AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs

5

STŘEDOČESKÉ
KRAJSKÉ KULTURNÍ STŘEDISKO
Praha 5 - Smíchov, Zborovská 11

as 78

MALÉ DIVADLO

ZK ROH STZ ÚSTÍ NAD LABEM

HENRIK IBSEN

PEER GYNT

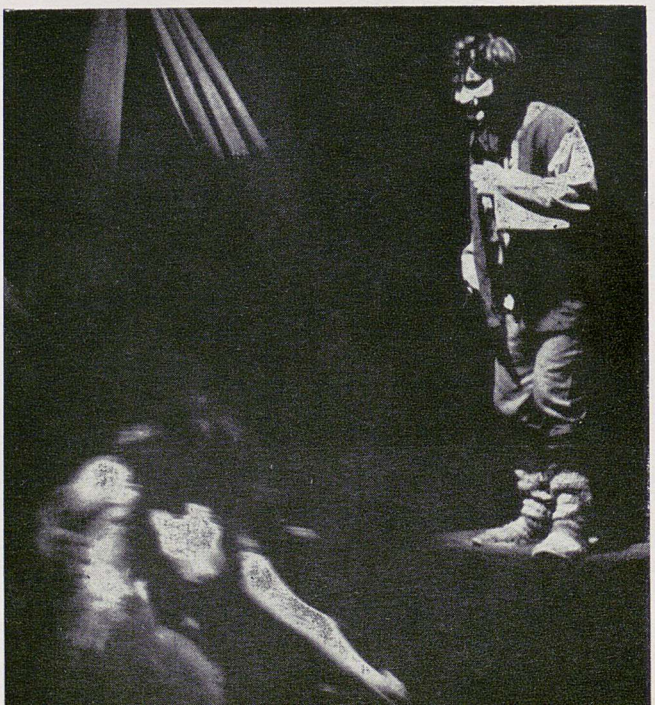


Foto (i na titulu) A. Čejchan

Programové cíle

Při realizaci programu dlouhodobého rozvoje socialistické společnosti, který přijal XV. sjezd KSČ, upoutávají zákonité rysy vývoje kultury stále větší pozornost v teorii i praxi kulturní politiky. Rozvoj kultury, která formuje vědomí, postoje a jednání lidí, je důležitým, nezastupitelným faktorem při budování rozvinutého socialismu. Klíčovou otázkou pochopení smyslu, podstaty, funkce a perspektivy zájmové umělecké činnosti jsou ideologické, ekonomické a společenské souvislosti, v nichž se uskutečňuje.

Citujme ze zprávy, kterou na XV. sjezdu přednesl generální tajemník dr. Gustáv Husák: „Naši pracující mají nejen široký přístup ke všem hodnotám kultury a umění, ale v mnohostranné zájmové umělecké činnosti se sami podílejí na tvorbě kulturního bohatství společnosti. Zájmová umělecká činnost je nedílnou součástí socialistického způsobu života a významným prostředkem rozvíjení tvořivých schopností lidí." Tato slova nejen oceňují postavení, které si mládež i pracující svou uměleckou tvořivostí získali, ale je tu i formulován smysl a perspektiva této činnosti.

Samozřejmě, že s těmito cíli se musí i nadále vytvářet podmínky pro rozvíjení kulturních aktivit všech věkových i sociálních skupin, přičemž středem pozornosti zůstává zvýšená péče směřující k rozšíření této snahy mezi školní mládeží i mládeží učňovskou. To předpokládá získávání poučených vedoucích zájmových kolektivů jak z řad talentovaných amatérů, tak i profesionálů, kteří již mnohokrát vztah k amatérské činnosti prokázali.

Zájmová umělecká činnost se projevuje ve třech základních charakteristikách:

1. Je nedílnou součástí socialistického způsobu života.

2. Stala se významným prostředkem rozvíjení tvořivých schopností lidí.

3. Projevuje se jako forma účasti pracujících na tvorbě kulturního bohatství společnosti.

Jde tedy o trojjediné poslání, z něhož je nutno vycházet při rozvíjení individuálních i společenských funkcí zájmové umělecké činnosti v samotné kulturně politické praxi. (Z tohoto poslání vycházejí i programové cíle Pětiletého plánu rozvoje zájmové umělecké činnosti do roku 1980, který byl projednán jako společný dokument státních orgánů a společenských organizací na II. národní konferenci ZUČ v Brně v roce 1976.) Z hlediska kulturně politické praxe zůstává tedy u r č u j í c í m základem ideologicky a třídně jasně formulovaný charakter zájmové umělecké činnosti.

V amatérském divadle půjde především o prohloubení funkčního spojení se současným životem, a to jak ve směru angažované dramaturgie, tak i v působení nekonvenčních inscenačních forem. Zvýšenou pozornost je potřeba věnovat kulturně politickému významu divadla na vesnici jako závažné složce místní kultury, vycházející většinou z aktivity mládeže. Cestu k dalšímu rozvoji je třeba hledat jak na úseku divadla pro děti, tak v divadle hraného dětmi. V těchto směrech musí být šíře rozvinuta repertoárová a odborně metodická pomoc a v praxi souborů ještě šířeji uplatněny progresívní metody dramatickovýchovné práce s dětmi. Soutěže, přehlídky a festivaly budou ještě důsledněji funkčně využívány ke zvyšování úrovně amatérského divadla. Ve vzdělávací sféře se metodické orgány budou muset soustředit na specifikování vzdělávacích akcí pro soubory začínající i zkušené.

Rozvoj malých jevištních forem a agitačních kolektivů má mimořádné předpoklady uplatnit různé schopnosti mládeže, její tvořivě činorodou aktivitu a snahu o vlastní vyjádření postoje k životu v socialistické společnosti. Využívání různých forem povede k operativnímu reagování na společenské dění vytvářením angažovaných a agitačních programů. Tomu pomohou i příslušné soutěže a vrcholné přehlídky. V uměleckém přednesu půjde v příštím období o to, aby se podstatně více dětí, mládeže i dospělých věnovalo uměleckému přednesu v organizovaných formách souborů a kroužků a aby tato aktivita mohla být soustavně kultivována, usměrňována a společensky využívána nejen při příležitostných vystoupeních. Přitom je třeba podpořit tendenci příklonu k poezii sdělné. Práce v souborech nesmí přehlížet výchovu recitátorských osobností; rozvoj divadel poezie pak za pomoci nekonvenčních metod cílit k ještě tvořivější práci. Toho se pochopitelně nedosáhne bez dostatečného množství metodického a repertoárového materiálu.

Jestliže na II. národní konferenci ZUČ v Brně zazněla výzva — do konce roku 1980 na každém závodě, v každé obci a učňovském domově alespoň jeden kroužek tvořivosti mladých — je třeba tuto výzvu pochopit spíše mobilizačně, než doslova.

Otázky zájmové umělecké činnosti se dostávají do popředí zejména proto, že samotné téma socialistického životního způsobu se stává ústředním námětem vědeckého bádání v oblasti společenských věd. Vybudování socialistické a komunistické společnosti znamená jak rozvoj materiální výrobní základny, vědy a techniky, zdokonalování mezilidských vztahů, tak i růst socialistické uvědomělosti, kultury a vzdělanosti lidí.

Všestranná podpora rozvoje umělecké tvořivosti a kulturně organizátorské činnosti je výrazným rysem naší kulturní politiky. Proto i zájmová umělecká činnost má všechny předpoklady rozvíjet se v příznivých podmínkách.

Poznámky o divadle

DIVADELNÍ PROSTOR

Tato poznámka by se také mohla jmenovat docela jinak. Například: problém amatérského režiséra. Nebo: režisér a herec. Neboť nejde o prostor jako takový, prostor jako věc o sobě. A tedy nejde především o problém amatérského jevištního výtvarnictví, kterému podle běžné kvalifikace přísluší tyto otázky řešit. Vracím se tu prostě k tomu, na co jsem narazil už v čísle 1 tohoto časopisu, kde jsem napsal: „Hledání estetických možností divadla, hledání divadelnosti jako prostředku nových sdělení je tedy v prvé řadě hledáním nových vztahů herce k prostoru a prostoru k herci. A snad právě proto narazilo v této chvíli amatérské divadlo tak naléhavě na problémy scénografie.“ Takže: jde-li o scénografii, tak až v druhé řadě. Začít se musí nutně od režisérů.

Dovolte mi ryze osobní příklad. Už několik let se setkávám ve své pedagogické praxi s tím, že mladí adepti režie jsou naprosto zmateni v okamžiku, kdy v systému svého studia jsou postaveni před spolupráci s výtvarníkem. Najednou nevědí, co po něm mají chtít; co mu mají uložit, aby jim jako jejich spolupracovník vyřešil v té nejzásadnější a rozhodující podobě. Většinou taková první setkání končí tím, že nadšený posluchač režie na straně jedné složitě vykládá jakési obecné plány, kterak má inscenace vypadat. A na straně druhé jeho konkrétní požadavky končí u toho, že přinese seznam nábytku, který potřebuje. Což je — jak jistě uznáte — moc a moc málo.

Samozřejmě jsme se zamýšleli nad tím, proč tomu tak je. A dospěli jsme k tomuto závěru: Učíme posluchače režie v prvních dvou letech myslet především dramaturgicky, to jest — učíme je vytvářet na základě analýzy textu. Potom je učíme pracovat s hercem, aby vůbec pochopili, co herec může a nemůže. Potom se postupně pokoušejí své koncepce, vytvořené za stolem, převést do herecké akce, do hereckého jednání a zafixovat si nutnost zpětné vazby režisér — herec. Vedeme je k tomu, aby pochopili, že režisér herce řídí a provokuje v rámci své koncepce, ale zároveň přebírá jeho podněty a svou koncepci tak obohacuje, rozšiřuje nebo dokonce mění.

Až sem by všechno bylo v pořádku. Mladý adept režie si umí — v optimálním případě — poradit s textem, umí jej rozebrat a vytvořit si dramaturgicko-režijní koncepci. Stejně tak si dovede připravit jistou základní partituru pro výklad hereckých akcí a jejich motivací, dovede to všechno srozumitelně sdělit herci a dokáže s hercem skutečně spolupracovat na základě oné zpětné vazby. Ale potom přijde kámen úrazu. Adept režisér si už nesvede představit, co musí požadovat od jevištního prostoru, aby v něm organizoval herecké jednání.

Nechápe — ať se na mne v tuto chvíli jevištní výtvarníci nezlobí — že pro režiséra je při řešení prostoru a výpravy druhotná tak říkajíc významová složka výtvarná. Abych byl zcela konkrétní: že sebelépe namalovaný návrh scény má pro něho na začátku menší cenu než pořádně provedený půdorys a že vůbec největší cenu má pro něho maketa, na níž si může všechno doslova vlastníma rukama a očima prozkoušet. Neboť krásně provedený návrh scény je především obraz, působící svými prvky výtvarnými: barevností, pojednáním tvarů, celkovou kompozicí atd. Ale není z něj nikdy jasné, co v něm může či nemůže herec, co přinese pro jeho jednání.

Mukařovský již před lety zjistil, když analyzoval strukturu hereckého výkonu, že základní tři prvky této struktury jsou: slovní sdělení, gestické sdělení a existence, pohyb herce v prostoru. A právě tou třetí složkou se nejúplněji a nejvýrazněji naplňuje vztah herce k ostatním jevištním složkám představení. A co jiného je úkolem režisérovým, než uspořádat nehmatatelné a skryté vztahy složek tak, aby ve svém souhrnu sdělily definitivní, konkrétní, čitelný a jasný význam — myšlenku představení. Čili: největší možností režiséra vřadit herce do řádu představení, uspořádat jeho vztahy k ostatním složkám tak, aby se podílely na vytvoření celkové myšlenky, je ovlivňovat a vést jeho pohyb v prostoru. Řečeno ještě jinak: jednou ze specifických vlastností režijního talentu je schopnost organizovat pohyb herce v prostoru.

A tady je ona rozhodující báze, na níž se setkává režisér s výtvarníkem. Ten příklad z výchovy režisérů na divadelní fakultě jsem nevolil náhodou. Domnívám se, že v podstatě zahrnuje i jisté obecné etapy režisérských znalostí, jež si musí nositel této funkce chtěj nechtěj osvojit vždycky — ať už pracuje jako profesionál či amatér. Pro nás je ovšem nyní nejzajímavější, jak je tomu v amatérském divadle. Soudím, že jsme především v etapě první. Režiséři jsou si vědomi toho, že musejí umět přečíst text, odhalit jeho ideové hodnoty a z nich najít a stvořit ústřední téma inscenace, jeho společensky závažnou a prospěšnou koncepci. A v tom je současně síla i slabina našeho amatérského divadla, jeho palčivý režisérský problém.

Budu teď zcela praktický. Uspořádala se a ještě se pořádá řada školení pro amatérské režiséry. Na nejrůznějším stupni a nejrůznějšího druhu. Sám jsem jich pár jako lektor absolvoval. Polední bylo ústřední, pořádal je Ústav pro kulturně výchovnou činnost a podíleli jsme se na něm s F. Laurinem. Jakou metodu práce jsme volili? Rozebírali jsme jeden určený text a učili režiséry, jak text analyzovat, o co se v něm opřít, jak si z něho vytvářet oporu pro vlastní režijní záměry. V tomhle jsme, myslím, byli dost důkladní a důslední. Leč uvažujme o praktickém výsledku. Poskytli jsme režisérovi jakéhokoliv představení jistou metodu, jak si počínat s textem v přípravné fázi. Vnukli jsme mu jistou pokoru před textem a zároveň vědomí svrchované odpovědnosti za vše, co je v textu důležité pro jevištní přetlumočení. Ale už jsme režisérovi nedali, neboť jsme ani nemohli, metodu, jak tuto odpovědnost vyjádřit činem, to je — důsledně vybudovaným systémem představení.

Proto jsem napsal, že síla i slabina našeho amatérského režisérství je v tom, že jsme dokázali jednou provždy definitivně zakotvit vědomí odpovědnosti režisérů za společenskou funkci inscenace. Troufám si říci, že dnes už asi není amatérských režisérů, kteří by nevěděli, že na místě prvém berou na svá bedra povinnost vyložit text tak, aby svým divákům sdělili cosi, co se bude týkat jejich života. Všechna školení, všechny besedy, všechny přednášky směřovaly po léta k tomuto bodu. Nutně, zákonitě, logicky. A tak je tu režisér, který tohle ví, ale už daleko méně ví, jak to v praxi realizovat.

Máme v Hronově Klub mladých. Vynikající zařízení, kde se rok co rok scházejí mladí amatérští herci a učí se jistým praktickým základům herecké abecedy. A zatím někde si možná stejně mladí divadelní fandové lámou hlavu s tím, jak režírovat, jak udělat krok do další etapy — do oné fáze, v níž se režisér učí spolupracovat s hercem a v níž pochopí, jak vypadá a co je ona zpětná vazba. A nikde nemají možnost si také tuhle další část režisérské abecedy prakticky vyzkoušet. Chceme po nich — a právem — aby v plném rozsahu nesli odpovědnost za společenský význam představení, aby nám inscenacemi zprostředkovali poznání nových, cenných myšlenek. Na patřičné umělecké úrovni, neboť víme, že divadlo není ani plakátové schéma ani — na rozdíl od některých jiných umění — nemůže být insitní. Režiséři to chápou, vědí, znají. Ale jen někteří z nich

se dostanou k tomu, aby si plně a dokonale osvojili schopnost vést úspěšně herce. A už jenom výjimky, jako například poděbradský Pavlíček, mají pevně ve svých rukou onen klíčový nástroj, jímž je schopnost organizovat pohyb herce v prostoru. A to tak, aby jím naprosto záměrně vytvořili čitelné vztahy, jimiž se sdělí myšlenka, která stála na počátku celého režijního úsilí.

Výsledek známe. Když má soubor jet na soutěž vyššího typu, posílá se tam velmi často někdo, kdo představení v tomhle směru pomůže dodělat. A amatérští režiséři vlastně předávají výsledky své práce, svého snažení do rukou někoho jiného, kdo má jisté, někdy jen řemeslné znalosti jak si s hercem v prostoru počínat, jak ho dovést k zřetelnější významovosti. Nebo se amatérský režisér obrací k profesionálnímu výtvarníkovi s prosbou o pomoc. Což se většinou realizuje tak, že tento profesionál navrhne scénu. Předpokládáme, že dobrou. Ale podstata věci zase uniká do ztracena. Neboť režisér bere tuto scénu zvenčí, zjišťuje v nejlepším případě, jak svým výtvarným pojetím odpovídá jeho představám a plánům ideovým, ale už si zase neumí představit, jak tato scéna může či nemůže přispět k prosazení jeho koncepce v podobě vztahu herce k prostoru a prostoru k herci. Znovu si připomeňme, že jakékoliv divadelní sdělení — tedy z našeho hlediska: realizace společenské koncepce, kterou stanovil pro představení režisér — je možné jenom za tu cenu, že pro jedno představení najdou jedno jediné originální, ničím nezastupitelné řešení divadelnosti, které je v tom... Ale to bych se už opakoval. V tomhle článku už o tom byla řeč mnohokrát.

A tak se hledá poslední východisko z tohoto začarovaného kruhu: soubory se obracejí s prosbou o pomoc na profesionální režiséry. A jiné soubory mají oprávněný pocit, že jsou proti těmto souborům ve všech směrech znevýhodněny. A volá se po soutěžích, kde by představení byla výsledkem jenom amatérských tvůrců ve všech složkách. Sama logika vývoje je proti. Neboť vstoupili-li jsme už jednou na půdu, kde chápeme režii jako vrcholně odpovědnou společenskou funkci, potom se prostě vždycky budeme ptát, jak režisér dokázal tuto funkci skutečně divadelními prostředky naplnit. A tak se vždycky bude pro soutěže hledat způsob, jak to dokázat.

Už častokrát mě napadlo, zda by nebylo možné uspořádat cosi jako festival amatérských režisérů s jejich představeními, který by ovšem neměl charakter soutěže, ale metodického setkání. Kde by porota nevážila pro a proti a neudělovala ceny, ale pro všechny účastníky rozvíjela onu druhou a třetí etapu režijní práce. Asi je to jenom utopie. Nicméně: jádro této utopie jakož i celé této poznámky o divadle je v tom, že setkání našeho amatérského divadla s problémem dramatického prostoru není jenom otázkou schopných nebo neschopných režisérů či amatérských scénických výtvarníků.

Je to celý komplex otázek, který má ovšem své těžiště, z něhož je nutné vyjít. Ten rozhodující a zároveň neuralgický bod je ve schopnosti režisérů na stejné úrovni, s jakou dnes uvažují o základním tématu představení, uskutečnit toto téma prostředky, které mají k dispozici právě jako režiséři. Do této etapy vývoje jsme se dostali na základě objektivního vývoje. A jenom na základě respektování stejně objektivních zákonitostí režijní tvorby se můžeme dostat dále.

JAN CÍSAŘ

MALÉ FORMY NA ZÁMKU

Valašské Meziříčí hostilo v zámeckém sklepním divadélku severomoravské soubory malých jevištních skupin a agitační kolektivy, které se sjely na krajskou přehlídku spojenou s pracovním seminářem. Osvědčení pořadatelé — místní divadelníci a jejich příznivci — vytvořili příjemnou atmosféru a příznivé podmínky pro tvůrčí setkání. (Uvážíme-li, že soubory malých jevištních forem jsou často nuceny hrát a předvádět svoji snahu na nevyhovujících jevištích — zasluhují místní pořadatelé i pracovníci KKS z Ostravy nespornou jedničku.)

Na setkání vystoupily dva soutěžní soubory. Divadélko SCHOD z Valašského Meziříčí s muzikálovou hrou J. Fabiána a Frant. Horkého — Ondráš, Juráš, Guláš a soubor LŠU Žerotín z Olomouce (vedený V. Pánkovou) s třemi hranými povídkami A. P. Čechova.

V obou případech můžeme hovořit o pokusu o autorské divadlo. Domácí soubor SCHOD, jak píše v programu opustil kabaretní formu a přešel k jakémusi klubovému muzikálu. Uvádí pořady z vlastní autorské dílny, má dobrou hudební i pěveckou složku (zejména Danielu Veskovou, zpěvačku se širokým rejstříkem). Vládne také komiky nestejné úrovně, ale žel i nestejně chápajících jevištní humor. To pochopitelně vede k stylové nejednotě herecké složky, k přehrávání a mnohdy až k jakémusi zbytečnému producírování se za každou cenu. Jistě v tom hraje svoji roli ještě zcela neujasněná režijní koncepce. Rozhodně však soubor má interprety, kteří budou-li vedeni cílevědoměji mají předpoklady vytvořit dobrý zábavný pořad.

Soubor LŠU Žerotín z Olomouce předvedl svůj jevištní výklad Čechovových povídek. Říkáme-li výklad, chceme odlišit snahu olomouckých od žel častějších mechanických postupů při dramatizaci prozaických děl. Mladí interpreti se projevili kultivovaně, je na nich vidět systematická pedagogická práce V. Pánkové. Jestliže dvě povídky (Petrolej a K setkání došlo, až) můžeme přijmout téměř bez výhrad, pak prostřední povídka (Sboristka) působila jakoby z jiného světa — souboru. Toho jsou si tvůrci vědomi a ještě na sjednocení stylu celého představení zapracují.

Program přehlídky doplnily tři soubory, které měly posloužit jako představení seminární. Agitka SPŠS ze Vsetína uvedla pásmo Jas a žár Února, Divadlo poezie z Valašského Meziříčí pořad Kontrasty a konečně další soubor z LŠU Žerotín Olomouc vedený M. Mašatovou Sněhurku, Šípkovou Růženku a 12 usmívajících se ježibab aneb pásmo pro školní besídku. Posledně jmenovaný soubor byl vyvrcholením celého setkání. Soubor dětských tvůrců vedený M. Mašatovou bezesporu patří k tomu nejlepšímu, s čím se v této oblasti setkáváme. Práce s půvabnými loutkami, čistý zpěv a kultivovaný pohyb spolu s nesmírnou radostí ze hry zaujal beze zbytku. Absentovala ponurost, fráze, „secvičené pohyby". Přítomna byla radost a dobrý pocit před i za rampou. A takových souborů není nikdy dost, i kdyby jich bylo příliš. Žel je jich spíše nepříliš.

Přesto by mohlo být severomoravské soutěžní a seminární setkání zárodkem tradice, která vlastně nevzniká, jen se po určité době oživuje. Citlivá metodická pomoc a pochopení ji může směrovat správným směrem.

bk.

H. Ibsen: Peer Gynt
(Malé divadlo STZ Ústí nad Labem)

PEER GYNT V ÚSTÍ NAD LABEM

Malé divadlo ZK ROH Severočeských tukových závodů v Ústí nad Labem uvedlo ve své jubilejní, třicáté sezóně dramatickou báseň Henrika Ibsena Peer Gynt. Upravenou verzi přebásnění Bohumila Mathesia nastudoval režisér Rudolf Felzmann.

Ústečtí amatéři si nastavili laťku hodně vysoko. Vždyť je-li Ibsen, a jeho Gynt obzvláště, poměrně vzácným hostem na našich profesionálních scénách, o scénách amatérských to platí dvojnásob. Pod dojmem uvedené inscenace vyvstávají hned tři základní otázky: Je Ibsenův Peer Gynt na scéně Malého divadla titulem náhodně vybraným, anebo je výrazem určité pevné dramaturgické koncepce? Co může Gynt sdělit dnešnímu divákovi? A konečně — nakolik se ústeckým podařilo toto případné sdělení tlumočit?

Malé divadlo už delší dobu prokazuje jednoznačné dramaturgické směřování. Tituly snad nenapovědí mnoho: Tylův Jan Hus, Goldoniho Náměstíčko, Čechovův Racek, abych jmenoval alespoň ty poslední. Nenapovědí mnoho, něco však přeci. Zvlášť když dodám, že charakteristickým rysem dramaturgické a režijní práce je především důsledná práce s textem, výběr nejvhodnější jazykové podoby, režijní škrty — leckdy rozsáhlé, nikoli však necitlivé, podrobné rozbory apod. To vše směřuje k základnímu záměru: prostřednictvím klasiky i moderní dramatické tvorby nastavovat nekompromisní zrcadlo morálním vlastnostem současného člověka.

Této koncepci (mimochodem ne tak obvyklé u amatérských divadel) zcela odpovídá i poslední inscenace Ibsenova Peer Gynta. Nesmí nás mýlit ani to, že postava lovce téhož jména se objevuje, náležitě romanticky zahalena, už v prastarých norských pohádkách, ani to, že v dřívějších inscenacích bylo třeba skutečného Gynta hledat rovněž pod nánosem značně romantickým.

Jestliže oproti norským pohádkářům Ibsen na místě předností vidí chyby a morální nedostatky, přebujelou fantazii odhaluje jako lež a sebelásku interpretuje jako cynický egoismus, inscenace ústeckých toto pojetí takřka do důsledku prohlubuje. Snad se to místy děje na úkor logiky příběhu, snad tu jsou patrné někdy příliš strmé skoky v ději, snad je to představení náročné především na divákovu schopnost domýšlet a dotvářet. To vše se však z hlediska celkového vyznění jeví koneckonců jako klad.

Základní poselství o nebezpečí gyntovského sobectví, polovičatosti, nedůslednosti a cynismu je umocněno i všemi ostatními prostředky, počítaje v to například zajímavou hlasovou práci sboru, převzatou z divadla poezie, jednoduchou, ale nápaditou a především funkční scénu i překvapivě výborné kostýmy.

Inscenace samotná — a spolu s ní logicky i herecké výkony — bude zřejmě ještě nějakou dobu zrát. Uzraje-li však k tomu, co naznačila poslední premiéra, budou mít ústečtí amatéři velký problém: co dál, aby se tento dosavadní vrchol podařilo opět překročit.

MICHAL MAŠEK

ZDENĚK HOŘÍNEK

Divadlo a drama

5. Dramatický konflikt

Každá situace mezilidských vztahů obsahuje nějaký rozpor, který se buď úplně nebo částečně překonává lidským jednáním. Tento rozpor může mít rozmanitý obsah a charakter, může být konfliktní nebo nekonfliktní.

Problematice konfliktů mezi lidmi věnoval psycholog Jaroslav Křivohlavý zevrubnou studii, z níž převezmeme etymologický výklad pojmu: „Slovo konflikt je latinského původu (conflictus, us, m. — srážka). Toto slovo, které v češtině tak zdomácnělo, se skládá ze dvou částí: předpony (con) a hlavní části, jádra. Toto jádro slova konflikt odkazuje k slovesu fligo,—ere. U tohoto slovesa můžeme odlišit jeho základní, věcný, prvotní, konkrétní význam a jeho význam odvozený. Prvotní význam tohoto slovesa je: udeřiti, uhoditi. Odtud viz i podstatné jméno flictus, m. — náraz, úder. Odvozený význam pak je: někoho něčím zasáhnout. Předpona con naznačuje, že jde o vzájemné střetnutí dvou účastníků, a ne o jednostrannou záležitost. Confligere tedy podle toho znamená nejen někoho zasáhnout (boj), ale vzájemně se zasahovati (souboj). Doslova: utkati se s někým, sraziti se s někým ve vzájemném zápolení, jako např. v šarvátce, a bít se s někým, jako např. ve rvačce atp. Obrazně: zápoliti, zápasiti, příti se atp. V podstatě jde o vyjádření současného simultánního nároku dvou až zcela na opačných stranách stojících a diametrálně rozdílných zájemců o tutéž věc a s tím spojený boj. Konflikt pak znamená střetnutí dvou nebo více zcela nebo do určité míry se navzájem vylučujících či protichůdných snah, sil a tendencí. Zde je možno pokusit se i o výčet českých termínů blízkého významu, tzv. synomym. Vedle již uvedeného střetnutí protichůdných snah a souboje je možno uvést: spor, srážka, soupeření, soutěžení, neshoda, rozkol, nesoulad, nesouhlas, nesrovnalost, mrzutost, hádka, svár, případně až rvačka, bitka, pranice a bitva. Vždy je ale třeba přidat ‚dvou protichůdných sil'." (Konflikty mezi lidmi, Praha 1973, str. 24—25.)

Křivohlavý rozděluje konflikty do čtyř základních tříd:

1. intrapersonální (vnitřní, osobní konflikty jedné osoby),
2. interpersonální (konflikty mezi dvěma lidmi),
3. skupinové (uvnitř dané skupiny lidí),
4. meziskupinové (mezi dvěma skupinami lidí).

Podle „extrémní dominance té či oné psychologické charakteristiky" pak rozlišuje konflikty: představ, názorů, postojů a zájmů.

Miroslav Maňas rozděluje ve své knize Teorie her a optimální rozhodování (Praha 1974, str. 13) konflikty na antagonistické, při nichž „nemá spolupráce a dohadování mezi účastníky význam, protože jejich zájmy jsou čistě protikladné" a neantagonistické, kdy „každý (z obou) účastníků konfliktu sice sleduje své vlastní zájmy, avšak tyto zájmy nemusí být v přímém protikladu se zájmy druhého účastníka. (...) V těchto případech mohou být některé dvojice rozhodnutí výhodné pro oba účastníky a jde jen o to, aby se tito účastníci na takových rozhodnutích dohodli".

Přihlédneme-li ke specifičnosti divadelního umění, spočívající v názorném předvádění vzájemného jednání mezi lidmi v dramatických situacích, bude vymezení pojmu dramatický konflikt znamenat jisté zúžení a zjednodušení vzhledem k tomu, jak se jeví pojem konflikt psychologovi, případně teoretikovi her. Především je třeba z pojmu dramatický konflikt vyloučit různé formy spolupráce, včetně soutěžení v rámci spolupráce, které M. Maňas označuje jako neantagonistické konflikty. Dramatický konflikt je vždy antagonistický, tzn. že jsou v něm zájmy účastníků v protikladu: vítězstvím jedné strany druhá strana vždy ztrácí. Křivohlavého rozdělení je pak třeba zjednodušit v tom smyslu, že vyloučíme z pojmu dramatický konflikt intrapersonální konflikty, které sice jsou s to dynamizovat jednání dramatické postavy (např. Hamletův vnitřní rozpor mezi posláním pomstít otcovu smrt a osobní nechutí k tomuto krvavému dílu), případně i vytvořit dramatické situace, ale nemohou samy o sobě uvést v chod dramatický děj. Aby se z konfliktu intrapersonálního stal vskutku dramatický konflikt, musel by se názorně projevit jako vnější spor mezi konfliktními stránkami lidské osobnosti, např. rozdělením rozporné osobnosti do dvou dramatických postav (tak si počíná např. Bertolt Brecht v Dobrém člověku ze S'-čchuanu, kde hrdinka jedná ve dvou protikladných podobách: bezohledný obchodník napravuje škody, jež způsobuje dobrý člověk svým altruismem). Ostatní tři třídy konfliktů ovšem přicházejí u dramatu v úvahu, ale dají se v podstatě převést na společného jmenovatele interpersonálních konfliktů. A to stejně u dramatu psychologického s konflikty jedinců, jako u dramatu širšího společenského záběru s konflikty skupinovými, v nichž je nutno diferencovat hlavní konflikt (probíhající mezi protikladnými konfliktními tábory, z nichž každý má zpravidla svého dominantního představitele, vůdčího nositele konfliktu) a konflikty vedlejší vyjadřující vnitřní rozpory na obou stranách. Pokud jde o Křivohlavého druhé dělení, pracuje drama se všemi čtyřmi skupinami konfliktů, s konflikty představ, názorů, postojů a zájmů, ale dramatický konflikt opět znamená jejich převedení na společného jmenovatele konfliktů zájmů. Samotné rozpory představ, názorů či postojů dramatický konflikt ještě netvoří. Ten vzniká teprve tehdy, promítnou-li se tyto rozdílnosti do dramatického sporu, který je vždy též sporem zájmů (např. střetnutí rozdílných názorů jako výraz snahy přesvědčit druhou stranu o pravdivosti vlastního názoru).

Specifičnost divadelního umění si vynucuje vlastní, specifické třídění dramatických konfliktů. Analogicky ke třídění dramatických situací je třeba rozlišovat:

1. konflikt hlavní, klíčový,
2. konflikty vedlejší,
3. konflikty epizodní.

Konflikt hlavní, klíčový je průběžným dynamizujícím činitelem dramatického děje, spojující linii hlavních situací dramatu. Hlavním konfliktem Hamleta je boj mezi králem Klaudiem a princem Hamletem. Zájmy obou dramatických postav jsou do té míry protikladné, že boj může skončit jedině krvavou srážkou; řešení, bez újmy přijatelné oběma stranám, neexistuje.

Vedlejší konflikt se vztahuje buď k vedlejší nebo dílčí problematice dramatického děje nebo je výrazem vnitřních rozporů uvnitř protikladných táborů. V Hamletovi jsou výraznými projevy vedlejších konfliktů scéna Hamleta s Ofélií (III, 1) a s matkou (III, 4). Je-li vztah Hamlet-Klaudius zcela jednoznačný, zdaleka se to nedá říci o vzájemných vztazích Hamlet — Ofélie a Hamlet — matka. Ofélie svým obdivem a láskou k princi patří k Hamletově straně, ale svým rodinným postavením, svou povinnou poslušností k otci — Poloniovi, Klaudiovu komořímu a nohsledovi, se stává bezděčnou součástí králových nástrah proti Hamletovi. Ten prohlédne lest a nezbývá mu, než jednat s Ofélií nepřátelsky. Hamletova matka Gertruda se naproti tomu manželstvím s vrahem svého prvního manžela, Hamletova otce, dostává na stranu Klaudiovu, ale citový vztah k synovi ji staví do pozice zprostředkovatele a usmiřovatele, usilujícího o odstranění třecích ploch mezi protivníky. Hádka s Hamletem, odehrávající se v matčině ložnici, tedy v místě, kde se prohřešuje proti památce Hamle-

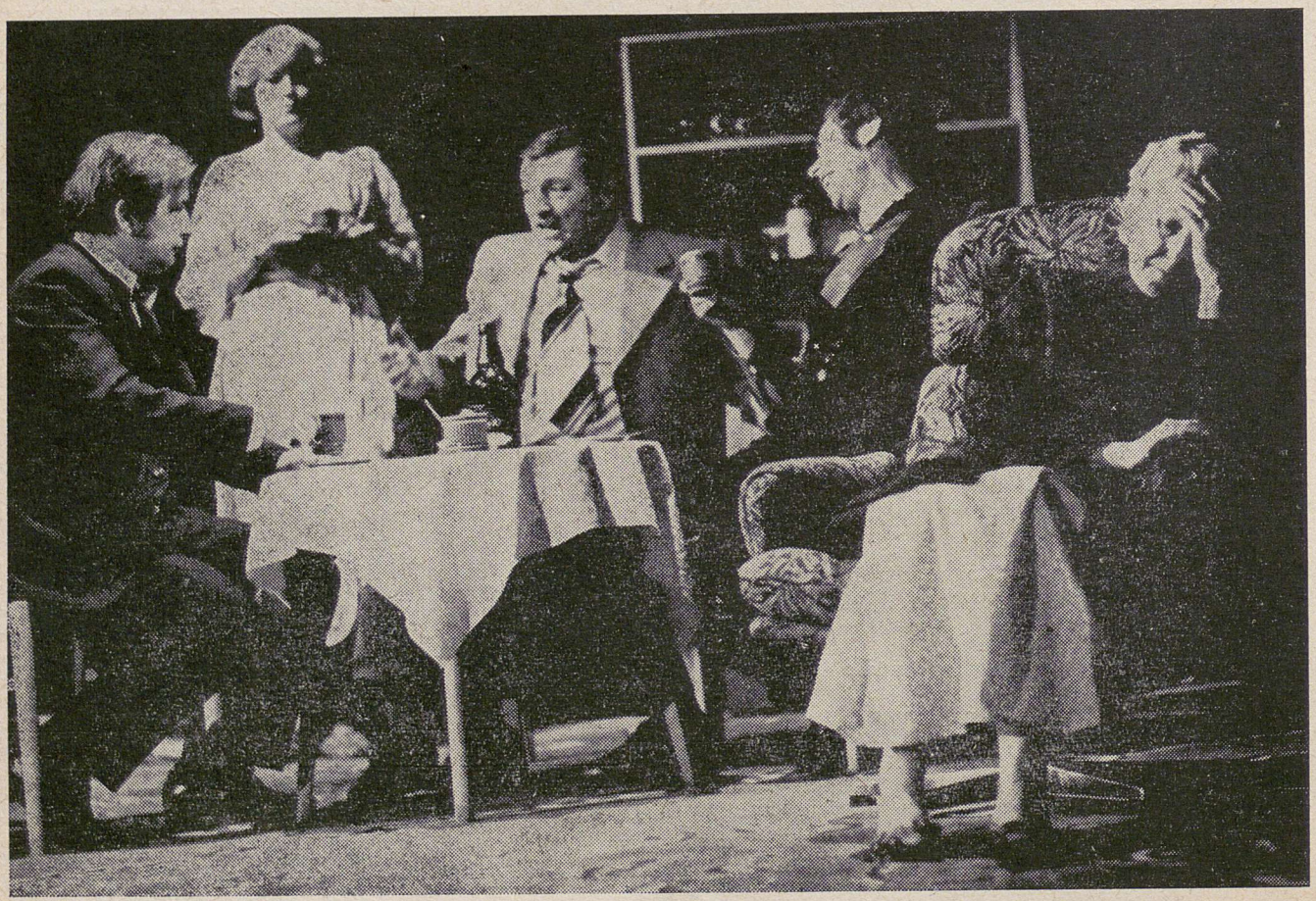
tova otce, je srážkou mezi rigorózním postojem Hamleta, jenž se snaží vytrhnout matku z Klaudiova vlivu, a kompromisním postojem Gertrudy, jež by chtěla smířit nesmiřitelné, udržet si lásku synovu i manželovu.

V dobře komponovaném dramatu jsou i vedlejší konflikty organicky zapojeny do dramatického děje a napojují se tak do konfliktu hlavního. Scéna Hamleta s Ofélií, vyslechnutá vskrytu Klaudiem a Poloniem, přesvědčí krále o nebezpečnosti Hamletových myšlenek a vnukne mu nápad poslat prince do Anglie „vymáhat spěšně opožděnou daň". A scéna s matkou ho přiměje, aby ihned uskutečnil svůj záměr s maličkou korekturou: dá Hamletovi do Anglie průvodní list, v němž je pokyn prince popravit.

Vedlejší konflikt je často spjat s vedlejším dějovým motivem nebo s vedlejší postavou, jejichž pomocí dramatik dynamizuje onu obtížnou část dramatické stavby, následující po kritickém vyvrcholení děje — tzv. peripetii. V Hamletovi tuto roli sehraje Poloniův syn a Oféliin bratr Laertes. V kritické době dlel ve Francii a ke Klaudiovu dvoru se vrací, když se byl dověděl o otcově smrti. Vrací se se zbraní v ruce, aby se pomstil na Klaudiovi, v němž vidí příčinu Poloniova konce. Exponuje se tak znovu (paralelně k situaci Hamletově) motiv synovské pomsty za smrt otcovu, namířený opět (byť omylem) proti Klaudiovi. Laertův hněv ještě vystupňuje tragická smrt zešílevší sestry Ofélie. Klaudius usměrní Learta a učiní z něho svůj nástroj proti Hamletovi. Toto spojenectví je dobře motivováno: Leartes už před odjezdem do ciziny (I,3) vyjádřil svou nedůvěru k princi Hamletovi a varoval Ofélii před jeho láskou; Klaudius pak dává přednost nepřímé akci proti Hamletovi prostřednictvím Laerta, protože si nechce znepřátelit Gertrudu, která se v Hamletovi vidí, navíc se obává veřejného mínění, které je prý na straně princově. Od vedlejšího konfliktu mezi nerozvážným Laertem a prozíravým politikem Klaudiem se zcela organicky dostáváme do proudu hlavního konfliktu, v němž Laertes zvedne smrtící zbraň proti hrdinovi tragédie.

Epizodní konflikty takovou přímou vazbu na hlavní konflikt většinou postrádají. Jsou to jen drobné, z hlediska logiky fabule postradatelné spory, dynamizující epizodní situace, jejichž funkce není dramatická, dějotvorná, ale ilustrační, charakterizační apod. Konverzační kontraverze mezi Hamletem a Osrikem (V,2), při níž je Hamletův přítel Horacio pouhým vděčným posluchačem, se netýká (kromě věcné informace, pozvání Hamleta na souboj s Laertem) ničeho závažného: její skrovné konfliktní jádro spočívá v tom, že si Hamlet dělá z dvorského kašpara pustou legraci. Činí tak důmyslným způsobem: přijme Osrikův afektovaný způsob vyjadřování za svůj a dalším vystupňováním slovní vyumělkovanosti jej přivádí ad absurdum, takže mu nakonec nerozumí ani sám Osrik. Tato mistrovská ukázka literární parodie nejen zesměšňuje dvorské pokrytectví a snobismus, ale zároveň už poněkolikáté ukazuje Hamletův příznačný povahový rys: schopnost mluvit s partnerem jeho vlastní řečí a tak ho paradoxně demaskovat.

Hra M. Stoniše Sem padají hvězdy v nastudování rakovnického souboru byla oceněna I. cenou na letošním Wintrově Rakovníku. Foto Pavel Štoll



DIVADLO a SPORT

Divadlo má se sportem mnohé společné. Především jde vždy o hru, která je několikanásobně vyvázána z reality (prostorem, časem, funkcí atd.). Dále je to pak kontakt „dějiště" s hledištěm, účinkujících a diváků. Ten však je zcela nezbytný pouze u divadla, sport zůstává sportem i bez diváků a může být adekvátně vnímán i prostřednictvím kinematografie (televize, film).

Zdálo by se, že tak jako ostatní hranice divadla jsou i hranice mezi divadlem a sportem plynulé, neostré. Není tomu tak ale zdaleka vždy. Plynulá hranice je pouze tam, kde se sport přibližuje divadelně tanečním kreacím (gymnastika, krasobruslení, akvabely, skoky do vody, vodní lyžování apod.).

Jiný je případ sportovců, kteří rezignovali na jedné straně na vlastní účel sportu (tj. boj o vítězství), a tím i na jedno z hlavních pravidel „hry", a na druhé straně se přimkli k estetickým kvalitám svého sportu, kvalitám, které z původně druhotných učinili primárními. Nejenom bývalé amatérské hvězdy krasobruslení a gymnastiky vystupují v revuích a show. Exhibice tohoto druhu jsou možné v jakémkoli atraktivním druhu sportu. Vždyť nejde pouze o krásu pohybu, ale též o krásu myšlenky, o krásu techniky, taktiky i strategie, které je možno v simulovaném boji předvést mnohem názorněji. Známý je případ Harlemských světoběžníků (Harlem Globetrotters), kteří před lety vystupovali i u nás. Jsou to sportovci špičkové úrovně, kteří si s sebou vozí vynikající sparring partnerské mužstvo, se kterým předvádějí simulované basketbalové utkání.

„... je to vlastně divadlo — vystoupení má přesný, na čas pevně fixovaný scénář a určité sehrané situace, které se vždy opakují. Mezi nimi jsou místa improvizovaná, takže to není vlastně absolutně všechno sehrané. Je to tak napůl hra a napůl divadlo. Mají výborné hráče, zejména jednoho vynikajícího komika, jmenuje se Meadowlark Lemon. Obdivovali jsme, jak dovedl každý den vytvořit nové situace, kolik v tom bylo elegance a tanečního a hereckého projevu." (J. Hošková: Americký zájezd Čs. státního souboru písní a tanců, Taneční listy 3, 1965.)

Jakkoli může být divadelní hodnota těchto představení sporná, jedno je jisté: basketbal je zde předveden na sportovně perfektní a esteticky uspokojující úrovni; okořeněn pak dávkou humoru, která nepřesahuje míru vkusu. Všechna uchýlení od pravidel košíkové, která zde jsou, nejsou toho rázu, aby představení přestávalo být identifikováno jako zobrazení basketbalového zápasu. Nestane-li se takováto show uměním, je stále ještě smysluplná, zůstávají další, mimoumělecké hodnoty.

Podobný byl případ bývalého mistra světa ve stolním tenise Barny, který jezdil s harlemskými basketbalisty a předváděl se svým partnerem „krásný ping pong". Dlouhé výměny míčků, série kontradrajvů, obrana z nemožných pozic — opravdu pěkná sportovní podívaná. V obou případech se počítaly body a na závěr byl oznámen výsledek zápasu, i když bylo zřejmé, že je z větší míry předem dohodnut a především — že není podstatný, že o něj nejde. Podívaná tedy zůstávala hrou, ale přestávala být sportem v pravém slova smyslu.

Svým způsobem opačný případ se odehrál v Bulharsku; místo aby sportovci „hráli divadlo", hráli herci sport.

V létě 1966 připravili herci oblastního divadla Chaskovo zvláštní zájezdovou inscenaci — fotbalové utkání. Hrálo se na fotbalových stadiónech, kde bylo hřiště upraveno na menší rozměry vzhledem k menšímu počtu hráčů (7:7). Mimo hráče hráli herci též rozhodčí, hlasatele, maséry, trenéry, ošetřovatele, zastávali prostě všechny oficiální funkce, které k fotbalovému utkání patří. Část jich pak navíc mystifikovala — hráli i diváky s cílem ovlivnit a zaktivizovat obecenstvo. Zápasy byly inzerovány jako fotbalová utkání, která předvede divadelní soubor. Každé utkání mělo pevný scénář, v jehož rámci se improvizovalo. Rozhodčí přísně dbal na dodržování pravidel, která hráči porušovali pochopitelně častěji, než bývá ve skutečnosti obvyklé. Herci — soupeři se během akcí na improvizaci nenápadně domlouvali. Celá improvizace se řídila reakcí diváků. Zvítězilo nakonec vždy to mužstvo, kterému diváci přáli. Šlo tedy o divadelní představení — hra na fotbal. Samotný fotbal byl při tom ovšem předveden na úrovni dost nízké — hráči byli především herci (na rozdíl od harlemských basketbalistů, kteří jsou především sportovci-košíkáři). Nemělo-li představení uměleckou úroveň, nestalo-li se komedií, nezůstala zde již žádná jiná užitná funkce, představení se mohlo stát dokonce kýčem typu catch as catch can.

V uvedených případech je důležitá existence divadelní konvence, která odlišuje divadlo od mystifikace.

Často, když například při fotbale zůstane ležet hráč na trávníku, slyšíme z hlediště: „Nehraj divadlo!" Divák tím vyjadřuje své přesvědčení, že hráč zranění pouze předstírá, že jde o mystifikaci. Jindy, v hokeji nebo v košíkové, se mluví o „filmování", čímž se myslí snaha hráče přesvědčit hereckými prostředky rozhodčího, že soupeř proti němu použil nedovoleného zákroku. Tyto a jiné divadelní prvky se ve sportu vyskytují často.

Mystifikací jsou i tzv. prodaná utkání. Je však jasné, že ačkoli je v takových utkáních rovněž vše jen „jako" a výsledek je předem dohodnut, nejde o divadlo, ale o podvod založený na mystifikaci. Mystifikace, klamání a podvod jsou nejenom obecně společensky neúnosné, ale jsou i neregulérní v opravdovém sportu v plném smyslu tohoto pojmu. Přibližuje-li se sport divadlu nikoli estetizací svých pohybů, ale fiktivností (nereálností) svého jednání, porušuje tím svá vlastní pravidla a přestává být sportem. Záleží pak pouze na „hereckých kvalitách" mystifikátorů a na inteligenci diváků, dokáží-li mystifikaci prohlédnout a tím ji vlastně přivést do skutečně divadelních mezí. Ještě s tím malým rozdílem, že herec v divadle ví předem, že je „prohlédnut", kdežto mystifikátor je stále v nejistotě. Zajímavá je zde pozice rozhodčího, který může být jak hercem (pokud je s hráči dohodnut), tak i klamaným divákem, anebo — v ideálním případě — hlavním demystifikátorem.

Vidíme, že z tohoto aspektu je hranice mezi sportem a divadlem relativně ostrá, neboť jakákoli fikce ruší základní sportovní pravidla. Ani opačný postup v této oblasti (změna divadla v sport) není možný bez ostrého předělu: reál na jevišti je nepřípustný. Přeměna hraného sportovního klání v opravdové divadlo ruší smlouvu danou divadelní konvencí, že všechno bude jenom „jako".

PETR PAVLOVSKÝ

WINTRŮV RAKOVNÍK

JAROSLAV ŠINDELÁŘ

DS Říčany uvedl Hubalkovu Hodinu Antigony. Foto P. Štoll

V březnu uspořádalo Středočeské kulturní středisko Praha a okresní kulturní středisko v Rakovníku krajskou soutěž vyspělých divadelních amatérských souborů Středočeského kraje, Wintrův Rakovník, jako výběrovou soutěž pro 48. Jiráskův Hronov. Soubory se současně ucházely o účast na přehlídce ruských a sovětských her ve Svitavách. Záštitu nad Wintrovým Rakovníkem převzaly odbor kultury ONV, Okresní odborová rada, okresní výbor Svazu družstevních rolníků a Městský národní výbor. Organizační i společenský úspěch celé akce byl podpořen také tím, že rakovnický soubor Tyl a jeho členové se jako vždy plně věnovali hostujícím kolektivům i jednotlivcům. A teď k samotné přehlídce a jejím výsledkům, jak jsme je mohli postihnout ve vybraných šesti představeních.

Začal bych poznatkem nejradostnějším, který poznamenal profil i výsledek celé přehlídky, a sice dramaturgií. Byla cílevědomá a promyšlená, taková, s jakou se v posledních letech málo setkáváme na akcích tohoto typu. Naprostá většina zúčastněných souborů si kladla značné a zdravé ambice nejen ve výběru textu, ale i v režijních záměrech a hereckém ztvárnění, a „měla i na to", aby tyto požadavky ve značné míře realizovala.

Dramatizací románu Vojna a mír připravil divákům první velký zážitek soubor Hálek z Nymburka. Obtížná a náročná inscenace, i když v režijní a scénografické práci poplatná profesionálnímu vzoru, prokázala možnosti početného nymburského souboru, které by mohly být ještě úspěšněji využity v hrách, kde by se plně uplatnily zkušenosti hereckého kolektivu.

Divadelní soubor Scéna při kulturním a společenském středisku Kralupy nad Vltavou uvedl v československé premiéře hru národní umělkyně MLR M. Gaspárové Kouzlo ohně. Režie vystihla základní myšlenku hry, přerod Zity Jandyové uprostřed krutých skutečností konce 2. světové války v Maďarsku. Herci v přesné a cílevědomé koncepci režiséra postihli nejen příběh, ale i vyjádření hlavní myšlenky. Představení přes některé dílčí nedostatky, např. místy přílišnou mnohomluvnost textu a rytmizaci některých scén, bylo vyrovnané a přesvědčivé.

Historky z venkovského hotelu A. Vampilova nastudoval divadelní soubor Kolár DK ROH AZNP Mladá Boleslav. Soubor si vybral dvě výborné aktovky Metér a Dvacet minut s andělem v přesvědčivé dramaturgické úpravě s připsaným prologem, který organicky uvádí diváka do děje představením jednotlivých protagonistů. Soubor dokázal, že aktovky, tak opomíjené na amatérských jevištích, dávají vděčné příležitosti jak hercům, tak i režii, které se v tomto případě podařilo ještě navíc skloubit soubor složený ze zkušených herců i začátečníků a překlenout určitý handicap vzniklý náhlým přeobsazením úloh. Hra měla správnou atmosféru i spád a ukázala přednosti souboru v komediálním žánru. Právem si odnesla jednu ze dvou druhých cen. Škoda jen, že scénické řešení více nepodpořilo jinak úspěšnou inscenaci.

Hodinu Antigony C. Hubalka sehrál soubor Tyl při OB Říčany. Variace Sofoklovy antické Antigony promítá autor do konkrétní společenské situace západního Německa 60. let. Představení působí velmi apelativně na současného diváka, text v dané režijní koncepci skutečně vzrušuje a burcuje. Přes určitou nevyrovnanost herec-

kých výkonů a někdy až přemíru snahy o okázalost ve slově a sošnost v pohybu připravil soubor silné představení, při závěrečném hodnocení odměněné taktéž druhou cenou. V tomto případě scéna byla velmi dobře prostorově prokomponována a výtvarně nápaditě řešena.

S Mostem do daleké noci R. Samuljevičiuse přijel soubor ZK ROH Sklářen Kavalier ze Sázavy. Obtížná hra byla rovněž československou premiérou. Text, který je vlastně jen předlohou či scénářem s množstvím krátkých obrazů, byl dobrým podkladem pro výklad a koncepci režiséra. Rovněž herci, jejichž výstupy se odehrávají často ve velmi krátkých sekvencích, mají těžký úkol vyjevit před divákem jemné a složité předivo vztahů, které se prolínají a jejichž celek teprve ozřejmí příběh. Je ke cti souboru i režie, že divák se ve složité kompozici dobře vyznal. Početný herecký soubor byl vyrovnaný, orientaci znesnadňovalo snad jen shodné obsazení dvou zcela odlišných postav zpěváka a Alba. Přehledněji mohlo být i specifikováno prostředí, ve kterém se odehrává děj na simultánní scéně. Sázavští si dali úkol nadmíru těžký, ale velmi čestně se s ním vypořádali.

Posledním představením přehlídky byla hra současného českého autora M. Stoniše Sem padají hvězdy v nastudování domácího hostitelského souboru Tyl MěKS Rakovník. Soubor připravil všem přítomným stejně jako v předešlé sezóně příjemné překvapení. Stonišova hra o vztazích mezi přáteli a v rodině, velmi trpká a burcující, zvláště ve druhé části, kdy odhaluje obludnost touhy po materiálních hodnotách, touhy, která dovede i zabíjet dobrého citlivého člověka, je hrou potřebnou, i když by možná zasloužila někde upravit či ještě zkrátit. Atmosféru jednotlivých částí hry, hereckou složku, rytmus a tempo, to vše režisér citlivě a s přehledem vybudoval. Složitost struktury scénických požadavků autorské předlohy dobře řešila i výprava prostředky, které výrazně podpořily poetické motivy hry. Inscenace znovu prokázala, přes určitou premiérovou nervozitu, že rakovnický soubor je schopen i nejnáročnějších úkolů, kladených na současné divadlo. První cena, která mu byla při závěrečném hodnocení udělena, je v dobrých rukou. (Kromě první a dvou druhých cen porota udělila ještě šest dalších a jedenáct čestných uznání za herecké výkony, režii a návrh scény a za soustavnou spolupráci profesionálů s amatérskými soubory.)

Hostem přehlídky byl divadelní soubor Kulturního a společenského střediska ze Spišské Nové vsi rovněž s československou premiérou hry Albertase Laurinčiukase Okamžik pravdy. Hra, která ukazuje poměry a zvůli fašistické junty v Chile, vhodně navazovala na hledačskou a společensky závaznou dramaturgii celé přehlídky, kterou úspěšně uzavřela.

A nyní několik obecnějších poznámek na závěr. U většiny souborů byl výrazný podíl mladé generace. To je případ Nymburka, Mladé Boleslavi, Sázavy, Rakovníka. Mládí, jeho střetávání se staršími, jeho nadšení i tápání a hledání bylo také tématem mnoha inscenací (Vampilov, Samuljevičius, Stoniš), a bylo poučné pozorovat, jak mladí hrají sebe, jak do postav dosazují své problémy a cítění. Vůbec je třeba ocenit herecká ztvárnění mnoha postav (Andrej v Tolstém, Lída ve Stonišovi, Kalošin ve Vampilovovi, Antigona v Hubalkovi), která předváděla maximum současných hereckých amatérských možností. Bylo také patrné, že na režijní práci má značný podíl rostoucí kádr profesionálních spolupracovníků a poradců, takových ovšem, kteří soustavně a cílevědomě pracují s amatérským divadlem. Tady má zřejmě Středočeský kraj kvalitní základ i dost širokou základnu a perspektivy. O kvalitách dramaturgie jsme už mluvili, byla ve znamení usilovného hledání cest k apelativnímu, vzrušivému divadlu, které hovoří k dnešku i o dnešku. Je tedy možné odpovědně říci, že amatérské divadlo Středočeského kraje má nejen dost vůle a nadšení, uměleckých předpokladů nespokojovat se jen s pasívní reprodukcí textů, ale že se snaží o všestrannou uměleckou tvorbu se vztahem k životu a chce jít dále důsledně cestou moderního divadla naší společnosti. Letošní ročník Wintrova Rakovníka byl toho více než přesvědčivým důkazem.

DS Rakovník (M. Stoniš – Sem padají hvězdy)

JAROMÍR KAZDA

Kapitoly z dějin herectví

ČESKÝ KABARET

Slovo kabaret znamená ve francouzštině krčmu a už z toho je vidět, že pro tento druh divadla není důležitý pouze konzum umění. Kabarety se u nás objevily, na rozdíl od ostatní Evropy, až před první světovou válkou – viz Ján Kalina: Svet kabaretu. V Praze byl jako první otevřen roku 1910 česko-německý kabaret Lucerna, umělecky vedený režisérem Jaroslavem Kvapilem a hercem Karlem Hašlerem, členy Národního divadla. Hašler založil roku 1915 jiný velký pražský kabaret, Rokoko, hrál v němém i zvukovém filmu, režíroval výpravné revue, skládal hudbu i texty k písním. Za své vlastenectví a nebojácnost za nacistické okupace byl odvlečen do Mauthausenu, kde zahynul mučednickou smrtí (srv. R. Deyl: Písničkář Karel Hašler). V kabaretu uplatnil roku 1914 zajímavý nápad použít filmovou dotáčku honičky, natočené v exteriéru a končící v divadle (České hrady a zámky, dochovaný film) a ve 20. letech dokonce jakousi „Laternu magiku", když živý Hašler vedl dialog se svým němým obrazem na filmovém plátně, reagujícím mimicky na mluvené repliky (viz J. Voldán: Šli tři muzikanti, str. 171).

Přesto, že kabaret byl kultivovanější, jemnější, rafinovanější podívanou, dodržující společenské konvence (konferenciér ve fraku, šansoniérky zpravidla večerní šaty), měl co do univerzálnosti herectví své předchůdce. Spojoval ho s nimi důraz na aktuální obsah, tvůrčí improvizace a účast hudby. Těmi předchůdci byli jarmareční a pouťoví komedianti a písničkáři, cirkusoví klauni a interpreti z tzv. arén, jakož i šantánů čili zpěvních síní. (Viz Dějiny českého divadla, vydané Academií, díl III.)

Také v šantánu se pěstovala recitace, sólové výstupy, scénky a rozpustilý, politicky či eroticky ožehavý popěvek, většinou kostýmovaný. Někdy se takový popěvek spojoval s mluveným slovem a taneční evolucí do sólového výstupu, vytvářejícího podobu všeobecně známých lidových figurek (domovnice, pohřební agent, služka, rekrut, pražský „Pepík", Podskalák aj.). Veselému popěvku se říkalo kuplet nebo též šansón, který Praha poznala i v podání Paříženky mademoiselle Philipo, která zpívala v aréně k pohoršení i nadšení publika v negližé a kterou vzápětí skvěle parodoval Jindřich Mošna.

Počátkem století poskytovaly možnost hlubší dramatické charakteristiky v sólových výstupech monology z repertoáru Coquelina mladšího, patřícího do okruhu legendárního kabaretu Chat Noir. Tyto monology, jak svědčí jejich tištěné vydání, rád interpretoval i člen Národního divadla Josef Šmaha. Z členů Národního divadla se později kabaretu věnovali mimo Hašlera i Rudolf Kafka a Růžena Nasková, Jiří Steimar, Saša Rašilov, Míla Pačová, Jarmila Kronbauerová a další.

Sólové výstupy a kuplety vycházely zpravidla jednotlivě s obrázkem interpreta a notami. Některé z nich však vyšly i souborně, např. výstupy a kuplety Jindřicha Mošny a Josefa Frankovského. Mezi průkopníky sólové i partnerské komiky a herecky pojatého zpěvu patřili před kabaretem i po něm také František Leopold Šmíd, bratři Hartmannové, Josef Waltner a Rudolf Kamenský, Hanuš Škrdlík, Alois Tichý, který nazýval své kostýmované výstupy „karikaturami", Heřman Zeffi, který střídal bleskově převleky i během jediného výstupu, a Josef Šváb Malostranský, jehož virtuózně proměnlivou obličejovou mimiku ve výstupu „Smích a pláč" zachytil jako nejstarší filmový detail na světě český němý film.

Šantány dovedly uplatnit i iluzionismus a parodii na něj, nejrůznější recese a parodie, hru a zpěv s diváky, smysl pro kontrast dramatické scény (např. Šmídův Batalion) či recitace, které se tehdy říkalo deklamace se zpěvním či tanečním číslem nebo s tzv. živými loutkami (loutkohra, hraná parodicky živými herci). Kabaret rozšířil tuto pestrost o film, malovanou diaprojekci, výrazový tanec, vážnou hudbu, bramborové divadlo, stínohru a pantomimu, přičemž řada nápadů patří do dosud nedoceněné a záslužné činnosti Červené sedmy, působící v letech 1909–1914 a 1919–1920 (tato druhá etapa v hotelu Central, nynějším Komorním divadle – viz obr. 1). Kromě Prahy hostovala Červená sedma po Čechách, ve Vídni a krátce si otevřela filiálku v Brně.

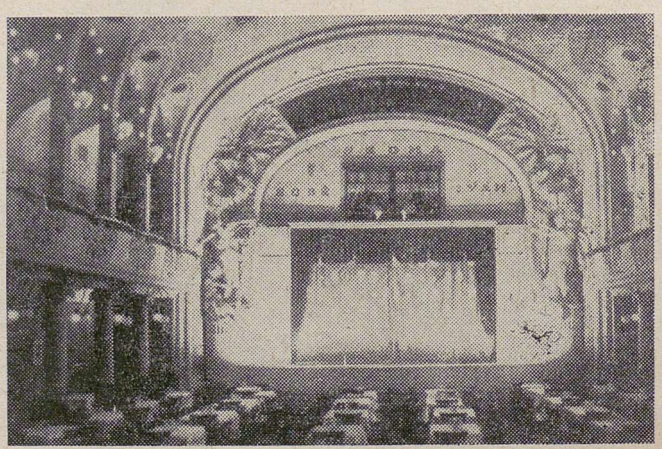
Pro toho, kdo se chce dobře obeznámit s její činností a odkazem, je třeba, kromě vydaných materiálů (výstupů, scének, písní) prostudovat knihu zakladatele tohoto kabaretu, dr. Jiřího Červeného: Červená sedma, dále brožuru Eduarda Basse: Jak se dělá kabaret?, programový časopis Věstníček Červené sedmy a Bassovy Letáky, popř. i Kalinův Svet kabaretu a Voldán: Šli tři muzikanti (též pro starší období kabaretní historie).

Jaký typ herectví požadovala Červená sedma? V první řadě šlo o herectví autorské nebo jak dnes říkáme: inspirované. Herci v Červené sedmě si buď sami text psali a překládali, což při měnění programu jednou za čtrnáct dní dokládá neuvěřitelnou tvůrčí potenci a vynalézavost, nebo do textu alespoň improvizačně zasahovali.

Aby se udrželi v dobré fyzické kondici, procvičoval jejich pružnost a ohebnost známý boxerský šampión a tělocvikář Jiří Hojer (v jeho tělocvičně ve Zlaté huse v Praze pěstovala a zvyšovala své pohybové schopnosti řada známých herců a zpěváků, mj. i Vilém Zítek, Eduard Kohout či Ladislav Pešek). Hojer sám též v Červené sedmě vystupoval a to jako interpret anglických a amerických písniček a – snad první u nás – jako stepař.

Také duševní svěžest Sedmičkáři rozvíjeli cvičením, například když každý z nich musel umět v tempu pokračovat jedinou slabikou tak, aby se slabiky spojovaly ve slova a věty, které měly smysl, nebo musel vymyslet rým na některé krkolomné

Interiér Červené sedmy v hotelu Central (dnešní Komorní divadlo)



Velký případ od V. Tilleho (pseud. Záruba). Hrají G. Hart, M. Pačová. Výprava J. Dréman

slovo. V tomto směru byly zvlášť proslulé rýmařské schopnosti Hvížďálkovy (Bajkal – zaikal; zdalipaks koupila mi brusle Halifax aj.), pohotové písničky Červeného na národní notu, zpívané „na tělo" vyhlédnutým divákům toho večera, Bassovy aktuální novinky na politické a veřejné dění (nenadarmo se stal vzorem naší žurnalistiky), Haškovy improvizované mystifikace tvářící se jako vědecká přednáška (Haškova snadnost psaní byla v souladu se sedmičkářskými nároky na herectví a Haškovou hereckou zkušeností v Červené sedmě), po nichž musel být Hašek nejednou chráněn před zuřícími diváky atd.

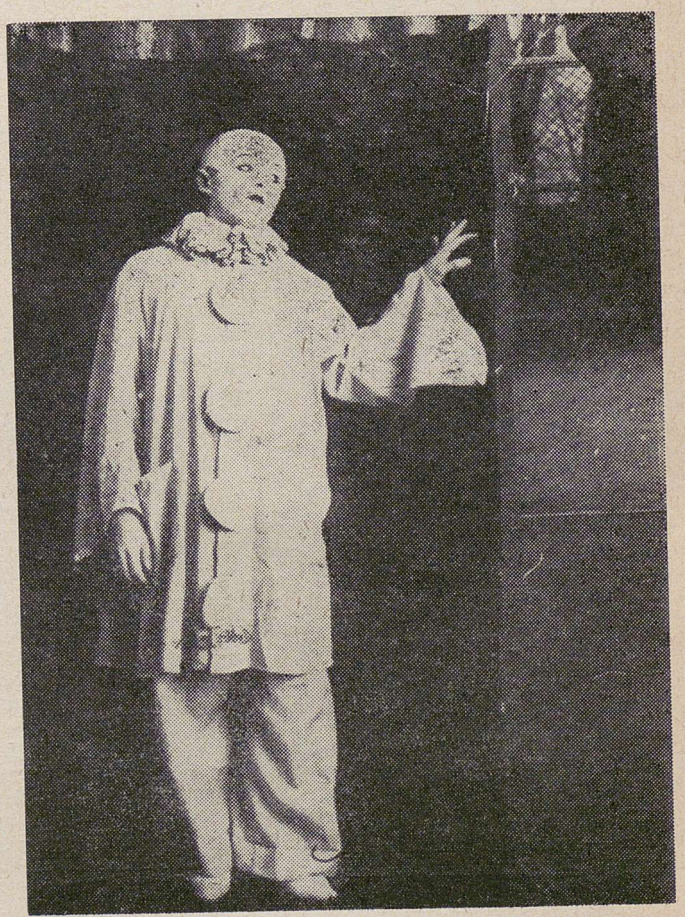
Sedmičkáři se učili reagovat pohotově nejen navzájem (užívali kolektivní improvizaci na scéně i jako trénink), nýbrž i na diváky, které jindy vtahovali do hry konferováním, hraním do publika a společným zpěvem refrénů, utužujícím kontakt. Jestliže mívali předem – zejména konfecenciéři – určitou zásobu vtipů, slovních hříček a aforismů, působili přece, díky svému tréninku i vrozenému smyslu pro humor zcela bezprostředně.

Smysl pro humor osvědčovali též, po vzoru Chat Noir, četnými recesemi. Chodili např. ve městě nazdařbůh podle toho, jaké číslo jim padlo při hodu kostkou na každém nároží. Jindy šokovali cestující i náhodné svědky vystrčením kašírované prasečí hlavy z okna vlaku (byla to rekvizita z operní parodie Salome). Při zájezdu do Vídně oznámili kontrolujícímu úředníkovi, že v rakvi, kterou s sebou vezou (byla to rekvizita pro Hrůzný případ Harryho) je – mrtvola! Když chtěl ten nedůvěřivý muž s úsměvem odhalit podvod a odklopil víko, posadil se v rakvi krvavým fáčem omotaný sedmičkář Kubišta a pozdravil ho nevinně „Grüss Gott!" Tyto žertíky vyplývaly ze studentského ducha Červené sedmy a z toho, že Sedma byla alespoň zpočátku dobrou partou, která si rozuměla.

Sedma pěstovala parodie a satiry na operu i operetu, na divadlo hrůzy, mayovky a detektivky, vážné divadlo, nové směry v poezii, na Armádu spásy, na poměry ve fotbale i v politice a to jak za Rakouska, tak za První republiky. Byla v tomto ohledu velmi průbojná, neúplatná a nezastrašitelná. Adresnost a otevřenost její kritiky v umění, sportu, veřejné správě (pražská doprava!!!) a politice se stala i jednou z příčin jejího zániku. Vyhražovala si právo kritiky všeho, co podle jejího názoru nebylo v pořádku.

Sedma měla i vážné dramatické aspirace. Mezi autory jejích aktovek najdeme i Arnošta Dvořáka, Jiřího Mahena, Václava Tilleho (pseudonym Záruba), Viktora Dyka a bratry Čapky (Sedma uvedla jejich Lásky hru osudnou v nekonvenčním kostýmování a dekoracích, se znamenitým Jindřichem Plachtou jako Scaramouchem). Mezi skladateli najdeme v Sedmě i mladého Bohuslava Martinů. Mezi autory zhudebněných textů jsou i jména jako Burns, Sládek, Neruda, Bezruč, Dyk, Gellner, Šrámek a další. Mezi cizími autory najdeme Fleurse a Caillaveta, Molièra (uvedení jeho Pána z Prasátkova bylo snad českou premiérou této hry a začleněno do stylového večera), Averčenka, Andrejeva, A. P. Čechova, G. B. Shawa, německé kabaretiéry i W. Hasenclevera, jakož i rutinované francouzské fraškáře i salónní komediografy. V pantomimě a šansónech inspirovala sedmičkáře commedia dell'arte – obvyklé schéma: Pierrot – Harlekýn – Kolombína. Ve výrazovém tanci Sedmu inspiroval Orient (Egypt, Jáva, Persie, Indie), který někdy reprezentovali skuteční Orientálci jako hosté. Orient pronikl i do několika šansónů, inspirovaných japonskou poezií. Přes propagovanou všestrannost vznikaly však i v kabaretu určité herecké obory, jež někdy zastával jeden, jindy se spojovalo v interpretovi dovedností několik. Bass ve své brožuře uvádí jako možná čísla kabaretního programu: causeura (může být kostýmovaný), mluvícího causerii, tj. časový monolog na určité téma; konferenciéra (ve fraku), spojujícího vtipně různým komentářem celý program a schopného improvizace i na narážky publika; recitátora; kupletistu (s darem satiry a ironie); zpěváka vážných písní (v salónním úboru) či náladových písní (v kostýmu) – zpěváci se mohou v programu sdružit do dueta či kvarteta; šansoniérku; diseusu (šansoniérka s rafinovanějším repertoárem); imitátora (zvláště herců); humoristu (vypravěč anekdot či bez vyhranění); komika (na hranici tragiky a drastiky, typ odvozený z Variété); tanečníka či tanečnici (krom orientálních se doporučují tance historické, současné, národní a výrazové – tyto poslední tančili v Sedmě např. manželé Jenčíkovi. Jejich danse macabre na motiv Erbenových Svatebních košil našel odraz v dochovaném němém filmu). Nakonec pak hudebník-sólista, hudebník-doprovazeč (ten musí být citlivý k interpretovi i mít hereckou vlohu) a orchestr. Na realizaci aktovek i dekorací a kostýmů k písním se podílel scénograf, v Sedmě nejčastěji J. Dréman (viz obr.). Výpravná čísla tvořila stínohra, hadromalba (monolog se sestavováním vystřižených tvarů na černém sametu), loutkové či bramborové divadlo, popř. rychlokreslič. Souborná (kolektivní) čísla tvořila aktovka, pantomima a opereta, jakož i, jak víme odjinud, improvizace.

Jan Leitzer v masce Pierrota



DRAMATIK SOCIALISTICKÉ ETIKY

Bývá zpravidla opěvovatelem lásky a mládí, ačkoliv letos v květnu oslavil sedmdesátku: *Alexej Nikolajevič Arbuzov,* patřící k nejhranějším dramatikům ve své vlasti a k nejpřekládanějším sovětským autorům v socialistických státech a také u nás. Je znám hlavně jako reprezentant psychologického a intimního dramatu, řešícího především etické otázky, spojené nejednou s vnitřní proměnou postav a vyplývající z konfrontace odlišných postojů jeho děl k práci, lásce i přátelství a k otázce lidského štěstí nebo smyslu života vůbec. Až dosud napsal okolo třiceti žánrově rozmanitých her — od agitačních pásem, satirických aktovek a vaudevillů přes lyrické komedie, melodramata a jevištní kroniky po tragédie a epizující texty.

Alexej Arbuzov se narodil v Moskvě. Po rodinném rozvratu se bezprizorného hocha ujala vlídná teta (snad i proto vrací se v jeho hrách idealizované prostředí „milých starých domů"). Zájem o divadlo, projevovaný už od chlapeckých let, směřoval nejprve k herectví a režii a vyústil v absolvování leningradské divadelní fakulty. Arbuzovova intenzívnější autorská činnost datuje se od roku 1930, kdy se stává jedním z organizátorů propagandistického putovního souboru Divadelní vlak. Po prvních osobitějších dramatických pokusech *(Třída, Srdce, Setkání)* vytváří Arbuzov jakožto přední člen prvního zájezdového kolchozního divadla nenáročnou, leč tehdy oblíbenou veselohru s námětem traktoristického soutěžení *Šest zamilovaných* (1934) a komediální vesnickou aktovku *Šťastná hlídka* (1935). Tehdy už Arbuzova hráli také ve Svazu dělnického divadelního ochotnictva československého. U příležitosti X. sjezdu Komsomolu uvádí se v Moskvě další Arbuzovova budovatelská komedie *Daleká cesta* (*Nejšťastnější planeta* — 1935) — jakýsi námětový předstupeň k Irkutské historii. Obdobné tvarové směřování je patrno v „romantické kronice" *Město na úsvitě* (1940, přepracováno 1957) s tématem rychlé stavby mládežnického města na Amuru. Arbuzovovým nejkvalitnějším příspěvkem do dobových diskusí o perspektivách, charakteru a nejvhodnější formě socialistického dramatu byla úspěšná hra *Táňa* (1936, přepracováno 1946), dovršující rané období spisovatelovy tvorby — psychologicky plastický příběh obětavé lékařky. Rok 1939 zastihuje úspěšného autora ve spolupráci s režisérem V. N. Pluškem při organizaci Moskevského divadelního studia — scény, kde si mladí měli sami psát a inscenovat hry ze svého prostředí; za války se studio změnilo v zájezdové frontové divadlo a Arbuzov je vedl do r. 1944, kdy se z reorganizovaného souboru stalo Moskevské mládežnické divadlo. Kromě mobilizujících protifašistických pásem a pohádek píše tehdy Arbuzov spolu s někdejším Mejercholdovým asistentem A. K. Gladkovem hru *Nesmrtelný* (1942) o studentech, kteří rovnou ze školních lavic odcházejí k partyzánům. Frontovému divadlu bylo rovněž určeno Arbuzovovo méně důležité drama *Domek v Čerkizově* (1943), přepracované r. 1956 s názvem *Dům na předměstí.*

Poválečná díla zařadila A. N. Arbuzova mezi nejvýznamnější a nejúspěšnější sovětské dramatiky. Pro leningradské Divadlo komedie píše dobovým nárokům poplatnou veselohru *Setkání s mládím* (1947), Vachtangovovo divadlo uvádí jeho dramatizaci Turgeněvova románu *V předvečer* (1948), Divadlo Jermolovové inscenuje *Evropskou kroniku* (1952) — jedinou hru, která opouští důvěrně známé prostředí sovětské mládeže. O dva roky později stala se předmětem ostrých polemik hra *Léta putování* (1954), jež pomáhala vymaňovat soudobou sovětskou dramatiku ze zajetí ilustrativnosti a schematismu. K hlubinným mravním konfliktům v nitru člověka vracel se Arbuzov často zejména po XX. sjezdu KSSS — a to také v diskusích, přednáškách a časopiseckých článcích. V roce 1959 mají premiéru hned dvě jeho novinky: gorkovská tragikomedie o rozkla-

REŽISÉR je bandita

Když se na tiskové konferenci po pohostinských hrách Divadla na Tagance v Berlíně ptali Vladimíra Vysockého, proč on jako úspěšný, ve své zemi velice populární zpěvák vstoupil do hereckého angažmá k Juriji Ljubimovovi, odpověděl: „Především proto, že tu hraji každé představení tak, jako by hráli naposled. Pak proto, že zatímco jinde vládne hierarchie od herců-kmánů přes režiséra, ředitele až k nějakému Pánubohu, tady jsou všichni herci a všichni Pánybohy. Konečně pak mě nadchlo, jak má Ljubimov rád lidi, kteří něco dovedou a jsou pro něco zapáleni: pro muziku, literaturu, výtvarnictví." — Když Ljubimov v Berlíně představoval své herce, neškatulkoval je podle hereckých oborů, ale: tohle je básník, ten zpěvák, tamten píše hezké povídky, tuten maluje. A všichni byli herci. Totální talent svobodně rozvíjený a přitom profesionálně zvládnutý dělá Taganku Tagankou. Tak trochu si tu člověk připomíná mladého E. F. Buriana...

Měl jsem štěstí setkat se v těch dnech s Ljubimovem za různých okolností. Nejprve, když se děkoval po Dobrém člověku ze Sečuanu na jevišti. Tam přiběhl rovnou z letiště, či chcete-li přímo z Paříže, kde režíroval právě Pikovou dámu. Přišel v koženém saku, barevné rozhalence a ani ve snu ho nenapadlo, že by tak mohl znesvěcovat slavnost a oficiálnost chvíle. Podruhé jsem ho slyšel na tiskové konferenci, potřetí na zkoušce. Tam se dostavil na minutu přesně po kratičkém tříhodinovém nočním odpočinku, který si urval z času, naplněného po okraj společenskými povinnostmi. Pak jsem si s ním povídal mezi čtyřma či šesti očima. Všude byl stejný. Bezprostřední a přitom skromný, vitální a vůbec ne asociální, plný energie, vtipu a zvídavosti. Raději naslouchá, než aby rozdával moudro. Nemá rád lidi, kteří „všechno znají" a na vše se dívají shůry.

Při technických nedostatcích místní generálky na Gorkého Matku nekřičel, nevyvolával scény, ale také se nesmiřoval s kiksy. Energicky trval na svém, žádal: „Umožněte, prosím, dobrým lidem práci!" A režíroval s takovým zápalem, jako kdyby se setkal se hrou poprvé. A s takovými profesionálními nároky na všechny, že neodpustil ani krůček vedle. Na přesnosti trvá. „Je to bída, ta nízká profesionální úroveň v našem oboru! Nezazpívá-li tenor vysoké a, neudělá-li tanečnice 32 fouttés, jejich kvalifikace klesne. Proč je v činohernictví tolik diletantismu? Herec, který — obrazně řečeno — nevyzpívá ani g a nevytočí ani 10 fouttés, si dovolí sáhodlouze diskuto-

du odcházející vykořisťovatelské třídy z období NEPu *V hodině dvanácté* a nejpopulárnější Arbuzovův text — *Irkutská historie.* Využívajíc předností antiiluzívního epického divadla, syntetizuje Irkutská historie v jednoduchém, netezovitém trojúhelníkovém syžetu většinu dramatikových základních témat, především pak makarenkovský motiv lidského přerodu pod vlivem upřímné lásky a tvořivé kolektivní práce. Vychází rovněž dramatická etuda z Němci okupovaného Krasnodonu *Noc před nesmrtelností* (1959).

Sovětská dramatika šedesátých let preferovala v různých žánrových podobách téma dotváření složitého individuálního charakteru v dialektickém vztahu k socialistickým společenským podmínkám. Po průměrném melodramatu *Ztracený syn* (1960) předvedl autor tři mladé hrdiny lyrické hry *Můj ubohý Marat* (*Romance ve třech* — 1965) postupně v trojím uzlovém momentu odpovědného rozhodování o vlastním osudu. Novým motivem Arbuzovových dramat je téma poctivé životní bilance, někdy v nedějeplném kontrastu s „hlasem hledajícího mládí". V kompozičně svěřené tragédii leonovovské psychologické introspekce a takřka sartrovského ladění *Noční zpověď* (1966) vrátil se spisovatel do ukrajinského městečka v posledních hodinách německé okupace. Ve skladebně náročném monodramatu *Šťastné dny nešťastného člověka* (1968) pokusil se Arbuzov prostřednictvím relativizovaných vzpomínkových retrospektiv umírajícího vědce o diagnózu příčin lidské osamělosti, zplanění a nedůvěřivého egoismu. Problémový, ostře analytický pohled Šťastných dní nešťastného člověka, patrný ještě v příběhu z vědeckých kruhů *Volba* (1972) a ve hře z novinářského prostředí *Večerní světlo* (1973), střídá občas sklon k vyrovnané harmonii a pokladné smířlivé rezignaci (úsměvně idylická „andersenovská" báchorka *Pohádky starého Arbatu* — 1970, čechovovský melodramatický „vaudeville" *Ten milý starý dům* — 1972, komorní hra o dvou postavách *Staromódní komedie* — 1974).

Arbuzovovy hry v rozličných žánrových formách vždy odpovídaly na aktuální dobové otázky a problémy. Ve své většině podávají přesvědčivý a pravdivý obraz sovětského člověka na pozadí historického a společenského procesu. Čechovovská linie psychologicko-analytického a intimního dramatu prolíná se u Arbuzova nejednou s vědomou epizací textu, spočívající jak v kronikářském řazení scén, tak v citlivém a diferencovaném využívání komentujícího chóru. Autor rád pracuje s prvky emotivně romantickými, jemně lyrizuje jednotlivé sekvence i celé hry, symbolické klíčové scény spojuje prostřednictvím leitmotivů a nevyhýbá se ani postupům vyloženě melodramatickým či sentimentálním.

Mezi základní motivy Arbuzovových her, které dramatik rád zpracovává z různých zorných úhlů a v nových variantách, patří téma lidského štěstí; souvisí vždy nejen s nalezením harmonických mezilidských vztahů, ale neméně i se smysluplnou tvůrčí prací. Sobectví, nezodpovědnost, zbabělost, zlhostejnělá povrchnost a další přežitky jsou naopak tím, co svým nositelům v dokonalé životní seberealizaci brání. Ve většině titulů zachycuje Arbuzov své hrdiny v mezních situacích, kdy se tříbí jejich charaktery. V jeho hrách najdeme především desítky svěžích mladých postav, dobře odpozorovaných ze skutečnosti a nejednou postižených s takřka šrámkovským smyslem pro jejich romantické sny a emocionální vyzrávání. Výsledkem nelehké cesty za sebeuskutečňováním je u těch nejlepších krystalizace vyvážené osobnosti: lidé, měníce společnou prací svět, kultivují zároveň sebe. V procesu Arbuzovova tvůrčího hledání přibývá pak v jeho hrách postav fyzicky starších; ty výjimečně bývají představiteli odcházející vykořisťovatelské společnosti, častěji pak reprezentují vyrovnanou, ale nikoliv schematickou životní moudrost, nebo se ohlížejí zpět, aby bolestně, avšak nesobecky a upřímně zhodnotily své curriculum vitae. Právě v nalézání osobního štěstí pouze na „cestě k lidem" je základní poselství celé Arbuzovovy neefektní, ale podnětné dramatické tvorby: aniž by okatě vychovával a mentoroval, nutí k zamyšlení nad vlastním postojem k životu socialistického dneška také našeho diváka.

vz

---

vat, že to vlastně vůbec nepotřebuje, že to jsou všechno výmysly režiséra ..."

Jaký je Ljubimov? Především svobodný. Vypráví, jak ho nutili v Druhém Stanislavském studiu, aby dlouhé minuty hleděl partneru do očí a sugeroval si: navazuji kontakt, navazuji kontakt ... a pak konečně vykřikl: už ho mám! — „Tohle pokrytectví jsem nesnesl. Jsem po otci a matce svobodným člověkem." Nezná zábran, příčí se mu autority. Nepodléhá ani autoritám autorským. Ani estetickým normám a klasickým dramatickým kánonům. Vnímá vše srdcem a smysly a chce, aby tak činil i divák.

„Ovládá mě představa svobodného a organického spojení divadla, hudby, pantomimy, excentriky. Myšlenka se v divadle vyjadřuje slovem, ale také tělem. Divadlo není umění pro slepé, divadlo nelze jen poslouchat, ale také vidět."

Jako svobodnému člověku jde Ljubimovi o pravdu. O pravdu v osobním, občanském životě i na jevišti. Pokud jde o tu pravdu jevištní, řekl: „Existuje pravda d i v a d l a. Divadelní pravda není ‚jako život'. Na jevišti se musí věcem dávat jiný smysl. Tam se musí tvořit, vytvářet, vynalézat. Když jsem ještě hrával v akademických divadlech, přišlo mi vždycky trapné, že si jako dospělý člověk šminkuji obličej, maluji rty a dělám ze sebe obraz člověka. Bylo mi trapné chodit po slaměných rohožích a předstírat, že je to tráva, mezi zaprášenými „keři" z papíru a stojkami, na kterých je vymalována krajina. Co je to za opičárnu? Co to dělám? Kopíruju život? Člověk potřebuje metaforu, ne imitaci. Obraz, ne kopii. Krátce: chce-li člověk na divadle říkat pravdu, musí mít schopnost vynalézat. Tvořit."

Ljubimov se stal režisérem z přetlaku sil, říká o něm Jurij Trifonov. Nevybíjejí se ve výbušich nadzemské geniality. Fantazie a tvůrčí síla je v harmonii s pracovitostí. „Je pracovitý jako sedlák. Dělá jako jeho babička, která ještě chodila dřít ke statkáři. Ráno zmizí z domu, v devět je ‚na poli' a pozdě v noci se vrací domů."

Přetlak tvůrčích sil mu dává energii řešit na jevišti problémy světa. Nemá strach před světem. Chce ho stavět. Z kamenů, cihel, skla ... obrazně řečeno. Někdy si vybere za stavební materiál poému, zvláštní vášeň má pro prozaická díla. Ta ho neomezují ve výrazu jako dramatické texty. (Současné plány také většinou vycházejí z próz: Gogolovy povídky, Dostojevského Zločin a trest a Běsi, Trifonovův román Dům na nábřeží. Vedle toho myslí ovšem i na Brechtovu Turandot a Shakespearovy královské kroniky). Nevybírá si dramaturgii podle krásy dialogu, dramatické stavby hry, ale podle myšlenky, která ho chytí. Předlohu pak přetváří podle toho, jak ho myšlenka vede. „Režisér je bandita, který všechno napřed rozstřílí a pak to dává dohromady."

Dlouho ho pronásleduje osobnost Picassova. Nedivím se, v jistém ohledu jsou si příbuznými. Bude z něho dělat divadlo. Jak? Nevím, ani on patrně netuší. Zatím sbírá materiál, pak si udělá osnovu. Proč Picasso? „Je tu jedna grandiózní vlastnost, která se mi zdá bytostně divadelní. Chtěl obsáhnout svět. Stál v jeho středu, prošel cestou lidstva. Na Picassově osudu a na tom, jak se zmocňoval skutečnosti, se dá ukázat svět."

Pokusit se o portrét šedesátiletého Jurie Ljubimova by znamenalo sestavit ho především z toho, co vytvořil. Z jeho inscenací. Ale ty nelze odvyprávět. Škoda. Takhle se musíte spokojit s několika základními rysy. Alespoň se domnívám, že jsou základní.

L. Daneš

EVA MAGEROVÁ
o Aničce skřítkovi, Slaměném Hubertovi a všeličem jiném

Zašli jsme za vedoucí souboru Klobouček z Klimkovic Evou Magerovou, abychom si o Aničce podrobněji popovídali. Ale zdaleka ne jen o Aničce. Především o všední a často pramálo efektní práci v souboru, v jejímž průběhu může, ale také nemusí vždy vzniknout tak podnětné představení, jakým byla klimkovická Anička skřítek.

Bude tomu bezmála rok, co jsem na mezikrajové přehlídce v Napajedlích byl svědkem události zcela zvláštní, ne-li neuvěřitelné. Tou událostí byla Nezvalova Anička přenesená tak citlivě na dětské jeviště, že se z ní nevytratily ani poezie Vítězslava Nezvala, ani myšlenkové poslání, které do knížky vložil. A co je nejcennější — s touhle ve své podstatě nedramatickou, obtížnou, až snad dětem nepřístupnou Aničkou se výtečně sžily děti z vašeho souboru a vzaly ji za svou. Jak se tohle podařilo?

Nezvalova knížka je rozhodně svým rozsahem i obsahem pro děti starší, i když menší děti by v ní jistě objevily kapitoly nebo pasáže, které by je zaujaly. Vždycky bylo mým přáním toto krásné dílo uvést do dramatické podoby, ale netroufala jsem si dát se do toho sama. Až v roce 1976 jsem zjistila, že Dilia vydala dramatizaci Aničky od Marie Bokové. Přečetla jsem si ji se zájmem, a přestože jsem k některým věcem měla výhrady, řekla jsem si, že by bylo možné se tohoto řešení v dané situaci chytit. V prvné řadě jsem chtěla děti pro Nezvala získat. Ale nezačínali jsme hned Aničkou. Začínali jsme tou krásnou, poetickou knížkou Věci, květiny, zvířátka a lidé pro děti. Na základě téhle knížky jsme dělali etudy, vymýšleli jsme si příhody všelijakých věcí, květin, zvířátek a lidí, o nichž se v knížce hovoří. A právě díky této knížce jsem děti pro Nezvala získala. Teprve pak jsem jim řekla o jiné jeho knížce, o Aničce skřítkovi. Všechny děti si Aničku přečetly a společně jsme si potom vyprávěli o těch momentech, které je nejvíce zaujaly.

Věděly děti od počátku o scénáři Marie Bokové?

O něm ještě neměly zdaleka ani tušení. Zatím jsme si nezávisle na scénáři hráli na některé části z Nezvalovy knížky, jako první je, myslím, zaujala pasáž o vodotrysku, a zejména vodotrysk sám. A tak si každý vymýšlel různé vodotrysky, každý jiný, až se z toho nakonec vyloupla ta drobná etudka, kterou jsme použili i ve hře samé.

Jaký podíl měly na — řekněme s trochou nadsázky — choreografii představení?

Za klíč k celému pořadu jsem od počátku pokládala technické a výtvarné řešení scény. Nápadů bylo dost. Nakonec jsme se shodli na sedmi různě velikých jednodílných paravánech, které lze libovolně přemisťovat, různě seskupovat atd. A s těmi se dlouho improvizovalo. Fakt je, že jsem měla s Jiřím Haleč-kem, kolegou, který mi v práci s dětmi pomáhá, promyšleno, kdy by měla být scéna přestavěna, jak by asi mělo vypadat pohybové rozehrávání jednotlivých momentů hry atd. Ale dětem jsme prozatím neřekli nic konkrétního. Protože jsme nechtěli oklešťovat jejich fantazii a nechtěli jsme se předem zříkat toho nepřeberného množství nápadů, na něž děti při improvizacích přicházejí. Kromě toho si myslím, že by práce děti ani nebavila, kdybychom jim nařídili: Teď půjdete s paravánky dopředu, teď se budete dělit tak a tak apod. Tři a půl měsíce jsme jenom improvizovali! Jenom jedno bylo od počátku jasné: kdo bude dělat Aničku a Huberta.

Jakým způsobem jste děti na tyhle dvě role vybírali?

Zásadně všichni společně! Dětem jsem na rovinu řekla: Podívejte se, jsou tady zhruba dva typy na Aničku. Kdo myslíte, že by se na ni hodil nejvíc? A zajímavé bylo, že jsme se všichni shodli na tomtéž, na dvou holčičkách, které i podle mne připadaly v úvahu. A v průběhu improvizací a mnoha etud děti samy — ovšem spolu se mnou — zvažovaly, kdo se hodí víc, až jsme se rozhodli pro Lenku. A nemohu říct, že by jí někdo z dětí záviděl roli. Naopak — často jí i pomáhaly těžší pasáže hry překlenout!

S Aničkou vystupujete téměř už celý rok. Hrají ji děti s takovou chutí jako zpočátku?

Musím říct, že jsem měla z velké reprízovosti obavu. Vidím ale, že zbytečně. Tohle představení hrají děti s gustem dodnes. Možná, že to souvisí i s tím, že je Nezvalův text natolik bohatý, že dětem přináší stále nové a nové podněty. Kromě toho mám ověřeno, že si ho přenášejí i do svého osobního života. A ti starší si už rádi přečtou Nezvalovy verše.

Jak vznikl váš dramatický soubor? Jak si do něho vybíráte děti?

Za tu dobu, co dělám dětské divadlo, jsem si vždycky vytipovala asi tak dva ročníky, s nimiž jsem měla v úmyslu dělat divadlo. Klade to zvýšený nárok na děti, protože kromě toho, že ke mně chodí na tříhodinové vyučování do literárně dramatického oboru, chodí ještě do souboru. Proto jsem letos poprvé zkusila jinou věc. Dala jsem ve všech ročních na uváženou, kdo by chtěl pracovat v souboru, a tím se podílet na novém pořadu. Rozhodně si nevyčleňuji děti, které by mně typově vyhovovaly. Jsem toho názoru, že chuť dětí věnovat svůj volný čas práci v souboru je tou největší devízou.

Soubor Klobouček LSU Klimkovice uvedl zmíněnou Nezvalovu pohádku. Foto F. Rous

Anička skřítek je svým způsobem zcela jevištní záležitost. Je pro vás představení hlavním ziskem celoroční práce?

Otázka je složitější, než by se zdálo. Totiž — největším přínosem pro hrající děti je rozhodně vlastní tvůrčí práce v průběhu celého roku. Ta závěrečná část práce, kdy spějeme ke „konečnému" tvaru, je méně zábavná a daleko náročnější. Ovšem je pravda, že vlastní hra přináší taky své kouzlo a neopakovatelné zážitky. Hrající děti mají pocit, že své nápady, fantazii a radost ze hry přenášejí na děti v hledišti.

Omezujete se ve své celoroční práci s dětmi jen na dramatickou výchovu?

Dramatická výchova je těžištěm naší práce. Ale využívám i hudby a výtvarných děl — samozřejmě vždy s ohledem na věk dětí. K naší práci patří i literární výchova. Většinou používáme formy tvůrčích úkolů, her, které přispívají k rozvoji fantazie, postřehu a pohotovosti dětí. Na základě hudby si například děti kreslí nebo píší příběhy anebo jen zaznamenávají nálady, které v nich hudba vyvolává. A když se náhodou zrodí hezké, nápadité literární práce, začneme je rozvíjet dál. Pokoušíme se je dramatizovat, rozehrávat v etudách nebo v dialozích ... A leckdy z toho vzejde i nějaká kolektivní etuda. Neodmyslitelnou součástí naší práce je také pohybová výchova. Tou začínáme hodinu. Ověřila jsem si, že se děti pohybem snadněji uvolní, zapomenou na všední starosti a problémy a dostanou se rychleji do tvořivé nálady.

Co považujete za nejpodstatnější ve své práci s dětmi?

Myslím si, že je nesmírně důležité, aby děti mohly rozvíjet svou fantazii a mohly uplatňovat svou tvůrčí energii. Aby mohly přicházet se svými nápady, říkat je nahlas a nebát se, že je někdo okřikne. Mým cílem je rozvíjet tuto fantazii, provokovat děti k tomu, aby neměly jen jeden nápad, ale třeba pět. Rozhodně se při tom varuji hodnotit dětské nápady formou: To je nápad na jedničku, to je nápad na pětku ... Vždyť každý nápad svým způsobem rozvíjí celý kolektiv! Snažím se, aby každé dítě v různých činnostech, s kterými se setkává jak při práci ve vyučování, tak v souboru, rozvíjelo do šíře svou osobnost, aby mělo vztah ke kolektivu, ve kterém tvoří a pracuje, aby z této práce mělo radost a uspokojení. Myslím, že nejsou děti neschopné, ale vinou dospělých se mohou neschopnými stát. Anebo neměly možnost rozvinout svou osobnost, využít a uplatnit své schopnosti.

Připravil Jaroslav Provazník

Štollův snímek Vampilovových Historek z venkovského hotelu (DS Mladá Boleslav)

EDUARD VOJAN (k 125. výročí narození)

Eduard Vojan se narodil 6. května 1853 v Praze v rodině malého zemského úředníka, který chtěl mít ze svého syna c. k. důstojníka. Ale mladičký Vojan byl již od svého mládí přitahován k divadlu. V necelých šestnácti letech utíká z domova ke kočovné společnosti a téměř deset roků hraje u různých divadelních společností. Nedostatečné vzdělání nahrazuje pílí a vůlí po sebezdokonalení, zvláště ve znalostech českého jazyka. Vpravdě železnou kázní se naučí ovládat i svůj ne zrovna hezký hlas, který v budoucnu dokázal rozehrát do všech odstínů.

V roce 1881 dosahuje Vojan prvních velkých úspěchů u ředitele Pokorného v Plzni. V roce 1886 odchází se Švandovou společností do Brna, kde svým uměním v roli Hamleta oslňoval brněnské diváky, jak píše kritik J. Merhauf. Konečně v roce 1888 se naplňuje Vojanova tužba. Stává se členem Národního divadla v Praze.

Ještě několik let hrál ve stínu Jakuba Seiferta, než plně zvítězilo jeho realistické umění. Zejména v postavě Hamleta, jehož premiéra 25. ledna 1905 postavila Vojana do popředí nejen mezi herci Národního divadla, ale i mezi jeho kolegy na evropských scénách. Vojan hraje Hamleta svým osobitým pojetím, dokonalou studií Hamletova nitra. Stojí svým uměním vysoko nade všemi. Stává se prvním moderním Hamletem evropského divadelnictví, jak uvádí shodně zahraniční kritika.

Hostování Moskevského uměleckého divadla v Praze v roce 1906 ukázalo Vojanovi další cestu. Stává se nejen obdivovatelem Moskevských, ale též vyznavačem Stanislavského metody, kterou přizpůsobuje svému pojetí. Dokládá to později členka zmíněného divadla O. V. Gzovská, která krátce před první světovou válkou hostovala v Národním divadle:

„Vojan svým uměním dospěl tam, kde je cíl Moskevských." Bylo to upřímné vyznání, opřené o pravdu.

Vojan byl umělcem demokratickým, lidovým. Nikdy nezapomněl, z jakých poměrů vyšel. Rád hostoval u kočovných společností, ale i u ochotnických souborů. Miloval obecenstvo tísnící se většinou na galeriích. Tomu vždy nejraději děkoval za nadšený potlesk.

Vojan nehrál jen proslulé postavy světových dramat, ale i lidové postavy z her našich autorů. Role Francka, Jánošíka a zejména Jiráskových tří historických Janů patřily k jeho nejoblíbenějším. S hrdiny minulosti bojuje za soudobé české demokratické ideály. Tyto postavy podle vzpomínek Vojanových současníků patří také mezi jeho vrcholné tvůrčí činy.

Při představení v prosinci 1919 si Vojan do svého zápisníku poznamenává „Zle!". Jeho srdeční choroba se neustále zhoršuje. Přesto Vojan znovu hraje Hamleta (již popáté) a dokonce náročnou postavu cara Pavla. Namáhavou roli hraje bez jediné známky duševní a fyzické vyčerpanosti, opět vítězí. Přijímá i další role v nové sezóně, ale ty již nevytvoří. Dne 6. května 1920 odchází na dovolenou, z níž se už nevrátí. Umírá 31. května 1920 ve svém bytě Pod Bruskou, nedaleko rodného domu.

Vojanův odkaz zůstává stále živý. Kahan jeho talentu hoří jasným světlem a jako maják září v dějinách českého divadelnictví. Vojanův tvůrčí zápal a odvaha k hledání nových cest zůstávají dodnes příkladem.

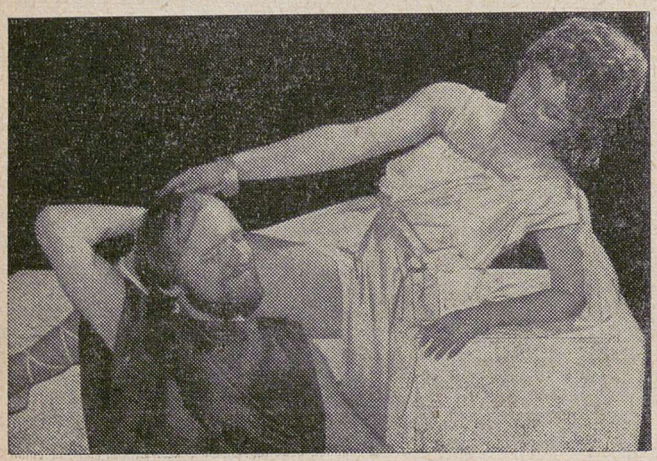
FRANTIŠEK KROC

ROZHOVORY SE SOKRATEM V PLZNI

Divadelní soubor I ZK Škoda v Plzni již řadu let cílevědomě usiluje o dramaturgicky i inscenačně zajímavá představení. Připomeňme si alespoň československou premiéru Hedvábného dramatizace Gogolových Mrtvých duší či uvedení Bulgakovovy hry Molière aneb Kabala svatoušků. Výrazným činem byla i loňská inscenace Failerova Nápoje lásky, volného přepisu Machiavelliho Mandragory. Poslední premiérou DS I byla inscenace Radzinského hry Rozhovory se Sokratem.

Jde o velice kvalitní text, a to nejen díky autorově spisovatelské erudici a jeho důkladné znalosti zákonů stavby dramatu, ale především proto, že dal své síly do služeb odkazu Sokrata, řeckého filosofa, jehož myšlenky a názory dodnes rezonují s myšlenkami našich současníků. Sokrates postavil do středu svého přemítání člověka. „Poznej sám sebe" hlásal nápis nad vchodem delfské věštírny (údajně Sokratův citát). Poznej sám sebe — budeš-li naslouchat svému daimoniu, poznáš sebe, a tím poznáš vesmír, to bylo časté téma Sokratových rozhovorů s přáteli.

Sokratova filosofie byla otevřený systém stále se obohacující novými podněty. Sokrates dovedl nejen podrobovat kritice zdravého rozumu zavedené normy myšlení a mínění aténských autorit jak v dobách republiky, tak za vlády tyranů, ale dokázal neustále přehodnocovat i své vlastní názory. Své myšlenky si možná nezapisoval právě proto, že se obával dogmatizace své filozofie. Byl velký filozof, ale nesmrtelný zůstal také proto, že podle proklamovaných mravních zásad sám žil, že se nezpronevěřil svému přesvědčení a raději vypil číši bolehlavu. Rovněž tento poctivý a nekompromisní postoj je důležitým poselstvím dnešku Sokrata-filosofa i Radzinského hry.



Neměl jsem prozatím možnost zhlédnout inscenaci Sokrata v liberecké Ypsilonce, ale již podle uveřejněných recenzí lze soudit, že se režisérka plzeňské inscenace Slávka Trčková vydala jinou cestou. Zatímco Liberečtí obnažili před divákem filosoficko-etickou kostru hry a dobrovolně se vzdali leckterých divácky efektních momentů, režisérka S. Trčková se snaží o všestranně pestré a divácky přitažlivé představení, aniž by dala zaniknout hlubokým, dodnes aktuálním filosofickým podtextům. Zatímco se Liberečtí prologem a epilogem snaží o aktualizaci textu, nechávají Plzeňští text působit důsledně v obecné rovině.

Režisérka našla ve svém záměru velkou oporu ve vyzrálém projevu herce Miloslava Plase. Vzpomeňme jen v posledních třech létech na jeho ztvárnění postav Nicii a Alquista (Molière). Jsou to postavy rozmanité, stylově čisté při použití různých výrazových prostředků, jež však mají společného jmenovatele — lidskost. V ostatních rolích úspěšně sekundovali jak zkušení, tak mladí začínající členové souboru.

Na výsledek měření sil divadelního souboru se Sokratem mohou být názory různé, jak už to v umění chodívá. Ale nutí-li plzeňská inscenace diváky k tomu, aby si kladli otázky, je to jen a jen dobré znamení. *g.*

*

KUPŘEDU, ZPÁTKY NI KROK

bylo ideové moto recitační soutěže Českého svazu žen, která byla vyhlášena na počest 60. výročí VŘSR a 30. výročí Vítězného února a vyvrcholila v únoru t. r. národním kolem v Praze. Soutěž v uměleckém přednesu žen probíhala už potřetí a opět vzbudila velký zájem a ohlas. Dala totiž příležitost ženám všech věkových kategorií — i těm starším, které by buď ani nenapadlo nebo už se ostýchají měřit své síly v soutěži směřující na Wolkrův Prostějov a přesto znovu chtějí okusit tu trochu trémy a vzrušení, které vždycky přináší veřejné vystoupení. Dala příležitost všem ženám oslavit slovy básníků slavnostní chvíle naší společnosti, ale i vyslovit se k jejím problémům.

Soutěž chtěla aktivizovat a aktivizovala ženy nejrůznějších profesí a věku (nejmladší účastnice měly osmnáct, nejstarší přes sedmdesát let) — proto se také soutěžilo ve dvou věkových kategoriích — do 35 a nad 35 let. Obě kategorie byly pochopitelně velmi odlišné jak dramaturgií, tak stylem přednesu. První se stejně jako v minulých letech úrovní pohybovala mezi krajskými koly a národní přehlídkou — Wolkrovým Prostějovem. První cenu také získala recitátorka, která se už podvakrát prosadila i na WP: Alena Helekalová z Prostějova s úryvkem poémy R. Rožděstvenského Dopis do XXX. století. Nováčkem v přednašečských soutěžích nebyla ani Irena Matalíková z Valašského Meziříčí, která s Holanovým Sbohem získala druhé, nebo Marta Nekvasilová z Ostravy, která přednesem Pilařovy Ódy na vítr získala třetí místo. Všechny uvedené výkony měly výraznou myšlenkovou koncepci, byly osobité v přístupu k textové předloze, technicky velmi dobře zvládnuté a působivé.

Úroveň druhé kategorie byla rozkolísanější, i když i tady se v některých případech projevila předchozí přednašečská zkušenost. Dramaturgie tu byla výrazněji zaměřena na poezii angažovanou, příležitostnou, na poezii, která působivým jazykem vyjadřuje jasné, všeobecně srozumitelné a konkrétní myšlenky a názory. Lze říci, že to byl intuitivně dobrý výběr, blízký recitátorkám této věkové kategorie.

V jejich vystoupeních se velmi málo projevovala technika, technická vybavenost přednašeče, hlavním a rozhodujícím činitelem přednesu tu byla lidská zkušenost, přesvědčení, míra prožitku, citu a vkusu. Nebezpečí tohoto přístupu vyšlo najevo v případech, kdy místo lidskosti a upřímnosti převládl (v projevu, nikoli v záměru) afekt či falešný patos. Příležitostná, oslavná, angažovaná poezie vyžaduje kromě myšlenkového souznění především upřímný a prostý až civilní přednes, který posluchači i porota ocenili v projevu vítězky této kategorie, dvaasedmdesátileté Anny Šlaisové z Prahy, i dalších dvou přednašeček, které obsadily druhé a třetí místo — Antonie Syslové z okresu Hradec Králové a Blaženy Trnkové z Havířova. *šr*

*

Ivo Helikar z Malostranské besedy v Praze v soutěži O pohárek SČDO. Foto L. Vašek

PŘÍSLIB DO BUDOUCNA

Soutěž O pohárek SČDO je od začátku záležitostí čistě svazovou: vznikla z popudu Pardubických jako akce, která má dát členům Svazu (a jenom jim) příležitost v soutěži monologů a dialogů ověřit síly a schopnosti na postavách a úryvcích, které se v normálním dramaturgickém plánu amatérských souborů prakticky nevyskytují. Oblastní měřítko předchozích ročníků konaných v Heřmanově Městci letos poprvé přerostlo na akci národní. Byla to společná akce ústředního výboru SČDO a oblastního výboru Pardubice—Chrudim; organizační zajištění převzal JKP Hlinsko, který pohotově nahradil Heřmanův Městec, kde nebylo možno soutěž uspořádat. Dnes, kdy již soutěž proběhla, je možno říci, že byla po všech stránkách velmi dobře zajištěna (kromě počasí).

Je škoda, že právě velmi nepříznivé počasí a nemoc způsobily, že z původně přihlášených sedmadvaceti účastníků nakonec soutěžilo pouze sedm žen a pět mužů (z krajů byly zastoupeny Východočeský — 7, Jihočeský — 1, Středočeský — 1 a Praha — 3). Výběr monologů byl zajímavý — byli zastoupeni klasikové naši i světoví i současní autoři; komorní prostředí divadélka JKP prospělo kvalitě výkonů. Pětičlenná porota neměla lehkou práci, než rozhodla o pořadí čtyř odměněných žen a tří mužů: první ženou byla Olga Štíhelová z pardubického Divadélka v Cihelně (Šrámek, Měsíc nad řekou — Růženka), druhou Jarmila Schwarzerová ze stejného souboru (Guelma, Jean a já — Isabela); třetí místo obsadila Marie Horáková z pražského Máje (Kvapil, Princezna Pampeliška), čtvrtá byla Jaroslava Kopecká z Heřmanova Městce, soubor Heřman (Molière, Tartuffe — Dorina). U mužů bylo pořadí toto: Antonius ze Shakespearova Julia Caesara v podání Ivana Rumla (Čelákovice), Tulák ze hry braří Čapků Ze života hmyzu interpretovaný Júliem Slabým (DS JKP Hlinsko), Leonidik z Arbuzovovy Romance ve třech, kterého ztělesnil Ivo Helikar (pražská Lucerna). Všichni účastníci si odnášejí malé účastnické poháry, které pořadatelé věnovali i členům poroty a organizátorům soutěže. Za nejvydařenější „brept" si odnesla cenu Jaroslava Kopecká (pikantní je, že tuto cenu věnoval právě její mateřský soubor).

Výsledek letošního kola, které bylo příspěvkem k oslavám 30. výročí Února, je velmi potěšitelný. Užitečná je nepochybně také dohoda o tom, že ÚV SČDO a JKP Hlinsko společně připraví přesné propozice postupové soutěže O pohárek SČDO, která bude mít napříště každoročně závěrečné kolo právě v Hlinsku, kde se všichni účastníci letošní akce cítili více než dobře. *Milan Kyška*

*

ZPĚVY SLADKÉ FRANCIE

Soubor Lucerna uvádí v Malostranské besedě scénické pásmo Zpěvy sladké Francie. Přihlašuje se tak k dnes už klasickým překladům Hanuše Jelínka, který byl též jejich znamenitým a zaníceným interpretem. Současně však Jelínkův výbor doplňuje o písně méně známé a tam, kde Jelínek ignoroval původní hudbu, uvádí texty vlastní. Autorem těchto básnických překladů je autor a režisér pořadu Martin Viktorín.

Pásmo je rozděleno na dvě části a komponováno tak, aby poskytlo dostatečný obraz o francouzské lidové písni. Oproti Jelínkovu výboru redukuje některé středověké a příliš krvavé historie a ponechává místo nich spíš truvérská vyznání a galantní dobrodružství. Kouzlí atmosféru jarmarku, lidové tancovačky, opěvuje víno a lásku, kterou líčí s jemnou erotickou pikantností, a zaznívá baladickým protestem proti válce.

Inscenace se hraje v náznakových kostýmech a dekoracích. Texty jsou většinou zpívány, někdy též inscenovány či recitovány, vždy se zřetelem na rychlý sled, upoutání diváka, výrazový kontrast. Lyrické texty jsou naproti tomu nejčastěji přednášeny staticky, v komorním aranžmá.

V celém jevištním dění převládá humor a spontánnost mládí, zvlášť zdařilé jsou po herecké stránce písně Osel Martin (M. Rybáková, J. Fišer), Háječek (M. Fišerová, L. Žilka, J. Fišer), Tři tamboři (J. Fišer, V. Roleček, J. Eichlerová), Mathurina (M. Fišerová a sbor) a Nedočkavá (J. Vlková, M. Fišerová, V. Roleček, J. Fišer a L. Žilka). Herecky se uplatňují i další členové skupiny Prospektoři, vedle V. Rolečka ještě bratři Kvapilové a O. Kmínek. Na celém souboru je znát zjevné zaujetí a radost ze hry, jejichž zásluhou stejně jako zásluhou scénáře vyznívá pásmo v neokázalou chválu života a jeho darů. Pásmo je rozsahem, kvalitou textů a hudební věrností ojedinělé. *J. Kazda*

RECITÁTOR V PROSTORU

Člověk prý je na vizuální vjemy citlivější než na vjemy akustické. Zkušenosti z recitačních soutěží toto tvrzení psychologů potvrzují. Na pódium vystoupí recitátor nebo recitátorka a divák po chvíli musí zavřít oči, aby mohl pouze poslouchat a nerušil ho nepřirozený pohyb těla, křeč v obličeji nebo rukou, strnulý či afektovaný postoj nebo třeba nějaké nedopatření na oděvu. Pocit nejistoty nebo trapnosti, které podobný pohled vyvolá, je tak silný, že většinou naruší vnímání jinak třeba ne nezajímavého přednesu. Tvář recitátora, způsob jeho vystoupení na jeviště vypoví o jeho momentálním vnitřním naladění často víc než samotný projev. A není proto lhostejné, působí-li tyto vizuální prvky vůči přednesu disharmonicky, protože se prosazují s nečekanou silou a dokáží jeho sdělení i přebít.

Přednašečovo chování na jevišti není tedy něčím zanedbatelným, vnějším, o čem by se v úvahách o uměleckém přednesu ani nemuselo hovořit. A to přesto, že patří do komplexu mimoslovních výrazových prostředků recitátora, u nichž se vždy zdůrazňuje, že jsou nesvébytnou, pomocnou složkou recitátorova výkonu. Jsou součástí jeho výrazu, jeho výzbroje. Patří sem mimika, gesto, pohyb a aranžmá.

Mimika je výraz, pohyb tváře, který nejbezprostředněji vyjadřuje psychické, intelektuální a citové stavy. (Často se podle rčení „oko — do duše okno“ zdůrazňovalo, že úlohu gesta a pohybu u přednašeče přebírají jeho oči. V intimním prostoru síla využití tohoto detailu stále platí.) Gesta a pohyb těsně souvisejí — gesta jsou pohyby (rukou, hlavy, ale i celého těla), které jsou v jistém společenství lidí kódem, znakem pro smluvený význam — něco vyjadřují, symbolizují, představují, zdůrazňují (zaťatá pěst, sepjaté ruce atd.). Aranžmá je pak cílevědomý pohyb interpreta, jeho zakomponování do prostoru.

Na míru používání, doporučování či zamítání mimoslovních výrazových prostředků má vliv celá řada faktorů. K nejobecnějším patří vkus té či oné doby a soudobý recitační styl. Tak např. v první polovině šedesátých let, kdy se u nás prosadil tzv. civilní přednes, popřelo se do značné míry v uměleckém přednesu gesto, tj. používalo se velice střídmě, protože široké, výrazné gesto bylo doprovodným znakem, součástí afektu patetického recitačního stylu, kterému byl civilní přednes protipólem. V současné době právě v souvislosti s posunem stylu, který nepreferuje pouze racionální vklad interpreta, ale zvýrazňuje i podíl emocionální složky, dochází k větší expresivitě projevu a s ní i k jisté renesanci, častějšímu využívání mimoslovních prostředků. A teď jde o to, jak je využívat, kdy a proč.

Vraťme se k počátku naší úvahy, kdy šlo vlastně o neuvědomělou mimiku, postoj, pohyb apod., tedy o projev charakteristický pro recitátory začátečníky. Domnívám se, že začínající přednašeči nebo ti, kteří ještě cítí vážné slabiny přímo ve své interpretaci, by neměli uvažovat o využití mimoslovních prostředků jako pevné složky koncepce výkonu. Méně tady skutečně znamená více. Neměli by ovšem zapomenout na to, nač pokaždé upozorňují poroty v soutěžích — že totiž na jevišti vše, každý neuvědomělý pohyb „hraje“, je pro diváka zvýrazněn, divák mu přikládá nezamýšlený význam. Začínající přednašeč by měl tedy usilovat především o to, aby byl na jevišti uvolněný a ne v zajetí křeče, která na sebe nevhodně soustředí pozornost (např. ruce křečovitě sevřené v pěst při milostné lyrice). Schopnost takového svalového uvolnění, přirozeného pohybu (přirozenost je estetická kvalita!) je základním předpokladem soustředění a využití všech výrazových prostředků, a má proto zásadní vliv na úroveň přednesu. Jistota výkonu podepřená pečlivou přípravou pochopitelně tuto schopnost uvolnění zpětně ovlivňuje.

I vědomé využití mimoslovních prostředků záleží na přednašeči — na jeho naturelu, temperamentu, na jeho sklonech k určitému typu výrazu. A tyto předpoklady, které se ostatně týkají všech tvůrčích složek projevu a které lze ovlivnit nikoliv však pominout, by si měl recitátor uvědomovat už při výběru textu pro interpretaci. (V odborné terminologii se hovoří o „výběru textu vzhledem k vlastním možnostem recitátora“.)

Báseň, poezie je soustavou obrazů, mnohovýznamových signálů, je abstraktní, niterná. Nesnáší gesto ani aranžmá prázdné, vnějškové nebo plané. Jeho použití, výběr a síla musí vycházet z typu předlohy, z typu básně, z interpretova záměru a koncepce — musí tedy být funkční a cílevědomé. Suverénní, dotažené. Ani sebelépe vymyšlené gesto mající svůj prvopočátek v nejhlubším citovém prožitku není víc než trapné nedorozumění, jestliže není pevně vkomponováno do celé stavby výkonu, pokud se nepodřizuje jeho vnitřnímu rytmu. Musí tedy být v intencích textové předlohy a její myšlenky, nesmí „přečnívat“ a prosazovat svůj význam vně přednášeného sdělení. Mimoslovní prostředky zvýrazňují některé momenty projevu, pomáhají prohlubovat myšlenkový a emocionální obsah sdělení, mohou být kontrapunktem výkonu, mohou spojovat či oddělovat jeho jednotlivé části. Vždy zvyšují expresivitu a barvitost projevu. Pokud interpretovi nejde o komický účin, neměly by být popisné, ilustrativní, stejně jako by neměly být berličkou, která zastírá nedostatky v samotném přednesu. Měly by napomáhat kontaktu s divákem, dialogu s ním, který je smyslem přednašečova vstupu do prostoru jeviště.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

Já mám tři požadavky na každého, kdo píše – a platí to pro všechny druhy literatury. Ty požadavky jsou: 1. spisovatel musí mít záměr, 2. talent, 3. kázeň. Z toho mě třetí bod zajímá nejvíc. Co myslím tou kázní? Každé umění je svým způsobem rozhovor. Ať s dvěma lidmi nebo s miliónem lidí. A kázeň umělecké tvorby v lyrice, v próze i v dramatu znamená přinutit se hledat a najít tu maximální polohu, která by přesně a srozumitelně mluvila s tím, na koho se obracíš.

JOSEF KAINAR

RUSKÝ SATIRIK A ČECHY

Před dvěma lety jsme si připomínali 150. výročí narození velkého ruského satirika Michaila Jevgrafoviče Saltykova-Ščedrina. Brněnská rusistka doc. dr. Vlasta Vlašínová tehdy o něm vydala syntetickou monografii *Satira okřídlená fantazií*. Jako volný doplněk této knihy vyšla v edici Bibliografie Slovanské knihovny brožura M. J. Saltykov-Ščedrin v české literatuře, kterou dnes již zesnulá Vlasta Vlašínová připravila spolu s M. Křepinskou, dalšími bibliografy a odbornými institucemi.

Příručka chronologicky sleduje ohlas Ščedrinova díla v českých zemích od prvních pohotových časopiseckých překladů z r. 1858 až po dnešek. Vedle Ščedrinovy prózy si všímá také dramatických děl, která na své skutečné jevištní objevení v rámci žánru moderní „černé" komedie teprve čekají. Drobné dramatické hříčky přeložila D. Podlipská, poměrně nejčastěji hranou Pazuchinovu smrt známe ve čtyřech překladech (nejnovější a nejzdařilejší A. Morávkové), satira Stíny, zdařile přetlumočená J. Taufrem, se na našich scénách zatím neobjevila vůbec. V. Vlašínová odhaduje některé z příčin tohoto stavu a doporučuje uplatnění daleko volnější tlumočitelské metody při převodech čtenářského charakteru.

Bibliografické soupisy s autorským rejstříkem mají celkem 462 záznamů, první část zaznamenává překlady z tvorby Ščedrina v knižních vydáních, časopisech, novinách, sbornících a kalendářích. Druhá část brožury uvádí knižní monografie, předmluvy, doslovy, články, recenze a zprávy o Ščedrinově díle.

Publikace, doplněná citáty z prací Saltykova-Ščedrina a jiných ruských i českých autorů, bude užitečnou pomůckou pro dramaturgy ochotnických souborů a pro všechny ty, kteří se zajímají o ruskou klasickou dramatiku a literaturu 19. století. **vz**

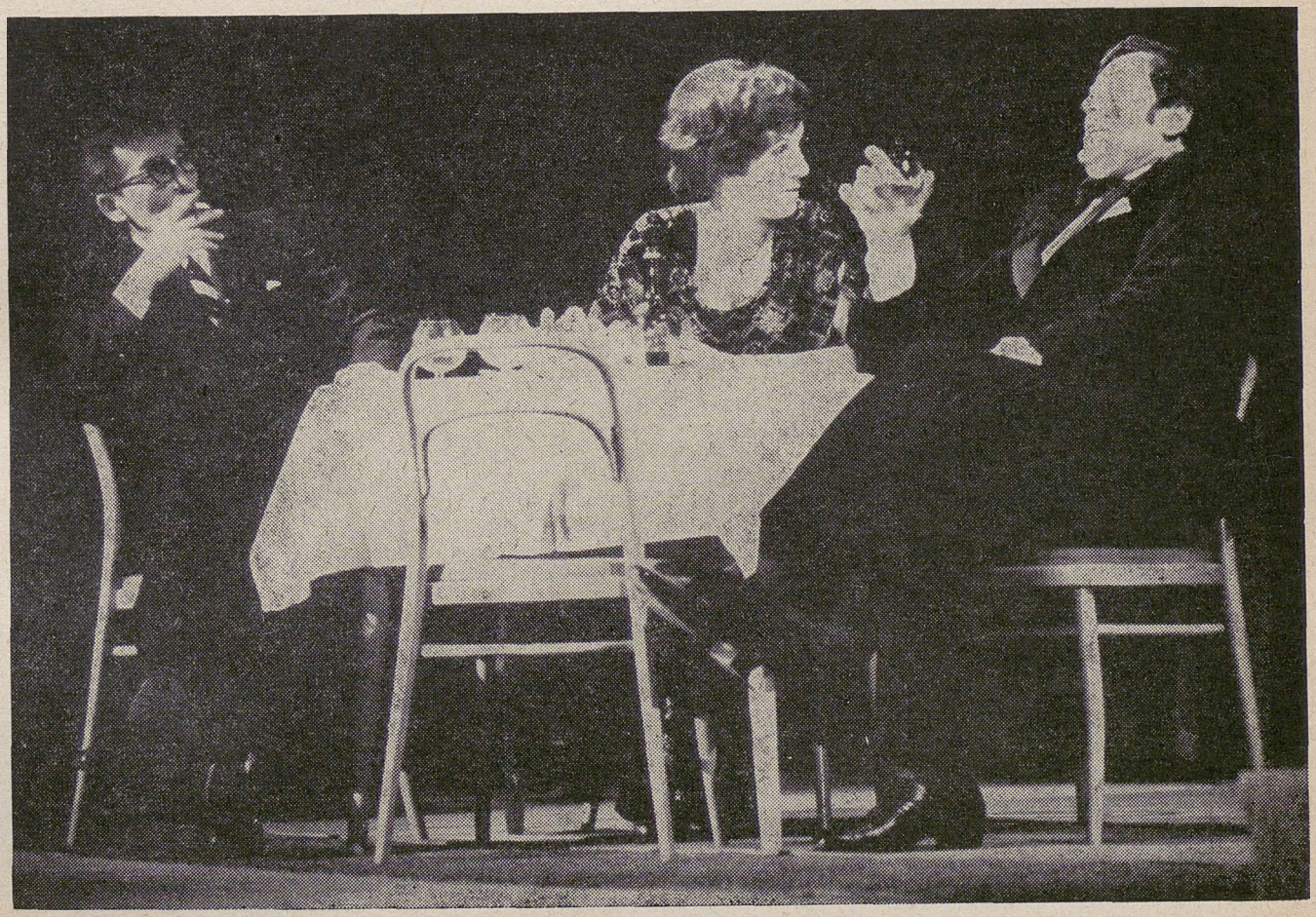
výběr pro vás

ŠTEFAN KRÁLÍK:

HRA BEZ LÁSKY

Trebulka, žena sedláka Trebuly, našla svého muže v kůlně mrtvého. Všechno nasvědčuje tomu, že se Trebula oběsil. Četnický strážmistr, který případ vyšetřuje, je přesvědčen, že jde o sebevraždu, ale protože mrtvého dobře znal, nemůže, stejně jako Trebulka, soused Bartoš a kaplan Nový, pochopit, proč si Trebula sáhl na život. Říkalo se o něm sice, že je podivín, ale hospodář byl dobrý, se svou o patnáct let mladší ženou se snášel dobře, nepil a se sousedy žil v míru. Na místo činu se dostaví i místní farář Dolan a když zjistí, že jde o sebevraždu, odmítne Trebulu pohřbít. Marně ho prosí kaplan Nový, aby měl slitování s nevinnou Trebulovou rodinou, kterou by toto rozhodnutí vyřadilo ze společenství obce a docela ji zničilo.

Na Wintrově Rakovníku vystoupil soubor ze Sázavy se hrou R. Samuljevičiuse Most do daleké noci. Foto Štoll



Dolan trvá byrokraticky na církevním dogmatu, které zakazuje pohřbívat sebevrahy, neboť spáchali smrtelný hřích. Kaplan se snaží přemluvit Bartoše a strážmistra, aby spolu s ním se postavili proti farářovu stanovisku, ale nepochodí. Teprve, když se dostaví dr. Tomáš k ohledání mrtvoly, získá v něm kaplan spojence. Strážmistrem započaté vyšetřování přichází dokončit vyšetřující komisař Fuks, kterému je jasné, že to byla sebevražda, a který hodlá případ vyřídit obratem ruky. Když ale Tomáš vyšetří mrtvého, prohlásí, že Trebula nebyl sebevrah a že není možno vyloučit, že byl zavražděn, například otráven. Farář je šťasten, že v jeho farnosti nedošlo k smrtelnému hříchu a je ochoten mrtvého pohřbít. Vražda mu totiž zdaleka tak nevadí. Aby našel příčinu smrti, pitvá dr. Tomáš mrtvého. Podezření z vraždy padá na Trebulku a komisař, který je tentokrát zase přesvědčen, že jde o vraždu, ji chce dát zatknout. Kaplan chce zachránit Trebulku, o jejíž nevině je přesvědčen, a proto prohlásí, že všechna Tomášova tvrzení jsou nepravdivá a že se k nim uchýlil jen proto, aby dosáhl farářova slibu, že mrtvého pohřbí. Komisař, který už zase věří, že jde o sebevraždu, vyhrožuje dr. Tomášovi soudem pro zneužití úřední moci. Ale dr. Tomáš dokáže pitvou, že Trebula zemřel na mozkovou mrtvici právě v okamžiku, kdy se chtěl, zcela opilý, oběsit. Zemřel tedy přirozenou smrtí. Přesto jej farář znovu odmítne pohřbít, protože i když si Trebula na život nesáhl, měl v úmyslu to udělat. A tento úmysl už je smrtelným hříchem a není vůbec důležité, že byl opilý a že čin nespáchal.

Tragikomedie o třech dějstvích slovenského dramatika přeložená Janem Paulů líčí v podstatných rysech skutečnou událost, která se odehrála ve dvou večerních hodinách kteréhosi dne roku 1940 v malé slovenské obci B. Hra má 6 mužů a 1 ženu. Velké role jsou: kaplan Nový (40 let), Dr. Tomáš, obvodní lékař (40 let), farář Dolan (60 let) a selka Trebulka (35 let). Střední role: vyšetřující komisař Fuks (40 let), pan vrchní, četnický strážmistr (55 let), soused Bartoš (45 let). Dekorace je jediná: dřevěná kůlna s různým haraburdím a kupou sena nebo slámy, která sahá v koutě téměř až k nízkému krovu.

PETER ZVON:

TANEC NAD PLÁČEM

Úderem půlnoci sestoupí v knihovně starého zámku z velkého obrazu na zdi čtyři postavy v historických kostýmech. Hrabě Richard, jeho syn hrabě Alfréd, markýza Sylvie a Richardův sluha Barnabáš. Panstvo debatuje o tom, zda se svět za těch zhruba 400 let, co jsou mrtví, změnil a změnil-li se k dobrému či zlému. A když se nemohou dohodnout, jdou se přesvědčit. Jejich příchod do společenských místností zámku zůstane zprvu bez povšimnutí, protože majitel zámku, kapitalistický generální ředitel Aristid Král, právě pořádá maškarní ples. Společnost z obrazu se ovšem domnívá, že jde o skutečného krále a prokazuje mu i jeho rodině královské pocty. Zprvu je společnost z obrazu pokládána ostatními za milé blázny, později za hosty z nějaké zahraniční ambasády. Hrabě Alfréd se sblíží s Královou dcerou Adélou a markýza Sylvie zaujme Králova syna Petra. Celá společnost se výborně baví. Ale k ránu se zjistí, že ze starého obrazu v knihovně vyřízl někdo čtyři postavy a podezřelými z tohoto činu se stanou neznámí hosté, jejichž pravou totožnost se Královi stále nedaří zjistit. Pozve si na pomoc detektiva, ale jeho pátrání nevede k ničemu novému. Zato společnost z obrazu je čím dále tím více rozčarována skutečností, do níž se dostala: neomaleností, hrubostí a přízemností Krále otce, který se jen tak jmenuje, který má sice zámek, ale koupený v dražbě, a který je i s celou svou rodinou na hony vzdálen urozenosti, šlechtické cti a hrdosti. Společnost se chce vrátit do mrtvého klidu na obraz, ale nejde to, je hlídána. Teprve Králův syn Petr a dcera Adéla pomohou zajatcům utéci do staré knihovny. A tady končí jejich výlet. Ten nový svět se jim příliš nelíbil. A rytíři Gejzovi, který se účastní jejich debaty, se zas moc nelíbil ten minulý. Nakonec dají slovo sluhovi Barnabášovi, který, protože neumí mluvit, zpívá píseň o lidském utrpení, o lidském sobectví, o bezpráví a prolévání nevinné krve, o nerovnosti a s pláčem prosí pány, aby i on mohl být člověkem. Ale hrabě Richard se směje, směje se i rytíř Gejza a hrabě Alfréd se věnuje tanci s markýzou Sylvií. A zatím co starý Barnabáš pláče, odbíjejí hodiny půlnoc.

Básnická komedie Petra Zvona (1913 až 1942), původem Čecha žijícího na Slovensku, vznikla v roce 1939. Má prolog, tři obrazy a epilog. Přeložil ji český básník Josef Kainar — je totiž psána veršem i prózou. Má 10 mužů a 4 ženy. Velké role jsou: hrabě Richard ze Svaté Amelie (60 let), hrabě Alfréd, jeho syn (30 let), markýza Sylvie z Rudého Oklimonu (25 let), Aristid Král, generální ředitel (50 let), Adéla, jeho dcera (20 let), Petr, jeho syn (25 let), Barnabáš, sluha hraběte Richarda (70 let). Střední role: rytíř Gejza z Ořešan (25 let), Rozálie, Králova žena (40 let), Dr. Pysk, králův tajemník (30 let), Trdlík, detektivní inspektor (45 let). Malé role: hraběnka Anna, Richardova žena (50 let), básník, Jeroným, Králův sluha. Dekorace jsou čtyři: knihovna ve starém zámku, hala zámku, terasa a zahrada s altánem.

Jarmila Černíková

naše recenze

BRNĚNSKÝ SBORNÍK

Již téměř čtvrtstoletí vydává filozofická fakulta UJEP v Brně vlastní Sborník prací, který v současné době vychází už v devíti oborově diferencovaných řadách. Sborník se rozesílá na desítky zahraničních vysokých škol, vědeckých ústavů a institucí, kde bývá často s uznáním citován. (Domácí zájemci si jej mohou objednat ve fakultní prodejně Knihy na Gorkého ulici.)

Počátkem letošního roku vyšlo v literárněvědné řadě (D) již 22. číslo. Na 250 stranách přináší řadu fundovaných studií, rozhledových statí, rubriku materiálů, pestrý oddíl recenzí, zpráv, jubilejních glos i kvalitní fotografickou přílohu. Připomeňme si ve stručnosti alespoň ty příspěvky, které se bezprostředně týkají divadelní problematiky.

Redaktor svazku A. Závodský je autorem obsáhlejšího monografického portrétu pokrokové herečky meziválečné avantgardy Niny Balcarové. Sleduje její životní osud i uměleckou dráhu, a to nejen hereckou, ale i na poli uměleckého přednesu či literární a překladatelské tvorby. — V teoreticky pojaté studii analyzuje J. Krystýnková Šaldovu představu rozvinuté dramatické a divadelní kultury. Ukazuje, které z vyhraněných názorů F. X. Šaldy jsou dobově či osobnostně podmíněny a které zůstávají hluboce inspirativní pro náš dnešek.

Z dalších materiálů Sborníku uveďme ještě zevrubnou recenzi na tři memoárové novinky — E. Kohout: Divadlo aneb snář, J. Marvan: Nejen o sobě a H. Thein: Žil jsem operou Národního divadla, hodnocení olomouckého sborníku referátů ze semináře O divadle na Moravě, recenzi na třetí svazek Otázek divadla a filmu, vydávaných FF UJEP, a rozbor monografie J. Pelikána o básnickém a dramatickém díle polského romantika J. Słowackého.

vz

ZÁPISNÍK

Křišťalový kahan

Mezikrajské soutěže v uměleckém přednesu Křišťálový kahan, kterou na počest 30. výročí Vítězného února uspořádalo kulturní středisko Máj v novém Mostě, se zúčastnily kraje Severočeský, Středočeský a Praha. Přednašeči si v soutěži, v níž nešlo o postup, vyzkoušeli svou letošní kondici, pobesedovali a poradili se o svých výkonech s porotou. Na večerním vystoupení za účasti zástupců města i okresu byly předány ceny. Je sice pravda, že recitátoři měli nad místním obecenstvem početní převahu, ale není nikterak snadné vytvářet kulturní tradice ve městě nedávno vzniklém. Organizační schopnosti a elán hostitelů z mosteckého kulturního střediska Máj však slibují, že se to podaří.

šr.

Recitují učni

Rozšiřovat základnu ZUČ mezi učňovskou a dělnickou mládeží je jedním ze základních úkolů Plánu rozvoje ZUČ v Praze. Praktickým příspěvkem k plnění tohoto úkolu se stalo ustavení Studia uměleckého přednesu při Ústředním klubu školství a vědy ROH v Praze. Podnět k jeho ustavení dala loňská soutěž pražských učňů v sólovém uměleckém přednesu, kterou vyhlásila Pražská odborová rada. Z ní bylo do studia vybráno 22 mladých recitátorů a recitátorek. Studio metodicky vedou pracovníci Kulturního domu hl. m. Prahy. Jeho hlavním posláním je připravovat členy Studia na veřejná vystoupení, rozvíjet jejich vlohy, schopnosti a dovednosti, smysl pro poučené umělecko-kritické hodnocení vlastních i cizích výkonů a zejména prohlubovat jejich zájem o poezii.

vš.

Hodonínská Opona

Po několikaleté odmlce, kdy na Slovácku činnost řady ochotnických souborů polevila, obnovilo nyní Okresní kulturní středisko v Hodoníně se svým poradním sborem pro amatérské divadlo vydávání neperiodického občasníku Opona. V redakci B. Mikulicové, D. Grombiříka a dr. J. Pospíšila vyšlo na samém sklonku loňského roku jeho první číslo. Ctižádostí časopisu je přinášet materiály všeho druhu (recenze, hodnotící rozbory, metodické stati, zprávy apod.) k větší poučenosti ochotníků o různých složkách scénického umění a napomáhat tak kvalitativnímu rozvoji amatérského divadla na Hodonínsku. Zahajovací číslo Opony se opírá především o příspěvky redakční rady a členů OPS, nejednou čerpá z Amatérské scény nebo se na ni odvolává. Najdeme tu např. poučený referát o 4. ročníku Jiráskova Hronova, poznámky k čistotě jevištní řeči a dalším běžným prohřeškům amatérských jevišť, jak je „z terénu" znají členové odborných porot, dále referát o III. celostátní přehlídce dětských divadelních souborů v Šale a o práci skupiny mladých při SZK ROH Hodonín, posouzení nedávné okresní divadelní přehlídky v Čejkovicích, zamyšlení nad ochotnickou scénografií, aktuální informaci o školení amatérských divadelníků, slovní i kreslený humor apod. Některé články se vyznačují konkrétností a zdravou kritičností, jiné zřetelnou benevolencí hodnotících měřítek a sklonem k všeobecnosti či plochosti soudů; většině příspěvků by prospěla jemnější stylistická — a dokonce pravopisná — vytříbenost. — Redakce se obrací ke svým čtenářům s výzvou ke spolupráci a k zintenzívnění ochotnické činnosti v okrese vůbec. Po neuváženém zániku osvědčeného zpravodaje Listy o divadle je to tedy pro změnu atkivita „zdola", která za předpokladu vyhraněné redakční koncepce a širšího okruhu kvalifikovaných spolupracovníků může přispět ke zvýšení vzdělanosti divadelních amatérů jižní Moravy.

vz

Zlatý fez 78

V DK ROH Strakonice proběhla krajská soutěž v recitaci učňovské a dělnické mládeže Zlatý fez 1978. Letošní ročníku Fezu zaznamenal výrazný kvalitativní vzestup v kategorii chlapců. Ze sedmi recitátorů byl jako nejlepší vyhodnocen M. Kořený z Českých Budějovic, který přednesl báseň Domov Donáta Šajnera. V kategorii dívek, kde soutěžilo 21 recitátorek, zůstaly výkony v mezích slušného průměru. První místo obsadila A. Ježková ze Strakonic s básní V. Holana Dítě. Absolutní vítězství a Zlatý fez udělila porota Š. Másákové z Písku za přednes básně K. Kapouna Báseň pro flétnu. K tradičně dobrým výsledkům v práci s recitátory v okresech Písek, Strakonice, Prachatice a Tábor se letos přidaly České Budějovice. Zarážející je, že okresy Český Krumlov a Jindřichův Hradec soutěžící do krajského kola nevyslaly, ačkoliv v obou je značná část dělnické a učňovské mládeže. Na závěr soutěže proběhl seminář o práci recitátora.

Divadelní Třeboň

XI. Divadelní Třeboň je součástí Festivalu ZUČ na počest 30. výročí Vítězného února. Na scéně třeboňského Divadla Josefa Kajetána Tyla se představily soubory: DS Rieger z Pelhřimova (J. K. Tyl — Kutnohorští havíři), DS z Bechyně (K. Čapek — Matka), Lidové divadlo z Vodňan (R. Strahl — Jako pralidé), DS Paprsek Volary (J. Mlejnek — Létající třída), DS Osvětové besedy z Volar (V. Katajev — Ztřeštěná neděle) a DS z Prachatic (G. Gorin — Zapomeňte na Hérostrata).

Pro fotografy

Výstavu s názvem Malé scény ve fotografii připravuje Obvodní kulturní a vzdělávací středisko Brno III jako součást VI. ročníku přehlídky malých divadel Horizont 78. Zúčastnit se jí mohou fotografové maximálně 6 snímky (nejlépe formátu 30×40 cm a odvozenin). Nezasílejte snímky z loňské soutěže, snímky dokumentární nebo starší pěti let. Fotografie označte názvem, jménem autora a adresou. Uveďte také název souboru a inscenace. Cílem výstavy je shromáždit výtvarné a výtvarně reportážní fotografie z inscenací divadel malých jevištních forem, divadel poezie, pořadů jednoho herce, pantomim atd., a to jak amatérských, tak i profesionálních souborů. Výběr nejlepších provede odborná porota. Autoři vybraných fotografií obdrží diplomy a budou pozváni na přehlídku na náklady pořadatele. Uzávěrka: 15. září 1978. Adresujte na: OKVS Brno III, odd. ZUČ, Musilova 2, 614 00 Brno. Výstava se bude konat ve Studiu Horizont, Brno -Lesná, Fillova 1 od 27. října do 30. listopadu 1978. Zaslané fotografie vrátí pořadatelé nejpozději do konce roku.

Jubilea

DS při OB v Újezdě u Radnic oslavuje letos 70 let ochotnické činnosti v obci. K této významné příležitosti připravuje nastudování hry J. K. Tyla Paličova dcera a minipřehlídku. Také DS Havlíček při OB Vejprnice oslaví na podzim 70 let své úspěšné činnosti. Oběma souborům blahopřejeme.

SČDO

Platnost dosavadních členských legitimací SČDO končí letošním rokem. Všechny OV SČDO provedou kontrolu členské evidence k 30. 6. 1978 podle vzoru, který dostanou od ÚV SČDO. Seznam pak zašlou jeho sekretariátu (Krymská 21, 100 00 Praha 10) nejpozději do 30. září letošního roku. Seznam se zasílá ve dvojím vyhotovení a ÚV po uvedení nových čísel kopii vrátí s vyčísleným počtem známek. OV pak vyberou příspěvky na příští rok, celkový obnos do konce roku zašlou na účet SČDO. Na základě tohoto poukazu vylepí sekretariát ÚV do nových legitimací známky a zašle je jednotlivým OV souborům tak, aby nejpozději k 31. březnu 1979 měli všichni členové legitimace s platnými příspěvkovými známkami. Tam kde ještě nejsou ustaveny OV SČDO, provedou tuto akci samostatné soubory, resp. jednotlivci. Noví členové, kteří přistoupí po 30. 6. 1978, budou registrováni na zvláštních seznamech.

Vzhledem k tomu, že jde o výměnu cca 5000 legitmací, je zdárný průběh a výsledek akce závislý především na podkladech z OV SČDO (samostatných souborů). Věnujte proto této akci zvýšenou pozornost zejména při vypracovávání seznamů. ÚV SČDO ze své strany učiní všechno, aby výměna členských legitimací byla dokončena do Svazové konference na jaře 1979. (Skupina amatérských loutkářů provádí výměnu legitimací pro loutkáře samostatně).

- OV SČDO upozorňujeme, že je potřebné archivovat volební lístky z okresních konferencí včetně zápisů z volebních schůzí do příští konference.

- Blíží se Jiráskův Hronov. Je nejvyšší čas zamýšlet se nad sestavením krajských a okresních delegací. Předpokládáme, že i letos využijí jednotlivé kraje příležitost k organizování setkání účastníků JH ze svého kraje. Aby se tyto akce netřístily s programem JH, bylo by potřebné sjednat vhodný termín akce s přípravným výborem Jiráskova Hronova.

KOUTEK SAL SČDO

- V únoru byla v Národním muzeu zahájena výstava Sovětské loutky. V souvislosti s výstavou přijela do Prahy Olga Glazunová, odborná pracovnice z oblasti profesionálního loutkářství SSSR. V Říši loutek přednášela o současných tendencích sovětského loutkářství a zejména scénografie. Přednáška - doplněná diapozitivy dala stručný přehled o profilu nejlepších sovětských loutkových divadel.

- Čeští loutkáři se na pozvání Osvětového ústavu z Bratislavy zúčastnili krajských přehlídek slovenských amatérských loutkářů v Šale, Púchově a Stropkově.

- Svět loutek ZK ROH Dolu Doubrava na vlastní scéně i mimo ni. Na počest výročí Vítězného února uvedl hru sovětského autora J. Švarce Zaklétí bratři.

Dilia

HRY PRO DOSPĚLÉ

J. Henke: Zásnuby (7 m, 2 ž, 1 chlapec)

G. Baty: Paní Bovaryová (10 m, 11 ž) — devizově vázané

G. Colman—D. Garrick: Tajná svatba (8 m, 5 ž)

J. P. Gawlik: Zkouška (9 m, 8 ž, kompars)

MUZIKÁL

I. Havlů—Zd. Marat: Za hranice všedních dnů (4 m, 3 ž)

HRA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

J. Makarius: Spiknutí proti lipovému listu (3 m, 8 ž, 5 loutek)

KONEC IDYLY

MILAN JARIŠ

ŠEST DNÍ NA OSTROVĚ POŘÁDKU

Hra je reminiscencí na ovzduší Prahy třicátých let a také na autorovo vlastní hladové a bojovné mládí. Jariš se narodil v roce 1913. Vyučil se sazečem v malé pražské tiskárně právě ve chvíli, kdy se newyorské zemětřesení z roku 1929 rozšířilo do celého světa a samozřejmě zasáhlo také „ostrov klidu a pořádku", buržoazní republiku československou. S čerstvým výučním listem se ocitl osmnáctiletý sazeč na dlažbě a posílil skoro půlmilionovou armádu nezaměstnaných. Říkalo se tak: armáda. Byla složena ze synovců a neteří „strýčka hladu" a představovala bolavou skvrnu na krásé úhledné československé demokracie.

Jarišova hra prostřednictvím vylíčení rychle se měnící tradiční atmosféry Prahy přesně zachycuje jeden z klíčových momentů nedávné historie, okamžik vývojového skoku kapitalismu: Pražská buržoazie nabývá lesku, učí se žít velkoměstským stylem podle vzoru Paříže a Londýna, přidává k svému životu to, bez čeho se ještě i generace otců obešla — totiž luxus. Ale protože její „mít" znamená „nemít" pro stále větší počet lidí, proletarizují se střední vrstvy, naprosto určující element pro takzvanou atmosféru Prahy. A s jejich proletarizací velmi rychle mizí idylické kouzlo sousedského velkoměsta, jakým Praha bývala. Proměňují se Haškovy i Kischovy hospůdky, mizí dravá i hravá romantika periferie, proměňují se provincionálně sousedské vztahy mezi lidmi. Krachují „hodní šéfové", ale krachuje i spořádaná a pracovitá důstojnost malých řemeslníků, až do této doby v naší zemi tak vážených. Také policajt už není jen strážcem obecního pořádku, octl se rychle, aniž sám ví jak, zcela na druhé straně barikády a střílí, kam mu páni ukazují. A proletář? Ten přestává být veselým pražským „dělňasem", jeho legendární humor tvrdne vztekem, jde čím dál tím vědoměji do boje, jehož perspektiva se rovněž proměnila. Už nejde jen o to mít práci, střechu nad hlavou, mít co jíst a občas i na pivo. Už jde o to svrhnout vládnoucí režim.

To je tedy pozadí Jarišovy hry, to otřásá zdmi malé tiskárny a doléhá tvrdě na osudy lidí v ní a kolem ní.

I. ČÁST

(Z tiskárny vychází učerněný, umaštěný strojmistr Ptáček)

PTÁČEK: Co je, metér, co je s tou Živnobankou? Já to přece nesjedu za den!

DOLEJŠ: Vykašlou se teď na Živnobanku a dou sem. Pane kolego, vy taky. A vy, Mílo, už jste skoro taky sazeč... Tak poslouchejte. Jednání o novou kolektivní smlouvu uvázlo. Zaměstnavatelé se vymlouvaj na stagnaci...

SOUKUP: To ty hajzlové americký. Od toho jejich loňskýho pátku jde všechno šejdrem!

PTÁČEK: Hele, Američany nech na pokoji. Já tam mám strejdu a řeknu ti...

DOLEJŠ: Držte huby nebo co to máte. Zkrátka, Beseda se rozhodla pro pasivní rèsistenci.

EMIL: Co to je?

PTÁČEK: A sakra! A proč to tedy nezarazit vůbec? Jak já můžu u mašiny... Mašina jede! To se nedá!

DOLEJŠ: (přistupuje k regálu, kde jsou prkna se sazbou) Mílo, prosím vás, pojďte mi píchnout.

EMIL (ochotně přiskakuje, chápe se prkna)

(Řinkot, třeskot, prkno je na zemi, sazba na hromadě)

DOLEJŠ: (lišácky) Tak to vidíte. Co jsem se namluvil, že ty prkna se maj opravit. (Pohodí rukou k hromádce trosek) Tady maj tu jejich Živnobanku! Tři dni práce v hajzlu...

(Ve dveřích se objeví starý pán s knírem a do špičky střiženou bradkou, celý v černém, majitel tiskárny pan Baner, ale zde jenom Šéf)

ŠÉF: Dobré jitro, pánové! (Smekne, ale zase dá klobouk na hlavu. Zastaví se nad rozsypanou sazbou, pokývá hlavou.) Mílo, prosím vás, skočte do kanceláře, ať mi... nebo ne, běžte do kniháry a počkejte tam na první vazbu té detektivky.

EMIL: A mám ji přinést sem?

ŠÉF: Co to?

EMIL: Tu detektivku.

ŠÉF. Jo. Nebo si ji třeba nechte.

EMIL: (Odchází, ale ještě se nechápavě ohlíží.)

PTÁČEK: Tak já du... připravit mašinu.

SOUKUP (odešel k svému pultu a předstírá práci)

ŠÉF: (bere Dolejše pod paží a vede ho k jeho metérskému pultu v popředí) Pane Dolejš, řeknou mi poctivě: Byl já jsem někdy hamoun?

DOLEJŠ: Pane šéf, nezloběj se, ale vopravdu za to nikdo nemůže. To ty prkna!

ŠÉF: Sakra, Dolejši, my se přece už ňákej rok známe. Copak já byl někdy proti kolektivní smlouvě? Copak jsem neplatil vždycky maximální mzdy? Tak proč mi tohle děláte?

DOLEJŠ: Pane šéf, a teď já. Za těch dvacet let, co tu dělám: Zažil jste ode mne nějakou rošťárnu? Alespoň jednu za těch dvacet let? Jestli jo, tak to řekněte, a já du vod toho. Na hodinu!

ŠÉF: Dolejšku, takhle ne. Tohle jsem nechtěl. Přece se známe. Vy víte, že naše situace není moc dobrá. Nechci říct katastrofální, ale špatná. Kdyby se mi podařilo získat stálou práci od Živnobanky, tak se udržíme. A teď tohle. Přece musí bejt nějaká možnost, nějaká výjimka. Vždyť, Dolejšku, tady de opravdu o bytí.

DOLEJŠ: Pane šéf, voni osobně ode mne můžou žádat všechno. Všechno. Ale, bohužel, sem tu důvěrníkem. Tohle je situace, kterou jsme my nezavinili, ale odnesem ji. Ať ty páni v Grémiu podepíšou. Ať podepíšou, a já vám tu Živnobanku hodím do kopy přes noc.

ŠÉF: Já vím, Dolejšku, já vím. Vy holt pudete do penze a já po žebrotě. (Poplácá Dolejše po zádech a odejde.)

DOLEJŠ: (stojí a bezmyšlenkovitě poťukává rukojetí šídla po sazbě) Krucinálfagot, jestli já mám tohle zapotřebí! Dyť von ten starej blázen vopravdu za nic nemůže! Dyť von se celej život nezmoh na jedinou novou mašinu! Ale jak tohle skončí, tak du vod toho. Pane kolego, budou dělat důvěrníka. Sou mladej a já už na to nemám nervy.

SOUKUP: (Stojí u kasy a sází, předříkává si nahlas) Very truly, Živnostenská banka. Pane Dolejš, co se čílej? To je přeci ten třídní boj, jak vo něm píšou komunisti.

DOLEJŠ: Já za tím cejtím velkou rošťárnu. Ale co je to platný, my můžem dělat jen to, co děláme.

II. ČÁST

ŠÉF: Pánové, promiňte mi to. Měl jsem vám to říct už dřív, ale vlastně se vás to ani netýkalo. Uzavřel jsem smlouvu s bankou, ovšem s podmínkou, že provoz půjde bez přerušení dál a že nikdo nebude propuštěn.

BABICKÝ: A tu dohodu jste podepsal?

ŠÉF: Nu, jak jinak?

BABICKÝ: Tak voni holt podmínku nedodrželi, a je to.

ŠÉF: Ale to přece snad není možné?

BABICKÝ: Pane šéf, můžete vy si proti bance zavolat policajty?

ŠÉF: No, můžu, ale oni nepřijdou.

BABICKÝ: Ale když si je zavolá banka na nás, tak přijdou.

ŠÉF: Hm, bohužel, asi máte pravdu! Ale počkejte, musím do kanceláře, snad se to ještě nějak vysvětlí...

(Odchází)

EMIL: Tak já jdu pro tu svačinu, ne?

BABICKÝ: Moment! Mílo, tady

máte peníze a kupte mi flašku sektu. Ale ne v obchodě! Běžte do vinárny, a ať je vychlazenej!

DOLEJŠ: Taky jsem dostal nějakej hlad. Tumáte ještě pětku a kupte dvakrát patnáct deka mortadely.

SOUKUP: Pane Babickej, vy ste se zbláznil. Hned sekt!

BABICKÝ: Na rozloučenou mi není nic moc dobrý.

SOUKUP: Jak to, na rozloučenou? Dyť starej říkal, že se to vysvětlí.

DOLEJŠ: Pane Soukup, voni sou takovej jelimánek, že už mi to leze krkem. Když banka jednou něco schramstne, tak už to nepustí.

SOUKUP: Ale jakej by měla banka zájem na tom, rušit provoz? Z toho by přece nic neměla?!

BABICKÝ: Když firma zanikne, tak se tím samozřejmě ruší pracovní poměr. Je vám to jasný?

SOUKUP: Takže . . .

BABICKÝ: Takže ode dneška jsme všichni na dlažbě, včetně našeho starýho!

SOUKUP: Tak to je ale potom taková lumpárna, že je nejlepší všechno rozsekat! (Vezme kasu, zvedne ji a praští s ní o zem.)

KÁJA: Hele, Soukup likviduje sazárnu! Chachá! A já si vždycky myslel, že ji budu likvidovat já! . . . Ahoj, páni! Tak co tomu říkáte?

SOUKUP: Ty mlč! Ty máš na tom všem podíl!

KÁJA: Pane Soukup, mě vynechte. Já s tím nemám nic společnýho. Já vždycky koukal radši zdrhnout. Jo, pane Dolejš, mám u vás bůra.

DOLEJŠ: Jak to? Já mám bůra u vás! A ještě k tomu tu sázku, koukejte navalit patnáct babek!

KÁJA: Žádný takový! Já vyhrál.

DOLEJŠ: To by moh říct každej. Kde je nevěsta? To bych musel vidět těmahle očima nevěstu a taky ouřední oznámení.

KÁJA: Nevěstu? Chcete ji vidět? Tak já ji přivedu! (Odběhne do strojovny)

SOUKUP: Já se vám divím. V takový chvíli! Já bych mu holomkovi přerazil hnáty.

DOLEJŠ: Tak, páni, co budeme dělat?

BABICKÝ: Co bysme dělali? Nejdřív se nasvačíte, potom se rozloučíme, a v pondělí pudem do zprostředkovatelny práce.

SOUKUP: Sakra, vy mluvíte, jako by už všechno bylo hotový. Ale já to tak nenechám. Já du do Besedy!

DOLEJŠ: A tam se dovíte, že pasivní resistence skončila a že jsme si vybojovali úplný vítězství. Takže nezbejvá než ta zprostředkovatelna.

SOUKUP: Ježíšmarjá, a my čekáme dítě.

BABICKÝ: To vás lituju, protože na zprostředkovatelně je tolik záznamů, že se odhaduje nejmíň na dva roky to čekání na místo.

LYDIE: (Vřítí se do sazárny a už od dveří volá) Pane Babický, pane Babický! Dobrý den, pánové, pane Babický, já mám smlouvu! (Doběhne k Babickému, pověsí se mu na krk) Já sem tak šťastná!

BABICKÝ: (vymaňuje se z jejího sevření) To rád slyším, že je aspoň někdo šťastnej.

LYDIE: Pane Babický, mohla bych — třeba dát něco k lepšímu? Vy ste na mě byli tak hodný . . . Já vám vrátím těch padesát korun, jo?

BABICKÝ: Beru. Až se vrátí Míla, tak skočí ještě pro flašku. My tady totiž oslavujeme.

LYDIE: Jo? A co oslavujete? Jestli to není tajnost.

BABICKÝ: Oslavujem rozloučení se starým světem.

SOUKUP: Jo, a vítáme novou spravedlnost.

LYDIE: To je ohromný! Rozloučení se starým světem! Viďte, vono to už bude teďka všechno lepší . . .

SOUKUP: (poodešel dozadu, vzal další kasu a pustil ji z výšky na zem)

LYDIE: Řekla jsem něco špatnýho? (Vytahuje z kabelky padesátikorunu a podává ji Babickému) Děkuju, přinesla mi štěstí.

EMIL: (přichází s plnou basou) Tak tady je ta poslední večeře páně.

BABICKÝ: (přijímá od Emila láhev sektu a hned začíná pracovat na jejím otevření) Tady si vemte padesátku, to je od Lydie, a skočte ještě pro jednu flašku. Ale nejdřív se najezte. A sežente nějaký sklenice a hrnky.

EMIL: (snáší půlitry a plechové hrnky, staví je do řady před Babického)

BABICKÝ: Ještě jeden, Míło, taky pro vás.

EMIL: (přináší ještě jeden hrnek, vytírá ho papírem) Sakra, to já ještě v životě nepil.

SOUKUP: Krucifix, ani ta anglická — ta — mi nechutná!

BABICKÝ: (rozlévá sekt do sklenic a hrnků, zvedá láhev) Tak, slečno a pánové, dovolte mi přípitek. Sbohem, starej světe, světe útulných hospůdek a tiskárniček, sbohem, světe laskavejch policajtů a poctivejch flunder, sbohem, náš životě. Ne my tě opouštíme, ale ty nás, životě modrých pondělků a souchotin. To, co přijde, bude možná lepší, možná horší, ale nebude to už náš život, náš svět, že ano, Dolejšku? Přijde novej svět, ba vlastně už je tady, ale my v něm budem cizí a k ničemu. A přesto, Dolejšku: Starej svět umřel. Ať žije novej, ať žije novej život!

LYDIE: Bóže, to ste říkal krásně!

EMIL: Pane Babický, vy nikdy nebudete nikde cizí. Ani pan Dolejš. Tak já jdu pro tu flašku . . .

Třicátá léta jsou už historií stejně jako ještě živou pamětí, součástí života když už ne vlastního, tedy aspoň života rodičů. Ještě je možné i v detailech revokovat charakteristickou vůni této doby, chuť těch let je ještě takříkajíc na jazyku. Ale zároveň už čas pro nás udělal výběr, třídící práci, uzavřel etapu vývoje a učinil ji přehlednou. Můžeme obhlédnout celek historie, z chaosu událostí vybrat ty rozhodující, známé výsledky tehdejšího zápasu. Látka z takto blízké historie je — a vždycky byla — pro divadlo i diváky velmi přitažlivá. Má opravdu mnoho výhod — a také jedno velké nebezpečí. Protože známe výsledek, jsme náchylní zjednodušovat, schematizovat příčiny. Protože se jaksi pamatujeme — třeba i zprostředkovaně — na atmosféru doby, nedáváme si práci s tím znovu skutečně zkoumat, jak vznikala, z čeho se utvářela. Zkrátka, všechno víme předem. A z toho pak vzniká na jevišti schéma a v hledišti nuda i tam, kde by vůbec nemusela.

Je třeba upozornit na toto nebezpečí právě na okraj nové hry Milana Jariše, protože je to hra dějem i strukturou prostá, zalidněná důvěrně známými postavami a zachycuje ozvěnu událostí, které už také známe. Víc než jiná je proto v nebezpečí povrchní inscenace.

Je to samozřejmě výsek ze života. Ale ten život se ocitl na jakémsi rozhraní. Lidé ve hře ho ještě nepojmenovávají, zato prožívají. Těch šest dnů je pro rodinu malého podnikatele, majitele tiskárny, pátým aktem tragédie, rozehrané už dřív, je to konec a katastrofa. Ale osazenstvo tiskárny je ve stejných šesti dnech ve zcela odlišném životním stadiu: v krizi, na vrcholu, ve chvíli pochopení, uvědomění a rozhodnutí, tedy vlastně na začátku nového osudu, který se bude utvářet jinak než dosud. Tím je v samotné dramatické osnově hry nejen řečeno, ale přímo ztvárněno třídní rozložení sil ve chvíli historického rozhraní. Jestliže herci přistoupí k velmi živým, blízkým Jarišovým postavám s jasným vědomím toho, s jakou reálnou perspektivou jejich postava prožívá oněch šest dní, jestliže se podaří opravdu uskutečnit autorovu myšlenkovou a tvarovou osnovu, je obava před známým schématem zhola zbytečná.

Hra je reálná a věcná, příběhy lidí jsou přesně umístěny na pozadí společenského boje. Je to autorova osobní vzpomínka, která prosvětluje děje, nadlehčuje atmosféru. Režisérovi a hercům by se mělo podařit, aby divák vnímal hru prostřednictvím Emila. Jeho očima, pozornýma, nesentimentálníma očima mladého komunisty. Očima chlapce, který nenaříkal nad faktem, že život je boj, ale od dětství se učil mu čestně čelit, ba i radovat se z něho, protože boj je pohyb směrem k vítězství, a zvlášť pro mladého člověka. Očima, jejichž výhled je přes všechnu tíhu okamžité životní situace hluboce, organicky optimistický.

Dialog hry je velmi živý, má vlastně ustavičně ironickou intonaci, českému diváku tak blízkou. Tato lehká řeč však nesmí zmýlit herce natolik, aby se soustředili jen na ni a před diváky zakryli fakt, že lidem, kteří takto nejdou daleko pro ironické slovo, vtip, „frk", se otřásá půda pod nohama, že mnohá z těch situací, které vypadají tak zábavně, má velmi hořký podtext. Celistvost jednotlivých postav i celistvost jejich vývoje v těch zdánlivě bezvýznamných šesti dnech nesmí být rozmělněna na drobné slovní vtípky. V Jarišově malé tiskárně se nevedou jen řeči — tam se žijí životy.

Hra připomíná nedávnou minulost prostřednictvím živého autorského prožitku, bez nejmenšího stínu didaktického poučování. Má všechny předpoklady k tomu, aby se i pro amatérské divadlo stala textem vítaným.

Alena Urbanová

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

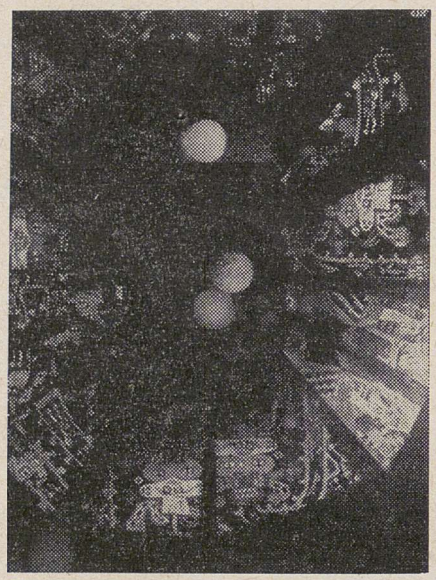
J. CARROZINO a C. PRIETOVÁ

Důvodů proč psát o divadle Jorga Carrozina a Carmen Prietové je hned několik. Toto divadlo je v souladu s aktuálními i módními trendy druhé poloviny tohoto století příkladem nekonvenčního nekukátkového prostoru. Autoři vyvinuli osobitou, imaginativní, a přitom jednoduchou scénografii, a především — jeho provoz je maximálně prostý a levný.

Divadlo J. Carrozina a C. Prietové z Uruguaye se celé vejde do malého dodávkového vozu. Jde totiž o lehkou skládací trubkovou konstrukci, která se dá rozestavit na jakémkoli půdorysu a na niž — na její horní rám — se připevní pruhy papíru nebo plátna nebo jakéhokoliv podobného materiálu. Tak vzniknou lehké obvodové stěny, uvnitř kterých se odehrává komunikace mezi hercem a divákem na libovolně určeném základu: podle klasického modelu divák proti herci, vycházejícího v podstatě z kukátkového nebo amfiteatrálního typu, podle divadla ve tvaru U, kde ze tří stran obklopují diváci herce a naopak herci diváky, podle divadla v kruhu, kde jsou herci obklopeni diváky ze všech stran, a konečně podle typu prstencového divadla, kde naopak herci obtáčejí diváky, shromážděné ve středu vymezeného prostoru. Toto jsou konec konců zhruba a v hlavních rysech všechny základní typy plošného rozvrstvení partie divák — herec. (Plošného proto, neboť náročnější typy sférických divadel zde nezahrnujeme — nemají s popisovaným typem žádnou souvislost.)

Přenosná trubková konstrukce se dá postavit kamkoliv: na dvůr, na hřiště, na louku, mimo městský obvod nebo naopak do středu městské zástavby, na náměstí. Její transportabilnost má tedy i tu výhodu, že podněcuje komunikaci na širší bázi, inspirovanou okolím, do kterého jsme divadlo pro ten večer zasadili. Je jistě rozdíl, obklopuje-li prostor pro herce a diváky areál továrny, park, hřiště nebo náměstí. Křehké papírové stěny nevytvářejí žádnou bariéru mezi divadelním prostředím a vnějším světem, naopak jedno zde prolíná v druhé.

V tom smyslu — ačkoliv autoři nejsou ani teoretiky ani sociology a nerozvíjeli žádný z těchto aspektů — — připomíná projekt jedno z amerických univerzitních divadel (profesor Ezel, Ohio), kde současně s dramatickou výukou probíhal i sociologický průzkum obecenstva. V případě univerzitního divadla neměnili prostředí, ale denní dobu: se střídajícím se ansámblem se hrálo non stop 24 hodin. Během té doby bylo možnost porovnat jak soustředění a výkon herců, tak reakce a složení publika. Projekt uruguayského divadla má tedy mnoho předností, z nichž bychom zdůraznili především jednoduchost, snadnou transportovatelnost a širokou použitelnost, neboť je ho možné adaptovat na téměř jakoukoli situaci sociologickou i topografickou.



Systém divadla, který Jorge Carrozino a Carmen Prietová vyvinuli, ovlivnil i jejich názor na výpravu a kostýmy. Scénografická složka je u nich aktivní složkou inscenace — stejně mobilní jako architektura divadla sama, mající neustálou souvislost s hereckou akcí a mluveným slovem. Jejich scénografie a kostýmografie je v podstatě dokonalým příkladem pro osvětlení termínu „akční scénografie", který uvedl do odborné literatury sovětský divadelní teoretik a kritik V. Berjozkin (dějstvujuščaja scenografija). Tato scénografie je akční v tom smyslu, že spolu s dramatickou akcí buduje děj. Například během Cervantesovy hry Numancia (Cooperative S U A, 1972) herci sami postaví konstrukci, která jim vytváří průběžně scénické prostředí — i akci. Pásy bílé a černé draperie, dlouhé pětadvacet metrů, použijí herci jednak jako součástí kostýmu (vlečky, pláště), jednak jako součásti scény (opona, vykrývání částí konstrukce), čímž se mění její vzhled i dramatická funkce.

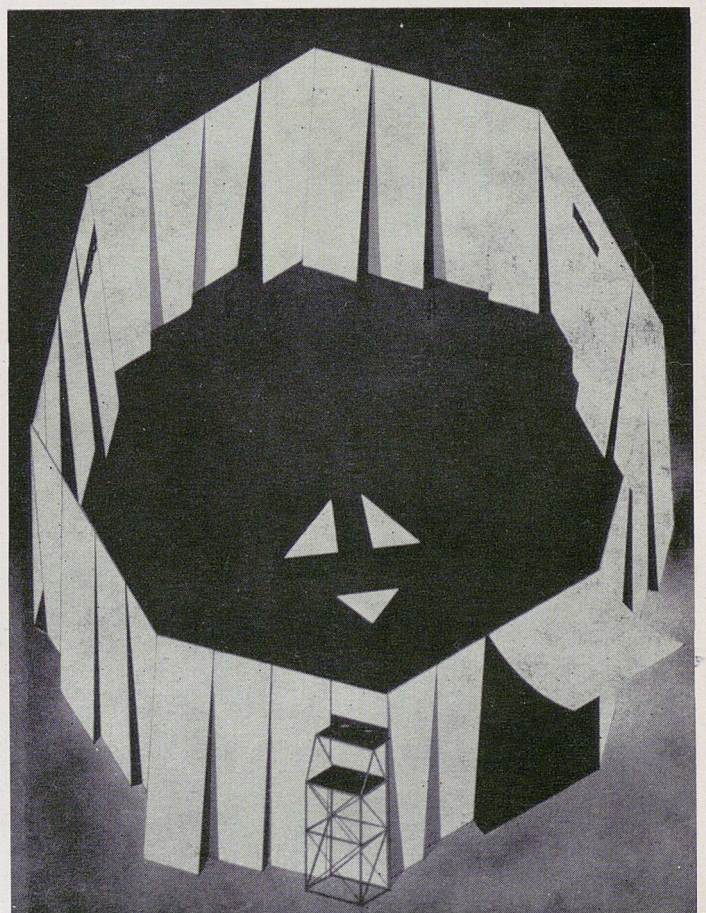
Scéna u Carrozina a Prietové podporuje hereckou akci do té míry, že při inscenaci Gorkého Matky (Montevideo, El Gapón, 1971) vypracovali autoři celou partituru jednotlivých scénických změn. Tato partitura mimochodem silně připomíná Svobodovy rozkresy panelů ke scénám k Hamletovi (Praha, Národní divadlo, 195?). Jednoduchost a dramatická přizpůsobivost scény, kostýmů a celého divadelního prostoru tohoto divadla, jehož bílé stěny poskytují ideální plochy pro projekci a světelné efekty a vlastně nabízejí i tento druh výtvarného doprovodu, je tak výrazná, že vynikla i na PQ 75. Vzhledem k tomu, že je v Československu experimentování s divadelním prostorem (které jinde už dávno přestalo být experimentací) tak vzácné, doporučujeme věnovat systému J. Carrozina a C. Prietové přece jen pozornost.

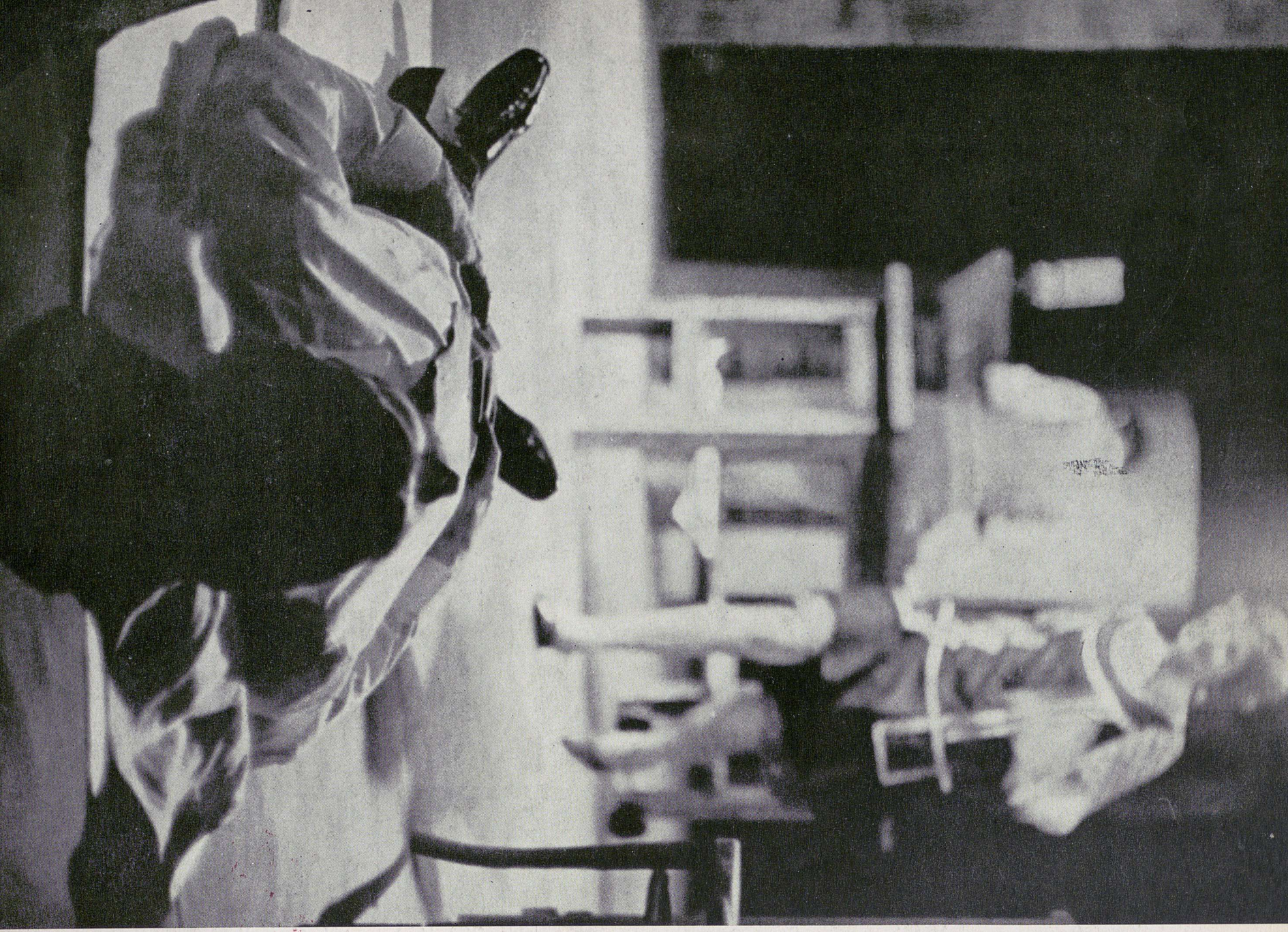
Věra Ptáčková

Amatérská scéna, ročník XV (Ochotnické divadlo, ročník XXV), číslo 5, květen 1978. Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství a vydavatelství Panorama, Praha. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 115 89 Praha 1, Dlouhá tř. 12, tel. 649 51, linka 39. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v březnu 1978.

© Panorama, Praha, 1978

ZE SCÉNOGRAFICKÉ DÍLNY J. CARROZINA A C. PRIETOVÉ





Realistické divadlo uvádí Jarišovu hru Šest dní na ostrově pořádku. Foto M. Tůma

46 027