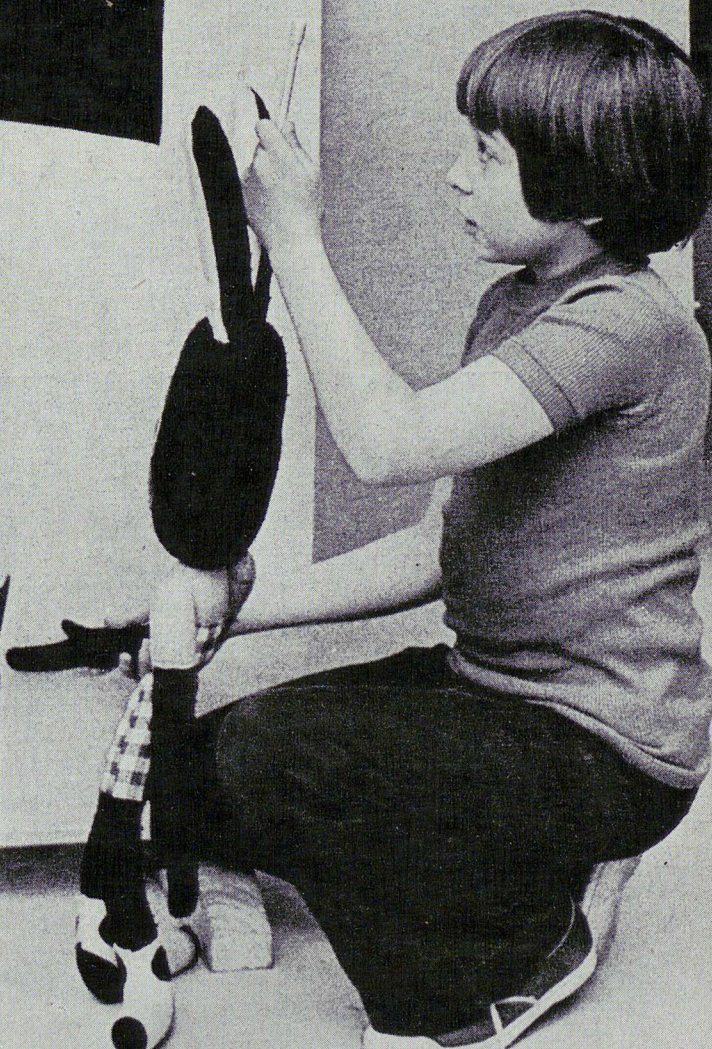
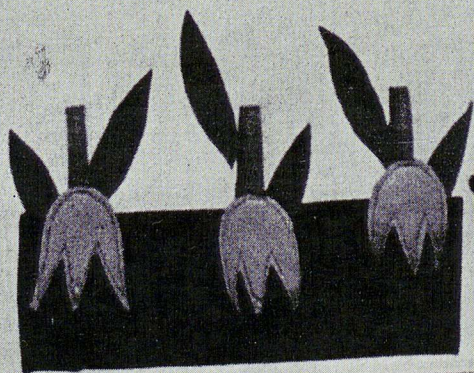
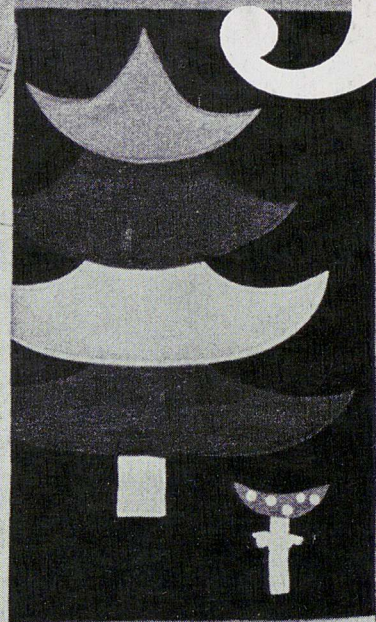
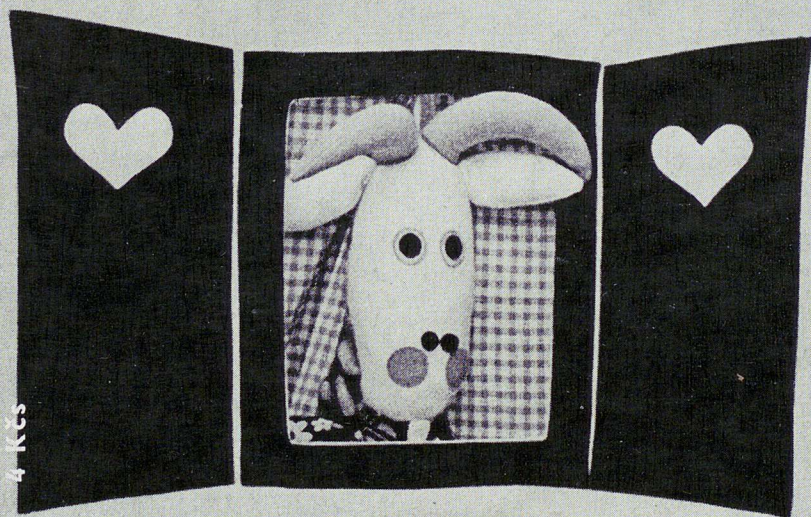


as|79 5

AMATÉRSKÁ SCÉNA

4 Kčs





Na titulu:

LŠU Olomouc – Žerotín,
vede Milada Mašatová

Malé divadlo Kolín uvádí pohádku Byl
jednou jeden drak. Foto P. Štoll

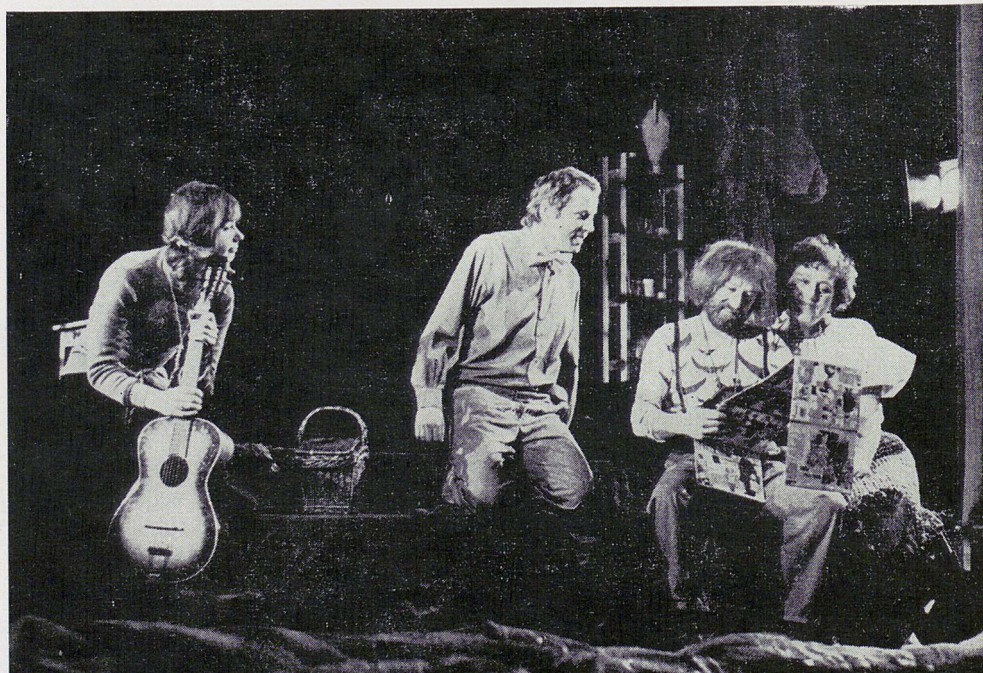
OSTRAVA – PORUBA 1979

DIVADLO PRO DĚTI



Divadlo Hanácké obce Prostějov
– E. Krásnohorská a V. Kubičková:
Medvěd a víla. Foto B. Pacholík

DS Máj Praha – František Langer:
Pivoda, vodník pod vyšehradskou
skálou. Foto P. Štoll



Rok dětí



Podarí se to málokdy, aby se akce vyhlášená Organizací spojených národů tak pěkně sešla s domácím výročím a ještě k tomu s řadou akcí a edičních počínů, které jsou součástí každodenní a každoroční soustavné práce, a přitom jsou přece jen do značné míry i jejím důležitým vyvrcholením.

Co všechno se v Mezinárodním roce dítěte na našem úseku dělo a bude dít? Koncem února proběhla v Porubě národní přehlídka amatérského divadla pro děti. Byla pátá, tedy první jubilejní, a ještě k tomu měla neobvykle dobrou úroveň. Konec března a duben patří už tradičně mezikrajským přehlídkám dětských divadelních a loutkářských souborů. Od 1. do 3. června budou na národní přehlídce v Příbrami vystupovat dětské recitační soubory i sólisté. V druhé polovině června se české divadelní a loutkářské soubory sejdou se slovenskými na celostátní přehlídce v Kaplici. K největším akcím bude letos patřit Mezinárodní loutkářská Chruď, pořádaná v prvním týdnu července. K dětem se bude přímo obracet Memorál Oldřicha Tillmanna v Kroměříži soutěžní kategorií přednesu pro děti a improvizovaným vyprávěním budoucích učitelů mateřských škol a vychovatelů. Zprostředkované je k této oblasti zaměřena i recitační soutěž studentů pedagogických a filozofických fakult při Štrámkově Sobotce, zvláštní pořady k Roku dítěte budou letos zařazeny i na Wolkrově Prostějově. V letošním roce bude také ukončen první dvouletý dálkový kurs pro vedoucí dětských divadelních, loutkářských a recitačních souborů pořádaný Ústavem pro kulturně výchovnou činnost v školícím středisku v Solenici. Koncem dubna má uzávěrku vyzývací soutěž na hry pro dětské divadelní a loutkářské soubory, jejíž výsledky budou vyhlášeny na podzim. A konečně letošní rok není chudý ani ve sféře publikační. Vedle některých brožur, rozmnoužených sborníků a metodických příruček kulturně výchovných zařízení vycházejí v letošním roce i tři knižní publikace: začátkem roku se v knihupectví objeví druhý svazek sborníku Dětské divadlo, koncem roku bude následovat odborný sborník Dětské loutkové divadlo (oba v Albatrosu), Mladá fronta vydává sborník Pionýrská scéna.

Všechno je tak či onak motivováno Mezinárodním rokem dítěte nebo 30. výročím založení Pionýrské organizace, ale nic z toho není pracně vynuceno kvůli „čárce“ pro tu či onu instituci či organizaci. V posledních letech dochází ve zmíněných oborech k stále nápadnějšímu obratu k lepšímu. Když například přišlo v roce 1974 nakladatelství Albatros s iniciativou ve vydávání repertoárových sborníků, nebylo tak zcela jednoduché vybrat šest her vyrovnané kvality a přitom natolik různorodých, aby sborník reprezentoval celou věkovou, žánrovou i tematickou škálu dětského divadla. V době kdy vyšel, tj. na přelomu let 1976 a 1977, byl už výběr pro druhý svazek mnohem snadnější a bohatší. Pro třetí sborník, který by měl vyjít nejspíše v roce 1982, je už teď k dispozici celá řada her, a to přesto, že výběr by měl být zaměřen na dramatizace literárních předloh. Jsou k dispozici dramatizace starší i novější, domácí a přeložené, psané pro soubor i převzaté z profesionálního divadla, z produkce souborů českých i slovenských. Bude tedy třeba eliminovat velmi přísně a sledovat při výběru celou řadu hledisek, aby si sborník uchoval proporce pro nakladatelství přijatelné. A přitom se v Albatrosu uvažuje, zda do edičních plánů zařadit spíše nový svazek anebo reedici dvou předchozích, když první Dětské divadlo bylo rozebráno během půldruhého roku. Podobné zřetelné změny jsme zažili asi před třemi či čtyřmi roky v dětském před-

nesu. Zatímco pro první ročník národní přehlídky se stěžilo našlo pět souborů z celé ČSR, ve třetím a čtvrtém ročníku došlo k takovému růstu počtu i kvality, že se kvóta pro kraj zvýšila na dva soubory. Nebo vezměme divadlo pro děti: zatímco jsme ještě před půldruhým rokem na národní přehlídce museli v seminářích ujišťovat, že se v textu nejen smí škrtnat, ale že jsou možné i větší zásahy, letos v Porubě u pěti inscenací ze šesti prošla předloha větší či menší adaptací v souboru. Vše tedy začíná nasvědčovat, že i zde se blíží doba přechodu od nářků nad bídou dětské dramatiky k divadlu autorskému. Začne-li se totiž něco s vážností a opravdovostí dělat a nepodlehne-li se při tom stereotypům a strachu z novot, podaří se velmi brzy najít ten pravý konec, za který je třeba věc chytit. A jakmile už jej máme v ruce, není tak těžké pokračovat. Bez aktivity se žádná situace nezmění. To platí i pro ty územní celky nebo obory, které zatím ještě v něčem stagnují.

O tento velmi pěkný a radostný stav se přičinili mnozí a bylo by možno mnoha lidem a institucím v rámci Roku dítěte poděkovat. Za všechny bych tu však chtěla vyzdvihnout zásluhy dvou jubilatů, jednoho jednotlivce a jedné organizace.

Oním jednotlivcem je zasloužilý umělec Miloslav Disman, nositel Řádu práce, který oslavil letos 27. dubna 75. narozeniny. Pravda, v posledních pěti či deseti letech se stáhl do ústraní, protože nemoc mu nedovoluje pracovat stejně aktivně jako po celých předcházejících 55 let. Ale i v tomto období významně zasáhl do vývoje dětského divadla a přednesu Receptářem dramatické výchovy, v němž nesobecky předal stovkám svých následovníků velkou část svých zkušeností z práce s dětmi. Tak či onak jsme všichni, kteří v této oblasti pracujeme, jeho žáky. Někteří se do jeho souboru chodili učit už jako dospělí vedoucí, jiní patří k bývalým „dismančatům“, další školili, jiní četli jeho knihy a články a naslouchali jeho hodnocením na přehlídkách. Disman je osobnost v dětském přednesu a divadle jedinečná a neopakovatelná, a to nejen proto, že v té či oné míře zasáhl do všech spřízněných oblastí (do divadla pro děti, do divadla s dětmi, do loutkového divadla i do dětského přednesu), a že se jimi zabýval z mnoha různých hledisek (jako vedoucí souboru, autor, dramaturg, inscenátor, sestavitel pásem, metodik, vychovatel, školitel, porotce, profesionální režisér, výzkumník), a nejen proto, že délka jeho práce přesahuje půl století. Je jedinečný i tím, že jako jediný udržel kontinuitu mezi tvořivými přístupy k dětským slovesným a dramatickým činnostem v reformním školství dvacátých a třicátých let a nejnovějším obdobím.

Téměř současně, 24. dubna, oslavila narozeniny i Pionýrská organizace, která už po řadu let soustavně a cílevědomě podporuje celou dětskou „žučku“ a která pro ni i v minulosti (snad jen s výjimkou krátkého období roku 1968 a let bezprostředně následujících) vykonala velký kus práce. Aktivita organizace se zpravidla projevuje v akcích, hlavně na přehlídkách, ale bylo by nesprávné se domnívat, že někdejší Šrámkovy Písky a v posledních letech Kaplická divadelní léta a přehlídky v Příbrami a Svitavách byly to jediné, co pro rozvoj dětského divadla a přednesu Pionýrská organizace dělá. „Akce“ se dají udělat s velkou parádou, hlukem, ba humbukem; organizace na sebe upozorní, ale v daném oboru se přehlídkou nic nezmění. To však není případ Pionýrské organizace SSM, jejíž ústřední orgány i aparát dbají vždy na to, aby přehlídky byly dů-

nami a aby její aktivisté byli skutečně aktivní. A co je ještě podstatnější, Pionýrská organizace SSM dbá i na soustavnost a průběžnost práce, na rozvíjení dalších forem metodického ovlivňování dětského divadla a přednesu, pro něž také začínají vznikat na půdě PO knižní pomůcky.

Mezinárodní rok dítěte začal v oblasti divadla a přednesu velmi dobře a má všechny předpoklady, aby se stejně dobře vyvíjel. Přála bych si (a snad tu mohu mluvit za vás za všechny, kteří v této oblasti pracujete), aby všechny přehlídky, hlavně Příbram, Kaplice a Chrudim, přinesly řadu zajímavých podnětů a nových pohledů; aby autorská soutěž přinesla alespoň několik pěkných textů a obohatila repertoár dětských souborů žánrově a tematicky; aby zájem

o publikace byl pro nakladatelství pobídkou k rozšíření ediční činnosti v této dosud opomíjené oblasti; aby co největší počet z oněch obětavých, pilných a schopných posluchačů kursu absolvoval s úspěchem; aby ve všech krajích byly zahájeny specializované kursy v rámci lidových konzervatoří; aby se s těmito oblastmi, a se všemi z nich, plně vyrovnaly všechny kraje, aby si zřídily krajské poradní sbory nebo sekce pro dětské divadlo, aby se všude pořádaly krajské přehlídky a aby všechny byly včas; aby se metodická péče začala rozvíjet i v okresech. Abychom za rok za dva mohli zcela věcně konstatovat, co bylo vykonáno, v čem je znatelný pokrok, a abychom mohli vtyčít zase nové, další cíle a úkoly.

EVA MACHKOVÁ

Doprapo Praha – J. Kafka a T. Masák: Enšpígl – král šibalů





PROSÍME, HRAJTE NÁM VESELÉ DIVADLO

ALENA URBANOVÁ

Byl to týden představení, diskusí, seminářů, hovorů a řečí, přemýšlení, úvah a poslouchání, týden naplněný divadlem a dětmi až po okraj. Dohromady se tomu všemu říkalo V. národní přehlídka amatérského divadla pro děti. Probíhala v pohostinném a jako vždycky výborně zorganizovaném Domě kultury OKD v Ostravě-Porubě. Opět se tu sešli staří známí: Máj, Doprapo, Poruba, Prostějov — a dva „nováčky“, soubory z Kolína a Železného Brodu. A zase je to příležitost k bilanci, kterou není možné si nechat ujít tím spíše, že — jak se zdá — bude tentokrát kolonka DAL bohatší než dříve.

Šest přehlídkových představení bylo vybráno ze šestnácti k výběru nabídnutých. A všechna tato představení posilují příznivý výsledný dojem, že v oblasti amatérského divadla, hraného dospělými a určeného dětem, se něco pohnulo. Představení jako by vyrůstala z úrodnější půdy, mají bohatší

a tvořivější zázemí. Zdá se, že amatérští divadelníci přicházejí na chuť zvláštnostem divadla pro děti, že začínají objevovat, v čem je pro ně samé přitažlivé, lákavé a zábavné. Nehrají divadlo dětem už jen proto, „že se to má“. Méně se mluví o povinnosti, zato mnohem víc o potěšení z divadla pro děti. To se příznivě odráží přímo na jevišti: množí se představení, zahrnaná s gusem hereckým i režisérským, tedy s něčím, co samo o sobě vytváří radostnou, jasnou atmosféru a zač jsou děti neskonale vděčné. Viděli jsme ve výběru představení dobrá i slabá — ale ani jedenkrát jsme neviděli to, co dříve dost často působilo mrazení rozpaků a studu: jak se ochotničtí mistři, kteří si jindy tykají se Shakespearem, snižují k prostoduché pohádce pro děti, a aniž by si s čímkoli lámali hlavu, ji halabala odehrají za pomoci prastarých hereckých šablon, v režii „přiideš středem, odejdeš vlevo — nebo doprava“, a v kulisách, které zbyly. Stále víc lidí víc přemýšlí a volněji a odvážněji tvoří ve specifických podmínkách divadla pro děti. A to je dobře.

Markantní vzestup zaznamenala od minulé přehlídky dramaturgickorežijní práce s textem. Chronický nedostatek dobrých her pro děti konečně vyprovokoval ty tvořivější z řad amatérských divadelníků, aby se pokusili „něco“ udělat s tím, co tu je. A tak objevují a na vlastní kůži se přesvědčují nejen, že je to možné, ale dokonce že je to nutné. Pracovávají se ke skutečné tvorbě divadelní, zbavují se jedné z nejtypičtějších nemocí amatérského divadla vůbec, kterou je pasivita vůči dramatické předloze.

Dramaturgická a režijní práce Vlasty a Jany Kubíčkových z Prostějova tak například zachránila zpod nánosu dekorativních slovíček a dávno vyčpělého sentimentu půvabnou pohádku E. Krásnohorské Medvěd a víla. Tomáš Masák z Doprapa doplnil původní hru J. Kafky o Enspíglovi o motivy z de Costerova románu a získal tak mnohem širší a hlubší záběr, text zformovaný vyhraněnou režisérskou představou. V souboru Máj pracovali s promyšlenou a pevnou režisérskou koncepcí nad málo dramatickým vyprávěním F. Langra o Pivodovi, vodníkovi pod vyšehradskou skálou tak, že z něho vytěžili ještě o něco víc, než v něm vůbec je. Kolínští si nenápadnými a obratnými zásahy do textu a dobře vymyšlenou režijní koncepcí „přišli na tělo“ Ladovu a Koenigsmarkovu hru Byl jednou jeden drak . . . , aby se v ní cítili všichni dobře, včetně jejich malých diváků.

Ale i tam, kde se nezasahovalo přímo do textu, jsme cítili zvýšenou snahu text nějak vyloučit, najít jeho vlastní emocionální jádro, styl a žánr, rozehrát bohatější motivy jednání, nespojovat se ilustrací obecné teze, že

v každé hře pro děti vítězí dobré nad zlým.

Druhým zřetelným aktivem zjištovaným nejen na přehlídce, ale už i při výběru je to, že soubory mládnou — alespoň ty, které hrají pro děti. Objevil se poměrně značný počet mladých lidí. Jsou to většinou začátečníci, zdaleka ne všichni mají skutečný talent, ale všichni přinášejí něco, co divadlo pro děti velice potřebuje: otevřenost a upřímnost h r y. Díky tomu v nich děti vidí své spojence, s mladými představiteli postav na jevišti navazují nejsnáze a nejrychleji bezprostřední kontakt, rozumějí jejich způsobu vyjadřování, jejich postojům, gestům a pocitům. (Požadavek mládí vyjádřila dětská porota v Porubě dost drsně, když vytkla tříadvacetileté herečce, že sice svou vřelou hru hraje moc hezky, ale že je pro tu roli přece jen stará.)

Příliv mladých sil je tedy pro amatérské divadlo pro děti štěstím — nemělo by však dlouhého trvání, kdyby je jako takové nepochopili také starší, zkušení, ostrílení členové těchto souborů. Takže je na místě vzdát čest — velmi upřímně a vážně — těm starším a zkušenějším zejména z Prostějova, Doprapa a Máje za to, že pochopili, jakou cenu má pro děti prostota, otevřenost a upřímnost hry, že se přizpůsobili, oprostili své herecké prostředky, vzdali se charakterizačních šablon a uvolnili tak cestu k tomu, aby z jeviště na děti působila přitažlivost a obsažnost lidské osobnosti.

A tak shrneme-li dojmy z dlouhého putování po krajích českých a moravských za výběrem i z přehlídky samé, je možné říci, že hlavní starostí v této oblasti už nemusí být výhradně dramaturgie. To samozřejmě neznamená, že se má ze zorného pole pozornosti odsunout vůbec nebo že nám v budoucnu už žádnou starost nepřipraví.

Jenom dozrálo poznání, že způsob inscenace dramatického textu, režie, herectví a scénické výtvarnictví v divadle určeném dětem mají rovněž své zvláštnosti a že tyto zvláštnosti jsou v současné době prozkoumány mnohem méně a určovány mnohem mluvěji, než je tomu v otázkách dramaturgických.

Ve Zpravodaji, vydávaném v Porubě po dobu přehlídky, uspořádali anketu s názvem Co by nemělo chybět v divadle pro děti. Kromě mnoha moudrých dospělých na ni odpovídaly i děti samy. Jejich přání se vzácně shodují: divadlo pro děti má být veselé. Může být i trochu poučné, ale hlavně veselé.

Toto jednohlasné volání je skoro dojemné a musí být vyslyšeno. Snad není ani potřeba komentáře psychologa, aby bylo jasné, že to není volání po komice za každou cenu a hlava nehlava, ale potřeba emoce, citového vzrušení a zároveň pohody, hluboká lidská potřeba, kterou pocítují i do-

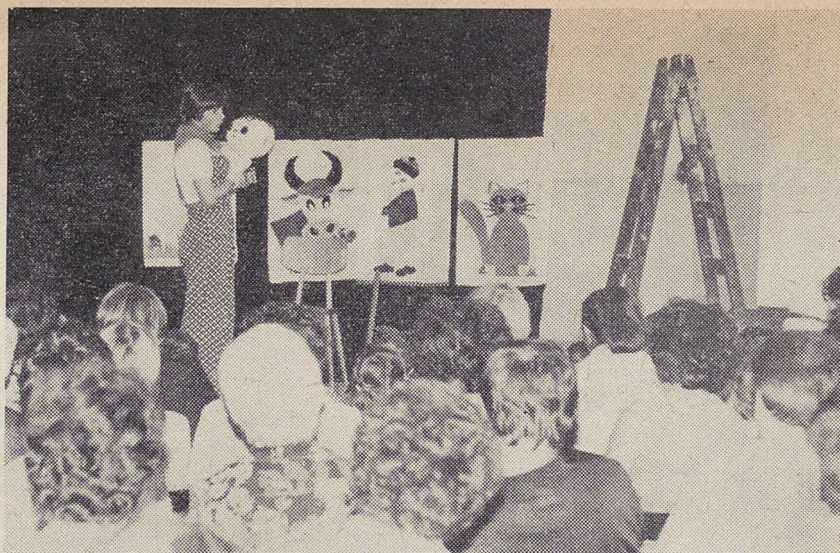
spělí, ale jenom děti ji umí vyjádřit bezelstně přímo. Dětský instinkt odhaluje bezděčně pod pojmem „veselost“ spásitelnost humoru jako stanoviska, jako základního postoje ke světu, jako mostu, po němž se lze nejbezpečněji dostat přes všechny složitosti života. „Veselostí“ rozumí děti také lidskou aktivitu a fantazii. A určují tím zároveň zdroj, z něhož musí inscenátoři čerpat: výtvarník jasné a výrazné barvy pro scénu, herec jasné a výrazné scénické jednání, uvolněnou fantazijní hravost a bohatství citu. Jenom lidé mohou na jevišti zprostředkovat a dovršit citovou katarzi, po níž dítě tak touží. Význam herce vystupuje do popředí s nebývalou plastičností.

Odjížděli jsme z Poruby s dobrým pocitem, že právě tohle mnoho lidí ví a že jejich příští práce bude soustředěna na hledání právě v tomto smyslu.

Přes všechna pozitiva, která se dala letos sečíst při příležitosti přehlídky, nezůstane ovšem ani kolonka MÁ DÁTI prázdná. Stará bolest tohoto odvětví amatérského divadla zůstává nadále bolestí. Dá se vyjádřit velice stručně: šestnáct souborů se přihlásilo, přesněji bylo přihlášeno pro výběr na ostravskou přehlídku — ale kde jsou ty ostatní? Už nikdo jiný nemá zájem o divadlo pro děti — a to ani v době, kdy se ze všech stran připomíná, že tento rok je dítěti zvlášť věnován? Anebo se přece jen leckde divadlo pro děti hraje, ale příslušní pracovníci tomu nevěnují pozornost, protože je to pro ně okrajová záležitost a Ostrava pořád ještě není Hronov? Anebo se v některých krajích hraje pro děti divadlo tak hrozně, že se ti, kteří o ně mají pečovat, za ně stydí?

Jak jinak si máme vysvětlit takové disproporce: Severočeský kraj si může udělat vlastní přehlídku alespoň tří představení, sama Praha může nabídnout čtyři, a Středočeský kraj uspořádal v tomto kontextu doslova impozantní přehlídku pěti představení, výborně zorganizovanou, obsazenou kvalifikovanou porotou, podrobně rozzebírající práci jednotlivých souborů. Přitom Severomoravský kraj se léta spoléhá na svůj jeden osvědčený soubor, Jihomoravský kraj obeslal výběr dvěma a Západočeský kraj jedním představením. A o tom, že existují jižní Čechy a Východní Čechy, dokonce prý s velkou tradicí amatérského divadla, jsme se doslechli jinde — divadlo pro děti zřejmě v těchto krajích v současné době nikdo nehraje. Jak jinak si to vysvětlit, než kvalitou nebo nekvalitou organizátorské práce? Pohodlnost, laxnost a formalismus v této práci jsou vždycky zlé, ale jsou dvojnásob zlé, jestliže okrádají ty malé o potěšení, radost a vzrušení z ničím nenahraditelného divadla.

Věřte nám prosím, že děti potřebují živé divadlo k životu ještě víc než dospělí.



Z I. přehlídky individuálních výstupů s loutkou (Květoslava Šimlová: Povídání před usnutím). Foto J. Hinšová



PETR SLUNEČKO

LOUTKÁŘI V SČDO

Ve 12. čísle AS loňského ročníku vzpomíná dr. Kokta na začátky SČDO, na přípravné období a ustavení organizace aktem ministerstva vnitra ČSR. I když historický vývoj a tendence jsou v amatérském loutkářství poněkud odlišné, je přesto řada společných charakteristických rysů.

I mezi amatérskými loutkáři se v průběhu šedesátých let objevovala přání a cílevědomé volání po zájmovém svazu. I zde vznikaly přípravné výbory s obdobnými cíli, jako tomu bylo u divadelních ochotníků. Svaz však nevznikl. Menší početnost loutkářského hnutí vedla ke snaze spojit organizační základnu s jinou, početnější organizací. Po tříleté spolupráci s mládežnickou organizací přivedla cesta loutkáře do Svazu českých divadelních ochotníků. Stalo se tak po doporučení a projednání s ministerstvem kultury ČSR a ministerstvem vnitra ČSR na svazové konferenci 2. 12. 1972. Změny byly vyjádřeny úpravou jednacích řádů organizace a složením jednotlivých orgánů. Byla vytvořena Skupina amatérských loutkářů SČDO s relativní samostatností v oblasti programové a hospodářské. Tak získali amatérští loutkáři organizační základnu, která jim umožňuje uspokojovat zájmy jak v rámci loutkového divadla, tak v rámci amatérského divadla vůbec.

Činnost Skupiny se zintenzivnila

zejména v posledních letech. Skupina se stala pevnou součástí amatérského loutkářství, získala v něm značný respekt a navázala dobrou spolupráci s celou řadou institucí.

Nejúspěšnější akcí se stala I. přehlídka individuálních výstupů s loutkou, která oživila zájem o malé loutkářské formy a dala loutkářům možnost vystupovat při nejrůznějších příležitostech.

Při své práci vycházela Skupina v tomto posledním období ze schváleného Plánu rozvoje ZUČ na období 1976—1980, k němuž před časem přinesla také řadu podnětů.

Bez nadsázky je možno říci, že se práce daří. Nemyslí se tím jen úspěšně se rozvíjející vnitřní život Skupiny, dobré vzájemné vztahy mezi členy a členskými soubory a řada úspěšných akcí. Jde také o účast členů na nejrůznějších brigádách, o desítky hodnotných socialistických závazků.

Výsledky práce ukazují, že spojení amatérských loutkářů s ochotníky bylo aktem neobyčejně prospěšným pro obě větve amatérů. Loutkáři získali základnu pro realizaci těch potřeb, které jsou bez organizace neuskutečnitelné a které napomáhají rychlejšímu rozvoji oboru. A ochotníci získali partnera, který přináší Svazu řadu užitečných podnětů.

Poznámky o divadle

PRAKTICKÝ SMYSL TVORIVOSTI

Seděl jsem nedávno se skupinou ochotnických harcovníků a povídali jsme si samozřejmě o divadle. A padla tam taky otázka, jak má porota zacházet se soubory trvale podprůměrné úrovně. Jeden z účastníků debaty vehementně zastával stanovisko, že smyslem práce poroty je udržet stůj co stůj každý soubor při životě — i když všichni vědí, že bude nadále hrát stejně mizerně, jako hraje třeba už po léta.

Plíznám se, že mě tato otázka velice zaujala. Míří totiž k problémům zásadním — jak pokud jde o další vývoj amatérského divadla, tak pokud jde o funkci porot a obsah jejich práce. V čísle jedna letošního ročníku jsem na téma porot napsal asi tolik: poroty, ať chceme či nechceme, svým pokud možno objektivním výrokem postihují cosi — byť třeba jen dílčím způsobem — ze základních vývojových tendencí a snah amatérského divadla. Měl jsem tehdy sice na mysli především svou vlastní porotcovskou praxi, a tedy ty přehlídky a festivaly, kde převážně vystupují soubory špičkové nebo alespoň takové, jež konkrétním představením přesahují běžný rámec ochotnické produkce. V takovém případě je samozřejmě nutné, aby porota postihovala jisté obecné směry a postupy. Nezapírám, že je to v určitém smyslu práce lehčí a jednodušší, neboť při kvalitě materiálu je přece jen k takovému zamyšlení víc předpokladů než tam, kde převažují kolektivy nižší úrovně. Nicméně: jsem přesvědčen, že podstata práce poroty zůstává stejná, ať stojíme před souborem velkých ambic a vynikajících výsledků, nebo před souborem začínajícím či trvale slabým.

Především je porota na místě prvním povinna být vždycky kritikem. Nás trochu mate a zavádí fakt, že porota existuje většinou tehdy, když jaksi rozhoduje o osudu souboru. To jest buď rozhoduje o ceně, nebo o postupu do nějakého dalšího kola soutěže. Tohle bych však považoval v obsahu práce porot za druhořadé. Porota musí především zcela nezbytně splnit svou funkci kritickou. To znamená: musí objektivně posoudit a analyzovat představení jako celek i jeho jednotlivé složky. A čím jsme níže, pokud jde o stupeň přehlídky či soutěže, tím také rozbor musí být pečlivější a podrobnější. Neboť jedině tak může souboru opravdu pomoci, ukázat mu skutečné hodnoty i skutečné problémy jeho činnosti. A koneckonců jedině tato podrobná, pečlivá analýza představení poskytuje potom základ pro posouzení všech účastníků a pro výrok o jejich — chcete-li — pořadí.

Ale pozor: kritizujeme amatérský soubor a pouhé divadelní hledisko nám nemůže nikdy stačit. Naše kritika musí vždycky brát v úvahu specifiku amatérské, zájmové činnosti. Začíná to samozřejmě provozními podmínkami všeho druhu a končí pochopením vztahu mezi souborem a jeho domácím obecnstvem. Vždycky jsem v tomto směru záviděl porotcům, kteří hodnotí představení, jež bylo sehráno na vlastní půdě souboru. Neboť vím, že třeba takový Hronov je co do publika značně specifický a mnohé zkresluje právě díky reakci hlediště, jež má své naprosto mimořádné nároky ve všech směrech. Ovšem ani tím se ještě specifické amatérské hledisko nevyčerpává. Nesmíme zapomenout na trvalé a všudypřítomné kritérium tvorivosti.

Málo platné: pořád si myslím, že jsme pro celek našeho amatérského divadla nedostatečně zobecnili zkušenosti dětského a mládežnického divadla, že jsme doposud příliš málo využili jeho teorie i praxe. To jest té teorie a praxe, která na první místo nestaví představení, ale harmonický rozvoj dítěte, mladého člověka, jeho výchovu v socializo-

vanou bytost, která skrze divadlo nabývá nových, plnohodnotných vztahů ke skutečnosti. Ne, nebojuji za to, abychom prohlásili, že o představení, veřejnou produkci u amatérů buď vůbec nejde, nebo že je až druhořadé. Usiluji prostě o to, abychom se u jedné složky amatérského divadla poučili o tom, jak posuzovat jako nedílnou součást amatérské práce moment tvorivosti, jež se realizuje především jako obecná společenská hodnota, a teprve potom se prosazuje na poli divadelním.

Dětské a mládežnické divadlo v jisté své části už tuto cestu nastoupilo. Svedlo a svádí zápas s těmi tendencemi, kdy jsou děti manipulovány, převlečeny a nalíčeny do rolí, jež jsou jejich věku na hony vzdálené, kdy jsou nuceny hrát — či spíše mluvit — o něčem, co je vůbec nezajímá a čemu také vůbec nerozumí. Jde mu o náměty i témata, která jsou dětem nejenom zcela vlastní, ale navíc způsobem interpretace uvolňují jejich aktivní vztah ke skutečnosti, jejich činnost ve všech oblastech. Začíná to už metodou práce. Metodou, která nevyžaduje mechanické plnění nějakých příkazů, ale formou hry nutí samostatně, iniciativně, s fantazií, představivostí, vskutku tvořivě — po svém a ze sebe — řešit, realizovat, předvádět zadaný úkol. Samozřejmě, že můžete namítnout, že přece není možné s dospělými hrát různé hry jako s dětmi a zadávat jim úkoly, které odpovídají dětské mentalitě. Ano, souhlasím. Ale jde asi o tohle:

Podstatou každé činnosti, jež nějak směřuje k divadlu, je situace. Řešení určitých vztahových komponentů mezi lidmi či lidí k věcem v určitých časových a prostorových souvislostech. Zadáte-li dětem prostý úkol, aby předvedly návštěvu v zoologické zahradě, nechcete po nich vůbec divadlo. Ale situaci musí vytvořit. Musí si představit zoologickou zahradu, zvířata, která vidí nebo i předvádějí, a zaujmout k nim nějaký vztah. A podstata hry v divadle je přece vždycky tvorba nějaké situace. A čím náročnější jsou složky této situace, tím více se rozvíjí tvořivost, neboť tím více musí účastník této práce sahát do svých zkušeností, uvědomovat si je a v nějaké podobě zveřejňovat.

Obyčejně se u dětského divadla oceňuje v tomto smyslu především rozvíjení fantazie a představivosti. Je to zřejmě proto, že tato složka výrazně vystupuje na povrch, že je primární a nejzřetelněji smyslově vnímatelná. Ale zapomíná se pořád na to základní: na fakt, že se vždycky vytváří aktivní vztah subjektu k situaci, jež se pro něho stává záležitostí volby a citového zaujetí. Tento vztah je nutnou součástí duševní aktivity, jež předpokládá, že člověk tuto situaci hodnotí na základě svých zkušeností. A protože tak či onak jde vždycky o určitou umělou situaci, kde do popředí vystupují určité prvky estetického hodnocení, rodí se tu činnost estetická. Činnost, která s ohledem na společenskou praxi člověka, jako celek plní nezastupitelné funkce.

To, co nám nabízí praxe současného dětského a mládežnického divadla (nebo alespoň jisté jeho části), je lepší pochopení a poznání smyslu tvorivosti jako praktického kritéria každého amatérského představení. Neboť jde o to soudit jakoukoliv amatérskou divadelní činnost především jako činnost estetickou, jejímž prostřednictvím si subjekt uvědomuje skutečnost, osvojuje si ji. Z předmětů materiálního světa činí svůj ideální svět, a zároveň tak toto ideální v lidské podobě jako svou představu světa uskutečňuje.

Abych byl zcela konkrétní: Společenská hodnota dramaturgie se v ochotnickém souboru realizuje nejen ve vztahu k divákům. Není jen sdělováním společensky důležitých a přínosných myšlenek divákovi. Měla by také aktivizovat všechny členy kolektivu, kteří text realizují na jevišti, k je-

jich nejvnitřnějšímu pochopení nejen textu, ale sebe sama v určité skutečnosti, kterou jim text navozuje a přibližuje. A porota je povinna ptát se nejenom, jak pochopili tvůrci představení text v jeho objektivních kvalitách, které jdou přes rampu, ale také jak přispěl právě k této sebereflexi, jejímž výsledkem je vskutku estetické osvojování si reality.

Někdo může namítnout, že to není jednoduché. Tvrdím, že to zdaleka není tak složité. Za podmínky, že divadelní kritéria nebudou zcela prvořadá. To jest: jestli se hned od počátku nescháme unést jenom nedostatků či přednostmi jevištními, ale položíme si napřed prajednoduchou otázku, co z textu zaznělo zcela osobitě, co vytvořilo nejelementárnější kontakt mezi lidmi na jevišti a lidmi v hledišti. A nejsme-li si jisti, potom dejme souboru, jeho členům

zase úplně prajednoduchou otázku: co je v textu zaujalo, strhlo, co cítili jako nutnost své osobní výpovědi. O čem hráli ne proto, že jim to někdo řekl, ale proto, že o tom hrát museli jako o svém nejvnitřnějším vztahu k jisté situaci.

A máme odpověď i na otázku, co se soubory, které nemohou překročit jistou — řekněme slabší — úroveň. Jestliže jejich činnost má tuto motivaci, potom mají plné právo na svou existenci. A i když divadelně neporostou, umožní alespoň lidský růst svých členů. Jestliže ovšem chybí i tato motivace, potom si lze právem položit otázku, zda hledisko kvantity, touhy vykázat co nejvíce souborů, nepřevažuje nad hlediskem kvality. Zda tu třeba sentiment nezakrývá společenskou nepotřebnost.

JAN CÍSAŘ



DS Máj Praha — František Langer: Pivoda, vodník pod vyšehradskou skálou. Foto P. Štoll

ÚVOD DO REŽIE

Jaroslav Vostrý

5. Jednání

Na začátku Shakespearovy komedie jak se vám líbí mluví Orlando o svém postavení. Nejstarší ze tří bratrů Oliver, který podle dobových zvyklostí přijal po otcově smrti jeho úlohu, vydržuje prostředního bratra na studiích, ale Orlando nejenomže není ochoten poskytnout vychování, ale dokonce ho nechává jít s čeledí.

Je řeč o tom, jaké má Orlando *postavení*. Ale zrovna tak dobře by se dalo mluvit o *situaci*: situace je z jistého hlediska přece totéž; konečně, samo slovo situace je odvozeno od latinského *situs*, tj. položený, nacházející se v určitém stavu, které má podle Holuba a Lyera co dělat s indoevropským *si-(n)*, příp. *si-(m)*, označujícím polohu, sídliště, rodové společenství.

To je důležité i pro definici situace jako literárně teoretického a divadelně teoretického termínu. Situaci máme v těchto případech rozumět určité postavení osob vůči sobě navzájem, související s jistými okolnostmi; jinak řečeno, postavení osob v prostoru, tvořícím jejich svět. To je definice snad o něco přílehavější — v divadelních podmínkách určitě — než Tomaševského (a v závislosti na něm i Hrabákové), podle níž se situací myslí vzájemné vztahy postav v daný moment.

Hledisko prostorové je tu velice významné. Přitom je jasné, že nejde o prostor pouze v doslovném smyslu, protože optika, se kterou tu máme co dělat, není jenom reálná, ale zejména ideová. Ostatně, nemohl by Orlando aspoň ke konci své promluvy, adresované Adamovi — ale ve skutečnosti zamaskovaného monologu — sedět, aby byl Oliver po svém příchodu nad ním?

Proč ne. Takové doslovné řešení — vlastně realizovaná metafora — může být někdy účinné. Herec v roli Orlando může ale sotva zůstat sedět v průběhu celého dalšího dialogu; řešení víceméně čistě režijní nebude nic platné

v případě, kdy musí být nalezeno především řešení herecké, správněji rejižně herecké.

Režijní aspekt takového řešení souvisí s interpretací a realizací situace, tj. s mizanscénou a jejím rozehráváním. Ale není zrovna v citovaném případě všechno většinou jasné už z textu, a to včetně toho, v kterém místě se herci ocitnou těsně proti sobě? A bylo by v tomto případě vůbec zapotřebí režiséra, kdybychom měli k dispozici skutečně dobré a zkušené herce?

Podívejme se na text. Kdž Orlando skončí svůj monolog, oznámí Adam Oliverův příchod a na Orlandoovu výzvu se postaví stranou, takže následující dialog je až do chvíle, kdy se Adam cítí nucen zasáhnout, věcí pouze prvními dvou. Tento dialog začíná Oliverovou otázkou, co tady Orlando dělá. Orlando odpoví víceméně vyzývavě, že nic, protože ho nikdo nic dělat nenaučil.

Přijmeme-li řešení, že Orlando při Oliverově vstupu sedí, mohl by se při své první či druhé replice zvednout. To by — vzhledem k textu docela oprávněně — působilo málem jako uvědomělý akt, kterým Orlando ruší své nižší postavení a staví se — skoro buřičsky — s nejstarším bratrem na roveň.

Můžeme do této chvíle mluvit o rejižně hereckém řešení? Určitě, protože režisér stanoví na základě interpretace dané situace konkrétní podmínky hercova jednání: nechá ho nejprve sedět, a tím ho vyprovokuje k tomu, aby povstal proti bratrovi — povstal doslova i jaksi obrazně. (Opravdu by se těžko našel dobrý herec, který by za těchto podmínek nevstal s příslušným pocitem.)

Ale není dál už všechno na herci? Následujícími replikami prostě pokračuje hádka, jejímž dalším stupněm je pokus o inzultaci, který je v textu dost přesně naznačen. A potom Adam oba bratry od sebe odtrhne a následuje závěr, psaný i hraný jako část od Orlandoova povstání k okamžiku fyzického útoku... Opravdu?

A jak hraný? Co například dělá herec v roli Orlando? S pochopitelným a stupňujícím se ušlechtilým rozhořčením metá Oliverovi do tváře své výčitky a potom i požadavky, zatímco Oliver mu neodpovídá o nic klidněji. A režisér? Nechá herce tímto zdůsobením chrlit své repliky proti sobě? Nikoli, jistě je zastaví.

Takový způsob hraní totiž neodpovídá situaci: máme co dělat s rozhádanými bratry, z nichž mladší hájí své nároky tak, jako by byly samozřejmé, tzn. že jeho postoj je při tomto způsobu daleko méně dramaticky významný, než by měl být.

Řekli jsme, že situace není vlastně nic jiného než postavení osob vůči sobě navzájem, související s jistými okolnostmi. Tyto okolnosti jsou v daném případě dány dobovou právní pra-

xí, podle níž se nejstarší syn po otcově smrti stával pánem v domě a ostatní se mu v tomto smyslu museli podrobit.

Z tohoto hlediska je *tématem* dialogu nikoli hádka dvou bratrů, ale přímo vzpoura proti autoritě, nerespektující ani ta práva svých podřízených, která má za úkol šetřit, ba zajišťovat; právě v této rovině může jednání herců v rolích Orlando a Olivera teprve vyjadřovat něco, co nepochybně přerůstá příslušné okolnosti, v daném případě přece až příliš dobové.

Ale mluvíme o *jednání*; co je jím v těchto souvislostech třeba vůbec rozumět?

O jednání se od Stanislavského mluví prostě v souvislosti s hereckým projevem. Tvzení, že herec nemá svou roli jen deklamovat, ale má v roli jednat, se často chápe tak, že má vedle mluvení i něco dělat; tím se totiž může zabránit tomu, že by herec jen recitoval, a taky se zajistí, že bude vědět, co s rukama.

Vzhledem k tomu může posluchač divadelní školy například navrhnout, aby se Orlando s Adamem na začátku cvičili v šermu. Chybnost takového návrhu nespochybně samozřejmě jenom v tom, že cvičení v šermu se starým sluhou je velice problematické, zvláště když v Orlandoově monologu je řeč o nedostatku příležitosti k jeho šlechtické výchově. (Parodické řešení by to ovšem nebylo špatné.)

Největší chyba spočívá v tom, že o žádné jednání — *jednání v dramatickém smyslu* — nejde: máme co dělat s pouhou *doprovodnou činností*, která od dramatického dění (v daném případě od slovní expozice Orlandoovy situace) jenom odvádí pozornost.

Nesouvisí jednání v dramatické situaci spíš s tím, čemu Stanislavskij říká *kousky a úkoly*? V tomto případě by bylo třeba především stanovit Orlandoův *hlavní úkol*. Řekněme, že se snaží dosáhnout toho, aby mu Oliver vyplatil *jeho* podíl. Orlando o tom přece nakonec přímo mluví.

Pak by ovšem bylo třeba určit jednotlivé *kousky*. Toto rozdělení by nepochybně bazírovalo na tom, jakými způsoby se Orlando snaží svého cíle dosáhnout. Tím by bylo přinejmenším dosaženo toho, že by herec nebyl pořád jen rozhořčený, ale snažil by se Olivera svou replikou, že je sice nejstarší, ale vyvádí jako mladíček, uchlácholit, což by mělo opačný výsledek.

Další Oliverova věta samozřejmě zní (aspoň v novém pěkném překladu Františka Fröhliche): „To si dovoluješ na mě vztáhnout ruku, ty lump?“ To ale vůbec nemusí znamenat, že ho Orlando chytl pod krkem. Takovou Oliverovu reakci mohl vyvolat i tím, že mu při shora citované promluvě položil smířlivě ruku na rameno. Atp.

Tak by se v souvislosti s tím, že Orlando jednou hněvivě vybuchne a podruhé se zase snaží svůj hněv krotit, zkrátka, že se podle Oliverových re-

akcí snaží najít nejvhodnější taktiku pro dosažení svého cíle, dosáhlo současně také toho, že by se dialog vyvíjel skutečně dramaticky.

Je tu jediný háček: v tom případě by se nám Orlando jevil jako někdo, kdo v dané situaci něco racionálně sleduje, zatímco psaný dialog dělá dojem, že jedná zcela emocionálně a k formulaci svého požadavku dojde v zápalu sporu: emocionální jednání by bylo v daném případě nahrazeno racionálním, ano, *účelovým jednáním*.

Tato racionalizace, ba utilitarizace projevu představuje latentní nebezpečí doslovné aplikace Stanislavského režijního postupu. Dělení na kousky a stanovení úkolů je totiž nejenom herecky pedagogický, ale právě i režijní postup: jde o stanovení *překážky*, bránící herci uchýlit se k všeobecně emocionalistickému projevu, který by změnil skutečnou hereckou tvorbu.

Racionalizace a utilitarizace, která představuje rub tohoto postupu, je ale stejným latentním nebezpečím pro hereckou tvorbu jako prázdný emocionalismus. Ne že by účelové jednání nemohlo být jednáním dramatickým — ale jen za jistého předpokladu, jehož splněním se teprve vytváří předpoklad pro vznik dramatického jednání z *chování* nejružnějšího druhu.

Bylo užito dvou pojmů: jednání a chování. A bylo by skutečně lepší vyhradit v těchto souvislostech výraz *jednání* pro označení jednání v dramatickém smyslu a výrazu *chování* používat pro označení materiálu, ze kterého herec toto dramatické jednání vytváří.

Chováním se v těchto souvislostech rozumí každé vystupování přiměřené nějaké situaci, ať už je stanoveno normou (etiketou) nebo prostě konvencí; tzn. např. i tanec a zpěv, které se rovněž mohou stát materiálem projevu činoherního herce (na rozdíl od těch případů, kdy činoherní herec i v rámci činohry vystupuje přímo jako zpěvák nebo tanečník).

Dramatické jednání takovým ve všech směrech přiměřeným chováním prostě není: tzn. že se dotyčná postava o takové chování (chování přiměřené dané situaci) sice například snaží, ale ono se jí prostě nedaří, nebo tyto konvence záměrně ignoruje a používá chování adekvátního k úplně jiné situaci. V každém případě se dá o jednání mluvit jen tehdy, když osoby danou konvencí porušují jako porušuje básník konvenční slovní spojení.

To v citovaném případě znamená, že Orlando se nechová tak, jak by se měl chovat před někým, kdo pro něho představuje otcovskou autoritu, a Oliver se chová autoritativně jako otec, ačkoli mu takové postavení na první pohled nepřísluší (chování podle příslušné konvence, které mu není vlastní, přitom přehání).

Abyste měli vystoupení herců tento smysl, musejí mít ale diváci možnost

si vždycky vytvořit nějaké měřítko, tzn. příslušnou konvencí si uvědomit; zajistit to musí režisér. Ten stanoví meze, dané výchozí situací, které jako by se neměly překročit, o což se ale postavy snaží, ba musí snažit, protože chtějí tuto situaci změnit. Jinými slovy, režisér určuje postavám výchozí postavení, a to nejen jaksi doslovně, ale i v obrazném smyslu.

Prakticky, na představiteli Orlanda bude vyžadovat, aby se přes svůj vztek stále snažil držet v příslušných mezích, tj. chovat se k bratrovi jako k zástupci otcovské autority; jinak přece nemá naději s bratrem vyjít a vyjít s ním musí i vzhledem k tomu, že jen

on mu může vyplatit jeho dědický podíl.

To se mu samozřejmě nemůže podařit, ale právě o to úsilí udržet své chování v mezích a o nemožnost toho dosáhnout tady běží. Příslušný projev se totiž může stát dramatickým jen tehdy, je-li jeho realizaci postavena do cesty určitá *překážka* (v daném případě ustanovena určitá *konvence chování*), která má pochopitelně sloužit tomu, aby bylo co překonávat, resp. porušit. Pokud se týká Olivera, může být takovou překážkou (překážkou patriarchálně autoritativního projevu) například mládí představitel, a to má co dělat už s obsazením.



Na slavnostním aktivu svolaném k 10. výročí vzniku organizace vyhlásil ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků na počest 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou

II. NÁRODNÍ SOUTĚŽ DIVADELNÍ A OBČANSKÉ AKTIVITY SČDO.

Soutěž je určena členským kolektivům nejméně desetičlenným; jejím smyslem — podobně jako tomu bylo u první, velmi úspěšné soutěže před pěti lety — je působit k dalšímu rozvoji a prohloubení společenské angažovanosti amatérských souborů jak ochotnických, tak loutkářských. Kritéria soutěže jsou zpracována podle zkušeností z minulé soutěže tak, aby působila účinně k žádoucímu výsledku.

Každý kolektiv, který v soutěži dosáhne stanoveného bodového limitu, získá upomínkový předmět; čelné kolektivy budou odměněny také peněžními částkami, kterých budou moci použít ke zlepšení vybavení souboru podle potřeby a uvážení. Vítězný soubor pak dostane také do držení putovní pohár Aloise Jirásky, který pro první soutěž věnoval SZK Motorlet - IPS (prvním držitelem tohoto poháru byl divadelní soubor, jehož zřizovatelem je právě SZK).

Soutěžní období začíná 1. července 1979 a končí 30. června 1980. Měsíční hlášení souborů bude vyhodnocovat soutěžní komise složená paritně z představitelů ochotníků i loutkářů. Konečné závěry předloží tato komise plénu ústředního výboru Svazu, které svým usnesením vyhlásí výsledky soutěže. Slavnostní závěr a vyhlášení výsledků pak proběhne v rámci jubilejního 50. Jiráskova Hronova.

Je jistě potěšitelné, že se do II. národní soutěže aktivity přihlášily prakticky všechny členské kolektivy SČDO.

Ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků přeje všem soutěžícím kolektivům mnoho zdaru v soutěži, která nepochybně znovu prokáže vysokou míru společenské angažovanosti ochotníků i amatérských loutkářů.

Kapitoly z dějin světového herectví

STŘEDOVĚK

Středověké divadlo mělo svůj předvývoj i soudobý ohlas také mimo Evropu. Ve Staré Indii třeba Rozmlouvání Načiketáha se Smrtí nebo příběh o Kunálových očích; ve Starém Egyptě Rozmlouvání sebevraha s jeho duší; roku 200 n. l. v Alexandrii starozákonní hry Ezekiely či ve 13. století hry egyptského lékaře Ibn Danijála (Agíb wa gharib s kejkliři a šarlatány středověkého tržiště či hra o Smrti). Zajímavé shody a inspirace Evropou lze najít v textu a hereckém ztvárnění islámských pašijí, tzv. ta'ziji (srv. Rypka: Dějiny perské a tádžické literatury). Potulný komik našel výraz v postavě Karagöza aj.

Antika neměla na středověké divadlo vliv pouze prostřednictvím potulných mimů, kteří se ve středověku dělili na jukulátory a žongléry (i ženy), vaganty (zběhlí klerici), minstrelly a šašky (ve službách feudálů), trubadúry a minnesängry (šansonieri, původně amatéři z řad šlechty). Antika oživala i v křesťanských náboženských hrách, neboť mystéria (vlastně: mistéria, odvozeno od ministerium, tj. služba boží, mše) se někdy hrála v antických amfiteátrech a arénách nebo jejich dřevěné nápodobě.

Pokud se hrálo na schodech před chrámem, připomínal portál katedrály třemi branami a současnou funkcí šatny antickou skéně. Diváci stáli ze tří stran kolem. Čerti svou podobou a nevázaností vzešli ze satyrského průvodu Dionýsova. Samo slovo liturgie vzniklo z řeckého leiturgía, což značilo povinnost bohatších občanů financovat obecní akce, mj. divadlo. Také zrod divadla uvnitř liturgie má paralelu s antikou: i zde se uvnitř obřadu oddělil protagonista od sboru, čímž vznikl dialog.

Později přibývají další sólisté a množí se prvky scénické, kostymní a gestické, sloužící původně jen k lepšímu pochopení latinsky zpívaného textu (viz známý předpis Regularis Concordia anglického mnicha Ethelwooda z roku 975, obsahující pokyny pro znázornění Kristova zmrtvýchvstání). K velikonočním hrám na motivy evangelií přibývají hry vánoční (narození Krista, scéna pastýřská a tříkrálová, později přibude vraždění mládětek a spravedlivý trest pro krále Herodesa). Text, původně totožný s kánonickým zněním velikonoční a vánoční mše, se s vývojem scénického ztvárnění rozšiřuje, až se stane pro časově limitovaný obřad neúnosným. Navíc se už překládá do národních jazyků a roste v něm komický element (třeba výstup Mastičkáře-šarlatána, nabízejícího masti třem Mariím, jdoucím pomazat mrtvé Kristovo tělo – tento výstup známe i z naší literatury). Pro to vše se hry osamostatňují a stěhují před chrám, později na náměstí. Jednotlivé epizody se spojují a množí, takže se třeba život Kristův hraje celý, včetně starozákonní přede hry a komických meziher světského charakteru.

Emancipované divadlo zachovává však nadále občůzkový typ jako při Křížové cestě – herci i diváci přecházejí od jednoho mansionu k druhému (mansion = domeček, obdoba kaple, ale s dekoracemi, rekvizitami, popř. skrytou mechanikou pro scény nanebevstoupení a jiné zázraky). Mansiony může nahradit upravená městská architektura – v tom případě se hraje na náměstí a v přilehlých ulicích. Jindy herec a příslušná scéna přijede na voze (španělské autos, anglické pageants), zatímco diváci stojí. To je náročné na počet herců: je třeba mít tolik představitelů hlavních rolí, kolik je vozů. Vozy bývají jednopatrové, se šatnou v přízemí. (Hraní divadla na voze má předchůdce ve starořecké káře Thespidové, znázorněné na vázových kresbách.)

Mohlo se však hrát i v kruhovém prostoru, obstoupeném diváky, nebo na simultánní scéně, několikapatrovém lešení. Herci se rekrutovali z různých tříd a vrstev, takže obsazení často odpovídalo společenské struktuře. To souviselo s poloamatérským charakterem středověkého divadla. Ve starofrancouzské Hře o Adamovi hráli např. boha, anděla a proroky kněží, Adama, Evu, Kaina a Abela měšťané, zatímco Satana a ďáblů profesionálové, žongléři, uplatňující trubadúrské svádění Evy, akrobacii, tanec i klauniádu. Později vybíral herce přímo magistrát nebo bylo provádění her svěřeno polo-světským organizacím, zvaným bratrstva (Francie, Nizozemí, Itálie). V Anglii hrály mystéria cechy, jež se podílely na určitých epizodách podle své specializace (herecky i ve výpravě): např. Svatbu v Káni Galilejské obstarávali vinaři, Scénu tříkrálovou – zlatníci, Poslední večeři – pekaři atd.

Mystéria se posléze stala několikadenními divadelními festivaly, reprezentujícími hospodářskou moc města. Působilo v nich i několik set herců. Nastudování a provádění řídil Mistr her, který spojoval v sobě funkci režiséra i inspicienta a měl řadu pomocníků (viz muž s knihou a ukazovátkem na známém obrázku inscenace Utrpení svaté Apollónie). Pro větší kázeň na zkouškách a při představení se užívalo i pokut a tělesných

Maska ďábla z Pinzgau



Le feu du prince des sorz. Et mere sotte.



Jeune aux halles de paris le mardi gras. Par mil cinq cens et dix.

Bánsnik Gringoire jako Matka bláznů

trestů, což by dnes občas leckterý amatérský režisér zřejmě uvítal.

Po dobu her se uzavíraly městské brány, celý chod života ve městě se přizpůsoboval divadlu. Zesílila policejní bdělost, nutná při tak velkém přílivu lidí do města a pro zajištění klidu a pořádku.

Herecký projev této doby lze rekonstruovat z výtvarných památek, písemných dokladů a především scénických poznámek. (Vzornou ukázkou komplexního rozboru a rekonstrukce pozdního dozívání středověkých mystérií je francouzská publikace o Mystériích ve Valenciennes roku 1547.) Zachovalo se i několik masek d'áblů (viz obr. 1).

Herecké a režijní prostředky středověku byly z dnešního hlediska naivní, ale pokusy moderních divadelníků dokazují, že tato naivita byla mnohdy velmi účinná, představující estetickou kvalitu svého druhu. Např. umírání se znázorňovalo vypuštěním živé holubice spoza lůžka umírajícího. Když se věšel Jidáš (ztvárnění oběšení bylo dost nebezpečné a neumělé), vyletěla jeho černá duše v podobě havrana. Holubici vypouštěl při potopě i Noe, ale zpátky se mu pro jistotu vracela holubice dřevěná, s ratolestí v zobáčku. Ke znázornění d'áblů a exotických zvířat se užívalo někdy dokonce animovaných figur nebo automatů, které mohly mít pohon na hodinový stroj (vynález raného středověku), chrtil z úst a očí oheň (rachejtě), jezdit na laně po kolejkách ap.

Takové tendence vedly k nahrazení herců loutkami či automaty v celých scénách z mystérií, moralií či miraklů v chrámech, na věžních hodinách (pražský orloj!) ap. Měly svou obdobu v pracích arabských hodinářů. V renesanční Florencii se konstruovali podobných, mechanickým divadlem ztvárněných scén

zabýval i Brunelleschi (vytvořil celý Ráj) a Leonardo da Vinci. Ohnivě a vodní efekty často zavádaly příčinu ke katastrofám. Zajímavá je tendence působit na diváka nejen prostředky optickými a akustickými, ale také čichovými – v inscenování pekelných scén se užívalo smůly, síry a jiných látek, jimiž měli představitelé d'áblů napuštěné i kostýmy.

Diváci se do děje plně vžívali, takže představitelé Jidáše a jiných záporných postav mívali co dělat, aby po představení unikli lynčování. Na druhé straně mohla žena, dopadená při cizoložství, odčinit svůj poklesk veřejným přijetím role Maří Magdalény – tedy role jako forma trestu.

Důkladné byly scény mučení, při nichž byl živý herec nahrazen nenápadně zvláště k tomu uzpůsobenou figurínou. Tyto figuríny měly vyndavací oči, „vnitřnosti“ a „krev“. Záměnu umožňovala též skutečnost, že nahota v náboženských hrách nebyla dovolena a herci hráli obnažené mučedníky v přiléhavém oděvu z kůže, jakou byla potažena i figurína. Scéna upálení se prováděla pomocí miniaturní točny se sloupem, jejímž otočením byl herec zaměněn figurínou. Ve světských hrách byla nahota možná, ale striptýz by amatérského herce společensky znemožnil. Proto např. při znázornění Paridova soudu v Bruselu hrály bohyně – městské děvky.

Světské divadlo tvořily dále sólové komické promluvy jako dochované Řeči Rutebeufovy, a zejména frašky, k nimž náměty dávaly povídky, anekdoty, básnické „fabliaux“ či písně. Provozování frašek, stejně jako moralií a mystérií, mívala někdy na starost rovněž bratrstvo (Pašijové bratrstvo, Bezstarostné děti aj.). Ve Francii byl členem takového bratrstva básník Gringoire (viz obr. 2); v Nizozemí malíř Breughel, zobrazující často divadelní výjevy. Jeho obrazy a jméno daly patrně vznik počestnému slovu brajgl. Oslí kukla bláznů byla dědictvím antického mimu a odkazovala k báji o Midasovi (u nás tato báje ovlivnila divadlo na dvoře Václava IV.). Živý osel vystupoval ve Hře o Balaamovi, při vjezdu Krista do Jeruzaléma nebo parodické volbě zákovského „biskupa“, o níž píše Jan Hus. Husův přítel, Jeroným Pražský, zase sebral v pražských ulicích papeže coby děvku, kupčící s odpustky. Když ho chtěl krdl, mající z odpustků profit, potrestal, přijel za ním Jeroným v rouchu „kajčnicka“, čímž ho tak pobavil, že mu bylo odpuštěno. Rolničková kukla šašků byla převzata z oděvu choromyslných. Mezi šašky a herci frašek byli i hrbáci. Pantomima, tanec a bojové scény se uplatnily v historických hrách. Statickou formou divadla byly živé obrazy a alegorické vozy. Také ony navázaly na antiku.

Moderní doba přinesla nebyvalý zájem o některé inscenační prostředky středověku. Jedním z nich je exteriérové divadlo, ať už před chrámem či na náměstí (Reinhardtovy inscenace Miraklu či Jedermannu v Salcburku – jindy v cirkusu; Copeauovo inscenování procesu o Savonarolovi ve Florencii v zahradách Boboli; Vilarův festival před papežským palácem v Avignonu), nebo budování přírodních amfiteátrů, inspirovaných mansiionovým jevištěm (Pašije v Oberammergau, Hořičích, Lastiboři aj., srv. Rolland: Divadlo lidu; divadlo v Šarce). Toto přenesení změnilo dvourozměrnost aranžmá v aranžmá prostorové, zvýraznilo gesto, hlasové prostředky, funkci kostýmu, světla (Reinhardt vypichoval herce v davu či ve tmě hledáčkem).

Symbolistické divadlo uvítalo jistou státnost, sošnost středověkého divadla, vyplývající z toho, že postava, která právě nebyla v akci, zaujala pózu a čekala na svůj výstup (totéž se dochovalo např. v českém lidovém divadle). Moderní divadlo a film rádo s tímto „štronzem“ středověkého divadla pracuje ve scénách snů, vizí ap. (vzpomeňme na Prévertův scénář Carnéova filmu Návštěva z temnot). Někdy láká možnost zviditelnit vnitřní zápas postavy tím, že se prostě zahraje. Scéna pokušení v příběhu o jeptišce Beatrice, který nově zpracoval Maeterlinck a Volmüller, operně Lilien a Martinů, je u Lilien materializována po středověkém způsobu dorážením personifikovaných jeptiščiných smyslů. Ve středověkém divadle mohlo jako postava vystupovat cokoliv – třeba Krev Ábelova, volající o pomstu. Jestliže středověké divadlo postavilo člověka na scéně doslova mezi nebe a peklo, dobro a zlo, stavě do rozporu tělo a duši, lze mu vytýkat náboženské řešení, ale ne smysl pro realitu a její dramatickosti, uchopené básnický. Možnosti aktualizace ukazuje Bergmannův film Sedmá pečeť.



DIVADLO DĚTEM

JAROSLAV ŠINDELÁŘ

Pod tímto názvem proběhla v rámci Pražského festivalu ZUC 1979—80 a za velkého zájmu pražských dětí VII. pražská přehlídka amatérského divadla pro děti. Z konkursu bylo vybráno šest souborů, které alespoň ve své většině dokázaly, že divadlo pro děti již není Popelkou a že se i v této oblasti amatérského divadelnictví — a konkrétně v Praze — přece jen „blýská na časy“.

Odmyslíme-li si nepříliš vydařený text G. Schulze Čertovy zlaté vlasy, měla dramaturgie přehlídky solidní úroveň, kterou zajišťovaly dva texty J. Jílka Šípková Růženka a Pták Ohnivák a Liška Ryška, Hokrova pohádka O brejlatý princezně, objevný text F. Langra Pivoda, vodník pod vyehradskou skálou, a nápaditá Masákova úprava komedie J. Kafky Enšpígl, král šibalů.

Tento posledně jmenovaný text v podání souboru DOPRAPO byl závěrem celé přehlídky a současně i jejím vyvrcholením. Byl ukázkou skutečně tvůrčí práce režiséra, dramaturga, herců a všech dalších složek — scény, hudby, světla. Masákovo invenční režijní vedení většinou mladičkých herců dokázalo vytvořit vynikající atmosféru; strhující temporytmus, živost aranžmá i mizanscén udržovaly děti i dospělé v soustavné pozornosti. Ačkoliv představení má vedle nespo-

ných kladů i určité rezervy, především bude nutné sjednotit styl hereckého projevu, soubor DOPRAPO ukázal, že patří ke špičce našeho divadla pro děti a mládež, a byl právem vybrán pro reprezentaci Prahy na národní přehlídce v Porubě.

Soubor Máj ÚKDŽ přišel s málo známou Langrovou hrou Pivoda, vodník pod vyehradskou skálou, určenou spíš pro vyšší ročníky dětských diváků. Jednoduchý, zajímavý příběh, motivovaný láskou k domovu a touhou po odstranění válek a násilí, vkusně rámovaný černým divadlem, čitelná koncepce režijního výkladu, vcelku vyrovnané herecké výkony, to vše patřilo ke kladům představení. Není se tedy co divit, že také tato inscenace byla doporučena na národní přehlídku.

Úroveň dalších souborů nebyla již tak zcela bez problémů. A přece pohádky J. Jílka, ať už Šípková Růženka nebo Pták Ohnivák a Liška Ryška, jsou velmi dobrými a inspirujícími texty. Oba soubory, Doušek OKD Prahy 3 a Bozděch OKD Prahy 10, názorně předvedly, že výběr textu není vždy tím nejobtížnějším místem. Že kamenem úrazu může být také až vlastní režijní a herecká práce. Že inscenátoři nikdy nesmí zapomenout na to, že i dětský divák musí na jevišti vidět živého člověka, jednatelství pravdivě v daných situacích. A co se hlavně oběma inscenacím nepodařilo — vyložit text tak, aby byl dětem skutečně čitelný, aby věděly i viděly, kdo, jak a proč na scéně jedná. Na druhé straně však obě představení nepostrádala míru vkusu a úměrnost hereckého projevu a oba

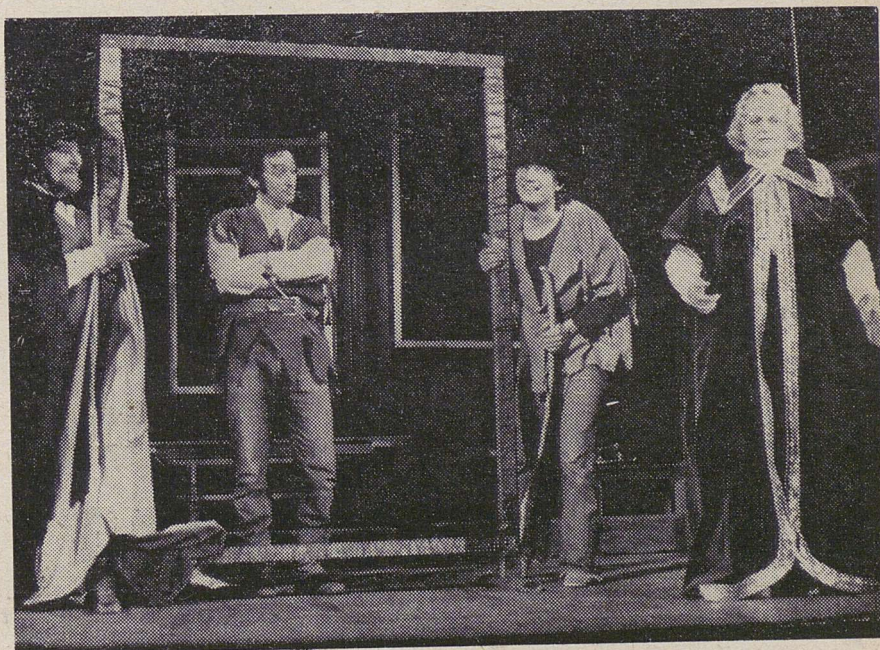
soubory mají před sebou při dobrém vedení docela slibné perspektivy.

Soubor SZK Motorlet-IPS nastudoval pohádku J. Hokra O brejlatý princezně. Tady platí totéž, co o předchozích souborech, a to ještě s tím dodatkem, že tak zkušený soubor by už měl vybřednout z hereckých šarží, obvyklých pro pohádky let třicátých. Kolektivu, který má takové úspěchy v soutěži aktivity a tak širokou mimodivadelní činnost, by jistě prospělo zamyslet se nad tím, jak najít cestu k divadlu současné doby. Předpoklady k tomu soubor má.

Soubor Divnezvadlo ZK ROH Modřanských strojů si vybral Schulzovu pohádku Čertovy zlaté vlasy. Na takovém textu by si vylámal zuby i daleko zkušenější soubor — pokud by si jej vůbec vybral. Mladá skupina z Modřan, která pracuje v dost obtížných podmínkách, by potřebovala jedno: soustavnou metodickou péči. Nadšení samo o sobě ještě nestačí, je nutné také ovládnout alespoň základy divadelní — režijní a herecké — práce. Byla by velká škoda, kdyby chuť do divadla tohoto kolektivu měla zplanět.

Přehlídka ukázala, že se Praha o budoucnost divadla pro děti nemusí bát. Možná, že měřítko, která jsme kladli na posledně jmenované soubory, by v jiném kraji byla třeba méně přísná, možná, že někde by tyto inscenace měly i úspěch už proto, že se vůbec hraje. Ale co naplat: i když ani jedno představení na přehlídce nebylo vyloženou prohrou, přece jenom je nutno latku klást pořád výš. Už i proto, že hrajeme pro děti.

Soubor DopraPO z Prahy uvádí Kafkova a Masákova Enšpígl





Z dílny M. Mašatové z LŠU Olomouc – Žerotín

I DĚTI musejí chtít NĚCO VYSLOVIT !

Už čtyři roky se na Kaplickém divadelním létě sjíždějí dětské divadelní a loutkářské soubory. Konfrontují tu svoji práci k užítku jedněch i druhých a navzdory některým staromilským divadelníkům a loutkářům, žárlivě střezícím svou nezdravou izolaci, tu žijí v oboustranně prospěšné symbióze. O užitečnosti divadelnicko-loutkářských setkání se v zásadě už přestalo pochybovat. A pokud si přesto ještě někdo kladl otázky po jejich smyslu, poslední, pátá Kaplice přiřadila k teoretickým zdůvodněním pádný a přesvědčivý argument. Bylo jím vystoupení a metodická ukázka práce dětského loutkářského kolektivu LŠU Žerotín z Olomouce, který vede MILADA MAŠATOVÁ.

Když jsem začala pracovat tady, na LŠU, zúčastňovala jsem se automaticky seminářů a metodických setkání „hereckých“ oddělení. Protože na liduškách předpisují osnovy i „hereckým“ oddělením pro přípravky práci s loutkou, mohla jsem přispět svými zkušenostmi. A já zas jsem s chutí okoukávala všechno, co dělají oni. A byla jsem velice ráda, že k tomu mám přístup. Myslím si totiž, že podstata naší práce je stejná — vždyť tu jde v obou případech o to, aby děti formou hry k čemusi docházely a aby něco sdělovaly a dokázaly to sdělit. Jestli to sdělují prostředky loutkářskými nebo „živohereckými“, jestli je tím prostředkem lidské tělo, mimika atd., anebo oživená hmota, to už je rozdíl vedlejší.

Ale ty jsi loutkářka. A to, že v práci s dětmi využíváš také prostředků loutkového divadla, není zřejmě náhoda.

Já totiž velice věřím tomu, že loutka — v tom nejširším slova smyslu — má šanci umocnit to, co chtějí děcka vyjádřit, že loutka skýtá dětem možnosti, které prostředky „hereckého“ divadla nemohou nabídnout. Vezmi si jen to, že vlastně nemůžeš dělat s dětmi dobré loutkové představení, které by nebylo založeno na hravosti. Pracovat v dětském souboru s loutkou bezpodmínečně znamená neustále hledat nápad, provokovat dětskou fantazii, učit

je čist a vytvářet symboly, znaky, zkratka vést je k vnímavosti k umění i k svému okolí. Když jsme si jednou hráli s nejrůznějšími předměty z koupelny, vymysleli jsme si, že si s těmito věcmi zahrajeme Sněhurku a sedm trpaslíků. Při etudách přišly děti například na to, jak šikovně loutkářsky vyřešit zlou královnu. Představovala ji tuba s pastou na zuby. Když byla královna ještě krásná, byla tuba plná. Jakmile se proměnila v čarodějnici, děti ji zprohýbaly a zdeformovaly a její konec byl pak nasnadě: tubu úplně vymačkaly a celou zkroutily.

Práce s loutkářskými prostředky v dětském kolektivu má patrně i další výhody: Zdá se mi výhodné, že tu není přítomna jen složka herecká a loutkářská, ale že se tu dostávají ke slovu také jiné prvky estetické výchovy — od výtvarných přes hudební až třeba k literárním.

Tohle všechno by v práci dobrých dětských divadelních souborů mělo být, myslím, taky. S muzikou by vedoucí dětských divadelních kolektivů měli pracovat — a oni pracují —, na pohyb jsou přísnější než my, loutkáři, na techniku řeči právě tak. A to je právě to, co já s nadšením od dětských divadelníků přebírám, co se od nich učím. Ono je to nesmírně výhodné a užitečné i pro nás! Na druhou stranu je zase pravda, že když divadelníci vidí, co všechno nabízí loutkové divadlo, jak nám jeho prostředky úžasně pomáhají, protože se děcka najednou mají při hře čeho chytnout, tak se tím dávají sami ochotně inspirovat. Já totiž pevně věřím, že všechno to, co s sebou doposud nese to slovo „loutky“, ono ódium staromilské pimprlovosti, se jednou vytratí z obecného povědomí — protože se najednou zjistí, že loutkové divadlo je divadlo obrovských možností.

Což podle mého názoru naznačilo zrovna vaše vystoupení na loňské Kaplici. Pásmo, s kterým jste tam přijeli, bylo na první pohled recitační, ale svou podstatou typicky loutkářské. Mám na mysli pořad jak se cestuje do pohádkové země, sestavený z veršovaných pohádek českých a slovenských básníků. Jakým způsobem vlastně vznikl?

Na začátku byla košťata. Tedy ryze loutkářský nápad. Zajímalo mě, jestli je možné, aby věc byla v jediném představení současně rekvizitou i loutkou, aby se její funkce prolínaly a proměňovaly, aby byla takhle věc maximálně využita. A k tomu se mně košťata zdála v daném okamžiku optimální. Trvalo velice dlouho, než jsme se dopracovali k tomu, cos viděl vloni v Kaplici. I když jsme první rok začali na Pohádkové zemi pracovat poctivě od října, nedodělali jsme ji. Teprve druhý rok jsme se s ní odvážili hlásit na Kaplici.

Původně jsme totiž pracovali na větším množství básniček a hlavně jsme se věnovali mnoha cvičením, dramatickým hrám, improvizacím a etudám.

A proč jsi k hrám a etudám s košťaty používala právě veršovaných pohádek? Jak jsi v tomto případě došla k poezii?

Naprosto logicky. Říkadla a vůbec básničky se mi zdály neobyčejně výhodné kromě jiného i proto, že jsou založené na rytmu. A rytmus svědčí nejen dětem, ale i dramatické hře, protože ji citlivě usměrňuje a současně rozvíjí.

Vratme se ještě ke Kaplici. Tvoje metodická ukázka většinu účastníků právem nadchla svou všestranností, vyvážeností, koncepčností a cílevědomostí. Dovol mi malou improptu: Nebyla ukázka připravená jen tak pro oko, jen pro kaplické publikum? Jak vypadáji ve skutečnosti vaše hodiny?

Dovol, abych ti ukázala své přípravy... Podívej — pohybová výchova, dechové cvičení, hlasové cvičení, poezie, hra. Pohybová výchova, dechová cvičení, hlasové cvičení... — dokonce je to až trapný stereotyp. Pohyb, dech a hlas, poezie, dramatická hra, čtení... pohyb, dech, hlas, literární výchova... Děcka už jsou na to zvyklá. Pohybem je musím soustředit. Po pohybu se musíme vydýchat, takže už navážu nějakým dechovým a hlasovým cvičením. Buď to už nějak souvisí s tím, na čem právě pracujeme, nebo také ne. Literární výchova zahrnuje buď cvičení s jednotlivými říkadly, nebo se v ní už připravujeme na práci na chystaném pořadu.

A proporce jednotlivých složek?

Podle toho, jak jsme daleko. Když začínáme, tak je důraz většinou na pohybové výchově a na různých dramatických hrách. Později, když už je příprava inscenace v plném proudu a je potřeba fortelně zkoušet, věnujeme zhruba dvě třetiny času přípravě představení. Ale víc rozhodně ne! Spíš tak polovinu.

Stane se, že na hodinách vynecháš tuhle přípravnou fázi?

Nikdy. To jsem si vyzkoušela se starší partou. V hrůze, že nám hoří termín, že si nemůžeme dovolit dělat nic jiného než zkoušet a zkoušet, jsem děckám řekla: Prosím vás, dneska nedáme dělat žádná cvičení, rovnou zkoušíme! No jo, ale pak jsem půl hodiny šlela z toho, že děcka nebyla vůbec schopná se soustředit. Kdežto když aspoň pár minut věnuju pohybové, cvičení na soustředění, rozehrátí a tak dál, tak pustí velmi rychle z hlavy všechno, s čím na hodinu přišla,

všechny trable ze školy i z domova, a jsou báječná. Při těchto příležitostech si vždycky uvědomím, co všechno už je uděláno v dramatické výchově, v tom, co už dávno zná taková Soňa Pavelková, v tom základním. A to se týká jak „živohereckých“ dětských kolektivů, tak nás, loutkářů.

Rád bych se tě zeptal na něco, co mě zajímá čím dál tím víc. Dětský soubor — pokud je ovšem věkově jednotlitý — bývá do určité chvíle, dejme tomu tak do třinácti čtrnácti let, výtečným kolektivem, s nímž se dobře pracuje. Pak ale přichází na jednu tzv. nebezpečnou věk, a tentýž kolektiv se rapidně mění. Je třeba hledat nový přístup k celé skupině i k jednotlivcům, zkrátka začít tak trochu znova. Narazila jsi také na tyto problémy? A jak je řešíš?

Já mám tuto zkušenost zatím s jediným souborem, s těmi, kterým je dnes sedmnáct. Při práci s nimi jsem pocítila takovýhle ošemetný moment tehdy, když bylo holčák asi čtrnáct. Tehdy začaly být pořád jakoby unavené a takové vznešené. Když jsem si plně uvědomila, jak se mění, sesedly jsme se jednou a já jsem jim řekla: Víte, co teď uděláme? Teď vám vynadám za to, že jste dospěli. Je pravda, že jsou z vás najednou dívky, vlastně ženy, jenomže vy máte pocit, že všechno, co bylo dosud, musíte nutně odložit. Nic jste si z toho nenechaly. Ani špetku hravosti. Nic. Proč, prosím vás? Vezměte si třeba mě: Buďto mě berete jako normálního člověka, i když s vámi lezu po zemi a štekám a já nevím co ještě, nebo ze mě máte psinu. Tak potom ale nedělejte pimprlata! A ony to nějak začaly chápat — a já měla pocit, jako by z nich spadlo nějaké břemeno. Najednou se všechno rozjelo, daly se do toho nějak vědomě, hra je začala bavit a dokonce se snad i zbavily toho ostychu dospívajících. Jistě to nebylo jen tou jednou hodinou, ale asi takovým způsobem k tomu došlo. A pak jsme ještě ke všemu začali připravovat pásmo veršů Věry Provazníkové. To, s kterým jsme byli vloni i v Chrudimi. V něm si začali šmakovat na těch krásných jazykových lahůdkách, prostě je to velice bavilo. Mikulkova Tři malá prasátka, která znáš z loňské Kaplice taky z vystoupení mého mladšího souboru, už jim šla tíž. Mikulka jim tolik neřekla. Oni se sice rádi zarehtali všem vtipkům, kterými se Mikulkův text hemží, ale čím dál tím víc jsem viděla, že nemají z textu takové potěšení jako ti mladší. A teď s nimi zkouším připravit věc, která je v podstatě vážná — Wolkrova Pohádka o komíníčkovi. Zajímá nás na tom otázka opuštěnosti člověka, osamocení uprostřed ostatních a možnosti navázání vztahů, možnosti jakéhokoli kontaktu. Myslím si, že na tohle už ve svých sedmnácti letech mají. A tak

i kdybychom tenhle problém nedotáhli do konce, přesto stojí za to se jím celý rok zabývat.

Není to přece jen trochu velké sousto?

Já jsem přesvědčena o tom, že vedoucí musí jít vždycky trochu nad věk dětí, s nimiž pracuje. Řeklo by se, že tohleto je například problém pro dvacetileté nebo vůbec pro dospělé. Jenže v tom je to! To je totiž přesně ten problém, kterým se oni budou ochotni zabývat. Protože cítí, že jim vlastně říká: Já si myslím, že vy to vezmete, že na to stačíte. Proto se s tím budou ochotni porvat. I když někteří z nich, ti mladší, se tím budou ještě těžko prodírat. Víš, došla jsem k jedné věci: Vždycky jsem měla pocit, že v práci s dětmi v loutkářském kolektivu jde v prvé řadě o to, aby měl člověk dobrý text, hodně nápadů, dobrou výpravu a tak. Ale teď se čím dál tím víc po-

korně hlásím k tomu, že děčka musejí mít především chuť něco vyslovit a k něčemu se vyslovit. Že v tom, co s nimi dělám, by měla být — myšlenka, kterou by vědomě chtěla vyslovit a sdělit druhým. To všechno ostatní přichází až potom.

Uvažovala jsi o tom, v čem je hlavní smysl takové práce s dětmi, jaké se ty věnuješ?

Premýšlela jsem o tom často, hlavně v souvislosti s tím, proč vlastně není dramatická výchova na školách, na základních školách. Vždyť její cíl je v podstatě totožný s cílem hudební výchovy, výtvarné výchovy a tak dále. Mám na mysli všeobecné kultivování všech složek osobnosti dítěte, zejména všeobecné rozvíjení a obohacování složky etické, estetické a citové. Oproti ostatním výchovám, vycházejícím z jednotlivých druhů umění, má však podle mě dramatická výchova něco na-

víc. Jednak se v ní pracuje vlastně se všemi prvky, které nějakým způsobem zobrazují svět, a pracuje se tu i s tím nejzákladnějším, čím člověk disponuje — s vlastním tělem a hlasem. A pak — ani při hudební, ani při výtvarné výchově se dítě nemusí tolik obracet do sebe. V dramatické výchově musí. Jde tu o ten druh pohledu do sebe, skrze který člověk poznává druhé. Učí se poznávat okolní svět, lidi, vztahy, to nejzákladnější! Učí se chápat lidské vztahy, rozumět jejich projevům vnitřním i vnějším. A učí se to navíc formou dětem velice blízkou — formou kolektivní hry. Ve školních předmětech není nikde dost času ani místa zabývat se do hloubky těmito problémy. Myslím, že by se tedy měla dát zelená všude tam, kde je prostor pro takovou práci — v lidových školách umění, v domech pionýrů a mládeže apod., protože je nase čas tohle citelné bílé místo zaplnovat.

Připravil JAROSLAV PROVAZNÍK



Malá metodika dětského divadla

„Volba kusů není maličkost, volba však předpokládá množství; a kdyby nebyla vždy předváděna mistrovská díla, víme dobře, kde hledat vinu. Zatím bude dobře, nebude-li se průměrnost vydávat za nic víc, než za to, čím je...“ napsal G. E. Lessing r. 1767 v úvodu k Hamburské dramaturgii. To je jedna ze stránek problematiky „dětské“ dramaturgie: jaké hodnoty mají hry pro dětské soubory. Druhá podstatná otázka zní, jaké specifické rysy má stavba hry pro děti. A konečně: jaké jsou zdroje dalších, nových her, předloh k dramatizacím pro dětský soubor.

Není to ještě tak dávno, co se za „výchovnou“ a tedy hodnotnou považovala hra mravoučná, s tendencí nebo většinou jen s poučkou. Děti mají pěkně jíst, hrát si s ostatními, dávat pozor na své hračky, nemají se povyšovat nad ostatní, krást a lhát, ulejšovat se ze školy a tak dále. Před takovými dvěma, třemi roky pronikaly ještě hry tohoto druhu z krajského výběru až na mezikrajové přehlídky. Příklad vzorů má tento typ her úctyhodně voustat — třeba vlastenecký učitel a kněz z Vysočiny Josef Matěj Sychra napsal roku 1915 pro děti jednoaktovku „Přirozené kouzelnictví“, která vás poučí, že kdo lže ten krade, a to se nemá. Před několika lety vznikl zbrusu nový typ hry, založený na „přirozené dětské hravosti“ dovedené ad absurdum: ještě loni jsme na jedné mezikrajové přehlídce viděli dvouhodinovou hru celkem o ničem, v níž bylo na velmi charakternou nitku fabule navěšeno nespočetné množství dětských vtípků a „přirozených“ uličnictví, obvyklostí a banalit, odkoukaných ze života. Ani jedno, ani druhé neznamena hodnotu. O hodnotě můžeme mluvit jen tam, kde je myšlenka, lišící se od poučky tím, že organicky vyplývá z dramatické situace, jednání postav a děje, že je obsažena v jejich podstatě a základu.

V Bleděmodrém Petrovi G. Urbána spojujeme osud a zážitky štěňátka, vyloučeného z psího společenství pro odlišnou barvu, a jsme účastní na jeho životě od narození až po šťastný konec příběhu. V opravdu hodnotných hrách se něco podstatného děje, v těch mravolichých se jen hlásá, v oněch „přirozených“ se jenom skotačí. I hra pro dětský soubor musí být o něčem a musí být napsána kvůli něčemu — v tom se „kaplická“ dramaturgie vůbec neliší od „hronovské“ nebo „pišecské“.

Stavba hry má však své zvláštnosti, a i když se někdy navenek neliší od hry — montáže mladého divadla, je rozdíl v důvodech, které k uplatňování specifických postupů vedou. Spo-

5. KAPLICKÁ DRAMATURGIE

čívají ve zvláštnostech dětské psychiky a v typu dětského jevištního projevu. Nejdůležitější jsou dva specifické rysy: 1. epická („korálková“, „navlékací“) stavba, 2. neiluzivnost jevištního projevu. Epičnost stavby a její podoby mohou být rozmanité: od použití vyprávěče nebo jiného prvku spojujícího jednotlivé epizody až po vyprávěcí styl celé hry, promítající se do všech postav i epizod; od řazení scén vedle sebe až po užití principu filmového střihu. Děti (a čím jsou mladší, tím více to platí) nejsou schopny obsáhnout celek. Výzkumy čtenářství nasvědčují tomu, že dítě vnímá především jednotlivosti (situace, scény, postavy), celek mu po dlouhou dobu uniká. K pochopení celku se nejinteligentnější jedinci propracovávají až v období puberty. Tím méně pak jsou mladší děti schopny rozsáhlejší celek na jevišti vystavět a udržet. Proto býváme u dětských souborů tak často svědky toho, že jednou je představení poutavé a účinné, podruhé vidíme tutéž inscenaci jako nudnou, vleklou, nezáživnou, ačkoli se na první pohled žádný objektivně evidovatelný prvek nezměnil. Zpravidla ovšem nositelem napětí i va hře epicky stavěné bývají nejstarší členové souboru, mnohdy dospívající nebo dospělí, kteří jsou schopni cítit a fixovat temporytmus představení a svým vlastním projevem na jevišti děti ovlivnit. Nemožnou to ovšem být jakkoli ziskní herci pro „dospělé“ postavy, kteří by jen hráli vedle dětí, musí to být ti, kteří budou hrát s dětmi, jako jejich partneři a podněcovatelé. Tedy většinou to budou vedoucí souboru nebo jeho dospělí členové, spojení s ním stále ještě buď svou trvalou spoluprací anebo aspoň citovým poutem. O neiluzivnosti dětského projevu pojednáme v závěrečné kapitole v souvislosti s inscenací; ovšem text musí k uplatnění tohoto principu poskytovat předpoklady — popisně realistickou hru ze života se těžko podaří nastudovat prostředky neiluzivního divadla, neuční-li pro to autor nic, jestliže přinejmenším neposune příběh do polohy retrospektivy, dovolující demonstrování postav a situací.

O náročnosti volby z her, které jsou dětským souborům nabízeny, se píše velmi často, nebudeme zde tuto otázku rozvádět. Ale jestliže „volba předpokládá množství“, je třeba si klást i otázku, jak onen neveliký počet her rozmnožovat. Především je nutno se smířit s tím, že osvědčení profesionální dramatici nebo autoři dětské lite-

ratury se sotva budou v dohledné době záměrně a ve větším počtu věnovat práci pro dětské divadelní soubory. Málokterý totiž něco podstatnějšího o dětském divadle ví, a navíc taničtější z představení jsou tak malé, že psát hry pro dětský soubor lze jen amatérsky, ze zájmu, a největší odměnou je autorovi potěšení z výsledku. Je ovšem možno pátrat po hrách, které byly původně určeny jiné sféře a daly by se pro děti adaptovat. Nabízí se především produkce televizní a rozhlasová, i když ovšem ne všechna. Pak je tu celá rozsáhlá oblast her loutkových, které v mnoha ohledech odpovídají dětskému projevu jak stavbou, tak neiluzivností. K dětskému divadlu má velmi blízko lidové drama a tu a tam poslouží — většinou po radikální úpravě či spíše přepracování — i některé hry z dramatiky pro dospělé, jak o tom svědčí inscenace Maeterlinckova Modrého ptáka; možností tu však nebude mnoho. Řada her se najde v repertoáru profesionálního divadla pro děti. Ve většině případů však texty z těchto zdrojů budou vyžadovat zásah, někdy půjde o vytvoření nové hry na motivy zvolené předlohy, jindy postačí drobná technická úprava nebo škrty jen o něco většího rozsahu, než bývá obvyklé v divadle dospělých, nutné už jen proto, že dvouhodinová inscenace je v dětském divadle neúnosná, půlruhodinová snad horní hranicí, těžiště je ve hrách asi hodinového rozsahu, ale i půlhodinová hra je vhodná pro menší děti nebo začínající soubor.

Těžiště dramatiky dětských souborů zřejmě bude trvale ve vlastní autorské a dramatizátorské práci vedoucích. Může jít o hru původní, psanou nezávisle na literární předloze, ale s využitím prvků či rozsáhlejších sekvencí, vzniklých přímo v souboru při dramatických hrách a improvizacích. Tyto hry mívají značný vliv na hrající děti a organičnost jejich vzniku v souboru je také velmi často příčinou výrazného inscenačního úspěchu. Dramatizace literární předlohy odpovídá svými výchovnými hodnotami interpretaci. Lze využít všechny žánry dětské četby, i když v různé míře: lidové pohádky, (kouzelné i zvířecí), tzv. moderní nebo autorské pohádky, fantazie, příběhy ze života, některé dobrodružné knížky, výjimečně i vědecko-fantastické. Vedoucí souboru by se tedy neměl vyhýbat sledování dětské literatury.

EVA MACHKOVÁ

Studijní literatura k 5. části: sborník her Dětské divadlo 1 a 2, Albatros 1976 a 1978; sborník Pionýrská scéna, MF 1979.

Jsou jako dva póly; jeden je přijímající, obdaraný, druhý vysílající, dávající. Mezi nimi putuje básníkovo poselství, šíří se ono tajemné vlnění a právě tak neviditelné, ač někdy přímo hmatatelné sršení. Póly, kde jeden podmiňuje druhý a jeden bez druhého nemůže být. Dva póly, mezi nimiž se naléhavé volání neztrácí ve vzduchoprázdnu...

Je pravda, že teze o nemožnosti tvorby jen pro sebe sama a o pověstné „věži ze slonoviny“ platí více méně pro všechny disciplíny umění (i když příklady po čase objevených a uznaných osamělců např. ve výtvarném umění a literatuře, pro něž nebyl důležitý výsledek práce a ohlas, nýbrž jen a jen samotný proces tvorby jakožto jediný způsob existence — tezi popírají), avšak dramatické umění a přednes jsou múzy po výtece kolektivní a platí to pro ně zvlášť. Antické výteatry a klání rétorů jsou toho dávným svědectvím.

V dnešní úvaze se zaměříme hlavně na přednášeče a jeho vztah — ano, i povinnosti — k posluchači a na základní předpoklady jejich vzájemné komunikace.

PŘEDNAŠEČ A POSLUCHAČ

Přednášeč i posluchač mají být v rovnocenném postavení; oba přišli dobrovolně v témže čase na totéž místo, aby mezi nimi došlo k tomu, co je tak těžké popsat a co je přitom (ovšemže ne vždy!) tak zázračné. Proto musí přednášeč počítat s posluchačovou spoluúčastí a nesmí ho předem degradovat na pasivního „konzumenta“ umění. Ano, posluchač je jednou, a to nikoli nepodstatnou složkou tvůrčího procesu. Vytváří pro přednášeče prostor, značně ovlivňuje atmosféru vystoupení, napomáhá tvůrčímu napětí, je katalyzátorem zrodu díla, je odrazovou plochou; zrcadlí se v něm básníkovy myšlenky tlumočené a zpracované přednášečem. A právě zde, v té oscilaci myšlenek mezi „dvěma póly“ — je ono tak těžce popsatelné vlnění.

Zaujme-li přednášeč již předem příliš sebejistou a nadřazenou vůdčí roli i když jeho citlivost bude vždy posluchače přesvědčit o svém vidění díla, ba dokonce vnutit mu dojem, že to jinak ani nemůže být), při níž jako by negoval a přezíral posluchače, předem prohrál; nemá šanci.

Přednášeč musí již před vystoupením uvážít, ke komu a jak bude promlouvat, i když reakci pokaždé jiného publika nelze předem odhadnout. Z praxe víme, že zdánlivě „ideální“ publikum složené např. z lidí, kteří se tak či onak zabývají poezií nebo přednesem, může trpce zklamat; na druhé straně, když je obava z přílišné „prostoty“ posluchačů, stane se, že představení má pěknou atmosféru a nečekany ohlas. Právě tak přednášeč nedokáže přesně odhadnout, jak mu „to půjde“; někdy je hlasově indisponován, cítí se unavený a vůbec prachmizerně — a podá velký výkon, samozřejmě také díky momentální skladbě publika. A naopak: jindy se cítí výborně, „mluví mu to“ — a posluchači sedí jako „dřevění“ a jako s voskem v uších.

Posluchač snáže přednášeči odpustí zaváhání, přefeknutí (nejsou-li příliš rušivá a častá — a hlavně nejsou-li svědectvím špatné přípravy a neznalosti textu), někdy i chudší technické vybavení či dokonce i vadu výslovnosti — než primadonské zlovky, vnějšíkové laciné efekty, sentimentalitu a lež, rafino-

vanou, domněle „moderní“ nesrozumitelnost atd. Zejména starší a prostí lidé jsou na to velmi citliví.

Právě tak nemá posluchač rád, když přednášeč (zejména u některých specifických textů, jež mají drsnější nebo naléhavější notu a jazyk) přežene ve výrazových prostředcích apelativnost textu, jeho podání, jako by — jak vtipně poznamenal jeden náš teoretik přednesu — posluchačům „nadával“... Rovněž nesnáší mentorsky poučný tón; má pocit, že přednášeč podceňuje jeho chápání a vnímání, jeho inteligenci.

V pořadech celovečerních, at již jde o sólový večer či pořad s více účinkujícími, velmi záleží na kompozici a režii pořadu. Nic nového? Jistě! Uvažujeme však o tom hlavně proto, že večer poezie (na rozdíl od divadelní hry, jež má svou dějovou linku, příběh, postavy, zápletky atd.) je velmi specifický a na poslech velice náročný. Je přece rozdíl sledovat děj s postavami — a na druhé straně hutné básnické texty, jež jdou bez velkých prodlev za sebou. Navíc — večer je třeba komponován z několika autorů různých dob, jazyka, literárních stylů; myšlenky zhuštěné do veršů zní jedna za druhou — a to vše trvá, s malou přestávkou, hodinu dvě. Již na začátku je třeba myslet na posluchače, dát mu čas, aby se po zhasnutí sálu uklidnil, soustředil, dále pak, během pořadu, aby stačil vnímat přechody od jedné závažné myšlenky ke druhé, od autora k autorovi, aby si — přes snahu udržet ho v každé půlce pořadu v napětí — stačil vydechnout... Zde lze pracovat především s pauzou, světelnou změnou, pohybem, střídáním hlasu, hudební mezhrou či akordem apod. A právě to jsou prvky, jež se musí objevit již ve scénáři a při režii pořadu.

Je-li přednášec na pódiu při celovečerním pořadu zcela sám (či jen s hudební složkou), má to snad ještě těžší: je odkázán jen a jen na sebe. O zaujetí a přimeň posluchače bojuje sám. Musí proto, samozřejmě podle typu scénáře a textu i podle toho, jak právě posluchače a jeho reakce „cíť“, vynalézavě pracovat s tempem, dynamikou, pauzou; musí často měnit rytmus, někdy trochu „vypnout“ a dát posluchači možnost oddechu, pak ovšem zase „přidat“ a posluchače znovu zaujmout, aby pracně navozené napětí „nespadlo“ — a to je to nejhorší, co se účinkujícímu může stát.

Zkušený přednášeč musí počítat i s tím, že sebe-ideálnější a ukázněný posluchač je po určité době unaven, nevnímá již tak bezprostředně a pozorně, zejména tehdy, když básnické texty jsou hlubší, filosofičtější, závažnější, náročné na poslech a vnímání. Posluchač potřebuje nejen přestávku, ale — jak jsme již řekli — i jistý oddech a změnu rytmu během pořadu. Po přestávce ten boj o posluchače, rozptýleného přestávkou, a jeho pozornost začíná opět; někdy má přednášeč pocit, že musí začínat úplně znovu, jakoby z ničeho.

Mohli bychom uvažovat ještě o různých typech vystoupení i posluchačské obce — od čistě příležitostných, u nichž „kulturní vložka“ (často právě recitace!) bývá nezdídkou jen jakýmsi „přívazkem“, přes hudebně literární pořady koncertní povahy — až třeba k přednesu pro staré lidi v domově důchodců. Dále o vystoupení pro dětské publikum, o vystoupeních „pro porotu“ v recitačních soutěžích, o přednesu v televizi a rozhlasu, o tom, když přednášeč zkouší a naslouchá (s magnetofonem či bez něho) sám sobě, o vystoupeních v extrémních technických i jiných podmínkách atd. Ve všech těchto případech jsou přece „ve hře“ dvě hlavní složky: přednášeč a posluchač.

Ale to už jsou náměty na další podobné úvahy.

RUDOLF KVIZ



DILIA K MEZINÁRODNÍMU ROKU DÍTĚTE

Přes čtyři stovky titulů her pro děti a mládež, včetně loutkových, které má DILIA v současné době k dispozici, tvoří slušný základ pro dramaturgický výběr. Ve svých edičních plánech počítá DILIA s potřebou nejen profesionálních, ale i amatérských souborů, a to dospělých i typicky dětských a školních. Výběr žánrů i námětů je velice pestrý; zahrnuje klasické pohádky, pohádky moderní s původními náměty, ale i pohádkové hry inspirované starými motivy nebo texty her ze života současných dětí a mládeže. U příležitosti Mezinárodního roku dítěte bychom rádi upozornili na několik novějších titulů, které DILIA vydala.

Jednou z posledních novinek je Grymova pohádková komedie *Růže pro princeznu*, o které podrobně píše Amatérská scéna v rubrice Výběr pro vás. Zajímavým titulem, kde jsou staré pohádkové motivy originálně přepracované a skloubené, je půvabná hra B. Fixové *Kterak se čert o princeznu pokoušel*. Ústřední postavou pohádky je stárnoucí princezna Cecilka, ve dne milá, v noci se však měnící v dračici, která ničí vše, co je jí nablízku. Proto se má stát obětí čerta Barnabáše a skončit v pekle. Jejím osvoboditelem tu není ani statečný princ, ani udatný venkovský chasník, ale malá Nanynka, dcera truhláře Matěje. Její bezelstná slova lásky zlomí princeznino prokletí. Jen čert Barnabáš by skončil špatně, protože za nesplněný úkol se ho peklo zřeklo: ale jako polidštěný čert se stává princezniným ženichem.

Koncem loňského roku vyšly dvě adaptace známých klasických pohádek: *Sůl nad zlato* a *Dvanáct měsíčků*. Autorem první z nich je Jan Jílek, jehož jméno je dnes zárukou estetické hodnoty textu. Osobitě zpracování známého děje, obohaceného novými motivy a situacemi i příslovečnou dávkou humoru, patří dnes k tomu nejlepšímu, co současná tvorba pro děti a mládež nabízí. Veršovaná dramatizace *Dvanácti měsíčků*, kterou napsala J. Červenková podle B. Němcové, klade na inscenátory vyšší nároky. Ovšem zkušenější režisér a soubor si jistě i s touto pohádkou, úspěšně uvedenou v Západočeském divadle v Chebu, poradí.

Dramaturgicky zajímavým přínosem je nesporně text J. Uhra *Nikolka*. Po Baladě pro banditu je to další parafraze olbrachtovského příběhu, jež je v tomto případě označena jako folklorní hra pro děti hraná dětmi. Do známého děje vstupují postavy lidového divadla — zařikávačka, čert, smrtolka — které jej i komentují. Organickou součástí textu jsou i stylizované dětské hry, říkadla a obyčeje. Textů pro dětské kolektivy je neustálý nedostatek, a je proto potěšitelné, že se vedle „kmenových“ autorů, jako jsou Mlejnek, Sypal nebo Jandová, objevily na redakčním stole DILIA i takové texty, jako je právě *Nikolka*. Také Kučerovo zpracování Lofingových příběhů, nazvané *Dobrodružství doktora Dobrodělala*, a *Pětice pohádek* od M. Hrbáčové, která tvoří oblíbený sborníček krátkých her pro dětské představitele, stojí rozhodně za pozornost.

Ve výčtu původních českých textů pro děti a mládež nesmíme zapomenout na pohádku A. Koenigsmarka *Byl jednou jeden drak* (na Ladovy motivy) a jeho *Tajemného doktora Oxe* — „výpravný velkofilm pro mládež od deseti do devadesáti let podle námětu J. Verna“, na hry V. Tomšovského a jeho zatím poslední pohádku *Jak se čerti ženili*, na pohádky V. Nováka a S. Oubrama *Loupežnické koření*, jak se kradou princezny a O Honzovi a víle Verunce, na Toťovy texty *Haló, tady zvířátka* či *Koza v Mléčné dráze*. Ani Čtvrtkovy postavičky Rumcajsovy rodiny neschybí mezi stovkami hrdinů zakletých v červených knížkách DILIA. Slovenští autoři pak na sebe upozornili

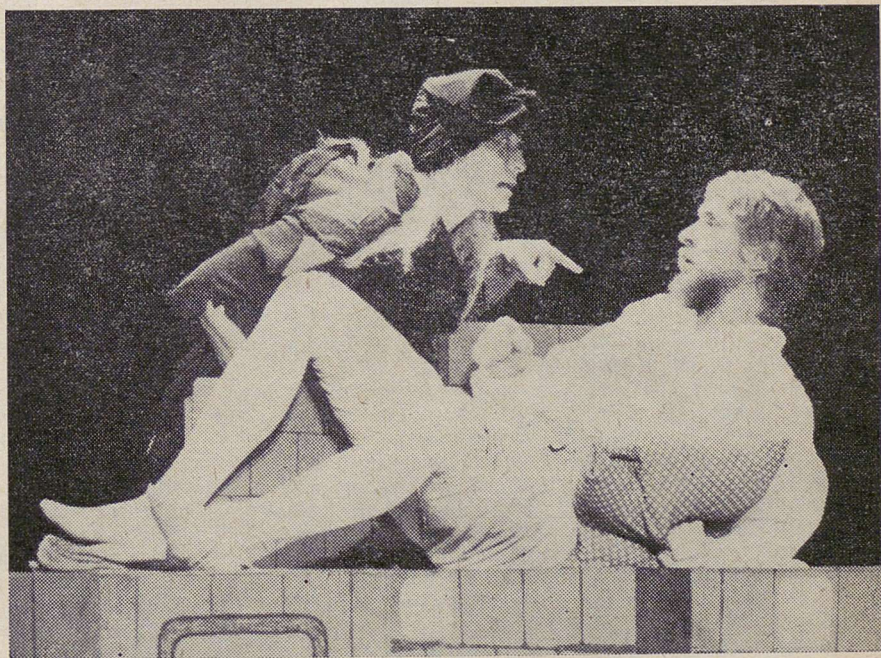
především pohádkami O. Lichardové *O kuchaři a rychlonohém dráteníčkovi* a J. Kákoše *O třech krásách světa*.

Významným obohacením edičního plánu se stávají hry pro děti a mládež z pera autorů ze socialistických zemí. Z poslední doby mezi ně patří dvě hry sovětského dramatika Lva Ustinova *Město bez lásky* a *Křišťálové srdce*. Obě mají malé obsazení a jsou určeny pro převážně dospělý soubor. Město bez lásky je městem, v němž neexistuje smích a mít někoho rád je velkým přecinem. Aby město opět rozkvetlo a lidé v něm byli šťastní, o to se úspěchem snaží ústřední dvojice — šašek a malý chlapec. Ve druhé hře se sváří dvě království a v prostoru mezi nimi usilují Lékař a Mistr vynalézt umělé srdce, které by nepropouštělo zlobu. S takovým srdcem se pak až dosud zlý a dobyvačný princ může zamilovat do princezny z porobeného království. Leč nové srdce je zatím z rozbitného křišťálu... Dalším sovětským titulem je hra známého dramatika R. Ibrahim-bekova *Útek*, líčící dobrodružný příběh dvanáctiletého chlapce, který utekl z domova, v němž se rodiče nezajímají o nic jiného než o peníze. Z bulharské tvorby byl před časem vydán Radčkovův *Železný kluk*.

K Mezinárodnímu roku dítěte pořádá mimo jiné i ÚKVČ soutěž na původní texty určené malým divákům. Věrme, že nejen v této soutěži, ale i mimo ni se právě v tomto roce objeví nové dobré hry, pro něž DILIA zajistila v svém edičním plánu přednostní zařazení.

hš

Z představení Malého divadla Kolín (*Byl jednou jeden drak*). Foto P. Štoll



VZESTUPNÁ TENDENCE

Ostravští recitátoři v minulosti mnohokrát potvrdili, že patří k nejvyspělejší v Severomoravském kraji. Jejich zastoupení i úspěchy v krajských i národních soutěžích jsou důkazem, že z početné základny zákonitě vyrůstá kvalita.

Obrazem úrovně uměleckého přednesu v Ostravě jsou každoroční březnové soutěže učňovských recitátorů a studující mládeže. Ta letošní proběhla ve dnech 5.—6. března v knihovně SOU NHKG v Ostravě-Zábřehu. Ve dvou dnech soutěžili odděleně učňovští recitátoři a studenti, nejlepší z nich byli nominováni do krajského předkola pro WP i podzimní krajskou soutěž recitátorů z řad učňovské mládeže.

Když před lety ostravští pořadatelé byli nuceni kvůli nepříznivým rozdílům v úrovni přednesu pořádat soutěž učňů a studentů odděleně, snad ani netušili, jak výrazný kvalitativní vzestup zaznamenají zejména recitátoři z ostravských učilišť. A je potěšitelné, že jde o zvýšení kvality ve všech složkách, v dramaturgii zřejmě nejvýraznější.

Básně J. Préverta, I. Drače, R. Rožďevského, ale i F. Nechvátala, A. Krause, I. Skály, D. Šajnera, F. Branislava, J. Pilaře, M. Floriana a dalších byly interpretovány s překvapivou vyzrálostí, vnitřní naléhavostí i vysokou kulturou řeči. Zejména výkony B. Romanové (SOU NHKG), D. Kuřečkové (UŠ obchodní), ale i J. Vobeckého (UŠ obchodní) a J. Konečného (OU OKE) měly pečeť osobitého pojetí a původnosti.

V soutěži studentů, tradičně početněji obsazené, byla patrná o něco vyšší kultivovanost projevu, přesto však trochu nemile překvapila jistá dramaturgická uniformita a malá objevnost, z níž se výrazněji vymykalo několik soutěžních výkonů: L. Stuchlá s básní E. Horelové Na co si vsadíte, V. Peregrim s Hanzlíkovou Lampou, J. Ovečka s přednesem Sevakovy Nejistoty.

Pro postup do krajského předkola porota navrhla v I. kategorii D. Jaidovou (SEŠ O-Vítkovice), L. Stuchlou (Gymnázium O.-Zábřeh), B. Romanovou (SOU NHKG O.-Zábřeh), ve II. kategorii J. Ovečku (Gymnázium O.-Hrabůvka), V. Peregrima (SPŠ Stavební) a E. Režnarovou (Gymnázium dr. Šmerala). Postupující a další vybraní recitátoři vystoupili na Večeru vítězů, který je tradiční součástí Městské přehlídky divadla a slovesnosti O Pohár osvobození.

Letošní městská soutěž v uměleckém přednesu prokázala, že ostravští recitátoři nejen nezaostali za úrovní z minulých let, ale že zejména v kategorii učňovských recitátorů je zřejmý výrazný vzestupný trend. *Jaroslav Pochmon*

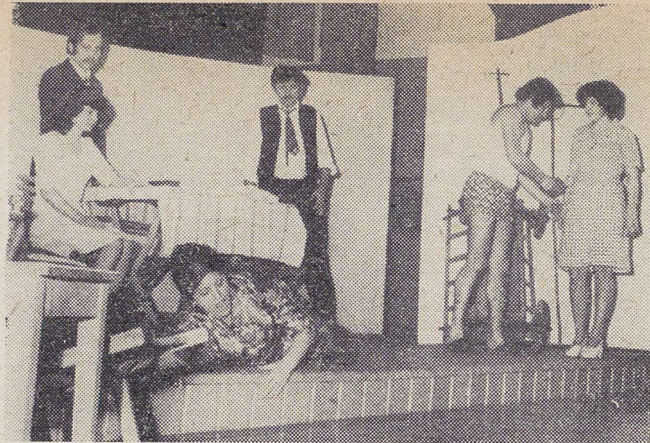
DVĚ SEVEROMORAVSKÉ PREMIÉRY

KAŽDOU VTEŘINU PRO ŽIVOT

Do nové sezóny vstoupili ochotníci Karolinky s inscenací hry Františka Hrubína KŘIŠTÁLOVÁ NOC.

Tragická smrt Jana Honsy z gottwaldovského Divadla pracujících, který soubor přes dva roky umělecky vedl, přervala spoluprací, jež pomalu začínala nést ovoce. Po Vasiljevově dramatickém podobenství Nestřilejte bílé labutě a Klicperově Hadriánu z Římsů se soubor ocitl na křižovatce, kdy se musel rozhodnout jak dál. A je dobře, že tehdy podal pomocnou ruku Honsův přítel, režisér Alois Hajda, který pomohl souboru překonat nejkritičtější období. V poměrně krátké době se souborem nastudoval Hrubínova Křišťálová noc, s níž se Karolínští programově přihlásili k 30. výročí socializace vesnice.

V pořadí druhá Hrubínova hra, namířená proti pozůstat-



DS Karolinka — František Hrubin: Křišťálová noc. Foto K. Hladký

kům sobectví, slabošství a životní pasivity, neztratila po téměř dvaceti letech na své myšlenkové naléhavosti, naopak, mnohé právě dnes, kdy se tak často setkáváme s recidivou maloměstství, získává nový význam.

Režisér ve snaze odstranit to, co ztratilo na aktuálnosti, záměrně oslabuje (snad až příliš) některé dějové linie (zejména Josef-Olga) využívaje v maximální míře kontrapozice komických a tragických prvků, soustřeďuje se především na dramatické střety v rodině Aloise Struny. Promyšleně modeluje charaktery postav, zejména Aloise a jeho ženy, kde může stavět na herecké vyzrálosti a bohatém výrazovém rejstříku J. Orsága a M. Šustkové. Díky dramaturgickým úpravám i menší herecké zkušenosti jsou trochu zjednodušeně vykresleny postavy Olgy v podání H. Šustkové, Toničky D. Válkové a Mirka A. Bitaly. Přesvědčivěji hraje slabošského Josefa St. Šulák, poměrně úspěšně zvládl náročnou roli Jendy L. Křenek, snad jen místy příliš předimenzovaně v mluvním projevu.

Jednoduchá a účelná scéna J. Kovandy j. h. umožňuje i na malém jevišti optimálně strukturovat hrací prostor, podporuje plynulou a dynamickou návaznost jednotlivých scén.

Představení má po trochu rozvleklém prvním jednání živý rytmus a spád.

Premiéra karolinských ochotníků potvrdila, že soubor je odhodlán neustupovat z vysokých nároků, jež klade na svou práci. Systematická práce s herci se projevuje v rostoucí kultivovanosti projevu mladých i ve vyzrálosti hereckého umění starších.

Inscenace Hrubínovy Křišťálové noci není výrazným tvůrčím počinem v kontextu severomoravského divadelnictví. Je však výsledkem poctivé práce a upřímné snahy vyslovit se prostředky, které jsou ochotnickému divadlu vlastní, k dnešku.

NENÍ TO MÁLO, NENÍ TO MOC

Divadelní soubor DKP Vítkovic-železáren a strojřen Klementa Gottwalda si zvolil pro letošní divadelní sezónu hru D. Ivanova a V. Trifonova ÚHLOPŘÍČKA 67, kterou hraje pod názvem UKŘIŽOVÁNÍ.

Na scéně V. Šrámka j. h. hru nastudoval Alois Müller j. h., nový umělecký vedoucí souboru, který se v minulosti výrazně zapsal do ochotnického dění v Severomoravském kraji.

Autoři hry zaměřili kritické ostří na problematiku mezilidských vztahů v rodině, v níž pro vzájemnou nevšímavost a egoismus postupně dochází ke ztrátě vědomí sounáležitosti. Díky nečekané poruše televizoru, u něhož členové rodiny tráví většinu volného času, si Plisovovi začínají uvědomovat řadu problémů, které se časem nakupily, a poznávat vlastní podíl na vzájemném odcizení.

A. Müller se pokusil z málo dramatického, silně popisného textu vytěžit maximum. Pozměnil formální strukturu hry, komponováním nezúčastněné osoby se pokusil překlenout dramaticky hluchá místa textu, funkčně využil scénické hudby. Připsané komentáře však velmi málo plní aktualizací funkci, neustálým opakováním a rozváděním motivů zcela jasných posilují již tak dosti patrnou retardací tendenci.

Zkušený herecký kolektiv se poměrně dobře vyrovnává s konverzačním stylem hry, ne vždy však herci mají v textu dostatečnou oporu pro tvorbu charakteru postavy. Verbální i situační humor předlohy je natolik plytký, že kritika se až příliš často ubírá cestou proklamací, nevyrůstá organicky z dramatických situací. Proto i užití některých groteskních prvků se místy jeví jako samoučelné.

Herci v rámci možností daných předlohou vytvořili několik zajímavých hereckých výkonů. Za všechny lze jmenovat alespoň R. Frankovou jako babičku, K. Šeděnkovou v roli matky, civilně pojatého San Paulyče O. Kubečky i D. Zakopala v roli komentátora.

Soubor si zjevně v této inscenaci nekladal vysoké cíle. Pokusil se o představení zábavné a divácky vděčné. Přesto potenciální možnosti souboru jsou nesporně větší, než aby se investovaly do realizace nenáročné a myšlenkově plytké předlohy.

Jaroslav Pochmon

ZNOJEMSKÝ STROM POHÁDEK

V březnu proběhl v Jihomoravském divadle ve Znojmě II. ročník festivalu divadelních her pro děti — Znojemský strom pohádek. Během pěti dnů zhlédli malí návštěvníci pět amatérských souborů z Jihomoravského a Východočeského kraje: Divadlo Hanácké obce ZK ROH Železáren Prostějov, DS ZK ROH Psychiatrické léčebny z Jihlavy, Amatérské divadlo při SKP v Havlíčkově Brodě, Divadlo pro děti JKP ve Žďáru nad Sázavou a DS Klicpera při DKT ROH v Jihlavě.

První cenu porota udělila Divadlu pro děti při JKP ve Žďáru nad Sázavou za inscenaci hry V. Čorta Pohádka o líných strašidlech. Porota ocenila výraznou komediálnost představení, které „prokázalo rysy herecké a pohybové invence na výborné interpretační úrovni a ve své hravosti bylo plně sdělné od začátku zaujatému dětskému divákovi“. Cenu dětské poroty získalo Divadlo Hanácké obce z Prostějova za inscenaci pohádky E. Krásnohorské Medvěd a víla.

Znojemský strom pohádek je tradice, která se teprve zakládá, ale jak napověděly dva uplynulé ročníky a zájem souborů, našla si tato tradice místo v kulturním životě Jihomoravského kraje.

V. Beran

VÍC HLAV — VÍC ROZUMU

Divadelní amatéři mladoboleslavského okresu (jmenovitě členové souborů Kolár z Mladé Boleslavi, Tyl Mnichova Hradiště, Tyl z Bakova nad Jizerou a Dobrovít z Dobrovic) sjednotili své síly v pozoruhodné společné inscenaci hry bratří Čapků Ze života hmyzu a naznačili tak další podnětné možnosti ochotnické práce.

Premiéra hry byla uvedena na divadelní scéně v Mnichově Hradišti a byla věnována výročí 700 let trvání města. Hlavní režii byl pověřen Z. Kuna ze souboru Kolár, jeho asistenty byli režiséři ostatních zúčastněných souborů — V. Pěnkava, P. Štěpán a ing. J. Dytrych. Výtvarného řešení

scény a kostýmů se ujali divadelníci z Mnichova Hradiště J. a N. Kvapilovi.

Pokud jde o samotnou inscenaci, poarařilo se společným úsilím vytvořit nekonvenční představení odpovídající modernímu pojetí současného divadla. Hra jako celek je laděna komorně, masové scény v závěru jsou nahrazeny filmovými záběry a diaprojektorovým promítáním symbolických obrazů. Dobře volená hudba, působivé světelné a zvukové efekty pak nejen dokreslují atmosféru probíhajícího děje, ale především podtrhují myšlenkový přínos hry.

Autorské členění hry do relativně samostatných částí umožnilo jednotlivým souborům nezávislou studijní práci, koncepčně řízenou hlavním režisérem. Tím větší pozornost však inscenátoři věnovali při závěrečných společných zkouškách sladění jednotlivých částí inscenace, takže celek působil jednotlivo a hlavně — byla zachována myšlenková návaznost obrazů. Stejně celistvosti a vyrovnanosti se podařilo docílit i v hereckých výkonech.

Vlastní nastudování hry přineslo kromě úspěchu u mnichovohradištského obecnstva ještě i další významný klad. Společný zájem na vytvoření inscenace a smysl pro kolektivní odpovědnost vytvořily ze čtyř souborů jeden kolektiv, spojený navázáním přátelských vztahů, vzájemným pochoopením, sblížením a ochotou kdykoliv si pomoci radou nebo i skutkem. Dobrá věc se tedy podařila.

Eva Herbrychová

MLÁDÍ DIVADLA DIALOG

„Studio mladých“ plzeňského Divadla Dialog si ke svému debutu na prknech znamenajících svět vybralo Jílkův přeпис klasické pohádky B. Němcové O Slunečníku, Měsíčníku a Větrníku.

Že šlo o debut úspěšný, je zásluhou především umělecké

Studio mladých divadla Dialog v Plzni uvádí Jílkovu pohádku O Slunečníku, Měsíčníku a Větrníku



vedoucí divadla — Slávky Trčkové. Již v letech 1975—76, kdy se zformoval zhruba dvacetiletý kolektiv mladých adeptů hereckého umění, převzala nad celou skupinou patronát a seznamovala ji postupně se základy herecké práce. Mladí si osvojovali jevištní řeč, mimiku, pohybovou kulturu, zvládnutí prostoru malého i velkého jeviště. Pracovali nejen s dialogy včetně aranžmá, ale i s veršem (výsledkem toho byla pásma k různým výročím), ve spolupráci s MKS navštěvovali školení jednorázová (jevištní řeči, dramaturgie, líčení) i dlouhodobá (v současné době např. tříměsíční kurs pro režiséry). Někteří členové mladého kolektivu se již také postupně zapojovali do práce zkušeného souboru. Avšak maturitou pro celý kolektiv bylo teprve uvedení Jílkovy pohádky.

Režisérka S. Trčková navázala na některé momenty ověřené inscenací jak se Mette chtěla stát královnou. I tentokrát rámcovala jednotlivé části hry aktivizováním dětského diváka. Děti se během představení naučily pěknou básničku, vděčně odpovídaly na dotazy a měly možnost zamyslet se nad svým chováním i prospektem. Vlastní inscenace pak

nepostrádá napětí ani humor, pohádkové bytosti jsou vytvářeny s vkusem a snad díky mladí představiteli se silným poetickým nábojem. Pod zkušeným režijním vedením je všech výrazových prostředků použito se správnou mírou a díky upřímnosti projevu debutantů odcházejí děti okouzleny pohádkou, zatímco dospělý divák je okouzlen tím nejkrásnějším v amatérském divadle: bezprostředností, upřímným rozdávaním se bez stopy rutiny. Přitom správná dikce, výslovnost i pohyb na jevišti je pro všechny představitele samozřejmostí. Z vyrovnaného kolektivu je těžké vyzvednout některé jednotlivce, přesto jmenujme alespoň J. Štrbíkka jako prince, B. Klikovou v roli „zlé“ princezny a Y. Kralíčkou v úloze ježibaba.

Divadelním křtem práce mladého kolektivu nekončí. V rámci další výuky pracují mladí na dialozích ze Shakespearových her. A scházejí se dále nejen pro cepování hereckého řemesla, ale především proto, že se za ty tři roky zrodila dobrá parta, která se vzájemně obohacuje a pro kterou příprava divadelního představení není samospasitelným cílem, ale kořením klubového života. G

výběr pro vás

PAVEL GRYM:

RŮŽE PRO PRINCEZNU

Byl jednou jeden tvrdohlavý král a ten měl tvrdohlavého syna, prince Mojmíra. Král si přál, aby se princ oženil. Ale nevěsty, které se o prince ucházely, se nelíbily ani princovi ani králi. Král už měl totiž pro prince vyhlédnutou nevěstu — hezkou a chytrou Madlenku, dceru komorníka Zachariáše — ale princ kolem ní chodil jako slepý. Po hádce s otcem se princ urazil a vydal se do světa, že tedy nevěstu přivede i kdyby to měla být obluda. S královým šaškem po boku dorazil princ do království, kde vládla hezká princezna, která si z každého dělala legraci. I z prince si udělala legraci, když mu řekla, že si vezme za muže jenom toho, kdo přemůže strašnou lesní obludu Burlikibána. Tvrdohlavý princ nebyl zbabělec. Vyzval Burlikibána na souboj, ale když zjistil, že Burlikibán je mírumilovný lesní trpaslík a vůbec ne lesní obluda, velice se na princeznu rozzlobil, pošťádně jí vyhuboval a odjel. Princezně se princ líbil, a proto se vydala za ním. Ale princ s ní ani mluvit nechtěl. V černém lese, kde princezna prince dohnila, přepadl je obávaný černý rytíř. Nutil princeznu, aby s ním okamžitě odešla, ale princezna nechtěla. A princ byl toho názoru, že když princezna sama přišla, má právo sama odejít. Na svém názoru trvá princ i poté, když ho vyzval černý rytíř na souboj. A protože princ nebyl zbabělec, souboj vyhrál. Odjel a na princeznu se ani nepodíval. Cesta ho vedla do tajuplného lesa k zámku Baby Jagy, která ho očarovala, aby ho tím snáz mohla oženit s jednou ze svých dcer. A princ by byl jejímu kouzlu podlehl,

kdyby věrný šašek včas nezažehnal zlé kouzlo růží, kterou mu dala na cestu Madlenka. Teprve teď si princ uvědomil, jak hloupě jednal, když hledal ve světě to, co měl doma. Vrátil se tedy domů a požádal Madlenku o ruku. A nebyl odmítnut. Po hádce tvrdohlavého prince s tvrdohlavým králem o to, která nevěsta je lepší — zda ta, kterou princ vybral králi, nebo ta, kterou si princ vybral sám — se ukázalo, že oba myslí Madlenku a nic už tedy nebránilo tomu, aby se slavila slavná svatba.

Grymova pohádka má deset obrazů, které jsou proloženy pantomimickými výstupy. Dekorace je náznaková (hradní síň, chodba, les, zahrada). Z deseti mužských a šesti ženských rolí jsou velké: princ Mojmír, šašek (zpívá), král; střední: Madlenka, princezna, Burlikibán, černý rytíř a Baba Jaga; malé: pocestný, drak, přízrak rytíře, lesní strašidlo, hejkal a 3 dcery Baby Jagy. Vydala DILIA.

S. PROKOFJEVOVÁ — G. SAPGIR:

NOVÝ PLÁŠT PRO VÍTR

K mladému básníkovi přišla na návštěvu jeho nevěsta — hezká mladá dívka. Chtějí se vzít co nejdříve, i když mají jen starý koberec a několik pohárů, každý jiný. Aby měli štěstí a byli stále mladí, snědí každý kvítek šerku o pěti lístcích. Teď spolu budou žít jako v pohádkovém království. Ale co kdyby v tom království vládnul král, který by mladí neměl rád a který by se rozhodl mladí prodat? A jen tu myšlenku básník vysloví, už se objeví pan Někdo, dříve Nikdo, jehož jméno a příjmení není známo, a oznamuje, že kupuje mladí — mladí srdce a duše. Stačí podepsat úpis.

A zatím co se básníkova nevěsta seznamuje s Písničkou, kterou na její

počet básník složil a která dostala podobu děvčete ve fialových šatech, zatím co se s touto Písničkou seznamuje i básníkova sousedka, rázovitá tetička Donkichot a její synovec Vítr, kterému se Písnička líbí a který chce být jejím kavalírem, zatím co se děje toto všechno, nabídne pan Někdo králi 10 000 příjemných snů a klid za mladí jeho i jeho poddaných. Král, který mladí nikdy nepoznal — vinou svých životopisců — a proto je nenávidí, přijme nabídku, ale na úpis napíše jen polovinu svého jména. Tu druhou dopíše, až pan Někdo splní, co slíbil a odstraní z celého království mladí i všechny jeho příznaky, například onu králi protivnou Písničku, která ho neustále obtěžuje. Pan Někdo se dá tedy do práce. Z úpisu, srolovaného do trubičky, vznikne kouzelná hůlka. Koho se pan Někdo touto hůlkou dotkne, ten ztratí mladí. Básník a jeho nevěsta odloží svatbu, protože nejdříve musí mít nábytek, jídelní servis a výnosné postavení a teprve potom se budou brát. Tetička Donkichot, která už chystala na jejich svatbu kynuté koláč, nemůže své sousedy poznat, jak se změnili. Ale nejenom oni. Všichni tetiččini známí a skoro všichni obyvatelé království onemocněli podivnou nemocí, způsobenou dotykem kouzelné hůlky pana Někdo. Písnička je smutná, protože na ni lidé zapomínají, ale král je rád a málem by dopodepsal úpis. Ale existence Písničky ho přesvědčí, že pan Někdo ještě nesplnil, co slíbil, protože ještě existuje v království jedno mladé srdce, jehož paměť drží Písničku při životě. Rozzlobený pan Někdo se vydá hledat toho posledního člověka s mladým srdcem. Od Větru se za nový plášť dozví tajemství: že poslední mladé srdce má nejstarší osoba v celém království — tetička Donkichot. Pan Někdo jde tedy hledat tetičku. Ale ta už se od Písničky dozvěděla, co provedl král, a vydala se

proto za ním, aby ho varovala před dopodepsáním úpisu. A skoro by se jí to podařilo, kdyby se pan Někdo nedozvěděl od básníka a jeho nevěsty, kde tetička právě je, nedohonil ji a nedotkl se jí i krále kouzelnou hůlkou. Král ztratil jen o všechno zájem, ale tetička ten kouzelný dotek nepřezila. Mládí bylo podstatou její bytosti a vzít jí je, znamenalo vzít jí i život. Tak zanikl i poslední člověk, který si pamatoval Písničku. Po tetiččině smrti se Písnička rozplynula. Naposledy zavolala Vítr na pomoc a zmizela. Vítr přiletěl, ale pozdě. Král dopodepsal úpis a pan Někdo je spokojen. Ale Vítr mu vytrhne kouzelnou hůlku a v okamžiku, kdy se jí dotkne pana Někdo, zanikne zlé kouzlo, pan Někdo zmizí, ozve se Písnička a mládí se vrací do celého království. Básník a jeho nevěsta se těší na návštěvu tetičky Donkichot — jsou totiž právě tři hodiny a to je její čas. Ale tetička nejde. Co když už nikdy nepříjde?

Hra — pohádka dvou sovětských dramatiků, kteří se věnují tvorbě pro děti a mládež, má dvě dějství a 16 obrazů. Děj probíhá na třech hracích plochách umístěných v různé výšce: básníkův pokoj, pokoj tetičky Donkichot a ložnice velmi starého krále. Kromě toho se hraje i na předscéně, která představuje jednu takovou, podruhé jinou ulici ve městě. Pohádka má 4 muže a 3 ženy. Všechno jsou to velké role: tetička Donkichot (nejstarší z celého království), děvče, básníková nevěsta (18 let), básník (21 let), zpívající Písnička (17 let), Vítr (20–30 let), velmi starý král (velmi starý), pan Někdo, dříve Nikdo (neurčitého věku). Hra je určena dětem od 9 do 14 let a může ji nastudovat jen vyspělý soubor. Vydala DILIA 1979.

Jarmila Černíková

ZÁPISNÍK

NEPŘEHLEDNĚTE!

Pražské Quadriennale, mezinárodní soutěžní přehlídka jevištního výtvarnictví a divadelní architektury, pořádaná jednou za čtyři roky, proběhne v Praze letos již počtvrté v době od 6. června do 1. července 1979. Přehlídka se zúčastní 28 států, tj. 4–5 tisíc jednotlivců v dvoutisících inscenacích. Novinkou bude zastoupení scénografie loutkových divadel, neboť předešlých PQ se výtvarníci věnující se loutkovému divadlu nezúčastňovali. Všechny sekce Pražského Quadriennale budou tentokrát uspořádány v Bruselském pavilonu v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka. Pouze československá ex-

pozice bude instalována ve Valdštejnské jízdárně, a to již během tradičního hudebního festivalu Pražské jaro, a bude se na ní podílet 83 českých a slovenských výtvarníků. Výstava amatérských scénografií — členů SČDO bude při příležitosti PQ instalována v Městské knihovně v Praze, a to od 8. do 30. června.

Chcete se vzdělávat?

Přijímací zkoušky na dramatické oddělení Lidové školy umění, kursy pro pracující — specializované účelové studium, Václavské nám. 3, 110 00 Praha 1, proběhnou jako každoročně v druhé polovině měsíce června. Ke zkoušce je třeba

ba si připravit přednes alespoň jedné básně a prózy (případně vlastního průvodního slova, konference) a provedení alespoň jednoho dramatického monologu nebo jiného úryvku dramatického textu, to vše z paměti. Formuláře přihlášek a bližší dispozice si mohou pražští zájemci vyzvednout v sekretariátu školy. Závazné písemné přihlášky zasílejte na adresu školy do 15. června t. r.

XXII. Wolkrův Prostějov

Národní přehlídka amatérského uměleckého přednesu, proběhne tradičně v předposledním červnovém týdnu — od 19. do 23. 6. Novinkou je, že letos poprvé do této soutěže vstoupí jako relativně samostatná složka vysokoškoláci, kteří měli v minulých letech vlastní soutěž i přehlídku. Toto spojení je výrazem naplnění záměru Festivalu ZUC nedublovat soutěže a upevňovat vazby mezi mládeží různých sociálních skupin, dát jim možnost vzájemně konfrontovat výsledky své práce.

Sólisté, kteří postoupí do národního kola, přednesou jeden volně vybraný text a jeden text z díla Jiřího Wolkrů nebo — v tomto roce — polského proletářského básníka Władysława Broniewského. Přihlášeni seminaristé, vedoucí recitačních kolektivů, se tentokrát věnují problematice práce sólového přednášeče a jeho odborného vedení. Kromě soutěžních kolektivů budou moci účastníci zhlédnout hostující přední slovenské divadlo poezie a dvě inspirativní představení polo-profesionální či profesionální. Je snahou pořadatelů, aby alespoň jedno z nich bylo v Mezinárodním roce dítěte věnováno dětem. Tato příležitost a 30. výročí PO motivuje i zaměření dalších programových prvků WP — např. v zahajovacím programu vystoupí přední soubor z dětské soutěže, textům mladých básníků bude věnováno převážně dětské poezii stejně jako besedy básníků na školách apod. Wolkrův Prostějov se tak chce i letos zařadit mezi nejzajímavější přehlídky Festivalu zájmové umělecké činnosti 1979–1980. Šr

Školní ochotníků na Tachovsku

Koncem března se uskutečnilo v Mariánských lázních dvou denní školní režisérů a herců ze souborů okresu Tachov jako závěr tříletného cyklu, který byl uspořádán během jednoho roku. Celkem stejné složení účastníků na všech třech seminářích vytvořilo vhodné předpoklady pro návaznost obsahu celého školení. Dramaturgie, práce s hercem, režie, výklad a koncepce hry, pohybová výchova, situace a úkoly amatérského divadla, to

byly hlavní obsahové okruhy seminářů. Každý byl uzavřen volnou besedou. Seminář byl připraven a zajištěn okresním kulturním střediskem v Tachově a byl rozhodně přínosem pro další divadelní činnost na okrese. Š.

dilia

HRY PRO Dospělé

V. Eliášková: ... a ten měl tři dcery (7 mužů, 7 žen, 3 děti)
J. Havlásek: Nepožádáš o manželku bližního svého (6 mužů, 5 žen)

Malière: Don Juan (přel. J. Konečný — 14 mužů, 3 ženy, kompars)

V. Petrov: Mušketýři po třiceti letech (10 mužů, 4 ženy, kompars)

PÁSMO

Skřivan zpívá v letu (F. L. Čelakovský, sest. Vl. Stuchl; 2 muži, 2 ženy)

KABARET

J. Czech—J. Dvořák: Vydařený život (sborník kabaretních scének)

PÁSMO PRO DĚTI A MLÁDEŽ

St. Weigová: Hodina Slunce — Je jich pět (dvě pásma — ke sjezdu JZD a výročí PO)

Amatérská scéna, ročník XVI (Ochotnické divadlo, ročník XXVI), č. 5, květen 1979.
Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Háfkova 1. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce Věra Suchánková. — Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v dubnu 1979.

© Panorama, Praha 1979

LIDÉ V POHÁDCE

Jméno Jana Jílka se těší u amatérských divadelníků chvalné pověsti. Zejména u těch, kteří hrají pro děti a čas od času si zoufají nad nedostatkem dobrých textů. Jílkovy dramatické přepisy pohádek (vesměs Erbenových) představují pro ně jistou spolehlivou záruku divadelní kvality.

Jílek opravdu patří k tomu pramálu autorů, pro něž je svět pohádky skutečně, nepředstíraně světem bytostně blízkým i milým. Rozumí mu a bere ho vážně. Bere především vážně jeho konflikty, chápe je jako obsažené a stále platné znaky zápasů reálného lidského světa. Ví, že všechno nadpřirozené v pohádce je ve skutečnosti pouze ozvláštněná lidská přirozenost. Umí vyprávět prostřednictvím scény pohádkový příběh tak, aby měl začátek, prostředek a konec, aby při vši své fantastice logický a aby myšlenka z něho organicky vyplynula. Ovládá techniku, cítí zákony jevištní působivosti, aniž by vymýšlel násilné efekty. A hlavně: přibližuje stará témata, symboly a obrazy současnému myšlení a citění z e v n i t ě, ne pouze zvnějšíšku, jak to bohužel dělají tak mnozí „modernizátoři“.

Co se stalo, stát se muselo — tvrdí každá pohádka, a to je to, co nám dnes už tak docela nestačí. Chceme vědět, jakým lidem se to stalo a proč, kteréže to lidské vlastnosti, síly, chtění či přání vyprovokovaly nadpřirozeno, aby zasáhlo do lidských osudů a popravilo je. A právě této zvědavosti vychází Jílek vstříc. Vymýšlí a domýšlí m o t i v y jednotlivých postav, v příběhu zúčastněných. Samozřejmě, že z hlediska dnešní doby, současným rozumem a citem — jak jinak? Přibližuje tak dnešní době živé lidi z dávných vymyšlených příběhů a nepotřebuje přitom obvyklé naivní rekvizity, které mají dosvědčit současnost. Bez džínsů, kytar a slangu, bez šprýmů o televizním Večerníčku upoutává současné děti prostě tím, že srozumitelně motivuje, to jest vysvětluje dobře komponovaný příběh. A to je zásluha nemalá.

Tento základní rys Jílkovy dětské dramatiky je vodítkem pro inscenátory: nelze přehlédnout, že veškerý účín je tu výhradně v rukou herců, v jejich schopnosti motivy jednání nalézt a zveřejnit, ve schopnosti rozhodující okamžiky napětí na scéně skutečně prožít. Vynalézavý scénický výtvarník, hudba, technická kouzla v tom mohou hercům pomáhat, ale nikdy je tu nemohou nahradit. V tom okamžiku by byla zničena největší divadelní kvalita Jílkova textu.

Vyzdvihujeme-li klady Jílkových adaptací, neznamená to, že nevíme o jejich nedostacích.

Jílek si je dobře vědom poetičnosti svých předloh. Ale ne vždycky dokáže najít krátké spojení, metaforu, která by tuto poezii z n o v u vytvořila na scéně, prostředky neliterárními. Proto se uchyluje k pouhému slovu, přesněji řečeno k mnoha slovům. Jsou „poeticky“ pocukrovaná a v prostém situačním plánu hry, v ústech jednoznačných pohádkových hrdinů působí vyumělkovaně. (A špatně se hrají. Herec zastaví vnitřní pohyb, směřující k názornému aktivnímu jednání, naladí hlas, přestane mluvit a začne pronášet poezii. Obvykle ovšem do vrzání židlí, šustění papírů a hlasitého šepotu učitelek, dožadujících se ticha, protože děti neuvěřitelně rychle reagují na pokles vnitřní aktivity na scéně. Je to opravdu zlomek vteřiny, v němž děti pocítí, že se teď právě na jevišti „nic neděje“ — a v dalším zlomku vteřiny pak dají jevišti jasně na srozuměnou, že to pocítily.)

Zamyslíme-li se nad takovými texty, jako je Pták Ohnivák a Liška Ryška, O Slunečníku, Měsíčníku a Větrníku nebo Šípková Růženka, tedy nad pohádkami dá se říci vážnými, pocítíme zřetelně, že tu při všech kladech cosi podstatného přece jen chybí: víc prostoru pro veselí, humor, odlehčení.

Jílek je natolik opravdově ponořen do příběhů, které se vždycky zauzlují ve střetnutích na život a na smrt, že prostě nenachází, kam umístit chytrého a veselého člověka, který všechny překážky překonává s nadhledem, humorem, s nezníitelnou vitalitou. Ale tisíciletá zkušenost divadla učí, že je to nutné. Že je nutné, jdou-li tři Marie v slzách navštívit hrob právě popraveného Krista, aby cestou narazily na masticáře, který na místě víc než drsně zparoduje jejich žal, že je nutné, aby se po hrozném vraždě krále Duncana do ticha smrti na scéně vevalil opilý vrátný a dopracovával se k otevření vrat přes velký klaunský výstup s tématem pekla...

Nejde o to přidávat na okraj situací vážných komické figurky, které budou chvíli „bavit“ (o to se Jílek pokusil třeba v Kuchaři v Šípkové Růžence — marně). Jde o to vestavět někam do základů hry humor jako stanovisko, jako zorný úhel, jímž postavy obzírají svět, jako — s prominutím — životní filosofii. Jílkovi hrdinové jsou vyzbrojeni dostatkem citu, smyslu pro spravedlnost, dobrotou srdce — ale málokdy smíchem. A to je přece jen jedna z největších zbraní proti nadpřirozenému i přirozenému zlu na tomto světě. A navíc zbraň, která výtečně slouží dětem.

Hovoříme tady o nedostacích — jsme ovšem přesvědčeni, že mnozí z těch, na nichž v amatérském souboru leží odpovědnost za výběr vhodné hry pro děti, si v této chvíli pomyslí něco jako „paní, vaše starosti na mou hlavu...“ A budou mít pravdu. Problémy Jílkových her jsou doslova luxusní ve srovnání s tím, co musí amatérští divadelníci zmáhat ve hrách, o nichž se říká, že patří k průměru.

Nepochybuji vůbec o tom, že nová Jílkova adaptace populární pohádky **SŮL nad zlato** se bude hodně hrát. A ti, kdo dovedou nad textem samostatně přemýšlet, kdo si dají práci, aby si ho skutečně rozebrali, našli nejen jeho myšlenkové, ale také emocionální jádro, zamysleli se nad proměnami vzájemných vztahů postav (které jsou tu vedeny poněkud subtilněji, než bývá v podobných pohádkových hrách zvykem), ti dosáhnou úspěchu. Na závěr malá skromná rada: všemi prostředky, které máte po ruce, posilněte postavu Honzíka. Kéž je to pohledný jiskrný mládenec se smyslem pro humor a se schopností navázat bezprostřední kontakt s dětským divákem — musí se totiž stát jeho hrdinou, tím, kdo je provázen největším zájmem a sympatiemi.

Alena Urbanová

(Ukázka ze hry)

SŮL NAD ZLATO

Poznámka autora: Interpunkce v této hře je autorský záměr, kterým je řešen rytmus repliky.

4. obraz

Tmou proletí osamělý hlas trubky a její melodie doletí na jeviště, kde v jiskřivém světle diamantů, třpytu a lesku zlata stojí Maruška vedle Solného krále na trůně.

BRDLO (salutuje): Úprkem jsem hnál, abych předal další z tajných zpráv. V našem království zůstala jenom hrůza a kromě hrůzy už nemá nikdo nic.

SOLNÝ KRÁL: Nějaké zlato tam snad ještě je?!

BRDLO: Kdepák! Co jsme měli, máte vy. Všechno jsme odvezli k vám za sůl.

SOLNÝ KRÁL (volá za scénou): Na hranice pověste tabule: „Vstup žebrákům a lidem bez peněz pod trestem smrti zakázán!“ (Vrátí se na trůn)

BRDLO (mezi tím rozšrouboval buben): Prosil bych mzdu za svoji práci.

SOLNÝ KRÁL (ze solničky sype do bubnu, směje se): Jak se vlastně stalo že tak náhle od vás zmizela sůl?

BRDLO: Ále, nevážíli jsme si jí. A když si něčeho nevážíš, tak se to ztratí a postaví se to proti tobě.

MARUŠKA: Co doma děláš s tou solí?

BRDLO: Prodávám. To je kšeft! Kdyby u nás věděli, že mám

v tomhle sůl, roztrhali by měl! V bubnu sůl nikdo nehledá a já ji tajně, po špetičkách rozprodávám. Koupil jsem si už domy a paláce! Za špetku soli dají nejdražší co mají a já chci moc! Příkladně: Za tenhle bubnen soli koupím od našeho krále trůn a králem se stanu já.

MARUŠKA: To není poctivě.

BRDLO: Byl jsem poctivý! Tuzel! Poctivý, ale chudák! Měl jsem jenom plat! A za poctivé hlášení mi můj král nepřidal ani korunu! Pořád jsem měl prázdné ruce! A na jiných jsem viděl, že máme ruce, abychom hrabali.

MARUŠKA: Poctivý má čisté svědomí!

BRDLO: A co z toho? Co jsem si za čisté svědomí koupil? Nic. A teď? Mám všechno! Kypím zdravím a ti poctiví, co? Tam umírají bez soli a nemají nic. To bych nikdy neřekl, jak se vyplácí sloužit dvěma pánům.

SOLNÝ KRÁL: Trdlo, ...?!

BRDLO: Brdlo prosím, Brdlo!

SOLNÝ KRÁL (aby odešel): Za tajné zprávy jsi vydělal už dost.

BRDLO (odchází. Pak): Při každé návštěvě, jak na vás císařovno hledím, ta podoba jaksi, vrtá hlavou. Chvillemi pořád se mi zdá, že jste trochu řekl bych hodně podobná jedné mé známé princezně.

MARUŠKA: To se ti zdá. Jak císařovna může být někomu podobná?! Je na světě jediná.

BRDLO: To je pravda! Taková pravda a mě to nenapadne. Já jenom, že... víte, ta princezna Maruška taky: Byla hrozně hloupá! Taký taková poctivá, pracovitá a pravdomluvná a co z toho měla? Vlastní otec ji za ty vlastnosti vyhnal! A císařovna, jasně, nemůže být hloupá. Ani poctivá! Pravdomluvná už vůbec ne! Kam by došla, že? Loučí se Brdlo! (Odejde)

SOLNÝ KRÁL: Je ti něčeho líto?

MARUŠKA: Ne.

SOLNÝ KRÁL: Zazdalo se mi.

MARUŠKA: Jen se ti zazdalo.

BRDLO (vletí): Můj král se plouží po schodišti, taktak že mě neviděl! Pusť mě tajným vchodem, co by si o mě pomyslel? [Solný král s Brdlem odchází. Král se vpotácí. Už má jenom meč. Přijde Drahůška.]

KRÁL (na kolenou): Máš tolik všeho...?! (Maruška pomalu jde, vezme solničku, dívá se na ni)

DRAHŮŠKA: Můžeš z ní brát, kolik chceš, nikdy neubude. (Solný král vešel, přítomnými nepozorně, poslouchá) To by

ti tak ublížilo, kdyby ses trochu s námi podělila? [Maruška se dívá na solničku, mlčí]

SOLNÝ KRÁL: Ztratila by své štěstí. [Maruška stojí se solničkou, mlčí] Kdo vás pustil do paláce?

KRÁL: Všude je otevřeno.

DRAHŮŠKA: Všechno se chystá na tvoji svatbu každý se stará jen aby právě on přinesl nejskvělejší dar.

SOLNÝ KRÁL: A co jste přinesli vy?

KRÁL: Prosbu.

SOLNÝ KRÁL: Co chcete?

DRAHŮŠKA: Trochu soli.

SOLNÝ KRÁL: Máš peníze? [Drahůška, že nemá] Zlato?

DRAHŮŠKA: Už nemáme nic.

SOLNÝ KRÁL: Za nic dostaneš nic. Když ty nic, já nic!

DRAHŮŠKA: Chtěla bych zůstat ve tvé zemi.

SOLNÝ KRÁL: Umíš pracovat? [Drahůška mlčí] Neumíš!

DRAHŮŠKA: Jsem princezna!

SOLNÝ KRÁL: A co má být?

DRAHŮŠKA: Umím krásně mluvit!

SOLNÝ KRÁL: Krásně povídat umí kdekdo.

DRAHŮŠKA: Umíráme, ... nevidíš?

SOLNÝ KRÁL: Vidím, ... a co?

DRAHŮŠKA: Musím dostat aspoň trochu soli...! Já bych třeba, prosím tě dovol mi to, kopala sůl a nakládala ji do pytlů!

SOLNÝ KRÁL: Pracovat můžeš.

DRAHŮŠKA: Děkuji.

KRÁL: A co bude se mnou? Jsem starý, dceruško, nemůžeš mě opustit!

DRAHŮŠKA: Už brzo umřeš! Život máš za sebou! Já jsem mladá, život mám před sebou a mé ruce jsou prázdné, tak mi nepřekážej, dělej si co chceš a já si budu dělat co chci! [Ukloní se Solnému králi i Marušce a odejde]

SOLNÝ KRÁL: Co tu ještě stojíš? Už nic nemáš tak o čem se spolu budeme bavit. O ničem?

KRÁL (odchází. Ukloní se, odejde. Vrací se. Odepne meč. Podává ho): Prodej mi za něj sůl. [Maruška vezme od krále meč. Král nastaví dlaně. Solný král nasype ze solničky do královských dlaní trochu soli. Král se dívá na sůl, olízne ten kopeček a odchází]

SOLNÝ KRÁL (se směje. Náhle): Počkej! [Ukáže na Marušku] Víš, kdo to je?

KRÁL: Císařovna.

SOLNÝ KRÁL: Tvoje dcera. [Král, že ne]

MARUŠKA: Opravdu jsem to já, Maruška!

KRÁL [že ne]: Proč tak zle a krutě žertujete. Zachtělo se vám vidět utrpení? Moje Maruška jistě už není na světě. Kdyby žila a byla císařovnou Solného království, nenechala by svoji zem, otce a sestru umírat.

SOLNÝ KRÁL: Věř. Proč nevěříš?

KRÁL: Maruška měla předobré krásné srdce. [Maruška mlčí. Král se dívá na Marušku, pak odejde]

SOLNÝ KRÁL: Dnes je tomu rok, co jsem naposledy viděl na tvé tváři slzy. Jsem s tebou spokojen. Jsi jako já.

MARUŠKA: Půjčíš mi ten proutek? Alespoň na chvíli. Neboj se. Čeho se bojíš? Jsem přece stejná jako ty. Bez kouska srdce!

SOLNÝ KRÁL (už ho chce půjčit, pak se rozmyslí): Až po svatbě. Před palácem stojí nekonečný zástup, mnozí již celé dny a noci čekají, aby jako první mohli dát svatební dar. Já se zatím podívám, jestli už klenotník přinesl svatební kytici z drahokamů a ze zlata. [Zavolá] Předávání svatebních darů začíná. [Odejde. Maruška se posadí na trůn. Čeká. Přiletí osamělý hlas trubky a při chází velikánské pobité srdce ozdobené nápisem „Z lásky“. Tančí a raduje se, jako kdyby šla a radovala se sama hudba. Pak se zastaví, přikryje nohy a jako kdyby vyrostla přímo ze srdce, objeví se Honzíkova hlava. Maruška se dívá, mlčí]

HONZÍK [zašeptá]: Maruško... Maruško. Ty mě nepoznáváš? Ty už nevíš, kdo jsem? Ty jsi zapomněla? [Maruška mlčí] Před rokem jsem šel za tebou a chytili mě vojáci Solného krále. Musel jsem jako voják táhnout s nimi a bojovat. Tvé srdce jsem nosil k měči jako štít! To nemáš ponětí, co takový ztvrdlý perník dělá za divy! Lepší než dřevo pobité plechem. Koukej, samá jizva. [Maruška se dívá a mlčí] Pak všichni povídali, že se budeš vdávat, tak jsem utekl z války a dny a noci jsem stál před palácem, jen abych první mohl dát nejkrásnější dar ze všech, co jich dostaneš. [A postaví před Marušku srdce. Maruška se dívá, mlčí] No jo; nevidím na tobě žádné nadšení. Ty seš očarovaná. A já tě musím očarovat. Jenomže — jak. [Maruška se dívá, mlčí, Honzík políbí Marušku. Maruška vstane tak prudce, až Honzík odletí a spadne. Stojí a mlčí] Nic? Vůbec nic se s tebou nestalo? [Maruška stojí a mlčí] Je to přece tvoje srdce! Tak si ho vezmi! [Maruška jde k srd-

ci, zastaví se před ním a mlčí] Já tě mám pořád moc rád. [Maruška něžně obejmě perníkové srdce, přitiskne se k němu. A z dálky přiletí a rozezní se s plnou silou melodie perníkového srdce, plného lásky. Pak náhle zmizí]

MARUŠKA (se zadívá na Honzika a náhle se rozběhne, letí k němu, pláče, směje se, objímá): Honzo Honzčku, Janíčku ty Janku Janíčku! [Solný král vejde s diamantovou a zlatou svatební kyticí. Neviděn, pozoruje, poslouchá]

HONZÍK: Neplač, neplač už...!

MARUŠKA: Já musím. Je mi na jednu strašně smutno! Čím to, že je mi náhle tak líto, že nikde nerostou živé květiny, že všechno je jenom z drahého kamení a ze zlata, že ptáčci zpěváčci zpívají ve zlatých klecích a zvířátka smutným očima koukají za mřížemi! [Solný král vytáhne dýku] Honziku, Honzo, co dělají naše lesy a pole a louky? Jak se mají naše laně a koloušci a všechna moje strašidla, ti vodníci a světýlka a směšné černé kuře, co mě chtělo za nevěstu, i ten zamilovaný rytíř bez hlavy, co asi dělá naše kořenářka?

HONZÍK: Jak se můžou mít, ... bez soli?

MARUŠKA: Honzo, Honzčku, cožpak pro tohle bohatství pro zlato a peníze tohoto království celý náš krásný svět zahyne?

SOLNÝ KRÁL: Proč celý svět? Jenom ten, kdo do tvých očí vrátil slzy. [Jde k Honzíkovi. Honzík — jako štít v posledním okamžiku na svou záchranu zvedne srdce]

MARUŠKA: Ne! [A dýka proletí srdcem z perníku. Maruška podá Honzíkovi meč svého otce] Braň se!

HONZÍK (bojuje se Solným králem): Proč bych měl umřít já? Proč ne ty? Takový člověk bez kouska srdce nemá na zemi místo. Bude jen dobře, když takový zahyne.

SOLNÝ KRÁL: Člověk bez srdce nemůže zemřít! Na to jsi zapomněl? [Vyradí Honzíkovi meč a mříí k poslední ráně]

MARUŠKA (vletí před Honzika, zakryje ho.): Raději umřu já! Má mě rád! A já mám ráda jeho, tebe ne! [Podaří se jí vytrhnout zlatý proutek z ruky Solného krále]

SOLNÝ KRÁL: Vrať!

MARUŠKA: Ne! [Solný král švihne mečem, Honzík v poslední chvíli zasáhne. Maruška uskočí. rozmáchně se, švihne zlatým proutkem Solného krále. V tom okamžiku zabouří zlá hudba, Solný král padá na kolena, s výkřikem se ztrácí a propadá, s vichřem v hrozné bouři všechno letí pryč a mizí.]

KaBAREtní ProMěny

VLADIMÍR JUST

JAROSLAV HAŠEK A SPOL.

Byly to tehdy — kolem roku 1910 — v oblasti pražského kabaretu dva kvalitativně i názorově nesouměřitelné světy: vezměme si jakýkoli výstup či text od J. Švába-Malostranského, K. Hašlera, J. Červeného, E. Basse — a položíme vedle něho **politické a sociální Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona**, jež vznikly roku 1912 do datečnou literární stylizací původních kabaretních improvizací. Na jedné straně pak humor se zřetelným univerzálním, světonázorovým, obecným aspektem a „mezinárodním“ vstupním záběrem: „Anglikánská církev kupuje v Praze duše po jedné libře, v Nulších křtí adventisté nahé staré baby, v Makedonii vypuká revoluce, z hradčanského paláce arcibiskupského padá komínků do dvora, vzbouřená válečná ruská loď Potěmkin bombarduje rumunské pobřeží... a tu, v těchto bouřlivých dobách zakládám v hostinci u Zlatého litru... za posměchu mistra Arbesa novou politickou stranu českou...“

Zatímco do Hašlerovy staropražské Lucerny (als i do vřhlného Montmartru, do Rokoka apod.) chodilo české obecnstvo na hodnoty odvozené — a někdy i přímo dovezené — z Mnichova, Berlína, Vídně i Paříže, na veřejných schůzích Haškovy fiktivní Strany mírného pokroku v mezích zákona byla bohémská a intelektuální Praha prvých desetiletí dvacátého věku svědkem pravděpodobně prvých manifestací dadaismu svého druhu v Evropě (pět let před proslulým kabaretem Voltaire v Curychu). Hašek desátých let měl s pozdějšími dadaisty (o jejichž existenci neměl tušení) společný světonázorově destruktivní postoj k všeobecně uznávaným hodnotám své společnosti a své doby. Dadaismus anticipující byl i sám princip „kolážového“, „bezkomentářového“ humoru: **zesměšnit dobu jejími vlastními prostředky**. V Dějinách strany mírného pokroku nešlo tak o satirickou kvalitu jednotlivých „špílců“, jako spíš o objektivnou metodu volné montáže útržků skutečnosti, sémantické slovní hry s asociacemi a další výsostné prostředky moderního humoru, jimiž se podařilo Haškovi originálně demaskovat a usvědčit z nedozírné absurdity celou tehdejší veřejnou kulturně politickou fasádu skutečnosti.

Přesto, že Hašek působil v oblasti kabaretu i později (kupř. 1912—14 vy-

stupoval jako konferenciér a komické „číslo“ v kabaretech Nirvana, Kopmanka, v Montmartru atd., 1921 vystupoval zase jako satirický fejetonista v Červené sejmě), zůstává období veřejných schůzí a produkcí Strany mírného pokroku ve vinohradských a smíchovských restauracích Kravín, U Zvěřinů, Na újezdě aj. pro jeho tvorbu v této oblasti nepřekonaným vrcholem.

Jaký byl tedy Hašek-herce? Především byl ryze autorským typem herce, který nemohl jistě hrát, aniž by se zároveň přitom nere realizoval jako autor. Podle svědectví E. A. Longena mu „chyběla reprodukční kázeň a profesionální kontakt s obecnstvem“. Zůstával prý i na jevišti ironicky netečný a chvílemi jakoby zapomínal, že je před obecnstvem. Toto Longenovo svědectví je ovšem z doby, kterou můžeme z hlediska Haškova jevištního působení označit jako regresivní: lhostejnost tu byla pravděpodobně i výrazem nespokojenosti s programem i prostředím, v němž vystupoval. Naprosto jinak totiž Hašek jako aktér působil na svědky jeho prvního, vrcholného období; ta tam je apatie k obecnstvu: „... každou úspěšnou reakci kvituje a podporuje... a je viditelně šťastný, vyvolá-li pořádnou salvu nespoutané chuchtoty. Obyčejně jej nechá vybořit a využije chvíli, aby se osvědčil pořádným douškem...“ (Fr. Langer) Haškovy herecké prostředky, jimiž charakterizoval sebe jako ideálního volebního kandidáta byly patrně velmi prosté i účinné: „Hraje smrtelnou vážnost politického řečníka a věci naprosto lhostejné pronáší zvýšeným hlasem, provází je fatickým tlučením do stolu, rozmáchlými gesty a vyzývavým i přísným rozhlášením se po obecnstvu, zda se někdo odvažuje něco namítat... Když se rozmluvil, vydržel mluvit hodinu i dvě a bylo těžko ho zarazit.“ (Fr. Langer). Prohlédneme-li si důkladně výraznou Haškovu fysiognomii, neuje nám, že jeho obličej kupř. má něco z nepohnuté masky klauna; tento citově nezúčastněný, stoický výraz zřejmě účinně kontrastoval s prudkými, zmatenými pohyby rukou a zejména s oslňující výmluvností a dravou improvizací pohotovostí, s níž se vrhal na jakékoli vítané přerušení „schůze“. Někdy takovéto přerušení mělo i funkci nové inspirace: „Když jsme na něm pozorovali, že se zapletl natolik, že ztrácí naději na vymotání, pomohli jsme mu nějakým rušivým nebo opoujícím výkřikem, stačilo pouhé „oho“ nebo „hanba“...“ (Fr. Langer). Smí-

me-li věřit dodatečnému Machovu a Langerovu literárnímu zápisu, pak Hašek reagoval na taková přerušení například takto: „Hašku, pan Zvěřina prohlašuje, že už netočí.“ „Přátelé, jsme tam, kde jsme nechtěli být, jak řekl pan Lustig, když chtěl jet do Budějovic a sedl si do vlaku, který jel do Liberce, a byl přistižen kontrolorem Šupíkem, že sedí v druhé třídě, ačkoliv měl lístek do třetí, a byl v Bakově z vozu vyhozen...“ Čili: okamžitá slovní depatetizace nějakým fiktivním příběhem, který má při vši nehoráznosti jakési vnější „quasi“ pravdivé, až přísně faktografické realie (zásadně se okamžitě jmenují konkrétní osoby i místo děje), tedy epická metoda nám tak důvěrně známá ze Švejka, patřila i tady k základním technikám Haškovy oslňující improvizace. Všimněme si, jak je kupř. touto metodou depatetizován i tak dobově frekventovaný a „posvátný“ termín, jako je „pokrok“: „Strana pokroková, ano, ale jen zkušený člověk ví, kam až může ten pokrok jít. Znal jsem jednu vdovu, jmenovala se Zelenková. Ta se dala lákat hospodářskou hlídkou Času a objednala si párek yorkshirských prasátek, protože v Čase tvrdili, že yorkshirská prasátka jsou pokrok proti našim prasatům. Bydli v Strunkovicích u Vodňan, ta vdova. Ale za rok napsala redakci Času, aby jí dali s pokrokovými prasaty pokoj. Že jednou měla od české svině šestnáct selat, ale tahle pokroková svině ze jich vrhla s bídou pět. Tedy přátelé, aby to s námi nedopadlo také tak...“

Haškovy předvolební přednášky a inscenace aktovek s jeho podstatnou autorsko-herceckou účastí (srov. Větrný mlynář a jeho dcera, 1977) byly pro moderní formy českého kabaretu i pro moderní český humor (humor jako svého druhu světonázor) něčím natolik specifickým, trvale podstatným a vývojeschopným, že nalezeme analogie a návaznosti na původní Haškovy podněty i tam, kde můžeme přímý vliv prostřednictvím vydaného nebo jinak realizovaného díla téměř vyloučit. Především u V+W (některé Haškovy přednášky se námětově i způsobem klaunské logiky takřka kryjí s některými předscénami V+W, např. O rehabilitaci zvířat, 1911; Caesar, předscéna před Ezopem a brabencem, 1932; atd.), dále — v rovině vázané řeči — u J. Suchého. Je možné jmenovat i další legitimní následovníky: I. Vyskočila, P. Boška a jiné aktéry text-apelů; docela určitě pak zakladatele a protagonisty Divadla Járy (da) Cimrmana

Kabaretní Proměny

Jaroslav Hašek (1911)

Jaroslav Hašek (druhý zprava)
při zasedání výkonného výboru
Strany mírného pokroku v mezích
zákona v Praze



