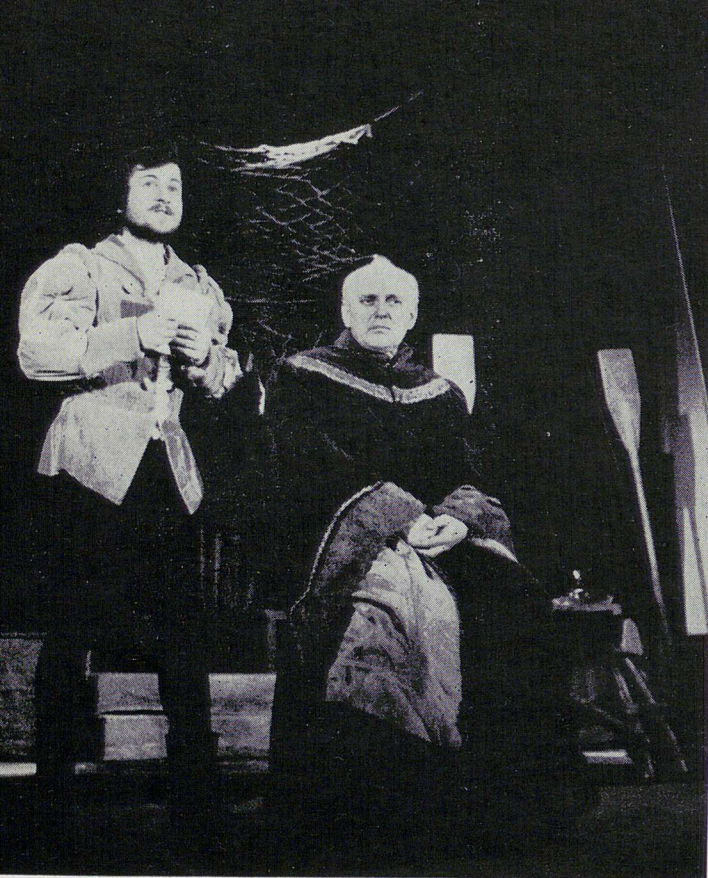


AMATĚRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs

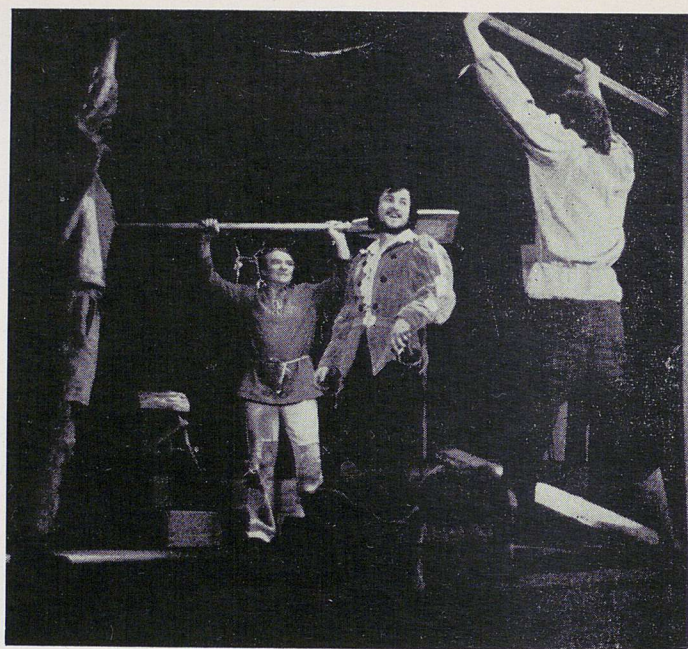


as
79

8



Na titulu: Divadlo Lampa
Vánoce na Velikonočním ostrově. Foto Vl. Zajíc



DIVADLO MÁJ PRAHA

B. BRECHT: DON JUAN

Foto P. Štoll



SNP - začátek nové etapy slovenského divadelnictví

Každý národ má ve své historii převratná období, která na dlouhé věky poznamenávají a vytyčují směr národního i sociálního vývoje. Slovenský národ jich měl několik – období šturvovské, období matičné, vznik první ČSR – období, které rozhodlo po drastickém pomad'aršťování o záchraně národní existence, a posléze období příprav samotného Slovenského národního povstání, o němž G. Husák ve své knize napsal, že bylo „křížovatkou moderních slovenských dějin“, protože „lidové síly zasáhly do rozhodování o své přítomnosti a budoucnosti“. Toto období rozhodlo o budoucím – tj. dnešním – vývoji naší společnosti, tedy i o slovenské divadelní kultuře, jejíž zvláště profesionální základna se vyvíjela tak bolestně a pomalu.

Formování protifašistické fronty ve slovenském divadelnictví začíná už prakticky na počátku tzv. Slovenského štátu, kdy za maskou hospodářské i společenské konjunktury začíná vstřikovat drápy domáci i německý fašismus. Zvláštní situace nastala v SND – vrchnost propouští z divadla M. Gregora, H. Meličkovou, Š. Figuru, R. Porubskou a 14. dubna 1939 gestapo zatýká Andreje Bagara. Byly zrušeny české soubory a většina českých umělců musela opustit Slovensko. Bagar po návratu z německého vězení se už do divadla vrátit nemůže a po dvou hostováních v SND zakotví jako režisér v rozhlase, aby na jeho vlnách bojoval proti narůstající fašistické zvlí. Ale v repertoáru a na jevišti oficiální scény – Slovenského národního divadla nepřestávají zaznívat hlasy odporu a protestu proti zvrácenostem doby. Hugův Hernani v režii F. Hoffmanna, Molièrův Misanthrop, Schillerův Vilém Tell a další hry v režii dr. J. Jamnického hlásají ideály svobody, vysmívají se samolibým a samozvaným mocipánům a hlouposti na trůně. Nejvýznamnější úlohu jak už to v takových obdobích bývá sehrává ovšem původní tvorba domáci: Hoffmann nastudovává satirickou komedii J. Barč-lvana Mastný hrnc, sahá po starší Stodolově hře Čaj u pana senátora a připravuje novinku M. Rázusové-Martákové Jánošík, dr. J. Jamnický vstupuje do dialogu novinkou I. Stodoly Když jubilant pláče. Nastávají skandály, protestují luďácké noviny, Úřad propagandy i ministerstvo kultury a národní osvěty. Po premiéře Jánošíka následuje zákaz uvádění hry a propuštění režiséra. Brutální zásahy však neumlčují protestní a kritické hlasy první a jediné slovenské scény. Další Stodolovu hru Mravenci a cvrčci nastudoval Jozef Budský a když vedení SND otálelo s uvedením Zvonova Tance nad pláčem, vzdoropremiéra se uskutečnila na jevišti ochotnického Slovenského spevokolu v Martině. Oficiální propaganda nezískala po dobu celé existence slovenské republiky ani jednoho renomovanějšího kritika a všechny výpady proti hrám, autorům a inscenacím byly anonymní. Naopak, některé noviny (Elán, Národné noviny, Naše divadlo, někdy i Slovák) otevřeně polemizovaly s nejapnými výpady proti pokrokovým umělcům. Svědčí to o labilitě státní ideologie farské republiky a co hlavně – o dost široce se formující protifašistické frontě.

Její významnou součástí bylo i slovenské ochotnické hnutí. Kvantitativně i kvalitativně silně vyrostlo – vytvořilo tzv. zlatý fond slovenského ochotnictví, s jehož pomocí se později, zvláště po Únoru 1948, začala budovat dnešní široce rozvětvená divadelní síť. Vedení Ústředí slovenských ochotnických divadel (ÚSOD) po celou dobu Slovenského štátu cílevědomě destruovalo oficiální politiku, ujímalo se proscribovaných autorů a umělců (A. Bagara po exkomunikaci přijímá manifestace za svého člena a pověřuje ho instruktážními úkoly), v časopise Naše divadlo uveřejňuje v neobvykle velkém počtu články a studie sovětských divadelních teoretiků, ujímá se zakazovaných her. Jeden příklad za všechny. Koncem května 1941 cenzura zakázala v SND Jánošíka. Ale už 6. května měla hra premiéru na ochotnické scéně v Banské Bystrici a na celoslovenské soutěži v Martině porota jednoznačně dává Bystričanským první místo a posílá je na tradiční pohostinské vystoupení vítězů martinských divadelních závodů – na jeviště SND. V roce 1942 vyhrává celoslovenskou soutěž opět se

stejnou hrou soubor z Jablonky a také on hostuje na prknech první scény.

Dalším střediskem odporu bylo rozhlasové studio v Martině. Začalo vysílat 2. května 1943, jeho duší byl dr. J. Marták, režisérem Andrej Bagar, který zvláště s herci Slovenského spevokolu připravoval dramatické pořady, technikem byl člen ilegální buňky KSS v rozhlase J. Vrabec, redaktorem G. Rapoš. Svobodomyšlnost martinského rozhlasového vysílání se brzo stala trnem v oku bratislavským mocipánům. V dubnu 1944 vysílání zakázali. Ale shromáždila se tu početná skupina lidí, kteří věděli, kde je jejich místo. A rozhlasová aparatura navzdory mnohým urgencím zůstala v Matici slovenské jako záloha pro připravované SNP.

Na půdě martinského rozhlasu, ÚSODu, MS a Slovenského spevokolu zrála také myšlenka zrodu druhé slovenské profesionální scény. Ta se stala skutkem premiérou protiklerikální a protitotalitní hry E. Verhaerena Filip II. dne 22. ledna 1944. Titulní postavu ztvárnil a premiéru režijně připravil Andrej Bagar, umělec, kterého ještě nedávno dali vyvést z hlediště jeho mateřského SND. Představení se neobešlo bez administrativních zásahů, na rodící se divadlo zaútočil luďácký tisk a po dvou reprízách Filip II. musel skončit svou jevištní pouť. Ale z velké lásky a z velkého odhodlání zrozené divadlo bylo na světě. Nepodařilo se jej zničit ani tehdy, když souboru násilím odňali režiséra A. Bagara. A když zazněly polnice svolávající do boje, Slovenské komorní divadlo téměř celé a téměř přímo ze zkoušky odešlo do Povstání. Setkávali se s nimi potom jejich diváci a přívrženci na vlnách Svobodného slovenského vysíláče, v armádní osvětové službě a v legendárním Frontovém divadle.

Frontové divadlo, komorní, mobilní soubor netradičního ražení – hrající v lazaretech, ve výcvikových táborech, v povstaleckých obcích, založil Andrej Bagar 12. září roku 1944. Premiéru měl 15. září v sále kina v Harmanci. Jeho členové – E. Medek, člen SKD, F. Zvarík, člen SND, A. Vandlík,

Členové povstaleckého Frontového divadla



H. Cveková, členové Slovenského divadla v Prešově (vzniklo koncem ledna 1944 na bázi ochotnického souboru Záborský), hudebníci K. Móži a E. Petery, iluzionista J. Chovanec a tanečnice a akrobatky M. Perháčová a Tamara Alexandrovna – to byli první herodi divadla nového typu, divadla, které se dalo do služeb boje za novou, lépe uspořádanou republiku. Bagarův projekt Frontového divadla schválil sekretariát ÚV KSS a soubor potom začlenili do armádní osvětové služby. Nikdo z jeho členů nepřišel do Povstání hrát divadlo, přišli bojovat, a tak se repertoár rodil těžce. Ale po pár dnech existence hrál kolektiv už dvouhodinový program, který politickým projevem zahajoval A. Bagar. Potom následovalo Chalupkovo Mor ho! a verše dalších slovenských básníků, verše básníků českých (Wolker) a sovětských, slovenské a ruské písně i tance, aktovky (Čechov, Averčenko) a veselé výstupy, Medkovy improvizace a parodie, hudební čísla atd. Častokrát Frontové divadlo uvádělo i dvě či tři představení denně na různých místech, nejednou s nasazením života. Poslední představení bylo 26. října 1944 v hostinci Chladný na Starých horách a konalo se pro těžce raněné. Asi po šedesáti vystoupeních tohoto druhu stáhlo se i Frontové divadlo do hor. Jeho staříčký rozstřílený autobus potom ještě dlouhá léta stál zrezavělý na břehu potoka pod osadou Richtárová.

Už v této době se Andrej Bagar zamýšlel nad projektem divadelní kultury zítřka, našeho dneška. V článku „K divadlu opravdu národnímu“ (Nové slovo 2/1944) například jasně říká, že nové divadlo nesmí být komerční divadlo měšťanského typu, ale že: „Je třeba zestátnit divadla, zvýšit jejich počet a podepřít je dokonale hmotně i ideově, a to nejen

v Bratislavě, ale i jinde. Je nanejvýš důležité, aby na Slovensku existovalo několik stálých divadel i několik řádných umělecky hodnotných kočujících scén, které by za přísné státní kontroly rozševaly skutečné umění a kulturu právě především v dělnických střediscích a současně se snažily připoutat k divadlu i vrstvy rolnické...“

Je možné tedy směle tvrdit, že vytváření protifašistické fronty v naší slovenské divadelní kultuře a činnost divadelníků v SNP (škoda, že není dost spolehlivých záznamů o počtu ochotníků, kteří se Povstání zúčastnili) bylo tím základem, na němž se po válce mohl začít budovat nový divadelní program, tak jak jej prosazovala, zvláště v bojích o nový divadelní zákon, Komunistická strana Českosloveska.

Slovenské národní povstání tedy není jen tématem pro naši (slovenskou i českou) divadelní tvorbu, ale v dějinách slovenské divadelní kultury představuje také onu významnou etapu „křížovatky moderních slovenských dějin“ z hlediska činů. A tak si dnes nad inscenacemi slovenských autorů, kteří napsali své hry jako hold Povstání, připomeňme, že v těch dobách se bojovalo i na poli divadelnickém o ty podmínky, které nám dnes v kultuře (připomeňme si právě na tomto místě, že ČSSR má nejobhatší divadelní síť na světě v přepočtu na počet obyvatel a velikost území) připadají tak samozřejmé. A činorodá aktivita ochotníků na počest 35. výročí SNP svědčí o tom, že odkaz Povstání je živou součástí divadelnického povědomí. Srdečný ohlas představení zasvěcených slavnému jubileu nás naopak zase přesvědčuje, že i publikum chápe tuto událost ne jako příležitostnou oslavu, ale jako živý odkaz dnešním i budoucím generacím.

VLADIMÍR ŠTEFKO

SLOVENSKÁ DRAMATIKA V ČEŠTINĚ (DILIA k výročí SNP)

V posledním desetiletí obohatila slovenská dramatika výrazně naši soudobou tvorbu. Před pěti lety, kdy uplynulo třicet let od Slovenského národního povstání, se stalo toto výročí impulsem ke vzniku řady zajímavých divadelních textů. Tento fakt je všem profesionálním i amatérským divadelníkům dobře znám a díla Bukovčanova, Zahradníkovy, Solovičovy, Kákošovy, Sokolova i Kováčikovy našla své diváky daleko od kulturních center nejen díky televizi, ale také zásluhou právě ochotnických souborů.

Nemalý podíl na popularizaci soudobé slovenské dramatiky v českých zemích má i DILIA, která pohotově tato díla v českých překladech vydává. Letos, kdy si připomínáme již 35. výročí SNP, si v její nabídce mohli zájemci vybírat již z více než půl stovky titulů.

Mezi nimi jsou díla přímo tematicky spjatá s událostmi před pětatřiceti lety, jako známý a úspěšný Kákošův Dům pro nejmladšího syna, Bukovčanovo často hrané drama Než kohout zazpívá a jeho pozdější Sníh nad limbou, Zahradníkovy hra Přeskoč svůj stín a komedie Zurabája, Matuščíkové Kristína. K nim se řadí svými vážnými společenskými a etickými problémy dnešního člověka se zabývající Solovičova trilogie (Meridian, Stříbrný jaguár, Zlatý déšť), Zahradníkovy Sólo pro bicí (hodiny) a Sonatina pro páva, hry Kováčikovy – Hostinec pod zeleným stromem, Pohlednice z Benátek – a Rodinná slavnost Š. M. Sokola.

Od loňského roku přibýlo v edici her DILIA opět několik slovenských novinek: Fata morgána Ivana Bukovčana, Samotář Š. M. Sokola, Pozor na anděly Jána Soloviče, Metafora Ľubomíra Feldeka, Sto hodin do zatmění Jany Kákošové, Recese Petera Kováčika a Mrtvá kolej, kterou napsal Ján Kákoš. Protože jde o novinky, rozmnožené teprve před nedávnem, alespoň stručně se u nich zastavme.

Do období druhé světové války se v těchto nových dramatických dílech vrátila mladá začínající autorka Jana Kákošová, která děj své prvotiny Sto hodin do zatmění umístila do tábora žen, jež byly vytypovány jako budoucí rodičky tzv. „čisté rasy“. Je to pozoruhodné dílo s několika výraznými ženskými charaktery.

Osobitý dramatický pohled na děj a osudy lidí v letech kolektivizace zemědělství přináší hra Štefana Martina Sokola Samotář.

Utopické prvky vnesli do svých her Ivan Bukovčan a Ľubomír Feldek. Bukovčanova poslední, až po jeho smrti publikovaná hra Fata morgána zavádí diváka do exotického prostředí – do oázy v poušti, kde se vědecky pracuje na konstrukci počítače, který dokáže vypočítat lidskou a mravní hodnotu člověka. Feldekova Metafora je pohádková komedie pro dospělé, v níž ustálená rčení jako „ztratit hlavu“, „dostat křídla“ se doslovně realizují a jsou výchozí skutečností pro stavbu humorných situací.

Ján Solovič zvolil pro svoji hru Pozor na anděly formu tragikomedie, v níž vypráví vcelku věsný příběh dnešních dnů, jehož hrdinkou je mladá historička podnikající zprvu téměř beznadějný zápas o záchranu cenných zámeckých soch, zápas, který jí nakonec přece jen přináší vítězství.

Do současného života, do charakterů lidí, kteří ho žijí, do jejich problémů a vzájemných vztahů nahlédli ve svých nejnovějších hrách také Ján Kákoš a Peter Kováčik. Kákošova Mrtvá kolej je komorním dramatem otce a dvou dcer, dramatem, jež se symbolicky odehrává na malé železniční stanici, kterou stavba přehrady vyřadila z provozu. Kováčikova Recese navozuje pro poznání charakterů svých hrdinů v podstatě absurdní vykonstruovanou situaci: anonymní list svolá skupinku lidí na stanici VB a lékařem náhle postrádaná ampulka s morfiem je podnětem k dramatickým vzrušeným dialogům, vzájemnému obviňování, podezírání a současně k postupnému odhalování skrytých konfliktů a problémů, jež každý z účastníků v sobě nosí.

Kromě textů divadelních her pro dospělé sleduje DILIA i slovenské původní hry pro děti a mládež a texty loutkové a zařazuje tyto tituly do svých edic. Navíc k letošnímu výročí SNP připravila dvě nová pásma: Vzpomínku na SNP (sestavil M. Chorvát) a Slovo o Povstání, jehož autorem je M. Procházka.

hš

Poznámky o divadle

ŽAZEMÍ TEORIE

Ne, nebojte se, nemíním psát o potřebě teorie divadla ani o jejich těžkostech edičních a podmínkách pracovních. I když i o tom by mohla být zajímavá řeč. Chci psát o něčem úplně jiném. Problémy divadelní teorie jako profese zůstanou tentokrát úplně stranou. I když také půjde — jak konečně jinak — o divadlo. Ale nikoliv o teorii tak říkajíc specializovanou, jak ji dělají ti, kdo jsou pro ni určeni svým vzděláním i svým zaměstnáním, ale ti, kdo vytvářejí divadlo. A abychom byli úplně přesní — především režiséři. I když se to samozřejmě netýká jenom jich.

Píšu tyto řádky v době, kdy by se E. F. Burian dožil pětasedmdesáti let. Před nedávnem jsem se zúčastnil veřejného zasedání kateder režie, dramaturgie a organizace divadelní fakulty AMU, které vzpomínalo Jiřího Frejky. V dubnu tohoto roku jsem měl možnost pronést jeden z referátů na semináři o díle a osobnosti Jindřicha Honzla. Slyšel jsem díky těmto zasedáním řadu zajímavých teoretických a historických úvah, četl různé jubilejní články a vracel se k nejrůznějším materiálům. Snad to byla náhoda, snad jakási zákonitost, jež příčiny jsem zatím nepostřehl. Ale všechny ty podněty jako by se soustřeďovaly do jednoho bodu: k teoretickému odkazu těchto tří velkých tvůrců moderní české divadelní kultury. A říkám-li moderní, potom tentokrát pro tento pojem plně platí ono vančurovské „nová, nová je hvězda komunismu a mimo ni není modernosti“.

Nepřipomínám to mimo téma, které jsem si zvolil. Naopak, je jeho východiskem a cílem. Neboť vědomí zásadních společenských přeměn, které způsobily i radikální a revoluční přeměny v pojetí divadla, bylo u všech tří tvůrců, jejichž výročí se skoro osudově sešla v jednom roce, tím rozhodujícím podnětem k jejich činnosti teoretické. To jest k činnosti, která jim měla vybudovat zázemí k divadelní praxi.

Ano, zajisté šlo především o režiséry a touto stránkou svého díla zůstanou především trvale zapsáni do dějin našeho divadla. Ale šlo také o občany, o příslušníky jisté společnosti. Ve dvacátých a třicátých letech společnosti buržoazní, o níž věděli, že je v krizi a spolu s ní že je v krizi i její divadlo. A stejně tak věděli, že společenské a divadelní východisko z této krize je dáno existencí proletariátu. A tak houževnatě, systematicky, důsledně znovu a znovu řeší základní teoretické otázky své umělecké praxe: pro koho a jak dělat divadlo. Honzl to formuloval hned na počátku dvacátých let jasně: existence proletariátu je předpokladem existence nového umění a toto nové umění pro proletariát se musí také aktivně podílet na tvorbě společenské reality. A odtud potom rozvíjí všechny své obecné i ryze divadelní teoretické úvahy.

Že Honzl, tento režijní teoretik a teoretizující režisér, zanechal po sobě velké teoretické dílo zásadního významu (a nejen v kontextu domácím), je jaksi známo. Méně už jsme udělali pro to, abychom toto dílo konkrétně v naší současné teorii, ale i historiografii rozvinuli. A ještě méně víme o tom, že Honzl, hledaje obsah i tvar nového umění, jež se opírá o revoluční úlohu proletariátu a je jí zasvěceno, došel k řadě problémů, které přesáhly jenom polohu divadelní teorie.

Nemám tu čas ani místo, abych všechny tyto jeho úvahy reprodukoval. Ostatně Divadelní ústav vydal všechny referáty ze zmíněné honzlovské konference a těmto otázkám je v nich věnován podrobný a poučný referát J. Markovské. Nicméně: kdo z nás si uvědomil, jak Honzlovy myšlenky o konstruktivismu přecházejí v pokus o obecnou charakteristiku životního stylu socialistické společnosti; kdo z nás se více zastavil u jeho představ o volném čase jako o nezbytné podmínce rozvinutí všech vloh a

schopností jednotlivce? A jestliže jsme to i udělali a věnovali těmto místům pozornost, dokázali jsme zase opsat tak říkajíc „honzlovskou“ cestu zpátky? K poznání, že odtud vychází například jeho řešení vztahu hlediště a jeviště, jeho hledání nové dramatické skutečnosti i divadelní dramatickosti, tedy otázky ryze divadelní. A ještě dál: uměli jsme toto poznání dovést až k nám? Dokázali jsme sami sobě položit podobné otázky a podobně — ve všech souvislostech divadla a společnosti — na ně odpovídat? Dokázali jsme sami sobě takto vytvořit teoretické zázemí pro svou uměleckou praxi? Ponechám zatím tyto otázky bez odpovědi.

Rád bych ještě totiž připomněl Jiřího Frejku, jehož cesta za novou hvězdou komunismu nebyla lehká a bez složitých zákrutů, v nichž nechybělo tragických akcentů. Ale i on roste z oné doby, která hledala nové divadlo pro proletariát, i on si řeší problémy, jež divadelní momenty uvádějí do širokých společenských souvislostí. Stačí si jen přečíst jeho studie o herectví z konce dvacátých a počátku třicátých let. Jeho počáteční příklon k tomu, co nazývá „nepředmětným“ herectvím, to jest herectvím, které nemá žádný námět a vychází jenom ze sebe, a jeho pozdější příklon k herectví, v němž se člověk proměňuje, aby zobrazil svět — to není jen myšlenkový vývoj jednoho režiséra. Za vším je přímo hmatatelně cítit vůli najít takovou podobu rozhodujícího prvku činoherního divadla, která bude respektovat proměňující se dobu, proměňující se citění diváka a zároveň i to, co bychom mohli nazvat tradicí hereckého zobrazení a sdělení.

Mohl bych podobných Frejkových statí připomenout více. Ale úmyslně jsem se soustředil jenom na tyhle. Neboť přes ně se možná více přiblížíme k odpovědím na otázky, které jsem před okamžikem položil. Jsme v československém amatérském divadle svědky výrazného kvalitativního vývoje. A jeho součástí je také stále se silněji prosazující proud divadla, které čerpá z prastarých zdrojů osvobozené, autonomní hry. Zejména slovenské divadlo amatérské se tímto způsobem, alespoň na celostátních přehlídkách, důrazně prezentuje. Diskutujeme o těchto představeních, přeme se o nich, dělíme se na jejich zastánce, odpůrce, na váhavé, kteří něco uznávají a něco popírají. To všechno je nanejvýše prospěšné. Ale ještě nikdy jsme se nezeptali opravdu zgruntu na to, proč právě dnes takto, co k tomu vede, co tento divadelní projev má a může říci této době. Co vlastně jím amatérské divadlo přináší a co zase on přináší amatérskému divadlu. A přece je to svým způsobem to Frejkovo „nepředmětné“ herectví, pro něž on hledal opodstatnění mimo rámec divadla a které potom zase opouštěl rovněž na základě mimodivadelních podnětů.

Jistě, víme všichni o společenské funkci divadla. Je pro nás alfou omegou našich snah i tvůrčí praxe a jejího posuzování. Jenže mám pocit, jako bychom celou tuto oblast chápali občas zúženě. To jest jako cosi, co se týká divadla jako celku a pokud jde potom o jednotlivá představení, měříme takto jenom jejich výsledek. A zatím je to základní otázka východiska každého jednotlivce. Proto jsem se snažil ukázat, že jak Honzl, tak Frejka pro své jedinečné režijní umění budovali teoretické zázemí, které nepatřilo jenom divadlu, ale jejich konkrétní společenské praxi. Můžete jistě namítnout, že každý z nás nemůže být Frejkou ani Honzlem. Že byli těmi velkými režiséry právě proto, že byli obdařeni schopností tohoto myšlení.

Na tuto námitku odpovím dalším z této velké trojice — E. F. Burianem. V roce 1958 se konal v Karlových Varech seminář jeho divadla. A Burian tehdy také mluvil o tom, co očekává od herců, režisérů, výtvarníků, dramatiků našeho současného socialistického divadla. Nedávno tato

jeho slova uveřejnila Tvorba (č. 23). Četl jsem je po těch letech skoro jako výzvu. A to především jako výzvu k nám všem, abychom podobně formulovali své představy o tom, jak můžeme, chceme a musíme dělat divadlo této doby a pro tuto dobu. To není žádná složitá teorie, žádné rozvíjení abstraktních pojmů. Je to věcné, dělné vyjádření jistého etického jádra divadelní tvorby z úst tvůrce, který stojí oběma nohama na této zemi a ví, čemu chce sloužit, co chce říkat. Je to pro mne v té přímo nejryzejší a nejčistší podobě ono teoretické zázemí, o němž mluvím. Zázemí, které roste ve vztahu ke skutečnosti. Zázemí, které vklíní tvůrce, tvůrčího člověka pevně do společenských vazeb a umožňuje mu řešit jeho problémy divadelní za všech okolností právě jako problémy jeho společenské praxe.

Končili jsme nedávno jeden běh delšího školení amatérských herců a režisérů. Součástí závěru byly také etudy, které si posluchači dělali zcela sami. Některé byly lepší,

jiné horší, ale všechny měly společné jedno: zprostředkovaly poznání života jaksi nepřímou. Braly si náměty a témata, které tak důvěrně známe třeba z televize. Ani jednou tu nezaznělo nic, co by vycházelo přímo ze životní zkušenosti účastníků kursu. A přece každý z nich jich musí mít nespočetné množství. Síla amatérského divadla je nepochybně v tom, že jeho tvůrci jsou schopni právě o těchto zkušenostech vypovídat bezprostředně, s úderností neopakovatelného zážitku. A tak jsem se ptal na to, co se ozvalo v tomto článku.

Zda se tu a tam nezahlcujeme jako jednotlivci příliš jenom teorií a praxí divadla; zda ve snaze zvýšit kvalitu amatérského divadelnictví nezapomínáme pro sebe vyslovovat ona burianovská přání. Zda nezapomínáme na ono teoretické zázemí, které roste z vědomí, že každý divadelní problém je tak či onak spojen s tím, co žijeme. A že jenom odtud může být důsledně řešen.

JAN ČÍSAŘ



ADS Trutnov – A. Kutěrnickij: Nina.
Foto V. Špůr

ÚVOD DO REŽIE

Jaroslav Vostrý

8. Konvenčníalnost

Shakespeareův Othello začíná dialogem Jaga a Roderiga. Roderigo Jaga podezírá, že věděl o připravovaném zmizení Desdemony s Othellem, ale Jago se zapřísahá, že ne, a uvádí důvody své nenávisť k Maurovi. Po Jagově monologu o dvou způsobech, jak sloužit pánům, a Roderigově replice o tom, jaké má Othello štěstí, jestli mu to projde, mu Jago poradí, ať vzbudí Desdemonina otce, jehož dům je právě tady (jak se praví v Roderigově replice).

Na shakespeareovském jevišti vypadal ten výjev asi tak, že Jago a Roderigo přišli, s příslušnou naléhavostí přednesli své verše (doprovázené odpovídajícími gesty v příslušné živých divadelních postojích), Roderigo na Jagovu radu spustil křik, k němuž se pak připojil i Jago; Brabanzio se objevil na balkóně zadní části jeviště. Informace o tom, kde, případně v jaké denní či noční době se daný výjev odehrává, podával hlavně dramatikův text.

Podle Stanislavského režijního plánu Othella přijedou Jago s Roderigem v gondole i s gondoliérem. Stanislavskij uvádí technické podrobnosti, inspirované zařízením použitým v Bayreuthu při Bludném Holanďanovi, které si měl možnost prohlédnout, včetně gondoliérova dutého vesla, naplněného vodou, které pak vydává zvuk jako šplouchání vody, pro Benátky přece tak charakteristické.

To, na čem alžbětinskému jevišti nezáleží a oč v daném případě Stanislavskij naopak tolik usiluje, je *iluzivnost*. To, co se Stanislavskij snaží potlačit a s čím alžbětinské jeviště naopak zcela samozřejmě počítá, je *konvenčníalnost*, jejíž vysoká míra je ostatně pro divadlo typická; např. na rozdíl od filmu, jehož iluzivnost, dosahovaná díky technickým možnostem natáčení v prostředí víceméně skutečném nebo od skutečného na plátně prakticky

nerozeznatelném, je divadlu odepřena (což ovšem nemusí být vůbec žádný handicap, ba naopak).

Mluví o *vysoké míře konvenčníalnosti*, která je pro divadlo typická. Je možné, že se povede vysokou míru této konvenčníalnosti snížit, v žádném případě ji ale nelze docela potlačit. I u Stanislavského s ní máme v citovaném případě co do činění: i při takové iluzivní podobě scénického dění musí divák jaksí předem přistoupit např. na to, že nebude vnímat portál nebo že nebude — třeba — přemýšlet o tom, v čem spočívá technika pohybu zmiňované gondoly po scéně; nehledě k tomu, že místo vody tam bude látka, kterou k prospěchu věci nebude divák za skutečnou vodu pokládat. Zkrátka, Stanislavského koncept vyžaduje — a dokonce daleko víc než jiné — aby diváci víceméně nebrali na vědomí, že jsou v divadle.

Z řečeného je snad také jasné, co to ta *konvenčníalnost* tedy vůbec je. Že jí totiž rozumíme takovou vlastnost sdělování, na základě níž je porozumění daným signálům možné jenom za určitých předpokladů nebo podmínek, spočívajících ve specifickém předběžném zaměření našeho vnímání. Konkrétně v tom, že všechno, co je v *daném* okamžiku pro nás reálně vnímatelné, co ale k danému sdělení nepatří, ze své pozornosti vyloučíme, a — a to je v daném případě specifické — že reálnou stránku vnímaného nebudeme brát doslovně, nýbrž za přispění vlastní obrazotvornosti a celkového specifického duševního úsilí (které je spojeno s určitou námahou, ale — a právě díky tomu, že ji musíme vynaložit — také s jistým požitkem). V tomto smyslu je také náš pojem konvenčníalnost shodný s pojmem uslovnost, používaným v ruštině.

Můžeme to vyjádřit i tak, že mezi tím, kdo je autorem daného sdělení, a tím, komu je adresováno, existuje určitá shoda [konvence v etymologickém smyslu: viz latinské *convenire*, tzn. scházet se, shodovat], příp. úmluva nebo dohoda (srov. též ruské *uslovija*, tj. dohodnout se, smluvit se, a *uslovnyj*, tzn. dohodnutý, smluvený): nepsaná dohoda o tom, jak čemu aspoň v zásadě rozumět, která je předpokladem či podmínkou potenciálního zážitku [podmínka je ruský *uslovije*; často v těchto souvislostech používaný český překlad ruského *uslovnost* českým podmiňováním či podmiňováním je ovšem pramálo vhodný].

Divákova připravenost přistoupit na tuto dohodu se přitom rovná objektivně existující lidské potřebě „představovat si“, která je základním předpokladem dětských her, přičemž schopnost s ní disponovat jako by divadlo zdědilo od dávné magie. V tomto smyslu bude ostatně divadlo vždy přirozeně inklinovat spíš k *magičnosti* nežli k *iluzivnosti*: „dvojitá realita“ toho, co na jevišti vidíme, ať je to třeba

herec Vondráček hrající krále, který pro nás je v tu chvíli jak králem, tak Vondráčkem, nebo látka, do níž se herec zamotává, přičemž my víme, že postava, kterou hraje, zápasí s vlnami moře, aniž propadneme iluzi, že jde nikoli o látku, ale o moře, tj. uvědomujeme si jak látku, tak moře, tato — pro magii tak typická — „dvojitá realita“ jevíštní skutečnosti je přece konstitutivní vlastností divadla a bez ní by nebylo okouzlení, které je schopno vyvolávat, využijeme-li těch možností, které jsou pro ně specifické.

V této souvislosti je ovšem nezbytné připomenout, že stejně jako vždy marné, zbytečné a prostě nenáležitě úsilí o dokonalost iluze, může být pro divadlo zhoubné i nadužívání jeho magických možností, díky nimž se například provaz může vzhledem ke způsobu, jakým s ním herec zachází, jevit divákům třeba jako had, aniž přitom přestane být — i pro ně — pouhým provazem. I v takovém případě se totiž divadlo z umění svého druhu, ve kterém máme jako v každém jiném umění co dělat s vyjádřením nějakého tématu, stává pouhou nádobou dětské hry, se kterou má sice ledao společného, ale jíž prostě není, a snaží-li se jí být, pak je to totéž, jako když se dospělý chová jako dítě, tj. je infantilní. Ve zvlášť zdařilých případech jsou ovšem podobné demonstrace magických možností divadla rovněž schopny vyjádřit téma, ale jen jediné: téma divadla jako takového, které může být aktuální v době pokusů zničit jeho specifickou jakýmsi filmovým verismem.

Mluvíme-li o specifčnosti či kouzle, které divadlo má, nemluvíme pořád o ničem jiném než o příslušné míře a druhu konvenčníalnosti, která je příznačná právě jen pro ně. Víme-li už, že tato konvenčníalnost souvisí se zvláštním zaměřením divákova vnímání, víme také, že oč tu předeversím běží, jsou možnosti vyjádřit příslušné téma, které nám tato konvenčníalnost poskytuje. Z toho pochopitelně vyplývá, že zbavuje-li se divadlo této své specifčnosti — tj. příslušné míry a druhu konvenčníalnosti — zbavuje se i možnosti nějaké téma vůbec vyjádřit, a přistupuje-li režisér k textu bez ohledu na míru a specifický druh konvenčníalnosti dramatického textu, související s jeho dobovým lokálním původem a žánrově stylovým zaměřením, tak to téma s největší pravděpodobností prostě pomine; což se stalo v citovaném případě i Stanislavskému.

Podíváme-li se na Shakespeareův text, zjistíme, že dialog Roderiga s Jagem je z největší části věnován Jagovu vztahu k Othellovi jako sluhy k pánovi, přičemž ve své druhé replice (a vlastně monologu) Jago ten vztah zobecní a učiní obrazem jistého postoje ke světu. Stanislavskij věnuje naproti tomu největší pozornost prostředí, ve kterém se dialog odehrává, a podrob-

nostem Jagova a Roderigova chování za hypotetických reálných okolností: „pravda“, o kterou mu jde, není pravdou Jagova postoje ke světu, nýbrž pravděpodobností jeho hypotetického účelově reálného jednání.

Řekli jsme, že míra a specifický druh konvenciálnosti souvisí s dobově lokálním původem a žánrově stylovým zaměřením; mohli bychom prostě říct, že souvisí se *stylizací*. Konvenciálnost ve smyslu potenciální dohody mezi divadlem a divákem, že to, co je na jevišti k vidění a ke slyšení, je třeba vnímat určitým specifickým způsobem, tj. jako obraz, a to umělecký obraz určité skutečnosti, a nikoli jako skutečnost samu, tzn. neměřit to, co z jeviště vnímám, svou každodenní zkušeností s tzv. reálným životem — tato konvenciálnost tvoří zkrátka rámec, ve kterém je možná konkrétní stylizace.

Jak se to jeví v citovaném případě? Na shakespeareovském jevišti říkali herci verše, přičemž standardní vybavení alžbětinského jeviště, nikterak nesloužící vyvolání konkrétní představy nočních Benátek, si diváci příliš neuvědomovali; samy verše — tedy veršová stylizace — jim přitom připadaly naprosto přirozené, ačkoli tak za podobných okolností, za kterých se sešli Roderigo s Jagem, ve skutečnosti určitě nikdo nemluvil. Veršová forma dialogu byla přitom základem jevištní stylizace, tj. způsobu mluvy i celkového chování herce na scéně, který se v důsledku toho pochopitelně odlišoval od chování podobných postav za podobných okolností „v životě“.

Stanislavskij chování postav důsledně prozaizuje. Místo aby Jago pronášel svá slova bez ohledu na hypotetické reálné okolnosti, jak to bylo zvykem na shakespeareovském jevišti, u Stanislavského musí dávat pozor, aby ho nebylo příliš vidět z oken, a musí dokonce i tlumit hlas. Protože Stanislavskému šlo o iluzi reálně účelového dialogu, s jehož představou jsou zejména dlouhé Jagovy promluvy (a de facto monology, uvědomíme-li si, že byly patrně adresovány přímo hledišti) pochopitelně v zásadním rozporu, Stanislavskij z dvaceti šesti veršů druhého monologu jich skoro dvacet škrtá. A jestli v případě prvního monologu zůstalo z pětadvaceti veršů jedenadvacet, tak jen díky tomu, že obsahují velice důležitá fakta, zatímco druhý monolog „jen“ vyjádření zásadního Jagova postoje, který je ale u Shakespeara z tematického hlediska z celého začátku nejdůležitější: k reálně účelovému stylu se ovšem v žádném případě nehodí.

Velké Shakespearovo téma zásadní proměny vztahu sloužícího k pánovi či podřízeného k veliteli, související s rozkladem patriarchálního řádu pod tlakem bezohledných nároků individuální a individualistické seberealizace, doplněné tématem nemožnosti lidské identičnosti v tomto nespravedli-

vém světě („Nejsem, co jsem!“), bylo u Stanislavského zrušeno a nahrazeno tématem prostředí a reálně účelového jednání.

O tématu můžeme přitom mluvit jen proto, že přes veškerou Stanislavského snahu musel při představení zůstat zachován rozdíl mezi skutečným reálně účelovým jednáním, jak s ním máme co dělat v životě, a reálně účelovým jednáním realizovaným divadelně: tj. přinejmenším s ohledem na to, že diváci musí v podmínkách daného divadelního prostoru aspoň vidět a slyšet, tzn. že například Jagovu snahu tlumit hlas nemohl herec, který ho hrál, brát tak úplně doslovně.

I v případě Stanislavského režijního konceptu prvního výstupu Shakespeara Othella můžeme tedy mluvit o

stylizaci. Úsilí nahradit jaksi čistě divadelní (tj. od skutečného života úplně vzdálené) chování herců na scéně reálně účelovým jednáním bude vždycky úspěšné na méně než sto procent a jevištní projev bude vždycky jen stylizací; v tomto případě ovšem realizovanou jaksi obráceně přízpůsobením divadelního způsobu chování nějakému — ostatně vždycky jen fiktivnímu — způsobu (stylu) reálného jednání nějakých (vždy jenom fiktivních) lidí „v životě“. Při hypotetickém stoprocentním úspěchu takového úsilí o splnění divadla se životem by vyjádření žádného tématu už pochopitelně nebylo možné: dané představení by totiž bylo totožné se skutečností, zatímco smysluplné sdělení o ní je realizovatelné jen konvenciálním způsobem.

Malé divadlo Ústí nad Labem — S. Grochowiak: Jitřní úzkost. Na snímku S. Verner a E. Čejchanová. Foto A. Čejchan



Kapitoly z dějin světového herectví

18. STOLETÍ

Druhá polovina 18. století pro nás splývá s pojmy rokoka, charakterizující kulturu feudální, a osvícenství, jež je filozofií nastupujícího měšťanstva. Rokoko navazuje na barokní inspiraci, ale rozmělnjuje je, utápí se v hříčkách a titěrnostech, nadsazuje formu nad obsah, rafinovanost a harmonii nad dramatické střetání kontrastů. Směřuje k estetizaci skutečnosti. Posléze, ve hrách panstva na pastýře a venkovany, v průniku lidové písně do italské opery a vzniku opery buffy dokazuje neživotnost a umělost, nedostatek původní invence feudální kultury, její potřebu napojit své umění živým zdrojem, což ovšem mohlo být naplněno pouze povrchně a neúplně.

Osvícenství je proticírkevní a protifeudální. Přináší materialismus, víru v rozum a poznatelnost světa, úsilí o spravedlivější společenský řád a aktivní úlohu člověka-občana v něm. Z osvícenství vyrůstá i Velká francouzská revoluce a její představy o divadle-slavnosti jako v antickém Řecku (srv. životopisy malíře J. L. Davida, Rolland: Divadlo lidu, či Rousseauův dopis D'Alembertovi z roku 1758, který toto pojetí požadavkem divadla na náměstí bez rampy a opony vlastně předjímá).

V oblasti herectví prosazuje osvícenství návrat k přírodě, snahu o pravdivost – a to jak ve vyjadřování emocí a vášni (navazuje v tom na Huma, Descarta a Spinozu), tak současného života a různých povolání (Diderotem a Lessingem prosazovaná měšťanská truchlohra). Studium mimiky a díky umožnily hercům mj. vědecké poznatky, zatímco gestika a pohyb na scéně byly podřízeny baletní choreografii a estetickým kánonům (Hogarthova teorie o „hadí linii“ pohybu, pravidla a učebnice herectví i sama činnost choreografa v divadle).

Jestliže část publika seděla dosud při hře na jevišti, což na jedné straně umožňovalo těsnější kontakt herce a diváka (herečka Dumesnilová si např. zakládala na tom, že sehrála zápornou postavu Kleopatry v „Rodoguně“ tak věrohodně, že ji jeden divák, sedící na scéně, udeřil pěstí), patřilo to na druhé straně k privilegii mocných a bylo třeba to odstranit.

Příznačné je, jak bylo toto privilegium odstraněno v Anglii a jak ve Francii. V Anglii tehdy už slavný herec Garrick, který byl i členem parlamentu (a po smrti dokonce pochován ve Westminsteru – jaký protiklad k Molièrovi!) vyvěsil plakát, že se gentlemani žádají, aby si nekupovali místa na scéně, protože to ruší představby a rychlý chod představení. Ve Francii se Voltaire nemohl něčeho takového odvážit (Anglie už měla sto let svou buržoazní revoluci za sebou) a tak skupil jako autor hry a režisér všechna místa na scéně, a nechal je pak prázdná. Časem si na to pání zvykli.

K nejvýznamnějším dobovým spisům o herectví a deklamaci patří Diderotův Herecký paradox a Diderotova korespondence s členkou významné italské herecké rodiny, Helenou Riccoboni; práce Ludovica i Francesca Riccoboni (jeho Divadelní umění přeložil do němčiny už Lessing a Schröder – viz vydání Gerharda Piense) a zvláště kniha Rémonda de Sainte-Albine Herec (Le Comédien, 1747). Tato práce byla do němčiny přeložena rovněž už Lessingem, jehož Hamburská dramaturgie je sama cenným pramenem pro herectví druhé poloviny 18. století. Měl ji a vycházel z ní i velký německý herecký reformátor Ekhof, který byl pro Německo tím, čím pro Anglii Garrick a pro Francii Lekain. Ekhof založil na



Obr. 1.: Voltaire předehrává Lekainovi na zkoušce Mohameda

Sainte-Albinových a Riccoboniho principech dokonce v letech 1750–1753 první německou hereckou školu, v níž usiloval o přirozenost, etiku divadelní práce a proměnu herce z komedianta v umělce a občana (srv. Gerhard Piens: Conrad Ekhof und die erste Deutsche Theaterakademie). Na Ekhofa navázal Schröder, původně tanečník v baletu, který uvedl do Německa Hamleta, a Ekhofův žák Iffland.

Sainte-Albinův spis přeložil do angličtiny roku 1750 John Hill. Doplnil ho příklady ze soudobého anglického divadla, takže byla jeho úprava přeložena zpět do francouzštiny jako „Garrick čili angličtí herci“. Zbývá jmenovat ještě aspoň práce abbého Dubose (pokoušel se zachytit řeč v notách), Marmontela (viz heslo Déclamation v Diderotově Encyklopedii) a Batteuxe (zvláště Umění, redukována na týž princip).

Z anglických prací zmiňme díla herců Macklina, Garricka a Thomase Sheridana (ten byl adaptován do němčiny roku 1792 obdobným způsobem, jakým zpracoval Hill knihu Sainte-Albinovu) a Gilberta Austina (vyšla až roku 1806, do němčiny byla přeložena roku 1818 a vydána znovu roku 1969 jako faksimile). Z německých uveďme práce A. W. Ifflanda, J. J. Engela o mimice (vychází také ze Sainte-Albina) a Goethova Herecká pravidla z roku 1806. V Polsku na ně navazuje Boguslawského Mimika, rovněž z počátku 19. století.

V Anglii a Německu podnítily práce o deklamaci četné slovníky a jazykovědné rozbory (u nás zachycuje kodifikaci hlásek Jungmannův slovník). Učebnice mimiky byly inspirovány rozvojem anatomie a fyziologie emocí (srv. Laichter: Masky; Prolegomena scénografické encyklopedie) stejně jako vlastním pozorováním a studiem výtvarného umění. Tendence k pravdivému výrazu emoce pronikla do reformy baletu a opery.

Zvláštní roli sehrál v druhé polovině 18. století Shakespeare. Boj blankversu s alexandrinem znamenal zároveň zápas o vět-

ší přirozenost řeči, její přiblížení životu. Ještě Voltaire Shakespeara pokládal za barbara a předělával ho. Ale v Německu byl Shakespeare záhy přijímán jako vzor. Rovněž v Itálii, především v dramatech Alfieriho, se cítí jeho vliv. První generace italských tragédů (je až s podivem jak dlouho u Italů převládala komedie a opera) — Modena a jeho žáci, Salvini, Rossi a Ristoriová, vyniknou právě ve hrách Shakespearových. Bylo to umožněno tím, že hlavní důraz v divadle už nebyl položen na hlasovou složku a zpěvavý přednes, nýbrž na spontánní, živou mimiku, k níž mají Italové blízko.

Ve Francii pokračovalo střetání deklamační manýry s novými realistickými tendencemi. Na Champmesléovou, jež zastupovala hudební stylizaci řeči, navázala např. Duclosová, původně operní zpěvačka, a zčásti i Claironová. Na Barona, který šel proti deklamační manýře a usiloval o přirozenost, navázala jeho žačka Adrienna Lecouvreursová, Quino Dufresne a už zmíněná Dumesnilová, která — podle Voltaira — „měla v srdci to, co měla Claironová v hrdle“. Na vznikající ruské profesionální herectví působil francouzský příklad mj. v osobě Dmitrevského a Semjonové (viz Vsevolodskij—Gerngross: Istorija ruského divadla), a to přes zprávy těch, kdo Francii navštívili, jakož i pobytem Dmitrevského ve Francii či hostováním a trvalým působením francouzských herců v carském francouzském divadle v Petrohradě (hostovala tu počátkem 19. století mademoiselle George a působil tu přívrženec realistické tendence, Aufresne).

V dějinách divadla se uvádí reforma kostýmu od krinolín a paruk k dobové věrnosti jako dílo Justiny Favartové a Talmy, jehož „římský“ účes ovlivnil v roli Bruta empirickou módu. Tragédka Vestrisová údajně Talmovi vytkla, že má nahé ruce. „Římané je tak měli,“ řekl. — „Ale vy nemáte žádné kalhoty!“ — „Římané je nenosili.“ — „Prase!“ odušila prý Vestrisová.



Obr. 2: Garrick a Mrs Pritchardová v Macbethu

Ve skutečnosti Favartová, jež hrála v operetách, uváděných Italskou komedií a ovládala různé dialekty (jednou jí pomohly na celnici), ani Talma, který to z prvního herce revoluce dotáhl na oblíbence Napoleonova, nebyli první, kdo prosazovali reformu kostýmu. Už například Claironová v roli Didony neměla krinolínu, ale jen noční košili a herec Brisard si místo nádherného kostýmu pro roli Oidipa vybral prostou tuniku. Sám Talma pokládal za svého předchůdce ve snaze o kostýmní věrnost a odstranění zpěvavé deklamace — Lekaina.

Lekain, který vystupoval zejména ve hrách Voltairových, se na zkouškách s Voltairem jako režisérem (viz obr. 1) srážel, byl proti falešnému pathosu. Kindermann v Theatergeschichte Europas publikuje i realizaci gesta, předehrávaného Voltai-rem Lekainovi pro titulní roli v jeho Mohamedu. Zkouška zahrnovala slovní rozbor, diskusi o roli a předehrávání, při-

čemž Voltaire, jak uvádí zpráva, měl po zkoušce „unavený hlas“.

Lekain se stal záhy režisérem sám. V Chrestomatiji po istorii zapadnoevropejského divadla je překlad jeho režijní knihy Voltairovy Alziry. Jsou zde pokyny pro dirigenta, inspicí, jevištního technika, nábytkáře a vůdce statistiků, kteří pak v počtu třiceti pečlivým rozestavením a v intencích režie vytvořili působivou zvukovou kulisu a dokonce „stereo“.

V Anglii proti herectví Jamese Quina, který hrál kupř. Coriolána v krinolíně, odpěvoval verše a ilustroval slova gesty, takže by „tomu, co říká, rozuměl i hluchý“ (srv. Smetana o Otýlii Sklenářové-Malé), vystupoval s realistickými tendencemi Betterton (hrál Hamleta v soudobém černém obleku, plakal a bledl doopravdy), ale užíval ještě módního prostředku tehdejších tragédů — bílého šátku pro scény pláče. Dále než on šel Garrickův učitel, Charles Macklin. Hrál Shylocka v černém kostýmu s širokými kalhotami a červeným třírohým kloboukem. Když říkal „Tři tisíce dukátů!“, jako by na souhláskách vychutnával, co se dá za tři tisíce koupit. Po zmizení Jessiky se objevil bez klobouku, s rozčuchanými vlasy. Macbetha nehrál jako „rytíře vůbec“, ale ve skotském kroji.

Neméně zajímavá byla jeho výuka jevištní řeči. V jeho zahradě byly tři rovnoběžné cesty. Po prostřední šel on, vpravo a vlevo od něj adept a adeptka herectví. Museli jít a vést běžnou konverzaci, majíce za lopatkami přímídllo. Macklin hned opravil každou chybu v přízvuku či intonaci. Tvrdil, že na scéně se má mluvit přirozeně, jako v životě, jen víc nahlas (srv. názor jezuita Langa, publikovaný minule).

Největším anglickým a snad i evropským hercem té doby, zároveň režisérem a divadelním reformátorem byl však bezesporu David Garrick (byl i dramatik). Přátelil se s Noverrem i v době války s Francií (viz Noverre: Listy o tanci), hostoval mimo Anglii. Diderot (Herecký paradox) v něm obdivuje všestrannost (Hamlet, harlekýn a jiné komické role), kontrolu citu a mimickou virtuozitu, již předváděl i ve společnosti v etudách — přistoupil např. k oknu a s hrůzou všem oznámil, že právě viděl vypadnout naproti z okna dítě. Když ho jeden kritik napadl, že v Hamletově větě k Horáciovi: „spíš přijel jsi mé matce na svatbu“ udělal pauzu po slově „jsi“ a porušil tak verš, bránil se, že kritik špatně slyšel. Respektuje verš, ale zde bylo třeba klesnout hlasem, neboť Hamletovo hoře způsobuje zlom, pro který věta končí povzdechem „mé matce na svatbu“. Jednomu herci, hrajícímu opilce, vytkl: „Vaše levá noha zůstala střízlivá“. V Hamletu přišel na užití meče jako kříže a jeho Richard III. měl pod lůžkem ve stanu nočník. Reformoval i kostým, ale v postojích (obráz. 2) respektoval balet.

Říkám tedy, že k vlastnostem moudrého člověka patří osvěžit se a nabírat nových sil střídáním a chutným jídlem a pitím, popřát si vůně a půvabu zelenajících se rostlin, šatu i hudby, sportu, divadla, prostě všeho, čeho může každý užívat, aniž by z toho vznikla nějaká škoda jiným lidem.

(BENEDIKT SPINOZA: ETIKA)

Krátce předtím, než se měl dávat Vesnický věstec (1753 — pozn. r.), přišli do Paříže italské pěvci. Nechali je hrát v Opeře, aniž kdo tužil, jaký účinek vzbudí. Ačkoliv byli ubozí a ačkoliv orchestr, tehdy velmi nevzdělaný, hrané kusy po libosti mrzačil, přece jejich italské opery uškodily francouzské opeře tak, že to nikdy nenapravila. Když si Francouzi v týž den a v témž divadle vyslechli tu dvojí hudbu a když si ji porovnali, otevřely se jim uši: nebylo člověka, který by po živém a výrazném rytmu italské hudby mohl vytstát tahavost hudby francouzské...

(JEAN JACQUES ROUSSEAU: VYZNÁNÍ)



Zamyšlení nad činností dětské poroty

JAN RYCHNOVSKÝ

DS při ZDŠ Nové Město pod Smrkem – J. Žáček – J. Guggenmos: Proč mají syčci velké oči. Foto K. Nádeník



Stalo se už tradicí, že na národních přehlídkách amatérského divadla pro děti v Ostravě-Porubě posuzují jednotlivá představení nejen divadelní odborníci, ale i děti samy prostřednictvím tzv. dětské poroty. V souvislosti s její činností je pak práce souborů analyzována i z psychologického hlediska. Je to zajímavý pokus organizátorů porubských přehlídek, vycházející z respektování specifčnosti dětského diváka a upozorňující současně amatérské divadelní tvůrce na význam uplatňování psychologických hledisek ve všech základních složkách divadla pro děti. Mimo jiné i prostřednictvím odborných seminářů, do jejichž programů jsou pravidelně zařazována i témata z psychologie divadelní tvorby pro děti.

Dětskou porotu tvořila zatím vždy skupinka 10 až 12letých dětí, s níž vedle divadelního odborníka spolupracoval i psycholog. Spolu s prom. dram. B. Hanákovou z Bratislavy jsem letos jako psycholog spolupracoval s dětskou porotou po třetí. Chtěl bych se krátce zamyslet nad některými zkušenostmi, které jsme z práce s dětskou porotou získali.

Děti se scházely vždy bezprostředně po skončení jednotlivých představení a pod naším metodickým vedením se k nim z různých hledisek vyjadřovaly, sdělovaly nám své postřehy příp. hodnotící soudy. Postupně se ustálila praxe, že o názorech dětí jsme informovali jednak porotu odborníků, jednak jsme je v rámci závěrečného hodnotícího setkání s odbornou porotou sdělili členům souborů a pokoušeli se současně o jejich psychologický výklad. To byla základní, mohli bychom říci informativně aplikační funkce dětské poroty. Chtěli jsme soubory přimět k systematické analýze své práce i z hlediska dětského diváka a poskytnout jim k tomu i základní teoretický návod.

Setkání se soubory vyznělo někdy značně kriticky především z hlediska režijních záměrů a praxe, z hlediska výtvarné složky představení a v neposlední řadě i z hlediska dramaturgie. Přesto mám dojem, že soubory se zájmem přijímaly informace o reakcích dětí na svá představení i jejich teoretickou interpretaci. Týká se to zejména souborů, které se porubských přehlídek zúčastnily už víckrát a z nichž některé přijaly dětskou porotu jako užitečného partnera ve své práci. Očekávaly sdělení o závěrech dětské poroty jako významnou zpětnou informaci, která buď po-

tvrdí očekávaný pocit úspěšnosti vykonané práce nebo se stane podnětem pro úvahy o příp. změnách v provedení současné hry nebo o koncepci herecké, režijní a dramaturgické práce vůbec. A že to mohou být úvahy velmi důkladné a v mnohém úspěšné, to na letošní přehlídce ukázala např. vystoupení divadla Hanácké obce ZK ROH Železáren, n. p. Prostějov a divadla Doprapo Kult. domu Doprávních podniků v Praze 7.

Výroky dětí o jednotlivých představeních se však současně stávaly i zajímavým zdrojem informací, týkajících se obecných principů vnímání, chápání a prožívání divadelní hry v určitém věkovém období. Lze v této souvislosti mluvit o obecně poznávací funkci dětské poroty.

Především se potvrdilo, že ve vnímání divadelní hry se výrazně uplatňují realistické tendence v poznávací činnosti dětí mladšího školního věku (do jejichž věkové kategorie náleželi členové naší dětské poroty). Týká se to především výtvarné úpravy scény. V jejím celkovém pojetí i v charakteristických detailech děti jednoznačně očekávaly shodu mezi jevištěm a skutečností (ať už reálnou nebo fantazijně přenesenou do pohádkových námětů). S tím souvisel i požadavek proměnlivosti scény v souvislosti se změnou místa a prostředí děje. Jako rušivý činitel byla přijímána schematicnost scény a pokusy o využití těchto výtvarných prvků v různých scénických obrazech, pokud se nestaly organickou součástí příslušného prostředí.

Tak např. byly kladně přijímány celkové, i když z hlediska jevištní techniky těžkopádné výtvarné změny scény v jednotlivých jednáních hry Medvěd a víla (divadlo Hanácké obce Prostějov), protože vždy věrně stylizovaly odlišné prostředí děje. Naopak v Pohádce ze starého lesa (divadlo Hanácké obce Prostějov v r. 1977) dětem vadilo, že provazy, které schematicky znázorňovaly kmeny stromů tam byly pořádkem, i když tam byla kuchyň nebo „když tam byl cirkus“. V Enšpíglu, králi šibalů (divadlo Doprapo Praha 7) vadila dětem nejen schematicnost scény, která jim zřejmě dostatečně nepřiblížila prostředí děje („byly tam jen čáry“, „nevypadalo to jako zámek“, „mělo to být víc znázorněné“), ale i to, že hlavní výtvarné prostředky zůstávaly během celé hry nezměněné.

Také kostýmy herců dětí citlivě hodnotily z hlediska jejich souladu s realitou či s vžitými představami o vzhledu příslušných postav. Tak např. ve hře Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou (divadelní soubor Máj Ústředního kulturního domu železničářů v Praze) jim vadilo, že vodníkova dcera Břehulka nosí moderní kalhoty (rifle), vodník sám měl mít podle dětských představ fráček, cylindr a pentle a „všechno mělo být zelenější“. V Medvěďovi a víle měla mít muchomůrka větší klobouk, v Ptáku Ohniváku a lišce Ryšce (divadlo Domu kultury OKD v Ostravě-Porubě) neznázorňoval podle názoru dětí kostým lišky dost výrazně její zvířecí podstatu apod.

Opakovaně se ve výpovědích dětí opakoval i požadavek shody mezi slovem (výrokem herce) a jednáním nebo úpravou scény... Líbilo se mi, když všechno doslova vykonal“ (Enšpígl), ale naopak, „když tetka mluvila o trávě, tak tam tráva měla být“ (Byl jednou jeden drak, malé divadlo Městského kulturního střediska a 5. MO SSM v Kolíně), nebo „když drak trhal a zpíval o pampelišce, tak měla být pampeliška znázorněna“ (v téže hře).

Při hodnocení výkonů herců preferovaly děti především představitele sympatických rolí, s nimiž se mohly myšlenkově a zejména citově ztotožnit nebo které je upoutávaly svou komičností. Často však upoutával i pouhý vzhled herce, zdůrazněný nápadným kostýmem (v souvislosti s některým dílčím hereckým projevem, např. hlasem). I zde se projevila vázanost dětí naší věkové kategorie na vnější, názornou složku jevištního dění a nediferencovaná komplexnost jejich poznávací činnosti, projevující se v neschopnosti oddělit formu (herecký výkon) od obsahu nebo citového vztahu.

Reakce našich dětí také potvrdily, jak důležitou podmínkou zaujetí pro divadelní hru je její dynamičnost či dějový spád. Scény, v nichž dominovalo slovo (např. v první části hry Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou), byť i ve formě dialogu, byly vesměs hodnoceny jako nudné. Děti naopak toužily po rychlém spádu událostí na jevišti, po konkrétních akcích, navozujících napětí v dimenzi naděje a strachu o oblíbeného hrdinu (proto se např. líbila i Kouzelná lampa Aladinova, divadelní soubor Tyl klubu pracujících v Žel. Brodě). Nebo alespoň po častějších scénických změnách, vzbuzujících zážitek pestrosti a novosti jevištního dění (jak to bylo realizováno např. v předsta-

vení Byl jednou jeden drak), zejména bylo-li ještě doplněno vkusným humorem.

Uvedl jsem příklady reakcí dětí, které se v jejich výpovědích o jednotlivých představeních objevovaly nejčastěji, s vysokou frekvencí výskytu. Lze je proto považovat za relativně významné informace o způsobu vnímání a prožívání divadelní hry v určitém věkovém období, přispívající k poznání specifických zvláštností dětského diváka. V této souvislosti se nabízí úvaha o možnosti cílevědomého využití dětské poroty při získávání obecně platných poznatků o reakcích dětí na divadelní hru. Bylo by to užitečné; speciálních poznatků o psychologii dětského diváka zatím není mnoho, většinou se jen přenášejí a aplikují poznatky z vývojové psychologie. Znamenalo by to ovšem přezkoumat některé otázky struktury dětské poroty (její početnost, věkové složení atd.) a zamyslet se nad metodologickými možnostmi ve značně omezených časových podmínkách. Není to konkrétní návrh, je to jen perspektivní úvaha. Zatím se domnívám, že činnost dětské poroty i v současné struktuře a při současném způsobu práce lze oprávněně označit za užitečnou a že její zřízení bylo z mnoha hledisek prozíravé.

Závěrem ještě několik poznámek k otázce respektování specifických zvláštností dětského diváka. Nejde v žádném případě o mechanické podřizování se přáním a představám dítěte. Specifičnost dětské psychiky se i z hlediska působení divadla jeví jako značně široké, vnitřně variabilní funkční kontinuum, v jehož rámci lze na dětského diváka působit značně různorodými uměleckými prostředky. Tak např. přizpůsobit úpravu scény realistickému postoji dítěte k světu neznamená použít jen přísně detailního, naturalistického znázornění prostředí hry, ale umožňuje více nebo méně náznakovou úpravu scény. Určité hranice nelze ovšem překročit, nemá-li být oslaben estetický i obsahový vliv divadelní hry na dítě (tak např. i v náznakové scéně nesmí chybět některé charakteristické, typizující detaily, které dovolují dítěti fantazijně rekonstruovat příslušné prostředí). Je úkolem divadelního tvůrce, aby tyto hranice vycítil a naplnil je optimálním uměleckým obsahem. Jeho volba může být jen výsledkem tvůrčí konfrontace jevištních záměrů s možnostmi dítěte je přijímat a prožívat. To je současně obecný princip uplatňování zásady respektování specifických zvláštností dětského diváka ve všech oblastech divadelní tvorby pro děti.

ZPOVÍDÁ SE LUBOMÍR LIPSKÝ:

Vždycky mi bylo divné, jak se může to či ono město stát líhni muzikantů, literátů či divadelníků. Patrně tu bude hrát velkou roli individualita, která dovede kolem sebe soustředit lidi od dané věci a vytvořit atmosféru, kde se můžám dařit.

Za mého mládí byl rodný Pelhřimov, čtyřtisícové městečko, divadelním centrem kraje. Dva ochotnické spolky — Tyl a Rieger — tu vyvíjely bohatou činnost. Jezdili sem hostovat B. Karen (po něm se okrese ochotnické jednoty nazval Karenovým), E. Kohout, J. Průcha, J. Vojta a další. Ti měli blahodárný vliv na uměleckou úroveň představení a zároveň si myslím odnášeli i leckterý podnět pro vlastní práci. Sám dnes vidím, jak je pro profesionála důležité mít neustálý styk s lido-

vým divákem, vědět, co na lidi působí, čím žijí, co mají rádi.

Měl jsem štěstí, že můj otec byl hlavou jednoho z těch ochotnických spolků, Riegra, jeho organizačním vedoucím, režisérem i čelným hercem. Dělal se tam divadlo na tu dobu velice moderní, poučené vším novým, co se dělo v Praze, čerpající i z inspirace Osvobozeného divadla a D34. Tak jsme s bratrem od malicka dýchali divadelní ovzduší. Když jsme odrostli dětským kalhotkám i autoritě dospělých, založili jsme u Riegra mladou odnož, ze které se brzy stala Malá komedie.

Začínali jsme v hlubokém protektorátu básnickými večery J. Wolkra, F. J. Rubeše, Andersena, na kterých dramaturgicky pracoval Zbyněk Vavřín a režijní ruku přikládal vedle bratra

Oldřicha i mladičků Otomar Krejča. Osudné se nám staly tehdy dvě aktovky, které Vavřín zdramatizoval podle středověkých Frantových práv. Za ty naši Malou komedii protektorátní cinitelé zavřeli. Do konce války zbývaly skoro dva roky, ale my jsme nezaháleli. Vytvořili jsme si satirické pásmo Rozbitá trilogie z podnětů, které nám dávali do rukou okupanti i protektorátní kolaboranti, nastudovali jsme je a dokonce několikrát ilegálně pro uzavřený okruh diváků provedli. Naštěstí to neoprasklo. Po osvobození, už 15. května, jsme s tím vypluli na veřejnost. Byl to jak se říká „bourák“. Mohli nám ruce utrhat po celém českém venkově, hostovali jsme od Plzně přes Budějovice až po Prahu, kam nás prostřednictvím s. Kubra pozvalo ÚRO.



TÁBOR DĚTSKÉ DRAMATICKÉ VÝCHOVY

Stalo se již dobrou tradiční zkušeností pro mnohé dětské recitační i dramatické soubory, že pořádají pro své členy kratší či delší soustředění, která slouží jak rekreaci souboru, tak přípravám nového repertoáru a prohlubování odborných dovedností.

Je však celá řada recitátorů sólistů, kteří se zúčastňují Národní soutěže dětského přednesu a na svá vystoupení se připravují sami nebo za pomoci češtináře či rodičů. Jsou odkázáni více méně na náhodu, jak se jim jejich vystoupení podaří, nemají systematické odborné vedení. Někdy jsou i členy dětských recitačních souborů na škole, které však zpravidla připravují svá vystoupení k příležitostným oslavám a mají spíše charakter jednorázových setkání.

V krajských kolech a zejména na národní přehlídce Národní soutěže dětského přednesu se setkáváme se soubory, jež soustavná a cílevědomá práce přivedla až k reprezentaci příslušného kraje ve vrcholovém kole přehlídky. A je ku prospěchu věci, jestliže vedoucí takového souboru nemyslí při zdokonalování a zvyšování úrovně pouze na „své“ děti a „svůj“ soubor, ale jde-li jim o propagaci a praktické rozšiřování metod dětské dramatické hry i mezi recitátory sólisty, kteří na sebe upozorňují v okresním kole a nejsou členy žádného souboru.

Dochází-li pak k úzké spolupráci s příslušným metodickým pracovníkem OKS pro slovesné obory a podaří-li se získat zájem i pionýrských pracovníků a odborných lektorů, v příznivém klimatu pro zrod myšlenky zřízení letního dětského tábora dramatické výchovy zbývá promyslet

organizační a obsahové podrobnosti a realizace, a tábor je na světě.

Tak se o loňských prázdninách poprvé konal tábor dramatické výchovy v libereckém okrese. Uskutečnil se v Jindřichovicích pod Smrkem ve dnech 14.—27. VIII. v tábor-nicko-turistické základně Pionýrské skupiny ZDŠ Nové Město pod Smrkem. Pořadatelem byla Pionýrská skupina ZDŠ Nové Město p/Smrkem a OKS Liberec. Konkrétně se na přípravě a uskutečnění tábora podíleli vedoucí dětského souboru PS Nové Město p/Smrkem Krista a Jiří Bláhovi, vedoucí PS Václav Skočdopole a Eliška Vobrubová, odborná pracovnice OKS Liberec. Odbornými lektorkami byly učitelky LŠU, které se pravidelně účastní okresního kola dětského přednesu jako porotkyně, Šárka Štembergová a Jana Vobrubová, s nimiž byla prokonzultována odborná tematická náplň tábora.

K účasti na táboře byli pozváni vytipovaní sólisté — recitátoři okresního kola (prvních 10 z každé kategorie), z nichž se přihlásilo 14. Dalších 16 účastníků bylo vybráno z řad novoměstského souboru. Děti byly rozděleny do dvou oddílů — promíchaně chlapci, dívky, různého věku, členové i nečlenové souboru. Denně dvě hodiny dopoledne byly věnovány k získání základních dovedností v oblasti dětské dramatické hry. (Hlasová a pohybová výchova, zba-vování ostychu, soustředění pozornosti, rozvoj fantazie, navázání a vytváření vztahu k partnerovi s přihlédnutím k potřebám dětského recitátora.) Oba oddíly pracovaly simultánně a pravidelně se střídaly u obou lektorek, aby všechny děti prošly různými přístupy k témuž cíli. I ostatní rekreační činnosti v táboře byly motivovány dramatickou hrou a tvořivými činnostmi. Vytvořila se výborná atmosféra nejen mezi dětmi, ale i mezi dětmi a dospělými, což se projevovalo ve všech činnostech táborového života.

Ukázalo se, že tábor zaměřený na zájmovou uměleckou činnost, konkrétně na dramatickou výchovu, splňuje optimálně požadavky kladené na estetickou výchovu dětí. Tato forma vzdělávání dětských recitátorů spojená s rekreací je realizovatelná a účinná. Proto bude mít i letos tento tábor pokračování, z důvodů vzdělávacích, socializačních a z důvodů podchycení hlubšího zájmu o obor a výchovy dalších vedoucích či mládežnických recitátorů do budoucna.

J. VOBRUBOVÁ

Z Pelhřimova do Prahy

Představení *Rozbité trilogie* ve Smetanově muzeu viděl i tehdejší ředitel Realistického divadla Jan Škoda, který nám nabídl, abychom se stali pobočkou jeho divadla. Stalo se. V srpnu jsme už zahájili profesionální činnost na Malé Straně v Umělecké besedě, dnešní Janáčkově síni. Zůstali jsme nakonec z celého původního pelhřimovského souboru čtyři, já s bratrem, Jan Maška a Vavřín. Pak se k nám postupně přidávali M. Horníček, M. Kopecký, Stella Zázvorková, Pepík Hlilomaz, Ivo Gübel a další. Tak vznikl soubor Divadla satiry.

Myslím, že je to dost ojedinělý případ, kdy se něco takového přihodí, aby se amatérský soubor profesionalizoval. Ale stává se to.

Jak se dívám na amatérské hnutí

dnes? Samozřejmě mu fandím. Mohou mě zavést do města X., neřící mi, jak se jmenuje, a já okamžitě poznám, zda v onom městě působí divadelní amatéři nebo ne. Je-li obecenstvo kulturní, budova čistá, šatny jako klícky, můžete vzít jed na to, že je tu zaseto dobré semínko kultury místními nadšenci, kteří ho zalévají v době, kdy jiní chodí hrát karty do hospody. Tam, kde jsou ochotníci, je pro místní občany návštěva divadla svátkem. A to by mělo být všude, nemyslíte?

Z rozhovoru zaznamenal
Ladislav Daneš

S J. Kaškou v inscenaci Hauptmannovy hry *Flachsmann* vychovatel z roku 1944. Foto Račanský



Původně to měl být rozhovor. Rozhovor o divadelní fotografii, o tom, jak fotografovat divadlo. Rozhovor s grafikem, ilustrátorem, scénografem, pedagogem pražské FAMU a také člověkem fotografujícím divadlo — Jaroslavem Krejčím. Nakonec se však ukázalo, že největší bolest naší současné divadelní fotografie nespočívá v otázce jak. A tak se dialog změnil v monolog a dostal název

O DIVADELNÍ FOTOGRAFII TROCHU JINAK

hovoří jaroslav krejčí

Kdo čeká, že prozradím recept jak lépe fotografovat divadlo, čeká marně. To přenechávám divadelním fotografům, kteří to snad znají, sám takový recept neznám. Nechci mluvit ani o problémech esteticko-uměleckých kvalit divadelní fotografie. Ty se nevyřeší na stránkách časopisů, ale v divadle a v temné komoře. A přesto je zde ta palčivá otázka, jak lépe fotografovat divadlo. Nepálí jen mě, pálí i ostatní, pálí to scénografickou sekci Svazu dramatických umělců, bolí to režiséry, bolí to herce, bolí to Divadelní ústav, bolí to lidi od divadla. A o příčinách toho, co nás bolí, bych si chtěl s vámi trochu popovídat. Bohužel, když něco bolí, musí se do toho někdy i říznout. A když se do toho řízne, tak to možná bude i trochu bolet. Pojďte se ptát po příčinách toho, co nás bolí. Pojďte si popovídat o organizačně ekonomických otázkách divadelní fotografie.

Kolik lidí u nás fotografuje divadlo? Kolik lidí u nás fotografuje v jednom divadle? V kolika divadlech fotografuje jeden člověk? Kolik divadel stačí nafotografovat jeden člověk? Kdo u nás fotografuje divadlo? Kdo vybírá toho, kdo bude divadlo fotografovat? Kdo vybírá z toho, co ten vybraný nafotografoval? Vybírá ten, co nafotografoval, sám z toho, co nafotografoval, než to předloží tomu, co to vybírá?

Ne, to není hra se slovy, to je riskantní hra s divadelní fotografií. To je neodpovědná hra často s tím jediným, co z divadla zůstane. A to je i to, co mě na divadelní fotografii pálí. Někdy se tomu říká objektivní příčiny, objektivní příčiny podmíněné subjektivním postojem jednotlivce. Pro ilustraci uvedu dva případy subjektivních postojů dvou ředitelů divadel: Lezu po lešení a dokumentuji rekonstrukci jednoho

divadla. Ředitel divadla — Co tady prosím vás blbnete s tím aparátem? Konec citátu. V jiném divadle jiný ředitel — Soudruhu, vy si tady fotografuje bez povolení, pak se to někde objeví, posledně tady taky jeden fotografoval, tak jsem ho vyhodil. Tady nekončí jen citát, tady končí legrace.

Naštěstí nejsou všichni divadelní ředitelé stejní. Například v tomto roce se realizovala dohoda mezi divadlem Disk a katedrou fotografie na FAMU. Posluchači čtvrtého ročníku zdokumentovali všech pět představení Disku a předali je jako svázané publikace v rozsahu cca 40 snímků. Mimoto vznikla publikace na úrovni absolventské práce, sledující vznik inscenace od první čtené zkoušky až po premiéru, včetně přijímacích zkoušek, zájezdů a promoce absolventů v Rudolfinu. Cílem bylo komplexní vidění celého procesu práce na inscenacích. — Začleněním do osnov výuky hned v prvním roce osamostatnění se katedry fotografie před čtyřmi lety byla divadelní fotografie poprvé uznána i de jure jako rovnocenná ostatním disciplínám. — Ovšem dalším kamenem úrazu může být i postoj ekonomů divadla. Nastupuje otázka finanční úhrady, ne vždy úměrné kvalitě fotografií. A zle je, když o tom, či snímky se zaplatí, začne rozhodovat místo osob k tomu povolaných, to jest umělecké rady, byť ve svém oboru fundovaný, ale výtvarně a fotograficky nepoučený ekonom.

Avšak nejhorší je, když slepota postihne samotného divadelního fotografa. Když přestane vidět, že jsou i jiní schopní kolegové, když je nechce vidět v divadle, kde on fotografuje, a když nevidí, že na jeho snímcích je vidět, že není v jeho silách stihnout za rok kolem 40 premiér, to jest cirká jednu za týden. Kde jsou pak proklamace

o službě divadlu, o různých přístupech k fotografování různých inscenací? Slyšel jsem i takový názor, že od toho je herec profesionál, aby příslušný výraz fotografovi nahrál. Osobně jsem toho názoru, že od toho je divadelní fotograf profesionál, aby příslušný výraz herce zachytil v rytmu akce. Končívá to klepáním si na rameno za to, že přece máme někde v šuplíku i špičkovou tvorbu, kterou nikdo nechce. Slova. Většina energie totiž padne na to, jak stihnout při tolika premiérách v různých divadlech alespoň jednu oblékanou generálku. A výsledek je rutinérská šedá proložená ustřeleným osvědčeným show-podhledem. Přes veškerá slova o výtvarnosti a umění to končí u živnostenské komerčnosti.

S tím souvisí i otázka, zda jedině stálý fotograf sžitý s divadlem, to jest fotograf v úvazku, je pro divadlo určitá záruka. Myslím si, že úvazek nic neřeší, zaručuje jen to, že fotograf musí nafotografovat vše, co divadlo zahraje, a naopak divadlo musí vzít od fotografa vše, co on nafotografuje. Kvalita tím zaručena není, pouze monopol. Souhlasím však s tím, že by to měl být fotograf sžitý s divadlem — a ještě lépe by znělo, kdyby to byli dva až tři fotografové. Ať si říká kdo chce co chce, ona určitá konkurence že ne kvalitu nahoru.

Myslím si, že logičtější a divadlu i divadelní fotografii ku většímu prospěchu než tandem divadlo—fotograf je tandem režisér—fotograf. To, že v jednom divadle by vedl monopol jednoho režiséra nebo jednoho scénografa k fádnosti celé sezóny, není třeba vysvětlovat. Proto se objevuje občas na programu zkratka j. h. U divadelního fotografa to tak samozřejmě není. Vždyť je to tak zaběhnuté už léta, anebo že by snad ekonomické vazby? V jednom jsme snad přes různost názorů na funkci divadelní fotografie všichni zajedno: jednou z jejích hlavních funkcí je podat trvalé svědectví pro budoucnost o scénografii, o režii, o inscenaci a o herci. Jakým neprávem má tedy být herec odsouzen k tomu, aby toto svědectví o něm podával pouze jeden člověk? Svědectví jednostranné, a tím i zkreslené.

Jsem si vědom, že těch pár poznámek k organizačně ekonomickým otázkám nemůže vyřešit všechny otázky před kterými divadelní fotografie stojí — otázky specifiky divadelní fotografie, uvědomění si všech jejích funkcí, které by měla plnit. Myslím si, že jich plní zatím po čertech málo. A pokud je plní, tak spíš jen ty okrajové, jako je reklama nebo problematická dokumentace. V archívech divadel zůstanou zpravidla jen trosky.



Na snímku Jaroslava Krejčího inscenace Dostojevského Bratří Karamazových (Divadlo Na zábradlí)

Čím vlastně přispívá fotografie v procesu vývoje inscenace? Je zrcadlem pro herce? Je fotograf opravdu členem týmu po celou dobu práce na inscenaci, nejen v koncové fázi? Jak se využívá její již zmíněné hlavní funkce podat trvalé a co nejúplnější svědectví o inscenaci? To jest ve spojení s dramaturgicko-inscenačním rozбором (viz vzorová publikace vydaná Divadelním ústavem Král Ubu, rozbor inscenace Divadla Na zábradlí).

Kolik fotografií se pokusí zachytit špičková představení hostujících zahraničních souborů? Do jaké míry slouží divadelní fotografie výuce na učilištích vysokých škol divadelního zaměření (viz fotografický záznam gestických principů mudry pro katedru orientálního divadla na filosofické fakultě)? Jak se využívá ve výuce možností fotografické konfrontace lidského výrazu a gesta v pravdě denního života, v pravdě uměle přenesené na jeviště a nakonec v pravdě transponované do polohy umělecké?

O všech těchto funkcích divadelní fotografie je třeba hovořit. A nejen hovořit. Je třeba jejich plnění také zajistit. A zajistíme je jenom tehdy, bude-li ochota na všech stranách vyřešit prvotní otázky organizačně ekonomické. Nedosáhneme toho deklaracemi. Kvalita vzniká pouze tehdy, udělá-li se něco navíc. Bohužel, neplatí to i obráceně. Udělá-li se něco navíc, nemusí ještě vzniknout kvalita.

Prvním větším organizovaným pokusem o zjištění stavu a kvality naší současné divadelní fotografie měla být chystaná I. celostátní přehlídka divadelní fotografie v říjnu 79 v Městském muzeu v Ostravě u příležitosti ostravské přehlídky Divadlo dnešku. Přípravný výbor nekoncepoval akci jenom jako soutěžní výstavu, ale pokusil se jí dát pracovní charakter včetně sympoziálního setkání fotografů zabývajících se divadelní fotografií s pracovníky divadel, se zástupci scénografické sekce SČDU, pracovníky Divadelního ústavu, zástupci

tisku, uměleckých komisí Českého fondu výtvarného umění, teoretiky a praktiky pracujícími v oboru divadelní fotografie. Na tomto fóru se poprvé otvírá možnost konfrontovat své názory a pokusit se řešit především ty otázky, které zajímají jak ty, kteří divadelní fotografii aktivně dělají, tak i ty, kteří mají vliv na její uplatnění.

Jsem přesvědčen o tom, že se kolem mladých amatérských a poloprofesionálních souborů soustřeďuje řada mladých talentovaných fotografů a že je nutno brát je na vědomí. Bohužel nevyšel původní záměr, aby se přehlídka stala příležitostí pro všechny fotografy, vážně se zabývající divadelní fotografií, bez ohledu na věk a stavovskou příslušnost. Přesto však přehlídka znamená první konkrétní krok navíc. Vznikne také kvalita? Myslím si, že není důvod, proč by neměla. Avšak jenom tehdy, budeme-li chápat současný stav naší divadelní fotografie jako stav, který lze změnit.



DS Sklářny Karolinka – F. Hrubín: Křišťálová noc. Na snímku L. Křenek a M. Šustková. Foto K. Hladký

PODRUHÉ VE VEŘOVICÍCH

XXII. krajská soutěžní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů, která již podruhé proběhla ve Veřovicích, byla obrazem (byť neúplným) uměleckých záměrů a tvůrčích snah amatérských divadelníků i citlivým indikátorem současného stavu a vývojových trendů v severomoravském vesnickém divadle.

Široký dramaturgický záběr zahrnující inscenace her W. Shakespeara, A. Jiráska, M. Stehlíka a F. Hrubína naznačil, že vesnické divadlo navazuje na tradici, ale nepřestává hledat současná témata.

Shakespeareův Večer tříkrálový, který uvedli ochotníci z Brodku u Přerova, byl právě nevyhraněností názoru silně poznamenán. Po loňské inscenaci Kamenného řádu, jejíž síla byla především v optimálním naplnění tradiční realistickopopisné koncepce amatérského divadla, soubor k Shakespeareově komedii nenašel inscenační klíč. V představení dominuje hlavně komická linie a poetika hry i její hluboce lidský podtext jsou zahlceny bujarou rozverností pijáckých scén; text ve své básnické, zvukové a významové kvalitě je zatlačen do pozadí. Pokus o netradiční inscenování v náznakově pojaté scéně a stylizovaných kostýmech není opřen o jednotnou stylizaci hereckých výkonů, a tak inscenace, která chtěla oslavit prostou radost ze života a vysmát se všemu nabubřelému a prázdnému, přinesla sice rozverný dobový obrázek, ale její adresnost současnému divákovi je problematická.

Divadelní soubor OB Kozlovice, tradiční účastník krajských přehlídek, zahrál Jiráskovu Vojnarku, která jako jedna z mála jeho her má výrazný dramatický náboj a ne-

trpí přílišnou popisností. Ukázalo se, že ve významové redukci, která je jistě možná, šli inscenátoři příliš daleko. Ne dost důsledně vybudované konflikty, zjednodušený výklad motivací a vztahů, a to vše navíc vedeno v jedné temporytmické a dynamické rovině, otupilo dramatické ostří hry. Herecké dispoziční zkušených představitelů Vojnarky a Vojnara však svědčí o daleko větších možnostech nejen pro plastické postižení charakterů jiráskových hrdinů, ale i aktuální sebevypověď zakotvenou v životní empirii.

Inscenace domácího souboru Osvětové besedy vycházela z linie lidového ochotnického divadla, v níž není dominantní snaha o vytvoření estetické hodnoty, ale spíše tvůrčí seberealizace. Stehlíkova hra Hej, pane kapelníku byla inscenována s únosnou mírou nadsázky, se zřejmou snahou pobavit a rozesmát, ale i vyslovit svůj názor na období zápasu o myšlení lidí. Nic nepředstírající inscenace bez velkých uměleckých ambicí působila hlavně bezprostředností a zaujetím, které však mělo poměrně malou oporu v hereckých předpokladech hlavních protagonistů. Podle očekávání byla inscenace beznadějně vyprodaným sálem spontánně přijata a získala cenu diváka.

Karolínští divadelníci se po úspěšné účasti na přerovské divadelní přehlídce představili v nejlepším světle i ve Veřovicích. Inscenace Hrubínovy Křišťálové noci měla nejvyhraněnější koncepci a až na malé výjimky i její naplnění v herecké tvorbě. V kontextu severomoravského amatérského divadla soubor reprezentuje trend, v němž divadlo hledá a naplňuje nejen své společenské poslání, ale citlivě reaguje na potřeby dalšího vývoje amatérské umělecké tvorby. Programová snaha o překonání tradiční realistickopopisné koncepce tvorby, důraz na metaforické sdělení, tvůrčí herectví a naléhavou sebevypověď o vnitřním světě dnešních lidí — to vše charakterizuje práci jednoho z nejzajímavějších souborů Severomoravského kraje.

Pořadatelům — Krajskému kulturnímu středisku v Ostravě, Okresnímu kulturnímu středisku a OV Svazu družstevních rolníků v Novém Jičíně a Osvětové besedě ve Veřovicích — se podařilo zorganizovat přehlídku, která má dnes již významné místo v krajském programu Festivalu ZUČ. Nevšední zájem vyspělého a citlivého obecnstva jen potvrdil životaschopnost amatérské umělecké tvorby a její nezastupitelnost v kulturně politickém životě společnosti i v životním stylu lidí naší doby. *Jaroslav Pochmon*

DĚTI DĚTEM

Jako každoročně stejně tak i letos se Spojený závodní klub v Litvínově stal dějištěm krajské přehlídky dětských divadelních souborů Severočeského kraje, která se tentokrát konala v rámci oslav Mezinárodního roku dítěte.

Jako první se představil soubor Květen z Postoloprta, který v režii E. Winterové sehrál hru J. Sypala Kouzelník Dik. Přes některé technické nedostatky působilo představení živě a bezprostředně. Režie vycházela z možností jednotlivých herců a nechala jim prostor pro vlastní vyjádření. Výrazným kladem inscenace byly dobře nastudované i interpretované zpěvní výstupy.

Druhý vystoupil soubor Kajeťánek z Žatce, který předvedl Létající třídu od J. Mlejnků v režii E. Kaderkové. V podstatě se jednalo o sestavu etud, které jsou režijně pečlivě připraveny a technicky dobře zvládnuty. Představení však chyběla potřebná bezprostřednost, což místy vedlo až k přepjatosti a křečovitosti. Kladem představení byla velmi dobrá herecká připravenost souboru.

Pohádku naruby od J. Lady a Jak krtek ke kalhotkám přišel od E. Petišky v režii A. Černé předvedl soubor Scéna z Libochovic. Dramaturgie zvolila odlišné a interpretačně nesourodé předlohy. Zatímco Pohádka naruby byla nad možností souboru, Petiškův text plně odpovídal dětskému naturelu. To se projevilo i v technice hereckého projevu,

děti hrály volněji a přirozeněji. Rušivým elementem v obou částech byl příliš silný hudební doprovod a slabá úroveň zpěvu.

Posledním představením přehlídky byla pohádka Ztracený klíč od D. Jandové v režii L. Rindové a v podání souboru ze ZDŠ Kleněč. Režie ponechala interpretům příliš mnoho prostoru, se kterým si nevěděli rady, pohyb po jevišti byl chaotický a postrádal základní aranžmá, ve většině případů herci nezvládli ani techniku mluveného slova. Nutno si však uvědomit, že jde o nezkušený soubor, a vyzdvihnout jeho chuť do práce.

Krajská přehlídka opět potvrdila potřebu širšího dramaturgického výběru i aktivního přístupu ke zvoleným textům. Dále je třeba se zamyslet nad větším uplatněním vzdělávání vedoucích a režisérů dětských divadelních souborů, protože, jak nám dokázal i repertoár krajské přehlídky, nepochopili ještě všichni podstatu práce s dětmi. Mnozí se stále ještě domnívají, že nacvičit s dětmi dějovou pohádku je hlavním účelem práce s dětmi a pro děti. To je však krutý omyl. Základem práce s dětmi je podporování dětské fantazie formou hry, která má sice své zákony, ale ponechává dítěti prostor k vyjádření vlastní představivosti. Teprve taková práce přinese skutečný užitek těm na jevišti i těm v hledišti.

M. Hrdá

OJEDINĚLÁ PŘEHLÍDKA

Městská přehlídka divadla a slovesnosti O pohár osvobození Ostravy Sovětskou armádou má v kontextu festivalových akcí výlučné postavení. Je ojedinělá koncepčním zaměřením, neboť se na ní nejen prezentují různé žánry, ale pořadatelé — Městské kulturní středisko v Ostravě, DK OKD v Porubě a MěNV SSM v Ostravě — usilují o konfrontaci toho nejlepšího, co ve slovesných oborech vzniklo. Výsledkem této konfrontace by se pak měla stát tvůrčí diskuse věnovaná jednotlivým inscenacím, problematice mezižánrových vztahů, progresivním vývojovým tendencím ap. Výsledek koncepčních záměrů je samozřejmě závislý na tom, co se „urodí“, ale pořadatelé neponechávají nic náhodě a zařazují do programové skladby vždy jedno inspirativní představení hostujícího souboru.

První přehlídkový večer tradičně patřil uměleckému přednesu. Vítězové městské soutěže a další talentovaní recitátoři přesvědčili, že jsou s to navázat na nedávné úspěchy v krajských i národních soutěžích. Většina výkonů měla pečeť osobitého pojetí a původnosti, vycházela z nálehavé sebevypovědi a nepostrádala nezbytnou míru kultivovanosti. Se jmény B. Romanové, L. Stuchlé, E. Režnarové a dalších se v budoucnu jistě často setkáme.

Divadlo bylo na přehlídce zastoupeno třemi inscenacemi, z nichž dvě vytvořili členové divadelního souboru DKP Vítkovic. Ukřižování aneb Úhlopříčka 67 autorské dvojice Ivanov-Trifonov i Jílkova pohádka Sůl nad zlatem ukázaly současné možnosti i omezení pracovitěho a ambiciózního souboru. Budoucnost ukáže, stanou-li se hry pro děti a mládež trvolou součástí jeho dramaturgie nebo zda šlo o náhodné vybočení.

Nesporně nejvíce zaujala inscenace Balady z hadrů, s níž se představil divadelní soubor „Na žíněnkách“. Soubor SRPŠ ZDŠ Místecká z Ostravy-Hrabůvky, který patří mezi ty „chudší“, zkouší a hraje v tělocvičně školy. Jeho výsledky jsou s ohledem na krátkou dobu působení pozoruhodné a potvrzují, že východiska tvůrčí práce — zajímavá dramaturgie a snaha o překonání bariéry tradičního inscenování dramatických textů — jsou správná.

Inscenátoři provedli řadu dramaturgických úprav sledujících aktualizaci předlohy. Redukovali na minimum dobové reálie (zůstávají zachovány v prologu), začlenili před-

scénové dialogy z počátku šedesátých let a kompozičně využili Villonových básní. Tvůrčí přístup se projevil i v režijní práci. Pokus o moderní dramatickou fabulaci s využitím nekonvenčně organizovaného hracího prostoru je sice místy poznamenán temporytmickou nevyvážeností, nejjednodušší není stylizace hereckých výkonů, občas jsou akcentovány podružnější významy, značné rezervy ještě skýtá hudební složka inscenace, ale představení jako celek má jasný společenský i divadelní názor.

Klady této koncepce divadelní tvorby výrazně převažují nad nedostatky ve vlastní realizaci, proto Pohár Osvobození souboru právem náleží. Navíc je inscenace příkladem správně chápané spolupráce amatérského souboru s profesionálními umělci. Jde totiž o spolupráci, která není režijí za úplaty ani nezbytností pro prospěch v soutěži, ale která směřuje k odhalování a uvolňování tvůrčí potence amatérských divadelníků a formování jejich divadelního názoru. Tento příklad je o to cennější, že je konkrétní odpovědí na demagogické názory brojící proti spolupráci s profesionály v zájmu „čistého a poctivého amatérského divadla“, na názory, za nimiž se často skrývá pohodlnost, rutina, nedostatek tvůrčí invence a nezřídka i omlouvání neúspěchů. Miloslav Čížek z ostravského Divadla Petra Bezruče byl za několikaletou spolupráci se souborem oceněn čestným uznáním.

Samostatný večer patřil mladému netradičnímu divadlu. Soubory Aureko ObvKS v Porubě se scénickou adaptací Skarlantova Věku slasti, dramatické oddělení LŠU v Porubě s fragmentem Čtvrtého obrátle M. Larniho, ale zejména hostující Teatrzyk ZG PZKO z Českého Těšína s autorským pořadem Drumla zastupovaly žánr, který by měl v budoucnu ovlivnit oblast tradičního divadla.

Pro onemocnění jednoho z hlavních protagonistů se přehlídky nemohl zúčastnit loutkářský soubor DKP z Vítkovic, který Pohár Osvobození získal loni, a loutkové divadlo bohužel nebylo zastoupeno.

Novinkou na přehlídce byla výstava scénografických prací Jiřího Istla. Po úspěšné výstavě v Přerově se tento přední amatérský scénograf i v Ostravě představil pracemi za více než dvacetileté období.

Pořadatelé přehlídky si jsou vědomi možností, které takto koncipovaná akce skýtá. Pokud se jim v budoucnu podaří rozšířit pracovní část o tvůrčí dílnu, bude toto svébytné konfrontační setkání ještě účinnější.

Jaroslav Pochmon

KRNOVSKÝ MINIFESTIVAL

Už druhý rok je krnovské divadlo v generální opravě. A přece domácí pořadatelé zorganizovali už XXIII. ročník Krnovského divadelního máje. Dobře udělali, že nepřerušili kontinuitu minulých ročníků, osvětlová beseda i přípravný výbor pracovaly na plné obrátky, denně vycházel Zpravodaj, patronátní závody se ujaly, jako každý rok, péče o soubor.

Ne, to není chyba, krnovské závody skutečně převzaly patronát nad jedním jediným souborem, který sám vyplnil program čtyř festivalových dnů. A to dokonce nad souborem domácím, nad kterým se už řadu let lámala doslova hůl, který v minulých 10–15ti letech neměl dobré divadlo, ačkoliv měl k práci ty nejlepší podmínky.

Před necelými dvěma roky si Krnovští pozvali ke stále spolupráci herce opavského divadla J. Navrátila. Soubor se rozrostl na padesát mladých lidí (z původního složení zůstali jen ti mladí duchem) a letošní minifestival se tak vlastně stal průřezem tvorby tohoto mladého ambiciózního a dobře umělecky vedeného souboru.

Co nám Lidové divadlo J. Fučíka připravilo? Z celove-

černích her komedii Příbuzní od sovětských autorů Bragin-ského a Rjazanova, hru ze současnosti Domácí víno od P. Hajného a jako vyvrcholení na závěr Nezvalovu Manon Lescaut v netradiční inscenaci, kde si současní mladí lidé s chutí zahrají známý příběh. Ukázkou, jak zaujmout malé diváky bez podbízení a vkusně, bylo pásmo veršovaných pohádek F. Hrubína Malým i velkým v režii L. Štědré, členky opavského divadla. Zdařilá byla také pohádka Kašpárek a čertova nevěsta, stejně jako i scénky od Arkanova, Čermáka a Gorina.

Hrálo se v malém sálku pro 101 v Osvětové besedě, na malém jevištiátku s nedostatečným technickým vybavením, což však vůbec nevadilo. Naopak si myslím, že tyto prostory by měly i nadále zůstat trvalou tvůrčí dílnou kolektivu už i proto, že blízký a přímý kontakt s diváky byl vděčným momentem a přínosem pro hereckou práci i atmosféru jednotlivých večerů.

Netvrdím, že všechna představení vyšla beze zbytku, že není nutno dále usilovně pracovat na stylu herecké práce, na pravdivosti slovního i fyzického jednání, dávat mladým hodně příležitosti vyzkoušet si různé žánry atd. atd. Ale cesta, kterou mladý soubor jde, je správná.

Je dobře, že Krnov má své vlastní, dobré amatérské divadlo, svůj soubor mladý nejen věkem, ale způsobem práce, kolektiv, který má dost vůle a nadšení nespokojovat se s dosaženým, ale jít cestou mladého současného divadla.

J. Šindelář



Divadlo MAJAK Žilina: Malý slovník naučný. Foto J. Hulka

ŽILINSKÝ MAJAK

Správně řečeno MA—JA—K (Malé javiskové konvergen-cie) je soubor počtem sice nevelký, ale ve svém překrásném divadelním sálku se projevuje jako kolektiv zdravě ambiciózní. Vítěz krajské přehlídky MJF hraje vlastní pořad Malý slovník naučný.

V poslední době se často hovoří o perspektivách autor-ských divadel, od nichž se slibuje jakási permanentní renesance malých jevištních forem. Asi oprávněně. MAJAK patří mezi autorská divadélka díky schopnostem a autor-ským dovednostem vlastně celého kolektivu vedeného Petrem Hejhaem, který spolu s Jaro Rusňákem je prota-gonistou ve zmíněném pořadu. Na některých vybraných

heslech ze slovníku (většinou zcela běžných) se jim poda-řilo nenásilnou aktualizací a nesmírnou chutí bavit sebe i diváka, vytvořit představení plné gagů, nápadů i vkusné improvizace. Hejhal s Rusňákem jsou i na jevišti svým způsobem autorskou dvojicí. Každý jiný, fyzicky i (lze-li to tak říci) svojí poetikou a přesto směřující k společnému výsledku. Rusňák — impulsivní, je ho piné jeviště, Hejhal partner — myslitel. Dohromady: dvojice, která se zná do detailu, vzájemně se doplňující a zatím místy i se respek-tující. Docela se jim daří i v parodických částech hry, což pro mnohé bývá úskalím. Je cítit, že se pokoušejí sřežít pocit pro míru a ztratí-li jej někdy, pak jenom v zápalu hry. Působí spíše dojmem hráčů než herců a to v tomto případě není naškodu.

Lze snad vytknout, že někdy v přemíře herního zápalu jednotlivé části zbytečně rozkouskují a sami pak pocítují, že návrat k základní myšlence je těžší, než její opuštění. I tak je čeká ještě práce. Mají dost talentu, myslím autor-ského a režijního, aby pořad měl přehlednější řád v samot-né předloze i v gradaci jak celku, tak jednotlivých scének. To jsou drobnosti odstranitelné.

Jinak: je to podívaná pro dva herce. Písničky (který ten večer z technických důvodů nezazněly) jsou právě možná tím předělem vedoucím k lepší orientaci, k lepšímu čle-nění a fázování hry. Autorské divadélko tedy Žilina má.

bk

ŠTRAMBERSKÉ DIVADELNÍ PÁTKY

Dříve Štramberské divadelní úterky, od letošního roku Divadelní pátky, ale v každém případě již XVI. ročník tra-dičního divadelního festivalu proběhl (a kde také jinde) ve Štramberku.

Přehlídku zahájil soubor pořadajícího ZK ROH Kotouč, který si zvolil náročnou básnickou hru V. Dyka Zmoudření dona Quijota. Představiteli titulní role J. Hrkovi udělilo obecnstvo v tradičním anketním hlasování cenu za nejlep-ší mužský výkon.

O druhém pátku se představil nováček — soubor Radost ZK ROH Optimit Odry, který sehrál pečlivě nastudovanou veselohru J. Tomana Slovanské nebe. V roli Peruna zazářil V. Trávníček, za jehož suverénním výkonem poněkud za-ostávali ostatní mužští interpreti.

Soubor ZK ROH Přerovských strojiren uvedl zdařilcu inscenaci tragédie Š. Králíka Margaret ze zámku. Tento vysoce ukázněný a houževnatý soubor si letos ze Štram-berka odvezl hned tři hlavní ceny: A. Hošťálková za ztvár-nění titulní role, J. Černá za režii a R. Divín za scénografii.

Další nováček soutěže — soubor ČSD MO Brodek u Pře-rova — přišel, viděl, zvítězil. Za uvedení Shakespearovy komedie Večer tříkrálový obdržel putovní pohár a cenu za nejlepší inscenaci XVI. ročníku ŠDP.

Na závěr přehlídky sehrál soubor DKP Vítkovice veselo-hru autorské dvojice D. Ivanov—V. Trifonov Úhlopříčka 67, trefně přejmenovanou na Ukřižování. Představení ve všech složkách harmonicky vyrovnané však „nepálilo, jen mírně rozehrávalo“, a proto asi též u obecnstva při rozdělování cen vyšlo naprázdno.

Na přehlídce, věnované 35. výročí SNP a Mezinárodnímu roku dítěte, byla i dvě nesoutěžní představení pro mládež, obě inspirovaná odkazem B. Němcové: soubor z Albrech-tiček sehrál Babičku v úpravě O. Vaverky a soubor DKP Vítkovice Sůl nad zlato J. Jílka.

Už jen těch 233 sedadel, zadaných v divadelním sálu abonentním předplatitelům všech představení ŠDP, svědčí o tom, že ochotnické divadlo má zde své jisté zázemí. Ať tedy tato dobrá tradice vydrží i v budoucnu.

B. Matula

O VĚCÍCH PROSTÝCH

PROČ A JAK PŘEDNÁŠET

Slovem dne je zdá se slovo dramaturgie. Svou „dramaturgií“ touží mít každá přehlídka i soutěž, každá akce, byť její význam byl jen místní, příležitostný, byť byla sebekratší a byť by se její program nakonec složil sebenáhodnější. Bez obvyklé hned několikrát obnovení použití tohoto slova se neobejde takřka žádný ctihodnější článek o divadle. Dokonce i recitující jednotlivci — a u toho se chceme zastavit — se snaží jít na okresní, krajské, někdy-li na národní či jiné soutěže s „co možná nejobořitelnější a neobjevnější dramaturgií“ v domnění, ba s přesvědčením, že právě ta je přibliží k metám.

Nic proti slovu samému. Tam, kde je používáno s vědomím obsahu pojmu (dramaturg — člen umělecké správy divadla, filmu, rozhlasu ap. vybírající a upravující repertoár; dramaturgie — činnost dramaturga; nauka o dramatickém umění, o provozování dramatu; Slovník spis. j. českého, díl 1, ČSAV Praha 1960, str. 497) těžko je může nahradit slovo jiné. Zvláště v odborném kontextu. Přesto ale máme dojem, že jim někteří lidé plývají jako ledabýlým, nesrozumitelným slovem s hantýrkou. Tam, kde máme na mysli věci nesložitě, nejčastěji velmi prosté, v našem případě výběr vhodného (básnického či prozaického) textu či sestavy textů pro vystoupení na veřejnosti, bezmyšlenkovitě užití slova dramaturgie může spíše zavádět, být klamnou bludičkou.

V krajském kole recitační soutěže vystoupí mladý muž předvojenského věku (chcete-li, tedy II. kategorie) a přednáší složitou reflexivní volným veršem psanou básně zahraničního autora z počátku 20. let, aniž by tušil, co znamenají mnohá sousloví v textu či co je to rytmus blues. Dívka krev a mlíko stejné kategorie, hezká, veselá, dravá, „od kolen až k čelu vlnící se křivka“ řečeno s mladým českým básníkem, vyjde na jeviště a tichounce ševell v mollovém tónu verše, jež s jejím světem nemají společnou ani promoklou nitku. Atď., příklady by zabraly místa kolik chcete. Vždycky mám v takovém případě dojem, že jde, trochu nadsazeně řečeno, o oběti slova dramaturgie.

O oběti, nikoli ovšem zcela nevině. Vždyť věci jsou, jak jsme už poznamenali, spíše prosté. Jestliže chci koncertovat s kytarou, musím nejen ovládat noty, ale několik let trvdě dít akordy aspoň podle Zichova Karolína. Jestliže chci recitovat na veřejnosti, nevystačím se školním minimem, ba ani s proslulou láskou k poezii a s citem pro ni. Musím investovat daleko víc. Zájmu, energie, nadšení, píle. Měla by mě zajímat na prvním místě veškerá nová básnická produkce, původní i překladová, měl(a) bych číst a znovu číst a pak dlouho nosit po kapsách těch několik svazků z ní, které mě nejvíce chytly a které mi nejvíce mluví ze srdce (proč to dnes nejsou v daleko větší míře knížky generačních současníků?). Měl bych znát nakladatelské edice, v nichž poezie vychází pravidelně (České básně, řady KPP, Plamen, Květy poezie atd.), i vědět, že je často vydávána i mimo edice. Měl bych číst časopisy, které ji tisknou. Měl bych vědět o knihkupectvích, kde je možné sbírky dostat, a sledovat aspoň Nové knihy, abych věděl, kdy která kniha vychází. Měl bych vědět o regálech v knihovnách, před nimiž se dají před vypůjčením básnické svazky orientačně prohlédnout. Neměl bych být líný přelíst kuponou, darovanou, vypůjčenou či doporučenou knihu celou (stává se, že recitátor nezná o básni a autorovi ani fakta, obsažená v knize, z níž si ukázkou opísal — nedolistoval knihu do konce!). Měl bych vědět něco více také například o poetice, o literárním kontextu; příruček nejružnějšího druhu už dnes není tak málo (z poslední doby: Slovník literárních směrů a skupin, Slovník literární teorie, slovníky spisovatelů světa vydávané Odeonem), neznalost neomlouvá.

To vše není zbůhdarma. Je to podmínka k tomu, abych měl vlastní názor a nepodléhal horkým radám, vanutí mód či svodům „dramaturgie“. Budu-li takto připraven, mohu mnohem lépe zaslechnout hlas svého srdce a svého rozumu a směle na ně dát. Útěky do jiných dob, objevy objeveného, kamuflovaná složitost ani skrývaná neznalost nikam nevedou. Jen zkušené srdce ale varuje před falší, jen vzdělaný rozum signalizuje mělčiny.

A to víme všichni: Na pódiu přímo zasvítí, když recitátorův projev harmonuje s jeho věkem, zkušeností, životním pocitem a časem, který žijeme. Když je celkově přirozený a uměřený. Zasvítí, a to nejen v amatérských soutěžích, ale i na takových profesionálních přehlídkách, jako jsou třeba Neumannovy Poděbrady (letos studenti 3. ročníku DAMU, abych byl konkrétní).

J. KABÍČEK

Být několik dní profesionálním umělcem, hercem s mokrým diplomem — to začne nahlodávat i sebeskromnější povahu. „Jdi, sedni, napiš, poraď, poděš se, diskutuj, beseduj, buď aktivní“, našeptává do té doby neznámý vnitřní hlas. A my chodíme a předáváme své mnohaleté (přesnější řečeno čtyřleté) zkušenosti či lépe zážitky svým mladším kolegům. Rozebíráme otázky týkající se funkce umění v životě, problematiky divadla, výchovy mladých herců (to nejvíce a nejhorlivěji) a mnohdy z nás by si troufl i na memoáry (ale na ty zřejmě nemá čas).

Zvláštní! Ale vlastně — proč ne? Proč by se o to vše nemohl pokusit také mladý člověk, začínající herec, zeleňák, a to v oblasti, která je mu zvlášť blízká a ve které by chtěl promluvit ke svým vrstevníkům? A tak jsem sedl a píši těchto několik řádků o uměleckém přednesu, i když se přiznám, že raději stojím před lidmi a pokouším se sdělovat myšlenky autora a své stanovisko tváří v tvář posluchači. Protože především takto se může uskutečnit malá sobecká touha předat divákovi co cítím, o čem přemýšlím, co mne vzrušuje a znepokojuje. Umělecký přednes to přitom herci umožňuje v maximální míře, podle mne obvykle daleko více než divadlo. Umělecký přednes dává větší možnost volby „rolí“, tu nejsou „přidělovány“ tak, jako je tomu na divadle. Poskytuje tedy širší prostor pro seberealizaci, i když proces ztvárňování přednášeného slova, jeho zprostředkování od autora k posluchači je stejně složitý jako práce na postavě, ba mnohdy i složitější.

Předpokládá dokonalou absorpci textu, pochopení jeho smyslu, prožití, proměnu formy výrazu, přijetí stanoviska autora a zejména vyjádření stanoviska vlastního.

Při všech obtížích je právě tohle poslední asi tím, co mě na přednesu přitahuje nejvíc. Konec konců jsem si to ověřil už v průběhu svých studií na DAMU, když jsem spolu se svými kolegy z ročníku realizoval ve Viole Jeffersova Hřebce Grošáka a montáž z veršů, drobných próz a písní Bertolta Brechta — své velké sny, se kterými jsem „koketoval“ už jako amatér.

Oba pořady mi poskytl příležitost vyjádřit se k tak ožehavým otázkám, jako je láska, příroda, smysl života, politika, člověk v tom všem a kontinuita všeho toho. Samozřejmě je třeba při vyjádření vlastního stanoviska na základě autorova textu dávat pozor, aby nedošlo k posunu významu. To se recitátorovi — egoistovi — může velice snadno stát. Ve snaze o maximální míru sebevyjádření poruší onen „zákryt“, který je mezi autorem a interpretem nezbytný. Potlačí básníka a nucuje posluchače sebe, což je stejný extrém, jako být pouhým reproduktorem. Hranice je přirozeně velmi proměnlivá, záleží na individualitě přednášeče, aby našel přesnou mez, ale právě přibližování k oné hranici se mimo jiné formuje osobnost interpreta.

Začíná to prvními otázkami ověřujícími výchozí pozici: kdy, pod dojmem čeho, v jaké situaci bych se já vyjádřil slovy daného textu. A zajímavý paradox: čím komplikovanější odpověď, tím pevnější tato výchozí pozice je. Protože tato komplikovanost je i symptomem bohatosti, pestrosti dojmů, zážitků a pocitů, je projevem bohatosti samotného života. A z něho přebíráme i další zákonitost: Když víme z čeho začít, víme i jak začít. Známe-li výchozí pozice, můžeme se naladit na zcela konkrétní tón interpretovaného textu a vyvolat souzvuk i u těch, k nimž promlouváme. Jasný, jednoznačný začátek, naprosto konkrétní východisko nutně musí zaujmout posluchače a navodit atmosféru spolupráce. A to i v tom případě, že divák nesouhlasí: jasným stanoviskem jej nutím k vlastní angažovanosti, třeba polemické, a to je vždycky lepší než divácká apatie.

Neboť v té či oné míře v divákovi něco zanechá, vyprovokuje ho k tomu, aby si něco o sobě uvědomil, aby o něčem začal přemýšlet, aby si byl více vědom toho v sobě, čím se solidarizuje i s ostatními lidmi. A to je asi to nejdůležitější, co toto malé zamyšlení umožnilo zformulovat také mně samotnému a co bych i chtěl „poslat dál“.

J. HIRSCH

II.

Nyní k vlastnímu cvičení. Doporučuji věnovat značnou pozornost základnímu postoji, ve kterém se často cvičení provádí, ale který nám také pomáhá vytvářet základní držení těla, tzv. „správné držení těla“ při chůzi, běhu, skocích apod.; současně věnujme pozornost začátečním i konečným polohám při jednotlivých cvicích. Snažme se cvičit s maximální soustředěností (ne křečovitostí), snažme se vyvarovat zbytečných opakovaných chyb (vytvářejí nežádoucí pohybové návyky). Doporučuji dýchat normálně (bez zdůrazňování vdechů a výdechů), podle vlastní potřeby jedince. Některé cviky přímo dýchání určují (při správném provedení).

Základní stoj — uvědomit si podélnou osu těla (ve směru páteře), přičemž váha těla spočívá na obou chodidlech s mírným akcentem na malíkovou hranu chodidel: ve stoji spojném paty u sebe, špičky od sebe svírají zhruba úhel 45°. Při stoji mírně rozkročeném chodidla asi na stopu od sebe zachovávají stejný úhel.



Pánev nadlehčena (dosáhneme stažením hýžďových svalů a protažením svalů břišních — pozor: břicho protahovat ve směru vertikály), páteř protažena vzhůru, hrudník vyklenout vpřed (tlak ve směru hrudní kosti), ramena do šíře s mírným tlakem dolů, hlava v ose páteře, krk uvolněný. Paže uvolněné podél těla, v mírném napětí. Při polohách paží v upažení, předpažení, vzpažení a zapažení dopínat lokty a mírně i prsty rukou. Znovu zdůrazňuji.

Nyní několik ukázek základních cviků, které lze různě kombinovat, rytmizovat i dávkovat.

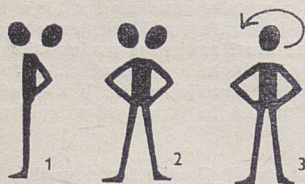
I) ŠÍJE (PÁTEŘ)

1) základní stoj mírně rozkročený, paže vbok, lokty mírně vpřed, pracujeme hlavou předklony, záklony

2) dtto — úklony

3) kroužení vlevo, vpravo

4) vkleče — předklony, záklony



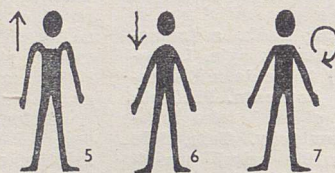
II) RAMENA

5) základní stoj spojný

zvedání ramen tahem, stlačování tlakem

6) stlačování ramen směrem dolů — tlakem

7) kroužky rameny vzad, vpřed malé kroužky, velké, různé rytmizovat a obměňovat.



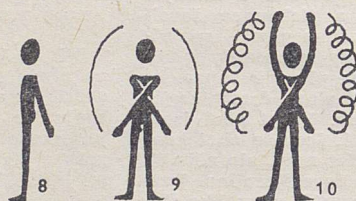
III) RAMENA — PAŽE

8) hmoty do zapažení — jedna paže horem, druhá paže spodem

9) čelné kruhy zevnitř, dovnitř

10) ze zkrřížené polohy paží do vzpažení a zpět

lze kombinovat s výskoky apod.



IV) RAMENA — PAŽE, RUCE

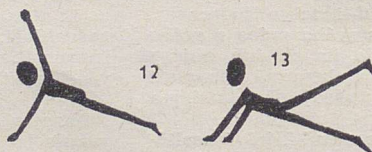
11) z připázení, přes upažení do vzpažení se současným kroužením rukou v zápěstí; totéž se současným zavíráním a otevíráním ruky apod. jiné kombinace



V) PLETENEC PLECNÍ

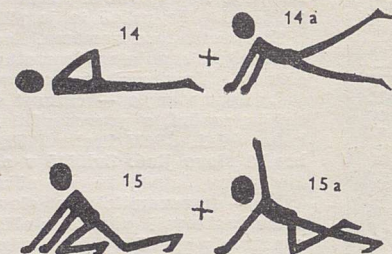
12) v podporu ležmo za rukama střídavě zášvihy pravé a levé paže do vzpažení

13) v podporu ležmo za rukama — střídavě zášvihy pravou a levou dolní končetinou



14) z lehu na břicho — vzepření do podporu ležmo za rukama se střídavým zášviháváním dolních končetin

15) ze sedu na boku (pokrčení dolní končetiny) do bočního vzepření, paže bližší k podlaze se opírá o zem, druhá do vzpažení, váha přenesena na protilehlou dolní končetinu propnutou v kolenní

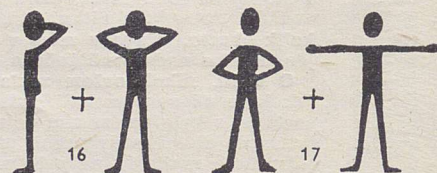


VI) ZÁDA — PRSA (PÁTEŘ)

16) ze základního stoje ruce v týlu, hmoty vzad, s velkým tlakem v loktech

17) z pokrčení paží před tělem (asi ve výši hrudní kosti) hmoty do upažení, dlaně vzhůru, paže výš než ramena

možné kombinovat s natáčením trupu vpravo, vlevo



VII) ZÁDA — BEDRA

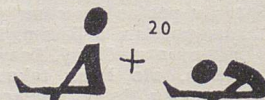
18) ze základního stoje se vzpažením (rozkrčení podle možností jedince) předklony střídavě k pravé, nebo levé končetině, rukama se uchopit za kotník

19) ze stejného základního stoje hluboký předklon, paže mezi nohy, co nejvíce vzad. Také zde jsou možné jiné kombinace



20) základní poloha — sed, propnuté dolní končetiny, záda protažená od kříže, rukama se uchopit pod stehny, hlava zpřímá, maximální předklon

a) s rovnými zády
b) se zakulacenými zády
se snahou dostat hlavu na kolena



Instrukční list O AUTORSKÉM PRÁVU A PRÁVNÍCH NORMÁCH povolovacího řízení divadelních představení

V rozvinuté, bohaté a pestře diferencované socialistické kultuře zaujímají svébytné místo ochotnického divadelnictví i programy, vytvářené profesionálními umělci a zprostředkovávané krajskými agenturami. Smysl a problematika tvorby i šíření takto vzniklých děl jsou různé, avšak všechna podléhají závazným právním normám. Zákon České národní rady ze dne 31. března 1978 (č. 33 Sb.) o divadelní činnosti (divadelní zákon) formuluje poslání celé této oblasti v části první, paragrafu 1 takto: „Posláním divadelní činnosti v České socialistické republice je přispívat v duchu kulturní politiky Komunistické strany Československa ke zvyšování ideové, morální a estetické úrovně lidu, k utváření harmonické osobnosti socialistického člověka a k rozvoji jeho tvůrčích sil.“

Vydání nového divadelního zákona je stvrzením mimořádné péče KSČ a státu o rozvoj divadla a formuluje základní zásady, které v ideovém a organizačním směru vytvářejí předpoklady dalšího zvyšování úrovně českého divadelnictví. Zároveň i divadelní zákon ve vysvětlivkách upozorňuje na nejdůležitější vztahy divadelní činnosti k obecním právním normám, autorskému zákonu ze dne 25. března 1965 (č. 35 Sb.) a předpisům souvisejícím, zejména vyhlášce č. 99/1958 Ú. I.

Po vyhodnocení praktických zkušeností z autorskoprávní ochrany divadelní činnosti mimo síť stálých profesionálních divadel vydává DILIA tento Instrukční list jako přehlednou pomůcku k přesnější orientaci, odstranění nejasností a vyloučení nedostatků jak v procesu divadelní tvorby, tak při provozování divadelních her.

AUTORSKÉ PRÁVO

Všechna díla literární, vědecká a umělecká, která jsou výsledkem tvůrčí činnosti autora, jsou předmětem autorského práva. A to nejen díla původní, ale i osobitá tvůrčí zpracování těchto děl a jejich překlady do jiného jazyka. Autorské právo se vztahuje jak na celek, tak na jednotlivé části díla. Pro vznik autorského práva není rozhodující, zda dílo bylo uveřejněno či nikoliv, ale že bylo vyjádřeno ve vnímatelné podobě (např. slovem, písmem).

Autor má právo na ochranu autorství, zejména na nedotknutelnost svého díla. Provádět jakékoliv změny nebo úpravy (krácení, připojování dodatků, změna názvu, obsahu díla nebo jeho částí, vytvoření scénické hudby) mohou jiné osoby pouze se svolením autora. Pouze autor je oprávněn s dílem nakládat, zejména rozhodovat o jeho uveřejnění a udílet svolení k jeho užití. Za každé užití díla má nárok na autorskou odměnu, která je stanovena smlouvou. Autorskoprávní ochrana trvá v ČSSR po celý život autora a 50 let po jeho smrti, u děl cizích státních příslušníků však ne déle než v zemi původu díla. Poté se díla stávají volnými, to znamená, že trvá nadále pouze právo na ochranu autorství, zejména na nedotknutelnost díla. Uvádí-li soubor volné dílo, musí se tak dít způsobem, který nesnižuje

je jeho hodnotu. Výhradní oprávnění udílet svolení k užití díla a vybírat autorské odměny za veřejné provozování divadelních her přísluší na území České socialistické republiky DILIA, divadelní a literární agentura (Vyšehradská 28, 128 24 Praha 2).

V současné době se setkáváme se stále mnohotvárnější činností ochotnických souborů. Kromě těch, jejichž dramaturgie čerpá z her běžného klasického či současného repertoáru, pracuje řada tzv. autorských divadel. Jejich repertoár se opírá o vlastní tvorbu (původní hry, dramatizace a adaptace literárních děl a pod.) Autorský přístup je patrný z řady osobitých úprav, soubory si vytvářejí svou scénickou hudbu a pořizují vlastní překlady. Pokud jde o premiéru původní hry, dramatizace, českou premiéru hry zahraničního původu, vlastní překlad, o novou úpravu a vytvoření vlastní scénické hudby, je potřeba oznámit DILIA adresy všech tvůrců divadelní předlohy.

Uvažuje-li ochotnický soubor o vytvoření vlastní úpravy nebo scénické hudby u volných her českého autora nebo o dramatizaci takového literárního díla, musí žádat DILIA o souhlas. V případech dramatizace literárního díla českého autora chráněného, nebo úpravy či vytvoření scénické hudby k dílu chráněnému, musí si soubor zajistit autorův souhlas, jehož opis zašle DILIA, nebo se obrátí se žádostí o zprostředkování na DILIA přímo. U her zahraničního původu je vhodné, aby si soubor dotazem u DILIA zjistil, zda existuje český překlad a pokud si hodlá pořídit vlastní překlad je nutné, aby jeho potřebu DILIA zdůvodnil. Při uvádění díla zahraničního původu nebo v případě české premiéry musí soubor DILIA předběžně hlásit své záměry a požádat o souhlas. Upozorňujeme zřizovatele ochotnických souborů, že partnerem zahraničních agentur je DILIA. Pokud si soubor není jist zda je některé dílo devizově volné, musí ještě před započítím studia požádat DILIA o souhlas a sdělení provozovacích podmínek.

Při provozování ochotnickými soubory přísluší autorům odměna podle sazebníku DILIA do výše 10 procent z hrubých tržeb. Jednorázové honoráře (např. za vytvoření scénické hudby) DILIA při provozování ochotnickými soubory neproplácí. Dělení odměny záleží na dohodě spoluautorů, resp. posouzení DILIA.

POSTAVENÍ OCHOTNICKÉHO SOUBORU A KRAJSKÉ AGENTURY

Zřizovatelem ochotnického souboru se může stát jen socialistická organizace. Zřizovatel oznámí založení souboru příslušnému okresnímu národnímu výboru podle stálého působistě souboru. ONV vedle evidenci ochotnických souborů, zabezpečuje jim odborně metodickou pomoc, sleduje a hodnotí jejich činnost a dbá o jejich společenské uplatnění.

Krajská agentura sjednává s divadelními umělci z obvodu své působnosti smlouvy o účinkování na představeních, která se konají mimo provoz a stálé působistě profesionálních divadel.

POVOLOVACÍ ŘÍZENÍ

Pořadatelem představení může být jen socialistická organizace. Pořadatel odpovídá za vytvoření vhodných podmínek pro konání představení, za zachování pořádku při jeho průběhu a za dodržování autorskoprávních, bezpečnostních, požárních, hygienických a jiných obecně závazných právních předpisů.

Představení lze uskutečnit pouze na základě povolení, uděleného místním (městským) národním výborem příslušným podle místa konání představení. Pořadatel vyplní třídlý tiskopis „Žádost o povolení pořádat divadelní představení“. Velmi často se stává, že žádosti bývají vyplněny na formuláři Ochranného svazu autorského (OSA), které jsou určeny pouze pro tyto druhy produkci: estrádní pořad, koncert, dětská besídka, lidová veselice, kursy tance a společenské výchovy, vystoupení vojenských nebo civilních souborů, sportovní podnik (s doprovodem hudby, nebo hudbou vysílanou o přestávkách). Stejně tak nesprávný je postup, kdy žádosti o povolení pořádat výše zmíněné produkce jsou podávány na tiskopisech DILIA.

Vyplněnou žádost odevzdá pořadatel příslušnému národnímu výboru pět týdnů před konáním představení.

1. část zůstává národnímu výboru

2. část obdrží DILIA; na jejím základě vyhotoví a zašle pořadateli provozovací výměr s vyznačenou výší autorského honoráře a příspěvků kulturním fondům v procentech z hrubé tržby, dosažené při představení. V případech, kdy není hrubá tržba dosažena, stanoví se autorský honorář paušálem.

3. část vrátí národní výbor pořadateli jako doklad o povolení. S ohledem na to, že žádost podává pořadatel u příslušného národního výboru 5 týdnů před každým představením, (tedy i před premiérou), je vhodné, aby soubor u děl chráněných autorů (zejména zahraničních) konsultoval autorskoprávní záležitosti u DILIA před zahájením studia hry. DILIA často dostává formulář žádosti těsně či dokonce po premiéře a soubory se vystavují nebezpečí, že pro nevyřízení autorskoprávních záležitostí nebude možné udělit souhlas k uvádění díla.

Národní výbor povolí představení, odpovídá-li jeho obsah i umělecká úroveň potřebám kulturního rozvoje socialistické společnosti. Z hlediska autorského právní ochrany je důležité, aby všechny rubriky žádosti byly řádně a přesně vyplněny (název hry, autor resp. další užití autoři, překladatel, upravovatel, autor hudby a písňových textů, z jakého textu je dílo studováno s uvedením vydavatele a roku vydání). Postoupí-li národní výbor DILIA nedostatečně vyplněné formuláře, zdrží se tím povolovací řízení. Úplnost údajů je nezbytná k zajištění autorskoprávní ochrany a bez nich nemůže DILIA dát souhlas k pořádání divadelního představení.

Mnoho závad shledává DILIA při povolovacím řízení programů, které jsou pořadatelem zprostředkovány krajskými

agenturami nebo Pragokoncртом. Pořadatelé se mylně domnívají, že v takovém případě stačí na povolovací tiskopis napsat „pořad zprostředkován agenturou“. I zde totiž plně platí ustanovení paragrafu 3 vyhlášky MŠK 99 / 58 U. I., které pořadatele zavazuje vyplňovat na povolovacím tiskopisu DILIA názvy všech užítých děl i jména autorů. Pořadatel musí proto s touto skutečností počítat a při objednávání pořadu u agentury současně požádat o sdělení názvů literárních děl a jejich autorů, která budou umělci interpretovat.

Odejmutí povolení může národní výbor tehdy, neodpovídají-li skutečnosti údaje, na jejichž podkladě bylo představení povoleno, není-li splněna některá z podmínek, stanovených v povolení a nastanou-li skutečnosti, vylučující povolení představení.

Tímto Instrukčním listem chceme připstět k hlubšímu pochopení zákonných ustanovení a předpisů tak, abychom napomohli dalšímu rozvoji umělecké tvorby, která se podílí na rozvoji tvořivých sil a schopností socialistického člověka a obohacuje kulturní život naší společnosti.

DILIA

výběr pro vás

MIKULÁŠ KOČAN:

KOLOTOČ

Rodina Gadžů — Starý, jeho žena Marie, jejich dvě dcery Soňa a Jana a Janin manžel Tibor jezdí z kolotočem, houpačkami a dvěma střelnice-mi. Měli dřív i ruské kolo, ale když jeden ze synů Starého zůstal na vojně a druhý se dostal do vězení za znásilnění, podnik jim ruské kolo vzal. Za práci této rodinné skupiny odpovídal podniknu Starý, ale když na něj přišla písemná stížnost, že svedl manželku jistého manžela v uniformě, převzala vedení Soňa. Kdyby vyslyšela návrhy šilhavého provozního na podniku, dostali by Gadžovci další pracovní síly i ruské kolo. Ale Soňa má známost s vysokoškolačkem Petrem, který právě za Soňou přijel a jehož Starý i Marie pokládají za vítaného ženicha. Podle podnikového harmonogramu mají jet Gadžovci na mírovou slavnost do Sečova, ale Starý chce jet do Vranova, kam jezdí už dvacet let a kam mají jet letos Bolekovci, početná rodina, která má dva kolotoče, autodem a hrací automaty. Gadžovci a Bolekovci jsou nepřátelé na život a na smrt. Starý Gadža a starý Bolek se kdysi ucházeli o Marii. Získal ji Gadža, ačkoli se odjakživa věnoval spíše ženským, než práci. Nepřátelství otců se přeneslo i na děti. A Vranov se pro Gadžu stal prestižní záležitostí, i když spojenou se značným rizikem. U podniku by měl další vroubek — jeden už má za to, že prodával načerno růžence a svaté obrázky — a určitě by došlo ke srážce s Bolekovci. Bole-

kův syn Milan, kterému se líbí Soňa, upozorňuje Starého, že se do Vranova dostane jen přes jeho mrtvolu. Soňa je proti tomu, aby se do Vranova jelo. Ani Petrovi se tam nechce, protože ve Vranově žije jeho strýc, který je na válečné noze s Petrovým otcem a okamžitě by mu škodolibě donesl, že viděl Petra ve společnosti komediantů. Milan se navíc netají, že udělá všechno, aby překazil Soninu známost s Petrem. Starý se mu pomstí tím, že vzkáže starému Bolekovi, že Milan je ochoten kvůli Soně zradit vlastní rodinu. A Bolek syna zbije. Marie přemlouvá Petra, aby na její náklady jel se Soňou na pár dní do Tater, ale Petr odmítá, musí se s Vranovem nějak vypořádat. Marie prosí tedy Starého, aby do Vranova nejel, ale marně. Dokonce i Soňa se teď přiklání k cestě do Vranova, protože chce mít jasno, stydí-li se za ni Petr nebo ne. Ale svoje stanovisko změní, když zjistí, že si Petr dělá výčitky, že není ani pro ni ani pro její rodinu taková partie, která by řešila nedostatek pracovních sil v jejich skupině. Nabídne mu, že s ním uteče do Bratislavy, opustí rodinu a bude žít s ním. A tehdy se Petr přizná, že jeho rodina o ní neví. Milan nabízí Starému, že ho do Vranova pustí, když mu dá Soňu, ale Starý odmítá; dokáže to sám. Když se ale v noci vrátí zbitý ze záletů, přizná, že na Vranov už nestačí. I ostatní přemýšlejí o tom, nechat kočovného života a usadit se. Petr je podporuje. Ale nikdo z nich nemá odvahu říct o tom Janě, která by kočovný život nikdy neopustila. Soňa už Petrovi nevěří a jemu nezbyvá, než odejít. Soňa se staví do čela rodiny. Potáhnou do Sečova. A příští rok možná zase do Vranova.

Drama současného slovenského dramatika má 7 obrazů. Přeložila je Valeria Sochorovská. Odehrává se během jednoho a půl dne v jediné dekoraci (prostranství před třemi maringotkami). Má 4 muže a 3 ženy. Velké role: Starý (50 let), Marie, jeho žena (45 let), Soňa, jejich dcera (20 let), Jana, jejich starší dcera (27 let), Tibor, její muž (30 let), Petr (23 let) a Milan (27 let). Střední ani malé role ve hře nejsou. Hra se hodí jen pro vyspělé soubory, které mají vhodné typové obsazení. Vydala DILIA.

ALOIS JIRÁSEK:

SAMOTA

Je parné červencové odpoledne. Osamělý Vejrovic statek se vytlidil, všichni jsou na poli, protože žně jsou v plném proudu, a bouřka na spadnutí. Před stavením se nudí nad jakýmsi románem Ada, žena Vejrovic syna Václava, který má v Praze lékařskou praxi a pro stále zaneprázdnění vyvezl Adu na zotavenou ke své matce. Ada je bezdětná panička, kte-

rou nezajímá ani venkov, ani členové Vejrovic rodiny, ani výletníci z nedalekého města, kteří si přišli zatancovat a pobavit se na louce před nedalekou myslivnou. Příjemným vytržením z nudy je pro Adu setkání s Petrem Vítem, který studoval v Praze práva, ale po Adině svatbě utekl ze studií a vrátil se domů, do nedalekého města, kde má naději na místo i na ruku lékárníkovy dcery. Petr, nadaný hudebník a přítel Václava Vejry, se do Ady zamiloval, ale jako čestný člověk se své lásky vzdal v okamžiku, kdy se stala ženou jeho přítele. Ani teď by Petr setkal s Adou neprodlužoval, ale Ada přemluví jeho i profesora Čepelku, Václavova strýce, aby se všichni zúčastnili výletu k myslivně. Do myslivny přijela na měsíc si odpočinout dávná profesora láska — které zůstal celý život věrný — Helenka Toralová, Petrova teta. Ada využije profesorovy touhy popovídat si s Helenkou, aby mohla být s Petrem o samotě. A využije všech svých ženských předností, aby mu znovu zamotala hlavu. Helenka Toralová tuší, proč Petr utekl z Prahy, a varuje ho před Adou. Adin výlet s Petrem se neutají. Václavovu matku mrzí řeči o tom, že Ada má plotky s Petrem. Je to čestná, pracovitá a věrná žena, pro kterou je štěstí jejího syna smyslem života. Ale Ada si nedá pokoj. Pošle Petrovi dopis, v němž ho zve na schůzku a vstřnadí profesora, aby mohla být s Petrem sama. Ale profesor se o dopisu dozví a svěří se Toralové. Zatím se Petr dostaví na schůzku s Adou. Ada ho přesvědčuje, aby se vrátil do Prahy a ujišťuje ho, že svého muže nemiluje, že její sňatek s Václavem Vejrem byl omyl. Je přerušena příchodem profesora a Toralové. Schová Petra do Václavovy světničky a tak usilovně se brání příněst Toralové občerstvení, že ji Helenka začne podezřívat z nějakého úskoku. Když už není vyhnutí a Ada musí s profesorem odejít pro klíč od sklepa, vyjde Petr ze svého úkrytu a slíbí Toralové, že s Adou přeruší styky. Ale v odchodu mu zabrání příchod Václavovy matky, která chce do světničky, kam se Petr znovu schoval, pro zástěru. Když se podaří odlákat Vejrovou pro klíč, oznámí Toralová profesorovi, že Petr je ve světničce a že ona s touto lží nechce mít nic společného. Ale v odchodu jí zabrání příchod Václava Vejry, který se znenadání rozjel za Adou a za matkou. Aby obě překvapil, chce se schovat do své světničky. Helenka i profesor jsou ve strašné situaci. Nesouhlasí s tím, co dělá Ada a Petr, ale vědí, že odhalení této lži by zničilo Václava i jeho matku. A s ohledem na tyto dva lidi, které mají rádi, kryjí lež těch mladých. Zabrání Václavovi, aby se schoval ve světničce a umožní Petrovi útěk.

Známá, ale málo hraná Jiráskova hra napsaná v roce 1907 má 3 jednání. Vedle velkých rolí, které představují

postavy hlavního příběhu hry — Ada Vejrová (25 let), Barbora, její tchyně (50 let), profesor Vojtěch Čepelka, Barbořin bratr (60 let), JUC Petr Vít (25 let), Helenka Toralová, jeho teta (55 let) a malá role — MUDr Václav Vojr (30 let) — je tu řada středních a malých rolí, tvořících vedlejší dějové pásmo výletníků — řeznice Mráčková (40 let), její dcera Tonička (20 let), její net Karla (20 let), vedporučík u ostrostřelců Šrámek (50 let), zámecký revident Wilhelm Schlums (50 let), Jaro Labuška (25 let), Verunka, Petrova sestra (18 let), Honcka (14 let), malé role: mistr, mistrová, 1. děvče, 2. děvče, kompars: výletníci. Tedy 8 mužů, 10 žen a kompars. Dekorace jsou 2: před Vejrovou samotou, před myslivnou. Hra se hodí pro vyspělý soubor.

Jarmila Černíková

ZÁPISNÍK

Odešel zapálený divadelník

26. května se obyvatelé Vracova a zástupci řady souborů hodonínského okresu rozloučili s významným kulturním pracovníkem Slovácka (odešel ve věku 63 let) — profesorem Štěpánem Pištěkem, filologem, který jako pedagog i ředitel působil na středních školách v Hodoníně, Veselí na Moravě a v Kyjově.

Celoživotní láskou profesora Pištěka bylo ochotnické divadlo, kterému věnoval mnoho poctivého úsilí, a to zejména jako dlouholetý iniciativní vedoucí divadelního odboru Městského kulturního klubu ve Vracově. Byl tu obětavým režisérem, který tvůrčím způsobem rozvíjel dnes již pětasedmdesátiletou tradici vracovského amatérského divadelnictví. Pod jeho vedením odchoval soubor několik předních herců našich profesionálních scén (začínal zde např. Josef Somr) a byl vždy úzce spjat s aktuálním kulturně politickým děním v obci. Štěpán Pištěk dbal na soustavné vzdělávání ochotníků formou divadelní školy a rozličných kursů a pamatoval rovněž na bohatý vnitřní život stmelěného kolektivu v desítkách besed, přátelských večerů s programem i na vlastivědných zájezdech, stejně jako na pečlivě vedený divadelní archiv. Také díky zesnulému prof. Pištěkovi je od roku 1962 dodnes právě Vracov dějištěm každoročních okresních divadelních přehlídek městských souborů Hodonínska. vz

Soutěžní výstava na Horizontu 79

Obvodní kulturní a vzdělávací středisko Brno III pořádá ve

dnech 26. až 28. října 1979 VII. ročník přehlídky malých divadel Horizont 79. Součástí přehlídky bude také soutěžní výstava Divadelní grafika a fotografie malých divadel, která chce komplexně představit grafické plakáty, programy, fotografie, návrhy scén a kostýmů apod. Soutěžní práce, označené názvem souboru, inscenace, jménem autora a přesnou adresou s PSČ, je možno zasílat do 15. září 1979 na adresu OKVS Brno III, odd. ZUC, Musilova 2, 614 00 Brno. Autoři nejlepších prací obdrží věcné ceny a budou pozváni na přehlídku Horizont 79 na náklady pořadatele. Výstava se bude konat ve Studiu Horizont, Brno-Lesná, Fillova 1, a to od 26. října do 30. listopadu t. r. Vystavené exponáty vrátí pořadatelé nejpozději do 20. 12. 1979.

Lidická růže

Soutěž v uměleckém přednesu proběhla na Kladně. Zúčastnilo se jí přes 20 vybraných amatérských recitátorů z celé republiky v pestré programové skladbě.

DS Motorlet-IPS v Jiřicích

Spolupráce divadelního souboru Motorlet a IPS s pohotovostním útvaru MV-VB Praha vyústila v pozvání estrádní skupiny souboru na vystoupení u družebního útvaru Sovětské armády v Jiřicích. Členové souboru se na tento nelehký úkol dobře připravili a téměř celý pořad nastudovali v ruském jazyce. Obavy, zda program bude srozumitelný, se brzy rozplynuly a upřímný potlesk potvrdil jejich zbytečnost. Pořad byl složen z hudby, zpěvu, veselých výstupů, své uplatně-

ní našla i pantomimická groteska a jako host upoutal svým kouzelnickým galavystoupením člen Magického klubu Motorlet-IPS.

Všichni účinkující si chválili velmi pozorné a vděčné obecenstvo, které se s nimi loučilo skandovaným potleskem. Z mnoha stran byl vysloven požadavek o reprízu téhož pořadu či uvedení pořadu nového. Odměnou byl diplom Za významné přispění k upevnění československo-sovětského přátelství, který na jevišti převzali z rukou velitele útvaru zástupci divadelního souboru. Obě strany projevily zájem o další akce podobného druhu se snahou o pravidelnější spolupráci.

R. Frydrych



KOUTEK SAL

• Letošní 28. Loutkářská Chrudim se konala také jako IV. mezinárodní festival loutkářů amatérů. Účast SAL na letošním festivalu byla významná, o čemž svědčí skutečnost, že naše organizace měla poprvé v přípravném výboru LCH svého zástupce.

• Hlavní akcí SAL bylo finále II. přehlídky individuálních výstupů s loutkou. Finále se zúčastnilo 38 loutkářů s 19 výstupy. Do finále byli delegováni 2 loutkáři ze Slovenska, vybraní na slovenských krajských přehlídkách. Porota vedená Vojtěchem Cinybulkem, laureátem státní ceny, vyhlásila vítěze jednotlivých kategorií a udělila i další individuální ceny:

I. kategorie (individuální výstupy jednotlivců) — M. Minářová (Šumperk): O semaforu, který nechtěl cvičit;

II. kategorie (výstupy učitelů mateřských škol) — A. Szalátová (Svoboda n. Úpou): Začarovaný les;

III. kategorie (výstupy maximálně tříčlenných skupin) — skupina Říše loutek Praha (F. Valena, R. Tefrová, Č. David): Dejte mi jitrnici.

Cena za vodění: T. Vorel (Zvoneček Praha) — Učené praze; E. Malý (Jiskra Praha) — Inspirace. Cena za angažovanost: H. Trávníčková (Jiskra Praha) — V parku u feky. Cena za režii: K. Šefrna („C“ Svitavy) — Lesní balada. Cena za hlasový projev: I. Voráčková (Volary) — Chodící jitrnice.

Další významnou akcí, na níž SAL spolupracovala s ÚKVC, byl seminář učitelů mateřských škol. PSL

Dilia

HRY PRO DOSPĚLÉ

O. Daněk—K. Svoboda: Vražda v Olomouci (1 m, 3 ž)
M. Stoniš: Kde tráva je červená a modrá (8 m, 4 ž, kompars)

E. Dutka: Autobus do Wollongongu (9 m, 3 ž)

A. Gelman: My, níže podepsaní (9 m, 2 ž)

A. Kopkov: Slon (9 m, 4 ž)

K. Ščerbakov: Případ divadlo (15 m, 5 ž, kompars)

V. Rasputin: Peníze pro Maril (10 m, 7 ž)

G. Danallov: Soudce a žlutá růže (16 m, 5 ž)

C. Goldoni: Poprask na laguně (10 m, 5 ž, kompars)

W. Shakespeare: Macbeth (21 m, 6 ž)

P. Budak: Maják (3 m, 2 ž) — dev. váz.

PÁSMO

... a slyším lidstva hymnus hřímavý (k výr. A. Jiráska sestavila K. Fialová)

M. Procházka: Slovo o Povstání (8 m, 3 ž, hlasy)

Vzpomínka na SNP (sestavil M. Chorvát — I.: 3 m, 1 ž; II.: 2 m, 1 ž, 1 chl., sbor)

Věřte v mé přátelství (korespondence J. Zeyera a Zd. Braunerové — sestavil J. Protiva)

Amatérská scéna, ročník XVI (Ochotnické divadlo, ročník XXVI), č. 8, srpen 1979.

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

STARÝ ZPŮSOB, JAK DĚLAT DOBRÉ DIVADLO

Philip Massinger žil v Anglii v letech 1584—1640. Patřil nejen k nejpłodnějšímu, ale také k nejtalentovanějším dramatikům a básníkům alžbětinské epochy. [Touto epochou dnes historici rozumějí posledních asi pětadvacet let vlády královny Alžběty a asi dvacet let panování Jakuba I., tedy zhruba 1580 až 1625.] Patřil ke špičce, jak bychom dnes řekli, zřejmě především pro svou vnitřní noblesu, pro ušlechtilou a obraznou řeč svých dramát a básní, pro soucit, který vždy projevoval člověku nevinně trpícímu. A bezpochyby také proto, že hravě a lehce ovládal techniku psaní dramatu, rozvádění zápletky, odkrývání charakteru. Dobové prameny uvádějí ještě jednu vlastnost, pozoruhodnou v jeho době, kdy na divadlo útočili puritáni jako na semeniště nemravnosti a podporovatele a rozsévající neřesti: zvláště dobře uměl vyličít ženskou oddanost a ctnost.

Dostáváme dnes v novém překladu J. Bílého do ruky Massingerovu komedii, která nikdy neupadla docela v zapomnutí a objevovala se pravidelně zejména na anglických jevištích: **Nový způsob, jak splácet staré dluhy**. Na vlastní oči se tedy můžeme přesvědčit o kvalitách, které Massingera vynesly do popředí i v tak těžké konkurenci, jakou představovala alžbětinská dramata. Přesvědčujeme se o nich jaksi pohledem z druhé strany, to jest z dneška. Je skutečně až s podivem, jak málo musíme odpouštět komedii staré skoro čtyřiceti let, jak mizivě málo je v ní starého a přežilého, jak důvěrně známé a životné jsou charaktery, jejichž prostřednictvím se rozvíjí zápletky kolem bohatého obchodníka-dravce (však se také jmenuje Over-

reach), jehož jediným snem je provdat dceru za lorda a pak „jim všem ukázat“. Snad jen ten lord Lowell, zcela bezchybný a velkodušný, připomíná, že není vzat ze života, ale že je pouze ztělesněným zbožným přáním, aby aristokraté, kteří měli v tehdejší společnosti všechna práva a žádné povinnosti, byli lidmi mravnými, moudrými a laskavými. To nás už opravdu nepálí — ale lord Lowell je našťáště gentleman tak decentní, že ho klidně sneseme i na současném jevišti.

Význam alžbětinské „špičky“ nesnižuje to, že ještě kus nad ní kraluje Shakespeare. I kdyby jeho nebylo, zbylo by dost pro podív nad tím, jakou úrodu talentů sklízela alžbětinská éra. Dohromady vytvořili jednu z nejslavnějších epoch v historii divadla vůbec. V tomto významném zlomovém okamžiku bylo absorbováno a v novou kvalitu přetvořeno dědictví středověkého divadla nejen církevního, ale také světského, lidového, všech projevů, v nichž se usku-tečňovala touha po uvolnění, hře, zábavě — stejně jako humanistická vzdělanost, podněty antické kultury a filosofie. Výsledkem je — poprvé v historii — profesionální divadelnictví, a po tisíciletí zase hmatatelný důkaz, že divadlo je svěbytné umění, že vlastní samostatnou tvárnou sílu, jejímž prostřednictvím se může zmocňovat všech lidských věcí a uměleckým obrazem o nich vypovídat. A že tento obraz může být stejně vznešený jako jsou obrazy poezie, navíc však může být obecně přístupný.

Není divu, že alžbětinská éra je jedním z období, k němuž se moderní divadlo nejraději vrací.

(UKÁZKA ZE HRY)

11. OBRAZ

(Před Tapwellovou krčmou. Vstoupil Tapwell a Froth)

TAPWELL:

Co si teď počneme? To byl tvůj nápad!

FROTH:

Můj? Že tě huba nebolí! Pan Marrall nám přece poručil ho vyhodit!

TAPWELL:

To je sice pravda, jenomže ten Wellborn je najednou zas strejčinkovo zlatol! To je mi polízačka!

FROTH: Snad je uznalej.

TAPWELL:

Ten? K nám? Prosím tě, za co by měl bejt?

Ví vo všem, co se šustlo v tomhle domě, že se tu dohazují — no — ty holky a prodává se nakradený zboží. Vidím už, jak tě vezou na káře, házej po tobě bláto, shnilý vejce a křičej: Fúj, ty stará hampejznicel!

FROTH:

A tobě za zlodějnu vypálení cejch, když nakrásně utečeš šibenici.

TAPWELL:

Kdyby jen to, a ne nic horšího!

Reputaci nám stejně nezkažej. [Za scénou volání: Ať žije pan Wellborn] Už jde. A za ním zástup věřitelů. Dneska prej splatí všechny svoje dluhy.

FROTH:

Tak nestůj! Honeml! Připrav petici. A rovnou před ním na zem, na kolena. [Vstoupí Wellborn, skvěle oblečen, za ním Marrall, Greedy a věřitelé. Tapwell padne na kolena a podává Wellbornovi petici]

WELLBORN:

Jak dojemně se všichni za mnou táhnou. A ten dokonce s peticí. Co dělá parádní kvádro a pár šupů v kapse.

MARRALL:

Milosti, kdyby bylo zapotřebí — na Marralla je přece vždycky spoleh. Jestli je libo, vyřídím to za vás, ti věřitelé doráží jak sršní.

WELLBORN:

Když mi chceš pomoci, budu jenom rád. Jdi, promluv s nimi, zjisti nároky. Já zatím vyřídím tady tu štenici.

MARRALL:

Jestli se, moje služby osvědčí, mohli bychom pak, pane, uvážit nějakou trvalejší spolupráci.

GREEDY:

Jak? Tapwell? Aha, už si vzpomínám. Tvá žena přinesla mi na Silvestra dva slušně vykrmené krocany.

TAPWELL:

A bude nosit každé vánoce, jen když se trochu přimluvíte.

GREEDY: Kde?

U mistra Wellborna? No samozřejmě! Za těhle podmínek! [Wellbornovi] No, jen se podívejte! Nejsou to poctivé a dobré duše? Jaké to upřímné a prosté tváře.

WELLBORN:

Z celé té luzy, která ze mne tyla, je tenhle lotr nejnestydatější. [Šeptá Greedy] Na ty jeho vychrtlé krocany se vykašlete. Odejmete mu hostinskou živnost. Já na příštím trhu vám koupím párek volů. To je víc než celá jeho drůbežárna.

GREEDY: Safra, safra,

ukaž se! Blíž! No ještě, ničemo! Nyní tě vidím správně. Lumpárna ti přímo čouhá z očí. Vidět tě zkušený soudce, dá tě pověsit.

TAPWELL: Ctihodnosti!

FROTH: Prokrista, slitování!

GREEDY: Krocany posílat, to by tak hrálo! Úplatky! To sis přišel na pravěho! Mizernou hospodu máš! Ztuhlá pivol! Ještě tu poddaní našeho krále dostanou průjem nebo ujímání! Dám soudně odejmout ti živnost! Hned osobně nařídím strážníkovi,

aby ti strhl ještě před obědem vývěsní štít.

FROTH: Nemáte srdce, pane?

GREEDY:

Koukej se ztratit! Kdybych teď měl srdce, pak by mě musel vůl, co dostanu o příštím trhu, nabrat na rohy za moji hloupost. Všechny zásoby jídla a pití ihned na místě v důsledku kontumace zabavit!

WELLBORN: A prostřednictvím kontumace zničit.

GREEDY: Já na to dohlédnu a důkladně. Tak hybaj! Slyšeli jste?

TAPWELL: Novej způsob,

jak splácet starý dluhy, na mou duši! (Tapwell, Froth a Greedy odejdou)

MARRALL: Můžeme začít, pane. (Věřitelé se nahrnou dopředu)

WELLBORN:

Chtěl bych vám rovnou říci úvodem, stručně, abych vás tolik nenapínal: Mám peněz jako želez, pánové! (Radostný šum)

Jenomže to je právě ten váš malér! Zaplatit, jak je známo, krejčímu a hokynáři musí jenom ten, kdo nemá nic! Zámožný nemusí! (Mručení)

Že je to nespravedlivé? No ovšem! Tak už je ale náš svět zvrácený! Já však mám s vámi soucit, kujóni! mí rozkošní, a od té zvrhlosti se odchýlím. A jako škorpión, jenž sám se uškne vlastním žihadlem, se zruinuji pro vás, moji draží! (Marralloví)

Jak jsi mi roztrávil mé ovečky?

MARRALL:

Ti pánové zde mají dluhopisy pryč s vašim podpisem a v řádné formě. A také potvrzený úrok dvacet procent.

WELLBORN:

Přesnost je vsádkou přenáděrná vlastnost, však musí platit nalic jako narub. A kdo ji vyznává, nechť jí má tolik, až se mu vrazí na močový měchýř. Všechny ty kvitance důkladně přezkoumat!

Massingerova komedie neklade na inscenátory jen trochu zkušené takový nárok, který by nutil mobilizovat všechny síly, a přitom slibuje dost snadný úspěch, protože její zápletky je sice průhledná, ale už skoro čtyřista let také zaručeně líbí a postavy jsou živé, herecky vděčné. Prostě přirozené.

A v tom je právě ta zálužnost: nic není těžšího než naplnit jeviště uměleckou přirozeností. A recept, jak na to, vůbec neexistuje, protože vlastností přirozenosti je právě to, že je pokaždé úplně jiná.

Jen jedno je možné podotknout na okraj: V praxi našeho divadla je hluboce zakořeněn jeden omyl, kterému kupodivu podléhají i ti, kteří jinak jsou o historii divadla dostatečně poučení. Jakmile dostanou herci do ruky text komedie starší než z devatenáctého století, je jim okamžitě jasné, že to musí být „něco jako commedia dell'arte“. A než se režisér vůbec vzpomene, než je smysl a struktura textu odhalena a poznána, od samého počátku se vtráží na jeviště šablony: komicky stylizovaná gesta, situační špílce, aktualizační improvizace, legrace na každém kroku,

A vyplátit jen sumu, na níž zněl! Ani o pencil víc. A žádný úrok! Je lichvářský! Za lichvu by vám čertl do chrčtánu lili v pekle žhavé zlato. To nemůžeme dopustit. My máme slitování s vašimi dušičkami! My nejsme jako vy, vy ukrutníci! A tihle?

MARRALL: Vzali s sebou opisy všech upomínek, co vám posílali z obavy, aby dluh se nepromlčel. Ten tady jich má deset.

WELLBORN: Ukaž. Vážně!

K smrti rád píše zřejmě tento pán. My máme dobré srdce. Nebudem vám kazit potěšení. Píšte dál! Takže těm zatím nezaplatíme. Snad při takové pětadvacáté, šestadvacáté upomínce — možná — A tahle horda?

MARRALL: Ti nemají nic.

WELLBORN: Nic nemají! Dočista nic! Na zadní kolečka nepočítali! Od tebe bral jsem víno, já už vím. Od tebe ústíře a kaviár. A tys mi přece ovazoval rány, když jsem se tenkrát trochu posekal. A tobě za co? (Věřitel mu něco šeptá) Ach ovšem, hedvábí! Pro tamtu holčinu. Ta ale byla, víd? Jak samet. Jako bílý safián! Tak! Každý z těchto pánů dostane na ruku v hotovosti dvakrát tolik, než žádal! K tomu úrok z prodlení! A pak je tady trochu pohostíme! Napijete se s námi, pánové!

VEŘITELÉ: Ať žije pan Wellborn! Sláva! Sláva! (Vrací se Greedy, vyvaluje se soudek, přináší šunky, jí se a pije)

MARRALL: Vám sloužit, pane, bude přímo rozkoš.

GREEDY: Že je to ale pocit, když se člověk se všemi věřiteli paráz vyrovná! Mít tolik dluhů, jako vy jste měl, je přímo stav člověka nedůstojný.

WELLBORN: Naopak, kamaráde, dlužník — věřitel je pod sluncem ten nejnežnější vztah. Kampak se hrabe láskal Věřitel,

ten je ti věrný, trne o tvůj život, modlí se za tvé zdraví, nežli usne, zpovzdálí sleduje tvůj každý krok. Peníze rozhazovat, když je máš, to umí každý trouba — s prominutím, ale když nemáš ani vindru, pak se ukaž! Dlužníkem nemůže být kdokoliv, musí mít odvahu nic nemít a statečnost žít z ruky do huby. A to je největší odvaha na světě! Jen kdo si půjčuje, je pravý křesťan, protože lidem dává příležitost, jak bližním prokazovat dobrodiní.

MARRALL: Proč potom ale tohle všechno? Nač?

WELLBORN: Snad proto, abych splatil staré dluhy jak tu kdos řekl, novým způsobem. Tak vzhůru, pánové! Změníme lokál! (Všichni odcházejí)

MARRALL: Důvěrně na slovíčko, pane.

WELLBORN: Poslouchám.

MARRALL: Sir Giles se chystá za vámi a chce

požádat záruku na tisíc liber, které vám půjčil na splacení dluhů. Nic takového však mu nedávejte.

WELLBORN: Já jsem to stejně neměl v úmyslu.

MARRALL: Když bude zuřit — a to jistě bude, klidně mu řeknete a pěkně od plic, že on vám dluží desetkrát víc. O to vás podfouk, když vám zašantročil pozemky, co jste mu dal do zástavy.

WELLBORN: To je mi novina! A ještě něco?

MARRALL: Jen trpělivost. Potom žádejte, aby vám ukázal tu listinu, kterou jste mu pozemky postoupil. Zazijete si malé překvapení — i vy, i on — a jestli se pak strýček nám z toho nepomene, tak ať visím. Troufám si říct, že budete mi vděčný!

WELLBORN: A ty si myslíš, že je dobrá věc, když člověk musí někomu být vděčný? Tím bych si na tvém místě nebyl tolik jist. Z povinné vděčnosti se rodí nenávist. (Odejdou)

přízpusobování postav schémátům atd. Jenomže alžbětinská komedie nesmí být „něco jako commedia dell'arte“, protože je v mnohém jejím přímým opakem: určující je v ní vždycky individuální dramatický charakter, nesnese větší míru stylizace, masky commedie dell'arte jsou tu nemyšlitelné, nikdy nebyla improvizovaná, její humor vyplývá z postřehnuté a odhalené bizarnosti lidských povah a ne z mechaniky situací. Na každém kroku se tu také nesetkáváme s legrací — v naší komedii například jeden člověk věrně a doopravdy zešílí a také jen hluchý by mohl nepostřehnout, že nápěv téhle komedie má lehce melancholickou notu.

Zkrátka nezbyvá než doporučit — příhodně a dobově — s Hamletem: „A zvláště dbejte, abyste nepřekročili meze skromné přirozenosti, protože každé takové přehánění odporuje smyslu divadla, jehož cílem na počátku i nyní bylo a je jakoby nastavit přírodě zrcadlo; ctnosti odhalit její rysy, pošetilosti její pravou tvář a celému duchu doby jeho podobu a obraz.“

Alena Urbanová

KaBAREtní ProMěny

VLADIMÍR JUST

Červená sedma (III)

Je třeba si představit desítky podobně přímočarých, denně obměňovaných aktualizačních improvizací (dnes už bohužel většinou nerekonstruovatelných), abychom načrtli alespoň hypotetický obraz Bassova vystupování v Červené sedmce. Příznačný byl již fakt Bassova přijetí do Červené sedmy v létě 1913 v Luhačovicích, kde složil lázeňský host ryze kabaretní příjmací zkoušku „svými hlasitými, ale v dané situaci patrně adekvátními diváckými poznámkami z hlediště“. Bassův projev nepostrádal nikdy autoritou invencí, ani tehdy ne, přepracovával-li si pro sebe cizí náměty (Jean Paul aj.). Bass si každý námět spontánně přizpůsoboval svému způsobu vyjadřování a své lidské dikci (měl sytý, trochu drsný hlas, který s oblibou moduloval do jakési reportážsky odosobnělé výmluvnosti), stejně tak jako své výrazné fyziognomii (dlouhá postava, krátce přistřižená, z dálky téměř holá hlava na dlouhém krku). Tato vizuální i akusticky pádně zvýrazněná, mělo jeho slovo, vyřčené v jakékoli jevištní situaci, pro diváka rozhodující význam jakéhosi ústředního ideově-orientačního bodu.

Stálým prvkem satirikova vidění skutečnosti byla jemná, někdy sotva postřehnutelná ironie, s níž hodnotil historické události; Bass se s oblibou díval na dějiny optikou každodennosti. Tak historický vznik ČSR komentoval ze scény večer 28. 10. 1918 takto: „Je to pravda, není to pravda? Na konci ulice má dům pan Sommerschuh. Něco se zaběhlo mezi stromy. Prapor! Pan Sommerschuh jej vystrčil první. Je to tedy pravda!“ Kabinetní ukázkou Bassova citu pro kabaretní žánr byl i brilantní přednes vlastních písní a populárních tzv. Letáků (1917–19), v nichž jednoduchými hlasovými, mimickými i gestickými prostředky (práce s náznakem, zkratkou i stříhem) načrtával dokonale karikatury jednotlivých veřejných činitelů (Píseň o návrhu zákona na potrání prostitute, 1919 aj.). Přitom „dovedl dát každému mluvčímu jeho osobitý ráz, z jeho stranic jeho poměru vyvodit hloupost, nízkost a směšnost jeho vystoupení“, píše J. Vođák v červnu 1919, „ale satirik dovedl své postavy také sám výborně zahrát s jejich zvláštním tempem i způsobem mluvy, s jejich zvláštními posunky a větvními zvyky, takže výkon pozorovatele a spisovatele splyvá zde s výkonem hercovým v jediný znamenitý srostlý slohový celek...“ Bass často

podtrhával antiiluzivní charakter svého pěveckého či recitačního výstupu tím, že zpíval a hrál s papírem v ruce, i když uměl text zpaměti. „Když to čtu, vypadá to vždy jako docela nové...“, prohlašoval sám o tomto zci-zovacím a ryze text-apelovém postupu.

Z uvedeného vysvítá, že Bassův definitivní odchod k žurnalistice roku 1921 byl pro Červenou sedmu nenahraditelnou ztrátou — a zdá se, že i jednou z řady příčin jejího překvapivě rychlého zániku roku 1922. Zůstane-li i nadále v rovině charakterizace hereckých stylů, pak jedním z možných důvodů náhlého odpadnutí zájmu obecnosti o Červenou sedmu v sezóně 1921/22 byl i nepřátelský postoj většiny sedmičkářů k tzv. **groteskním komikům** (Futurista, Burián, Fiala, ale i Longen, Hašek aj.). Červený sám — stejně jako Bass — výslovně odlišuje v Červené sedmce „**humoristy**“ od „**komiků**“. Literárně cizelovanější humor těch prvních se vyznačoval — jak jsme ostatně viděli — jemnou ironií, dvojsmyslem, decentní pointou etc. Byl zároveň i náchylný k sentimentalitě, jakkoli aktéři sami své dnes dosti nepochopitelné výlety do této bahňaté oblasti považovali nepochybně za „lyriku“, tj. složku vysoce uměleckou, záslužnou atd. S tím vším korespondoval i civilní, uměřený jevištní projev většiny „humoristů“ — s. J. Červeným v čele. Humor groteskních komiků byl naproti tomu bez zábrán, drastický, excentrický, antiliterární, klaunský a radikální — a to jak co do jevištních prostředků (gestická, mimická a verbální nadsázka), tak co do společensky-kritického smyslu jejich kreací. Smích tu byl vesměs jediným, patřičně důsledným a kompaktním úhlem pohledu na skutečnost, byl tu plebejským světonázorem, zatímco u „humoristů“ byl v podstatě jen častým zpestřením jinak vážné, eticky či osvětově nabádavé umělecké produkce.

Červený, Bass, Dréman aj. viděli tedy mylně v groteskní komice kabaretu cizí, znesvěcující, komerční živel. Přitom z odstupu je zřejmé, že nesentimentální komika takového Futuristy či Buriána, vycházející z expresionistické a dadaistické reakce na válečné a poválečné společenské poměry, byla počátkem dvacátých let již o poznání modernější a adekvátnější vyjádřením postojů a pocitů mladé generace, než povšechně satirický a akademický humor sedmičkářů. Jeli-kož Burián i Hašek patří mezi osobnosti, jejichž formát tu zasluhuje sa-

mostatné kapitoly, zastavme se závěrem u neméně významného komika, jehož herectví má pro daný styl přímo zakladatelský a stále inspirující význam: **Ferenc Futurista** (vl. jm. František Fiala, bratr Emany Fialy) byl jakýmsi prototypem groteskního jevištního projevu již svým permanentně nadsazeným výrazem, který do křiklavě syté parodie přehnal vše, co se objevilo v zorném úhlu jeho kritické pozornosti — od modernistického uměleckoidního snobství až po žoviální pozitivistickou plytkost měšťáckého tisku. Charakteristická smíchová grimasa s ostentativně vyčnívajícím předními zuby a vytřeštěnými očima již předem rozbíjela jakoukoli představu o serióznosti jevištního projevu; stejně tak široký rejstřík jeho hlasové deformace se pohyboval od drsně nakrápělých intonací až po měkkou, infantilně zvatlavou klaunskou dikci. Těmito super-drastickými prostředky vytvářel Futurista ve své době nesmírně populární typ excentrika, který byl obecněstvem (v prvním vývojovém období Sedmy převážně bohémským a studentským) spontánně chápán jako útočná, bezohledná karikatura dobových norem a konvencí, velmi často uměleckých. Na rozdíl od Buriána, s nímž býval co do typu i popularity dříve srovnáván, nevycházelo Futuristovo klaunství tolik z dokonale vypracované, sportovně artistické vštěranosti a nevynucovalo si tudíž v prvním plánu u kabaretního publika jednoznačný obdiv či úžas, nýbrž spíše podráždění, překvapení, šok. Ferenc si nechával pravidelně před svým výstupem zhasnout a snažil se ve tmě čistě hlasovými prostředky o ambivalentně parodickou evokaci hrůzy: jeho kreace se od samého počátku pohybovaly v těsné blízkosti černého humoru až horroru — a Ferenc byl zjevně nejradši, když si jeho publikum nebylo veselostí výstupu zcela jisto. Jeho smysl pro černý humor i pro slovní a situační absurditu dokázali později plně využít V+W v Osvozeném divadle (1929–30). Dokonce ani starokomické role českého operetního repertoáru (hajný Štětivec aj.) nestačily — na rozdíl od selankovitých filmových veseloher — zcela setřít z Ferencovy osobnosti originalitu ostrého, nesentimentálního vidění věcí v jejich prvotní, drsné a nepřikrášlené podobě. Právě zde, v tomto faktu nesrovnatelně adekvátnějších **filmových přepisů** jevištních kreací V. Buriána, leží kořeny rozdílné známosti stejně populárních představitelů groteskní komiky.

Kabaretní Proměny



Ferenc Futurista, detail obličeje
(1929)

Ferenc Futurista přednáší futu-
ristické básně ve Vinohradském
kabaretu U kuřího oka (1913)



Principál Červené sedmy Jiří Červený (1919)





F. M. Dostojevskij: Bratři Karamazovi (Divadlo Na zábradlí). Foto J. Krejčí