



as|82

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

1

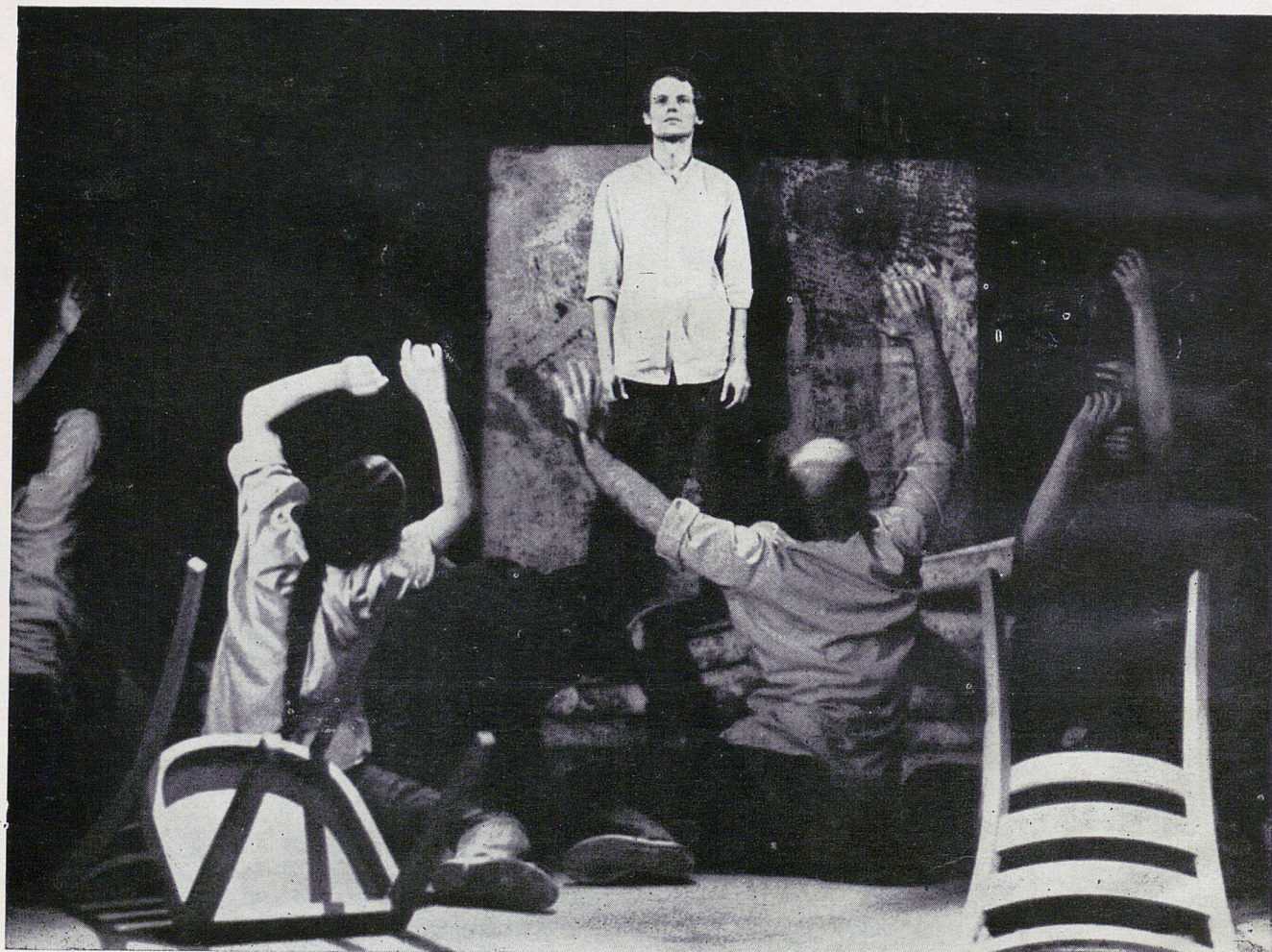
4 Kčs



**Festival
mladého
amatérského
divadla
Poděbrady 1981**

Vlevo Studio 02
Česká Třebová —
Šekspír ve studiu.
Foto Lubomír Šípek
Vpravo DS Řevnice —
John Gay:
Žebrácká opera.
Foto Vladimír Zajíc
Dole Malé divadlo
STZ Ústí n/L —
Askold Jakubovskij:
Oko Antikristovo.
Foto Adolf Čejchan

Na titulu
Dramatický odbor
OB Havlíček
Vejprnice —
Gogol: Ženitba.
Vysoké 1981.
Foto Pavel Štoll



Nad soutěžním řádem 1982

V ROCE 1982 SE USKUTEČNÍ ÚSTŘEDNÍ PŘEHLÍDKY:

■ 52. Jiráskův Hronov, celostátní přehlídka amatérských divadelních souborů – v první polovině srpna;

■ Národní přehlídka ruských a sovětských her ve Svitavách – v první polovině listopadu;

■ Národní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou – v druhé polovině října.

■ S přihlédnutím ke koncepcím ústředních přehlídek amatérského divadla navrhnou krajská kulturní střediska s písemným souhlasem příslušného odboru kultury KNV, Kulturní dům hlavního města Prahy se souhlasem NV hlavního města Prahy, Ústav pro kulturně výchovnou činnost na příslušném evidenčním listě:

■ a) celkem čtyři inscenace pro výběr na 52. Jiráskův Hronov, z toho nejméně jednu inscenaci české nebo slovenské současné hry a jednu inscenaci sovětské nebo ruské hry

– termín do 20. dubna 1982

■ b) dvě inscenace pro Národní přehlídku ruských a sovětských her ve Svitavách

– termín do 15. května 1982

■ c) dvě inscenace pro Národní přehlídku vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou

– termín do 15. května 1982

ÚKVC může výběr doplnit v případě potřeby dalšími podnětnými inscenacemi, které nebudou obsaženy v návrzích KKS a KDP.

Nejvýznamnějším přínosem amatérského divadla do bohatého kulturního fondu naší společnosti je jeho sepětí s praktickým životem. Zkušenosti ochotníků z jejich pracovišť a bydlíšť, znalost mezilidských vztahů poskytují optimální podmínky pro srozumitelné tlumočení myšlenek autorů především současných her, a přesto se někdy těchto přirozených dispozic nedaří v plné míře využít. Jde o jisté rezervy, které má amatérské divadlo ve své tvůrčí činnosti a proto *soutěžní řád vydaný ministerstvem kultury ČSR pro rok 1982* vymezuje širokou dramaturgickou oblast, která je pro soubory dostatečně inspirativní; hlavním přínosem tohoto dramaturgického záměru je jeho trvalá platnost.

Vstupujeme do roku oslav 65. výročí VŘSR a očekáváme, že amatérské divadelní soubory splní svoji společenskou funkci, zvláště v místech svého působení, kde je jejich záslužná činnost nezastupitelná a dnes již neododdělitelná od celkového kulturního života pracujícího lidu. *Ruská a sovětská dramatická tvorba* se stala kmenovým repertoárem souborů a proto jí patří v národní soutěži amatérských divadelních souborů trvale přední místo a soubory by si letos neměly nechat ujít příležitost inscenovat na počest 65. výročí VŘSR hry, které zaznamenávají tuto významnou historickou událost. Do okruhu trvalých dramaturgických „kritérií“ patří *české a slovenské hry se současnou tematikou a samozřejmě i česká a slovenská klasika*. Je dobré si připomenout, že rok 1983 bude Rokem českého divadla a že se tím nabízí velká příležitost k poměřování naší současné dramatické tvorby s klasikou. Ne snad v literárně dramatické úrovni, ale především ve způsobu inscenování a v dramaturgicko režijním výkladu, v míře působení a vlivu.

Řada vyspělých souborů prokazuje v národní soutěži na různých stupních poučenost, vzdělanost a tvůrčí nadání, ať již jde o práci režisérů nebo herců, ale tyto schopnosti je třeba dále rozvíjet a důsledně se dát cestou zkvalitňování individuálních výkonů, inscenací a obsahu samotných přehlídek. Proto soutěžní řád zdůrazňuje význam pečlivé metodické přípravy kulturně výchovných zařízení, která by měla prověřit dosavadní metodické postupy jak v přípravě souborů k soutěžím, tak i samotné obsahy přehlídek na všech stupních. Přehlídky by měly být koncipovány jako tvůrčí dílny, na kterých vedle představení by byl dostatečný prostor pro objasňování základních ideově uměleckých principů amatérské divadelní činnosti, k nimž patří také samostatné a *osobité práce souborů nebo jednotlivců s literární předlohou převedenou do dramatického tvaru, případně jiný dramatický text vytvořený přímo v souboru*.

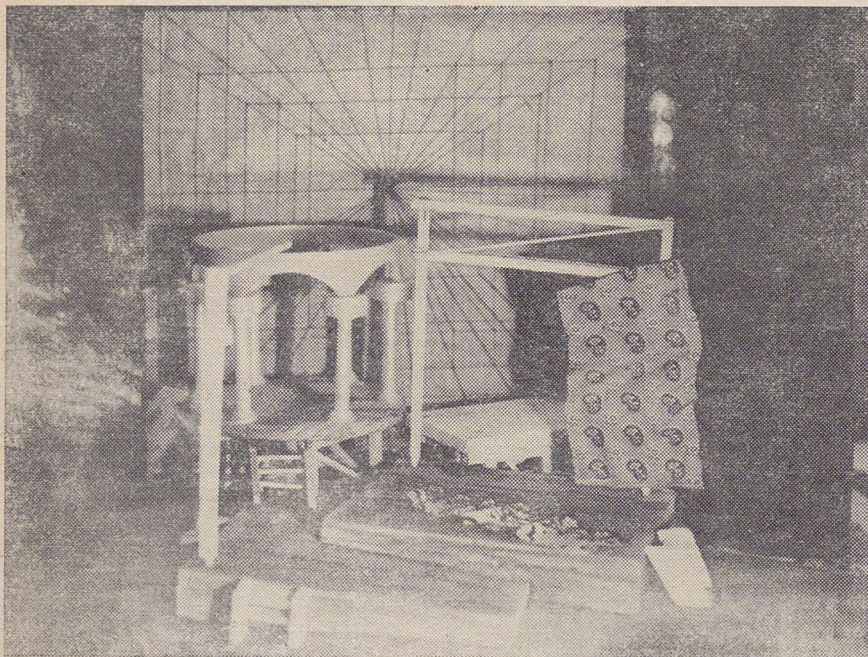
Soutěžní řád pro rok 1982 dále zahrnuje do svých dramaturgických záležitostí hry *ostatních socialistických států i hry s pokrokovým obsahem dalších zemí* a tím poskytuje dostatečně široký prostor pro tvořivou a osobitou dramaturgii všech amatérských divadelních souborů. V dlouhodobé koncepci rozvoje amatérského divadla bude zřejmě potřebné soustředit větší pozornost na první pracovní fázi, kterou je výběr hry. Ten se řídí mnoha aspekty, jako například vyspělostí souboru, jeho početností a věkovým průměrem, nebo počtem žen a mužů a někdy také prostě chutí zahrát si „oddechovku“, o které soubor již dlouhou dobu uvažuje. Nic proti tomu, protože „chuť zahrát si divadlo“ je vlastně základem celé ochotnické činnosti. Ale vkus, ten je třeba pěstovat, a zejména v dramatickém umění, ve kterém amatérskému divadlu patří

čestné místo. Zajímavé je, že některý soubor považuje za „oddechovku“ hru současného autora, jejíž téma přijal za vlastní, ztotožnil se s postavami i s jejich problémy, a to hned po prvním přečtení. Prostě autor s realizátory si padli do oka. A to bývá na výsledek práce vidět. Ostatně „výsledek práce“ v ochotnické činnosti je relativní pojem. Není „výsledkem“ už samotný průběh třeba pětíměsíční práce v kolektivu, který je přímo posedlý touhou sdělovat, tlumočit, stát se tribunem dobrých a moudrých myšlenek, prostě tvořit?

Tvůrčí, ideová stránka obvykle nebývá spojována přímo se stránkou ekonomickou. Z praxe ale dobře víme, jak jsou vzájemně spjaty, ba podmíněny. I na ni tedy myslí letošní soutěžní řád a v oddílu Ekonomické zajištění v odstavci b) se říká: „Příspěvky poskytované státními orgány na soutěžní akce jsou určeny především k zabezpečení ideově odborných metodických úkolů akce (účast soutěžících, práce porot, odborných komisí, lektorů, ocenění účastníků, náklady na vzdělávací část akcí apod.).“ Odstavec d) specifikuje způsob odměňování některých prací: „Porotcům, lektorům a dalším pracovníkům, kteří vykonávají práce, které nemají ve svém pracovním popisu, které jsou nezbytné pro zabezpečení hlavního účelu soutěžních akcí a nelze je zajistit za pomoci dobrovolné práce, je možné poskytnout odměny na základě písemných dohod ve smyslu příslušných předpisů (vyhláška MF č. 91/1966 Sb.).“ Tolik v tomto případě — raději fakticky v citacích — k otázkám, jež bývají předmětem nejasností, dotazů a často i retardujících jednání. Neboť cílem a smyslem činnosti souborů, jejichž řízovateli i pořádající institucí je co největší spokojenost na všech stupních a samozřejmě zdar přehlídek samých.

V roce 1982 bude dostatek příležitosti si o výše zmíněných, především o ideově uměleckých věcech a otázkách důkladně pohovořit nejen na okresních a krajských přehlídkách, ale také v srpnu v Hronově, v říjnu ve Vysokém nad Jizerou a v listopadu ve Svitavách. A všichni budeme jistě rádi, když bude o čem hovořit, protože to je vždy neklamné znamení, že se cosi dobrého děje, že zájem neopadá, naopak že nám všem jde o dobré divadlo, o jeho společenskou prospěšnost a o přátelské vztahy mezi ochotníky.

VIKTOR OKTÁBEC



DEVATÝ FESTIVAL mladého amatérského divadla v Poděbradech byl ve znamení kvantity i kvality. Hodně se toho běžnému divadlu vzdalovalo: experimentální činohry byly rozšířeny o literární kabaret, recitační pásmo, prozaický večírek a dětskou pohádku. Konfrontace poskytla materiál pro rozhovory v seminářích, které neodmyslitelně k FEMADu patří. Nebyla tu žádná porota, neboť festival není soutěžní; tím pádem se neškatovalo, vzájemné poměrování vznikalo z různosti východisek divadelního nazírání, kritéria byla otevřená, jediné, co tu zásadně platilo, byla otázka — přináší to či ono něco nového?

Budu upřímný. Leckteré inscenační tvary se mohly jevit mladým divadelníkům jako nové, objevné. Ale ve skutečnosti nebyly. Byly snad nekonvenční, většina z nich však opakovala postupy, které lze snadno nalézt v dokumentech pečlivě shromažďovaných divadelní historií. O to však nejde, neboť ze všeho, co tu bylo vyřčeno, jsem cítil úpornou snahu zápasit o divadlo jako takové. A protože představení je dílem herce, bylo v mnohém ohledu zajímavé, jak se s tímto fenoménem divadla na poděbradském jevišti zacházelo.

Režisér Gayovy Žebrácké opery (Divadelní soubor MKS v Revnicích) se nechal oslnit vlastní představou divadelního tvaru do té míry, že mu velmi stroze podřídil veškeré jevištní konání, zatlačil herce do pouhých součástek svého mechanismu a donutil je sloužit sladkobolné scénografii. Naproti tomu Anebdívallo z Prahy z možnosti hereckého potenciálu vycházelo. Voltairův Candide se podrobuje pěkné štrapáci při své cestě světem za poznáním — vyjádřit ji divadlem není maličkost. Přesto je toto putování zpracováno výlučně hereckými prostředky, jimž jde scénografie naproti, což vytváří novou umělou skutečnost, která má přesně stanovená pravidla, bezpečně přístupná hercům a divákovi. Není přitom zcela bez zajímavosti, že oba režiséři a dramatikové se objevují i v důležitých rolích na jevišti, a tak je nasnadě, že své tvůrčí možnosti korigují zcela organicky možnostmi hereckými. Herectví Anebdívalda je velmi zjednodušené: k vyjádření leckteré vnitřní situace vystačí s pouhým vnějším znakem. Není to však žádný zastírací manévr, ale vědomá metoda.

Obdobnou metodu při práci s hercem bylo možné zahlédnout u Šupiny z Vodňan v jejich vlastní adaptaci Klicperovy hry Každý něco pro vlast. Herectví Šupiny funguje spolehlivě tam, kde se každý jedinec souboru dokáže ztotožnit s látkou, což jsou zejména připsané herní a písničkové situace, ale vzpírá se často situacím, které tu zůstaly z Klicpery. Snad je to proto, že původní fakta klicperovských

Herecká stránka mladých Poděbrad

scén jsou příliš vzdálena vnitřní potřebě inscenátorů, kteří se je snaží vůlí přizpůsobit novým významům. Uhrát na jinak míněném významovém faktu cosi odlišného, aby to sloužilo nové myšlence, je herecky obtížné a za určitých okolností nemožné. Zpřetrhané předivo nervů původní hry nastavovali vodňanští řadou báječných dílčích nápadů a nesmírnou chutí si jich na jevišti „užít“. Tato metoda, jak už mnohokrát dokázali, je možná, ale riskantní: stačí sebemenší indispozice herce a celá stavba se sype. Zmíněná obava se naplnila právě při představení v Poděbradech.

Jinak pracovali herci souboru Studio z Volyně. Ve hře Ryba ve čtyřech si učinili vše velice těžké: stavěli pouze na herecké tvorbě, odmítli si pomáhat jevištní obrazovou mizanscénou a odhalili se arénou, vzdálili se od postav svým věkem a vyjadřovali se prostřednictvím látky, která nepřinášela výraznou myšlenku. Samotný příběh předlohy takové obnažení neunesl, a protože soubor nepoužil k vytvoření struktury divadelní reality běžných prostředků, těžko se v hledišti chápa-

lo, o čem to vlastně bylo. Došlo však k zajímavému paradoxu: herectví tohoto souboru se dostalo ze všech zmíněných představení patrně nejdál. Pečlivá práce na dílčí situaci odkrývala nejskrytější pohnutky člověka, snažila se lidsky pochopit nepochopitelná jednání patologických postav a zdůvodňovat si je, aby mohla dojít k organickým vazbám ve vzájemných vztazích a zaujmát k nim stanovisko. A právě tento aspekt tvorby, který ponechával herci možnost zaujmát k věci stanovisko a vycházet z této možnosti, je asi nejcennější, neboť vylučuje manipulaci režiséřskou „ekvilibristikou“. Snaha volyňských odsoudit lidi, kteří propadli touze po majetku, se divadelně podařila jen částečně, nicméně jejich umělecký podíl je nezastíraně studiový a nabytá herecká zkušenost jim může být k nezaplacení.

Trápení pana „M“ Petra Weisse hostujícího souboru z NSR nepřineslo nic nového: nejmíc snad vzpomínku, jak se u nás před lety hrálo divadlo v sokolovnách v načrtnutých kulísách na balicím papíru a v poctivém realistickém herectví se smyslem pro

drobnokresbu, které zdaleka nepochopilo (s režisérem v čele) hru autora se světovým jménem. Jedno však bylo na německém herectví pozoruhodné: práce s jazykem; v hledišti rozuměl i ten, kdo znal němčinu jenom ze školy. V tomto ohledu je soubor vzorem našim scénám, zejména těm, které holdují uměleckému přednesu, ale jejichž českému jazyku rozumí divák jen v nehlubším soustředění.

Šejkspír ve studiu byl experimentem Studia 02 z České Třebové a vycházel z volné adaptace Komédie omylů, z níž ponechal jen zápletkovou kostru. Parta mladých lidí vtrhla do arény a spustila balábile nápadů, jak jich používají studenti, hrají-li si o majálesu divadlo. Nic proti tomu, kdo by to venkoncem neměl rád? Představení však nevytvořilo čitelný řád a divák byl odkázán do role zirájícího nezasvěcence. Inscenace zacházela podivně s hercem: na jedné straně jakoby vycházela z přirozené hravosti a autentičnosti divčího sboru, který působil přirozeně a příjemně, na straně druhé však protagonisté nahradili tuto hravost jakousi šklebivostí, opustili míru sebekontroly a obraz člověka v sobě prostě rozcupovali. Nebráním se ostrým karikaturám, pokud chápu jejich smysl, ale tady mi uniká. Připouštím, že jsem význam té věci nemusel pochopit, ale jde mi v tuto chvíli o strohý etický fakt: jaký účel je naplněn, poruší-li se hercem samým jeho lidská důstojnost přímo před divákem?

Mrožkovi Emigranti Slánské scény otevřeli řadu problémů vymykajících se rozsahu tohoto článku. Zdá se, že Mrožek se líp čte než inscenuje, přestože inscenace profesionálního režiséra je ve všech ohledech scénického výrazu brilantní. Představení vytvářejí dva herci s obdivuhodnou tvůrčí schopností, za kterou se skrývá pečlivá průprava a pozornost ke každému dílčímu faktu předlohy. Herci naplňují režisérem stanovenou rytmickou skladbu situací a jejich významů a je jim přitom ponechán dostatečný prostor k uplatnění vlastních autentických schopností. Takový postup předpokládá nejen herecký talent, ale i zkušenost, která si umí rozvrhnout síly i objem herecky použitelných prostředků. To vše bylo evidentní, ale tím se to také vzdalovalo a unikalo mladému kvasu a poděbradské atmosféře ostatních představení.

Pokud je přijatelné užívat termínu „totální divadlo“, pak si to troufnu v případě Malého divadla z Ústí nad Labem, které přijelo s hrou Oko Antikristovo, kterou sestavil Rudolf Felzmann podle novely A. Jakubovského. Malé divadlo přináší od inscenace k inscenaci cosi nečekaného: tu nový příklad vzdorující tradicím, tu dosud neužitý postup, vždy v perfektním provedení. Co však považují za skutečně



Anebidivadlo Praha – Voltaire: Candide. Foto Karel Cudlín

pozoruhodné: s postupem času se tu cílevědomě vyvíjí herecký soubor. Ještě před nedávnem se herec opíral o pregnantní slovesné sdělování litery textu, obklopen různými scénickými prostředky. Nyní je sám sobě prostředkem a tvůrcem postavy. S použitím nejjednodušších scénických pomůcek je schopný vytvořit realitu jevištního příběhu. Vše, čeho herec užívá, má tu svou nezastupitelnou divadelní funkci, nic tu není zastíráno, žádný použitelný postup zatajován, dokonce nepoužívá ani výhody jednoduché rekvizity a potřebu zvukového efektu obstará svým hlasem. Je to vskutku hra s imaginací. Netvrdím, že tento postup je jedině možný a správný, ale působivost svého výsledku je plně zdůvodněn.

Ukvapený Turka pražského divadla Orfeus, pásmo Majakovského Velevázení soudruzi potomci Studia uměleckého přednesu (SUP) z Pardubic a scénická montáž Čapkových apokryfů Ejhle lidé Studia divadelního souboru ze Sezimova Ústí jsou určitými divadly literatury. Je těžké se tu zamýšlet nad herectvím, neboť jejich interpretace je jinou disciplínou. Slovesný přednes je zde dominantou scénického výrazu a interpret se na tvorbě podílí aktivně

jen svou vlastní nástrojovou technikou. Divadelní realita v dramatickém smyslu slova vlastně nevzniká, a přestože tyto soubory přinášejí leccos pozoruhodného, připadá mi, že by jejich přínos možná ocenil víc festival jiného druhu. O vytvoření dramatických situací se pokusil několikrát Orfeus, ale jeho herecká snaha selhala podle mého názoru na látce, která dramatickou strukturu postrádá.

Vynikajícím vyvrcholením devátého Festivalu mladého amatérského divadla bylo představení Kuličky, kterou si podle Maupassanta vytvořilo Z-divadlo ze Zelenče. Herectví tohoto souboru považuji za umělecky výsočné, tentokrát proti jiným inscenacím se zjevnou snahou po individuální kresbě postav. Dosud bylo toto herectví spíš sborové a schopnosti jednotlivých členů schovávalo za anonymitu, aby se prosazovalo především virtuozitou celku. V Kuličce jsme však už viděli jednotlivé postavy, zúžené sice jen na typ, ale za to propracované do nejmenšího funkčního detailu, který vždy přinášel dramatický význam.

Letošní FEMAD byl tedy v nejednom ohledu zážitkem a divadelní pochoutkou.

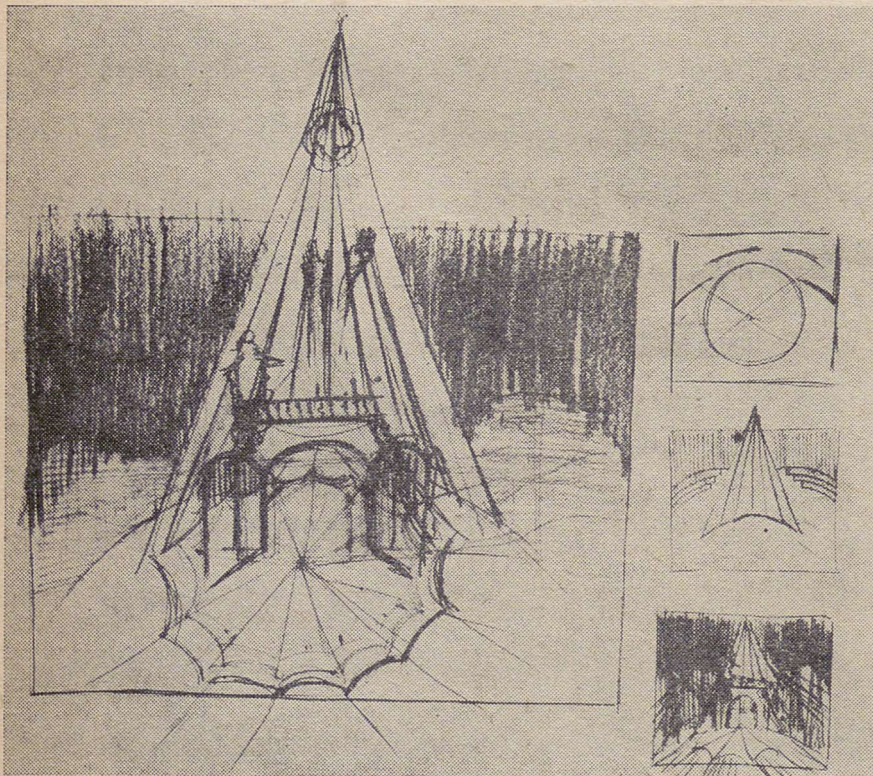
Zdeněk Pošival

99 Zapisník 6

DVANÁCTÉ VYSOKÉ

Ríjnové — už dvanácté — setkání vybraných vesnických a zemědělských divadelních souborů ze všech krajů ve Vysokém nad Jizerou opět ukázalo nutnost a prospěšnost konfrontace jejich práce, prokázalo řadu radostných poznatků i určitých poučení z nedostatků. Akce byla uspořádána pod záštitou ČV SDR, Rady Vč KNV a Rady ONV v Semilech v rámci Festivalu ZUC 1981 na počest XVI. sjezdu KSČ a 60. výročí založení strany. Přehlídka byla příležitostí postihnout současnou situaci vesnických souborů a stupeň jejich snahy o tvůrčí práci na každé inscenaci. Všechna představení prokázala, že amatérské divadlo na vesnici ve svém specifickém prostředí a podmínkách má dost sil k tomu, aby plnilo svoji společenskou a ideovou úlohu. Nabízí se však otázka — a to některá představení ukázala — zda každý soubor či režisér vždy správně zvažuje a hodnotí vlastní schopnosti a síly pro umělecky pravdivé vyjádření dramatického textu. Samozřejmě že ne každé představení musí a může uspět na prosto dokonale. Vítězství i prohry v divadelní práci jsou přirozeným jevem. Ale divadlo vždycky zůstane významným prostředkem ke sdělování přesvědčivých myšlenek, k rozvíjení citu a fantazie v dialogu s divákem.

Letošní Vysoké opět dalo vyšší latku než ročníky minulé. Vzpomínám, jak ještě před osmi či deseti roky nejlepší soubory z krajů zápasily zde se základními inscenačními problémy, o jakých elementárních věcech bylo nutno na seminářích hovořit! Je tedy zřejmé, že nejen Vysoké, ale i přehlídky v krajích a v okresech — i přes určitý úbytek souborů — zvyšují nároky na tvůrčí práci. Tento rok byla dramaturgie na jedničku. Naši současnou dramaturgii zastupovala hra J. Jílka Jak umřít na lásku (Divadelní soubor V. K. Klicpery Radonice) a Dvoreček M. Bílka (Divadelní soubor J. K. Tyl ČSD Meziměstí), ruskou klasiku N. V. Gogol Ženitba (Dramatický odbor OB Vejprnice) a Revizor od téhož autora (Tylovo divadlo OB Újezd u Brna). Byla tu komedie současného sovětského autora V. Krasnogorova Tak kdo k čertu odejde (Divadelní soubor OB Strážkovice). A k tomu — zdálo by se — trochu odvážný výběr ze světové klasiky — Molièrův Tartuffe (Divadelní soubor Jana Honsy Karlínka) a Pyg-



malion G. B. Shawa (Divadelní soubor Dolní Kralovice). Obě tato představení však (spolu s Bílkovým Dvořečkem) byla tím nejlepším, co letošní Vysoké mělo. A to po stránce výkladu hry, režijně, herecky i ve všech dalších složkách divadelní práce. Nesporným kladem bylo zařazení pohádky Z. Kozáka O ševci Ondřejovi a komtesce Julince v nastudování Divadelního souboru ZTS Třemošnice. Dluh, který naše divadlo a nejen amatérské, má vůči dětskému divákovi, byl letos částečně splacen. Věřím, že hra pro děti jednou bude trvalou součástí všech přehlídek.

Tartuffe, Pygmalion a Dvořeček — to tedy byly výrazné klady letošní přehlídky, inscenace srovnatelné s výkony našich špičkových souborů. Připočteme-li k výše uvedeným ještě Kozákovu pohádku, vidíme, že čtyři z osmi představení měla překvapivou úroveň. Z nich jen jedno mělo profesionální režii (Tartuffe). Dvě představení ze „slabší“ čtveřice se rovněž opírala o profesionální spolupráci. I o tom se na dopoledních seminářích hovořilo, stejně jako o úloze a významu divadla v nových podmínkách a strukturních naší vesnice. Dopolední veřejná hodnocení byla obohacena přednáškou o významu ruské klasiky, živou diskusí o divadle pro děti, i úvahami nad naší současnou dramatikou.

Samozřejmě, že u titulů tak nároč-

ných a žánrově obtížných, se projeví i nedostatky. Vždyť tři soubory byly na národní přehlídce poprvé. Režiséři málo usilují o hledání umělecké pravdy, o pravdivé herecké jednání, tvorba situací ne vždy vychází z logiky a pravděpodobnosti. Schopnost správného vyložení textu, určení a dodržení žánru jsou dalšími otázkami nad režijní prací. Rozhodně jsme ale měli radost z řady výtečných výkonů zvláště herců mladé generace i z toho, že už snad vymizela dříve dost běžná pasivní reprodukce zvoleného textu. Pochybné bylo občasné zmnožování úloh — hraje-li například titulní roli v obtížné klasické komedii sám režisér, nemůže ani být výsledek příliš dobrý. Zajímavé bylo letos i sledování scénografické složky, která sama o sobě byla na vyšší úrovni proti minulým létům. Bohužel nebyla vždy adekvátní režijní koncepci, někdy šla dokonce proti ní.

V závěru přehlídky se ještě hovořilo o výhledu do dalších ročníků Vysokého. Urychlené vypracování koncepce s vymezením pojmu vesnický soubor, statut přehlídky, z koncepce zřejmý způsob výběru, to jsou základní věci, které by měly být co nejdříve uvedeny v život, aby příprava na ročník 1982, konaný v předvečer 65. výročí VŘSR, byla odpovědná a neuspěchaná.

Jaroslav Šindelář

ROZHOVOR

s B. Šašinkou, tajemníkem komise pro spolupráci SČDU s oblastí zájmové umělecké činnosti

■ Hodně se mluví o spolupráci profesionálů s amatéry. Máme pro vás jedinou otázku: dělá SČDU také něco pro amatérské divadlo?

■ Na podzim roku 1980 byla ustavena komise SČDU pro oblast zájmové umělecké činnosti, která vypracovala návrhy dohod krajských poboček Svazu s krajskými kulturními středisky. Tyto dohody byly uzavřeny na základě shrnutí dosavadních zkušeností, zejména na základě zkušeností Jihomoravského kraje, kde tato spolupráce existuje již od roku 1976. Dohody jsou rámcové, dalo by se říci, že dávají řád spolupráci poboček SČDU a KKS. Jednotlivé pobočky dostaly za úkol zřídit svoje komise a v příslušných profesionálních divadlech zaktivizovat lidi, kteří jsou ochotní s amatéry spolupracovat a skutečně jim pomáhat. Což se podařilo. Ochota a snaha Svazu o spolupráci s amatéry je veliká. Nyní by ještě měli pracovníci KKS a OKS konkretizovat své požadavky.

Amatéri většinou žádají o pomoc v metodické a lektorské oblasti, v poradních sborech a porotách nebo chtějí jednorázovou pomoc například při finálních pracích na nějaké inscenaci. Zde je poptávka veliká, ale my bychom byli rádi, kdyby se zvýšil požadavek na systematickou dlouhodobou spolupráci. Domníváme se, že právě taková forma spolupráce může přinést kladné výsledky. Málo se zatím také uplatňují profesionální pracovníci v oblasti koncepcí, to znamená společnou přípravu dramaturgických plánů, statutů přehlídek a festivalů apod. Na tomto poli by pomoc profesionála byla jistě užitečná. Jako perspektivní se jeví tzv. poradny, které zřídili zatím ve třech krajích, v nichž se amatérům dostane rady od režiséra, scénografa, dramaturga atd.

SČDU má také v plánu zkoordinovat spolupráci s krajskými odborovými radami, s SČSP, OV SSM, aby se práce těchto složek netříštila a pro příště postupovaly společně.

Po roční zkušenosti můžeme říci, že se podařilo zaktivizovat poměrně širokou členskou základnu profesionálních pracovníků, ale odezva v amatérském hnutí není zatím taková, jaká by měla být.

Připravila MICHAELA GRIMMOVÁ



DS klubového zařízení MNV Dolní Kralovice — Pygmalion. Foto Karel Kroužil

Divadlo ■■■ a divák 6

XI. RADONICKÝ DIVADELNÍ PODZIM

pořádaný na počest 64. výročí VŘSR zahájil v říjnu divadelní soubor Máj UKDŽ Praha hrou J. Patricka Podivná paní Savageová. Diváci měli možnost zhlédnout ještě hru J. Makariuse Poklad kapitána Habakuka, kterou nastudoval DS Karel Čapek ZKŽ z Chomutova, DS KD Klášterec nad Ohří uvedl hru J. Knitlové Sekyra na studánky. Vedle dospělých herců se zde představil i kroužek dětské magie ZKŽ Chomutov. Ústecký soubor KKS přijel s hrou J. Lavičkové Košík plný pohádek, domácí DS V. K. Klicpera OB Radonice předvedl svému publiku hru sovětského autora V. Katajeva Syrovinky aneb Neděle na střeše. Vyvrcholením XI. ročníku Radonického divadelního podzimu byl závěrečný večer s hodnocením a divadelní ples. gr

HRÁDECKÝ DIVADELNÍ PODZIM,

5. přehlídka amatérských divadelních souborů okresu Liberec, proběhl v listopadu v DK ROH v Hrádku nad Nisou pod záštitou rady MNV. Sjely se sem soubory z Hejnic, Frýdlantu, Vlastiboře a pochopitelně zde byl i domácí hrádecký DS Vojan DK ROH a DS Kruh 10 DK ROH. Vedle detektivní hry B. Polácha Vrah jsem já a komedie J. Nestroye a J. Wericha Teta z Bruselu viděli diváci i současnou českou hru J. Jílka Jak umřít na lásku, ke zpestření programu přispěla i pohádka J. Jílka Hloupý Honza. Součástí přehlídky byla výstava Než se zvedne opona zaměřená na scénografii. Přehlídka se konala na počest 60. výročí založení KSČ. gr

VII. PRAŽSKÁ PŘEHLÍDKA AMATÉRSKÝCH DIVADEL,

kterou pořádá Kulturní dům města Prahy a pražský výbor SČDO, proběhla v listopadu na Divadelní scéně Gong OKD Prahy 9. Prezentovaly se zde: DS Braník hrou J. Jílka Jak umřít na lásku, Anebdíadlo OKD Prahy 3 Voltairovým Candidem, DS Lucerna Praha Mittovou hrou Svít, svít, má hvězdo, hostitelský soubor Mrožkovou hrou Emigranti. Po jednotlivých představeních probíhaly neformální diskuse nejen o zhlédnutých hrách a inscenacích samotných, ale o divadle vůbec.

PROSTŘEDKY DIVADELNÍHO PŮSOBNÍ

ZDENĚK
HOŘINEK

■ Divadlo zpodobuje na jevišti lidské jednání a jeho okolnosti. Schematicky lze rozlišit zpodobení přímé a nepřímé. Při přímém zpodobení znamená jevištní fakt přímo a doslova to, co představuje. Například kouří-li herec na jevišti, znamená to, že postava A v daný okamžik a v dané situaci kouří. Ve vztahu k dramatickému celku může být ovšem i takové jednoduché jednání nositelem dalších významů: výběrem (už sám fakt, že byla zvolena ta a ne jiná akce, je významový), situovaností (akce probíhá za určitých okolností) a provedením (způsob kouření může osobu charakterizovat, vyjádřit její nervozitu, klid, požitkářství apod.).

■ Při zpodobení nepřímém znamená jevištní fakt více, nebo něco jiného, než představuje. Mluvíme o „pojmenování obrazném“ (nepřesně metaforickém), o „přenášení významu“. Literární obrazivost, tropika dramatického textu má svůj protějšek ve specificky divadelní „tropičnosti“. Jejich zákonitosti jsou obdobné.

■ Demonstrujme si rozdíl přímého a nepřímého zpodobení na konkrétním příkladu. Chce-li iluzionistický divadelník (omezující své výrazové prostředky na přímé zpodobení) vyjádřit, že děj se odehrává potmě, ztlumí reflektory, čímž vytvoří iluzi (ovšem jen částečnou, protože v úplné tmě se hrát nedá), znesnadní však divákovi přehled. To je základní paradox iluzionistického divadla: jeho cílem je dokonalá iluze, ale tento cíl je na divadle utopický.

■ Divadelník neiluzivního zaměření zvolí v daném případě patrně řešení obrazné. Např. v jedné Marceauově pantomimě (s dějem převzatým z čínského divadla) se snaží hostinský potmě oloupit a zavraždit svého hosta. Skutečnost setmění je vyjádřena obraznou akcí: hostinský zhasne svíčku, ale jeviště zůstane osvětlené. Svíčka zde funguje jako reálná svíčka (zdroj světla) i jako znak světla vůbec. Osvětlení reálně trvá i po zhasnutí svíčky (protože reálným zdrojem osvětlení je reflektor), v přeneseném významu však nastane tma. Divák ví, že je naprostá tma a přitom může sledovat zápas, který se v této fiktivní tmě odehrává. Jde o přenesení významu na základě vnitřní příbuznosti mezi svíčkou a světlem, proto můžeme tento obrazný postup klasifikovat jako obdobu literární metonymie, případně její odrůdy — synekdochy. Princip pars pro toto (část za celek), charakteristický pro synekdochu je na divadle velmi produktivní. Je na něm založen celý arzenál jevištních výrazových prostředků, jímž říkáme zjednodušeně „náznak“. Předmět nebo děj není představen v úplnosti, pouze naznačen nebo nahrazen charakteristickou částí.

■ Stejně běžné je na divadle i přenášení významů na základě vnější podobnosti — princip metafory. V Grotowského představení Calderonova Vytrvalého prince (Divadlo-laborator, Wrocław) červený plášť, v němž přišel hrдина na scénu, posloužil coby sebestmračské dŭtky, pak coby rudé sukno, jímž herečka provokovala své druhy jako býky v aréně, coby stěna zповědnice a posléze za rubáš. Mezi pláštěm, dŭtkami, zповědnicí a rubášem jsou toliko vnější vztahy — společný jmenovatel i vnitřní souvislosti. Metamorfóza jako dynamický způsob používání obrazových prostředků se těší na divadle oprávněné oblibě: každá věc může být zničena ve své přirozené funkci a může nabýt funkcí nových, blízkých i vzdálených.

■ Velká scéna bouře v Shakespearově Králi Learovi bývala v iluzionistickém divadle předváděna pomocí kouzel světelné a zvukové techniky. Peter Brook v dnes už klasické inscenaci hrál bouři při plném osvětlení na takřka holém jevišti se dvěma bílými stěnami v pozadí. Jediným zvukovým efektem bylo řinčení vibrujícího plechu, přičemž zvukový zdroj nebyl divákům skryt. Téměř všechno spočívalo na hercích. Zmítali se ve větru, vichřice jimi tloukla o stěny, klopýтали, potáceli se jako slepci, druh hledal druhu. Bouře zname-

nala mnohem více než bouří. Hlavní akcent se z děje vnějšího, z přírodního úkazu přesunul na děj vnitřní, lidský: na člověka hledajícího, tápajícího, bloudícího ve víru nepřátelského světa. Bouře jako kritická situace člověka, společnosti, lidstva. Divadelní zpodobení tak znamená více, mnohem více, než představuje v prvním, doslovném významu. Jevištní akce se stává symbolem, podobností, modelem. Předpokladem takového významového povýšení je ovšem dramatický text, který se nespokojuje s popisem a ilustrací životních banalit, ale míří ke komplexnímu vidění a zpodobení světa.

■ Jak už bylo naznačeno, přímé zpodobení inklinuje k vytváření iluze. Iluzionistický realismus a naturalismus 19. století se svým kukátkovým prostorem, se svými zařamovanými oživenými „obrazy ze života“, se svou fiktivní, jeviště od hlediště oddělující „čtvrtou stěnou“ absolutizuje imitativně a ilustrativně chápáné přímé zpodobení a sleduje jako cíl přivést diváka do stavu, v němž by zapomněl, že je v divadle. To se nikdy úplně nezdaří, ale míra iluzivnosti podívané může být značná. Takto chápáná iluze ochromuje vnímací aktivitu — divák musí přijmout, co se mu dává, jako danost. Ať je oklamán, okouzlen, stržen nebo šokován, vždy je zbavován nazíracího, hodnotícího a kritického odstupu, vždy je spíše pasívním předmětem divadelního působení než svobodným partnerem.

■ Formy nepřímého zpodobení vedou k aktivizaci diváckého vnímání. Metafora nutí k představování si, náznak k domýšlení, podobenství k rozluštění, model k interpretaci a aplikaci. Obrazivost divadla kladením překážek a otázek uvolňuje diváckou představivost a obrazotvornost, emocionální a inteligenci. Co herec nezodpověděl, nedopověděl, nedočinil — to divák sám sobě zodpovídá, dopovídá, uvědomuje si možnost a nutnost činu. Nepřímé divadelní zpodobení tím, že neříká vše do konce a doslova, vyvolává u diváků osobní představy a asociace. Prostor, který se takto divákovi nabízí, není ovšem nemezený. Osobní asociace individuálních vnímatelů nemohou být libovolné. Determinantou divácké představivosti je divadelní konkrétnost a určitost v základní — věčné — rovině dramatického dění. Působí zde, co bych nazval „patrovým principem“: skutečně divadelní uchopení látky je určité a jednoznačné v nejnižším patře, v rovině elementárních reálií, v rovině dramatického jednání, lidských akcí a reakcí, v rovině dramatické kauzality — příčiny a následky dramatického dění. Čím vyšší patro, tím je dramatická struktura významově složitější a mnohoznačnější (rovina emocionální a psychologická: motivace lidských činů, nálada a atmosféra; rovina ideová: vyšší, symbolické významy dramatického dění — možnosti různé interpretace a aktualizace — transcendence dramatických faktů). Z tohoto hlediska je zcela zákonité, že v divadelních dějinách zvítězila konkrétní dramatická symbolika Čechovových her nad mlhavostí symbolického impresionismu Maeterlinckova.

■ Mocným korektivem divácké představivosti je pak skutečnost, že v divadle převažují asociace společné, společenské, objektivní nad asociacemi individuálními, intimními, subjektivními (zvláště zřetelné je to u působení komediálních žánrů, kde vzniká jakási pospolitost smíchu). To souvisí s bytostně dialogickou podstatou divadelního umění, které se realizuje v několikastupňové transcendenci: v přesahu herce ve směru k roli, v přesahu herců ve směru k jevištním partnerům a konečně v přesahu divadelního díla ve směru k partnerům na druhé straně rampy — k divákům.

■ Protiklad přímého a nepřímého divadelního působení není absolutní, ale dialektický: absolutizace přímého zpodobení v realistických a naturalistických „obrazech ze života“ ochromuje potenci divadelního umění stejně jako absolutizace vyjadřování nepřímého, obrazného (složitá znaková řeč orientálního divadla vedla posléze k vysoce kultivovanému ustrnutí). Obraz, metafora, symbol apod. nemá být pouhou ozdobou, opentlující „obsah“ (jak bývala kdysi chybně chápána funkce básnických tropů), ale prostředkem, který je s to vyjádřit dramatické významy účinněji, elegantněji a hloub než zpodobení přímé. Nevyjádří-li se obrazně více a lépe než přímo, pak půjde skutečně jenom o ozdobu nebo prázdny efekt.

■ Optimální je tedy vzájemná součinnost a vzájemná polarita obou způsobů divadelního zpodobení, při níž přímé zpodobení jaksi autentizuje dramatické dění a nepřímé zpodobení mu dává významově přesahy. Tuto zásadu nejlépe dokumentují extrémní případy. Účinek Grotowského experimentálních inscenací byl podmíněn právě spojením radikálních forem obou způsobů: na jedné straně šokující tělesná autenticita hereckých akcí, nefalšovaná námaha, pot, násilí, utrpení, na druhé straně hluboce promyšlená a vysoce artistní struktura jevištních znaků. Právě tímto kontrastním spojením je dosahována rovnováha mezi strhujícím emocionálním zážitkem a náročným myšlenkovým obsahem divadelního díla.

■ Tato dialektika prostředků poukazuje k samotné podstatě divadelního umění, které je hrou na skutečnost a hravou skutečností: vždy míří k iluzi, ale k iluzi divadelní, to jest takové, v níž nikdy nemůže skutečnost s divadlem splynout.

STANISLAVSKIJ A SCI-FI

Jeden z nejzajímavějších pořadů se sovětskou tematikou, které jsem měl možnost vidět během posledního Měsíce československo-sovětského přátelství, byl listopadový večer v Malém divadle v Ústí nad Labem. Bylo to další v řadě setkání, která už po několik let pořádá divadlo buď jako Večery pro své přátele nebo Večery za oponou. Bývají vždycky pečlivě, ba vzorně připravené, třebaže navenek není režie nijak patrná a setkání mají podobu intimně laděného, družně přátelského posezení, při němž se přirozeně střídá slovo pozvaného hosta či hostů (obvykle totiž přijde i výtvarník, jehož kresby či scénické návrhy jsou rozvěšeny po stěnách přísálí) s hudbou a diskusí. Podnětná tvůrčí atmosféra, která na nich vládne, se dlouho nezapomíná a přitahuje. Inteligentní, poučená a nápaditá dramaturgie Rudolfa Felzmanna, při níž využívá sil svých přátel i divadelního souboru, brání totiž tomu, aby setkání sklouzla do stereotypu, vlastně co to povídám: mají vždycky v sobě prvek překvapení, novosti, objevnosti, zkrátka pilulku proti nudě.

Takovou pilulkou listopadového Večera za oponou nazvaného Metoda Stanislavského byl dráždivý, šokující, svrchované současný obsah tří vědeckofantastických povídek sovětských autorů, vybraných a částečně zdramatizovaných Michalem Maškem. Z anglické kolébky vyrostlé dítě už dávno dospělo a vesele se toulá po světě, jak ve svém komentujícím slově řekl odborný poradce pořadu Jaroslav Poštołka. Doma je i v Sovětském svazu, dokonce se zde těší neobyčejné vážnosti a popularitě. Vybrané povídky těžily z tematické pestrosti sovětské sci-fi a daly vyniknout i jejím obecnějším rysům, plynoucím z ducha společnosti, v níž vznikají. Den hněvu Severa Gansovského varuje na přiběhu nových bytostí nezvírat nelidí s kanibalskými rysy před neodpovědnými experimenty vědeckých mozků. V Časové tísni Michaila Puchova je předmětem, jenž způsobí dramatickou kolizi na kosmonautově průzkumné cestě do neznáma, revolver, ta civilizační všespasitelná nezbytná zbytečnost. Metoda Stanislavského, povídka Alexandra Gorbovského, jež dala celému pořadu název, je groteskou: herec při filmování se natolik vžije do své role zloděje, že ani nezpozoruje, jak se kolem něho pozemské kulisy včetně komparsu a

kamer proměnily ve vesmírnou krajinu... I úsměv, nejen zdvižený prst, spoluvytvářel vyznění večera, při němž diváci seděli skutečně na jevišti za oponou, v tom pro diváky tajemném a pro herce posvátném prostředí, kde není dovoleno kouřit, pít kávu ani konzumovat nápoje. V režii R. Felzmannova účinkovali, s onou už dobře známou jistotou a zaujatostí E. Čejchanová, P. Horák, S. Verner, P. Přívara, P. Frič, snad jsem na nikoho nezapomněl.

V rychliku do Prahy jsem si hledě do ranní mlhy a mžení říkal: vida, jak málo je k dobrému večeru zapotřebí. Stačí si jen všimnout, co je ve vzduchu, stačí jen nápad.

JAROSLAV KABÍČEK

BUDOUCNOST AKADEMICKÉ THÁLIE

Od roku 1976, kdy se poprvé uplatnila koncepce specializovaných přehlídek jednotlivých oborů zájmové umělecké činnosti vysokoškoláků CSR, připadla městu Brnu každoroční starost o soutěžní přehlídku nejlepších amatérských akademických divadel z Čech a Moravy. V posledních letech se koná v jarním termínu, aby vítězné soubory mohly postoupit na květnový Akademický Prešov, a jejího pořadatelsví se z pověření ministerstva školství CSR a Českého vysokoškolského ústředí SSM ujímají pod záštitou rektora svazácké orgány Univerzity J. E. Purkyně.

Příprava následujícího, již sedmého ročníku této národní přehlídky začala tentokrát s chvályhodným předstihem. V říjnu 1981 svolala kulturní komise ČUV SSM do Brna společně zasedání zástupců všech zainteresovaných institucí a složek, aby se včas projednaly všechny základní ideové umělecké, organizační i finanční otázky celé akce a rozhodlo se tak o rámcové podobě Akademické Thálie 1982. Přehlídka se bude konat ve dnech 19. až 24. dubna, a to opět v brněnském Vysokoškolském klubu. Podle nového soutěžního řádu mohou se národního kola zúčastnit pouze dva nejlepší soubory z jednotlivých kol krajských (podaří-li se zaktivizovat všechna vysokoškolská města, šlo by teoreticky až o 14 divadélek), a to pouze na základě doporučení krajské poroty a se závaznou přihláškou, odeslanou do 20. 3. 1982. Toto opatření má za cíl čelit dosti živelné dramaturgické skladbě minulých ročníků festivalu (pořadatelé nakonec brali zavaděk každou došlou přihláškou, aniž se mohli předběžně seznámit s charakterem a kvalitou nabízeného pořadu), jakož i ten, aby se v Brně některé kolektivy neprezentovaly teprve nedotaženou premiérou, nýbrž inscenací již relativně dotvořenou a usazenou, mající za

sebou ohlas publika i první kritické zhodnocení. Podaří-li se tuto část pozic důsledně dodržet, bude možno vcelku náhodný sled vystoupení nahradit vyváženější skladbou jednotlivých večerů i festivalu jako celku. Dosud otevřenou zůstává otázka vhodného zapojení posluchačů uměleckých škol (pražská AMU, brněnská JAMU), u nichž je divadelní aktivita vlastně součástí přípravy na budoucí povolání. Přestože ještě není znám definitivní počet souborů, natožpak jejich repertoár, počítá se předběžně se dvěma soutěžními programy za večer (souborům bylo doporučeno, aby délka vystoupení pokud možno nepřesáhla jednu hodinu).

Z řady názorů a návrhů na vlastní průběh a zabezpečení festivalového týdne vyplynulo, že na zahajovacím večeru vystoupí jeden z domácích kolektivů a na mimosoutěžní závěr, kdy budou vyhlášeny oficiální výsledky, některý přední soubor slovenský. Protože se uplatní zásada, aby všechny soubory absolvovaly celý průběh přehlídky, pamatuje se letos poprvé také na další festivalové akce. Půjde především o studijní představení některého experimentálního tělesa profesionálního spojené s detailním rozбором inscenace a metodickou instrukcí ze jména z hlediska autorského a dramaturgického. Dále se počítá se dvěma odbornými semináři, z nichž první by byl věnován současné divadelní tvorbě ve světě a druhý obecným otázkám, vyplývajícím ze závěrečného hodnocení festivalu. Jednotlivá vystoupení kromě toho rozebere porota jako obvykle se souborem ještě též večer. Po zvážení všech okolností se prozatím upustilo od časově náročného projektu společné divadelní „dílny“, která někdy provází obdobné akce v zahraničí. Konstatovalo se, že značné rezervy akademické divadelní aktivity jsou v daleko větším rozšíření vzájemné výměny jednotlivých představení na půdě svazáckých klubů či kolejních zařízení. Po nedobrych zkušenostech z minulých let, kdy chronicky chyběla jakákoliv informativní dokumentace o souborech, a to nejen pro publikum, ale dokonce i pro porotu, bude rozhodnuto zjednat i v této oblasti nápravu. Každý soubor má tudíž za povinnost s dostatečným předstihem poskytnout o sobě a své soutěžní inscenaci základní faktografické údaje. Namísto uvažovaného festivalového zpravodaje jeví se pro začátek schůdnější připravit jen jeden informativní tisk. Byla rovněž přijata konkrétní rozhodnutí, pokud jde o výtvarně jednotnou a efektivní propagaci festivalu (pozvánky, plakáty, diplomy a grafické listy, výzdoba Vysokoškolského klubu), spolupráci s denním tiskem, rozhlasem a televizí. Není vyloučeno, že k dosud osvědčeným oceněním přibu-

de ještě Cena diváka. Zájem publika o vysokoškolské soubory je naštěstí vysoký.

Lze říci, že podzimní brněnské zasedání vykonalo pro přípravu Akademické Thálie 1982 hodně potřebné práce. Dobrá předsevzetí organizátorů prověří však teprve vlastní průběh, úroveň a výsledky dubnové národní přehlídky. Vzhledem k tomu, že v roce 1983 má mít brněnský festival celostátní charakter, bude jistě třeba vyvinout ještě mnoho úsilí, aby celá akce nezůstala svému náročnému ideově uměleckému poslání a slibným perspektivám nic dlužna.

VÍT ZAVODSKÝ

OPOŽDĚNÉ OHLÉDNUTÍ ANEŽ DÍLNA

Příspěvek do diskuse

Koncem srpna se v Prostějově konala DÍLNA 81 — tedy pracovní seminář pro ty, kteří se amatérsky zabývají netradičním divadlem. Seminář pod hlavní patronací ČUV SSM a ÚKVČ měl být veden profesionály z Divadla na provázku, Hanáckého divadla a Divadla na okraji.

Bohužel jsem příslibil, že o DÍLNĚ napíšu, tudíž tak činím... i když nevím, kudy na to. Především jsem byl tím, kdo měl na starosti koncepci i zajištění semináře, a kdo si tedy asi dělal největší hlavu s tím, jak to dopadlo. Velmi stručně řečeno: nebylo to zdánlivě nic moc, obešlo se bez průšvihů a ke konci se vše docela vzpamatovalo.

Z mého osobního pohledu však všechno vypadalo mnohem hůř. Proč — z řady tzv. subjektivních příčin — zkuste posoudit se mnou. Peter Scherhauser, režisér Divadla na provázku (údajně úspěšný lektor divadelní dílny v německém Schersbergu), přijel rozpačitý, trochu se vymlouval a po první hodině „vyučování“ se sebral a odjel — důvod: Oldřich Kužilek, známý člen známého pražského souboru ADADAS, nyní posluchač režie DAMU, mu odmítl říci své jméno, chtěje tak navodit „neobvyklou“, „konfliktní“, „modelovou“ tvůrčí situaci — to se ale přepočítal, s profesionály nejsou žádné žerty. Svatopluk Vála z Hanáckého divadla

před prázdninami vymyslel, že by se DÍLNA mohla pořádat jako autentické, tvůrčí a všestranné setkání, jako výměna stanovisek i jako bezprostřední sociální zkušenost — vonělo to hezky, ale s blížícím se koncem srpna polevoval a v poslední fázi se z vedoucího skupiny zcela vykroutil, pravda — poctivě, ale co naplat. Já jsem se spojil s Miki Jelínkem (jsme už „ostřílený“ lektorský tandem, prošlý tvrdou konkurencí mezinárodních seminářů od Portugalska až po Irsko), ale i to byla chyba — v níže popisované situaci jsme se oba nudili a prokázali, že když nás něco netěší, tak jsme víc než šmíráci, o profesionalitě nemluvě. Na druhé straně, aby bylo co konfrontovat, měly si vytipované a svým způsobem i spřízněné a špičkové soubory či jejich mikrokolektivy přivést do Prostějova své konkrétní pracovní téma. A zase to nedopadlo — pražské A-Studio s jistě talentovaným J. Badalcem po vítězství na WP nedovedlo nic než zopakovat méně sdělnou variantu textu Václava Křístka, o kterou se již před rokem pokoušeli a spolu s jediným opravdu pracovitým lektorem Václavem Kolářem se zasloužili o jedinou ze závěrečných demonstrací, která měla v sobě trochu poctivého řemesla, i když — bohužel — bez tématu. Tedy zkušenost, kterou by si ti, kteří s Badalcem a Kolářem pracovali (a většinou mu nakonec uvěřili, jen právě členové A-Studio), docela dobře mohli dovolit „doma“ a za míň peněz. Další vytipovaný soubor (opět z letošního WP) bylo Divadlo poezie z Liberce — přes sliby a počáteční zájem při-

jeli jeho členové v polovičním počtu (složeném navíc z náhradníků) a bez textu. Výše zmíněný O. Kužílek se s členy ADADASU a několika dalšími „odtrhl“ a vytvořili vlastní autorskou mikrodemonstraci — zjevně s chutí, ale víc toho o ní říci neumím...

Já a Jelínek jsme zápasili se zbytkem lidí — skupinou zcela nesourodou a zpočátku také povážlivě apatickou — naši brněnští amatérští „partneři“ si do ní přivezli jako předlohu zpracování Andersenovy Sněhové královny — nepodařilo se ji však tvůrčím způsobem použít: pracovali pomalu, bez rytmu, bez vědomí o čase a hlavně bez ohledu na to, že skupina měla nějakou strukturu. V okamžiku zoufalství jsem zformuloval tento jediný problém: jestli je jistým prvkem subjektivního vědomí umělce to, že vidí věci „jinak“, spolu s jistou obtížností jeho sociálního zařazení, z níž vyplývá pozitivní konflikt, umožňující zařazovat nově a silně, pak naše „generace“ (mám na mysli Vála-Potužil) byla poznamenána „strachem z lidí“, bála se nepodařeně, nenavázaně komunikace, snažila se však s těmito pocity zacházet konstruktivně, zatímco někteří dnešní dvacetiletí (myslím odnož Badalec-Ludvík), postávají mimo sociální realitu s tím, že vědomě hřeší na skutečnost, že komunikace bývá leckdy drobet problematická a PŘEDEM se na to vymlouvají, a to je myslím o moc hůř — protože my jsme se z toho svým způsobem a snad dostali...

Musím zdůraznit, že organizačně DÍLNA fungovala, že nebylo nač si

stěžovat kromě té apatie: zlom nastal v naší skupině ve chvíli, kdy jsme oslabený zážitek sociálních vztahů ve skupině začali nahrazovat aktivní „hrou na pravdu“, týkající se našeho druhého tématu — publicistického divadla: ze začátku to vypadalo bouřlivě a slibně, po prvních rozpacích se brzy začalo diskutovat doslova o všem, brzy však už nikdo nikoho nepřekvapil a konstruktivní tvůrčí situace se nakonec — zase nekonal. Až pozdě k ránu čtvrtého dne semináře profesionální metodička z velkého města řekla váhavě a se studem: „To jako myslíš, že by člověk měl dělat svého koníčka jenom tehdy, když ho baví???, že by člověk měl dokonce radost ze svého koníčka přenést i do radosti ze svého povolání???, že by lidi svého koníčka neměli dělat pasívně????!“

„ANO,“ bylo jediné, na co jsem se zmohl.

ANO, LIDÉ BY SVÉHO KONÍČKA NEMĚLI DĚLAT PASÍVNĚ
ZDENĚK POTUŽIL

Z REDAKCE

Dne 11. listopadu se sešla redakční rada Amatérské scény. Jednala o období, jež uběhlo od poslední schůzky v červnu 1981 a tematickým zaměřením ročníku 1982. Na stole leželo právě vyšlé 10. číslo časopisu, takže se nabízela první námět do diskuse: příčiny, jež vedou k tomu, že předplatitelé dostávají jednotlivá čísla vždy až hluboko v následujícím měsíci. Redakce řádně plní všechny odevzdávací termíny, důvod je v nezvykle těžkých provozních podmínkách tiskárny. Doufáme, že v roce 1982 se podle možností zkrátí i tak značně dlouhé výrobní lhůty časopisu, aby se na jeho stránkách mohl aktuálněji odrážet život souborů, aby se operativněji daly přenášet metodické instrukce, zkrátka aby bylo v jeho silách více ovlivňovat amatérské dění. Velkou rezervou zůstává zpravodajství z míst, zpestření obsahu časopisu o nevyužívané novinářské žánry, oživení grafické tváře stránek, větší míra pozornosti diskusním otázkám jako je uvádění současných her či způsoby spolupráce amatérů s profesionály, zintenzivnění styku se čtenáři (každý hlas bude vítán a podle stupně závažnosti otištěn) a ještě řada dalších oblastí. Nechtějme ale naráz příliš mnoho. Postačí, když se i s vaší pomocí, vážení odběratelé a noví zájemci, podaří alespoň to, že Amatérská scéna se v novém období při zachování všeho dobrého z dosavadního vývoje zase o kousek přiblíží k metě, kterou je svébytný, pro svou oblast nepostradatelný a čtenáři očekávaný časopis, který má své pevné místo v rodině ostatních divadelních periodik.



NNN Teatre — Georg Büchner: Vojecek. Foto Karel Novák

■ REŽISÉR VDEČÍ za svůj vznik v novodobém divadle kromě jiného také dramatickému textu. Či spíše: nově vytvořenému vztahu divadla jako provozní instituce i jako uměleckého systému k současnosti dramatické literatury. Stručně se to dá říci asi tak, že prakticky až do 18. století neznalo divadlo jiné texty než ty, které byly napsány současníkem (ať už anonymním či známým, ať už tak říkajíc kolektivním či jednotlivcem) na současná témata pro současníky. Nehrál se jiný text než ten, který se zrodil z dneška pro dnešek. Teprve ono 18. století — z několika důvodů, o nichž tu nemáme čas ani místo podrobně mluvit — vlastně obrátilo pozornost i k textům, které vznikly v minulosti a nutně tak vytvořilo prostor pro funkci, která by se věnovala jen a jen tomu, jak učinit text starý textem současným. Touto funkcí se stala dramaturgie.

■ V tomto smyslu je dramaturgie tvůrčí činností, jejímž hlavním cílem je taková interpretace dramatického textu, která je schopná objevit v široké a co neobjektivnější míře všechny kvality textu, které mohou oslovit současného diváka. Přitom pojem interpretace tu neznamená jenom popis nebo analýzu, ale intelektuální poznání textu. A znovu opakuji: cílem tohoto poznání je vytvořit předpoklad pro komunikaci mezi hledištěm a jevištěm na základě současného výkladu jakéhokoli textu. Z tohoto hlediska je dramaturgie metakreací — to jest tvořivým aktem, který je přímo závislý na už existujícím literárním díle, pod jehož vlivem vzniká. Ale pozor: pojem metakreace má také vyjádřit fakt, že na druhé straně jde v dramaturgii o operaci, která usiluje o určitou svébytnou výpověď. To jest: nespolečná jen a jen na to, co je v textu, ale bere v úvahu také možnost s tímto textem nějak pracovat a dodávat mu nové významy pomocí jevištní realizace.

■ A jsme u režie. Neboť nic jiného nebylo na onom prvopočátku, kde se konstituoval režisér jako tvůrčí subjekt, jako fyzická osoba i jako funkce, než právě toto! Perfektní interpretace textu ve vztahu ke skutečnosti, o níž text vypovídá, a metakreace jako svébytná výpověď jeviště o této skutečnosti, kterou text určoval. Mohu-li pro upřesnění trochu nadsadit, tak první režiséři nebyli nic více než dramaturgové, kteří svou představu o možných a potencionálních současných výkladech dramatického textu realizovali, uváděli v život prostředky jeviště. Máme tedy na počátku režii dānu jako tvůrčí činnost interpretační a metakreační, neboť je — samozřejmě v jistém typu divadla — ve svém východisku i ve svém výsledku

Poznámky o divadle

JAZYK SOUČASNÉHO DIVADLA

zásadně určována ideově tematickou i strukturální podobou dramatického textu. Ať už potom divák vnímá představení jako specificky umělou divadelní (jevištní) skutečnost; ať už potom režisér v tvůrčím procesu koncipuje a uskutečňuje inscenaci jakkoliv svébytně, pokud respektuje tato interpretační a metakreační východiska i výsledky, je stejně vždycky artefakt takto režisérem stvořený metakomunikací.

■ A tím jsme u jádra věci. Neboť v rámci komunikačního řetězu, který na tomto principu vzniká, je režisér vždycky chtěj nechtěj do jisté míry prostředníkem a jeho vlastní vztah ke skutečnosti, jeho vlastní názory na současnost, jeho vlastní hodnotové orientace jsou vždycky nějak potlačovány. Neboť v onom komunikačním řetězu, o němž je nyní řeč, je vysílačem první informace o jisté skutečnosti (a tedy i tvůrcem jistého kódu, který je pro vznik sdělení primární, rozhodující) vždycky autor, spisovatel. A jeho dílo jako uzavřené a hotové — jež ostatně v jisté, třebaže jen literární podobě, může být čteno, vnímáno a nepotřebuje ke své existenci režiséra — se stává zdrojem nového komunikačního procesu, jehož původcem (tedy vysílačem číslo 2) je režisér. Ale opakuji znovu: to, co režisér vysílá, je stále jen informace o původní informaci, kterou už poskytl autor dramatického textu.

■ Víím, že někomu může tento výklad připadat příliš složitý. A stejně tak víím, že jiný zase může namítnout, že příliš zjednodušuji, že vztah mezi textem a režisérem je mnohem složitější. Obojí je pravda. A mohu jenom na tomto místě zdůraznit, že mi teď, v této fázi výkladu nešlo o nic jiného, než alespoň nějak definovat vztah režiséra k jednomu z komponentů divadelního systému, který po dlouhá staletí v různých divadelních epochách býval rozhodujícím pro vytvoření zobrazení skutečnosti a její sdělení. A s nímž se režisér — v okamžiku, kdy si začal činit nárok na své posta-

vení tvůrčího subjektu, jenž určuje současný význam inscenace, představení — musel utkat. A chtěl jsem takto ukázat, že vztah mezi dramatickým textem a režisérem je vlastně soubojem o to, který z těchto prvků rozhodne o tom, co je pro vznikající divadelní artefakt ideově nejdůležitější, nejdnešnější a jakým způsobem to má být zobrazeno i sděleno.

■ Dnešní režie má v tomto směru vlastně tři základní možnosti. První už v podstatě byla řešena při výkladu o tom, jak se z dramaturga stal režisér. A zbývá ji nyní jenom upřesnit. Základem této možnosti je plné respektování dramatického textu, který je režisérem především — na začátku tvůrčího procesu i v jeho průběhu při vytváření inscenace — interpretován. A to nejenom ve své ideové tematické podobě, ale dokonce i ve svém kódu. To jest: je i určujícím prvkem způsobu, jímž bude sdělení realizováno. Veškerá režisérova činnost nesměruje nikam jinam než k výkladu dramatického textu jako východiska, které je dané, pevné a neměnné a kde jenom přesuny některých akcentů — řekněme motivů a témat — vytvářejí zřetelný či zřetelnější a čitelnější význam současný. Pro toto pojetí režie a konečnou i divadla je co nejpřesnější a nejcitlivější sdělení textu konečným a nejvyšším cílem.

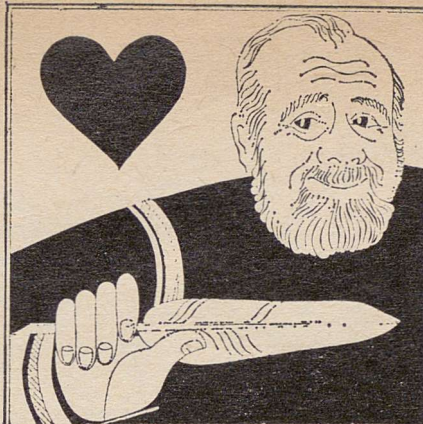
■ Druhá možnost se nabízí stále ještě na půdě interpretační a metakreační — tedy na půdě inscenace a představení jako metakomunikace — ale přece jenom už něčím toto pole opouští. Nebo alespoň rozšiřuje. Dalo by se to říci asi tak, že tady autorův text slouží jenom z části jako zdroj skutečnosti, která bude zobrazována, a stejně jenom zčásti i jako prvotní a základní vysílač informace o ní. Prakticky to znamená, že režisér sice na počátku tvůrčího procesu dokonale interpretuje autorův text, ale během tvorby inscenace si z něho bere jenom dějová fakta a ty situace stejně jako ta témata, která ho zajímají. To znamená, že z jedné strany nutně text jistým způsobem redukuje, dokonce zjednodušuje a o cosi ochuzuje. Z druhé strany potom ovšem — jde-li skutečně o tvůrčí proces a o projev vůle i schopnosti vyslovit současnou realitu, obrátit se k současným hodnotovým orientacím diváka — také nutně rozšiřuje a obohacuje o dějová fakta, situace a témata, která jsou v textu buď jenom naznačena a jsou zcela vedlejší, nebo v něm dokonce nejsou vůbec. Dalo by se říci, že v tomto přístupu režiséra k dramatickému textu prvky metakreace (úsilí o svébytný jevištní artefakt jak pokud jde o smysl sdělení, tak i jeho způsob) převládají (nebo začínají převládat)

nad prvky interpretace; to jest nad prvky, které usilují o onen totální výklad textu.

■ Je jenom pochopitelné, že tady potom v jistém okamžiku začnou vždycky spory o právo režiséra jít nad autora, vedle autora, za autora anebo dokonce i proti němu. Tady potom může a také musí čas od času padat ona osudná otázka, kterou naposledy vyslovil Aleš Fuchs ve Scéně, když nadešel svou stát Zničili režiséři divadlo? Troufnu si na tuto otázku jistým způsobem teď odpovědět. Ano, režiséři zničili jisté pojetí divadla, které se začalo vytvářet v 18. století a které platilo plně až do přelomu století 19. a 20. To znamená interpretační pojetí, které je sice vyvolalo k životu a které jim dalo právo na existenci v té podobě, v jaké je známe dnes, ale které jim zároveň otevřelo cestu i dál; nutilo je překonávat jistá omezení tvůrčího charakteru. Neboť marná sláva, jakmile si režisér uvědomil, že vládné prostředky, které nezávisle na textu jsou schopny být nositelem komunikačního procesu, musel si také uvědomit, že by mohl být v jistém směru současnější (to jest pro diváka srozumitelnější, jasnější, přitažlivější, zajímavější) než autor. A v tomto bodu musel začít toužit i po tom, aby jeho inscenace, představení nebyly jenom metakomunikací, ale aby hovořily o jisté skutečnosti, sdělovaly alespoň jistá témata přímo, bez prostřednictví dramatického textu. Tato druhá možnost divadla, jeviště, režie, jak zacházet s textem, se nám může nebo nemusí líbit. Má stejně jako možnost první své výhody i nevýhody, své přednosti i svá úskalí. A mohou se v jejím jménu dít různé schválnosti i hokus pokusy, které jsou hledáním originality za každou cenu. Ale to všechno nic nemění na tom, že tento proud režie tu existuje jako proud vzniklý logikou vývoje, že jeho zdroje (jak si snad později ukážeme), jsou v samotném materiálu divadla i v celkovém postavení audiovizuálního umění ve společnosti a tím konečkonců i v pohybu celospolečenském.

■ A neměně tak zůstává faktem, že z této druhé možnosti logicky rezultuje možnost třetí: kdy režie potlačuje na minimum prvky interpretace i metakreace, odmítá zcela zásadně být metakomunikací a opouští i literaturu (slovo) jako základní kód sdělení a chce přímo vypovídat o skutečnosti pomocí kódu, který je v základní rovině dán jen a jen výrazovými prostředky jeviště. A tady nastává pojednou skok, který je skokem do vody, evropskému divadlu už po více než dvě stě let neznámé. A budiž hned jako závěr také řečeno, že je to skok na kvalitativně zcela novou půdu.

JAN ČÍSAŘ



VZPOMÍNKA

Pavel Bošek (31. ledna t. r. by se dožil 50 let) byl všeličms, ale hlavně hercem. Neobyčejně zkušeným hercem, léty na scéně opravdu otřiskáným, a nejedna činoherní hvězda by se musela zhroutit, kdyby měla obsáhnout objem textu, který ve svých představeních interpretoval. Dlužno však podotknout, že autorem textu byl povytce Pavel Bošek sám a vládli navíc fenomenální vlastnosti improvizace. A tento herec po absolvování stovek představení v sobě choval po dlouhou dobu nikým netušený sen: zahrát si divadlo, kde by na jevišti byli i další herci! Zní to podivně, ale je to pravda. Uznávaný divadelní odborník, znalec nejobtížnějšího interpretačního oboru — komediálního herectví, humorista, který ze scény uměl rozesmát za život tisíce diváků, neúčinkoval nikdy na jevišti ve hře s dalšími herci. Do té doby účinkoval buď sám nebo v báječných pořadech s Ivanem Vyskočilem, kde texty nebyly uváděny dramaticky komediálním způsobem.

Asi rok předtím, než se mu sen o účinkování „v opravdické divadelní komedii“ splnil, jukal mi přes rameno do rukopisu hry Dírkou v oponě, semtam něco připodotknul, poradil a občas se i chechtal. Pak se mě neobyčejně tiše, nesměle a bážlivě zeptal, jestli by v tom nemohl hrát postavu Epika, ovšem na alternaci. Za nějakou dobu hrál pak svou první činoherní premiéru. Nikdy jsem neviděl, aby se některý z herců před premiérou tak klepal třemou a propotil kostým ještě před začátkem. A nikdy jsem neviděl, aby po děkovačce někdo tak zářil spokojeností, chodil po svých známých a chlubil se ojedinělým způsobem: „Hraju divadlo a skoro vždycky udělám a řeknu co mám, takže ostatní herci mi na to taky řeknou a udělají co mají. Funguje to, člověče!“

Pavlu Boškovi se splnila nejenom prastará touha, ale dařilo se mu, její realizace nevedla jen k uspokojení novým zážitkem, ale říkala si o navázání, o pokračování. A protože Pavel Bošek byl zároveň dobrým spisovatelem a holdoval se mnou názoru, že moderní divadlo musí čerpat z tvorby neopakovatelných a autentických osobností herců, byl ochotný podílet se na počáteční autorské etapě svého příštího hereckého partu. Dramaturgie počítala s dvěma novými tituly — s jeho vlastní dramatizací knihy Erotikhon a se společnou komedií s pracovním názvem Jak spotřebovat lásku.

S dramatizací vlastního textu se Pavel Bošek zřetelně týral a obětoval té práci i kus jinak nedotknutelného léta na chalupě v Borové u Poličky. Stěžoval si po prázdninách: „Popsal jsem, kamaráde, stovacet stránek, ale za něco stojí tak tři. Spálím to a začnu znovu!“ Velmi se divil, že takhle postupoval už Gogol, a prohlásil, že dříví na hraničku sežene okamžitě a hladce, neboť má známého v Uhelných skladech. Uskutečnit to našťastí nestačil.

Vedle toho jsme se scházeli a pracovali na „partituru“ nového kousku: nazývat to v obvyklém smyslu dramatickou předlohou by bylo nadnesené, neboť se to psalo na kůži zcela určitým hercům a počítalo se s úpravami na zkouškách.

Měl jsem na starost osnovu a její situace. Pavel mě vždy uctivě a trpělivě vyslechl, pokyvoval hlavou, ale stejně jsem věděl, že se už strašlivě těší, až do situace vstoupí jeho postava, neboť jak k tomu došlo, vyletěl ze židle, meditoval nahlas a já to ani nestačil zapisovat, protože jsem pištěl smíchy a propiska mi drhla o papír. Jinak se při práci směju zřídká, ale tehle doktor filozofoval i o nejsložitějších věcech jasně a srozumitelně a problémy řešil z nečekaně čirých pohledů, které velikost „věcí“ přiváděly na obvyčnou lidsky ohmatanou půdu. A pokud byly ty „věci“ pyšné, znevážil je tak nenapodobitelně jednoduše, že se v člověku nejdřív zatajil dech, než pochopil a puklo to v něm srandou.

Ani trochu neváhal, když se ocitl tvář v tvář nekalosti či hlouposti, aby ji zprávil se zarputilou stručností. Ale nikdy neopomněl zdůraznit objektu své kritiky: „Já vás mám přesto rád!“ Říkával to často, ale nebylo to rituální zaklínadlo, ani opatrné gesto. Byl to jeho program. Účastníci poděbradských FEMADŮ jistě pamatují, že uměl zasáhnout velmi aktivně do vášní diskusí, pokud pocítil, že emoce přesáhly střízlivou úvahu. Nezapomněl však nikdy vyhledat potom ve volných chvílích roztráseného diskutéra a trpělivě mu vyložit jakékoli podrobnosti svého stanoviska. Kdokoliv mu za to stál. ZDENĚK POŠÍVAL

WROCLAVSKÝ MEZINÁRODNÍ festival otevřeného divadla měl u mladých divadelníků a příznivců netradičního divadla sedmdesátých let velmi dobrý zvuk. Jistě — byly výhrady ke kvalitě a dílčím postupům jednotlivých souborů, které se sem sjížděly ze všech světadílů, ale celek byl vzrušujícím a podnětným pracovním setkáním divadel, které chtěly vypovídat o problémech světa a tím se aktivně podílet na jeho přeměně.

Všechny ročníky festivalu organizovalo wroclavské divadélko Kalambur, které vzniklo koncem padesátých let jako studentská scéna a postupně se profesionalizovalo. Jeho umělecký vedoucí Bogusław Litwiniec je hlavním inspirátorem a tvůrcem wroclavských setkání, jejich dramaturgem a uměleckým komisařem a také teoretikem „otevřeného“ divadla, jehož 21 hlavních zásad formuloval a vyhlásil v r. 1973.

Začátkem října 1981 se přes vnitropolitické a hospodářské problémy Polska uskutečnilo Mezinárodní setkání otevřeného divadla posedmé. S polovičním počtem souborů než v minulých letech. Opět ovšem mělo tři části — Prezentaci, Integraci a Kooperaci. Představení tentokrát předcházela divadelní dílně a pozorovatelé měli přístup pouze na tuto veřejnou část setkání.

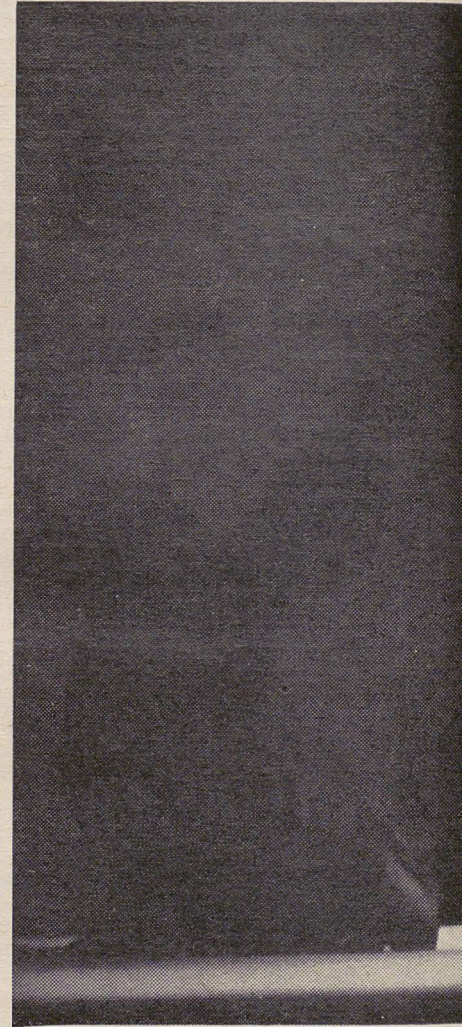
Festival měl vždy ctižádost zachytit aktuální tendence mladého divadla ve světě. V uplynulých ročnících to byl záměr bezesporu progresivní — podle Litwińcových zásad se „otevře-



Le Theatre La Chamaille

nost“ nechápala pouze formálně jako prostor hry, scéna, ale především ve smyslu morální a občanské odpovědnosti umělce vůči společnosti. Podle názoru poradců však směr, který vyšel z „chudého“ divadla, stejně jako divadlo přímé politické agitace dnes již odešly do světa mýtů. Současné mladé netradiční divadlo se odvrací od každodenní skutečnosti, obrací se do nitra a divákům předkládá krásné vymyšlené obrazy. Zaměřuje se na propracování dokonalé formy, na virtuozitu hereckého projevu nebo jiné složky inscenace. Pod tímto zorným úhlem byla také vybírána představení na festival (soubory Banlieuve z Belgie, Hesitate and Demonstrate z Anglie, Kalambur z Wroclavi, Ouroboros z Itálie, Rendreizend Popen-theater z Holandska, Sankai Juku Japonsko, Shusaku Dance Theater Holandsko, Teatr wizji i ruchu PLR, De Slungels Holandsko, Le Theatre La Chamaille Francie, The Whole Art Theatre USA a jednotliví mimové a herci jako např. Benito Gutmacher z Argentiny, Faustino z Francie, Vasilis Lakgos z Řecka, Franz Josef Bogner z NSR, Pat Oleszko z USA a loutkoherec Paul Newman z Anglie, kteří zčásti vystupovali v ulicích města a potom ve společném programu Long-play). Festival tak sice zmapoval tendenci jisté části světového divadelního dění, ovšem popřel svá původní východiska, byť organizátoři paradoxně prohlašovali, že otevřenost spočívá v tom, že současné mladé divadlo nechce mít nic společného s dnešním světem válek, bomb a terorismu, protože ví, že ho nemůže změnit. Umělec jako stvořitel, tvůrce staví tedy nové půvabné světy vlastních představ.

A výsledek? Jaký úspěch měl a jak vyzněl festival, který si poprvé ve své historii kladl za cíl zapůsobit především esteticky? Nebyla jeho apolitičnost vlastně ideovou regresí? Očividné bylo, že je regresí uměleckou. Slepu uličkou, do níž je možné vstoupit, ale ze které se člověk musí vrátit, chce-li jít dál. Festival, na němž se hledají cesty dalšího vývoje, nemůže být bez kazů, málokdy je přehlídkou nejlepšího, přehlídkou kvality. Spíše bývá ukázkou nejzajímavějšího. Jenže tentokrát měla i zajímavost krátké trvání — než se divák zorientoval — a pak se většinou ve wroclavských

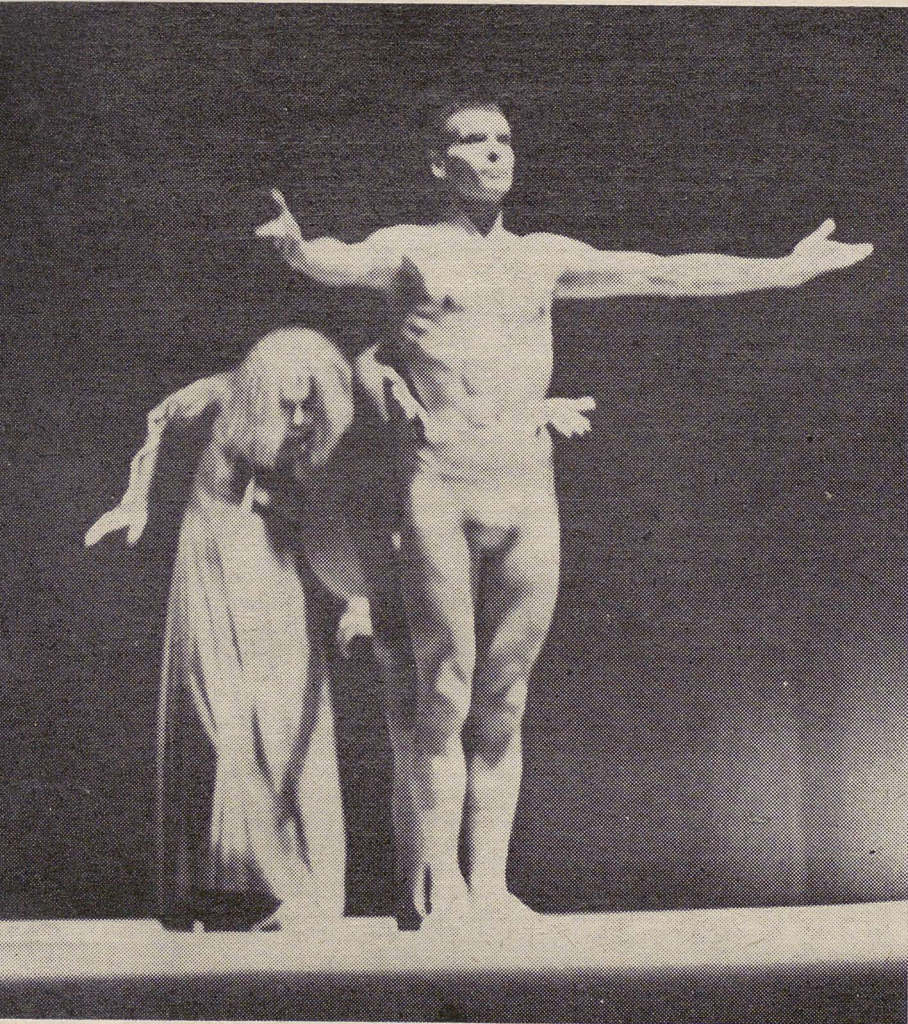


Teatr Wukje

hledištích rozprostřela nuda. A stalo se, co tu nebývalo zvykem: diváci houfně odcházeli z představení.

Co bylo jednotlivým inscenacím společné? Především absence slova a preferování pohybu, který nevycházel tolik z rituálu jako počátkem sedmdesátých let, ale více z baletu, výrazového tance a pantomimy. Pohybové

otevřeného divadla



nejzajímavější a nejdokonalejší byli Japonci Sankai Juku, nejúspěšnější soubor setkání, kteří dle vlastního prohlášení ve své práci vycházeli z odporu k japonskému tradičnímu baletu. Nám Evropanům ho ovšem připomínali jemnou, dokonalou a uchvacující stylizací. Vizualní působivost inscenací byla společná všem divadlům a byla doprovázena také zásad-

ní proměnou scény, která nebyla oproštěná a mnohovýznamová, ale navazovala mnohdy na typ měšťanského divadla a byla detailně, až ornamentálně propracována. Často byla doslova zahlcena množstvím konkrétních rekvizit. Např. u Hesitate and Demonstrate scéna představovala interiér starého anglického hotelu (mohla být převzata z barevného ilustrovaného

časopisu), přeplněný spoustou drobných předmětů, které — stejně jako barevné ladění v tónu spadajícího listí a skutečné spadající listí na jevišti — pouze dotvářely impresionistickou atmosféru. Soubor La Chamaille z Francie vyjádřil vztah rodičů k předmětům v Ionescově prvotině Victimes du Devoir symbolicky záplavou rekvizit; v jedné chvíli se z otevřené skříně začnou valit spousty ponožek, pak zase odjinud balíčky a housky. Některá vystoupení v sobě měla až momenty měšťáckého nevku- su, třeba výstupy americké herečky Pat Oleszko byly výrazně poznamená- ny stylem amerických reklam; proti dřívějšímu atakování diváka se místy prosadila až podbíživost. Pravá lido- vost, s jakou třeba před třemi lety přišli španělští Els Comedians, byla vystřídána pseudolidovostí a neumě- ním — např. představení Longplay, tj. vystoupení sólových mimů a herců, spojoval wroclavský šraml Draptaki dosti pochybné úrovně a stylu předvá- lečných Pepíků a anglický loutkohe- rec Paul Newman uváděl své „lidové“ divadélko s neumělostí až dětinskou.

A jak už bylo zmíněno výše, proti



Sankai Juku

tomu u většiny představení byla jedna ze složek nadhodnocena a propracována k formální dokonalosti, přičemž na obdobné úrovni nebyly složky ostatní, nebo se tato dokonalost stala poněkud samoúčelnou, protože sdělení celku nebylo dostatečně jasné a čitelné (např. výborná konkrétní zvuková kulisa a barevné ladění scény Hesitate and Demonstrate nebo pohybová virtuosita Teatru wizji i ruchu).

Nová a nezvyklá byla ve Wroclavi i uzavřenost a nevzrušivost diváků, účastníků festivalu, kterým se ani nechtělo do diskusí. A tak se sedmý Mezinárodní festival otevřeného divadla uzavřel nejen vůči komplikované realitě života na plaeneti Zemi, ale i vůči svým divákům. Znamená to zánik otevřeného divadla ve světě nebo pouze v rámci wroclavských setkání? Na tuto otázku by měly odpovědět i české soubory.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ



Hesitate and Demonstrate

INDICKÉ DIVADLO zahrnuje díky mnohonárodnostnímu složení obyvatelstva a tisíciletému mísení kultur nesmírné množství divadelních forem. Jejich společným jmenovatelem je zpravidla tanec, jehož propracovanost a fyzická náročnost zřejmě vedla k rozdělení vyprávěného či zpívaného příběhu a jeho tanečně pantomimického ztvárnění. Existuje však i případ opačný, kdy z dávných chrámových vypravěčů, ilustrujících pohybově a gesticky dramatická či lyrická místa děje, vznikl tanečník, interpretující i vokální část (tamáša), dialog (raslíla), či jen ke zpěvu otvírají němě ústa (kučipudí), aby dodrželi rytmus. V klasickém indickém (sanskrtském) divadle byla syntéza řeči, zpěvu a tance nezbytnou podmínkou herecké profese. Tanec se dodnes pokládá za nutný i ve filmu, protože zpěv lze dabovat, ale neschopnost tance nikoliv.

Ústní i písemná tradice dochovala v Indii bezpočet vhodných dramatických fabulí. Vedle posvátných náboženských spisů uvedme především eposy Mahábháratu a Rámájana, knihu bajek a historek Pančatantram, buddhistické pohádky zv. džátaky či některé z Příběhů tisíce a jedné noci, jež mají prokazatelně indický původ. Vskak také nejeden příběh či námět putoval už v raném středověku do Evropy a ovlivnil zde literaturu i divadlo. Je to dodnes inspirativní zásobárna, z níž lze čerpat.

Z předklasických divadelních forem, vlastně spíše divadelních prvků v různých šamanských rituálech, stojí za zmínku, že při nejrůznějších vymítáních démonů nemocí se uplatňuje princip koledy – některé postavy lidového divadla rovněž vybírají v publiku. Z hlediska herecké techniky je už zde možno vidět plné ztotožnění interpreta s postavou, plynoucí z představy, že se tanečník buď stal bytostí, jíž předvádí, nebo že do něj tato bytost (víra v převtělování), vstupovala.

Tato představa není v rozporu se znakovými gesty (kathakali, kathak), v rámci magie může předvádět mimořádné fyzické výkony, necitelnost k bolesti, přenést ji na diváky, navodit halucinace atd. Podobný typ divadla je jistě do našich poměrů nepřevzatelný a nežádoucí ve své totalitě. Může však v omezené míře najít výraz v principu psychodramatu či tréninku herecké fantazie. Pro soustředění představitosti či fyzickou a dechovou průpravu může ostatně našim stejně jako indickým interpretům posloužit jóga (viz stejnojmenný sborník, Avicenum, 1971).

Klasické indické divadlo se hrálo v krytých budovách pro nanejvýš 400 diváků, příslušníků vyšších kast. Malé rozměry obdélníkového, čtvercového či trojúhelníkového divadelního prostoru vyplývaly z detailně rozpracované mimiky, symbolických gest, zvaných mudra, a požadavku dobré slyšitelnosti, pro něž byla v budově jen úzká okna, umístěná vysoko a jeviště bylo odděleno od šatny herců (zde se dělaly i hlasy za scénou a zvukové efekty) zdí se vchodem a východem. Tato zeď zároveň zlepšovala akustiku. Opony vytvořily před zdí zadní jeviště a dvě boční. Podle Gargioho existovala i horní scéna, tedy typ alžbětinského jeviště počátkem letopočtu!

O rozpracované herecké technice, kterou shrnuje v Indii poprvé Bharatova Nátjašástra, budeme podrobněji referovat později (viz o ní též Jaroslav Pokorný: Složky divadelního výrazu či Prolegomena scénografické encyklopedie č. 18). Zde se zmíníme jen obecně o tom, že 24 základních gest lze variacemi a kombinacemi rozšířit na 500 významů, jež má k dispozici tanečník kathakali a jimiž může učitel se žákem cvičně rozmlouvat. Vokální část hereckého výrazu, zvaná vačika, souvisí s indickou estetikou dramatu a řeckou teorií katarze mj. v úvahách o psychologickém působení hudby a tedy i hudební stylizace mluveného slova.

Starí Řekové, jak známo, viděli (viz Aristotelova Poetika) účel tragédie v tom, aby vzbuzovala strach a soucit a tím diváka emocionálně očistila či přímo vybila. Aristoteles též proti Platónovi připouštěl (zřejmě i v divadle) také ty tóniny, které působily rozrušujícím dojmem nebo vyvolávaly z etického hlediska domněle škodlivý účinek.

U Indů se, stejně jako u Řeků, nesmělo např. zabít předvádět na scéně, ale zákazů bylo víc – hra nesměla nešťastně končit, hrdina nesměl zemřít, čili tragédie vlastně neexistovala. Drama mělo podle Indů u diváka vzbudit nejen strach či soucit, nýbrž vyvolat v divácích přesně určenými prostředky příslušné emocionální naladění (rasa), a to tak, aby emoce, předváděné na scéně, byly vzájemně vyvážené a naplňovaly diváka v konečném výsledku harmonií. Součástí prostředků, vyvolávajících žádoucí rasu, byla i volba vhodné emocionálně zabarvené tóniny (rága). Do systému gestických znaků, pohybu herce vůbec, mimiky, hry s rekvizitou (např. pocení se znázorňovalo ovíváním vějíře, otíráním pomyslného potu a ohlížením po čerstvém vánku) patřily i barvy kostýmu a líčení, jež postavy začleňovaly sociálně i charakterově. Např. emoci lásky odpovídala světle zelená barva, veselí barva bílá, smutku popelavě šedá, hněvu červená, odvagy světle oranžová, strachu černá, odporu (štitivosti) bledě modrá, překvapení žlutá. Pokud jde o významy gest, jež jsou navazována a proměňována plynule, neplatí o nich Honzlovo evropské určení, že gestem lze říci „miluji“, ale nelze jím říci „zelený“. Mudry dokáží tlumočit i abstrakce. Jejich složité variace i základní tvar jsou však pro Evropana (a jistě i moderního Inda) příliš komplikované a čitelné pouze tehdy, mají-li pantomimickou jednoznačnost. Pochopení

Prvky a postupy orientálního divadla

INDIE

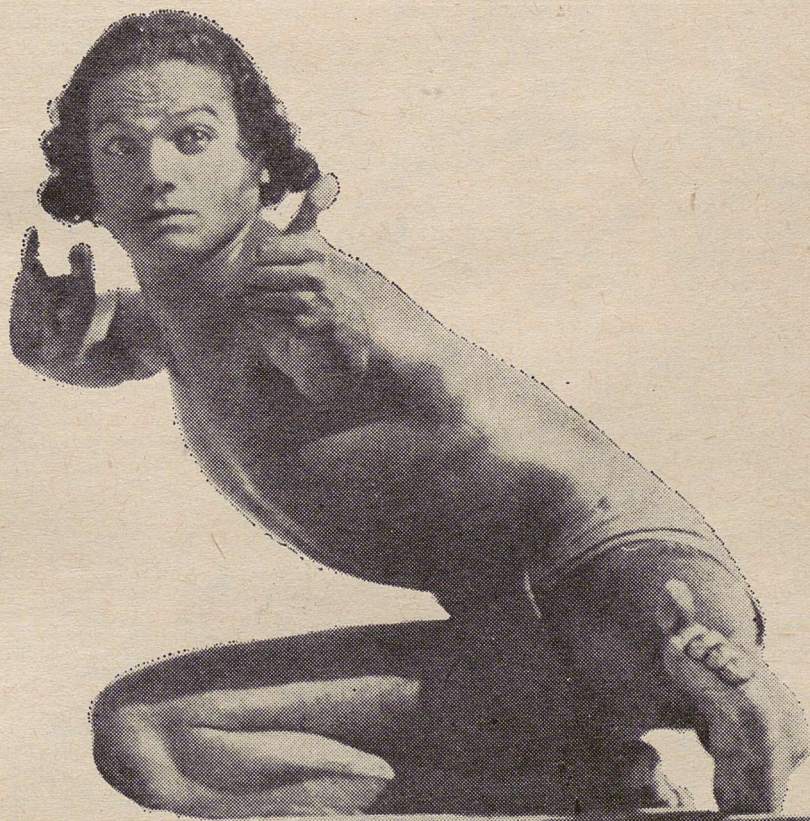
**Dekorace nepotřebujeme.
Jediné pozadí, bez něhož se neobejdeme
je pozadí duše –
na něm budeme malovat své obrazy
a za štětec nám poslouží hudba.**

RABINDRANÁTH THAKUR

pomáhá vokální doprovod. Evropskou obdobou symboliky gest a barev kostýmů bylo středověké a barokní křesťanské divadlo (viz výtvarné umění).

Když chtěla kdysi Isadora Duncanová rekonstruovat starořecké tance, musela studovat především výtvarné památky, vázové kresby a drobnou plastiku. Protože chyběl popis a výklad, zůstal její pokus hypotézou. Indové mají v tomto směru výhodu. Nejenže mnohoruké sochy bohů (viz obr. 2: kosmický tanec Šivy nátarádži, boha herců a tanečníků) vlastně znázorňovaly jednotlivé fáze pohybu a na plastické výzdobě chrámů, třeba v Čidámbaram, se dochovalo 108 tanečních póz, popsanych v Nátjašástre, ale existovala i živá tradice chrámových tanečnic, zvaných devádásí, učitelů z rodu Pillai aj., jež přispěla k dochování a přesné kodifikaci klasických tanců, zvláště bharatnátjamu, kathaku, kathakali, manipuri. V nové době se dějí pokusy o syntézu vybraných prvků klasických tanců. Učinil tak třeba tanečník a choreograf Udaj Šankar, kdysi partner Anny Pavlové, který znamená pro Indii reformátora typu Nižinského, jaký se odvažuje experimentu teprve po dokonalém zvládnutí tradiční techniky. Udaj Šankar hostoval v Praze stejně jako skupina Rukminí Déviové (škola kalakšetra) či interpretky kathaku Sítara Déviová. V Londýně působil Ram Gópal, v Indii tanečník kathaku Gopí Krišna a další mistři. Jestliže by bylo pošetilé chtít u nás inscenovat staroindické hry, třeba Kalidásovu Šakuntalu, přibližně v indických konvencích, mohlo by být zajímavé převzít některé postupy. Inspirace gestikou mudra či mimickými postupy kathakali, účast povolaného choreografa a užití indické melodiky s bubny by mohlo navodit atmosféru, ozvláštnit poetiku inscenace.

Jestliže v klasickém indickém divadle bylo nemožné předvádět v divadle násilí, pak v taneční pantomimě kathakali, marátském divadle, bhagaváta-mele či kučipudi jsou krom ryčení a skřeků démonů předváděny naturalisticky, s kusy červené látky, scény roztrhání postavy. Zjevení zlých postav provází střelba, pod-



Tanečník školy Keralakalamandalam

poruje je děsivá maska a dynamičnost akce, takže děti a těhotné ženy včas opouštějí divadlo.

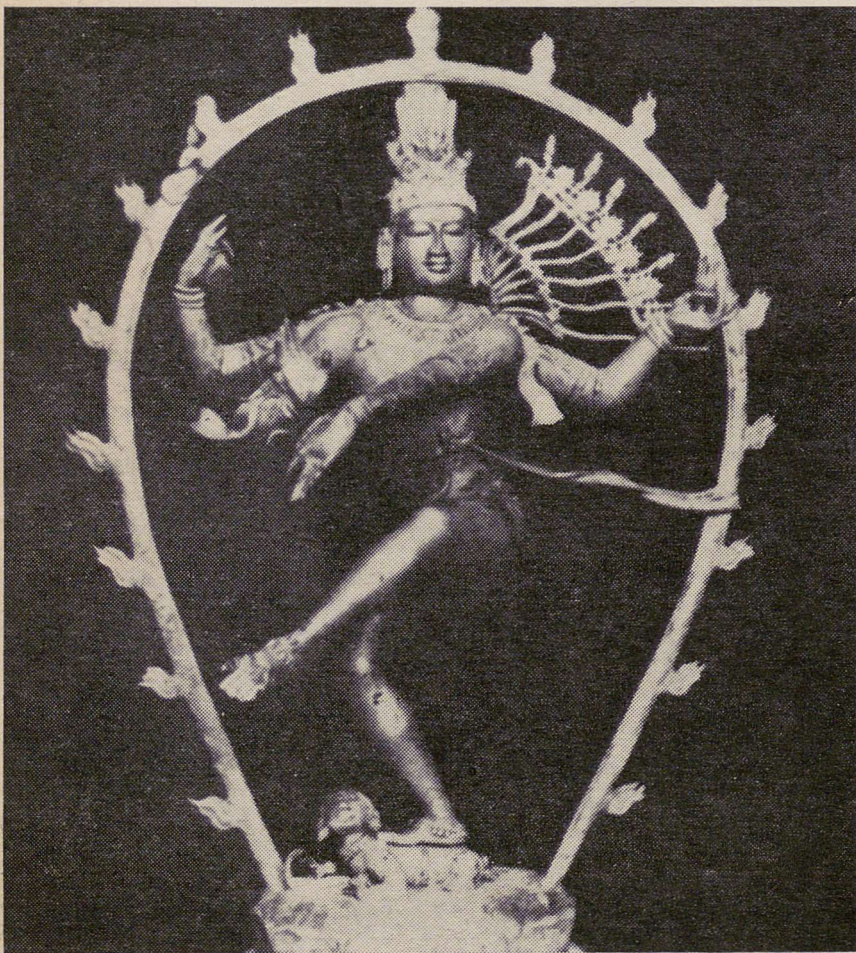
Lidové divadlo národů Indie zná rozmanitý divadelní prostor. Někdy je to kruh, kde diváci sedí kolem v jedné úrovni s herci; jindy je to zvýšené pódium, kde se herci objevují zpoza opony, držené dvěma lidmi (třeba démon nejdřív řve, dupe a hraje půl těla nad oponou a když je opona puštěna na zem, začne v celé kráse a divokosti svůj tanec — kathakali, jakšagana); může se hrát i mezi diváky a diváci se zapojí do hry. Existuje však i typ, blízký našemu obchůzkovému divalu — třeba hry o Křišnovi, kde herci vystupují z řady a po odehrání svého výstupu se do ní vracejí, převlékají se před diváky nebo odpočívají.

Existují typy, připomínající evropská mystéria: Rámlila se hraje čtrnáct dní, Křišnalila celý měsíc. Častěji se hraje jen víc hodin — třeba noční představení (v klasickém indickém divadle byla denní či noční doba určena pro představení námětem a musel se respektovat vymezený čas k modlitbě). V Rámlile končí děj spálením figur démonů, jemuž v našem folklóru odpovídá pálení čarodějnic či vynášení smrtky.

V Indii se dochovaly i formy procesí s alegorickými vozy a pegmaty, tj. nošenými, někdy zčásti pohyblivými sochami bohů (např. Džaganátův kult v Purí). K procesijním formám patří i islámské ta'zije, jež v indickém prostředí změnilly znázornění Hussejnova pohřbu podle indického rituálu. O ta'zijích a cikánské komické postavě Karagóza se však podrobněji zmíním až v jiném čísle Amatérské scény.

Síla indického divadla je v jeho důvěře v herce. Rekvizit je málo a hra mění jejich význam. V bhávai je přinášejí či odnášejí ženy z chóru. Kůň z papíroviny (obdoba naší klibny) v kačči ghorí nebo dekanu je výjimkou. Gesto a slovo vytváří prostředí, mění dějiště i den v noc a naopak. Může stvořit cokoliv z reality i fantazie pomocí znaku.

JAROMÍR KAZDA



Kosmický tanec boha Šivy, patrona herců a tanečníků (kolem r. 1000)

SLOVENSKÉ OKÉNKO

JAVISKO ve svých podzimních číslech (9, 10, 11) věnuje obsáhlou pozornost Celoslovenské soutěži osvětových zařízení a agitačních středisek v realizaci politickovýchovných akcí, vyhlášené na počest 60. výročí KSČ, XVI. sjezdu KSČ a voleb do zastupitelských orgánů. Vyhlášovatelé soutěže, ministerstvo kultury SSR, Slovenská odborová rada, Slovenský ÚV SZM, Osvětový ústav v Bratislavě a Matica slovenská v Martině, soutěží sledovali dva úzce spolu související cíle — „aktivizaci osvětových zařízení, knihoven a agitačních středisek směrem k tvorbě, ověřování a rozšiřování výchovněvzdělávacích akcí kvalitativně nového typu a politickou výchovu občanů, další zvyšování jejich vzdělanosti a kulturnosti“. Soutěž měla okresní a krajská kola, o nichž Javis-ko podrobně informuje, v září pak celoslovenské soutěžní kolo v Levicích. „Z hlediska forem je možné uvést, že při tvorbě scénářů soutěžních akcí jejich autoři nejčastěji (297krát) volili tematický večer, dále následují výchovná a literární pásma a živé noviny. Celkem v 306 případech byly uvedeny jiné nové, zatím méně používané formy kulturně výchovné práce“, píše ve svém zamyšlení nad soutěží J. Dulka z MK SSR.

„V nejvyšších vrstvách dramatické pyramidy je režisér formulátorem a cenzorem racionálního náboje a emocionálních potencií konečné výpovědi, které se podřizují všechny prostředky účinu, „intenzita“ dramatického děje a jeho proměny, konstelace lidí a dějišť vyvolávající napětí a napětím poháněné, tvorba prostoru a jeho významových sfér, umístění člověka v neživém materiálu, proměnlivého živého procesu v neproměnných hmotných danostech, vlastní komunikace charakterů, dramatické „změny“ a „odhalení“ v postavách a jejich vztazích, ve vztazích mezi skupinami a ideami, které reprezentují, struktura představení důmyslnými změnami v podrobné akcentaci jednotlivých míst, v jejich rytmování, střídání, pointování,“ píše ve svých neobyčejně zajímavých a podnětných úvahách K tradičním úlohám režiséra (č. 9) a Režisér jako tlumočnick dramatu (č. 11) Peter Karvaš.

Cyklos L. Čavojského Z galérie slovenského herectví se v Javis-ku 9—11/1981 dostal k L. Chudíkovi (Herec dlouhý, široce rozhlédný a bystrozraký), J. Pántikovi (Pántikovy sedlácké variace) a k F. Dibarborovi a F. Zvaríkovi (Odpadlíci a navrátilci). Z obsahu dále upozorňujeme na články o V. celostátním ročníku Dětské divadelní Šaly, o Akademickém Prešovu (Překvapení) a Divadelní Spišské Nové Vsi, kde hostoval DS z Čelákovice s Maryšou (vše v č. 9). Umělec-

kému přednesu se věnují články o XXIV. Wolkrově Prostějově (E. Weidler: Zvítězila poezie, anebo inscenace?), XI. Levočském recitálu (Hledání tváře i tvaru) a Sládkovičově Radvaně v čísle 10. Referát o 51. Jiráskově Hronovu (Hronov celkem všední) a o šestém ročníku národní přehlídky studentských divadel v Brně spolu s hezkými snímky L. Hartmana z Hronova nacházíme v č. 11.

jk

PRACHATĚTÍ OCHOTNÍCI V NOVÉM

Čtvrtek 5. listopadu 1981 byl pro Prachatice slavnostním dnem. Dechová hudba svými fanfárami oznamovala všem, že prachatická veřejnost dostává do užívání kulturní stánek — Městské divadlo.

Jeho rekonstrukce trvala čtyři roky a několikamiliónový náklad je změnil v krásné moderní komorní divadlo, počínaje vstupními prostorami přes útulné, skvěle akustické hlediště až po kompletně vybavené prostory šaten.

Největší radost měl pochopitelně divadelní soubor. Jeho činnost neustala ani v době rekonstrukce divadla; pravidelná, soustavná práce na nových inscenacích pokračovala v náhradních prostorách přiděleného bytu.

Dík právem patří i dlouholetému spolupracovníku Antonínu Baštovi, který v těchto, pro soubor těžkých tvůrčích podmínkách, spoluvytvářel inscenace, které nejednou patřily ke špičkám krajských i národních přehlídek amatérského divadla (G. Gorin: Zapomeňte na Hérostrata; G. Feydeau: Dámský krejčí; M. Gorkij: Na dně; J. B. Molière: Chudák manžel; L. Andrejev: Ten, který dostává policii; V. K. Klicpera: Ženský boj).

Klicperovým Ženským bojem, kterým se soubor představil prachatickým divákům ve čtyřech vyprodaných představeních, byl slavnostně zahájen provoz v Městském divadle. Novou inscenací sezóny 1981—82 je hra J. Jílka Můj hrad (premiéra prosinec 1981). Nezbyvá, než si přát, aby dobrý start divadelnímu souboru vydržel a aby hlediště nového divadla vždy bylo plné pozorných a vděčných diváků.

est

Specialitou divadelního souboru Městského kulturního klubu Vracov je dlouholetý zájem o hudební divadlo lehčího ražení, zejména o zpěvohru. Po Valdaufově operetě Nejlip je u nás a loňském pásmu z písní a scének Karla Hašlera Ta naše písnička česká načali Vracovští letos potěšitelně z jiného soudku: výrazně omlazený kolektiv se chopil pohádky Václava Čtvrťka Jak se stal Rumcajs loupežníkem, kterou zdramatizoval Saša Lichý a jež (spolu s pokračováním Jak měl Rumcajs Cipíška) prošla mnoha profesionálními i amatérskými jevišti.

Hrát pro děti je samo o sobě aktivita velmi záslužná, ale také neobvykle zodpovědná. Takto adresovaným nastudováním je třeba věnovat vždy co nejúzkostlivější péči, protože jde o základy estetického citění a také o to, že děti obvykle vycítí každou nepoctivost a faleš ze strany dospělých, tedy i těch na jevišti. Tohle všechno vzala vracovská inscenace v úvahu, navíc si v ní drobtina sama zahrála. Režie vděčně loupežnické pohádky se ujala Zdena Špundová. S ohledem na to, že jde o její režisérský debut, můžeme milé a líbivé nastudování s původní domácí hudbou (spolupráce A. Kudlík) přivítat jako pokus v zásadě úspěšný. Všechny hlavní figury jsou dobře vyloženy a výkony sólistů zdařile skloubeny s dětským komparesem, který byl dokonce přirozenější nežli někteří dospělí. Výprava A. Dáma, vzájemně propojující obě prostředí, sice tradičně využívala naturalisticky vyvedených barevných kulís i pozadí (nevyřešila ovšem otevírání namalovaných dveří věže), ale zůstávala v mezích vkusu. Z jejího stylu poněkud vybočovaly pilařovsky pojedené, vypůjčené kostýmy a vlásenky.

V herecké složce reprízy byla přirozeně znát rozličná míra dosavadních zkušeností jednotlivých interpretů. Titulní postavu vybavil Miroslav Melichárek typově odpovídajícím „kanonizovaným“ exteriérem i dobrotou srdce. Lépe mu „seděla“ poloha smutná a lítostivá nežli grobiánská a teprve pozvolna se pěvecky i pohybově rozehrával. Velmi dobrou partnerkou mu byla usměvavá Manka E. Doupovcová, živá, přirozená a temperamentní. Kvalitními výkony na sebe upozornili ještě J. Milerová, J. Houdek, J. Uhlíř a Z. Goliáš (komentátor).

Velkým i malým obecenstvem bezprostředně přijímanou úsměvnou loupežnickou báchorku chápeme především jako příslib nové dramaturgické orientace v bohaté ochotnické tradici slováckého Vracova.

vz

Po několikaletém útlumu rozbíhá se opět amatérská divadelní aktivita ve slováckém Kyjově. Zatímco loni pokusila se rehabilitovat stagnující ochotnický život svého města pohádkou B. Němcové a R. Lošťáka Sůl nad zlatem pod hlavičkou Domu kultury SZK ROH skupina středoškoláků, letos to byl při temže zřizovateli opět okruh převážně nováčků, i když již věkově starších. Pro začátek si vybrali úkol dramaturgicky závažný — hru Jiřího Procházky a Lidy Vilímové Cesta řeky k moři.

Text naší autorské dvojice je volným scénickým zpracováním autobiografického románu Jacka Londona Martin Eden a Kyjovští jej zvolili také s ohledem na letošní dvojí výročí tohoto socialisticky orientovaného autora. Ve dvou dílech (20 obrazech) sledujeme strmý a tragický vývoj mladého námořníka Martina, který se díky bohatým životním zkušenostem, přirozenému talentu a nesmírné houževnatosti vypracuje na slavného spisovatele, avšak ztroskotává v osobním životě — v marné snaze o harmonický vztah ke vzdělané továrnické dceři Rut Morseové. Tragično Edenovy sudby spočívá v tom, že se od své pracující třídy odtrhl, ale v tzv. vyšší společnosti pokryteckých a snobských boháčů přijat nebyl. Z tohoto poznání vyvodil alchokolu propadlý Martin s důsledností své přímé povaze vlastní radikální řešení: sebevraždu.

Zkušený režisér (a zároveň ztělesnitel hlavní postavy) Ivo M. Ondrušek poznal, že má v rukou hru jak divácky, tak inscenátorsky slibnou, se sympatickým ústředním hrdinou, nosným příběhem a přitažlivým dějem. Respektoval její filozofickou rovinu včetně chápavé kritiky Martinovy individualistické revolty a nechal zaznít motivům nezištného křamarádství, spontánní třídní solidarity, oslavy tulácké svobody a nezávislosti na zvěcných kapitalistických vztazích, stejně jako zvýraznil důležitý moment Edenova závěrečného zamyšlení o tom, v čem je vlastně cena člověka, jeho charakteru a práce. Režisér si byl vědom také zvláštního, byť ne vždy dokonalého tvaru textu (dělí se do krátkých obrazů či spíše filmových sekvencí, většinou dobře skloubených, vygradovaných a samostatně vypointovaných), vyplývajícího z jeho původní podoby televizního scénáře, kdy atraktivní forma jakéhosi vnitřního monologu s prologem a epilogem na lodi umožňuje v rovině téměř psychodramatické navodit „hodinu pravdy“ a podat horečnou retrospektivní bilanci lidského života. Režisér zevnitř

pochopil nejen životní a umělecký úděl Londona-Edena, ale také se uměl vyrovnat s žánrovou podobou předlohy a uhlídal rovněž temporytmus večera. Už úvod a poté epilog byly udělaný nápaditě: namísto autory předepsané filmové dotáčky evokoval vlnící se oceán pohybem klečících herců s modrými textiliemi. Jasným znakem byl tak hned od počátku vymezen charakter děje, jakožto bilancující monodrama Martinova života. Přes využití jednoduchých prostředků (leccos, zejména u scén v lokále, bylo třeba řešit skromněji než si autoři přáli) měly jednotlivé obrazy svou specifickou náladu, atmosféru. Náznaková scéna (výtvarná spolupráce J. Dunděra) vycházela z volného prostoru jeviště s několika jednoduchými prvky (plachty, kormidelní kolo, provazový žebřík aj.) a bez opony pohotově obměňovala především nepočetný mobiliář. Kostýmy (pohostinsky je navrhl brněnský profesionální výtvarník A. Vorel) dbaly na střídání a logiku detailů. Relativně mnohotvárně se pracovalo se zvukem (moře a rackové, jazz, blues, Swinburnovy reflexivní verše apod.), zato svícení bylo rozpačité či sporné. Subtilnější otázkou

celé inscenace ovšem zůstává, kterák ji jako celek ještě více pozvednout z primárního syžetového plánu do roviny strhujícího a přitom zobecňujícího podobenství.

V poměrně početném hereckém kolektivu dala si režie s debutanty zjevně nemálo práce, i když se představitelé epizodek mohli uplatnit jen jako přihrávači ústředního hrdiny. Bývá pro inscenaci ošidné, jestliže sám režisér hraje klíčovou postavu, která téměř neopouští jeviště. I. Ondrůšek si s tímto dvojím úkolem poradil i tentokrát. Jeho chlapský Martin Eden působí přes tříšt dvou desítek obrazů stmelene a nacházíme u něho řadu působivých momentů. Eva Žižlavská celkem přesvědčivě vytvořila Martinovu lásku Rut. V diametrálně rozdílné dvojroli jejího strýce a poručníka soudce Blounta a barmana Joea se představil Jiří Hála.

Kyjovským ochotníkům se v Cestě řeky k moři vcelku podařilo vyjádřit do tragiky ústící sociální konflikt s vobodomyslného plebejce s pokryteckou kapitalistickou společností. Vzhledem k tomu, že jde o kolektiv v podstatě začínající, můžeme být na jeho další růst právem zvědaví. Vít Závodský



DS DK SZK ROH Kyjov – Lída Vilimová, Jiří Procházka: Cesta řeky k moři. Foto Archiv

ÚVODEM

■ V letošním ročníku otevíráme slovník základních pojmů divadla; s publikováním jeho hesel počítáme na několik následujících let. Hesla nebudou seřazena abecedně. Zvláště u prvních, nejzákladnějších pojmů se budeme v řazení snažit postupovat od obecného k zvláštnímu, tak, aby výklady později vysvětlovaných pojmů se mohly opírat o pojmy obecnější, již dříve probrané. V textech hesel budou pojmy, jimž bylo nebo bude věnováno heslo samostatné, tištěny versálkami. Slova či pasáže, které budeme považovat za zvláště důležité, budou tištěny kurzivou či polotučně.

■ Náš slovník má přispět k vytváření jednotného, odborného teatrologického pojmosloví. Vzhledem k tomu, že ve společenských vědách a v uměnovědách zvláště není možné ani účelné zavádět často úplně nové pojmy (na rozdíl třeba od matematiky), nezbyvá, než vybírat slova z obecného jazyka, která jsou obvykle víceznačná (vícevýznamová), podrobovat je sémantické analýze, „zaostřovat“ jejich sémantické pole na jeden význam, který se jeví jako optimální z hlediska obecné srozumitelnosti i z hlediska teatrologie jako systému. Teprve poté je možné je vykládat – už jako pojmy jazyka odborného.

■ Vzhledem k omezenému rozsahu hesel a jejich slovníkovému charakteru není únosné příslušné sémantické analýzy vždy prezentovat a dokládat jimi zvolené významy. Ačkoli nezveřejněny, zůstávají však v základech každému pojmu jako potopená část příslovečného ledovce. Konečně – většina pojmů našeho slovníku již prošla v uplynulých letech několikanásobnou kontrolou odborné veřejnosti, neboť jich v uvedených významech autoři slovníku používali v četných publikovaných článcích, studiích, referátech i knihách. Tím samozřejmě nechceme říci, že uváděné významy pojmů a jejich výklady jsou ideální a dokonalé; naopak uvítáme každý rozumný návrh na zlepšení.

■ Náš slovník se nemůže obejít bez základních pojmů obecné teorie umě-

Základní pojmy divadla

JAROSLAV VOLEK

PETR PAVLOVSKÝ

ni, z níž každá speciální uměnověda a tedy i teatrologie musí vycházet. O jejich napsání jsme požádali prof. dr. Jaroslava Volka, DrSc., z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Vychází v nich především ze svých již dříve publikovaných a široké odborné veřejnosti známých prací jako jsou např. *Základy obecné teorie umění* (Praha 1968) nebo *Kapitoly z dějin Estetiky* (Praha 1969). O tento systém se opírají i vlastní hesla teatrologická. Jinak jejich autor nevychází bezprostředně z žádného díla domácího ani zahraničního. (Pouze částečně je použito některých zjištění obsažených v heslech divadlo a drama J. Pokorného v *Prolegomenech scénografické encyklopedie* sv. 1 a 2, Praha 1971.) Použití cizojazyčné odborné literatury je v těchto případech vždy sporné právě proto, že se jedná o jiný jazykový kontext. Pokud by nastala potřeba citace či parafráze, bude příslušné dílo uvedeno přímo v textu hesla.

■ Celý slovník je psán principiálně z teoretického hlediska. Až na výjimky nevykládá proto pojmy a jejich významy z hlediska historického vývoje v češtině i v jiných jazycích, i když jej pochopitelně bere v úvahu. Jde tu ale především o synchronní pohled, o výklad dnešního významu toho kterého pojmu, neboť ustavení a ustálení současného divadelního názvosloví se nám jeví pro dnešní divadelní praxi nejpotřebnější.

UMĚNÍ –

slovo umění (dále jen u.) má v češtině a většině nám známých jazyků dva základní odlišné významy: 1. starší (a širší), odvozený přímo ze slovesa „uměti“, který indikuje určitou schopnost (dispozici) člověka ve směru mimořádné dovednosti, obratnosti atd.; 2. novější (a užší), který se vyvinul v Evropě až v renesanci a novověku a jenž býval původně specifikován ještě adjektivem „krásné“ (tzv. „krásná u.“, les beaux arts, schöne Künste, Fine Arts). Teprve výrazem „krásné u.“ se dostalo „střešového“ pojmu takovým činností, jaké představují jednotlivé běžné uváděné DRUHY U. („krásná“ literatura a slovesnost, výtvarná u.: malířství, grafika, sochařství, umělecká fotografie, architektura atd., hudba, divadlo, film atp.); vždyť např. v antice byla tzv. „muzická“ u. (poezie, tanec, drama, hudba) spojena s mimo-uměleckými aktivitami (hvězdářství, dějepis) a naopak všechna výtvarná u. zařazována do sféry „techné“, tedy blízko k řemeslům, ve středověku byla závažným dělítkem okolnost, zda jde o produkci manuální nebo nikoliv. Význam 2 souvisí s významem 1 (dovednost) v tom smyslu, že tato je k tvorbě u. rovněž jedním (ne jediným) z nezbytných předpokladů: nelze ji ovšem zde ztotožňovat pouze s více méně okázalou „virtuozitou“, ale je nutno ji chápat v hlubším smyslu, např. i jako „naivní“ prostotu, úspornost ve vyjádření atd. Kromě toho došlo u významu 2 i k důležitému posuvu významu: u. 2 znamená buď úhrn produktů určité aktivity lidské nebo (znakový) systém, fungující v kolektivním povědomí lidí, který v paměti, zkušenosti a tvůrčích i recepčních možnostech člověka vytváří zobecněný i individuálně specifický „sediment“ kontaktu s u. (umělecká praxe). Mezi významem 1 a 2 existuje přirozeně ještě řada dalších souvislostí a zejména konkrétních mezitypů na pomezí obou aktivit: základní polarita tím však není nikterak oslabena, naopak na „ose“ 1 – 2 nejlépe osvětlíme povahu i všech přechodových jevů.

U. (ve významu 2, na který se nyní již plně soustředíme) lze charakterizovat z hlediska celé řady disciplín. Tak např. je u nás známé sociologické určení u. jako formy společenského vědomí, nebo určení noetické: specifický odraz skutečnosti; specifičnost je tu dána již prvním článkem odrazu, jeho předmětem, jímž je dialektická jednota objektivní a subjektivní reality, jež se ve výsledku obsahu umělecké kreace projeví jako jednota zobrazení a výrazu: subjektivní složka předmětu odrazu spočívá v tom, že umělec zaujímá k objektivní složce předmětu (námetu) již před procesem tvorby nějaký postoj, hodnotící stanovisko, citové vztahy, snahy, přání atd. V ESTETI-

CE lze oblast u. pokládat za sféru nejkoncentrovanějšího uplatnění estetické funkce (e. f.): to je však konstatace statistické povahy, která nemusí platit pro každý umělecký projev. Dominace, ba ani přítomnost e. f. není sama o sobě žádným spolehlivým kritériem pro stanovení, zda něco patří do u. nebo ne. Estetická funkce může dominovat i u některých jevů (nebo tříd) z druhých dvou oblastí estetická, tj. v přírodě nebo mimouměleckých výtvorech člověka a naopak i v u. může být dobově místními, sociokulturními, druhově žánrovými, ba i programově stylovými faktory zatlačena do pozadí. V poslední době se stále více uplatňuje také semiotické (znakové) pojetí, jež definuje umělecký projev jako znak a znakový systém, tvůrce a konzumenty u. jako uživatele znaků a realizátory systémů. Na semiotickou koncepci úzce navazuje i pojetí komunikační (a z hlediska teorie informace): umělecký projev jako komunikát (zpráva, po dekodování tedy: sdělení), umělec-tvůrce jako kodér, recipient jako dekodér, vztah zprávy k varietě všech možných zpráv jako umělecká informace, prostředí, médium a další podmínky přenosu zprávy jako umělecký kanál. Jednota a vzájemné doplňování aspektů gnoseologie, semiotiky a teorie informace a komunikace je výrazným rysem dnešního moderního, progresivního přístupu k u.

Pojem u. – a to v obou významech, důrazněji ovšem ve významu 2 – je však také podstatně „podložen“ axiologicky: termín „umění“ je hodnotnicím termínem; není neutrální a indikuje pozitivní hodnotu výtvaru takto označeného na základě jeho pozitivní funkce v působení na člověka (nejen konzumenta, ale i tvůrce!) a tato funkce je zase podmíněna skutečnou, žádoucí potřebou člověka. Není tedy uměleckým projevem vše, co lze označit za výtvar v materiálu a základní „technologii“ typických pro jednotlivé DRUHY U., ani vše, co je „předloženo“ k recepci v „kanálu“ (prostředí) pro přenos umělecké informace tzv. „tradičním“. U. tedy má v tomto směru všude zázemí, které je buď k u. vztahováno, nebo jde o ještě volnější, víceméně paralelní vztah. Tuto situaci lze vyjádřit i tak, že oblast lidské kreativity v materiálu a „technologii“ pro ten který umělecký druh typickou tvoří jakousi pyramidu, jejímž vrcholem jsou produkty kreativity více méně umělecké, tedy umělecké tvorby.

jp

Výběr ●●● pro vás

Blížící se Rok českého divadla, sou-
těže, ale i spontánní potřeba drama-
tiků vyslovit své myšlenky živě z jeviště
způsobily radostnou invazi děl našich
autorů na redakční stůl DILIA i na
naše scény. O některých jsme již naše
čtenáře informovali. Tři, o nichž se
zmiňujeme na této stránce, spojuje
hluboký zájem dramatiků o etiku
dnešního člověka, o nebezpečné de-
formace v jeho hodnotové orientaci,
jeho pracovních i rodinných vztazích.
Společně jim jsou i zajímavé ženské
postavy.

JIŘÍ ŠOTOLA / PĚŠÍ PTÁCI

Autorovy hry Ajax, Cesta Karla IV. do
Francie a zpět, Možná je na střeše
kůň, které měly premiéru v pražském
Realistickém divadle, se odtud po-
stupně dostaly na další profesionální
i amatérská jeviště. Jeho hra Pěší
ptáci měla čs. premiéru v Tylově diva-
dle, činoherní scéně ND, z jehož sou-
těže byla také vybrána. Do komorního
příběhu o rozpadu manželství slavné-
ho dirigenta Orfa a Eriky, kdysi rovněž
nadané umělkyně, klavíristky, jsou
vplétány další osudy a události. Tíží
krize nese především hrdinka. Její
partner žije svou prací. V jeho světě
nepřetržitě vypětí, tvůrčího hledání,
obav před stagnací, nezbylo už téměř
místo pro ženiny problémy, navíc ona
sama z lásky k němu kus, po kuse své
pole působnosti vyklízela, podřizovala
se jeho vůli a potřebám. V každém
případě jde o dvě složité osobnosti a
ne vždy se podařilo dramatikovi je-
jich jednání přesvědčivě motivovat.

Hra se otevírá příjezdem Eriky do
rodné vesnice, kde přijala místo servír-
ky v restauraci. Odchodem od muže
vrcholí krize jejich manželství, o níž
se divák dovídá ve zpětném ději Eriči-
ných vzpomínek. První hrdinčin dojem
je zklamání. Nikdo z lidí v obci ji po
letech nepoznává. Místo přátelského
přijetí, místo vytvořeného náruče domo-
va, kterou stárnoucí bezdětná žena
hledá, najde chlad a cizotu. Ona je
však tentokrát tvrdohlavá a cílevědo-
má, jako by právě do tohoto uplatně-
ní vložila vše, co kdysi vynaložit ne-
dokázala. Postupně získává důvěru
lidí. Dozvídá se o jejich životních vý-
hrách a prohrách, objeví v sobě

i schopnost nového citu. Orf, který za
ní přijíždí, žádá, aby se s ním vrátila.
Posléze ji odhaluje, jak nezbytně ji
potřebuje, uvědomuje si desítky ma-
ličností, od nichž ho šetřila a které on
přijímal jako samozřejmost. Erika se
ale rozhodne zůstat.

Na hereckém ztvárnění Orfa a pře-
devším Eriky záleží úspěch představe-
ní. Pro herecký pár středního věku je
to mimořádná příležitost. I několik
dalších postav je vděčným námětem
k herecké studii. Například nový Eričin
přítel docent Roubal, který s trpkostí
křivdy přichází do těchto míst rovněž
za náhradní práci, či stará Kučerka,
která ztratila muže i syna, nebo starý
hostinský Barvínek i místní frajeři
Lačo a Běda. Hra patří nesporně
k těm inscenačně náročným, náročné
jsou tu i požadavky scény – interiéru
venkovské hospody, do něhož je včle-
něn prostor na scény zpětného děje.

MIROSLAV STONIŠ / MAŠKARÁDA ZA PLOTEM

Stonišova hra je tematicky spřízněna
s Šotolovou. Ustřední manželský bez-
dětný pár tu rovněž prožívá krizi.
I v tomto vztahu to byla žena, která
podřídila svůj život kariéře muže,
uznávaného televizního autora. M. Sto-
niš jako ve svých předchozích hrách
(Cesta do Egypta, Kde tráva je červe-
ná a modrá, Hořké letní herbicidy)
rámuje osobní dramata výraznými pro-
blémy společenskými. Nemají sice lite-
rárně jazykovou úroveň jako třeba hry
Šotolovy, Daňkovy a Jílkovy, ale je
v nich mnohé z publicistické naléha-
vosti a aktuálnosti.

Manželé z Maškarády jsou pro svět
spokojenou dvojicí. Vnější efekt jejich
vztahu a výsledku práce demonstruje
přepychová vila. Bohatství v zařízení,
v ošacení, v luxusním autě však za-
kryvá zoufalou citovou a duševní chu-
dobu, pokřivený lidský vztah. Měřítkem
hrdinovy tvorby se už dávno stala jen
kvantita. Východisko z manželské a
tvůrčí krize hledá muž v lásce k mla-
dé dívce. Ve chvíli, kdy se ale ona
objeví v jejich zahradě před nic netu-
šící manželkou, zachová se on jako
zbabělec, a to je právě to, co dívka
chtěla vědět. Pochopí svůj omyl a
dává přednost přátelství vrstevníka,

Maxim Gorkij / Letní hosté

(15 m, 11 ž; dekorace: náznaková;
překlad Věra Kubíčková)

Jan Czech, Jan Dvořák / Sázka na úsměv

(scény a skeče; 4 m, 2 ž; dekorace:
náznaková)

Jiří Šotola / Pěší ptáci

(10 m, 4 ž; dekorace; interiér venkov-
ské hospody)

Miroslav Stoniš / Maškaráda za plo- tem

(4 m, 4 ž; dekorace: zahrada za plo-
tem)

Nataša Tanská / Mezi pátou a sed- mou

(2 ž; dekorace: pokoj)

který si zprvu před ní hrál na sebejis-
tého frajera, ale tak jako na jedné
straně plotu končí letní karneval a
jeho maskary odkládají masky, zba-
vu-
je se škrabošky přetvářky i on a po-
stupně všechny postavy, které se ve
Stonišově hře představují. Kromě již
zmíněné čtveřice je tu ještě významná
dvojice matky a syna – bývalé lásky
spisovatelky ženy, a postava starého
dělníka.

NATAŠA TANSKÁ / MEZI PÁTOU A SEDMOU

Tanská patří k našim nejúspěšnějším
dramatickým autorkám. Její hra Oblá-
zek na břehu mořském (Finský nůž) se
hrála i v zahraničí. V edici DILIA vy-
šly dále její Grotsky a dvě aktovky
Duel a Dopis. Významná je i její roz-
hlasová tvorba. Drama Hodina an-
gličtiny se už stalo v mezinárodní roz-
hlasové tvorbě pojmem. Odtud si
autorka přináší i do jevištních příběhů
výrazný smysl pro dialog a jeho dra-
maticčnost.

Hra Mezi pátou a sedmou je vlast-
ně rozsáhlejší aktovka, komorní drama
dvou žen. Samotný příběh, vlastně tra-
gická událost, se odehrála před zapo-
četím jevištní výpovědi hrdinek o ní.
Jedna z protagonistek je lékařka a je
zavolána do bytu jí dosud neznámé
ženy – Blanky, které se udělalo ne-
volno. Na své otázky dostává zmatené
odpovědi. Posléze pochopí, že Blanka
ovdověla a nemůže se s nečekaným
odchodem muže vyrovnat. Lékařka
Dagmar však brzy zjistí, že její návště-
va zde není náhodná. To Blanka zá-
měrně celou situaci vyvolala. Ví, že
i Dagmarin manžel je mrtvý, a zná
tragickou spojitost mezi oběma zemře-
lými. Její muž jako člen Horské služby
zahynul právě při marném pokusu
o záchranu lékařčina manžela. V kon-
frontaci názorů obou žen na tuto udá-
lost jsou obsaženy dva protichůdné
pohledy na manželství a na vztah
mezi ženou a mužem vůbec.

HELENA ŠIMKOVÁ

K PROBLEMATICE DEVIZOVĚ VÁZANÝCH DĚL

Za užití každého díla náleží autorovi odměna (honorář). Nárok na odměnu má autor a po jeho smrti oprávněný dědic autorského práva, a to po dobu jeho trvání. Doba trvání (ochrany) autorského práva je v různých zemích různá. V ČSSR a většině zemí činí 50 let. Doba trvání autorského práva se počíná vždy teprve od konce roku, v němž došlo k úmrtí autora.

Pokud jde o rozličnou úpravu doby trvání autorského práva, většina zemí, jak již bylo řečeno, chrání dílo po dobu 50 let od smrti autora. Kratší dobu má např. SSSR a PLR (25 let), delší např. některé státy západní Evropy (Francie, Belgie, Itálie, NSR, Rakousko).

Podle mezinárodních dohod, jichž je ČSSR účastníkem, přiznává se cizím dílům u nás ochrana podle našeho autorského zákona, tj. po dobu 50 let. Předpokladem padesátileté ochrany je, že ve státě původu díla (resp. ve státě, kde dílo bylo poprvé zveřejněno) není autorské právo chráněno po kratší dobu. Je-li tomu tak, pak i v ČSSR požívá dílo ochrany po tuto kratší dobu. Konkrétně: díla sovětská a polská (kde autorské právo trvá 25 let) jsou i u nás po 25 letech volná. Naopak díla ze zemí s delší ochrannou dobou nepožívají u nás delší ochranné lhůty než 50 let (doba ochrany se řídí zákonem státu, v němž dochází k užití díla, tj. u nás čs. autorským zákonem č. 35/1965 Sb.).

Dílo, u něhož proběhla padesátiletá ochranná doba, stejně jako dílo autora, který nemá dědice (resp. jehož dědici odmítnou dědictví přijmout) stává se volným.

U volných děl není uživatel povinen si vyžádat k užití díla svolení a není povinen platit autorskou odměnu (honorář). Musí však zaplatit zvláštní příspěvek za užití volného díla podle nařízení vlády

ČSR č. 159/1969 Sb. ve znění nařízení vlády ČSR č. 20/1973 Sb.

Volné dílo může být užito jen způsobem odpovídajícím jeho hodnotě. Tímto způsobem je chráněno autorské dílo (i volné) proti užití (resp. zneužití) způsobem, který by snižoval jeho kvalitu. Další podmínkou je uvedení jména autora volného díla.

Užití chráněného díla je možné jen se souhlasem autora. Svolení autora je pravidelně vázáno na zaplacení požadované nebo sjednané autorské odměny.

Autorské dílo je chráněno jako celek. Znamená to, že zpracování motivů cizího díla, dramatizace prózy, zhudebnění dramatického díla atp. je podmíněno uchráněných děl souhlasem majitele práv (tj. autora neb fyzické či právnické osoby, na niž autorské právo právoplatně přešlo). Stejně tak se vyžaduje souhlas k užití hudebního díla způsobem odlišným od záměru skladatele, např. užití koncertního díla jako baletu. Rovněž k užití scénické hudby v dramatickém díle je zapotřebí nejen souhlasu skladatele, ale i autora dramatického díla.

Chráněna může být i úprava díla jinak volného (tyto případy jsou velice časté zejména v hudebně dramatické oblasti). Pokud se volné dílo hraje v autorsky chráněné úpravě, je k jeho uvádění nutný souhlas majitele autorských práv k úpravě (úpravce, jeho dědice, zástupce, agenta, nakladatele) a je nutno platit autorský honorář za úpravu.

Díla, za jejichž užití je nutno platit příslušné honoráře ve volně směnitelných měnách, označujeme jako devizové. Pro posouzení, zda autor je devizově vázaný nebo volný, nemusí být rozhodující státní příslušnost autora. Podstatné je, ve které zemi je bydlíštěm neb sídlo majitele práv, kterým může být autor, jeho dědic, zástupce, agent, nakladatel. Autorská práva mohou zůstat autorovi nebo přejít na jinou fyzickou neb právnickou osobu. Přešla-li autorská práva právoplatně do jiné země, jsou pak chráněna v této zemi se všemi důsledky z toho plynoucími (na-

příklad že jsou devizově vázané). Tak většina děl Leoše Janáčka byla chráněna v Rakousku, protože autorská práva k nim přešla na základě smlouvy na rakouského nakladatele (poznámka: u děl L. Janáčka je stále ještě chráněna většina operních libret).

Majitel autorských práv ze země s volně směnitelnou měnou má právo požadovat autorské honoráře v devizách. Tohoto práva však nemusí využít, ve smlouvě s DILIA může přistoupit na placení v nepřevoditelných Kčs. V takovém případě se dohodnutý honorář skládá v Kčs na účet majitele práv v ČSSR. S částkami naběhlými na toto konto mohou při pobytu v ČSSR volně disponovat osoby, které majitel práv k čerpání autorských honorářů zmocní, a to ve výši určené tímto zmocněním.

Takové smluvní úpravy s majitelem práv z devizové oblasti umožňují amatérským souborům obohacovat repertoár o hry některých autorů z těchto zemí. DILIA se proto ve své činnosti snaží rozšiřovat okruh autorů z devizových zemí, kteří souhlasí s placením honorářů v tuzemské měně. Tak se podařilo získat souhlas k bezdevizovému uvádění ochotníky celého dramatického díla G. B. Shawa, dále řady dalších autorů z devizové oblasti (např. díla některých italských, francouzských a španělských autorů).

DILIA i nadále bude usilovat o rozšíření počtu devizově volných autorů. O sjednáních bezdevizových hrách informuje ochotnickou veřejnost v pravidelné rubrice Zprávy divadelního odboru DILIA (vycházíjí 11krát ročně a lze je bezplatně objednat v distribuci DILIA, Praha 1 — Staré Město, Štupartská 16). S konkrétními dotazy je možno se obracet na divadelní odbor DILIA, oddělení zahraniční divadlo, Praha 2 — Nové Město, Vyšehradská 28, tel. 296651.

V této souvislosti je nutno připomenout, že provozování devizově vázaných her ochotníky by bylo v rozporu s uzavřenými smlouvami se zahraničními partnery i s platnými čs. právními normami, a proto je nelze povolovat.

I přes toto určité omezení mají amatérské soubory značný repertoárový výběr. Mimo československé dramatické tvorby, her ze socialistických států a volných děl je zde řada autorů z dalších zemí, jejichž díla nejsou devizově vázaná. Počet těchto autorů hodlá DILIA nadále rozšiřovat.

S problematikou devizově vázaných her souvisí i užívání hudebního materiálu k dílům hudebně dramatickým. Kompletní notový materiál (partitury, party, klavírní výtahy) se podle ustálené obecné uzance neprodává, nýbrž půjčuje. Materiál takto zapůjčený nelze opisovat nebo v něm provádět úpravy perem, tuší neb barevnou tužkou. Po skončení jeho užívání je nutno ho vrátit majiteli. Za užití (pronájem) musí tuzemský uživatel (např. divadlo) platit prostřednictvím DILIA nájemné. Hudební materiál se půjčuje na základě nájemních smluv uzavíraných s majiteli. Vlastnictví (a tím možnost úplatně půjčovat hudební materiál) není pochopitelně vázáno na dobu ochrany autorského práva. Znamená to, že hudební materiál lze půjčovat a nájemné požadovat i u volného díla. Proto se DILIA snaží vydávat vlastní materiál, za nějž by jinak při půjčování bylo nutno platit v devizách, a učinit jej tak devizově volným a přístupným pro každého.

Dr. JIŘÍ HLAVÁČ

SCÉNICKE A KOSTÝMNÍ NÁVRHY

procházející přítomným číslem jsou dílem Elišky Peroutkové. Mladá scénografka od roku 1976 spolupracuje s různými amatérskými soubory Středočeského kraje. Pro soubor Vlast vytvořila scény ke třem pohádkovým představením, pro DS Libčice nad Vltavou scénu k Tvrdohlavé ženě a scénu i kostýmy k Loupežníkovi, pro DS Tyl Čelákovice výpravu ke hře Ikarův pád a nejnověji výpravu k Maryše. Na výstavě Česká amatérská scénografie lze vidět i některé její školní práce (Jirásek, Gozzi). Eliška Peroutková je absolventkou Scénografické školy SČDO a členkou Klubu scénografů SČDO.

Otiskujeme autorčinu scénu k Shakespeareovu Romeu a Julii (V domě Kapuletových, str. 2), absolventskou práci ze scénografické školy (Alois Jirásek: Emigrant, str. 4) a kostýmní návrh k postavě z Čapkovy Loupežníka (str. 19). *jk*



ZPRÁVA o produktivních lidech

Kritické hlasy, mířící na současnou dramatickou tvorbu, hovoří o tematické chudobě. V zorném poli současného dramatu se opravdu pohybuje poměrně malý okruh lidí – a odtud ona chudoba témat, osudů, otázek, konfliktů. Zdá se, že dramaticky nejzajímavější jsou lidé v neproduktivním věku. (Mimochodem, vezíme v našem věku techniky a výroby už tak hluboko, že si vůbec neuvědomujeme, jak je tento termín na lidi zlý. Ale co se dá dělat – vžil se.) V divadle, filmu i televizi se nejčastěji setkáme s mladým člověkem, který teprve bolestně hledá své místo v životě, nebo se starým člověkem, který melancholicky rekapituluje, zda ho naplnil či ne. Ti ostatní, produktivní většina lidstva, se do dramatu dostávají jen jako hlasatelé protichůdných názorů na ten či onen způsob výroby, nebo tehdy, když se dopouštějí staronově měšťáckých poklešků. A pak ovšem je jich zapotřebí k tomu, aby zásadně nerozuměli mladičkému nebo staříčkému hrdinovi hry. Aby bylo jasno, nemáme nic proti tematice mládí nebo stárání. Jenomže v současné době je vyžádána do krajnosti, zatímco téměř ladem zůstává ležet nejobtížnější materiál pro dramatické sondy pod povrch naší současnosti. Jsou jím lidé, kteří ani nesní o budoucnosti ani nevzpomínají na minulost, ale teď právě naplno žijí svou přítomnost.

Tato mezera je vlastně historické novum. Všichni starí klasikové, od Aischyla přes Shakespeara k Ibsenovi a Čechovovi vždycky vytvářeli své nejhlubší obrazy zápasu o lidskost zcela samozřejmě s pomocí hrdinů ve věku produktivním, jak bychom dnes řekli. S vědomím, že právě oni jsou nejspolehlivějším zrcadlem doby, prostě proto, že ji svou činností tvoří. Nejsme zatím s to vysvětlit, proč tak mnozí soudobí dramatici váhají postavit do středu svých her už zcela dospělé, ale zdaleka ještě ne staré hrdiny. Můžeme jenom konstatovat, že tu tato mezera skutečně existuje. Proto vždycky zaujme hra, které se podaří ji zaplnit, jako se to podařilo O. Daňkovi ve ZPRÁVĚ O CHIRURGIÍ MĚSTA N.

V kontextu soudobé dramatiky je to hra dost zvláštní, obsahem i tvarem. Jsou tu shromáždění lidé velmi vyhraněné profese: lékaři, sestry a nemocniční personál. Vlastně nemají jména, jsou pojmenováni jen svou odborností, svou profesí: Chirurg, Profesor, Sestra, Asistent. Pohyb jeviště je záznamem pracovního rytmu nemocnice. Základní dramatická situace je ze života převzata bezprostředně, protože je to situace, kterou věru není třeba zvlášť dramatizovat: všední zázrak moderní medicíny, transplantace ledviny. Emocionální jádro hry tvoří napjaté čekání na okamžik, kdy z jednoho smrtelně zraněného těla, pro něž už není naděje, unikne i těch posledních pět procent života, aby jeho ledvina mohla být přenesena do těla jiného, jemuž život zachrání. A v těch chvílích mezi smrtí a životem organizuje autor divákům možnost důvěrně poznat několik zajímavých lidí. Nic víc – ale také nic méně. Ústřední myšlenkou hry jsou právě oni, – konkrétní a jedineční lidé – a proto ji nelze vyjádřit jednoznačnou tezí. Nejsou ani kladní ani záporní. Zveřejněné „druhé plány“ jejich myšlenek a citů neodhalují nic otřesného, nic, co bychom sami neznali. Ostatně, nejsme tu přivzání ke zpovědi – jen jakoby mimochodem, jako bezděčně zaslechneme útržky hovorů, diskusí osobních i pracovních, žertů i vážných myšlenek. Jen jakoby náhodou prozradí postavy hry, že jim to třeba momentálně právě oslnivě nemyslí, že propadají i pocitům pošetilým, odhalí vyteklé nervy, kousek bezohlednosti, velký kus únavy, snadnou zranitelnost. Jenomže velká spona společné práce, která má tak dokonale jasný smysl a účel, drží pevně pohromadě všechny odstředivé lidské slabosti. Tady leckoho lecos bolí, ale nikdo sám nad sebou nefňuká, nedožaduje se divákovy soucitu. Jsou tu myslící, rozumní lidé, kteří zítřka jistě bezpečně zvládnou, co se jim dnes třeba ještě nepovedlo – v medicíně i v sobě samých.

Volná, „neklasická“ forma hry není dnes už pro amatérské divadlo ani novinovou ani problém – pokud ovšem má k dispozici alespoň trochu větší jevištní prostor, aby se na něj prostě vešlo najednou několik zákoutí. Problémem by však mohla být jistá autorova zdrženlivost, jeho způsob jednotlivé charakteru nevykreslit, ale napovědět. Daněk se až úzkostlivě vyhýbá všemu, co by mohlo zavánět efektem. Kouzlo divadelní přitažlivosti této hry není v zdůrazněném dramatickém, ale v dovednosti, s jakou autor organizuje zdánlivě bezděčná prozrazení vnitřního života jednotlivých postav. A to znamená a skutečnosti velký nárok na herce: musí dokázat totéž. Ne ukazovat na charakter postavy, ale prozrazovat ho. Nabídnout divákovi, aby si sám pro sebe uhádl tajemství člověka, ne je zveřejňovat v každé replice. A tak se přiblíží vnitřní, ne povrchní pravdě života. Setkání s chirurgií města N. bude pak příjemné a povzbuzující i pro amatérské herce.

ALENA URBANOVÁ

(2.)

Sekretářka (Pacientce, jde kolem): Víte, že tu někde běhá váš manžel? Chtěl s vámi mluvit, ale...

Pacientka: Já s ním teď mluvit nechci. On to vždycky tak prožívá – nemůžete mu dát nějakou injekci?

Sekretářka: To si všimněte, ženská jde na operaci a mužskému aby dávali injekci na uklidnění. A to není náhoda. To je úplně běžný.

Sanitář: To já s panem manželem něco provedu, počkejte.

Profesor (ve své „pracovně“ s Docentem): Neděláme úsměv Mony Lisy. Chirurgie není umění.

Docent: Víte to tak jistě?

Profesor: Možná je pár umělců a znám i pár operací, co by se daly nazvat uměleckými dílem. Jenom – kdyby mi něco bylo – nikdy bych se nechtěl dostat do rukou umělci.

Docent: Proč? Třeba by z nás udělal někoho lepšího.

Profesor: Nebo horšího. Umění se někdy podaří – někdy ne. Tak buďme radši solidní řemeslo. Mně se to zdá i krásné – spoléhat. Věřit, že nějaký Collins vyzkoušel opravdu všechno a nebyl idiot.

Manžel (vejde, obrací se k publiku): Beru vás za svědky, všechny vás беру za svědky, že jsem to nechtěl, že jsem zásadně proti a že žijeme v časech doctorské zvůle. Vlastně s námi můžou dělat, co je napadne.

Sanitář: Pane Frajhanzl! Tak pane Frajhanzl, já jsem vám už tuhle říkal, nedávejte to na parkoviště, tady jsou krasojezdci. To víte, taková mladá doktorka za volantem! Bůhví na co myslíte?

Manžel: Co se stalo?

Sanitář: Tak blatník úplně, kufr a zadní číslo jakbysmet – a kdepak budete shánět sdružený osvětlení? A to ještě abyste byl rád, jestli se vám nehnul spodek. Poznáváte značka nečitelná, pane Frajhanzl.

Manžel: A oni budou tvrdit, že je tady pořádek! Na parkovišti, prosím. Na hliďdaném parkovišti, čtyři koruny za hodinu. (Odkvapí)

Sestra: Co mu řeknete, až zjistí, že to není pravda?

Sanitář: Ten bude jásat! Ten mi dá dváku dýška, že to není pravda a že se to nejspíš stalo někomu jinému. Ale stejně vám řeknu – má tu paní rád. Na jiný by stačilo brzdové světlo, u něj musíte použít úplný zeměřesný verze. A kufr, a zadní číslo.

Sestra: Nekažte mi mínění o mužských.

Chirurg: Naše mínění o mužských je co nejhorší, vidíte, Valentine?

Sanitář: Jak o kterých, pane doktore. Jak o kterých.

Docent (vyjde z „profesorského“ prostoru na předscénu k chirurgovi): Co se nemysleš?

Chirurg: Pořád nic. Čeká se. Čeká se, čeká se.

Profesor (sám): Čas, čas, čas, čas.

Docent: Proč jdeš do té Křeslavi?

Chirurg: Cos tak vyskočil jak čertík z krabičky?

Docent: Třeba jsem si dlouho tu otázku chystal.

Chirurg: Trochu moc dlouho. Je to hotoť.

Docent: Chceš říct – kdybych se byl zepřítal... před časem...

Chirurg: Nechci říct nic.

Docent: Uvolňuješ místo horšímu. A to se

nemá — a v chirurgii se to dokonce nesmí.

Chirurg: Nechtěl bys tu přednášku udělat radši Vlastě?

Docent: Je v tom Vlasta?

Chirurg: Taky Vlasta. Má už svoje práva, ne? Zatím se dočkala leda vlastizrady, celého růžence vlastizrad, větších, menších... Měl sis ji tenkrát vzít ty.

Docent: Vzal sis ji ty — a ona nikdy neřekla, že toho lituje. Příležitosti jsi jí dal dost.

Chirurg: Právě. Tak teď už to skončí. Lípy, mech... Vlastě se to bude líbit.

Docent: Venkovská idyla.

Chirurg: Pastoraľa. Jean Jacques Rousseau, jenom si posluž. Kluk se mi zas už rozvádí.

Docent: Potřetí!

Chirurg: A kvůli čtvrté. Je mu sedmadvacet. Je po mně, samozřejmě, z Vlasty má moc málo. Jenomže nechce být po mně. Stydl by se za to, kdyby to se ženským měl vedl jako tatínek. Takže hned — odávající úředník, slavnostní síň radnice a Mendelson — Bartholdy hraný na harmonium. A hned, pokud možno, dítě, aby to vydrželo, samozřejmě, že to nevydrží — a z dítěte je „závazek“. Z Petry, Michaela a Marka jsou najednou tři závazky. Smutný pohled, řeknu ti, dívat se na kluka, jak nechce být jako ty. Ale samozřejmě je, gény pracujou. Proč jenom ty přiblížil?

Docent: Přece neříkej, že jdeš do Křesla kvůli klukovi.

Chirurg: Ale taky možná. Aspoň se ty jeho „závazky“ budou mít občas kde proběhnout.

Docent: To tak miluj! Už ti to tak nejde, tak ze sebe budeš dělat hříšníka na odpočinku. Jenomže ty jsi chirurg! A nemáš právo...

Chirurg: Nemám právo! Protože jsem chirurg, nemám právo! Tak teď ti řeknu, co miluju já: někdo ti šlape po krku, ty se zmůžeš leda na knikání — pane, zlomil jste mi vaz. A ten, co ti na ten krk přidupává, řekne — to jste nemohl víc křičet? My tadyhle do vás vrážíme investice, a vy si potom necháte zlomit vaz? — Tak to miluju já.

Docent: Nedělej ze sebe oběť!

Chirurg: Ty jsi ze mě děláš. Já tam jdu dobrovolně. Vaz mám ještě celý a jdu tam právě, dokud celý je. To tě na mně poštvala Alena?

Docent: Jo. Úsměv Mony Lisy — stočtnáct miligramů kalia a berlínská modř...

Chirurg: Cože?

Docent: Ale nic. Nevšímej si mě. Proč jsem se tě vůbec ptal?

Chirurg: [po chvilce tiše]: Moc jsem čekal, až se zeptáš. Od profesora jsem to čekat nemohl, ten je moc jemná duše, než aby se dotkl něčího soukromí. Ale od tebe jsem tu otázku čekal.

Docent: Je to všechno horší, než si myslíš.

Chirurg: Co je horší?

Docent: Já jsem to navrhl. Ten primariát. Tu Křeslav.

Chirurg: Proč?

Docent: Ale nejpitomější mi připadá, že vlastně ani nevím. Tak mě to napadlo na té schůzi. Jako vtip. Myslel jsem si, že to nepřijmou...

Chirurg: A taky tě napadlo, že... Vlastě by se to líbilo.

Docent: Taky.

Chirurg: To — nebyl dobrý vtip.

Docent: Ne, nebyl. Mně v té chvíli ovšem pomoh. Říkám, že je to všechno idiotské.

Ta schůze už byla tenden snad pátá, nic nikam nevedlo, byl jsem překouřený, u jednoho důvčátka na oddělení to vypadalo na exudát v osrdečníku. Kdyby byli v té chvíli nabídli tu Křeslav mně, tak mě přesně nachytili na švestkách — a já bych si ji vzal. A najednou jsem se na té schůzi — i s tou poškrábanou duší — musel zasmát. Představil jsem si, že by to zázvěřil nabídl tobě. Jak bys je hnál. Ptali se, co se směju, tak jsem tě navrhl. Vůbec jim to nepřipadalo absurdní, byli celí rádi, že se schůze může pohnout dál. Mně bylo taky líp. Přinejmenším jsem měl kamaráda, co má dost sil, aby nikomu nedovolil poškrábat mo duší. Co je z oteruvzdorného materiálu. Co ho nikdy nenachytají na švestkách.

Chirurg: Takže jsem tě potom vlastně zklamal.

Docent [pokrčí rameny]: Že v člověku vůbec nic není z oteruvzdorného materiálu jsem měl vědět dávno předtím, než jsem otevřel na medině první učebnici. (Ve zvuku operačního sálu náhle vygrahuje jeden zvukový prvek, snad dech, spíš než tlukot srdce — odevšad zase vyběhly postavy příběhu, asi jen ty nemocniční, všichni na různých místech jeviště, jako by sledovali ten dech — a dech se zastaví. Ta chvilka by neměla být dlouhá — a divák by ji měl pochopit asi až skončí. Všichni stojí, sklánějí hlavy, každý cítí v té chvíli tak trochu bezmoc, každý sám trochu umírá. A celým jevištěm jde zvolna Lékařka.)

Lékařka [Profesorovi]: Už.

Profesor: Tak to spustíme.

Chirurg: Asistentsej! Už jsme měli bejt umytý. Už je skoro pozdě. [Z kratičkého zastavení je náhle dynamická akce, každý někam přebíhá].

Docent [Zřizenci]: Sanitka na tu druhou ledvinu, dědku. Víte o ní něco?

Sanitář [předvádí ruce]: Já vozím jenom vlastním pohonem. Sanitky vedle.

Sekretářka: Už čekají. Dokonce i vrtulník je pry už na letišti.

(Už se všechno uklidnilo, snad se jenom zvolna, velmi zvolna vysunuje a rozsvěčí světlo nad operačním stolem)

Lékařka [v náhlém tichu stojí proti Profesorovi]: Stydím se.

Profesor: Proč?

Lékařka: Přála jsem si, aby umřel.

Profesor: To se vám stane ještě mockrát. Z daleko obvyklejších důvodů, nežli že potřebujeme ledvinu. Třeba jenom... aby už přestala ta bolest.

Lékařka [něco v jeho tónu ji udivilo]: Myslel jste teď... na někoho...

Profesor [ji vesele vezme kolem ramen]: Ano. Na sebe. Když jsem měl první noční službu, to už je hodně dávno, tak jsem chtěl u jednoho pacienta operovat. Ale přece jenom jsem si netrouf a vedoucí služby radil ještě počkat. Já jsem pak k tomu pacientovi lital celou noc — a pořád jsem doufal, že se bude svíjet v horečkách a bolestech. Ale on jenom kvetl. Uzdravoval se mi před očima — a já ho za to nenáviděl. A taky jsem se ovšem stydl, že ho nenávidím.

Adeptka: Je pak potřeba pro toho, kdo chce soubor lékařství sobě správně osvojit, aby měl tyto vlastnosti: přirozené vloh, vzdělání, místo, příznivé cvičení již od mládí, lásku k té práci, pokročilejší věk.

Lékařka [poděkuje Profesorovi s úsměvem]: Jdu se starat o paní Frajhanzlovou.

Profesor: Jděte.

Sekretářka [vejde]: Já jsem z toho dnes-

ka nešťastná. Kdyby to běželo normálně, kdyby měl na tebe profesor čas, promluvil by si s tebou — to bys teprve viděla, co je to doktor. Taky jsem s tebou chtěla zajít k dětičkám... a na neurologii...

Adeptka: Proboha, co tě na tom tak fascinuje, že bys měla dceru doktorku? Ten plášť? Že si tu budu vykračovat sebevědomě po chodbách? To mi vylóž, co to je? Kdybys mě sem vlekla, abys mě dobře vdala, tak to bych snad pochopila spíš. [Okno „operačního“ světla se už zcela rozsvítilo, zní tichá hudba operačního sálu, přišli s ústenkami a v zeleném Chirurg a Asistent a Sestra, trochu kosmonauti, trochu duchové, trochu zelení skřítci — vůbec nejvíce by se mi líbilo, kdyby pod tím světlým okem byl klavír — a kdyby na něj Chirurg tiše preludoval, ale třeba jenom stojí bez pohybu skloněni nad stolem, samozřejmě, že je to jenom stylizovaný operační tým — ale to je konec konců zřejmé i z paralelního dialogu.]

Sekretářka: Třeba se i dobře vdáš.

Adeptka: Aha! Takže to je ten skutečný, přenášerný cíl

Sekretářka: Co na mě štekáš? Já chci, aby ses měla dobře. Aby se ti v životě líbilo. Abys taky jiným k něčemu byla! Je to tak nepochopitelné? Od mámy?

Adeptka: A co ty?

Sekretářka: Co já?

Adeptka: Ty nejsi nikomu k ničemu, co? Kterýkoli doktor je lidem potřebnější, že? Sekretářky a obvyklejší ženské jsou absolutně bezcenné! Jak někomu nedokážeš zastavit loupání v kříži, jsi na světě zbytečný.

Sekretářka: Říkám ti, abys na mě neštěkala.

Adeptka: Ani to loupání nemusíš zastavovat. Jenom na to musíš mít diplom.

Sekretářka [taky šteká]: Ty ovšem nemůžeš, protože ti k fakultě nejedzí ten správný autobus, protože ti nesluší bílá — a všechny ty pitomosti, které ani nemůžeš myslet vážně, tak pitomá nejsi.

Adeptka: Třeba jsem.

Sekretářka: Tak to tedy po tatínkovi, nesváděj to na mě!

Adeptka: Někdy si myslím, že ho docela chápu, že od nás zdrhnul. Nechat si organizovat život od rána do večera. Promiň. [Chvilí ticho, zní jen „hudba“ operačního sálu]

Sekretářka: Koneckonců, něco po něm mít musíš. Třeba ty dokážeš být sama. Já... jsem se sesypala, když nás nechal. Tadyhle až nemocnice mě z toho dostala.

Adeptka: Říkám promiň, já jsem to nechtěla říct.

Sekretářka. A lékař, víš — ten nikdy nemůže být sám.

Adeptka: To je nějaká pověra, mami.

Sekretářka: Ne, vůbec ne. Tvůj tatínek si strašně považoval svobody. Nikdy nepochopil, že být svobodný znamená taky být sám. Nemít žádnou povinnost. K níkomu, k ničemu. Jenomže to tě taky přece nikdo nepotřebuje. A to se ti ve špitále nemůže stát. Když tě opustí vůbec všechno — a mužský opouští často — vždycky tu budou nějakí, co jim teď máš pomoci — a tak ti věřej. Cos jim kdysi pomohla — a tak tě maj rádi. Cos jim nepomohla — a tak jsou s tebou spokojení navždycky. Doktor... není moc svobodný, skoro vůbec ne. Ale sám... není taky skoro nikdy. Možná máš pravdu, možná... že celé moje touhy, aby se ti tu líbilo, jsou jenom taková... abys nebyla moc po tátovi. Úplně, úplně, úplně svobodná.

VYNALEZ FILMU postrašil ortodoxní divadelníky, kteří se počali strachovat o další osud Thálie. Obavy, že by snad film mohl zahubit divadlo, se však v dalším vývoji nepotvrdily; obě dramatická umění si „rozdělila“ diváky a objevily se první pokusy o spolupráci (vliv divadelních výrazových prostředků na podobu filmového díla se ovšem často projevuje negativně – to se potom hovoří o „teatrálnosti“). Mnozí divadelní tvůrci si již v desátých letech, uvědomili, obdobně jako někteří spisovatelé, že film nabízí možnost osobité tvůrčí seberealizace, a proto se chopili filmové kamery, v dobách prvního rozletu ještě poháněné ruční klikou. Pozoruhodné je, jak je galerie filmujících divadelních režisérů početná. A to především u nás. Proto si připomeňme filmové dílo těch tvůrčích osobností, které se proslavily na divadelních prknech a zároveň i ve filmových ateliérech. První vzpomínka je na Jaroslava Kvapila, básníka-lyrika, operního libretistu, dramatika a režiséra epochy jevištního impresionismu a také filmového režiséra, který se jako první u nás pokoušel o programovou tvorbu filmových uměleckých děl.

Kvapilovým uměleckým vzorem byl německý divadelník Max Reinhardt, který ho patrně inspiroval i svým aktivním zájmem o filmovou múzu. Režisérův debut můžeme označit za autorský film: Jaroslav Kvapil si podle vlastního původního námětu napsal scénář a ten v roce 1915 ve spolupráci s kameramanem Josefem Brabcem zfilmoval. Příběh krátkometrážního filmu je prostý: Energická žena, která je výtvarnou umělkyní (Růžena Nasková) přikáže svému muži (Karel Hašler), aby ji našel vhodný model pro portrét Ahasvera. Vousatý a vlasatý pouliční harfeník (Vladimír Merhaut), který byl vybrán, však touží být zvěčněn v hezké podobě, proto se nechá oholit a ostříhat. Jaroslav Kvapil si pochopitelně vybral do filmu herce Národního divadla, kteří se tak stali průkopníky filmového herectví u nás. Ve filmu je rovněž zachycena část staré Prahy a jedna z tehdejších atrakcí jejích obyvatel: nedělní výlet parníkem na Zbraslav.

Divadelní režiséři za kamerou

JAROSLAV KVAFIL

Úspěch Kvapilova Ahasvera způsobil, že významní čeští spisovatelé, kteří se také pokoušeli psát filmová libreta, žádali režiséra Národního divadla, aby jejich díla režíroval; k filmovým praktikům patrně takovou důvěru neměli. A tak koncem února roku 1921 obdržel Jaroslav Kvapil, který byl krátký čas činný jako sekční šéf ministerstva osvěty, i tento dopis: Vážený pane sekční šefe, vypravoval jsem Vám svůj film Zlatý klíček a Vy jste byl tak laskav, že jste mi dal mnohé cenné rady. Myslím nyní na to, co by Vaše účast znamenala při provedení filmu, a tu mne napadlo poprosit Vás, zda by Vám snad nebylo možno vzít tak trochu do rukou režii mého filmu. (...) Kdybyste neměl k tomu jiných důvodů, prosím, abyste mi to prokázal jako osobní laskavost. Snad Vám smím poděkovat předem, a prosím Vás o laskavé sdělení. V dokonalé úctě Dr. Karel Čapek.

Jaroslav Kvapil Čapkovu přání vyhověl a film Zlatý klíček, který dobová kritika označila jako první opravdu umělecký český film, režíroval. Pohádkově laděný příběh dvou tuláků, jednoho poctivce, druhého nepoctivého, řešil závažnější problém lidské čestnosti a etiky. O tom, zda film nepůsobil hodně moralistně, se nemůžeme přesvědčit, neboť se nedochovala ani jediná jeho kopie. Z Čapkovy svědeckví se dovídáme, že původně měl jednu z hlavních rolí hrát Eduard Vojan, který s účastí ve filmu souhlasil (tím se bourá legenda o Vojanově odporu

k filmu). Protože však velký herec zemřel, byl angažován Václav Vydra.

Významný pro Kvapilovu filmovou tvorbu je rok 1933. Ze spolupráce s režisérem Svatoplukem Innemannem vznikly dva filmy: Skřiváncí píseň, což je adaptace Kvapilovy divadelní hry Oblaka, a filmový záznam představení Prodané nevěsty, jehož jevištní režii měl Kvapil. Jaroslav Kvapil prohlásil v novinovém rozhovoru: „Vyšli jsme ze zásady, že Smetanovo dílo musí být i ve filmu zachováno tak, jak bylo vytvořeno svými tvůrci. Že musí být zachována šťastná pohoda, všechna jarost a svěžest, která charakterizuje Prodanou nevěstu. A poněvadž i libreto šťastnou náhodou je skoro předurčeno k zfilmování, byla Prodaná nevěsta zachycena ve zvukovém filmu skoro bez zkratek, ovšem s ohledem na moderní zákony filmu. Dívám-li se dnes na zfilmovanou Prodanou nevěstu a jsem-li spokojen, že se dobré dílo podařilo, musím vzpomenouti svých spolupracovníků: Emila Pollerta, který vedl režii filmu po stránce hudební, zatímco já měl na starosti celkové ideové pojetí...“

Filmový záznam byl snímán třemi kameramany, kteří se nepokoušeli ozvláštnit jednotlivé obrazy. Proto kritika nebyla spokojena s filmem: oceňovala pouze zachování výkonů představitelů hlavních rolí: Jana Konstantina (sedlák Krušina), Oty Horákové (Mařenka), Vladimíra Tomše (Jeník), Marty Krásové (manželka Míchova) a Emila Pollerta (Kecal).

O dva roky později napsal Kvapil původní námět pro jednu z veseloher Vlasty Buriana. Film Hrdina jedné noci režíroval ovšem Martin Frič a král komiků v něm představoval venkovského krejčího Svíčičku, který se dostává do svízelných situací díky své romanticky založené povaze. Tím se skončila filmová tvorba Jaroslava Kvapila. Ta, o níž se oficiálně ví, která je známa. Neboť je více než pravděpodobné, že o dalších filmových činech tohoto tvůrce se teprve dozvíme. Naznačuje to nalezený dopis Jaroslava Kvapila Aloisu Jiráskovi (patrně z počátku dvacátých let), v němž režisér žádá autora o povolení zfilmovat jeho román Psohlavci... PAVEL TAUSSIG

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ročník 19
(Ochotnické divadlo, ročník XXIX).
Měsíčník
pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu.
Vydává ministerstvo kultury ČSR
v nakladatelství a vydavatelství
Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1.
Vedoucí redaktor Zdeněk Marek,
redakce Jaroslav Kabiček,
Michaela Grimmová.
Grafická úprava Vladimír Nárožník.
Technická redakce Věra Suchánková.
Předseda redakční rady Jan Cisař,

redakční rada Ivan Bednář,
Milan Cikánek, Jarmila Černíková,
Miroslav Etlzer, Zdeněk Hořínek,
Karel Jiráček, Vladimír Just,
Milan Kyška, Ladislav Lhota,
Eva Machková, Viktor Oktábec,
Jaroslav Šindelář, Václav Špirit,
Vítězslava Šrámková,
Stanislav Zvoníček.
ADRESA REDAKCE 100 00 Praha 10,
Mrštíkova 23, telefon 78 14 823.
Tisknou Tiskařské závody, n. p. Praha,
závod 3, 120 00 Praha 2, Slezská 13.
Rozšiřuje PNS.

Informace o předplatném podá
a objednávky přijímá
každá administrace PNS,
pošta, doručovatel
a PNS – UED Praha.
Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS
– ústřední expedice a dovoz tisku
Praha, závod 01,
administrace vývozu tisku,
Kafkova 19, 160 00 Praha 6.
Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs.
Číslo 1/1982 redakčně uzavřeno
v listopadu 1981.
© Panorama, Praha 1982.

Vpravo František Roland a Václav Vydra
jako dva tuláci ve filmu Zlatý klíček
(podle námětu K. Čapka; režie Jaroslav Kvapil,
1922)

Dole Vladimír Tomš a Emil Pollert
jako Jeník a Kecal ve filmovém záznamu
Prodané nevěsty (1933), na jehož vzniku se podílel
Jaroslav Kvapil, režisér divadelní inscenace



Na čtvrté straně obálky
Z-divadlo DO SZM Zeleneč –
Guy de Maupassant: Kulička. Foto Pavel Štoll



