

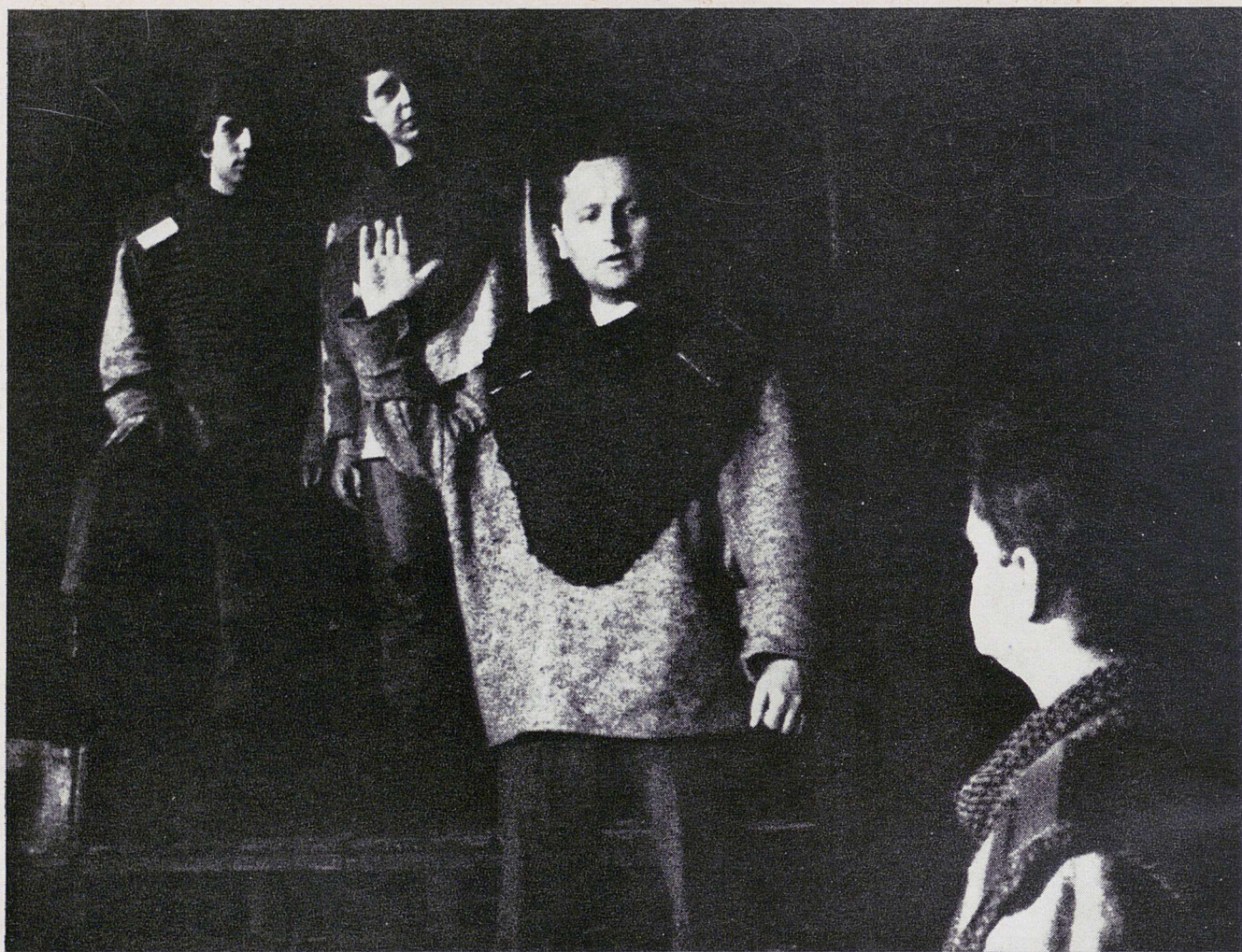
as83

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

5





Severočeská krajská přehlídka



Nahoře Malé divadlo Ústí nad
Labem —
W. Shakespeare: Macbeth,
Foto A. Cejchan
Vlevo DS J. K. Tyl Železný
Brod —
V. Rozov: Hnízdo tetřeva
hlušce.
Vpravo DS Kruh 10
Hrádek nad Nisou —
B. Hrabal, V. Nývlt:
Ostře sledované vlaky.
Foto P. Šima



Při příležitosti 35. výročí Vítězného února byly Ústřední radou odborů předány v Praze Ceny Antonína Zápotockého třiceti jednotlivcům a kolektivům za jejich významnou uměleckou, vědeckotechnickou a kulturně výchovnou činnost.

V souladu se socialistickým pojetím kultury vyzvedá Revoluční odborové hnutí do popředí a oceňuje také všestranný podíl husté sítě kulturních a uměleckých institucí a zařízení na současném kulturním životě. Těch nejrůznějších kulturních domů závodů a společenstev či jednotlivých klubů pracujících, kolem nichž se soustřeďuje bohatá zájmová umělecká činnost a na jejichž bázi se konají nejrůznější přehlídky této dobrovolné činnosti tisíců pracujících ve volném čase. Jde o práci desítek dobrovolných organizátorů a metodiků, kteří se na ní podílejí a usměrňují ji k stále vyšším metám, i úsilí statisíců jednotlivců jako členů ochotnických divadelních, loutkářských, tanečních, pěveckých a jiných a jiných kroužků. Jestliže odbory považují aktivní účast na rozvoji kultury za nedílnou součást své společenské funkce, je jen logické, že oceňují a odměňují ty, kdo iniciativně přispívají k rozvoji kultury především v místech a rozmnožují tak možnost uspokojování kulturních potřeb pracujících co nejblíže jejich bydliště.

S potěšením jsme mezi letošními laureáty četli dvě jména institucí, nám dobře známých a spjatých s úsekem amatérského divadla – Společenského klubu ROH Hořovice a dramatického odboru Alois Jirásek Kulturního klubu ROH Úpice. Na jejich práci se míníme v blízké budoucnosti podívat blíže pro příklad ostatním. Zatím blahopřejeme!

Redakce

Vše pro záchranu míru a života na naší planetě



Amatérské divadelní hnutí svým angažovaným postojem, ověřeným mnohokrát v minulosti i v současné době, je neodmyslitelnou součástí života naší společnosti. Proto i nyní, kdy je před námi všemi, před celou naší i světovou veřejností tak významná mezinárodní událost, jako je Světové shromáždění za mír a život, proti jaderné válce, které se uskuteční v červnu v Praze, nemůže a nesmí jeho příprava i průběh projít bez aktivní účasti všech, kteří se k hnutí amatérských divadelníků hlásí a v něm působí.

Není to poprvé, jak již bylo řečeno, kdy v historii našich národů sehrávalo amatérské divadlo významnou roli při probíhání pokrokových cílů národních, třídních i mezinárodních. Vzpomeňme probuzeneckého hnutí, bojů za dosažení národní samostatnosti, ale i úsilí na obranu a uznání prvního socialistického státu na světě, Sovětského svazu, účast divadelních amatérů v odporu proti fašistickému uchvatiteli v době okupace. Vzpomeňme účast divadelníků po osvobození při budovatelském hnutí, ono radostné období Soutěže tvořivosti mládeže, i akci Budujeme republiku, organizovanou amatérskými soubory ROH aj.

Zde sehrávalo amatérské divadlo významnou politickou, agitační a propagandistickou úlohu v širokých vrstvách našich pracujících. Nezastupitelnost tohoto hnutí je mimo jiné i v tom, že účastníci této činnosti nemusí teprve studovat a seznamovat se s životem a problémy pracujících, aby mohli o nich na jevištích hrát. Oni sami jsou součástí pracujících. Souhrn jejich prostředků, jež používají na jevištích, pódiiích a místech svých vystoupení, je tak široký a bohatý, že stačí na každou situaci i problém, které se v životě společnosti přihodí či vyskytnou. A na něž je třeba reagovat.

Jimi používané mluvené slovo, recitace, zpěv, scéna, pantomima, kuplet, loutka a další, jsou nástroje a zbraně, jimiž vyvolávají u diváků a posluchačů pocity optimismu, rozveselují je, informují, burcují k boji, když je toho třeba, vyzývají k jednání. Tyto nástroje a zbraně — které je zapotřebí stále ostřit, aby dosahovaly pokud možno nejvyšší umělecké úrovně, nápaditosti — dokonalým ovládnutím dokáží uvádět do života potřebné ideje. V duchu Marxovy poučky o tom, že „Zmocní-li se myšlenka, idea velkého množství lidí, promění se jako zážrakem v obrovskou materiální sílu, které nic na světě neodolá“. A v našem případě přece nám jde o ideu, která je nad všecko: jde o to, aby nejhumánnější idea, idea míru, proměnila se v nejmohutnější sílu na světě, aby mezinárodní mírové hnutí zvítězilo nad největším nebezpečím — nad ohrožením světa jadernou válkou, aby její strůjci byli poraženi a zvítězil na celém světě mír.

Světové shromáždění za mír a život, proti jaderné válce se bude konat u nás v Praze, v hlavním městě ČSSR ve dnech 21. až 26. června 1983. Podle předběžných zpráv se účastní shromáždění 71 mezinárodních a národních organizací za přítomnosti 2 200 delegátů ze všech dílů světa. Mimo to bude přítomno na 200 mezinárodních nevládních organizací. Kromě těchto oficiálních a jiných zástupců mezinárodního mírového hnutí bude na jednání automaticky i když ne přímo přítomná celá naše československá veřejnost.

Stručně řečeno, v těch dnech bude na naši republiku, na hlavní město Prahu, na všechny z nás upřena pozornost celého světa!

Aby všichni naši občané byli seznámeni s cílem, smyslem i průběhem tohoto shromáždění, aby byli připraveni svou aktivitou podpořit jeho úspěch, k tomu může naše divadelní hnutí přispět značnou měrou. Vždyt podle zpráv a statistiky patří u nás amatérské divadlo k nejvýznamnějšímu odvětví slovesných oborů zájmové umělecké činnosti. V současné době se mu organizovaně věnuje přes 40 000 účastníků, kteří působí ve více jak 2 000 kroužcích uměleckého přednesu, v zhruba 1 400 divadelních a v 600 loutkářských souborech!

No přední straně obálky

DS Kruh 10 DK ROH Hrádek nad Nisou —
B. Hrabal, V. Nýlt: Ostře sledované vlaky.
Foto Pavel Šíma

Na zadní straně obálky

Soubor ODKP Divadlo hudby Ústí nad Labem —
M. Horníček: Setkání s Veronikou.
Foto Pavel Šíma

Taková síla uvedená do pohybu směřujícímu k určitému cíli, na akcích, které proběhnou v době před zahájením Světového shromáždění, je schopna široce zapůsobit v morálním, ale i materiálním směru.

Nechť není jediného vystoupení našich souborů či jednotlivců, kde by to bylo opomenuto. Speciálně připravené vystoupení, slovo konferenciéra či jen názorná upoutávka budou opět vysvědčením angažovanosti našich amatérských divadelníků.

Čeho může tato akce dosáhnout? Ve Výzvě přípravného výboru mírového shromáždění všem lidem světa se mimo jiné praví:

„Žádná rozdílnost názorů by nám neměla zabránit v tom, abychom se pevně postavili proti zničení hmotného a duchovního dědictví světa. Na světovém shromáždění v Praze můžeme dosáhnout lepšího porozumění, můžeme posílit vzájemnou důvěru, bezpečnost a spolupráci, což je jediná základna trvalého míru.“

Je jen jediná cesta, jak uniknout současné nebezpečné situaci ve světě: Společnou akcí osvobodit lidstvo od nebezpečí jaderného zničení, ubránit mír a život na naší planetě!

Elot

Inspirace k tvořivému myšlení

KAREL MARX (5. 5. 1818 — 14. 3. 1883)

Autorem rčení „poradit se s Marxem“ je V. I. Lenin. Moji generaci na vysoké škole vychovával v tomto duchu prof. Antonín Dvořák. Učili jsme se v konkrétních problémech hledat nápověd, klíč, inspiraci v dílech zakladatelů vědeckého světového názoru. A učili jsme se i namátkou zalistovat ve stránkách, které vždy umožňovaly objevit novou myšlenku a nový podnět.

Pokud jde o korespondenci, jde o stránky v tomto smyslu zvláště podnětné proto, že vesměs obsahují vysvětlení myšlenek autorů Komunistického manifestu, dříve nebo později formulovaných definitivně ve vydaném díle. Oba si některé otázky vysvětlují navzájem (to většínou při přípravě nových prací a zpracovávání materiálu) či někomu dalšímu (z přátel, překladatelů apod., to většínou po vydání děl jako komentář k některým otázkám; často psal takové stati Engels po Marxově smrti).

My jsme tehdy měli k dispozici jednosvazkové vydání Vybraných dopisů z r. 1952: zachycovalo výběr z dopisů z let 1843–95 ve 244 textech či úryvcích z nich na 493 stranách. Nové vydání, které jsme dostali do ruky v průběhu dvou minulých let, zachycuje výbor korespondence z let 1837–95 na celkem 1498 stranách, což reprezentuje 419 úplných textů (*K. Marx, B. Engels: Vybrané dopisy ve dvou svazcích, Svoboda, Praha 1980–81*).

Za „jádro celé korespondence, onen ústřední bod, ke kterému se sbíhají všechny nitky vyslovovaných a zkoumaných myšlenek“ označil r. 1913 V. I. Lenin *dialektiku*. Použití dialektické metody v nejružnějších oborech a při řešení nejružnějších otázek je na dopisech nejcharakterističtější a nejvýznamnější. Oprávněně použijeme slov Genricha Volkova o hegelovské filozofii, řekneme-li, že ani pro korespondenci „není důležitý výsledek, hotový závěr, nikoli formulace následující definice nebo zákona, ale sám proces pohybu myšlení k tomu či onomu výsledku“. Je zřejmé, že pro jakékoli tvořivé myšlení a jakoukoli tvůrčí činnost může být listování dopisy Marxe a Engelse nepochybně inspirativní.

Nové vydání ještě zvýrazňuje tuto příležitost. Nejen rozšířením rozsahu vcelku, ale i rozšířením publikovaných textů. Původní vydání obsahovalo jen 74 dopisy v úplnosti, dvě třetiny (!) zbývajících čísel byly úryvky z dopisů

nebo krácená znění. Nynější vydání důsledným publikováním plného znění dopisů ozřejmuje jak celý kontext věcný, tak i zázemí dopisů a aktuální v té chvíli situaci jak osobní, tak společenskou. Nový výbor (Věry Kastnerové, CSc) je tedy širší a už tím i v souvislostech hlubší.

Ale nové vydání je také koncipováno nově, volba dopisů k publikaci je provedena z jiného hlediska. Tak proti starému vydání z r. 1952 ztrácíme 33 Marxových a 28 Engelsových dopisů (nebo úryvků), ale získáváme jiných 65 dopisů Marxových a 169 Engelsových. Podobně přicházíme o 1 přidaný dopis Marxovy ženy, ale získáváme v příloze prvního dílu 3 jiné její dopisy a 1 dopis dcery Jenny.

V roce 1861 např. nemáme v novém vydání dva úryvky Marxových listů v rozsahu jedné strany a to Lassalovi (z 6. 1.), oceňující stěžejní Darwinovo dílo, a Engelsovi (27. 2.) o římských dějinách s hodnocením Spartaka a Pompeia a s poznámkou o Shakespearovi. Zato můžeme číst 1 Marxův dopis v úplném znění o rozsahu 3 stran Lassalovi (22. 7.): krom několika osobních drobností v úvodu a závěru je v něm rozklad o historickém vývoji svobody posledního pořízení (závěti) a z něho dochází Marx k upozornění, že nepochopení neznamena nesprávné pochopení: „Jinak by se mohlo říci, že každá vymoženost ze staršího období, kterou si osvojila pozdější doba, je něco starého, nesprávně pochopeného“. Tak dramatikové Ludvíka XIV. vytvořili pravidlo tří jednot (místa, času, děje) nesprávným pochopením řeckého dramatu a Aristotela, ale při tom je chápali a užívali tak, „jak to odpovídalo jejich vlastní umělecké potřebě“ (str. 295–6). To je pro nás bezpochyby zajímavý a inspirativní příklad z dějin umělecké tvorby a tvůrčích koncepcí. Však je úryvek zaznamenaný také v Lifšicově výboru Marx-Engels O umění a literatuře z r. 1951, dnes dostupném už jen v knihovnách. A pro povahu korespondence a její obsah není bez významu připomenout, že v Lifšicově výboru jsou velkým dílem obsaženy citace z korespondence. Pro závažnou problematiku obsahu a formy jsou v korespondenci dalším příspěvkem (také z Lifšicova výboru známé) oba dopisy Lassalovi z r. 1859 o jeho dramatu Franz von Sickingen, v nichž Marx i Engels v komentářích na sobě nezávislých docházejí ke stejnému zdůraznění me-

tody shakespeareovské v dramatické tvorbě proti schillerovské (I. str. 279—82, 286—91). Podobně mezi 7 dopisy Engelsony z r. 1888 je významný 107. list M. Harknessové, vysvětlující problematiku tendence v díle a realismu na příkladu Balzacově (II., str. 348—50).

Díky plnému znění dopisů v novém vydání vychází nejen problematika korespondence, ale i obraz jejich autorů daleko plastičtěji. Nejsou tu vypouštěny drobné osobní poznámky, ale jsou tu naopak navíc i mnohé dopisy převážně osobního charakteru. Tematická základna poznávání myšlenkového světa i postupu uvažování pisatelů se tím významně rozšiřuje. Vydání z r. 1952 otiskuje např. z r. 1863 celkem 4 dopisy v neúplných zněních, které si vyměnili Marx s Engelsem. Marx píše 28. 1. o tzv. rozdílu mezi strojem a nástrojem, o významu hodin a mlýna pro vývoj techniky k velkopřemyslu, o počátku průmyslové revoluce. V dopise z 9. 4. podává britkou zprávu o Lassalovi, sympatický obraz dělnické manifestace a krásnou úvahu o stárnoucím stylu stárnoucích autorů (totiž M-E!). Engels 11. 6. píše o politické atmosféře v evropských zemích. Marx pak 6. 7. posílá Quesnayovu ekonomickou tabulku ve srovnání se svojí a komentář k ní. Z této čtveřice ponechává nové vydání pouze dva dopisy, lednový a červencový, oba prostřední vypouští a přidává před první dopis ještě 4 předcházející dopisy z ledna: Engels 7. 1. oznamuje smrt své životní družky Mary Burnsové. Marx 8. 1. stručně replikuje a rozepisuje se o tíživé hmotné situaci své rodiny, z níž nemá východisko. Engels 13. 1. nejprve omlouvá opožděnou odpověď nemožností reagovat obratem na Marxovu „ledovou reakci“ a pak rozepisuje tři možnosti finanční pomoci. Marx 24. 1. začíná list upřímnou a obšírnou omluvou za „nesprávný“ dopis, vysvětluje dále rodinnou situaci a své rozhodnutí, a závěrem připojuje dotaz Engelsoni o selfaktorech. 28. 1. se Marx rozepisuje o hodinách a mlýnech, ale předtím ještě (v pasáži v minulém vydání neotřetěné) děkuje Engelsoni za zaslanoou směnku a vrací se ke svému nešťastnému dopisu: „... přes všechny tíseň, kterou jsem za posledních týdnů prožíval, mě nic tak netižilo, jako obava, že se naše přátelství narušilo“ a ještě jednou vypisuje den, kdy došla smutná zpráva — a na závěr připojuje aktualitu. Poslední dopis, Marxův z 6. 7. je o několika odstavcích drobných zpráv úvodem delší. Kontext tohoto souboru dopisů z vydání 1980 je obsahově bohatší, ale činí nás současně svědky dramatického krizového momentu ve vztazích mezi Marxem a Engelsem.

Také čtyři ženské listy v příloze výrazně dokresluje osobní situaci Marxovy rodiny, intimní svět a vnitřní bohatství této malé rodinné republiky v anglickém království. A podobně i dopis 195. v I. dílu, nadepsaný „milá maminko“ a podepsaný „Tvůj milující Bedřich“. Na kritické výtky v dopise své matky, které se týkaly jeho sympatií ke Komuně a jeho pomoci Pařížanům, odpovídá Engels podrobně a tak, aby to maminku „neurazilo“. Jednoznačně a současně něžně znějí slova: „Ty jsi ale už ve svém životě o tolika lidech slyšela vykřikovat, že to jsou praví lidožrouti — o členech Tugendbundu za starého Napoleona, o demagozích v roce 1817 a 1831, o osmačtyřicátnících, a potom se přece vždycky ukázalo, že nebyli tak zlí a že se o nich zpočátku v zaujetí zuřivého pronásledování napovídaly hrůzostrašné historky, které se později rozplynuly jako dým. Doufám, milá maminko, že si na to vzpomeneš a vezmeš to v úvahu i u lidí z roku 1871, až budeš číst v novinách o smyšlených

hanebnostech. Věděla jsi, že na mých názorech, které zastávám už skoro 30 let, se vůbec nic nezměnilo, a mohla jsi také očekávat, že je budu nejen hájit, jakmile mě k tomu události donutí, ale že i jinak splním svou povinnost. Musela by ses za mne stydět, kdybych to neudělal.“

Od nejosobnějších problémů po mezinárodní konflikty, od ekonomiky po praktickou etiku sahá obrovská šíře impulsů v těchto dvou knihách. Krom toho v samostatném třetím svazku je vydání doplněno rejstříky. Zalistujeme-li ve jmenném rejstříku a ponecháme stranou všechny vůdčí politické a státní osobnosti od Caesara přes Cromwella až po královnu Viktorii a Bismarka, přeskočíme-li ekonomy a právě tak jména filozofů od Aristotela po Plechanova a vybereme-li mezi spisovateli jen ta jména, k nimž se dopisy vrací v častější frekvenci, nabízejí se nám jména: Balzac, Carlyle, Černyševskij, Gercen, Goethe, Heine, Ibsen, Lessing, Shakespeare, Schiller. Stejně tak ve věcném rejstříku vedle historických událostí a politických aktualit, odborných ekonomických výkladů i odkazů na různé pramenné materiály, najdeme řadu filozofických a estetických problémů, z nichž nás při nejmenším mohou zaujmout např.: abstraktní a konkrétní, bytí, bytí a vědomí, člověk, dějiny, dialektika, drama, filozofie, literatura, myšlení, obsah a forma,

poezie, realismus, společenské vědomí, umění, tragika, základna a nadstavba. Rejstříky navíc podávají přehled postav z mythologie a krásné literatury, přehled odkazů na literaturu (jak díla Marx-Engelsova, tak cizí) a přehled odkazů na periodické tisky. Aparát ke studiu opravdu bohatě úplný!

V dopisech, denní potřebou diktovaných a teprve historicky tvořících ucelený soubor myšlenek, můžeme číst o spisovatelích i o rodinných přátelích, o tvorbě i o politice, o filozofii i ekonomii, o historii i o praktických problémech Svazu komunistů. Ale **způsob** psaní o této nesourodé směsi tematiky, která tvoří život dvou osobností dějin, je školou dialektiky. Školou proto, že jde o dialektiku věcnou a konkrétní. V dopise Mehringovi o lesingovské legendě píše (III., str. 566) Engels: „*Ideologie je proces, který koná takzvaný myslitel sice s vědomím, ale s vědomím falešným. Skutečné hybné síly, které ho uvádějí do pohybu, mu zůstávají neznámé... Pracuje výhradně s myšlenkovým materiálem, který nevědomky bere jako materiál vytvořený myšlením, a už dál nepátrá, zda nemá jiný, vzdálenější a na myšlení nezávislý zdroj.*“ V celém výběru listů v těchto dvou svazcích jde vlastně o polemiku s tímto strnulým systémem pohledu na skutečnost a výkladu skutečnosti. Stovky poznámek, výkladů a příkladů míří k poučení, jak za pojmy, za myšlenkami, za osobnostmi vidět skutečnost a situace, které odrážejí, z nichž jsou vytvořeny, které je zrodily. V naší denní praxi se příliš často objevuje „řešení“ problematiky tím, že se přikryje či přizdobí frází. Tím užitečnější nám mohou dnes být tyto svazky, jejichž řádky byly napsány před sto a více lety. Dávají nám příležitost poradit se s Marxem a Engelsem. A to znamená nejen vpravdě

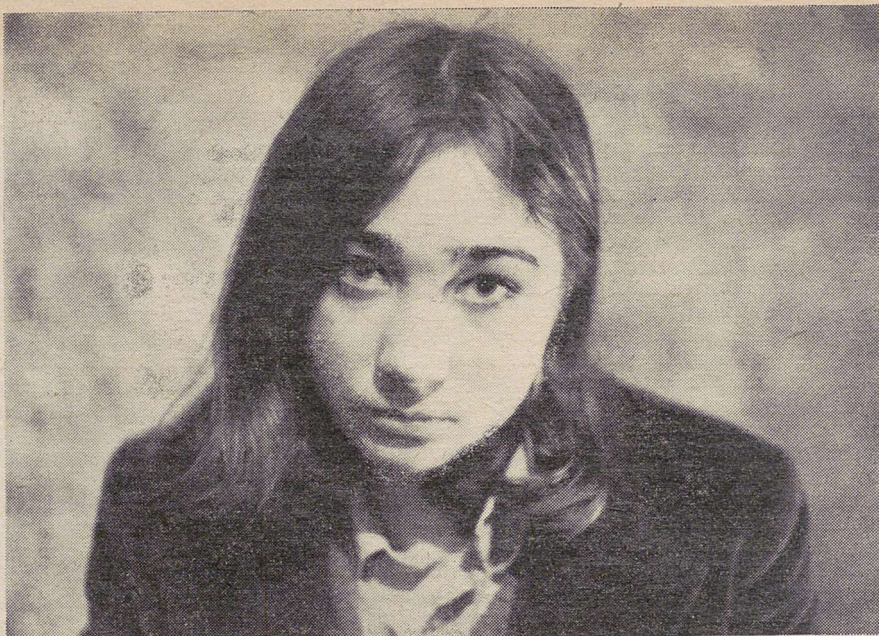
inspirativní příležitost pro mnoho dílčích a věcných otázek, ale zejména pro principiální metodický přístup k řešení jakéhokoli a jmenovitě tvůrčí, tedy i naší divadelní problematiky.

JIRÍ HRAŠE

PRAŽSKÝ KALICH

Pražský kalich je postupovou soutěží sólových recitátorů na Wolkrův Prostějov. Ve srovnání s jinými krajskými soutěžemi má jednu zvláštnost – kromě toho, že jsou vyhlašováni vítězové všech tří věkových kategorií (I. 14–18 let, II. 18–20, III. nad 20 let), je určen absolutní vítěz, který se na rok stává držitelem putovního křišťálového kalichu. Kalich většinou získával vítěz třetí kategorie. Je to pochopitelné – ve třetí kategorii by měly být výkony nejvzráhlejší, s největším zázvěmím přednášecské zkušenosti. Snad jednou nebo dvakrát toto ocenění putovalo do kategorie druhé. Letos však došlo k události zcela ojedinělé: kalich získala vítězka první kategorie Jana Pavelková, jejíž výkon porota ohodnotila jako nejpracovanější a nejpůsobivější.

Jana Pavelková soutěžila v Pražském kalichu podruhé. Minulý rok příliš nespěla se Skálovou básní Tak co, snad proto, že poprvé soutěžila „jako dospělá“. V roce 1981 totiž suverénně vyhrála dětské Pražské vajíčko a reprezentovala Prahu s Holubovou básní Pes v lomu na národní přehlídce dětské recitace v Mělníce. Stokráť orecitovaná Holubova báseň v jejím podání zapůsobila niternou citlivostí a přesvědčivou výzvou k nesouhlasu a boji s lhostejností. Letos si vybrala Poému periférie Mariny Cvetajevové. Zcela ve stylu autorky dokázala pracovat s významovými zvraty a využívat napětí pauz, které jsou u Cvetajevové, dá se říci, přímo součástí verše. Do svého výkonu dokázala vložit plnost citu, varírovat jeho jemné odstíny a nepodlehnout přitom nikde sentimentu. Vedle svrchovaného výkonu v Cvetajevové se problematičtější jevil přednes Pohádky o červené Karkulce z Peterkovy Autobiografie vlka. Zde si zvolila text, který přes veškeré úsilí a evidentní snahu po významové výstavbě i vyjádření vnitřního vztahu se ukázal být příliš náročný, takže porota měla k výkonu výhrady. Jako druhá se



Jana Pavelková na snímku J. Košáře

umístila v této kategorii Monika Poláčková. K umístění jí také dopomohl především výkon ve volném výběru. S přesným citem pro celistvost a pointu si zvolila úryvek z Iona Druceho Svátosti nejsvětější. Drastický příběh likvidace velkého stáda koní vyprávěla civilně, decentně a silou prostoty dosáhla výrazného účinku.

Ve druhé kategorii zvítězila Dagmar Součková, která zaujala především v básni Lenky Chytilové Hodina příchazení. Za ní se umístila Hana Ciprichová s interpretací Seifertovy básně Na Bertramce. Obě přednášečky svou bohatou představivostí a citlivým vztahem k textové předloze mají rozhodně značné předpoklady dalšího přednášecského rozvoje.

Výkony ve třetí, nejstarší věkové kategorii nebyly výrazně přesvědčivé. První místo získala Kateřina Pecková s Mačourkovou Myšlenkou pro kočku, kterou přednesla něžněji, s menší dávkou ironie a sarkasmu, ale i hravosti, než vy-

žadovala předloha. Víc zaujala ve Wolkerově Parku, kde i s mírnou naivitou, nebo spíše dětinskostí, dokázala vyjádřit laskavou atmosféru básnickovy mladické poezie. Miloslav Movnar, který jako druhý postupuje na Wolkrův Prostějov, je vytrvalým přednášečem, jehož interpretační umění zřetelně vytrává. Prokázal to přednesem Ortenovy Třetí elegie. Trošku mu ublížilo, že z osobních důvodů hned po Ortenovi, nevmaněn dostatečně z atmosféry první básně, recitoval pocitově zcela odlišného Hanzlíkova Jidáše. Jeho výkon tak postrádal větší expresivitu a přesnější členění základních významových částí textu.

Nepříliš vysoká úroveň přehlídkových přednesů souzněla ve většině případů s nevynalézavou dramaturgií. Sympatické bylo, že se čtyřikrát objevila kvalitní próza (Baldwin, Druce, Gorin, Birschel) a několik zajímavých textů z mladé české poezie (Chytilová, Peterka).

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

Divadlo v přírodě

2.

Pro zajímavost, Potopený zvon se hrál na Moravě v přírodě už v roce 1912 v luhačovických lesích a hrála jej společnost ředitele Jeřábka. Vůbec v začátcích našeho divadla v přírodě je typické, že je provozují jak divadla profesionální, tak divadla ochotnická, často ve velmi úzké spolupráci. V témže roce se hrál ve volné přírodě Mahenův Janošík v Králově Poli.

Největší divadlo v přírodě bylo u nás vybudováno v roce 1913 v Divoké Šárce. Jevišťe bylo velké, aby se na něm daly odehrát velké scény, terén byl výškově bohatě členěn a poskytoval režisérovi spoustu možností. Celá krajinná scenérie

uprostřed vysokých strání a skal bohatě rámovala vlastní dějiště. Podle potřeby inscenované hry byla scéna doplňována realistickým dekoračním detailem, altánem, balustrádami, venkovskou zvoničkou, stromkovými keři ve velkých dřevěných nádobách, které se daly v zámeckých prostorách umístit podle potřeby, jak se o tom můžete přesvědčit na reprodukci davové scény z dramatu F. A. Šuberta Jan Výrava na obr. č. 209 v III. díle Dějin českého divadla. V tomto představení hráli v režii Jaroslava Kvapila členové Národního divadla a velké kompary dodali ochotníci a různé organizace. Velké úspěchy slavila v přírodním divadle v Divoké Šárce také Smetanova Prodaná nevěsta. Také Shakespearův Večer tříkrálový

se tam dočkal svého provedení a na dobové fotografii je zajímavé, že bylo použito stejného altánku, jako v představení Jana Výravu. Zřejmě tam byl vytvořen učítý divadelní dekoranční fundus, který se používal podle potřeby. Altánek zřejmě sloužil ve Výravovi jako náznak panského sídla, ve Večeru asi jako palác Olivie.

Další velké přírodní divadlo vzniklo před první světovou válkou také v Krči, v Plzni a v řadě jiných českých a moravských měst a městeček. Ta velkolepost tehdejších komparsových představení byla zřejmě také projevem obrany divadla proti úspěšně se rozmáhajícím biografům. Nehrála se ovšem jen velká dramata s masovými scénami, ale i hry menší, hodiící se do přírody – často se i nehodiící – našly cestu na přírodní divadla v provedení velmi četných ochotnických souborů. Samozřejmě se přednostně vybíraly hry, odehrávající se v přírodním prostředí a záleželo jen na vkusu, ale i možnostech inscenátorů, jak si dokázali poradit s výběrem a provedením nutných scénických doplňků. Nemáme ani zapomenout, že chuť a i určitá módnost hrát v přírodě nebyly jediným stimulem. Velkou roli měla jistě i otázka finanční. Byla však jiná doba a divadlo někdy muselo plnit i poslání dobročinné. Jednoduše těch důvodů, které vedly ke vzniku divadel v přírodě v našich zemích na začátku tohoto století bylo více. Po vzoru antického divadla se snažilo být zase velkou lidovou slavností, ve svých začátcích respektovalo dokonalost souhry použitých dekorančních prostředků s přírodním prostorem. Proti vcelku krásnému stálému podnebí řeckého jihu bylo však u nás vydáno všanc rozmarům a náladám nejistého počasí, hrozcím i propuknuvším lijákům. Tento osud však sdíleli s divadlem v přírodě věrní a četní diváci, které zase jindy nádherná příroda dokázala odměnit sugestivním a neopakovatelným zážitkem, při němž často hrála hlavní roli.

Během času počet přírodních scén u nás i jinde ve světě stále rostl. Pro přírodní divadlo jsou objeveny pražské zahrady, nejprve zahrada Valdštejnského poláce. Také dramaturgie se mění a místo velikých komparsových scén se hrají hry s menším obsazením, především Shakespeare, Molière a další. Přibývá ovšem také divadel v přírodě na vesnicích. Nejsou to vždycky prostory plně vyhovující, ale plní své poslání. Po první světové válce jsou to hlavně hry Aloise Jiráska, J. K. Tyla, Ladislava Stroupežnického a jiných českých autorů. Snaha uvádět hry komparsové však stále trvá. K nejhranějším hrám českého venkova patří stále Šubertův Jan Výrava, i když jeho inscenování si už většinou neklade ty scénografické nároky, s nimiž byl vypraven svého času v již zmíněném divadle ve Velké Šárce. Proti zásadám přírodního divadla se začínají na přírodních jevištích objevovat malované dekorace přenesené sem z normálního jeviště a dochází k rozporu s přírodní scénérií a malovanou dekorací, která je v přírodním prostředí cizorodým prvkem. Mnozí autoři jsou si toho vědomi, a tak podávají ve svých textech instruktivní návody, které mají namnoze nezkušeným inscenátorům pomoci se scénickým provedením hry. (Nedivme se tomu, podnes mnohý divadelní soubor má hlavní problémy se scénou, a to nejen v přírodě, i na jevišti v sále!)

Antonín Fencel zdramatizoval se souhlasem Aloise Jiráska jeho slavný román Psohlavci. Hra o třech dějstvích a sedmi obrazech se hned stala středem zájmu ochotnických souborů, protože přibývala další hra z rodu Výravů a Janošků, tolik žádaných publikem přírodních představení. Aby autor dramati-zace tato představení usnadnil, připojuje v poznámkách režisérům své návrhy na úpravu scény. Pro zajímavost je budu reprodukovat. Jsou důkazem snahy respektovat možnosti a potřeby divadla hraného v přírodním prostředí. Ovšem je to snaha, která není na úrovni začátků divadla v přírodě, jak jsme se třeba dočetli z popisu Engelmüllera, ani nepočítá s výraznými scénickými prvky, jak jsme byli svědky v případě Jana Výravu v Divoké Šárce. Autor je zřejmě veden dobrou snahou dát vůbec jakýsi návod třeba i pro menší jeviště, která se logicky objevila v mnohem větším počtu především v dvacátých a třicátých letech. Doporučuje vybudovat velkou scénu se třemi vchody, v nichž jsou umístěna jednotlivá dějiště, doplněná jenom praktikáblí a lavičkami, které postačí potřebám všech scénických situací, a hrát střídavě po-

dle situace v jednotlivých vchodech. Tu stěnu doporučuje natřít šedě, je zřejmě veden snahou o neutralitu v přírodní scénérii, ale zřejmě si je vědom, že by to nebylo zrovna nejvhodnější, a tak zároveň doporučuje a dává přednost vyrobění této stěny z chvoji. Snad, ale ta spousta celkem zbytečné práce! A navíc podstatné zhoršení divákova pohledu. Druhé řešení navrhuje jakousi simultánku, kdy jsou zároveň postaveny dekorace a (pro scény na zámku), b (pro scény v Praze a v Plzni), c (pro náves v Oujezdě). Přičemž se má část dekorace podle potřeby otvírat a ve vzniklém prostoru má stát jednou dekorace soudu, podruhé dekorace plzeňské radnice. Zase komplikované, a když si to představíte postavené z kulís, které měl venkovský soubor k dispozici, tak výsledek asi moc valný být nemohl. A. Fencel je přesvědčen, že není třeba bát se v přírodě přestaveb před očima obecenstva. Jistě, dnešní režisér si poradí i v přírodě třeba vyměnění nábytku nebo malého detailu, to může být záležitost herecké akce nebo vhodně zakomponované proměny, která je součástí celého představení, ale myslím, že budete se mnou souhlasit – i když na skutečném jevišti velmi rádi a někdy úmyslně otevíráme divákovi zákulisí přestavby – že v přírodě to není zrovna vhodné. Buď máme prostor, kde se mohou odehrát všechny situace, nebo musíme vybírat takovou hru, která se jaksí do přírody hodí a jejíž nároky se dají v přírodním divadle dostatečně naplnit a kdy příroda naopak svou scénérií hře ještě napomáhá.

Podnes si živě vzpomínám na své zřejmě první setkání s divadlem v přírodě. Bylo to v Křenovicích. Za humny bylo obecní hřiště, větší prostranství asi metr pod okolní úrovní terénu, s břehy porostlými akáty. Bylo to tedy celkem uzavřené místo, dost izolované od svého okolí. Konala se tam veřejná cvičení, hodové zábavy a pro divadlo v přírodě bylo na jednom kratším konci zvýšené hliněné pódium. Dávali asi nějakou Madlenku z hájenky, podnes vidím představitele hajného s nezbytnou fajfkou a vedle něj mladinkou červenolící představitelku Madlenky. Podstatné v mých vzpomínkách jsou ovšem kulisy, dekorace. Tehdy, ve dvacátých a třicátých letech vyráběly některé dekoranční firmy kulisy, které byly velmi lehce obměňovatelné, třeba stěny se měnily různými vložkami ve značný počet jiných interiérů, exteriérové kulisy se měnily různými nástavci, byl to ve své době dobrý nápad, ochotnickým spolkům umožňoval pořídit si poměrně levně snadno a často měnitelné kulisy. Ale do přírody se to vůbec nehodilo. Daly se přimhouřit oči nad nějakým tím malovaným domkem či chaloupkou, ale malovaná zeleň, vedle zeleně skutečné, to se skutečně nesnášelo a nesnáší se podnes.

Později vybudovali v Křenovicích krásný sportovní stadión, na kterém kromě šaten pro sportovce – použitelných i pro herce – zbylo v jednom rohu místo s dost velkým zvýšeným jevištěm a volným prostranstvím před ním. Toto hlediště nebylo zešikmené, ale protože jeviště bylo dost vysoké, bylo dobře vidět a hlavně všechno bylo obklopeno stromy a keři, bylo to bokem vesnice, žádný hluk tam nerušil – jednoduše to bylo místo pro divadlo v přírodě jako dělané. A taky se tam hrálo. Nejprve jen ve dne. Taky jsem tam zažil Naše furianty, kdy se představovaly ty výše zmíněné dekorace, a vůbec to nebylo pěkné. Samozřejmě myslím ty kulisy v prostředí krásné přírodní zeleně. Vždyť pro tuto hru stačí jen nábytek, který mohou přestavit a upravit pro potřebu každého jednání chasníci. A chcete-li už, jistě tam může být na sloupku ta starodávná cedule se jménem vesnice, kraje a země. Může tam být ten vozík Marytčin s hliněným zbožím, pro navození poutové atmosféry mohou být už po stranách hlediště známé poutové stánky s perníkovými srdci a husary. Ten půvab staré české vesnice dokreslí přece také oblečení herců a děj je tak bohatý, pestrý a poutavý, že tu dekoraci ani moc nepotřebuje.

Abych nezapomněl, obě divadla, za humny i na stadióně, byla jen příležitostná, jak také jinak, že? – a tak se tam sedadla, lavice a židle dopravovaly a stavěly zvlášť pro každé představení.

Když pak začala dělat v Křenovicích divadlo mladší generace, tak se samozřejmě hrálo i v přírodě, navíc se tam pro každé představení budovaly nouzové elektrické osvětlení. Znamenalo to postavit množství sloupků a natáhnout stovky

metrů drátů elektrického vedení. Krátce popíšu dekoraci dvou představení, která se tam hrála. Jen v noci se hrál Molièrův Chudák manžel. Hra má výhodu v jedné dekoraci, tím odpadá v přírodě podstatný problém případné proměny. Je to vlastně jen hříčka o podváděném manželovi, sami ji určitě znáte. Aby hra i dějově byla zajímavější, přidali jsme k ní hudbu, různé melodické pasáže z italských oper, na ně se také tančily úvodní parodující scény k jednotlivým obrazům. Hlavnímu představiteli jsme připsali několik písniček, ale vás stejně zajímá, jaká byla dekorace. V tomto případě jsou dramaturgické úpravy přece jen vedlejší. Dům Jíry Dandy potřebuje být poschoďový. U vchodu se miliskuje Dandova žena Anděla se svým milencem Klitandrem a nad nimi na balkóně je pro ně neviděný Jíra Danda. Dům, kolna, ve které sídlí Dandův pacholek Treska, vše je provedeno v jednoduchých tvarech, ale plochy byly pojednány maximálně plasticky, aby připomínaly skutečnou stavbu, která zapadala stylově do přírodního prostředí. K tomu pro potřebné rozehrání hereckých akcí nějaké terénní úpravy, šikmy, zvýšené plošinky a podobně. Ve scénickém osvětlení se ukázalo spojení přírodní scenerie, stromů a keřů s reálně provedenou dekorací jako velmi šťastné a atmosféra byla skutečně až kouzelná. Publikum si to pochvalovalo, protože i počasí vyšlo jako na objednávku. Dnes bych se klonil k jiné výpravě, ale o tom až v závěru tohoto pojednání.

Druhou hrou pak byl Goldoniho Sluha dvou pánů. Hra má řadu scén, ale podstatné je vytvořit dobrý hrací prostor. Ústřední scénou je brilantní obsluha dvou pánů najednou v provedení hlavního představitele hry – sluhy Truffaldina. Půdorysný základ vytvořilo zvýšení terénu celé zadní poloviny jeviště, zakončené nevysokou stěnou s dvěma vchody, pomalovanou širokými svislými bílými a červenými pruhy. Snad žlutá obruba vchodů a z téže barvy nějaký detail, zakončující vršek kulisy. Cíl – dát hře veselé a barvitě pozadí. Na zvýšené plošině se odehrávaly hospodské scény, před plošinou scény ostatní. Zcela vpředu byla malá oponka, nízká a neširoká, za níž se dály ty nejnnutnější změny potřebného nábytku a kterou obsluhovali dva podomci. To byly připsané figurky, které rozmnožovaly sluhovský svět této sluhovské komedie a krátkým popěvkem spojovaly jednotlivé scény. Jejich vstupní písničku na melodii Pes jitřničku sežral:

Prodáme prima dřevo,
smrkové, dubové,
na místě pořežeme
za ceny lidové!

– se kterou nastoupili na začátku hry přes publikum s tračím, naloženým dřevem, zpívala potom dlouho celá dědina. Přece jen ta dramaturgie s výpravou souvisí! Hra se hrála jednou odpoledne a jednou večer a sjelo se na ni vždycky celé okolí. Na každém představení bylo kolem patnácti set diváků. Podnes vidím pokladníka – to byla ještě stará měna – jak mu na peníze nestačil ani velký kufr. Hlavní poznatek je ten, že takto provedená dekorace, která byla spíš jakousi koláží barevné, celkem nereálné plochy, vsazené do zelené přírody, je vhodným řešením pro přírodní divadlo, které vypadá dobře ve dne i za umělého osvětlení. Jistě se nehodí toto řešení pro každou hru.

ANTONIN VOREL

(Dokončení příště)

Herec Jaroslav Hašek

Pro Haška byla hra součástí života i literární metodou. To dokládají např. tištěné i na desce nahrané vzpomínky Haškova přítele, malíře Josefa Lady. Lada popisuje Haškovu téměř husitský vzkaz na pohlednici: „Byli jsme od Plzně habenebně odrazení a ustupujeme v nepořádku k Rokycanům!“ (plzeňský redaktor Karel Pelant nedal Haškovi a Kudějovi zálohu, potřebnou pro jejich toučky). Dokládá Haškovu pohotovost vystrašením pytláka: „Už tam budeme brzo, pane strážmistr.“ Haškovu smysl pro recesi ukazuje na historce, jak Hašek s přítelem, vracejícím se v noci ze svatby, šli na komisařství ve fraku a cylindrech odevzdat kládu, již našli na ulici. Požadovali přitom s bohorovným klidem nálezně, načež byli i s kládou z komisařství vyhozeni.

Jiří Červený v knize Červená sedma (str. 85–86) líčí jiné dvě krásné recese, které Hašek provedl na začátku 1. světové války příslušníkům c. k. policie. Při domovní prohlídce našel tajným, hledajícím velezrádný manifest, nevinně papírek: „Manifest byste chtěli a máte ho...!“. Jindy, aby se vyspal na komisařství, se zas ubytoval v hotelu jako Ledrpalesík, ruský státní příslušník, cestující z Moskvy do Paříže. Byl předveden jako domnělý špión, ale komisař ho poznal a raději jméno, jež si Hašek dal, nezapsal, aby je někdo nečetl pozpátku...

Haškovu zálibu v mystifikaci prozrazují jeho pseudonymy a jinak skryté autorství. Vymýšlení si a žertíky na účet měšťáků v životě popsal Zdeněk Matěj Kuděj (Ve dvou se to lépe táhne. Viz obr. 1, kde je s Haškem v dámských plavkách, prý jako následek Svojsíkovy výchovy). Lada líčí zejména na desce půvabně, jak si hráli doma, když u něj Hašek bydlel, na chudého chalupníka, který má syna (Lada) a bohatého sedláka, majícího dceru (Hašek). Hádali se o možnost sňatku svých pomyslných dětí s takovým zápalem, že na ně byl přivolán strážník. Podobný případ popsal telocvikář Jiří Hoyer, který přiměl Haška, aby se podrobil jeho vyhlášené studené sprše a masáži třecím ručníkem. Přispěchavší strážník se domníval, že Haškovu řev pochází od vražděné oběti. Jakmile však uslyšel Haškovo jméno, pochopil ihned věc.

Hašek za svého bydlení u Lady s ním hrál karty o žluté plíšky coby „stodukáty“ a pak mu udělal veřejný skandál, že mu Lada „dluží už dva milióny“, což nezasvěcené málo. Také spolu vařili a Hašek dával polévkám vynalézavá jména – Primátor Dittrich, Růže z Jericha, Madame Pompadour...

Haškovi, jako kdysi Dickensovi či Boženě Němcové, pomáhala herecká schopnost a zkušenost v literární, zvl. divadelní tvorbě. Popisuje to výstižně E. A. Longen: „Chodil po pokoji a přemýšlel. Jakmile užíval v jeho hlavě nový nápad, přistoupil přede mně ke stolu a diktuje mi, hrál osobu, jejíž hovor jsem právě psal. Gestikuloval, dupal, křičel, šklebil se, i vážně se tvářil podle smyslu dialogu a charakterů Haškem představovaných. Tyto divadelní výjevy byly tak bizarně groteskní, jako Hašek sám. A když se Haškovi zdařil vtip, tu se tiše rozesmál, jakoby se kuckal, a procházel se s rukama v kapsách nebo složenými na zadku, mžouraje po mně očkami, žádostiv jsa účinku jeho slov. Často jsem musil ustát v psaní, neboť jsem býval přepaden záchvaty křečovitého smíchu, aniž jsem si uvědomil, zavalil-li k tomu příčinu Haškov vtip nebo herecký výkon.“



J. Hašek (vlevo) s přítelem Markem a dalším neurčeným hercem v kabaretním výstupu r. 1906 (stejni společnost Zelva)

K Haškově kabaretní činnosti patří parodie politických řečníků v rámci recesní Strany mírného pokroku v mezích zákona, již Hašek před první světovou válkou založil s básníkem Josefem Machem a jinými přáteli. František Langer (Byli a bylo) popsal tato Haškova improvizovaná vystoupení, pohotově reagující na publikum, takto:

„Přicházel Bass, Lada, Brunner, přišli staří kamarádi anarchisti, ale také uznávaní politici, Dyk, bratři Šmeralové. Ti museli ihned vyslechnout mnoho Haškových nárážek a obvinění ze zpronevř a z loupeží a před naším obecnstvem se museli hájit a očišťovat. Plakáty vylepené v oknech před každou schůzí hlásaly, jak naše strana číselně vzrůstá, po tisícovkách, a o čem že bude Hašek večer mluvit. Ten se ovšem podle toho neřídil a mluvil, co ho napadlo.

Někdy se dost obstojně držel nějakého tématu, jindy skákal z jednoho na druhé, někdy to bylo zbrusu nové, jindy opakoval, s čím měl už dřív úspěch, nebo nač už narazil v nějaké své povídce. Celkem jsme vyslechli řeči o různých světcích, o boji proti alkoholismu, o pravosti Královéhradeckého rukopisu, o užitečnosti misionářů a o jiných jevech současné společnosti. Pranýřoval státem podporované nebo trpěné zlořády, jako je dvacetihalěř domovníkům za otvírání domu v noci nebo jako je vstupné do veřejných záchodků a pokutování o své zdraví pečujících chudých občanů, kteří na toto vstupné nemají a použijí jiného místa, ještě veřejnějšího. Vymýšlel si velkolepé sliby, kterými lákal voliče nejružnějších zaměstnání i protichůdných zájmů, a tajemnými nárážkami pro příští večer sliboval různá odhalení o protikandidátech až do zločinů a do vražd babiček.



J. Hašek (vlevo) a Matěj Kuděj v dámských plavkách jakožto „následek Svojsikovy výchovy“. Reprofoto V. Hanzl

S pomocí Drobílkovou a nás, přihrávajících, se někdy jeho řeč oživila dramatickou scénou. Například když rozvíjel program strany, že se zasadí o zrušení domovníckého dvacetihalěře, aby se ulevilo poplatníkům, což bylo přijato nadšeným potleskem. Ale aby nám neušly hlasy domovníků, dodal hned, že to není žádný tah proti nim, naopak, že se chce ujmout tohoto stavu, všemi stranami opomíjeného, a prosadí, aby se stali státními zřízení s postupem a pod penzí. Požádal tehdy, aby se z přítomných přihlásili voliči domovníci a pronesli o věci své mínění. Jenže nikdo se nehlásil, domovníci na schůzi nebyli. Hašek tedy navrhl, aby byla zvolena komise, která by šla dům od domu zvonit a přivedla do schůze domovníky, až jí přijdou otevřít domovní dveře. Stalo se, schůze byla přerušena, až komise konečně přivedla dva, jen tak bez kabátu a v pantoflích, nalákané slibem několika piv zdarma, které zaplatí volební fond.

Hašek k potěšení posluchačů rozpovídal domovníky o stras-tech, které mají s nájemníky, a propustil je se slibem, že po jeho zvolení budou moci dosáhnout až hodnosti inspektorské.

V proudu řečnění vznikaly Haškovy řečnické tasemnice, spousty bezobsažných a zapletených vět, které se spádem a střídáním hlasu podobaly přípravným souvětvím, jakými si řečníci chystají nějaký důležitý a vypíchnutý závěr, který má vyznít jako programovaný, manifestační a ovšem radikální. U Haška směřovaly k směšné, groteskní a nečekané neho-ráznosti. Často o ní věděl už napřed nebo si ji vymyslel během řeči, ještě častěji se však teprve asi v duchu modlil, aby mu pro ten konec něco napadlo a spasilo ho z jeho gali-matyáše. Když jsme na něm pozorovali, že se zapletl natolik,

že už ztrácí naději na vymotání, pomohli jsme mu nějakým rušivým nebo oponujícím výkřikem, stačilo pouhé „oho“ nebo „hanba“, a Hašek se hned vrhl na rušitele, trhal ho vej-půlky, a když se po takové odbočce zapomnělo na nedokon-čenou periodu, pustil se do desetiminutové nově.“

Langer též zachytil podobné Haškovy projevy ve vinohrad-ské hospodě Kravín: „V Kravíně viděli voliči před sebou skoro kabaretního kandidáta. Hraje svou řeč s pokukováním po posluchačích a s podšitým úsměvem na zardělé tváři, každou úspěšnou reakci kvituje a podporuje úsměvem ještě širším, a je viditelně šťastný, vyvolá-li pořádnou salvu nespoutaného chechtotu. Obyčejně jej nechá vybouřit a využije chvilky, aby se osvěžil pořádným douškem. Jindy hraje smrtelnou vážnost politického řečníka a věci naprosto lhostejně pronáší zvýše-ným hlasem, provází je fanatickým tlčením do stolu, roz-máchlými gesty a vyzývavým a přísným rozhlížením se po obecenstvu, zda se někdo odvažuje něco namítat, jako by právě pronesl nejradikálnější pravdu nebo vyslovil největší objev. Využívá plně své výhody osvědčeného humoristy, proto se nijak neostýchá a dopřává si dost času a rozběhu, který místo aby nudil, se proměňuje v obecenstvu v napjaté oče-kávání, cože tím řečník chystá a co z toho vyleze. Hraje rád a hraje si rád a je zřejmé, že mu tato role poskytuje doko-nalý požitek. Když se rozmluvil, vydržel mluvit hodinu i dvě a bylo těžko ho zarazit, aby se dostalo také na další části schůzového programu. Pouhému čtenáři, kterému by chyběl živý Hašek ve své roli řečnického tribuna lidu, by už předem chyběla osa vtipu jeho „kravínských řečí...“

V kabaretu Červená sedma vystoupil Hašek po svém ná-vratu roku 1921 s mystifikací, tvářící se jako vědecká před-náška O mongolských a čínských mravech a obyčejích. Zde tvrdil vážně, že mongolsky se řekne kůň „čo“, pár koní „čočo“ a stádo koní „čočočočo...“. Byla to obdoba Haškových zoo-logických pojednání ve Světě zvířat a přednášek, které šoko-valy odborníky, dokud je ještě brali za bernou minci. Slav-janofilské sokolské obecenstvo Hašek vyprovokoval svým po-pisem zážitků se ženou srbského starosty málem k lynčování. Utekł před následky na záchod a když ho žádali, aby vyšel, zkroušeně trval na tom, že ještě není hotov.

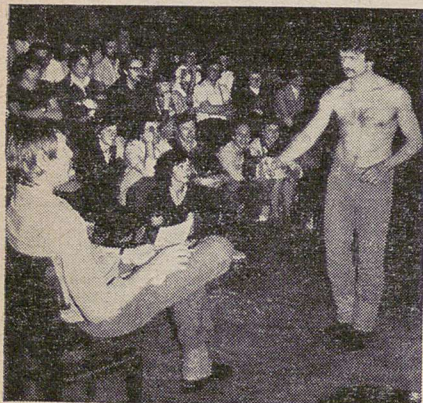
Jak je vidět, změnilo se Haškovy obecenstvo a Hašek, zvyklý na to, že bude nejen bavit diváky, ale také bavit se na jejich účet a čerpat z jejich souhry, útočil nyní nezakrytě na měšťácké myšlení a citění v nové republice jako na pře-žitek. To nebylo vítáno. Budiž však řečeno v zájmu objekti-vity, že členové kabaretu Červená sedma, jimž se zdál Haš-kův postup vůči divákům společensky neúnosným, nebyli ve své politické a ostatní satíře nijak krotcí. Stačí si přečíst Basso-vo Národní shromáždění, útoky na korupci, poměry v nových ministerstvech i ve státě vůbec, otištěné ve sbor-níku Smích Červené sedmy, či připomenout Longenovu stíno-hru Janošik v republice. Také Sedmičkáři se rozešli se svým obecenstvem, v němž díky drahé konzumaci jídel a nápojů převládli nakonec ti, kdo byli nejčastěji terčem jejich kritiky. Bezprostředním podnětem k zániku Červené sedmy byl Bas-sův zpívání leták proti ministru Kramářovi.

Haškavy kabaretní výstupy před válkou upomínají na mo-nology doktora z komedie dell'arte. Předjímají rozvleklá sou-větí některých postav Bohumila Hrabala. Haškovy parodie politické či vědecké přednášky jsou blízké stejnojmenným na-hrávkám Skupova Spejbla. Prvek věrohodně se tvářící Haš-kovy mystifikace stojí u kolébky dnešního Divadla Járy da Cimmana. Haškovy poválečné účinkování v kabaretu sou-zní s dadaistickým kabaretem Tristana Tzary a je vzdáleným předchůdcem Handkeho Spilání publiku...

Vzácné snímky zachytily Haška při hereckém pózování po fotografa a jedna momentka neurčenou kabaretní scénu z roku 1906 (obr. 2) – viz též Radko Pytlík: Zpráva o Jaros-lavu Haškovi, doplněná reedice Toulavého housete (1982), a též: Jaroslav Hašek ve fotografii. Hašek měl s divadlem i profesionální zkušenost, o čemž připravuje studii Augustin Knesl. Byl nejen kabaretiérem, ale i překladatelem, upravo-vatelem a dramatikem. Jako novinář u nás i v Rusku psal divadelní kritiky. Byl pouťovým vyvolavačem Mestekova ble-šího cirkusu (viz povídka Reelní podnik na české desce s Ja-roslavem Marvanem, na německé s Valtrem Taubem, pamět-níky pražských pouť). Poslední Haškův divadelní počín byl zřejmě Silvestr s lipnickými ochotníky 1921.

JAROMÍR KAZDA

kde divadlo za divadlo nechodí



Na samém konci minulého roku jsem se vypravila na služební cestu do Brna, podívat se, jak žijí tamní ochotníci přípravami nového roku, ve kterém i oni budou oslavovat Rok českého divadla. Hned na nádraží jsem se dozvěděla, že Ikska udělala parádní inscenaci Bugulmy. A v prů-běhu pěti dní, které jsem v Brně strávila, slyšela jsem podobné super-lativy z mnoha úst. Proto jsem se na místě rozhodla, že přepadnu reži-séra souboru Zdeňka Turbu a po-povídám si s ním.

**Sáhněme trochu do minulosti a zopakujme si některá fakta. Kdy Di-
vadlo X vzniklo, z jakého popudu a
s jakým cílem?**

Původně se Divadlo X jmenovalo Divadlo poezie X 59 (v dalších le-tech 60, 61 atd.). Vzniklo na podzim roku 1958 a způsobem datování i pro-gramem se hlásilo k tradicím Buria-nova Děčka. Jinak tu vlastní chvíli vzniku názvu mám v živé paměti: ještě s Radimem Vašínkou jsme se jedno odpoledne dohadovali s vrát-ným brněnského Domu pionýrů a

mládeže v Lužánkách, jak vlastně má ten nový kroužek zapsat. Nako-nec řekl Vašínska: „Napište tam třeba XI“

Svým začátkem patřilo Divadlo X k první vlně hnutí mladých divadel, programově jsme chtěli dělat jeviš-tní experiment s poezií. Krátce při-pomenu některé tituly: R. Jeffers: Hungerfield, Halas nový a neznámý, B. Brecht: My, bujaré pokolení, Inze-rát na skřivánka aneb Česká poezie nemilostná, J. Prévert: Velké prádlo a další. Někde na konci prvního ob-dobí, tak kolem roku 1964, se ovšem už rýsovaly příští výboje souboru. Tehdy například vznikl scénář podle Bradburyho knihy 451 stupňů Fah-renheita, který byl realizován zhruba po deseti letech. Druhá generace sou-boru se sice ještě věnovala poezii, ale už v roce 1974 jsme si zahráli všeobecně milovanou Květinou Martu a pak téměř pravidelně každý rok jednu nebo dvě inscenace vlastních textů, svérázných úprav, montáží. Tak v roce 1975 to byl již zmíněný Fah-renheit 451, o rok později Román bez lhaní, v roce 1977 Moje první husa, v následujícím roce kabaret

Rozmarná srna, následovala Pustina, Hovory na útěku jsme dělali v roce 1981 a zatím poslední, z roku 1982, je inscenace Velitelem města Bugulmy.

To je slušný výčet. Dnes patříte ke špičkovým amatérským souborům. Co děláte pro to, aby se vám podařilo udržet se na špici?

Já bych to nebral tak závodnický. Do ničeho se nenutíme. Většinou necháme uzrát náměty i nápady. Skoro každý z nás dělá na slušné úrovni nějaké občanské povolání a nepochybují o tom, že právě odtamtud si všichni přinášejí potřebnou míru invence.

Máte zajímavou a náročnou dramaturgii. Mnohé soubory si stěžují na nedostatek vhodných titulů. Jak to řešíte vy?

Zatím jsme neměli příliš času všimnout si hotových divadelních kusů, natož aby nám je někdo současný nabízel. Autoři správně tuší, co bychom jim s tím udělali. Jak už jsem říkal to, co realizujeme, je spíš námět, scénář na motivy, vlastní text nebo jiná literatura — z toho vyplývá teoreticky nevyčerpatelný okruh témat. Prakticky závisí výsledek z devadesáti procent na tom, zda téma je nebo není v rezonanci s vnitřním stavem myslí té základní skupiny lidí, která se na inscenaci sejde.

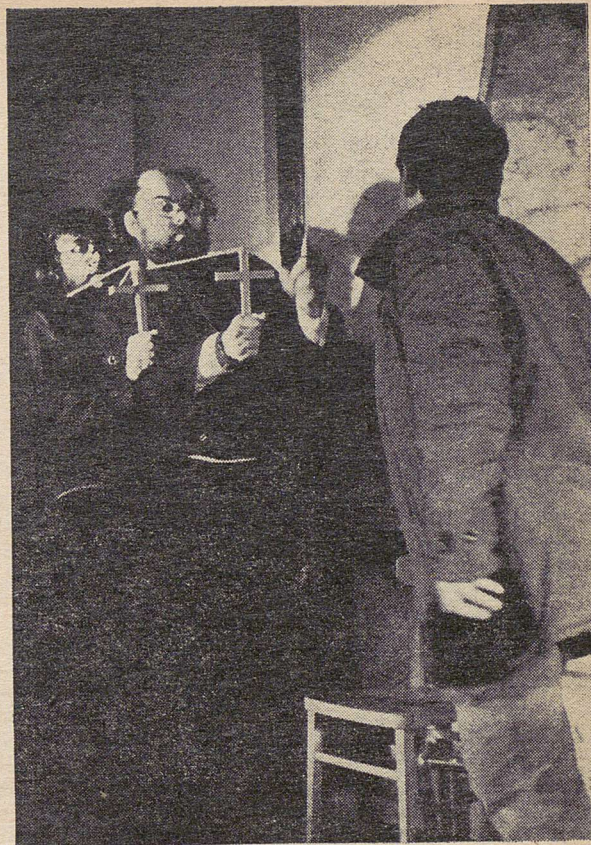
Spolupracujete také s profesionálními divadelníky. Jaké máte zkušenosti s touto spoluprací?

No, my máme mezi profesionály i dost kamarádů. Občas někdo od nás k profesionálům přestoupí. Tu a tam si někdo z přátel s námi zahraje. Arnošt Goldflam si občas i zarezituje. Někdy mě některý z mladších herců zastaví a projeví přání zahrát si s námi. To je asi tak vše. Je to demokratické.

Jaká je podle vašeho názoru úroveň netradičního autorského divadla v Brně?

Nezasvěcenec by se mohl domnívat, že se v Brně nic jiného než autorské, netradiční, experimentální divadlo nehraje. Profesionální i amatérské. Rád bych uvedl věci na správnou míru a upozornil na to, že kromě výše uvedené skupiny divadel je zde rovněž na jedné straně Mahenova činohra, Divadlo bratří Mrštíků, Večerní Brno, na druhé straně Dělnické divadlo, Svatoboj a další dobrá divadla, která se věnují těm hotovým kusům. V tom smyslu se dělí i obecens

Nyní něco z přítomnosti. Co děláte teď?



Vlevo dole Divadlo X Brno — Pustina (z vystoupení na ŠP 1980). Foto I. Procházka. Nahoře J. Hašek, P. Bílek, Z. Turba: Velitelem města Bugulmy. Foto P. Drozdek

Reprízujeme Brechtovy Hovory na útěku a Velitelem města Bugulmy podle Jaroslava Haška.

A plány do budoucna?

V loňském roce mi podobnou otázku položil jeden z našich nejvyšších úřadů. Tehdy jsem napsal, že haškovské představení bude hrou o českém charakteru (čímž se vcelku i stalo), a že pro příště bych se chtěl zabývat něčím, co bych nazval českou diva-

delností. To je samozřejmě úctyhodně široký pojem, takže doufám, že až čas dozraje, bude o tom možné říct, že to také patří do české divadelnosti.

Jaké máte přání, myslím za divadlo?

Dovolím si vyslovit jedno přání za veškeré divadlo: Aby nechodilo za divadlo.

Připravila **MICHAELA GRIMMOVÁ**

LIDOVÁ ŠKOLA UMĚNÍ —

večerní studium pro dospělé, dříve Lidová konzervatoř, oznamuje, že přijímací zkoušky se konají koncem května a začátkem června t. r.

Příhlášky se přijímají na:

1. hudební obory (skladba—aranžování, dirigování, zpěv, klavír, akordeon, varhany, flétna, klarinet, saxofon, trubka, pozoun, kytara, baskytara, housle, kontrabas, bicí nástroje),

2. literární dramatické obory (konferování, herectví),

3. taneční obory (společenský tanec, novodobý moderní scénický tanec, pantomima).

Příhlášky obdržíte na sekretariátě školy, Praha 1, Václavské nám 3, telefon 22 27 13.

Úvod do studia postavy

OBOR

V roce 1939 uveřejnil Jindřich Honzl stať Herecká postava, ve které se zabývá Stanislavského kritikou řemeslného přístupu k postavě. Byly doby, kdy herec přicházel na čtenou zkoušku s hotovou postavou: „Herci stačilo přečíst jméno a charakter“, píše Honzl, „aby věděl, jakým tónem mluvit, jak artikulovat, jak přednášet věty a dialogy, jak kráčet, sedat, vše.“ Postava byla jasná už předem. XY je přece voják, no tak co? Z toho přece vyplývá, že herec musí bezpodmínečně mluvit basem a slova ostře vyřážet, jako když se vykřikují vojenské rozkazy. Např. „mladí lidé, a obzvlášť ženy, naivky, hovoří velice vysokým rejstříkem, přecházejícím občas do výskotu, rozvášní muži a dámy hovoří nízkými a pevnými hlasy“, atd. (Příklady jsou ze Stanislavského stati Řemeslo z r. 1921, kterou Honzl cituje.)

Díky jasné apriorní představě nebylo ani obsazení pochopitelně žádný problém; ostatně, obvyklému rejstříku postav, které se asi tak mohly v repertoáru vyskytnout, odpovídala ansámblová specializace. „Na konci 19. stol. — v době Prozatímního divadla (1862–83) i později“, upozorňuje Honzl, „angažují se herci a rozdělují se úlohy podle přísných pravidel **oborů**, jež jsou jen jiným označením starodávných typů a postav. Tak je soubor Prozatímního divadla chráněn před zákulisním a uměleckým rozvratem tím, že obory dávají pevnou kostru jevištního rozestavení, že p. Bitnerovi náležejí postavy salónních milovníků, p. Chramostovi postavy otců, p. Chvalkovskému „šarže“, p. J. J. Kolárovi role hrdinů a intrikánů, p. Mošnovi úlohy zpěvních komiků, že p. Seifert dostával „milovníky“ a že p. Šimanovský byl určen pro obor hrdinský.“

„Rozestavení“ podle oborů, typů či masek je pro divadlo různých národů a věků docela přirozené; ať se jednotlivé systémy těchto oborů, typů a masek jakkoli liší, jedno je jim vždycky společné: každý z nich souvisí s nějakým dostatečně silně pocítovaným mravně estetickým řádem, z jehož hlediska může být člověk nějak hodnocen a zařazen. V souvislosti s ním dostává teprve příslušný herecký projev nějaký smysl: tematizuje se. V tradičních divadelních systémech je tato tematizace vymezena aspoň rámcově příslušným oborem.

Základním předpokladem herectví v každém takovém divadelním systému je tedy zvládnutí příslušného oboru, při kterém nejde jen o prosté osvojení řemeslné dovednosti, nýbrž i „moudrosti“, daným způsobem mravně estetického hodnocení reprezentované. Ale se zpochybněním této staré moudrosti, najednou bezradné tváří v tvář změněné podobě světa a člověka, musí logicky zpochybnět i toto herectví: byl-li dosavadní soubor představ o člověku a o světě shledán pochybným, jako by nezbyvalo než nahradit pouhé herectví „skutečnou pravdou“ o člověku, jehož podoba souvisí především s prostředím, pochopitelně sociálním: takto sociálně a místně je člověk ještě nejspíš zařaditelný.

Moderní divadlo začíná naturalismem. Naturalismus vychází z pozorování živé skutečnosti a jejího, pokud možno věrného, popisu. Místo vyžilých způsobů vyjadřování, způsobů, jímž se donedávna něco rozumělo a za kterými by teď už vůbec nic nebylo, jako by měl nastoupit „sám život“, život „jako takový“, předem neupravený, jak se obvykle zdůrazňuje, místo oborů, typů a masek „skuteční, živí lidé“, tj. — v praxi — jejich vnější podoba. Snaha obsadit roli venkovské kmotry skutečnou venkovskou kmotrou, kterou projevili kdysi Stanislavskij, je v takových souvislostech naprosto logická. Co se později podařilo realizovat filmu, nebylo v divadle ovšem možné a Stanislavskij se musel spokojit s herci, studujícími a imitujícími příslušné prototypy. Výsledky tohoto úsilí ho ovšem příliš neuspokojovaly. Naturalistická charakterizace umožňuje sice člověku zajímavým způsobem zpodobnit; ale je nám o něm opravdu schopna říci požadovanou „skutečnou pravdu“, která se obvykle skrývá za vnějškem? Nezakrývá nová maska, sebevěrněji reprodukující všechny ty pečlivě odpozorané charakteristické zvláštnosti skutečných lidí, právě naopak to, co by opravdu stálo za to objevit?

Stanislavskij vzpomíná, že v r. 1888 ještě v Moskevském spolku pro umění a literaturu studoval pod Fedotovým vedením roli barona z Puškinova Skoupého rytíře. Pro pětadvacetiletého herce je samozřejmě těžké, má-li zahrát starého člověka. Fedotov byl toho názoru, že bude pro něho lehčí, bude-li hrát opravdu vetchého starce, a nikoli staršího muže, protože takový „vetchý stařec má jasnější obrysy“. A tak Stanislavskij zkoušel co nejvěrněji napodobit stařecké držení, jehož mechanismus přitom je jenom dokonale teoreticky pochopil, ale i fyzicky pocítil. Ale Fedotovovi se toho „stařectví“ zdálo až příliš: tak se podle něho opičí děti po starých lidech, je to jen šarže a vůbec je zbytečné se takhle namáhat. Vla-

sta Hilská srovnává v knížce Japonské divadlo tohle místo ze Stanislavského s tím, co píše o tom, jak hrát starce, Motokio Zeami (1363–1444): ten totiž zdůrazňuje, že „stařeckosti“ se na jevišti docílí příslušným rytmem projevu. A k tomu došel nakonec i Stanislavskij: kromě stařeckého rytmu nebylo podle něho nakonec nic víc potřeba. V našich souvislostech je ovšem na srovnání obou přístupů důležitější něco jiného. Zeami totiž požaduje, aby herec, hrající starce, naznačil svým tancem především ušlechtilost a důstojnost muže vysokého věku. Dá se tedy říct, že zatímco Stanislavskij se aspoň zpočátku pokoušel zpodobnit vnější příznaky staří, Zeami na herci požaduje, aby vyjádřil určitou **ideu**. Obor starce totiž u něho souvisí právě s ideou, která příslušnému výkonu teprve dodává smysl. Ta idea je apriorní — jak to bývá právě v rámci oboru. Potíže Stanislavského nebyly jenom „řemeslné“: souvisely s absencí apriorní definice člověka — v daném případě starého člověka — možné jen v rámci nějakého mravně estetického systému. Někaký jednotný mravně estetický systém se totiž v moderní době rozpadl.

Stanislavskij, nespokojený s výsledky naturalistického vnějšího přístupu, příznačného pro začátky Moskevského uměleckého divadla, začal hledat „pravdu o člověku“, která se skrývá uvnitř. To ostatně souvisí s tendencemi literatury jeho doby. Také dramatické literatury: zatímco u starého divadelního oboru bylo nakonec vždycky jasné, o koho vlastně jde, u moderních dramatiků to tak není, a otázka, kdo to vůbec je, může být přece u takové ibsenovské nebo čechovovské postavy plně namístě. V jednotlivých případech si dokonce nemůžeme být jisti, zda je to darebák, nebo nešťastný člověk. A víme vůbec, kdo to byl Hamlet nebo Lear? Stanislavskij se v další fázi svého vývoje domníval, že odpověď na takovou otázku může herec najít jedině pomocí **prožívání**. Ukázalo se, že takový přístup má rovněž svá úskalí. Záchytným bodem se nakonec Stanislavskému stalo stanovení **linie jednání**, sestávající z příslušných „koušků“; přístup k postavě se u něho radikálně změnil: místo od obecného — daného příslušným oborem — k jednotlivému postupuje se od jednotlivého k celku, který teprve „nakonec“ dostává svůj skutečný, neapriorní smysl. Místo — řekněme — **syntetického** přístupu máme co dělat s přístupem **analytickým**.

Čechov radil svého času jakémusi spisovateli, aby — chce-li popsat například nějakou chudou dívku — nepsal, že po ulici šla chudá dívka, ale aby třeba popsal, jak vypadal kabát, který měla na sobě. Nenapsat prostě chudá dívka je na jedné straně jistě

věc literárního stylu, ale na druhé straně poukazuje tento příklad i k čemusi obecnějšímu. Užít automaticky se nabízejícího pojmenování či hotové herecké charakteristiky znamená vlastně rezignovat na možnost dostat se od etikety k skutečnému obsahu: Čechov chce popsat detail, ze spojení jednotlivých detailů teprve „dodatečně“, jako by sám od sebe“ vznikne výsledek. Brecht je svým stylem od Čechova — a od Stanislavského — nahony vzdálený. Nejobecnější motivy jeho přístupu k herectví jsou přesto dosti podobné. „Na rozdíl od dramatického herce, který svou figuru má od počátku hotovou a který ji pak jenom vystavuje příkoří světa a tragédií,“ píše Brecht, „dává herec epický své figuře před očima diváka vznikat tím, že ukazuje, jak se tato figura chová. O rozdílu

mezi procesem a výsledkem v pojetí Stanislavského mluvil ale i Sergej Ejzenštejn. Stanislavskému šlo o zapojení celé hercovy osobnosti do plnění úkolů, ze kterých se skládá průběžná linie postavy. Teprve z jednotlivých jednání vzniká výsledek, který se nikdy nemá hrát napřed. Stanislavskému šlo o individuální psychologii postavy, která Ejzenštejna zas tak příliš nezajímala. Přesto je jeho zájem o Stanislavského „systém“ pochopitelný: šlo mu přece vždycky a ve všem o konkrétní — chcete-li autentické — prvky, ze kterých se v procesu jejich střetávání složí „obraz“ pohybu — pohybu leckdy samého o sobě — který je jeho příznačným tématem. I Honzlovi šlo o „útržky nesličné skutečnosti“, které chtěly — „proti ladnosti a sličnosti stylů — komponovat do uměleckého orga-

nismu“. Výhrady, které ke Stanislavskému vyslovil, byly výhrady k psychologickému realismu, o kterém ještě bude na příslušném místě řeč.

„Analytický“ přístup souvisí s „analytickým“ zaměřením doby a má pochopitelně i její slabiny. Háček totiž spočívá v tom, že analýza, jejímž výsledkem by měla být odpověď na otázku, kdo je to člověk, se bez nějaké „apriorní“ základny sotva obejde: mimo rámec nějakého ideově mravního systému se taková analýza stává pouhým rozkladem. Místo o nějakém ideově mravním systému by se dalo mluvit docela prostě o moudrosti. Pohrdat starou moudrostí se nevyplácí. Odtud pramení i životnost leckterých starých divadelních „oborů“, „typů“ a „masek“.

JAROSLAV VOSTRÝ

RECITÁTOŘI, ČETLI JSTE?

POEZIE NDR

Není tomu tak dáno, co jsme na tomto místě (AS 4/1982) psali o antologii Sovětská poezie 20. století, kterou Odeon vydal jako první svazek řady Evropská poezie. Nyní dostáváme do ruky druhý svazek této edice s názvem Poezie NDR, který je obsáhlým pohledem na básnickou tvorbu našeho severního souseda. Jde o užší výbor (pořízený Hanušem Karlachem) z německého originálu *Lyrik der DDR*, sestaveného Uwe Bergerem a Güntherem Deickeem a vydaného během 70. let pětkrát. Úvod k němu napsal národní umělec Vilém Závada, překlad je dílem jedenácti básníků a překladatelů, cenné biografické poznámky o autorech napsal pořadatel užšího výboru. Kniha má 219 stran velkého formátu, náklad 2 000 výtisků, cena 23 Kčs, vydal v Měsíci knihy 1983 Odeon (s vročením 1982).

Nelze říci, že by český čtenář o poezii NDR věděl málo, během let byly vydány samostatné výběry alespoň několika velkých tvůrců (Becher, Bobrowski, několikrát Brecht ad.), deset současných básníků představila ve svazku Jitro přichází známá edice „deseti“ Československého spisovatele právě před deseti lety (Mauer, Braun, Deicke, Jentzsch, Kahla, Kirschová, Kunert, Preissler, Schulz, Wiens), v loňském ročníku edice současně zahraniční poezie Plamen vyšel výbor z tvorby nositele národní ceny NDR E. Arendta, o němž jsme se zde před časem také zmiňovali (AS 8/1982), mnoho básní autorů NDR přinesly literární časopisy, mnoho jich zaznělo na rozhlasových vlnách. Ale zůstávalo pravdou, že soustavný pohled na básnictví bratrské země povděčného období, ozřejmující vývojové souvislosti a pohyb a v dostatečné míře také charakteristické rysy tvorby jednotlivých

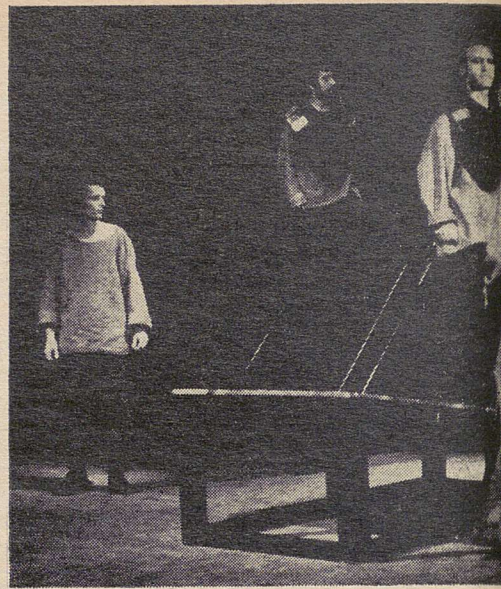
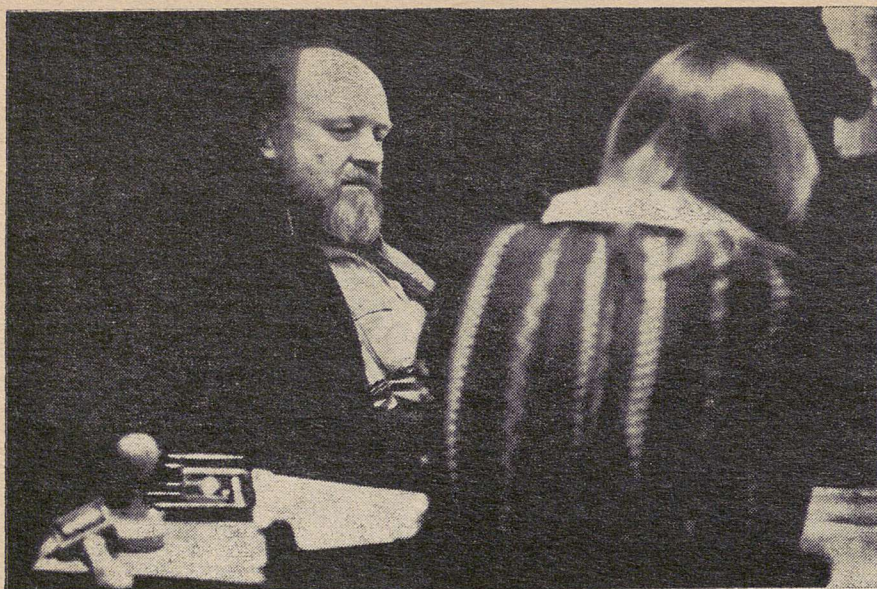
autorů i celku, nám dosud chyběl. Tu to mezeru zaplňuje přítomná antologie.

Zaplnuje ji široce (přináší ukázky z tvorby čtyřiapadesáti autorů různých generací), neobyčejně fundovaně a čtenářsky přesvědčivě. Z jejich stránek nám vystávají před očima jednotlivé etapy i osobnosti ve vši složitosti a dramatickosti. Nejprve proud mnoha básnických veličin, které v sobě soustřeďovaly pozitivní, pokrokové tendence tradice a kontinuity a mnohé z nich současně představovaly umělecké vrcholy nejenom německého významu, a tedy příklad a vzor překonání hnědého moru [Johannes Becher, Erich Weinert, Bertolt Brecht, Rudolf Leonhard, Wieland Herfelde, Hans Lorbeer, Erich Arendt, Georg Maurer, Louis Fühnberg, Max Zimmering, Kuba, Stephan Hermlin, René Schwachhofer, Wilhelm Tkaczyk, Johannes Bobrowski]. Pak generace, která se snaží svým básnickým slovem přispět k renesanci lyriky v celé její šíři, od politické a příležitostné po přírodní a milostnou, aniž by ustupovala od její společenské role, generace rozrůzněná osobními zkušenostmi i životními osudy svých členů (právě v nejcitlivějším období mládí je zastihla nacistická horečka, mnozí poznali válku, zajatecké tábory, nelehce nacházeli místo v poválečném vývoji, aby posléze dali všechny své síly kultuře prvního německého státu dělníků a rolníků a boji za socialistické ideály); je v antologii zastoupena mnoha jmény, z nichž některá známe právě ze zmíněné už desítky Jitro přichází (Günther Deicke, Paul Wiens, Jo Schulz, Helmut Preissler, Heinz Kahla) a jiné poznáváme poprvé zverbněji (Hans Cibulka, Walter Zerner, Jens Gerlach, Uwe Berger, Peter Hacks, Armin Müller), abychom jejich jména už stěží zapomněli. Nakonec stejně početně zastoupené přinejmenším dvě generace nejmlad-

ší, generace básníků narozených většinou v druhé polovině třicátých let a generace těch, u jejichž jmen nacházíme data narození 1940–1950. Ti už žili a tvořili v nových podmínkách, navštěvovali socialistické školy, podíleli se na současné podobě literatury a větší část úkolů mají ještě před sebou. Z tohoto proudu jmenujme nejprve některé představitele nového pokolení básníků, které nastoupilo hlučně a prosadilo se ve vášnivých diskusích (Volker Braun, Rainer Kirsch, Karl Mickel, Jürgen Rennert, Wulf Kirsten, Heinz Czechowski), jejichž básnická výpověď má co říci obsahově i tvárně nám samým, a posléze jmenujme několik nejmladších, kteří antologii uzavírají (Gerd Eggers, Kristian Pech, Sonja Schüllerová) a s nimiž se jistě budeme v budoucnu často setkávat pro osobitost jejich pohledu na svět.

Antologie je studnicí, těžko vyčerpateľnou několikerým čtením. Je tu, je možné se k ní vracet, je možné z ní vybírat pro recitaci podle požadavků i gusta, protože její šíře a bohatost to plně umožňují, je možné se z ní v biografických poznámkách poučit o autorech a jejich díle. Je možné nad jejími stránkami přemýšlet o osobitých rysech poezie našich sousedů (paměťlivost tradice, gnómičnost, neokázalost, strach ze lži, tak alespoň to činí záložka), je možné jen číst a nechat se inspirovat, je možné se zlobit nad některými zbytečnými chybami (na záložce je krásný citát „Všechna slunce planoucí mezi Orionem a Andromedou život neuvpáží“ připsán Bobrowskému, v knize jej nacházíme na str. 79 pod jménem Hannse Cibulky, atd.).

Je také možné se nad ní těšit, a to je nejrozumnější, na další svazky edice Evropská poezie, kterými mají být u nás antologie Bulharská poezie 20. století a na Slovensku antologie poezie polské a maďarské. jk



Vlevo DS Kruh 10 Hrádek nad Nisou – B. Hrabal, V. Nývlt: Ostře sledované vlaky. Nahoře Malé divadlo Ústí nad Labem – W. Shakespeare: Macbeth. Foto Pavel Šíma

z krajských přehlídek Severočeská: ŽATEC

Čtyři poslední dny zimy patřily v Žatci amatérskému divadlu. Od 17. do 20. března se tu konala XIV. krajská přehlídka amatérských divadelních souborů jako vyvrcholení Severočeského festivalu amatérského divadla.

Severočeši dělají tento festival velice poctivě a otevřeně, psali jsme o tom už loni. Všechna představení, přihlášená do soutěže o účast na krajské přehlídce porota hodnotí a toto své hodnocení předkládá veřejně a písemně v samostatné brožůře, která je dlouhodobým zdrojem poučení pro jednotlivé soubory. Porota vychází z přesvědčení, že její práce je veřejná, jako je veřejná činnost divadelních amatérů. Je to příklad hodný následování.

Současný ročník soutěže znamenal pro porotu (Igor Dojiva, předseda KV SČDO, Karel Lhota, režisér DP v Mostě, dr. František Sokol, dramaturg Naivního divadla v Liberci) zhlédnout od listopadu 1982 do února 1983 celkem šestnáct inscenací z různých koutů kraje. Jaké vyvodila závěry z tohoto reprezentativního vzorku představení? Co se týká dramaturgie, konstatuje, že Rok českého divadla postavil všechny soubory před problém, čím přispět k tomuto svátku a že soubory správně sahaly především po české současné hře a klasické české dramate. V dramaturgické skladbě, vyznačující se „neběvalou pestrostí“ (v žánru, námětech a poslání, i dobou vzniku), „počtem převažují tituly současných autorů, ... je více her ze sovětské dramatiky, nechybí tentokrát dílo současného autora z nesocialistické země, vyznačující se soutěži sice ubylo co do počtu her, zato je výběr rozmanitější,“ zobecňuje porota. My se podívejme do seznamu a budme konkrétnější, abychom přiblížili alespoň v názvu onu pestrost palety, z níž se vybíralo. Současnou českou hru zastupoval dvakrát Hrabal v Nývltově dramatinizaci (Ostře sledované vlaky DS DK Hrádek nad Nisou Kruh 10 a Bambi di Praga DS V. K. Klicpera OB Radonice), dvakrát Hubač (v obou případech, DS SZK ROH Scéna Libochovice

i DS Čapek KaSS Děčín, Dům na nebesích, dále Horníček (Setkání s Veronikou DS ODKP Divadlo hudby Ústí nad Labem), Brdečka (Limonádový Joe DS Postoloprty), Sotola (Možná je na střeše kůň DS Tyl ZV ROH Josefův Důl), svým způsobem také Götz (hra z roku 1946 Soupeři o vztahu J. J. Kolára a E. Bozděcha) a Kučabova scénická montáž podle románu G. Flauberta (pod názvem Láska a smrt Emmy B.; obě inscenace v podání DS Jirásek KP Česká Lípa). Česká klasika byla zastoupena v pravě podobě jen jednou Tylem (Paní Marjánka, matka pluku DS E. F. Burian KP Tanvald), světová Shakespearem (Macbeth Malého divadla DS ZK ROH STZ Ústí nad Labem), Ostrovským (Bouře DS DK Krupka) a Feydeauem (Dámský krejčí DS DK Kadaň). Současná sovětská dramatika se představila osvědčeným Rozovem (Hnízdo tetřeva hlušce DS Tyl KP ROH Železný Brod) a málo hraným litevským autorem Sajou (Býk Clemens Divadelního studia OB Maššov), dramatika nesocialistických zemí známým a hraným Figueredem (Velice podivuhodný příběh ctnostné ženy z Efezu DS Karel Čapek ZK Chomutov).

V odstavečku o režii porota konstatuje, že v soutěži byly dvě inscenace, vzniklé za odborné spolupráce profesionálů (doplňme: J. Pally v případě Hnízda tetřeva hlušce a J. Droběné v případě Paní Marjánky, matky pluku), že „režijně debutovali v souboru okresu Louny Pavel Macák a Hrádku nad Nisou dr. Jitka Stuchlíková, oba nadějní“. O herecké práci se mluví pochvalně zvláště v souvislosti s představeními Soupeři, Setkání s Veronikou, Hnízdo tetřeva hlušce, Možná je na střeše kůň, Domem na nebesích a Macbethem; ve srovnání s minulou sezónou „je nesporně lepší“. Zato o scénografii se říká, že „nedosáhla ve svém celku loňské úrovně“, nad průměrem byla jen v Železném Brodě, Hrádku nad Nisou, v obou ústeckých souborech a v Maššově, kde „scény byly stylovou součástí hry“.

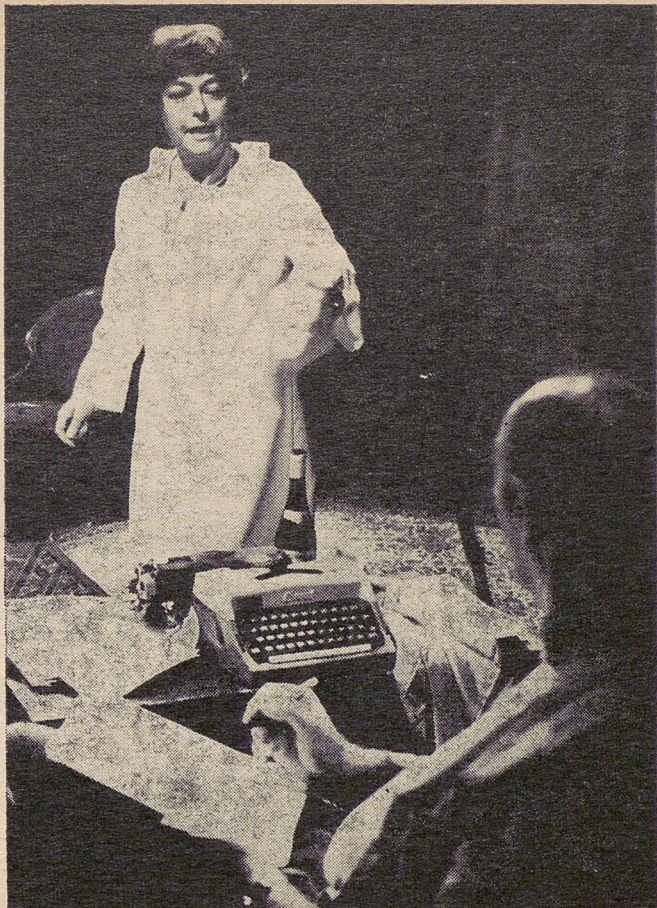
Po takovémto nezbytném rekapitulujícím začátku se podrobněji rozhovoříme o souborech a inscenacích, které byly vybrány na krajskou přehlídku. Jako i v předcházejících ročnících byly čtyři a staly se předmětem zájmu nejen diváků, ale letos také seminaristů, kterých se sjelo do Žatce přes sto! Byli to převážně mladí lidé, živost a spontánnost dopoledních mnohahodinových diskusí o zhlédnutých hrách byla radostným, samozřejmým důkazem o svědectvím současného mládnutí a rozvoje amatérského divadelnictví. I forma seminářů doznala v průběhu několika dnů různých proměn, vždy k prospěchu věci. Jednou šlo o seriózní, vážný a fundovaný



Nahoře DS J. K. Tyl Zelený Brod – V. Rozov: Hnízdo tetřeva hlušce.
Vpravo Divadlo hudby Ústí nad Labem – M. Horníček: Setkání
s Veronikou. Foto Pavel Šima

rozbor s historickými a teoretickými odbočkami (Shakespeareův Macbeth), jindy o zajímavou diskusi o praktických otázkách inscenování svěbytných prozaických textů na jevišti (Hrabalovy Ostře sledované vlaky), jindy o kolektivní, skoro napínavé pátrání po struktuře, obsahu i žánru hry (Horníčkovy Setkání s Veronikou) či po hlavních dějových motivech příběhu a jejich místa ve fabuli celku (Rozovovo Hnízdo tetřeva hlušce), v jednom případě (pátečního odpoledne) o přátelské besedy s pozvanými profesionály – režisérem Antonínem Moskalykem a hercem Františkem Hanusem a následná zamýšlení nad radostmi i úskalími a záludnostmi nejen divadla. Jak vidět, čas využitý na mnohonásobek běžné normy. A to nepočítám ještě noční představení seminární, kdy hostem bylo Divadlo na kahánku MěstKS Říčany s pozoruhodným, silně emotivním a do mysli i paměti se vřezávajícím představením Hanýsek čili Člověk (J. Šotola, L. Richter), ani ještě pozdější (co do noční doby) improvizovaná vystoupení samotných seminaristů, už více méně „rekreativní“. Seminář byl tak skutečným obohacením průběhu a prohloubením smyslu a významu přehlídky. A také malým dárkem severočeských ochotníků (kolik je mezi nimi talentovaných jedinců všech generací!) probíhajícímu Roku českého divadla.

Prvním přehlídkovým představením byly Ostře sledované vlaky B. Hrabala a V. Nýlta v podání divadelního souboru Kruh 10 z Hrádku nad Nisou. Režie, návrh scény, kostýmy – debutantka dr. Jitka Stuchlíková, scéna Martin Půta a Jaromír Faltus, světla (hrají v představení podstatnou úlohu) J. Souček, P. Čejka a D. Zamrzlo, v roli Miloše Hrmy j. h. profesionál Ivan Rezac. Už jsem se zmínil, že představení dalo podnět k širší diskusi na téma, jak inscenovat Hrabala, aby na jevišti zůstalo co nejvíc z jeho osobité poetiky. Hrádečtí šli cestou nejobtížnější, chtěli, aby na jevišti byl samostatný divadelní tvar, vycházeli z poznání, že Nýltovo zpracování je vlastně v podstatě scénář, použili proto stroboskop, který jim přerušováním osvětlení navozoval stíhy, dějové posuny, vsadili na náznakovost, filmovost (vynikající je v tomto střídavém osvětlení smrtelný pád Hrmův ze semaforu v závěru), podtrhli fakt, že všechny postavy jsou důležité, nejen Hrma, a co hlavně: nesnažili se o žádné evokace, chtěli mluvit za sebe, za svou generaci, o dnešku a dnešním konformismu či neokázalé odvaze a zaujetí pro nadosobní věc, znervózňující stroboskop byl záměr, chtěli, aby byl „sbíječkou na oči“ (jak kdosi trefně prohlásil), aby znervózňoval, srážel lidi „od smíchu k vážnosti“ (výraz režisérky)... Jejich pojetí bylo sku-



tečně svěbytné a nikoho z diváků včetně seminaristů nenechalo lhostejným, snaha herců sdělit myšlenkové poselství tohoto arcidílka byla přímá, šla z hloubi rozumu i srdce, nesažala po expresivitě, těžila z přirozenosti (nechtěl bych ovšem pominout výtku, že místy byla v tomto herectví potlačena emotivnost). A tak na jevišti Hrabal přese všechno byl, a to cosi podstatného z něho, nejen tak, jak zněla vtipná poznámka dramaturga Sokola: „Hrabal je Hrabal, vždycky se vyhrabe“, za to budiž Hrádeckým vzdána čest. A jestli se jednou uskuteční beseda u kulatého stolu, jak převést Hrabala na jeviště, debutující režisérka z Hrádku nad Nisou i další členové mladého souboru na ní nesmějí chybět.

Shakespeareův Macbeth Malého divadla z Ústí nad Labem donutil účastníky přehlídky přemýšlet o herectví ve službě myšlenky, o chladu čísicím z tohoto dramatu vášní, o chladu a děsivosti plynoucích z nemilosrdného mechanismu moci, o osudovosti zla a eskalaci jeho síly a ničivosti, jestliže je už jednou prolomena hráz v osobních či společenských stavidelech svědomí a zákonů. Malé divadlo (režie a dramaturgie Rudolf Felzmann, asistent režie a výtvarník scény Irena Hrodková, výtvarník kostýmů Petr Horák, hudební spolupráce Jan Oliva j. h.) hraje Macbetha v novém moderním překladu Milana Lukeše jako obraz vztahu rozlomených povah a mechanismu moci, pohyb je strohý, vojáčky rychlý, až mechanický, mluva zřetelná, zvuk čistý a ostrý, scéna měnící se hned na sídlo hlavní postavy a hned zas na sídlo jeho protivníků, na bitevní pole či hodovní síň, jednoznačný vrch nad city a emocemi má jednání, prudce gradující je tempo, neumdlévající je rytmus, dalo by se říci bez nepříznivých dob. Diskutovalo se oprávněnosti takového pojetí a padala tvrzení nejrůznější, mluvílo se o inscenacích dálnějších i nedálných, o nejrůznějších pojetích této Shakespeareovy fresky z nejstarších dějin Skotska (jedno třeba má podobu otázky, není-li hlavní postavou moci a slávy chtivá Lady Macbeth) a nekonec vždy

znovu o cílevědomém úsilí Malého divadla a jeho proslulého režiséra, o kolektivu, který patří k nejlepším v kraji a vždy umí přijít s něčím, co rozčeří vlny a pohne proudem.

Horníčkově Setkání s Veronikou bylo nesmírně milým osvětlením sobotního odpoledne. Divadlo hudby, soubor ODKP z Ústí nad Labem v režii Milana Moravce a na scéně ak. mal. Zdeňka Veselého zastupovali na scéně tentokrát jen dva členové, ale zřejmě herecké špičky kolektivu: Hana Eiseltová a Vladimír Sahula. Hráli Horníčka po svém, nesnažili se v žádném směru imitovat. Už volba věku představitelů přispívala k odpoutání od původní autorsko-herecké podoby hry. Starý spisovatel – zralá žena, oč vlastně víc důvodů k hře s mnoha významy a podtexty, než když jde o muže druhé mízy a mladou dívku. Spisovatel o to vážněji přivítá vpád do svého stereotypu, který už začínal nepříjemně pocítovat, a proto se odhodlal k útěku z Paříže, oč je starší, zralá žena před vstupem do manželství má také nemálo důvodů představit si eventuelní budoucí vlastní stereotyp života a vyzkoušet si předem zbraně proti jeho citové vyprahlosti... Citová „inovace“, jak bylo vtipně řečeno, je vzájemná. Konverzační komedie Horníčková představuje značnou rozlohu textu a tedy neobvyklý nárok na paměť, a tady někde, v plynutí řeči a jednání a zároveň v občasné absenci momentálního „úžasu“ nad tím, co nového přichází, co se děje, v jednotlivosti toku konverzace bez zřetelných změn v intenzitě a rytmu sledovali diskutující příčiny poněkud nižší účinnosti jinak velmi dobrého představení, vlastně hereckého koncertu dvou bezesporných osobností amatérského divadla.

Divadelní soubor Tyl při KP ROH Železný Brod patří k předním souborům kraje. Loni byl na žatecké přehlídce s Daňkovou Zprávou o chirurgii města N, letos přivezl současnou sovětskou hru známého dramatika Viktora Rozova Hnízdo tetřeva hlušce. Hru neobvykle společensky závažnou, dotýkající se žhavých problémů a vztahů v současné rodině jako modelu, malé kapce společnosti. Hru v předkladu Josefa

Pally a za jeho odborné spolupráce režírovali osvědčení členové souboru Vladimír Klein a Karel Svoboda na scéně J. Procházky a O. Svobody. Kolektiv zkušených herců (Jana Balatková, Anita Balatková, Eva Holcová, Emanuel Mušek, Jiří Vrba a další, mezi nimi několik mladých a nadějných talentů) měl o čem hrát a hrál s přesvědčením a zaujetím, že nejde jen o cosi vzdáleného, ale že proti bezcharakternosti, lhostejnosti, hluchotě k problémům jiných, často i nejbližších, cynickému kariérismu schovávajícímu se za různé pláštiky a dalším amorálním jevům a rysům v jednání lidí je třeba bojovat, protože jako smog zamořují ovzduší až k nedýchatelnosti. Závěrečné představení přehlídky mělo tedy kromě dobré herecké a vůbec inscenační úrovně také ještě závažné, aktuální, dnešními očima viděné a současným jazykem vyjádřené poselství a apel, znamenalo šťastné vyvrcholení čtyřdenního putování za divadlem dneška v Severočeském kraji.

Následoval slavnostní závěr s rozdělením individuálních ocenění. Odesli si je za dramaturgii a režii Rudolf Felzmann a dr. Jitka Stuchlíková, za scénické a kostýmní návrhy Irena Hrodková a Petr Horák, za herecké výkony Hana Eiseltová, Anita Balatková a Milan Janáček, všichni poprávu a zasloužené. Rok českého divadla byl navíc organizátorům příležitostí, jak ocenit dlouholetou práci v amatérském divadelním hnutí v kraji – takové ocenění obdrželi při závěrečném ceremoniálu tito jedinci, z nichž mnohé známe ze stránek Amatérské scény: Igor Dojiva, Dana Holubová, Robert Juřina, František Mach, dr. František Sokol (za metodickou a organizační práci), dále Marie Jiříčková, František Pflanzner, Josef Vykřtíl, Vladimír Klein, Eva Stuchlíková, František Brabec, Eva Kaderková, Eduard Kup, Jaromír Kejzlar a Rudolf Felzmann (za aktivní divadelní práci). Uvádím všechna jména, protože to, co za léta udělali, je znát a zůročuje se. I na letošní XIV. krajské přehlídce v Žatci to bylo víc než patrné.

JAROSLAV KABIČEK

Chci být všude, kde se dělá dobré divadlo

Letošní rok je bohatý na různá jubilea. Kulatá výročí slaví nejen české divadlo, ale i herci. Jedním z nich je **Miloslav Plas**, protagonistu plzeňského divadla Dialog. Miloušek, jak je všude mezi přáteli oslovován, využil naštěstí v době, kdy se rozhodovalo o jeho životní dráze, své právo na lenost a byl tak zachráněn amatérskému divadlu. V různých souborech pak podmanivě ztvárnil řadu rolí od těch drobných až po ty hlavní a titulní. Mezi těmi exponovanými divadelními postavami lze nalézt mimo jiné Bozděcha v Soupeřích, Niciu v Nápoji lásky, Bucifala v Bambinách, ale především Moliéra ve stejnojmenné hře M. Bulgakova a Sokrata v dramatu E. Radzinského.

Ovšem stejným zážitkem, jako sledovat našeho protagonistu na jevišti, je posedět s ním po představení. Je málo lidí, kteří ze sebe chrlí bonmoty a aforismy, které je stále napadají, kteří dokáží odpovídat ve slovních hříčkách a paradoxech, aniž by tím byli unavení. Miloslav Plas je jedním z těch mála. Jeho mimořádné dispozice okamžitého zůročení neotřelých nápadů se ovšem neprojevují výhradně v oblasti orální. Pamatuji ho, jak dávno před baletním mistrem Čejkou v tvůrčím povznesení vylézal na židle či prostřený stůl a předváděl slepičku. Beze slov. Ale dnes jsme se sešli, abychom si popovídali.

Proč ty jsi vlastně takový exhibicionista, proč děláš všechno naruby? Viš, kolik zájemců se hlásí každoročně na AMU, kolik našich přátel má touhu se profesionalizovat, a ty, někdejší profesionál, jsi začal hrát divadlo ochotnický...

Ne, nejsem z rodu huysmansovských des Esseintesů, ani nečurám ze zásady proti větru, moje cesta není cestou naruby. Naopak. Vždyť já jsem začínal hrát divadlo jako ochotník, a tak jsem se pouze vrátil tam, odkud jsem vyšel. Svět je plný návratů a koloběhů a já s ním tedy žiji v souladu, ochotník jsem byl a budu, a prach jsem a v prach se obrátím. Tohle memento člověka zklidňuje a usmíruje.

Ale jak to bylo vlastně s tebou a s divadlem?

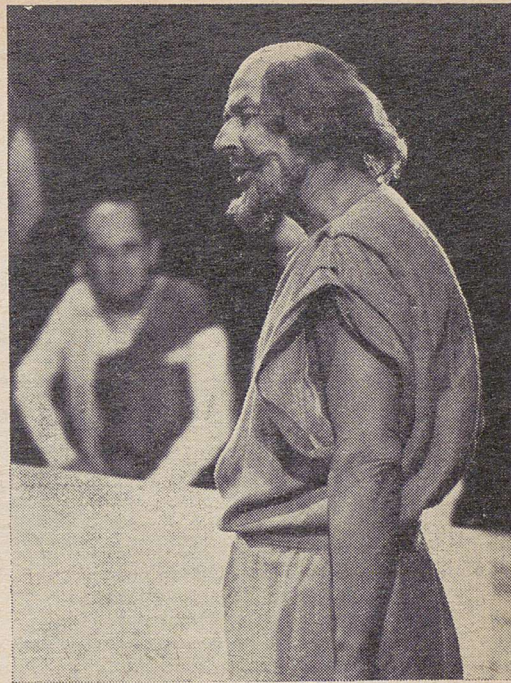
S divadlem v jakési idylické podobě jsem se setkával už v útlém dětství. Byl to kouzelný svět zprvu domácího loutkového divadla, později pravidelných návštěv nedělních pohádek, jež uváděli členové tradiční loutkářské rodiny Novákových. A jako divák dětských představení hraných dětmi jsem tajně toužil alespoň jednou stát na jevišti uprostřed těch čar a divů, jež uchvacovaly dětskou dušičku. Ale trvalo ještě několik let, než se můj dětský sen vyplnil – nejdříve vystoupení na příležitostných besídkách, později první role v ochotnickém spolku Kolár. Ty definitivně rozhodly – byl ze mne ochotník. Po květnu 1945 jsem se v pražském Mozartu zúčastnil konkursu do činohry Městského divadla v Mostě. V dlouhé řadě představitelů Hamleta, Romea, Harpagona a dalších perel dramatické tvorby jsem se cítil se svým prostinkým repertoárem předem ztracen. Navzdory všemu jsem však byl ještě s několika dalšími kolegy angažován. Byl by to dlouhý řetěz zážitků a příhod veselých i vážných, které koření každou práci, zvláště tu, kterou děláme rádi. Poznal jsem několik desítek štací, nejrůznějších jevišť i nových přátel. Zájedzy, to je vždy pro celý soubor vzrušující událost, která tmelí dobrou partu. A ve zvýšené míře to platí i pro divadla ochotnická. Legrace, zmatky, napětí, tréma, radost či zklamání, to všechno směřuje k jedinému cíli – odvést dobré představení. Lidé, kteří zblízka neokusili kouzlo divadla, nikdy nepochopí ono krásné bláznovství, které je naštěstí nevyčísitelné.

A pak přišla Plzeň...

Ano, po své první sezóně jsem přešel do Městských divadel



Miloslav Plas v titulní roli Bulgakovovy *Kabaly svatoušků* (Molière) a v titulní roli Radzinského *Rozhovorů se Sokratem*. Foto V. Špür



v Plzni. Jak člověku přibývá let, stále častěji, byť s trochou nostalgie, se vrací ve vzpomínkách zpět. V letech svého působení v Plzni jsem se nejednou setkal s velikány českého divadla. Ocitnout se na jevišti, být jako kandrda, vedle Václava Vydry, Eduarda Kohouta, Františka Smolika a řady dalších Mistrů – to byly posvátné chvíle, na které nelze zapomenout. Po třileté divadelní praxi jsem nastoupil angažmá v pražském Divadle Města Žižkova, možnost přestěhovat se do Prahy přinesla však s sebou řadu problémů. Dala by se jistě vyjmenovat řada objektivních příčin, ale dnes mám za to, že to byla kromě určitého patriotismu hlavně prachobyčejná lidská lenost, která zapříčinila, že jsem zůstal v Plzni a zanechal profesionální činnosti. Chtěl jsem zanechat divadla vůbec. Ale nešlo to. Po jisté době jsem neodolal a vrátil se na ochotnické jeviště, které se už natrvalo stalo mým důvěrným přítelem. Řadu let jsem pracoval v tehdy velmi úspěšném souboru Medika, od sedmdesátých let jsem členem divadla Dialog při ZK ROH Škoda.

Miloslav Plas spolupracuje občas s amatérskými filmaři, zúčastňuje se jako porotce recitačních soutěží a vypomáhá hostováním i jiným souborům. Přehlízet s despektem takzvanou konkurenci považoval vždy za přťáctví. Dodnes si pamatuji větu, kterou mně před lety řekl, když podpořil rodící se divadélko Pod lampou hostováním v Thomasově Pasti: Chci být všude, kde se dělá dobré divadlo. Ale dnes bych chtěl od vás vysvětlit, proč člověka namlsaného profesionálním divadlem uspokojuje i nadále divadlo ochotnické?

Pravda je, že díky ochotnickému divadlu mám dobrý pocit, že se, alespoň pokud jde o oblast divadla, dostatečně realizuji, těžší už je odpovědět si proč, nebo lépe řečeno proč asi. Vždyť kdybych hrál dál divadlo profesionálně, uměl bych toho určitě dnes mnohem víc, když má někdo pro divadlo buňky, je důležité, že denně hraje, aby se „vyhrál“, často dostatek příležitostí udělá dobrého herce i z méně talentovaného, a naopak. Je jisté těžší držet se v průměru při 20–30 vystoupeních ročně ve formě. Z tohoto pohledu je naše amatérské snažení mnohem obtížnější, srovnatelné úrovně s profesionály se zřídkakdy dosáhne, ale přesto mě ochotničení uspokojuje. Profesionální herec může a musí hrát prakticky všechno, co vyložene neodporuje jeho názorům, jen málokdy si může dovolit roli odmítnout, profesionálnímu her-

ci většinou musí stačit ke spokojenosti, když sledovaný cíl inscenace je mu alespoň trochu blízký. Na druhé straně amatér by měl hrát jenom a jenom to, co on a jemu spřízněné duše opravdu hrát chtějí, otázka naprosté pravdy je tu nezbytností. Je vždycky těžší dělat ne to, co člověk musí, ale to, co může, ale je možné, že právě ono vědomí vlastní odpovědnosti je to, co nás všechny uspokojuje. K vlastnímu způsobu práce alespoň zrno moudrosti, koneckonců už mnohokrát opakované, má-li amatérské divadlo splnit své poslání, musí hledat a nalézat své specifické formy, aby se nestávalo jen nedokonalou kopií profesionálního.

V loňském roce vyšlo několik tvých povídek v literární příloze *plzeňské Pravdy*. Nedočkáme se i nějakého románu či novely z ochotnického prostředí?

S těmi povídkami si jen tak hraji, místo abych luštil křížovky nebo se díval na televizi. Do větších věcí jsem se nepouštěl a asi ani pouštět nebudu, nevím, je-li rozumné začít systematicky psát bezmála v šedesátce. Na druhé straně budu mít zanedlouho, doufám, hodně volného času. Ale ochotnické prostředí nechám na pokoji, myslím jako autor, je to prostředí, které znám tak důvěrně a mám ho tak rád, že bych se bál, abych místo pohlazení nestvořil karikaturu. Oč snažší je psát o věcech, ke kterým nemám takový vztah!

Těšíš se, říkáš, na hodně volného času, ale pokud vím, máš předplacené skoro všechny hlavní role...

Ano, ano, ano. Obzvlášť v minulé sezóně jsem byl doslova na roztrhání. Když jsem šel na první čtenou zkoušku Jakuba fatalisty, opsal jsem si celou svou roli na výplatní pásku, zrovna ten den jsme ve škole brali, a večer jsem pak zjistil, že už umím svého komisaře nazpaměť. Režisér byl vpravdě dojat, s jakou pokorou беру na sebe drobný úkol, a přiděлил mi během zkouškového období ještě jednu roli. Její obtížnost spočívala v tom, že se postava manžela hostinské na scéně ani jednou neobjevuje, vše bylo třeba uhrát hlasem ze zákulisí. Bylo to o to složitější, že bylo zapotřebí vtisknout postavě charakter na velmi, velmi malé ploše. Jednalo se vlastně o dvě věty, o zvolání „Ženo!“ a po otázce hostinské Co je? o odpověď „Nic“. Pracoval jsem metodou umělecké zkratky. Mohu říci, že první část role už mám plně zažitou a zafixovanou, ale v tom Nic cítím ještě dnes, po dvacáté repríze, skryté rezervy.

Děkuji ti za rozhovor. Rád slyším, že neztrácíš smysl pro humor a dobrou náladu. Připravil VLADIMÍR GARDAVSKÝ

hlasy čtenářů

PŘÍSPĚVEK DO DISKUSE

Ve druhém čísle letošního ročníku AS jsem se přečetl poznámku Jana Císaře nadepsanou Neodbytná otázka. Svědomí člena poroty z Jiráskova Hronova se ozvalo, nedalo mu, aby nevyjádřil svůj názor dodatečně, třeba tiskem. V porotě to bylo už horší, protože tam se diskutovalo jen do ortelu, který vynesla osoba vyvolená. Ale to není typické jen pro současné amatérské divadlo. Rozhodla osobnost, která měla sílu největší, přesně určila diagnózu podle „typických“ příznaků. Jenže divadelní organizmus profesionálních a amatérských souborů je rozdílný jako obsah peněženky amerického bankéře proti obsahu slohové práce z jazyka mateřského. Postihnout, co je vlastně ochotničení, je pro další vývoj amatérského divadla životně důležité.

Profesionální herec je v zajetí roli. Představme si, že by všechny role jím realizované v sobě skutečně strávil (jak často o sobě mnozí říkají) a tyto postupovaly jeho vlastní osobností: stala by se z něj osobností dramatická gulášovice. Proto dochází k přehodnocení roli a herec v bezprostředním rozhovoru se nám představí hlasem moudrého starce, dělá filozofické pomlky v řeči, kterou krásně, čistě vyslovuje, srdečně, hluboce lidsky se směje už podesáté opakované gegomálii atd. Je to herec, oblékající si z roli to, co se právě nosí, hodí. Je v zajetí divadla, krásném zajetí. Amatér – to je něco jiného. Ovšem do doby, než ho začneme strkat do profesionálních vývojek, než ambiciózní režiséři z profesionálních scén se začnou vybíjet u amatérů. Herci profesionálně jsou totiž schopni na počátku udělat např. komin, zloděje a hned zas pokrokového politika či žárliového alipašu apod. Většinou se to pouhá prezentace tvůrčích sil. Jsou tak opravdoví a dokonali, že je nám z toho i smutno. Někdy! Kdežto amatér, to je materiál nepodadajný, materiál s neznámými prvky, materiál, který nutno poznávat mikroskopem, ale zároveň i v celku a navíc i v prostředí. Trvá často roky, než ho profil uvolní, zlomí – ale proč? Amatér má neopakovatelnou osobnost, která neopakovatelně žije, dýchá, prožívá, která má nenapodobitelnou intimitu, bezmeznou víru, svým způsobem se vyjadřuje – dokud jí ovšem nezačne usměrňovat pravítko dokonalosti – např. profirežiséř, porotce atd. Úroveň díla, o kterou především porotám jde, je zatím jediným měřítkem na amatéry. Především „udělanost“ – tímto podstatným jménem se Císař vyhýbá úrovni, kterážto podstatné jméno se běžně používá až do krajského kola. Co nejbližší profesionálnímu! Jenže pouze toto měřítko na nás amatéry je naprosto nevhodné a příznaní, že jsme tak posuzováni, nic na skutečnosti nemění. Abych jmenoval příkladného amatéra, použiji jména Werich. Myslím zasluhujícího umělce Jana Wericha. Známe ho jen z filmu, a to je tak sakra ošidný prostředek, přesto žádný technický ani umělecký žonglér nezbavil nás kouzla werichovské osobnosti, především dominující v každé roli. No a tak je to možná i s námi amatéry. Ceny udělované porotami amatérům by měly oceňovat sílu osobnosti, např. Františka Nováka, i když právě nehrál Hamleta, ale především by měly být poděkováním naší socialistické společnosti za to, že tomu či onomu souboru o něco jde, že jsou kolektivem – buňkou společnosti zitička. Záměrně nemluví o dramaturgii souborů, protože i ta je diktována zvenčí – viz vyhlášení soutěže k jakémukoli výročí apod. A protože jsou ceny dosud udělovány různě, jsou i vztahy v ama-

térských kolektivech různé, jen málo progresivní. Jde především o účast na soutěžích, přehlídkách, kde rozhodující je vysoká inscenační úroveň hry, proto se i my amatéři často bezhlavě podřizujeme tomuto měřítku. Co nám zbývá? Zveme profesionální režiséry, platíme další služby, jen abychom dosáhli tolik důležité „udělanosti“!

Neplatí jen o divadle, že mnozí principálové se snaží veškerou činnost usměrnit vyhláškami, pravidly, podobnými vyhláškám o silničním provozu. Pravidla profesionálních divadelníků přenášena mechanicky na amatéry je třeba značně vedle. Porovnávat ochotnický soubor s profesionálním, to je dopouštět se na ochotnických znásilňování a omezování. Dobrý herec se vyjadřuje především dokonale ústy, gesty, ale osobnost především úsilím o dokonalejší vztahy. u profesionálů – dobrých herců – se evidentně odráží všude jinde, jen na jevišti sotva mikroskopicky. Ochotníci naopak na jevišti demonstrují, víc než dilo samo, právě vztahy. Komenský řekl: „Kdo prospívá ve vzdělání a upadá v mravech, ten víc upadá než prospívá.“ Podle některých naivních porotců je vzdělání amatéra v tom, že svou roli zvládá do úrovně profesionála (nebo co nejbližší k ní). Patří-li do mravů i vztahy, a tyto jsou prokazatelné u nejlepšího oceněného amatérského souboru podprůměrné, pak i když byla inscenace souboru sebeudělanější, může být v jistém smyslu bezcenná.

Mnohý profesionální herec (ve jménu umění!) obětuje rodinu, děti, jen aby se udržel, měl role, šance, kšefty, práci. Amatérský herec, který obětuje rodinu, děti a nestane se rychle profesionálem, je v okolí nazýván „umělcem“.

Proč dělám amatérské divadlo? Pro krásný intimní rozhovor s autorem hry, pro myšlenku hry, pro hledání režisérovo a jeho časté úzkostlivé volání k nám hercům: „Jaký máš ty názor? Souhlasíš se mnou?“, pro ostych nových členů souboru před námi ostřílenými, pro škodolibé poznámky rodiny, spolupracovníků, pro to, co řeknou sousedé po premiéře. Ale především pro bezměrnou radost ze hry, z toho, že si hraji. To vše je natolik silné, že tím netřese ani mentorský hlas okresního metodika, který pravidelně jedenkrát za rok přijde k nám na zkoušku a volá, kličí (asi jménem všech porot) po úrovni. Zpravidla se na další zkoušku těšíme o to víc. Nemluvíme o tom, ale cítíme, že naše setkání vždy měla, mají – a přejeme si, aby to tak zůstalo – právě vysokou úroveň.

Kdo rozhodne, o co vlastně divadelním amatérům má jít? Bylo by vše jednodušší, kdyby každý člen poroty používající amatérské divadlo, nezastupoval v porotě své já nebo svět „velkého“ divadla, ale člena socialistické společnosti, realizující politiku komunistické strany. V takovém případě bude rozhodující měřítko na ochotníky vždy jen jedno jediné!

JAROMÍR CRHAN,
Mikulov

CHTĚL BYCH SE VYJÁDŘIT

Amatérská scéna č. 11/82 uveřejnila příspěvek V. Čapka z Brodku u Přerova. Pohled na soutěž z jiné strany. Problém, kterým se autor zabývá, mne zaujal, a protože redakce přímo vyzvala své čtenáře k vyjádření, chtěl bych se vyjádřit.

Spolupráce amatérských souborů s profesionály je záležitost letitá. Zahrneme-li do toho i hostování takových

osobností jako byli J. Mošna, V. Vydra, Z. Štěpánek, či J. Šejbalová u různých ochotnických souborů, pak dojdeme v určitém slova smyslu k tradici. Na počátku 70. let se tato spolupráce výrazně zaměřila na oblast režie a vnesla do řad amatérů dilema: s profesionálem, nebo čistě amatérsky? A má čistě amatérský kolektiv bez vlivu a pomoci profesionála (a tato forma spolupráce může mít mnoho podob) naději dosáhnout přehlídkových úspěchů a (přeženu-li) přežít rok 2000? Domnívám se, že má. Abych upřesnil, domnívám se, že tuto naději má velice silnou. Ale musí to být zároveň silný kolektiv, který si je vědom velké náročnosti současného amatérského divadla. Kolektiv s velkou vnitřní kázní, invencí i potřebnou dávkou sebekritičnosti. Musí umět překlenout onen historický fakt ochotnického nadšení, které mnohdy bylo (a snad i je) jakousi berličkou, kdy ochota hrát nevyžádala herecké nároky na postavu, kdy divák byl vděčný za živé slovo, které bylo o to živější, protože „hraje Josef, Maruška, Karel – zkrátka naši ochotníci“.

V amatérské divadelní práci se často odvoláváme na tradici. Zcela právem, protože naši předchůdci vytvořili dílo, které je chloubou naší současnosti. Ale právě z tohoto vztahu bychom měli hrát divadlo dneška, přesněji řečeno současné amatérské divadlo. Jestliže některá porota prohlásí, že bez profesionální spolupráce to nejde, pak nechť tito lidé hodnotí cokoliv jiného, jenom ne amatérské inscenace. Nejde přece o to, aby amatérské představení aspirovalo na stejné hodnotení, jako představení příkladně souboru Národního divadla. Jde snad o to, aby uvedená amatérská inscenace byla nápaditá svou dramaturgií, adekvátním rejstříkem herecké techniky, vnitřní angažovaností i apelativní sdělností. Všechno těchto hodnot lze dosáhnout čistě amatérskými prostředky. Vyžaduje to nemalou práci, do níž je třeba zahrnout i určité teoretické a praktické studium, které se však rozhodně bude lišit od rozsahu a poslání školských osnov konzervatoře nebo DAMU. Bylo by snad nesmyslné chtít, aby amatér Jan Novák hrál přesně jako Oldřich Kaizer, aby nám to „naše Maruška“ zahrála ještě líp než třeba Hana Maciuchová. To by byly požadavky poněkud zcestné. Amatér musí zůstat ve svém projevu amatérem, a to ne z titulu nedokonalosti hereckého řemesla, ale z titulu samého významu slova amatér, tedy člověk hrající srdcem, z nadšení, ochoty, přesvědčení, se snahy sdílet svůj názor, a to vše bez nároku na honorář. Tím se bude lišit od profesionála, který také vkládá do hry všechny své schopnosti, které však může podpořit určitou řemeslnou znalostí (v dobrém slova řemeslo), což vše je mu oceněno honorářem.

A režisér? To je totéž. Nelze přece okopírovat Macháckovu inscenaci Našich furiantů v Národním. Tento text (a jakýkoliv jiný) je třeba vytvořit a uvést po svém, s vlastním režijním záměrem a koncepcí, s cílem překlenout most od břehů klasiky k břehům současnosti. Je faktem, že profesionální režisér může souboru v mnohém prospět. To mnohé však nebude v tom, že přenesle svoji profesionální praxi do amatérského prostředí. Mělo by být v tom, že dá souboru k dispozici své zkušenosti, schopnosti a znalosti při plném respektování všech atributů amatérského divadelnictví. Za tohoto předpokladu může souboru pomoci k vzestupu po přehlídkových stupních. V opačném případě se

jeho pomoc mine účinkem a nezřídka může otrást celým životem amatérského kolektivu.

Domníváme se tedy, že amatérské divadlo je zcela svébytný divadelní útvar. Profesionální pomoc zde může být prospěšná, ale neměla by a nemůže být nezbytná.

MIROSLAV ŠTROBL,
Kutná Hora

ODPOVĚZTE A PORADTE MI

Vážená redakce,

se zájmem jsem si přečetla v AS 11/1982 Hlas čtenáře – příspěvek Vladimíra Čapky, a protože se týká i našeho divadelního kroužku (neboť s většinou názorů jsem souhlasila i já), nedá mi, abych se k tomu nevyjádřila. Ostatně sami jste se čtenářů ptali – „Chcete se vyjádřit i vy?“

Nejdříve se stručně představím. Je mi 24 let, čtvrtým rokem vedu divadelní kroužek v Domově mládeže v Mostě.

V. Čapka se ptá, proč je tak málo nebo proč ubývá divadelních souborů, eventuálně proč se nově netvoří. Říká, že je to tím, že není vedoucích, není amatérských režisérů (nadšenců). Já osobně si myslím, že to není jen proto. U nás je situace vlastně úplně jiná. Já jsem do divadla veliký nadšenec, proto také jsem před roky založila na internátě divadelní kroužek. Tenkrát nás bylo kolem 17 zájemců, což není zrovna málo... Ale. DM nemá prý žádné finance na to, abychom si obstarali rekvizity, mohli objednat dostatek textů, abychom je nemuseli rozepisovat, nemluvě např. o hudbě. Nejsme tedy vybaveni, cokoliv děláme, si sami sháníme doma, pokud možno zkoušíme hry ze současnosti, aby nám nedělalo potíže vybavení. Ovšem je jasné, že tím pádem, bez vybavení a bez odborné pomoci, je těžké vystupovat „na vlastní pěst“ na veřejnosti. Sami jsme se snažili navázat kontakt s kulturním střediskem v Mostě či Litvinově, ovšem buď je nám v činnosti a spolupráci bráněno ze strany DM, anebo (v Mostě) nemá žádné kulturní středisko o naší spolupráci zájem, prostě je asi neláká založit nový divadelní soubor... Je jasné, že členů ubývá, když není vybavení a chybí tolik potřebné veřejné vystupování (neboť divadlo bez diváka není divadlem), reprízy apod. Přesto za těchto nedobrych podmínek „bojujeme“ dále a divadlo děláme stále, i když jsme z toho smutni. Je nás už jen 11 členů, takže zatím hrajeme pouze pro ubytovanou mládež na DM, což je samozřejmě málo, a nyní jsem to úspěšně vyřešila tím, že jsem pozvala k nám na DM studentky z jiného internátu, abychom mohli častěji vystupovat, než jen jednou... Tato situace není uspokojivá, ale já nevím, co mám dělat. Byla bych moc ráda, kdybyste mi odpověděli na můj předcházející dopis a poradili, co dál.

To, že ubývá divadelních souborů, není tedy jen pro nedostatek vedoucích a režisérů, leč kdy je chyba úplně někde jinde. Neboť co je platné např. nadšení moje a členů kroužku, když nemáme kde a pro koho hrát (i když věřím, že by veřejnost zájem měla)?

Dále se zmínil V. Čapka o tom, že jej zamrazilo, když slyšel výrok, který v poslední době „letí“: že amatérské divadlo se bez profesionální umělecké pomoci nedá dělat. Já osobně si myslím, že je dobré, když profesionálové pomáhají tím způsobem, jako např. porotci na soutěžích či jako lektori apod., ale osobně se mi také nelíbí, když nějaký soubor vede a režíruje jen profesionál. Je pravda ta, že by se měly dělat určité rozdíly nejen mezi soubory, které mají (nebo nemají) profesionální vedení a pomoc, ale i mezi těmi, co nemají třeba vůbec žádné vybavení a dělají divadlo, jak se říká „na koleně“ a ostatními. I když věřím, že se vždy hodnotí hry jako celek, umělecké nastudování, herecké výkony, a ne vybavení, ale o co lehčí práci mají ti, co nemusejí nic shánět.

Mně zatím na srdci neleží problém porot na soutěžích, jde mi spíš o to, proč jinde v okresech je o amatérské divadlo ze strany kulturních středisek či podniků zájem, zatímco u nás na Mostecku se mi to zatím jeví tak, že zájem není. Konkrétně, jednali jsme o spolupráci se SaKS na Zahrazenech, ale dodnes nemáme odpověď ani souhlas.

Příznám se, že nejednou jsem měla chuť všeho nechat, když vidím, jak to jde jinde, ale zatím vždy vyhrálo mé nadšení pro tuto práci, a také si říkám, dokud je zájem i u mládeže, bylo by škoda toho zanechat.

Byla bych ráda, kdybyste se věnovali ve vašem časopise i problému, o němž jsme se zmínila, a také čekám na vaši radu a odpověď.

EVA KRAUSOVÁ,
vedoucí, režisérka i herečka
divadelního kroužku DM v Mostě

KRÁSNÉ ZAUJETÍ

V AS č. 11/82 mě zaujal příspěvek Vladimíra Čapky z Brodku u Přerova týkající se spolupráce profesionálů s amatéry. Nebyl napsán náhodou, ale proto, že v posledních letech se profesionální účast na amatérských představeních dost rozmohla. Názory se na tuto spolupráci různí. V zásadě by mělo amatérské divadlo především přinášet potěšení svým tvůrcům, tedy amatérům. Atmosféra zkoušek, potíže, se kterými je nutno se vypořádat, a sám fakt, že lidé se scházejí – to už je samo o sobě velká věc, zvláště na malé vsi. Trochu jinak to začne vypadat, když skrze své potěšení chtějí amatéři potěšit i ostatní, a nejen i potěšit, ale i cosi naléhavě říci. A ono se to třeba nepovede. Je nutná spolupráce profesionála? Mám

pocit, že v tom nemají zcela jasno ani „ti nahoře“, i když na druhé straně je pravda, že ze samotné lásky se amatérské divadlo pro veřejnost hrát nedá. Obecenstvo posuzuje to, co vidí. Neví nic o milé atmosféře zkoušek a o vlivném zákulisí. A o nadšení a lásce k divadlu se dozví jen tolik, kolik mu dokážeme svým představením sdělit. K tomu je třeba mít nejen solidní řemeslný základ, ale i schopnost nmělecky vyložit posláni zašifrované ve hře a ještě přidat do mlýna i svoji trošku. Profesionál může v tomto případě sehrát kladnou roli. Jde jen o to, aby jeho pomoc byla citlivým přístupem v souladu s potřebami a posláním amatérského divadla – aby nepřeměňovala systém práce na inscenaci v dřinu, v jakési druhé zaměstnání, v dril. Pak se vytratí libost a zbude práce: pro amatéra příliš velká cena za umístění v soutěži! Ostatně soutěž sama vůbec není důležitá, víc znamená vzájemné poznávání, které právě různé soutěže a přehlídky umožňují. Zdá se, že mnohdy pro profesionála znamená spolupráce s amatéry možnost uplatnit své tvůrčí nápady a záměry, které ve vlastním souboru uplatnit nemůže. Profesionální soubor zajisté nebude riskovat různé experimenty. Pro amatéry to s sebou nese nebezpečí, že budou profesionálem zneužiti. Není smyslem amatérského divadla produkovat představení profesionální úrovně. A do tvorby představení by profesionálové přímo zasahovat neměli. Využívejme pomoci profesionálů jen jako hlasu poradního, ať jsou našimi školiteli, ne však režiséry.

JOSEF KŘEŠNIČKA,
LS Radost, Strakonice

Záběr ze hry Létající třída. Inscenace školního divadla z Vysokého Mýta. Foto B. Pavlů



Jak se dělá dětské divadlo



hledání podnětů a tvaru 2

Kästnerova povídka *Létající třída* nepatří k tomu nejlepšímu, co autor napsal. A přece nás v knize zaujal docela malý odstaveček, popisující přípravu školního představení. Na námět těchto několika vět jsme si s 10–12letými dětmi hráli celícky rok. Úryvek nám poskytl jen povšechnou inspiraci, náladu pro hru. Zápletku jsme si vymysleli sami.

Se studentkou Dájou a pětadvaceti dětmi jsme dali hlavy dohromady. Exotické krajiny jsme nehledali za horami, ale snažili se je vytvořit hrou v prostředích nejvšednějších: ve třídě, na koupališti, v knihovně, v parku... A jak to bývá, všude tam narazila dětská hra na káravý pohled dospělého – a svým půvabem si ho získala.

Z jednoho výletu *Létající třídy* se děti vrátí bez malíčkého spolužáka. Pátrání po něm je zavede do nových prostředí, zachrání ho a *Létající třída* se vítězoslavně vrací domů. Námět poskytl celou škálu hereckých možností studentce Dáje. Pomocí jednoduchých převleků bylo třeba zahrát ve všech prostředích nejen pedantského dospělého, ale charakterizovat i změnu vztahu k dětem, zachytit jeho sblížení s dětmi prostřednictvím hry. Pro nadanou studentku úkol velmi lákavý. Od prvních nápadů jsme si však byli vědomi jistého úskalí, které tady hrozí: sladit Dájin hercký výkon s hravým projevem dětí. Studentka je tady kvůli dětem, aby stimulovala jejich hru; její výkon bude mít tedy charakter spíše spontánní hry dospělého s dětmi než parádních hereckých výstupů s ostře odlišenými charaktery, které by otevřely propast mezi herectvím dospělého a hrou dětí.

Prostředí bylo charakterizováno nejen slovem, ale především pohybovou činností, vlastní hrou. Pokud jsme děti neomezovali, byl jejich projev bezprostřední, přirozený. Příprava představení si ovšem vynutila výběr výrazových prostředků. Co bylo možné odpustit docela malým dětem při hře s hadrovým panáčkem, to bude sledováno u starších podstatně kritičtějším okem. Jak organizovat hru dětského hloučku? Kde najít pro ni tvar?

Osvědčilo se nám rozdělení do čtyř skupinek, které měly svá místa v rozích hracího prostoru. Každá skupinka si vybrala ze svého středu vedoucího, hru si tedy řídily děti samy. (Není třeba se tvářit objevitelsky, ale práce ve skupinách, kdy dětem je zadán problémový zábavný úkol a ty jej řeší formou jakési soutěže, byla pro *Létající třídu* běžnou praxí dokonce dříve, než se skupinová práce stala „pedagogickým slágrem“ našich školních tříd.)

I v případech, kdy jsme s Dájou měli výstup dokonale promyšlený a mohli tedy dětem jen přidělit úkoly a být hotovi jedna dvě, volili jsme zdoluhavější a namáhavější cestu: nechali jsme je vymýšlet a hledat námi již objevené. Zdálo se nám důležité, že děti i v těchto případech považovaly hru za svou, že měly pocit aktivních účastníků a ne trpných vykonavatelů režisérových pokynů. S výbornými nápady přicházely

ostatně často samy. Vzpomínám např. na okamžik, kdy malý Pavel vymyslel pro hru „telefon“: děti seděly kolem volajícího, paže si položily vzájemně na ramena a hrály si na živý ciferník aparátu, který se pohyboval a zvukově reagoval podle toho, jaké číslo volající volil. Dvanáctiletý chlapec si zřejmě neuvědomoval vtipnou metaforu, kterou bezděčně objevil.

Absence rekvizit nutila děti k tomu, aby do hry zapojovaly ruce, nohy, hlasivky, celé tělo...

Od počátku jsme si uvědomovali úzkou souvislost naší práce se starým českým lidovým divadlem a začali jsme je soustavněji studovat. I tam byla chudoba vnějších prostředků vyvažována bohatstvím představivosti herců a diváků.

Při práci na konečné úpravě inscenace jsme dětské improvizace a pohybové hry omezili časově. Už z Hadrového panáčka děti znaly „pravidlo tří“. Každá akce, hra, vše lze beze změny opakovat jen třikrát. Při čtvrtém opakování se zbytečně narušuje rytmus představení a divák se začíná nudit.

Příběh jsme stylizovali tak, aby děti zahajovaly hru soustředěním v lehu na zemi (Dája vyprávěla o věčné lidské touze po létání), pak se *Létající třída* připravovala ke startu a zdravila svým pozdravem: tlacením dlaněmi o zem, potlesky, hvizdem a sborovým Ahoj! Po chvilce koncentrace pozornosti na hru následovala krátká zábavná pohybová a řečová rozvíčka. Námět tedy už ve svém základu nemyslel na divácký efekt, ale na výchovnou práci s dětským interpretem.

Pozornost jsme stále více soustřeďovali na dětský pohyb. Snažili jsme se s Dájou i dětmi vymyslet rozmanitá postavení, která by nebránila divákům koncentrovat se na to hlavní, co se v hracím prostoru dělo. Při pětadvaceti dětech, které ani na okamžik neopustí „scénu“, to není tak jednoduché. Rozmanitost postavení dětských skupinek v hracím prostoru se stala hrou i divácky přitažlivější a umožnila nám zvýraznit myšlenku příběhu – dětskou touhu vydat se na dalekou cestu, letět za sluncem, ale nezapomínat přitom ani na neokázalou pomoc slabšímu kamarádovi.

Zkušenost *Létající třídy* prokázala, že výraznost a pestrost mizancé i v dětské hře tohoto typu je nezbytnou podmínkou úspěšné práce, jinak idea příběhu bude nečitelná a zůstane zasuta ve změti pohybujiících se dětských těl.

Zatímco při hře s hadrovým panáčkem nás zajímala především vlastní hra dětí, v *Létající třídě* jsme už měli více na paměti i diváka a jeho zapojení do hry. Nešlo nám o stránku vnější, kdy se děti z publika přivedou do hracího prostoru (i když i tuto možnost hra v některých výstupech poskytuje), usilovali jsme o spolupráci vnitřní, o divácké zaujetí scénickou akcí a neopakovatelnou atmosféru mezi účinkujícími a diváky. Uvědomovali jsme si, že odpovědnost za vytvoření onoho vzácného okamžiku nenese jen dětský představitel, ale aktivní přínos spočívající v niterném prožitku přináší i druhý partner – dětský divák. Po měsících dramatické hry, při které jsme mysleli především na výchovné působení na děti našeho souboru, jsme začali věnovat větší pozornost dětskému divákovi a jeho estetickému zážitku. Od spontánních námětových her jsme hledali cestu k tvaru, který by unesl označení: dětské divadlo.

JOSEF MLEJNEK

(Pokračování)

AMATÉŘSTÍ SCÉNOGRAFOVÉ VYSTAVOVALI

Na jižní Moravě se má čile k světu krajská organizace Svazu českých divadelních ochotníků. Kromě několika dalších akcí (např. krajského kola soutěže monologů a dialogů O pohárek SČDO) uspořádal KV SČDO ve spolupráci s Městským kulturním střediskem S. K. Neumanna v Brně a OKS Brno-venkov výstavu Amatérů Roku českého divadla. Byla otevřena v horním foyeru Divadla bratří Mrštíků a při její vernisáži promluvil vedoucí odboru kultury ONV Brno-venkov dr. A. B. Král a s pořadem z apokryfů K. Čapka Disco aneb Prométheův oheň vystoupil soubor Hrnec FV SSM elektrotechnické fakulty VUT Brno.

Expozice nákrešů, modelů, maket, maňásků, programů apod. soustředila práce celkem dvanácti amatérských jevištních výtvarníků včetně loutkářů – většinou z Brna, ale také z Hodonína, Uherského Hradiště, Blanska, ze Znojma a z Třebíče. Pozorní návštěvníci hodnotili zejména fakt, že byly vybrány především scénické návrhy z profilových nastudování jednotlivých souborů, které získaly ocenění na rozličných festivalech a přehlídkách včetně Jiráskova Hronova. Dělnické divadlo při KVS Brno V reprezentovaly práce Petra Hlaváče (např. k Jiráskově Kolébce, Drdovým Hrátkám s čertem, Ženskému zákonu J. Gregora-Tajovského nebo k Příběhu koně L. N. Tolstého), ing. arch. Jiří Skála z Divadla Svatoboj DK ROH Zbrojovky, n. p., Brno vystavoval studie k připravované inscenaci muzikálu G. Gorina Thyl Ulenspiegel, režisér Jiří Poláček z Divadla ZK ROH Metra Blansko nabídl konstruktivisticky řešené scény Nezvalových Milenců z kiosku a k drammatizaci Šotolovy prózy Kuře na rožni, hodonínský režisér a výtvarník Dušan Grombiřík se představil osobitým jevištním pojetím Daňkovy Vévodkyně valdštejských vojsk atd. Mezi loutkářskými návrhy zaujaly artefakty ze Zdravíčka JKP Třebíč i loutky z tvůrčí dílny studentek střední pedagogické školy Brno, které také pod vedením prof. Hany Štolbové celou výstavu naaranžovaly.

VZ

NA POČÁTKU CESTY

Založení divadelního souboru při ZK ROH Kovohuti v Povrlech v roce 1982 bylo provázeno mnoha pochybovačnými otázkami. První vyslovovala pochybnosti o poslání souboru v dnešních

podmínkách, druhá vzala v pochybnost zájem veřejnosti o jeho činnost. V Povrlech, které jsou dnes střediskovou obcí na Ústecku (2500 obyvatel), však našli zastánce: v těch, kteří tu před desítkami let hráli dobré divadlo, i těch, kteří divadlo milují.

Důvodů pro založení souboru existovalo několik: navázat na dlouholeté tradice ochotnického divadla, obohatit kulturní život střediskové obce, získat mladé lidi pro užitečnou, činnou práci a ostatním dát příklad, jak naplňovat volný čas.

Soubor se zrodil v polovině roku 1982 a sešli se v něm ti, kteří projeвили zájem o tento druh zájmové činnosti: učitel, elektrikář, studentka, prodavačka, auto-mechanik, dispečer a další. Na první otázku, čím a pro koho začít, si dali spontánní odpověď: pohádkou pro děti a dospělé. A tak volba padla na pohádku Zdeňka Kozáka O ševci Ondrovi o komtesce Julince, která má mnohé přednosti – nápaditost, choreografickou i hudební stránku.

Ještě v létě se soubor pustil do nádherné práce, které obětoval desítky večerů, překonal řadu překážek. Nádherný přineslo své ovoce. V polovině prosince 1982 se soubor představil vyprodanému hledišti v premiéře a třech reprázách této půvabné pohádky, zpracované na motivy staré české pohádky Čert a Káča. Přes šest set malých i velkých diváků aplaudovalo výkonům ochotníků z Povrle pod vedením Josefa Škrek a režiséra Vladimíra Koudelky. Hlediště i jeviště byly naplněny sváteční pohodou, na kterou se nezapomíná.

V Povrlech nemají kulturní dům, a tak podmínky pro rozvoj kulturněvýchovné práce tu jsou skromné. Tím více je třeba pochválit ZK ROH Kovohuti (od 1. 1. 1983 Sdružený klub pracujících) za jeho počín a divadelní soubor, který v prvních měsících letošního roku připravil další reprízy úspěšného zahajovacího představení, za tvůrčí práci, která bude jistě zdárně pokračovat. Přijme ochotnické Zlomte vaz!

VLASTIMIL JAROS

BRNO A WOLKRŮV PROSTĚJOV

Dvoudenní soutěž začala v sále DK ROH Královopolských strojů Brno vystoupeními divadel poezie (z původně přihlášených 12 kolektivů se jich představilo toliko pět). Dvěma soubory bylo zastoupeno gymnázium na Křenové ulici. Autorská Nádražácká pohádka Jitky Jachimiakové vycházela z ovzduší dětské hravosti, zatímco „spiritisticky“ rámovaná koláž Jazz pro Jaroslava Haška od Igora Koštu faktograficky těžila z populárněvědných publikací R. Pytlíka. Dvojici pásem poezie nabídlo také zkušené Divadelní studio Josefa Skří-

vana při OKVS Brno IV. Pouze v rovině pseudocivilního podání bez jakéhokoli scénického nápadu zůstal nedotažený a monotónní pořad Hoře z nerozumu, sestavený režisérkou Janou Soukupovou z veršů Zuzany Trojanové; mladá básnířka v nich napadá spotřebitelský přístup k životu a s romantizujícím „ženským“ přístupem odsuzuje zmechanizované mezilidské vztahy. Jen o málo působivěji prezentoval současnou mladší básnickou generaci (J. Záček, J. Šimon, J. Peterka atd.) krátký, v hudební složce konvenční program Ráno nás rozdělí, kde scénář Jaroslava Heidlera v režii Petra Veselého stavěl proti každodennosti moderní civilizace ozvláštňující moc poezie (čestné uznání s právem postupu). Po loňském invenčním kairnovském pásmu Jak klepat na lidi přineslo soutěžní vystoupení obou skupin Skřivanovců, pracujících ovšem na okraji hlavního směřování souboru, zklamání.

Vítězem této kategorie (2. a 3. místo uděleno nebylo) se stal čtyřlenný kolektiv Nepojízdná housenka z OKVS Brno II s pořadem Zahodte všechny hračky pro jedinou, sestavený z tvorby Josefa Hory. Scenárista, režisér i autor hudby v jedné osobě Miroslav Lopatka projevil dostatečnou znalost jednotlivých vývojových etap tohoto studentům spíše méně známého autora a dokázal skutečně jevištními prostředky (papírové krabice, zmačkané noviny apod.) se sklonem k emotivní metafoře vystihnout jak básnickovo proletářské období „vravy světa“, tak nalezení řádu v jeho lyrice spirituální. Netradiční výběr textů umožnil podtrhnout jejich aktuální vazby k dnešku a v nepietním poměru k nim uplatnit také smysl pro humor. Ve srovnání s minulými lety ubylo tedy v brněnském městském kole WP divadel poezie nejen počtem, ale především co do chuti experimentovat a schopnosti vytvořit ucelený jevištní tvar.

Soutěž interpretů-jednotlivců proběhla ve Studiu Horizont OKVS Brno III na Lesné. Ve třech věkových pásmech vyslechla porota celkem 38 recitátorů. V nejvíce zastoupené I. kategorii zvítězila studentka Eva Křapová (Hana Pražáková: Podmínka) před Ivanem Polanským a Romanou Slívovou. Čestná uznání obdrželi Jitka Drápelová, Stanislava Ulrichová a Jakub Špalek. Ve vyrovnanější kategorii II. si nejlépe vedla studentka Alice Sylva Lago s textem Oldřicha Mikuláška Vyvolavač; na druhém místě skončili Zdeněk Farkaš a Lubomír Staněk a jako třetí: Michal Nevečný. Čestná uznání získaly Zlata Vysloužilová a Ivona Dedrllová. Nejlepším recitátorem v méně obsazené kategorii III. byl Miroslav Lopatka (Josef Hanzlík: Černý kolotoč), druhé místo obsadily Monika Kubíčková a Marie Piná, třetí Markéta Skřenáč a Libuše Duchoňová. Mezi vybranými texty převažovala současná česká poezie a soutěž jednotlivců měla jako celek dobrou úroveň.

VZ

DVĚ DESKOVÁ ALBA

Bílá nemoc K. Čapka, napsaná a poprvé inscenovaná r. 1937 a záhy nato zfilmovaná, se nyní dostala v režii J. Šrámka na gramofonovou desku (třideskové album, téměř 130 min.). Šrámek provedl něco u nás už takřka nevidaného: uvěřil autorovi. Přestože mohl počítat pouze s akustickým vjemem, neupravoval a nepřepisoval Čapka, jeho text — kromě jednoho výjevu — ani nekrátil.

Velmi obezřetná byla Šrámkova volba herců. M. Růžek hraje dvorního radu dr. Sigelia s nadřazeností lékařského šlechtice, je to však stejně zbabělý měšťák totalitního stříhu, jen mazanější, jako je Otec (J. Sovák). Maršál V. Vosky je osobnost zla: šilený zfanatizovaný ďábel, v němž chvílemi problesknou rysy dávného povědomí čehosi lidského. Dr. Galéna hraje s přirozenou samozřejmostí, s hrdostí a jistotou prostého člověka, který se nezatěžuje vědomím vlastní geniality, R. Hrušínský. Ale i ostatní hlavní postavy (baron Krüg — Č. Řanda, Matka — D. Medřická) jsou prokresleny do detailu a mají rysy nesmlouvavé věrojatnosti.

Režisér účelně pracoval se stereem, cítil dobře rytmus jednotlivých scén i jejich návaznost. Znamenitou pomocnicí mu byla hudební koláž V. Zamazala, která nejen dotváří atmosféru hry, ale je i nositelkou základním významů (motiv bílé nemoci) a do jisté míry nahrazuje i vizuální složku. Vznikl tak snímek, který je navýsost aktuální, přitom však má nadčasovou platnost. Čapek na něm díky všem tvůrcům promlouvá s naléhavostí, která je vlastní jen skutečnému uměleckému činu.

Na dalším dvoudeskovém supralong albu zazní rovněž *Bílá nemoc*, byť jen v krátkém dialogu Maršála (Z. Štěpánek) a dr. Galéna (F. Smolík). Album se jmenuje **Jevišťe Zdeňka Štěpánka** a je to první příspěvek Supraphonu k Roku českého divadla. Přináší hercovo umělecké vyznání a dvaadvacet úryvků slavných scén, monologů i dialogů (jako partneri se tu objevují A. Sedláčková, L. Dostálová, V. Fabianová, K. Höger, V. Vejražka, B. Záhorský, J. Doňal, E. Bolek aj.); nejstarší z nich je část monologu *Být či nebýt* z vinohradské inscenace Hamleta z r. 1927, nejmladší nezapomenutelný Franz von Walddeck z Dürrenmattových Novokřtěnců: měli premiéru tři měsíce před nenadálým Štěpánkovým úmrtím v červnu 1968.

Pisatel této glosy je spoluautorem výběru. Může tedy potvrdit, že bylo zařazeno vše podstatné, co mohl archiv Supraphonu a Čs. rozhlasu nabídnout a co mohlo být přečteno z

Základní pojmy divadla

DIVADELNOST

(Doplněk k heslům DIVADLO OBECNĚ a DIVADLO VE SFÉRE UMĚNÍ)

Některé, buď nezbytné nebo nikoli nutné, ale přece jen velmi charakteristické rysy a znaky D4 — divadla v užším slova smyslu, nacházejí svoji specifickou odezvu i mimo divadlo. Jde zejména o tyto tzv. „silné“ konotace významu slova „divadlo“.

1. Zvláštní **způsob expozice**, nápadné „rámování“ jakékoli vizuální struktury na scéně nebo podobné, vytvoření vlastního od okolí odděleného „prostoru“ i třeba pro zcela statický výjev, nehybnou konfiguraci, výtvarnou kreaci.

2. Využití **prostedí**, v němž se normálně hraje divadlo (a které je v povědomí lidí s ním fixně spojeno) pro akce, nebo produkce jiného druhu.

3. V souvislosti s tím — nápadné oddělení **aktivních** a **pasivních** účastníků výjevu (akce, dění), tedy polarizace na jednající a „diváky“ (proto např. vzrušená pře, hádka, příp. i prance před zraky přítomných nezúčastněných se rovněž hodnotí metonymicky jako „divadlo“). Ačkoliv některé typy D4 i D2, zejména ve folklóru naopak tento rozdíl stírají, a to bez újmy na své vlastní „divadelnosti“, přece jen tento moment mimo divadlo působí aspoň v našem kulturním kontextu „teatrálně“.

4. Časoprostorová **organizovanost**, nad běžný „normál“ stoupající připravenost („režie“) průběhu nějaké akce nebo dění.

5. Nápadná **umělost**, simulace (atrakce, „kulisovost“) v úpravě prostředí.

technických důvodů přijato. Z české dramatiky byl zařazen bolestně trpký monolog Krumlovského z Průchových Hrdinů okamžiku, Jan Hus A. Dvořáka (z nevydané hry Kalich), načrtnutý v gradačně vybudovaném kazatelském gestu, ódický a posléze bojovně rozhořčený Žižka Jiráskův, Vrchlického antický velký Oinomaos z Námluv Pelopových (dobře koresponduje se Sofoklovým Králem Oidipem), Čapkův Loupežník (někdejší Loupežník se tu jako Prolog setkává s rozvelitým mládím Munzarovým) a niterně oslavný Petr Vok z kdysi populární Zuzany Vojtíkové. Je tu reprezentativní galerie Shakespearů, na niž je nejnázorněji vidět jemná nuancovanost hercova pojetí a jeho velké herecké umění: Othello, Macbeth, Král

6. **Efektnost** a **senzuální „agresivita“** jakýchkoliv vizuálních nebo i auditivních prostředků, mj. i jednotlivých gest, výzdoby a dekorace.

7. Mnohé formy **monumentalizace** a **předimenzovanosti**, např. pompa, okázalost a někdy již i účast většího počtu lidí na akci, v detailu rozmáchlá gesta klavíristy (často spojeno s 6).

8. Ve spojení s 6 a 7 též čitelná **nákladnost** a mimořádnost (slavnostní ráz) celku i použitých prostředků, případně ještě i další jejich vlastnosti.

Všechny tyto momenty, zvláště když dojde k jejich sdružení, napomáhají k tomu, že se buď slovo „divadlo“ používá metaforicky (theatrum mundi, theatre of the war) nebo jako nadsázka: veřejné přelíčení jako divadlo, jakákoliv velkolepá podívaná (VÝZNAMY SLOVA DIVADLO), i když podmínky pro divadlo i v obecném smyslu nesplňuje (buď chybí pohyb, nebo specifická znakovitost atp.). Přesnější je v těchto případech hovořit o „teatrálnosti“, divadelnosti jak v doslovném, tak rovněž event. i v přeneseném smyslu: teatrální řečník, „divadelní“ ráz — aspoň pro nás — jinak velmi účelného chování italského dopravního policisty na frekventované křižovatce, teatrálnost monumentálních figurálních kompozic malířských nebo sochařských, architektonického prostoru (zde velké nebezpečí kýče: teatrálně a současně kýčovitě např. působí monument Vittoria Emmanuela v Římě) atd. Zde mají též zdroj i některé přechodové formy a kontakty divadla se **sportem** a tělovýchovnými produkcemi (spartakiády), přehlídkami módními i vojenskými, s živými obrazy, s cirkusovými a varietními produkcemi, s leteckou akrobacií a předváděním kaskadérů, se striptýzem atp.; nelze však vyloučit, že v rámci všech takových aktivit se objeví — výjimečně jako celek, častěji jako dílčí útvar — takové vizuální struktury, které vyhovují pojmu divadla v některé z jeho oblastí D1 až D4.

iv

Lear, Richard III., Shylock z Benátského kupce. A je tu ovšem Rostandův Cyrano (ten z roku 1949, kdy mu byla Roxanou V. Fabianová), ale i Orlik od téhož autora a pak ovšem sovětská dramatika, s níž si Štěpánek tak dobře rozuměl: Ostrovského Výnosné místo, Gorkého Jegor Buljčov a Měšťáci, Arbuzovova Irkutská historie.

Přestože jde o úryvky, je i z nich vidět Štěpánkův individualizovaný přístup k jednotlivým rolím. Jevišťe Zdeňka Štěpánka (doprovázené výmluvnou fotografickou dokumentací a zasvěceným textem O. Spalové) je nejen uměleckým zážitkem, nýbrž i názornou školou neopakovatelného hereckého mistrůvství.

vjl

Výběr pro vás



Komedie o dvou kupcích a židovi Šiloko
(upravil J. Kolár, 13 m, 2 ž, zpěvačky, dekorace: náznaková)

Lev Korsunskij: Byla to láska
(přel. E. Šranková, 2 m, 6 ž, dekorace: 2krát pokoj)

Vasilij Šukšin: A když se ráno probudili
(přel. J. Palla, 16 m, 4 ž, dekorace: náznaková)

Carlo Goldoni: Poslední karnevalový večer v Benátkách
(přel. J. Kroutil, 9 m, 6 ž, dekorace: místnost)

John Gay: Žebrácká opera
(přel. J. Josek, 14 m, 12 ž, kompars, dekorace: pokoj, krčma, vězení, herna, skřýš, cela)

Akos Kertész: Makra
(přel. E. Domanová, 6 m, 4 ž, dekorace: náznaková) — malá řada socialistických autorů, sv. 96

Achille Campanile: Celestinova cesta
(přel. Z. Digrin, 15 m, 5 ž, dekorace: průčelí penzionu) — devizově vázané

Curt Flatov: Jak vyloupit banku
(přel. J. Balvín, 9 m, 2 ž, dekorace: obytná místnost, kuchyň, dílna) — devizově vázané

KOMEDIE O DVOU KUPCÍCH A ŽIDOV ŠILOKO

Lidovou hru z Podkrkonoší s použitím textů dobových kramářských písní pro dnešní jeviště upravil Jaroslav Kolár. A ukázalo se, zejména po inscenaci v pražském Realistickém divadle, že takovéto oživení starého textu a tradice lidové české divadelní kultury je inspirativním zdrojem pro tvůrce a zdrojem nevšedního zážitku pro diváka. Moderní doba přináší sice řadu vymožeností, ale je také složitá a náročná. Současný člověk tak přirozeně touží po chvílích klidu a pohody, hledá osvěžení v jednoduchosti, proto takový zájem o navištacké kresby, o výrobky lidového umění.

V Roce českého divadla je tedy uvedení a vydání textu Komedie, vzniklé před dvěma stovkami let v kraji zapadlých vlastenců, buditelů, písmáků a horlivých vyznavačů Thálie, určitým drama-

turgickým činem. Známy příběh Shakespeareova Kupce benátského je tady přepraven tak, aby byl v souladu s konvencemi, které si tehdejší lidové divadlo vytvořilo zcela harmonicky s kulturními potřebami českého venkova. Je to divadlo, při němž nezůstávalo hlediště pasivní, protože tehdy důležitá postava Opovědníka uváděla postavy, situace komentovala, navozovala atmosféru pro dialogy i děje a diváka stále aktivizovala a svazovala jeho myšlení s událostmi na jevišti.

Probudí-li tento text po úspěších na profesionálních scénách i zájem amatérských divadelníků, musí si závčas ochotníci realizátoři uvědomit, že zdánlivě jednoduchý příběh nemá jen úskalí v archaickém lidovém jazyce, ale že je nutné zvolit jednotnou a úměrnou míru stylizace v projevu herců i v kostýmech a dekoracích, že v žádném případě nesmí vzniknout představení — recese.

Jak přistupoval k této látce režisér Karel Palouš, říká v rozhovoru, otištěném v divadelním bulletinu RDŽN „Premiéra“: „Inscenací... se chci vyznat z lásky k rodnému kraji, ke všem ochotnickým divadelníkům z Podkrkonoší a vzdát jim tímto představením skromný hold za to, že tak účinně pomáhali znovu vzkříšit a udržet naši mateřštinu, burcovat národní uvědomění a sebevědomí, že tolik přispěli ke kulturní vyspělosti národa...“

Opovědník:

Pěkně vítám, milí páni, kteří jsou zde shromážděni! My jsme oumyslu takového: politiku světa toho fikturovat s pozorností. Dají pozor, a v tichosti, jak štěstí, tak i neštěstí natrefuje lidé všechny. Protož my chceme dnes rozjímat a dva kupce fikturovat.

....

HELENA ŠIMKOVÁ

VASILIJ ŠUKŠIN A KDYŽ SE RÁNO PROBUDILI

Autor řady velmi úspěšných povídkových cyklů a filmových scénářů dosáhl popularity svou úpornou snahou postihnout složitě nitro člověka dnešních dnů. Tato hra je jevištní úpravou povídky Záchytka, jak ji hrálo moskevské divadlo Sovremennik. Sám autor nazval tento mozaikový příběh „rozhovorem o duši, rozhovorem o to potřebnější, oč méně se v této době o duši staráme a zajímáme“.

Expozici hry je kalné ráno, do kterého se probouzí sedm opilců na záchytce. Několik z nich nechápe, kde se ocitli, ti zbývající už tuto situaci zřejmě důvěrně znají. Jsou tady muži různých věkových kategorií a profesí, od mladíka po muže v letech, od instalatéra po vědce. Sociolog, který zde provádí

výzkum příčin opilství, je po řadě nutí vypovídat jejich příběh, který je přivedl až sem. Brejloun, Hubeňour, Sigr, Mračoun a další vyprávějí ostatním, co zažili předchozího dne. Jeden příběh přechází nenuceně v druhý a opilí provinilci postupně vstupují do svých vcerejších rolí. Průběžně je pronásleduje přísná kritika či živý komentář ostatních. Tato malá dramata zachycují okamžiky, kdy se tito lidé střetli s podvodníky, zbabělci a darebáky, a protože se s lidskou zlobou nemohli vyrovnat, začali pít, ze stesku nad světem.

Na ploše i tak neapné, jaká je jednotlivým postavám v této hře přidělena, je vidět pozoruhodné Šukšinovo mistrovství charakterové zkratky. Dekorace je technicky zcela nenáročná, bez jakýchkoli rekvizit. Scénu vyplňují a zabydlují jen postavy. Epizodní role mohou být obsazeny stejnými herci.

ANDREJ KUTĚRNICKIJ SVĚTLO V OKNĚ

Další z her úspěšného sovětského dramatika je situována do Leningradu sedmdesátých let, do jednoho starého domu. Je koncipována jako volný sled obrazů, jejichž aktéři, přestože se na scéně nikdy nesetkají, jsou spojeni tenkými pouty současníků. Liší se od sebe jak věkem, tak způsobem života a často to spolu nemají lehké, ale chtě nechtě musí koexistovat.

Z úvodního monologu staré osamělé ženy se dovídáme o jejím setkání s Mladíkem, které ji utvrdilo v rozhodnutí napsat paměti, v nichž by shrnula své zkušenosti a moudrost. Hlavním tématem by byla láska. V dalším obraze se Mladík seznámí s Dívkou. Jejich dialogy mají zvláštní melancholický snový tón a náboj vzájemné přitažlivosti. Pokud se spolu žít, jejich vztah přežije několik krizí, několik útěků a návratů, kdy jakoby v odcizeném světě tápou, ztrácejí se a znovu nacházejí.

Mezi jejich příběh jsou volně vřazeny scény Mladíkových sousedů, dvou starších manželů. Pán závidí Mladíkovi jeho úspěch u dívek a Paní chce získat jeho pokoj pro syna. Proto mu oba ztrpčují život, jeden vyšroubovanou žárovkou na chodbě, druhý udáním na národním výboru. Jejich měšťáctví a spotřební styl života ostře kontrastuje s poetickým životním stylem Mladíka a Dívky. Do tohoto příběhu s jasnější konturou jsou vkomponovány dialogy tří dělníků a dialogy Otce se Synem, které plasticky dotvářejí atmosféru.

Jako dekorace by mělo postačit několik židlí a lavička, všechno ostatní nechť doplní představivost diváka. Obsazení hry vyžaduje soubor, ve kterém jsou zastoupeny všechny věkové kategorie. Důležitý je i rychlý spád inscenace, aby se nevytratila sotva postižitelná návaznost jednotlivých scén.

EMILIE ŠRANKOVÁ



Známi a zapominaní

Výzva ke sbírkám na Národní divadlo – kresba Mikuláše Alše

hy po zvnitřnění umělecké tvorby, po hlubší pravdě života, která nemůže být postižena jinak než opravdovým prožitkem tvořícího umělce a zjevena jinak než jeho upřímnou, poctivou subjektivní výpovědí. Požadavek individuality je namířen jak proti artistickému formalismu, tak proti anonymní objektivitě realistického obrazu skutečnosti. Byl zřejmě formulován velmi přesně – důkazem je pozdější vývoj. Původní skupina se brzo rozpadla do různých směrů, často protichůdných, je to doba vzniku známých „ismů“ – impresionismus, symbolismus, realismus, dekadence jako umělecký program. Ale potřeba vnitřní pravdy, kterou může zprostředkovat jen tvořící subjekt umělce, už z umění nezmizela.

Samozřejmě že zasáhla také divadlo. Říkám záměrně divadlo, ne jen drama, protože se zdá, že iniciativa k pohybu vpřed a dál, za hranice už probíjovaného realismu, vzešla tentokrát spíše od herců než dramatiků. Také do Národního divadla nastoupili mladí, sdílející generační pocit doby a chápající její požadavky. V čele se objevila dvě jména herců nejen obecně „velikých“, ale herců jaksí koncepčních, kteří prosadili základní požadavek generace do herectví, vlastně poprvé vědomě vybojovali herci právo na samostatnou tvorbu, na vlastní téma, na spoluautorství jevištní postavy: Hana Kubešová-Kvapilová a Eduard Vojan. Nebylo to nijak snadné a samozřejmě, Národní divadlo bylo závislé na penězích a tedy i vkusu abonentů, který byl konzervativní. Stále ještě bylo divadlo také kolbištěm politických půtek, nesmyslné a nehorázné rušících jeho uměleckou práci. Stále ještě tu také pracovali mistři herci, jejichž herecký styl vyrostl ze zcela jiných kořenů, ale vyrostl k dokonalosti a nedal se zrušit ani změnit škrtem kritických per. Mladým hercům pomáhal jen repertoár, kde se konečně začaly objevovat největší kvality soudobé dramatiky evropské, jako Ibsen, Hauptmann. Z českých dramatiků jim přišli na pomoc pouze dva: Jaroslav Hilbert a Jaroslav Kvapil.

Není možné nelitovat, že dramatické dílo Hilbertovo je pro současné jeviště asi navždycky ztraceno. Byl to totiž jeden z mála našich „rozených“ dramatiků, schopný rozmachu a vzletu, se zjištěným smyslem pro současnost. Naneštěstí však jsou tématá jeho nejlepších, nejpokropejších raných her, jako například Viny (tragický konflikt dívky, která končí sebevraždou proto, že svému snoubenci nepřinese do manželství věnem své panenství) tak kosmicky vzdálená citění doby naší, že by nutně působila komicky. Hrdinové jeho historických her jako Falkenštejn nebo Kolumbus zase usilují o velikost tak vypjatě a křečovitě, až dnešní uši brní nad tím prázdným patosem. A později se Hilbert změnil programově z bouřliváka v měšťáka, vstoupil pod prapor, pod nímž už poctivé umění vznikat nemohlo, a psal společenské kýče nebo nejasné mysticko-politicky problémové hry, jako například Druhý břeň.

Ale u druhého jména se zastavit musíme. **JAROSLAV KVA-PIL** (1868–1950) je pro české divadlo osobností velevýznamnou.

Byl synem lékaře z Chudenic u Klatov. Vystudoval gymnázium, odešel do Prahy na medicínu. Ale dlouho se tam ne-

5. VŠESTRANNÝ JAROSLAV KVA-PIL

Fin de siècle neznamená konec jakéhokoli století. Pojem se vžil jako symbolický název pro konec nadějí, skládaných do společnosti, kterou si k obrazu svému uspořádala během devatenáctého století buržoazie. Je to synonymum pro náladu úpadku, únavy, zklamání. Ale také hněvu, protestu a revolty.

V tomto ovzduší vstupuje do našeho umění nová generace, říká se jí přímo: generace devadesátých let. Je neobyčejně silná a plodná, bylo jí dáno, aby se uplatnila výrazně a ovlivnila umění hluboko do našeho století. Sráží se zákonitě s generací předchozí a v mnohých ostrých sporech krystalizuje už nový názor, nový prožitek doby, odlišné chápání vztahu umělce a společnosti. Charakteristický je manifest České moderny z roku 1895, široce a pokud jde o různá umělecká vyznání i tolerantně založené skupiny mladých. Je to vlastně manifest definitivního rozchodu umělců s vládnoucí třídou, s jejím způsobem života, myšlení i citění, s jejími konvencemi, předsudky, frázemi i fetiši. Angažuje se velice ostře v dění společenském i politickém: „Žádáme politickou práci za tím cílem, aby blahobyt a spokojenost společenská rozšířila se do všech kruhů a vrstev – žádáme ochranu všech pracujících a strádajících od útisků mocných tohoto světa.“ Není vyhlášením určitého uměleckého směru, formuluje však základní potřebu umění nové doby: „Chceme individualitu. Chceme ji v kritice, umění. Umělce chceme, ne echa cizích tónů, ne eklektiky, ne diletanty. Nevážíme si pestrobarevného látání přejatých myšlenek a forem, zrýmovaných politických programů, imitací národních písní, veršovaných folklorních turetek, šedivého fanglickářství, realistické ploché objektivnosti. – Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, již je normou jen její nositel – individuum.“

Nejde tu samozřejmě o vulgární výklad individualismu jako sobectví a povýšenectví, nejde ani o návrat romantického hrdiny, který ční osamocenen nad „dav“. Je to jen výraz tou-

zdržel, přestoupil, jak sám říká bůhvíproč, na filologii. Jeho chytrou jemnou tvář a vysokou stíhlou postavu ovšem na fakultě často nevidali – přiznává to sám ve své knize vzpomínek O čem vím. Zato zřejmě brzo upoutávala pozornost všude tam, kde se něco dělo v kultuře nebo v politice. Kdyby nebyl divadelníkem, byl by určitě novinářem, a to nejspíš dobrým: ze všeho, co od něho můžeme číst, vyzáruje neklidná a neukojitelná zvědavost na život ve všech jeho projevech. Jako žurnalista se ostatně ze začátku sice mizerně, ale přece jen živil. Do literatury vstoupil na sklonku 80. let jako lyrický básník, následovník J. Vrchlického, s příměsí tónů, které přinášela jeho vlastní generace: melancholické zasnění, tesknost nad nedosažitelností krásy a erotika až trochu dusivá.

K divadlu ho přivedla velká láska, doslova. Zamíloval se do herečky Hany Kubešové a v roce 1894 se s ní oženil. Díky tomu se z jeho mnoha talentů ten největší – divadelnický – rychle vyloupil. V roce 1900 už byl nejhodnějším kandidátem pro funkci nemalou, pro funkci dramaturga a režiséra Národního divadla, v roce 1912 se stal šéfem jeho činohry. Jeho mimořádná iniciativnost, organizátorská schopnost a bystré politické myšlení se projevily v roce 1916 velkým shakespearovským cyklem. Byla to suverénní manifestace kulturní vyspělosti národa, sebevědomé gesto, v těžké době velmi posilující a potřebné. Po roce 1918 pracoval krátce v ministerstvu osvěty, vrátil se však k divadlu, tentokrát Vinohradskému. V šedesátí letech musel zanechat práce, vyřadila ho těžká oční choroba. Jeho odvaha a bojovnost ho však neopustila – skoro pětasedmdesátiletý byl nacisty uvězněn pro aktivní účast v odboji. Po válce byl jmenován, jako jeden z prvních, národním umělcem. A v roce 1950 se vysoký, stíhlý a jen lehce shrbený pán rozloučil s bohatě naplněným životem tak, jak mu slušelo, v práci. Nastudoval ještě pohostinsky na Vinohradech několik představení.

Kvapil je v našem divadelním světě osobností ojedinělou také svou mnohostranností. Lyrický básník, jehož mladistvé verše nezapadly bez odezvy. Nadaný novinář, iniciativní organizátor nejen kulturních, ale i politických akcí, zdaleka neokrajových, jako například slavný Manifest českých spisovatelů z roku 1917 – to byl Kvapilův nápad i stylizace. Divadelní dramaturg s velkým rozhledem a nezanedbatelnou zásluhou o to, že repertoár Národního divadla se vymanol z bezhlavé tříště a konečně pravdu dohnal onen „svět“, za nímž se tolik let pachtil. Samozřejmě také překladatel. Ale hlavně a především: režisér. První režisér českého divadla v tom smyslu, jak mu rozumíme dnes, tvůrce režie jako umění, vedoucí síla svébytné jevištní kompozice, stylu a celistvosti divadelní inscenace. A možná ještě víc – tvůrce divadla jako organismu. Kvapil dal opravdu do pořádku Národní divadlo, zklidnil a zkoncentroval uměleckou práci, dal jí perspektivu, vytvořil možnost pracovat cílevědomě a soustředěně. Měl po celý život mnoho odpůrců (sám také nebyl žádný be ránek), jeho režijní styl se samozřejmě časem přelil – ale tuto zásluhu, zásluhu prvního tvůrce prázdného divadelního organismu, mu nikdy neupíral ani největší nepřítel.

Do našeho cyklu ovšem patří Kvapil jako dramatik. Byl i jím, dokonce velmi úspěšně. Líbil se sice vždycky víc obecnostem než kritice, ale ani jeho největší kritičtí odpůrci (například F. X. Šalda) ho nepovažovali za dramatika pouze „příležitostného“. Dramata začal psát v polovině devadesátých let. Časová shoda s čerstvým manželstvím s Hanou Kvapilovou vůbec není náhodná, naopak podstatná. Souborné vydání jeho dramatických prací je dedikováno „světě památce mé ženy Hany, s níž a pro níž tyto hry vznikaly.“ Po její smrti přestal pro divadlo psát. Tento fakt nám dnes dává do ruky klíč k pochopení zvláštnosti Kvapilovy dramatiky. Je totiž inspirována nejen přímo realitou doby, kterou prožíval sám básník, ale také, a především – osobním tématem velké herečky. Divadelní režisér, jímž Kvapil ve skutečnosti byl dříve než věděl, že jím bude, toto téma do hloubky pochopil, podřídil se mu, svou básnickou fantazii mu odevzdal k službám. Díky tomu, díky této inspiraci je v jeho nejlepších hrách přítomna ona individualita, po níž doba tak volala, hluboký subjektivní prožitek a upřímná výpověď o něm. A tajemství mimořádné popularity hlavně dvou jeho her:

OBLAKA jsou tichou, komorní hrou nálady a rozpoložení, téměř bez děje, dramatické otřesy v nitru postav jsou ukryty pod povrchem obrazu zdánlivě nepohnutého života venkovské fary a pronikají na povrch jakoby jen mimochodem, bezděčně. O tom, jak tento dramatický impresionismus byl v té době aktuální, svědčí fakt, že hra byla přeložena do několika jazyků, hrála se v Americe a v Gentu, přeložena do vlámstiny, stala se hrou repertoární.

A pak je tu ovšem **PRINCEZNA PAMPELIŠKA**, vlastně největší dramatický bestseller oněch let a mnoha dalších desetiletí, obehřávaná na všech divadlech i ochotnických spolcích, dojatě citovaná nejméně dvěma generacemi. Premiéru měla v roce 1897 v Národním divadle, byla doprovázena hudbou J. B. Foerstra, hlavní role vytvořili Kvapilová a Vojan. Pamětníci na ně vzpomínali ještě dlouho po tom, co se nad oběma velkými herci uzavřela zem. Je to možná něžná pohádka se smutným koncem, pracuje s motivy pohádek lidových a zvyrazňuje jejich symboličnost. Daleko víc než význam symbolu o pomíjivosti krásy působil zřejmě silný citový náboj. Pampeliška je vlastně jedna jediná zoufalá, úpěnlivá prosba Hany Kvapilové, aby lidé chránili čistotu, upřímnost, ušlechtilost v sobě i v druhých. Zima, která zabije Pampelišku, nepřichází totiž „až z oblak šedivých, z kterých se za zimy na zemi sype sníh“ – ta fičí z lidí, obklopujících princeznu a jejího Honzu.

Je pravda, že jaksi vnější dekorace tohoto textu je zaprášená jako bývají staré drapérie, že je to hra typická pro určitý vývojový stupeň divadla, dnes už překonaný – ale možná, kdo ví, kdyby se našel někdo, kdo by ten prach citlivě setřel, zda by nebylo možné poprosit ústy Pampelišky dnešního diváka o totéž, o č kdsi prosila Hana Kvapilová.

ALENA URBANOVÁ

Třetí pastevec (hledí do dálky):

Tamhle běží něco zeleného!

Pastevec (se poleká):

Utecme, to rusalka je malá,
o které nám bába povídala.

Třetí pastevec:

Honem, honem! Naše bába říká,
rusalka že stáhne do rybníka.

Jiný pastevec:

Bodejt, snad bys rusalky se lek'!
Do rybníka stáhne mužiček.

Třetí pastevec:

Vidíte ty zlaté vlasy její?
Honem, honem, honem, utecme jí!
(Utíkají)

Pampeliška (vyběhne):

Proč utíkáte? Neublížím vám!
A řeknete-li, kudy odtud dále,
tři zlatá jablka vám za to dám,
jsou ze zahrady pana krále!

Pastevec:

Koukej, kterak ulekaně vzhlíží –
snad nám tedy přece neublíží!

Jiný pastevec:

Máme-li věřit, jablka nám dej!

Třetí pastevec:

Je-li rusalka to, honem utíkej!

Jiný pastevec:

Jen se nám tu ještě strachy nerozplač!

Třetí pastevec:

Ale já se bojím!

Pastevec:

Ptej se, co je zač!

Třetí pastevec:

Švihne-li nás proutkem, hned nás promění!

Jiný pastevec:

Kdo jsi? Vila z vody? Lidské stvoření?

Pampeliška:

Aj, co si myslíš? Netřeste se stále;
Jsem Pampeliška, dcera pana krále.

Třetí pastevec (se ještě bojí):

Utec, uhrane nás svými očima!

Pastevec:

Princezna jsi, která prince vzít si má!

Pampeliška:

Ne, já ho nechci! Ať si jede zase,
v svou Hispánii, mne už nedočká se!

Pastevec:

Princezna je, hoši! Zrovna před chvílí
jsme tu o princezně spolu mluvili.

Třetí pastevec (nabude odvahy):

Tože je ta holka? Hrome, to jsem rád!

Jiný pastevec:

Ted' ji tady máme!

Pastevec (jí hrozí):

Počkej utíkat!

Jiný pastevec:

Nestydíš se? Co ti lidé řeknou?

Třetí pastevec (se hrne na princeznu):

Ale ted' mi hubičku dáš pěknou!

Pastevec (jej odstrčí):

Pěkně si ji vychoval pan král –
Nejsi rusalka snad, žeš tak krásná?

Jiný pastevec:

Vyplatit by měl tě ženich tvůj!

Třetí pastevec:

Neprosím se o hubičky – fuj!

Pampeliška:

Doved'te mě do vsi komukoli –
ach, mě nohy tolik, tolik bolí!

Jiný pastevec:

Vida, do vsi! Jen ty do vsi přijď!
Naše nohy nebolí snad, vid'?

Třetí pastevec:

A já musím denně stádo prasat
od božího rána pěkně pásat!

Pastevec:

A tvůj táta na nás všechny zhruba,
protože nám zelím páchne huba!

Třetí pastevec:

Ty jsi ovšem samá drahá mast!

Jiný pastevec:

Ale ted'ka půjdeš za nás pást!
Večer podojíš – no, že to víme!
Bičístěm ti rozum napravíme!

Pastevec:

Brambory jíst budeš, ať máš hlad –
my ti dáme, princí utíkat!

Třetí pastevec:

My ti pýchu vyženeme z hlavy
(Smýká Pampelišku)
Neposlechněš? Hajdy do šatlavy!

Honza (se objeví na stráni):

Ani se jí nedotkněte!
(Seběhne a porazí rázem všechny pastevece.)

Pasteveci (vstávají):

Honzo, Honzo, chalupníku!

Honza (zahání pastevece):

Chcete dostat? Chcete? Chcete? (Vrací se.)
Je to rota ničemníků!

Pampeliška:

Vid', byli by mi hodně ublížili!

Honza (se na ni dívá udiven):

Ty jsi krásná! Kterak říkají ti?
Nejsi rusalka snad, žeš tak krásná?

Pampeliška:

Proč každý myslí, že jsem rusalka?

Honza:

Protože máš dlouhé zlaté vlasy,
a ty jistě rusalky jen mají.
Promluvíš-li, je to, jak by z dálky
někdo krásně, ale smutně zpíval.
Rusalky prý zpívají tak jenom.
Moje bába viděla kdys jednu,
ta prý měla také krásné šaty,
veliké prý modré oči měla,
vlasy měla jako slunce samo.

Pampeliška:

Kdybych rusalkou tou zlatovlasou byla,
proutkem bych jen švihla, všechno proměnila.
Byli bychom v zámku křišťálovém spolu,
zlaté hvězdy na nás svítily by dolů,
sladkou rosu bych ti vlila do kalíška,
princeznou by byla zase Pampeliška.
V oknech by nám kvetla s petrkličí lecha,
nad námi by zněla jako housle střecha,
ve vlas by mi sedli bílí motýli,
po podlaze zlaté bychom tančili.
Ale já jsem chudší křepelka než v poli,
nožky mě už bolí, srdíčko mě bolí,
do večera z rána prchám nevím kam –
a kdo potěší mě, toho ráda mám.

(Podává Honzovi jablka.)

Jablka mi zbyla, jsou jak ryzí zlato;
ty ses mne tu zastal – nechtěl bys je za to?

Honza:

A co zbude tobě, dáš-li mi je?
Jistě nemáš v kapse ani sousta!
Počkej, mám tu buchty; moje máma
napekla mi plný uzlík buchet –
jistě oba buchet najíme se!

Pampeliška:

Jak divně se to v moje oči díváš!
Tys jistě ze vsi!

Honza:

Bodejt' – a co ty?

Pampeliška:

Ach, já jsem byla dcera královská,
jež měla si vzít prince cizího.
Než toho prince, radš jsem utekla,
a nazdařbůh ted' musím do světa.

Honza:

Do světa jdu taky. Vida, vida!
Máma myslí, že prý trochu zmoudřím,
uvidím-li cizí kraj a lidi.

Pampeliška:

Jdeš do světa? Vid', že smím s tebou jít
a třeba hodně, hodně daleko!

Honza:

Kdybys chtěla, zlatovlásko, se mnou,
šel bych třeba na kraj světa pro tě.

Pampeliška:

O, kdyby tys byl princem z Hispánie,
věř, tobě, zdá se mi, bych neutekla!

Honza:

Vida! U nás ve vsi říkali mi,
do smrti prý že se neožením,
sotva jedna holka že mě chtěla!
Říkali mi hloupý Honza všude.
Hloupý Honza. Inu, bodejt' – hloupý!
Nedal jsem se, když mě dráb chtěl spráskat,
ušklíbl jsem se i na rychtáře!
Takhle líbat ruku direktoru,
to je arci moudrost nejmoudřejší!
(Zadívá se na Pampelišku.)

A co ty, má krásná zlatovlásko,
jakkap tobě doma říkali?

Pampeliška:

Říkali mi Pampeliška, Honzo!

Honza (radostně):

Pampeliška? To se u nás říká
těmhle žlutým, drobným kvítkům – vidíš?
(Trhá pampelišky v trávě.)
Jistě proto, že tvé vlasy
taky takhle ve sluníčku svítí.

Pampeliška:

Když česala mi chůva večer vlasy,
Tak jasno bylo vždycky nad postýlkou,
že jasněji snad o polednách není...
Však o těch květech nic mi neříkala.



Z NAVRATŮ KE KLASICE

Strakonický dudák J. K. Tyla v podání DS J. K. Tyl Hořice v Podkrkonoší.
Na snímcích J. Brendl, S. Dymáček, J. Kněžourek; L. Veberová
a J. Brendl; J. Zobina a E. Dostálová; J. Brendl a J. Herman,
Foto Zdeněk Halaš

as83



AMATERSKÁ SCÉNA, ročník 20 (Ochotnické divadlo, ročník XXX)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Zdeněk Marek. Redakce Jaroslav Kabiček, Michaela Grimmová. Grafická úprava Nina Roháčová. Technická redakce Věra Suchánková. Redakční rada Ivan Bednář, Milan Cikánek, Jan Císař (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Viktor Oktábec, Jaroslav Sindelář, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 5, provoz 53, Komenského nám. 1, 682 01 Vyškov - 7970-82. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS — ÚED Praha. Objednávky ze zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kačkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs. Číslo 5/1983 redakčně uzavřeno v březnu 1983.

46 027

