
a.s.81

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

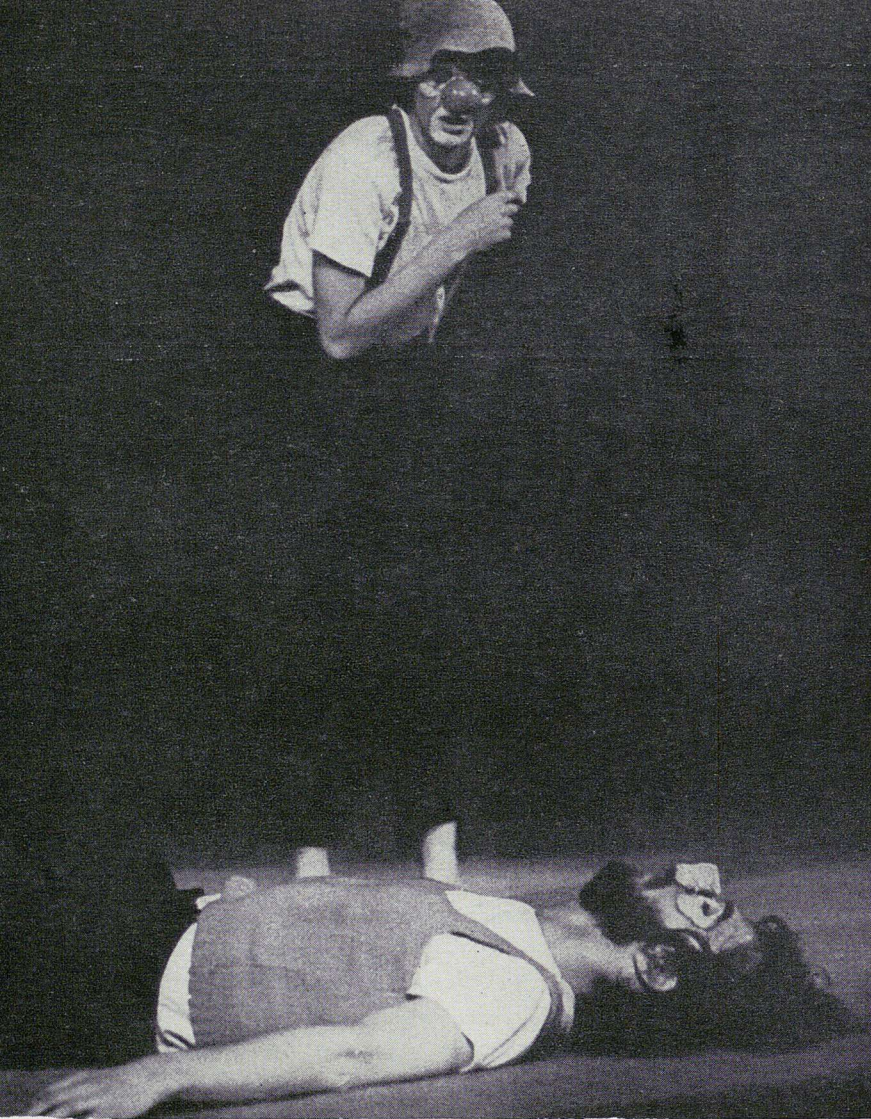
4 Kčs

8



AMATÉRSKÁ PANTOMIMA

NA TITULU: DIVADLO BRANIK, SOUBOR PANTOMIMY LŠU PRAHA 1 – PÁSMO ETUD TROCHU ZRNÍ.
FOTO PAVEL ŠTOLL



SOUBOR PANTOMIMY LŠU PRAHA 1 – PÁSMO ETUD TROCHU ZRNÍ. FOTO P. ŠTOLL



Každé kulaté výročí nutí člověka k zamyšlení nad dosavadním i nad budoucím. Letos je to právě 10 let, kdy za plné podpory nově vzniklé organizace Svazu družstevních rolníků započaly také v Jihomoravském kraji Krajské festivaly vesnických divadelních souborů. Tento rok soutěžily vesnické a zemědělské divadelní soubory tedy už po jedenácté.

Bilance deseti let je na první pohled úspěšná; uskuptečnilo se sedm týdenních festivalů, potřikrát musel být výběr realizován pro malý zájem souborů konkursem. Za hodnocené období soutěžilo celkem 49 inscenací, v jejichž výčtu vede současná česká hra (14) před českou klasikou (11), slovenské současné hry v poměru ke slovenské klasice měly taktéž svoje důstojné místo (3:1) obdobně jako sovětské hry vůči ruské klasice (7:2), světová klasika byla zastoupena 4 tituly, velmi málo se hrály hry současných socialistických autorů (2), ozdobou výčtu je i jedna opera. V podrobnějším rozborovém pohledu jsou jen mírně vyšší inscenace komedií vedle dramata a her se závažnou tematikou.

Daleko zajímavější je bilance zájmu a početnosti zastoupení souborů v krajských festivalech podle jednotlivých okresů kraje: přesvědčivě vede okres Prostějov s 11 soubory a čtyřmi krajskými festivaly, dále Gottwaldov taktéž s 11 inscenacemi (krajský festival se v okrese pořádá dvakrát), poté okres Brno-venkov s 8 soubory, Uherské Hradiště, Žďár n/S. a Kroměříž po třech inscenacích, Břeclav, Hodonín a Třebíč se dvěma, Znojmo, Vyškov a Blansko pouze jedenkrát zastoupeno. Jen okres Jihlava nebyl za jedenáct let zastoupen vůbec.

Statistika dává dobré podklady i k dalšímu hodnocení. Až do roku 1977 byl zájem souborů o soutěž a festival neutuchající, pak začal upadat a stejně tak úroveň představení. Jestliže prvá léta soutěží byla ve znamení pozoruhodné režijní práce, velmi dobré úrovně scénografie a slušných hereckých výkonů, zbývá nám po deseti letech ze základních složek jen stále dobrá práce herců. Dokonce se za ta léta podařilo překlenout rozdíl mezi tzv. starší a mladou hereckou generací. Na zájmu a umu režisérů odvisí zvláště ve vesnických souborech vůbec rozhodnutí o hraní divadla alespoň jedenkrát v sezóně, na jejich schopnostech postup do krajského kola. Přes několik ročníků kursu režisérů určených zejména vesnickým souborům jich nepřibývalo, žel naopak. Taktéž jevištní výtvarníci ztratili zájem i nápaditost, čestné výjimky mají standardní úroveň.

Ač vesnické divadlo mělo vždycky blíž k naší i světové klasice, poctivě se jeho tvůrci snaží o uvádění současných her. A není to jenom proto, že chtějí zachytit vývojový proud, je to zřejmé z jejich odpovědného přístupu k současnému životu, ze snahy přiblížit se současné problematice lidí dneška formou divadla. Jak málo je však her, ve kterých by se našli, které hovoří o životě, jež důvěrně znají. Stylizovat se do městského prostředí, továren a nemocnic nevyjde obvykle dobře.

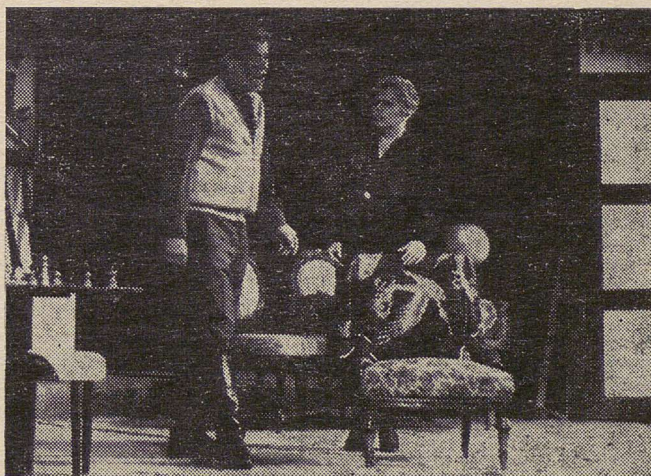
Přesto plní divadlo na vesnici funkci, která není zastupitelná. Má svoje diváky, kteří ho neopouštějí, odpustí mu menší i větší chyby a nedostatky. V tom je však začasť kámen úrazu. Vesnický soubor úměrně k vzájemnému vztahu se svým divákem může opustit vlastní jeviště a vyjet hrát za hranice svého okresu (a to je obvykle případ soutěže či festivalu). Ztrácí půdu pod nohama, není akceptován jiným divákem, nedostatky jsou zřetelnější, soubor ztrácí jistotu.

Za deset uplynulých let se podstatně zvýšila náročnost na hodnocení práce divadelních souborů. Pořádání soutěžních festivalů má nesporně za cíl prostřednictvím těchto setkání posouvat rozvoj amatérského divadla k vyšší úrovni ideové i umělecké v souladu s neustále se zvyšujícími nároky diváků. Tady zůstává vesnické divadlo (oproti prudkému rozmachu městských divadel) pozadu. Pravda, s vyspělými a městskými soubory spolupracují profesionální divadelníci, kteří mají do vesnice pochopitelně daleko: stejně však nejsou i v případech překonání

Jak dál ve vesnickém divadle

vzdálenosti jediným východiskem pro zaručení dobré úrovně práce vesnických souborů (v Jihomoravském kraji je 164 vesnických divadel).

Kudy tedy vede cesta dalšího rozvoje činnosti vesnických kolektivů? Především v uvědomění si základních principů kulturně výchovné činnosti v socialistické společnosti, jejímž ideálem je uplatnění tvůrčí a výchovné schopnosti jednotlivce i kolektivu v jednotě uspokojování osobních i společenských potřeb. Ve vlastní divadelní tvůrčivosti nemůže jít o srovnávání se s profesionálním divadelním uměním, ale jeho doplňování, o neustálé sebevzdělávání v jednotlivých složkách divadelní práce, prohlubování uměleckých a technických předpokladů, zvažování sil a možností jednotlivců i celku a v neposlední řadě i o vědomě budovaný vztah k divákovi. Pro divadlo je divák, jak všichni dobře víme, nepostradatelný. Abychom i v budoucnu udrželi jeho zájem, pozornost a náklonnost, musíme programově počítat s jeho zvyšujícími se kritérii. V přímé uměře pak nutně musí růst i odpovědnost za výsledek naší práce.



DS JZD BÁNOV – K. ČAPEK: MATKA. V ROLI MATKY ZASLUŽILÁ UMEĽKYNĚ J. ŠVORCOVÁ, V ROLI KORNELA J. PEŠA. FOTO L. VOJTĚCHOVSKÝ

Tyto úvahy vyprovokoval letošní ročník krajského soutěžního festivalu Jihomoravského kraje. Ve všech čtyřech představeních (N. V. Gogol: Revizor — OB Újezd u Brna; I. Benczik: Psí komedie — OB Želetava; C. Goldoni: Lhář — OB Ořechov u Brna; K. Čapek: Matka — JZD Bánov) se většina uvedených problémů objevila. Inspiračním prvkem zůstane hostování zasloužilé umělkyně Jiřiny Švorcové v titulní roli Čapkovy hry, ke kterému přistoupili bánovští ochotníci, aby po patnácti letech znovu obnovili svoji činnost. Nesmírně poctivý profesionální přístup Jiřiny Švorcové ke spolupráci s amatéry odhalil nejen bánovskému souboru ony základní požadavky na tvůrčivou činnost; v několika setkáních zhutnil i vědomí o společenské důležitosti a nenahraditelnosti divadla.

LIBUŠE ZBORILOVÁ

Z KRAJSKÝCH PŘEHLEDK

Libice a Žleby

Koncem května proběhla soutěžní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů Středočeského kraje na dvou místech: v Libici nad Cidlinou a ve Žlebech. Překvapující na výsledcích pěti soutěžních představení byla vyrovnanost, nikoliv však jen souborů na přehlídce, ale v celkové úrovni vzhledem k městským souborům v kraji, jak jsme je měli možnost porovnat na přehlídkách v Rakovníku a v Nymburce.

Již první představení DS SZK Bystřice u Benešova s inscenací hry maďarského autora Lászla Gyurkó Elektro, má lásko naznačilo, že kolektiv se nespokojil s úspěchy posledních údobí, ale že odpovědně na svou dosavadní činnost navazuje. Látka hry předpokládá interpretační systém, kde dominuje slovesný projev: tady se také v plné míře projevila tradičně precizní práce souboru s jazykem, ke které vede své členy režisér Ludvík Němec. V tomto ohledu jsou všechny postavy hry také interpretovány velmi přesně; tvůrčím hereckým způsobem je obohacována hlavně postava Elektry v provedení Marie Neradové, která umocňuje svůj part širokou škálou hereckých prostředků a zejména vlastním osobním postojem k němu. Inscenace působí jako celistvé a kompaktní jevištní dílo.

V druhém libickém představení se představil soubor Vydra závodního klubu ROH Vitana Byšice s letos často frekventovanou hrou Valentina Krasnogorova Tak kdo k čertu odejde. Česká transpozice látky má již některé významové problémy v překlada, ale soubor pod vedením režiséra Stanislava Roba nekladl důraz jen na její satiričnost a soustředil se na hlubší tvorbu charakterů. Víc než příběhový děj působily tu výrazněji jednotlivé situace hry, ve kterých se odkrývaly povahové stránky postav. Tato metoda navázala na současně možnosti herců a zároveň se pokoušela látku zživotnit tak, aby byla divákovi bližší. Ne vždy se však hercům dařilo překlenout nebezpečí určitého schématu v postavách a občas se jim přihodilo, že dali přednost gagu před logikou. Že však lze orga-

nicky spojit osobní ztotožnění s respektováním žánru dokazují vykony Drahomíry Douděrové v postavě Praskovji a Františka Dědka v postavě Stěpana Semjonoviče.

Potom se přehlídka přesunula do Žleb, kde zahájila Ostře sledovanými vlaky Bohumila Hrabala a Václava Nývltu v provedení Divadelního souboru TJ Stránčice. Režisér Petr Janiš se položil výhradně na práci s hercem a jevištnímu komponování příběhu takovou pozornost již nevěnoval. Výsledek této metodě odpovídal: pečlivá práce na jednotlivých modelech byla skutečnou studií hrabalovských postavíček v různých dílčích situacích a dialogích, ale dramatický (divadelní) význam nevytvořila v potřebném rozsahu. Nicméně práce na postavách přinesla své ovoce: i začínající herci splynuli s postavami a zdařile rozkrývali identitu hrabalovského lidského světa. Z hlediska hledání nově se formujícího souboru je tento způsob práce nejen taktický, ale ve vztahu k dominující složce správný.

Pygmalion G. B. Shawa Divadelního souboru klubového zařízení MNV z Dolních Kralovic byl největším překvapením přehlídky a odnesl si hlavní cenu soutěže. Režisér Gustav Bečvář dokázal nejenom zorganizovat všechny složky divadelního výrazu do jednotné komponovaného celku, ale zvolil pro svou práci jasnou myšlenku v inscenační koncepci. Východiskem koncepce se nestal klíč vyčtený či odkoukaný z ověřených způsobů této populární komedie, ale vycházel z osobního stanoviska k významu příběhu a k jednotlivým postavám poměřovaným očima současného člověka. Respektoval přitom možnosti herců v lidských situacích a vytvářel z nich postavy, aniž by je přízpůsobil dohových a místním konvencím. Tyto situace se tak staly ryze divadelními a bez jakékoliv vnější aktualizace působily bezprostředně a přirozeně. Úspěšná scéna a kostýmy se přitom neprotivily původní době a lokalitě, ale podporovaly divadelně jak technickou funkci, tak esteticky. Jazykové zvláštnosti tematiky i původní fabiánství pochopil soubor po svém, ale ni-

terak se nevězdálil zásadnímu vědomí původních souvislostí. O tom svědčila netradičně pojatá postava Doolittle Ladislava Kamarýta. Líza Věry Zelenkové měla artistně zpracované významové proměny vývoje své postavy, ale podobně jako Higgins začínajícího herce Milana Zelenky se jí stalo podstatou vlastní ztotožnění s lidským principem hry.

Závěrečné představení bylo svěřeno Divadlu mladých z Vysoké Libně při JZD 25. výročí Mělnické Vtelno. Uvedli hru Ivana Bukovčana Luigiho srdce a vzhledem k dobré pověsti souboru a schopnostem režiséra Miloše Švarce byla očekávána divadelní událost přehlídky. Právem. Inscenace splnila očekávání, byla důstojným vyvrcholením a divákům přinesla skutečný zážitek. Vše tu bylo pregnantně vymyšleno, případně nedostatky zručně zastřeny, přednosti naopak scénicky zdůrazněny, součástky divadelního (dramatického) mechanismu seřazeny, spočítány, důsledně komponovány, tematické dosahy esteticky změněny, emoce přesně naprogramovány. Hlavní postavu Luigiho vytvořil Stanislav Hodek s nebyvalou energií, obdivuhodným zánícením a neutuchajícím výrazem, za kterým byl cítit obrovský objem práce, talentu, řemeslné schopnosti a veliké vůle. I úzkoprsému kritikovi by se tu těžko hledala chyba. A přesto se tu a tam vloudila. Tehdy, kdy se některému interpretovi „vymkla z rukou“ preciznost inscenačního mechanismu: potom se objevily rozpaky, ale (zvláštní věc!) najednou podpořily v divákovi pocit lidské souměřitelnosti, který jakoby celé té věci chyběl. A jistý druh lidského odcizení patrně naprogramován nebyl, přestože s tématem možná souvisel.

Úvodem bylo vzpomenu, že úroveň představení na všech přehlídkách kraje se vzájemně vyrovnala. Snad je to plodem dlouhodobé a tvrdošíjné metodické koordinační práce, možná se začíná projevovat pravidelně organizovaná spolupráce s profesionály nebo vstupují do hry již nabyté znalosti absolventů lidové konzervatoře či odborné a časté konfrontace širokého pléna krajského poradního sboru.

Každopádně však za výsledky stojí nemalé úsilí všech zúčastněných.

EKP

MĚLNÍK '81

NÁRODNÍ PŘEHLÍDKA DĚTSKÝCH RECITÁTORŮ A RECITAČNÍCH KOLEKTIVŮ



Poslední květnový víkend Mělník omládl. Sjely se sem děti z Čech a Moravy na národní přehlídku dětského přednesu. Přehlídka se konala v Mělníce poprvé a organizačně se přes snahu místních pořadatelů nerozjížděla zrovna bez zaskřípění. O to radostnější bylo, že jak úrovní jednotlivých vystoupení, tak seminárních diskusí jako by sečetla úsilí a výdobytky minulých Svitav a Příbramí.

Nesoutěžní přehlídce souborů a dětských sólistů byly věnovány tři půldny. Po zkušenostech z minulých let byl dětský sólový přednes příjemným překvapením. V dramaturgii přednášečů nedocházelo k vážnějším omylům. Až na recitátory z Východočeského a Severomoravského kraje, kde ještě pravděpodobně přežívá starší pojetí dětské recitace nepřihlížející příliš k rozvoji vlastní aktivity dítěte. Děti si vybíraly texty přiměřené svému věku, dětskému pohledu na svět. Škála autorů i typů textů byla přitom dost široká — od próz humor-
ných nebo traktujících problémy dětského světa či vztah k zvířatům až po lyrické básně jako je Seifertova Babiččina truhla nebo Branislavova Studna. V interpretační složce se zvýraznilo živé sdělení dítěte, jeho bezprostřednost, prakticky se neobjevily vnějškové, krásně znějící deklamo-

SLUNÍČKO (ČESKÉ BUDEJOVICE)

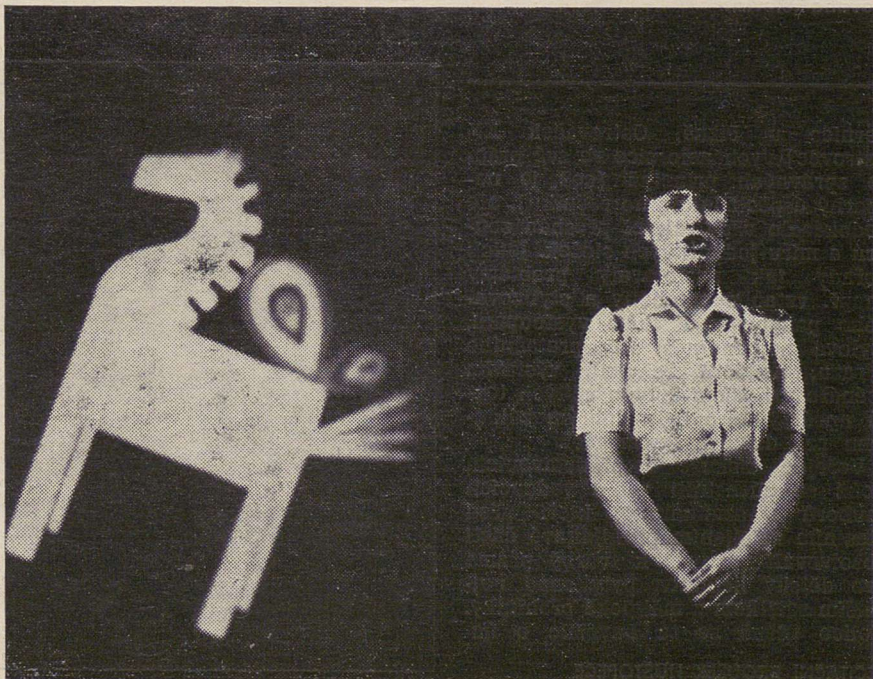
FOTO STANISLAV SMID

EVA CVRČKOVÁ (ZELEZNÝ BROD)

vánky postrádající jakýkoli vztah přednášeče k obsahu textu. Děti si uvědomovaly diváka a dokázaly s ním navázat kontakt.

Recitačních kolektivů se představilo deset — přehlídku neobeslala Praha a Severomoravský kraj. Beze zbytku přesvědčil soubor Sluníčko z Českých Budějovic s velice živým pásmem Pro radost je tu všude místa dost. Vedoucí J. Krčková dokázala využít hravosti a spontaneity dětí a přitom je ve velkém kolektivu přivést k zaujatému a kultivovanému mluvnímu projevu. Podařilo se jí postihnout nejvhodnější míru časové rozlohy pásma i všech užžitých prostředků. Podobně úspěšný byl recitační kroužek z Hustopecí, který uvedl Mikulkovu Hastrmaní princezničku. I když bylo vystoupení na pomezí dětského přednesu a vyprávěného divadla, patřilo do Mělníka jako příklad citlivé volby textové předlohy přímo „na tělo“ členům souboru a vtipného a přitom střídavého využití mimoslovních prostředků.

Dalších osm souborů (Recitační soubor ZDŠ Sedlčany, Kroužek Klubu mladých čtenářů Unhošť, Recitační kroužek 4. ZŠ Litvínov, Recitační kroužek ZŠ Tuchořice, příprava LŠU Jičín, Bublínky — školní družina při ZDŠ Velká Hleďsebe, Sluníčko ZDŠ



JAZYK SOUČASNÉHO DIVADLA I.

Divák současného divadla je převážně a především divákem televizním.

Dnes je módu mluvit o tomto divákovi s despektem; kritizovat četné televizní programy a pořady za to, že jej kazí. Je to krátkozraké, neprozřetelné a hlavně: ničemu taková paušální kritika a takový generalizující despekt neprospívá. Ani divadlu ne. Zajisté nikdo netvrdí, že všechno je v televizi dokonalé. Stejně jako nepochybně nikdo nebude zavírat oči před tím, že osobitý příjem televizního vysílání obsahuje některé negativní prvky. Ale to je druhotné. Podstata je někde úplně jinde. Aniž bych se pouštěl do analýzy celé problematiky a tím méně potom do jejího řešení, spokojím se – a doufám, že se s tím spokojí i čtenář těchto řádek – s konstatováním, že televize jako masový informační prostředek hraje zřejmě ve věku vědeckotechnické revoluce zatím rozhodující roli při šíření a distribuci i estetických hodnot a podílí se tak největší měrou na vytváření fungující – to jest současné – estetické kultury. A tím také rozhodujícím způsobem utváří vnímání této kultury u nejšířší divácké obce.

Zápas o současného divadelního diváka je tedy na místě prvním zápasem o to, aby se pro určitou část publika stalo divadlo stejně potřebným a zajímavým jako televize. Aby mu sdělovalo stejně zásadní, životně důležité informace jako ona. Neboli: současný jazyk divadla je po mém soudu dnes vytvářen pod přímým vlivem televize. Neboť je-li divadlo vždycky současné, existuje-li vždycky jenom teď a zde, v přímém kontaktu s přítomností, kterou zastupuje divák, potom v této době má co činit s přítomností, která je denně v mnoha směrech – estetickou kulturu v to počínaje – spoluformována televizí.

Nebudu se pouštět do podrobné a rozsáhlé argumentace tohoto tvrzení. Uvedu jenom dva příklady. Televize může například – a svým způsobem to také dělá – daleko lépe převzít některé funkce tzv. repertoárového divadla. Příkladně ty, které se týkají širší dramaturgie jako prostředku seznamování diváka s celým bohatstvím literárního a literárně dramatického odkazu minulosti. Je totiž nesporné, že televizní vysílání má daleko více prostoru pro to, aby obsáhlo větší počet těchto literárních předloh. Ať už to dělá vlastními inscenacemi či inscenacemi převzatými z divadel. A to vůbec nemluví o tom, že televize má také lepší a příznivější podmínky – byť je třeba vždycky plně nevyužívá – pro kvalitní realizaci těchto předloh. Jsem přesvědčen o tom, že jistě divácké problémy zejména menších repertoárových divadel mimo větší kulturní centra vyvolává právě fakt, že pokud jde o šíři – dokonce bych řekl bezbřehou rozmanitost – repertoáru, je divák velkou měrou uspokojen, saturován televizí.

A příklad druhý – tentokrát z opačné strany. Televize dnes prvořadým způsobem tvoří popularitu herce – zvláště díky seriálům. A není tedy divu, že divák chce vidět herce, s nimiž se setkává po týdny, měsíce, roky na obrazovce; herce, kteří vstoupili tak říkajíc do jeho života, zblízka a ve třech dimenzích. Nikoliv jako stíny na obrazovce. Logicky jde za nimi do divadla. Ne na dramatický text, ne na režii – ale právě na důvěrně známé, oblíbené herce. A tak zase naopak mnohá divadla – teď především v oněch větších kulturních centrech, zejména v Praze – prožívají diváckou konjunkturu, protože mohou svému divákovi nabídnout teď a zde přímý kontakt s člověkem, k němuž má důvěru, kterého si oblíbil, který ho přitahuje. Díky televizi.

Není to v dějinách divadla poprvé, co muselo svěst svůj zápas o diváka (a tedy o svou možnost být součástí současné, fungující kultury, i o svůj jazyk jako zobrazení skutečnosti a sdělení životně důležitých a potřebných informací) pod vlivem jiného audiovizuálního typu zobrazení a sdělení. Od okamžiku, co se film stal ve dvacátých letech jedním z nejmocnějších prostředků poznání života a ideově estetického

Černice u Plzně, Ostrováček KK Ostrovec) vycházelo sice ve své práci ze správných principů (což je nesporný úspěch letošního ročníku), ale nedokázalo vždy udržet přesnou souhru a míru jednotlivých složek. Jejich pořady tak nastolovaly problémy (např. vztah spontaneity a stylizovaného pohybu v dětském vystoupení, stylová nejednotnost interpretačního výrazu, nadužití rekvizit, výstavba scénáře vzhledem k typu užitých textů apod.), které byly dobrým základem pro diskusi v semináři.

Veřejné diskuse o představeních, jichž se zúčastnili vedle vedoucích souborů i seminaristé, kteří před vlastním zahájením přehlídkové části absolvovali seminář k tvorbě pásma pro dětský kolektiv, byly snad největším zážitkem z mělnické přehlídky. Velice věcně se tu hovořilo o na

RECITAČNÍ KROUŽEK HUSTOPEČE



působení na obrovské masy lidí – uměním nejdůležitějším, jak říkal Lenin – bylo divadlo nuceno nějak reagovat. Ještě se dostaneme k tomu, abychom si řekli jak. Zatím se soustředíme jenom na jednu stránku věci.

Film byl zajisté podmíněn vývojem vědy a techniky, strojevého průmyslu. Ale vznikl především z nutnosti odhalit takové stránky objektivní reality, které byly jiným druhům umění nedostupné. Kromě jiného i v tom, že nemohly v takovém rozsahu a s takovou životní věrností, přesností, pravděpodobností, věrohodností zobrazit fakta skutečnosti. Ostatně: víme téměř vše o tom, jaké příčiny způsobily v divadle, v jeho vývoji, reakci na naturalismus, kritický realismus. Ale už si málokdy uvědomujeme, že svou roli tu sehrál i film. Neboť divadlo prostě nemohlo s ním soutěžit právě v tomto směru; nemohlo se mu vyrovnat na této půdě. Sebelépe, sebezpracizněji vypracovaná pravděpodobná výprava se spoustou reálných rekvizit je neskonale méně působivá než dynamicky se odvíjející montáž celku, polodetailů i detailů filmového pásu, na němž kamera zanechává naprosto autentický záznam jisté skutečnosti.

Televize šla v tomto směru ještě dále. Její integrující společenská úloha, která jí dělá doslova politikem všedního dne, stojí na pravděpodobné logice životních událostí. Bakaláři jsou toho klasickým příkladem. A to je to, co nás – zbytečně – rozčiluje. Zbytečně proto, neboť nezbyvá než vzít na vědomí, že tu stojíme před novým typem šíření a distribuování estetické umělecké informace, který si krok za krokem vynucuje i její jistou podobu a přizpůsobuje si vnímání diváka. Odvážím se dnes už tvrdit, že tváří v tvář televizi přestávají v úplnosti platit některá tradiční kritéria i tradiční normy estetiky a rodí se jiná. Nemůžeme je dnes postřehnout, neboť jsou zatím v mnohém nejasná, jenom naznačená – mimo jiné i proto, že lze zatím velice těžko definovat televizi jako specifický druh umění na základě jejího specifického materiálu. Zatím se tato specifická odvíjí od jedinečnosti distribuce a šíření estetické, umělecké informace, od její masovosti, od neexistence originálu, jenž hrál a hraje v tolika druzích umění svou nezastupitelnou úlohu a vlastně byl hlavním momentem, jenž pomáhal formulovat mnohé estetické názory.

Právě divadlo je druhem umění, které svou současnost dobývá na výsočném principu originálu. Ono **zde a teď** znamená totiž – jak ostatně jinak – vždycky existenci originální jevištní realizace. Každá inscenace, každé představení (o tom ostatně byla řeč posledně) je originálem v jistém čase a v jistém prostoru. Je originálem neopakovatelného řešení některých otázek společenských, které mají být ve všech

svých významech obsahových předány diváku. Mluvíme-li tedy o současném jazyku divadla, mluvíme vlastně především o originálu jevištní realizace: o způsobu, jímž jevištní systém a jeho struktura oslovují diváka.

Abyste bylo jasno: nepodceňují tím nikterak význam současného dramatického textu pro zrod takové jevištní struktury. Rozumím tím text, jenž je na prvním místě odrazem přítomné chvíle, odrazem teď a zde existující skutečnosti. Ale nejenom to. Rozumím tím zároveň text, jenž plně reflektuje současný vývoj kultury, umění, divadla a poskytuje tím možnosti hovořit k současnému diváku současně. Takový text samozřejmě je pro originál jevištní realizace – originál, který má naplnit společenskou funkci inscenace, představení před dnešním divákem – neskonale snadnějším východiskem. Ale skutečně jenom východiskem. Neboť i u inscenace, představení současného textu platí to, co bylo řečeno obecně: současný divadelní jazyk se vytváří až prezentací originálu jevištního tvaru na jevišti. Neboť jedině tato prezentace se může stát součástí oňoho celku jeviště a hlediště, která v poslední instanci činila, činí a bude činit z divadla umění svrchované současně svou povahou.

A ještě jedno bych chtěl v této souvislosti podotknout. Jak vyplývá z předešlých slov, současný dramatický text se stává vskutku současným (ve smyslu divadelního jazyka), když je integrovanou součástí jevištního systému. A to není pouze otázka výkladu tohoto textu a převedení jeho slov do prostředků, kterými jevištně disponuje. Je to otázka hlubší, zásadnější, jež se vztahuje k funkcionálním aspektům jednotlivých komponentů divadelního systému, k jejich vzájemným poměrům subordináčním a koordináčním. Jinak řečeno: každý divadelní jazyk každé divadelní – a tedy i historicko-spoločenské – epochy si vytváří jinou hierarchii svých výrazových prostředků, aby o to účinněji hovořil se svým divákem.

A jsme zpátky u začátku tohoto článku. Je-li divadelní divák této epochy převážně a především televizním divákem a nechce-li se divadlo stát pouze předmětem specializovaného zájmu, specializované potřeby – a to rozhodně nechce – potom musí nutně proměňovat funkční vztahy komponentů svého systému, přestavovat hierarchii výrazových prostředků svého jazyka. Neboť jedině tak uskuteční prezentaci svého jevištního originálu jako ničím nenahraditelného zobrazení a sdělení skutečnosti, které budou v souladu s vnímáním i potřebami – společenskými a kulturními potřebami – oňoho televizního diváka. Že se tak dnes už děje, je bez pochyb. Divadlo naštesti právě proto, že bylo, je a zůstane současně díky svému diváku, takto dříve nebo později vždycky reaguje.

JAN ČISAR

stolených otázkách a problémech vyplývajících z jednotlivých představení a z jejich hodnocení odbornou porotou, nedocházelo k rivalitě a žárlivosti mezi vedoucími, nehovořilo se o organizačních obtížích. Úvahy o konkrétních problémech byly průběžně převáděny do metodických závěrů. Domnívám se, že se tady stejně jako v přehlídkových vystoupeních sečetly výsledky metodické péče a seminářů posledních let. Prokázalo se, že již existuje společný slovník, že na základě stejných východisek a kritérií se vytváří mezi hodnotícími a hodnocenými partnerský vztah, v němž je možno otevřeně hovořit o omylech a problematických momentech práce, protože společným cílem je nacházet směr pro další činnost a vývoj dětského přednesu. VÍT. ŠRÁMKOVÁ

NA ZÁVER PŘEHLEDKY VYSTOUPILI NEJLEPŠÍ SOUTĚŽÍCÍ. UVÁDEL VÁCLAV ČAPEK Z ÚDPM



Koncem května se konala ve známém a sympaticky agilním Osvětovém klubu Na drážce v Pardubicích krajská přehlídka východočeských souborů malých jevištních forem a agitacních kolektivů. Přehlídka byla doplněna úvodní teoretickou přednáškou a praktickým seminářem, kde se tu více tu méně fundovaně diskutovalo o všech zhlédnutých představeních a o problematice autorských divadel vůbec. Podobnou akci pořádalo hradecké KKS vlastně poprvé a hned zraje je nutno říci, že vyvarují-li se napříště organizátoři pochopitelných „premiérových“ nedomyšleností, vznikne tady nejspíš velmi slibná, smysluplná a doufejme že i dlouhodobá tradice. Podmínky k tomu jsou v tomto kraji — jak se zdá — přímo optimální jak ze strany erudovanosti a připravenosti organizátorů, tak co do vynikající úrovně vlastní amatérské divadelní tvořivosti.

Nejprve však k jednotlivým představením. Začnu těmi nejpotešitelnějšími a přiznám se, že pro mě nejpřekvapivějšími. Mám na mysli takové inscenace, které prokazatelně překročily oblastní parametry a které by přinejmenším snesly měřítko závěrečného kola celonárodního Šrámkova Písku.

Byly čtyři. 1. Studio 02 z České Třebové uvedlo svou vlastní autorskou adaptaci Shakespearovy Komédie omylů pod názvem Šejkspír ve studiu (scénář a režie Alexandr Gregar). Představení z rodu šťastných,

Malý východočeský Písek

odpoutaných a plnokrevných jevištních počinů, které chápou divadlo důsledně jako permanentní hru. Komediantskou hru na Shakespeara. Hru neuctivě, drze mladou, hru recesní a rozvernou, leč také už hru s nečekaně tragikomickými, aktuálně znějícími morálními atakami do obecnosti (postava Egeona, resp. hercova hra na tuto postavu). Obvyklá námitka, že těžko si autorsky hrát na Shakespeara, nejsme-li geniální jako Shakespeare, neobstojí, neboť divadlo (a autorské obzvláště) má nikoli snad jen právo, nýbrž povinnost pohlédnout na cokoli současnými očima (ne nepodobně jako současnými očima pohlédli koneckonců na dějiny, na Holinshedovu kroniku či na obehnanou italskou renesanční fabuli sám tvůrce Hamleta, Romea či Falstaffa).

2. Divadlo Na drážce se pokusilo o velice riskantní projekt, z něhož mě zprvu jímala hrůza: o převedení specifického neopakovatelného a nepřenositelného humoru Pavla Boška (Redutání) do vlastního svěbytného je-

vištního tvaru (Jan Dvořák, Milan Musil: Experimentální dvouhodinka v 3. B). Výsledek mi vyrazil dech: bylo to opět po dlouhé době živé, moderní, improvizované kabaretní divadlo, které dokonce dokázalo i to, o co se bezvýsledně pokouší drtivá většina zavedených a věhlasných profesionálů — zapojit aktivně a spontánně diváka do tvorby představení. A zase: nejsilnější a paradoxně „nejbožkovštější“ bylo představení tam, kde na Boškův text rezignovalo, kde oba hlavní protagonisté (Musil a Dvořák) vycházeli ze sebe a svými narmoze nedokonalými slovy převyprávěli smysl (nikoli literu) Boškova znepokojivě aktuálního sdělení (což se dělo hlavně ve druhé polovině). Rovněž tak postava „pomocného referenta Andřšta“ (Josef Frydrych) byla naprosto autentickou, samostatnou, svěbytnou jevištní tvorbou, o to přesnější, oč nezávislou na sugestivním Boškově projevu, na který nikdo z nás jen tak nezapomene. Dají-li si autoři říci a svléknou i pomocného důstojníka Humla z jeho polopatisticky zelené košile, a hlavně zkrátí-li dvouhodinové představení minimálně o jednu třetinu, pak můžeme mluvit

STUDIO 02 ZK ROH PERLA ČESKÁ TREBOVÁ – ŠEJKSPIR VE STUDIU (PODLE W. SHAKESPEARE: KOMEDIE PLNÁ OMYLŮ)



Na drážce o zázračném znovuzrození divadla z ducha text-appealu.

3. Loutkářský soubor Žížala z Hradce Králové sehrál svou autorskou adaptaci Neposedný dům jako jednu velikou chválu divadelní fantazie. Jednoduchost použitých prostředků (dětsky prosté, naivní loutky i chagallovsky snové rekvizity od domů, popelnic, autobusů až po dopravního příslušníka) vyprovokovala i uvenené a otrlé přehlídkové obecenstvo k fantazijní spolupráci, neboť takovému divadlu prostě nelze pasívně přihlížet — a daleko méně už je podstatné, zda je nám pět nebo padesát. Vzpomněl jsem si při cudném řádní Žížaly na slova Jiřího Suchého: „Buď pochváleno divadlo / které šetří slovy / a nechá aby napadlo / to hlavní divákovi.“

4. V žánru agitačního divadla bylo pro mne objevem Divadélko v cihelně s pásmem režiséra a protagonisty Miloslava Kučery Velevážení soudruzi potomci podle Vladimíra Majakovského. Představení vycházelo z Mysterie Buffy a ze satirických, bytostně anti-burokratických veršů i myšlenek. Byl to rozhodně nejautentičtější (protože nejsoučasnější) Majakovskij, jakého

jsem zatím na českém jevišti viděl. Jádrem inscenace (která samozřejmě není i bez některých dramaturgicko-výtvarných i hudebních problémů) je rekonstrukce básníkovy veřejného vystoupení pro několik tisíc posluchačů z druhé poloviny dvacátých let. Majakovského vtipné, chytré a razantní odpovědi se ukázaly být občansky angažovaným, improvizovaným autorským divadlem jednoho herce par excellence. Představení bylo kabinetní ukázkou možností žánru agitky: dokázalo, že agitovat se dá nejen k výročím, ale i k dnešku. A o dnešku. (Což nemusí být s tím prvním v rozporu.)

Ani jedna ze zmíněných inscenací nebyla bez problémů, ale podstatně bylo, že tyto nepřevažovaly. To se nedá říci o zbylých představeních. Zvláštní postavení mezi nimi zaujala Yorickova pantomima s Krejčího přepisem klasiké orientální pohádky Student a volavka. Nejkratší představení přehlídky vzbudilo posléze nejdelší diskusi. A naprostou nejednotnost lektorů. Už to je jisté neoddiskutovatelné plus inscenace, i když se soukromě domnívám, že nejvlastnější síla i půvab umělecké osobnosti Hu-

berta Krejčího spočívá v něčem docela jiném než v pietní, udevdané a mnišsky sebeodříkavé službě jakémukoliv (i nejgeniálnějšmu) textu. Ale i další inscenace přehlídky dokázaly přínést — kromě problematických stránek — mnoho podnětného. Některé dramaturgicky (hradecký Kaleidoskop s pásmem textů Beatles Klub osamělých srdcí; Recitační studio OKS Svitavy s protiválečnou poé- mou Davida Scheinerta V popel se obrátíš), jiné jevištně či interpretačně (Recitační studio Šrámkova domu Sobotka: Revoluce poezie a poezie revoluce; Cis Svitavy: Atlantida; Kaktus Králiky: Pohádky Milana Šány atd.).

A organizační problémy přehlídky? Byl jediný: bezhlavá, amorfni, próteovsky proměnlivá, každou hodinu a každý den mězující a znovu se objevující (na způsob ponorné říčky) „masa“ seminaristů. K té se těžko hovoří, nerku-li diskutuje. Napříště by se mělo bezpodmínečně zajistit, aby se členové vystupujících souborů zúčastnili celé přehlídky a neobjevovali se a nemizeli pouze za účelem sehrání svého představení. Úroveň pardubické přehlídky by si to beze sporu zasloužovala. VLADIMÍR JUST

HLASY ČTENÁŘŮ

SVĚDECTVÍ TVOŘIVOSTI

Každý čtenář celostátních, kraj- ských či okresních novin ví, že diva- delní kritiky se v nich tisknou nesys- tematicky a často jen zřídka. Přitom není sporu o jejich důležitosti pro orientaci a výchovu diváků i pro umě- lecký růst souborů.

Profesionální divadlo i amatérské scény zůstávají tak povětšinou bez po- třebného ověření účelnosti a správn- osti svého uměleckého snažení, ale také bez záznamu této činnosti pro pozdější historické zpracování v rámc- i města či okresu a kraje. Je možno namítnout, že jsou tu archívy, obecní kroniky, aby práce těchto souborů v obvodu jejich působnosti zcela ne- upadla v zapomenutí. Ovšem z ucho- věných plakátů, programů či fotogra- fií nevytvoří ani ten nejsvědomitější historik plně přesvědčivý obraz před- stavení a jeho ohlasu, ani věrohodné svědectví o tvůrčí práci souboru. Nad- to ne vždy se najde obětavý funkcio- nář, který doklady o činnosti souboru pečlivě shromažďuje a kroniku píše, ne vždy po jeho úmrtí shledají poz- ťstalí, že by měli materiál dále uchovávat. A tak i v podobných pří- padech je historik odkázán pouze na ne právě spolehlivé vzpomínky členů souboru.

Z vlastní zkušenosti vím, jak obtíž- ně se shromažďuje materiál z archívu i časopisů pro publikace. Ač jsem se divadelní amatérské práce aktivně

účastnil, přesto v mnoha případech mi jako bezpečný doklad tvůrčího úsilí souborů chyběla právě publiko- vaná kritika, kritická stať či aspoň glosa. A tak se domnívám, že kritické stať v místním, odborném či jiném tisku jsou svrchovaně potřebné nejen proto, aby se amatéři naučili využívat objektivních či prostě jen odlišných cizích soudů ke zlepšení své tvůrčí práce, ale aby sloužily i budoucím pokolením, pokud v historických aná- lech má být zachováno co nejpřesnější svědectví o společensky prospěšné zájmově umělecké činnosti pracujíc- ích měst i venkova.

VÁCLAV ZIMA, Praha

PROBLÉM NESOUMĚRITELNOSTI

V Amatérské scéně 2/1981 se v člán- ku Hlas čtenáře dotýká M. Jiříčková problému nesouměřitelnosti amatér- ských přehlídkových představení, po- kud se na nich podílejí na jedné straně profesionálové a na straně druhé pouze amatéři, a dovolává se Jana Císaře. Pochopitelně.

Jestliže budeme vycházet z Císařo- vých teorií, že se rodí jakási „umě- lecká metoda amatérského herectví“, která je rozhodujícím činitelem při formování celého stylu amatérského divadla“ (též AS 2/1981, str. 4), vy- vstane nám amatérské divadlo jako specifické umění sui generis a bude nás neustále trápit otázka, jak na tomto vlastním písku se odlišit od

profesionálů a poměřovat se vlastní amatérskou hodnotovou stupnicí.

Připustíme-li však, že umění je je- nom jedno, dobré či špatné se svými dobrými či špatnými tvůrci, pak se nám bude jevit profesionál či ama- tér vlastně jen jako provozovatel s určitými odlišnými možnostmi, ne- bude profesionální a amatérské hud- by, literatury, výtvarného umění, te- dy ani diváka. Cílem se stane kvalita, společenská komunikativnost, cesta povede vždy od začátečnických poku- sů až k vynikajícím výtvorům. Hodno- tou se stane dílo, výsledek.

Jestliže výsledky formou profesio- nalismu jsou lepší, nechť je profesio- nál vzorem amatérům a naopak. Měli bychom spíše hledat, co profesio- nála s amatérem sblíží, než co je odlišuje. Pak se stane spolupráce obou samozřejmostí a nebude rozho- dovat ani v soutěžích tato zbytečná problematika.

Ve sportu bývají tradičně na prv- ních místech ti nejlepší a nikoho ne- překvapuje, jsou-li v popředí stále stejné oddíly. Proč by nemohly i v di- vadelních soutěžích být v čele stále stejné soubory, pokud si udrží kva- litu? A soutěž přece není jediným smyslem divadla.

Vždyť amatérské divadlo má dnes bohaté profesionální zdroje: kursy, pomoc profesionálních režisérů a her- ců, literaturu, místní učitele českého jazyka jako dramaturgy, učitele lido- vých škol umění ap.

Na vlastním písku amatérismu cesta nikam nepovede.

JAROSLAV HOSNEDL, Česká Třebová

kurs brechtovské režie

2.

Účastníci kursu brechtovské režie absolvovali během 12 pracovních dnů jedinou hodinovou přednášku v domě nedaleko Brechtova divadla, v domě, kde Brecht žil a pracoval až do své smrti. Ostatní čas byl věnovaný praktické výuce, návštěvě představení a zkoušek v Berliner Ensemble. Všimněme si podle možností konkrétně postupů kursu.

Berlin Ensemble, kam se účastníci kursu dostali na zkoušky, pracuje v podmínkách, které žádné amatérské divadlo mít nemůže. Zkoušky jedné inscenace trvají několik měsíců a režiséři mají mnoho času na přípravu. Pracuje jich v B. E. sedm, z toho jeden je chilský emigrant. Část inscenací je téměř jakési muzeum inscenací, jak vznikaly v režii nebo pod vedením Brechta, část je novější. V každé inscenaci však byly vynikající herecké výkony Ekkeharda Schalla, který hrál v Matce Kuráží v Praze 1956 Eilila; nyní byl zajímavý především jako Galileo.

Viděl jsem zkoušku na dosud nehranou Brechtovu hru. Jmenuje se Turandot, je z Brechtovy pozůstalosti. Režii má intendant divadla. Připomíná Brechta a byl mi sympatický od prvního setkání. Vypadá trochu jako filozofující švec; klidný, na nose drátěné brejličky, na sobě pramád elegantní svetr. Jistý, plný nápadů. Po sjetí sekvence hry při zkoušce vyskakuje k hercům bez potíží z přízemí rovnou na jeviště jako kočka. Hercům byla při zkoušce už jasná výchozí situace; režisér po každém zopakování k už jasné situaci nabízel hlubší a hlubší psychologickou kresbu, zvyšoval pravděpodobnost reálií, diskutoval o reáliích s herci, zkoušel různé možnosti.

Podobně pracovali ve svých hodinách dva ze čtyř vedoucích pracovních týmů — Christoph Brück a Wolf Bunge, oba režiséři Berliner Ensemble. Vyrožili zprvu jasně pozici člověka v určité situaci, nechali frekventanty uvažovat o vztahu člověka v určité situaci ke světu, pak nechali účastníky hrát etudy na dílčí situace. V další fázi vedli veřejně diskusi o psychologii postav, o reáliích. Konečně následovalo předvedení scénky.

Jak se zdá, principem praxe režisérů Berliner Ensemble je úvaha o sémantickém významu celého díla ve všech aspektech na prvním místě; po rozčlenění smyslu do dílčích sekvencí, dílčích scén následuje na druhém místě vytváření psychologie postav

a hledání pravděpodobnosti jednání, reálií. Hledí se na ideovost celku především, pak na psychiku.

K vyjádření postavení člověka ve světě užívá Brecht, jak čtenáři ví, ve svých hrách často písní. U brechtovského herce se předpokládá, že umí zpívat a je pohybově na výši.

Zpěv učil frekventanty kursu docent scénické hudby Vysoké školy divadelní v Lipsku skladatel Uwe Lohse, který hostuje v divadlech jako hudební režisér. Má za to, že důležitější než kultivovanost hudebního projevu je stránka herecká.

Cvičení pohybu vedla docentka Hildegarda Buchwaldová, působící jednak jako pedagog na Státní divadelní škole v Berlíně, jednak jako choreografka v Berliner Ensemble. Její sestava cviků cílí k tomu, aby herec uměl své tělo užívat jako jemný a pružný nástroj, přičemž značná námaha nemá být v obličejí patrná. Herec má cviky se zbraní, složitý krok provádět s jakýmsi odstupem. Má v obličejí vypadat jako klidný divadelní ředitel, který nutí artistu, aby předváděl složité skoky na koni — přičemž však tuto akrobacii koná sám. Soustavné cvičení, v Berlineu Ensemble pořádané pro režiséry a herce dvakrát týdně, může zřejmě vést k tomu, že herec dělá, jak Brechtova teorie žádá, svá gesta na jevišti jaksi odtaziť, bez prožitku, s odstupem, tak, že tušíme jeho komentář.

MALÉ INTERVIEW S DOCENTKOU H. BUCHWALDOVOU

Jaké máte zkušenosti ze spolupráce s amatéry?

H. B.: Pracuji v tomto kursu s amatéry poprvé. Lituji, že jsem nenabyla takové zkušenosti dřív. My profesionálové můžeme od amatérů totiž mnoho získat. Nemyslím techniku — ale líbí se mi jejich zápal pro věc a jejich jistá otevřenost v kladení otázek. Myslím, že je dobré, když amatér chce především znát pravdu a když jí hledá beze strachu, že někdy nezvládne techniku a ztratí prestiž. Nestojí moc o prestiž — a proto se nebojí ptát a hledat.

Jaký je Váš názor na perspektivu spolupráce mezi amatéry a profesionály?

H. B.: Především záleží hodně už na organizaci práce — pro mne bylo třeba obtížné se uvolnit na dva týdny z práce. A tak to bylo jistě u každého. Věřím, že absolventi získali mnoho. Ale bylo by potřeba, aby existovala kontinuita, aby setkání a cvičení pokračovalo a aby se řešily další věci. A další setkání by samozřejmě nemělo být s jinými lidmi, protože pak by se znovu začínalo, i když další lze přibrat. Nyní budou mít amatérští režiséři z každého semináře možnost znalosti uplatnit, získají nějaké zkušenosti. Na ty by se mělo co nejdřív navázat. Jen tak lze šířit a uplatňovat Brechtovo politické divadlo.

Co soudíte o profesionální výuce amatérů? Je nezbytná?

H. B.: Ano, je. Co se týká vybroušení řemesla, amatér nemá možnost jako profesionál, nemůže dát tolik času na cvičení. Ale na začátku, když se začíná s výukou, mezi amatéry a profesionály není rozdíl. Když ale stejnou možnost nemá, není vhodné nechat amatéra, aby se dobíral složitými cestami techniky sám. Samoučtví je pomalé. Je třeba pomoci. Lidem je nutné ukazovat možnosti jejich těla. Zejména ty možnosti, které ta či ona inscenace potřebuje. To platí ale pro jakoukoliv výuku.

Vedle návštěvy profesionálních představení frekventanti zhlédli představení předního berlínského amatérského dělnického souboru Maxim Gorkij. Tým si během své dvacetileté práce sám upravil starý sál kina a má dvě tři premiéry ročně. Spolupracují s ním členové Berliner Ensemble a televize NDR. Režie představení, které jsme zhlédli, neměla dost odvahy hrát dramatická místa s odstupem a espretem, takže řada scén působila naivně. Ale představení bylo zajímavé dramaturgií. Na německé scéně se hrál Roselo a Julia Lope de Vegy poprvé. Lope de Vega čerpal, stejně jako Shakespeare, z italské novelistiky. Péče o text a vlastní překlad je krokem úctyhodným.

Kurs, díky pořadatelům, ministerstvu kultury NDR, národnímu středisku AITA/IATA a díky soudružce Rosemarie Engelové, díky vážnému tématu, dobré přípravě a obětavé organizaci utvrdil divadelníky mladé a střední generace v jejich zájmu o politické divadlo. Kolegům v NDR můžeme k jejich práci jen blahopřát. Jistě bychom si přáli, abychom na poli ideové propagace uměním mohli vykonat akci podobnou a s obdobným výsledkem.

MILAN CIKÁNEK

ARKAŠKA IGORA ILJINSKÉHO

(Hostování Stát. akad. Malého divadla z Moskvy v ČSSR, duben 1981)

Adolf Krössing, člen opery Národního divadla v Praze, kdysi řekl, že starý herec je jako vysloužilý cirkusový kůň, který jakmile uslyší blesknou hudbu začne šlapat do taktu. Krössing tak vysvětloval známý zázrak, že v okamžiku tvorby lze téměř odhodit tíhu a neduhy stáří. Takovým zázrakem je i Šťastlivcevec osmdesátiletého Igora Iljinského v Ostrovského Lese a výkony jeho partnerů z moskevského Malého divadla, zvláště devětašedesátileté Iljinského manželky Jeremejevové v roli Gurmyžské ad.

Kdysi v roce 1924 u Mejercholda byl Iljinského Arkaška Šťastlivcevec především bavičem: zpíval kuplety a Offenbacha, tančil a prováděl excentrické triky, naučené od Alexeje Matova a Francouze Milтона. V roce 1939 se k této postavě vrátil v Malém divadle, aby prohloubil její tragické rysy a zároveň (na přání režiséra) zatížil postavu realistickými detaily, jako že Arkaška při svém vstupu hladově trhá a jí jahody. Teprve od roku 1973 hraje ve vlastní režii Les po svém (právě tuto inscenaci jsme viděli v dubnu v Praze a Bratislavě).

Iljinský v Lese spojuje vnitřní prožitek s hravostí a náznakem. Podtrhuje Arkaškovu samotu. Spojuje avantgardu se Stanislavským, pevný plán role s improvizací. Přesto, že chtěl evokovat divadelnost minulého století (otáčivý perspekt a pohyblivé dekorace, k nimž v protisměru „putují“ herci), vyznívá jeho režie jako aktuální oslava hereckého stavu.

Iljinský oslavuje herectví jako povolání, jež je třeba dělat s láskou, bez ohledu na hmotné výhody či pohodlí. Chápe tuto profesi jako plnost srdce, potřebu obdarovávat druhé svým umocněným lidstvím. Chce diváka přesvědčit o své pravdě a zároveň má na paměti Majakovského známý výrok, že „divadlo nemá být zrcadlem, ale zvětšovací sklem“.

Jeho Arkaška připomíná moudrost i smutek Felliniho Klauňů, Chaplinovu oscilaci mezi komikou a tragikou, a přitom je zároveň bytostně ruský. Ne nadarmo byl kdysi Iljinský u Mejercholda pod chaplinovým vlivem a o svém otci, povoláním lékaři, který byl vynikajícím amatérským představitelem právě Arkašky Šťastlivceva, tvrdí, že kdyby se byl divadlu věnoval profesionálně, mohl se stát ruským Chaplinem. (Jeden z pamětníků řekl po premiéře u Mejercholda Iljinskému: „Dobře hraješ, Igore, ale do otce máš daleko!“).

Iljinského Arkaška dovede bavit druhé i pobavit se na jejich účet. Je směšný tam, kde chce být hrozný nebo kde pohněvaně trucuje. Není lakomý, a'e touží po dostatku a jistotě uprostřed bídý a kočování. Má svou stavovskou hrđost, když je pokládán panstvem za někoho, kdo je povinen rozesmávat za peníze kdykoliv se toho napaným břichům zachce.

Cupe po scéně ve vytaháných gatích, s kloboučkem na stranu a ranečkem her na holi přes rameno. V podšívce pod sakem nosí své divadelní řády. U pasu se mu houpe plechový čajník, do něhož se snaží uložit pantomimicky nacytané ryby. Tato pantomima, již kdysi samostatně vypracoval v Mejercholdově inscenaci, vyvolávala tehdy potlesk po každé ulovené rybě, již vytvořila jen jeho fantazie, prázdný prut a šikovné ruce.

Z Mejercholdovy inscenace převzal jako poctu tomuto režisérovi do svého nastudování ještě několik odrhovaček, které zpívá sám, nebo v duetu s klíčnicí Ulitou, již neodolatelně představuje S. N. Fadějevová.

Od Mejercholda byla převzata též scéna Šťastlivceva s Ulitou na houpačce (jak ji zhoupne nahoru, zapálí si cigaretu a ona falešným zpěvem za měsíční noci popouzí vesnické psy ke štěkotu a vytí) a vynikající trumfování kupce Vosmibratova se synem, kteří se na důkaz, že jsou

pro čest schopni jakékoliv oběti, svlékají v rychlém tempu až do podvlékaček.

Iljinský ani Fadějevová si neulehčují obtížnost hry v kleče, dřepu, sedě na zemi. Před scénou s Ulitou leží Iljinského Arkaška na šikmé houpačce s rukou pod hlavou, v poslední scéně si dá nohu ležérně přes opěradlo.

Ve scéně, kde Nešťastlivcevec hromuje na Vosmibratova, ho komicky podporuje (u Mejercholda kdysi hlomozil plechem) — naznačí zašlápnutí jako červa, brousí si v sedě nůž o podrážku, nebo si před Vosmibratovem ostentativně odplivne. Doplní Nešťastlivceva jako Sancho Pansa Dona Quijotta (ne nadarmo Mejerchold taktó dvojici chápal a upozorňoval na vliv tradičního španělského divadla a jeho typů na Ostrovského).

V posledním jednání se objeví — zase kontrastně k Nešťastlivcevovi, který je už „v cestovním“ — jako vyzývavá honorace: s divadelním monoklem v oku a sklenkou šampaňského. Když mu Milonov láhev šampaňského vylije na hlavu, neschlípne, naopak. Jakoby zde celou bytostí vypovídal: šašci jste vy, já jsem klaun, komik, umělec. Při Nešťastlivcevově monologu s vítězným zadostiučiněním a profesionální pohotovostí mu podá cenzurovaný text Schillerovy hry, jejímž citátem řekl Nešťastlivcevec přítomným měšťákům pravdu do očí.

Podání ruky od Nešťastlivceva před odchodem přijímá jako uznání a zrovnoprávnění s kolegou, který obor tržgěda dříve nadřazoval nad komika a nyní se mění v přítele. Odchází s ním ruku v ruce svým drobným krokem, když předtím od sluhy Karpa převzal s gestem granda svůj klobouk a ranec na holi. Odchází se vztyčenou hlavou a ještě u dveří zastaví partnera, který ho vede, aby naznačil té bohaté pakáži kopanec, jaký si zaslouží. Tento výmluvný pohyb provází bouřlivý potlesk. Právem.

JAROMÍR KAZDA



O sovětském divadle tradičně i jinak 8.

KAREL MARTINEK

Široký nástup publicistického dramatu, které rehabilitovalo pracovní tematiku a nastolilo společensko kritickou úlohu sovětského umění v plném rozsahu, oživuje právem dokumentární tendence, obnovuje sepětí se životem, upoutává bezprostředností zážitků i postřehů a získává neskrývaným odporem ke všemu, co brání postupu vpřed bez ohledu zda zábranu představuje nevhodný mechanismus státního plánování nebo stereotypní návyky vedení závodu. Gelmanovo Zasedání stranického výboru, známé pod názvem filmového zpracování Prémie, Zpětná vazba i My, nížepodepsaní, Šatrovovo Počasí zítra, Volčková hra Jmenovaný a odvolaný, Žuchovického Jízda na delfínu, Čornychovo Zneužití moci — prosazují nový pohled na současnost a publicistické motivy doprovází snaha proniknout k filozofické či etické podstatě. Autor záměrně vystupuje do popředí, zasvěcuje diváka do osudů postav a klade mu vtíravé otázky, na něž je nutné hledat odpověď. Stěžejní konflikt novátora se zaostávajícím okolím dostává jinou podobu, doprovází jej množství střetů, s jejichž pomocí je základní téma znovu a znovu osvětlováno. Z maličkostí vyrůstá střetnutí zásadní povahy, v němž se slova prověřují činy. Mohlo by se zdát nepochopitelným rozhodnutí brigády stavbařů, která se zřídka přemii; nepřiliš srozumitelné by se mohlo ukázat jednání ocelářů, kteří nemožou najít společnou řeč s vedoucím, aby se nakonec za něho postavili a nesli dokonce materiální důsledek jeho nepředloženého činu. Za náhodnými událostmi se rozevírá široká perspektiva vztahů mezi lidmi, sílí úvahy o odpovědnosti k práci i životu, nesouhlas se vším, co neprospívá moderní výrobě a stěží má něco společného se socialistickými vztahy. Někteří z autorů publicistického dramatu si uvědomují nevýhody dokumentárních tendencí, proto volí téma paradoxní povahy, nejednou je dokonce převádějí do žánru situační komedie. My, nížepodepsaní se odehrávají ve vlaku, kde společně jedou členové komise, která nepřijala stavbu pekárny, i ti, kdož mají dosáhnout změny nepříznivého verdiktu. Komedialní situace nebrání, aby se z ní odvíjely závažné myšlenky, naopak zvyšuje účinnost děje.

Sověštití dramatikové se shodují

v názoru, že výstavba komunismu je záležitostí „lidí s čistými rukama“, jedinců vnitřně přesvědčených, obdařených morálními kvalitami stvrzenými každodenním pracovním vypětím a nesnadným zápolením s přežitky minulosti. Vypjatost podobného střetnutí, změny v průmyslové výrobě nastolené vědeckotechnickou revolucí a neúprosnými požadavky vysoce proorganizovaných podniků jako automobilky v Togliatti, závodu Kamaz nebo při stavbě Bajkalsko-amurské železnice podmiňují vznik dramatického typu z rodu ing. Češkova. Člověka posedlého touhou odstranit všechno, co brání postupu vpřed bez ohledu na přátelské vztahy, tradice a zavedené zvyklosti. Dvoreckého postava našla záhy množství následovníků, k nimž patří Latunin i Chromov ze hry A. Gelmana, Potapov z Volčkovy hry, Salajev z Ibragimbekovova dramatu, Archangelskij z díla M. Šatrova. Všichni svádějí nesnadný zápas a každý z nich se musí nejprve rozhodnout, zda má vůbec smysl pustit se do podobného utkání s předpojatostí, pohodlností a konzervativností. Konečně přesvědčení novodobých hrdinů, že se budou potýkat se vším, co zabráňuje nadvládě pokrokových výrobních metod, jejich odpor ke všemu podniknému touhou po honorárních hlášeních bez ohledu na skutečné výsledky, jejich nesouhlas s povrchně pochopenými principy socialistického průmyslu, vědy, kultury, školství, zdravotnictví s tragickými důsledky ve společenských vztazích, představuje magistralní linii soudobého sovětského dramatu.

Nové tvary publicistické hry nutno chápat jako přípravnou fázi, etapu zrodu a utváření sil, za níž může následovat jiný typ divadelní produkce, jehož podobu nelze předvídat. Může se přiklonit na stranu iluzivní podívané a hledat oporu v kvalitách sovětského herectví s jeho ideálními předpoklady pro přetělesnění; může položit důraz na stránky epického divadla s intelektuálním nadhledem a navazovat na odkaz sovětské divadelní avantgardy; může se vydat cestou, jak ji naznačilo dramatické dílo M. Gorkého na počátku třicátých let... Každopádně však publicistické drama znamená konec popisných her z výrobního prostředí, ilustrativních obrázků s vykonstruovanými kolizemi na pozadí průmyslového podniku.

Ostatně Gelmanova hra My, nížepodepsaní záměrně rozvíjí principy situační komedie a vaudevillu, aby přelula neúměrnou publicističnost a vdechla závažným myšlenkovým podnětům výraznější divadelní tvářnost. Každopádně však tato linie sovětského dramatu sedmdesátých let vydává svědectví o ideové převaze socialistického společenství s jeho zájmem o člověka jako tvůrce veškerých hodnot, člověka nežijícího ve vzduchoprázdnu a ponořeného do sobeckých zájmů či mučivých depresí, ale vyvíjejícího se v konkrétních společenských vztazích, do nichž stále výrazněji zasahují filozofické a etické hodnoty komunistickeho budoucna.

Další příležitost poskytuje sovětskému divadlu mohutný proud prozaiky, díla F. Abramova, V. Rasputina, V. Bělova, V. Šukšina, S. Vikulova, V. Lichonosova, A. Jašina aj., odvíjející se z důvěrné znalosti venkovské problematiky. Jestliže např. dramatické dílo A. Gelmana i I. Dvoreckého vychází z nového generačního pohledu pokolení poznamenaného válečným vypětím, bídou, dřinou a hladem, pro něž se práce stala bytostnou potřebou, a proto odmítajícího nudnou a zbytečnou činnost schopnou zaručit pouze existenci, pak současná sovětská prozaika nevolá jen po odstranění viditelných nedostatků. Abramovovy Dřevěné koně, Rasputinova prozaická trilogie, Šukšinovy povídky včetně románu s historickou tematikou z Razinovy doby — provádějí hluboké sondy do lidského vědomí. Zkoumají duchovní předpoklady člověka, nezastávají se před nepoznanými stránkami psychiky a nezamýšlejí se spokojovat s tím, co snad bylo dostatečně popsáno. Podmíněnost a nevypočitatelnost lidského jednání, společenské vztahy i vášně, člověk vystavený náporu stále rostoucích nároků, pudy a nejjemnější nuance citových stavů přitahují pozornost sovětských prozaiků. Jedinečná znalost venkova násobí přitažlivost tohoto proudu sovětské literatury, který v sobě nese vůni života odcházejícího do minulosti, života v rámci neposkrvněné přírody, odlišně formujícího lidské povahy. Zde se skrývají mocné zdroje dramatičnosti (vedle pochopitelných módních tendencí podmínených „návraty k přírodě“, idealizací života v podmínkách mimo městské celky aj.), z níž může těžit sovětská scéna. Dosavadní přepisy, úpravy i dramaturgie potvrzují vyslovenou myšlenku, a navíc poskytují jedinečné příležitosti pro psychologické herectví s jeho nuancemi niterných bouří, herectví zřikajícího se krajností iluzivnosti a hledajícího lakoničtější tvářnost v souladu s civilnějšími projevy citu v soudobém životním stylu.

Již letný pohled na repertoár moskevských nebo leningradských divadel, kde se objevují jména pro nás

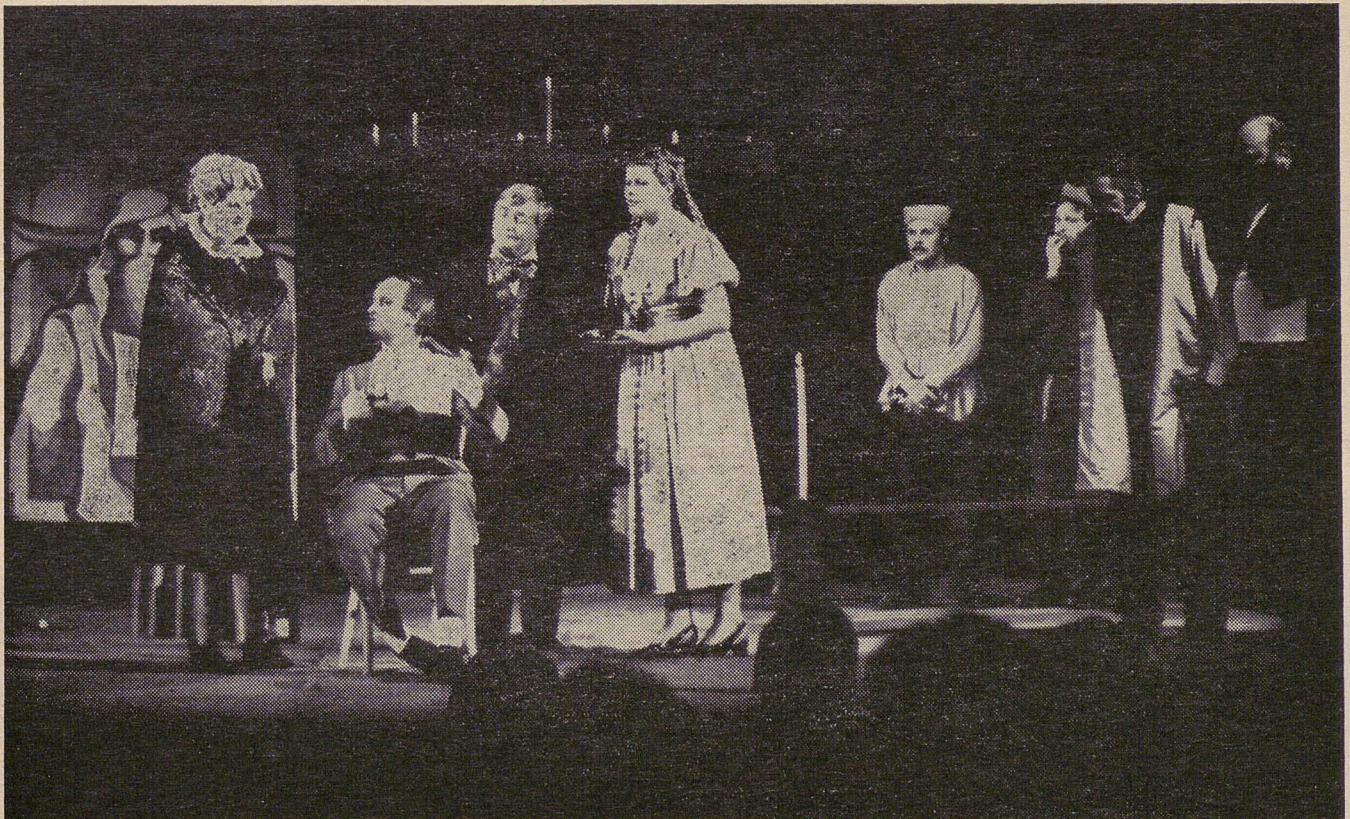
méně známá (Ajmatov, Iskander, Ioseliani, Druce, Dumbadze, Makajenok, Larim, Ibragimbekov aj.), přivádí k dalšímu okruhu otázek spojenému s mnohonárodnostním rázem sovětského umění. Nechápejme jej jako pouhé exotikum a nesnažme se jej posuzovat z hlediska nedostatečných informací. V tezovitě podobě je sice u nás vyslovována představa o mnohonárodnostním charakteru sovětské kultury, ve skutečnosti zůstává nena- plněna ve vlastním dramaturgickém výběru profesionálních scén. Snad nejvýrazněji je doložena tvorbou sovětského filmu, podílem jednotlivých národnostních studií. Smysl dnešní sovětské kulturní politiky nepochopíme dotud, pokud důsledně nedomyslíme podstatu pojmu „mnohonárodnostní“ ráz sovětského divadelnictví. Teatrolog V. Sachnovskij-Pankejev se odvolává na rozmluvu s kanadským kolegou, který považoval za samozřejmost, že v jeho vlasti působí anglické a francouzské divadelní soubory bez jakékoliv návaznosti a uměleckých kontaktů, nezávisle na sobě a bez snahy spolupracovat. Pro sovětského divadelního kritika je podobný stav stěží pochopitelný, protože předpokládá zcela odlišné vztahy. A vsutku vlastní smysl a poslání sovětských divadelních kultur je diametrálně odlišné. Většina z nich se vyvíjí více než půl století v atmosféře družné pomoci a výměny zkušeností. Příklad vyspělé

ruské kultury, která dovedla v sovětské éře navázat na předrevoluční tradice, přehodnotit je a využít v rámci nových představ o široké demokratizaci umění, dovolil zrychlit rytmus dějinného vývoje a dospět v krátké době k mimořádným výsledkům. Umožnil dokonce vznik divadelní kultury tam, kde před rokem 1917 vůbec neexistovala a pro jejíž postupné utváření by bylo zapotřebí celých staletí.

Ještě za občanské války, zahraniční intervence a hospodářské blokády započal se pozoruhodný proces změn v ekonomickém i kulturním životě národů pozdějšího Sovětského svazu, který nemá obdoby v dějinách. Proces vzájemné spolupráce a obohacování, proces přenášení a využívání tvůrčích podnětů, v jehož základech nacházíme pevný spojující článek: programové úsilí o demokratizaci kultury. Leninská kulturní politika otevřela během r. 1918 a 1919 širokým masám výtvarné galerie, muzea, knihovny i hlediště. Pečovala nejen o uchování hodnot z bývalých šlechtických sídel a soukromých sbírek, ale snažila se je zpřístupňovat bez ohledu na nepříznivé dobové možnosti. Nešlo jen o tradiční osvětářský program, odvozený z názorů sociální demokracie, ale o zákonitou součást vývojového procesu, který měl poskytnout veškerému obyvatelstvu (s výjimkou vykořisťovatelských

vrstev) potřebné znalosti a vědomosti, schopné posilovat sociální cítění a třídní uvědomění. V únoru 1919 vydalo tehdejší divadelní oddělení lidového komisariátu osvěty, tj. řídicí instituce pro všechna divadla, závažný dokument — „Prohlášení ke všem nápodnostem Ruska“, které se snažilo obnovit pravidelný provoz existující sítě. Dokonce doporučovalo, aby se věnovala větší pozornost ruskému klasickému a zahraničnímu repertoáru, naznačovalo možnosti aktualizace takovýchto předloh a přepracování podle místních podmínek. Chtělo vytvářet předpoklady „pro harmonické kulturní vztahy“ a spolupráci všech, jimž „není cizí proletářská kultura“. V téže době, na samém počátku dějin SSSR, ustavilo se kolegium národnostních menšin, které mělo pečovat o „zájmy národnostních kultur“ v rámci socialistického státu. V jeho činnosti se naplno prosadila zásada V. A. Lunačarského, idea „nového divadla“, které mělo vycházet z místní tradice, a pokud ji neexistovala — zprostředkovat ji cestou klasického repertoáru, orientací na nejlepší výsledky předrevolučních scén. Není bez zajímavosti, že během roku 1919 si začalo zmíněné kolegium uvědomovat některé zásadní problémy a varovalo před nebezpečím „zbytečného kopírování“ i úzkoprásného národnostního šovinismu vyžívajícího se ve folklóru.

TYLOVO DIVADLO OB OŘECHOV U BRNA — N. V. GOGOL: REVIZOR. FOTO L. VOJTECHOVSKÝ



o pohárek SČDO



Zdá se, že myšlenka umožnit ochotnickým hercům zkusit jednou za rok své síly na roli, k níž by se za normálních okolností těžko dostali, zapouští kořeny dosti hluboko. A to i přesto, že jde vlastně jen o zlomek role, o útržek z plastického obrazu postavy nebo situace, do níž se zvolený hrdina dostává. Pravda, sebehezčí monolog či dialog nemůže herci nahradit pocit štěstí z činorodého zápasu se studovanou hrou, ať už více či méně vítězně dovedeného k premiéře. Na druhé straně však představa mít alespoň na chvíli možnost dotýkat se všemi možnými smysly dramatického textu, okolo něhož člověk chodí řadu týdnů a měsíců s myšlenkou „jak by to bylo krásné, kdyby bylo možné se o to pokusit“, je natolik lákavá, že vyhlášovatelé soutěže O pohárek SČDO nemusí mít o její osud v příštích letech obavy. Ostatně fakt, že letošní ročník posunul Pohárek už jen na krok k prvnímu kulatému jubileu, je toho jednoznačným důkazem. (Jen pro malé připomenutí: prvních šest ročníků se konalo pouze pro oblast pardubicko-chrudimskou, poslední tři však už mají charakter národní soutěže, která je dvoustupňová pro všechny ochotníky v ČSR, sdružené v SČDO.)

Každá podobná akce však ke svému zdaru potřebuje v první řadě dobré

JIRÍ BAUER (DS BRANIK) JAKO ASTON ZE HRY H. PINTERA SPRÁVCE

organizační zázemí a pořadatelské podmínky. Národní kolo Pohárku našlo hned napoprvé příjemné útočiště v prostorách JKP Hlinsko. Pravda, přes dva roky trvající rekonstrukce Komorního divadla kladla organizátorům nemalé překážky. V Hlinsku si však dali závazek, že letošní ročník se bude konat nikoli v klubovně Na drahách, jako ty minulé, ale v obnovených prostorách divadla. Skeptik by při pohledu na hromady písku a jiného stavebního materiálu, nacházejícího se ještě 14 dnů před termínem konání soutěže na jevišti i jinde, patrně zapochyboval. Ale ochotnické divadlo má odjakživa jednu cennou devízu, které se říká nadšení a zapálené srdce. Takže nakonec vše dobře dopadlo, a snad jedině provizorní osvětlení místo dosud nezapojeného světelného parku dávalo tušit, že Hlinečtí eventuálně mohli mít nějaké problémy.

Ústřední výbor SČDO vtiskl letošnímu ročníku již pevnou organizační strukturu, a tak je možné Pohárek hodnotit nikoli jen z pohledu na vrcholek pyramidy. Některé poznatky z krajských kol jsou totiž zajímavé a stojí za to se o nich zmínit. V první

řadě je třeba vyzvednout skutečnost, že ve většině míst nebyl „Pohárek“ jen akcí jednorázovou a samoúčelnou. Většinou byl spojen buď s praktickým odborným seminářem, nebo divadelním představením pořádatelů souboru či slavnostním předáním členských průkazů SČDO novým členům. Takřka ve všech krajských kolech došlo k velmi úzké spolupráci s profesionály, ať už ve funkcích porotců či odborných lektorů. Zvláště potěšitelný byl ve všech místech zájem představitelů stranických a státních orgánů. Dá se říci, že Pohárek vyburcoval k aktivitě nejen pořádatel divadelníky, ale i další společenské organizace, jež si mnohde pozvali ke spolupráci.

Zajímavá je i mluva čísel, svědčící o tom, jak zájem o Pohárek neustále pomalu, ale jistě stoupá. Nejprve počty účastníků: Středočeský kraj 5 soutěžících na 5 úryvků, Severočeský 22/13, spojené krajské kolo pro Zápa-dočeský a Jihočeský kraj 13/10 (6ZČ, 4JČ) a Praha 11/10. Celkem bylo v krajských kolech 68 soutěžících a 51 úryvek.

Ještě zajímavější je statistika dramaturgická (na prvním místě jsou uvedena čísla z krajských kol, na druhém pak postupujících do Hlinska). Česká klasika 10/4, česká současná hra 9/5, světová tvorba klasická 10/4, světová současná hra 14/8, ruská a sovětská dramatika 8/3. Zdá se tedy, že zaměření na jednotlivé dramaturgické okruhy je rozloženo přibližně rovnoměrně. Potěšitelný je jistě zájem o úryvky ze současných her; na druhé straně není asi náhodné, že mezi nejfrekvencovanější dramatiky patří Čechov, Shakespeare a Molière, kteří skýtají jednoznačnou záruku kvality. Zatím se v národním kole ještě neobjevia antika, ale první „vlaštovky“ z Východočeského kraje (kde má Pohárek největší tradici a zkušenost) svědčí o tom, že i o tento typ nesmírně náročných textů začíná být mezi ochotníky zájem a první pokusy o jeho interpretaci vyzněly slibně.

Národní kolo Pohárku v Hlinsku však letos ukázalo i stoupající úroveň kvalitativní, byť hlavní ceny s jedinou výjimkou putovaly již tradičně do Prahy a Východočeského kraje. I letos dalo porotě větší práci udělit ceny v kategorii mužů. A konečně i tentokrát se mínění porotců shodovalo s hlasem lidu, což při uměleckých soutěžích nebývá vždy pravidlem.

Vítězkou kategorie žen a zároveň i držitelkou Ceny diváků se stala Karla Klimtová z DS Braník Praha. Nelehkou roli Marty ze hry E. Albee-ho Kdo se bojí Virginie Woolfové po-jala velmi uměřeně, nenechala se strhnout k vnějším efektům hysterie, jež se ve zvoleném textu lákavě na-bízely, zvládla dokonale celý jevištní prostor a přesvědčila promyšleností přístupu i elegancí projevu. Druhou cenu udělila porota stejným dílem dvěma interpretkám z nejmladší ge-nerace. Iveta Hrušová z Divadélka v Cihelně Pardubice a Lenka Krejčí-ková z DS Dialog Škoda Plzeň zvolily shodou okolností stejný text — Vilmu z Cizlerových Brejí. Pojetí I. Hrušové bylo promyšlenější, bohužel se zby-tečnou expresivitou v závěru, která měla patrně zakrýt klesající gradaci. L. Krejčíková složila svůj výstup spíš jako mozaiku drobných gagů a špilců, jimž však chyběla silnější jednotící myšlenka.

Loňská vítězka J. Mikešová z Prahy (DS Máj) obsadila tentokrát místo třetí, když se rozhodla jít nevyšlapa-nými cestičkami a zcela v duchu myš-lenky této soutěže zvolila paní Smithovou z Ionescovy Plešaté zpě-vačky. Dělat absurdní humor je víc než těžké. J. Mikešová dokázala své nesporné kvality a její interpretace přesvědčila o širokých žánrových možnostech, které v sobě tato hereč-ka skrývá. Vedle ní získala ještě dě-lené třetí místo Slávka Hubačiková z DS Krakonoš Vysoké n/J. Až aske-ticky uměřenými výrazovými pro-středky ztělesnila postavu Marie Ry-šavé z Průchových Hrdinů okamžiku a dokázala, jak je pro herce nutná

SLÁVKA HUBAČIKOVÁ (DS KRAKONOŠ VY-SOKÉ N/JIZEROU) JAKO MARIE RYŠAVÉ ZE HRY J. PRŮCHY HRDINOVÉ OKAMŽIKU



KARLA KLIMTOVÁ (DS BRANIK) JAKO MARTA ZE HRY E. ALBEEHO KDO SE BOJÍ VIRGINIE WOOLFOVÉ

FOTO L. VAŠEK

vnitřní kázeň a poctivá soustředěná práce, nespolehlající se na podpůrné vnější efekty.

Pražský Jiří Bauer (DS Braník) v postavě Astona z Pinterovy hry Správce vsadil na pečlivou domácí přípravu, detailní analýzu a až mate-matickou promyšlenost každého po-hybu na jevišti. V tomto směru nes-porně převyšoval ostatní spolusoutě-žící a po právu mu tedy patřilo 1. místo v kategorii mužských herec-kých výkonů. Klicperův Srpoš z Had-riána z Rímsů v úpravě Kladivadla nabídl F. Špačkovi (Dopravo Praha) přesně opačný typ role. Špaček využil příležitosti, která se nabízela, i k ur-čité jevištní improvizaci, jeho vystou-pení však chybělo střídání temporytmu a gradace v závěru. Avšak ani o jeho 2. místě nebylo pochyb. Třetí místo porota v této kategorii neudě-lila.

Šest čestných uznání poroty mělo ovšem různorodý charakter. Začínají-címu F. Cinovi (Tyjáter Praha) by mělo být spíš pobídkou do další práce; pro J. Šubrtovou (Rakovník, Střč.) oceněním za cudný projev v Otčenáš-kově Ester (Romeo, Julie a tma); J. Važanové a M. Kučabovi (DS Jirásek Česká Lípa) dala porota najevo, jak si váží jejich zápasu s Irinou a Tuzen-bachem (Čechov: Tři sestry). Zvláště vřele ocenilo auditodium udělení čes-tných uznání V. Máchovi z Českých Budějovic a B. Čapkovi ze souboru Tyjáter Praha, kde se výslovně pravo-pově, že jde o uznání jejich mnohaleté poctivé divadelní práce a entuziasmu, s jakým by mohli být vzorem ostat-ním, o jednu až dvě generace mlad-ším ochotníkům.

Z neoceněných účastníků jmenujme pak ještě alespoň I. Klečku z pardu-

bického Divadélka v Cihelně (loňský vítěz), který podobně jako J. Mikešová šel zcela záměrně proti proudu, zvolil sobě typově odlišnou postavu Petruccia (Shakespeare: Zkrocení zlé ženy) a výsledek bude mít pro něj jistě velkou cenu v budoucnosti při práci na rolích, které jdou tak ří-kajíc „mimo jeho obor“.

Odborný seminář k problematice hercovy práce na monologu či dia-logu, vedený zkušeným Vl. Fišarem z Divadla na Vinohradech a mladým P. Svobodou z DSKN v Libni, byl už jen logickým dovršením celého dvou-denního ochotnického setkání. Mnoho dobrých rad a podnětů padlo v dis-kusi jistě na úrodnou půdu. Živý ohlas a zájem všech přítomných o vše, co bylo v souvislosti s uvedenou pro-blematikou řečeno, byl toho jen dů-kazem. A tak na závěrečném spole-čenském večeru byla spokojenost na všech stranách. Udělení čestného od-znaku SČDO řediteli JKP v Hlinsku Miloši Pickovi za zásluhy a tuto sou-těž je logickou tečkou za jejím leto-šním ročníkem.

Přes všechnu chválu a takřka vše-obecnou spokojenost by ovšem bylo chybou nevidět i některé drobné vady na kráse. Za nejpodstatnější z nich by snad bylo možné považovat napří-klad slabou účast soutěžících v kraj-ském kole druhdy velmi agilního Středočeského kraje, hlineckou ne-účasť postoupivších vítězů z Karlo-vých Varů stejně jako naprostou le-tošní absenci ochotníků moravských. Avšak to jsou problémy, které musí vyřešit v první řadě ÚV SČDO. Není důvodu pochybovat o tom, že se mu to podaří a že ve spolupráci s Pří-pravným výborem soutěže začnou na přípravě nového ročníku s tak dosta-tečným předstihem, že příští jubilejní desátý ročník uvidíme v tom nejp-lnějším lesku.

MILOSLAV KUČERA

NAD NÁMI VLAJE RUDÁ VLAJKA ČISTÁ

Slova básníka byla mottem VI. ročníku národní amatérské soutěže žen v uměleckém přednesu, která svým dramaturgickým zaměřením měla motivovat ženy k aktivní účasti na průběhu oslav 60. výročí KSČ. I když v okresních a krajských kolech se toto tematické zaměření zdálo jako poměrně úzké a repertoárově i interpretačně svazující, národní přehlídka, do níž postoupily nejúspěšnější recitátorky, naopak ukázala spíše širší a prostor, které dává. Neumannův verš se stal znamením, za které celé generace bojovaly spravedlivý boj, znamením, pod nímž lze dnes vzdát hold míru, lásce, vypovídat o prostém lidském štěstí.

Národní přehlídka se konala v červnu v pěkném prostředí UV ČSZ v Praze. Mohla být – zvláště ve druhé věkové kategorii – názornou odpovědí na otázku, co amatérskému přednesu propůjčuje přívlastek „umělecký“. Že je to osobitý vklad interpreta, u něhož by třeba bylo nadnesené hovořit o uměleckém talentu, spíše o jistých schopnostech, které vnitřní přesvědčení, emocionální a etická síla povýší ve výkonu do oblasti estetické působivosti, estetického zážitku. Ženy do svých přednesů vložily své lidství, svou opravdovost a přesvědčily. Stejně jako před dvěma lety, kdy soutěž tematicky vycházela z Mezinárodního roku dítěte a ženy ve svých výkonech cítily potřebu vyjádřit vztah sobě nejvlastnější, vztah k dítěti.

Je pochopitelné, že na úspěchu letošního ročníku národní přehlídky se podílí i orientace a zkušenost z přednesové práce, kterou ženy nabyly v minulých letech z hodnocení odborných porot apod. Porota letošní přehlídky proto neměla snadnou práci při udělování cen a čestných uznání. V první kategorii je získaly: Vilma Cibulková (z Karlových Varů), Hana Helekalová (z Prostějova), Renata Jirmanová (z Náchoda), Irena Gráfová (z Karlových Varů), Ivana Cichrová (ze Semil) a Jitka Spanihelová (z Loun). Ve druhé kategorii Mariana Štraitrová, Eva Kaderková, Zdena Skoupilová, Anna Plecítá, Eva Grunclová, Iva Petrželková, Evá Chmelíková, Naděžda Hladíková. šr

CESTOU K IMAGINATIVNÍMU HUMORU

Divadlo ZK ROH Metra Blansko náleží k těm vyspělým amatérským souborům Jihomoravského kraje, které dbají o náročný dramaturgický výběr uváděných her (Gogolův Revizor, alegorie bratří Čapků Ze života hmyzu, tragikomédie G. Gorina Zapomeňte na Herostrata aj.) a o jejich osobitě, nejednou až provokující inscenační řešení. K jeho specifickým patří i dlouholeté programové zaměření na hudební, resp. muzikálové předlohy (např. Caesar a Těžká Barbora Voskovec a Wericha, Nejkrásnější válka). Chuť souboru vydávat se

na neprošlapané cesty potvrdila také poslední premiéra z letošního jara – poetická komedie Milenci z kiosku od Vítězslava Nezvala.

Milenci z kiosku jsou drama z období pozdního poetismu, které se na ochotnických jevištích objevuje velmi zřídka. Jde o více lyrický nežli dramatický text, založený především na kouzlu slova, na metaforice a básnických asociacích. Není nikterak snadné zdařile postihnout tuto žánrovou polohu právě na jevišti. S předposlední premiérou blanenského souboru – montáží z tvorby pražského Semaforu Vyuště fangle (březen 1980) – spojuje Milence z kiosku protest proti maloměšťáckému životnímu stylu, touha po emancipaci osobnosti, hold uvolněné tvořivé fantazii, poetizování krásy všedního dne a čistých vztahů mezi lidmi.



DIVADLO ZK ROH METRA BLANSKO – V. NEZVAL: MILENCI Z KIOSKU

V inscenaci zkušeného režiséra Jiřího Poláška je také tentokrát znát vyhraněný divadelní názor, tvůrčí přístup k pochopené předloze a její subtilní poetice. Text je dost výrazný, avšak celkem citlivě redukován řadou škrťů. Očekávaná poláškovská „inovace“, uplatňovaná téměř v každém jeho nastudování, má tentokrát podobu dvou komentátorů (František Jakubec a sám režisér), kteří dílem interpretují samotné Nezvalovy verše či remarky a dílem připsané „zcižující“ repliky (občas diskutují) a někdy též přímo vstupují do jevištní akce. V režijních postupech je patrna určitá, byť nikoli epigonská souvislost s inscenačními zvyklostmi profesionálního Hanáckého divadla v Prostějově. Při uplatnění již klasické hudby E. F. Buriana režie dobře pochopila, že v jejích sugestivních melodiích je neustále přítomna též rovina parodující pokleslou líbivost a vtíravý slágový kýč. Ocenění zaslouží také Poláškovu invenční kostýmní a scénografické řešení: nerespektuje příliš autorské návrhy a umísťuje konstruktivisticky jednoduchou praktikábovou sestavu a patrové lešení doprostřed sálu přímo mezi diváky (hraje se přirozeně bez nápovědy), což ovšem na druhé straně omezuje přenosnost nastudování do běžných divadelních hledišť.

U jednotlivých rolí Nezvalovy komedie je důležité vytvářet

je antiluzivně, nepsychologicky (sám dramatik zdůrazňuje jejich „přeludnost“ a vědomý posun k jevištní lyrizaci nebo naopak do karikatury). Také herecká složka Blanenských si zachovává potřebnou básnivost i půvab a jako celek působí poměrně vyrovnaně. Zásahu na tom má především půvabná Helena I. Vrtělové, pojatá ovšem spíše racionálně nežli s onou nezavalovskou naivitou a dychtivostí po plnějším životě a jeho dobrodružstvích. Dobrým partnerem je jí přirozeně vystupující, pohybově zdatný Benjamin E. Hofmana (v pěveckých partech jej však musí suplovat komentátor). O pozvání matněji vycházejí už postavy další: flegmatický a zarputile se tvářící vousatý strýc Sokrates V. Vrtěla, robustní M. Novotný jako velkoobchodník Simonides, jeho nepříteli šťastně kostýmovaný syn a šachista Lazar (R. Kincl), samolibý hochštapler Andreas J. Charváta a jeho roztomilá žárlivá choť Livia (A. Hradilová). Právě v dotazení těchto rozhodně ne epizodních postav nacházíme dosud rezervy blanenského nastudování. Na solidní úrovni je však jeho mluvní (práce s veršem), hudební (vhodně instrumentovaná nahrávka M. Libry) a s malými výjimkami i pěvecká složka.

Nápaditá inscenace Milenců z kiosku v Divadle ZK ROH Metra Blansko se stala ambiciózním pokusem o nové režijní postupy a herecké prostředky a jako taková vyžaduje soustředěnější spolupráci vnímavého diváka. Neměla by proto mimo město svého vzniku zapadnout bez povšimnutí.

Vít Závodský

PŘEKVAPENÍ Z HAVLÍČKOVA BRODU

Je tomu právě rok, co jsem poprvé viděl představení AD SKP z Havlíčkova Brodu. Neměli jsme tehdy v porotě pro jejich inscenaci Čapkovy hry Ze života hmyzu příliš lichtotivých slov. Rok se sešel s rokem a zažil jsem dvě překvapení, která tento soubor připravil. A to překvapení značně příjemná. Nejprve na krajské přehlídce souborů kategorie B v Bystřem, kde se Havlíčkobrodští představili inscenací současné hry Jany Knittlové Sekera na studánky, a potom v samotném místě působení souboru, kde jsem viděl představení Gogolovy Ženitby. Už Sekera na studánky nepochybně patřila ke špičkovým inscenacím současné hry ve Východočeském kraji – význačnou vyrovnaností hereckých výkonů i přesností režijního vedení. A především základním duchem, který svědčí o poučenosti, přemýšlivosti; je nabit tvůrčím přístupem k textu a rozvíjí tuto kvalitu ve všech složkách inscenace.

Inscenace slavné Gogolovy komedie potvrdila, že nejde o náhodu. Také proto ne, že po Zdeňkovi Stejskalovi, který režíroval Sekeru na studánky, se tu stejným způsobem prezentovala další režisérka – Lída Honzová. Což není právě obvyklé, aby amatérský soubor disponoval dvěma režiséry, kteří pracují na stejně vysoké úrovni. A ve stejném pojetí divadla, jehož základem je režijně herecké rozvíjení akce.

L. Honzová – zejména v první polovině inscenace – do slova srší nápady, které každou situaci v tomto smyslu významově obohacují. Tak například: když se u Agáty shromáždí všichni nápadníci, chybí jedna židlička. Jeden z nich zůstává vždycky stát – a je směšně přebytný, trapně nepatřičný. A tak se kromě boje o případnou nevěstu rozvíjí ještě boj o „místo na slunci“. Touto hereckou akcí režisérka zdůrazňuje své základní téma – téma lidských vztahů a lidského jednání, které je směšné a komické proto, že roste z prapodivných, bizarních pohnutek. Konkrétně: že plánovaný cíl – svatba – není výsledkem citu, ale zcela jiných spekulací.

Ne vždycky se samozřejmě podaří tyto akce nad textem a mimo text spojit tak přesně a významově jasně se situací, s lidskými vztahy, s tématem. Občas jsou jenom – sice nápaditou a zábavnou – etudou, která nikterak neprovníká ke smyslu Gogolova díla. Nicméně to není vsutku podstatné. Podstatná je tu metoda, jež směřuje k tomu, aby se hrou



AD SPOLEČNÉHO KLUBU PRACUJÍCÍCH V HAVLÍČKOVÉ BRODĚ – N. V. GOGOL: ŽENITBA

zrodil model situace, jež má svou dnešní platnost. A této metodě podřizuje Honzová vše. I například výpravu, která pracuje v prostoru s minimem nábytku, s minimem historizujících reálií, ale otevírá především možnosti pro herecké jednání. A podobně i kostýmy svou stylizací zase objevují současné hodnoty a významy postav. I v tomto směru je tato ryze amatérská práce nad průměrem současné amatérské scénografické praxe. A zase především dovoluje rozpoutat jednotlivé situace Gogolova textu jak v komediální poloze, tak i v jejich dnešním významu. Není to Gogol muzeální, Gogol akademický, ale Gogol dnešní; Gogol, který žije v přítomnosti a stává se jejím současníkem. A svědčí znovu o tom, o čem už byla řeč: o systematické a cílevědomé činnosti celého souboru, která se promítla do obou letošních inscenací a nesporně jej zařadila k předním amatérským souborům v kraji. A z tohoto hlediska potom překvapení přestává být překvapením, ale mění se v trvalý závazek, jež si soubor sám uložil.

Jan Císář

VÍCE ODVAHY V MĚLNÍCE

V květnu uvedlo Nové divadlo na scéně Kulturního domu kpt. Jaroše v Mělníce komedii Jiřího Šotoly Cesta Karla IV. do Francie a zpět. Spíše než jako komedii chápal jsem tento Šotolův dramatický pokus jako lyricko-epické pojednání, v němž autor dává přednost komornímu zamyšlení před svižnou konverzací, volnému toku ironií a sentencí před bouřlivým spádem, tedy klade větší důraz na plnovýznamovost slov než na pevnou kresbu postav a dramatickou linku děje.

Takto nedramaticky napsaná hra uvolňuje prostor pro větší množství tvůrčích přístupů, ať již směrem k výrazné nadšázce nebo směrem k určitému dotvoření hry ve smyslu významových posunů ve výkladu jednotlivých postav. Volně plynoucí tok jednotlivých obrazů pak přímo vyžaduje nápady a fantazii od všech dalších složek představení – scény, hudby, pohybu. Jejich vzájemné propojení a funkční napojení na text je nutné jak pro napětí, tak i životaschopnost samotné hry.

Kolektiv Nového divadla již tradičně v režii Václava Kaňkovského zvládnul představení bez velkých výkyvů se slušnými hereckými výkony, ale také bez oné tolik žádoucí nápaditosti a objevnosti, které by učinily textovou předlohu záživnější a představení vzrušivější. Zejména scénická a hudební složka byly víc než konvenční, šedivě popisné. Určitý nápad se objevil v pohybovém řešení přestavby jednotlivých scén, jemným nadhledem, příkladně čistou jevištní mluvou a proporční vystaveností zaujal výkon Vladimíra Dědka v roli Aimery de Magnaca.

Význam a poslání mělnického Nového divadla, které Šotolu hu nastudovalo k 30. výročí založení souboru, se zatím skrývá v prostém, ale důležitém faktu, že sdružuje více než dvě desítky lidí, kteří dokážou v naší uspěchané době působit na okolí svým vytrvalým zaujetím, nesobeckou schopností obohacovat nejen vlastní vnitřní život. Pochopitelně měřeno nároky špičkových amatérských divadel je toho málo, čím se mohou dnes mělničtí pochlubit, a tak si lze jenom přát, aby solidní herecký, režisérský, ale i technický kádr, které Nové divadlo bezesporu ve svých členech má, se odvážněji a cílevědoměji vrhl do další divadelní práce.

Heřman Chromý

MALÁ DÍLNA V MILENOVICÍCH

V květnu uspořádala tři krajská kulturní střediska (Jihočeského, Západočeského a Středočeského kraje) ve spolupráci s ÚKVC Ministerstva kultury ČR prakticky zaměřený divadelní seminář („malou dílnu“) pro členy souborů i zájemce o malé jevištní formy a autorské divadlo ze zmíněných třech regionů. Akce se konala v Milenovicích u Písku, v překrásném a pro pražské uši až léčivě tichém přírodním prostředí kulturně vzdělávacího střediska, které vzniklo adaptací bývalého mlýna.

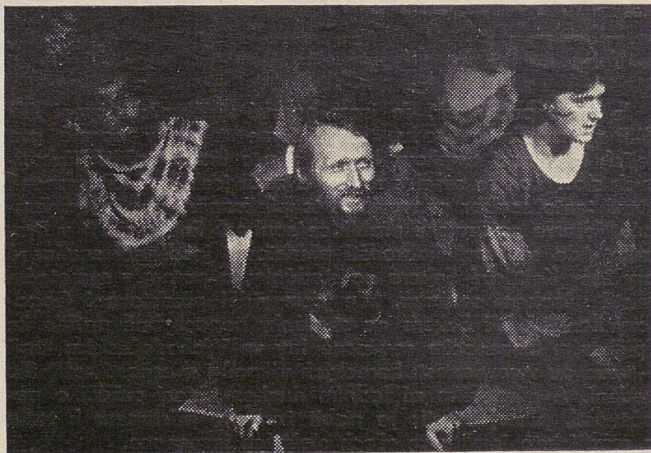
Jsou akce, které – ač vybaveny dotacemi i péčí příslušných orgánů a autoritou věhlasných odborníků – skřípou organizačně i lidsky od samého počátku. A jsou akce, které jsou jaksi samozřejmě počaty ve znamení úsměvu a šťastné hvězdy. Milenovice byly zcela evidentně druhou variantou – od věci až banálně elementárních, jako je ubytování, stravování a občerstvení v místě akce, až po vlastní práci ve skupinách. V čem ona šťastná hvězda Milenovic (či kterékoliv podobné akce, přehlídky, semináře) však spočívala především? Ve složení lidí. A říkám-li lidí, nemám na mysli lektory a organizátory, ale v první řadě účastníky. Na jejich spolupráci totiž především záleží, zda se akce stane skutečným setkáním, tj. vzájemně inspirovaným dialogem – nebo zůstane v rovině naorganizovaného pobývání.

Kolem padesáti účastníků milenovického semináře bylo rozděleno na základě dobrovolnosti do tří pracovních skupin (lektori: M. Jelínek, Z. Potužil a V. Just) a všechny skupiny absolvovaly i pravidelnou pohybovou výchovu (L. Matějček). Ve skupinách se tentokrát naštěstí nepřipravovalo žádné „povinné“ soutěžní představení, odpadly prvky křečovité rivality a úzkostlivé snahy za každou cenu něco (za tři dny!) nacvičit – a o to víc zbylo prostoru pro hru, improvizaci a vlastní herecko-autorskou fantazijní tvořivost zúčastněných. Seminář nepřinesl účastníkům recepty, jak třemi různými zúsoby dělat divadlo, nýbrž spíše impulsy a podněty pro další práci v souborech. Skupina M. Jelínka (předmět: „mimoslovní improvizace“) se věnovala na první pohled podivným až podezřelým úkonům a cvikům, individuálním i skupinovým, jejichž účelem bylo mj. poznat své psychosomatické možnosti a v maximálním soustředění na sebe sama pokoušet se navozovat i fyzické a psychické kontakty s druhou osobou. Ve skupině Z. Potužila se vedle práce nad konkrétním textem (P. Bezruč) konala i jakási pokusná generační anketa (předmět: „publicistické divadlo“), na jejímž základě pak skupina přece jen předvedla závěrečné poloimproviso-

vané představení v délce cca 20 minut. Potužil je člověk (přesněji řečeno: režisér) již tak skrz naskrz zkažený divadlem, že patrně nedokáže hrát si jen tak, aniž by přitom nenacvičil představení (a výborně!). Skupina V. Justa (předmět: „slovní improvizace a kabaretní divadlo“) kromě drobných fantazijních etud předvedla sama sobě (a několika náhodným divákům v oknech zkušebny, které přilákal permanentně se ozývající smích zúčastněných) tři velké kolektivní improvizace na dané téma, které poskytl čerstvý denní tisk a mj. i tvorba jihočeského spisovatele Františka Podlahy.

Celý seminář doplňovala i tři kvalitní, byť žánrově různorodá představení (DS Sezimovo Ústí: Ecce homines podle Čapkových Apokryfů; P – studio Jindřichův Hradec: Z lodního deníku, vodácký kabaret; A – studio z pražského Rubínu: Nemožná zelená krajina podle veršů Zuzany Trojanové). Všechna splnila svůj seminární účel: druhý den bylo o čem diskutovat. Že se diskutovalo lépe, přesněji a konkrétněji ve skupinách než při hromadných sezeních (kde diskutují mezi sebou zpravidla jen lektori, popř. i někteří šťastní bezzábranní jedinci či jedinky, u nichž je míra informace nepřímo úměrná přemíře suverenity) mne příliš nepřekvapilo, poněvadž tento fakt je průvodním znakem prakticky všech podobných akcí posledních let. Nerad bych zevšeobecňoval, ale – že by se léta trvajících absence tvůrčích kritických sporů plus chronický nedostatek jakékoli nové divadelní literatury i odborně zaměřeného divadelního časopisu už negativně obozřely v jedné určující vlastnosti nejmladší divadelní generace, v neschopnosti a v neumění diskutovat? Rád si svůj názor nechám vyvrátit.

-vj



DIVADLO PARAPLE – TRISTAN A ISOLDA ANEB OSUDE.
FOTO M. BLAHA

ZŮSTAŇME PROFESIONÁLY

Profesionalismus jakožto opak diletantství je v kritice nezbytný. Na rozdíl od umělecké tvorby je totiž umělecká kritika, vykonávaná jako „zájmová činnost“ nejenom nesmyslná, ale může být i velice škodlivá. V oblasti divadla poškozují nejenom současnou situaci, ale i budoucí historiky, jimž zanechává zkreslený obraz o divadle své doby.

K těmto úvahám mě přiměla recenze Michala Steina Dvůrka Paraple v letošním prvním čísle Amatérské scény. Důvody mé polemiky nejsou ovšem dány pouze úsilím o úroveň divadelní kritiky, ale především kritizovanými díly, která podle mého názoru za polemiku stojí a obhajobu si svrchovaně zaslouží. Kladné hodnocení posledních dvou inscenací divadla Paraple jsem již uveřejnil jinde, netřeba je opakovat.

Zde upozorním proto jen na konkrétní sporná místa citované recenze.

V úvodu, kde je dvakrát mylně užito pojmu představení místo inscenace, čteme, že „završení divácky atraktivních barevných efektů se ukázalo zcela nezbytným krokem a nikoli pouze samoučelným experimentem“. Skutečnost je ale právě opačná. Světelné efekty minulých inscenací byly evidentním experimentováním s určitým výrazivem, experimentováním, které místy vyznělo „samoučelně“ tj. nedostatečně sdělně. Od toho je ale experiment experimentem, aby ověřil, co z nových postupů je nosné a co nikoli. A právě v Definicí stínu se Jiří Provaník již programově soustředil na ty vyjadřovací prostředky, které se v předchozím experimentování osvědčily; použil je velice funkčně a s krajní střídmostí. Nelze tu tedy vůbec uvažovat o „samoučelném experimentování“ – ani záporně! – neboť jde zcela zřejmě o zúročení experimentování v dílech minulých.

Pokud se hereckých výkonů týče, prosazují se po mém soudu v této povýtce režisérské inscenaci především v ansámblových scénách. Snahy o psychologizování, plynoucí v podstatě z „natur-herectví“ představitele postavy učence jsou právě v představeních inscenace tohoto druhu nepatřičné. Pokud bychom tedy i přistoupili na tvrzení, že učenec „herecky zaujal“, nemohli bychom nezkonstatovat, že v každém případě zcela mimo stylový kontext díla. (Viděli jsme dost možná představení různá, ale základní přístup k ztvárnění role se mohl stěží během pár týdnů úplně změnit.)

Za hlavní omyl recenze považují hodnocení inscenace Osude... L. Richtera. Kritika je jistě záležitostí do značné míry subjektivní. Objektivně je ale nutno konstatovat, že na představení se chodí dívat přední profesionální divadelníci a především – že publikum se obvykle výborně baví. Pak ovšem k odsouzení nezbývá, než obvinění z kýčovitosti (tj. podbizivosti), protože „balancování na pomyslné hranici mezi parodií a klasikou“ není nic apriorně záporného. Může jít v tomto případě o kýč? Jsem přesvědčen, že nikoli, pokud ovšem kýčem rozumíme líbivou, lehce stravitelnou náhražku skutečného umění, která se za ně vydává, používajíc postupů osvědčených, jejichž oblibenost a tedy úspěšnost je již předem zaručena. Kýč přece nikdy nemůže mluvit složitým, intelektuálně i emocionálně bohatým jazykem. A ať se nám představení Osude... líbí nebo ne, bohatou strukturovanost, mnohovrstevnatost a mnohovýznamovost tomuto dílu upřít nelze. „Předžvýkaná“ duševní potrava to v žádném případě není.

Kramářská písnička, posunující celý děj do polohy divadla na divadle je v inscenaci naprosto funkční, neboť sémanticky zdůvodňuje epický princip sdělování příběhu. Píše-li autor v této souvislosti o násilné či neorganicky spojovací funkci písničky kriticky jako o „pověstném oslím můstku“, nemohu než upozornit jej na to, že úsloví „oslí můstek“ nemá co dělat se spojováním věcí či jevů nesourodých, ale právě naopak. Je to metafora převzatá ze staré matematiky. Oslím můstkem se původně označoval vzorec Pythagorovy věty, formulující vztah závislosti mezi stranami pravouhlého trojúhelníka. Později přeneseně jakákoli pomůcka (např. mnemotechnická), schéma či vzorec, umožňující i žákům nadaným menší představivostí pochopit a zapamatovat si zákonitou souvztáznost určitých entit, na první pohled ne dosti zřejmou. Vnitřní vztah byl tak zveřejněn či ilustrován „můstkem“ natolik názorně, že i „osel“ pochopil a přešel po něm k vědění. Proto nelze užívat tohoto úsloví v pejorativním smyslu tak, aby označovalo nelegitimní spojování věcí, které spolu nemají vlastně nic moc společného, neboť jde o pravý opak. Pejorativní označení spojovací písničky „oslím můstkem“ by v tomto smyslu bylo obviněním z „polopatismu“, o což zajisté nejde.

Konečně zcela nepochopitelný je závěrečný „chláchol“ recenzenta, říkající, že „ve srovnání s loňskými inscenacemi se však Paraple dostalo o další metry dál na cestě za objeveným, dnešním divadlem a získané zkušenosti se zcela zákonitě odrazí v jeho další práci“. Tato skrz naskrz konvenční věta je v kontextu předchozího textu zcela protismyslná. Jako by autor říkal: „Neberte mě moc vážně, zkritizoval jsem vás sice, ale jste vlastně dobří a bohdá bude ještě líp.“ Tato

recenzentská „figura“ je v celé naší kritice velice oblíbená, jako by se kritikové – pokud se vůbec odváží záporné kritiky – báli za svým soudem plně stát. Vzhledem k základní funkci umělecké kritiky by však bylo třeba, aby si kritik i s rizikem určité jednostrannosti raději říkal: „Tvoje řeč budí jasná: ano ano, ne ne.“ Petr Pavlovský

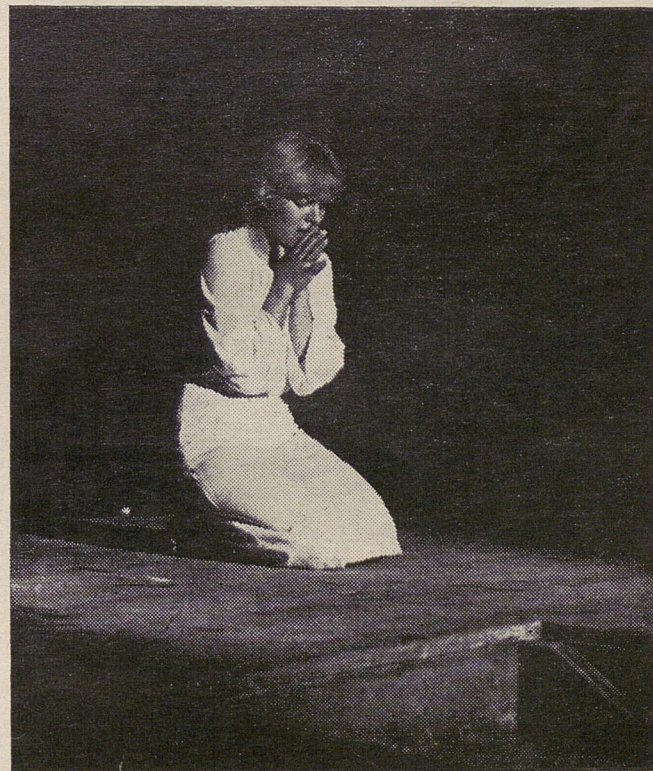
Do redakce nám došlo několik ohlasů na recenzi Dvakrát Paraple uveřejněnou v AS 1/1981. Kdo si přečte v tiráži datum uzávěrky zmíněného čísla (listopad 1980) a uvědomí si, co tento měsíc redakci postihlo, pochopí jistě, že mohlo dojít i k vážnějším omylům, než je zařazení jedné nedomyšlené recenze. Replika P. Pavlovského míří našťástí k zásadnějším závěrům a vychází z postojů, kterým všichni chceme být právi. Proto ji otiskujeme. Red.

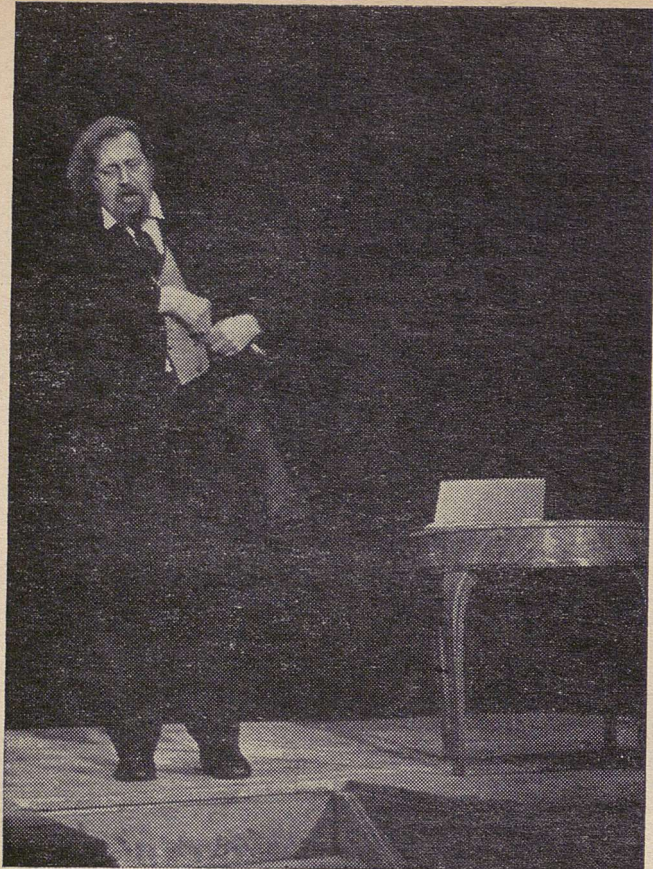
CYRANŮV KORD PODVANÁCTÉ

Byl v předvečer předznamenán pořadem Vlastimila Fišara Mezi dobrým lidem a dalšího večera uzavřen programem, složeným z vystoupení vítězů v prvé třetině, originální montáží jevištních vystoupení Jiřího Hromady v druhé třetině a v závěru vystoupením Josefa Vinkláře.

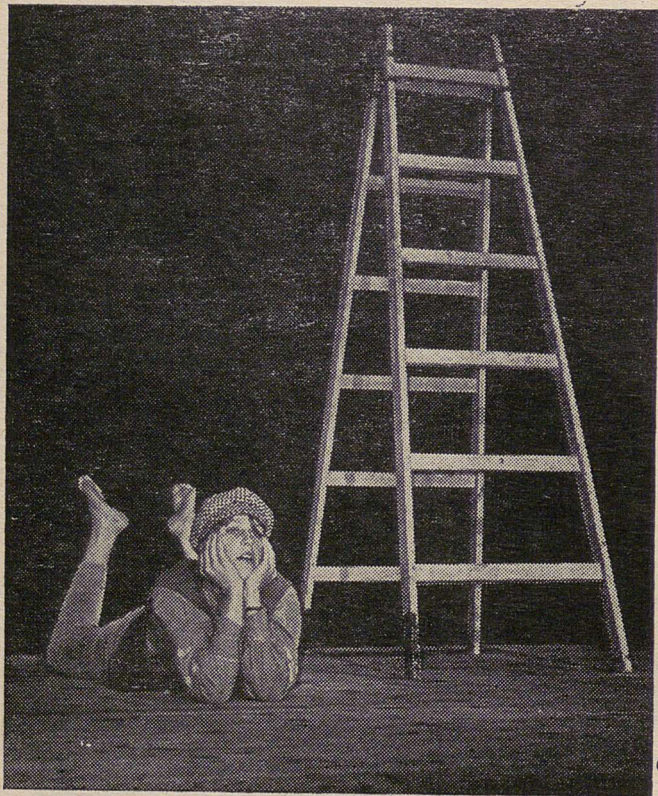
Sobota 30. května dopoledne a odpoledne byla věnována soutěžním vystoupením v monologických výkonech. Soutěžící projevili vkus a úroveň v dramaturgické volbě, bohužel však daleko méně schopnosti dramaturgicky si text připravit. Pasivní naplňování formy, dané autorovým textem, poznamenalo i v koncepčním přístupu celé prvé, dopolední kolo. Teprve v odpoledním druhém kole bylo taženo několik trumfů, které rozhodly o vítězných výkonech. Alena Hvězdová získala Cyránův kord za vyrovnané výkony v Kutěrnického Nině a Shakespearově Julii, které koncipovala s vynalézavou

A. HVEZDOVÁ, OKS NOVÝ JIČÍN – W. SHAKESPEARE: ROMEO A JULIE. FOTO J. VÁVRA





D. PEŠKOVÁ, OKS PROSTĚJOV – W. SHAKESPEARE: JAK SE VÁM LIBÍ.
FOTO J. VAVRA



nápaditostí a výrazovou plasticitou, vycházejíc důsledně z vnitřního smyslu předlohy a zvláštního názoru. Slavomír Sýkora se jí v náročném pojetí a přesném provedení postavil po bok v druhém kole (Čechov: O škodlivosti tabáku) a získal druhé místo. Vyrovnané výkony s akcentem na vnější komediálnost (Mikuláška, Rosalinda) přinesla Dana Pešková (3. místo). Zajímavé rysy podali v druhém kole ve svých vystoupeních Jolana Schejbalová (Svatá Jana) a Jan Měšťan (Spearger: Kennedyho děti).

Při třetině absencí z přihlášených zhlédla letos porota jen dvanáct soutěžících. Převážně nové tváře byly posíleny zejména Jihočechy. Obětaví a pečliví pořadatelé (JKP v Lomnici n. Popelkou a OKS Semily) uvažují o některých změnách k lepšímu pro příští ročník včetně posunutí termínu na vedlejší období uprostřed sezóny, které přehlídkami a festivaly není tak přeplněno. jh

NEBE NA BÍLÉ HOŘE

V letech 1971–75 byl v plzeňské předměstské čtvrti Bílá Hora v malebném prostředí rekreační oblasti Ostende v akci Z občany rekonstruován a přestaven Kulturní dům OKS 1. Krátce po jeho otevření se v jeho prostorách ustavil soubor ZUČ, který se od svého vzniku pod vedením režiséra Václava Filipa věnuje systematicky v amatérských podmínkách málo frekventovanému žánru – klasickému hudebně zábavnému divadlu.

Opereta u lidu vždy oblíbená byla a tak souboru nechybí vděčné publikum. Nutno s poděkováním říci, že DAS Bílá Hora se vždy snažil o vkusnou zábavu, nepokoušel se nikdy lacině podbízet se, nesnažil se nikdy ani o staromilskou a selankovitou připomínku idylických dob už dávno minulých (k čemuž by inscenování titulů jako jsou např. Na tý louce zelený, Hurá do Paříže. či Perly panny Serafínky mohlo svědět), ale snažil se vždy o pohled odpovídající našim současným pocitům, byť v rámci klasického žánru.

V letošní sezóně si soubor uložil nastudování hudební zápletkové komedie Voskovce a Wericha Nebe na zemi; úkol zatím nejzávažnější, nepodařilo se mu však vypořádat se s ním inscenačně zcela beze zbytku. A to i přes to, že řada rolí, především těch drobnějších, byla zvládnuta naprosto přesvědčivě. Juno (A. Horáčková), Sousedka (V. Hegerová), Bartolus (A. Tříška), Caverna (B. Horáček), Rakváci (P. Horáček) – to nebyly figurky, ale opravdu postavy z masa a krve. Se ctí se zhostili obtížných rolí bývalých protagonistů Osvobozeného divadla, aniž by se snažili jejich výrazové prostředky kopírovat, herecky uvolněný P. Hulinský (Scipio Calaber), který nejlépe z celého ansámblu dokázal „prodat“ chytrý humor V+W, a pěvecky dobře disponovaný V. Filip (Horatio Darda). Vcelku však zůstalo představení v režii V. Filipa a za režijní spolupráce R. Kutílka, člena DJKT, dlužno poetickému a hravému humoru, který by bylo třeba odstínit v jemnějších nuancích. Rezervy má soubor také v ostřejším pointování jednotlivých výstupů. Důležitou složkou právě této komedie V+W je hudba Jaroslava Ježka a zde byli bělohorští ochotníci handicapováni využitím reprodukcované hudby vynuceným krátce před premiérou. Přesto hudební složka inscenace působila na diváky sympaticky.

Otázkou je, zda bylo nejhodnější sáhnout po poválečné úpravě J. Wericha a F. Rachlíka. Především „hurá optimistické“ závěrečné finále poplatné době vzniku úpravy působí dnes už nainvně a nepřesvědčivě. Zde není chyba v interpretaci, stejně rozpačitě dnes působí například i závěr jinak stále živého, vynikajícího filmu M. Friče Císařův pekař a Pekařův císař. Pro inscenátory her Voskovce a Wericha bude zřejmě výhodnější vracet se dnes k původním předválečným verzím, případně se pokoušet o úpravy vlastní.

Vladimír Gardavský

prostor pro komplexnost - II.

V této kapitole, stejně jako v předcházející, se bude hovořit o výrazném spojení dramatické výchovy — o výtvarných činnostech. Obtížné (z hlediska vychovatele) na této práci je, že každý nápad pro výtvarnou hru lze ve stejném kolektivu zpravidla použít pouze jednou. Předpokládá to tedy značnou zásobu námětů a dostatek šťastných nápadů. Nemá na to recept. Proto berme s rezervou i ukázkou následující výtvarné hry.

CESTA RANĚNÉHO PTÁKA

Výtvarníci obvykle pracují s linií, bodem a strukturou jako s výtvarnou hrou, barevným pojednáním plochy jako hrou a trojrozměrným konstruováním jako hrou. Poučení odkazem Bauhausu a P. Kleea, zahájili jsme hru s linií (čárou) a bodem. Nejdříve jsme pozorovali různé linie, čáry nakreslené rozličnými nástroji a různými výtvarníky. Jinou čáru kreslí Aleš, jinou má Mánes, charakteristickou čáru má Rada, jinou Svolínský, Zábranský, Pilař a třeba Lada. Dívali jsme se na linie, které tvoří na pozadí oblohy telegrafní dráty, zmuchlané klubko nítí a provázku, větvoví stromů. Potom se děti snaží čáru slovně charakterizovat: jaká je, jak na mne působí? Je vyrovnaná, klidná, hladká, pružná, plynulá, nebo naopak potrháná, ostrá, nevyrovnaná, dramatická, nervózní, je jako ostatní drát nebo jako gumová hadice? Po takové přípravě jsme přistoupili k problémovému cvičení: Budeme vyprávět příběh čáry, kterou po sobě zanechal v bílé zasněžené krajině krvácející raněný pták. V samostatné práci budeme příběh vyprávět jenom pomocí dvou výtvarných vyjadřovacích prostředků — čáry a bodu. Můžeme a nemusíme přizvat na pomoc i barvu. Děti pracovaly. Po skončení práce každý stručně svůj výtvarný příběh vyprávěl. Po určité době se k tomu děti vrátily v hodině slohu. Obecná výtvarná hra se tak stala inspiračním zdrojem pro vypravování, mohla by dál pokračovat dramatickou improvizací, etudou, mohla by se stát součástí budoucí inscenace, kde vedoucí dodá kosturní příběhu, ovlivní námět, ale děti přináší nápady k realizaci. A opačně: od vypravování a dramatické improvizace k výtvarnému vyjádření, k pokusům o zvukové, hudební ztvárnění. Námětů je nepřeberně. Obecná výcházka do přírody nám jich dodá dost. Potrhány drátěný plot, skládka železa, staveniště, sněhové zábrany, dláždění chodníku, zábradlí, rastr oken na věžáku, lýkožroutem provrtnaný kus dřeva, pavučina, vlnovky písku v potoce, kůra stromu, omšelá prkna na stodole. Zázitky z těchto procházek a společného divání se jsou komplexní. Dřevo nejen vidíme, ale také cítíme jeho vůni, potok slyšíme a rozpraskanou fošnu můžeme pohladit, oblékací potěškát. Jen mít oči k vidění.

UMĚNÍ JAKO INSPIRACE

Obraz, grafika, socha či umělecká ilustrace — zkrátka výtvarné dílo — je dalším výborným inspiračním zdrojem pro dramatickou výchovu. Totiž pro roz-

voj improvizace, kterou považujeme za hlavní prostředek dramatické výchovy dětí. Improvizace jako jediná umožňuje svobodné zasahování dítěte do skutečnosti, umožňuje sebevyjádření a rozvoj tvořivosti. Jejím hlavním zdrojem je dětský svět, dětské nápady, názory a hry. Avšak mocným spojencem je i výtvarné umění. Setkání s výtvarným dílem je cenné z více důvodů. Pro své výtvarné kvality samotné, pro rozvoj výtvarného myšlení a citění, pro tříbení vkusu a dále jako podněcovatel obrazotvornosti, jako impuls pro domýšlení, konstruování a fabulování. Vezměme obyčejnou ilustraci v dětské nebo dobrodružné literatuře. Obrázek vede nejprve k soustředění pozornosti, ke schopnosti vymezit a redukovat obsah a lapidárně ho vyjádřit. Čím je ilustrace dějově bohatší, tím více provokuje ke slovnímu vyjádření. Ze stejných kořenů vyrůstá i kreslený seriál, kreslený humor a celá tato oblast vizuální kultury. Dramatická výchova může z toho vyžít mnoho. Pořizováním výstřižků a ukázek do zásoby vznikne postupně inspirování pro nekonvenční řady volných improvizací. Některé obrázky povedou spíše k rozvoji pozorovacích dovedností a návyků a budou mít charakter technických cvičení.

Náročnější než povídání o ilustraci jsou hovory o obrazech. Výborně se osvědčily reprodukce z časopisů a nástených kalendářů s vybranými reprodukcemi našeho i světového malířství nebo s uměleckými fotografiemi. Hlavní a asi nejobtížnější je vytvoření té pravé atmosféry. Aby dávala prostor pro svobodné vyjádření bez zábran. Abychom dětem nenapovídali a nenutili je do odpovídání ovlivněných vychovatelem. Aby děti mohly dát průchod prožitkům i zmatkům a uměly pro ně najít slovní vyjádření. Osvědčila se nám v praxi tato metoda: společné reprodukce — společná beseda. Každý sám říkal jednou i více větami svůj první dojem, stanovisko, názor. Vedoucí zatím mlčí a nekomentuje. Děti více nebo méně odvážně a originálně buď obraz slovně parafrázovaly (v lepším případě), nebo pouze popisovaly (v tom horším případě), nebo se pokusily o pohled komplexnější a vedle parafrázování přinášely i pokusy o jisté hodnocení a zařazení (v tom nejlepším případě a vzácněji).

Nejvíce otázek vyvolávají a nejvíce „provokují“ díla se složitější výtvarnou řečí z oblasti moderního umění. Což není totožné s oblibou. V následujících anketách se pozornost zaměřil téměř protikladně: dítě označí jako nejkrásnější dílo to, které je mu srozumitelné na první podívání, kde je pro ně svět urovnán podle známého a důvěrného řádu, kterému rozumí. Reprodukci díla Jana Zrzavého Přítelkyně děti parafrázovaly takto: „Je to dohrání pohřební hudby / Setkání dvou přítelkyň, které si vyprávějí své životní neštěstí, asi o smrti muže / Chudobní lidé za války / Vychování duchů, protože to je v noci / Obraz je velmi hezký, ale smutný; nevzal bych si ho / Je smutný jako socha / Je to smutný obraz — jako modlení“. Podobné asociace vyvolal obraz Emila Filly Zátíší

s mrtvým holubem. Zde snad ještě víc než kubistická malba, kterou děti zpočátku nebyly schopny samy dešifrovat, zapůsobil název. Muzikovu Mohyly a Citadelu interpretovaly mnohé děti až poetickými příklady a metaforami: „Je to talisman nebo bludiště / Výbuch! Skála, ve které je poklad / Sopečná hora začíná vyhazovat kameny / Hrad a v něm vytesané komory a výklenky, hrady a věžičky / Pod hradem je moře zelené / Je to blesk a skály / Skála pomalu zvětrává / Padá meteor / Je to skála — hlava starce“. (Pro zajímavost srovnajme tyto dětské interpretace s vědeckým výkladem díla F. Muziky: „Od surrealistu se M. dílo rozvíjí v oblasti fantastického umění. Metaforické transfigurace přírodních motivů rostlinných a minerálních se spojují se snově neurčitými, ale s metodickou důsledností dokonalé podáními tvary“, Encyklopedie, Praha 1975).

Kromě praktického využití činnosti spojené s prohlížením a interpretováním výtvarných děl pro dramatickou výchovu se zde dítě cvičí v imaginaci. Byla již mnohokrát vyslovena otázka, zda lze představitivost a imaginaci cvičit a pěstovat. Snad je toto jednou z cest. Dítě se totiž při setkání s výtvarným dílem, při jeho prohlížení, při jeho dešifrování a improvizovaném převodu do řeči slov nutně učí dívat očima malíře. Naladí se na jeho vysílací vlnu. Celý onen strhující proces skutečnost — umělecký tvar má před sebou v konkrétním díle jako v kostce. Při častém a důvěrném setkávání učí se tedy dívat na svět jinými očima, svět se mu nutně stává rozměrnější, protože i jeho zkušenost je větší. Výtvarní pedagogové užívají těchto postupů i v opačném smyslu. Před započetím vlastní samostatné práce dětí se o tématu hovoří. Čím více se děti zúčastní, čím bohatší je slovní materiál, zkušenosti, příběhy, vzpomínky, nápady a návrhy, tím je výsledek bohatší a různorodější. I zde se jedná o evokování prožitků a o zachování síly těchto prožitků. Slovo se stává nejmocnějším prostředkem. Výsledky jsou pak odvislé od typu dítěte.

Celá oblast estetické výchovy je tak propojena vzájemnými souvztažnými pouty, že by bylo neodpuštělnou škodou hrát si jen na vlastním písečku a izolovat jednotlivé prvky ve výtvarné, hudební, literární a dramatické výchově. To je projev překonaného pojetí výchovy. Všude, kde to jde, usilujeme o interpretaci a komplexnost. Neboť, jak praví Robert Schumann: „Estetika jednoho druhu umění je táž jako druhého, pouze materiál je jiný.“

A tak snad na závěr několik zásad. Neimitovat, neomezovat, neklást podmínky. Nekopírovat předlohy. Nepracovat podle návodného plánu a odmítat apriorní představy a normy.

Nepropadnout při této práci metodikářství. Postupy volit svobodně z potřeb daného úkolu a opřít se o ně více než o zdánlivou přednost jakékoliv rutiny. Vést děti k samostatné orientaci a k tvořivé reakci na přirozené či pedagogicky upravené podněty.

JAROSLAVA VALEŠOVÁ

Josef Kajetán Tyl

ČERT NA ZEMI

V sále venkovské hospody se o posvícení hraje divadlo. Ve středu sálu je postaveno improvizované jevištětko a na něm jednoduchými prostředky znázorněna náves, nebo Káčina komůrka, peklo, zámecký park či knížecí sál. Na pódiu hrají venkovští muzikanti k tanci, ale je-li potřeba i v divadelním představení, jehož duší – principálem, režisérem i hercem – je pan učitel. Ten také uvítá obecenstvo a komedie začíná.

Mladý, teprve třistaletý čert Salamandr je poprvé na zemi a náramně se mu tam líbí. Nafoukaný na svou pekelnou moc zdá se mu velmi snadné získat pro peklo nějakou tu hříšnou duši, zvláště, když první člověk, se kterým se na zemi potká, je Káča, hubatá, jízlivá a závistivá stará panna, pro peklo přímo stvořená. Přišla se podívat na svatbu Veroniky, dcery pilaře Podhajského, s Liborynem, synem po rychtáři, a nejráději by ji překazila. Náhoda jí pomůže, aby svůj záměr mohla uskutečnit. Potká Ludimora, rádce knížete Krvomíra, a upozorní ho na mladou hezkou nevěstu. Svatba vychází z kostela a cestou domů se staví v hospodě na taneček. Káča by tancovala jako divá, ale nikdo pro ni nejde. Až když prohlásí, že by tancovala třeba s čertem, vyzve ji Salamandr k tanci. Zatím přivedl Ludimor knížete Krvomíra, kterému se Veronika hned zalíbí. Láká ji na zámek nejprve po dobrém pak po zlém, ale Veronika nechce. Podhajský se postaví za dceru proti knížeti, ale je zatčen a vsazen do vězení. Kníže je ochoten propustit ho jen přijde-li Veronika na zámek za otce prosit. Podhajský knížete prokleje a Salamandr se už těší, jak se v pekle proslaví, až přinese místo jedné duše tři – Káčinu, Ludimorovu a Krvomírovu. A ještě tentýž den v noci představit se Káče v její světničce jako čert, požádá jí o ruku a odnese ji do pekla. A vdavekchtivá Káča se ho drží jako klišé a když se ho nechce pustit ani v pekle, vyhodí je Luciper oba na svět. Ale ani tady se Káča čerta nepustí. Salamandr ji na zádech tahá po světě až celý už polomrtvý potká v Krvomírově zámeckém parku Radovína, který se po čtyřech letech vrací domů. V mládí vyrostl se sestrou knížete Milostou a když dospěl, zamiloval se do ní. Když kníže viděl, že i Milosta má Radovína ráda, poslal ho na studii doufaje, že se ho tak nejlépe zbaví. Radovín využije Káčiny vášně k tanci a pomůže

Salamandrovi Káči se zbavit. Salamandr jako znovuzrozený se představí, že je čert, a navrhne Radovínovi plán, jak se mu odmění. Ludimor i kníže Krvomír jsou zralí pro peklo. Až si Salamandr přijde pro Ludimora, může ho Radovín odehnat. Zachráněný Ludimor mu jistě dá za odměnu celé své jmění. Ovšem až přijde pro knížete, je zbytečné, aby se Radovín snažil Krvomíra zachránit, protože Salamandr musí tuto korunovanou hlavu odnést do pekla, aby si napravil reputaci, Káčou tak pošramocenou.

Kníže Krvomír není ve své kůži, že ho svědomí kvůli Podhajskému. Aby svého pána dostal do lepší nálady, porádá Ludimor na zámku ples. Účastní se ho i Salamandr v přestrojení za španělského kavalíra. Hvězdáří a Milostin pěstoun Světozor nabádá knížete, aby se polepšil, jinak ho čeká strašný osud. A Salamandr ho upozorní, že za tři dny ho odnese do pekla, stejně jako Ludimora. Radovín slíbí Ludimorovi, že věnuje-li celé své jmění na stavbu nemocnice, chudobince a školy, zachrání ho před peklem. I Krvomíra by rád zachránil, už kvůli Milostě, ale neví jak. Poradí mu alespoň, aby se polepšil. Krvomír dělá pokání. Propustí ze svých služeb Ludimora, který byl špatným rádce, propustí i Podhajského z vězení. V den, kdy má čert odnést Ludimora a Krvomíra do pekla, objeví se před zámek i Káča, která pořád hledá svého čerta, a její příchod vnuke Radovínovi nápad. Schová Káču do křovi a slíbí, že jí čerta přivede. Podle dohody, vzdá se Salamandr Ludimora, ale Krvomíra se vzdát nechce, ať za něj Milosta i vesničané prosí sebevíc. A tehdy zavolá Radovín Káču. Jak ji čert uvidí, uteče do pekla. Zachráněný Krvomír dá za to Radovínovi svou sestru za ženu a s ní i knížecí stolec.

Tylovu národní báchorku se zpěvy a tanci a skupenými upravil Pavel Háša a Stanislav Vyskočil. Texty písní napsal Petr Rada. Hudbu složil Jan Truhlář. Hra má dvě dějství, třináct zpěvních čísel, a její úprava předpokládá jako inscenační princip divadlo na divadle. Role se prolínají a vesničané jsou herci i diváky zároveň. Hra má 10 mužů, 4 ženy a kompars a samozřejmě kapele. Velké role: nezkušený čert Salamandr, Učitel zároveň hrající syna knížecího zahradníka Radovína (25 let), kníže Krvomír zároveň i Luciper, kníže pekelní (30 let) a Ludimor zároveň starý ďábel Mefisto (50 let). Střední role: Káčena, dcera ze statku (40 let), Krvomírova sestra Milosta (18 let), Podhajský, zámožný pilař (40 let), Smrčka,

zchudlý sedlák. Malé role: Světozor a zároveň Chasník ze statku, Veronika (19 let), její ženich Liboryn (20 let), soused Habr, hospodský Konyvka a zároveň Zámecký sluha a hospodského žena Dorota. Hra se hodí pro středně vyspělý soubor, který je muzikální.

Zdeněk Kozák

ČESKÝ HONZA

Nebyl ani hloupý, ani líný. Měl jen mámu, která ho měla moc ráda, a aby ho zachránila před verbíři, poslala ho do světa. Cestou potkal babičku kořenářku a ta ho upozornila na opuštěný mlýn, ve kterém by se mohl usadit, kdyby vyhnal dva čerty, kteří v něm strašili. Honzovi se povedlo nejen čerty vyhnat, ale navíc získat od nich housle, které měly kouzelnou moc: kdo je slyšel hrát, musel tancovat. Zlého draka Šarkána Pětihlava utancoval Honza s jejich pomocí k smrti a tak zachránil život princezně Krasomíře. Ale ani ona, ani její otec král Hulán III. neměli z chudého Honzy radost. Aby ho nemuseli odměnit za Krasomířinu záchranou půlkou království a Krasomířinou rukou, ale hlavně, aby získali jeho kouzelné housle, uspali Honzu a zavřeli ho do hladomorny. A s jeho houslemi se král chystal do války se sousedním královstvím. Ale do Honzy zamilovaná služka Madlenka Honzovi pomohla na svobodu a babička kořenářka ho přivedla na nápad, jak zabránit králi ve válce a získat zpátky kouzelné housle. Po kouzelných třesních, které Honza v přestrojení prodal Krasomíře, narostl králi i jeho dceři nos jako jitrnice. Za lék proti této ozdobe dal král Honzovi kouzelné housle. A spokojený Honza se s Madlenkou a mámuou nastěhoval do strašidelného mlýna, který už nebyl strašidelný, a který jeho milým, ale i oběma čertům vyhozeným z pekla, poskytl nový domov. Kouzelné housle si odnesla babička kořenářka, protože pak už je Honza potřebovat nebude.

Veselá pohádka s písničkami od současného českého autora má 15 obrazů – 8 náznakových dekorací – 6 mužů a 4 ženy. Největší role je Honza, nejmenší drak Šarkán. Ostatní role – král Hulán III., jeho dcera princezna Krasomíra, její služka Madlenka, dva starší čerti Kleofáš a Mariáš, babička kořenářka, Honzova máma a obecní policajt Karafiát – mají střední rozsah. Ve hře je 8 písniček (zpívá máma, Honza, Madlenka a Krasomíra). Hra se hodí pro každý soubor, který má odpovídající obsazení. Vydala DILIA 1981.

JARMILA ČERNÍKOVÁ

JAROMĚŘ VE ZNAMENÍ KOME-
DII. Divadelní soubor Vrchlický
Jednotného klubu pracujících
ROH v Jaroměři patří k nej-
starším amatérským kolekti-
vům u nás. Pro své diváky
organizuje mj. pravidelné
předplatitelské cykly. Aby byl
zajištěn pestrý a umělecky
hodnotný výběr nabízených ti-
tulů, zve k pohostinským
představením také jiné ochot-
nické kolektivy a rovněž di-
vadla profesionální. Na letošní
jaro připravil DS Vrchlický
hudební pohádku Václava Tom-
šovského Kocour v botách a
morytátovou černou komedii
východoněmecké autorské dvo-
jice Wolfgang Kohlhase — Ri-
ta Zimmerová Ryba ve čtyřech.
Repertoárovou nabídku Jaroměřických dále obohatila Hor-
níčkova Malá noční inventura
a známý jánošíkovský muzikál
Ernesta Brylla Na skle malo-
vané (Divadlo Vítězného února
Hradec Králové), Scribova kla-
sická historická komedie Skle-
nice vody (Východočeské di-
vadlo Pardubice), lyrická vese-
lohra Genricha Rjabkina Taxi!
... přijde za půl hodiny
(Městská divadla pražská) a
konečně bláznivá komedie Ja-
romíra Sojky Příliš silná káva
v podání herců pražského Di-
vadla na Vinohradech. vz

POKROKOVÝ DIVADELNÍK

Letos na jaře uplynulo osm-
desát let, co se v Praze naro-
dil zasloužilý umělec Antonín
Kurš, herec, režisér a divadel-
ní pedagog, nositel Řádu práce
in memoriam, který se jako
levicový tvůrce podstatnou mě-
rou zapsal do historie našeho
socialistického divadelnictví, a
to nejen profesionálního, ale
také amatérského.

Antonín Kurš byl zprvu učí-
telem. Zúčastňoval se práce
v Socialistickém sdružení, kde
na jeho vývoj silně působil
prof. Zdeněk Nejedlý. Roku
1933 vystudoval dramatický od-
bor pražské konzervatoře; spo-
luzakládal Nové avantgardní
divadlo a začal se uplatňovat
jako herec, tihnoucí postupně
k režii. Přesvědčením komu-
nista, pracoval zprvu v dělnic-
kém divadelnictví v DDOČ, mj.
jako člen jeho ústředního vý-
boru. Záhy dospěl k poznání,
že moderní pokrokové umění
nelze vytvářet bez pevného
spojení s dělnickou třídou.

Roku 1934 přijel Kurš po-
prvé do Sovětského svazu, a to
jako český delegát Mezinárodní
svazu revolučních divadel.
Současně byl asistentem
ve slavném Komorním divadle
avantgardního režiséra Ale-
xandra Tairova i hlasatelem
našeho vyslání moskevského
rozhlasu. Seznámil se s umě-
leckou i organizační proble-
matikou divadla pro děti a po
návratu do vlasti — vedle řa-
dy přednášek — vydal knihu

Dětské divadlo v SSSR a u nás
(1936). Koncem třicátých let
se stal A. Kurš zasvěceným
propagátorem ruského a sovět-
ského jevištního umění; mimo
jiné nastudoval dramatičce
Serafimovičova románů Želez-
ný potok a hrál Těťězeva
v Salzerově inscenaci Gorkého
dramatu Měšťáci. V roce 1936
vystoupil pohostinsky jako re-
žisér v Brně — připravil Schil-
lerovu hru Úklady a láska.
Když krátce nato odešel Jan
Škoda jako šéf činohry do Br-
na, vystřídal ho na jeho místě
v Ostravě A. Kurš. Rok poté
stal se šéfem Východosloven-
ského národního divadla v Ko-
šicích.

Kurš chápal divadlo v jeho
aperativnosti, viděl v něm ú-
činný nástroj působení na spo-
lečnost, ovlivňování dění v du-
chu pokrokového vývoje. Pro-
jevilo se to zejména za pro-
tektorátu; činem velké odvahy
bylo zejména jeho burcující
pojetí Jiráskova hrdinského
dramatu Jan Roháč r. 1939
v holešovické Uránii. Za oku-
pace působil Kurš v Pardubi-
cích, na Kladně, v Horáckém
divadle, v Plzni a v Praze.
Bylo třeba značně vynaléza-
vosti, aby se nedostal do ru-
kou gestapa, zvláště když zá-
roveň v ilegální promyšlené
připravoval novou strukturu
československého divadelnictví.

Po osvobození byl A. Kurš
jmenován ředitelem Divadla 5.
května v Praze. Nato přešel do
Armádního uměleckého souboru
a odsud se dostal jako šéf
činohry znovu do Ostravy.
V paměti účastníků budou
dlouho žít jeho inscenace Slo-
wackého Balladyny, Gorkého
Jegora Buljčova nebo Tylových
Kutnohorských havířů, uvede-
ných na počest prvního Dne
horníků též na pražském Hra-
dě.

Od roku 1952 až do své
předčasné smrti o osm let po-
zději byl Kurš natrvalo svázan
s Brnem — zejména jako ex-
terní umělecký šéf Divadla
bratří Mrštíků. Režijně se tu
připomněl řadou pozoruhod-
ných premiér, kupř. nastudo-
vaním dramatičce románů Ale-
xeje Tolstého Křížová cesta,
Tylovy Tvrdohlavé ženy a jed-
nou z prvních brechtovských
inscenací u nás — Dobrým člo-
věkem ze Sečuanu. Kurš zá-
roveň aktivně pracoval ve Sva-
zu divadelních a filmových
umělců. Jako děkan divadelní
fakulty Janáčkovy akademie
muzických umění stál Kurš u
základů brněnského vysokého
uměleckého školství. Právem
proto nyní nese jeho jméno
činoherní scéna JAMU.

A. Kurš vynikl také jako ne-
únavný překladatel ruských a
sovětských dramát, zejména
komedií A. N. Ostrovského. Je-
ho zásluhou dostali naši čte-
náři do rukou též převod kni-
hy K. S. Staslavského Režijní
plán Othella. Po celou dobu

zápisník

své tvůrčí dráhy byl A. Kurš
spojen s činností amatérů, na
které nikdy nezapomínal a je-
jichž poslání vždy s úctou vy-
zdvihoval. Prokázal to před-
náškovou činností a pěti pří-
ručkami, které pro jejich ško-
lení napsal. Významná je pře-
devším studie Rozbor klasic-
kého dramatu z hlediska jeho
jevištní realizace, která před
šesti lety vyšla v reedici péčí
Městského kulturního střediska
S. K. Neumanna v Brně.

Vít Závodský

DĚTSKÉ DIVADLO A KNIHOVNA

Tuto symbiózu udržuje experi-
mentální klub při základní
škole v Choceradské ulici
v Praze. Jeho význam pro har-
monický rozvoj dětí spočívá
především v těsném spojení se
sousedící půjčovnou knih a
metodě práce vedoucí klubu
Ljuby Fuchsové.

Rodiče často, přesvědčení o
divadelním talentu svého dí-
tete, přihlašují své potomky
na literární dramatické obory
v lidových školách umění s vi-
dinou studia na konzervatoři.
Přitom jim uniká, že „talent“
mohou být třeba jen vlohy ne-
bo schopnosti, jež lze tvořivě
rozvíjet i dalšími zájmy. A o
to jde v tomto pražském kl-
bu, dokázat, že dramatická vý-
chova nemusí být jen záleži-
tostí mimoškolní, ale že může
být s úspěchem využita v rá-
mci školní výuky. Konkrétně při
hodinách češtiny, literatury,
dějepisu, tělesné a výtvarné
výchovy a vzájemném propoje-
ní jednotlivých předmětů.

V roce 1975 školní experi-
mentální klub navázal na dlou-
hodobý program Umění — hra,
který v roce 1973 vyhlásila
česká ústřední rada PO SSM
a do něhož jsou zapojeny ně-
které domy pionýrů a mládeže,
LSU a ZDS. Jeho cílem je na-
lezení širokého okruhu hra-
vých, esteticky výchovných
zaměstnání, přerůstajících
v tvořivou dramatickou hru a
ovlivňujících myšlení, pohyb,
jednání, celou etiku jedince a
dětské společnosti.

Knihovna pomáhá vedoucí
klubu v komplexní estetické
výchově. Děti se učí samostat-
ně pracovat s různými odkazy,
samy hledají vhodné náměty,
hovoří se o knížkách, auto-
rech, ilustrátorech, hudbě, di-
vadlech, filmech apod. Na dru-
hé straně děti ukazují stejně
starým návštěvníkům knihovny,
co umějí. Nemusí to být celé
představení, ale třeba jen ú-
kázky, improvizované etudy a
hry. Na reakci svých vrstev-
níků se mohou přesvědčit, že
výsledky jejich práce nemusí

být vždy jen vystoupení na
schůzi nebo účast na soutě-
žích.

Vedení dětí není v principu
odlišné od zásad daných oso-
vami pro literární dramatické
obory LSU. Musí však být pří-
způsobené konkrétním podmí-
nkám. Mezi ty patří např. ná-
vaznost na látku jednotlivých
vzuchovacích předmětů. Cennou
zkušeností je i práce s celou
družinovou třídou ze třetích
a čtvrtých ročníků. Vyplnění
dvou a půl hodin jejich vol-
ného času v každém dni umo-
žnilo Ljubě Fuchsové připravit
podrobný dramaturgický plán,
který různými způsoby doplňuje
školní osnovy a probouzí
v dětech zájem nejen o divad-
lo, ale i o další oblasti umění.

Pochopitelně, že jako každý
experiment, naráží i tento ob-
čas na nedůvěru, poukazování
na osvědčené způsoby práce
a nedostatek zkušeností s po-
dobnými kluby. Je to však,
myslím, jedno z mála řešení,
jak zlepšit komplexní esteticko-
kou výchovu na našich škol-
lách.

Milan Haluška



Na jaře tohoto roku byl us-
taven v okrese Tábor přípravný
výbor ve spolupráci a podle
dispozic ÚV Svazu českých
divadelních ochotníků. Má me-
zi jiným za úkol připravit na
podzim letošního roku okresní
konferenci. Přípravný výbor
pracuje ve složení: Tomáš Pe-
xa (Tábor) — předseda, Pro-
kop Mareš (Želeč) a Josef Čer-
noch (Bechyně).

Jako přínos se zde nesporně
jeví příkladná spolupráce a
dobré kontakty s Okresním
kulturním střediskem. Pro
SCDO znamená ustavení pří-
pravného výboru v okrese Tá-
bor a jeho záměry další roz-
šíření činnosti v místech, kde
dosud nebyl plně podchyten
organizovaný zájem o ochot-
nické divadlo.

Středočeský kraj ve spolu-
práci s Prahou a krajem seve-
ročeským splnily svůj závažný
úkol a vypracovaly v požado-
vaném termínu plán činnosti
SCDO na 7. pětiletku.

Závazkové hnutí vyhlášené
ÚV SCDO na letošní rok pře-
kročilo již více než polovinu
svého průběhu a je možno
s radostí konstatovat, že se
splnily předpoklady, s kterými
se počítalo při jeho zrodu.

Hb

nazí v trní

Astrolog není novinka. Na tuto renesanční komedii G. B. Dalla Porty v překladu Z. Digrina jsme ve „Výběru pro vás“ upozorňovali v loňském ročníku a už se také na amatérské scéně objevila. Jestliže se k ní vracíme, tedy proto, že nám může posloužit jako část za celek, jako záminka k hovoru trochu o něčem jiném než je dramaturgie.

Jak se zdá, zájem o staré divadelní texty stoupá. Asi úměrně s tím, jak roste — zejména u mladších divadelníků — potřeba uvolnit divadelní výraz, vymanit se z tvarových konvencí, které hrozí divadlu akademismem, najít bližší, důvěrnější kontakt s divákem v hledišti. Protimluv tu je jen zdánlivý. Vysoké stáří renesanční komedie nepřekáží výpovědi o současnosti. Spíš naopak — jsou divadelníci, jimž se jeví tyto staré texty ohebnější, poddajnější, přizpůsobivější modernímu divadelnímu názoru než například dramatika 19. století. Renesanční komedie je spíš dědictvím divadla samotného než dramatické literatury. Jména autorů těchto komedií jsou buď neznáma vůbec nebo známa jenom několika odborníkům, tedy „nechráněná“, nevyžadují pietu, nebrání se, naopak, přímo volají po aktualizaci. Vymezují pouze hřiště, určují základní pravidla hry, ale jak se bude hrát, na jaké základní téma a v jakých podobách bude zachycen obraz života, v tom ponechávají inscenátorům úplnou svobodu, velký prostor pro současné jevištní autorství herců a režiséra. Tak velký, že to až léká. A naplněn být musí, má-li mít inscenace renesanční komedie v naší době nějaký smysl, má-li být výmluvná a zajímavá pro dnešní diváky, má-li opravdu zaznít její smích nad věčně lidskou pošetilostí i její zlost na neřesti, které kazí lidské společenství. A také, má-li skutečně potěšit svým poetickým kouzlem, které je jí vlastní a které, bohužel, zůstává většině současných komedií utajeno: je to její švih a říz, její samozřejmý, přirozený pohyb v nadsázce, nad zemí, ve světě naprosto fantastickém. Nic, co se odehrává na jevišti, se nikdy v životě takto neodehrálo — a přece jsou ty komedie plné života tak, až přetéká.

Tedy — úspěšná inscenace renesanční komedie je možná jen tam, kde jsou skutečně síly schopné ten velký prostor nad textem, pod textem či vedle něho naplnit současným životem tak, až by přetékal. Řekněme rovnou, jsou-li k dispozici herci, které prostor pro jejich vlastní, samostatnou tvorbu neleká, kteří se nebojí být autory svých jevištních postav.

Zatím je jich asi méně než by jich pro zdravý vývoj našeho divadla mělo být. Práce na podobném typu textů, jaký představují renesanční komedie, to prozrazuje. Bývají exkluzivní zálibou dramaturgů nebo režisérů, ale jen výjimečně herců samotných. Neradí se do toho pouštějí.

V průhledných charakterech, v nepravděpodobných zápletkách, v mechanicky vršených komických situacích se většinou cítí jako nazí v trní. Každý režisér, ať profesionál či amatér, se s tím určitě setkal, jakmile začal studovat autentický starý text (s výjimkou Shakespeara ovšem). Bázeň, ostych, nejistota, zakrytá reptáním, že to celé je vlastně slabota, že to vůbec není k smíchu, a hlavně, že *není, oč se opřít*. Kdyby tento populární slogan byl pouze výmluvou herců slabých, bylo by možné to prominout. Ale on opravdu vyjadřuje pocit — alespoň počáteční — i herců dobrých, ve skutečnosti dokonale schopných samostatně tvořit autorské práce na postavě. To znamená, že se nám někde v hloubi obecného ponětí o tom, co to vlastně je herectví, zadržlo nějaké nedorozumění. Zatím to můžeme pouze konstatovat a příčiny jenom hádat, celá tato otázka teprve čeká na důkladnou analýzu.

Historický vývoj, který všichni známe, vytvořil tradici a ta vstúpila do povědomí českému divadlu fakt, že dramatický autor je dárce myšlenky divadelního díla. Dlouhá praxe realistické dramatiky to potvrdila a rozšířila; je to dramatický autor, kdo odráží život, skutečnost, vytvoří její ucelený obraz, a herci na scéně, opření o autora ve všem všudy, ho ztělesní, dodají mu hlas, dech a pohyb. Nic proti tomu, jenomže tady někde pravděpodobně začíná ono nedorozumění. Dramatický autor totiž není *jedním* dárce myšlenky, protože myšlenkou divadelního díla není polotovar vyslovovaných tezí, soudů, názorů, ale teprve celistvé, živoucí dramatické postavy, lidé ve hře. Autorův text, byť by byl sebedrobnější a co nejjpřesněji určoval hercům každé vzdechnutí, není nikdy nic jiného než směrnice, přesněji vlastně směrovka ukazující, kudy se má herec vydat do života, kde si má hledat *svůj materiál*. Protože herec musí tvořit své obrazy přímo, bezprostředně z materiálu života, z látky lidské reality, která ho každodenně obklopuje, ne být pouze odrazem literárního odrazu. To, oč se herec nejbezpečněji opírá, je život, který napodobuje. Autor představuje pro herce oporu druhotnou — pomáhá mu ve výběru toho, co napodobovat.

Jsem si vědoma toho, že takto vysloveno je všechno pravda až banální. Jenomže současná praxe herectví ji zasouvá a znejasňuje. Proto ji připomínáme — a čas od času budeme připomínat znovu. Jde totiž opravdu a vážně o to, aby si herci uvědomili, že je vždycky oč se opřít i tam, kde dramatikova směrnice je pouze rámcová, aby se necítili ztraceni a jako nazí v trní všude tam, kde se jim naopak nabízí možnost volné, samostatné, svobodné umělecké tvorby.

ALENA URBANOVÁ

IV. DĚJSTVÍ, 8. VÝSTUP

Lelio, Clicca, Vinař a Guglielmo

LELIO: Och, co to vidím? Kdo koho představuje?

CLICCA: Čemu se tak díváte?

LELIO: Nevidíš mého otce a vinaře? Právěho a falešného Guglielma?

CLICCA: Ale vždyť je vidím.

LELIO: Nevaroval jsi mne, že vinaře proměnili v mého otce? UVěřil jsem ti na slovo, vyhnal jsem otce z domu, myslel jsem, že je to vinař. A tady je máš oba, já teď nevím, jestli tenhle Guglielmo je pravý nebo falešný.

CLICCA: Vážně, já taky otvírám hubu.

LELIO: Ty jsi mluvil z cesty, vykládal jsi nám nesmysly.

CLICCA: Astrolog nás tahal za nos dvakrát, nejdřív s tou proměnou, pak se stříbrem, a nakonec nejspíš zmizel. Mám strach, že astrolog jsem já a ne on.

LELIO: Jak tomu všemu přijdeme na kloub? Nevidíš, jak můj otec vypadá utrápeně?

CLICCA: Vinaři, vinaři!

VINAŘ: Pozor na něho, ten lump mě zná.

CLICCA: Vinaři, odpověz!

VINAŘ: Clicco, ty tu někde vidíš vinaře?

CLICCA: Copak nemám oči?

VINAŘ: A ty nevidíš?

CLICCA: Jakkpak bych neviděl?

VINAŘ: Ty mě nevidíš, nemůžeš mě poznat, jenom slyšíš a poznal jsi mě po hlase. Jak bys mě chtěl vidět, když jsem

někdo jiný?

CLICCA: Říkám ti, že jsi to, cos byl vždycky.

VINAŘ: Tak ty mě vidíš, Clicco?

CLICCA: Jakkpak by ne? Lelio, mě je to už všechno jasné, tenhle vinař je parádní blboun, půl osel a půl vůl. Pandolfovi dalo hodné práce, než ho přemluvil, aby se dal proměnit, a nám teď nechce věřit, že je pořád jako bejval. Tak kdo vlastně jsi?

VINAŘ: Já jsem Guglielmo a chystám se do svého domu, abych dal Artemisii svému pánovi a Armellinu vinařovi.

CLICCA: Jenže já z tvejh řečí jasně vidím, že jsi pořád vinař. A to se nestydíš tvrdit, že jsi Guglielmo?

VINAŘ: Stydl bych se, kdybych dělal

něco špatného. Ale já jdu do svého domu a zavedu v něm pořádek, na tom není nic špatného.

CLICCA: Ale uvědom si, že nejsi Guglielmo.

VINAR: Jestli já nejsem Guglielmo, tak kam se poděl vinař?

CLICCA: Kostra, maso, všechno vespod, to byl vinař, a navrch barva a podoba, to byl Guglielmo. Barva z tebe odprejškala, Guglielmova podoba taky, a zůstal vinař, to, co jsi byl dřív.

VINAR: Nech toho, nech toho, ty bys mi chtěl namluvit, že nejsem Guglielmo.

CLICCA: A mám tě přesvědčit, kdo jsi?

VINAR: Prosím tě o to.

CLICCA: Tak, teď dávej pozor!

VINAR: Au, sper tě đas, vždyť jsi mi zlomil ruku.

CLICCA: Cítil jsi tu ránu, ty velehovado?

VINAR: Abych necítil.

CLICCA: Tak jsi tedy vinař, kdybys byl Guglielmo, zařval by Guglielmo a ne vinař.

VINAR: Já jsem zařval, protože já jsem Guglielmo. Kdybych byl vinař, zařval by vinař a ne Guglielmo.

CLICCA: Jenže já jsem praštil vinaře a ne Guglielma. Podívej se, kdo se zamíloval do Armeliny? Vinař nebo Guglielmo?

VINAR: No, vinař.

CLICCA: A teď, miluješ pořád Armelinu nebo ne?

VINAR: Já ti ji tak miluju!

CLICCA: Takže jsi vinař, ty troubo! Guglielmo přece nemiluje svou kuchtu.

VINAR: Aha, už mi to dochází.

CLICCA: Ty holomku, když se Guglielmo utopil, je z něho mrtvola, není už na světě, kdybys ty byl Guglielmo, byl bys mrtvola nebo jen vzduch a puch, jenže já tě vidím, takže jsi vinař.

VINAR: Ty jsi mi zamotal šišku, takže už sám nevím, jestli jsem Guglielmo nebo vinař. Ale když už mě proměnili a nejsem Guglielmo, kdo bych tedy byl? To jsem se vypařil a změnil jsem se v bůhvíhoho, nebo dokonce v nějaký hovado?

CLICCA: V hovado ses nezměnil, hovado jsi byl vždycky.

VINAR: Ne, kdekomu mě považuje za Guglielma, jeden jeho dlužník mi vrátil deset dukátů, jeho milenka si mě pozvala do bytu, všichni si mě jako Guglielma váží, ale ty mi závidíš moje štěstí, nechceš, abych byl něco lepšího než ty, a proto koukáš, jak bys mě přesvědčil, že jsem vinař. Jenže já jsem Guglielmo, měj si vzteka, pukni si závistí, heč! Ale když mi tolik závidíš, zajdi si za astrologem, on tě taky promění.

CLICCA: Co všechno nedokáže představal **VINAR:** Za celý svět si nedám vzít, že jsem Guglielmo. Já jsem a budu! A kdybych nebyl, budu se tak alespoň cejtit. Až přijdu do jeho domu, hned uvidím, jestli jsem Guglielmo nebo vinař.

9. VÝSTUP

Lelio, Clicca a Guglielmo

CLICCA: Pane Lelio, on je ze starý školy, když si vezme do hlavy, že je Salamoun, nikdo mu to už nevymluví. Nebudeme s ním ztrácet čas. Ale váš otec je táhleten, to je jistá věc.

LELIO: Když jsem ho vyhazoval, bylo mi divně u srdce. Pane Guglielmo! (Guglielmo vyděšeně ustupuje) Pane Guglielmo!

GUGLIELMO: Nejsem Guglielmo!

LELIO: Říkal jste přece, že jste Guglielmo, že jsem váš syn.

GUGLIELMO: Nejsem váš otec!

LELIO: Vy jste mě vydědili? Odpuť mi, drahý tatínku, že jsem byl tak zaslepen a nepoznal jsem tě!

GUGLIELMO: Ne, já jsem vás nepoznal, měl jsem zakalený zrak.

LELIO: Tatínku, potřebujete si odpočinout. Dovedeme vás domů.

GUGLIELMO: Ne! Nikam mě nevodte. Už jsem to odvolal, byl jsem opilý a nevěděl jsem, co říkám. Teď vidím jasně, nikdy jsem vás neviděl, vůbec vás neznám. (Cliccovi) Vás také neznám, pusťte mě odtud, musím do přístavu.

CLICCA: Pane, nehněvejte se na svého syna, otevřete mu svou náruč. Stali jsme se všichni obětí omylu a nevěřili jsme, že jste pan Guglielmo, že jste živ a zdrav.

GUGLIELMO: Ne, už mě nepřesvědčujte, já uznávám, že nejsem Guglielmo, že nejsem živý.

CLICCA: A kdo byste byl? Snad ne duch?

GUGLIELMO: Asi jsem se utopil. Všichni říkají, že jsem nějaký vinař, já to připouštím, jsem vinař, jsem kdokoli, jenom už se nade mnou smilujte a řekněte mi, kdo opravdu jsem.

LELIO: Jste můj otec, nemůžete být nikdo jiný.

CLICCA: Pane, obejměte svého kajcného syna!

GUGLIELMO: Štěstěna se ke mně obrátila zády a uloupila mi i moje jméno. Jak mám teď uvěřit, že ve mně poznáváte svého otce, když jste mě před chvílí vyhnal z domu?

LELIO: Všechno způsobil ten astrolog.

GUGLIELMO: Jaký astrolog?

LELIO: Než jste odjel z Neapole, slíbil jste Artemisii Pandolfovi, a když přišla zpráva o vaší smrti, žádal mě Pandolfo, abych mu splnil slib, který jste mu dal vy. Všichni přátelé a známí nad tím kroutili hlavou. Takový letitý člověk přece nemůže na splnění slibu trvat. Odmítl jsem ho a on si našel astrologa, který mu slíbil, že promění jeho vinaře, že mu vykouzlí vaši podobu, aby mu vaším jménem odevzdal ruku slíbené nevěsty. Jenže já jsem se včas dozvěděl o jejich podvodu, myslel jsem, že vyhazují vinaře a vyhodil jsem vás.

10. VÝSTUP

Armelina, Vinař

VINAR: Já bych toho Clicca praštil! Měl tolik řečí, až mi z toho hučí v hlavě. Že jsem vinař a žádnéj Guglielmo. Už mě skoro přesvědčil, jenže já ho znám, je to potouchlík a šejdř, nic dobrýho z něho nekouká. Ale teď se to všechno jasně ukáže. Buď mě v Guglielmově domě přijmou jako Guglielma, nebo jako vinaře. Dveře se otevřely, to je Armelina.

ARMELLINA: Och, to je přece pan Guglielmo, náš drahý pán, to je nadělení!

VINAR: Armellino, drahoušku, tak jsem toužil, abych tě zas uviděl. Prosím nebesa, abych tě moh vidět aspoň jedním okem, jinak bych radši přišel o obě. Chtěl bych ti otevřít svoje srdce, abys viděla, jak tě miluju.

ARMELLINA: Kdyby tak dala nebesa, aby tu práci za vás udělal kat!

VINAR: Ukaž, já tě aspoň políbím na čelo jako svou dceru.

ARMELLINA: Stačí dobrá vůle, ale já vám dřív musím zlíbat nohy.

VINAR: Au, vždyť jsi mě porazila, zmrzačila jsi mě!

ARMELLINA: Jen pojdte dovnitř, máte jistě hlad, dostanete něco na zub, už to potřebujete. První chod už jsi dostal.

VINAR: Viš, Armellino, když jsem se topil, nejvíc ze všeho mě mrzelo, že tě snad už nikdy nevidím.

ARMELLINA: A když jste se topil, to

tam v moři nebyl žádný mečoun co by vás provrтал skrz naskrz, nebo velryba, která by vás sežrala živýho?

VINAR: Kdybych je byl potkal, byl bych teď raněnej nebo docela mrtvej. Ale jen si trochu odpočinu a hned ti opatřím manžela.

ARMELLINA: A koho mi chcete dát? Bude mladěj a pěkněj?

VINAR: Je to jeden, co by pro tebe umřel.

ARMELLINA: Nepodobá se vám?

VINAR: Je velký jako já, má moje rysy, je mi moc podobnej.

ARMELLINA: Tak to bude starej jako vy, Bůh mě chraň, já nechci žádnýho dědka, když se dostanu pod čepec, chci dělat děti jako každá jiná.

VINAR: Neříkám, že je starej jako já, má mojí postavu, je mi hodně podobnej, až na to stáří. Bude si tě držet doma, budeš u něho jíst kuřata, holuby, selata, tvaroh a zeleninu všeho druhu.

ARMELLINA: Ale řekni, je mladěj?

VINAR: Mladěj.

ARMELLINA: Řekněte mi, kdo je to, ale rychle!

VINAR: Vinař.

ARMELLINA: Snad ne ten Pandolfův vinař? Ten se mi hrozně líbí, dala bych za něj život, to bych byla ráda!

VINAR: Je to on, tady mě máš.

ARMELLINA: Vy? Vy jste přece Guglielmo, kde ho máte?

VINAR: Och, hrome, jak jí to řeknu, když jsem vlastně Guglielmo?

ARMELLINA: Já jsem do vinaře tak zamilovaná, já z něho snad umřu.

VINAR: Chtěla bys ho vidět?

ARMELLINA: Dala bych za to život.

VINAR: A co mi dáš, když ti ho ukážu?

ARMELLINA: Sebe.

VINAR: Když nikomu nic neřekneš, já ti ho ukážu hned.

ARMELLINA: Ruku na to.

VINAR: Já jsem vinař.

ARMELLINA: Vy si ze mě děláte legraci, vy jste Guglielmo.

VINAR: Jestli nejsem vinař, ať mě rozsápoú vlci, ať mě najdou někde v lese, jak po mně lezou mouchy! Čemu se směješ?

ARMELLINA: Směju se radostí, že ho uvidím.

VINAR: Vždyť ti povídám, když vidíš mě, vidíš jeho.

ARMELLINA: Ale já vám říkám, že vidím Guglielma, vidím vás a ne vinaře.

VINAR: Hrome, že jsem se dal předělat! Já jsem Guglielmo jenom navrchu, ale vespod jsem vinař, jeden astrolog mě přetentočkoval.

ARMELLINA: Vy si ze mně děláte legraci.

VINAR: Mně se tak plete jazyk, že vůbec nemůžu mluvit, chtěl bych se ho zbavit, ale nemůžu, já bych třeba tlouk hlavou o zeď, jen abych byl co jsem byl dřív. Takový neštěstí jsem ještě nezažil, říkám ti, Armellino, vevnitř jsem vinař.

ARMELLINA: Asi ho nosíte jako outěžek. To budeme muset počkat, až Guglielmo porodí vinaře, nebo vás rozkucháme a vytáhneme ho ven.

VINAR: Pojď se mnou do nějaký komůrky a já ti ukážu, co jsem zač.

ARMELLINA: Ne, s pánem já do komůrky nemůžu, jo, kdyby to byl vinař, to bych šla hned, abych s ním byla sama.

VINAR: O, zrádná Štěstěna, zatracenej astrolog, pán je můj vrah, co jste mi to natento, že jste mě celýho přetento, teď bych zase chtěl bejt tamto, jenže ono je to všechno potento. Odmítáš to, co chceš a nevíš, co máš.

TENNESSEE WILLIAMS

Byl nejvýznamnějším dramatikem Spojených států druhé poloviny XX. století. Když ve čtyřicátých letech začínal, hledal poučení v přitažlivosti O'Neilových her; z nich se učil expresivnímu jazyku, schopnosti realistické kresby postav i prostředí, polaritě realistického obrazu a symbolu. „Domnívám se, že píší své hry filmovým stylem; v mnoha krátkých výstupech, téměř jako záběry kamery — nu, jsou delší než záběry, ale mnohem kratší než výstupy.“ Dodejme, že jeho hry jsou magnetem pro americkou kinematografii nejenom pro shora uvedené přednosti, ale také pro svůj tematický okruh těžící z protikladů Williamsova (nar. 1914) rodného kraje na Jihu Států, ze střetnutí dobrých tradic i kultivované úrovně a zaostalosti i krutosti, citlivého jedince a tvrdě věcné společnosti; zvláště motivický rejstřík dramatikův exponující štědrě sexuální hypertrofie a abnormality, násilí a znásilnění, kanibalismus a kastraci, nalezl v americké kinematografii vděčného zákazníka a interpreta. Jeho tvorba je „úpěnlivou, div ne zoufalou výzvou světu, abychom se zoufale snažili poznat jeden druhého — abychom se poznali tak dokonale, že bychom jeden druhému přiznali, že nikdo z nás nemá větší monopol na spravedlnost nebo ctnost — stejně jako nemá monopol na haněbnost, neřest, či cokoli jiného“.

Prvá hra na profesionální scéně (Zápas andělů — 1940) po premiérové ostudě, v níž dýmový efekt z jeviště vyklidil hlediště, byla několikrát přepracována a nakonec se z ní stal Sestup Orfeův (1957); příběh o mladém kytaristovi, kterého nerozsápu bakchantky, ale upálí obyvatelé jižanského městečka, natočil S. Lumet (1959). Začátkem čtyřicátých let se marně mladý autor pokoušel o štěstí

v Hollywoodu. Se scénáři se mu nedařilo, zato drama Skleněný zvěřinec (1945) mu přineslo slávu na divadle i v kinech (režie I. Rapper, 1950). A dalších patnáct let je v každé americké filmové ročence uvedeno jako předloha některého filmu alespoň jedno Williamsovo drama. Úroveň je proměnlivá, nechybí ani propadáky.

Filmy z Williamsových dramát točili zpravidla vynikající režiséři, do rolí bylo nutno zvát herce vládnoucí talentem a zkušeností. Světový úspěch provázal hru Tramvaj do stanice touha, kterou na divadle (1947) i ve filmu (1951) inscenoval E. Kazan. V hlavních rolích psychopatologického příběhu hrála V. Leighová mentálně narušenou ženu, jež málem rozbije šťastné manželství své sestry (K. Hunterová) s mladým zahraničním dělníkem; toho vytvořil režisérovi jeden z žáků jeho divadelní školy M. Brando.

Herecké studio (Actor's Studio) v New Yorku našlo inspiraci ke svému vzniku po vystoupeních MCHATu v USA 1920. Tři členové jeho souboru navázali na bouřlivý úspěch explikační metody Stanislavského. Mezi pozornými žáky byli E. Kazan a L. Strasberg, kteří vyzbrojeni Stanislavského teorií založili vlastní divadlo (Group Theatre — 1931). Za války ho museli rozpustit, ale v r. 1947 zakládají své Herecké studio. Cíl Studia charakterizoval L. Strasberg: „Nečiníme nic jiného, než že aplikujeme psychologické principy a návky při uvádění na scénu tak, jak je utřídil a schematizoval v použitelné formě Stanislavskij.“ Mezi žáky patřili kupř. R. Steiger, M. Clift, J. Dean, P. Newman, M. Monroeová, C. Bakerová, J. Harrisová; z jejich postav pro filmovou kameru lze soudit na instruktivnost „metody“, ale také na psychologické implikace korespondující s psychoanalytickými teoriemi a někdy spekulující s procesy podvědomí.

S přibývajícím tituly ve filmografii T. Williams přibývají ve scénách

dávky psychopatologického erotismu. Když měla Kočka na rozpálené plechové střeše (1955) premiéru v Paříži, hrála ji tenkrát J. Moreaová, napsal divadelní kritik G. Marcel: „Zde se vše redukuje na fyziologickou stránku, na niž jsou nalepeny sociální problémy. Tato hra nás staví před nesmírně vážný problém: nejsou snad Spojené státy, které usilují o získání hegemonie nad ostatním světem, ohroženy také rakovinou?“ Kdyby toto drama bylo komedií, našel by v ní po dvou tisíci letech Aristofanův Ženský sněm svou variantu. I když R. Brooks ve svém filmu (1959) poněkud utlumil jak v dialogu, tak ve scénování historiku o muži (P. Newman), který pronásledován pocitem viny za smrt svého homosexuálního partnera se vyhýbá styku s manželkou (E. Taylorová), přece sloupek A. Buchwalda v New Yorku Herald Tribune (18. 1. 1959) asi právem soudí film jako pomluvu Američanů proto, „že ve Spojených státech se ve skutečnosti nenaleznou ani tři mladí Američané — včetně pana Newmana — kteří by Elizabeth Taylorovou vyháněli ze své ložnice“.

S přibývajícím léty se Williamsova dramatika ocitá v bludném kruhu protestů intelektuála hledajícího východisko v provokacích puritánské společnosti. Postupně slábné společensko-kritická motivace rodinných konfliktů a silí neurotické melodrama. Filmovou verzi hry Náhle minulého léta (1956) obsadil J. Mankiewicz (1959) E. Taylorovou, M. Cliftem, K. Hepburnovou. Herecký koncert je marněn na psychologicky bohatou kresbu matky (K. Hepburnová) zbožňující syna z rodu Wildeova Doriana Graye. Ten používá jako mucholapky pro své homosexuální cíle mladou krasavici (E. Taylorová), a je při jednom výletě před jejíma očima chlapi roztrhán a sněden. Šok děvčete je pro matku záminkou, aby ji dostala do blázince; chce přimět lékaře k operaci mozku, která by ji zbavila paměti. Konec je jak z červené knihovny, mladý lékař (M. Clift) ji zachrání.

„Divadlo je místo, kde má člověk čas na lidské problémy,“ napsal kdysi Tennessee Williams. Jenže pro jeho dramata stále víc platí jiná jeho slova. „Myslím, že psaní nebo jakoukoli formou tvůrčí činnosti příroda nemínila udělat zdrojem lidského života, a když se jí stane, téměř vždy ztrácí svou ryzost.“ SZ

as81

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVIII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVIII). Č. 8, SRPEN 1981, VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HALKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: MICHAELA GRIMMOVÁ, JAROSLAV KABIČEK, GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KRĚSALOVÁ, TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTIKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKNOU TISKARSKÉ ZÁVODY, N. P. PRAHA, ZÁVOD 3, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠIRUJE PNS. — OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 KČS. ČÍSLO REDAKČNÉ UZAVŘENO V ČERVNU 1981 © PANORAMA, PRAHA 1981.

VE FILMU HADÍ KŮŽE (V DIVADLE SESTUP ORFEUV) HRÁLI MARLON BRANDO A YOAN WOODWARDHOVA (REŽIE SIDNEY LUMET, 1959)

DIVADLO VE FILMU

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: NÁRODNÍ PŘEHLÍDKA DĚTSKÝCH RECITÁTORŮ A RECITAČNÍCH KOLEKTIVŮ MĚLNÍK 81 – MAHU-LENA BOČANOVA (PRAHA). FOTO S. ŠMID

RICHARD BURTON A AVA GARDNEROVA V NOCI LEGUANA (REŽIE JOHN HUSTON, 1964)



