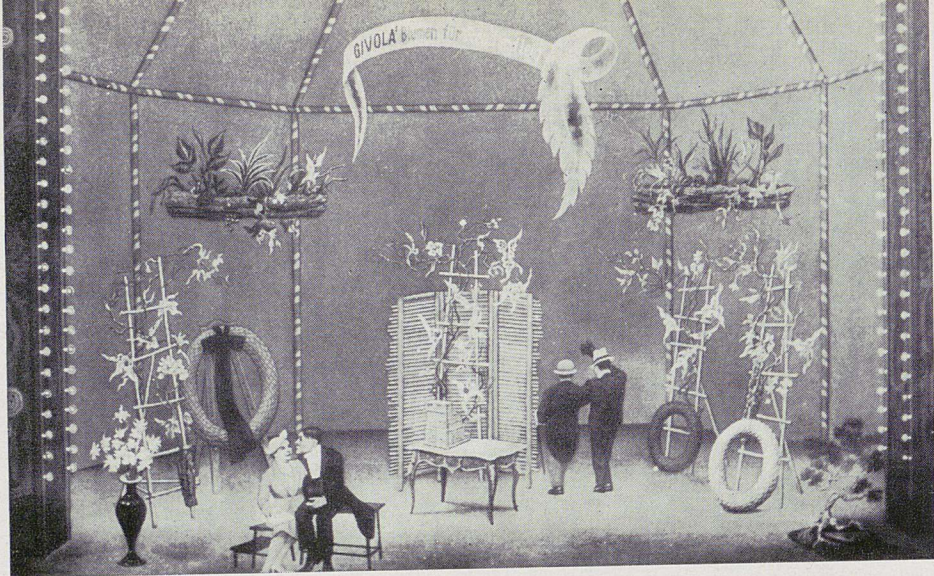




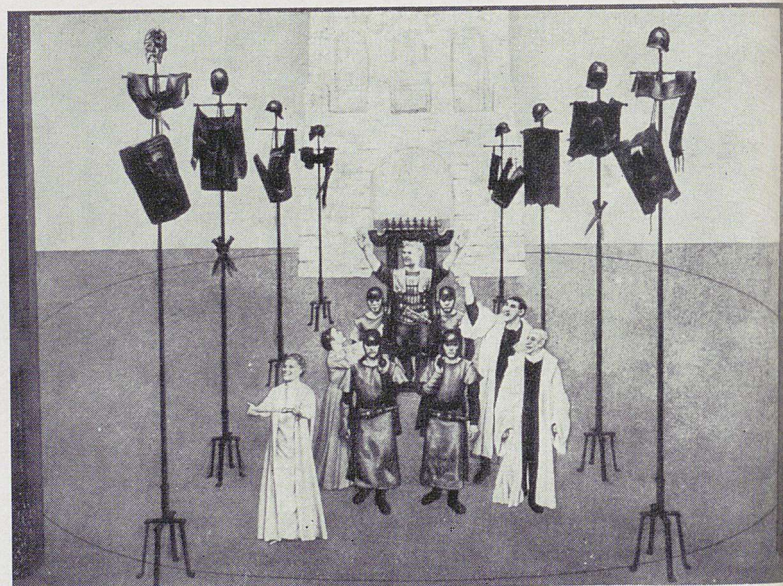
9 AS|68

AMATÉRSKÁ SCÉNA ROČNÍK 5 • ZÁŘÍ

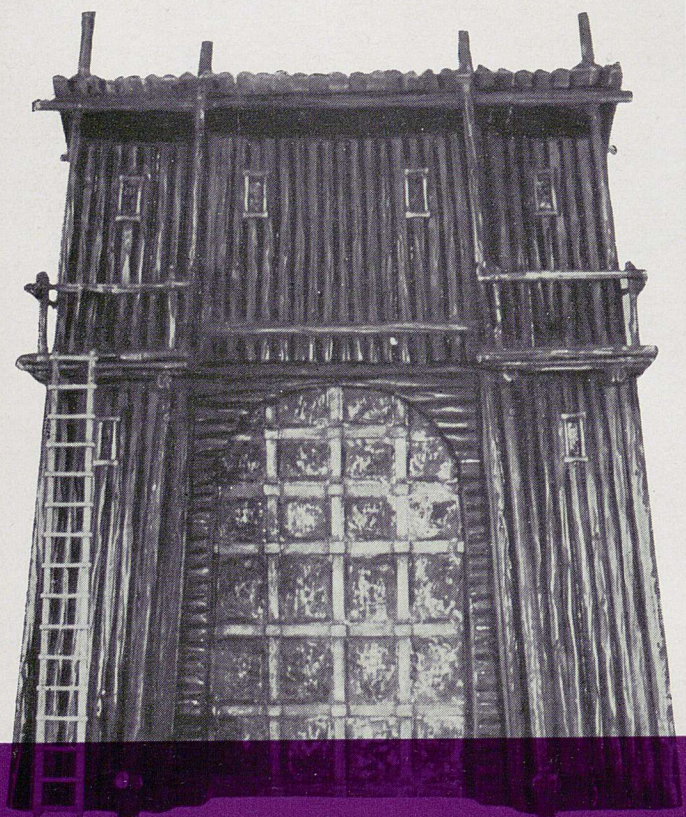


UKÁZKY
Z PRÁCE
KARLA
VON
APPEN

▲
ZADRŽITELNÝ
VZESTUP ARTURA UIE



CORIOLANUS ▲
V BERLINER ENSEMBLE



Karl von Appen získal na I. PQ zlatou medaili jako ocenění své celoživotní práce. Narodil se r. 1900 v Düsseldorfu, před válkou navrhoval pro německá divadla a po roce 1945 spolupracoval s J. Keilbertem a H. Arnoldem v Drážďanech. Byl jedním z nejbližších spolupracovníků B. Brechta a jedním z tvůrců stylu Berliner Ensemblu.

Ve svých uměleckých začátcích byl poplatný A. Appiovi, od něhož převzal hierarchii jednotlivých složek dramatického díla: herec — prostor — světlo — malba v tom smyslu, že respektoval herce jako základní komponentu inscenace a pro něj vytvářel dramatický prostor. Trojrozměrné hercovo tělo zasazuje do třídimensionálního prostoru a stejně jako Appia bojuje proti ploché kulise, jejíž dva rozměry vytvářejí s prostorovostí hercova těla spojení nesouměřitelné a neorganické. Je jenom logickým výsledkem tohoto uměleckého názoru, že pojímal výpravu jako celek a že proto navrhoval scénu i kostýmy.

Takto připraven začíná spolupracovat s Brechtem a podílí se podstatnou měrou na vytvoření dialektického divadla. Věří, že divadlo vzniká kolektivní spoluprací režiséra, dramaturga, skladatele a výtvarníka. Jde mu o objektivní a komplexní přístup k problému: rozhodující úlohu při vzniku jevištní výpravy, která je přímým obrazem inscenačního principu, hraje zkoumání historických souvislostí, volba jevištního materiálu a užití světla.

Snaží se o autentičnost historickou i uměleckou. Shakespeara je třeba hrát bez pauz — takto byl napsán a původně inscenován. Appenova jevištní metoda je programově anti-iluzivní: „Když v mnoha případech vyjdeme od přírodního vzoru, neznamená to, že v našem způsobu práce má místo naturalismus. Naturalismus je iluzionismus a iluzionismus je předstíraná realita.“ Proto také světlo ztrácí funkci náladového prostředku a mění se v objektivní pomůcku, sloužící srozumitelnosti.

Jevištní návrhy, které vystavil v expozici NDR, dokumentují jasně jeho umělecký názor: organické spojení herce se scénou, přičemž je herec charakterizován kostýmem i maskou, scéna přesným určením místa dramatického děje. Ačkoli přistupuje ke každé inscenaci jako k samostatnému celku, vyžadujícímu odlišnou uměleckou metodu, má jeho dílo vzácnou přednost: jednotný slohový názor. Dá se jen nepřesně shrnout v adjektiva: objektivnost, přesnost, antiiluzivnost.

VĚRA PTAČKOVA

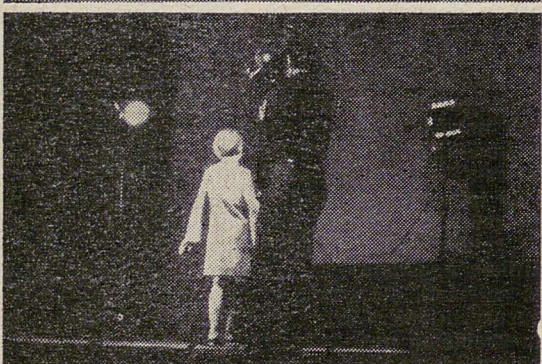
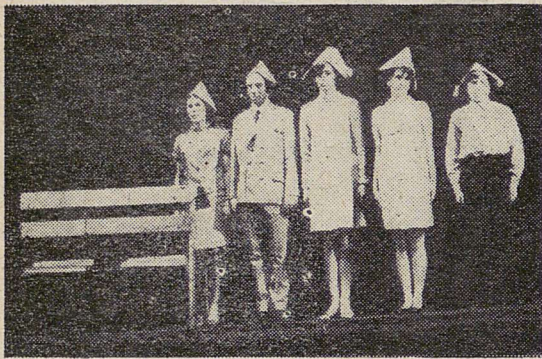
POTŘEBA PRÁVA NA ŽIVOT

(NA OKRAJ
WOLKROVA
PROSTĚJOVA

Slo-li letos v Prostějově o něco, bylo to nesporně vědomí, že s dosa-
vadním stavem naší nejvyšší přehlídky či soutěže uměleckého předne-
su musí se něco stát, aby se Wolkrovy Prostějovy opět proměnily na
skutečně živou školu současného recitačního umění a nebyly pouhou
výroční akcí. Nikdo z účastníků ani letos nepochyboval o tom, že tra-
dice festivalu poezie by měla být zachována i pro léta budoucí: ama-
térské recitační a divadelně poetické hnutí by se bez ní mohlo jen
stěží obejít. A tak i když se letos v druhé polovině června sjelo do
Prostějova šest soutěžících a dva hostující soubory divadel poezie,
těžiště leželo jinde: setkání těch, kteří sem každoročně zajíždějí, a
společné úvahy o další koncepci Prostějovů byly cennějším přínosem
nežli soutěž divadel, která koneckonců nepřinesla mnoho nového.
Naopak dokázala přímo dokumentárně, že právě koncepce výběru
oněch šesti kolektivů na WP je prvním vážným a do jisté míry i roz-
hodujícím kazem celé soutěže.

Poukázal jsem na to ostatně v loňské recenzi WP 67 v Amatérské
scéně: už minulý Prostějov ukázal totiž více než názorně krizi vý-
běrových kritérií těch nejrůznějších okresních a krajských a mezi-
krajských komisí, rozhodujících o účasti toho kterého jednotlivce či
kolektivu na nejvyšší soutěži. Loni ještě nebylo divu: existovaly apa-
ráty institucí, které do toho měly co mluvit a jež byly obsazeny na-
mnoze nejenže neodborníky, ale přímo nepřáteli jakékoli revolučnější
vlny a nesplňoval-li soubor jejich představy, byl prostě z účasti
automaticky diskvalifikován. Existovala také cenzura, i když léta je-
jího běsnění byla už za námi, ale trvalo z nich podvědomí strachu
a oně ničivé autocenzury, která zálučně vyvolávala v každém z nás
otázku či celou řadu problémů nad texty, které přece mohly být vy-
kládány různě. Strašidlo ideologické diverze obcházelo i kolem di-
vadel poezie. Jména amerických beatníků nebo českých básníků-emi-
grantů, o Janu Zahradníčkovi ani nemluvě, byla stále vyslovována
spíš jako slova tabuizovaná a cenzorské zásahy proti nim na sebe
nikdy nedaly dlouho čekat.

Přiznám se, že jsem byl tím víc zvědav na dramaturgii ročníku letoš-
ního: zklamala mne. Vím přitom, že v období od února do června se
nedá moc udělat ani v divadlech poezie, nicméně ozvěna českoslo-
venského pohnutého jara zněla na WP 68 jen přítulmeně a na první
pohled jako kdyby se nic nezměnilo. Litvínovské Docela malé divadlo
přijelo odvážně s Jeseninem, ale počín „objevit“ ho jim nevyšel, ne-
měli to prý ani v úmyslu. Vietnamská lidová poezie Svitavských silně
zapůsobila, ale koneckonců spíše svým pojetím než dramaturgií. Škvo-
reckého texty Ze života lepší společnosti a Schneidrovo pásmo Eště
de vo to provozovala před časem už i profesionální divadla, ani to
tedy nebylo nic nového. A Hrubínova Jobova noc je klasičtým čes-
kým recitačním textem už bezmála čtvrt století. Což je celá drama-
turgie letošního WP, nic víc, nic méně. Obě pásma (svitavské SVVŠ
a liberecké LŠU) byla jen konglomeráty textů a hovořit u nich o ně-
jakém záměru bylo by nejspíš nadnesené.



Pravda, byly tu ještě dva nesoutěžní slovenské vysokoškolské soubory s dramaturgickými počiny víceméně originálními: Lermontovův *Démon* a Thákurova *Čitrangadá*, to jsou objevy přímo kuriózní, — česká divadla poezie by je mohla Slovákům závidět. Ale šlo opravdu spíš o tu kuriózní výběru a nikoli hledačský počín, který by v posluchačích vyvolal ono krátké spojení mezi tím, co vnímá a co prožívá v těchto rušných týdnech.

Je možno tedy hovořit o krizi POTŘEBNOSTI divadel poezie: k čemu by měla existovat, když ne k tomu, aby se TAKÉ nějak uměla vyjádřit k dnešku? To není osvětářský příkaz, ale přímo potřeba PŘÁVA NA ŽIVOT. Jenomže, co by se mělo na divadelně poetických jevištích objevit, čemu dát zaznít? Zdramatizovaný procesům padesátých let či seznamům popravených sovětských generálů, recitovaných s naléhavostí a bez komentáře? Kultovní poezii v celém rozsahu její bizarní pitvornosti? To už bylo před časem učiněno — a přece marně... Otázka repertoáru bude jistě hlavním problémem kolektivů i jednotlivců v této době: už asi nebude nutno nikdy přístipkařit s poezií při otvírání samoobsluh a šátkování pionýrů.

Hlediska hodnocení soutěžících šesti divadel poezie mohou být různá: viděl jsem všechna představení a myslím, že hledat jakýsi společný podtext či společného jmenovatele bylo by absurdní. I když nebyla kritéria výběru dodržena u všech stejně (jenom tři kolektivy byly ryze středoškolské), ukázalo se, že cosi tu opravdu jednotícího je, něco, z čeho by mohly vyjít i následující úvahy: postup zpracování textu a hlavně výsledný SMYSL pořadů, to bude asi to hlavní, čemu bych chtěl u všech divadel poezie WP 68 věnovat pozornost především. Začnu Slováky. Nesoutěžili sice, ale jejich vystoupení byla navýsost inspirativní: obě vysokoškolské scény totiž prokázaly především režijní kvality a je nasnadě, že jejich režiséři jsou skutečné osobnosti.

Karol Horák, režisér a dramaturg Divadla poezie Stálé vysokoškolské scény Filosofické fakulty UPJŠ v Prešově, uvedl Lermontovův text jako divadlo světla, stínů, zvuků a teprve v poslední řadě textu; toto pojetí se mu sice trochu vymstilo, přímo posedlé soustředění na technické efekty (čtyři reflektory neustále kroužící kolem recitátorů, stereofonní reprodukční soustava v hledišti, barevné efekty na horizontě) poněkud odsunulo sdělnost textu do pozadí. Za nejoriginálnější počín *DÉMONA* Prešovských považuji však kupodivu práci s textem: režisér vypreparoval z básnického jazyka slova-pojmy, kterými spojuje jednotlivé výjevy, nebojí se je opakovat a čaruje s nimi jako se zvukovými mechanismy — to byl asi největší přínos k vytvoření zvláštní atmosféry, kterou poněkud zmrazoval jen nezřetelně a příliš slabě odříkávaný text poemy: zdálo se, že recitátoři si počínají spíš jako naprogramované stroje než lidé. Nic to ovšem neubralo na významu formálních hodnot představení.

Košické Divadlo pod kupolí, loňský účastník WP, představil se letos mimosoutěžně s Thákurovým veršovaným dramatem o proměně dívky *ČITRANGADY*. Díky Daně Špalekové vyšel z Thákurova obtížného textu skutečně lidský příběh: uvažoval jsem při něm, čím to je, že i předlouhý monolog stává se v ústech zřejmě nejlepší slovenské amatérské recitátorky něčím bez časového rozměru. Drama vybudované na dvou lidech bylo silně zhuštěno, ale přesto retardace v druhé polovině hodinového představení svědčila o tom, že se dalo vypustit i více: Špalekové nebyl pak Ján Lacko rovnocenným partnerem. Jednoduchá stylizovaná scéna a decentní režie A. Medvece jen dotvořovaly to, co naplno rozehrál text v podání recitátorky. Ta vládla jevištěm a ta také dokonale upou-

Na Trčkových snímcích (shora): SVVŠ Kutná Hora, LŠU Prostějov (vítězný soubor), SVVŠ Svitavy, Divadlo poezie Prešov, Docela malé divadlo Litvínov, Divadlielko pod kupolou Košice.

tala pozornost více než náročného prostějovského hlediště. Skutečná recitátorská osobnost se prostě nedá zapřít.

Česká divadla poezie to tedy ve srovnání se Slováky neměla nijak lehké. Je možné je s nimi srovnávat, ale co do vypreparovanosti koncepce obstál by asi jedině vítězný soubor letošního WP, Divadlo poezie prostějovské Lidové školy umění. Jejich ŠKVORECKÝ nemá nic společného s pojetím Sokolovského ve Večerním Brně, naopak, spíše rozehrává vnitřní spojení textu a o jevištní efekt jde mu až jaksi druhořadě. Nejpozoruhodnějším (a po zásluze oceněným) počinem režie bylo to, že každý z aktérů byl donucen charakterizovat sama sebe i v řeči nepřímé, takže repliky na jevišti byly vedeny vlastně ve dvou rovinách. Promluvil Otec tak, že je nucen říci ještě navíc „otec řekl“ a teprve potom zazní jeho přímá řeč (na čemž režie důsledně trvá a rozehrává do nejmenších detailů každou situaci), je to pro amatérské herce sousto nad síly. Prostějovští je zvládlí dobře: drobné moravismy výslovnosti a místy příliš „konkrétní“ hudební doprovod byly jedinými citelnějšími kazy. Jejich režisér ví co chce, a to je v divadlech poezie vždycky známka kvality představení.

Snad i Eduard Srp, nový umělecký vedoucí a režisér litvínovského Docela malého divadla, zamýšlel koncipovat Chuligánovu zpověď S. Jesenina jako režijní výklad dramatu básníkovy života a poezie. Jenže nevyšlo to úplně: představení uvedené básníkovou zpovědí-autobiografií se pak rozpadne na dvě poloviny, z nichž ta první, sled básníkových rozporuplných textů, dostává smysl jen jakýmsi posunováním recitátorů po scéně. Postrádá gradace a vlastně jí chybí i závěr. Nutnost Jeseninova odchodu ze světa, kterému přestal rozumět, jeví se pak jako mdlé gesto znechuceného a rozvráceného člověka. Jesenin napsal své poslední verše krví — stejnou KRVÍ měly být také předneseny, žel, nestalo se tak. Agitka o Pitěgradu, rozehraná ve druhé půli stylem dynamického divadla s důrazem na mimoslovní situace, nedokázala Jesenina „rehabilitovat“ — vyšla z toho nakonec i dost problematická oslava sovětského Října. Anna Chloupková a Jakub Jedlička, nové tváře litvínovského kolektivu, vynikali mezi dalšími až příliš očividně. I tak je Docela malé divadlo soubor nejenom s ambicemi: má už vybudované dlouholeté domácí zázemí a i když zatím hledá nový výraz, jistě s ním lze počítat i do budoucna.

Rovněž soubor svitavské dvanáctiletky odvedl v pásmu VIETNAMSKÉ LIDOVÉ POEZIE pokus o ucelenější režijní koncepci: vyšla mu líp než Litvínovským. Křehké verše recitované dívčí skupinou v stylizovaných krojích v nápaditém režijním aranžmá dokonale upoutaly, byť provedené pouze na pódiu a nikoli v jevištním prostředí divadelním. Dokonce si myslím, že co do čistoty stylu nebylo na Prostějově letos nic lepšího. Škoda, že Svitavští přidali ještě pásmo POSLEDNÍ KVĚTINA, zjevně jim ublížilo: to co bylo u vietnamské lidové poezie předností, stalo se v něm brzdou. Nucená naaranžovaná přeskupování, nedokonalá sborová recitace, hudební zmatek — všecko dokonalé protipóly ústrojného a v neposlední řadě také úsměvného pásma lidových moudrostí a křehké krásy. Sborová recitace zřejmě přichází do módy: použili ji Svitavští, Litvínovští, nejvíce však — jako princip podání — zazněla z úst kolektivu kutnohorských studentů. Jejich profesor a režisér vybral ze 3. a 5. zpěvu Hrubínovy JOBOVY NOCI a sestavil tak recitační pásmo s refrémem o Čechách, refrémem, který má v současnosti podtext přímo slzavý, zvláště pomyslíme-li na sousedství dalších slov... A dojala tato recitace, dojala však spíš díky mladistvému kolektivu, jemuž jsme tváří v tvář vyčetli snahu dobrat se smyslu textu, leč cestou vyslovené tradiční a zastaralou. Sborová recitace, to je vlastně výkon hlasového orchestru — nic takového v pojetí Kutnohorských. U nich šlo o zvyraznění textu, podřízení jeho navíc ještě stereotypní dynamice, sóla pak většinou spíš text rozbíjela než

znaléhavě, takže výsledný účín byl rozpačitý a zacílené prostředky zcela selhaly všemi kalibry...

Pravým opakem pojetí textu co do výsledného účinku bylo pásmo studentů filmové průmyslovky z Čimelice EŠTĚ DE VO TO, sestavené z textů textaře a básníka Jana Schneidera. Do jisté míry je Schneiderova poezie sentimentálním echem někdejšího veršování Kohoutova z let padesátých, což jí nijak neubírá na oblíbenosti mezi mladými lidmi těchto let. Naopak: je to jakási vstupní brána do poezie pro mnohé chlapce a dívky a nepochybně o tom, že Jan Schneider dělá práci potřebnou. To ostatně vystihli i Čimeličtí a dokonce šli nad básníka: vyškrtali z jeho textů místa akcentovaná sentimentem (jednou dokonce i pointu) a podřídili celé představení jakési hravé improvizaci rovině, v níž zazářilo trochu inklemácké pojetí textu u Jiřího Hladkého. Režisérka Renata Tampírová, zároveň i jedna z mladých interpretů, věděla dobře, kam míří — a strefila se skutečně dokonale. Představení byla na škodu jen poněkud nedbalejší výslovnost, ocenění pořadu hned za vítězným prostějovským kolektivem je však naprosto oprávněné.

Případ posledního divadla poezie, LŠU Liberec, které přijelo na WP 68 pozváno dodatečně s pásmem textů milostné poezie TA LÁSKA v režii H. Hereškové, je typickým příkladem výsledků jednoho směru v lidových školách umění. Konglomerát textů od Vrchlického po Štroblovou postrádá totiž — kromě statického aranžmá a pečlivého důrazu na výslovnost — jakékoli koncepcí. Uvedené (a celkem dobře odříkané či lépe: zarecizované) texty ovšem pranicemu nestránily, pranic neukazovaly, nic neobjevovaly. Hořící pyramidy svící, ztrnulost a utkvění: měl jsem dojem, že jde o akademii v krematoriu a nebyl to postřeh jizlivý. Zanic nechci Libereckým ukřivdit: je to sympatická skupina a jejich režisérka pro věc zaujatá, výsledek jejich představení ale znovu než potvrzuje, že v lidových školách umění by se měli nad výukou ve svých literárně dramatických oborech řádně zamyslet. Mnohde je to doména neodborníků a v nejlepším případě jenom techniků a řemeslníků — ke koncepci recitace a k provokujícímu pohledu na text tudy však cesta zajisté nevede. Příkladem vítězné prostějovské LŠU je čestnou výjimkou.

Účast těchto škol na WP 68 jenom situací v soutěži zkomplikovala — nejednalo se o typicky středoškolské soubory a jejich problematika je značně rozdílná. V LŠU jde přece o vypěstování také profesionálního základu pro další rozvíjení talentů, u souborů středoškolských však právě jen o jednu z možností obohacení života mladého člověka.

Hlavním problémem letošní volné tribuny WP 68 bylo tedy jak dál: padlo několik návrhů o změně koncepce Prostějovů, změně, která už visí od loňska ve vzduchu. Letošní ročník nebyl debaklem, spíš dokumentem s výstrahou pro příště. Bylo navrženo, aby se naše nejvyšší soutěž v uměleckém přednesu stala skutečně „všennárodní“ záležitostí — prostějovské orgány by měly vypsát další ročníky WP jako regulérní soutěž o ceny ne nepodobnou jiným festivalům. Přípravný výbor by pak měl disponovat koordinační skupinou, která by dobrovolně přihlášené účastníky před soutěží poznařa a vypracovala konečný statut soutěže. Jisto je, že síta krajských a okresních kol jsou příliš rezavá a příliš hustá: zdiskreditovaná tzv. STMP by měla být už dávno uložena k spánku prospěšnému našemu recitačnímu amatérskému hnutí i celé veřejnosti.

A tak se rozjíždějí hosté, seminaristé i soutěžící letos z Prostějova s nadějí, že už se za rok skutečně sjedou v opravdovém hlavním městě poezie a setkají skutečně s těmi, kteří prostřednictvím uměleckého přednesu mají co říci k tomu, jak žijeme.

Je o čem mluvit a je co vyjadřovat.

MIROSLAV KOVÁŘIK

POSLEDNÍ Z VELKÝCH A PROMĚNA HERECTVÍ

V den pohřbu Zdeňka Štěpánka, někdy kolem jedné hodiny, stál jsem naproti Národnímu divadlu a díval se notnou chvíli na čtyřstup čekajících, mohl se naposled poklonit již mrtvému velikánu. Byli to lidé nejrůznějších profesí a zájmů, mnozí z nich svátečně oblečení, snad právě kvůli tomuto aktu. Staří se utíkali do koutku před žhavým sluncem, mladí stáli tiše, jakoby trochu plaše a nejistě.

Přemýšlel jsem o Štěpánkovi, o herectví, o uznání divadla v naší společnosti a vůbec o tom, jaký podíl má dnes herec na utváření společenského mínění.

Jindřich Vodák — jehož soubor statí o Vojanovi před lety vyšel v Melantrichu —, píše na jednom místě, jak Vojan chodíval na dlouhé procházky za město, kvůli svému zdraví i proto, aby poznal lidi. Jinde zase píše, jak Vojan jezdíval na pohostinská vystoupení do všelijakých koutů naší země, aby si vydělal nějakou korunu... „Kdo vídal Vojana za nejhorších zim a nečasů s brašničkou, v prostém obleku klusat na nádraží do vlaku za nějakou pohostinskou hrou ve venkovském městě, kdo slýchal, jak po představení strávívá noc ve studené čekárně, aby zbytečně neplatil hotelu...“ — tak píše Vodák v Jevišti v roce 1922.

Mluvívali jsme svého času o proměně herectví, zdůvodňované proměnami společenskými, novou mentalitou moderního člověka a jinými okolnostmi. Zapomněli jsme, že — ať je to jakkoli divné —, herectví se proměňovalo i proto, že se změnila od základu profese. Není čas chodit na dlouhé procházky za město, do ticha, do polí... Ostatně, marně bychom za městem hledali ticho, klid a spokojenou vyrovnanost. Za městem, na výpadovkách teprve auta nabírají patřičnou rychlost a řev motorů je mnohde vyšší než kdekoli jinde. Na venkovská vystoupení se jezdí málo, nevím proč. Jestli amatérské soubory nemají peníze na takové pozvání, či z nějakého jiného důvodu. Ale nejspíš proto, že velký herec z Prahy není už takovou zvláštností v době, kdy ho můžeme často vidět v televizi a slyšet v rozhlase, kdy pražská divadla svážejí své venkovské abonenty velkými autobusy za pár korun do města a kdy zemědělská družstva mnohdy za minimální desetikorunový uznávací poplatek jezdí do Prahy a jiných měst, nač čekat, až bude mít pražský herec čas! Ani Vojan by dnes neměl čas jezdit po venkově, protože by na něho čekala televize a film. A když by přece jen jel, asi by také ušetřil peníze za venkovský hotýlek, ovšem nikoli proto, aby

neutratiť těch pár korun honoráře, odvezli by ho hned po představení autem, buď filmaři přímo na noční exteriéry, nebo pořadatelé...

Inu, časy se mění a také všechny tyto okolnosti měly a mají vliv na to, čemu jsme svého času říkali proměna herectví. Herec, žijící v nových sociálních podmínkách, je těmito podmínkami determinován — aniž si to často uvědomuje — i esteticky.

Štěpánek byl podle mého mínění posledním z velkých. Posledním z těch, kdo věděli, co jsou to venkovské hostovačky o setkání s nadšenými ochotníky, posledním z rodu Vojanů a Vydřů, pro něž herectví bylo něčím svrchovaným, pro co nezůstalo času na jakékoli rozptylování. Divadlo, prkna, prkna, divadlo — to byl jediný svět, který znali.

Štěpánek žil kus svého života již v nových podmínkách. A měl s nimi své zkušenosti. Byl jmenován národním umělcem, ale musel do penze, protože byla taková doba, kdy se zdálo, že jaksi už nestačí... Několik let zmizel z povědomí. Už v době, kdy dělal Leara, se psalo o tom, často mezi řádky, že jeho velká epocha skončila. To byly právě doby, kdy jsme byli posedlí fantomem „proměny herectví“.

Štěpánek psal své paměti, občas hostoval, pak měl možnost zkusit režimovat Lucernu, na niž se lidé hrnuli, ale která u kritiky neprošla. Jeho velký svět jakoby se už zdál uzavřen. Teprve když přišel nový čas, kdy se divadlo muselo zabývat podstatnějšími věcmi, než je proměna herectví, kdy se muselo zabývat úvahami o své existenci a tedy celkové proměně, přichází Štěpánek ke slovu. Když mu dalo divadlo vale, začala se tím víc o jeho tvorbu zajímat televize a film. Štěpánek recituje ve Viole a provází svým hlasem řadu pásem a pořadů v televizi. Filmaři píší role přímo pro něho a rozhlas propůjčuje jeho drsně vznešenému hlasu nejruznější pořady, od pohádek až po velké role.

Byl posledním z velkých. Proč? Svým talentem, svou uměleckou osobitostí, čím vlastně?

Jistě tím vším. Ale hlavně proto, že patřil k tomu hereckému rodu, jemuž bylo divadlo celým světem, tribunou velikosti myšlenek, místem posilujícím národní sebevědomí, prostorem, odkud kdysi letělo do světa lidí to nejlepší, co národ ve svém duchovním výkvětu měl.

Tato velikost, vlastní nezlomenému a moderními sdělovacími prostředky neochuzovanému divadlu, zůstala Štěpánkovi i tehdy, kdy hrál v televizi, v rozhlasu atd.

Byl ze starého světa, kde prkna opravdu znamenala svět, a přestože si jeho umění moderní civilizace propůjčila a on „se dal“ moderní době, zůstal stále titánem jeviště. Nejen svým chlapsky satanským typem drsného hrdiny, na sklonku života stále více proměňovaného v osobnost moudrého, životem zkušeného starce, jenž ví své a o tom vypráví svému pokolení. Jeho hlas měl nadčasovou sílu, nahé, strohé texty přenášel přes úskalí efemérnosti k velikosti nadčasových hodnot. Jeho poslední role na jevišti ND, biskup Waldeck v Dürrenmattových Novokřtěncích, upoutány celou hru na vozíčku, byl skvě-

lým završením rolí zdeptaných, leč nikdy neporažených velikánů, v nichž byla stejnou měrou skryta nejen „velikost“, ale také obyčejná pozemská rozkošnickost, slabosti a vášně.

Václav Vydra kdysi napsal: „Není směrů v herectví, jsou pouze herci dobří a herci špatní.“ (1927)

Štěpánek na konci svých hereckých pamětí radí mladým: „Pamatujte si, že život znamená neustálé přizpůsobování novým změnám, jež přináší každý nový den. Proměny se dnes dějí mnohem rychleji, než se děly dřív, a vy se musíte naučit rychle je vnímat...“

Přesto si myslím, že se nikdy nepřizpůsobil proměnám. Jeho herectví se vyvíjelo, jako všechno na světě, uzrávalo v klasický typ moderního psychologismu, ale neznalo přizpůsobení. A v tom byl do jisté míry další díl velikosti herce, nepodléhajícího efeméru. Překonal konzervativní pohled tvrdohlavosti. Přinutil čas, aby dal za pravdu jemu.

Dvě třetiny myšlenek vyslovovaných masovými prostředky dnes tlumočí herci. Ti, kteří jezdí auty a nemají čas na procházky pěšky za město. Diváci

je mají rádi, píší jim dopisy a zapínají kvůli nim knoflíky televizorů.

Ale je to nový vztah, jakýsi volnější, méně slavnostní, méně citový. Moderní herec je odleskem divákových představ, je nositelem jeho nadějí nebo tlumočnickem jeho stesků, herci velké divadelní tradice byli mnohdy jedinými přítelky diváka s velkými národními proudy, nebyli jen tlumočnický dramatiků, byli zbožňovanými „hvězdami“, za jakými se dnes chodí do kina...

Čtyřlístek čekajících na poslední rozloučení se Zdeňkem Štěpánkem kontrastoval s obecným povědomím divadla v dnešní společnosti. Bylo to loučení s velkým hercem, s mímž odešel další kus divadla jako zbožňovaného a vlastně výhradního a svrchovaného mluvčího národa.

O proměně herectví se dnes nemluví. Divadlo jako takové se proměňuje celkem tiše a nehučně. Řekl bych dokonce — nikoli jen ze své vůle, prostě z objektivní nutnosti...

Ales Fuchs

DOPIS Z DĚČINA

Vážený pane šéfredaktore neméně váženého časopisu!

Nechci zdržovat, budu stručný.

J. Jílek: Kašpárek, Honza a zakletá princezna — hráli jsme to už sedmkrát, vždycky úspěch u dětí. Na krajské přehlídce ve Varnsdorfu se do toho navezl předseda krajské poroty p. Dušek, což opakoval i na konečném hodnocení 7. 6. Stručně jeho hodnocení: „Divím se, že jste si vybrali takovou břečku ke hraní, to je strašný text. Jílek vůbec není autor, krade odevšad, takových pohádek napíše za dopoledne deset...“ Šel dokonce tak daleko, že prý hra nemá vůbec ideu, morálku, logickou návaznost a že je úplně bez špetky poezie. Celá porota to vychovaně odkývala.

Sice jsme s touto pohádkou dostali nejlepší inscenaci v kraji, takže neměl by být důvod ke stížnostem, ale je nám úplně jasné, že takto fundovaná porota by u nás v okrese neobstála před průměrným vesnickým souborem.

Napadlo mi jen tak, zdali by se někdy nemohla uskutečnit schůzka Vy, p. Jílek a p. Dušek? Jo, p. Vavříčka Duškovy argumenty slyšel a zčervenal mu nos.

Tak proč to vlastně píšete: bez doporučení krajské poroty se představení nemůže před ústřední porotu dostat. A co když se ústřední porota dívá na Jílkovu hru jinak? A důsledky pro výběr Hronova? Jestli byste chtěl něco použít do Amatérské scény z tohoto nesourodého povídání, je to názor celého děčínského Studia.

Moc Vás zdravíme a zlomte vaz!

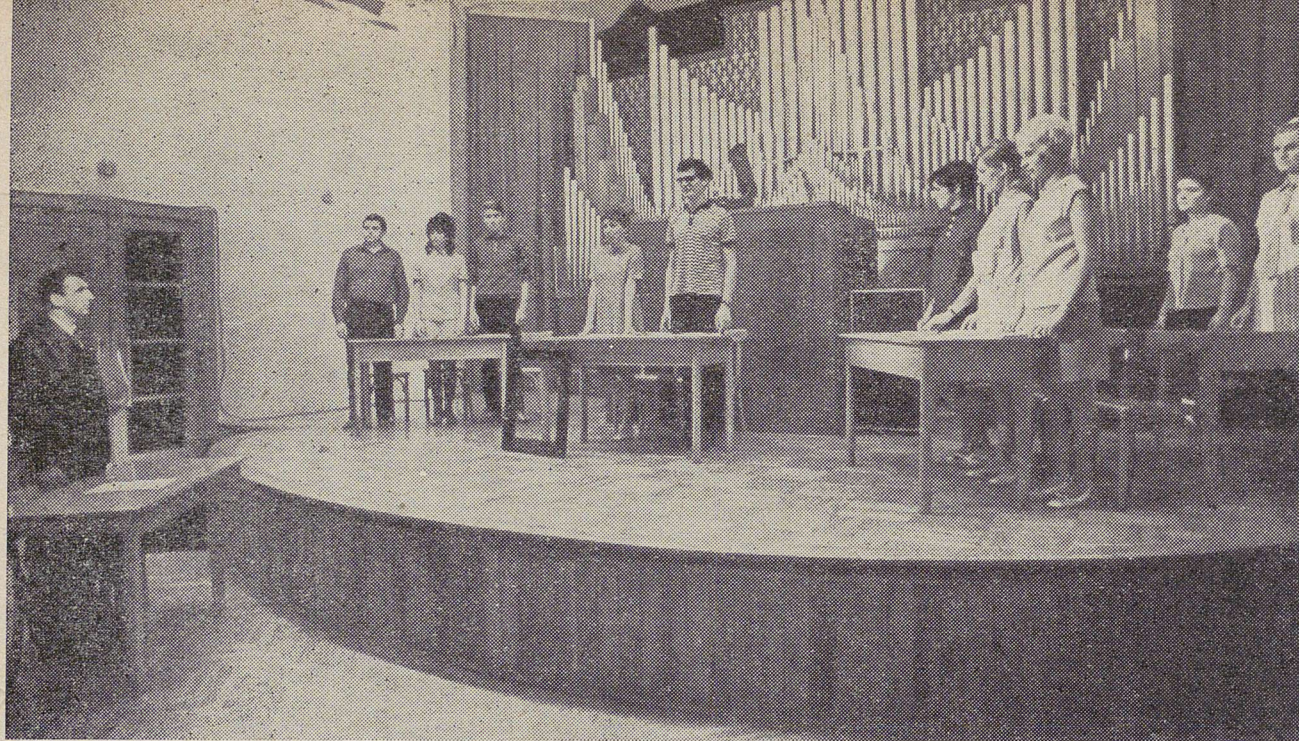
VĚK. VRBA

Děčín 10. 6. 1968

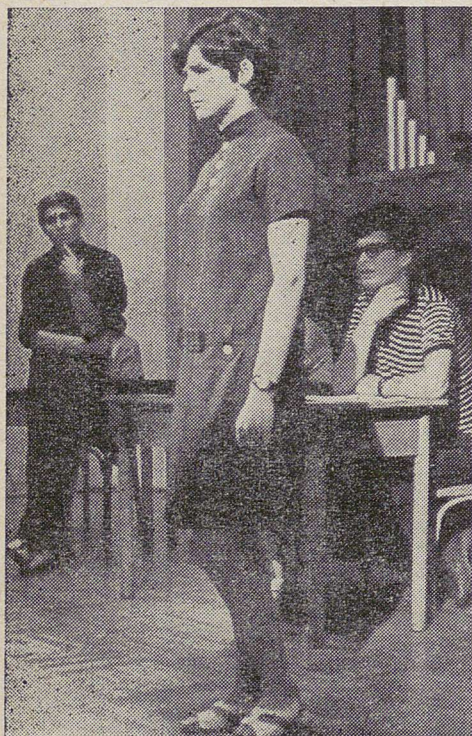
Děkuju za pozdravy. Pana Jílka pokládám za nejlepšího našeho současného autora, který tvoří hry pro děti. Jsem ochoten o jeho hrách kdykoli diskutovat s každým, kdo o to projeví zájem. Podrobnější pohled na jeho hry přinese Amatérská scéna v dohledné době.

Výběr na Jiráskovy Hronovy lze sotva dělat jinak než sítím porot různého stupně. Rozdílů v názorech na tak složité věci, jako jsou hry a jejich inscenace, jsou samozřejmě a sotva odstranitelné. Ale vyslovování tak suverénních soudů, uštěřování hanlivých nálepek a využívání funkce porotce pro vlastní exhibici — a ještě směšnou („takových pohádek napíše za dopoledne deset“), to není samozřejmě a je odstranitelné. Mělo by být.

J. BENEŠ



A * C * H , T * A L * Á * S * K * A N * E * B * E * S * K * Á



Soubor vznikl ve střední ekonomické škole v Břeclavi. Ve školním roce 1966—67 se začali scházet členové Klubu přátel poezie, aby si četli verše a poslouchali hudbu. Později se přejmenovali na Klub spřízněných duší neboli Semafor klub, neboť fandili Jiřímu Suchému. V následujícím školním roce přešli do lidové školy umění, kde vytvořili první ročník druhého cyklu literárně dramatického oboru. Chtěli se učit recitovat. Ach, ta láska nebeská je jejich druhým vystoupením pro veřejnost. Hudební recitál dramaturga a režiséra Bedřicha Kaněry je vlastně ukázkou české milostné poezie. I na tak prosté scéně, jakou je pódium hudební školy, lze s trochou fantazie a dvěma reflektory připravit hodnotný večer milovníkům poezie a písničkářům Šlitra a Suchého. Rámecem byla třída při hodině jazyka českého s tématem milostná poezie česká.

Soubor v tomto složení už patrně nevystoupí — skládal se většinou z letošních maturantů. Ale — tak nás napadá: takových středních škol i lidových škol umění jsou přece tisíce a podobných témat jen v české literatuře stovky. Proč to nejde všude?

TEXT P. HOLOBRÁDEK, FOTO PROKOP

O pravidlech dětské hry

Říkali jsme si již, že při technické hlasové průpravě nikdy nepoužíváme umělecké texty a že k nápravě chyb ve výslovnosti, k dechovým a jiným cvičením používáme cvičné věty. Že nikdy nespojujeme práci s uměleckým textem s touto technickou průpravou, abychom dětem text nezprofanovali, aby jim stálým omíláním nezevzděněl. Tak je také vhodné na cvičných větách dětem ukázat, jak se přesunem přízvuku mění smysl věty. Buď můžeme dětem klást různé otázky a ony odpovídají tak, že přesouvají přízvuk, nebo sami řekneme větu výrazně a děti z přízvuku vyvodí otázku.

Vezmeme si například jednoduchou větu „To je moje kniha“ a půjdeme za dětmi z druhého oddílu.

„Tak, děcka, dávejte dobrý pozor. Všichni si zapamatujte větu: To je moje kniha. Já se vás budu nyní ptát a vy podle toho, jak pološím otázku, budete touto větou odpovídat tak, aby bylo poznat, na co jsem se ptala. Tak třeba ty, Evo. Čí je ta kniha, co leží na stole?“

„To je MOJE kniha.“

„Správně, odpověděla jsi přesně na mou otázku. A nyní třeba Pepík.

CO to tu leží na stole?“

„To je moje KNIHA.“

Taky správně. Vidíte, jak se nám to daří. A ty nám, Věro, řekni, KTERÁ z těchto dvou knih je tvoje.“

„To je MOJE kniha.“

„Ne, ne, Věrko, tak, jak jsi větu řekla, musela bych se ptát, ČÍ je to kniha. Já ale vím, že z těchto dvou knih je jedna TVOJE, ale nevím, KTERÁ to je.“ Věra natahuje ruku a ukazuje na jednu ze dvou knih.

„TO je moje kniha.“

„Ano, to je v pořádku, i kdyby někdo slyšel jen tuto jedinou větu, poznal by, na co jsem se tě ptala. A nyní ještě Michal, ale pozor, je to trochu těžší. JE ta kniha na stole tvoje Michale, nebo NENÍ tvoje?“

„JE“. Odpoví stručně Michal.

„No, odpověděl jsi dobře, ale říkali jsme si přece, že musíte odpovídat celou větou. Takhle je to lehčí, to by uměl každý. Tak co, JE ta kniha tvoje — nebo NENÍ?“

„To JE moje kniha.“

„Dobře. A jak by ses mne, Anitko, zeptala, abych mohla odpovědět: To je MOJE kniha.“

„No přece ČÍ je to kniha?“

„Jak vidím, je už všem všechno jasné. Ale s tou jednoduchou větou se ještě dají dělat velká kouzla. Můžete všichni říkat To je MOJE kniha a přece to každý může říci úplně jinak. Podle toho, za jaké situace tuto větu říká. Může být řečena smutně, vychloubačně, radostně a vůbec různě.“

Napsala jsem větu několikrát tak, že jsem ji uvedla vždy do jiné souvislosti a rozdávám ji dětem. Každý si svůj úkol přečte, aby věděl, o co v něm jde. Za chvíli se všichni hlásí. Uvedli jsme ji také do takové souvislosti, že logický větný přízvuk je vždy STEJNÝ. Bude se tedy měnit pouze hudebnost — intonace věty.

Například: Maminka uviděla na stole ležet krásnou novou knihu, kterou dostala Věra za odměnu ve škole. Zeptala se překvapeně „ČÍ je to kniha?“ Věra hrdě (nebo radostně, vychloubačně) odpověděla „To je MOJE kniha.“

Nebo: Maminka uviděla na stole ležet špinavou knihu, která spadla Honzovi při honičce do bláta. „ČÍ je to kniha“ řekla přísně. „To je MOJE kniha“ odpověděl zahanbeně (vzdorovitě, smutně) Honza.

Tak, jak jsou věty napsány, napovídají dětem, jak je mají číst. Proto časem vypustíme pomocná slova (zahanbeně, hrdě, přísně, smutně), aby děti musely intonaci vyvodit samy z dané situace.

Takhle si můžeme hrát s různými cvičnými větami. Přesouvat přízvuk, měnit intonaci — rozhodně nám to pomůže při další práci s uměleckým textem. Děti poznají při těchto cvičeních, o co nám jde, a když se stane (a stává se to hlavně, když přistupujeme ihned a bez přípravy k nácviku), že dítě zvolí zásadně špatný přízvuk neodpovídající situaci, stačí jedna—dvě logické otázky a dítě si uvědomí, v čem chybí.

JEN NIKDY DĚTEM NEPŘEDŘÍKÁVEJTE!! Je to sice cesta kratší, ale špatná. Poznáte pak vždy, že právě v tomto místě má dítě nařizen důraz-přízvuk, snížení nebo zvýšení hlasu. Neříká pak „To je MOJE kniha“, protože by v této chvíli chtělo říci, že kniha je JEHO, ale proto, že má nařizenou říci důrazně MOJE kniha. Přízvuk je nepřirozený, násilný a dítě nemyslí v tomto místě na to, CO říká, ale na to, JAK to říká — a to je vždy chyba. Musíme dítě i když zdlouhavější cestou přivést k tomu, aby si uvědomilo, CO má touto větou říci, a nikoliv aby přemýšlelo nad tím, JAK to má říci.

Ve třetím oddíle čte Ivana a Jarek s dětmi „Komedií o Františce“. Není to jejich první setkání s textem. Četli hru několikrát v létě na táboře. Tady bych chtěla upozornit, že při prvním čtení není dobře rozdělit již hru na postavy. Děti, místo aby sledovaly obsah, vyhledávají v textu dopředu, kdy zase bude mluvit jejich postava a nesledují hru jako celek, uniká jim obsah. A vůbec je předčasně přidělovat dětem již na počátku přesné úlohy. Je dobře dát všem dětem příležitost, aby si mohly vyzkoušet postavy, které se jim líbí. A pak, má-li už některá dívka předem zajištěno, že právě ona bude hrát „princeznu“, není to dobré ani z výchovného hlediska. Proto u nás umějí všechny děti celý text, nikdo není nenahraditelný, a proto také nejsou v našem souboru primadony.

Po několikerém přečtení textu si děti na Františku dlouho jen improvizovaně hrály, vymýšlely různá šprtouch-



lata, aranžovaly z prostěradel a židlí scénu, přemýšlely o kostýmech.

Při improvizovaných hrách si děti vytvořily živou představu situací, vztahů, akcí a to jim nyní velmi pomáhá při práci s textem. Když vcházíme do klubovny, vyznává právě proradný a falešný generál Minc lásku Františce:

Rozpomenou se nađe mnou a slitujou
a tu obživnou zas němou mysl mou...
a hlas se mu dojetím chvěje. Když nemá u Františky úspěch, přejde náhle do tak civilního tónu, jako by prodával heusky na krámě:

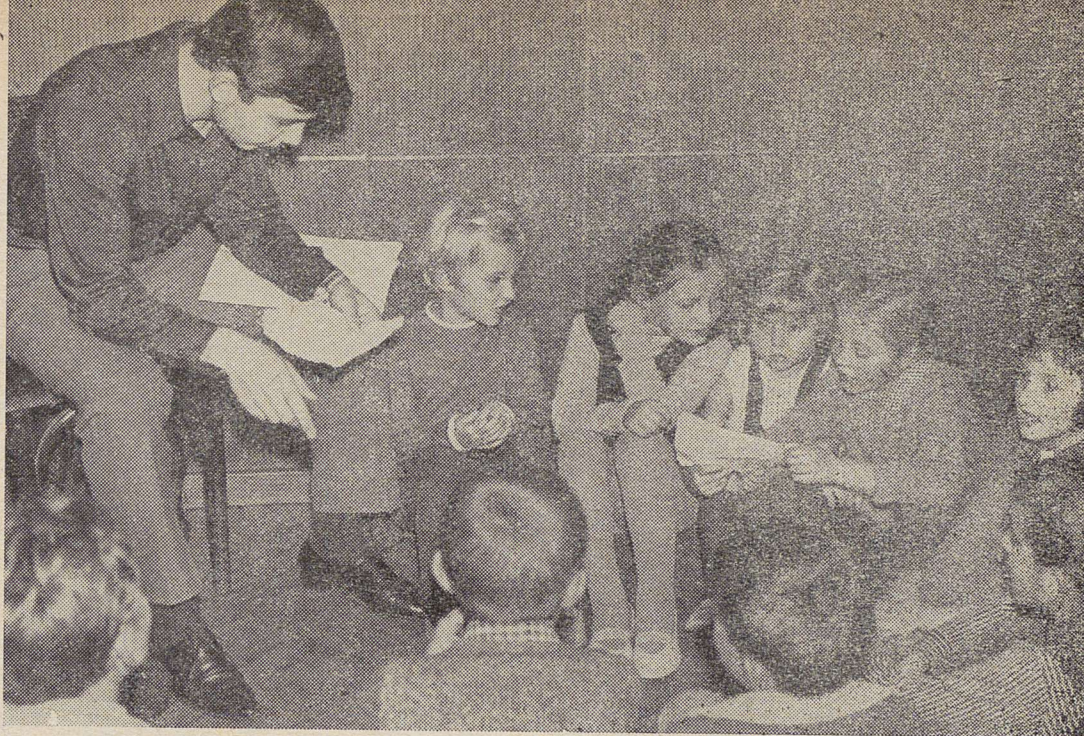
Jak jsem již řekl, jestli nedostanu
jistě, jistě životem platit budu...

Jak rozdílný je tento starý lidový text od moderních pohádek Aloise Mikulky, které byly psány řečí tak blízkou

dětem, tak hravou a plnou fantazie. A tato hra je psána v neumělých rýmech, pro děti tak nezvykle a starobyle. Je to zase něco úplně jiného, nezvyklého a pro děti nesmírně přitažlivého. Učí se poznávat bohatost jazyka své země. Jako vždy, i tentokrát začínají citovat úryvky hry při různých příležitostech. Vžila se například věta „Abych se nepřekvapil mluvení vašeho“. A zdraví se „Uctivě vítáme všechny zde přítomné“.

Má-li se stát hra skutečně dětskou HROU, má-li se stát součástí života dětí, nesmí se zbytečně spěchat. Musí se jim stát důvěrně blízká ještě dříve, než přijdou k nejtěžšímu úkolu: k studiu textu. Musí zvládnout text tak dobře, aby se mohly vrátit ke své hře a upřesnit ji tak, aby bylo možno přenést ji na jeviště a ukázat divákům. A, což je nejdůležitější, aby přitom zůstala zachována původní dětská hravost a bezprostřednost a aby přitom byl plně respektován text.





V souborech se většinou postupuje tak, že se děti učí za stolem nejdříve text a až jej ovládají, začne se přímo na scéně aranžovat. Jenže pak se často stane, že text je deklamován, odříkáván, bezvýrazný. Práce s textem u stolu není pro děti moc inspirativní. Dětem totiž předem vytvořená hra, ujasnění si pohybových možností pomáhá k živějšímu přednesu. A pracuje-li se nejdříve bez tohoto zázemí dlouho jen s textem, zafixují si děti určitou intonaci a už se s tím na scéně moc dělat nedá.

Jinde zase začínají co nejdříve aranžovat na scéně definitivní podobu hry a to ještě bez znalosti textu, děti mají text v ruce a své úlohy čtou, text komolí, o přednesu se nedá mluvit vůbec.

Když přicházíme ke konečnému aranžmá (jehož základem se stávají nejlepší nápady dětí z improvizovaných etud), musí již děti text perfektně ovládat. Má-li zůstat dětem bezprostřednost a radost ze hry, pak už v této

chvilí nesmí mít potíže s textem. Musí mít naprostou jistotu a tím také volnost vytvořit i s tímto závazným textem přirozenou dětskou hru. Nakonec každá dětská hra má svá pravidla. Ať je to hra v kuličky, na řemeslníky, nebo na četníky a zloděje. Pravidlem naší hry je naučit se celý text a s tímto dokonale zvládnutým textem si pak hrát.

Z dětské hry vycházíme a k dětské hře se v závěru přípravy jevištního pořadu vracíme. Ta první dětská hra je nezávazná, děti mohou volně rozvíjet fantazii, bez zábran vymýšlet. Konečná jevištní podoba, která z této hry vzešla, musí však mít řád, respektovat určité zákonitosti, musí mít rytmus, gradaci. Mezi tou první a tou výslednou hrou je také kus práce — i když je to práce radostná, tvořivá, pro děti zajímavá. Nedá se však říci, že by úspěch na scéně padl dětem do klína jen tak — pro nic za nic.

JINDRA DELONGOVÁ



a zemský poslanec, místní lékárník Karel Potůček, jež byl staročechy nejvíce napadán a nenáviděn, poměry se uklidňují a v roce 1879 dochází k založení Literárního spolku, v němž se scházejí někdejší političtí odpůrci k společné práci. A je to opět divadlo, které všechny spojí. Od „Randálu“ dostal spolek do vínku pěkné jeviště a bohatou divadelní knihovnu o 163 svazcích.

S jeho dramatickým odborem — „Klubem paní“ — uspořádal Akademický spolek „Radbuza“ z Plzně v předvečer slavnosti věnované Vacku-Kamenickému [v září 1880] představení Tylovy „Paličovy dcery“ a o tři roky později, v srpnu při slavnosti Bělohrobského, Šamberkova „Josefa Kajetána Tyla“.

V následujících letech jak studenti, tak ochotníci stále přicházejí s dalšími inscenacemi. Významné bylo zejména uvedení Jeřábkovy „Služebníka svého pána“ v září 1885 při odhalení pomníku Kamenickému na místním hřbitově.

K Literárnímu spolku přibyla v roce 1889 Tělocvičná jednota Sokol, která se pilně věnovala také divadlu. Už v následujícím roce začala Štolbovou „Závěti“, v příštím provedla Jiráskovu „Vojnarku“, kterou po ní krátce nato hrál také Literární spolek. Svobodovy „Směry života“ uskutečnila jednota na jaře 1892. Po Šubertově „Velkostatkáři“ se Sokol odvážil dokonce i na provedení náročného Bozděchova „Barona Goertze“.

Je samozřejmé, že jak v Literárním spolku, tak i v Sokole se časem objevují období stagnace, jindy opět ochotnická činnost se rozšíří do nečekaných rozměrů, jako u Literárního spolku při příležitosti jeho pětadvaceti let v roce 1904, kdy uskutečnil pět premiér, mezi nimi Štechova „Jejího systému“, Kvapilových „Oblak“ a Šubertových „Žni“.

Dvakrát se o štěstí pokusili také „Blovíčtí mládenci“, kteří z iniciativy studentů a ve spolupráci s nimi provedli v roce 1906 Saudkovu „Revoluci na gymnasiu“ a v následujícím roce Stroupežnického drama „Vojtěch Žák výtečník“.

Po kratších přestávkách je to opět Literární spolek a o prázdninách pak studenti, kteří více holdují Thálii. Velký úspěch měl Literární spolek s Víkové-Kunětické „Copem“ (1909) a studenti s Molièrovými „Skapinovými šibalstvími“ (1910).

Krátce nato vzniká myšlenka na založení speciálně ochotnického spolku, od níž však upuštěno, když spolky, které divadlo pěstovaly, se nechtěly i z hospodářských důvodů vzdát možnosti v této činnosti dále pokračovat. Tehdy poprvé také — v roce 1911 — začínají se divadlu věnovat politické strany. Nejprve národně sociální svým Všeodborovým sdružením provedla Lokayovy „Kandidáty ženitby“ a po nich Rožkovy „Samot chorobné květy“.

V následujícím roce — 1912 — dochází k založení Dělnické tělocvičné jednoty, která však do první světové války a na jejím počátku mohla uskutečnit jen dvě tři představení her lehčího žánru.

Když v roce 1911 nedošlo k založení ochotnického spolku, byl v roce 1913 učiněn pokus o kooperaci, k níž se spojily Literární spolek, Sokol a Okresní sbor Osvětového svazu, které společně provedly večery Rožkův, Šimáčkův a Preissových s uvedením jejich her „Podzimní svítání“, „Poslední scéna“ a „Gazdina roba“, která měla zvlášť mimořádný úspěch.

Za války pak to byli především studenti, kteří oživovali osiřelou blovičskou scénu. Velmi významné bylo opětovné uvedení Mrštíkových „Maryši“, v níž — 1917 — v roli Vávry pohostinsky vystoupil dnešní národní umělec Jaroslav Vojta. Několik her s ochotníky nastudoval jeho bratr Adolf Vojta-Jurný.

Po říjnu 1918 se ochotnická práce rozvíjí velmi utěšeně. Vedle již vospělých souborů Literárního spolku a Sokola se hlásí k životu další. První představení v osvobozené vlasti uskutečnil již o vánocích sokolský dramatický odbor, který třikrát sehrál Vrchlického „Noc na Karlštejně“.

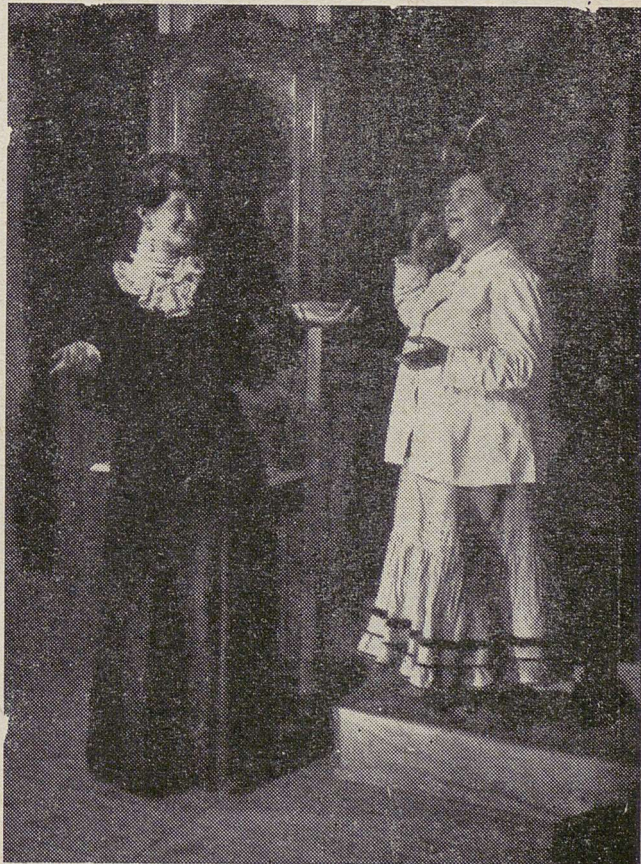
V březnu následujícího roku pokračuje Šamberkovým „Jedenáctým příkázáním“ a po Fischerové „České Kalvárii“, inscenované k prvnímu výročí osvobození, pak v prosinci ještě nastudoval F. V. Krejčího „Dědice“. Také Dělnická tělocvičná jednota zformovala svůj soubor a oslavila Svátek práce dvojnásobným představením. V tomto roce si však zvlášť úspěšně vedl divadelní odbor místní skupiny Družiny čsl. válečných poškozců, který za režie Ad. Vojty se na jaře ohlásil Víkové-Kunětické „Přítěží“ a Skruzného tříaktovou veselohrou „To byla noc“, což ovšem bylo jen zkouškou sil k inscenaci Mahenova „Jánošíka“ v přírodním divadle na Dubí se šesti sty sedadly, provedeného za pomoci jednotářských, sokolských i ostatních ochotníků s nečekaným úspěchem morálním i hmotným (téměř šest tisíc Kč).

Také v příštím ročním období si Družina vede dobře a uvedla, opět ve Vojtově režii, Jiráskovu „Lucernu“ a v létě pak v přírodě na Dubí Šubertova „Jana Výravu“, i tentokrát ve spolupráci s početnou obcí ochotnickou ze všech místních spolků.

Ani Sokol však nezahálí. Přestože se chystá k stavbě sokolovny a přípravy k tomu vyčerpávají největší část sil jeho členstva, nastudoval jeho soubor a v rozmezí čtrnácti dnů uvedl obě Blumental-Kadelburgovy rozpustilé veselohry „U Bílého konička“ s pokračováním „To jsem sám rád“ s Vojtou jako hostem.

V příštím roce pak pokračuje dvěma inscenacemi v neúnavné práci, aby se v roce 1922 rozloučil s dosavadním útlukem v Panském domě G. Preissově „Její pastorkyni“ a 12. srpna pak provedl v právě otevřené sokolovně slavnostní zahajovací představení Zeyerova „Radúze a Mahuleny“ a k oslavě 28. října ještě Jiráskova „Pana Johanesa“, vždy dvakrát při přeplněném hledišti (350 sedadel).

Činnost sokolských ochotníků neochabuje ani na novém, vlastním, moderněji vybaveném jevišti. Zvlášť bohatý je rok 1924, který vyvrcholil uvedením Šimkovy hry „Ka-



J. K. Tyl Blovica — G. Zapolská: Morálka paní Dulské (1950).

lich“ z historie města Plzně, v němž titulní postavu vdovy Pabiánkové vytvořila národní umělkyně Otylie Benišková. Neméně plodná jsou i následující léta, kdy v roce 1925 byly provedeny „Mikuláš Dačický“, „Devátá louka“ (Jensenská) a Kvapilova „Oblaka“, a v příštím roce především k oslavě Tylově Šamberkův „J. K. Tyl“ a po něm ještě Štolbovy „Staré hřích“.

Občasná stagnace byla vždy brzy překonána a sokolští divadelníci se dále věnovali pilné práci na významných inscenacích, z nichž z období mezi oběma světovými válkami uvedme ve stručnosti aspoň „Starostu Stillmondského“ a Svobodova „Posledního muže“ (v obou v roce 1923 v titulních postavách vystoupil jako host Ad. Vojta), Nušičovu „Paní ministrovou“, s členkou plzeňské činohry Klikovou-Grygarovou v titulní úloze a s tehdy začínající, dnes vyznamenanou Za vynikající práci Jožkou Škrňovou v roli Anky.

Četná byla v tu dobu také představení her, nastudovaných cvičitelskými sbory, především ženskými, se sokolským žactvem a někdy i dorostem. Například v roce 1931 to byla Průchova pohádková hra „Blaničtí rytíři“ s více než třiceti dospělými i malými herci a po ní Vilmy Sokolové výpravná „Pohádka o zlatém klíči a živé vodě“, v níž vystoupilo více než stohlavé sokolské mládí.

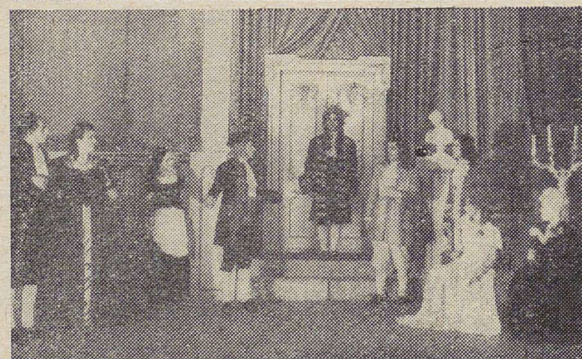
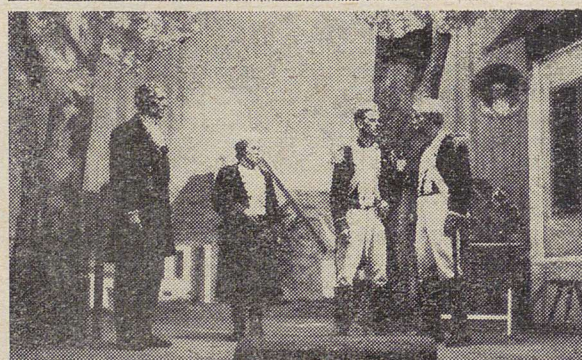
V roce 1927 byl v Blovicích obětavě vybudován sociálně demokratickým družstvem „Lidový dům“ a dělníci ochotníci v něm konečně získali důstojné prostředí pro svou bohatou činnost. Podíleli se pilně také na hospodářském životě této své instituce a velmi často měli s ostatními vedoucími činiteli nemalé starosti, především finančního rázu. Hráli proto pilně a nebylo jim ani možno mít za zlé, že volili především hry, které zaručovaly nebo aspoň dávaly naději na slušný zisk. A tak mezi početnými inscenacemi — v některých letech hráli až pětkrát — nalézáme většinou nevalné frašky a tzv. lidové hry, z nichž největšího úspěchu dosáhla „Pomsta pytláková“ od J. Tykvartha, učitele nedaleké obecné školy v Chcenicích (vidělo ji přes dva a půl tisíce diváků). Výjimku tvoří nové nastudování „Její pastorkyně“ a zejména Svobodova „Posledního muže“, v němž ústřední postavu vytvořil nynější národní umělec Stanislav Neumann — obě však provedené až po roce 1945 pod hlavičkou místní organizace KSČ.

S podobným, skoro výlučně zábavným repertoárem se setkáváme ještě u dvou spolků, Sboru dobrovolných hasičů a Sportovního klubu. U prvního nalézáme v repertoáru tituly jako „Lízinka jde na vandr“, „Dědek pod pantofolem“, u druhého „Ferda šéfem“, „Teta Fany, postrach rodiny“ apod. I tu ovšem byly výjimky, Wernerovi „Lidé na kře“ (1936) nebo Čapkova „Bílá nemoc“ (1937). Na začátku třicátých let se ustavil při Okresním osvětovém sboru pěvecký a hudební odbor, který se věnuje také divadlu a uvádí postupně „Fidlovačku“, „Loutku“ a „Na tý louce zelený“ (1936).

Brzy pak už se černými mraky zatahoval politický obzor. Dochází k rozbití republiky a posléze k okupaci jejího okleštěného zbytku. Když v roce 1941 dochází k rozpuštění Sokola, vstupuje konečně v život Spolek divadelních ochotníků J. K. Tyl. Členové dramatického odboru Sokola přecházejí do Tyla, který zahajuje Kvapilovými „Oblaky“ a komedií Scheinpflugové „Okénko“. Nový spolek pak na jaře 1942 pořádá pro ochotníky okresu dva kursy (přednášeli J. Gottlieb a K. Kolár z Národního divadla). Dne 10. června 1942 došlo ve městě k hromadnému zatčení dvaceti šesti blovicích občanů, mezi nimi i řady ochotníků, takže divadelní práce byla znemožněna až do konce války.

Po květnu 1945 a únoru 1948 začíná nová kapitola dějin ochotnického divadla v Blovicích. Snad se najde příležitost popsat ji jindy. Dr. KAREL ZÁHORÍK

O. Scheinpflugová: Guayana (1948), N. V. Gogol: Ženitba (1950), J. K. Tyl - J. Piskáček: Marjánka, matka pluku (1950), J. B. Molière: Tartuffe (1952), A. Jirásek: Lucerna (1954), J. K. Tyl: Tvrdohlavá žena (1956).



MOZAIKOVÝ ROZHOVOR OKOLO HERECTVÍ

Příbramské divadlo byste našli na novém sídlišti; je součástí jakéhosi kulturního komplexu. Dalo by se tedy předpokládat, že souboru musí jít mimo jiné o soulad mezi duchem modernosti, který člověka při vstupu do divadla ovane, a tím, co pak zhlédne na jevišti. Fotografie z jednotlivých inscenací, plakáty i snažení herců při premiéře Marottových a Randonových Hostů paní Veroniky by tomu odpovídaly. Nicméně je to pohled řadového diváka, který o zákulisí ví jen tolik, že je asi dvojitý, to faktické s provazištěm, zvukovou a osvětlovací aparaturou, šatnami herců, ředitelskou kanceláří atd. A pak to pomyslné, o kterém skuteční divadelníci vědí své, zatímco množství nevidadelníků se na jeho účet už desítky let když ne přímo živí, tedy dobře baví.

Náš seriál se dostal do stadia, ve kterém je třeba tuto dvojpólnost divadelního zákulisí jmenovat. Odpovědi herců na našich deset otázek jsou jí totiž podmíněny.

Prosíme několik životopisných údajů

Jana Březinová — narozena 1940, po osmiletce pracovala sedm let jako aranžérka, DAMU absolvovala v roce 1965.

Zdeněk Dušek — narozen 1942, maturita na jednatiletce, pak dvouletá praxe kulisáka v příbramském divadle, DAMU ukončil v roce 1965.

Můžete se zmínit o své minulosti herce-amatéra?

Jana Březinová: Byla jsem několik let v dramatickém kroužku ministerstva vnitřního obchodu. Kromě pásem poezie, především ze Šrámka, jsme hráli i jeho hry — Červen, úryvky ze Stříbrného větru, pak Havlíčkova Krále Lávrů. Moje hlavní působiště však bylo v pantomimické skupině.

Zdeněk Dušek: S jedním malým, ale vyspělým ochotnickým souborem tady na okrese jsem hrál v Kvapilově Sirotkovi; to už je ale hodně dávno a myslím, že to bylo moje jediné amatérské vystoupení. Jako kulisák v divadle jsem pak mnohokrát statoval.

Které angažmá v profesionálním divadle máte za sebou?

Jana Březinová: Rovnou ze školy jsem nastoupila sem — do Příbrami.

Zdeněk Dušek: Já taky. S tím rozdílem, že jsem se vrátil do stejného divadla, ale v jiné profesi. Nemožu říci, že to byl právě nejšťastnější tah, protože absolvování školy ještě neznamená, že lidé, kteří mne znali jako kulisáka a podle toho se mnou jednali, budou chtít na jednu akceptovat herce.

Tvoji kolegové se v předcházejících částech seriálu zmiňovali ještě o jednom skoroangažmá — vojně...

Zdeněk Dušek: Na téhle štaci jsem byl coby sociální případ jen pět měsíců — jako obyčejné ucho v normálním výcviku. I za tu krátkou dobu jsme však

dali dohromady partu a zkoušeli malou zájezdovku. Samozřejmě, jak to na vojně chodí, spíš proto, abychom se mohli občas dostat z kasáren. Po profesionální stránce jsou to ale jedny z mých nejhezčích zážitků. Kluci chtěli a uměli brát připomínky a dovedli se radovat z každé maličkosti, která se povedla.

Jaké role jsi ve svých dosavadních angažmá hrál(a)?

Jana Březinová: Během necelých tří sezón jich nebylo málo — v Charleyově tetě Kitty, Naši furiantí — Verunka, Manon Lescaut — Modesta, Jak přišla basa do nebe — Smrt, Osm žen — Katka, Věčně stará historie — Lavinie, Dobývání princezny Turandot — Otrokyň, Dívky spálené v květu — Naďa, Morálka paní Dulské — Hanka, Jak se vám líbí — Phoebe, Irkutská historie — Valja, Paličova dcera — titulní role, Skvrny na slunci — Tereza atd.

Zdeněk Dušek: Charleyova teta — Charley, Jak přišla basa do nebe — čert Marbule, Irkutská historie — Lapčenko, Kašpárek, Honza a zakletá princezna — Vodník a pak řada malých rolí.

Dobře se ještě pamatuješ na školu. Mohl(a) bys nějak charakterizovat rozdíl mezi studiem role na DAMU a v profesionálním divadle?

Jana Březinová: Myslím, že nemá smysl určovat rozdíl tam, kde cíle snažení jsou buď jiné, nebo vůbec žádné. Abych to vysvětlila: na škole se dělaly především dialogy, drobnosti, na které bylo dost času. Výsledkem celosemestrálního studia pak nemohlo být nic jiného než hra s detailem. Nikdo z nás si tedy z fakulty (mimo Disk, a i tam záleželo hodně na štěstí) neodnesl nic, co by souviselo třeba s přehledem o roli, o její šíři, o rozdělení sil atd. Na druhé straně se o těchto věcech nedovím ani u divadla. Je záležitostí jednoho každého, co a jak si sám najde, vyzkouší a jaká měřítká si určí. Časová tíseň nedovolí ani tomu sebelepšimu, natož průměrnému nebo vyloženě špatnému režisérovi pracovat jinak než zběžně. Dovědět se od něho o tom, jak vystavět roli, je vyloučená věc, protože to se předpokládá. Bráno z tohoto hlediska, považují ty čtyři roky ve škole za zbytečné. Mým jediným měřítkem je dnes jen cit a ten může fakulta právě tak vytříbit jako zničit.

Zdeněk Dušek: Zatím jsem v angažmá hrál tak málo, že si netroufám nic zevšeobecňovat. Rozhodně však mohu říci jedno: kdybych školu dělal s nynějšími zkušenostmi, vypadalo by všechno jinak. Především bych se snažil zdokonalit v umění třídít důležité od nepodstatného.

Jak se dnes s odstupem díváš na smysl svého studia na DAMU?

Jana Březinová: Už jsem to jednou řekla — ztracené roky. Ale abych byla úplně spravedlivá, mimo první ročník, kdy nás učil pan Pešek. Ten totiž dělal proti všemu a všem ostatním jedno — místo nezdvůdněného systému, kterým se na škole učí, nám říkal zvláštnosti, finty a detaily, se kterými se každý herec denně setkává a na jejichž řešení přichází až léty tvrdé praxe a bolavých zklamání. Třeba tohle: když vstupuješ se svou rolí poprvé na jeviště, najdi si vždycky okamžik, kdy se můžeš, byť na zlomek vteřiny, zastavit. Jedině tehdy si tě divák zapamatuje, jediné tehdy bude ochoten tě nadále vnímat. A pak, pan Pešek dělal jednu fantastickou a přitom tak prostou a účinnou věc — učil nás poznávat samy sebe, svou osobnost, učil nás vyjadřovat se způsobem, který byl každému nejvládnější, způsobem, který pro každého z nás znamenal největší účinnost. Vycházel ze skutečnosti, že jeden každý sám sebe nezná a že teprve překonání tohoto nedostatku umožní začít pracovat.

Zdeněk Dušek: Byl jsem s Janou v jednom ročníku. Tedy všechno co říká bych jinými slovy opakoval i já.

Snad jen dodatek, ze všeho nejdůležitější je praxe. Moje štěstí bylo v tom, že už od druhého ročníku jsem dělal v Disku, resp. aspoň v Disku, protože mnozí z mých spolužáků neměli příležitosti žádné. Pedagogové se nám o ně nestarali a když je člověk velkým nic, když nemá známé nebo hodně velkou kliku, tak si nevzrne. Ani na škole, ani po ní.

Jaké jsou konkrétní podmínky tvůrčí práce ve vašem divadle?

Zdeněk Dušek: Včetně ředitele pana Hartla máme tři režiséry. V souboru je asi třicet herců, z toho dvanáct žen. Děláme deset premiér do roka a dvě pohádky. Každá premiéra má mimo zájezdů zhruba deset repríz, na přípravu každé je asi dvacet zkoušek + generálky. Pokud se týče repertoáru, já sám mu dost dobře nerozumím. Není ani pro herce, ani pro diváky. Mimodivadelní činnost (rozhlas, televize atd.) nepřichází v Příbrami v úvahu.

Jak se danou divadelní mašinerií vyrovnáváš?

Jana Březinová: Tím, že zde hrají moc a o překot, vzniká stereotyp. Vzhledem k malému počtu repríz jednotlivých inscenací si nemohu ani ověřit, jak by vypadala třeba padesátá. Rozumíš, jestli bych ještě při ní přesvědčila. Přes zdánlivé velké množství příležitostí nevím, kolik umím, jaké jsou mé možnosti. Pro poznání nebo srovnání by bylo třeba zajet občas aspoň do Prahy. Ale právě pro tu pracovní vytíženost to není možné. Jedinou útěchou, inspirací, zázemím, je četba. Ale má-li člověk navíc rodinu, zbude i na ni času minimálně.

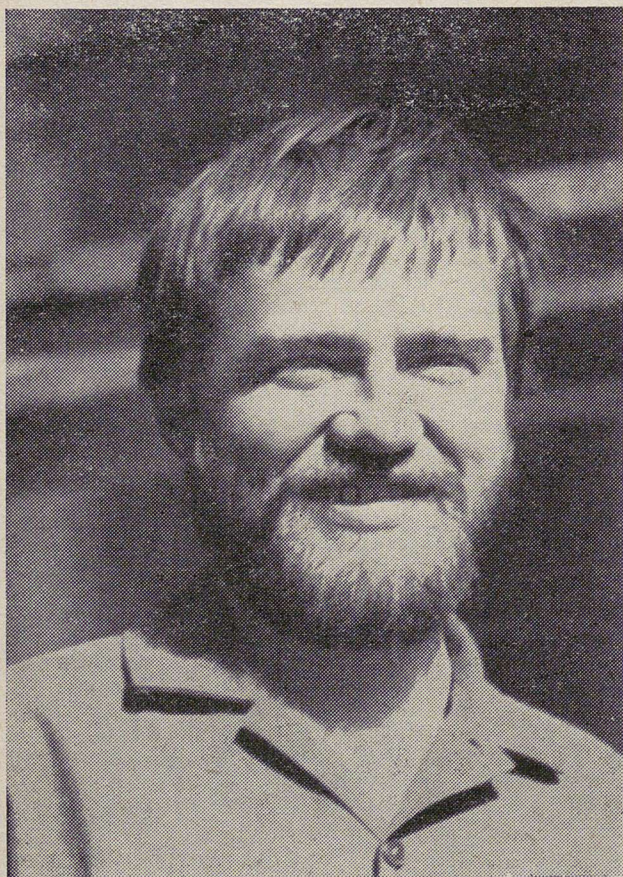
Zdeněk Dušek: Vzhledem k tomu, že velice málo hraju, mohu říci jen tolik — divadelní mašinerie mě zatím nepostihla, spíše naopak.

Když teď to všechno, o čem byla řeč, shrneme, když připočteme něco málo z dalších údělů profesionála, o kterých řeč nebyla (třeba, že nemusí dostat roli, kterou si přeje hrát, a že ji nemusí dostat v divadle, kde je momentálně, ale vůbec nikdy), nemáte chuť vyznat se ze závisti k amatérům?

Jana Březinová: Já si myslím, že nejkrásnější divadelní práce je stejně ta amatérská. Nemluvě o nadšení, stačí si uvědomit maximální uspokojení, které ji provází. Na profesionálním divadle mi nejvíc vadí, že nemohu dělat tak, jak mě to baví a co mě baví. A pak mým, sice naivním, ale ideálním snem, je amatérské publikum. Totiž publikum, jehož reakce jsou jediným oceněním.

Zdeněk Dušek: A mým snem je zase vyspělý amatérský soubor, se kterým bych mohl dělat. Uvažovali jsme o Pašijích nebo něčem podobném. Domníváme se totiž, že v práci a spolupráci s amatéry záleží především na repertoáru. Nemá smysl učit kohokoliv nějakému převtělování, nemá smysl říkat — buď přirozený! —, když se dá vyjít právě z té zdánlivé nepřirozenosti. Dobrý herec je ten, který dokáže přinést sám sebe, vystihnout podstatu role a sdělit ji. Na režisérovi pak je, aby tu přinesenou osobnost do rámce představení usadil. To platí jak pro profesionály, tak pro amatéry. Jana mluvila o nadšení. Já myslím, že je nezbytné u jakékoliv práce, protože nejhorší ze všeho je zaměstnanecnost. Na vlastní otázku odpovím nepřímou. Jako profesionál amatérům skutečně závidím. Mohou si tedy zcela bezostyšně dovolit jedno. Třeba hru na světové divadlo číslo 1, a o to jde. Ve chvíli, kdy něco dělám, musím být přesvědčen o velikosti svého úkolu. Už proto, abych nepodleh lenuosti a neskončil na poloviční cestě, abych se nikdy nestal vědomě průměrem.

L. E.



S O U Č A S N É S V Ě T O V É D R A M A



[Aleš Fuchs] Tennessee Williams aneb Lidé obklíčení sexem

Jmenuje se vlastně Thomas Lanier Williams — jméno Tennessee přijal až později. Narodil se 26. března roku 1914 v Columbu, ve státě Mississippi. Mnohem dřív než do literatury vstoupil do života a sám na sobě poznal, co se dá. Doma neměl na různých ustláno, maminka byla sice energická i skrovná zároveň, ale v rodině se příliš neprosadila. Měla však na malého Thomase velký vliv svými vzpomínkami na slávu amerického Jihu. Otec byl obchodním cestujícím s obuví. V roce 1918 dostal místo v Saint Louis. Tady, v Saint Louis, chodil Thomas tři roky na universitu, ale poněvadž jednou nějak nešťastně polil vysvědčení o vojenské způsobilosti, rozhodlo to otce, který byl v japonsko-americké válce poručíkem, a za trest vzal svého syna z university. Thomas čistil boty u obuvnické firmy, kde byl zaměstnán také jeho otec, a ve svém malém pokojíku, plném cigaretového kouře, psal tajně po nocích verše. Literární debut napsal vlastně už ve čtrnácti letech, pod dívčím pseudonymem ho poslal do nějaké soutěže. Byla to úvaha na téma „Může být žena dobrým přítelem?“ Vyhrál 25 dolarů. Prvním dramatickým debutem byla hra nazvaná **Cairo! Sanghaj! Bombaj!** Autorem byl nedostudovaný univerzitní student a čistič bot. Psal tehdy o zemích, které neznal, o lidech vysněných v podkrovním pokojíku. Teprve v roce 1938 se stěhuje do New Orleansu, dokončuje univerzitní studia, spolupracuje s amatérským divadlem a píše jednoaktové hry, které v následujícím roce vycházejí poprvé knižně. Z Nového Orleansu posílá do New Yorku hru do soutěže a dostává za ni stodolarovou odměnu a příslib, že bude uvedena. Jmenovala se **Zápas andělů** a hrála se jen několikrát koncem roku 1940 a v lednu 1941. My známe až její další verzi, pod názvem **Sestup Orfeův**. Od té doby, zhruba tedy

od roku 1940 napsal Williams přes dvacet celovečerních dramát, nepočítáme-li desítky jednoaktovek. Téměř všechny jeho hry — snad kromě dvou nebo tří — byly v Hollywoodu zfilmovány. V našich biogramech jsme, žel, pokud si dobře vzpomínám, neviděli ani jeden film, natočený podle Williamse. Zato po letech strachu z Williamse jsme se před třemi čtyřmi lety vrhli na jeho dramatické dílo poměrně důkladně. Ráda jeho her vyšla i knižně, například **Sestup Orfeův**, **Léto a dým**, Williamsovy jednoaktovky... Připomeňme si přesto alespoň některá jeho nejzávažnější dramata: V roce 1945 měla premiéru Williamsova patrně nejslavnější hra **Skleněný zvěřinec**, která se v pražském Komorním divadle, v režii Oty Ornesta, hrála jako jedna z vůbec prvních autorových her u nás. V letech 1945 až 1947 píše Williams **Tramvaj do stanice Touha**, odměněnou Pulitzerovou cenou. Téměř ve stejné době vzniká **Léto a dým**, známé pražským divákům z hezké inscenace v Realistickém divadle. Novela **Jaro paní Stoneové**, z roku 1950, vyšla nedávno i v českém překladu. Stejný rok vznikla, tedy 1950, má další autorova hra **Vytetovaná růže**, uvedená v Praze Divadlem E. F. Buriana. Titulní roli Serafiny napsal Williams pro svou dlouholetou obdivovatelku, italskou herečku Annu Magnaniovou, která ji ztělesnila i ve stejnojmenném filmu. Tato vynikající temperamentní herečka vytvořila i americké filmové verzi rovněž roli Lady Torranceové ze hry **Sestup Orfeův**. Mimoходом, Magnaniová kdysi řekla novinářům: „Tennessee je jediný muž, kterého bych si okamžitě vzala, kdyby mi nabídl manželství — je citlivý, ale nerozhodný...“ V roce 1957 se objevuje nová verze **Zápasu andělů** — **Sestup Orfeův**, v roce 1959 **Sladký pták mladosti**, o rok později

Noc s leguánem, uvedená svého času Vinohradským divadlem; **Vlak s mlékem tu už nestaví** má datum 1961 (budiž ale poznamenáno, že je to nová verze). O dvou Williamsových aktovkách, spojených do jednoho večera pod titul **Slapstick Tragedy** (což je parafráze na Slapstick Comedy, tedy ukrutánskou komedii), píše po jejich premiéře v roce 1968 americký Newsweek: „Hra zmizela z programu po sedmi představeních...“ A kritik New York Times poznamenává: „...Dvě Williamsovy jednoaktovky potvrzují fakt, že autorův blýskavý talent nezmizel, Williams jako dramatik nezemřel, jenom spí...“ „Proč někdo, kdo tolik miluje život, má v sobě tolik zoufalství?“ ptá se jeden novinář Tennessee Williamse. Ten mu odpovídá: „Protože jsem romantik... staromódní romantik.“ Williams je upřímný, ve svých hrách, v rozhovorech s novináři, v článkách. V divadelní rubrice The New York Times vyšel 30. listopadu 1947, tedy čtyři dny před newyorskou premiérou hry **Tramvaj do stanice Touha** (mimoходом Stanleyho hrál Marlon Brando), článek z Williamsova pera. Měl titul **Tramvaj do stanice Úspěch**. „...Byl jsem vytržen z cudného zapomnění a vržen do ozduží náhle slávy; z nejistého postavení podnájemníka venkovských pokojů jsem byl přesazen do apartmá v prvotřídním hotelu na Manhattanu. Moje zkušenost nebyla ojedinělá. U Američanů přichází úspěch často takhle nenadále. Ne, můj zážitek nebyl výjimečný, ale nebyl také zcela běžný, a jste-li ochotni přijmout moje poněkud neobvyklé tvrzení, že jsem nepsal jen pro tento zážitek — a mnozí lidé nejsou ochotni uvěřit tomu, že dramatik by se mohl nějak zajímat ještě o něco jiného než o úspěch u veřejnosti — pak bychom mohli porovnat tyto dva stavy. Způsob života,

který jsem vedl před tímto úspěchem, vyžadoval vytrvalost, bylo to lezení a škrábání se do strmého kopce, při němž se člověk snažil zachytit se drsnými prsty každého sebensího výstupku, aby se dostal výš. Ale byl to dobrý život, protože to byl život, pro jaký je lidský organismus stvořen. Až když zápas skončil, uvědomil jsem si, kolik životní energie mě to stálo. Octl jsem se na náhorní planině, lapaje po dechu a máváje pažemi do vzduchu, který už nekládá odpor. To byla ona vytoužená jistota.

Usadl jsem a rozhlížel jsem se kolem a byl jsem najednou velmi sklíčen. UVědomil jsem si, že začalo období spořádaného života. Zítřka ráno se vzbudím v prvotřídním hotelovém apartmá nad diskretním šumotem East Side bulváru a budu vychutnávat jeho eleganci, přepych, pohodlí, a to, že jsem dosáhl vrcholného amerického Olympu. Až se zítřka ráno podívám na zelenou atlasovou pohovku, rázem si ji zamiluji. To jen přechodně mi zelený atlas připadá jako sliz na stojaté vodě...

★

O Williamsově tvorbě už dnes existuje slušné množství literatury, včetně biografii. Williams je totiž už mnohem víc klasik než buřič, jen k nám přišly jeho hry pozdě, ale staly se tak součástí našich vlastních úvah o člověku a jeho světě. Kdybychom chtěli shrnout Williamsovu dramatikou do třech slov, řekli bychom nejspíš: smrt — sex — peníze. Strach člověka před konečným, nenávratným a neodvolatelným, peklo v nás, kterým je lidský cit, ale také všechny pudy, touhy a vášně, samozřejmě tedy i sex, jako věčné ohniště, jež nelze uhasit, a konečně peníze, strach o existenci. Myslím, že všechny tyto otázky jsou nanejvýš lidské a bytostně blízké i Williamsovi. Anglický kritik Kenneth Tynan o Williamsovi píše: „Jeho tvář je tvář kočovníka. Ať jede kamkoliv, všude je cizincem, který neustále žije mezi kufrů a je schopen z jakéhokoliv domova vytvořit během deseti minut hotelové apartmá. Jako většina hypochondrů je nesnadným hostem na této zemi. Když prodal filmovací práva **Kočky na rozpálené plechové střeše**, požádal agenturu, aby mu byl honorář rozdělen tak, aby ho dostával deset let. Částečně to dělal z opatrnosti, částečně z utkvělé myšlenky, kterou nemohl vypudit z hlavy, že totiž do deseti let umře. Williams o sobě říká, že je věčně někam poháněná osoba...”

Tolik tedy pan Kenneth Tynan.

„Budu rodit!“ volá Lady Torranceová v **Sestupu Orfeově**, zatímco jejího Orfea, který se ve hře jmenuje Val, předhodili zdivočelí mužové psům. Paní Torranceová je jednou z mála Williamsových postav, která proniká až k světu štěstí, i když při tom nakonec ztrácí svou velkou lásku a otce budoucího dítěte. Williamsovy ženské postavy — které píše po výtece mistrněji než postavy mužské — jsou zpravidla neukožené nymfoman-ky, po lásce toužící vdovy, chťímec posedlé dáblíce, opuštěné, světem zapomenuté studené ryby z dávno vyschlých akvárií, ženy utápějící svou bezmocnost v alkoholu, tabletkách, lásce ke stejnému pohlaví, snech a věčném vyvržení. Ať už máme na mysli Floru z jednoaktovky **27 vagónů vlny**, měkkou a toužící po dítěti, nebo Lauru, průsvitnou jako její skleněný zvěřinec, opuštěnou a nemocnou, chťivou Maxinu z **Noci s leguánem**, fantazírující Blanche, věč-

ně zraňovanou a uráženou — z Tramvaje do stanice Touha, či Maggi, vášnivou a náruživou, žijící pod jednou střechou s homosexuálním manželem, jak je známo ze hry **Kočka na rozpálené plechové střeše**, všechny, všechny hledají cesty z pekla svého já.

Velká láska je u Williamse krásný sen, hrubý a brutální sex — je skutečností. Ženy u Williamse se točí kolem mužů jako oheň, který nakonec pohasíná. Lidé hledají únik ze svých komplexů, z trýzní surového Jihu, kde dávno vymizeli romantičtí hrdinové, zůstala jen rvačka o holý život.

Stanice Touha je symbol štěstí.

Člověk je nedokonalý a za svou nedokonalost trpí. Lidé se zmitají na řetězech svých příběhů, jako ten leguán ve Williamsově hře. Jsou to vzpory v akváriu života...

★

...Ale druhý den ráno nevinná malá pohovka vypadala ještě odporněji než předešlý večer, a já začínal být příliš tlustý pro ten stopětadvacetidolarový oblek, jež mi jeden můj elegantní známý vybral. Jednotlivé části apartmá poznenáhlu začaly chátrat. Pohovce upadla noha. Na vyleštěném povrchu nábytku se objevily první skvrny vypálené cigaretou. Zapomněl jsem zavřít okna a bouře zaplavila pokoj. Ale pokojská opět všechno uvedla do pořádku a trpělivost ředitelství hotelu byla nevyčerpateľná. Ani večírky, trvající dlouho do noci, je nepřivedly z míry. A nezdálo se, že by cokoliv, snad kromě atomové bomby, mohlo mě sousedy vážně znepokojit.

Jedl jsem ve svém pokoji. Ale i v tom bylo kus rozčarování. Často jsem si objednal jídlo, ale než mi je přivezli jako mrtvolu na stolku s gumovými koly, ztratil jsem o jídlo všechn zájem. Jednou jsem si objednal řezy ze svíčkové a čokoládovou zmrzlinu, ale vše bylo na stolku tak rafinovaně aranžováno, že jsem si spletl čokoládovou polevu se šřávou od pečeně a vyřil jsem ji na svíčkové řezy.

To vše byl pouze onen méně závažný aspekt duševní změny, jež se záhy začala projevovat znepokojivějším způsobem. Zjistil jsem, že začínám být lhostejný k lidem. Začala se ve mně zmáhát vlna cynismu. Konverzace mi připadaly jako kdyby byly před lety nahrány na magnetofonový pásek a nyní znovu přehrávány. Zdálo se mi, že se upřímnost a laskavost z hlasu mých přátel docela vytratily. Podezřívám jsem je z pokrytectví. Přestal jsem jim telefonovat, přestal jsem se s nimi stýkat. Byl jsem syt toho, co jsem považoval za nejapné lichocení. Dělal se mi tak špatně, když mi lidé neustále říkali, jak jsou nadšeni mou hrou, že jsem už nedovedl ani poděkovat. Dusil jsem v sobě slova díky a hrubě jsem se odvrátil od oně, většinou upřímně osoby. Přestal jsem být hrdý na svou hru, naopak, pomalu mne začínala odpuzovat, snad proto, že jsem se uvnitř cítil příliš prázdný, abych dokázal napsat hru novou. Pohyboval jsem se jako chodící mrtvola, a byl jsem si toho také vědom, ale v té době jsem neměl nikoho, koho bych dostatečně znal, nebo koho bych natolik věřil, abych si ho vzal stranou a řekl mu, co se se mnou vlastně děje. Tento podivný stav trval asi tři měsíce, až do pozdního jara, kdy jsem se rozhodl k další oční operaci, hlavně proto, abych měl důvod zmizet z tohoto světa a schovat se za gázový obvaz. Byla to



má čtvrtá operace oka, a snad bych vám měl vysvětlit, že jsem byl před pěti lety postižen šedým zákallem levého oka, což si vyžádalo celou řadu operací, a nakonec operaci očního svalu. (Pro vaši informaci, oko stále ještě mám.)

Nuže obvaz splnil svůj účel. Zatímco jsem odpocíval v nemocnici, ti přátelé, které jsem zanedbával, nebo tak či onak urazil, mě začali navštěvovat, a nyní, kdy jsem měl bolesti a byl jsem obklopen tmou, se mi zdálo, že se jejich hlasy změnilly, nebo spíše že nyní ztratily ono nepřijemné zabarvení, z kterého jsem je dříve podezíral; zněly nyní opět tak, jako za starých časů, kdy jsem byl ještě zcela neznámý. Opět to byly upřímné a milé hlasy, z nichž zaznívala pravda.

Když mi šňali obvaz, nalézal jsem se ve změněném světě. Vystěhoval jsem se z elegantního hotelu, zabalil jsem své papíry a pár drobností a odjel do Me-



xika... Moje oficiální já, tento zrcadlový klam, tedy opět neexistovalo, a tak jsem se zase stal normálním člověkem...

*

Tradice amerického dramatu je velmi krátká, zhruba padesátiletá. Velcí předchůdci Williame, Thornton Wilder a zejména O'Neill vnesl ovšem do realistického půdorysu dramatu sílu jevištní exprese, tíhu naturalismu a extazi vášně. Stejně jako kdysi v Německu Wedekind, prostořeký průzkumník otázek pohlavního života — ostatně jen o osm let mladší než Sigismund Freud — i Williams vnáší do dramatu otázky nejtímnějších vztahů člověka. Je romantik, brutální a zběsilý, spaluje své postavy vášněmi, ale stačí si připomenout jen



jedno jméno z nového proudu amerického dramatu, abychom pochopili, že všechny Williamsovy rekvizity jsou častokrát právě jen rekvizity, všechny symboly právě jen symboly. Mám na mysli Albeeho a jeho i u nás známou hru — dokonce i z její filmové podoby — **Kdo pak by se Kafky bál?** Albeeho věcnost pomáhá pronikat až na koost nejen otázek sexu, ale také úzce souvisících otázek společenských. Williamsovy hry jsou výkřiky touhy, volání po starém krásném jihu, jak o něm slyšel vyprávět třeba svou matku, Williams dovede napsat živou postavu. „Ale přes všechnu obratnost, s jakou Tennessee Williams ovládá divadelní prostředky, pochybnosti o kvalitě jeho díla nejsou nepodložené,“ říká anglický teoretik Styan v knize **Černá komedie**. A má na mysli melodramatickosti, přehánění, násilné přechody, malou citovou zdrženlivost... Říká dokonce o Williamsovi, že je „kouzelníkem s plným pytlek triků“. Je tomu tak opravdu?

*

...Potom jsem se, k dovršení svého obrození, usadil v Chapale, abych pracoval na hře **Pokerový večer**, z níž se později stala **Tramvaj do stanice Touha**. Jen ve své práci může umělec najít svou realitu a uspokojení, neboť skutečný svět je méně intenzivní než svět jeho invence, z čehož

vyplývá, že jeho život, pokud nehlédá východisko v prudkých zvratech, se nezdá být nijak důležitý. Ve správných podmínkách žije tehdy, je-li mu práce nutností, a ne jen příjemným trávením času.

Ale to jsem příliš zjednodušil. Člověk tak snadno neunikne svodím pohodlného způsobu života. Máže si těžko prostě říci, budu pokračovat ve stejném způsobu života, jaký jsem vedl před touto událostí. Náhodou jsem měl úspěch, to je vše. Ale jakmile plně pochopíte prázdnotu života bez boje, v témže okamžiku jste také vybaveni základními prostředky pro svoji spásu. Víte-li, že srdce člověka, jeho tělo a muzek jsou ukovány do běla rozžhavené peci, aby byl člověk vyzbrojen pro konflikty (tváří zápasy), a že bez těchto konfliktů je člověk mečem, sekajícím pampelišky, že nikoliv bída, ale přepych je vlk, číhající za bukem, a že tesáky tohoto vlka jsou nohy drobné malichernosti, marnivosti, ješitnosti a ochablosti, jichž je úspěch dědicem — pak, vyzbrojení těmito vědomostmi, alespoň víte, kde je nebezpečí skryto. Víte potom také, že onen pan „Někdo“, jímž jste, když máte „jméno“, je fikce, stvořená pomocí zrcadel, a že jediný „někdo“, jímž stojí za to být, je ono osamělé a neviditelné „já“, které existuje od prvního vašeho vdechnutí, a jež je souhrnem vašich činů, a je tak soustavně pod kontrolou vaší vůle — a když tohle všechno víte, pak jste s to překonat katastrofu úspěchu.

Nikdy není vlastně pozdě, pokud neobejmeme bohyni — čubku zvanou Úspěch — jak jí říká Williams James — oběma rukama a nenajdete v ní ono dusivé lichocení, přesně to, po čem teskní malý chlapeček ve vás vždycky toužil, dokonale ochranu a naprostý nedostatek všeho úsilí. Myslím, že jistota je určitý druh smrti, a může vás překvapit jako smrtě autorských honorářů a tůně na Beverly Hills, stejně jako na kterémkoliv jiném místě, které je vzdáleno podmínek, jež z vás udělaly umělce, jste-li jím ovšem, nebo byl-li jste jím, nebo se jím chcete stát. Zeptejte se kohokoli, kdo má zkušenost s tímto druhem úspěchu, o kterém mluvím: „K čemu je to tedy dobré?“ Možná, že budete-li chtít slyšet pravdivou odpověď, budete mu napřed muset dát dávku „pravdivého“ séra, ale slovo, které nakonec zavřel, naprosto nelze stisknout ve slušné publikaci.

Tak co je tedy dobré? Posedlý zájem o lidské záležitosti, plus jistá dávka soucitu a morálního přesvědčení, jež udělalo z životních zkušeností něco, co musí být ztvárněno v barvě, hudbě, pohybu, nebo v poezii, či próze, nebo v čemkoliv, co je dynamické a má vyjadřovací schopnost — to je pro vás dobré, myslíte-li své cíle vážně. William Saroyan napsal na toto téma skvělou hru, že čistota srdce je jediný úspěch, který stojí za to. „V čas svého života — žij!“ Ten čas je krátký a nevrátí se. Uniká nám mezi prsty, zatímco to píšete a vy to čtete, a hodiny tikají monotónně: ztráta, ztráta, ztráta, ledaže jste se rozhodli zasvětit své srdce boji proti tomu.

*

Blanche, ten ženský smleek, ostouzený, ponižovaný, uražený pták s poraněnými křídly, říká na konci hry **Tramvaj do stanice Touha**, jedné z nejlepších Williamsových her: „Nestojím o realismus. Miluji kouzla! Ano, ano, kouzla! A sna-

žím se je dávat lidem. Ličím jim věci zkreslené. Neříkám pravdu, říkám, co by měla být pravda. A je-li to hršší, ať jsem za to proklet!“

*
Ano, jeho hry jsou melodramatické a lidé v nich trpí brutálními chťfci, zmatenou posedlostí po něčem, co nemohou najít, na konci většiny her na ně obvykle číhá smrt. Williamsovi málo záleží na stavbě hry, míchá žánr a styl, jak se mu to hodí, šve své postavy do příběhů a pláče spolu s nimi, když se v cárech a s vyrvaným srdcem opět vracejí kamsi do koutku, živořit nebo umřít. Vymýšlí si nejbujnější fabule a vkládá do hry nejdřívejší symboly, aby dal divákovi pocítit závratnou krásu obyčejnosti, přicházející tak málokdy v podobě radosti a štěstí. Jeho postavy jsou zaklety samy v sobě. Sám o tom říká: „Jsme všichni odsouzeni do samotek uvnitř své vlastní kůže.“ Jeho hry mají sílu psychologismu takového Ibsona, jsou poetické jako klidná hladina her takového Čechova, jsou i hysterické, třeba jako dramata O'Neilla — ale mají neodmyslitelnou touhu prodat se k člověku, do jeho nitra. Sex v nich není chladný jako striptýz, nýbrž spalující jako žár slunce. Proto jsou málem staromódní...

Williams, stejně jako Faulkner, to je přede vším americký jih. Ale copak je Faulkner ve své **Báji, Pobertech** a zvláště **Divokých palmách** méně krutý a vzrušený? Copak je Hemingway klidný a vyrovnaný? Taková Margot z povídky **Krátké štěstí Francise Macombera**, která šve divoká zvířata a nakonec vystřelí na svého muže, snad náhodou, snad schválně, protože byl slaboch a bál se zabíjet, je ve své lovecké vášni podobná hrdinkám Williamsovým. Jejich štvátve touze najít ve světě mužů naplnění vlastní cesty odnikud nikam...

„Nemyslím, že vše, co je v životě nejlepší, je spojeno s pohlavím,“ říká anglický filosof moralista Bertrand Russell ve své knize **Manželství a mravnost** před čtyřiceti lety. Jenže svět se mění. Svět Williamsových her, to je prostor vzniklý mezi Mužem a Ženou, nic, vůbec nic není mimo něj, jako by naznačoval Williams. **Společenský svět**, jak jej zachycuje jeho pouze o rok mladší vrstevník Arthur Miller, redukuje Williams do přímky vztahu Muže a Ženy. Millerovi lidé jsou obklíčeni zákony společnosti, Williamsovy postavy žijí v katakombách svých samot, z nichž se snaží stůj co stůj dostat. Jenže kam vlastně?

*

Některé bibliografické údaje: informace o autorovi najdete například: Z. Kalužiňski **Cesta na Západ**, Praha, 1955; J. Toeplitz **V Hollywoodu i mimo Hollywood**, Praha, 1967; J. L. Styan **Černá komedie**, Praha, 1967; **Sestup Orfeův**, Praha, 1962 [text hry, doslov M. Lukeše]; **Tetovaná ráže**, Praha, 1964 [text hry, doslov M. Lukeše]; **Jednoaktové hry**, Praha, 1966 [doslov J. Černého]; **Léto a dým**, Praha, 1964 [text hry, doslov J. Černého]; **Tři hráči jedné letní hry** (próza), Světová literatura, 1964, č. 6; T. Williams **o sobě**, Divadelní noviny, 1962 (článek).

T. Williams: **Skleněný zvěřinec (MDP)**, **Sestup Orfeův (MDP)** a **Manželství v záběhu (Realistické divadlo)**. Foto K. Drbohlav, M. Tůma a V. Sochůrek.

DROBNÉ RADY ✱

Už staří Řekové věděli, že ve všem je třeba dodržet rovnováhu, že není na světě dobra bez zla, radosti bez smutku. A snažili se o tuto rovnováhu i v divadle například i tím, že ke třem tragédiím, které se hrály v jednom dnu, přidávali jedno satirické drama, které mělo rozveselit diváky nakonec rozveselit a ukázat jim problém z jiného úhlu pohledu. I středověké a renesanční divadlo tuto rovnováhu dodržovalo mimo jiné i tím, že do smutných příběhů vkládalo tak zvané mezihry — většinou humorné scény z lidového života, které svou tematikou, jazykem i způsobem podání byly v protikladu ke vlastní hře a které byly vkládány mezi jednotlivými akty hry vlastní.

Jedním z mistrných autorů těchto mezihier byl i tvůrce slavného Dona Quijota, Španěl Miguel de Cervantes Saavedra (1547—1616). Napsal jich řadu a zachytil v nich život středních a nejnižších vrstev španělské renesanční společnosti. Do češtiny jich je přeloženo osm (Spisy Miguela de Cervantese Saavedry, svazek třetí, Knihovna klasiků 1962, přeložili Jan a Olga Fischerovi): Bdělý strážce, Falešný Biskajec, Zázračné divadlo, Jeskyně v Salamance,

Žárlivý stařík, Rozvodový soudce, Ovdovělý pasák, řečený Trampagos a Volba rychtáře v obci Daganzo.

Jak ukazují už názvy některých těchto mezihier, jsou tu v jednoaktovém rozmezí zachyceny životní situace bohatých měšťanů a jejich manželek, vojáků, soudců, kostelníků a lazebníků, služek, herců, studentů i obecních radních a konečně i podvodníků, taškařů, pasáků a prostitutek. Je to pestrý a strakatý svět, který tu Cervantes líčí s velikou životní zkušeností a jadrným humorem. Každý ten příběh je ukončen posláním, podaným ve vtipné písničce, doprovázené zhusta i tancem a obecným veselím.

Je škoda, že Cervantovy Mezihry zůstávají doposud jen zajímavou četbou, která je navíc obecně velmi málo známá. Škoda proto, že situace, které v nich Cervantes zachycuje, jsou obecné a zažívali je nejen jeho hrdinové, ale zažívají je i lidé dnešní. Škoda i proto, že tyto situace i jejich aktéři jsou situacemi divadelními a aktéři zajímavými dramatickými postavami.

Kolik jevištních možností je skryto v Zázračném divadle! Dva potulní herci Chanfalla a jeho žena Chirinos předvádějí v menší obci své zázračné divadlo. Jejich zázraky může ovšem vidět jen ten, kdo pochází ze starého křesťanského rodu a kdo byl zrozen z početného manželského lože. Obecní smetánka, která jejich produkci přihlíží, nic nevidí, ale je ochotna vidět všechno, co vidět má

— i Samsona, který strhává chrámové sloupy, i býka, který v Salamance roztrhal nosiče, i hejno myší, i průtrž mračen, i dva tucty rozzuřených lvů a medvědů i půvabnou pannu zvanou Herodias — jen proto, aby na ni nepadlo podezření, že snad její rod není dost urozený.

Stejně i v Žárlivém staříku. Zazobaný dědek Cañizares má krásnou mladou ženu, kterou zamyká na sedm západů. Ale mazaná sousedka Hortigoza přece jen dokáže dědku oklamat a vpašovat do domu milence pro paní Lorenzu.

Stejně i v Jeskyni v Salamance. Měšťan Pankrác se znenadání vrátí z obchodní cesty. Ale jeho žena si pozvala do domu ctitele, s nimiž si chce zpříjemnit mužovu nepřítomnost. Z překorní situace ji zachrání potulný student, kterému poskytla přístřeší, a který namluví přihlouplému Pankrácovi, že oba ctitelé jsou vlastně čerti, kteří mu mohou ukázat zajímavá kouzla. A Pankrác uvěří.

Stejně i v Bdělém strážci. Žárlivý voják střeží dům, v němž bydlí jeho zbožňovaná služka Kristinka, a odhání každého mužského, který chce do domu. Nakonec se popere s kostelníkem, druhým Kristinčiným ctitelem, ale jeho bdělost mu stejně nepomůže, protože Kristinka si zvolí za manžela kostelníka.

I ostatní mezihry mají řadu půvabných situací a vděčných dramatických postav. I když původně samostatně hrány nebyly, dnes nic nebrání tomu, aby se uváděly samostatně.

TRIBUNKA KRITICKÝCH RUKOPISŮ

Otakar Fischer referuje o novince.

Medvědí tanec. Ot. F. Lidové noviny, Praha 28. ledna 1934.

Stavovské divadlo zahájilo v sobotu 27. ledna sérii původních her novinkou Viléma Wenera, ale zcela jiného, než jakým jsme ho poznali v poslední z libivosti udělané Zuzance. Tentokrát je to spisovatel vážně se zahloubávající do trpkosti člověka vyřaděného, který by se rád včlenil do normálního lidského běhu a s hrůzou poznává, že je na to pozdě. To je, jak se zdá, nejulastnější Wernerova nota a zde v parafrazi medvědího tance, to jest v grotesce o pozdní vášni neohrabaného antikváře, zaznívá novou a původní variantou — přes období s tím neb oním cizím výtvořem; něco jedovatě sebeobžalobného tají se pod dráždivou tragikomikou a pozvedá obratně udělané scény nad hodnotu divadelnické zručnosti. Schopnosti autorovou je především zadržnit scénický detail, tím nabývá jeho děj rázu jakýchsi solových

výstupů, kterým je dána silná působivost chvilková, ale které do sebe nezapadají dost pravděpodobně. I náhlý obrat k světlivosti i další některé přeměny v osudu hlavní postavy přicházejí nějak efektně a nepřipraveně, ale pod dialogem to neustále zaznívá zdušeným smíchem v slzách, který při své mučivosti má cosi, co slibuje umělecké vysvobození. Také Wernerovo figurářství drží se tentokrát v mezích bystrého pozorování a nepracuje s otřelou senzáčností, jen druhý akt, v baru, působí šablonou. Jde o poetickou práci, která zasluhuje být kladně brána (knižní vydání vyjde předmluvou Františka Langra) a dává, jak u Wenera vždycky, hlavní trumfy do rukou hercům. Zde leží arci též nebezpečí podmíněné tou parádností jednotlivých výstupů, tak například František Roland hraje svého požívačného domovníka-mudrlanta příliš na svůj vrub a co chvíli vybočuje ze souhry řízené zvlášť v druhém dějství zkušnou technikou Milana Svobody. Hereckým opakem k rolandovskému

samoděržaví je Hugo Haas, jenž si dobrovolně ukládá míru a mez a překvapil melancholií, podbarvující polokarikaturu jeho antikváře, například bezzubým mumláním o medvědku na konci proního dějství a hořkým vyléčením z iluze k závěru. Pružnou „lehkou“ divku úlisně a nekompromisně pojala Jiřina Šebalová, vhodnou dekoraci navrhl mladší Gottlieb.

Otakar Fischer (1883—1938) — básník, dramatik, překladatel, literární historik-germanista Karlovy university, byl divadelním kritikem různých pražských listů, zvláště pak Práva lidu, Lidových novin a Prager Presse. Byl autorem monografií a esejí, též divadelní historik [Dějiny Národního divadla do roku 1900] a nakonec šéf činohry Národního divadla. Z jeho dramát vynikli Přemyslovci a Otroci. Z esejí sbírka Slova a svět aj. Byl to pokrokový, vědecky a umělecky fundovaný zjev našeho kulturního života před nástupem nacismu u nás. Byl také jednou z prvních jeho obětí. Citovaná kritika vyšla pod názvem Medvědí tanec a s šifrou Ot. F. v pražských Lidových novinách 28. ledna 1934. *krt*

Úspešná sezóna v A-divadle v Bratislave

Pri hodnotení divadelnej sezóny v A-divadle (SDOS) v Bratislave treba nám radostne konštatovať, že opäť mnohé členské súbory sa dobre uviedli vo svojich žánroch, či už to boli klasické divadelné hry, malé javiskové formy, pásma poézie, hudby a spevu, detské rozprávkové hry a gitarové skupiny. I tohoto roku bola bohatá sezóna na detské rozprávkové hry, čo je opäť veľký úspech oproti rokom minulým, lebo vieme, že práve v produkcii pre deti sa javia veľmi vážne nedostatky ako v rámci Bratislavy, tak i v celosvetovom meradle. V A-divadle bolo za sezónu 16 premiér, z toho 7 detských a 9 celovečerných a okrem toho 5 premiér gitarových skupín. Iste je to bohatá činnosť stálej amatérskej scény. Inscenácie sa zameriavali na spoločenskú problematiku s dôrazom na vyjadrenie citových polôh mladého človeka. V tejto sezóne sa plánovaná návštevnosť splnila na 110 %. Tu treba spomenúť, že návštevníci sa grupovali väčšinou z učilíšť a škôl vôbec. Je treba podotknúť, že i tohoto roku ako v minulých umelecky dominoval súbor OB NIVY,

ktorý v réžii Lubomíra VAJDIČKU pripravil divadelnú hru spracovanú podľa poviedky Leonida M. Andrejeva TMA. Divadelný súbor CHZJD inscenoval hru J. B. Prestley POKLAD, s ktorou na krajskej prehliadke v Modre získal I. cenu Samuela Jurkoviča. Novým členským súborom sa stalo autorské divadlo malých javiskových foriem EX LEX pri OB NIVY a uviedlo tiež úspešne hru Requiem pre čarodejnicu, ktorá našla skutočnú ozvenu najmä medzi mládežou. Divadelný súbor VOV pri ČSM uviedol divadelnú hru od F. G. Lorca Jak sa v sade Perlipmlín do Belisy zaľúbil v réžii Štefana Havlíka. V tejto sezóne sa neukázal ani raz na scéne Detský divadelný súbor pri OB Nivy. No na druhej strane veľmi plodne a účinne pracuje Divadelný súbor Mladost pri ZK Slovnafť, ktorý v réžii učiteľky Emílie Čechovej priniesol pekne pripravené a spracované divadelka pre deti, najmä rozprávky. Treba vyzdvihnúť jej veľkú iniciatívu i v tom, že sama si upravuje detské rozprávky a že sa skutočne s láskou venuje týmto mladým divadelným amatérom.

Prvý raz sa v tejto sezóne predstavil Divadelný súbor OB Vajnory s hrami A. Salynskij Vyzvedačka a A. Vostřá Na koho to slovo padne v réžii Benedikta Michalského. Divadelný súbor Mikrocéna pri MV ČSM pripravil výborné predstavenie od Kozma Prutkova Fantázia v réžii Ivy Sýkorovej. Spomenuli sme len niektoré z úspešných inscenácií tejto sezóny, ktoré prispeli k obohateniu divadelného života v Bratislave.

VLADIMÍR RAPOŠ

Divadélko EXLEX OB Nivy Bratislava uvádza Requiem pre čarodejnicu.

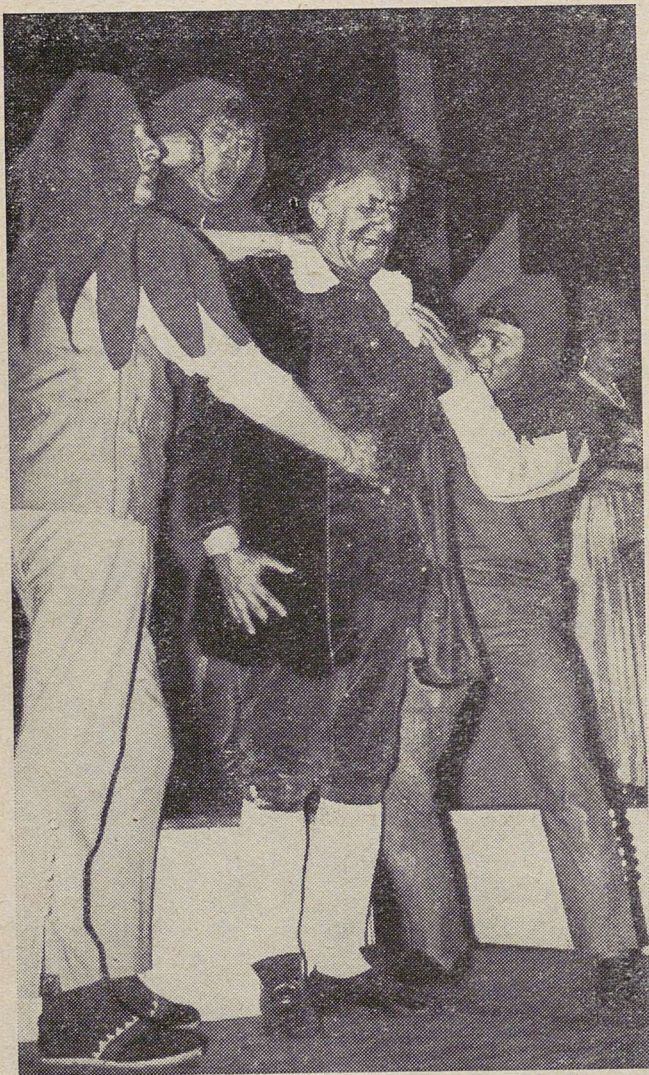


JEŠTĚ K LIBOCHOVICKÉMU LÉTU

Skončil XI. ročník Libochovického divadelního léta, největší přehlídka ochotnických souborů v Severočeském kraji. Ceny souborům, režisérům, hercům i výtvarníkům byly rozdány (nejvíce si jich odvezl mělnický Vojan a pražský Máj) a nastává čas zamyšlení.

Mezi čtrnácti zúčastněnými soubory jsme viděli většinu nejvyspělejších souborů Severočeského kraje, dva hosty ze středních Čech, pražský Máj a mimo soutěž brněnské Skřivany. Proti minulým létům nastoupila úplně jiná dramaturgie — z osmi soutěžních představení pět klasických her! (Ještě loni převládaly detektivky, hry ze současnosti, veselohry.) Tento jistě vítaný zlom ve výběru her však přinesl mimo jiné velkou otázku, jak klasické hry hrát. Neexistuje samozřejmě žádný univerzální klíč.

Divadlo Máj uvedlo Zeyerovu Starou historii v úpravě a režii I. Beneše.



Některé klasické komedie nabízejí asi takovýto postup: proškrtat text, zbavit jej archaismů a vyčichlých vtípů, dát hercům prostor pro komediální rozehráni situací, dělat si legraci, provádět taškařice, vydovádet še. Asi tak, jak dělají brněnští Skřivani Goldoniho Treperendy. Podobně postupovali pražští Májovci při inscenaci muzikálově upravené Zeyerovy Staré historie. Bylo to jedno z nejhezčích a nejúspěšnějších představení letošního libochovického festivalu. Bylo svižné, svěží a vtipné, obecnostvo se výborně bavilo. Celý soubor se představil v tom nejlepší světlo. Herci hráli odlehčeně, měli možnost ukázat bohatý rejstřík svého hereckého umění. Bylo na nich vidět, s jakou úžasnou chutí, s jakým temperamentem vytvářejí své role. J. Malá v roli komorné Zaniny, F. Čulík jako lakomec Pandolfo a všichni ostatní podali výkon, který patřil k vrcholům našeho festivalu.

Převážnou část klasických her nelze ovšem podobným způsobem inscenovat. Když přemýšlíme, proč většina souborů ztroskotává nad jejich nemalými úskalími, napadá mne uvažovat o dosavadních zkušenostech značné části hereckých kádrů dnešních našich souborů. V záplavě her ze současnosti, hlavně detektivek, bylo od nich donedávna požadováno, aby přinášeli na jeviště sama sebe, aby hráli civilně. Cím civilnější projev, čím střídmejší výrazové prostředky, čím méně gest a patosu — tím lépe! Tento požadavek civilního projevu se pevně zafixoval do povědomí většiny ochotníků a nyní přicházejí na jeviště v roli například Brahy z Lucerny nebo Buška z Našich furiantů (což jsou hry, které letos v Libochovicích uváděny nebyly) a hrají tyto postavy buď naprosto civilně, nebo si uvědomí, že to jaksi není ono, že tomu něco chybí — a z nedostatku zkušeností vytvářejí postavu šarží, nebo konoce posunčinnou. Nabývá dojem, že v klasických hrách stojí herec obnažen, protože se nemůže skrýt za svoji civilní tvář. Rozdíl mezi zkušenými a začínajícími ochotníky se daleko markantněji projevuje v klasické hře, v níž dále — jak se mi zdá — je pevná koncepce a přesný záměr režiséra naprosto nezbytnou podmínkou úspěchu.

Názornou ukázkou dobré práce režie i herců bylo představení divadelního souboru Vojan — Městské osvětové besedy Mělník. Jejich inscenace antické tragédie Fr. Grillparzera Moře a láska byla letos v Libochovicích vůbec nejúspěšnější. Režisér Boh. Navrátil volil při postavení herců antickou sošnost, herci přesně dodržovali jeho záměry a umírněnými gesty i kultivovaným přednesem dosáhli u publika velkého úspěchu. Bylo to působivé, stylově jednotné a vyvážené představení. A právě tato jednotnost a vyváženost chyběla většině ostatních souborů, i když v jejich inscenacích byly některé individuální výkony výborné: Vl. Sahula z Malého divadla Setuzy Ústí nad Labem v postavě Roškota (F. Šrámek, Měsíc nad řekou), J. Maňaska z DS Tyl Jablonec nad Nisou v roli Dukovského (Čechov — Radok, Švédská zápalka), B. Sobotka a M. Horáček z DS Tyl Chabařovice, představitel Loupežníka a Starosty v Čapkově Loupežníkovi, E. Čejchanová z ústeckého Malého divadla v titulní roli Jiráskovy Vojnarky a řada dalších.

Ochotnické soubory dále budou hrát Lucerny, Naše furianty, Vojnarky, Její pastorkyně a další hry z pokladnice našich i cizích klasiků. Význam toho je mimo diskusi. Ale jak hrát, o tom by patrně teprve diskuse měla začít.

J. BUŠEK

Dnes přistoupíme k vyličení praktického dechu, zvaného kapalabhathi. Jde o čistící dech, který význačně osvěžuje organismus tím, že jej rychle zbavuje únavových látek a nabíjí jej energií. Tuto energii můžeme pak různě zužitkovat přímo při provádění tohoto dechu — buď k pokusu o jistý druh duševního úsilí ve smyslu proniknutí do přestávky mezi dechy se zastavením myšlenek, anebo ji můžeme použít k význačnému fyzickému výkonu, který dokážeme provést bez zvláštní námahy a bez jakéhokoliv následného pocitu únavy nebo fyzického vyčerpání.

Upozorňuji jen ještě, že popis kapalabhathi, který tu podávám, není beze změny převzat z dostupných písemných pramenů a liší se tedy do určité míry od popisů tohoto dechového cvičení, jak jej podávají soudobé knihy o józe, například od Sacharova, Višnudévánandy, Iyengara a jiných. Způsob použití tohoto dechu, jak jej dále popisujeme, je však prakticky vyzkoušen v obou aspektech jeho použití.

Při provádění tohoto dechového cvičení nám přijdou k dobru všechna dříve prováděná cvičení, kterými jsme si procvičili svou bránci natolik, že již dovedeme spontánně při vdechu povolovat břicho a při výdechu je vtahovat. Proto není vhodné tímto dechem svá cvičení začít at. Kapalabhathi začneme provádět až po dostatečně dlouhé praxi předběžné pránájámy nebo plného jógického dechu. To také zaručí větší duševní úspěch z tohoto účinného cviku. Také důsledně denní cvičení uddijána bandhy lze pokládat za průpravu pro kapalabhathi.

Nejlepší polohou pro toto dechové cvičení je pozice se zkráceným nohama nebo alespoň pohodlné sedění na židli. Cvičíme takto: Nejprve vědomě vydechujeme a pak začneme volně vdechovat a přitom si v duchu počítáme ve vteřinových intervalech. Veškeré dýchání se při tomto cviku děje nosem, současně oběma dírkami. Vdech postupuje odspodu, tj. nejprve se nafukuje břicho a teprve potom se plní i hrudník. Proces vdechování je tedy ve všech fázích vědomě řízený. Na vrcholu vdechu nastane krátká spontánní přestávka, avšak ihned, jakmile k tomu pocítíme impuls, dáme průchod výdechu, tentokrát však naprosto neřízené, tj. tak, že naraz povolíme hrudníkové svaly a poněkud vtáhneme břicho. Tím dojde k rychlému, uvolněnému a odlehčujícímu výdechu, zpravidla dobře slyšitelnému. Tento výdech má trvat nejvýše polovinu doby, kterou jsme potřebovali pro vdech, může však být ještě kratší (například je-li trvání vdechu osm vteřin, může výdech trvat dvě až čtyři vteřiny). Zpočátku je vhodné spokojit se při výdechu s polovinou doby, potřebné pro vdech, později se může zkrátit na třetinu nebo i čtvrtinu. Průběh výdechu je v podstatě neřízený, takže v jeho první fázi

vydechujeme najednou velké množství vzduchu, které se rychle zmenšuje, až výdech přejde v dechovou přestávku.

Tuto dechovou přestávku s vyprázdňujícími plícemi prodloužíme, takže začneme ihned vdechovat. Ostatně tato přestávka se dostavuje celkem spontánně. Přitom již neдрžíme břicho vtažené, nýbrž je uvolníme. Jakmile pocítíme impuls k vdechování, opakujeme celou proceduru znovu. Takto provedeme najednou asi patnáct cyklů kapalabhathi. Nepůjde nám to ihned zcela plynule, budeme muset pozorně nacvičovat. Asi po týdnu můžeme začít přidávat denně jeden cyklus, až dosáhneme počtu padesáti cyklů. Výše bychom neměli jít bez přímé rady učitele.

Při počítání vdechu a výdechu s přestávkou zjistíme, že jeden celý cyklus bude trvat dvojnásobnou dobu jako vdech (například osm vteřin vdech, čtyři vteřiny výdech a čtyři vteřiny přestávka). Až si ustálíme rytmus dechu, přestaneme počítat a soustředíme se jen na průběh dechu a jeho souvislost s pohybem břicha, kterou můžeme snadno sledovat pozorováním pocitu, který v břišní oblasti vzniká při jejím pohybu při dýchání. Po určité době zjistíme, že v dechové přestávce, kdy břicho je povoleno a nelybné, se zastavily i naše myšlenky. Začneme pomalu chápat, co to je „přestávka mezi myšlenkami“, kterou jsme si tu jakoby uměle vytvořili, která však se ve skutečnosti vyskytuje v mikroskopické délce trvání v našem vědomí mezi každou dechovou fází.

Kapalabhathi má ještě druhou variantu, která není vždy známa pod tímto jménem. Používá se k usnadnění zvýšeného fyzického výkonu, jakým je výstup do příkrého kopce nebo rychlejší chůze do schodů. Při tomto použití dechu k výkonu nesmíme ovšem mluvit a musíme se soustředit na chůzi a s ní zharmonizovaný dech, který si odpočítáváme na kroky.

Před vykročením vydechujeme, potom vykročíme a začneme vdechovat. Dýcháme stále opět nosem. Po dokončení vdechu začneme ihned rychle a nuceně vydechovat tak, abychom dokončili výdech za poloviční počet kroků, než jsme potřebovali k vdechu. Jestliže například trval vdech čtyři kroky, musí být výdech hotov za dva kroky. Přiměřený osobní rytmus si najde každý sám (například šest kroků vdech a tři kroky výdech, osm kroků vdech a čtyři kroky výdech apod., při čemž dalším individuálním faktorem regulace je rychlost chůze). Po výdechu přejdeme bez přestávky ihned zase k vdechu, takže při tomto dechovém cvičení při výstupu používáme trvale k vdechování dvojnásobnou dobu než k vydechování.

Každý, kdo se naučí používat tohoto aktivního dechu, užasne nad jeho účinností. Průměrně zdravý člověk i vysokého věku (bez vážnějšího srdečního nebo plicního neduhu a sloužil-li mu

údy) dokáže takto zdotat bez odpočinku a rychle vysoký kopec nebo několik poschodí, aniž je po tomto výkonu zadýchán a unaven. Jeho srdeční činnost při tom zůstane normální.

Tento dech je počátečním cvikem složitější soustavy dechů v chůzi, přecházejících v dalších fázích do meditačních poloh. Svého vrcholného vypracování dosáhla tato soustava v horském terénu Tibetu, odkud jsou známy zprávy o podivuhodných výkonech lamů, cestujících pěšky na dlouhé vzdálenosti v meditačním polotransu bez únavy a bez námahy. (Popisy najdeme například v knihách Alexandry David-Neelové, známé tibetské cestovatelky, která dosud žije ve Francii ve stáří 101 roků.)

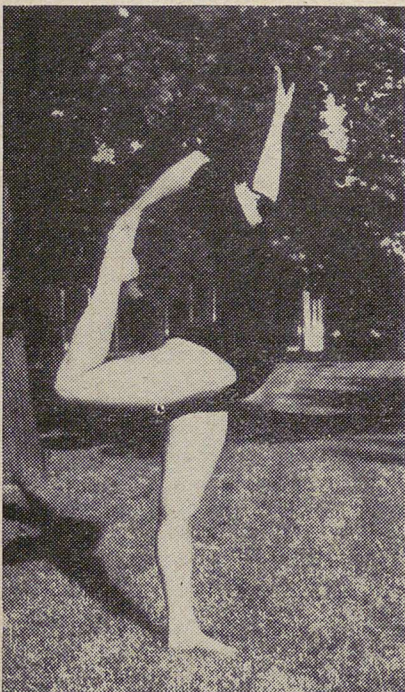
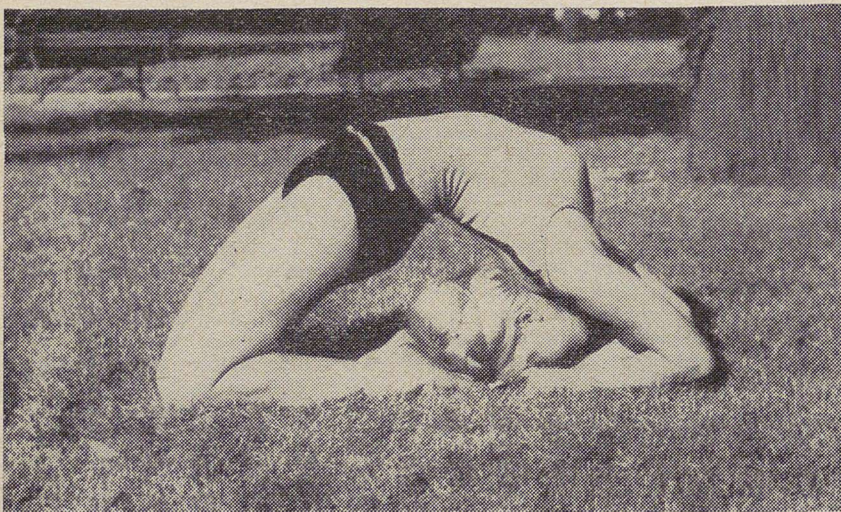
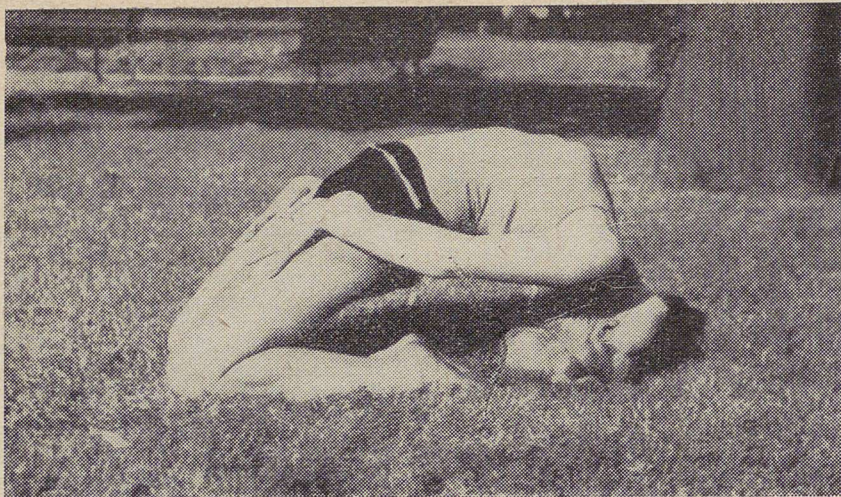
Opačného postupu než tyto dvě aktivní formy kapalabhathi používá pasivní varianta, která slouží k uklidnění rozčilené nebo roztěkané mysli a k odstranění napětí. Provádí se rovněž vsedě, a to tak, že obrátíme délkový poměr vdechu a výdechu. Po uvednutí nejprve vědomě vydechujeme a pak začneme vdechovat obvyklým postupem (odzdola, tj. nejprve břichem a pak hrudníkem), nikoli však příliš zvolna. Po nadechnutí začneme ihned vydechovat, avšak pomalu a řízeně (pomocí břicha) tak, aby úplný výdech trval dvakrát tak dlouho, jak trval předtím úplný vdech (např. vdech pět vteřin, výdech deset vteřin). Při cvičení opět vědomě sledujeme hlavně pohyb břicha, kterým aktivně rytmus dechu řídíme. Tento rytmus se může časem zpomalovat (vdech šest vteřin, výdech dvanáct vteřin atd.), ale vždy tak, aby nám to nečinilo žádné potíže. Spíše se má toto prodlužování rytmu dechu dostavovat spontánně.

Nechtěl bych tu poskytovat přesné návody o pořadí a příležitostech použití jednotlivých dosud popsaných dechových cvičení. Mechanické uplatnění není na místě, nýbrž každý si vyzkouší sám vhodnost a účelnost použití, což nutí k bdělému pozorování výsledků a probouzí inteligenci. Popsaná cvičení je možno provádět jak po souboru hathajógických cviků (po relaxaci), tak účelově i v průběhu dne. Jejich trvání zpravidla nepřesahuje pět minut, které si vždy můžeme najít, když cítíme potřebu dechového cviku.

★

V pokročilejších hathajógických cvicích se stále objevují prvky základu v různých variantách. Pro většinu lidí je hlubší základ obtížnou záležitostí, jóga však po této stránce příkládá pružnosti páteře veliký význam. Dnešní pokročilejší ukázky jsou všechny tohoto druhu.

První dvě ukázky (obr. 1 a 2) jsou varianty suptavadžrásanu a jsou vlastně radikálnější pokračováním v minulém čísle uveřejněné polohy vblouda (uštrásan). Provádíme je z kleku postupným záklonem tak, až se hlava temenem nebo i čelem dotkne země. Mů-



žeme si přitom ovšem pomáhat rukama a opírat se o zem, po provedeném cviku však výdrž je bez opory (obr. 1). Varianta na obrázku 2 ukazuje, jak postupovat při ještě větším prohnutí páteře. Ruce položíme před obličej lokty na zem a jejich pomocí přiblížíme temeno hlavy chodidlům. Výdrže si podle pocitů v páteři regulujeme od pěti do dvaceti vteřin. Návrat z těchto poloh se děje zpravidla pomocí rukou s usazením na paty. Vždy pak zvolna provedeme jóga mudru.

Další tři snímky ukazují tři pokročilé záklonové cviky s uchopením jedné nohy. První (obr. 3) se provádí vstoje a nazývá se natarádža, tj. král tance. Další (obr. 4) se provádí z kleku v částečné šňůře a nazývá se kapótásan (poloha holuba). Snímek 5 ukazuje jednu z dalších variant této obtížné polohy. Všechny tyto ásany je nutno pomalu a trpělivě nacvičovat, není možno se jich zmocnit najednou. Po každém z nich je vždy nutné provést nějaký cvik předklonový, podle okolností vstoje nebo vsedě.

(P o k r a č o v á n í)



ŘEKLI LIDÉ OD DIVADLA

Sláva — to je řetěz z perel, který jsme dostali darem. Na začátku jsme velmi šťastní, ale později se ptáme, zdali ty perly jsou také pravé.

Somerset Maugham

DRUHÉ SMEČENSKÉ LÉTO

Začátkem června uspořádal okresní osvětový dům již druhou přehlídku divadelních souborů okresu Kladno, nazvanou *Smečenské léto 68*. Organizátoři přehlídky se poučili ze zkušeností a snažili se vytvořit maximálně dobré podmínky nejen pro soubory, ale i přitažlivý výběr titulů pro diváky. Dá se říci, že se to povedlo. Představení *STUDIA ZK ROH Dolu Zápotocký Kladno-Dubí*, *Gazdina roba od Gabriely Preissové*, mělo velmi pěknou úroveň, vyrovnané herecké výkony a režijní ucelenost. Přes nepříznivé počasí, které deplalo nejen herece, ale i obecenstvo, sklídil soubor zasloužený úspěch. Dále se představil divákům mladý soubor *KAPKA z Tuchlovic*, který v roce 1967 získal putovní pohár ONV jako nejlepší soubor okresu Kladno. Uvedl svou autorskou novinku, skomormuzikál *Zd. Frolíka a Fr. Hokra Království naruby*. Soubor i v letošním roce potvrdil, že právem patří mezi nejlepší. Letošní inscenace však měla některé kazy. Postřádala místy spád, švih a lepší využití hereckých příležitostí. Snad to bylo zaviněno obsazením některých rolí začátečníky. Soubor *JIRÁSEK ze Smečna* uvedl komedii *Jana Drágy Dalskabáty*. Tříhodinové představení a nepříznivé počasí nedokázalo odradit ani jednoho diváka. A nemuseli litovat. Průměrné představení, zatěžkané dlouhými přeměnami, bylo bohaté na dobré herecké výkony. A potom, hrál přece domácí soubor...

Sobota 15. června přinesla nejen pro diváky, ale i pro pořadatele rozčarování. Nesolidností dramatického odboru *ZK ČKD Slaný* odpadlo jejich představení detektivní komedie *Komisař odchází*. Soubor si tím zcela uzavřel možnost další účasti na příštích přehlídkách. Tvůrčí skupina *STUDIA Dolu Zápotocký Kladno-Dubí* uvedla dramaturgizaci *Haškova Švejka*. Představení nastudoval a v titulní roli pohostinsky vystoupil *Václav Budinský*. Představení tohoto souboru dokázalo, jak při zájmu a smyslu pro serióznost lze překonat i nepředvídané komplikace (vážný úraz jednoho člena souboru a odvolání druhého ze služebních důvodů). Inscenace měla dobrou úroveň, pobavila, a vedle

V. Budinského se sem tam zablýskl i nějaký ten talent. Na závěr *Smečenského léta* vystoupil mladoboleslavský *Kollár ZK AZNP s Šrámkovým Lětem*, přímo stvořeným pro kouzelné přírodní divadlo ve Smečně. Souboru se zde velmi dobře hrálo a těší se na další pozvání. Vyhlásovatelem a organizátorem předali souborům a jednotlivcům ceny a uznání. Putovní pohár ONV získal soubor z *Kladna-Dubí za inscenaci Gazdiny roby*, pohár MNV *Smečno tuchlovická Kapka*. Celá akce měla dobrou úroveň, ale bohužel ani ten nejlepší soubor našeho okresu zatím nedosahuje opravdu špičkové úrovně. Hlavní otázkou dalšího pořádání *Smečenského léta* zůstává problém návštěvnosti.

O. Mirovský

HRA PRO VÁS

Zní to jako v kýchli. Ženich, tedy snoubenec, se den před svým zasnoubením setká s operetní subretou, aby se s ní rozloučil. **TAKOVÁ ŽENSKÁ NA KRKU** se jmenuje ona hra, tedy fraška, od krále komiků, *G. Feydeaua*, francouzského dramatika — stručně řečeno — doby secesní. Snoubenec rozloučení přezene, dostane se do zvláštní situace, takže zasnoubení probíhá za zvláštních okolností: subreta má totiž na zasnoubení zpívat. Chápete, co je to za „mimořádnou událost“, když láskychtivá žena má zpívat na zasnoubení svého milence?

Dále nebudu vypravovat děj. Fraška vyšla v *Dilia* v překladu a úpravě *E. Bezděkové*. *Feydeau* je autor, který, ať dosud nebyl v ochotnických souborech hrán, si zasloužil vaši pozornost. Je to král situací a švandy. Je to mistr zápletky, která sama a způsob jejího rozvíjení působí jako hodnota. Chcete-li mít úspěch u svých diváků, čtete a zamýšlejte se nad *G. Feydeauem*. *Taková ženská na krku*, kterou nyní uvádí pražské Divadlo *S. K. Neumanna*, je hra pro vás.

JFL

ZČHEBSKA

Okresní divadelní porota vyhlásila výsledky soutěže minulé sezóny. První místo nebylo uděleno, druhé získal soubor *ZK Cremona Luby* za inscenaci *Pošivalovy dramaturgizace Študáků a kantorů*, třetí *OB Velká Hleďsebe* (*Arkanov-Gorin*, *Svatba pro celou Evropu*) a druhá skupina *lubského souboru* za inscenaci *Robina zbojníka*. V této sezóně pracovaly čtyři dětské soubory, v jejichž soutěži zvítězil *ašský kroužek 1. ZDS* s pohádkou *A. Mikulky Měsíc v anténách*. *Chebský Divadelní zpravodaj* zveřejnil v po-

sledním čísle recenze posledních premiér, z nichž zaznamenáváme: *OB Křižovatka* — *J. Potemkowský, Kasari*; *Recitační soubor SVVŠ Mariánské Lázně* — *Večer italské renesanční poezie*; *OB Lázně Kynžvart* — *J. Janoud, Sóló na bicí*; *DLT Mariánské Lázně* — *H. Vuolijoki, Ženy na Niskavuori*.

Divadlo o páté v *Brandýse-Boleslavi* uvedlo v červnu premiéru hry *Rudolfa Truháčka Kdekoli na světě* s hudbou *Bohumila Hanžlíka*. Nová hra mladých kantorů z *brandýské devítiletky*, kteří kolem souboru soustředili desítky mladých lidí, měla doma veliký úspěch a nepochybně by mohla být dobrým tipem pro řadu jiných školských a mládežnických souborů.

M. V.

Na *Rokycansku* vyvíjejí stálou činnost soubory v *Holoubkově*, *Hrádku* v *Rokycan*, *Medově* v *Újezdě*, *Radnicích*, *Zbizoze* a *Újezdě* v *Radnici* (nemluvě o souborech dětských). Na okresní přehlídce se představil mladý soubor z *Radnice* (*Manzari, Naše drahé děti*), soubor z *Újezda* zahrál *dramaturgizaci Divě Bary* a *zbrojnický detektivní komedii Paní Piperová zasahuje*.

BILANCE KUTNOHORSKÁ

V sezóně 1967—68 uvedly soubory celkem devatenáct premiér (z toho tři estrádní pořady) a pět dětských divadel. Převládají čeští autoři — *Tyl, Svoboda, Stroupežnický*. *Divadelní soubor ZK Skláren Kavalier* v *Sázavě* je členem *Kruhu vítězných souborů*. Letos s mimořádným úspěchem uvedl jako jeden z prvních amatérských souborů *Kopecského úpravu Raupachovy hry Mlynář a jeho dítě*. Kromě toho v sezóně uvedl *Svatbu sňatkového podvodníka* a *detektivku Anna* přechází na červenu. Okresní přehlídka se uskuteční v říjnu.

Divadelní soubor *ZK Královských cementáren* uvádí komedii *Žena ve svízelné situaci*, která pro své minimální obsazení a úspěšnost u publika se ocitá stále častěji na repertoáru.

ŠTRAMBERSKÉ ÚTERKY

Starodávné městečko *Štrambersk* hostilo letos již po páté známé i méně známé soubory na akci, která se stává na *Moravě* stále populárnější: *Štramberské divadelní úterky*. Letos vystoupily před hoj-

ným a uměnímilovným publikem soubory z *Hrušova* (*Člověk pro všechny časy*), *Frýdku-Místku* (*Ztracená neděle*), *Olomouce* (*Strašidlo cantervillské*), *Příboru* (*Kdo zabil Linu Somrovou*), *Frenštátu pod Radhoštěm* (*Dr.*), *Přerova* (*Vražda v music-hallu*), *Brna* (*Čechovovy aktovky*) a dokonce i ze *švédského Örebro* (*Show 4 plus 2*). Z programu *Štramberských* (domácí soubor uváděl *Klicperovu komedii Každý něco pro vlast*) jsme si opsali: „...nebude třeba hledat okřídlená slova či magická zařikávaná, jež by naše občany musela vábit k oslavám 50. narozenin svobodné republiky a 100. výročí zbudování Kapličky nad Vltavou. Jen lidé s řídkou krví — a takových je na *Štrambersku* poskrovnu — nezúčasťní mánou rukou, ale většina našich občanů pochopí důstojnost slavných dat, neboť ví, čím žije člověk a čím žijí prameny života. Jedním z takových čistých pramenů je i tradice ochotnického divadla. Přijďte se napít z něho. Životodárná síla je v něm, neboť vypěrá zpod kořenů hlubokého národního sebevědomí. Žádný kyj nebyl v minulosti dost silný, aby tento pramen ubil. Pramen nelze zaslápnout, zřídlo si probíje cestu k světlu!“

38. JIRÁSKŮV HRONOV

se uskutečnil od 10. do 17. srpna. Zvítězilo olomoucké *Studio s Dostálovými Výtěčníky* a byla založena ochotnická organizace. Těmto událostem věnujeme příští číslo časopisu. Redakce

Amatérská scéna, ročník *V. (Ochotnické divadlo ročník XIV.)*, číslo 9, září 1968. Vydává Ministerstvo kultury a informací v nakladatelství *Orbis*, n. p., *Praha 2, Vínohradská 46* — Redakce Amatérské scény a Repertoáru malé scény: *Jiří Beneš* (vedoucí redaktor), *Pavel Bošek, Marie Vašínková* — Grafická úprava *Valdemar Ungermann* — Technická redakce *Jana Zubíková* — Adresa redakce: *Praha 2, Vínohradská třída 2*, telefon čis. 221057. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, *Praha 2, Slezská 13* — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Vychází jednou měsíčně — Toto číslo mělo redakční uzávěrku v červenci 1968.

© Nakladatelství *Orbis*, n. p., *Praha 1968*.

KOMEDIÁNTI EVROPY

Vídeň je město se starou uměleckou tradicí a tak není divu, že v dobách různých uměleckých festivalů se zde už léta pořádají slavnostní týdny, malá olympiáda umění a věd, převážně hudebních. Letos byly pod heslem „Komediáanti Evropy“, čímž už bylo dáno, že zde budou mít slovo divadelníci. Po „Evropském pohovoru“, ve kterém přednášeli a diskutovali výborní umělci a teoretikové a kritikové zvláště o divadelním publiku, o divadle pro mládež a o experimentu, byl pak jeden další červnový týden vyhrazen symposiu, které uspořádala Mezinárodní federace pro divadelní bádání (FIRT) a které se konalo na vídeňské universitě. Tamní divadelní ústav má dobrou tradici, mezinárodní pověst a důvěru a podporu vládních i městských činitelů. Samozřejmě měl každý z účastníků připraven v deskách zajímavý materiál, včetně Almanachu, který vedle rozsáhlého programu letošního festivalu ve všech jeho složkách je i znamenitým sborníkem článků právě o komediantském divadle od slovatných divadelníků zahraničních i tuzemských. Po slavnostním zahájení následovaly pak dopoledne i odpoledne přednášky a diskuse k nim. Před každou přednáškou byly k dispozici její rozmožneniny ve světových řečech. Společné téma dokazovalo, že typy komických figur evropských jsou z jednoho těsta. Že humor spojuje národ i národy. Že komedie pomáhá usnadňovat problémy života a že posiluje optimismus. Přednášky i diskuse se točily kolem komedie dell'arte, která je v mnohém ohledu vzorovým komediantským divadlem. Projednávalo se buď působení italských komediántů v některé konkrétní zemi, nebo jak moderní divadlo ožilo v duchu této své učitelky. Tak prof. Nagler (USA) promítl obrazový materiál ze 17. století, obálky scénářů, kreslené a malované neznámým divadelníkem, které dokumentují dobovou výpravu. A. Scherl (ČSSR) hovořil o dokumenty doprovodil historií italských, německých a francouzských kočovných společností u nás, a o dědicví komedie dell'arte v českém divadle, rozsáhlá a vyčerpávající práce. D. Bablet (Francie) přednášel o Copeauovi a o komediantských rysech jeho divadla. D. Diedrichsen (NSR) hovořil o Goethovi a o komediantském divadle v Německu. Byly tu dále nové příspěvky ke studiu Holbergova divadla, panoramata vývoje komediantského divadla ve Finsku, Maďarsku a Holandsku. Profesor Mangini (Itálie) přednášel o komedii 18. století v Itálii, o dramaturgii Goldoniho i Gozziho, profesor Kindermann (Rakousko)

mluvil o vídeňském komediantském divadle na přelomu tohoto století, H. Fetting (NDR) mluvil o komedii a její problematice u Brechta, profesor Spiegler-Gott (Polsko) zaslal přednášku o virtuozitě a hereckém kultu v polském divadle 19. století, profesor Wickham (Anglie) mluvil o shakespearovském herci, G. Schöne (NSR) demonstroval zvukovými záznamy hru lidového herce Karl Valentina (zemřel 1948). Velmi zajímavá byla přednáška prof. Meinecke (Turecko), ve které sledoval vznik současného tureckého divadla z jednoduchých lidových prvků, z divadla o jednom herci a z vlivu stínového divadla s karagözem, a informoval o pokusech moderní rekonstrukce. Ke škodě čerpání komediantské tematiky bylo, že se symposia nezúčastnili sovětsí divadelníci. Ukázalo se v těch různých hlasech z různých zemí, že vývoj lidového komediálního divadla byl zhruba stejný, že jen místní podmínky a vývojové zvláštnosti národních kultur obměňovaly, pozměňovaly, zdržely či zase urychlily.

Ale jak praví Goethův Mefistofeles, šedá je všechna teorie a zelený života zlatý strom. Co by byla teorie bez živého, skutečného divadla, a zvlášť pak když tu šlo o divadlo komediální? Na třicet inscenací zdejších i zahraničních ilustrovalo festivalové téma. Od nás sem zajelo Divadlo Jára Cimrmana. Místní produkce byla zastoupena Nestrovoým Skřítkem (Der Kobold). Dávno zapomenuté dílo bylo obětavě obnoveno, ale s velkou chybou: příliš pietně bylo obnoveno, a tak se ve spleti dobových detailů ztrácela vlastní linie i výborných hereckých výkonů. Na představení a na několika jeho předních představitelích pak zvlášť je ještě patrna živoucí tradice lidových komediántů, improvizovaného a pavlačového divadla. Lze si na nich ukázat, že vídeňští herci převzali a přetvořovali komicke postavy a aklimatizovali je ve Vídni.

Byly zde uvedeny různé inscenace, rozměrné i malé, na velkých scénách i na malých, Francouzi jim říkají „kapesní“, zde jim říkají „sklepní“. Jedním z vrcholů komediantských představení světových byla podle zpráv tisku Princezna Turandot v nastudování Státního Akademického Vachtangovova divadla v Moskvě. Podle původního nastudování z roku 1922 ji nyní nastudoval Ruben Simonov. Moskevští s ní však želbohu do Vídně přijeli už v květnu, takže jsme tuto slavnou inscenaci nezastihli. Ale zastihli jsme druhý vrchol, kterým byl Sluha dvou pánů milánského Piccolo Teatro ve slavné Strehlerově režii. Italo v něm v Theater an der Wien předvedli, jak komediantská společnost 18. století hraje svou komedii. Celé jeviště je v neustálém pohybu. Komicke masky tvoří klasické kvarteto v dokonale sou-

hře. Pantalón a dottore mají děti před svatbou, ale najednou se to zkomplikuje. Harlekýn, nemotorný a přitom mazaný sluha dvou pánů, si to také zkomplikuje. Ale aby to zase všechno napravil, rozehraje svými gagy tak jeviště, že rozbouraná hladina této milostné zápletkové frašky končí dobře, jinak ani být nemůže. Je to představení zdaleka ne muzeální, nýbrž moderní, živoucí, strhující. Na třicet velmi hřmotných (ze strany publika) opon zakončilo první představení Milánských ve Vídni. Bylo by si jen přát, aby se na své triumfální cestě světem zastavili také u nás, i s ostatním svým repertoárem. Bylo by to k obecnému užtku. Jen nezapomenout na takovou událost řádně upozornit, což bylo tehdy ke škodě, že se o tom zájemci dozvěděli až při jejich odjezdu.

Do stylu festivalu zapadala také rozsáhlá a velmi dobře uspořádaná výstava Maxe Reinhardta.

Almanach-sborník, o kterém jsem se již zmínil, má ve své odborné části články o všeobecných stránkách tématu. V této skupině příspěvků si všímá S. Melchinger rojení bavitelů v průběhu staletí, je tu příspěvek N. Birbaumera k psychologii smíchu podle současného stavu vědy aj. Větší část zabírá však historie a současnost konkrétního divadelního představení. Tak Ruben Simonov plasticky líčí, jak u Vachtangova vznikala inscenace Princezny Turandot a jak byla ovlivněna studiem komedie dell'arte. A. Nicoll připomíná, že snad angličtí komediáanti měli rozhodující vliv na formování domorodých postav komických, jako byl Stranitzky. H. Kindermann tu skvěle analyzuje vliv komedie dell'arte na starovídeňské divadlo. V řadě dalších statí mimo jiné vysvětluje Paul Dessau, skladatel opery Puntila (na Brechtovo téma), dialektiku vážného a komickeho aj.

Uspořádání tak pěkného symposia není k úvaze, jak by mělo být jeho výsledků maximálně využito pro širší divadelnickou obec. Témata tu byla vesměs živá, povzbuzující k práci v současném divadle. To, že snad přednášky vyjdou tiskem v příštím roce ve vídeňské divadelní revui Maske und Kothurn, je málo. To se týká několika teoretiků. Ale poznávání zvláště kořenů divadla by mělo být šířeno. Vnučuje se myšlenka, zda by na takové symposium neměly být také organizovány účasti výkonných divadelníků, herců a režisérů, kteří by nepochybně v diskusi obohatili téma svými zkušenostmi a náměty. Zvlášť když by takový meeting byl v blízkém sousedství nebo dokonce u nás. A postarat se o převod nejzajímavějších přednášek a diskusí do češtiny nebo slovenštiny.

KAREL KRATOCHVÍL

1. Hansvurst (vytvořil Stranitzky kolem 1710).
2. Staberl (kolem r. 1830, představován hercem K. Carlem).
3. Bernardon (z polovice 18. stol., ztělesněn hercem Kurzem).
4. Kašpárek Matěje Kopeckého.
5. Harlekýn (Truffaldino) v Goldoniho komedii Sluha dvou pánů (herce Moretti).



4



1

5



2



3



Martin Štěpánek v titulní roli Strakonického dudáka v inscenaci činohry pražského Národního divadla. Foto Sochůrek.