému muži dokonce zakázáno smrkat, pak pokrytec smí ukrást třeba celé město. A tak je tedy ukradněme! Sganarelle, Angelica, dcera komturova, přijala pozvání k večeři. Se srdcem statečným se připravme na toto setkání. Bude to jedno z nejslavnějších a nejrozkošnějších zadostiučinění mého života.

SGANARELLE: Ona přijala, milostpane? A ví vůbec, kdo jste?

DON JUAN: Dozví se to. Ode mne.

SGANARELLE: Že jste jí svedl matku a zabil otce? Milostpane, je jedinou mstitelem...

DON JUAN: ... sice mrtvého, ale podle tebe velmi rozeznalého otce. Ach, zdolat překážky téměř nezdolatelné, zmocnit se srdce, jež má věru proč, aby mi kladlo odpor, to je úkol, který je mě hoděn.

SGANARELLE: Milostpane, až dosud jsem se nikdy nevzdal naděje na vaši záchranu, ale tohle je horší než všechno, co bylo, a nebe si tuto nejstrašnější ze všech hanebností ne-nechá líbit...

DON JUAN: I jdi, nebe to nebere tak přísne, jak si myslíš. Vidím ji vcházet, lehe, půbavě, s jemným ruměncem. Smutek nad vřelou milovaným otcem pokrývá její hladké čelo rozkošným stínem. (Hudebníkům, kteří se rozestavili mezi stroje) Jsou mi ptáčekové ve větviích stromů připraveni? Pánové, spusťte předehru! (Hudba spustí)

„Vážná slečno, vy mě neznáte. Já vás však znám dobře a co víc, znám vaši rodinu, ke které mě víří nejtěsnější svazky krve a lásky. Jsem totiž Don Juan Tenorio.“

SGANARELLE: Doufejme, že mu alespoň teď vyškábe oči.

DON JUAN: Sganarelle, přál bych si, aby to zkusila. „Má drahá, neušetřte mě ničeho. Zraňte mě, jak chcete, ale zrak mi ponechte. Od chvíle, kdy jsem vás potkal, nemohu bez něho být!“ Lichotkami si i mrtvého ještě získáš, Sganarelle. „Ach, jak je Bůh krutý, že stvořil takovou krásu. Ale on ví, co činí. Má drahá, když jsem vás spatřil, promínil jsem vašemu panu otci.“

SGANARELLE: Cože? Vy jste prominul Komturovi, kterého jste zabil?

DON JUAN: Ano, prominul. Neruší mě teď! „Ach, drahá, ach, usmrtil jsem ho! Zase ta výčitka, které mě vystavil tím, že zemřel. Chtěl-li mě zničit, pak nemusil učinit nic jiného než zemřít!“ — Odvážné, co? „Kéž by váš pan otec byl v onom soubor, po kterém jsem netoužil, zvítězil! Už by mě nebylo. Oč bych byl na tom lépe než

teď. Jsem tu sice, ale stíhá mě vaše opovržení.“ A teď poslední výpad: „Můžete odmítnout člověka zoufalého, který s tváří pobledlou již téměř nicotě je vydán na milost a nemilost? Jestli to dokážete, pak mě alespoň zbavte života, který se stal bezcenným.“ Asi tak nějak.

SGANARELLE: A s poctivostí daleko nedojdeš a lež má dlouhé nohy, a kdo se směje první, směje se nejlíp, a kdo přijde naposled, první mele, a smradlavé ryby, dobré ryby, a odpusť nám naši nevinu. Ach, jaká opovržlivost myslet si, že člověk jako vy si smí dovolit všechno, že mu v tom nikdo nezabrání. Což opravdu není nikdo, koho by mohl Bůh pověřit? Copak se nikdo nenajde?

DON JUAN: Máš pravdu: nikdo.

SGANARELLE: Když uvážím, kdo všechno si jen za dnešek přál, aby vás nebe rozdrtilo.

DON JUAN: Ano, dokonce v očích pana Dimanche jsem cosi takového spatřil. A otce uklidnila jediné má přetvářka. Bratři Doni Elvíry žijí na mé krvi. A s nimi jistě ještě jiní, kteří mi vypadli z paměti. Ale máš pravdu: co si mají počít? (Blyská se. Dunění hromu. Stmívá se.)

SGANARELLE: Ach, pane, pane! Teď je to potřetí a teď to vím: Nebe k vám promlouvá. Dává vám znamení.

DON JUAN: Chce-li mi nebe dávat znamení, tak ať se vyjadřuje trochu zřetelněji. (Zakle-pání) Už jde. Utíkej otevřít! (Sganarelle odchází) Noste na stůl. Hudba! (Hudebníci začínou hrát. Sganarelle se vrací na smrt vyděšený)

DON JUAN: Co se děje?

SGANARELLE (křívne jako socha): Je tady ... on!

DON JUAN: Och! Nikoli ona? Jsem zklamán, to se nedá popřít. Přiveď ho! (Socha komturova vstoupí) Pane, doufal jsem, že budu moci přivítat i slečnu dceru. Ale prosím, usedněte! (Socha komturova pochopitelně neusedne)

KOMTUR: Done Juane, přišel

jsem vás pozvat na večeři ke mně. Máte dost odvahy jít se mnou?

DON JUAN: Jistě. Kam?

KOMTUR: Podej mi ruku.

DON JUAN: Tady je. A kampak mám jít, když si kdosi přeje, abych se s ním setkal?

KOMTUR: Tam kam tě povedu, nebude zvlášť lehké tě najít — kdyby si kdosi přál se s tebou setkat. Done Juane, zatvrzelost v hříchu vede ke strašlivým koncům. Kdo milost nebes promarní, připravuje cestu blesku. (Socha Komturova odvádí Dona Juana kupředu)

DON JUAN: [Sganarellovi]: Vezmi lucernu.

KOMTUR: Když tě samo nebe vede, není třeba světla. (Sganarelle omdlí)

DON JUAN: Ach Bože, co to cítím! Ohnivá smršť mě spaluje. Zadržte! (Za hlasitého dunění se země otevírá. Veden komturerem, sjede Don Juan do hlubin, marně si přidržuje klobouk. Z díry, ve které zmizel, vyšlehnou obrovské plameny. Hudba ustala. Na jevišti se postupně vřítí různé osoby hry)

LA VIOLETTE: Jaké neštěstí! Je po něm.

ANGELICA: Trochu jsem se opozdila. (Spatří díru) Ach! Jaká hrůza!

DIMANCHE (nese dva kabáty): To je vydírání! Ty dva kabáty... Ach! Můj nejlepší zákazník!

ELVÍŘINI BRATŘI: Kde je ten darebák?... Ach! Čest naší rodiny poskrvněna už navždycky!

SERAFINE: Ach! Kdo teď snímé kachýnky?

MARPHURIUS: Ach! Je po soubor!

DON LUIS: Ach! Můj syn, můj dědic!

VESLAŘI: Kdepak je... Ach! Čtyřiapadesát dukátů je zřejmě v pekle.

DĚVČATA Z RYBÁŘSKÉ VSI: Kdo koupí naše ústřice? Ach! Tak pěkný panáček. (Všichni stojí zrcením nad propadlým. Shora se pomalu snáš klobouk Dona Juana.)

SGANARELLE: Můj plat! Můj plat!

Pro zajímavost zbývá ještě ocitovat některé Brechtovy pokyny k inscenaci:

1. Za scénérii se výborně hodí originální jeviště Molièrovo se svou velkolepou perspektivou, se svými salónními lustry, skrovnými náznaky: svět jako dekorativní loviště, kde si velcí páni chytají ryby.

2. Hraje se naprosto vážně, to znamená — společnost sama sebe bere zpropadeně vážně.

3. Velký svůdce se nesníží ke zvláštním erotickým trikům: Svádí svým kostýmem / tím, jak jej nosí /, svým postavením / a nestydatostí, s jakou je dovede zneužít /, svým bohatstvím / nebo jistotou, jakou mu jeho proslulost propůjčuje /. Vystupuje jako sexuální velmoc.

4. Některé pochody lze podložit hudbou Lullyho. Rozhovory s Doňou Elvírou v prvním a posledním dějství ztrácejí hudbou tragický charakter a získají charakter melodramatický. Pro výstup mstičů se bratra (Don Alonso) ve třetím dějství se velmi dobře hodí halali lesních rohů.

KaBAREtní ProMěny

VLADIMÍR JUST

I. ZROD KABARETNÍHO HERCE (I)

Nejprve dejme slovo třem přímým účastníkům zrodu tří konkrétních výkonů z oblasti kabaretního herectví:

„Měli jste vidět tu jeho nehybnou tvář, způsob, jak sedal ke klavíru, jak dirigoval... Při zkoušce, ke které ho donutili, breptal všechno obráceně. Uvažovalo se, že to opravdu nemůže hrát. Byly hlasy velmi skeptické i ironické... Bylo však už pozdě obsadit to někým jiným... Byl donucen hrát v premiéře. Nikdo si nedovede představit, jaké bylo překvapení... Všichni breptali — jenom Eman Fiala podal suverénní výkon. Zrodil se tu nový herec, komik, kabaretiér... (Eduard Bass)

„Měl jsem obavy o schopnost tohoto renomovaného komponisty vyslovit byt i jediné slovo na scéně nebo uskutečnit jediný pohyb... Při zkouškách jsme hleděli na vznikajícího herce s obavami. Nebylo mu téměř rozumět a seděl jako přikovaný na své píánové židličky, několikrát se pokusil povstat a udělat pár pohybů, ale sám cítil, že mu to jaksi nejde a tak pak už odmítal od židličky se odloučit. Počítalo se nám ho přesvědčit, že bude muset přidat na hlase, a to bylo všechno, co jsme pro něj mohli udělat. A pak nastala premiéra. Snažil jsem se dát publiku co nejvíc... a pojednou jsem pochopil, že publikum se směje jednak mně, který rozvinul své dosavadní komické schopnosti kam až mohl, a jednak Jiřímu Šlitrovi, který sedí a nedělá nic, jen sem tam monotónním hlasem utrousí poznámku...“ (Jiří Suchý)

„Červený ho vyzval, aby si své vtipy sestavil do sóla... Na Silvestra byl ustrojen za bábu a mocí vystrčen na jeviště. Měl trému, nevěřil si, mluvil slabě, takže ho nebylo slyšet ani v polovici sálu... Obecenstvo začalo volat: „Nahlas! Není slyšet!“ To pana Šolleho ještě více ztrémovalo, krk se mu stáhl, ztratil hlas a obecenstvo ho vypískalo... Ale Červený věděl, že věc byla vtipná... a přinutil ho posleze, že vystoupí znova, a to vchodem pro obecenstvo. Červený se s ním bude hádat a strkat ho až do poloviny sálu a tam vystoupí na židli, aby ho odevšad bylo vidět a slyšet... Obecenstvo se zpočátku trochu bouřilo, ale když herce ze všech míst dobře slyšelo, začalo brát na vědomí jeho dobré vtipy... Jeho vystoupení skončilo úspěchem.“ (Jiří Červený)

Zdá se, že situace zrodu těchto tří herců je do značné míry symptomat-

ká i pro zrod celého žánru tzv. divadel malých jevištních forem, ať již tento pojem chápeme v jeho užším, soudobém, nebo širším, historickém smyslu. Jako v příslovecné kapce vody pod mikroskopem tu objevujeme zákonitosti vzniku i struktury větších organismů, jichž jsou uvedené výkony součástí, tj. Červené sedmy a Semaforu. Na počátku scén tohoto typu — jak bylo již vícekrát konstatováno — nebyla hotová instituce, která musí produkovat a pak teprve v zájmu provozu hledá, co vlastně produkovat; na počátku tu byl „názor a nutkavá potřeba tento názor sdělit; teprve odtud se hledaly prostředky, od souboru až po divadelní sál...“ (J. Grossman)

Také v našich případech vzniklo herectví jaksi neplánovaně (všichni tři interpreti jsou až do této chvíle v daném oboru amatéři). Také tady není na počátku profese, tedy nutnost hrát divadlo jako zaměstnání, k němuž jsme institucionálně (tj. systémem konkurzů, zkoušek a studia) vybráni a vyškoleni — na počátku tu byl pouze určitý *nápad, sdělení či osobní téma* (Plachtův text o pražské bábě Vůněslavě Acetylenové, mimicko-klaunské dispozice a invence obou muzikantů) teprve potom se hledal způsob, jak „odstranit šumy“ — výslovnost, hlasitost — na cestě k příjemci, tj. k divákovi. Potencionální zpráva, sdělení, obsah tu tedy již napřed existují — a to v natolik zajímavé podobě, že jakmile jsou odstraněny či zmírněny šumy, dochází okamžitě ke komunikaci, zpráva vyvolá zpětnou vazbu (smích, potlesk), která rozhodně ovlivní charakter příští zprávy: herec funguje jako živý článek živého organismu.

A všimněme si: na ničem jiném, než na odstranění či zmírnění těchto šumů (slyšitelnost, viditelnost) se ani v jednom ze tří případů v podstatě nepracuje. Šlo tu skutečně jen a jen o odstranění těch nejtriviálnějších překážek vzájemné komunikace — aby bylo mluvčímu v akustice daného prostoru rozumět.

Navíc jsou zmíněné šumy odstraňovány v zásadě dvojím způsobem: 1. tradičně, tj. zvýšeným úsilím pro vylepšení artikulace; 2. některé šumy (Fialova a Plachtova lidsky reálná jevištní nesmělost či popletená plachost, dále Fialova a zejména Šlitrova typická pohybová a intonační staticnost a jevištní neobranost) jsou významově zužitkovány, „zkomunikativňovány“ — stávají se zkrátka ve všech třech pří-

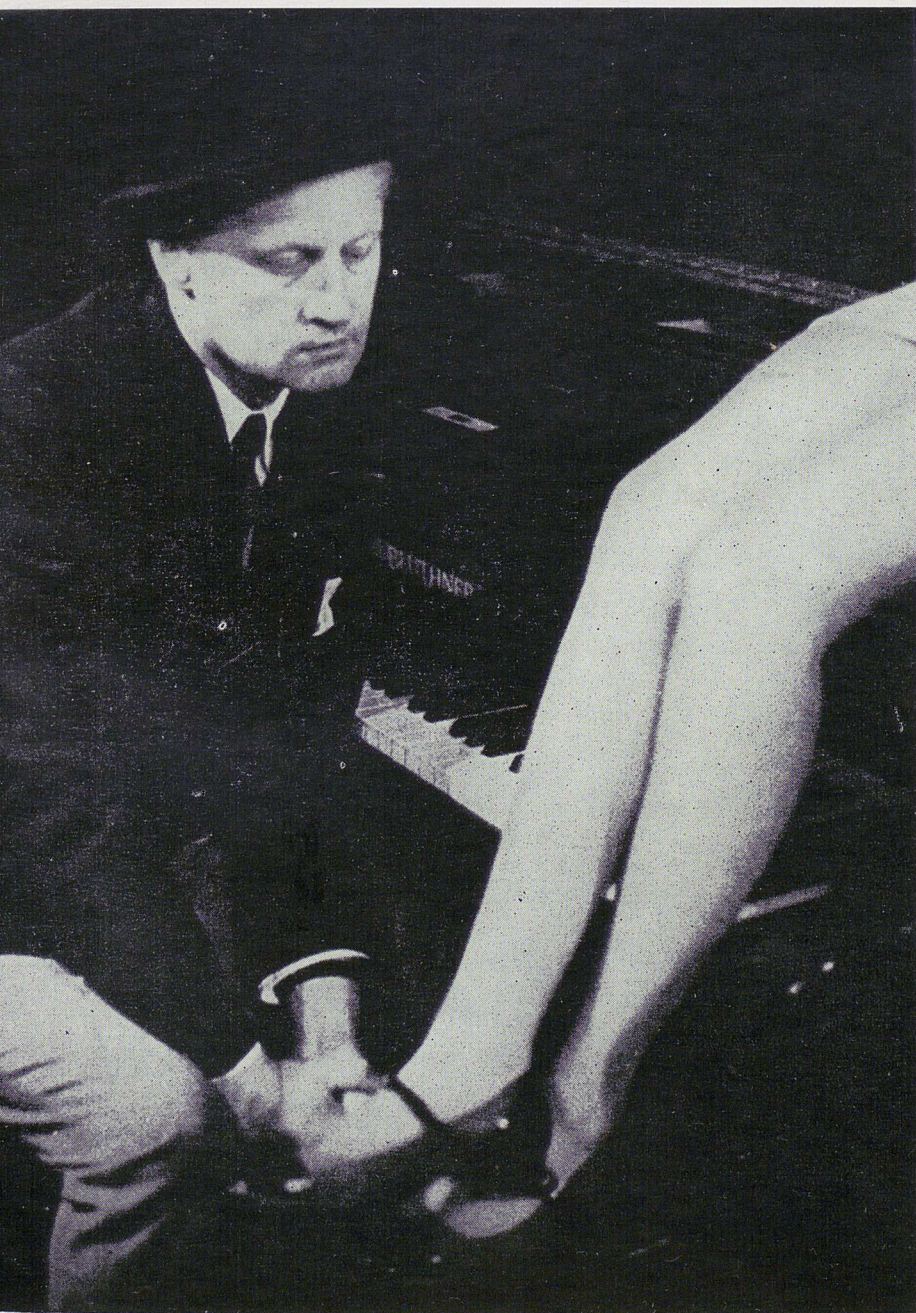
padech imanentní součástí celoživotního autorsko-hereckého sdělení či tématu.

Takto přehodnocené šumy mají potom — vzhledem k soudobé praxi převládajících způsobů hraní divadla — jednak hodnotu parodickou, jednak hodnotu stavebního prvku budoucího komického typu, reprezentujícího jeden konkrétní a napříště už nezaměnitelný postoj ke skutečnosti (nejmarkantněji u Plachty a Šlitra). Tento druhý způsob odstraňování, resp. *zužitkování šumů* bude pro daný typ divadla ne-li specifický, tedy rozhodně charakteristický. Nedovedu si totiž při nejlepší vůli představit, že by tento způsob neodstraněných šumů byl myslitelný v tzv. kamenném divadle. Umělecké vedení každého institucionálního divadla, pracujícího s všestranně vyškoleným hereckým materiálem, by jaksi ze zásady podobné šumy beze zbytku odstranilo, nebo — a to mnohem pravděpodobněji — by takto vybaveného herce nepustilo vůbec na scénu. Právě v oněch „rušivých“, „nehereckých“ rysech projevu by jen stěží vidělo jeden z možných zdrojů zábavnosti.

To, že v našich případech stačí odstranit nejtriviálnější překážky a nastane živá umělecká komunikace, je ovšem možné a dostačující pouze za předpokladu interpretovy osobnosti, individuality, která je pro diváka sama o sobě něčím zajímavým, která mu má co sdělit. Kabaretní herec je tedy — jinými slovy — skrze tuto osobnost chápán publikem vždy jako *autor*, tj. ten, kdo nebaví publikum cizím „modelem“ („postavou“), nýbrž přítomným „originálem“.

„Divák jednak oceňuje, že Šlitr jako herec nepředstírá víc, než umí,“ napsal M. Lukeš u příležitosti Šlitrova debutu, „a zároveň osvědčuje bezpečnou profesionální zdatnost jako klavírista — navíc je na scéně skutečným „vtělením“ autora hudby a spoluautora textu.“ Tato informace o několikaletém autorství je pro přijetí komikova výkonu (výkonu, který je díky zmíněným šumům zároveň parodií této informace) velice důležitá: je-li ve výkonu přítomen prvek parodie, je také třeba mít co parodovat. A v povědomí publika Semaforu byl Šlitr znám jako skladatel a spoluautor divadla již nejméně čtyři roky; analogicky tento fakt spoluhrál i u obecnstva Červené sedmy (Fiala: skladatel a dirigent, Plachta: začínající autor a nový nápořád).

Jiří Šlitr (Ďábel z Vinohrad, 1966)



Jindřich Plachta (1928)



Divadlo Leninského komсомolu z Moskvy uvedlo Gorinovu komedii Thyl Ulenspiegel