

6 a.s. 78



STŘEDOČESKÉ
KRAJSKÉ KULTURNÍ STŘEŽENÍ
Praha 5 - Smíchov, Zborov

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs



Dětský soubor Vitamín „S“ z Litomyšle uvádí muzikál Hurá na ně. Foto V. Šauer

Na titulu: Malé divadlo – KDP Kolín uvádí
Sypalovu hru Z pekla štěstí. Foto P. Štoll



Soubor LŠU z Klimkovic uvádí hru Hrdinové z pohádek

HRAJÍ DĚTI

Soubor ÚDPMJF – P. Žák: Správná holka, správný kluk. Foto J. Blovský



Vodníka Mařenku uvedl soubor z Libčic nad Vltavou. Foto J. Karas



KRAJSKÉ KULTURNÍ STŘEDIŠTĚ
Praha 5 - Smíchov, Zborovská 11

Celostátní 48. Jiráskův Hronov

Od 4. do 12. srpna 1978 se bude konat v Hronově vrcholová slavnost amatérského divadla, která je neodmyslitelnou součástí celoročního pracovního procesu ochotnických souborů v ČSSR. Je špičkou nejen v organizačním systému národních soutěží, ale i ve smyslu ideově umělecké úrovně přehlídkových inscenací.

Uspořádání Jiráskova Hronova není jednoduché. Na jeho podobu má vliv velké množství hledisek a kritérií tradičního charakteru, protože před čtyřiceti osmi léty vstoupilo do života úctyhodné dílo, které je ve svých nejpozitivnějších rysech uloženo hluboko v podvědomí tisíců ochotníků. Konceptní nároky na poslání této akce (omlouvám se za terminus technicus „akce“) se v některých směrech poněkud liší od tradičního pojetí této významné divadelní přehlídky. Na první pohled se nezdá, že by tato skutečnost mohla být příčinou rozdílných stanovisek, ale všichni víme, že tomu tak je. Nebylo by moudré o tom nehovořit. Vynikající dílo, kterým Jiráskovy Hronovy bezesporu jsou a které nám doslova závidí celý divadelní svět, a nejen amatérský, si zaslouhuje mimořádné pozornosti. Na nedostatek této pozornosti si nemůžeme stěžovat. Opak je pravda. Jedním z mnoha projevů této pozornosti je také konceptní dokument, který se pro každý rok zpracovává jako základ k přípravě Hronova. V průběhu přehlídky slouží určité části koncepce jako „pravidla hry“.

Koncepce vychází z tradičního pojetí o smyslu (poslání) Jiráskova Hronova, ale obsahuje také každý rok nové pohledy na tvůrčí proces v amatérském divadelnictví, který v souladu s rozvojem zájmové umělecké činnosti v naší socialistické společnosti nachází stále novou podobu a širší uplatnění. Koncepce pro celostátní přehlídku v Hronově je přirozeně náročnější než pro přehlídku národní, protože se zde setkávají slovenské a české soubory, které prošly sítem okresních, krajských a národních soutěží.

V každé republice vybírá vlastní národní porota to nejlepší co se „urodilo“ ve snaze, aby tento výběr nebyl jen reprezentací uměleckého výsledku, ale také, a to hlavně, skutečným obrazem současného stavu ochotnického hnutí, které je plně ve službách socialistické společnosti.

Píší tyto řádky v době, kdy vrcholí přípravy na mezikrajské přehlídky v ČSR. Ze seznamu her, které navrhla krajská kulturní střediska, je patrné, že dramaturgie souborů se stává náročnější a že režiséři přistupují s důvěrou k textům, které vyjadřují závažné myšlenky. Neuspokojují se s tím zaměřením své práce, které chce diváka jen bavit.

Z letošního repertoáru mezikrajských přehlídek je vidět, že předešlé, třeba jen dílčí úspěchy souborů zavazují k větší a trvalejší odpovědnosti. Proto si vybraly náročné hry. Trochu je až smutné, že z té bohaté úrody třidvaceti dramaturgicky zajímavých inscenací mohou být letos pozváni do Hronova pouze čtyři. Letošní národní porota ovšem vybírá také

hry pro Národní přehlídku ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách.

Pro devět přehlídkových dnů v Hronově určuje konceptní dokument čtyři představení z ČSR, tři ze SSR, jedno představení zahraničního souboru (BLR) a jednu inscenaci hry A. Jiráska na zahájení přehlídky. Nově se v něm objevuje zmínka o tom, že jiráskovská inscenace je součástí přehlídky.

Samozřejmě, že „smutek“ nad tím, že nebudou moci být do programu hronovské přehlídky zařazeny všechny inscenace, které by si účast zasloužily, není na místě, protože nestudujeme hry jen pro přehlídky. V tom přece není hlavní smysl amatérského divadla. Ale přece — kdo z nás občas nezatočí po uznání, po vděčnosti a někdy i po vavřínech nejvyšších, zejména když má oprávněný pocit dobře vykonané práce? Zdá se mi to normální a ani takové myšlenky nepovažuji za lidskou slabost.

V letošní koncepci 48. Jiráskova Hronova se klade poněkud větší důraz na nesoutěžní charakter přehlídky. Několik slov na vysvětlenou, aby nedocházelo k nedorozuměním. Národní soutěž končí v mezikrajských přehlídkách a nejlepší inscenace doporučuje Národní porota k výběru pro Jiráskův Hronov. Společně s návrhy ze SSR se sestaví konečný program přehlídky. Přední umístění souborů v mezikrajských přehlídkách neopravňuje k automatickému postupu do Hronova. Zde je nutné brát v úvahu celkovou dramaturgickou skladbu hronovského programu a inscenační směry, aby byl splněn jeden ze základních požadavků koncepce, a to sledování a zdůrazňování pozitivního posunu od tradičního divadla k moderním výrazovým prostředkům, jejichž nositeli jsou zejména mladí ochotníci.

Poprvé se v konceptním dokumentu objevují zásady o zastoupení co možná největšího počtu krajů s tím, že bude dbáno, aby nedocházelo k návrhům dvou inscenací z jednoho kraje. Rovněž se při výběru má přihlížet ke správně chápané spolupráci s profesionálními umělci, která má skutečný výchovný a pedagogický účín. Tyto zásady jsou ovšem podmíněny dodržováním všech ideových a uměleckých hledisek.

Diskusní kluby budou pracovat ve čtyřech odděleních (včetně klubu pro zahraniční delegáty) a v závěru přehlídky se opět uskuteční jeden společný klub, ve kterém vystoupí Ústřední porota jako celek se závěry a vytyčením úkolů pro další období.

V tomto článku není dostatek prostoru k širšímu výkladu zásad konceptního dokumentu 48. Jiráskova Hronova, ale doufám, že v nultém čísle hronovského zpravodaje bude možné otisknout celé znění, aby s jeho obsahem mohla být seznámena celá naše amatérská divadelní veřejnost.

VIKTOR OKTÁBEC,
pracovník divadelního oddělení ÚKVČ

Poznámky o divadle

O DĚTECH A PSECH

Priznám se bez mučení: kdyby nebylo taktního, leč přísného příkazu redakce, nikdy bych o tématu dětského divadla nepsal. A mám-li být úplně upřímný k sobě i ke čtenářům a přiznat otevřeně důvod, proč tomu tak je, potom mohu napsat jen jedno jediné: protože mám strach, obavy, dokonce hrůzu.

Kdysi jsem to formuloval pro sebe i pro jiné slovy: děti a psi na jeviště nepatří. Mám-li teď vysvětlit podstatu a smysl tohoto výroku, potom se zase dostanu k tomu, co už jsem napsal — ke strachu. Neboť tahle formulace vychází z mých zkušeností s klasickým, tradičním divadlem, tedy s divadlem, jež mimo jiné vyžaduje přísnou kázeň, řád, záměrnost. A tohle všechno se po mém soudu s dětmi a psy dosáhnout stoprocentně a dokonale nedá. Vždy je tu jistá a dosti vysoká míra pravděpodobnosti, že se stane něco naprosto nepředvídatelného, nahodilého, nezáměrného, co vytvoří zcela novou situaci, jež se všem vymkne z rukou. Zažil jsem před mnoha lety při n-té repríze jedné hry, že se zbláznil malý stájový pinč, protože viděl za jevištěm kocoura, který tam proti všem zákonům logiky pronikl. Nikdo neví jak a kudy. Prostě tam byl. A ten pes, jenž byl na jevišti se svou paní a stočen jí spal v klíně jako už tolikrát, podoben čínskému bůžku, jehož se nijak netýká marnost tohoto světa, vyrazil jako střela s řevem na tak malé tělíčko nevidaným, kocour vylétl na horizont — a opona šla dolů.

A přesně toho se bojím i pokud jde o děti. Anebo jsou děti v představení takového typu na jevišti mdlé, bez chuti a bez zápachu odříkávají to, co mají odříkat, a stojí tam, kde mají stát. Potom sice představení probíhá hladce, ale všichni víme a cítíme, že to, co ty děti na jevišti dělají, je pro ně nepřírozené a nezvyklé, cosi, co mechanicky plní, papouškují. Na drtivé většině inscenací Strakonického dudáka jsem trpěl při výstupu rodiny Kalafunovy, neboť mi prostě bylo jasné, že děti, které se toho musejí zúčastnit, fungují v něčem pro ně bytostně cizím. A vlastně — budu zase upřímný — jsem si přál, aby se někde objevil ten kocour a aby děti obživly. Pro potěšení nás všech, kteří bychom pak uviděli ne poloautomaty, pololoutky, ale živé děti. I když vím, že pro představení by to byla katastrofa, která by režisérovi a ostatním odpovědným činitelům přivodila nemalé vrásky.

Takže: děti a psi na jeviště nepatří.

Už vidím ten zástup nadšených zastánců dětského divadla, jak se zdvihají v němém ustrnutí a podivují se, když tímto způsobem veřejně na stránkách právě Amatérské scény podrážím autoritu jednoho z odvětví amatérského divadelnictví, které má u nás i ve světě své významné místo. Nikoliv, Evo Machková, Jaroslave Černý a další přátelé, není tomu tak. V tomhle s vámi pluji na jedné lodi. Neboť jste zajisté pochopili, že heslo děti a psi nepatří na jeviště vztahuje na divadlo, v němž vlastní projev dětí není nejvyšším zákonem, jemuž se všechno podřizuje. Na divadlo, kde jsou děti tak říkajíc „secvičeny“. V tomhle držím palce vašemu dlouholetému snažení a vlastně křičáckému tažení proti těm dětským představením, kdy jsou dětem navlečeny vousy a paruky a pak jsou děti nuceny pro představy a cíle inscenátora bloumat po jevišti a předstírat něco, co je jim bytostně vzdálené. Mám několik takových zážitků zejména z dětských pohádek a ještě dnes se budím hrůzou ze spaní, když si vzpomenu na ty královské otce, matky, maršály, dvořany, kteří se připodobňovali z cizí vůle dospělým. Kdyby tam, do tohoto představení a mezi tyto děti pustil někdo toho kocoura, udělal by záslužný čin ve jménu divadla i lidskosti.

A teď bych měl napsat: a proto jsem pro takové divadlo,

kteří vychází z potřeb a možností dětí, rozvíjí jejich přirozenou kreativitu a fantazii, učí je kolektivismu, sociálně je adaptuje. Jenže já to nenapišu. Ponechám to těm, kteří se tím opravdu zevrubně zabývají a mohou v tomto smyslu tyto názory a požadavky neskonalé lépe vyslovit než já. To neznámá, že jsem proti tomuto divadlu. Ne, nikoliv — pouze si pro tento článek vyhrazuji možnost položit na základě zkušeností tohoto dětského divadla několik metodických otázek trochu širší platnosti.

Myslím, že z toho, co jsem zatím napsal, je jasné, že má hrůza i strach z dětského divadla jsou tak silné, že jsem nikdy necítil potřebu a touhu se jakkoliv do těchto problémů plést. Což šlo tak daleko, že jsem se prostě dětským představením vyhýbal. Ale život tropí zlomyslnosti. Jednou, na jednom podniku v zahraničí jsem prostě nemohl odmítnout stanovený program a ocitl jsem se proti své vůli na jakési produkci (přesné slovo pro to nemám, dál hned uvidíme proč) s dětmi. Přišel jsem s odhodláním co nejdříve nenápadně zmizet. A vydržel jsem tam šest hodin.

Aktéry, jednajícími, hrajícími si (zase nemohu říci herci, neboť normální pojmy tu prostě neplatí) byli jeden pan učitel z cizí země — host semináře, a náhodně (a ověřil jsem si, že skutečně náhodně) vybrané děti z jedné mateřské školky země hostitelské. A také věci, obyčejné věci poskládané na jevišti v naprostém chaosu. A pan učitel

Muzikál Hurá na ně! uvedl dětský soubor z Litomyšle. Foto V. Šauer



začal. Slovem (tím minimálně, neboť mu stejně ani diváci ani děti na jevišti nerozuměli), pohybem (to více) a věcmi (těmi hlavně) vyprávěl pohádku. Takovou obyčejnou pohádku s motivy, jež migrují a jež všichni, kdo kdy nějakou pohádku slyšeli, dobře znají. A děti se přidávaly. Braly do rukou věci, proměňovaly je podle svých představ a fantazie, dotvářely situace a vytvářely zcela nové. Šest hodin to trvalo, šest hodin jsme tam vydrželi sedět a viděli jsme jednu jednoduchou pohádku, která v sobě měla další nekonečné možnosti nových a nových příběhů, jež rostly ze zkušeností dětí, které vlastně vyprávěly o svém životě.

A tady je ten metodický bod, k němuž směřuji. Víím, že mi mnozí k tomu řeknou, že tohle je přece to dětské divadlo, které se dnes ve světě rozvíjí, že takhle se to přece dělá. Jistě, souhlasím. Ale znovu upozorňuji: nejvíce mě na tom zajímá, že ty děti vyprávěly o svém životě. Nehrály, ale žily. Nebyly na jevišti, byly ve svém prostředí, byly doma a existovaly psychicky i fyzicky nikoliv v divadelním prostoru, ale v životním prostoru, který si stvořily z těch obyčejných věcí. Jediný zákon divadla tu neplatil. A tohle ve mně trvale zůstalo a vrací se to jako poznatek, jež stále obracím ze všech stran, když uvažuji o nejobecnějších principech amatérského divadla vůbec, o jeho smyslu a poslání. Říkám o amatérském divadle vůbec, protože úvahy o specifické problematice dětského divadla ponechávám odborníkům této oblasti. Sám mohu jenom vybrat zkušenosti, jež s ní mám, a převádět je na pole, které mi je bližší. A tady si znovu a znovu říkám:

To, co jsme tehdy viděli, nebylo divadlo. Ale všichni jsme to vydrželi šest hodin. Ona produkce musela mít cosi přitažlivého pro děti — snad, že se mohly vypovídat z toho, co v nich je, co tvoří okruh jejich zájmů a životních zkušeností a co musejí nějakým způsobem filtrovat a jinde nemohou. A pro nás to byl pohled do světa autentického, přirozeného, svobodného bytí. Nedávno, v třetím čísle tohoto časopisu napsal Ivan Vyskočil o malých formách, že jsou „netradiční ve svých základních vztazích, ve svém bytí“. Má naprostou pravdu. A přesně tohle platilo i pro tyto děti. Ani pro ně — abych ještě mluvil s Ivanem Vyskočilem — „nebyla hra hrou“ i ony „hru hrály a prožívaly“. V jistém směru to byla nejdokonalejší autorská tvorba v naprosté totalitě, kterou jsem kdy viděl.

Už je doufám zřetelnější, k čemu mířím, k čemu mi dětské divadlo posloužilo jako můstek. K úvaze o tom, že amatérské divadlo — ať chceme či nechceme — vstupuje do XXI. století. A že se svou vlastní praxí, kterou leckdy ani ve svých teoriích ani organizačně nepostihneme, ruší to, co doposud pro nás fungovalo jako nevývratné zákony divadla, a razí si cestu někam zcela jinam.

Spěchám hned dodat: protože nejsem znalec dětského divadla, nejsem ani důsledný zastánce jednoho jediného typu tohoto divadla. Je mi známo, že jeho příznivci odmítli — a museli to udělat — gottwaldovské představení Smrt na hrušce. Zdálo se jim (jak jinak) příliš potlačující přirozenou hravost a kreativitu dětí. Ano, je to v pravém slova smyslu inscenace. Jde záměrně ke svému cíli a usiluje o dovršení předem promyšleného a zamýšleného cíle. To vše přiznávám. Ale na rozdíl od těch, kteří i v hronovské diskusi toto považovali za nedostatek práce s dětmi, jsem tolerantnější a říkám si: proč ne třeba i takto, když ti mladí a ty děti hráli s gusem, chutí, temperamentem. Když si ten záměr vnucený jim někým zvenčí vzali za svůj a cítí se v něm dobře.

Jenže zase: tohle všechno posuzujeme z pozic divadla tak, jak je chápeme dnes, jak o něm uvažujeme na základě minulosti. Ostatně: sami tvůrci gottwaldovské inscenace se nepokrytě přiznávají k velkým vzorům divadelní minulosti. Nic proti tomu, naopak. Na cestě do budoucnosti nemůžeme přece zahodit všechno, co vytvořili naši předchůdci. Ale nikdy nezapomínejme, že oni tvořili pro svou dobu a ze své doby. A že my žijeme v socialistickém Československu roku 1978, ve společnosti, která se vyrovnává s vědeckotechnickou revolucí, ve společnosti, která si musí vytvořit svůj vlastní životní styl. A která má to XXI. století skutečně

na dosah ruky. Ti, kdo dnes jsou členy dětských souborů, do něho vstoupí v plném vzruchu svých tvůrčích sil. A ponosou myšlenku, ideu, ducha amatérského divadla dál.

A ten duch podle mého názoru — duch XXI. století — vzniká už dnes. Byl bych strašně nerad, kdyby si někdo myslel, že tím odmítám všechno, co se děje v takzvaném amatérském divadle. Nikoliv, ani v nejmenším. Nejsem ortodoxní sektář, který odmítá všechno, co se nevejde do jeho konstrukce. Praxe vždy překonává teorii, je vždy bohatší, životodárnější, plodnější. Ale na druhé straně: teorie musí zaznamenat, má-li být dobrou teorií, to, co signalizuje nové. A já jsem přesvědčen o tom, že dětské divadlo v některých svých projevech a podobách tak v tomto okamžiku velice průkazně činí. A že tedy ani my, kdo mu příliš nerozumíme a bojíme se psů a dětí na jevišti, mu nemůžeme vymezovat jenom Kaplice. Že bychom měli pochopit, jaká proměna se skrze ně v amatérském divadle hlásí.

Proměna, která zcela důsledně vyžaduje popření hranic mezi jevištěm a hledištěm nikoliv v technickém smyslu. (Tak rampu zrušili už dávno mnozí.) Ale ve smyslu ideovém, koncepčním. Měli bychom pochopit, že divadlo je pokračováním života a jeho zmnožením. Nikoliv proto, že nám někdo něco o životě předvádí, ale proto, že tento život skutečně v plné míře a síle žije. Že divadlo je pro něho stejně přirozeným bytím jako je pro něho bytí v soukromí či v zaměstnání. Že je to stále se obnovující a nikdy nedokončený proces osvojování si skutečnosti a potom její proměny vlastní aktivní činností. Zkrátka a dobře: že tohle už není divadlo, v němž platí staré normy a stará kritéria, ale rodí se normy a kritéria zcela nová.

O nich bychom měli společně všichni bez výjimky uvažovat. A bude-li potřeba, začít třeba právě u těch dětí a psů na jevišti. V tomto duchu a tomto smyslu.

JAN ČÍSAŘ

Klimkovický soubor inscenoval pohádku Anička skřítek a Slaměný Hubert



Divadlo a drama

6. Dramatický konflikt — II

Třídění dramatických konfliktů na hlavní, vedlejší a epizodní vyplynulo ze stupně jejich důležitosti uvnitř dramatické struktury. Dramatické konflikty lze dále rozlišovat podle jejich technického charakteru a jemu odpovídajících dramatických postupů. Tak rozlišujeme konflikty: a) přímé a b) nepřímé.

Jednoduchou a názornou formou přímého konfliktu je agón staré attické komedie. Řecké slovo agón znamená závod, zápas. Vztahovalo se stejně k závodům sportovním jako k soutěžení v umění řečnickém, básnickém, hudebním, tanečním i divadelním. V žánru staré attické komedie se jako agón označovala vrcholná část děje, v níž docházelo k přímému a rozhodujícímu střetnutí dramatických soupeřů. Vskutku elementárně zápasivou podobu má například agón v Aristofanově komedii Jezdci. Boj o moc mezi Paflagonem a Jelitářem vrcholí scénou, kdy soupeři stanou tváří v tvář a měří se spolu „kdo je větší sprosták“. Argumenty v této soutěži jsou nejen nadávky a výhrůžky, ale dojde i k fyzickému násilí — k výprasku Paflagona. Sbor zde — jako v komedii zpravidla — hraje roli provokatéra, rozeštvávajícího soupeře proti sobě. Kvalita agónu nebyla však ve staré attické komedii vždy tak hrubozrná. V Žábách má agón podobu jemné literární kritické a parodistické polemiky mezi Aischylem a Eurípidem o přednostech a nedostatech jejich literární tvorby.

V pozdějším vývoji dramatické formy se s oním hrubozrným druhem konfliktu a la Jezdci setkáváme ponejvíce v komediálních hrách fraškovitého typu, ale zápasivý charakter agónu, byť v zastřenější podobě, se udržuje i ve vážných dramatických žánrech, v tragédiích a historických hrách s náměty mocenských bojů, v nichž sice primitivní hádku a rvačku z valné části nahrazuje politika a taktika, ale i ta obvykle ústí do souboje, rebelie nebo války.

Sublimovanou formu agónu najdeme i v tak kultivovaných žánrech jako je konverzační komedie nebo diskusní drama. Konverzační komedie inklinuje k samoúčelnosti slovního výrazu, hýří hříčkami, paradoxy a aforismy, ale i za těmito gejzíry vtipu a duchaplností se často skrývá konfliktní jádro. Rozhovr Gendoliny a Cecilie ze 2. dějství klasické konverzačky Oscara Wilda Jak je důležité mti Filipa se po zdvořilém seznámení a krátkém, ale pronikavém podezřívavém ohledání promění v jedovatou výměnu impertinencí, motivovanou společným zájmem o téhož (jak se obě dámy omylem domnívají) muže. Je to skutečný souboj, i když zbraněmi nejsou meče nebo kordy, ale dobře nabroušené ženské jazyčky. Za přemírou duchaplných a hravých slov trčí jako základní gestus — zápas, agón v původním smyslu slova. Jenom technika se zkultivovala.

Spřízněncem konverzačky je hra diskusního charakteru, kde se prostřednictvím mluvčích střetávají protichůdná politická, náboženská, filosofická, etická apod. stanoviska. Základem je opět boj a cílem snaha vyvrátit argumenty protivníka. G. B. Shaw, který je klasikem tohoto žánru, viděl v dramatické diskusi jádro dramatu a základní formu dramatického konfliktu.

Složitější co do techniky je konflikt nepřímý. Jeho nejčastějšími druhy jsou intrika a nedorozumění. Úskočná, postranní taktika, zvaná intrika, může sledovat kladný cíl (např. ve španělských komediích pláště a kordu, kde je obvykle o to, lstí získat milovaného partnera), ale později (např. v romantickém dramatu, zejména v jeho pokleslých polohách) slouží intrika převážně škodlivým cílům — pomáhá různým zloduchům prosazovat jejich nekalé záměry. V psychologickém prohloubení pracují s intrikou i hry realistického typu, např. Ibsenova Hedda Gablerová. Hlavním

konfliktem hry je soutěžení dvou žen, Heddy a paní Elvstedové, o Ejlerta Lövborga. Hedda ho kdysi milovala a byla příčinou jeho pádu. Dodnes jí není lhostejný, ale zejména nesnese pomýšlení, že spojil svůj osud s osudem své zachránčyně paní Elvstedové a dokonce s její pomocí vytvořil významné literární dílo. Hedda chce znovu získat moc nad Lövborgovým životem a nemohouc z důvodů společenských (je neuspokojivě provdána za Jürgena Tesmana) bojovat otevřeně, zvolí nenápadnou intriku: naznačí Lövborgovi, že paní Elvstedová se o něho bojí, nedůvěřuje jeho nápravě a pevnosti jeho charakteru. Lövborg se vzbouří proti tomuto pečovatelskému, upadne do své staré neřesti a pod vlivem alkoholu se dopustí politováníhodného činu. Ale Hedda se nespokojí s tímto výsledkem: vymámí na manželovi rukopis Lövborkovy nové knihy, spálí jej (což Tesman naivně považuje za projev lásky ke své osobě) a dožene zoufalého Lövborga k sebevraždě. Její boj je veden tak rafinovanými prostředky, že ani paní Elvstedová, ani Lövborg, ani Tesman neprohlédnou její úmysly a motivy. Intrikán je však v závěru přelštěn ještě bezohlednějším intrikánem: asesor Brack pochopí Heddinu vinu na Lövborgově smrti a získá tak moc nad ženou, jež se ze všeho nejvíce bojí společenského skandálu. Hedda však nesnese vědomí, že je vydána napospas cizí vůli a volí raději únik dobrovolnou smrtí. Proti různým melodramatům, krvákům a dojákům, kde intrikování bylo motivováno pouhou zlobou zlosynů, u Ibsena má Heddin způsob boje hlubokou motivaci psychologickou i společenskou, odrážející postavení ženy v maloměstské společnosti. Intrika je tu metoda adekvátní společenské i lidské situaci hrdinky.

Častým produktem intriky je nedorozumění: intrikán je nutně vyvolává u osob, jež jsou předmětem intriky. To je však nedorozumění jednostranné a záměrně vyvolané — klam. Situační komedie pracují často s nedorozuměním oboustranným, vzájemným, jež nevyplývá z cílevědomé aktivity jedné postavy, ale je produktem komediálního osudu — náhody. Důmyslným příkladem na nedorozumění založené komedie, v níž situační technika slouží satirickému útoku, je Gogolův Revizor. Naivní, lehkomyšlný a povídavý mládenec Chlestakov není intrikán. Za revizora se nevydává záměrně, revizorem se stává shodou okolností, náhodou a nedorozuměním, aniž si pořádně uvědomuje vlastní postavení. Jedna-li činovníci provinciálního městečka v mylné víře, že jde o revizora a tak demaskují nejen své charaktery, ale i celkové poměry v městečku, Chlestakov se víceméně nechává vléci překvapivou přízní situace, kterou ovšem znásobuje svým nezodpovědným improvizáčním sklonem a snadnou přizpůsobivostí. Děj se rozvíjí ad absurdum souhrou těchto činitelů, z nichž první jedná v jednoznačném omylu a druhý se hned bezradně, hned iniciativně potácí v neomezeném prostoru nedorozumění. Konflikt mezi nebezpečným revizorem a ohroženými městskými činovníky, kteří se snaží vyváznout z nebezpečí, je tedy konfliktem pouze zdánlivým, nemajícím žádný reálný situační důvod. Reálné jsou však obecní hříchy, reálný je strach obecních hříšníků — a tedy i motivace jejich mylné aktivity.

Podle významového obsahu a dosahu lze rozlišovat konflikty: a) osobní a b) nadosobní. Osobní konflikty jsou plně dány imanentními vztahy dramatu — vztahy mezi dramatickými postavami. Povrchní bulvární komedie se svými milostnými trojúhelníky, čtyřúhelníky a víceúhelníky exploatují do omrzení osobní konflikty, jejichž smysl je v podstatě jen mechanický (i když se tento mechanismus maskuje situační vynalézávatostí, vtipnými dialogy a populární psychologíí): dvě osoby chtějí touž věc (dva muži touží ženu nebo naopak). I citovaná Hedda Gablerová spočívá

na osobním konfliktu, i ona pracuje s řadou umně propletených trojúhelníků: Hedda—Elvstedová—Lövborg, Brack—Hedda—Tesman, Tesman—Elvstedová—Hedda, i zde je dramatický děj plně podmíněn osobními vztahy mezi kvintetem dramatických postav. Od primitivních půdorysů bulvárních her se však Ibsenovo drama podstatně liší tím, že jeho postavy mají nejen hluboké motivace psychologické (neuspokojivost vztahu Hedda—Tesman, příživnická pozice Bracka, který chce pro svůj prospěch využít Heddina stavu, křehkost poměru Lövborg—Elvstedová, zaviněná stejně osobní nerovnoměrností obou partnerů jako Lövborgovou minulostí), ale i své hluboké podmínění společenské (Hedda jako mezní produkt postavení ženy v měšťácké společnosti). Z toho plyne, že i drama pracující s konflikty ryze osobními, může skrze psychiku osob odrážet stav společnosti a její problémy.

O konfliktech nadosobních hovoříme všude tam, kde dramatický konflikt transcenduje, kde poukazuje přímo k obecnější rozpornosti rázu společenského nebo metafyzického. Společenské rozpory (třídní, rasové, národnostní, náboženské apod.) se přetavují v dramatické konflikty, promítnou-li se do konkrétních osudů konkrétních dramatických postav. Třídní boj přechází v třídní konflikt, dojde-li ke konkrétní srážce mezi kapitalisty a dělníky — při stávce, demonstraci, revoluci. Třídní boj vytváří dramatický konflikt, motivuje-li srážku mezi individualizovanými zástupci, představiteli antagonistických tříd. V Brechtově hře Pan Puntilla a jeho služebník Matti, šofér Matti dlouho snáší rozmary svého dvojediného zaměstnavatele, v pod-

napilém stavu takřka normálně lidského, ve stavu střízlivém naopak normálně, tj. vykořisťovatelsky nelidského, až se posléze definitivně přesvědčí, že mezi nimi je možný toliko nesmiřitelný boj. Řešení dramatického konfliktu a společenského rozporu je v hrách tohoto typu většinou nesouběžné: rozuzlením dramatického děje se nerozuzluje děj společenský, hry mají proto často otevřený konec — apel ke společenské aktivitě. Brechtova hra příznačně končí Mattiho proklamací adresovanou do publika: „... už brzy všichni sluhové ti dají adié. / Dobrého pána najdou všude, / až každý z nich sám sobě pánem bude.“ Modelová dramatická forma se svými fiktivními koncovkami uniká někdy této dramatické otevřenosti alespoň cestou specifické dramatické techniky, předkládající řešení hypotetická.

Společenské rozpory nejsou jedinou formou nadosobních konfliktů. Dramatický konflikt může transcendovat i ve smyslu metafyzickém — protihráčem dramatického hrdiny se stává nikoli osoba, ale abstraktní princip (osud), zformovaný do dramatického činitele. Vladař Oidipus ve stejnojmenné tragédii Sofoklově podniká vše pro to, aby odvrátil strašnou věštbu, podle níž má zabít vlastního otce a zplodit děti s vlastní matkou. Vše, co činí, se obrací paradoxně proti němu a nepřímo přispívá k naplnění neblahé věštby. Základním dramatickým konfliktem hry je zápas mezi člověkem a jeho neodvratným osudem. Osud při tom působí jako všemocný a skrytý manipulátor. Řecká ananké (osudová nutnost) se mistrovstvím starořeckého básníka vtělila do důmyslné zápletkové sítě, do níž se nevinný hříšník přes veškerou snahu lapí.

UMĚLEC REVOLUCIONÁŘ

František Spitzer (narozený 1898 na Slovensku), pozdější svazový režisér DDOČ by se letos na jaře dožil osmdesátí let. Již jako mladý student se zapojil do hnutí dělnické mládeže. První světová válka jeho studia přerušila. Po návratu z fronty se aktivně zúčastnil bojů maďarské komuny a po jejím pádu krátce žil v Bratislavě. Ve dvacátém roce nastupuje do služeb pražské pojišťovny Dunaj.

Po svém nástupu v Praze se zapojil do řad mladé pražské komunistické avantgardy a do KSČ vstoupil brzy po jejím založení. Nadaný umělec se stal známou osobností nejen mezi pokrokovou inteligencí ale i mezi revolučním dělnictvem. Do Svazu DDOČ vstupuje na přímý podnět S. K. Neumanna a téměř dvacet let působí jako svazový režisér. Svým marxistickým vzděláním a tvůrčími schopnostmi ovlivňoval nejen svazový život, ale do značné míry i pražské pokrokové umělecko-politické hnutí. Zvláště výrazně se zasloužil o uplatňování metody socialistického realismu. Plodná činnost Františka Spitzera byla přerývána fašistickou okupací a jeho život skončil téměř na samém prahu osvobození v únoru 1945 v koncentračním táboře Mauthausen.

Zásluhy Františka Spitzera o revoluční dělnické divadlo i o celou pokrokovou kulturní frontu jsou značné.

Byl obdivuhodným organizátorem, který dovedl nejen lidi soustřeďovat, ale i pro věc revolučního boje zapalovat. S vděčností a láskou na něj vzpomínají ti, kteří s ním pracovali.

Byl jedním z prvních, kdo se zasloužil o uvádění ruských a sovětských divadelních her na ochotnických jevištích. Dodnes je v paměti slavné nastudování Gorkého Měšťáků ústředním souborem DDOČ. Padesát úspěšných repríz pod patronací stranických organizací pražských závodů. Další stovky představení Měšťáků sehrály jednotlivé svazové soubory. A následovaly další hry z našeho i mezinárodního repertoáru, které se hrály na dělnických scénách. Spitzerovy inscenace byly vzorem nového režijního pojetí nejen pro amatéry, ale v mnoha případech i pro profesionální divadelníky.

Významnou kulturně společenskou událostí se pro pražskou veřejnost v třicátých letech staly slavné revue v Lucerně režimované Františkem Spitzerem. Jmenujme: Za jednu ránu dvě!, Tryzny za Lenina, Pařížská komuna, Večer březnových revolucí, Dohnat a předejnat a další.

V době narůstajícího fašistického nebezpečí byly organizovány zájezdy do pohraničí, na Slovensko i dalších částí republiky. Jejich smyslem bylo burcování k jednotě Čechů, Slováků

s pokrokovými Němci a Maďary za vytvoření hráže proti nepříteli.

Kdo měl možnost pracovat pod přímým vedením a vlivem Spitzerovy osobnosti, poznal jeho mistrovské pedagogické nadání. Ve školeních a kursech, které Svaz pořádal, učil své žáky nejen divadelnímu umění, ale i základním zásadám a vlastnostem revolučního bojovníka. Učil marxisticky myslet. Učil interprety i autory zodpovědnosti a uvědomění si, že slovo se stává součástí ideologického boje.

Dílo Františka Spitzera nepřestávalo být živé ani v době fašistické okupace. Když byl v roce 1938 rozpuštěn Svaz DDOČ a on sám žil po roce 1939 do slova odříznut od společnosti svých soudruhů, začala pracovat návštěvnická organizace Lidové divadlo, která vznikla z jeho podnětu a iniciativy KSČ. V této organizaci, kterou vedla jeho manželka soudružka Spitzerová-Češišová a manželé Kubrovi, se pod pláštěm prodeje vstupenek do divadel a jiných kulturních podniků dostávaly a soustřeďovaly ilegální materiály, letáky, předávaly se informace a ukrýval materiál sloužící boji s okupanty.

I dnes, po více jak třiceti letech, je nejen vzpomínka na soudruha Františka Spitzera živá, ale žije i jeho příklad a zkušenosti, které zanechal pro dnešní ochotnické hnutí.

EL CAR



Soubor Pírko Brno – Tři princezny na vdávání

PODNĚTY JINDRY DELONGOVÉ

Dramaturgickou práci Jindry Delongové, vedoucí brněnského dětského souboru PIRKO, si jen stěží dokážeme představit bez jejích ryze literárních východisek. Nemusíme se vracet hluboko do minulosti, stačí si namátkou připomenout dva nejvýraznější příklady z nedávné doby: Trnkovu Zahradu anebo pásno z poetických textů Daisy Mrázkové. Oběma pořadům bylo společné minimální procento zásahů do literárního textu. Právem podotýká Eva Machková v poznámkách k Zahradě ve sborníku Dětské divadlo (Albatros, Praha 1976): „Text (...) není vlastně dramatizací v pravém slova smyslu (...) Delongová Trnkův text v maximální míře zachovala v původní podobě, provedla úpravy technicky umožňující provedení na jevišti, ale ponechala mu epický, vyprávěcí charakter.“

V tomto školním roce pracuje Jindra Delongová s PIRKEM na dalším pořadu čistě literární proveniencí, na známých Ladových Nezbedných pohádkách. I tentokrát jde o text výrazně epický, nedramatický, i tentokrát je osobitost jeho autora natolik silná, že ji lze těžko obejít, natož ignorovat. Jak se Jindra Delongová vyrovnala v tomto případě s literární předlohou?

Už v textu, který je kompozičně do-

myšlenou a dotvořenou montáží několika Ladových pohádek, jsou na první pohled zřetelné výraznější zásahy do literární předlohy, než tomu bylo u starších textů Jindry Delongové. Nezbedné pohádky už nejsou pořadem tíhnoucím k divadlu poezie. Každá situace, kterou Lada napsal, je pečlivě zvažována z hlediska možností, které dětem nabízí k rozehrávání, a samozřejmě z hlediska tvarové únosnosti. Osobitost výchozího Ladova textu není ani zde opomíjena, ale není dětem na jevišti a v hledišti zprostředkována přímo, prostřednictvím textu, nýbrž adekvátním převodem pomocí šťastně zvoleného inscenačního klíče: paralely mezi Ladovou hrou se známými pohádkovými jednotkami (postavami, motivy, typickými jazykovými prvky, kompozičními postupy...) a neartistní, spontánní dětskou hrou na pohádky.

Představení, které jsem viděl, hrálo PIRKO na klasickém kukátkovém jevišti. I když ho děti — díky svým zkušenostem a dovednostem získaným v souboru — zvládly bez násilností a křečí, jsem toho názoru, že už díky své koncepci by mu bylo nejlépe ve volném prostoru, neomezovaném portálem a hranicí jeviště — hlediště, snad dokonce v přírodě.

Za klad Nezbedných pohádek pokládám také výtvarnou složku představení. Jindra Delongová patří k onomu mizivému zlomku vedoucích dětských souborů, kteří tuto složku nenechávají stranou, kteří s ní systematicky, cílevědomě a často objevně (viz pořad z textů D. Mrázkové) pracují. Zejména dnes, kdy už má J. Delongová řadu zkušeností i v této oblasti, bych se přimlouval za pokus připustit děti i k spoluvytváření výpravy, k podílu na výtvarné složce představení. Při taktním a citlivém vedení může podíl dětí na výtvarném promyšlení pořadu obohatit nečekaným způsobem také celoroční práci v souboru.

Dlouhodobá práce Jindry Delongové bývá ceněna hlavně pro podněty v oblasti dětské dramatické hry. Neméně podnětná je však její dlouholetá práce také z hlediska dramaturgického. Dokazuje na konkrétních příkladech, že vedoucí dětského souboru nemusí, a dokonce by ani neměl být odkázán jen na hotové dramatické texty, ale že může ke své práci tvořivě využívat především literatury pro děti a mládež — od knižní produkce až po dětské časopisy, které literatuře poskytují dostatečně široký prostor, tedy Sluníčko, Mateřídouška, Ohníček a Pionýr.

Jaroslav Provazník



IVAN VYSKOČIL

Malé jevištní formy aneb JAK NA TO?

I.

Hodně se dneska mluví a uvažuje o tvořivosti. O jejím rozvíjení. A jak by ne! Kdyby jediným cílem a projevem tvořivosti bylo nějaké to divadelní představení, domácí muzicování, zazpívání ve sboru, zajuchání v souboru, cyklus fotografií nebo něco podobného, pak by se asi o tvořivosti tolik nemluvalo a neuvažovalo. Jenže ono při tom všem jde především o ten tvořivý vztah. O vztah, který se nespokojuje s tím, co bylo a co je, ale který objevuje a ověřuje ještě jiné možnosti. O tvořivý vztah k práci, ke společnosti, k sobě samému, k životu. A dá se říci, že nezáleží tolik na tom, v které oblasti je tenhle tvořivý vztah, tvořivý zájem probuzen, kde se začíná uplatňovat, jako záleží na tom, aby byl vůbec někde probuzen, aby se začal projevovat a uplatňovat. Proto má tak mimořádný význam tvořivost umělecká. A zejména dramatická. Kdy v dramatické hře a tvorbě je ona blízkost a příbuznost „normálnímu životu“ největší. Možná, že jde o naši zaujatost, když řekneme, že právě malé jevištní formy jsou oblastí, kde se nejvýrazněji uplatňuje a rozvíjí osobní přístup, kontakt, autorství. Možná, že to je naše zaujatost, ale tak k tomu přistupujeme a tak o tom také budeme mluvit.

S tím, jak jsme začali, podivně kontrastuje tvrzení, že dneska se malým jevištním formám (a klidně můžeme říci i malému nebo autorskému divadlu) zrovna dvakrát nedaří.

A důvody? Pro tohle divadlo je málo materiálů. A těžko se shánějí. A nejsou nejlepší. Kromě toho je jen málo těch, kdo pro tento žánr mají smysl a případně dovedou pomoci a poradit, ne odradit.

A tvrzení říká dál: jestli dneska chtějí mladí lidé něco dělat, pak to nejsou malé jevištní formy, ale diskotéky a pak divadla poezie. Z poezie se dá vždycky něco vybrat, aby s tím nebyly potíže, protože to je umění.

Tahle tvrzení nejspíš skutečně vystihují současný stav. I neporozumění a omyly, které se kolem malých jevištních forem tvoří a vrší snad už tradičně. (Pravda, pojmenování „malé jevištní formy“ není nejšťastnější a přesné už vůbec ne, některé svádí k tomu, rozumět pod tímhle pojmenováním něco

jako kabaret, estrádu nebo v nejlepším literární kabaret, ale teď tento pojem nebudeme opravovat a určovat a pojmenovávat „malé jevištní formy“ budeme užívat i nadále, jakožto pojmenování vžitě a více méně oficiální s tím, že jeho obsah i rozsah je podstatně širší, než aby se vyčerpával pojmy kabaret, literární kabaret apod.).

Začneme tedy diskotékami a divadly poezie. A jestliže jsou tyto dva případy stavěny proti malým jevištním formám, začneme tím, že jak diskotéky, tak divadla poezie jsou případy malých jevištních forem.

Ovšem nedá se dost dobře mluvit o tvořivosti a tvorbě a o diskotékách tak, jak jsou ve valně většině praktikovány. Tady nejde o tvorbu, ale o stereotyp, o „vezení se“. Na deskách a s deskami se vezou jak „pouštěči“, tak jejich publikum. Jde v podstatě o importovanou malou jevištní formu. Bohatou na imitace, na konvence a stereotypy, velmi chudou na osobitou invenci, nápady, fantazii těch, kdo je dělají. Proto si asi tzv. diskotéka neuvědomuje — nebo nepřipouští — že je malou jevištní formou. Malou jevištní formou, která, pokud by šlo o tvorbu, má své originální a jistě inspirující domácí tradice. Malou jevištní formou, která právě proto, že tak „jede“, by měla mít vyšší a podstatnější nároky na sebe i na své obecní. Zatím totiž je velice deprimující jedna skutečnost a zkušenost. Že v místech, většinou jsou to kluby mládeže, kde se usadily diskotéky, se také usazuje obecní „cizinců“. Obecní, které na češtinu a českou intonaci nereaguje, obecní neschopné rozvítejší a obzornější komunikace. Nad to ale obecní, které má velmi značnou setrvačnost a sklon se usazovat. Což vedoucí jen vítají, neboť na tom se vydělává, s tím nejsou problémy. Rozumí se, že na tom se vydělává a nejsou s tím problémy hokynářsky. Méně už společensky a rozhodně ne ideově.

Tohle je jenom připomenutí a upozornění, že také diskotéky jsou případem malých jevištních forem. A že rozhodně bude ideově i umělecky významným činem, až se někdo o tenhle pořad jako o jevištní tvorbu také skutečně pokusí.

A jak tomu je s „divadly poezie“ a malými jevištními formami? Asi takhle. Původní divadla malých jevištních

forem (Reduta, Zábradlí, Semafor, dále pak Paravan, Kladivadlo a dál Sírka, Okap, Zápalka, Pod loubím, Inklemo atd.) byla výrazně soubory autorskými. V tom smyslu, že měla ve svém středu i na svém jevišti autora nebo autory, kteří pro ně vymýšleli, psali i hráli. Jenže co soubory ostatní? Soubory, kterých pod vlivem zmíněných souborů a pod vlivem té nakažlivé atmosféry vznikalo víc než dost, ale které samy neměly odpovídající autorskou invenci?

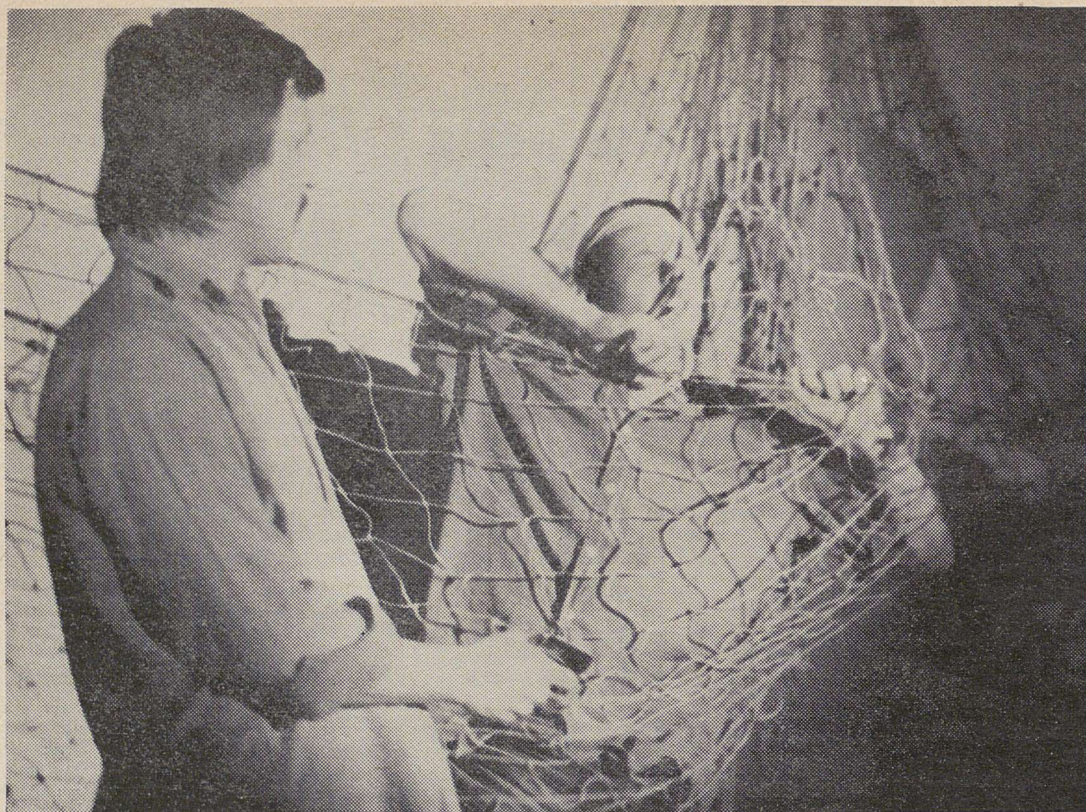
Některé podle svých schopností a možností autorské soubory a autory autorských souborů napodobovaly. Pochopitelně že napodobovaly spíš to snazší, to lehčí, co samo k tomu svádělo. A tak vznikaly „autorské pořady“ z třetí i čtvrté ruky.

Soubory, které samy tuhle napodobovací schopnost a stylovou „příbuznost“ neměly, se pídily a volaly po „materiálech“. „Materiály“ je rozumět hotové texty, které by bylo možno „normálně secvičovat“. A s „materiály“ to vypadalo nevalně.

Osobitých a hodnotných textů bylo málo. To vycházelo vlastně najevo až při vydání tiskem. Co v jevištní podobě a v autorské, osobitě interpretaci poutalo a přesvědčovalo, jako literární text bylo banální, neumělé a odvozené. Při „normálním nastudování“ převládla právě tahle odvozenost a banalita. Kromě textů „nových“ autorů tu ovšem byl i nejjeden rutinérsky komický, humoristický nebo satirický text ostřílených estrádních machrů, kteří se s touto hle „vlnou“ velice vydatně vezli. A tyhle texty a postupy byly (a jsou) příkladem pokleslosti žánru. Ovšem zkušenost, vkus a invence mnohých souborů nebyly takové, aby tohle poznaly a toho se vyvarovaly.

(Byly samozřejmě k dispozici i texty vysoké úrovně a původnosti, texty, které vyjadřovaly — nebo naznačovaly — nové přístupy a cesty. Tyhle texty ovšem nebyly servírovány v obvyklé už „předvařené“ podobě k „přímému použití pro nacvičení“. Ty bylo třeba objevit a přijmout jako inspiraci, bylo třeba si je přivlastnit a dát jim — a objevit na nich — svůj výraz, svou hru. A tahle autorská spolupráce byla pro valnou většinu souborů neznámá a obtížná.)

„Divadla poezie“ vystupují jako odezva na nedostatek i na nevalnou kva-



litu „materiálů“ pro soubory malých jevištních forem. A je třeba zdůraznit, že to byla z počátku odezva vynalézavá, odezva v duchu „malých“ divadel. Měla osobitý humor, měla společenský a morální apel, obracela se k divákovi jako k partnerovi v přímém kontaktu.

Program „divadla poezie“ je původně reakcí na nedostatek fantazie, hravosti a inspirovaného humoru, který se projevoval v práci mnoha souborů malých jevištních forem. Slovo „poezie“ znamená v tomhle původním plánu daleko spíše fantazii, hru, humor, inspirovanost, odvázanost než konvenční poezii. (Vzpomeňme alespoň brněnské „X“ nebo „Takzvané divadlo poezie“ R. Vašíčky.)

Ovšem jen se název „divadlo poezie“ objevil, byly pod slovem „poezie“ rozuměny hlavně konvenční básnické texty a slovem „divadlo“ inscenace těchto básnických textů. Tohle jiné pojmenování a uzpůsobení recitačních akademií a pásem, jak to mnozí chápali a přivítali s otevřenou náručí.

Konvenční básnický text, jak každý ví už ze školy, je přece *umění*. Pro školáka pak je uměním tím více, čím méně je patrné, co chtěl básník říci. A pro dospělého je nad to uměním tím jistějším, čím nosnějším, čím uznávanější nebo známější je jméno, firma básníka.

Tak se z celku souborů malých jevištních forem často vydělily a oddělily soubory „divadel poezie“ jako soubory, které chtějí „dělat umění“. Umění v konvenčním slova smyslu. Tedy také umění konvenčně moderní. A jak víme, takové umění až Umění je věc vznešená a vážná. To není žádná legrace. Naopak. Žádná legrace taky nevypadá jako Umění.

Ať už jsou soubory malých jevištních forem jakékoli, společné jim je to, že nechťejí a nesnaží se „dělat umění“. To prosím neznamená, že by nechťejí a nesnažily se umět. Ale umět a „dělat umění“ je něco jiného. A jestliže jim nejde o to „dělat umění“, pak jim nejde ani o to „dělat ze sebe umělce“. Většinou. Výjimky jsou ovšem taky. A nedělají-li ze sebe umělce, jsou schopni brát to, co dělají, jako radost a jako poznání. Jsou schopni brát to s humorem. Jsou schopni brát sami sebe s humorem. A tahle základní schopnost, tenhle smysl taky vždycky byl a je charakteristický pro autorský přístup a pro autorské divadlo. Dá se říci, že není autorského divadla bez humoru. A dá se říci, že *humor* a smysl pro humor je známkou autorství. Nejen na jevišti a nejen v umění. I v životě.

Ale o co tedy těm malým jevištním formám jde, když ne o to dělat umění? Jde jim snad o to dělat humor? Dělat legraci?

Tohle si taky někteří (a je jich dost) myslí. Jenže ono s tím „dělat humor“ je to podobné jako s tím „dělat umění“. A někdy ještě horší. Protože takoví lidé nutně ze sebe dělají humoristy. Komiky. Cítí se jako komici. A aby dostáli téhle své představě, téhle své roli (rozumí se „společenské roli“), produkuje v jednom kuse, jak jen mají před kým, vtipy, fóry, legrace a vůbec humorna. A někdy to jde tak daleko, že s takovými lidmi už ani nejde promluvit. Vnímají jen to, na co mohou bezprostředně odpovědět nějakým tím fórem, „smečí“. Tím ovšem znemožňují společný dohovor, rozvíjení tématu, srozumění a organické objevování komického, groteskního z řádu hry. To bývají případy toho, kdy přemíra vtipnosti potlačuje nebo zabíjí humor.

Budeme-li říkat snaze „dělat umění“ uměleckoidnost, budeme říkat obdobné snaze „dělat humor“ humoroidnost. Z takového označení je snad patrné, že v obou případech jde o cosi nepřátelského.

Vratme se ale k té otázce, o co vlastně jde těm malým jevištním formám. O co jim vlastně jde, když ne ani o to „dělat umění“ ani o to „dělat humor“?

Myslím si, že v podstatě jim jde o *setkání*. Ano, že jde v podstatě o to, aby se lidé spolu setkali.

Ale o tom až příště.

Kapitoly z dějin herectví

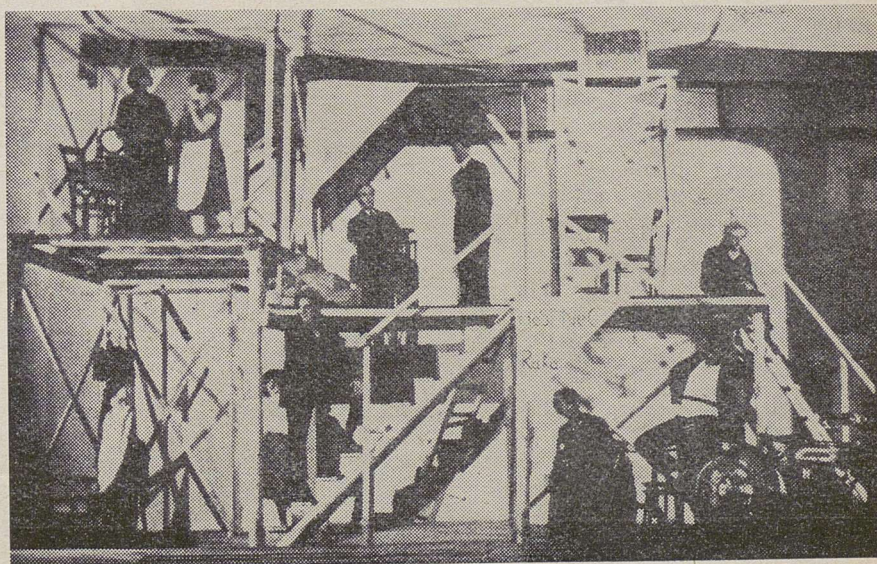
ČESKÁ MEZIVÁLEČNÁ AVANTGARDA

Herectví české meziválečné avantgardy se formovalo postupně v polemice s herectvím kvapilovským a hilarovským i ve vzájemném ovlivňování s nimi. Cizí vlivy: sovětská a francouzská avantgarda, německý expresionismus, cirkus, film, rozhlas, výrazový tanec a jazz.

Jestliže ruská divadelní avantgarda vzešla původně z experimentálních Studií Moskevského uměleckého divadla, pak česká divadelní avantgarda vyrůstala zpočátku na malých scénách, které i po profesionalizaci zápasily s finančními obtížemi a nedostatek podpory nahrazovaly zaujetím, obětavostí, vynalézavostí a sounáležitostí celého kolektivu, stmelného kolem osobností, jako byli Vladimír Gamza, Jiří Frejka, Jindřich Honzl, E. F. Burian, Viktor Šulc, Oldřich Stibor a další.

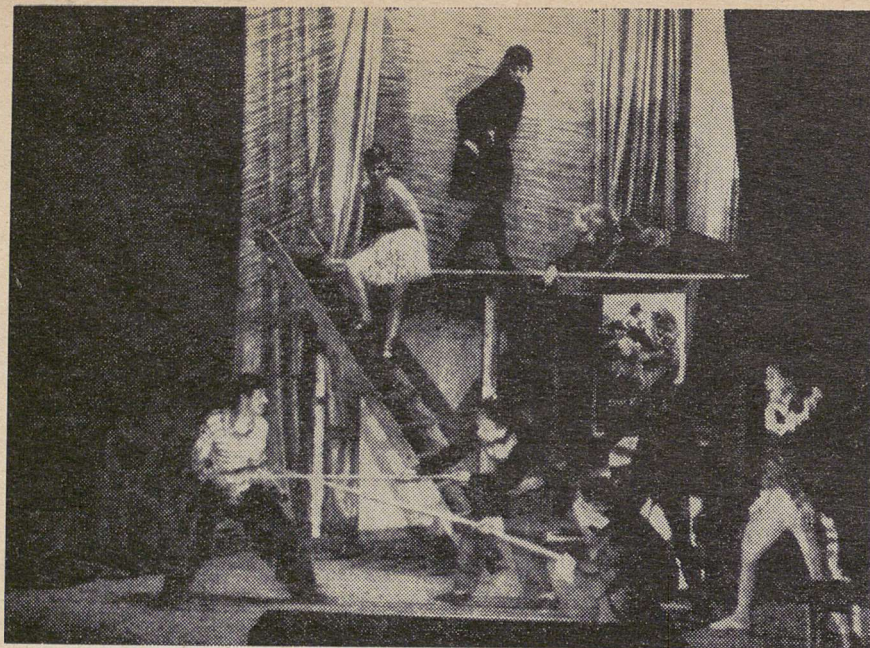
Přes vnitřní názorové rozdíly se shodovala avantgarda v tom, že jí na kvapilovském psychologickém realismu a impresionismu vadila snaha o kopii či iluzi života, gestická a mimická popisnost, líčící člověka většinou jako oběť prostředí, než jako aktivního přetvařeče. Vadila jí na něm i statická ladnost, citové intonační barvení slov a vět, spojené zpravidla s vleklým tempem. Hilarovskému expresionismu, který jí byl svou dynamičností blíž, měla zase avantgarda za zlé, že nadsázka, do níž herce v hlase i pohybu hnal jako výraz poválečné rozbourané doby (Hilar užil nově i davu, třebaže jinak, než sokolské slety a dělnické spartakiády ve svých alegoriích), se často stávala křečí, efektním stereotypem či manýrou, bránící herci ve svobodném a přirozeném tvoření. (Ne náhodou byla avantgardní scéna Devětsilu, založená Frejkou roku 1925 pojmenována podle německého překladu Tairovových Zápisků režiséra: Osvobozené divadlo. Český překlad s Honzlovou zásadní studií o ruské avantgardě vyšel roku 1927.) Hilarově dočasněmu civilismu vytýkala avantgarda i mimo ni stojící kritika, že dochází k opačnému extrému: nahodilému, konverzačnímu gestu

(Honzl, podle M. Nedbala, nesnášel na scéně gesto, které „nic neznamená“, nebo je dokonce náhodné. Herecká tvorba pro něj byla od počátku záměrná, uvědomělá činnost, detailně formovaná režisérem), jakož i kavárensky ležérní popražštělé výslovnosti. Frejka, jehož koncepce herectví byla psychologicky modernější (viz *Člověk, který se stal hercem*, 1929) v důsledku vlastní praxe, byl – podle svědectví Lidy Otáhalové, týkajícího se práce v Dada a Moderním studiu – režisérem, který byl nejen pro roztančenost a akrobatičnost, ale i pro neteatrální patos, citové zaujetí, vzešlé z herce. (Otáhalové Pegeen Mike z Hrdiny západu či Asagao plakaly přes všechnu stylizaci skutečné slzy. Pozoruhodný citový fond Horákové se rozvinul právě díky spolupráci s Frejkou – viz vydaný Deník Horákové, sborník o ní a dochované němé filmy s ní.) Toto zaujetí, jak svědčí Otáhalová, Frejka dovedl vyprovokovat, aniž by předehrával či předpisoval, a dosažený výsledek, postavu, fixoval jejím pohybovým zapojením do celé inscenační struktury, zejména prostoru a prvků scény, zvuků a světla. I kostým tu byl plně funkční: Pegeen Mike Otáhalové měla např. krátkou sukně (viz obr.) ne proto, aby Ruttemu připomněla Josephinu Bakerovou, nýbrž aby mohla provést skok z žebříku a přemet, jenž by jí normální sukně neumožnila. Asagao Otáhalové měla holé ruce a hůl, aby mohla provést určitá gesta. Inscenace se inspirovala též z vystoupení japonských herců, kteří o něco dříve v Praze hostovali a které s Frejkou a Otáhalovou viděl výtvarník inscenace, Otakar Mrkvíčka. Honzlova režie se v polemice s Frejkovým „nepředmětným“ a „biomechanickým“ herectvím (pro Frejkovy začátky je památné, že herec Slípka musel mluvit zavěšen hlavou dolů) užívala k metafoře spíš nezvyklých rekvizit, jejichž počet byl často značný. Oba se shodovali v tom, že gesto má být motivováno, ale Frejka šel na motivaci cestou reflexu, Honzl cestou vědomé konstrukce.



František Langer: *Periférie* (Čes. studio 192, režie Vl. Gamza)

Lida Otáhalová jako Pegeen Mike v téže inscenaci



S Burianem se Frejka shodoval v péči o hudební a básnickou kvalitu řeči.

Je třeba připomenout, že avantgardní herci a režiséři procházeli na konzervatoři a oficiálních, tj. neavantgardních, subvencovaných scénách, stykem s kvapilovským a hilarovským herectvím. Vznikalo tak někdy propojení určitých postupů, možnost čerpání ze všeho, co se v dalším vývoji a potřebách doby ukázalo jako funkční. Avantgardní herectví přechází od experimentace 20. let ve 30. letech k různě formovanému politicky útočnému výrazu. Honzl, který zpočátku uplatňoval inspiraci ruským konstruktivismem či francouzským surrealismem, prohlásil, podle Průchy, později v Brně, že nechce dělat žádné -ismy, ale dát každému autorovi, což jeho jest. Využití prvků různých hereckých stylů bychom našli i u ostatních příslušníků avantgardy. Důležité je, že šlo většinou o přejímání tvůrčí a ne povrchní eklekticismus oficiálních scén, kde se mnohdy používaly jako inspirace jen vnější, nejnápadnější znaky cizích směrů, aniž byl pochopen jejich význam.

Příkladem tvůrčí inspirace může být Honzlem uplatněná „scéna v jazyce zaumském“, neboť na rozdíl od ruské avantgardní skupiny ZAUM, jež vytvořila umělý jazyk, sugerující určitými souhláskami či vokály zvukové imprese (umělým jazykem jako cvičením sdělnosti výrazu se zabýval Stanislavský i náš Roman Tuma), použil Honzl krátkých slov a vět, sestavených z písmen abecedy (—Abcd? —Ef. Ghchij!), kterým však, ve shodě s neiluzivní hereckou teorií avantgardy, nešlo o výraz, ale o vytvoření dojmu hovorové intonace. Jiným příkladem — opět v oblasti hlasu — může být E. F. Burianův voiceband, jemuž bylo neprávem v cizině vytýkáno, že připomíná Schönbergova Měsíčního Pierrota: kritikům ušlo, že u Buriana se glissanda a jiné prvky nevyskytují samoúčelně, ale vyplývají z textu a jsou motivovány snahou vytvořit i na základě rytmových analogií určitou optickou nebo zvukovou představu.

Zajímavý názor měl Gamza, který pokládal (viz V. Kolátor: O Vladimíru Gamzovi) psychologický realismus za nutnou přípravu jakékoliv další stylizace, něco jako prstoklad. Gamzovo a Bezdičkovo České studio, působící od r. 1924 na Moravě, bylo (viz jeho vnitřní řád, otištěný Kolátorem) dávno před E. F. Burianovým divadlem D (1933–1941) typem kolektivního, na nových zásadách zbudovaného avantgardního divadla. Nebylo zde např. nápovědy, obsazování rolí se dělo společně jakýmsi konkursem, herci zároveň stavěli kulisy atd. Po působení u Longena a na Kladně obnovil Gamza zásady a praxi Českého studia též v Praze, kde roku 1926 otevřel Umělecké

studio, jako protiklad Frejkova a Honzlova Osvobozeného divadla.

Honzl se zabýval divadelní teorií už na počátku 20. let (viz sborníky jeho článků a sborník Avantgarda známá a neznámá, I–III), byl totiž o deset let starší než Frejka a E. F. Burian. Svou divadelní praxi započal Honzl v roce 1920 ve svém a



Zorově Dědrasboru, později jako aranžér spartakiádních scén. Dědrasbor (Dělnický dramatický sbor) se zabýval vedle hraní menších her (Wolker) především sborovou recitací, původně unisono, později se střídáním hlasových skupin a sol, jakož i zdívaleněním slova pomocí světla a fyzické akce. Před Dědrasborem se věnoval sborové recitaci na venkově národní umělec Karel Plicka, jehož chlapecký 60členný sbor recitoval unisono různé básně z Erbenovy Kytice. Tento pokus nebyl inspirován zvenčí. Spolutvůrce Dědrasboru, Josef Zora, cvičil zase v modránských lomech svůj hlas s ozvěnou jako kontrolou a zkoušel exteriérový přednes i různé akustické kvality pražských chrámů a veřejných budov. Výsledky těchto pokusů využil v práci Dědrasboru, takže se Dědrasboru, rozmožněným o diváky (vzniklo tehdy patrně největší soudobé recitační těleso u nás) podařilo při Spartakiádě na Maninách rozeznat trójské stráně. Na tradici Dědrasboru, recitaci Romana Tumu a Majakovského (byl v Praze roku 1927) navázal E. F. Burianův voiceband, který vystupoval ve Frejkově Dada a Moderním studiu, koncertně i v pozdějším Burianově divadle D, a to nejen jako neviditelný chór, nýbrž i jako součást jevištní akce. U Buriana byl hudebně stylizován i dialog a monolog, z hudby (Wagnerův „Gesamtkunstwerk“) a českého strukturalismu byla odvozena Burianova kompozice inscenace z jednotlivých složek. Herec v divadle D byl pěstován k určité jednostrannosti, k výrazové zkratce zapadající do inscenace. Burian potřeboval herce dokonale tvárné, pracoval s nimi bez režijní knihy metodou záměrné improvizace (to ho sblíží s Frejkou vůči metodě Honzlově. Dochovaly se však přesné záznamy z několika zkoušek a scénáře, nutné k některým složitým inscenacím, kde se užívalo filmu obdobně jako v Laterně magice. Filmy z inscenace Máchova Máje, Evžena Oněgina a Wedekindova Procitnutí jara jsou uloženy v Kabinetu E. F. Buriana při Literárním archivu Památníku národního písemnictví).

Rovněž El Carova parta, nejznámější z dělnických avant-

gardních skupin, měla za vzor Dědrasbor, Tumu a Majakovského, ale spojovala slovo s tělocvičnými pohyby do tzv. rytmodeklamace a užívala, jako voiceband, přechodů ke zpěvu a zpět. Dělnické ochotnické divadlo ve 30. letech navázalo na starší oblibu revuí (dělal je Frejka, Honzl, Burian i Voskovec a Werich, počínaje slavnou Vest pocket revuí z roku 1927), jenže agitace zacílených a pro vyhrazený sál Lucerny (např. revue Lenin–Liebknecht–Luxemburgová, Za jednu ránu dvě). Vystupoval v nich pod jménem Serkin jako tanečník bratr známého německého herce Conrada Veidta. Jiný významný dělnický režisér, Antonín Kuřš, asistent Tairovův, se uplatnil později též jako teoretik uměleckého přednesu, jenž se právě v meziválečné době od divadla osamostatnil. S režisérem Spitzerem, dbalým srozumitelné dikce jako úkolem politickým, se v Divadelním oddělení Národního muzea dochovala nahrávka, blízká přednesu Tumově a film z jeho inscenace Měšťáků z roku 1936.

Herectví avantgardy ovlivnil film a rozhlas, tím že umožnil oddělené prozkoumání možností pohybu a slova, jakož i v praxi samé: montáž výstupů, simultánní scéna (viz obr. s Gamzovou režií Periferie), světlem vykrojený detail herecké postavy, mikrofon a reprodukováný zvuk v divadle, diaprojekce a film (už ve 20. letech v Osvobozeném divadle). Herectví avantgardy ovlivnil i cirkus artistickou přesností a fyzickou průpravou, již tehdy konzervatoř tolik nedávala (srv. Vodákovy osnovy in Divadlo 1941/1942, Slípkovy tabulky in Frejka: Člověk, který se stal hercem), v klauniádě přinášel nepsychologické gesto, vystavěnou improvizaci, nové užití rekvizit (viz K. Čapek o Chaplinovi, sborník Divadelníkům proti své vůli). Jestliže bylo o avantgardě řečeno, že z odporu vůči herectví prožitku sama paradoxně zpět k prožitku dospěla, a to nejen v případě předčasně zemřelé Horákové, pak vysvětlení najdeme ve fyziologii emocí, ověřené Frejkou, Mejercholdem i Chaplinem: je možné dojít také obráceně, od gesta k prožitku.

Z PRÁCE PORADNÍHO SBORU

Před časem byla v Městské radě zájmové činnosti v Praze vyhodnocována činnost sedmnácti poradních sborů, které pracují při Kulturním domě hl. m. Prahy (KDP). Podnět k tomu dala rozdílnost v jejich práci, nejednotnost a nejasnost, počínaje předmětem (např. někde jenom příprava soutěží a přehlídek, jinde i metodická pomoc), metodami (např. některé poradní sbory zůstávaly s prací spíše na administrativní bázi, zatímco jiné hledaly „v terénu“ nejúčinnější způsob, jak pozitivně ovlivnit vývoj příslušného oboru ZUČ) a konče stylem práce (některé poradní sbory se scházely nepravidelně nebo málo nebo bez koncepcí atd.). Smyslem hodnocení bylo sjednocení a zkvalitnění práce všech poradních sborů.

Mezi nejlépe hodnocené patřil poradní sbor KDP pro amatérské divadlo. Na jeho příkladu si můžeme ukázat, jak by práce poradních sborů měla v mnoha směrech vypadat. Tak především: poradní sbor KDP pro amatérské divadlo se komplexně a soustavně zabývá situací v jednotlivých pražských souborech, a to hned ze tří hledisek — 1) ideové a umělecké hodnoty inscenací, 2) personálních, materiálních a morálních podmínek práce, 3) společenského zhodnocení a využití nastu-

dovaných představení. Přitom nezůstává jen u hodnocení, ale aktivně napomáhá při odstraňování nedostatků.

Osou jeho činnosti jsou programové cíle, vyjádřené ve třech bodech: 1. Posílit politickou a společenskou prestiž amatérského divadla v Praze cestou zvyšování ideové a umělecké hodnoty inscenací. 2. Pokračovat v metodické pomoci souborům s cílem realizovat ideové a umělecké požadavky národních přehlídek, posilovat v jejich práci moderní divadelní a jevištní projev a výraz, rozvíjet socialistické prvky v obsahu umělecké produkce i ve vnitřním životě souborů. 3. Popularizovat soustavně a účinně nejlepší výsledky práce pražských amatérů, shromažďovat podle předem stanovených ukazatelů údaje o souborech, podmínkách jejich práce, společenském uplatnění představení atd. se záměrem zlepšovat stávající praxi.

Poradní sbor měl také své vnitřní problémy, které si musel vyřešit. Především se týkaly jeho složení. Někteří členové nechodili pravidelně na jednání — a navíc svou neúčast ani nezdůvodňovali, jiní se projevovali pasívně, další do jednání neustále vnášeli především — anebo výhradně — problematiku svých souborů apod. Proto se s nimi poradní sbor rozešel. Tím se

zefektivnila a zkvalitnila práce, zlepšily se i vztahy mezi jednotlivými členy. V současné době řeší poradní sbor generační problém, přibírá schopné mladé lidi, vedoucí a režiséry souborů, kteří prokážou skutečný zájem o danou problematiku.

Bylo také nutno vyřešit otázku, kdo bude vést porady a měsíční jednání sboru, zda předseda, nebo krajský metodik. Praxe nás přivedla k tomu, že je řídí krajský metodik. Předseda je mluvčím kolektivu, korektorem názorů. Tato dělba má hlubší zázemí v pražských podmínkách. V průběhu doby muselo být vysvětleno a mnohokrát znovu zdůrazněno, že poradní sbory nejsou sekcemi Městské rady ZUČ v Praze, v níž jsou předsedové poradních sborů jako členové pléna, ale že jsou poradními sbory KDP (plní funkci KKS), v našem případě konkrétně pracovníka pro divadlo. Ten de iure zodpovídá za situaci v amatérském divadle v kraji, a právě poradní sbor mu má pomoci řešit problémy, které se v této oblasti vyskytnou.

Můžeme s čistým svědomím říci, že bez spolupráce s poradním sborem KDP pro amatérské divadlo by se nám v Praze nedařilo plnit úkoly, vyplývající pro oblast ZUČ ze stranických a státních dokumentů. Je to množství drobných i větších činů, které vytvářejí široký proud kulturní aktivity Pražanů.

V. Vaníš



UMĚNÍ - HRA

a tvořivá dramatická výchova

„Obraz světa se v myslích lidí i dětí pod vlivem technické civilizace rozšířil, nese však v sobě i její negativní znaky, vedoucí ke sníženému stupni citového vnímání, na němž mají značný podíl masové komunikační prostředky. (...) Klesá aktivní podíl nejen dospělého člověka, ale i dítěte na tvorbě vlastního emocionálního a fantazijního prostoru. Ten je v dětském věku mimořádně důležitý jako budoucí zázemí cílevědomé výchovy kulturně vnímavého člověka.“

Mnoho pedagogů se pokouší tuto nepříliš utěšenou situaci řešit, většinou však bohužel jen v rámci své specializace. Komplexnější, a tudíž účinnější a perspektivnější cestu nabízí experimentální program Umění-hra, který vznikl v oddělení estetické výchovy pražského Ústředního domu pionýrů a mládeže Julia Fučíka a je využíván v práci s dětmi i v jiných domech pionýrů a mládeže a v několika lidových školách umění.

„Program Umění-hra chápeme jako proces estetického ozvlášťňování dané skutečnosti tvořivou hrou vycházející z dětské fantazie při využívání dětského projevu v uměleckých oborech a jejich kombinaci. Jde o syn-

tetické působení projevů v uměleckých oborech na fantazijní složku dětské představivosti; při této akci se nejen působí na dětskou fantazii, ale ona sama je nedílným programátorem všech jejích složek. Výslednicí experimentálního programu nemusí být konečný artefakt, ale především stopa zanechaná samotným tvořivým procesem v dětské psychice.“ (Návrh experimentálního programu Umění-hra, str. 3—4)

O tom, že program Umění-hra není nereálnou teorií, ale může se naopak stát účinným prostředkem komplexní estetické a etické výchovy, svědčí zkušenosti již ze tří letních pionýrských táborů vedených Hanou Budínskou (vedoucí loutkářského úseku ÚDPM JF) a členy loutkářského souboru PARA-

Hra s lidovou písničkou Nedaleko Lysý (snímky L. Richter)

Výroba forem pro masky k večernímu představení v přírodě

Plovoucí přišera na suchu

PLE. Všechny tři tábory byly uspořádány v jihočeské Stráži nad Nežárkou a účastnily se jich většinou děti, které nenavštěvují v průběhu školního roku ÚDPM JF, tedy děti, které se s programem Umění-hra a s jemu příbuznými formami estetické výchovy setkaly na táboře poprvé. I práce s těmito dětmi však plně potvrdila platnost základních principů experimentu Umění-hra.

V pískovně nedaleko tábora objevil jeden z oddílů zajímavý kámen, který dětem na první pohled připomněl veliké vejce. Z povídání o něm vznikla „legenda“ o vyhynulém zvířeti — Kalafysovi, které děti hned na místě „rekonstruovaly“: nedaleký vyvýšený násep dotvořily pomocí kamínků, větví, písku a jiných přírodních materiálů do Kalafysovy podoby. Nalezené vejce tohoto vyhynulého zvířete potom předvedl oddíl celému táboru s náležitým „odborným“ výkladem — což zas přivedlo jiný oddíl na nápad nechat z tohoto vejce vylihnout nového tvora — Kalafouska. Kalafousek byl už vytvořen nejen výtvarným, ale dával možností i k loutkářskému rozehrávání, neboť byl gigantickou loutkou skládající se z několika částí.

Voda je živlem, který je na letních táborech využíván víc než dost. Proč také jednou nevyužít vzduchu? Tak vznikla na jednom z našich táborů myšlenka uspořádat letecký den. Na základě dětských nápadů se zrodila forma dramatických, výtvarných a literárních improvizací a s využitím daného prostředí například mongoljiéra spolu s jinými vznášejícími se objekty, tak vznikly i cesty na létajícím kober-



ci do barevných světů, závody neobyklých vlastovek a draků, rekonstrukce Ikarova pádu, návštěva mimozemšťanů, létající ryby a jejich exotické příběhy, pomoci lampiónů znázorněná sluneční soustava a řada dalších hudebních, sportovních i technických akcí.

Zapomenuté a vysloužilé předměty ze smetiště přivedly jeden z oddílů k myšlence ukázat ostatním jejich skrytou krásu. Prostředkem se jim stala jednoduchá barevná stínohra (baterky a kus bílého plátna jsou na táboře vždy po ruce).

Tři příklady z táborové činnosti dokazují, že základním principem práce s dětmi koncipované v duchu experimentálního programu musí být tvořivá hra, jejíž podstatou je provokování dětské fantazie. Ta by měla být hnacím motorem akcí tak, aby se skutečně všichni podíleli na formování průběhu i pravidel hry. Jde totiž o hledání cesty, nikoli koleji. Jde o „objevování skryté krásy světa, o aktivní přístup ke každodenní „všední“ skutečnosti a o vůli aktivně se podílet na tvorbě života“.

Za větrného dne se mraky proměňují přímo před našima očima. Každému z nás, tím spíše dětem, jejich měnící se tvary leďacos připomínají. A tak jsme se o jednom poledním klidu pokusili s dětmi vyjádřit své představy a pocity zvukově. Lehli jsme si do trávy a snažili se najít společné zvukové vyjádření pro proměňující se obrazy na obloze.

Jeden z předpokladů akce Umění-hra je to, že nám při ní nepůjde o konečný tvar, o dokonalé umělecké dílo, tedy například o dokonalou kresbu, precizně zvládnutý literární text, perfektní dramatický tvar apod., ale v první řadě o proces vznikání (nebo i zanikání), který ovšem zanechá — jak zdůrazňuje Návrh experimentálního programu Umění-hra — trvalou stopu v osobnosti dítěte.

Ukázalo se také, že úspěch většiny akcí úzce souvisel s kombinováním a proplétáním různých oborů lidské činnosti.

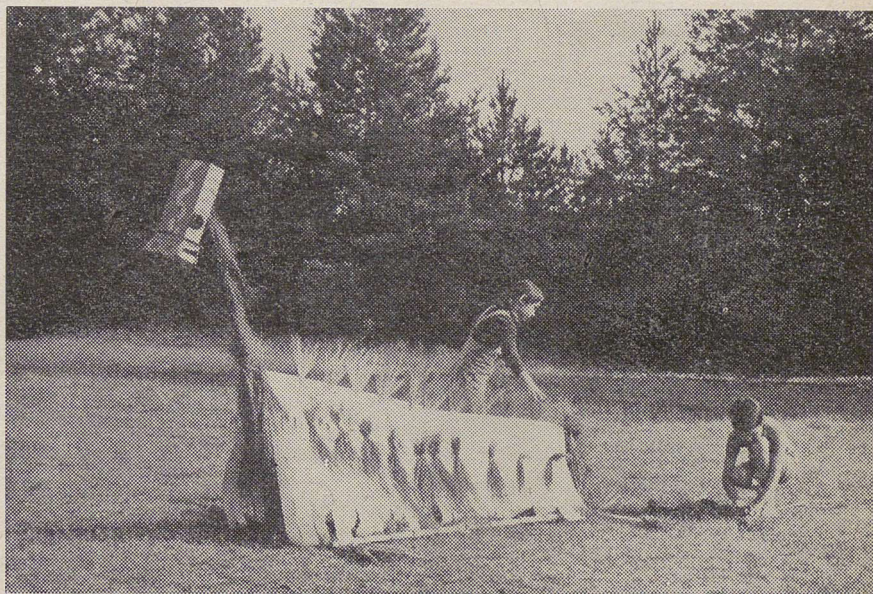
Při docela obyčejné projížďce na loďce (sport a příroda) objevily děti ze dna trčící pahýl stromu, jenž některým z nich připomněl krokodýla. Vzápětí jej v tomto smyslu náležitě dotvořily s využitím přírodních materiálů (výtvarná složka). Při tom navíc vznikla píseň, z níž se dovídáme o životě a díle zmíněného zvířete (literární a hudební složka). A to vše bylo pak předvedeno celému táboru formou jednoduché dramatické hry.

Nelze říci, nakolik přispěla vznika- jící píseň k výtvarnému zpracování objektu či naopak, nelze ani říci, co bylo prvotní. Výsledky si při všem, co mají společného, zachovávají značnou samostatnost — nepřekrývají se, nelze určit,

do jaké míry byla ovlivněna večerní „divadelní“ produkce písni, do jaké míry výtvarným „artefaktem“ atd. atd. Jisté je jen to, že na začátku byl výlet a na konci mýtus.

V tomto případě byla inspirace k akci dána „shůry“, náhodně — ale stejně tak může základní impuls dát i sám vedoucí.

Oddíl zhruba osmiletých dětí přečetl vedoucí krátkou pohádku Olgy Hejné Jak si mořský koník, mořská jehla a hvězdice udělali malé milé moře. Po povídání o moři a jeho obyvatelích se každý pokusil ztvárnit svou představu o zvířeti, které si vybral, jednoduchou kresbou. V další fázi akce byla pak přetvořena jinak šedivá, neútluná táborová jídelna ve veliké mořské akvárium, v němž prostorem „pluly“ sasan-ky, mořská jehla, hvězdice, žralok i velryba — to vše z nejjednoduššího materiálu, který je na každém táboře k dispozici, z papíru. Už při výrobě si



děti vymýšlely příběhy mořských zvířat, a večer, při slavnostním otevření akvária, je potom ostatním vyprávěly a předváděly v dramatických akcích. Tak se od původně individuálních improvizací došlo přes oddílovou akci až k akci celotáborové.

Jindy, tentokrát s dětmi kolem čtrnácti let, byl výchozím bodem dramatický text (komedie Matěje Kopeckého). Rozhodující pro rozehrání tohoto textu však bylo konkrétní prostředí — romantická opuštěná pískovna, kterou děti objevily na jedné z vycházek. Vysoké stěny z písku sloužily nejen k vertikálnímu rozčlenění jednotlivých „scén“, ale byly do nich vyryty i obrovské plastické kulisy, které se navíc mohly přímo při „představení“ před zraky diváků proměňovat.

Zde byla východiskem literatura. Nejzajímavější, nejdůležitější a principům programu Umění-hra nejbližší jsou ovšem ty akce, které vycházejí z mimoestetických impulsů.

Opičím rájem je na našich táborech nazýván koutek lesa s rozvěšenými lany a provazy. Kromě běžného využívání tohoto zařízení k sportovní činnosti a jiným hrátkám posloužil i jako inspirace k „věrné“ rekonstrukci Ikarova pádu v rámci již zmíněného leteckého dne, k akci v podstatě dramatické.

Při vymýšlení programu leteckého dne vznikl i nápad sestavit mongolfiér, tedy nápad povýtce technický. Účastníci jej vyřešili zhotovením legendárního letadla z igelitových pytlů a zkonstruováním „antigravitačního stroje“ — picky, která mongolfiér plnila horkým vzduchem. Přitom pec byla dílem nejen technickým, ale díky svým nespočetným rourám (nalezeným na sme-

tišti) a „divadelně“ pojaté obsluze i výtvarným a dramatickým. A výsledkem byl poetický podvečer, v němž do neznáma odplouvala bělavá koule mongolfiéry.

Zkušenosti, které jsme na svých táborech prozatím získali, ukazují, že ze všech složek bývá dominující právě složka dramatická, že většina akcí bez ohledu na své východisko obyčejně vrcholí dramatickou hrou — neboť ta je dětem vlastní. Domníváme se proto, že experiment Umění-hra by z tohoto hlediska mohl být významným inspiračním zdrojem při práci dětských kolektivů pracujících s mluveným slovem, tedy kroužků a souborů dramatických, loutkářských i recitačních.

J. PROVAZNÍK — L. RICHTER

BYLI JSME V BYSTRÉM U POLIČKY...

Okresní přehlídka amatérských divadelních souborů svitavského okresu byla zahájena v Bystrém u Poličky hrou Vojtěcha Trapla Kytice pro panenku v provedení domácího souboru T. J. Sokol. Byli jsme pozváni dokonce z několika míst a tak jsme přijeli. I s autorem hry dramatikem a režisérem prof. dr. Vojtěchem Traplem. Přijeli jsme si přivonět ke kytici, kterou nenatrháte na žádné louce a nekoupíte v žádném květinářství. Je totiž ze začarovaného kvítí, ke kterému když přivoníte, propadnete kouzlu a mocí divadla. Ale ne divadla ledajakého! Je to divadlo spřízněných duší, zaprodanců svůdné a mámivé Múzy. Divadlo pošetilců a podivínů, kteří se nenechají odradit všelijakou nepřízní, s kterou se na svých cestách (které si mimochodem sami financují) za svou bohyní často setkávají. Setrvávají ve svém bludu a škrtaří ve vytištěných knihách a učí se z nich slovíčka, věty, stránky a někteří zvláště pošetili i celé knihy. Ti potom nabádají další pošetilce, aby se také učili slovíčka, věty atd. a převlékali se do podivných šatů a přemlouvali obyčejné lidi, aby se na ně chodili za peníze dívat. Ty peníze nejsou ovšem pro ně. K těm někdy přidávají ještě své vlastní, aby všechny ty bláznovinky mohli dělat. Nebudu vás napínat. Tomuto podivnému divadlu se říká ochotnické divadlo!

A kytice, ke které jsme si přijeli až z Prahy do Bystrého přivonět, byla ten večer při premiéře hry V. Trapla bohatá, složená z nejkrásnějšího kvítí, provoněná zvláštním lidským teplem, které jsme cítili kolem srdce ještě hodně dlouho po doznění krásného zážitku z návštěvy v Bystrém u Poličky.

Rádi se tam budeme vracet, jako všichni ostatní, kteří přijeli ještě z větších dálek, protože z hluboka se nadechnout zdravého, čistého a provoněného vzduchu, to je dnes vzácnost. A vzácného si má člověk považovat.

Viktor Oktábek

HRAJÍ JIHOČEŠI

Obě významné divadelní akce (Divadelní Třeboň a Honzlův Humpolec) byly i letos uspořádány jako krajská přehlídka nejlepších amatérských divadelních souborů Jihočeského kraje.

Třeboňskou přehlídku zahájil dramatický soubor Rieger ZK ROH Máj z Pelhřimova inscenací Tylových Kutnohorských havířů. Náročný úkol přiblížit naše první velké sociální drama současnému divákovi a vyjádřit jeho myšlenky a poslání prostředky současného divadla nevyšel samozřejmě beze zbytku. Zajímavě řešená scéna na točně neposkytovala vždy svou členitostí možnost hercům ani komparsu k rozehrání situací. Přesto pokus Pelhřimovských o výklad klasického textu byl podnětný. Perspektivy souboru jsou v mladých interpretech a ve zkušeném i počeném režisérovi-výtvarníkovi. Divadelní soubor MěKS v Bechyni nastudoval Matku K. Čapka. Představení mělo některé velmi dobré herecké výkony, ale celku inscenace by podle našeho názoru prospělo oprostění od nadměrného patosu.

Třetím představením byla komedie R. Strahla Jako pralid. Mladý soubor Lidového divadla při MěKS ve Vodňanech si vybral text, který pranýřuje některé nedostatky soudobé společnosti. Mladí herci i režisér se snažili jak mohli, aby jejich představení vyznělo divácky aktuálně a přesvědčivě. Jde bezesporu o úspěch na jejich cestě.

Na závěr uvedl soubor MěKS z Prachatic hru G. Gorina Zapomeňte na Hérostrata. Režie postihla ideový záměr hry. Na jednoduché a účelné scéně jsme byli svědky některých zajímavých hereckých výkonů (Tissafernes, Kléon). Proble-

matickým zůstává režijní výklad postavy současníka. Přehlídku doplnil dětský soubor Paprsek z Volar, který pro třeboňské děti připravil Létající třídu J. Mlejnků.

XI. Honzlův Humpolec zahájil domácí soubor hrou N. Pogodina Kremelský orloj. Režisér se snažil navodit — v některých místech velmi úspěšně — atmosféru revoluční doby. Také některé herecké výkony hlavních postav vyzněly velmi přesvědčivě. Přes veškerou snahu byla však předloha nad síly souboru.

Divadlo pro 111 z Českých Budějovic vystoupilo s komedií M. Horníčka Dva muži v šachu. V dobré režii vynikly kvality inteligentní komediální předlohy s vybroušenými dialogy. D 111 se předvedlo ještě jednou, a to Arbazovovou Irkutskou historií. V netradičním pojetí se projevil elán a bezprostřednost mladých členů, kteří usilují programově o takový divadelní tvar, jenž je jim blízký a nutí k aktivní spolupráci i diváka. Obě představení prokázala možnosti i perspektivy v dobrém slova smyslu ambiciózního budějovického souboru.

Katajevovu Ztřeštěnou neděli nastudoval soubor OB Volary. Šlo teprve o druhou inscenaci tohoto kolektivu, který však na této komedii ukázal přes všechny nedostatky chuť do práce i do budoucí činnosti.

Divadelní soubor MěKS ve Volyni přijel do Humpolce se hrou K. Třebické Blatouchy (Cesta k domovu). Soubor se pokusil o vyjádření atmosféry současné hry, ale nevyváženost některých hereckých výkonů ovlivnila vyznění inscenace. Přes tyto výhrady nadšený kolektiv potvrdil, že patří ke špičce jihočeských amatérských divadelníků.

Přestože jihočeská krajská přehlídka v Třeboni a v Humpolci se nijak zvlášť objektivně neprojevila v oblasti dramaturgie, dokumentovala vůli a chuť souborů do další práce a touhu nespokojovat se s pasivním přístupem k textům. Také mládí mnoha kolektivů a v nemálo případech tvůrčí režijní vedení jsou příslibem dobrých perspektiv.

J. Šindelář

KRASLICE 78

Krajské divadelní přehlídky v západočeských Kraslicích se zúčastnilo pět souborů: Divadelní klub VDK Kraslice, DS J. K. Tyl SKP Mýto, DS I ZK ROH Škoda Plzeň, divadelní studio D 3 při OKS Karlovy Vary a DS Domu kultury ROH Radnice.

Kraslický soubor se představil současnou maďarskou hrou I. Sarkadiho Ztracený ráj. Dobře volenými škrty se souboru podařilo zmírnit některé slabiny předlohy, režii však chybělo odvažnější domýšlení dramatických situací, především problematického závěru hry, a využití podtextů. Z hereckých výkonů zaujali J. Macháček v roli otce a A. Losová, představitelka Miry. Ústřední postava — Zoltán kladl složitosti typu vysoké nároky na představitele. Mladý interpret přes veškerou snahu nedokázal naplnit tuto rozporuplnou postavu životní pravdou. Oceněná scéna P. Losy byla funkční, stylově čistá, zaujalo výborné barevné ladění kostýmů, které pomohly dotvořit charaktery postav.

Soubor J. K. Tyl z Mýta sebral dramatizaci novely B. Vasíljeva ... a jitra jsou zde tichá. Základním požadavkem dramatu je antiiluzivnost a znakovost jevištního dění. V nepochopení těchto postupů viděla porota hlavní nedostatek inscenace. Režisér se pokusil o poetizující inscenační postup, ovšem podstatnými, ne vždy dobře volenými škrty a premiérou přerušování dramatického času rozdrobil základní myšlenku hry. Též vzhledem k možnostem představitelů jednotlivých rolí byla vybraná hra nad síly souboru.

Jako první inscenace pro mezikrajevovou přehlídku byla vybrána hra E. Radzinského Rozhovory se Sokratem v podání souboru I ZK ROH Škoda Plzeň. Cenou za dramaturgii ocenila porota výběr předlohy, problémy viděla v ne zcela přesném žánrovém určení hry. Zvolením účinnějších inscenačních postupů by bylo možné docílit aktuálnější vyznění představení. Výsledný jevištní tvar nebyl zcela čistý

a přesný, volba některých výrazových prostředků (maska, gesto) vzdalovala herce od diváků. Cenou za herecký výkon byl odměněn za roli Sokrata M. Plas.

Karlovarský soubor D 3 inscenoval dobře známou Roman- ci ve třech A. Arbuzova, rozvíjející osudy tří mladých lidí, jejichž počátek určila válka. Inscenátoři zvolili pro svoji realizaci ve všech složkách jednoduché stylizované prostředky, postavené jakoby mimo čas. Tento postup si vynutil dramaturgickou úpravu textu, která však bohužel ochudila autorovu specifickou, poetickou formu rozvíjení dialogu. Za herecký výkon byla oceněna M. Hniličková v roli Lily.

Druhoh inscenací vybranou pro mezikrajevovou přehlídku byla hra J. Frickeho Druhá tvář, s kterou přijel radnický soubor. Hra východoněmeckého dramatika má na první pohled schéma klasické detektivky, v průběhu pátrání však odkrývá aktuální problémy západoněmeckého policejního aparátu, v němž stále ještě působí síly z fašistického minulosti. Volba textu i režie R. Šimiceho, za níž získal cenu poroty, vycházela důsledně z množství souboru a klasicky střídým zpracováním přesně určila a naplnila žánr hry. Porota vyzdvihla hereckou práci celého kolektivu, představení dominovaly výkony F. Štěpánka v roli komisaře Bacha a J. Vyčichla jako Bachova asistenta Richtera; oba herci byli odměněni cenami za herecký výkon. Výsledný dojem inscenace, včetně scény i zvukového dokreslení situací byl charakterizován vyrovnaností všech složek.

Průběh krajské divadelní přehlídky dokumentoval snahu všech souborů o angažovanou tvorbu, o výpověď o světě, ve kterém žijeme.

V. Gardavský

PRAHA DĚTEM

Skončila VI. pražská výběrová přehlídka „Divadla dětem“, kterou pořadatelé uspořádali opět v Kulturním domě Zavadilka. Do konkursu na tuto přehlídku se přihlásilo šest pražských amatérských souborů hrajících pro děti a také všech šest bylo výběrovou porotou doporučeno k zařazení na přehlídku. přesto, že úroveň inscenací byla různá. Šlo totiž o to, dát letos — kdy se nekoná celostátní přehlídka her pro děti v Ostravě — možnost všem pražským souborům hrajícím pro děti, aby vzájemně změřily své síly, aby vzájemně porovnály výsledky své práce a aby si udělaly obraz o situaci amatérského divadla pro děti v Praze. Není totiž moudré žít v izolaci a pro nedostatek měřítek propadat buď vlastní genialitě či pocitu méněcennosti. Ukázalo se, že členové pražských amatérských souborů na přehlídce zúčastněných se zajímali o práci svých kolegů z jiných souborů a hojně navštěvovali hlediště Zavadilky.

Na Zavadilce vystoupily tyto soubory: DS Bozděch při OKD Praha 10 s pohádkou O. Lichardové a M. Lokvencové Vyměněná princezna; DS při ZK ROH Modřanských strojů nazvaný Divnezvadlo s Čortovou Pohádkou o líných strašidlech; Divadlo bez názvu OKD Praha 6 s Makariovou indiánskou pohádkou Ostrov stříbrných holubic; DS Máj ŮKDŽ s pohádkou M. Holkové Popelky; Doprapo — soubor KDDP Praha 7 s pohádkou Václava Čtvrťka Malá zlá kouzelnice; a konečně Divadlo J. K. Tyla OKD Praha 6 s volným zpracováním knihy W. Thackeraye Růže a prsten. Jak je vidět — kromě jediné výjimky — šlo o zpracování buď klasických českých pohádek nebo nových námětů z pera českých nebo slovenských autorů. Výjimku tvoří jen Thackerayova Růže a prsten. Až na Makariův Ostrov stříbrných holubic ostatní texty prošly již mnohokrát amatérskými jevišti a jsou notoricky známé. Ve volbě repertoáru se tedy letos žádná zvláštní vynalézavost neukázala. Nebude to asi jenom vina souborů, ale spíše obraz celkové situace dramatiky pohádek a her pro děti. Novinek nevy- chází mnoho a jejich úroveň je různá. Proto sahají soubory ke starým osvědčeným textům a hrají je pořád dokola. Stejná situace se ukázala i na krajské přehlídce her pro

děti ve Středočeském kraji. Trvá ostatně už několik let. Proto se pražský poradní sbor pro divadlo spolu s vedou- cím odd. ZUČ Kulturního domu hl. m. Prahy zabýval pro- blémem dramaturgie souborů hrajících pro děti a vypra- coval návrh autorské soutěže v oblasti pohádkové hry pro děti jak s původním námětem, tak s převzatým ze slo- vanského klasického odkazu. Návrh byl zamítnut pro příliš vysoké ceny, jimiž měli být odměněni vítězové. — Ale přece jen se dramaturgická vynalézavost nevytratila úplně. Objevila se tentokrát ve snaze po novém zpracování sta- rých témat. Například ve Weigově dramatizaci a úpravě textu Malé zlé kouzelnice V. Čtvrťka a ve volném zpra- cování Thackerayovy Růže a prstenu, pocházejícím z pera tvůrčí skupiny LIBA. V obou případech je výsledek pod- nětný i pro ostatní.

V inscenační práci prokázal trvale vyrovnanou a dobrou úroveň DS Máj, ať už šlo o složku hereckou, režijní či výtvarnou. Soubor pracuje cílevědomě a kvalitně. Výsled- kem byla nejlepší inscenace přehlídky, inscenace, v níž zaujala mimo jiné i dobrá práce mladých členů souboru. Jedna z nich, představitelka Popelky I. Matunová, získala také cenu za mladý herecký výkon. Stoupající úroveň in- scenační práce prokázaly dva soubory. Prvním je DS Boz- děch, který se konečně po několikaleté stagnaci vymanil ze zajetí staromódních amatérských manýr a vykročil po cestě živého, z akce vycházejícího divadla. Umístil se v přehlídce na druhém místě a jedna z jeho hereček B. Hej- nová — představitelka Kačenky — získala cenu za herecký výkon. Druhým je Divadlo bez názvu, které se na přehlídce umístilo na třetím místě. I ono se snaží vymanit se ze statického způsobu inscenování, které připomíná spíš reci- tační večer než divadlo. Ve zvláštní situaci se ocitl letos soubor Doprapo, který se v minulých letech umístil vždy na předních místech. Letos si zaexperimentoval a stalo se,

Malé divadlo STZ Ústí nad Labem uvádí Pekelný mariáš (Foto A. Čejchan)

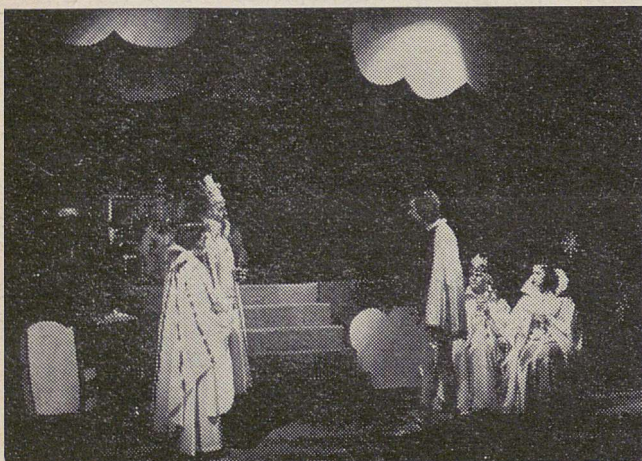


s čím musí každý experimentátor počítat, totiž, že se mu experiment třeba nepovede. Ale neúspěchy tohoto druhu nebývají většinou žádným neštěstím, pokud se z nich soubor dovede poučit. Mnoho zdaru neměl na letošní přehlídce ani soubor J. K. Tyl, který přišel s inscenací již dva roky starou a zubem času poněkud nahlodanou. A DS Divne-zvadlo prokázal jen začátečnickou úroveň. Soubor zřejmě spotřebovává veškerou svou energii především na řešení organizačních a dramaturgických problémů. Měl by zvýšit počet svých členů a tím rozšířit i dramaturgické možnosti, a hlavně se starat, aby členové souboru prohlubovali své znalosti v herecké i režijní práci. V inscenační oblasti došlo tedy na letošní Zavádilce k několika překvapením svědčícím o tom, že pražské amatérské divadlo pro děti je živým organismem, který podniká, zlepšuje, experimentuje a samozřejmě také klopýtá přes překážky.

Jednou z nejslabších oblastí amatérského divadla je oblast scénografie. Přehlídka ukázala, že na tom Praha v této oblasti není nejhůř. Řada souborů má svého scénografa-amatéra (Máj, Divadlo bez názvu, Doprapo, J. K. Tyl) a jsou to lidé, kteří mají schopnosti i potřebnou míru zvědavosti a snahy vzdělávat se v tomto oboru. Na přehlídce byla také udělena cena za scénografii A. Noskovi za scénické řešení Popelky.

Závěrem snad jenom přání, aby ani v příštím roce nepřestalo být amatérské divadlo pro děti v Praze živým celkem.

je



O Slunečniku, Měsíčníku a Větrníku uvádí soubor ze Znojma. Foto J. Ševčík

ZNOJEMSKÝ STROM POHÁDEK

Užitečný nápad Jihomoravského divadla ve Znojmě uspořádat první festival amatérských souborů hrajících hry pro děti se sešel s úspěchem. Prokázal, že ochotníci soubory hry pro dětského diváka nijak „neodbývají“ a věnují jejich nastudování velké úsilí. Pořadatelům se podařilo získat pro svoji myšlenku podporu a porozumění u MěNV, společenských organizací, závodů a institucí, které se na organizacím zajištění festivalu spolupodílely a věnovaly hodnotné ceny.

Pro účast na festivalu se podařilo získat kvalitní soubory Jihomoravského kraje. Divadlo Hanácké obce z Prostějova sehrálo v režii M. Voříškové zdramatizovanou povídku L. Leonova Pohádka starého lesa a získalo putovní cenu

(keramický Strom pohádek), I. cenu a řadu individuálních ocenění. Kromě toho soubor byl vyhodnocen jako nejlepší i dětskou diváckou porotou. Divadlo 6. května při SZK ROH z Holešova přijelo s pohádkou Josefa Bourka Plakala princezna Květinka, plakala. Dělnické divadlo při OKS Brno uvedlo v režii M. Koláře Tallerovu pohádku Jak zmizelo vodnický povolání (cenu za mladý talentovaný výkon obdržela Š. Kozinová za postavu vodníka). Divadelní soubor Psychiatrické léčebny v Jihlavě se představil hudební pohádkou J. Hokra O brejlatý princezně (III. cena). Druhé místo obsadil domácí soubor Jihomoravského divadla ve Znojmě s Jílkovou adaptací pohádky B. Němcové O Slunečníku, Měsíčníku a Větrníku v režii J. Čapouna. Jeho členové K. Vlčková a J. Čapoun obdrželi také ceny za nejlepší herecké výkony.

Přehlídka zhlédla 4048 dětí. Znojemský Strom pohádek má všechny předpoklady vytvořit novou potřebnou tradici.

J. Ševčík

PŘEHLÍDKA V SADSKÉ

Sadská přivítala účastníky IV. okresní přehlídky amatérského divadla nymburského okresu. Její součástí byla i soutěž vesnických a zemědělských souborů. Skladba programu byla téměř příkladná. Česká klasika — J. K. Tyl: Strakonický dudák (DS Klicpera Sadská), dvě současné hry — J. Jílek: Dvojité tep srdce (DS Vojan Libice n. Cidlinou) a Toulavý kufr autorské dvojice Markov — Vilfmek (DS Jiří Poděbrady), muzikál P. Šímy a J. Koláčho — Filip a Kateřina (DS SSM Lysá nad Labem) a jako host pro malého diváka Malé divadlo z Kolína se Sypalovou hrou Z pekla štěstí.

Strakonický dudák byl dobře jevištně zvládnut, což bylo patrné nejen z vystavěných situací, ale i z moderního scénického řešení. Přínosem byla i snaha po neobvyklém výkladu některých postav, i když se to nepodařilo beze zbytku. Představení pro samotný soubor znamenalo cestu vpřed, a podařilo se těm zkušenějším „strhnout“ i ty začínající, kvalita bude ještě vyšší.

Libický soubor je znám svou orientací na současné hry. Jílkovo dílo, založené na kolektivní souhře postav ve zcela výjimečných situacích, není snadné. Velkým přínosem libických je herecký růst především mužské části souboru, ale ani tento potěšitelný fakt nezabránil trochu rozpačitému dojmu z inscenace. Souboru je nutno ke cti přiznat zásluhu, že se potýká se současnou dramatikou, což je nejen náročné, ale i potřebné.

Žánrově čisté představení, které s vkusem pobavilo obecenstvo, předvedli poděbradští divadelníci. Režijní zvládnutí bylo téměř bezchybné. Vymezení situací bylo konkrétní a jejich naplnění nápadité a v mnohých případech šlo nad text předlohy. Hlavní předností hereckého projevu byla přirozenost bez zbytečných laciných efektů vnějšíkově komiky. Jen o něco větší pozornost by měl soubor věnovat svým začínajícím členům, aby odstraňovali nedostatky vyplývající z tzv. začátečnických hereckých rozpaků.

Letos se poprvé představil nově utvořený soubor SSM z Lysé n. Labem a to hned velmi náročnou formou — muzikálem, vytvořeným vlastními autorskými silami. Představení bylo především po hudební a choreografické stránce zvládnuto s jistotou a přirozeností. Nedostatky v prostorovém řešení dialogů a v udržení temporytmu představení byly vyváženy některými hereckými výkony, jejichž základem byla radost ze hry a smysl pro slovní humor. Nejdůležitější však je skutečnost, že kulturně politická náplň v organizacích SSM může vyústit v činnost, která nejen umožňuje kvalitně trávit volný čas mladých lidí, ale stát se přínosem pro společenský život v místě jejich působení.

Letošní přehlídka tedy byla úspěšná.

J. Hyhlík



Divadlo mladých SSM z Lysé nad Labem uvedlo muzikál Filip a Kateřina
Foto J. Richter

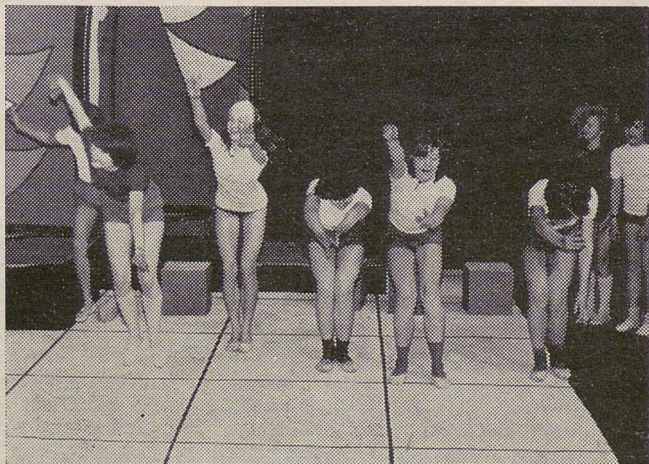
AŽ SI DĚTI HRAJÍ

Ústřední dům pionýrů a mládeže Julia Fučíka v Praze oslavil 25. výročí svého založení nastudováním dětské hudební komedie P. Žáka Správná holka, správný kluk. Text sám o sobě není nijak výjimečný, je roztržěn do řady epizod — „obrázků ze života“ dnešních dětí, nepřináší nic nového, pouze konstatuje známé skutečnosti.

Ovšem druhá věc je, jak si s všední, nedramatickou předlohou poradili inscenátoři. Můžeme říci, že v mezích daných možností vytvořili pestré, živé představení, k jehož největším kladům patří pochopení pro dětský projev. Nejvíce starostí režisérům R. Fleischerovi a M. Švarcovi zřejmě působila dramatická složka. Z dramatických vstupů je místy cítit nepřirozenost až křečovitost. To však není ani tak chyba malých herců nebo režie, jež se snaží seč jí síly stačí ulehčit dětem jejich těžkou pozici, jako spíš nedostatečnost textu. Možná by bývalo stálo zato dát si větší práci s jeho úpravou, nenuťt děti do moralizování a odlehčit jejich slovník od přemíry „správného“ a „dospělácků“.

Daleko lépe vyzněly kolektivní výstupy, jichž je naštěstí

Soubor UDPMJF inscenoval Žákovu hru Správná holka, správný kluk.
Foto J. Blovský



většina, a to jak po stránce pohybové, tak pěvecké. Choreografie V. Kučerové je skutečně nápaditá a značnou měrou přispívá k dojmu hravosti a životního optimismu, který si divák z představení odnáší. Totéž platí i o pěvecké složce, tradičně silné stránce uměleckého souboru UDPM JF. Věřme jen, že při reprízách dovolí technika, aby bylo více slyšet malé zpěvačky než doprovodnou kapelu V. Prchala. Nakonec ještě zmínka o výpravě, Achillově patě mnoha souborů. Akademický malíř J. Sedláček pohostinský navrhl výpravu i kostýmy se zvláštním citem pro dětský svět, scéna i kostýmy tvořily jeden výtvarný celek, podtrhující záměr autorů inscenace.

E. Komárková

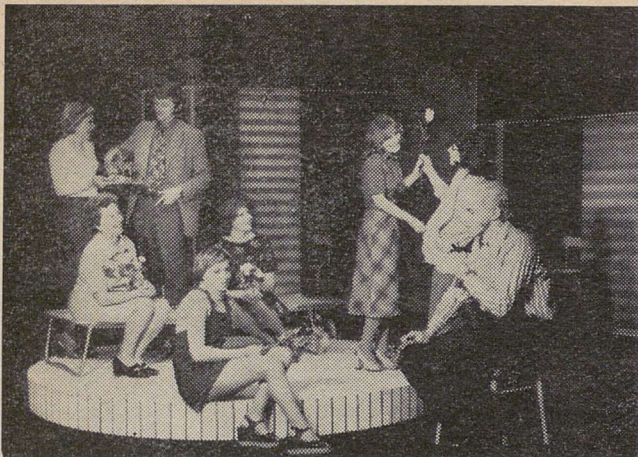
ROZDÁVAJÍ RADOST

V Domě kultury v Dubnici nad Váhem pracuje kolem dvaceti souborů, kroužků a klubů zájmové umělecké činnosti. V nedávných dnech slavily některé z nich kulaté výročí svého založení a působení. Čtvrtstoletí existence vzpomněl Fotoklub, folklórní soubor Vršatec a také široce známý dubnický Divadelní soubor.

Pětadvacet let práce amatérské divadelní scény stojí za malé ohlédnutí. Prvé tři roky po založení byly ve znamení hledání. Jména organizátorů prvních akcí však nalézáme mezi účastníky dnešního dění, což svědčí nejen o jejich věrnosti, ale i cílevědomosti a také o tom, že amatérští divadelníci našli pro své nadšení a tvorbu podporu orgánů a zájem veřejnosti. Patří mezi ně i tři dnešní režiséři souboru — L. Bača, E. Černek a I. Piška, s jejichž činností je spjata většina rozhodujících etap ve vývoji kolektivu. Když v roce 1961 došlo z iniciativy členů k sloučení všech dubnických divadelních kroužků do Sládkovičova souboru, výrazně se to projevilo. Více než osmdesát zapálených ochotníků mělo dost sil nastudovat až pět premiér ročně. Zvýšil se zájem obecnosti, přišly první větší úspěchy, jež znamenaly povzbuzení. Představení Sládkovičova Detvana a zvláště Gefo Sebechlebský J. Hollého, kterým se soubor podílel na slavnostním otevření svého dnešního důstojného stánku, dubnického Domu umění, zůstanou natrvalo zapsána v kronice souboru i kulturního života rychle rostoucího města. Lepších podmínek pro práci si soubor velmi vážil a odvděčil se za ně dalšími premiérami a pozoruhodnými inscenacemi, z nichž připomenutí zasluhuje drama I. Stodoly Bačova žena. Po období tvořivého zápalu pak nastává ale nečekaná stagnace. Klesá počet herců, kolektiv studuje pouze jednu premiéru ročně, klesá samozřejmě také počet repríz a zájezdů, projevuje se i nedostatečná nebo neujasněná metodická a odborná pomoc ze strany vedení Domu kultury... Zlom k lepšímu nastává roku 1971. Režisér E. Černek studuje s omlazeným kolektivem nové premiéry, celková činnost se dostává do starých kolejí, soubor se opět zúčastňuje okresní přehlídky a krajské soutěže v Lipovském Mikuláši.

O posledních letech můžeme mluvit jako o létech, která přinesla věc nejpotřebnější — koncepčnost v dramaturgickém výběru repertoáru. K inscenacím režiséra E. Černeka (Zebrácké dobrodružství, Případ Adama a Evy, Šejkův jed, Povýšení) se řadí inscenace L. Bači (Překroč svůj stín) a I. Piška (Sládkové, Manželé hledají byt). Soubor se na přehlídkách představuje v kategorii vyspělých divadelních kolektivů, přiváží si ocenění za herecké výkony, režii i scénu. Ale co je hlavní: zvyšuje se zájem veřejnosti, počet repríz u jednotlivých představení se pohybuje mezi šesti až čtyřicetými.

V centru zájmu se ocitá současné slovenské drama, pro jehož popularizaci soubor udělal nemálo. Velké výročí Slovenského národního povstání roku 1974 oslavuje soubor Sněhem nad limbou Ivana Bukovčana. Letošní výročí Vítězného února a zároveň 25. výročí svého vzniku vzpomíná soubor opět hrou I. Bukovčana, Lougih srdcem v nastudování Ivana Pišky. V současné době soubor hledá nové mož-



DS Dubnica nad Váhom uvádí Roščinovu hru Manželía hľadajú podnájom

MŠE ZA PANNU



Studio
ZK ROH Boletic
nad Labem –
J. Edlis:
Mše za pannu

nosti růstu. Navázal spolupráci s profesionálním dramaturgem, zamýšlí se nad tím, jak dělat dobré divadlo pro dnešního náročného diváka.

„Je vůbec něco hezčího, než z jeviště rozdávat plnými hrstmi radost, pohodu i poznání?“ říká herec a dnešní aktivní režisér souboru Ivan Piško. Říká to za všechny dubnické ochotníky. A nejen za ně. *L. Hvozďara*

Kytička herečce avantgardy

Jedním z mála žijících účastníků společenských zápasů naší meziválečné divadelní avantgardy je významná česká herečka a překladatelka NINA BALCAROVÁ, která na jaře oslavila v Brně své osmdesátiny.

Již v mládí, které tato rodačka z Hradce Králové věnovala bratislavskému, ostravskému a východočeskému divadlu, spojovala Balcarová svou uměleckou dráhu s aktivní účastí na sociálních zápasech komunistické strany a byla za to nejednou perzekvována. Nejprve v Praze, kde se sblížila s okruhem Osvozeného divadla, divadla Dada, Moderním studiem a s literáty Devětsílu, a poté na přelomu dvacátých a třicátých let v Zemském divadle v Brně podílela se herečka na proslulých inscenacích E. F. Buriana (Sostrata z Macchiavelliho renesanční komedie Mandragora, Livie v Nezvalových Milencích z kiosku), J. Honzla (staropanenská Jenovefa ve slavném nastudování Klicperova Hadriána z Římsů) i J. Frejky. Levicovi kritikové B. Václavěk nebo R. Fleischner oceňovali zejména její expresivní přístup k figurám i psychologické prokreslení rolí.

Za podporu stávkujících dělníků a podíl na akcích Levé fronty dostala Balcarová r. 1932 výpověď. Vystupovat nesměla ani za německé okupace. Po druhé světové válce se herečka věnovala divadlu ještě tři roky (Babička z Věry Lukášové, tragická Matka v Dykové Krysaři, dcera Martirio z Loreova Domu doni Bernardy) a poté se s jevištěm rozloučila, aby doprovázela svého manžela, veřejného pracovníka a přetlumočitele knih K. S. Stanislavského Františka Piška, na jeho dráze diplomata. Nina Balcarová vynikla rovněž jako kultivovaná recitátorka (Máj, Wolkrovsky balady, Nezvalův Edison, sovětské básně atd.), které si velmi cenil i F. X. Šalda, a také jako pohotová překladatelka her německých (Schiller, Brecht), skandinávských (Strindberg) a sovětských (Katajev) dramatiků.

Ačkoliv se výjimečný talent Niny Balcarové nemohl vždy plně uplatnit a rozvinout, patří této umělkyni neohroženého srdce a pokrokových občanských postojů naše upřímné uznání.

vz

Podivný titul Mše za pannu patří hře estonského dramatika Julia Edlise, která se jako třetí v pořadí z jeho tvorby dostala na naše jeviště. Autor využil faktu, že upálení Jany z Arku není jednoznačně historicky doloženo. Téma pojal netradičně, nezhlédl se v proslulých dřívějších zpracováních. Vlastní děj jeho Mše se odehrává až deset let po legendárním upálení Panny Orleánské a na scénu přivádí hlavní hrdinku, teď už vdanou paní, matku dítěte, která tehdy před léty na hranici poslala za sebe někoho jiného. Jana si své trauma a nové neřešitelné dilema musí prožít až k hořkému konci, k poznání, že nikomu se nepodaří vstoupit dvakrát do stejné řeky.

Divadelní studio ZK ROH v Boleticích nad Labem, členský soubor SČDO, hru J. Edlise Mše za pannu nastudovalo v režii Josefa Doležala. Ze složitěho textu si soubor zvolil za cíl sdělit základní myšlenku hry — jak legenda může vyhrát nad skutečným životem, jak se i pravda může stát nebezpečnou, jak usazení a hmotně zajištění lidé utíkají od ideálů pro které nasazovali i životy a jakákoliv změna vzbuzuje jejich obavy. I při logickém zjednodušení úkolu bylo toho dost, o čem hrát. Přesto, že na premiéře ne všichni herci jednoznačně a plně vedli své postavy v průběhu představení k naplnění inscenačního záměru, divák neměl problémy s pochopením smyslu jinak složité hry. Byl zaujat odvíjením příběhu, ale občas mohl mít i pocit, že ho herci chvílemi „šidí“. Další zkoušky a reprízování přineslo ovoce poctivé práce. Z představení začínají vyplývat další podtexty jednotlivých postav, mikrosituací i vztahů.

Pro ochotníky je vždycky velmi obtížné sladit v jedné inscenaci zkušené herectví s projevem těch, kteří se učí první písmena herecké abecedy. Také Boletičtí stáli před tímto problémem. Rozdíl dané zkušenosti sice byly patrný, ale ne v takové míře, aby působily rušivě. Z herců si zaslouží jmenovat alespoň ty, jejichž postavy byly nejučelnější: Helenu Svitákovou (Janu), Hanu Hnátkovou (matka Jany) a Jaroslava Hartiga (hostinský).

Hraje se na jednoduché scéně, stylově čisté, funkční, dobře navozující atmosféru hostince poloviny 15. století. Kostýmy zasazují jednotlivé postavy do společenského žebříčku a dotvářejí tak dobový kolorit.

Herce vědí o čem hrají, režisér ví o čem mají hrát. V rámci kraje jde o nadprůměrné představení. Právem byl soubor z Boletic vybrán na mezikrajskou přehlídku.

-rda-

Převážná většina amatérských recitátorů, vystupujících během roku na rozličných recitačních soutěžích nebo přednášejících při nejrůznějších veřejných příležitostech, přichází obvykle z různých stupňů a typů škol. Není-li jejich recitační výkon ovlivněn zcela výjimečně profesionálem (třeba hercem, který může být rádcem stejně dobrým jako velice špatným), nežadají-li o pomoc své nejbližší (přítele nebo některého z rodičů), nese jejich recitace na sobě často stopy práce učitele.

Pomiňme teď lekce těch pedagogů, jejichž vliv na recitátora spočívá pouze v tom, že mu přinášejí text, podle vlastního mínění ten nejvhodnější, a že mu ukazují, jak tento text říkat, aniž se spolu s ním dobral jeho opravdové myšlenkové hloubky, aniž rozpoznali, co se skutečně skrývá pod jeho jednotlivými verši. Tato pomoc, omezená často jen na objasnění neznámých slov nebo méně běžných slovních spojení, založená pouze na vysvětlení me-

PŘEDNAŠEČ A PEDAGOG

tafor a dalších básnických figur ve školském slova smyslu, spěje obvykle rychle ke své konečné fázi, při níž pedagog sleduje, zda je text již konečně pamětně zvládnut, neboť příští týden s ním má přednášeč vystoupit.

Zlehčujeme-li mírně podíl některých pedagogů na výsledném zvukovém tvaru interpretovaného díla, nechceme popudit rozsáhlou obec těch, kteří s recitátory pracují. V duchu slyšíme celou škálu tu méně, tu více oprávněných výčitek, které mohou roztrpčeně začínat tím, že vést přednášeče nás nikdo vlastně řádně neučil, že odborná literatura není všude stejně dosažitelná, a skončit oním známým, kde na to brát čas, když společenskou objednávku, na jejíž popud recitátoři často pracují, je třeba plnit takřka ze dne na den. Ale dotčení mohou být i ti zdánlivě dobře to myslící poctivci, kteří s recitátorem strávili nad textem dlouhé hodiny, stanovili přesný počet a délku pauz, přesně určili akcenty, přísně dbali na dodržení temporytmu a celkové stavby přednesu, třibili dikci a přece výsledný dojem z takového vystoupení byl přinejmenším matný. Neuvědomili si totiž, že tímto „dikтовáním“ přivedli přednášeče k projevu sice technicky propracovanému, ale na druhé straně studenému a neosobnímu. Nedůvěřivě potom poslouchají hodnocení porotců, kteří dávají přednost jinému recitátorovi, jemuž sice vytýkají dílčí technické nedostatky, ale vyslovují se o něm např. takto: Jeho projev byl upřímný, věděl co říká a proč to říká; recitoval za sebe a to co předával v té chvíli opravdu svým vnitřním zrakem viděl...

Proč druhý věděl či viděl víc? Možná proto, že v počáteční fázi práce na textu měl vedle sebe člověka, který mu toto vědění a vidění dokázal

zprostředkovat; který ho navedl na správnou cestu k pochopení textu, nechal ho na ní i klopýtnout, ale ne se potácel, nevěkl ho vši silou za ruku, ale jen ho přidržoval a zvolil třeba i delší okliku, aby ho dostal k cíli. Byl to člověk, který v té chvíli nejen znal širší kontextové souvislosti studovaného díla, ale nahlédl i do vnitřního světa přednášeče, znal jeho schopnosti a životní zkušenosti. Byl to taktik a taktičtí diplomat, který mu dokázal podávat vlastní „objevy“ tak, aby si myslel, že na ně přišel sám. Byl to možná jeho pedagog-konzultant, který se v těch chvílích strašně nadřel, aniž to recitátor poznal.

Celá řada zvláště méně zkušených přednášečů zmocňuje se básnického textu naráz; domnívají se, že našli mentálně příbuzného autora, jehož dílo jim dovolí vyslovit momentální duševní rozpoložení a tomuto psychickému stavu podřídí i analýzu básně. Dospívající recitátoři, prožívající své období „hrbitovního kvítí“, zvolí například některou Wolkrova báseň z období jeho nemoci, aby skrze ni vypověděli o svém bezbřehém smutku, o své zdánlivě opuštěnosti ve světě, o zmařeném a nenaplněném lásce. Ale pedagog-konzultant zná víc a formuluje přednášeče „podle obrazu svého“ ne proto, aby ho dovedl na svoji cestu, ale proto, aby opravil jeho koncepci, po případě mu pomohl vytvořit novou. Umí na textech dokázat, že Wolkrova poezie nebyla nikdy romanticky plativá a sentimentálně uvzdychaná, že se básník ve své lásce samolibě nezhlíží, že v jeho verších není stesk z životní marnosti ani hrůza ze zmaru.

Materiál, který pomáhá pedagog recitátorovi shromažďovat, nemusí vždy sestávat jen z obvyklých údajů biografických. Není samoučelným pitváním básně, zastavíme-li se nad veršem proto, abychom vzbudili v recitátorovi další asociace. František Halas otevírá svou známou báseň Mobilizace (sbírka Torzo naděje, 1938) verši:

Klenotem erbovním
mé země
zůstane ta noc
Proč přišla po ní rána s hruď pelikána
(...)

Položil si třeba někdy recitátor otázku proč „rána s hruď pelikána“? Podezírá básníka jen z řemeslné honby za rytmem a vnitřním rymem, dokáže vidět bělostnou hruď tohoto ptáka pouze jako barvu symbolizující neposkvrněnost a čistotu, nebo je to pro něho bílá na praporu vzdávajících se, kteří „klejí pažbami“? Zaslechl recitátor těchto veršů někdy onu ničím nepodloženou legendu, podle níž prý si pelikán otevírá zobákem hruď, aby vlastní krví krmil? Nemá-li dojít pouze k povrchnímu podání básně, měl by si přednášeč podobné otázky klást krok za krokem a jeho konzultant by ho měl k nim nenápadně provokovat. Investice věnovaná výkladu textu a hledání a nalézání dalších souvislostí se většinou posléze odrazí na recitátorově hlubokém zaujetí a procítění a pochopení básně.

Pedagogova práce s přednášečem nekončí jen ovlivňováním dramaturgického výběru textu a hledáním širších kontextových vazeb daného díla. Konzultant obrací recitátorovu pozornost i k tvaru textu, sleduje další vývoj přednášeče. Je to náročná práce, jejíž krása spočívá v tom, že je věčnou tvůrčí diskusí a nejednou se při ní vnitřně obohacují obě strany, aby nakonec obohatily náročnou stranu třetí — posluchače.

Po mnoha letech se letos poprvé konala pražská přehlídka amatérských souborů, která byla výběrem na Šrámkův Písek a Wolkrův Prostějov.

Pražská přehlídka však v kategorii recitačních kolektivů a divadel poezie příliš nepotěšila. Z celé Prahy se představily pouze čtyři soubory, přičemž práce dvou z nich byla poznamenána začátečnickými nedostatky a hlavně naprostou neinformovaností o tom, čeho už bylo v tomto oboru dosaženo. A prakticky pouze jediný soubor dokázal zaujmout a přesvědčit diváky — bylo to A studio OKD 6, které uvedlo poezii mladického básníka Jana Baudela pod názvem Prstoklad básnického pettingu. Představení kolektivu složeného ze zkušených interpretů a vedeného zkušeným režisérem nepostrádalo kompaktní dramaturgickou a inscenační koncepcí, celkové vyznění však bylo narušeno malou propracovaností inscenace, nedostatečným využitím humorného prvku předlohy, nepřesnou pohybovou stylizací a tím také menší sdělností a komunikací s divákem. A studio získalo třetí místo, aniž dvě první byla udělena a postupuje na WP.

Soubor gymnázia Na vítězné pláni se představil pořadem černoské poezie, zaujal svou spontaneitou, která však nedokázala překonat základní nejasnost koncepce a technickou nezrálост souboru. Skupina tří dívek ze SEŠ Vinohradská ul. uvedla tři sonety E. B. Browningové, u nichž se sympaticky snažila spojit mluvené slovo s pohybem. Sestava vytvářela dojem spíše studijních etud než uceleného vystoupení.

Divadlo poezie OKD 8 bylo druhým souborem zkušených interpretů. Pořad z bulharské poezie, který uvedlo, měl solidní dramaturgickou i režijní koncepci, ale přednes i celkové vystoupení interpretů bylo poznamenáno křečovitostí.

Přehlídka souborů malých jevištních forem se zúčastnilo celkem šest souborů, z nichž tři byly doporučeny na SP.

A studio OKD Praha 6 inscenovalo pohádky M. J. Saltykova-Ščedrino. Spontánní, živé představení vycházelo z vtipně napsaného scénáře. Tento soubor i přes určitou nezrálost a nedotaženost inscenace slibuje hodně do budoucna.

Soubor ÚDPME Paraple se v představení Případ velice volně inspiroval románem J. Verna Tajemný hrad v Karpatech. Soubor s dlouholetou loutkářskou tradicí využívá prostředků stínového divadla. Nutno ocenit hudební složku, problematické je však použití i interpretace původního textu i poměrná délka a spád představení.

Pražský Excelsior předvedl neúplnou inscenaci Faux Pas II. Jednotlivá pantomimická čísla jsou postavena na vyspělé technice a bohatých zkušenostech hlavních protagonistů i talentu ostatních interpretů. Přesto se od souboru takových kvalit očekávalo více.

Jako mimosoutěžní představení bylo na letošní SP doporučeno Studio mladých souborů J. K. Tyl OKD Praha 6 s vlastní úpravou aktovky M. Pavlovové Křídla. Herecky dobře zvládnuté představení (členy souboru jsou posluchači pražské konzervatoře) má ještě řadu možností v propracování hudební i taneční složky.

Mimo jmenované soubory se zúčastnily ještě Divadlo v uvozovkách s vlastním kabaretem Nakažlivý pes a pantomimický soubor Mimóza s inscenací ostrůvek.

—šr— a —hr—

výběr pro vás

VÁCLAV ČTVRTEK:

JAK SI RUMCAJS POSLAL CIPÍSKA PRO POMOC

Sládek Kule vaří tak špatné pivo, že ho nikdo nekupuje. Knížepán mu dokonce vzkázal, že nepolepší-li se, bude vyhnán z města. Aby odstranil příčinu, proč je pivo špatné — totiž špatná voda v pivovarských studních — rozhodne se sládek, podporován starostou Humpálem, který má na pivovaru podíl, že odvede ráholeccké prameny do pivovarských studní bez ohledu na to, že tím vezme vodu celému městu. Ale Rumcajs se postaví proti. A studnař Jáchym také. Jde tedy sládek a starosta prosit o podporu na zámek. Aby si zajistili přízeň panstva, slíbí zvýšit cenu piva na dvanáct grejcarů, z nichž tři by šly do knížecí pokladny. Kněžna, která potřebuje peníze, je samozřejmě ochotna pomoci. Jáchyma, na kterého žaluje starosta, odvede kněžna za trest na vojnu a z Jáchymovy nevěsty Markytky udělá zámeckou služku. Rumcajs chce zkrotit prostřednictvím jeho syna Cipíška, ale plán se nepodaří. Když se pak Rumcajs postaví proti sládkovi a starostovi, kteří svedli ráholeccké prameny do pivovarských studní, zavolá kněžna na Rumcajs vojsko. Ale Rumcajs zvítězí. Teprve když mu kněžna hodí pod nohy polínko a on upadne, je zatčen. Druhý den ráno má být na něj vypáleno z toho největšího kanónu. Ale v noci přivede Cipísek vřlu Andulku a Ohniváče a s jejich Jáchymovou pomocí druhý den ráno podle Rumcajsova plánu Rumcajs zachrání. Sládek a starosta jsou vyhnáni a kněžna uteče s ostudou sama. A prameny jsou zase odvedeny do městské kašny.

Již třetí volné pokračování osudů loupežníka Rumcajsa a jeho přátel má 5 obrazů, tři dekorace (plácek před vchodem do Rumcajsovy jeskyně, část rynku s kašnou a zámecká komnata), 9 mužů, 4 ženy, 1 chlapce a kompars. Velké role jsou: Rumcajs, Manka, Cipísek, studnař Jáchym, Jičínská kněžna, Knížepán, starosta Humpál a sládek Kule. Střední role: Markytko, vřla Andulka, Ohniváč, Kaprál, Fricek. Epizody: strážný, děvečky u kašny, vojáci. Na scéně je také dělo, z něhož je místo koule vystřelen Ohniváč. Pohádka se hodí pro děti od 6 do 12 let.

BOŽENA FIXOVÁ:

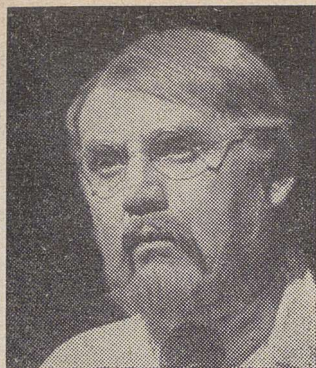
KTERAK SE O PRINCEZNU ČERT POKOUSEL

Truhlář Matěj žije se svou nemou ženou Márinkou a pěti dětmi v bídě. Soused sedlák Maroušek vzal do služby za stravu čtyři Matějovy děti — nejmenší Nanyňka je ještě batole — a žádá, aby k němu za stejných podmínek šla sloužit ke koním i Márinka. Ale na to Matěj nepřistoupí a jde ra-

ději na zámek prosit o práci. Ovšem na zámku není příliš bezpečno, protože tam žije princezna Cecilka, která je zakletá. Ve dne je hodná, ale v noci řádí jako dračice. Roztrhala už dvacet lidí a proto dal kníže pekel čertovi Alfonsovi písemný příkaz, aby princeznu, až bude řádit, chytil do pytle a přinesl do pekla. Čertově bábě se zdálo, že čert bude na zámku bit, ale marně ho varuje. Ten jde s Matějem na zámek. Princezna dá Matějovi práci a čerta, který se jí líbí, varuje, že by mohl v noci přijít k úhoně. Když čert odmítne odejít, princezna ho na posilněnou alespoň pohostí. K hostině se nachomýtné i Matěj, který hledá své zapomenuté nářadí. Než mu čert stačí napat do kapes jídlo pro děti, uhoří půlnoc, z postele vyskočí princezna a začne řádit. Zdemoluje komnatu a nebýt kohoutího zakokrhání, málem roztrhá čerta i Matěje. Rány a boule si čert i Matěj léčí u čertovy báby. Ovšem péči o čerta přejímá princezna, která se přišla omluvit za své noční řádění a která nepřestává obdivovat čerta za jeho pevné odhodlání pokusit se podruhé v noci chytit princeznu. Bába ho zase varuje, že dostane nařezáno, a zase marně. Zato Matějovi doporučuje, aby do zámku šel, že tam na něj čeká štěstí. Na zámku se čert s Matějem schovají pod princezninu postel. A tak pokládají Márinku, která s Nanyňkou v náručí hledá Matěje, podle nouze za princeznu. Márinka uloží spící Nanyňku do postele a jde hledat Matěje. Úderem půlnoci začne princezna řádit. I Nanyňku chce rozšápat, ale nic zlého netušící dítě princeznu obejme a řekne jí to jediné, co umí, totiž že ji má rádo. A tím princeznu vysvobodí ze zakletí. Velice klidně vyslechne princezna vodopád Márinčiných slov — ze strachu o Nanyňku přestala být Márinka němá — a s naprostým klidem nechá čerta, aby jí hodil přes hlavu pytel a odnesl ji k čertově bábě. Dál už ji čert nese, protože dostane telegram od knížete pekel, že je vypovězen z pekla za to, že dopustil, aby byla princezna vysvobozena. Ale dlouho čert bez přístřeší nezůstane. Princezna mu nabídne ruku a půl království a čert přijme. Svou zachránkyni Nanyňku odmění princezna slíbeným soudkem zlatáků, takže Matějova rodina už nebude mít bídu. Pak čertova bába potrestá lakotného Marouška a teď už nic nebrání, aby se všichni pustili do tance.

Novinka Boženy Fixové má šest obrazů a je scénicky celkem jednoduchá. Má tři dekorace: chudou světnici, chaloupku u lesa a zámeckou komnatu. Má 4 muže, 4 ženy a 2 loutky. Velké role jsou: truhlář Matěj, jeho zprvu němá žena Márinka, čert Alfons Barabáš a princezna Cecilka. Malé role: kmotr Maroušek, jeho žena Maroušková, sluha na zámku Žakes. Nanyňka a Měsíček jsou loutky. Pohádka se hodí pro děti od 6 do 12 let.

Jarmila Černíková



ODEŠEL VOJTA NEUSTUPNÝ

V dubnu zemřel Vojta Neustupný (nar. 1909), nositel zlatého odznaku J. K. Tyla a titulu Zasloužilý ochotník, zakládající člen mariánskolázeňského Divadla lidové tvorby. Patřil k výrazným postavám českého amatérského divadla, kterému věnoval 52 let svého plodného života. Byla to léta nepřetržitě hercké a režijní činnosti. Vojta Neustupný (na snímku v Čapkově Bílé nemoci) vytvořil přes 150 postav a odvedl 63 režii.

Pro amatérské divadlo žil svůj bohatý a plodný život. Zemřel člověk a kamarád, který nikoho nezarmoutil. Jeho dílo zůstane v srdcích přátel, spolupracovníků i diváků. Do kroniky města, které miloval, se zapsal zlatým písmem.

Čest jeho památce.

K. Mašek

Cena NVP Máji

U příležitosti 33. výročí osvobození naší vlasti byl cenou Národního výboru hl. města Prahy vyznamenán pražský soubor Máj Ústředního kulturního domu železničářů. Divadelní soubor Máj, špičkový pražský soubor hrající pro dospělě i děti, několikanásobný účastník Jiráskových Hronovů, je prvním amatérským divadelním souborem, kterému se dostává této významné pocty. Plným právem, protože jde o soubor, který je příkladný ve svém přístupu k tvůrčí práci, ve svém vnítrousoborovém životě, ve veřejném působení i v lasece k divadlu. —vš—

Seminář MJF

Středočeské KSS, Amatérská scéna a KASS Poděbrady uspořádaly pracovní seminář k problematice mladého netradičního

ho divadla v Poděbradském divadle Na kovárně. Je to vlastně pokračování loňského pracovního semináře. Vedle rozboru zhlédnutých představení hovořili jeho účastníci o problémech autorského divadla.

Studium pracujících

Dramatické oddělení Lidové školy umění — specializované studium pro pracující (dříve Lidová konzervatoř) upozorňuje pražské zájemce o studium, aby přihlášku podali nejpozději do konce června na adresu školy: LŠU, Václavské nám. č. 3, 110 00 Praha 1.

Profesionální spolupráce

Divadelní soubor LUCERNA Kulturního domu hl. města Prahy je soubor mladý trváním i věkem. Zlom v jeho práci začal pozváním Zdeňka Pospíšila, režiséra brněnského Divadla Na provázku ke spolupráci. Zd. Pospíšil nastudoval se souborem vlastní dramatizaci Nikolky Šuhaje pod názvem Balada pro banditu. Představení má za sebou již 20 úspěšných repríz ve vyprodaném sále Malostranské besedy. Je to moderní divadlo, interpreti hrají, tančí, zpívají, hrají na hudební nástroje. Ze všeho je cítit současný umělecký výraz, názor, postoj. Soubor si tak cílevědomě pěstuje moderní divadelní názor a začíná chápat principy soudobého moderního divadla. Setkání s profesionálem byla pro soubor událostí, která v dobrém ovlivnila směr jeho práce. —vš—

Vzdělání — základ tvorby

Ideou, že člověk musí nejprve znát a potom umět, je vedeno koncipování kursů Městské knihovny v Praze, věnovaných divadlu. Letos v březnu začal již třetí semestr věnovaný inscenačním prostředkům a postupům moderního divadla. Zahájil ho prof. dr. Karel Martínek přednáškou Historické a filosofické prameny divadla 20. století a jeho společenská funkce. Další lekce se postupně zabývají jednotlivými složkami divadelního představení a jejich proměnami v moderním divadle. Při koncipování přednášek je kladen důraz na jejich inspirativnost a podnětnost pro divadelní práci i na amatérských jevištích. V tom také spočívá jejich největší přínos pražskému amatérskému divadlu. Prozíraví vedoucí souborů vedou své členy k návštěvě přednášek, protože si uvědomují nutnost dalšího vzdělávání. S odstupem času je na druhé straně také vidět, že ti, kteří vzdělávací akce ignorují, zůstávají na periferii amatérského divadla, stagnují, přešlapují na místě, zatímco poučené soubory vnášejí do své práce nové prvky, pohledy a kvality. —vš—

Malá vernisáž

Tak se jmenuje nový pořad Divadelního souboru z Krupky u Teplic v Čechách, kterým soubor vstoupil na dosud neprobádanou půdu, na půdu sborové recitace, uměleckého přednesu. Podle ohlasu a pozornosti, které svým vystoupením vzbudil u účastníků i poroty krajského kola v recitaci v severočeské Kadani, dá se říci, že úspěšně. Jde o večer z tvorby insitního malíře a básníka Horymíra Zelenky. Na jevišti zintimněl sedmi obrazy znějící verše soustředěné do několika tematických okruhů, jež oddělují klavírní improvizace. Působivost celku je založena na promyšlené nenápadné a skromné režii (J. Urbanová), na technicky dobře zvládnutých sólových partech recitátorů (H. Richterová, V. Vánořová, J. Kejzlar, V. Vašák) a v neposlední řadě na vnitřní opravdovosti a autentičnosti tvorby H. Zelenky, která inspiračně těží z všednosti i krás podkrušnohorského průmyslového kraje a k němu se také obrací a promlouvá. Soubor z Krupky může Malou vernisáž udělat kus záslužné práce. Může jí nejen široce zveřejnit dílo místního autora, ale jeho prostřednictvím mnoha lidem, především mladým, i otevřít oči a naladit smysly pro vnímání duše kraje, v němž žijí. Což jistě není málo. —jak—



● Přehlídka české klasiky v Žebráku (okr. Beroun), bude pořádána napříště jako Memorál Jiřího Beneše. Kromě řady jiných přehlídek právě i tuto Jiří Beneš koncipoval, přednášel na ní a působil v její porotě.

● K výročí založení SČDO je připravován sborník, jehož obsahem bude dokumentace o působení Svazu od jeho ustavení. Příspěvky podle vlastního uvážení (o významných akcích Svazu z vašeho působení) posílejte na adresu: Alois Polák, Pelhřimovská 10, 140 00 Praha 4.

● Ve spolupráci se Svazem družstevníků rolníků je připravován kurs režisérů vesnických souborů. Termín a rozsah této vzdělávací akce budou včas oznámeny.

● Soutěž o pohárek SČDO v Hlinsku bude v příštím roce koncipována jako soutěž dvoustopňová: 1. kolo v krajích (leden), 2. kolo jako národní finálová soutěž (duben).

● Znovu upozorňujeme funkcionáře Svazu, že je nanejvýš nutné sekretariátu ÚV SČDO odeslat kopie zápisů z okresních konferencí, usnesení a adresy funkcionářů nově zvolených okresních výborů.

KOUTEK SAL

● V Praze pracuje poradní sbor pro loutkové divadlo v novém složení. Zástupci SAL jsou v něm početněji zastoupeni. První akcí bylo zabezpečení výběru souborů na letošní Loutkářskou Chrudim. Na LCH byl vybrán soubor Zvoneček z Prahy 4 se hrou lidových loutkářů Marelína a Boroneli, vlastní loupežníci při moři; do užšího výběru pak byly doporučen soubory: Kováček Praha 5 s Peřínovým králem a Hnízdo Praha 4 s Králem Lávro. —

● SAL a Kulturní dům hl. m. Prahy budou spolupracovat i při uspořádání semináře vedoucích loutkářských souborů a především při realizaci pražského soutěžního festivalu, již jedenáctého, který se bude konat v zařízeních OKD Prahy 8 (Loutkové divadlo Jiskra a Klicperovo divadlo).

● V březnu se konal v Hořovicích soutěžní festival středočeských loutkářů XVII. Hořovice. Ze čtyř zúčastněných souborů byly dva soubory členské. Jeden z nich, Sluníčko z Mnichova Hradiště, si odvezl I. cenu za inscenaci Aladinovy kouzelné lampy. Soubor Sluníčko patří mezi neaktivnější soubory. V únoru byl na zájezdu v NDR, kde hrál hru Míček Flíček v německém jazyce.



HRÝ PRO DOSPĚLÉ:

Zd. Kaloč: Mejdan na písku (6 m, 6 ž)
B. Hrabal—V. Nývlt: Bambini di Praga (9 m, 4 ž)
M. Šrámek: Ženy z Habří hory (3 m, 6 ž)
B. Brecht: Muž jako muž (8 m, 2 ž, kompars)
E. Bond: Moře (7 m, 7 ž, kompars) deviz. vázané
N. Simon: Hodný pan doktor (7 m, 9 ž) deviz. vázané

HRA PRO DĚTI A MLÁDEŽ:

B. Fixová: Kterak se o princeznu čert pokoušel (4 m, 4 ž, 2 loutky)

PÁSMA:

J. Pávek: Benefice pro Mozarta (2 m, 3 ž)
Modré nebe pro můj svět (z poezie J. Jevtušenka sestavil V. Jelinek)

VŠECHNO JE JINAK

Dětem patří pohádky. Jejich fantastika je spolehlivým mostem k realitě, jejich zobecnění pomáhá dítěti zvládat složité světy dospělých a chápat základní abstraktní morální pojmy. O tomto faktu nikdo nepochybuje, že děti tohoto věku vědy a techniky jsou jiné, než byly dříve, protože od malíčka vnímají ne snad jinak, ale prostě už jiný svět. A že tedy pohádkový most k němu musí být vybudován rovněž jinak než dříve. Odtud tak mnohé pokusy o pohádku moderní nebo alespoň modernizovanou.

Problémy a pochybnosti začínají teprve tady. Jak ukazuje praxe (známe praxi divadelní, mluvíme tedy především o ní), je u nás, dospělých, pojem „moderní“ tak široký a tak zmatečný, že se jím nedá vůbec nic označit přesně, natož aby se mohl použít jako estetická norma. A je to plášť nebezpečně široký, hladce se pod ním skryje i všelijaký balast a veteš hodně starobylá.

Všechny pokusy o moderní pohádku mají po umělecké stránce velmi silnou konkurenci v klasických lidových pohádkách všech národů. Snad nežádáme příliš mnoho, jestliže chceme, aby autoři textů i jejich inscenátoři odváděli alespoň čistou práci divadelní, nekýčovitou, učili se zvládat techniku a věděli, že i zde platí estetické zákony dramatu a divadla vůbec, že i zde se musí idea hry organicky zrodit z jejího tvaru, že i divadlo pro děti musí mít bohatý lidský obsah, že i ono myslí, cítí a jedná.

Jedna z cest, jak uhnout drtivé umělecké konkurenci klasické pohádky je zparodovat ji, obrátit naruby její stabilizované příběhy i postavy. V poslední době je tato cesta hojně využívána, dá se říci, že po ní pochodují davy autorů i divadelníků, a samozřejmě také hojně zneužívána. Národní umělec Josef Lada napsal knížku pohádek, kde si s humorem pohrál se známými příběhy a postavami a obrátil je naruby. Je pochopitelné, že se tato knížka stala zdrojem už poměrně značného počtu tu věrných, tu volnějším divadelních adaptací. Nabízí totiž divadlu možnost rozehrát jeden z jeho nejúčinnějších efektů — efekt zcizování. A to v poloze dětskému divadlu organicky vlastní, to jest vesele.

Vezměme tři z těchto adaptací: O. Friedrichová — Princezna Žofinka a drak Dynamit; A. Koenigsmark — Byl jednou jeden drak...; J. Delongová — Tři princezny. Není to výběr úplně náhodný. Každý z těchto textů nabízí k přemýšlení obecnější problém, zastupuje určitou skupinu dramatické literatury pro děti.

Že je tomu tak v případě Princezny Žofinky, to není zrovna radostné zjištění. Ale bohužel, každý, kdo se dostal nějak do styku s dramaturgií dětských her, setkal se určitě s podobným textem a poučil se, jak velmi laciný může být lak, jímž se pohádka natírá namoderno. Poznal, že je možné zcela libovolně, bez ohledu na logiku děje postav nakládat se všemi motivy, zahazovat je, zapomínat na ně, vymýšlet nové a zase se překotně vracet ke starým, aby to, co se odehraje na jevišti, alespoň na první pohled vypadalo jako příběh. Že je možné i pro pohádku tak moderní dolovat vzory komických situací až z hlubin pokleslých hanswurstiád, na které nám milosrdný čas dal dávno zapomenout. A že je možné ve hře pro děti nenechat jediné místočko čisté, nepronést jedinou prostou větu, nezdeformovanou násilnou komikou, nenabídnout dětem jedinou postavu, s kterou by se mohly vnitřně ztotožnit a prožívat s ní její osud. A že přesto všechno je možné takové texty bezbranným a nekonečně důvěřivým dětem houně hrát.

Naštěstí Koenigsmarkova hra Byl jednou jeden drak... zastupuje rovněž větší skupinu autorů, kteří ovládají dramatickou techniku alespoň v základech, mají cit a vkus a chtějí dětem říci něco víc než jen holou didaktickou poučku, chtějí pro ně na jevišti vybudovat malý svět, v němž by se jim dobře žilo. Ale právě proto, že se tu

setkáváme se seriózním autorským záměrem i s technickou dovedností, otevírá hra už objektivně existující problém, který je v praxi dětské dramaturgie problémem obecným. Koenigsmark velmi dobře ví, že podstatou divadla je aktivní jednání, které vede ke střetávání, ke konfliktu a řešení. Snaží se ze všech sil vymanit z verbalismu, z dlouhých popisných řečí, ze slovních šprýmů a co nejrychleji se dostat ke skutečné scénické akci. Každou situaci, která nabízí alespoň malou srážku mínění, využívá do krajnosti — avšak bohužel všechno málo. Převládající dojem jsou stále slova, slova, slova.

Příčina je prostá, i když neleží úplně na dlani: půvabné Ladovy parodie totiž ve skutečnosti nejsou vůbec dramaticky nosné. A to nejen proto, že jeviště je až zákeřně názorné a v první akci prozradí a zároveň už také vyčerpá efekt toho, že se v tradiční postavě objeví charakter jiný, než očekáváme. Ale především proto, že každé „obracení naruby“ automaticky ulamuje hroty všem dramatickým silám, které by se mohly střetnout, mezi nimiž by mohl nastat skutečný souboj. Bere dramatickému ději jeho nutnost, nerozrušuje jenom tradiční představu, ale také logický řetězec motivů, jednání, činů a následků. V podstatě tu není co zauzlovat, přivádět k vrcholu a řešit obratem.

Zdá se, že zde nejspíš narážíme na vážný problém současné dětské dramaturgie vůbec. Samozřejmě, že je správné neděsit děti, nepředkládat jim hororové kouzelníky a mocné satany, vrahouny a prostopášníky, samozřejmě, že dětský jevištní svět musí být v podstatě harmonický a slunný. Ale na druhé straně, jestliže všechno až příliš zdrobňujeme, jestliže každé nebezpečí už předem shazujeme, jestliže příliš pečlivě dbáme, aby děti neofoukl ani závan něčeho vážného, okrádáme je vlastně o to nejcnější, to jest o možnost prožít katarzi. To je velké slovo, které jako by se nehodilo pro děti. Ale všimněme si starých klasických pohádek: v jejich krizových momentech jde hrdinům o mnoho, často o život. Právě proto, že ho riskují, aby dobyli spravedlnosti a porazili zlou moc, proto jsou hrdiny a proto je také děti milují a žijí s nimi. V poslední době se nám stále častěji na jevišti roztomile a trochu infantilně žvatlá o ničem, zatímco děti v hledišti — samozřejmě po svém a na úrovni svého věku a vyspělosti — přemýšlejí a cítí.

Jindra Delongová přichází se svým zpracováním Lady z jiné oblasti než předchozí dvě hry. Její adaptace je určena dětskému souboru. Dva tři patnáctiletí, ostatní mladší. A náhle jako by odpadly všechny předchozí problémy. V prostředí dětského souboru jsou Ladovy pohádky naruby konečně jaksí doma. Dětskému kolektivu není nic bližšího než hrát si — třeba na líného Honzu a energickou princeznu, volně vstupovat do postav a zase z nich vystupovat, uskutečňovat divadelní proměny nezakryté před očima diváků, rušit iluzi a zase ji vytvářet. Děti nepotřebují složitou motivaci jevištního jednání, „hraní si“ je samo o sobě motivem dostačujícím. A také jejich diváci prožívají s nimi především jejich hru, až potom sám příběh, který je prostřednictvím hry demonstrován. V té chvíli je malá dramatická nosnost Ladových parodií bohatě vynahrazena, protože oba póly jevištního napětí nejsou uzavřeny uvnitř příběhu, ale jeden je vně, v dětské „hře na...“.

Je ovšem spravedlivé říci, že autorka této adaptace cílevědomě přispěla k tomu, aby se dané šťastné předpoklady mohly opravdu uplatnit. Především jednou věcí, zdánlivě prostou, pro zdar díla však dalekosáhlou: rozpoznala, že na základě Ladovy předlohy mohou vzniknout divadelní anekdoty, ne však celistvý celovečerní příběh. Podařilo se jí dát věcem správný rozměr — a to je ctnost v této oblasti, zaplavené umělým nastavováním malíčkosti, vymyšlením všelijakých úskoků, jimiž by se pětiminutový dialog mohl roztáhnout na deset minut, tak vzácná, že je nutné na ni upozornit.

Alena Urbanová

Jindra Delongová

TŘI PRINCEZNY

II. CHYTRÁ PRINCEZNA

1. SOUSEDKA: Pojďte, souse, tady nic nezmůžeme, tady by pomohla jen pořádná metla. Všichni zpívají:

Líný Honza pořád leží,
obrátil se může stěží.
Maminka ho obskakuje,
buchty s mákem podstrkuje.
Honza jenom jí a jí
a po jídle spí.
Z toho nám nic nevyroste,
mámě bude na krku
snad se ani neožení,
pro tu lenost léku není.

PRINCEZNA RODERIKA: Tak se podívej, tetičko sudičko, co mi to pomůže, že mám od tebe předpověděno, že mě Honza zachrání před zlým drakem, když ten Honza je tak líný, že ani nesleze z pece, však jsi to sama viděla. Takhle bych mohla na své zachránění čekat třeba sto let. Jen kdyby Honza toho draka zabil, já bych si s ním už věděla rady, hned by ho lenost přešla!

EXSUDIČKA: Milá princezno, když já mám to předpovídání v strašném nepořádku, Honza o ničem neví. Když se narodil, zapovídala jsem se trochu s tetkou Babáčkovou a už jsem k němu zapomněla doběhnout. A tu tvoji předpověď pořádně zamotali moji dva učni, takoví packalové.

[Učni v podobě 1. a 2. žurnalisty sledují rozhovor postranně] Jenže už je to promlčené a já s tím nic dělat nemůžu. Leda, že bys ty, milá holka, vzala do vlastních rukou.

PRINCEZNA: I to já už si s Honzou poradím. Jen aby se o té předpovědi dozvěděl včas. Kdybyste mi tak mohla půjčit tu vaši plachetku...

[převlékne se za sudičku]

HONZA: To je dobře, že jdete, babičko. Mohla byste mě obrátit na druhou stranu?

PRINCEZNA: Co tě to, hochu, napadl? Na to já nemám čas. Já jsem tvoje sudička. Měla jsem k tobě přijít hned, jak ses narodil, ale nějak jsem to nestihla. Tak ti předpovídám, že ve dvaceti letech zabiješ draka, vysvobodíš princeznu, dostaneš ji za manželku a staneš se králem. A dělej, ať to všechno stihneš včas. Sbohem.

MÁMA: Vidíš, co jsem říkala? Že tě za tou pecí může potkat velké štěstí a už je to tady.

HONZA: Maminko, obraťte mě na druhou stranu.

MÁMA: No to víš, Honzíčku. Váš už tě dlouho obracet nebudu. Na to ti jistě dají komorníka, když budeš tím králem. A pěkně si odpočiň, já musím trochu po sousedech. [Roznáší novinu]

1. SOUSEDKA: A jestlipak vám, tetka Škubánková, bude princezna pomáhat v hospodářství?

1. ŽURNALISTA: Vážení přátelé, sledujete tábor lidu, který se rozpoutal po zveřejnění informace o Honzově kandidatuře na královský trůn.

2. SOUSEDKA: A budete si dál držet kozu a prase, nebo to všechno necháte a přestěhujete se na zámek?

1. SOUSEDKA: Honzíčku, nechceš obrátit? Jistě tě to už na té straně tlačí!

2. ŽURNALISTA: Scházejí se nejen sousedé, ale i zástupci městského představenstva.

POLICAJT: Čože jsem to slyšel? No tohle! Já vám povídám, paní Škubánková, že mě bylo hned — jako obecnímu policajtovi — jasné, že za tím vězí nějaké státní tajemství. Však si jaksí rozumíme, že ano? Jestli jsem se vyjadřoval o panu Škubánkovi Janu poněkud nevhodně, tak to bylo schválně, kvůli utajení, víte?

2. ŽURNALISTA: Á, pan Bambas taky se svou špetkou do mlýna.

BAMBAS: Sousedí, nevíte, kde se takové věci předpovídají? A kolik myslíte, že by to stálo, aby našemu Tondovi taky předpověděli princeznu? Ten by se na to králování líp hodil, když je ze statku.

1. SOUSEDKA: To já nevím, pane Bambas, ale sudičky se snad podplácet nedají, víte, ono se všechno za peníze koupit nedá.

SOUSED: Pane Bambas, on nám bude jeden král docela stačit.

1. ŽURNALISTA: Taky si myslím, že Honza Škubánek je ten pravý kandidát na krále. Mohli byste nám říci ještě něco o svých dojmech.

[odcházejí ze scény]

PRINCEZNA: Jestli s tím Honzou nepohne ani kouzelný dědeček, tak snad budu toho draka muset zabít sama.

[nasazuje si vousy]

Prachdudynecky, Honzo, co děláš, kluku líná?! Myslíš, že jsem ti pro blázný? Já čekám u silnice, kdy půjde Honza do světa a on se tu válí za pecí. A já čekám, že mi dáš makovou buchtu, jak to má v pořádné pohádce být, a já že tě za to poradím. Jak máš zabít draka. Tak honem, dej mi tu buchtu! No jo, vždyť jsem to čekala-čekala. Jsou tu samé tvarohevé.

HONZA: A dáte mi, dědečku, za tu buchtu aspoň divotvorný meč?

PRINCEZNA: To se ví, já ti budu dávat za takovou připalenou buchtu hned divotvorný meč! Drak už je tak vetchný, že stačí, když mu dáš jednu za ucho, a bude to taky dobré.

HONZA: A to jste kouzelný dědeček z pohádky? Mamínko, obraťte mě na druhou stranu.

MÁMA: Už běžím, synáčku. A neměl bys jít na toho draka?

HONZA: Ještě vy začínejte, vidíte, jak už jsem z těch návštěv přepracovaný. Jaký by to byl krásný život! Nic mi neschází, než aby mi dali s tím drakem pokoj. Chalupa je plná lidí, všechno teplo vycourají a pořád melou jedno: Honzo, jdi zabít draka.

Jak je blaze jenom ležet, chvíli jíst a chvíli spát, všechno kolem nechat běžet na peci se vyhřívat.

Všichni pořád na mě křičí Honzo, vstávej, Honzo, běž! Mě se už ty řeči přičí, pracuj, boj, draka řež!

Jak je dobře na té peci! Komu by se chtělo

pro pozemskou světovou slávu namáhat si tělo?

A mně se zdá, že už zase někdo v předsíni s maminkou mluví!

KRÁL: Milión brundibárů, Honzo, alou z pece dolů a marš hned zabít draka, nebo tě tím žezlem přetáhnou. Člověk musí nechat králování a shánět Honzu a on se tu válí na peci. Drak sám, když viděl princeznu, chtěl být dobrovolně zabíjen. A princezna by si ho troufala porazit, ale tak to nebylo předpověděno. Draka musíš zabít, máš to marné.

HONZA: Dyť já proti tomu nic nemám, ale já jsem si předpověděl, že z té pece neslezu.

KRÁL: Milión hrnců, takovou lenost jsem neviděl, co jsem živ. Ale počkej, já s tebou zatočím!

MÁMA: Honzíčku, pacholíčku, pěkně poslouchej pana krále a jdi toho draka zabít. To víš, dneska jsou lidi všelijaký, ještě ti někdo draka zabije před nosem a ty dostaneš starou bačkoru a ne princeznu.

[Za scénou je slyšet organizování vedení draka]

HLASY: Drak leze z díry, vystrkuje kníry...

SOUSED: Podepři ho, ať nespadne!

POLICAJT: Pozor, ať nezboříte plot.

SOUSED: Trochu víc doleva a tlačte!

HLASY: Hej rup, hej rup...

1. SOUSEDKA: Ten je ale, chudinka, sešlej, aby tu cestu vůbec vydržel!

POLICAJT: Složte ho tady na dvorku.

MÁMA: Aby vás čertl vzali i s tím drakem. Ještě s ním zapálíte. To nám ta princezna přijde draho!

POLICAJT: Tak, pane Škubánek, toho draka maj složenýho na dvorku a pan král prikazuje, aby ho šli zabít.

HONZA: Ať mi toho draka přivedou do seknice, já ho klepnu a je to vyřízené. Ale z pece se nehnu.

POLICAJT: Poslušně hlásím, pane král, že ten líný Honza nechce a nechce za nic na světě slézt z pece, vyjít na dvůr a toho draka zabít.

KRÁL: S tím klukem líným se už bavit nebudu. Víte co, hoši, popadněte draka, kde kdo můžete a vrazte ho ke Škubánkům do seknice, ať už je to jednou, ke všem čertům, skončené.

VŠICHNI [stěhují draka]: Hej, rup, hej rup...

POLICAJT: Pozor, s tou hlavou víc napravo — ještě kousek, ještě víc. Teď hej rup.

HONZA [se ohání po mouše]: Ještě mouchy mě budou otravovat, jako by nestačila ta šlamastyka s drakem. Jedeš...

[Praští draka]

1. SOUSEDKA: Sláva Honzovi, statečnému rytíři a zachránci naší milované princezny.

SOUSED: Honza zabil draka, sláva.

VŠICHNI: Sláva, hurá, ať žije Honza... atd.

HONZA: Tak, to by stačilo. Já si musím po tak těžké práci trochu zdřímnout. Hybaj z chalupy!

PRINCEZNA [jako sudička]: A co námluvy, Honzíčku. Aby pro tebe nakonec ještě přišel policajt, to by byla ostuda!

HONZA: Sotva jsem zabil draka, už má být svatba? Já si nemůžu ani chvilku odpočinout. A vůbec, kvůli takové hlouposti já do dolů nepolezu.

PRINCEZNA [jako sudička]: I co tě hochu napadá. Víš, co jsem ti předpověděla, tak pěkně dolů z pece a královat!

HONZA: Ale babičko, to se lehko řekne, ale hůř udělat. Kdybyste mě radši místo toho předpovídání obrátila na druhý bok!

SOUSED: Podívejte se na toho kluka líného, na toho je slabá i sudička!

1. SOUSEDKA: Tady nic nezmůžeme ani policajt, ani pan král, tady by se snad musel stát zážrak.

PRINCEZNA [jako sudička]: Honzo, copak nevíš, že musíš poslouchat pohádkové bytosti a udělat, co ti bylo předpověděno? Máš nejvyšší čas, abys to stihl.

HONZA: Ale kdepak, babičko. Žádné sudičky a žádné kouzelní dědečkové mě z pece dolů nedostanou.

PRINCEZNA [sundává převlek]: Tak když na tebe neplatí sudičky ani dědečkové, tak to vezmu do ruky já. Alou z pece dolů!

HONZA [vyletí a utíká]: Princezna Roderika!!!

VŠICHNI: Vidíte ho, Honzíka, jak už k zámku utíká?

Toho z pece nedostal ani milostivý král, dědek, tetky, sudička, starostlivá maticíčka. Nepomohla ani lež, velikánská jako věž,

až princezna sama přece dostala ho dolů z pece.

Ode dneška bude prát, vařit, tančit, královat,

na pec jenom vzpomínat...

DIVADELNÍ FOTOGRAFIE

Miroslava Tůmy

Miroslav Tůma (1925), původně herec, od roku 1960 se věnuje výhradně divadelní fotografii. Spolupracoval s mnoha českými divadly. V současné době trvale fotografuje v Městských divadlech pražských, v Realistickém divadle, v Divadle na Vinohradech, v Divadle Jiřího Wolke a ve Východočeském divadle v Pardubicích. Měl řadu výstav, poslední souborná výstava byla v Praze v roce 1973.

O divadelní fotografii a jejích problémech bylo už řečeno leccos — většinou obecného. Pokusili jsme se dnes s Miroslavem Tůmou hovořit konkrétněji. Před námi leží desítky jeho fotografií z poslední doby, k těm uveřejněným nám M. Tůma řekl:

Pro mě je nejdůležitější vystihnout styl a žánr představení. Náladu, atmosféru inscenace, její charakteristické momenty. Tak například Tvrdohlavá žena. To je typická klasická česká hra. Záměrem inscenace Divadla na Vinohradech bylo zachytit onu upřímnost, jadrnost českého člověka. A snímek Martina Štěpánka jako Kuby mi tohle splňuje. Je důležitý i komický zárovek. On prostě je — i s nohou v sádře.

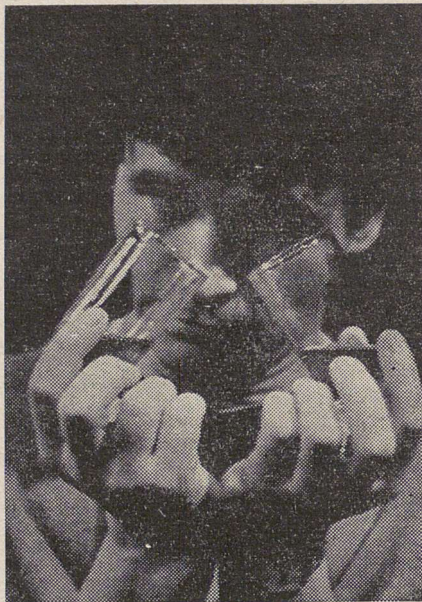
Mrožkovi Emigranti v Divadle Na zábradlí jsou modelová hra, sonda do nitra člověka. Příběh dvou lidí ve výjimečné krizové situaci. Po mém soudu mi tato hra i způsob práce na inscenaci dovolují použít zkreslující způsob zobrazení.

Knitlové Sekyra na studánky je také hrou o současných lidech, ale v jiné, psychologické rovině. Chtěl jsem proto tímto detailem zdůraznit pravdivý a zajímavý výraz Václava Postráneckého, představitele hlavní role. Prožívá, ironizuje i karikuje.

Děj Casonova symbolického dramatu Jitřní paní kolísá mezi realitou a přeludem. Ve svém celku pro mě představuje křehkou, chvějivou atmosféru. Kromě toho se domnívám, že práci divadelního fotografa by měl dokumentovat jak detail, tak i celek.

Byl jste jedním z fotografů, kteří začali pracovat již během zkoušky, přímo na jevišti mezi herci. Jistě se to při vaší práci projevuje.

O inscenaci před začátkem fotografování mám svou představu ze zkoušek i z rozhovorů s režisérem. Tak jsem především hercovým spolupracovníkem



Městská divadla pražská (J. Knitlová: Sekyra na studánky)

a partnerem celého kolektivu. Vnitřně jako fotograf bych měl zůstat subjektivně zaujatým, vnímavým, poučeným i pokorným divákem, který zachycuje, zaznamenává své zážitky a pocity. Technická stránka musí přitom pro mě být naprosto samozřejmá a automatická. Je pochopitelné, že se vždycky snažím, abych byl na jevišti co nejméně nápadný.

Jste pro „nahrávání“ situací pro fotografa?

Není možné se mu zcela vyhnout a domnívám se, že to ani není nutné. I když přímo při hře udělám asi devadesát procent záběrů, přesto se stane, že některou situaci vyfotografovat nestačím. Buď proto, že jsem třeba na balkóně v momentu, kdy bych potřeboval být blízko herce, anebo se určitá situace odehrává v podmínkách, za kterých ji prostě nemohu vyfotografovat. V tom případě si musím přesně pamatovat jak text, tak i celkový smysl okamžiku. Pak si nechám situaci nahrát a citlivě, z patřičného místa ji vyfotografuji. I přesto se však bohužel stává, že se nahraný snímek přece jen odlišuje od celkového souboru fotografií.

A cíl práce divadelního fotografa?

Jak jsem už řekl, jde mi o zachování inscenace v jejím celku. Snažím se zaznamenat atmosféru, herecké výkony v detailech i ve vzájemných vztazích, vztah herce k dekoraci, rekvizitě, typické aranžmá, celkovou světelnou náladu jeviště.

Na divadelní inscenaci několik týdnů s plným zaujetím pracuje řada lidí. Pak přijde premiéra, několik desítek repríz — a konec. Představení zůstane zachováno v paměti diváků, ale pro pozdější dobu jen v mých fotografiích. V tomto směru chápu divadelní fotografii jako službu. Sloužím divadlu stejně jako režisér, herec, výtvarník.

Jaký máte názor na experimentování?

Jestliže fotím zvláštní inscenaci, která se vlastním pojetím a způsobem práce kolektivu vymyká běžným metodám, snažím se i já zvolit ve fotografii její adekvátní výraz. V tom smyslu má divadelní fotograf právo a povinnost odhalovat inscenaci i z pohledu, který divák nemá možnost postřehnout. Případně i způsobem, který jevištní skutečnost zkreslí. Tento pohled ale nikdy nesmí být svévolný. Domnívám se, že divadelní fotograf nemá právo experimentovat proto, aby dokázal, jak je výborný.

Mou snahou a cílem je, abych měl z představení soubor snímků, které ve svém celku zachycují a zachovávají obraz inscenace.

-bt-

Amatérská scéna, ročník XV (Ochotnické divadlo, ročník XXV), číslo 6, červen 1978. Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství a vydavatelství Panorama, Praha. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 115 89 Praha 1, Dlouhá tř. 12, tel. 649 51, linka 39. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v dubnu 1978.

© Panorama, Praha, 1978



FOTOGRAFIE MIROSLAVA TŮMY





J. K. Tyl: Tvrdohlavá žena (Divadlo Na Vinohradech). Foto M. Tůma