

amatérská scéna

AMATÉRSKÁ SCÉNA • ROČNÍK IV
CHOTNICKÉ DIVADLO • ROČNÍK XIII
SLO 10 • ŘÍJEN 1967





K o m e d i e d e l l ' a r t e

Zamyslíme-li se nad tímto lákavým problémem, jemuž se v naší literatuře nevěnovala právě velká pozornost, vystane nám před očima Stará historie a sni i Lásky hra osudná. Jsou to hry, které mají tolik společného v dějinách našeho divadla, jejich osudy se vzájemně prolínaly, třebaže umělecké ustrojení Julia Zeyera a bratří Čapků vykazuje tolik rysů rozdílných a odlišných.

Básník lumírovského okruhu „patří spolu s J. V. Sládkem a Jaroslavem Vrchlickým ke skupině autorů, kteří od sedmdesátých let minulého století programově usilují, aby česká literatura překonala zdržení, způsobené následky pohromy bělohorské, přisvojila si celé bohatství kultury světové a spojila je harmonicky s národní tradicí.“ (Karel Krejčí v předmluvě ke hře Radúz a Mahulena, 1961)

Romantik s neklidnou duší, okouzlen dálkami (ve své době byl naším nejscestovalejším spisovatelem), prahnoucí celou svou složitou bytostí po poznání cizích, vzdálených kultur, jež se pokoušel poznávat v prapůvodním, prazákladním stavu, aby je přetavené vléval do vlastních forem, tvarů a podob, patří mezi naše nejproblematictější a nejsložitější velikány minulého století. Šalda v něm vyzvedává, že má „ve své době nejlubší ponor básnický“.

Přirozené, že ho stejně tak jako jeho básnického druhu Vrchlického mocně přitahovalo drama, třebaže se značně rozcházela a dosud stále rozcházejí mínění o jeho dramatických schopnostech, o jeho divadelním nazírání, uchopení látky a jejím zformování do konfliktně působícího tvaru. Karel Krejčí říká rovnou, že „rozeným dramatikem Zeyer nebyl, jeho scénické práce mají převážně daleko více hodnot básnických než ryze dramatických“, zatímco F. X. Šalda charakterizuje jeho profil poněkud odlišně, když píše, že „Zeyer byl veliký epik a dramatik své generace, ne Svat. Čech, ne Vrchlický“. To už se značně přibližuje tomu obrazu, který před námi před léty nastínil Václav Renč ve své jubilejní studii o J. Zeyerovi z r. 1941. Ve své velmi jemné analýze básnickova uměleckého i lidského údělu našel si pro dramatickou část jeho tvorby tento soud: „Zeyer měl pro vnitřní ustrojení dramatu tak jemný smysl jako malokterý jiný český autor, divadlo nebylo pouze jeho platonickou láskou. A jeho ponětí o dramatu bylo upravené vysoké. Už to by mělo rehabilitovat Zeyerovu tvorbu dramatickou, jež volá po režiséru i hercích. V čem ovšem bohužel sdílí a bude sdílet Zeyer-dramatik osud s dramaty Vrchlického, je jeho výrazová forma.“

Tady jsme, myslím, u kořene věci, u rozporností četných soudů, které z toho či onoho aspektu postihují i jevištní cestu Zeyera dramatika. Zkušený, citlivý a poučený dramatik, překladatel i dramaturg V. Renč naznačuje velmi přesně, byť přirozeně velmi obrysovitě, problematiku Zeyerova dramatického rukopisu, jeho hranice, možnosti i meze. Můžeme si to velmi názorně doložit na jeho hře Stará historie, třebaže se toto jeho dílo celým svým charakterem, svou strukturou, podobou, vnitřní i vnější projasností vymykalo všemu ostatnímu, co vyšlo z autorova pera. Stará historie je „dílem řádkých okamžiků Zeyerovy životní pohody a jasu. Tento básník tragického pocitu životního, nacházející obvykle ve smutcích své duše bohatý pramen uměleckého zánícení, jež cílevědomě rozehrává v bohaté kadence české řeči, jako by v Staré historii býval chtěl dokázat, že virtuózně ovládá i mluvu hovorovou, zejména její formu scénickou. A nejen to: zcela oproti svému obvyklému zaměření uměleckého jevištního projevu povolí tu vlastní, téměř bezděčně, dramatické obrazivosti, svěřit a velmi vynalézavě.“ Tato slova J. Š. Kvapila, která napsal u příležitosti Burianovy inscenace v D 41, můžeme doplnit ještě postřehem v časopisu ND, kde se rovněž připomíná, že je to hra, „jež jako by ani nebyla vznikla v dílně autora, který byl „smuten, smuten, ani nevíte jak““ (VKM: Zeyer a drama. ND r. VIII, 1930, č. 20).

Básník se pokusil prorazit k divákovi, vědomě usiloval

o lehkost, o bujně veselí a půvabné dovádění, jaké může přivodit jen a jen lidová komedie. Zhlédl se v nedostizném a obdivovaném Moliérovi (jeho Šibalství Scapinova přeložil), jenž mu byl zároveň jedním z prostředníků italské commedie dell'arte. Její typické figurky přivádí na scénu a zasazuje je do děje, rovněž příznačného pro tento žánr. Objevuje se zamilovaný stařec Pandolfo, lehkomyšlná, leč krásná vdovička Lavinie, bystrá, vykutálená komorná Zanina, chudý, vášnivý milenec Leonato, podařený sluha Pedrolino. A že starý skrblik Pandolfo je napálen a mladí milenci dojdou uspokojení ve stavu manželském a že ani jejich služebnictvo nepříjde zkrátka, je více než samozřejmé. A právě tato prostoreká, kurážná i vynalézavá Zanina, dívka z rodu moliérovských služiček, vyslovuje v epilogu hry autorské vyznání, proč napsal hru a jak se k ní vlastně jako umělec dostal. Slyšte: „Ó, dámy moje a pánové, odpusťte básníkovi, že vám ji opět před oči předvedl, tu známou historii? Víte, proč tak učinil? Putoval čarovným hájem starých italských novelistů, bloudil krápníkovými slujemi dávné commedie dell'arte a nadchnuv se v háji divou vůní bujících tam květů a pojav v duši fantomy starých, neodolatelných typů, utkvělé v labyrintu slují, vrátil se k vám ze smavé Itálie v zamračenou vlast. Osmělil se, ubohý, kráčet po stopě božského Moliéra a ovlažiti v mohutném proudu jeho nesmrtelné komedie prahnoucí své rty...“

S jevištním životem měla Stará historie krivolaké cesty. Její premiéra byla v Prozatímním divadle v r. 1882 ve prospěch Leopoldiny de Pauli a mínění o jejím přijetí se rozcházelo. O. Hostinský napsal např., že hra byla přijata „s rozhodným úspěchem“ a že „Zeyerem přibýlo veseloherní literatuře naší nadějněho pracovníka“, ale sám autor, který se pro svou plachost premiéry neúčastnil, sděloval Marii Kalašové: „Dle všeho, co jsem po svém návratu do Prahy slyšel, neměla Stará historie mnoho štěstí ani u obecnosti, ani u kritiky.“ Podle literárního historika Ferd. Strejčka měla však přece jen později v Národním divadle v r. 1883 úspěch (viz o tom v knize Lumírovci a jejich boje). Zdařilé bylo však její uvedení v r. 1921 v Městském divadle na Král. Vinohradech zásluhou bratří Čapků — Karel se uvedl jako režisér a Josef jako scénograf. Její styl, její výraz, její zdůrazňovaná uvolněná divadelnost, vždyť to bylo právě to, čím se projevíli a okouzlili ve své mladistvé jednoaktové komedii Lásky hra osudná (napsané v r. 1910). Hovoří o tom výmluvně vlastní slova mladického režiséra v premiérovém programu. „Oživit starou commedii dell'arte, toť především oživit komedii a komediantství ve starém slova smyslu, se vším situačním šprýmařstvím a drastickou nehorázností, bez historických ohledů k době a k místu.“

Lásky hra osudná je divadelně půvabným výrazem bouřícího se mládí, které se vysmívalo jalovému sentimentu, prázdnému patosu, dobovým konvencím, jež dovedlo persiflovat, naturalistickému popisu. Autoři zdůrazňovali, a s jakou vervou, že divadlo je divadlem a herec zase jenom hercem, jenž na scéně tolik toho může a smí. „Jejich první učitelka byla commedia dell'arte — moderně řečeno: cirkus se svými překvapeními a extempory, se svou ekvilibristikou a excentricností, se svým šviháním bíče, řehotem klaunů.“ (O. Fischer) Ve hře se promítá jejich generační spřízněnost s dobovým uměním, stejně tak jako reakce na umělecké konvence a šablony, parodují se určité postupy a opět postavy staré lidové komedie se svým dlouhým rodokmenem přetavují staré uličnictví do intelektuálního humoru, aby znovu jen dosvědčily, jak oba bratři přes své mládí dovedli se bystře inspirovat všemi podněty svého kulturního okolí a pohotově i vtipně naň reagovat.

Na jevišti se dostala tato půvabná, hravá hříčka, jež měla všechny znaky chytrého, do světa rozhlédného i domácího

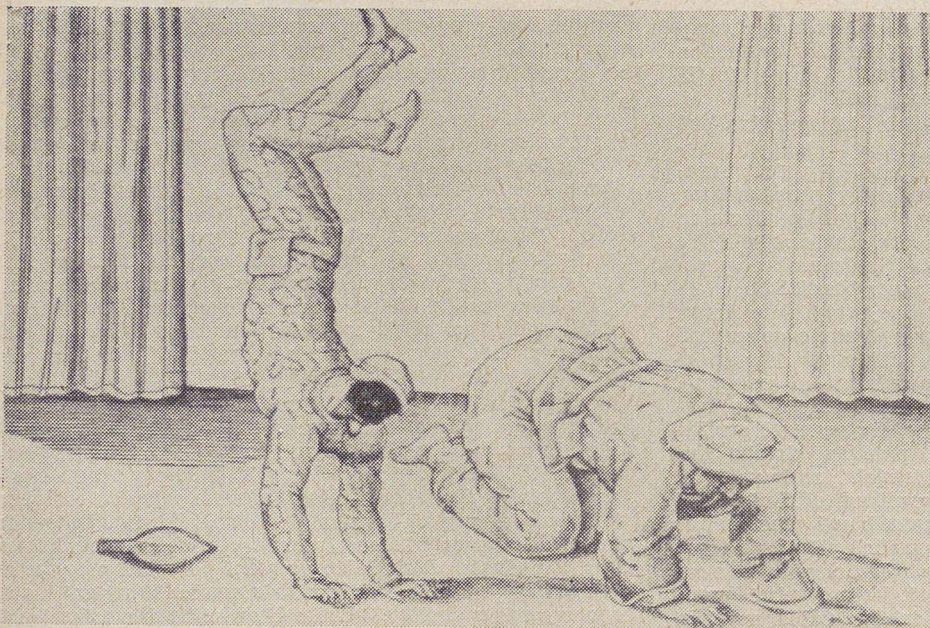
ovzduší znalého mládí, až o deset let později. To už o ní víme ze zpráv četných ochotnických i studentských spolků. V r. 1921 např. vzpomíná Adolf Hoffmeister, že ji hrálo pražské Sdružení akademiků Volné jeviště v Piešťanech, kde vedle ní figurovala v jednom večeru i Hoffmeisterova bezejmenná prvotina, nadepsaná pouze třemi tečkami.

Pro nás je jistě zajímavé představení v r. 1930 ve Studiu Národního divadla (v budově Stavovského divadla). Režiroval je pohostinsky mladičkový režisér Jiří Frejka, který tu vytvořil podle hlasů kritiky hezký, rozpustilý večer, v němž přišel ke slovu bystrý vtíp i humor a v němž nezanikla ani čapkovská lyričnost. Z hereckého ansámblu se už tehdy prosadil zjevným a nesporným talentem i živelným komediantským temperamentem Ladislav Pešek v roli Scaramouche. Lásky hra osudná se tehdy uváděla spolu s aktovkami Lva Blatného Černá noc a V. Klicpery Veselohra na mostě. Jindřich Vodák ve svém referátu nazvaném Večer Studia (České slovo 17. 5. 1930) poněkud podceňuje Frejkův přínos pro mladé herce, „o hře samé píše rovněž podobným, trochu zlehčujícím tónem: „*Lásky hra osudná, už dávno z jevišť velmi známá, vznikla v prvních pokusných dobách bratří Čapků, kdy oba podnikaví, vtipní, překypující mládí*

autoři pokládali ještě za úžasnou průbojnou novotu, když na jevišti v dlouhém povídání odhalí klamy divadelního zdání a když si vypůjčí typické postavy z italské commedia dell'arte, aby jimi vyslovili svou nedůvěru k ženě.“

A na závěr tohoto našeho malého putování po stopách české commedie dell'arte (které bychom mohli docela dobře dovésti od Adolfa Hoffmeistra až k Voskovcovi a Werichovi a dále) připomeňme si ještě jednu zdařitou a úspěšnou inscenaci, v níž se také po svém a za sebe vyslovili mladí herci, a již velmi vřele přivítala odborná kritika (viz např. S. Machonin v článku DISK — Mladé a současné divadlo, Literární noviny 1960, č. 7). Je to nastudování Radovana Lukavského s posluchači pražské AMU, v němž si mladí tak dobře porozuměli s mládím, chytrosti, vtipnosti i životním postojem bratří Čapků i Adolfa Hoffmeistra, jež aktovku Nevěstu v tomto představení zároveň uváděli. Tyto řádky jsou zároveň malou připomínkou k dramaturgům i režisérům. Na nich je, aby jména Julius Zeyer, bratří Čapkové i Adolf Hoffmeister častěji figurovala na divadelních plakátech a jejich hry byly naplňovány na jevišti dnešním mládím i dnešním pohledem na svět a věci v něm.

MIROSLAV I. KŘOVÁK



Tato rytina je ze sbírky Fossardovy (z doby kolem 1575). Harlekýn je tu zvětšen, jak se produkuje v chůzi na rukách. Jeho uniforma je už proti původní pozmeněná. Gymnasticko-artistické výkony byly v tomto divadle běžnou záležitostí.

Na začátku dvacátých let 17. století Callot, který prožil mladá léta v Itálii, se vrací do Francie a z poznámek a ze vzpomínek křísí komedianty na náměstí, všechny ty capitany a zanni i jiné, v prudkých pohybech. Mistr detailní kresby nám zvětšil také na pozadí jedné své kresby z cyklu Balli di Sfessania, jak vypadalo takové jevištětko, jak se hrála raná komedie dell'arte. Na pozadí je namalována obvyklá renesanční perspektivní scéna uliční křižovatky a před ní provádějí herci svou dynamickou hru.



K obrázku na druhé straně obálky:

Na francouzských rytinách z konce 17. století je harlekýn (arlequin) v různých postojích. Všechny však vyjadřují dynamičnost hercova projevu. (Mitelli)

Komedie dell'arte je divadlo převážně komediální, které provozovali profesionálně italské komedianti 16. až 18. století ve své domovině i jinde po Evropě, zvláště ve Francii.

Když renesanční kultura rozvila v krásné květy umění i řemesel, zůstávalo divadlo v rukách vzdělaných ochotníků. V polovině 16. století je v Itálii jen s nepatrnými výjimkami divadlo exkluzivní, vyšších společenských tříd, jejichž příslušníci je provádějí jako módní záležitost a svého koníčka. Ale doba zvyšuje požadavky i na obsah i na množství. Toto intelektuální divadlo, i když je prováděno v národním jazyce, je silně závislé na latinských vzorech. Hrál se většinou v originálu nebo v odvaru Plautus, Terencius nebo Seneka v ochotnickém podání, které zdůrazňovalo slovo. Jen několik autorů vytvořilo drama ze současného života a nastavovalo zrcadlo době (Machiavelli, Ruzzante). Velkou zájezd pro divadle už nemohli uhasit jen ochotníci. První stopy profesionalizace jsou z let padesátých 16. století. Vznikají divadelní společnosti, které zahajují moderní éru evropského divadla. V jejich čele stál vzdělaný literát. Ten srušil kolem sebe hrstku lidí zapálených pro divadlo. Bylo jich dohromady nejvýš deset. Mezi nimi byli i ti, kteří nesli prapor divadla od starověku až do této doby: žongléři, pomocníci mastičkářovi, vyvolávači, zpěváci, tanečníci, hadí muži, provazolezci, vyprávěči atd. atd., jak se v určitých dnech objevovali na trhu na náměstí či náměstíčku, hlavně o karnevalu, a s nimi též zběhlí studenti. Tyto divadelní společnosti musely být ještě dlouho pod ochranou některého (většinou severoitalského) knížete.

Toto nové divadlo začalo dělat z toho, co v té době bylo k dispozici. Zpracovávalo si po svém látku ochotníků a přidávalo k tomu šatvu ze života kolem sebe. Nejdůležitějším jím ovšem nebyl námět, nýbrž jeho herecké provedení. Ujal se pro ně název komedie (to jest divadlo) dell'arte, a to nepochybně proto, že si toto označení oblíbili sami herci a s hrdoostí je nosili. Odlišovalo je totiž ostře od ochotníků (slovo arte zde znamená, že jde o divadlo profesionální, cechové). Neboť ne vždycky stačil jen zápal pro divadlo. Už od prvních počátků byly, vedle těch dvorských privilegiovaných společností, které záhy začaly pohostinsky jezdit po evropských dvorech, též jejich chudí příbuzní. Jsou to malé společnosti, několikačlenné, jezdící po zemi se skládacím jevištěm, které byly neustále trnem v oku „dohlédacích“ úřadů církevních či světských, poněvadž byly těžko k uhlídání. Teď tady, za chvíli bůhví kde. V jejich práci toho víme málo. O nich nejsou dokumenty ve dvorských archívech, a přece nesli na sobě tíži doby, doby persekuce každé svobodnější myšlenky. Komedie dell'arte, opožděné dítě renesance, se narodilo do doby protireformace, doby feudální a církevní reakce. Zálibě mocných tohoto světa, kteří si libovali v tomto novém divadle, divadle avantgardním, zrozeném z reakce na strnulé a nudné divadlo akademické, vděčí komedie dell'arte do značné míry za svou existenci. Malé společnosti neměly ovšem zdaleka možnosti těch dvorských.

Rád bych vás provedl zahradou s nádhernými květy, místy zrovna rdošenými býlím. To už za doby jejího života, ale zvláště po její smrti se nanoslo tolik nepravdivého, pokrouceného, že musíme opatrně, abychom místy neobdivovali hluchý květ.

Komedie dell'arte má několik specifických složek. Ty vyrůstají z nejrozličnějších italských podmínek své doby, a poněvadž byly podstatně jiné než současné divadlo ochotnické domácí i zahraniční, byly špatně chápány a vykládány, ať už úmyslně nebo ne. Promluvíme si zde o pevných hracích typech, o obličejových maskách, o scénáři a o improvizaci a pokusíme se dojít s pomocí několika obrázků k závěru, jak asi vypadalo takové představení dell'arte.

Komedie dell'arte má tři skupiny (obyčejně po páru) pevných typů, které mají příbuzné až v antice. Jejich obrysy byly obecně známy, jako u nás známe povahu Spejbla nebo Hurvíňka. To jsou také pevné divadelní typy. Mají pevné povahové rysy, publikum ví, jak se v určité situaci asi zachovají. Mají stálý kostým. Typy dell'arte vznikaly nepochybně jako společenská kritika určitého stavu. Žily pak ještě dlouho, kdy už ten vztah nebyl tak živý, a staly se čistými jevištními typy, u nichž se už původní, kritické, politické rysy necítí a hrají jen jejich povahové vlastnosti. Zvláštností tehdejších italských poměrů, země s různými nářečními bylo, že v různých městech vznikaly takové typy, které se pak dostaly do komedie dell'arte i se svým rodným dialektem. Tak **pantolon** mluví benátským dialektem. Je to starý (nebo starší) pán, dříve kupec. Proto se snaží své děti provdat proti jejich vůli za někoho ze svého okolí. Chodí v červených teplácích, s černým pláštěm. Nosí obličejovou polomasku a na bradě dlouhé vousy. Jeho part-

nerem je **dottore**. Je to satira na učeného žvanila, který chce mít vždy poslední slovo. Dottore je také bohatý. Má-li syna, má pantolon dceru, a tím je dán základ ke hře. Také on má různé pletky se ženskými. Byl menší postavy, ti bývají „důležití“, a oblečen byl zcela v černém. Kabát dlouhý až ke kolenům byl přepásán, kalhoty krátké, punčochy. Nosil širokánský klobouk a mluvil boloňsky. Tam byla slavná universita, na kterou se odvolává. Obličejová maska přikrývala čelo a nos a byla rovněž černá. Tváře živě červené prozrazují, že rozumí dobrým nápojem.

Dalším párem jsou sluhové, **zanni**. V severním (lombardském) složení to je **brighella** a **arlechino** (harlekýn). To jsou ti vlastní, ti hlavní nositelé jevištní akce. Oni musí zmařit záměry starých pánů a pomoci mladým milencům. Oba jsou z Bergama. Byla to satira na venkovany, příšle do města za prací. První z nich, brighella, je lišák, prohnáný, nešťitící se žádného prostředku k dosažení cíle. Druhý je prostáček boží. Do vínku mu však byla dána největší sláva z postav komedie dell'arte. Harlekýn vyhrává situaci za situací a stává se pánem jeviště. Zvláště pak pozdější doba měla harlekýna za nejdůležitější postavu jeviště a ostatní jen přihrávali.

Harlekýnovým kostýmem byl původně jeho pracovní oděv, plandavý, záplatovaný. Vývojem se zušlechtoval až k pestrým trojúhelníkům přiléhavého, elegantního kostýmu, jak se vymódil ve Francii. Pod břichem byl kabátec přepásaný, za pasem nepostradatelná rekvizita: dřevěný meč, harlekýnova plácačka. Tmavá obličejová maska má malé otvory na myši, chytrácká očička. Harlekýn musel být u společnosti dokonalým hercem. Nejen pohotovým improvizátorem, nýbrž i tanečníkem, hudebníkem, zpěvákem, artistou a strůjcem nejrozmanitějších gagů. To teprve na sklonku své existence se stal harlekýn ve Francii, ve své druhé vlasti, šermířem slov, duchaplným a oslňujícím, ačkoliv i zde ovládá všechny hrací složky. A proto také, když tento prostáček tak zmoudřel, musel se tam narodit náhradník, **pierrot**, zase prostáček, věčně dobíhaný prohnáným okolím. A tento bledý stín původního harlekýna dožívá v baletu a pantomimě ještě za našich dnů.

Brighella, ten prohnáný sluha, vykonstruuje zápletku, vede ji, a harlekýn mu (v rané komedii) přihrává. Ne



Obličejová maska harlekýna 18. století. (Ze sbírek Knihovny pařížské opery)

vždycky obratně. Brighella nosil později svůj oděv posítý zeleným premováním. Má olivově tmavou obličejovou polomasku a rozcuchané černé vousy. Jeho příbuzným je **scapino**, kterého známe též z Molièra. Molière se pozorně učil u svých italských kolegů v Paříži, zvláště u slavného skaramuše Fiorillioho.

V jižní (neapolské) sestavě je hvězdou **pulcinella**, který tam žije v moderních podmínkách v dialektovém divadle dodnes. Také pulcinella se vyvinul z původní neohrabanosti k chytrému projevu. Glosuje, pokud je mu to možno,

denní události, a to někdy formou, která vyháněla „fajnovější“ lidi z divadla. Jeho klasickým kostýmem je bílá volná rubaška a plandavé kalhoty, homolovitá, rovněž bílá čepice, má někdy hrb na zádech i vpředu. Nosí černou obličejovou polomasku se skobovitým nosem.

Nelze pominout **capitana**, vzdáleného příbuzného starověkého vojáka-chvastouna o hrdinstvích ve válce i v lásce a věčně zostuzeného. Později tento typ zanikl, některé rysy převzal ve Francii **skaramuš**.

Komické typy nosily obličejové masky. Protože herci nepracovali s obličejovou mimikou, museli pracovat pantomimicky celým tělem.

To jsme si něco řekli o komických typech starých a služů. Ženskou komickou postavou je **fantesca**, subreta. Je to služebná a jako taková je věrnou služebnicí své paní v milostných starostech, přičemž si své nezapomene vyřešit, ať je vdaná nebo svobodná. Měla různá jména, její francouzská varianta, **Kolombina**, náležitě zjemnělá, pak přešla i do psaných dramát. Často to na jevišti vypadalo tak, že ona mezi bláznivými starými, sluhý a milenci zůstala jediná se zdravým rozumem. Fantesca nenosila obličejovou masku.

A konečně je tu skupina milovníků, v párech. To jsou postavy vážné. Nechybějí v žádném scénáři, neboť pro ně, pro jejich snahy v lásce, se rozvíjí děj. Věčný námět lásky se stal v komedii dell'arte téměř výlučným tématem. Kdežto komičtí staří jsou svými opožděnými zájmy středem posměchu, mladí milenci byli vážní a ne satiricky založení. Mluvili spisovnou řečí, často vázanou, nenosili obličejovou masku, jejich kostýmy byly elegantní podle poslední módy, oni byli krásní. To byla jejich povinnost.

Nevyvinuly se typy mnichů a šlechticů, a to z důvodů jasných. Pokud se toto divadlo hrálo na dvoře, byli herci už tím faktem svázáni, a pokud hráli v terénu, byli velmi bděle sledováni, než aby mohli uvádět takové typy, jako mohl např. Bocaccio.

Svěřený typ hrál jeden herec stále léta, někdy celý život. Mělo to velké výhody, že stavěl na známých základních kamenech a cizeloval pak detaily do virtuozy.

V komedii dell'arte se nehraje z pevných dramatických

(dialogizovaných) textů. Základem hry byl scénář, sestavený buď principálem, nebo kolektivně. Obsahuje záchytné body příběhu. Poněvadž je to technický záznam, určený jen pro divadelníky-odborníky, jde tu často jen o skicovitě vypsání příběhu, ve kterém jsou vyznačeny všechny odchody a nástupy herců. Proto býval připevněn na kulise a herci si nahlédnutím do něj připamatovávali, v jakém sledu je jejich vystoupení. Všimněte si úryvku, je z velmi často hrané komedie **I contratti rotti** (Zrušené smlouvy):

Tartaglia poslouchá u okna. Brighella jej pozoruje, jeho scéna o bohatství Pantalónově. Tartaglia vyjde na ulici. Lazzo o almužně s Pantalónem; nakonec sjednají sňatek Tartagliovy dcery se synem Pantalónovým. Truffaldino chce své peníze. Brighella s lazzem, že Pantalón mu je dá. Zahráno třikrát, všichni vejdou do domu. Atd.

Jak patrné, je scénář komedie dell'arte opravdu jen technický zápis, kterému vdechnou život teprve herci. Nenajdeme v něm tu nepostižitelnou, neopakovatelnou improvizaci hru. Je laikům místy vůbec nesrozumitelný, zvláště tam, kde jsou poukazy na sehrání určité scény nebo lazza. Proto se nám také dochovaly scénáře dell'arte (na tisíc kusů) jen v rukopise. Výjimkou je jediná sbírka, Flaminia Scaly, vyšlá 1611 v Benátkách tiskem. Náměty scénářů byly přebírány z nejrůznějších míst a bez nejmenších ohledů na autora. Už z toho je také patrné, že námět nebyl nejdůležitější složkou, tou byl herecký výtvar. Scénář je jen dohodnutý dějový postup, zachycený tu po uzlových bodech. A podle tohoto scénáře se kus studoval.

Co bylo obsahem? Jak už řečeno, jsou to většinou komedie či frašky s milostnou zápletkou.

Nejzvláštnější složkou tohoto divadla je improvizace. V úloze každé komické postavy bylo místo pro improvizaci. To však zdaleka neznamenovalo, že si každý na jevišti mohl povídat co chtěl. Hra byla pečlivě nacvičena a zvláště pak dbáno toho, aby se některý herec v zápalu hry snad neujal slova přes únosnou míru. Máme záznamy souasných principálů o improvizaci, podle kterých se improvizace opravdu bezprostřední, čisté, nepřipravované mohli odvážit jen ti nejlepší z nejlepších. Důležitým předpokladem pro dobrou souhru tu byla vyzávenost souboru, nesměly být velké rozdíly v umělecké úrovni jednotlivých herců. Skutečná improvizace vyžaduje mimořádnou fantazii a pohotovost všech zúčastněných v souhře. Každý herec měl zhruba vymezenou svou akční oblast svým typem. Tak pantalón nebo dottore nebo harlekýn atd. věděli, kam až smějí zajít. Bylo dbáno, aby nevznikaly disproporce, aby hra jako celek byla harmonicky zvládnuta, aby měla jednotnou stylizaci. Ne však každý soubor měl hvězdy, které spontánně, improvizací vytvářely nové představení (což ostatně nikdy není zcela nové oproti předchozímu, vždycky se něco přebírá). A i ti velmi zkušený herci používali sešitků, do kterých si zapisovali nejrůznější pasáže z rolí, které se jim osvědčily a kterých mohli použít opětovně buď v téže komedii, nebo i v jiné. Nejrozšířenější byly tyto sbírky u milovníků. Tak máme dochovány tirády milencovy o zradě, o naději, o zklamání v lásce nebo zase o blahu lásky, písně, sonety zamilovaných, jakési prefabrikáty vkládané podle potřeby na určitá domluvená místa. Také se nám dochovaly některé tirády pantalónovy nebo dottorovy, ale i některých slavných zanni, které se stávaly vzory ostatním hercům. U nich však nebylo slovo tou jedinou dominantou, znali výborně pohybovou techniku až do akrobacie, zpěv, tanec, groteskní muzicírování. Ale jádrem harlekýnovy práce, u všech diváků nejpřitažlivější, jsou lazzi, komické šplíce, gagy, malé, zpravidla pantomimické akce. Máme jich řady uváděných ve scénářích, zdaleka nejsou všechny dešifrovány. I když jsou někde stručně popsány, mnoho nám to nepomůže, je to i zde materiál pro herce, který technické dobové řeči rozuměl. Známá jsou lazzi založená na hře s fiktivní rekvizitou. Tak např. harlekýn jí třešně a pecky cvrká na spoluherce. Máme zápisy o velkém komickém účinku některých lazzi slavných mistrů to-

Režisér Strehler z milánského Piccolo Teatro oživil v duchu klasické komedie dell'arte Goldoniho Sluhu dvou pánů s nesmrtelným harlekýnem Morettim. Na snímku je ukázka ze slavné servirovací scény, kdy Truffaldino uvažuje, jak to udělat, aby vyhověl s jídlem oběma svým pánům a přitom nepřišel zkrátka.

Watteau zvěčnil ve svých dílech rokokové divadlo. Z italské komedie si vybíral nasládlé postavy milenců pro své „galantní slavnosti“. Ty sentimentální loutky předznamenávají úpadek tohoto původně silného, plnokrevného divadla a degeneraci koncem 18. století. Rytina podle Watteaua představuje milovníka (innamorato).





hoto divadla, tak např. lazzi strachu už zmíněného skaramuše Fiorilliho. Soustřeďovali se s velkou virtuositou pohybu, gest na provedení takové skvělé miniatury, komprimovaného komického příběhu.

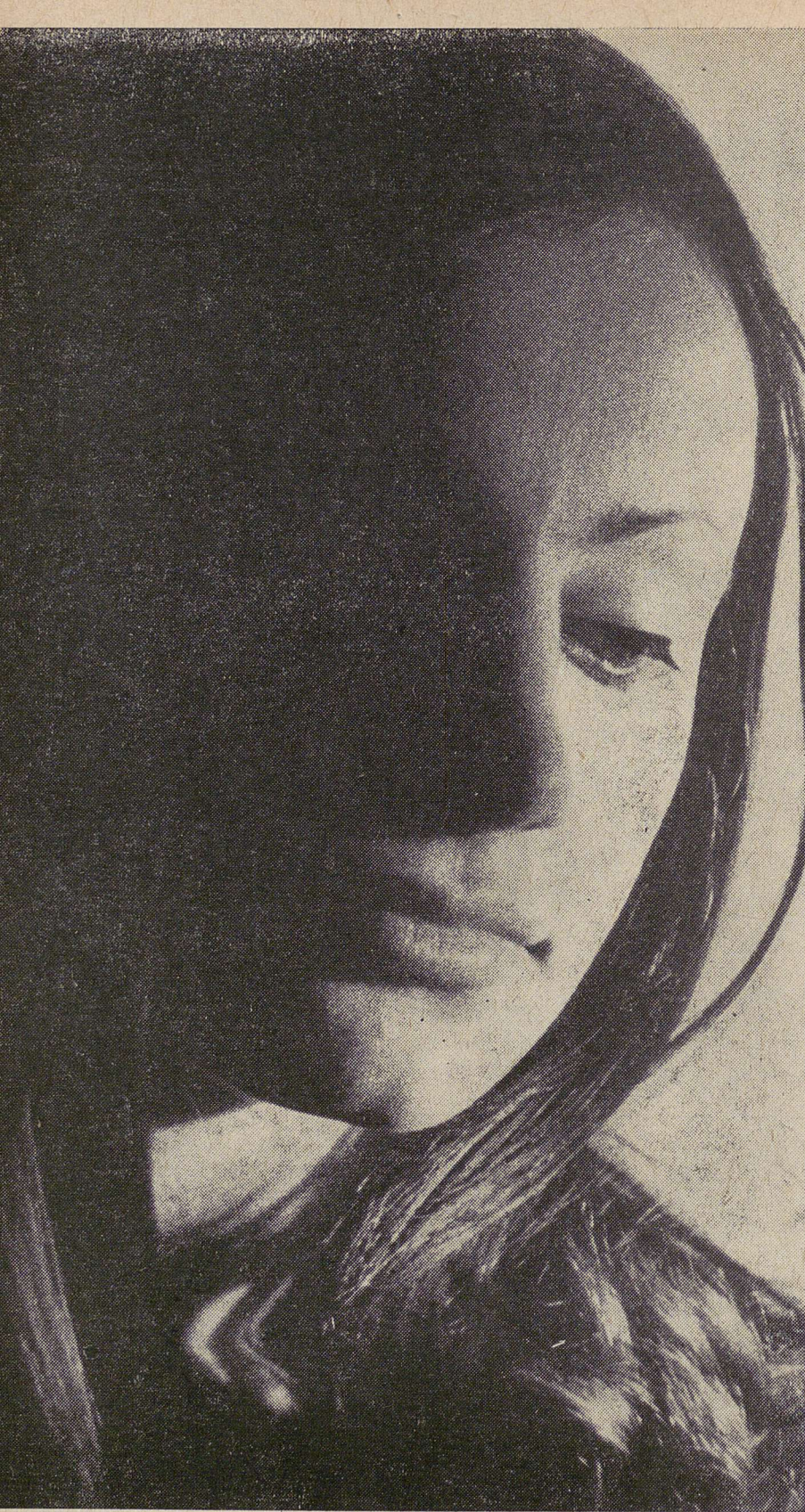
Také lazzi jsou hotové stavební kameny hry, vložky, prefabrikáty. Představení bylo s pomocí těchto pomůcek nacvičeno, vzorně připraveno. Zůstávalo i přitom pořád hodně místa pro improvizaci, která se rozvíjela potom při představení až ve spolupráci s publikem a tím dovršovala, ve vzorné jednotě jeviště s hledištěm, komedií. K tomu bylo představení připravováno, aby bylo dynamické, aby mělo rychlý spád a aby rozehrávalo všechny složky.

Komedie dell'arte ozdravěla evropské divadlo. Na svém vítězném pochodu Evropou ztrácelo toto rekreační divadlo však styk se svým vlastním národním publikem. Přizpůso-

bovalo se místním poměrům, ale původní síla slábla, virtuosita sama nestačí k plnokrevnému divadlu. Komedie dell'arte zplaněla a zanikla. Goldoni otvírá dveře nové komedii, jejímž zakladatelem je Molière.

Základní pracovní zásadou komedie dell'arte byla kázeň. A jen chybou romantiků minulého století se tradovalo toto divadlo jako divadlo herců osvěcených nějakým božským vnuknutím. Jeho pracovní zásady byly a jsou herci a režiséry sledovány i v současném divadle, aby dávaly posilu. Učí nás hrát plnokrevné divadlo. Tomuto živému tajemství komedie dell'arte stojí zatím mnohem blíže filmoví herci (Chaplin, Tati) a cirkusoví klauni. Jejich komika je prostá, ale dokonale prováděná. A slova jim nejsou nejdůležitější.

KAREL KRATOCHVÍL



T A R A S K U Š Č Y N S K Y J • E T U D Y

PRŮHLEDY

PROMIŇTE,

ALE

MĚLI BY SE

STYDĚT!

Když byl před časem v Praze — tuším už po druhé nebo po třetí — sovětský mim a cirkusový klaun Jevgenij Jengibarov, zažil jsem spolu s vyprodaným hledištěm Wolkrova divadla jeden z nejkrásnějších večerů vůbec. Jengibarovova pantomima je lidsky srozumitelná, plná smíchu i smutku, snad bez jediného zbytečného gesta. Není to ani balet, ani pouhé herectví zbavené slov. Jengibarov vypráví v krátkých scénkách příběhy svých nešťastných a smutných lidí, kteří se musejí sakramentsky starat, aby je konvence, závist a drzé lokty těch ostatních nesmetly ze života vůbec. Tato „ochrana“ drobných, obyčejných smrtelníků, vyjádřená přesně, ale jednoduše (Jengibarov vystupuje s cirkusem Jerevan), je snad nepřekonatelná, myslel jsem si. Ale Marcel Marceau, vlastně dnes už „klasik pantomimy“, který objel celý svět, než jsme mu nakonec otevřeli dveře i k nám, dokázal nedávno v několika večerech na jevišti Vinohradského divadla, že i v umění, tak jako v každé lidské činnosti, není nic nepřekonatelné. Byl prostě vynikající. Jiný než Jengibarov. Řekl bych náročnější ve výrazu, snad dokonce „intelektuálnější“, ale stejně úchvatný v tom nevysvětlitelném a slovy sotva zachytitelném mimickém pohybu, jímž v bílém kostýmu kreslil na černém pozadí své lidi a lidičky, pány a byrokraty, milence a zamilované, aby v jediné scéně jako pavouk do sítě zachytil dospívání, vrchol lidského života a pozvolný pád, ústup, zánik, konec — smrt. C'est la vie, takový je život.

Ovšem nechci psát něco jako postrecenzi o nedávném Marceauově zájezdu, opravdu mimořádném. Napsalo se toho, pěkného, o slavném francouzském mimovi dost. Ostatně pantomimu slovy ani nepíšeš, to se musí vidět. Rád bych tu, právě u příležitosti Marceauova zájezdu v zemi, která kdysi zrodila největšího z pierotů, Jana Kašpara Debauraua, pohovořil o pantomimě trochu z jiné stránky.

Ohrožuje-li dnes umění koruna, což cítíme na každém kroku, a v tomto smyslu se milovými kroky vyrovnáváme praktikám vyspělých kapitalistických zemí, kde už je umění vydatně zhodnotitelné ne-li jediné, pak určitě převážně, po stránce komerční, zkrátka cítíme-li i doma tyto tendence „zhodnocovat umění penězi“, je na tom nejhůř pantomima. Můžeme ji stokrát chválit, oceňovat (Fialka je přece nositelem státního vyznamenání), nic naplat, je to umění křehké a chce citlivé, vnímavé a soustředěné obecnost. Zkrátka takové obecnost, jakého je v divadlech, ale i v biogramech a jinde čím dál méně... A pak tedy chťte na místních provozovatelích (neboť divadlo i pantomima se nejen hraje a předvádí, ale také „provozuje“), aby dali na něco takového peníze. A kde právě není nouze o peníze, tam je nouze o porozumění a dobrou vůli. Ruku na srdce, estráda to tedy není, to ne. Žádný náborář, referent zabavováním lidí pověřený, ani jiný podobný muž — a mnozí z nich jsou velice hodní a slušní lidé — nepoběží, aby sháněl na sobotu do místní tělocvičny, sokolovny nebo kulturního domu zrovna pantomimu! To by mu

dali. I funkcionáři... A tak je paradoxní, že máme sice jednoho Fialku, ale pak už vlastně dlouho nic. Praze zřejmě jeden pantomimický soubor stačí. Soudě alespoň dle stávající situace i podle toho, že dva mladí, talentovaní nadšenci Milan Sládek a Eduard Žlábek, kteří kdysi před deseti lety začínali s pantomimou pod přímou patronací E. F. Buriana, museli z Prahy do Bratislavy, kde sice pracují a mají znamenité výsledky, jezdí po světě, znamenitě nás reprezentují (Indie, Rakousko, NSR a řada pozvání), ale nemají kde hrát. Rozumíte tomu? Já ne. Děje se u nás sice mezi nehem a zemí věci různé a nejrůznější, ale tato je jistě z těch nejsmutnějších. Dva mladí lidé a spolu s nimi malý soubor, je popostrkáván sem a tam, nemá kde studovat, zkoušet, stále a pravidelně hrát. Nevím o dalších slovenských souborech, ale „život“ tohoto jednoho je pro další, žel, jistě výstražný dost. Bratislavský deník *Smena* — populární a masového nákladu — podnikl nedávno husarský kousek. Otiskl Sládkův výkřik k veřejnosti, vlastně jakousi prosbu, smutnou, pokornou a odhodlanou, probouha udělejte něco pro nás... A k tomu se přidala dobrá desítká souhlasných hlasů kritiků i veřejnosti. Ale funkcionář MsNV nakonec suše sdělil (7. 4. t. r.), že je neutěšená situace, že divadlo není a do roku 1980 nebude, tudíž, že nebude ani provozna (brr, to slovo) pro bratislavskou pantomimu. A basta. Marně se všichni snaží, marně se snaží bratislavský Krátký film, který natočil (žel dost nepodařený) snímek s Milanem Sládkem, před několika týdny se přidalo jedním rozhovorem do akce — i když snad nepřímou — i Svobodné slovo. Nedá se nic dělat. Nedá?

Student (č. 26) otiskl poznámku Jana Petráňe, který píše o podobné situaci brněnského amatérského pantomimického souboru nazvaného *Malá pantomima*. Situace je velice podobná. Řada zahraničních zájezdů, uznání cen, pozvání do Holandska, Belgie, Švýcarska, SSSR, Jugoslávie, Polska. Ale v Brně? Kdepak. Jsou problémy... Nevím a nechci se v jedné glose šířit o tom, proč a co je vlastně ve věci, ale poznámka ve *Studentovi* to říká jasně, pantomima je luxus. Dokonce trpěný. A tak budeme nadále tleskat Fialkovi a — pokud k nám přijdou, snad bychom ještě měli pozvat polského mima Tomaszewského — cizím hostům. Ale nám to stačí. Máme tradici, už kdysi se kolínský rodák Deburau musel vydat do světa trpět hlad a bídu, protloukat se po cirkusech a artistických společnostech, než se něčím a někým stal. Doma se slavným nestaneš, říká se. Jako kdyby to mělo být pravda jednou provždy. Ono totiž nejde jenom o nějaký ten soubor, jenom o pantomimu, jde o obecný vztah k umění vůbec a stále necitelnější přístup publika k umění — způsobený nejrůznějšími okolnostmi — zvlášť. Pantomima by mohla, alespoň v těch několika souborech, pomoci kultivovat a zjemňovat, tříbit a zušlechťovat... Jenže nezbývá než bezmocně a vlastně neadresně: dotyční povolání by se měli, s prominutím, stydět...

Ales Fuchs

JAK JEL UBU DO RAKOUSKA

PROFIL SOUBORU

Především jsou mladí a chodí do Střední zemědělské technické školy v Březnici na příbramském okrese. Škola je čtyřletá a členové souboru jsou v prvním až třetím ročníku. Někteří z nich již ochutnali divadelní prkna. Nic velkého to nebylo, spíš věci, které organizují studenti, aby potěšili sami sebe, své spolužáky, případně profesorský sbor a rodiče. Říkáváme tomu malé formy: scénky, písničky, pantomima. Nicméně to nebývá špatná příprava k větším úkolům. A tenhle úkol přišel v podobě Jarryho Krále Ubu. S ním se objevil i Andrej Krob, který si chtěl ozkoušet, zda divadelní technik (z Divadla Na zábradlí) může také režisrovat. A ještě o něco dříve profesorka češtiny Milena Mrázová si přečetla text, který — i když to asi nebývá v osnovách — dala přečíst i svým žákům. A takhle hra, stará sedm desítek let, je pořád ještě velmi mladá, aby mohla chytit dnešní sedmnáctileté. A tak se do toho dali.

PŘES JABLONEC DO LAMBRECHTU

Zkoušky, zkoušky, zkoušky. Generálka a představení. Odpůrci i fandové. Lidé, kteří se poškrabali, protože je hra zaspěděla. Moralisté, kteří odsoudili Ubovo „hovnajs“ jako výraz chuligánství. Estétové, kterých se dotýkal Jarryho výsměch a Krobův režijní výklad. A prostí lidé, kteří pochopili, o čem mladým jde, proti čemu vytáhli do boje. Mezi těmi Janoušky byli lidé z vesnic, kteří nevědí nic o panu Jarrym, netuší, že je dávno, dávno mrtev a tuhle hru napsal jako patnáctiletý, ale kteří vycítili, že v nenažranosti, touze po moci, tuposti, bezdechém klanění modlám je něco, co se dotýká i jich.

A tak přijel soubor z Březnice na mezikrajskou přehlídku. Březničtí tu zastupovali skupinu souborů, která se rozhodla jít nevyšlapanými cestami a podstoupila riziko prohry. Druhé místo, při neudělení prvního, bylo nečekanou, ale spravedlivou odměnou. Třeba říci, že soubor měl více obdivovatelů než odpůrců. A to i mezi členy těch souborů, které na této mezikrajské přehlídce neuspěly, i když třeba mají za sebou léta práce.

AUTOBUS MÍŘÍ NA JIH

Koncem června se soubor nalodil do autobusu. Ne snad autokar, jakým se jezdí na dlouhé trasy, ale autobus, který z vás vytřeše duši po dvaceti kilometrech. Ale bylo třeba uvnitř složit bedny, rekvizity, nočníky a vůbec

spoustu věcí, které ve hře hrají. I po bouřce bylo vedro, když autobus obrátil na jih, k Budějovicím.

První malér, hrozící přerůst v katastrofu, začal hned v Březnici. Jeden z členů souboru se cítil velice špatně. Bolí ho hlava a zdá se, že má horečku. V Budějovicích sloupec rtuti v teploměru vylezl nebezpečně nad 39°. Zastávka v nemocnici a první diagnóza zní na zápal mozkových blan. V autobusu je dusno a vedro a těžká atmosféra. Nejen kvůli počasí. Prohlídka se protahuje. Internistka nařizuje hospitalizaci. Ale pak povoluje prohlídku na nervovém. Je to úpal. A tak se jede k hranicím. Nezbytnosti na hranicích, zamávání a...

JSME V RAKOUSKU

Asi by se to poznalo, i kdyby nebylo hraničních kontrol. Širé rodné lány se mění v malinká polička. Vesnice září květinami a čistotou, na každých pár kilometru benzinové pumpy, autoservisy, občerstvovací stanice. Autobus jede, už tolik nevadí, že je to jen linkový, protože silnice nedrncá, a čas pracuje proti nám, protože se blíží večer a noc a k cíli zbývá ještě tři sta kilometrů.

A tak se první noc ukládáme jak kdo může v autobusu. Všude je tma, jen auta celou noc sviští okolo. Nákladáky i osobní vozy. Směr: NSR, Švýcarsko, Itálie, Jugoslávie. Auta z Francie, Švédska, Holandska, celá Evropa si dala dostaveníčko na silnicích Rakouska. Ráno nás vítá v nádherném kraji, všude zeleno a modro, kopce kolem dvou tisíc metrů. A to je pak pořád, až do Lambrechtu, ležícího ve Štýrsku, přes tisíc metrů nad mořem, zaklíněného mezi Taury.

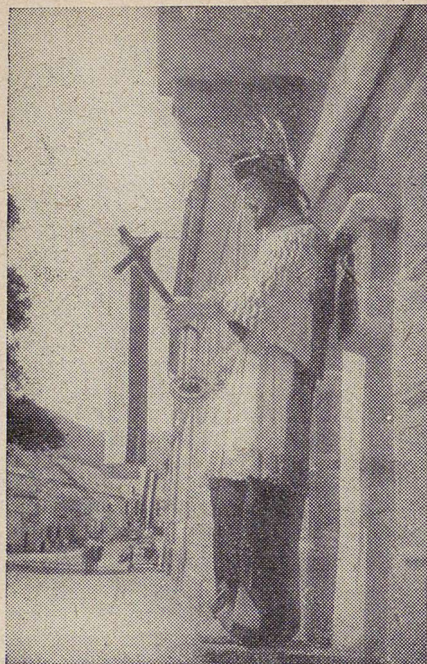
NEMÁME JEVIŠTĚ

St. Lambrecht je kouzelná obec. Čistounká, ale to už nepřekvapuje. Proto první starostí režiséra je zjistit, kde se vlastně bude hrát. Pořadatelé mají k dispozici jedno jeviště na nádvoří kláštera (dominikáni) a tři pod střešinou. Malá prohlídka nás přesvědčuje, že na žádném ze čtyř jevišť se Ubu nedá hrát. Pak zbývá jen jedno — zámecká zahrada. Vysoko nad vsí, mezi zbytkem zámecké věže a kapli je prostora se čtyřmi obrovitými a leťtými kaštanovými stromy, v jejímž středu je kamenný podstavec, nahoře zarostlý travou. Režisér se rozhodl a nemá na vybranou. Bude se tedy hrát venku.

A pak už jenom zahřmí, zatáhne se a ve čtvrt hodině je všude na dva centimetry bílo od krup. „To je taďa každou chvíli,“ říkají domorodci. Jenže pro nás nezbývá jiná možnost, než hrát

Z takového či makového důvodu nikdo nepřesvědčí současného Američana, že drama klasického typu je snesitelný druh zábavy. Že by mohl po zralé úvaze dát přednost návštěvě divadla před pokerem, golfem, kinem, detektivkami nebo whisky s ledem, když zatouží po dobré pohodě — takovou myšlenkou se vůbec vážně nezabývá. Nemyslím, že je to problém ekonomický či sociologický. Myslím, že je to problém dramaturgický.

WALTER KERR



ních. Když jsme tyto obavy vyslovili před organizátory, rozzlobili se na nás pro náš návrh, že režisér provede drobné úpravy, aby se nedotkl náboženského přesvědčení diváků. (Přijeli jsme navázat přátelské kontakty a nechceme nikoho urazit, říkali jsme. Proveďte-li nějakou změnu, urazíme se, řekli pořadatelé a hostitelé, protože nám neodvedete představení takové, jak se hraje normálně. A kromě toho i my, ať katolíci, bojujeme proti tmářství.)

Do výbuchů upřímného smíchu a potlesků za každým gagem se ozýval i nestrojený smích přítomných dominikánů a jeptišek. Gratulace nebraly konce. Odešel jeden divák, velice chytřý a vzdělaný západní Němec, který prohlásil, že tohle není Jarry a že kromě toho je už pasé. (Ovšem pro něj byla pasé i protiválečná zdramatizovaná povídka Borchertova, jehož Venku přede dveřmi se hrálo před léty v provedení plzeňské Mediky na Hronově.)

DISKUSE

Záviděl jsem režisérské diskuse kolem kulatého stolu. Později se konaly v zahradě pod košatými lipami. Věčně, jdoucí za problémem. Když někdo odbočil od daného tématu, byl upozorněn a vliďně přiveden k problému. Z představení Uba diskutující zaujala nejvíce jedna otázka: neutrpí autorita profesora, když hraje se svými žáky divadlo? Naše ujištění, že nikoli, bylo přijato jako malá senzace. Resumé diskuse: Ubu není hra, nemající co říci, Češi dokázali, že Jarryho lze hrát i dnes jako „Zeitstück“.

KONKURENCE

Nejlepší rakouský amatérský soubor je v Grazu. Jmenují se „Spielvögel“, něco jako Hraví ptáci. Hrají detektivku za spoluúčasti obecního, které pomáhá detektivovi vypátrat vraha. Vyžaduje to neobyčejný improvizací talent, bystré a rychlé reakce na každou situaci. Soubor má všechny tyto vlastnosti v plné míře.

Jarmareční písničkáři, kteří hrají a zpívají, mají mimořádný talent pro tento druh představení. Umění navázat kontakt s publikem je prvním požadavkem, který splňují stoprocentně. Stejně jako kabaretní skupina, připomínající svým rozhledem a vtipem některé naše předválečné kabarety, včetně začátků V a W. Řeší své i evropské problémy s vtipem, leckdy krutým, zvláště když tepe do vlastních řad.

A to ostatní, pokud jde o divadlo? Hraje se dost vlastních úprav povídek (Mansfieldová, Hemingway) nebo rozhlasových her. Napsal jsem „hraje“. To není tak zcela pravda. Většinou šlo o výborně sdělené texty se závažnou tematikou (protiválečnou, protifašistickou, ukazující čestnost, statečnost). Nejmarkantnější je výborná jevištní



řeč a snaha, aby idea hry přešla rampu k divákům. Představení nadané tolika režijními nápady a tak vysloveně divadelní, jakým je král Ubu Březnických, musilo nutně vzbudit pozornost a oprávněný zájem. „Jak se hraje divadlo v plném významu toho slova, ukázali divákům studenti z Březnice“, psala rakouská kritika. Avšak je třeba přiznat, že i Rakušané poznali, že naše jevištní řeč (jejich chloubu a pýcha) není zcela v pořádku, ale uznali, že v celkovém vyznění představení může i tenhle nedostatek mít svůj určitý půvab.

CESTA DOMŮ

Ještě chvíli se jelo na jih, až na italské hranice. Krásná krajina, jezera, hory, báječná silnice, města i vesnice vypadařící jako křídlo. Všechno zařazeno na turistický ruch, campinky, hotely a penziony, vilky, všude jsou pokoje k pronajmutí. A pak už zase nahoru k severu, přes Graz a Vídeň, se zastávkou v Prátru, do Znojma a domů. Bylo by nošením dříví do lesa psát o dálnicích, vliďnosti, ohotě, čistotě. Každý si z ciziny přináší něco sám pro sebe. Březničtí rakouský venkov. Obdělávané pole, spoustu zemědělských strojů, píli venkovanů, kteří brzy po rozednění vyjždějí do práce. Vesničky jako ze škatulky, spoustu květin před domky i za okny.

A ještě něco se, myslím, stalo. Vyjelo dvacet členů souboru a vrátila se nerozbořená parta, jejíž kázeň byla příkladná. A tak nereprezentovali důstojně pouze československé amatérské divadlo, ale i československé studenty. A to je zásluha nemalá.

JIRÍ BÍLÝ

venku. A co když se rozprší a bude celý den, dva, týden? Jsme přece v horách uprostřed lesů. A ono se opravdu rozpršelo. A lilo, celé odpoledne i večer a v noci. Vytrvale, k velké radosti zemědělců (měli tři týdny sucha a veder), ale k malé Březnických a pořadatelů. Ráno se však ukázala modrá obloha a Sv. Lambrecht, patron obce, zachoval vliďnou tvář až do konce.

UBU MEZI STROMY

To se vzalo několik pytlů, hezky rozdrbaných a potříštěných reklamami, a byla opona, která se spouštěla přes větve stromu. U staré zámecké věže bylo místo pro zvukařku, odtud vedly dráty k reproduktoru, připevněnému na stromě. Kamenný podstavec tvořil prostředek mezi dvěma záchodky. A nastupovalo se zezadu. Převleky se dály pod stromy a všechno bylo nutno trochu přizpůsobit. A soubor přijal hru se stejnou vervou, jakou osvědčuje na jevišti v optimálních podmínkách.

Hrálo se v podvečer před několika stovkami diváků. Nelze říci, že to byla jenom zvědavost, v této horské obci se na divadlo (toto studentské setkání slavilo desátý ročník) chodí. Ale přece jen, Březničtí byli první cizojazyčný soubor (jezdívali sem hosté z NSR), který tu kdy účinkoval.

Nelze říci, že jsme byli bez problémů. Do první řady usedli příslušníci dominikánského řádu a jeptišky, provázející schovanky řádového gymnasia z Grazu. I jinak je Štýrsko zemí v katolickém Rakousku velice zbožnou. A Březničtí staví ze dvou záchodků nejen královský palác, ale i kapli a zpívají „Tisíckrát pozdravujeme tebe“ v souvislostech ne právě církevně piet-

Divadlo, které trvá na líném rytmu, protože takový je život, nepočítá s tím životem, který známe — anebo přinejmenším s tím životem, který máme rádi. Je pravda, že nás někdy život nudí; ale cožpak divadlo musí ze samé poctivosti ohrážet jen naši nudu? Potěší nás ten autor, který nás probudí k čilosti, který nás vyzve, abychom s ním drželi krok, který nám vyrazí dech a rozproudí krev. WALTER KERR

37. JIRÁSKŮV HRONOV

O soutěžních inscenacích letošního Hronova jsem (většinou velmi podrobně) psal v srpnovém čísle Amatérské scény. Moje kritiky ovšem zachycovaly stav těchto inscenací z mezikrajevových přehlídek — tedy z května a června. Na všech soubory dále pracovaly a téměř všechny se výrazně zlepšily, zvláště brněnská Goldoniho Treperend. Walletzky zachoval svoji koncepci, ale v jejím rámci dal větší prostor herecké charakteristice postav, které i při ostré stylizovanosti tu více tu méně přece jen zavoněly dříve postrádanou člověčinou. Tím ovšem byly na jejich představitele položeny ještě větší nároky, kterým dostáli jen technicky nejvzrálější. Prokázal se omyl hlasů vytýkajících Skřivánům „přetechnizovanost“ — naopak nedostatky herecké techniky jsou brzdou k ještě plnějšímu vyznění koncepce, kterou osobně pokládám za nesprávnou, byť se obdivuji jejímu relativně vysokému stupni naplnění a zejména vůli a pílì brněnského souboru, který uprostřed mezinárodních zájezdů a intenzivních příprav nové inscenace našel čas k práci na Treperendách a zaslouženě získal v Hronově druhé místo.

Palmu vítězství si odnesl rovněž zaslouženě soubor z Ostravy-Hrušova za osobitou a naplněnou inscenací Smočkova Bludiště a herecky vyrovnané Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, o jehož dotažení (viz o tom podrobněji opět v zmíněném srpnovém čísle) odpovědně usiluje. Třetí místo získal známý slovenský soubor OB Bratislava — Nivy za velmi dobrou inscenaci Čechovova Medvěda. Režisér Lubomír Vajdička vychází z fyzického mládí všech tří představitelů (nesnaží se je zakrývat ani maskou), nejde mu o postižení charakterů v celé jejich šíři, nýbrž o komediální situaci, kterou stylově jednotnými prostředky naplno rozehrává (jen lokaje Luky — v této koncepci jemné parodie na širokou duši — a celé scénické složky málo k tomuto účelu využívá) a vytváří v nejlepším smyslu slova lidové představení k radosti diváků, kteří by byli v Hronově nepochybně Bratislavským udělili první místo. (Porota brala v úvahu, že je přece jen snadnější uvést tuto aktovou hru, než prokázat kvality na úkolech ještě náročnějších.)

Další poháry a věcné ceny (bylo jich letos požehnaně) byly rozděleny tak, aby se na každého něco dostalo. I tím se prokázalo, jak je celé to naše soutěžení problematické a co pravdy měl ve svém článku o těžkostech se soutěžením Zdeněk Kokta, když psal o nesrovnatelnosti řady hodnot amatérské divadelní práce a jejích výsledků. Hronovské oficiální soutěžení (neoficiální soutěž tu bude vždycky — a to je dobře) jen přispívá k zvýšení nezdravě napjaté atmosféry, v níž — jak se znovu letos prokázalo — jen málokterý z nás ochotníků je ochoten vyslechnout bez rozčilování názory druhého například na tzv. absurdní divadlo, ale i na metody práce s mladými herci či neherci atd.





Vsouvistosti s hodnocením tohoto Hronova se mnohokrát skloňovalo slovo mládí. Ano, jsme šťastni, že vstoupilo letos na hronovská prkna tolik fyzicky mladých lidí, ale především jde o mladé názory na divadlo a poslání amatérské tvorby v něm — v tom zvítězil letošní Hronov, ať už jde o celkový tak nesmírně pestrý a hodnotný repertoárový obraz, osobité dramaturgicko-režijní výklady her nebo vůbec o chápání práce amatérského souboru jako radostné hry, jako procesu radostného poznávání umění a života skrze odpovědnou divadelní práci.

Hra je vlastně sebeuskutečňováním člověka. Právě ve hře se často ukáže, jaký kdo vlastně je. Ovšem kdo si opravdu hraje, váže svou hráčskou svobodu s pravidly hry — a divadlo má svá pravidla, která všechna vyplývají z toho, že hrajeme pro diváky, ne jen pro sebe. Pohostinské vystoupení londýnského souboru The Youth Theatre Workshop (uvedli muzikál Petera Chilvera Devět skandálních příběhů loupežníka Dicka Turpína) v tom dalo velký příklad: jejich představení bylo hravé, plné záměrně pěstované fantazie a schopnosti improvizace, ale současně také řemeslně zdatné a technicky vyspělé. A to je právě to pravidlo naší hry! V práci s mladými lidmi je třeba systematicky zvyšovat jejich technické a řemeslné schopnosti, vychovávat je k herectví — ne budovat toliko na jejich neherectví a půvabu naivoty. A právě na takovém půvabu je vybudováno březnické představení Jarryho Krále Ubu: radost mladých kluků a děvčat ze hry na divadlo je přímo inscenačním principem obdivuhodné režijní kostry. Když radost z hraní si zmizí a neherci se pokoušejí „hrát“ divadlo, je výsledný dojem trapný. To se stalo v Hronově.



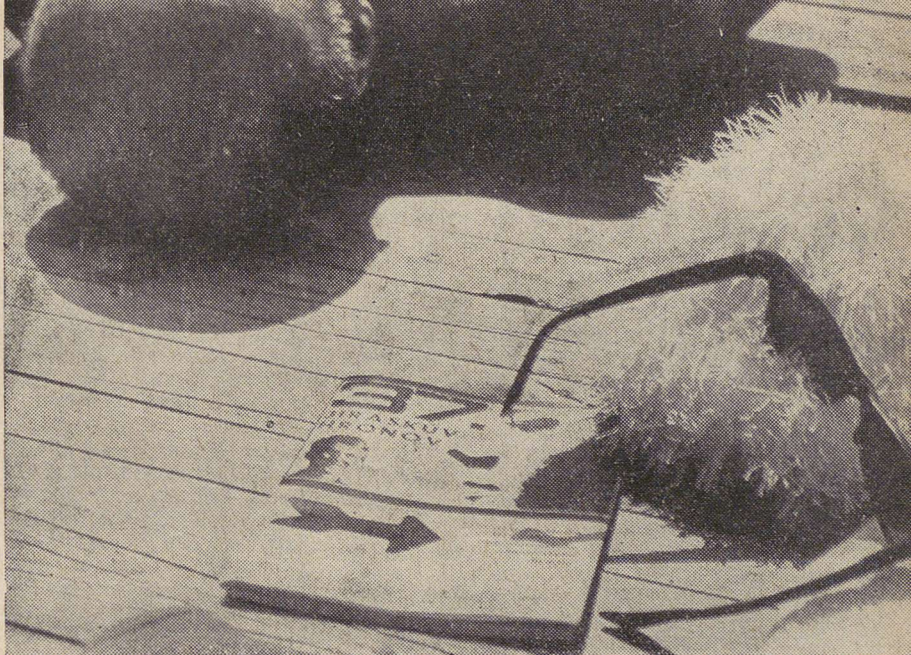
mo brněnského dětského kolektivu Pírko.

Vlevo dole: z inscenace švédského souboru (Ionesco: Kuba) a Angličanů (Devět skandálních příběhů loupežníka Dicka Turpina).

Uprostřed vlevo hrušovský soubor na diskusi s porotou.

Na této straně dole snímek z anglického představení.

Hronovské snímky fotografů Mince, Pražáka a Baptisty.



Anglický soubor je ovšem výběrový, mladí se sešli z různých míst okolo Londýna, moc toho ještě v životě nenahráli, ale přinesli si z několika typů škol znamenitou společnou výzbroj: umění mluvit, zpívat, tančit, snít a hrát si; tomu se naučili v hodinách dramatu (povinných stejně jako u nás třeba matematika), které anglickému školství strašně moc závidím. Naše soubory mladých, například náhodský nebo vyškovský, jsou nevýběrové: pracuje se s každým, kdo má zájem — což je správné, ale musí se přitom odstraňovat základní nedostatky (v mluvě třeba nebo v pohybu), které měla a mohla odstranit školní výchova. Neboť tak příkladná výchova k budoucímu herectví, jaké se dětem dostává v brněnském Pírku (jeho nesoutěžní vystoupení se přiřadilo k výrazným úspěchům letošního Hronova), je u nás bílou vranou.

Někteří návštěvníci Hronova (bylo jich dost!) se hněvali na výběrovou porotu nejen kvůli Králi Ubu, ale i pro „převahu“ absurdních her. Ale nevychází to ani s tou „převahou“, ani to označení „absurdních“ her není přesné. Ať se na mne Petr Průša a redakce Pochodně nezlobí, ale Albeeho hra Kdo se bojí Virginie Woolfové opravdu nenese žádný z typických postupů tzv. absurdní dramatiky, byť má s nejznámějšími díly této dramatiky společné pochmurné pocity, které vyvolává v divácích. Ale ve vztahu k hodnocení Hronova jde hlavně o něco jiného. Jak jednomu z našich nejvyspělejších souborů (Č. Budějovice), tak tradičnímu nymburskému Hádkovi, tak začínajícímu švédskému kolektivu byla společná snaha maximálně tyto hry přiblížit divákům, nevidět v Ioneskovi, Albeem — a chcete-li, tedy i ve Smočkovi — jen negaci, smutek a zoufalství, ale

i aktivizující myšlenkovou sílu, kritický hněv a morální impulsy a v tomto smyslu se plést divákům do života. Což se podařilo různě podle vyspělosti příslušného souboru. Pokud jde o švédského Ioneska (Kuba neboli Podrobení), o kterémžto představení jsme dosud nepsali, uvedlo na české jeviště neznámou hru, srozumitelně ji vyložilo v jedné její linii (marná snaha měšťáčka vymknout se z okruhu maloměstských konvencí), zahýřilo režisérskou invencí i nepochybným talentem několika mladých představitelů. Vadila hlavně stylová nejednotnost a nepřesnost představení, které mělo u českých diváků srdečnou odezvu.

O mnoha podnětech letošního Hronova bude ještě třeba uvažovat a psát. Chceme tak učinit mj. v rámci redakční ankety „Moje představa Jiráskových Hronovů“, do níž každého zájemce srdečně zveme. Dnes jen tyto osobní poznámky na závěr článku.

Zvedá se vlna zájmu mladých lidí, ale i vůbec zájmu veřejnosti o amatérské divadlo (pozornost tisku, větší příprava domácích pořadatelů, vysoké návštěvy studijních kroužků atd.). Celková úroveň představení letošního Hronova byla jednou z nejvyšších posledních let. Diferenciace diváků, jejíž prohlubování markantně cítí profesionální divadla, se pochopitelně nevyhýbá ani Jiráskovu divadlu, kde se navíc projevuje v doprovodu vášní, jež jsou konec konců výrazem lásky ochotníků k tradičnímu festivalu. Soutěžní princip se dostává do protikladu s pedagogickými záměry, jež pořadatelé Hronovem sledují. Ochotnické divadlo žije a vůbec se mu nechce vyklidit pole našeho kulturního a společenského života.

JIRÍ BENEŠ



KLUBY

NOVÝ TYP MALÝCH DIVADEL?

Nevím, pamatují-li se čtenáři Amatérské scény na diskusi o krizi malých divadel, která před dvěma lety měla vystopovat příčinu odlivu zájmu od takzvaných divadel malých forem. Samozřejmě, že nemohla přinést než zjištění, že zlatá doba malých divadel zanikla zároveň s tím faktem, kdy byla prolomena bariéra divadelní strnulosti, tak pevná ještě počátkem šedesátých let a kdy založení a působnost takového malého divadelního tělesa se stalo jevem zcela běžným jako všude jinde. Horší to bylo s obsahem těch tak řečených malých forem, od mělkého estrádnického repertoaru rozlehla se širě až k formám dosud nezvyklým, absurdní divadlo a dejme tomu i happening v to počítaje.

Diskuse o krizi malých divadel nevyřešila víc než se zná dodnes: dobré divadelní skupiny zůstaly, prodělaly své křestní proměny a erbovní zkoušky, vyhranily se, dostaly neopakovatelný charakter, některé kolektivy se staly dokonce poloprofesionálními soubory, jiné se zprofesionalizovaly úplně, všechno to dospělo až k hranici té normy divadelního vývoje, charakteristické ostatně nejen pro tento obor: dobré vytrvá a přináší hodnoty, špatné zaniká a hodnoty spíše ničí.

Proto dnes už nikoho nemůže vzrušit zpráva o založení nějakého nového malého divadla. Na tuto skutečnost se díváme spíše s opatrností, očekávajíc, co nového ten který soubor přinese. Je však jisté, že vývoj těchto malých scén se ubírá přece jen poněkud stranou od života tradičních amatérských divadelních skupin a že se právě v tomto období dostaly do života malých scén některé nové skutečnosti, o nichž bych rád podal poněkud souvislejší úvahu.

Zdá se mi, že se nepozorovaně, ale přece dnes až příliš očividně dostala malá divadla do období nové konjunktury a že příčinou tohoto oživení byla a dosud je vlna zakládání klubů mladéže. Stalo se ostatně to, oč usilovaly vůdčí osobnosti světa malých

divadel od počátku: aby se jejich scény staly nejenom divadelními, ale i společenskými centry nekonvenčního mladého umění. To v plné míře šlo uskutečnit až s rozvojem klubů, který se dál přibližně od roku 1963 a zesílil hlavně v posledních letech, takže dnes už vlastně neexistuje větší místo, kde by nějaký klub nebyl ustaven.

Je mezi nimi samozřejmě široká diverzifikovanost, vyhraňují se dokonce klubovní typy, které se svým životem a hlavně skladbou programu od sebe dost liší: poměrně nejsourodější skupinou jsou především kluby vysokoškolské, vznikající hlavně při kolejích jednotlivých fakult. Tam je v největší míře uskutečňován záměr, s nímž malá divadla šla na počátku šedesátých let do boje: diskutuje se v nich a nehledí na zaběhané programové formy, odtud vycházejí i nové osobnosti a zde si zkoušejí na publiku, o jehož úrovni nemůže být pochyb, nové formální postupy. Příkladem mohou uvést mnoho — prošel jsem několika kluby v Žilině (V-Klub při Vysoké škole dopravní s rozsáhlým dramaturgickým záběrem), ostravský vysokoškolský klub na Reální ulici, jehož prostředí předurčuje přímo intimní atmosféru jednotlivých programových seancí, pražský akademický klub při ČVUT na Karlově náměstí aj.

Na rozdíl od těchto klubů s vyhraněným a sociálně předem daným složením publika existuje druhá, poměrně nejpočetnější skupina klubů, jejichž publicita nabývá v těchto měsících obzvlášť důležitosti — takzvané kluby mladéže, řízené ČSM. Tady je úroveň a programová dramaturgie nejvíce variabilní — ve většině případů jsou tyto kluby provozovány jako poloúřední instituce „pro mladé“ často v koprodukcí s nějakou organizací, zabývající se kavárenskou akumulací (převážně se tohoto úkolu ujalo družstvo Jednota); mívají placený personál a jsou to fakticky jakési stále provozovny „volného času“, neboť s tímto úmyslem byly

zřizovány a jsou také tak poměrně dosti štedře podporovány. Bylo už učiněno mnoho pokusů o sladění jejich činnosti (nezdařené setkání loni v Pardubicích), ČSM se s jejich existencí vyrovnal i v posledním sjezdovém usnesení s jednoznačným úmyslem dále podporovat jejich zakládání, jsou však kolem nich pořád ještě spíš zmatky než jistoty: jak do nich nalákat tu část mádeže, o níž opravdu jde? Jak je udělat skutečně klubovými zařízeními, kde by se aktivita mladých lidí nemusela nějak úředně usměrňovat, jak z nich vytvořit programová centra, která by doslova žila tím, pro co dnešní mladá generace, libující si spíš při intimním osvětlení svíček a petrolejek než v záři reflektorů a v umělém divadelním prostředí?

A tady se vynořuje příležitost, již se už většina malých divadel chopila: tyto kluby se totiž mohou stát tribunou právě pro ně, vždyť ona antikonvenční atmosféra je k tomu přímo předurčuje. Tak jsme se mohli v posledních letech stát svědky putování těchto divadélek po štacích, o nichž dříve nebylo ani potuchy. A tak také dostaly konečně slovo autorské i interpretační osobnosti, jejichž textapealy či recitály konečně dostaly rámec nevhodnější.

Byly doby, kdy divadelní provozovny typu pražské Violy či Reduty byly vlastně jediné, kde se mohlo dělat něco podobného. A je také pozoruhodné, že před vlnou zakládání klubů to byly především napodobeniny těchto podniků, jakési programové „vinárny poezie“ či tančírny, v nichž se dělalo ovšem ještě něco navíc: byla dáována příležitost o programech mluvit přímo s tvůrci, zmizelo často i jeviště nebo bylo nahrazeno jen provizorně a po programu splynulo s publikem v hledišti — to byly první krůčky ke klubům, jejichž prostředí všechno tohle vyžaduje přímo principiálně a pokud jeviště existuje, má jen omezenou funkci — víc se žádá po těch, kdo na něm hrají, aby ho za jeviště jako takové ani nepovažovali.

Psalo už se tu o výborném olomouckém DEX-KLUBU, jehož každodenní programová náplň nemá co do dramaturgie jednotlivých večerů období. Stálo by za to publikovat jeden měsíční plakát DEXU, aby každý pochopil, že ono „ode všeho něco“, jak by se na první pohled zdálo, je dobře vyvážené a odhadnuto a že to především je vcelo jako odpověď na POPTÁVKU po dobré hudbě, dobrých textech a samozřejmě i stejně takové úrovni interpretace. Olomoucký klub se však stal zároveň inspirátorem několika klubů v okolí města i v Olomouci samé, takže jeho programy mohou zhlédnout desítky diváků dalších — namátkou jmenuji třeba ve Šternberku, Přerově či Šumperku, jehož D-KLUB se stal rovněž pozoruhodnou dílnou mladého nekonvenčního charakteru ve výjimečném a atraktivním prostředí.

Vůbec ta vnějškovost hraje v klubech jednu z hlavních rolí: dá se dokonce podle ní leccos odhadnout: jak uboze a směšně působí nádherně adaptované „sektorové“ kluby s bruselsko-montrealskou výzdobou okresní úrovně proti přirozenému prostředí takového šumperského sklepního klubového útočiště, kde doslova „hraje“ i obal z bedny, sbírka reklamních tabulek, suché větve, lucerny z mární-





ce či kolo žebříňáku a samozřejmě nábytek, každý kus sice z jiného světa — to vše ovšem uspořádáno s duchem a vtipem a především SVĚPOMOCÍ a ne komunální štetkou a vodováhou...

A v tom je myslím i tajemství, proč mají některé kluby tak neopakovatelnou atmosféru: je všude tam, kde sama neformálnost vedení klubu a jeho programů se nedá ničít poloúřednickými zásahy či špatně odpozorovanými konvencemi (rozmohly se svíčky, závěsné lucerny, barové pulty — jak ale působí bizarně v oněch polokavárenských provozovnách s akumulujícími joke-boxy!).

Prošel jsem v posledním roce asi desítkou klubů a nemohu samozřejmě z tohoto pramalého počtu vyvozovat závěry nejobecnější. Vím jenom, že mnohé kluby stojí před svým zrodem (například v Lounech opět v koprodukcí s Jednotou), v Litvínově otevře-

li další, adaptovaný ve staré konírně valdštejnského zámku, Ústí nad Labem kromě jakéhosi miniaturního studentského útulku nemá nic, v Liberci nedávno otevřeli nový studentský klub a unčinský klub MUSTANGOVÉ už uvedli v televizi jako příklad a typ pro zakládání podobných zařízení. A to jmenuji jen pár míst v kraji, kde znám situaci poměrně nejlépe. Přitom je vykazována činnost desítek klubů při nejrůznějších institucích — ale ty nemají s tím, oč nám jde, pranic společného.

Na karlovarském Amfóru se ukázala v závěru tohoto setkání jedna velická potřeba: tato přehlídka by se mohla stát jakýmsi veletrhem programů vhodných právě pro kluby, takže se na příště nebude moci obejít bez účasti těch, kteří o programech v klubech rozhodují. Malá divadla jsou pro kluby ideální skupiny, jejich špičkové sou-

bory to pochopily už dávno a je jen s podivem, že se dosud nevynořil nějaký klubový adresář, který by dokonale zachytil možnosti vystupování v těchto zařízeních. Konečně, Amatérská scéna by sama mohla dát k tomu popud a sama o těch nejdůležitějších klubech informovat. Amatérské divadlo přece zdaleka nejsou jen divadelní soubory, je to i obecnstvo, které této umělecké oblasti fandí a jež s ní sžívá. V klubech se může publikum sejit s těmi, kdo ho vytvářejí, tak, že si vidí z očí do očí. A že jim může dát najevo nejen z té nejtěsnější vzdálenosti, co si o nich myslí, ale především říkat své myšlenky, diskutovat s nimi, souhlasit či odporovat.

Málokdy jsme měli takovou příležitost.

MIROSLAV KOVÁŘÍK

Foto Tachezy

STRAŠIDLO CANTERVILLSKÉ

Známý herec pražského Divadla S. K. Neumanna napsal podle povídky Oscara Wilda stejnojmennou crazy komedii, která pobaví i potěší diváky. Je to komedie, kterou psal herec, takže jsou v ní především herecké příležitosti. Náročným úkolem pro každého výtvarníka je změna dekorace v 3. dějství, kdy Canterville vyhoří. Jinak jde o schůdnou, pro amatéry velmi přitažlivou komedii, v níž se autorovy zkušenosti promítají do vděčných situačních scén i rolí. V zásadě zachovává Skopeček z autora jen výchozí motivy, jinak komponuje komedii zcela po svém. Baví se hrou na nebojácnost i domýšlivost těch, kteří si mohou koupit třeba i zámek. Baví se lidskými směšnostmi i sentimentalitou života. Jeho text je příležitostí pro ty, kteří chtějí na jevišti víc než „dumat“ — jednat. Vyžaduje přiměřenou klauniádu slovního i fyzického jednání. Nemíra veseloherních prostředků může komedii ublížit. Pravděpodobnost jednání může zvýšit její zábavnost. — Ze Skopečkovy komedie, která měla premiéru v červnu 1967 v Divadle S. K. Neumanna v Praze, zveřejňujeme závěr 1. dějství.

J I Ř Í F L Í Č E K

OTISOVÁ Híráme! Campbell se nehýbá! Dejte mi někdo whisky! Leží a nejeví známky života!

BEATON Ani nevřít!

OTISOVÁ Nevřít! Ani nedýchá!

BEATON (jde nalít whisky) Tak to znamená, že je po něm. Campbell přeci vždycky dýchal zhluboka! Dvojitou?

OTISOVÁ Dvojitou! (Naléhá na manžela) To přece není samo sebou!

OTIS (s horlivostí, která svědčí o špatně zakrývané radosti) Samozřejmě, že to není samo sebou!

OTISOVÁ Co v té věci podnikneš? (Vhodí do sebe whisky)

OTIS (Jacobovi) Především — jděte odklidit zdechlinu!

OTISOVÁ (vykřikne plná hnusu) Ááá! Já to věděla! Surovče!

BEATON (Jacobovi) Nikam! S tělem se nesmí hýbat! Zavolejte lékaře a policii! To zvíře bylo otráveno!

OTISOVÁ (zavýcťá) Vidíš?

BEATON (pln energie) Chce pan velvyslanec stále ještě tvrdit, že se jedná o důmyslně aranžovaný strašidelný stroj pro pobavení návštěvníků?

OTIS A o co jiného, proboha? Pes je zvíře, pes není návštěvník! Pes není člověk!

BEATON Dnes to byl pes, zítra to mohou být lidé!

ZAHRADNÍK Prosím...

(Všichni se na něj otočí)

Co mohou být lidé?

OTISOVÁ Campbell byl otráven, drahoušek!

BEATON (vítězně volá) Paní Umneyová by nám o tom mohla povědět víc!

OTISOVÁ Zavolejte jí!

VIRGINIE Ale nenápadně!

BEATON A Scotland Yard!

OTIS (zadrží Jacoba, který již vykročil) Nikam! Paní Umneyová přijde prostírat k večeři!

ZAHRADNÍK A copak bude?

OTISOVÁ (zavřít) Co to je za člověka? Jděte pryč!

ZAHRADNÍK Já jsem zahradník a přinesl jsem květiny.

VIRGINIE Dejte je sem!

(Zahradník jí dává květiny, oba se na sebe dívají)

BEATON Jen prosím nenápadně! Neměl by se jít někdo podívat na to zvíře?

OTIS Když myslíte, že mu ještě pomůžete...

(Beatonův odchod po schodišti zadrží příchod kočího Stephena hlavním vchodem)

STEPHEN (bodře hlaholí, aby zakryl svou nepříjemnou zprávu) Tak ten kůň, ten ponny, co nám tak podělal záhony a sežral polovinu růží, ten ponny, co tam tak ležel...

OTIS Už neleží?

STEPHEN Ale jo, leží!

OTIS Vezměte věchet a třete ho! To mu neuškodí!

STEPHEN To né, ale já myslím, že to není moc dobrý nápad!

VIRGINIE On není nemocen?

STEPHEN (šibalsky se směje) Né... to už právě né...

VIRGINIE (si ulehčeně vzdychne) Chvála bohu! Já věděla, že se z toho Jock dostane! Dejte mi whisky!

STEPHEN (popleteně) Z čeho?

VIRGINIE (nechápe tu blbou otázku) Z čeho se dělá whisky!

OTIS Říkáte, že není nemocen!

STEPHEN To nejni!

OTIS Tak vidíte!

STEPHEN Von je mrtvej!

(Ta zpráva zapůsobí na Virginii, Otisovu a Beatona jako blesk. I velvyslanec znejistí. Než se však může cokoli stát, spadne ze zdi další, v pořadí už pátý obraz. Z postranních dveří vyjde paní Umneyová a začne prostírat na stole)

UMNEYOVÁ Baron Thomas Thorton, strýc lorda Cantervilla. Jednou ho vyděsil v jeho vlastní posteli ohromný černý pes tak, že ubohý baron propadl trvalé slabomyslnosti!

(Chvilíčku ticha. Všichni se po sobě podíívají)

OTIS (s úsměvem) Ták?

BEATON (mrká na pana velvyslance) Skutečně žertovná příhoda!

UMNEYOVÁ Proč myslí pan tajemník, že to bylo žertovné?

VIRGINIE Vy jste byla, paní, u toho?

UMNEYOVÁ (trochu pohoršeně) Baron Thorton měl svou postel ve své ložnici!

BEATON (klade záluďnou otázku) A nezatoužila jste, paní Umneyová, ubohého barona někdy... řekněme tak trochu pomstít?

UMNEYOVÁ Nevím, co pan tajemník tou otázkou sleduje.

BEATON (je tak trochu v koncích) No... totiž...

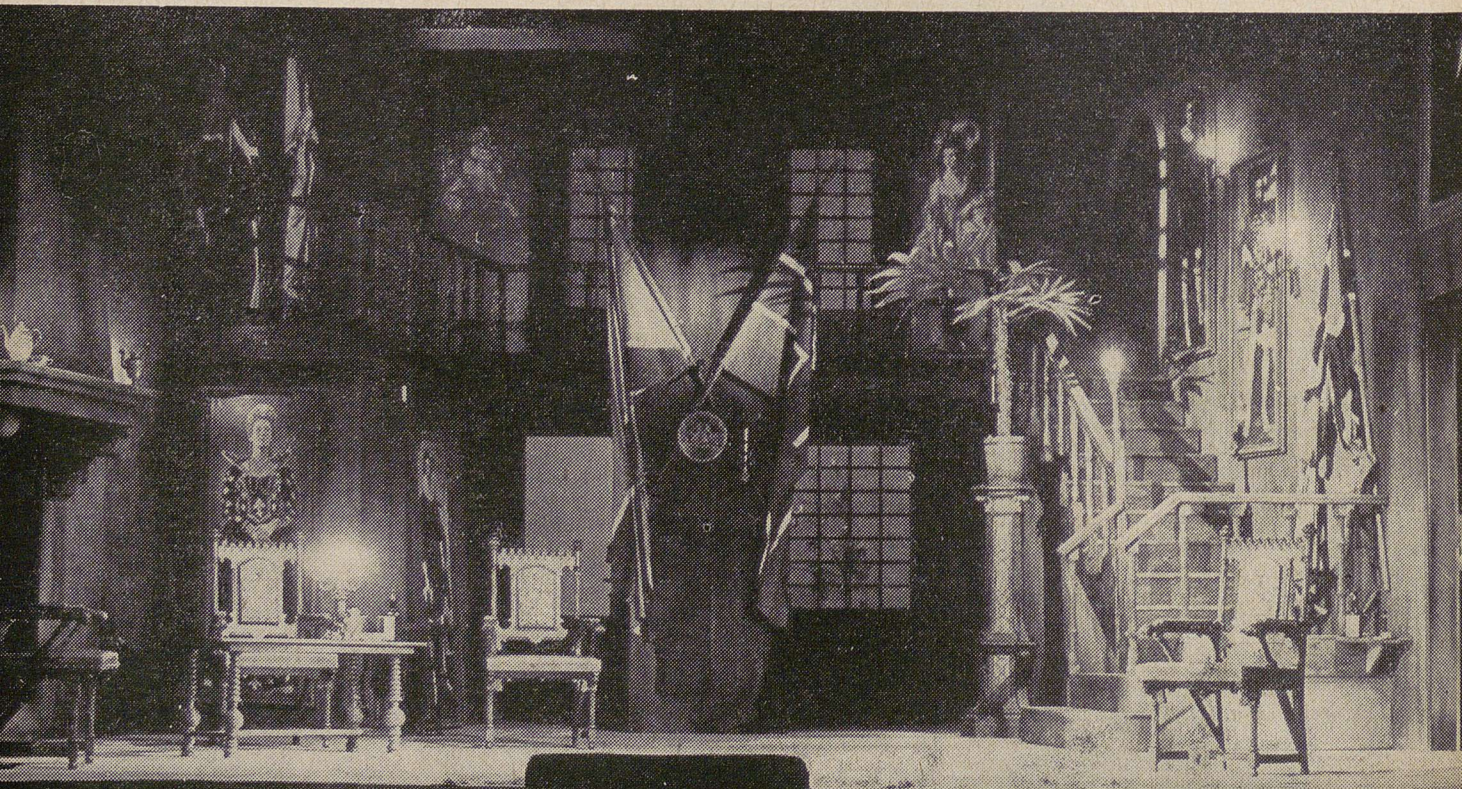
STEPHEN Tak co budeme dělat s tou zdechlinou?

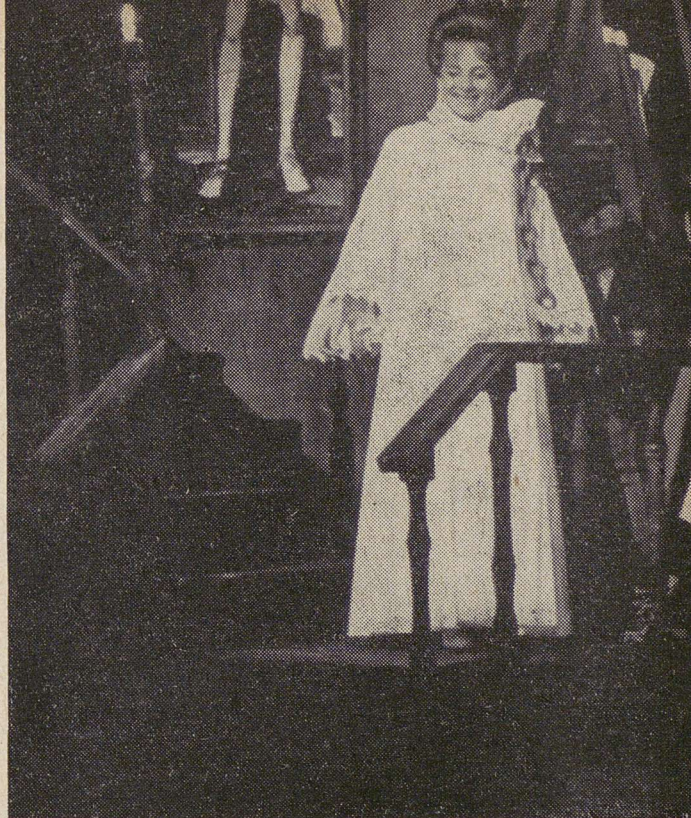
ZAHRADNÍK Neměl by se pověsit ten obrazek?

OTISOVÁ Paní Umneyová! (Dívá se do rohu místnosti)

UMNEYOVÁ Madam?

OTISOVÁ Tamhle se, myslím, něco rozlilo.





Třumovy snimky z inscenace *Strašidla cantervillského* v Divadle S. K. Neumanna v Praze. Vlevo scéna V. Synka, na snímcích H. Davidová, M. Nohýnek a V. Koktová.

UMNEYOVÁ Na tom místě se rozlila krev. BEATON (se lekne) Jak?

OTISOVÁ Ale to je nevkusné! Nemám ráda krvavé skvrny na podlaze! Proč se to ještě neodstranilo?

(Během další řeči paní Umneyové začíná opět hřmít, stále silněji. Současně se opět blíží ty těžké, dunivé kroky, doprovázené chřestěním řetězů. Paní Umneyová a Jacob jsou stále bledší)

UMNEYOVÁ Tu skvrnu nelze odstranit! Je to krev Eleonory z Cantervillu, kterou právě na tomto místě zavraždil v roce patnáctistém sedmdesátém pátém

její manžel, sir Simon vévoda z Cantervillu. Přežil ji o devět let a pak náhle zmizel!

JACOB Za velmi tajuplných okolností, dodal bych!

UMNEYOVÁ Ano. Jeho tělo nebylo nikdy nalezeno!

JACOB Ačkoliv bylo hledáno velmi intenzívně!

UMNEYOVÁ Ano! V zámku, v podzámčí i v dalekém okolí!

(Kroky se zastavily za dveřmi nad schodištěm)

(Umneyová se podívá dlouze na Jacoba) A jeho duch...

JACOB (obřadně, za pozornosti všech vystoupí na schodiště a rozechvělým hlasem ohlásí) Sir Simon, vévoda z Cantervillu! (Načež důstojně otevře dveře) (Objeví se hrůzná postava vyzáblého ošklivce, oblečená v rozedrané šaty ze šestnáctého století. U zápěstí a kotníků mu visí těžké řetězy. Má dlouhé, sedivé vlasy. Blesk za oknem)

ZAHRADNÍK Ááááá! (Padne v mdlobách jako podfatý)

BLESKY — TMA

Za svou osobu jsem přesvědčen, že naše divadlo nedosáhlo závratných výšek proto, že nahradilo orchestrované téma úvodníkářskou tezí, že se vzdalo síly přímočarého příběhu, že zmenšilo charakter na rozměr skvrny na mikroskopickém skle, že se odmítlo hýbat a nenamáhalo se mluvit. Téma, příběh, charakter, mobilita i jazyk — vše bylo silně utaženo. (Jsem si vědom, že je to vůči každému divadlu ohromná série obvinění; však vypořádali jsme se poctivě s některým tímto oddílem?)

Stojí za povšimnutí, že ze všech forem naší doby jediná hudební komedie užívá: volného, nerealistického prostředí, rychlých časových i prostorových skoků, stylizovaného jazyka (v textech písní), rytmu (v hudbě), dynamického pohybu (nejen v tanci, ale všude), přímého oslovení publika. Hudební komedie využívá s největší extenzitou divadelních konvencí naší doby; a část její divadelní vitality nutně vyvěrá z tohoto faktu. Tato forma dychtí potěšit své publikum a těžit z divadla jakožto divadla — to jsou dvě věci, na které vážné drama už drahnou dobu ani nepomyslelo. Obvykle hodnotíme popularitu muzikálu jako známku nevzdělanosti publika; ve skutečnosti to může být odezva na tvůrčí radost.

WALTER KERR

z praxe pro praxi

MOJE HLEDÁNÍ CITOVOSTI A PRAVDIVOSTI V HERECKÉM PROJEVU

MOTO

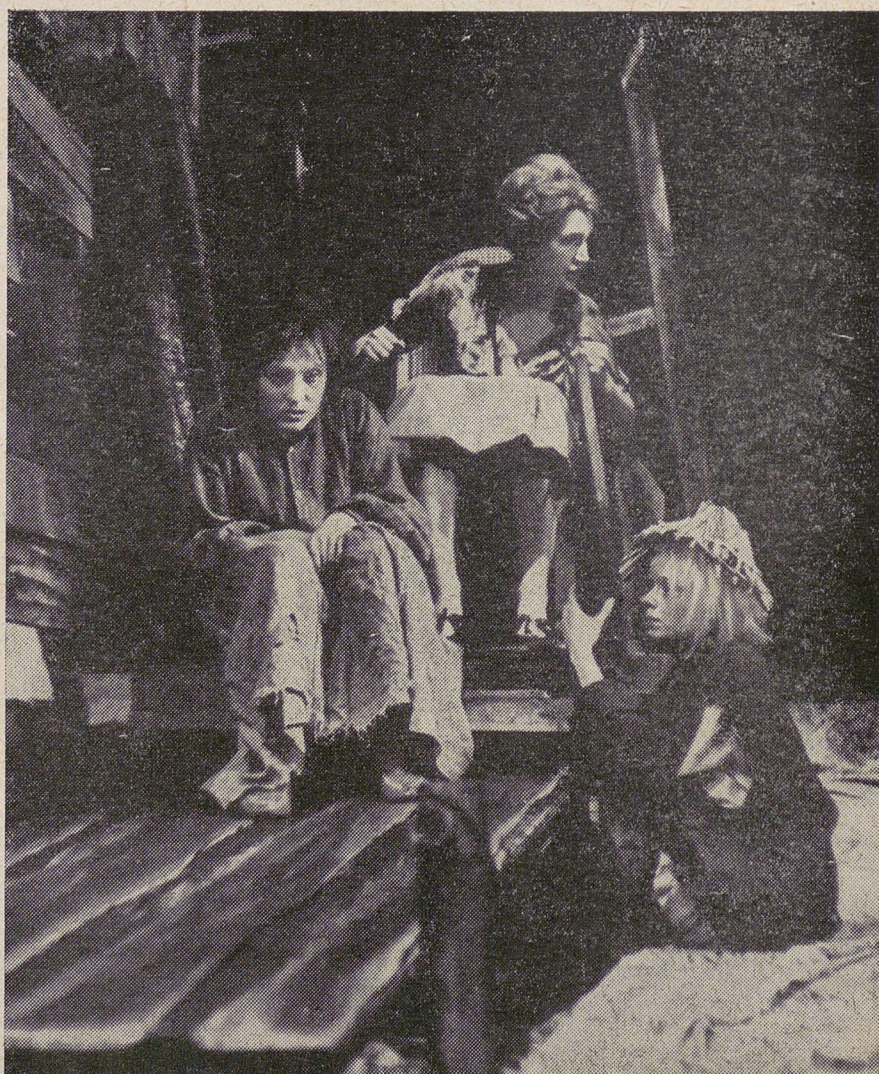
*Nic jiného nemůže být látkou umění
než skutečnost a nic jiného nemůže
dojimat diváka. To je fakt, na němž
stojí každé umění a každá estetika*

(Z díla J. Luca DIDEROT, přel. J. Honzl)

Caldwellův román *Tabáková cesta*, nedávno znovu vydaný SNKL v nově upraveném překladu A. J. Štastného, je drsným dramatem z prostředí zchudlých amerických farmářů. Dramatem plným postav „gorkovského charakteru“ (Lidová demokracie v kritice na uvedení Kirklandovy dramatizace tohoto románu na scéně letošního Disku v Praze), dramatem, plným neúprosné, vášnivé lásky k půdě, která už dávno neposkytuje ani obživu (hlavní hrdina Jeeter Lester svou farmu neopustí, ani když ho syn bývalého majitele kapitán Tim a augustský bankéř pan Payne, přijdou, místo léta očekávané pomoci, vyká-
zat; aby mohl zaplatit požadované nájemné, je ochoten namluvit si, že mu půjčku poskytne dávno neviděný syn Tom, který se prý má dobře, a když ten samozřejmě odmítne, je Jeeter ochoten doslova prodat svou nejmladší dceru Perlu nakladači uhlí Lovovi). Současně je však *Tabáková cesta* dramatem lidských vztahů na hranici primitivnosti a přesto, nebo právě proto, vztahů hlubokých a čistých. Připomeňme třeba bezmocnou lásku svalovce Lova k Perle, na druhé straně neopětovanou lásku zaječím pyskem zohavené Ellie May k Lovovi. Ellie je společně s Perlou a Dudem poslední ze sedmnácti Jeetrových a Adiných dětí, živořících dosud u rodičů. Připomeňme třeba šílenou



Ada, Jeeter a Bessie, dole Ada, Bessie a Babička. Foto Vodák



lásku Ady k Perle, končící smrtí matky pro záchranu dcery, nebo konečně i lásku nábožné kazatelky sestry Bessie Riceové k Dudovi, který je nejméně o patnáct let mladší.

Uvést Tabákovou cestu na dnešní jeviště znamená rozlousknout tvrdý oříšek. Letošní absolventi pražské DAMU se svého úkolu (jak o tom svědčí řada pochvalných kritik) ujali velmi dobře. Každý z mladých herců se na své postavě mnoho naučil a každý z nich se ve své diplomové práci Tabákovou cestou když ne přímo zabýval, tedy se o ní aspoň zmínil. Uvedme případ první, kdy byla postava sestry Bessie Riceové zadána absolventce jako důkazný materiál k tématu diplomové práce.

★

Umělec, herec (nadále budu hovořit už jen o něm) tedy musí při tvorbě uměleckého díla (výsledné herecké práce) skutečnost nejen brát jako jedině možný předpoklad tvorby, ale musí si být i vědom nebezpečí jejího použití v konkrétních jevištních důsledcích.

Stará pravda o tom, že skutečnost jevištní je jiná než skutečnost života, přičemž existence první je podmíněna bráním na vědomost druhé, mě vedla k tomuto závěru:

DIVADELNOST NEZNAMENÁ

PŘÍZPŮSOBIVOST SKUTEČNOSTI ŽIVOTA.

i když Diderotova definice — Pravda je shoda našich úsudků se skutečností —, platí pro oba případy. Musíme však vědět, že táž pravda je jiná ve shodě našich úsudků se skutečností života a jiná ve shodě se skutečností jevištní. A dále, že obecně shodným názorům, úsudkům, odsudkům atd. na tytéž jevy skutečnosti života (potažmo na jevy skutečnosti jevištní) nejlépe vyhovuje, vznikne-li, a čím více tím lépe, příslušná konvence, jež pak tyto jevy nadále určuje, zařazuje, zkrátka stane se východiskem pro usnadněné chápání, nebo čisté vnímání, ve své podstatě líného a proto ve vyjetých kolejích spokojeně se pohybujícího člověka.

Chci říci, že všechno jsou konvence (jevištní podmíněny těmi ze skutečnosti života). Ze se bez nich nelze obejít, lépe, nelze je obejít. A proto i mezi divákem a hercem (tedy na hranici skutečnosti života a skutečnosti jevištní) probíhá pomocí dokonale zvládnutých příslušných technických prostředků ze strany herce nepřetržitá výměna konvencí, na základě jejichž oboustranných znalostí dochází k porozumění. Podobná výměna konvencí potom probíhá mezi hercem a postavou.

A tak jako jsem řekla, že vznik skutečnosti jevištní je podmíněn znalostí skutečnosti života, jsou ony vzájemně se podmínující KONVENCE II (herec—postava) a KONVENCE I (divák—herec), závislé na dokonalé znalosti a dokonalém zvládnutí KONVENCÍ, probíhajících výhradně ve skutečnosti života. Anebo jinak — divácká víra postavě je dána mírou věrohodnosti konvencí, které herec k tomuto účelu vybral. Divácká víra postavě je bezvýhradně přijetí určitých srozumitelných konvencí, kterými se herec (opakuji — pomocí dokonale zvládnutých příslušných technických prostředků) rozhodl působit. Ke známému trojlístku:

Konvence I

Konvence II

DIVÁK (←→) HEREC (←→) POSTAVA

tedy lze dodat: abych jako herečka na diváka působila, tj. abych byla pravdivá, aby bylo postavě mnou ztělesňované uvěřeno, musím splnit dvě základní podmínky.

1. Uvěřit si sama postavě a situacím, do kterých ji autor zasadil.

2. Zvládnout prostředky k vyjádření obou druhů konvencí, přičemž rozdíl mezi K I (divák—herec) a K II (herec—postava) znát, lépe, vědět, jak proměnit K II ve srozumitelné K I. Neboť K II jsou uhlím, K I barvami obrazu, který maluji.

Závěrem tedy ještě jednou. V divadle je PRAVDOU shoda divákových úsudků s jevištní skutečností (potažmo s hercem, který je této skutečnosti součástí). V divadle je PRAVDOU to, čemu divák bezprostředně a úplně uvěří.

Dosáhnout této pravdy lze však jen díky zvládnutí prostředků, kterými je možno vyjádřit K I a K II, přičemž pro vznik K II je nutno předpokládat tyto veličiny:

1. POSTAVU, danou autorem, tedy literární zápis, nadaný schopností poskytnout herci možnost naplnit to, co autor zaplat nemohl (možnost pro vytvoření „masa“ mezi kostřami situací).

2. HERCE, jehož pravdivost projevu je dána:

a) znalostí všech reakcí (konvencí), které předurčují odpovídající autorovým situacím,

b) schopností umět vybrat ty, které se z množství přicházejících v úvahu nejlépe hodí,

c) profesionálním zvládnutím prostředků, jimiž lze zvolené reakce (konvence) vyjádřit.

A tady začíná problém KONVENCÍ I, jež předpokládají:

1. DIVÁKA,

2. HERCE, pro kterého platí tytéž podmínky jako u K II. Oba partneři, mezi kterými k výměně K I dochází, jsou totiž živí, samostatně myslící lidé. A proto není nikde psáno, že K II, tedy reakce, které situaci odpovídají a které herec, podle své představy správně, vybral, jsou přesně těmi reakcemi, které divák očekává, totiž žádá, proto, aby porozuměl.

Přinese-li tedy herec K II nové, lépe takové, které také, byť nezvykle, odpovídají dané situaci, musí je předvést natolik suggestivně, musí je technicky dokonale proměnit v natolik pře-

svědčivé K I, že překoná divákovou lenost a nedůvěru k novému, že divák úplně a bezprostředně uvěří.

★

Polobláznivá, sexuálně nevybíravá kazatelka sestra Bessie Riceová z Caldwellovy Tabákové cesty je asi pětáctiletá zdravá ženská, žijící po smrti svého muže, také kazatele, zcela bezostyšně na úkor ubožáků ještě větších, než je sama. Své parazitění však do jisté míry vykupuje, zplnoprávnuje tím, že náboženství, které káže, věří (církve o dvou členech — ona a Pán Bůh — je svatá), tím, že se při svých rozhovorech s Pánem Bohem za hříšníky upřímně modlí, skutečně pracuje. Bessie se v těchto chvílích stává dokonce jediným členem Caldwellovy podvrstvy lidské společnosti, který se něčím cítěvdomě zabývá a který je svou činností dokonce užitečný.

Domnívám se, že jedině ze všech těchto úhlů pojetí, jedině jako člověk s výsostně lidskou podstatou, má Bessie na jevišti své oprávnění.

Když jsem při studiu této postavy došla k poznání, že by měla být i nějak vnějškově zdůrazněna Bessiina nadřazenost vůči okolí, její výjimečnost a vážnost, jaké požívá, a že odlišeni kostýmem bude nedostačující, došla jsem maně i k momentu, na kterém bych ráda objasnila, co rozumím pod

HLEDÁNÍM PŘIROZENÉ PRAVDIVOSTI.

Detailem, který se mi zdál řešením výše uvedeného přání, byl nápad obdarovat Bessii obroučkami starých brýlí. Režisér i kolegové se však obávali, aby to nepůsobilo jako výmysl, jako nepravda. (Brýle nejsou autorem ani naznačeny, pro ženu která mimo nedotknutelných osmi set dolarů pojistky po manželovi nevlastní téměř nic, je to rekvizita přinejmenším nápadná atd.)

Bylo třeba přesvědčit o tom, že brýle jsou organickou součástí mého obrazu Bessie, že jsou přirozeným, tedy pravdivým detailem. Samozřejmě, že jsem ke zmíněnému přesvědčování, jehož cílem bylo divácké přijetí mnou vybrané KONVENCE II — brýlí, nemohla použít jiných, než skutečnosti života inspirovaných, na diváka však jako KONVENCE I působících prostředků. (Chovala jsem se k brýlím jako k naprosté samozřejmosti, která je automatickou, leč nezbytnou součástí Bessiiných rozhovorů s Pánem Bohem, vyndávala jsem je ze zvláštní umístění kapsy jen při těchto příležitostech, přičemž pohyby, které akt provázely, byly vždycky naprosto přesné a neomylné atd.) Faktické pozadí brýlí — jsou po nebožtíkově manželovi, možná pietou, možná automaticky převzatým odznakem kazatelství atd., nemuselo být přesně čitelné. Cílem byla čitelnost brýlí jakožto dokladu nadřazenosti Bessie nad okolím při modlitbách, jakožto jednoznačného, bezeslovného argumentu ve chvíli, kdy je Duda prohlášen za hodna být nejen kazatelem, ale především manželem Bessie. Cílem byla čitelnost brýlí jakožto jedné z podmínek oné zvláštní, výjimečně slavnostní, krásné svatby Bessie s Dudem atd.

Abyste však nezůstalo u dojmu, že přirozené pravdivosti se na jevišti dosáhne vlastně velice snadno — stačí vymyslet si rekvizitu, situace, ve kterých bude vhodné ji používat, a pak už to všechno jen zvládnout technicky. Přirozené pravdivosti se totiž jindy dosáhne i bez použití vnějších pomocníků.

Ve třetím, posledním dějství se Bessie s Dudem vracejí po svatební noci v Augustě. Pominěme Caldwellův román, kde je noc popsána, protože ne každá hra je dramatizací a ne vždycky má herec možnost utéci se při nedostatku fantazie nebo nečitelnosti divákovi zpracování k původní předloze.

Zdá se, že i po svatební noci lze s ohledem k předchozímu životu Bessie řešit dvojím pravdivým způsobem:

I. Bessie byla po svatební noci spokojena. Utracených osm set dolarů a rozbitý automobil sice mrzí, ale to všechno dopadne až později, až díky jejím pomalejším mozgovým závitům odezní příjemnost noci. Na Jeeterovu otázku: „Kde jste byli tak dlouho?“, Bessie jen mávne rukou a za současného pohodlného sesutí se ke stromu na Lesterovic dvoře pyšně prohodí: „V Augustě!“

Další dialog s Jeetrem pak probíhá ve znamení slastných vzpomínek a do konce celého Bessiina jevištního života se nevejde víc, než co o ní bylo řečeno textem. Před divákovými očima žila postava Bessie v několika autorem napsaných situacích. Byla to však postava na začátku hry stejná jako na konci. Lépe řečeno, jeden ze základních divadelních zákonů, že totiž divák poznává postavu v čase stále hlouběji (tím rozumím i čas po skončení představení, kdy snad bude o předvedené postavě uvažovat v hercem naznačených mezích), tedy zákon času, se mi v tomto pojetí Bessie zdá nenaplněn.

II. Bessie se svatební nocí spokojena nebyla. Mimoto utratila všechny peníze, auto rozbílí, Duda je na ni zlý — zkrátka všechny důvody ke zlosti se vzácně sešly a celé třetí dějství pak nabízí možnost předvést smůlu, zlobu, do jisté míry bezvýhodnost postavení, do kterého se Bessie dostala, víc však opět nic. Nanejvýš si divák po skončení představení řekne, že je vlastně všechno v pořádku, neboť co jiného si Bessie za své parazitění zasloužila, aspoň zas jednou zlý došel patřičné odměny.

Ani toto řešení se mi tedy nezdálo hodno hloubkové sondy lidství, kterou jsem s pomocí Bessie chtěla uskutečnit.

Lépe řečeno, obě řešení se mi jevila možnostmi k předvedení toliko schématu postavy.

První dvě dějství dávají příležitost k „zlidštění“ Bessie,

k ukázání této se x e m hnané k a z a t e l k y i z jiného, nikoliv ospravedlňujícího, ale zhloubňujícího úhlu, velmi málo. Bessie je v protikladu k zdánlivě jednoduché charakterizaci, určené pouhým textem, postavou velmi složitou. Snažila jsem se tedy za předpokladu nutnosti nerozměšňovat, nezatěžkávat, nekomplikovat první dvě dějství (dáno už tím, že Bessie v nich má dlouhé monology), o tuto vývojovou linku: V prvním a druhém dějství naplnit jednáním pokud možno všechno, co o Bessii říká text.

[I. dějství, Bessie: „...nevyznají se v cestách Páně tak jako já, protože můj náboženství je svatý. Celá církev jsem jenom já a Bůh. Bůh na mě mluví, já mu odpovídám modlitbou a tak dokážeme skoro všechno.“]

Jeeter: „Věděl jsem, že Bůh sešle svého anděla, aby mi ulehčil v hrůze, přišlas v pravej čas, sestřičko Bessie!“

Bessie (vzápětí po tom, co s chutí snědla Jeetrem ukradené vodnice): „... Jeeter se Pane Bože zrovna dneska dostal do osidel dáblových. Ukradl Lovovi všechnu vodnici! Tedka už je ta vodnice snědená... a tak se chceme pomodlit hlavně za Jeetra.“

Bessie: „Byla jsem svému nebožtíkovi dobrou manželkou. Nikdy jsem nespala na žádným slamníku... a když se provdám za nového manžela, taky to nebudu nikdy dělat, polezu do postele tak pěkně a zrovna tolik jako můj nový manžel...“
„Podle vůle Páně se všichni máme snoubit, stvořil nás takový!“

II. dějství, Jeeter: „Vosum set dolarů! Kdes nabrala tolik peněz?“

Bessie: „Můj nebožtík měl pojistku... tak když umřel, sebrala jsem to a uložila do spořitelny.“

Ada: „Ty ale neutratíš všechny peníze jen za nové automobil, že ne?... Mohla bys dát trochu peněz Dudovy mamince, my bysme to mohli upotřebit na trochu jídla a na tabák.“

Bessie: „Ba ne, já a Duda chceme jen ten nejlepší automobil jaký vyrábějí... Pán na nebesích zamejšel, abych ty peníze upotřebila na modlení a na kázání, proto si s Dudem koupíme ten nový automobil, budeme v něm jezdit tady po okolí a kde nás napadne, dáme se do šíření slova Božího.“

Jeeter: „Budete žít jen tak na bromádce...?“

Bessie: „Vobstarám si řádný sňatkový povolení!“

Jeeter (po návratu Bessie a Duda se svatebním povolením): „A neobstaráš si teď kněze, Bessie?“

Bessie: „To teda neudělám, copak nejsem sama kazatelka slova Božího? Udělám si to sama, taky to přijde laciněji.“

III. dějství, Jeeter: „Co ty seš na Bessii tak navrčená, Ado, je to přece náramně pěkná ženská kazatelka...“

Ada: „Stará běhna to je...“

atd. v rámci situací.]

Teprve v dějství třetím jsem se pak chtěla pokusit shrnout a odhalit všechno, k čemu jsem od začátku v duchu ORGANICKÉHO, tedy PŘIROZENÉHO a PRAVDIVÉHO jednatí směřovala. Odhalit hloubku Bessini lidského zázemí a možnosti, které skrze ně v právě proběhlých událostech plynou pro její další život.

Na tomto místě bych se současně chtěla vyrovnat i s druhou částí svého tématu, s otázkou HLEDÁNÍ PŘIROZENÉ CITOVOSTI.

Problém hledání pravdivosti, potažmo hloubky postavy, oprávnění její existence, totiž s problémem hledání přirozené citovosti úzce souvisí.

Přirozená citovost je podle mého názoru ta, jež působí přirozeně, tedy nekřečovitě. Respektive, v diváckém vnímání se přirozená citovost obrazí ve dvou, bezprostředně se navazujících momentech:

1. V uvěření tomu, že té osoby — postavy — se události dotýkají, tedy v uvěření stupni, do jaké míry se postava angažuje.

2. V určitém vztahu, který divák k této postavě pocítil, tedy v určitém stanovisku, které vůči ní zaujal.

Samozřejmě, že oba momenty mohou vyplynout jen díky všemu, co divák o postavě ví ze všeho předchozího, a jen díky tomu, co předpokládá, že bude následovat.

Do třetího dějství se tedy moje Bessie vrací s tímto zázemím:

Se svatební nocí spokojena byla, ovšem nikoliv proto, že by jí Duda tak vyhovoval (kdyby v ničem jiném, v lásce se Bessie vyzná), nýbrž proto, že sled událostí, jež předurčily nynější Bessino stanovisko, nezačal v augustském hotelu. Pro diváka čitelný počátek je třeba hledat už na konci druhého dějství, po scéně s kapitánem Timem a panem Paynem.

Bessie vychází z Lestrovic baráku. Je velmi nepřijemně naložená, protože tancem, který se strhl kolem obou páňů, byli vlastně s Dudem vyrušení z příprav „na to nejlepší“. A teď, místo co by se všichni omluvili, vidí nejen krajní nevšimavost vůči své osobě, ale především Duda, který si oblěká kalhoty, a Jeetra, ženoucího je oba za Tomem. Bessie je tím překvapená, to se ještě nestalo, aby jí muž, nanejvýš manžel, utekl z lože a když si pro něj přijde, aby se odřítli někde do horoučích pekel. Toto prvotní překvapení však dostává postupem času další rozměry. Vztek, lítost, nemožnost dosáhnout Dudovy mladé, klukovské nohy, stupňovaný pocit, že tady něco nehraje, že se jí věci vymykají z ruky atd., to všechno jsou momenty, které najednou vrcholí v uvědomění si: „Jsem stará!“

Poznatek, který někoho potká ve dvaceti, jiného v padesáti, vždycky však poznatek, šokující i toho největšího primitiva. Poznatek zoufalství, poznatek strachu. I Bessie se tedy začne

chytat všeho, co je po ruce. Vlastně toho jediného, co je nejen po ruce, ale především toho, co je teď, po utrácení všech peněz jediným vůbec — totiž Duda. Duda, který se tak náhle stane Bessinou záchranou, nadějí, majetkem. Majetkem, kterého je třeba se bát a o který je třeba bojovat.

Ve výsledku to znamená paradoxní vázanost, připoutanost Bessie k tomuto chlapci, způsobenou víc než svatebním obřadem. Proto se jí noc líbila. Nejde o to, že by teď už nesehnala žádného spolunocležníka, ale o to, že i ona ve svém PTACÍM MOZEČKU CÍTÍ, že by se už nikdy tak nezáladně, cele a věřičně ve svou momentální lásku nikomu nedala, že mūra poznatku stáří by ji tlačila a ona:

„... by už nikdy nebyla šťastná.“

[citát z Caldwellova Božího políčka, kde se sice jedná o jinou postavu, ale základní problém je týž]

Tohle všechno v textu hry není. Ale vejde se to pod něj, mezi něj, srovná se to s hereckou fantazií a možnostmi sdělení.

III. dějství, čtvrtý výstup [podle scénáře, včetně režijních poznámek]

[Vstupuje Bessie]

Jeeter: „Konečně Bessie, čekal jsem celou noc a celý den, kde jste vlastně byli?“

[Bessie vyšla na dvorek, neodpovídá, je unavená. Přesto se v polovině svého pochodu k obvyklému místčku u stro- mu zastaví a ohlédně zpět na cestu, kde zřejmě Duda vy- lězá z rozbitého auta. Jde už? Ani na vteřinu ho nesmí ztratit z očí. Konečně polonašvané, polo zoufale odpoví nedečkaně poskakujícímu Jeetrovi]

Bessie (pyšně): „V Augustě!“

[Během dalšího textu, týkajícího se Toma, dojde Bessie ke stromu. Rezignovaně si sedne. Vyčkává. Kde je ten Duda tak dlouho? Při poznámce o právě prožitých líbáncích přeběhne Bessiným obličejem stín nostalgické, celá se uvolní a něžně vzdychne]

Jeeter: „Líbánky? Co je to?“

Bessie: „Líbánky se dělají, když se dva lidi vezmou a konečně se spolu dostanou do postele.“

[Jeeter nebyl jen pokárán za neznalost, svojí necitlivostí se dnes jinak stejně necitlivě Bessie hluboce dotkl]

Jeeter: „A kde jste to spolu dělali, Bessie?“

[Kde? Tam, kam vy se v životě nedostanete, milý Jeetre, nikdo z vás se tam v životě nedostane, bylo to krásný, bylo to tak krásný, že se může jenom mlčet a zírat do dálky před sebe. Neboť právě tam, vpředu je možné ji spatřit. Minulost budoucnosti]

Bessie (pyšně): „V hotelu. Stálo to čtvrták.“

[Vstoupí Duda, v ruce uražený přední reflektor automobilu]

Jeeter: „Tady jsi, konečně Duda... do čeho se vám to stalo?“

Duda: „Vod takový zatracený borovice.“

[Mezi Jeetrem a Dudem probíhá dialog o zničeném autu. Bessie je napjatě sleduje, aniž by poslouchala jediné slovo textu. Jak se na ni Duda podívá? Jak zareaguje, poprvé před svou rodinou, na láskyplný pohled, který je k němu jeho manželka připravena vyslat? Duda však nic, dokonce se Bessii vyhýbá a důležitě ukazuje Jeetrovi rozbitý reflektor. Bessie se tedy rozhodne jednat. Zcela nelogicky k mo- mentální situaci, ale naprosto logicky k celému vedení po- stavy plácné Duda přes zadek a široce se na něj zazubí. Jako by se chystala všechno odpustit, všechno usmířit a do budoucna žít už jen ve šťastných úsměvech a plácancích po zadku. Ona a její muž, lépe její muž a ona, ochotná se podřídí, neboť Duda má teď právo vládnout. Ten se samo- zřejmě jen zle utrhne a vztekle odejde]

Tento detail popisují proto, abych aspoň na příkladu ukázala možnost sdělitelnosti složitě Bessiny psychologie. A dál:

III. dějství, pátý výstup

Duda (přes rameno, zády k Bessii): „Tom říkal, že hejvala dvoušupová kurva, ještě když ji znával.“

[Bessie ho nenechá domluvit a stříhne mu pohavek. Oprav- dový, strašlivě a do hloubi duše uražený. Její slovní odpo- věď je už jen zoufalým výkřikem po záchraně všeho, co stačila do Duda investovat, především po stránce nadějí do budoucna]

Bessie (něžně): „Takhle se nemluví se ženou, s kterou jsem oddán v řádném manželství!“

Divák už ví, že se Bessie angažovala, ví i jak a cítí s ní. Záměru bylo dosaženo a jeho linka se pak táhne až do konce hry.

★

Domnívám se, že popsání způsob mé práce nad rolí Bessie sdostatek jasně dokumentuje, co rozumím KONVENCÍMI I a KONVENCÍMI II a že tedy závěrem mohu ještě jednou říci:

Všechno je konvence, lépe, k ztvárnění čehokoli je možno za předpokladu mistrovského zvládnutí technických prostředků použít toliko známých skutečností života inspirovaných kon- venci.

Tvorba začíná tam, kde je herec na základě znalosti technic- kých prostředků starých schopen objevit, vynalézt k ozřejmění těchto konvencí ekonomičtější a účinnější prostředky nové.

Nejde o to, jestli jinak, ale líp. Jinak je křeč, líp je přiro- zenost. Hledání přirozené pravdivosti a citovosti se pak tedy pohybuje v oblasti hledání jak líp. Pro mě je toto hledání současně nálezáním toho, jak logickou úvahou, za plného vě- domí, co nejučinněji investovat své soustředění citu.

NÁMĚTNY

JINÁ ZEMĚ JINÝ MRAV?

Z nedávného pražského mezinárodního televizního festivalu jsme viděli na obrazovkách například i zábavný pořad italské televize, natáčený v populárním Studiu Uno, které se zřejmě v italských poměrech jaksi specializuje na široký sortiment masového televizního diváka. Pořad sám ukázal, že dělat dobrou zábavu je na celém světě obtížné, i tehdy, je-li k dispozici celý tzv. zábavní průmysl. Ale o to nyní nejde. Na obrazovce se v tomto pořadu objevil také Marcello Mastroianni. Dlouho jsme si u nás mohli myslet, že Mastroianni je jakýsi hamletovský typ moderního herce, o němž jsme ještě donedávna rádi říkali (myslím o tom typu), že je „intelektuální a racionální“. To bylo snad v době, kdy jsme poznali Mastroianniho z vážných a náročných snímků Felliniho nebo Antonioniho. Ale potom přišlo Manželství po italsku. Včera, dnes a zítra adoufejme, že přijde i další lehký a veselý snímek Casanova 70, abych zaznamenal alespoň několik titulů z těch, v nichž Mastroianni rozbíjí na padrť naši předcházející „vážnou“ představu. V těchto snímcích se totiž setkáváme s komediátem čistého zrna, hercem plným vtipu, smyslu pro nádsázku, grotesku, grimasu i pouhý lehký, něžný úsměv. A nyní tedy Studio Uno se svým pořadem a v něm mimo jiné také Mastroianni se svým malým výstupem. Bavi se s konferenciérkou o tom, jak umí zpívat, ale když potom zazpívá — a myslí to skoro vážně — je to spíš legrace. A aby tu vážnou legraci ještě shodil, ukáže televizním divákům, že umí svým zpěvem rozštěkat psa... (!) Naši diváci se patrně shodli na tom, že se nám Mastroianni neprezentoval moc dobře. To je pravda. Jenže on se neprezentoval „nám“, nýbrž svěmu italskému obecenstvu, které je patrně jiné. Říkám patrně, protože si nedovedu představit, že by u nás někdo snesl, aby představitel vážných a svrchovaných závažných postav vystupoval v televizi za téměř bulvárních situací... Řeknete snad, že jde o filmového herce a že ve filmu je možné všechno. Omyl. Nezáleží vůbec na tom, jde-li o filmového či divadelního herce, ostatně Mastroianni je vlastně původem herec divadelní, začínal jako amatér za války, až ho jednou objevil Luchino Visconti. Jde prostě o zjev sám jako takový. O fakt, že osobnost Mastroianniho, kterou nesporně dnes ve světě je, může si dovolit vystupovat nejen ve filmu Osm a půl nebo Noc, ale také na jevišti v muzikálu Ahoj, Rudí (námětem je život někdejšího miláčka žen Rudolfa Valentina), či v televizním zábavném pořadu falešně zpívat a učit zpívat psa. My jsme totiž zvyklí oddělovat co nejprísneji „vysoké“ od „nizkého“, buď jedno, nebo druhé. Inu, jiná země, jiný mrav. Ale problém je to mnohem, mnohem hlubší...

SAGANOVÁ A PODUMĚNÍ

Orbisovská edice Divadlo — a to je všeobecně známé — udělala v posledních několika letech notný kus práce. Vycházejí v ní celkem pohotově a ve velmi dobré grafické úpravě většinou novinky, díla zajímavá a vždy v nějakém smyslu aktuální. Píše se sice o tom málo, ale tak už to u nás bývá. Nemíním tento nedostatek napravovat. Rád bych se zmínil o něčem jiném.

Náklady edice nejsou velké, domácí produkce vydá tak na tisíc, půldruhého tisíce výtisků. Je to celkem logické, byť škoda. Ale najednou se tu objevuje titul v nákladu 17 500 výtisků. Jsem u pokušení vypsat to číslo ještě slovy, neboť je to v této edici cifra neuvěřitelná. Ale abych nenapínl, patřil titulu — Françoise Saganová Zámek ve Švédsku. Někdy i housle. Tedy dvě hry známé francouzské spisovatelky, vzbuzující svými dílky skandály a skandálky, případně když ne svými díly, tedy alespoň sama svými životními, v tisku často komentovanými příběhy. Elsa Trioletová (Milenci z Avignonu, Růže na úvěr aj.) o Saganové nedávno napsala: „Miluje život a nestydí se za to... Nestylizuje se do póz a nehraje si na intelektuálku. A to je dobře. Je to, co je... Proto se tolik čte.“

Kromě toho, že bych rád zaznamenal fakt vysokého nákladu, který jistě pomůže hradit náklady jiných, mnohem náročnějších děl, což je naprosto v pořádku, chtěl bych upozornit i na doslov J a n a C í s a ř e, stojí sám o sobě za přečtení. Je psán jako dopis redaktorce nakladatelství a vlastně omluva, neboť Císař Saganovou nezbožňuje, řečeno mírně, mimo jiné i proto, že „nemá ambice být něčím víc než úspěšnou autorkou“. Je to doslov znamenitý a zasloužil by si i polemiku. Chci se však zmínit v souvislosti s vydáním Saganové a zmíněným doslovem právě o tom slůvku „podumění“. Neboť Saganová je v jistém slova smyslu autorka děl „pro široké vrstvy“. Škoda, že se právě těmito, jak říká Císař, pokleslými žánry, tak málo zabýváme, mají totiž mnohem větší vliv, než tzv. vybraná a vysoká díla. Jestliže jsme ještě nedávno měli představu, že umění je jenom jedno, vysoké, intelektuální a výlučné, přicházejí doby — a snad je to i dobře — že si musíme nutně uvědomit

i jinou skutečnost. Kvalitu uměleckého díla nelze stanovit jeho výlučností, ale na druhé straně ani šíře ohlasu a působnosti díla sama o sobě jeho kvalitu nesnižuje. Císař to na jednom místě svého doslovu říká velmi přesně: „Když jste mně navrhla, abych napsal o Saganové, tak jsem se zarazoval, protože toto téma jako by přesně zapadlo do generálního tématu, o němž už dlouho přemýšlím. Totiž o tom, jak je to s tím, co je pod uměním. Nebojte se, že teď začnu obsáhně a vznešeně hovořit o tom, že existuje Umění, kam není dovolen přístup každému, tím méně potom Saganové. Tak naivní jsem byl před několika lety. Tehdy jsem se domníval, že právo na život má jenom to, co je skutečně nejvyšším vrcholem. Bylo by to jistě ideální — ale bohužel tomu tak není.“

Rád bych se k těmto Císařovým slovům přihlásil. A rád bych také řekl, že je dobře, že se začínáme zevrubněji zabývat i tím, co spíše podceňujeme a tváříme se, že vůbec neexistuje. Saganová je z toho rodu. Zdá se mi, že je příliš exkluzivní všímá si jenom toho, čemu říkáme vrchol, ale co žije spíše ve světě zvláště vnitřních a intelektuálně exaltovaných lidí a přitom opovrhovat a zanedbávat kritickou (i vydavatelskou) pozornost tomu, čím žije, co čtou „ti ostatní“. Možná, že nás k této pozornosti vede určitá komercializace kultury a že brzy budeme muset naopak volat po možnosti vydávat a věnovat pozornost skutečným, byť výlučným vrcholům umění. Myslím však, že snad tato doba přece jen ještě nehrozí — i když určité příznaky tu rozhodně jsou — a proto tato poznámka o Saganové a „podumění“...

OSTATNĚ I DÜRRENMATT...

Jedním z dalších zaklínadel uměleckého díla je jeho *fabule, syžet, příběh*. Pokud jde o drama, naposled jsme na to téma diskutovali před několika lety, nad vydáním Kerrovky knížky Jak nepsat hru, v níž autor uznává a obhájí nutnost příběhu v dramatu. Bezsyžetové drama si mezi tím razí cestu světem a tak jako v literatuře nebo ve filmu, naráží na tvrdý odpor diváků, posluchačů a čtenářů. Otázka je zase příliš vážná a složitá, nechci proto a ani nemohu než ji připomenout. Myslím si totiž, že čeká na nové prozkoumání. Neříkám „na řešení“, v umění se nedá nic „řešit“ a jednoznačně stanovit... Ale snad budeme muset přece jen říct, že syžet není sám o sobě svědeckým konzervativním tvůrce, že vyprávět příběhy může i moderní autor. A na druhé straně máme hodně příkladů, že tzv. bezsyžetová díla nebyla ani trochu skutečně moderní, nýbrž jen a jen „rádobymoderní“.

Vzpomněl jsem si na to všechno nedávno při čtení rozhovoru moskevské Litgazety s Friedrichem Dürrenmattem (28. VI. 67). Dramatik byl na Sjezdu spisovatelů a při té příležitosti udělil listu krátký, ale zajímavý rozhovor. A řekl v něm mimo jiné: „Není nedostatek syžetů. Syžetů je mnoho...“ Dürrenmattovo dílo — zvláště třeba Návštěva staré dámy nebo Fyzici — jsou pak eklatantním námětem moderního dramatu, jehož myšlenky vůbec nevádí syžet. Naopak, umožňuje a v jistém smyslu i zaručuje širší působnost hry. Tedy i Dürrenmatt, svým rozhovorem, zmínkou o syžetu a ještě víc celým svým dílem, je takovým dalším podnětem k předešlé kapitole (a svým způsobem i té první). Jak to řekl švýcarský dramatik? „Divadlo není možné v jednom případě: když nemá obecenstvo.“ (Problémy divadla)

DODATEK

Nedávno jsem na stránkách tohoto listu psal o *umění nabídnout umění*, jinými slovy — o reklamě. Myslím si totiž, že je to oblast zatím zcela panenská a že bychom si neměli lámat hlavu jenom věcmi vznešenými, chceme-li pomoci většímu ohlasu divadla dnes, ale že mohou být někdy účinné i jiné prostředky. Popularizace, reklama atd. je jistě jedním z nich. Národní di-

Marcello Mastroianni ve filmové komedii Včera, dnes a zítra.



vadilo bylo například — činohra — nedávno v Polsku a SSSR. Ale co se nás čtenář o tom dozvěděl? Skoro nic. Naprosto oprávněně si na denní tisk v tomto smyslu postěžoval v rozhovoru s redaktorem RP šéf činohry V. Vejražka.

Tak tedy nezbývá, než neřidit se oním „sedávej panenko v koutě...“ Pojednal jsem o těchto věcech ve zmíněném článku. Dnes bych rád dodal jen těchto několik dodatků.

Vím, že každé srovnání kulhá, ale nedá mi to, abych nesrovnával. V tisku nabízel nedávno 40 l chladničky Elektrosvit [záruční doba prodloužena na 5 let] zcela zvláštním způsobem. Kdo prý si ve Středočeském kraji tuto ledničku koupí, obdrží poukázku v ceně 200 Kčs, za kterou, jak stálo na letáčku, „si vybere zboží v kterékoli prodejně“. Přiznám se, že jsem si řekl, tak to tu ještě nebylo. A znovu jsem myslel na situaci umění a divadla zvlášť. Jak nabízet pravé hodnoty umění?

A ejhle, MDP přicházejí opět s novým nápadem. Výherní poukázka. Kup si za 10 Kčs los a můžeš vyhrát osobní automobil MB 1000, 14denní letecký zájezd do Anglie, 10denní letecký zájezd do Francie nebo dalších 97 cen... Když nevyhraješ, promění ti u pokladny vstupenku přednostně na kterékoli představení. Hromadné objednávky vyřizuje náborové oddělení... Podepsáno Ředitelství MDP. Člověk zpravidla neví, jak se má na takový fakt dívat, na jedné straně si nutně říkáte, bože, kam jsme se to dopracovali... Ale na druhé: (právě v souvislosti se zvyšující se reklamou spotřebního zboží) snad je to jen naše konvence, jestliže si myslíme, že umění je taková choulostivá růžička, které si prostě buď všimnou, nebo ve své kráse uhyne nepoznána. Je-li umění a divadlo zvlášť přece jen takovou krásnou růží, nechť tedy raději neuhynie... I reklama má své hranice, svou nepřekročitelnou míru vkusu, je to svým způsobem „umění pro umění“. A bude nám asi ještě dlouho trvat, než se v tomto pro nás novém oboru zaučíme. Ale už se učíme. To bych rád zaznamenal. A na známky prvníčka se přece ještě nedíváme tak přísně, hlavně je-li úspěšný v mravech...

P. S. Kdyby snad někdo mnil, že si rychle pospíší a také zakoupí výherní poukázku MDP, pak věz, že slosování bylo již provedeno 1. září 1967 v 17.00 hod.

DIVADLO A SVĚT

Divadlo je na rozdíl od filmu mnohem méně světové, internacionální. Myslím v tom smyslu, že působnost jednoho představení je omezená, vidí je určitý počet lidí v místě, případně další diváci — stane-li se tak — na zahraničních zájezdech. Nicméně i tak si myslím, že by nemělo být ani divadlo pouze lokální záležitostí. Mělo by se snažit získávat spojení s divadly jiných národů, ať už zájezdy, pohostinským vystoupením, festivaly nebo jinak. Každoroční pařížské Divadlo národů je jistě dobrá a užitečná konfrontace, vídeňský letní festival nebo dubrovnické hry a řada jiných hrají také důležitou funkci ve vzájemném poznávání a větší působnosti divadla. Měli jsme v poslední době štěstí, že u nás hostovala celá řada scén, nebudu je ani vyjmenovávat, byli to Italové, Rumuni, Maďaři, soubor jugoslávský, polský atd. Máme v tomto směru veliké dluhy a léta ještě budeme dohánět možnosti alespoň jakéhos takéhos poznání světových špiček. O co mi ale jde. O dvě věci. Za prvé mám návrh, abychom právě dnes, kdy se o našem divadle ve světě mnohokrát velmi kladně a obdivně píše, uspořádali mezinárodní festival i u nás, třeba také v Karlových Varech, vždy v tom roce, kdy tam není festival filmový, nebo jinde na pěkném místě. Stálo by to za to. A měli bychom to udělat brzy. Ku prospěchu vlastního. Ostatně netýká se to jen profesionálního divadla. Poláci uspořádali např. s mimořádným ohlasem (letos v květnu) The international festival of student theatres, kterého se zúčastnilo přes dvacet souborů (!), samozřejmě kromě nás... Proč nepřemýšlet o něčem jiném i u nás? (Poznámka redakce: Věřme, že návštěvy zahraničních souborů na našich festivalech včetně Hronova a zájezdy našich amatérských souborů ven jsou dobrým příslibem.)

To za prvé. A za druhé. Chceme-li držet krok se světem, měli bychom především snažit se za každou cenu udržovat v naší veřejnosti znalosti o světovém divadle. Nejen překlady zahraniční literatury, nejen v časopisech a jiných věcech, ale i v těch nejzákladnějších informacích slovníkového charakteru. Citelně nám chybí divadelní slovník (pokud vím, něco se chystá, tuším však, že půjde jen o domácí provenienci, nebo se mýlím?). V každém případě je nutno takové dílo, jistě bude rozsáhlé a náročné, podpořit a veřejnosti včas jeho vyjítí ohlásit. Ale bez ohledu na to: Proč by nebylo možné vydat alespoň určitá hesla ze známé italské encyklopedie? Nebo docela skromně udělat jakési takové Kdo je kdo v moderním současném světovém divadle, vydat to třeba na obyčejném, špatnějším papíře, ale tak, aby naše veřejnost měla něco v ruce. Abychom se nemuseli stydět, že u nás není kam sáhnout, chce-li někdo najít data a fakta třeba o jménech téměř notoricky povědomých — Brook, Dejmek, Strehler atd. Pokud jde o dramatiky, je to jistě lepší, o hercích je takových informací ještě méně. Filmový ústav vydal nedávno Profily zahraničních režisérů (400 filmografií). Vím, je těžké srovnávat, jak předpokládaný ohlas takového spisku, tak nesnadnou získat takové informace. Ale přece. Už bychom o tom neměli moc přemýšlet a raději něco konkrétního uskutečnit. Bylo by to prospěšné, z mnoha důvodů právě dnes...

ALEŠ FUCHS

PhDr. Karel Werner

JÓGA A CVIČENÍ VŮLE 2.

V první části tohoto článku v minulém čísle jsme jen stručně popsali metodu, jak ovlivňovat a vytvářet vlastní vůli pomocí vědomě řízeného myšlení čili působením úvahy. Tato metoda využívá psychologické zákonitosti, kterou můžeme populárně a stručně vyjádřit větou: na co člověk často myslí, k tomu se kloní jeho srdce. Co tedy člověk často vidí a slyší, o čem čte a přemítá, co je předmětem jeho snů za bdění, krátce co je nejčastěji obsahem jeho duševního života, to nejvýrazněji ovlivňuje jeho rozhodování a jednání a vtěluje se postupně v jeho osobnost jako určitý odpovídající povahový rys.

Vhodně zaměřeným výběrem ve jmenovaných předmětech, včetně výběru vhodného okolí a společníků a témat rozhovorů s nimi, máme možnost předem do značné míry určovat směr vlastního chťení a vytvářet si postupně i žádoucí povahové sklony, případně zeslabovat sklony nežádoucí. Jde to takto snáze než rigorózními sebevýchovnými snahami. Přitom podněty, kterým jsme vystaveni, aniž na ně máme přímý vliv, nenecháme působit bezděčně, ale doprovodíme je v duchu kladným nebo záporným zhodnocením, vědomým souhlasem nebo nesouhlasem. Tak unikneme neuvědoměnému nepříznivému ovlivnění a formování našeho charakteru a založení ze strany masových prostředků dnešní reklamy, módy apod. Obdobným hodnoticím myšlením doplníme i ty situace našeho života, v nichž jsme „klamali“, tj. jednali bezděčně, pudově nebo v afektu způsobem, kterého později litujeme. Střízlivé myšlenkové zhodnocení a konstatování jasně poznané chyby vydá mnohem více než sebeobviňování a umiňování, že příště se to nesmí opakovat.

Zdánlivě odlišnou metodou cvičení vůle je onen způsob, o němž jsme se v minulém čísle zmínili jako o „vážení složek“, které probíhá při bezděčném rozhodování v podvědomí a které chceme převést do vědomí. Obě metody se shodují v tom, že převádějí proces tvoření vůle a rozhodování a vůbec život volní složky naší osobnosti pod naši vědomou kontrolu (ne tedy pouze obsah tohoto procesu, kterého si je prakticky každý vědom — např. alternativ při rozhodování — nýbrž i průběh tohoto rozhodování jako takového). Rozdíl mezi nimi spočívá hlavně v kvalitě a intenzitě uvědomění a pochopení procesu tvoření vůle. V dosud popsaném postupu jde více méně o pochopení pojmové, zprostředkované intelektu, v druhém případě jde o pochopení přímé, nazíravé, kdy vůle se tvoří za současného našeho plného vědění o tom přímo.

Pozorný čtenář si jistě všiml, že se tu pohybujeme již opět vlastně v okruhu duševních cvičení jógy čili, jak se říká, v okruhu meditace, která prostě není nic odděleného od života, nýbrž vlastně život sám. Život je jediná velká meditace, bezděčná nebo vědomá, mělká nebo hluboká, povrchní nebo intenzivní. Každý člověk zpracovává a třídí nějak dojmy z okolí a události, jichž je účasten. Většinou tak činí jen bezděčným přitakáním, ztotožněním se s nimi nebo odporem k nim. To je meditace neuvědoměná a povrchní a tento způsob života je zodpovědný za chaotičnost a neuspokojivost života většiny lidí. Ale člověk, který má vědomě a celistvě pojatý životní cíl nebo aspoň nějaké vyhraněné názory, třídí a zpracovává své prožitky v soulase s nimi a již tím provádí řízenou meditaci, většinou myšlenkového typu. Jestliže se náš vědomě pojatý životní cíl kryje s ideálním jógy, budeme vnášet vědomě toto kritérium do každého zážitku, setkání a životní situace. Tím bude zákonitě ovlivněn směr, jímž se bude ubírat tvoření volní složky naší osobnosti: výskyt bezděčných impulsů, tužby, záliby, rozhodování v situacích, to vše dostane jasný, přímochařý směr bez duševních bojů a křečovitě snahy o „pevnou vůli“.

Když pak pokročíme v rozvíjení své meditativní schopnosti od řízené úvahy (meditatio) k vnitřnímu nazírání (contemplatio), zasáhneme již svým vědomím do prostředí samého procesu tvoření vůle. To, co tak zažijeme a poznáme přímým vnitřním nazíráním, se zcela samozřejmě projeví i v našem vnějším volném projevu, aniž jsme postaveni před nutnost intelektuální volby (rozmýšlením). Naše jednání pak kotví ve vědění, jež nepřipouští alternativy. Tím se právě liší pravé vědění nebo poznání, jež je vždy vnitřní a nazíravé, přímé, od pouhých intelektových, pojmových znalostí, které nás staví před nutnost rozhodování, neboť nemají sílu závaznosti. Člověk dnes, jenž není celistvou osobností, nýbrž jehož psychika trpí rozpolcením na formálně v dokonalost vypěstěný a znalostmi nabitý intelekt a mnohem méně kultivovanou oblast iracionální, příliš často jedná právě na podkladě iracionálních hnutí, strhujících jej svou životností, proti hlasu formálně správných, avšak neprožitých poznatků intelektu, varujících jej marné třeba i před jistou zkárou.

Okamžiky, kdy člověk své poznatky nebo vědění opravdu také žije, kdy je celistvou osobností, bystře poznávající se všemi důsledky a tedy nemohoucí se nezařadit podle svého živého poznání, jsou žalostně řídké. A přece jsou tak žádoucí, neboť z žitého vědění vždy plyne správné jednání (nebo upuštění od zbytečného jednání): Stojí-li před námi lákavý nápoj a my víme, že obsahuje jed, nevytápíme jej, i když budeme žízni a nebudeme k tomu potřebovat silnou vůli ani rozhodování. A tak problémem není, jak si vyvíjet vůli, ale jak získat skutečné, živé vědění.

Cesty k němu tu byly již vícekrát naznačeny. V podstatě jde o to získat krok za krokem přímé poznání sebe sama a metodika duševní jógické praxe, nastiňná zde ve třech článcích, k němu vede. Nemyslím, že je třeba podávat tu další rozvedení. V trpělivých sezeních při čistém pozorování duševních obsahů a obrazů, vystupujících z našeho podvědomí jako rušivé prvky při nazírání dechu, ve snahách odhalit ve všech životních situacích motivace a popudy, které nás nutí k tomu či onomu jednání, a ve snahách při pobytu v ústraní provádět rozhod-

vání k drobným denním úkonům plně vědomě — při všech těchto příležitostech budeme vlastně pracovat na otvírání sond a průzorů do neznámých oblastí nitra naší osobnosti a budeme tak krok za krokem získávat to pravé vědění, poznání sebe sama. Toto vědění má přirozenou přetvářecí moc hned od prvních kroků. Bez násilí a harmonicky se budeme stávat novými lidmi; zahájili jsme proces růstu, jehož perspektivy jsou nedožrnné, ale harmonické účinky konkrétní a přítomné.

Hathajóga hraje přirozeně rovněž svou úlohu při formování volní složky naší osobnosti. Je to zejména pravidelnost každodenního cvičení, která příznivě ovlivňuje naši schopnost správného usměrňování naší denní činnosti. A škálu našich volních možností bezprostředně ovládá svůj tělesný organismus (což má také svůj odraz v duševní sféře) podstatně prohlubují břišní cviky. Po zvládnutí uddijána bandhy, popsané jako první cvičení cyklu „jóga a její praxe“, se můžeme pokoušet o podivuhodný břišní cvik, zvaný **naulí krijá**. Význam tohoto názvu není zcela jasný. Snad jde o složeninu: „nau—“ je kořen sanskrtského slova, které znamená loď, a „lī“ je slovesný kořen s významem lnouti. Byl by tu tedy významově naznačen vlnivý pohyb břicha.

Cvičení naulí ukazuje, že můžeme postupně navázat spojení mezi naším volním impulsem a oblastmi v těle, které normálně naší vůli nepodléhají. Zdá se, že se jej každý nedovede naučit a že naopak někteří cvičenci k němu mají mimořádné dispozice. Zkušenosti z Klubu jógy v Brně ukazují, že 1 cvičenec z dvaceti se cvik naučí během první lekce a další 1 až 2 v průběhu několika týdnů nebo měsíců. Z ostatních vytrvalci zvládnou cvik třeba do roka nebo i později, větší část cvičenců se však po několika měsících vzdává pokusů. Cvik není možno výstižně popsat a učit se proto lépe s učitelem, při čemž působí příklad. Autor těchto článků se cvik naučil bez učitele během půl roku, nedovedl však dosud objasnit si volní pochod při jeho provádění tak, aby jej dovedl spolehlivě popsat pro druhé. Proto podaný návod je jen nezávazný popis, který se může stát podkladem vlastních pokusů čtenářů.

Cvik má 4 fáze, jež máme ovládat každou zvlášť:

1. Madjama naulí (střední naulí) se provádí tak, že povolíme po provedení uddijána bandhy střední část břicha a ponecháme břicho staženo pouze na obou stranách. Tím dojde k vyčlenění širokého svislého svalu uprostřed břicha (obr. 1).

2. Dakšina naulí (pravostranné naulí) docílíme stažením levé poloviny břišní krajiny a povolením pravé (obr. 2).

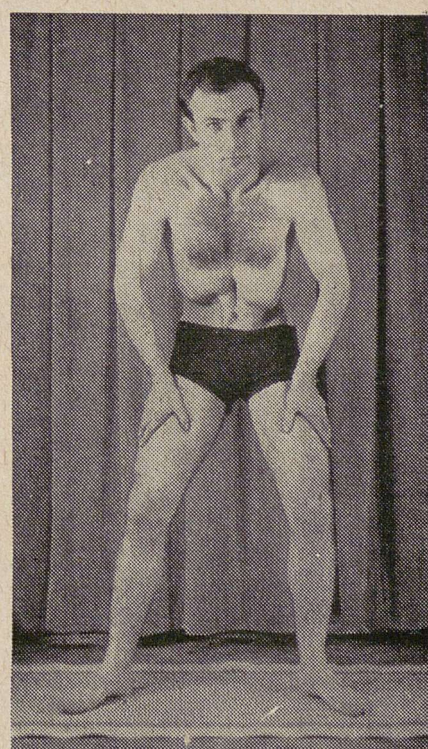
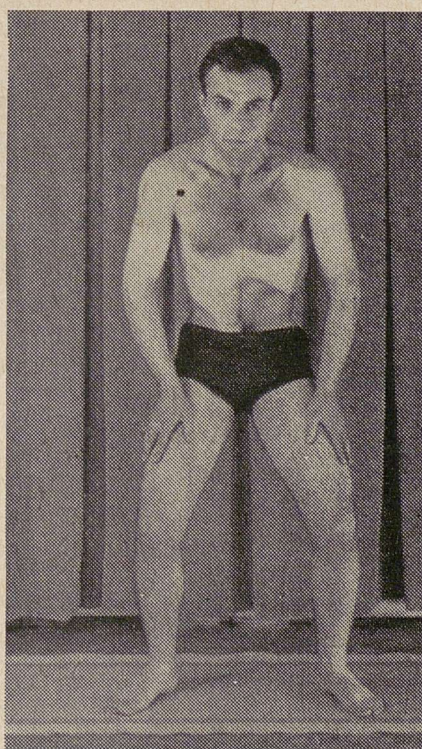
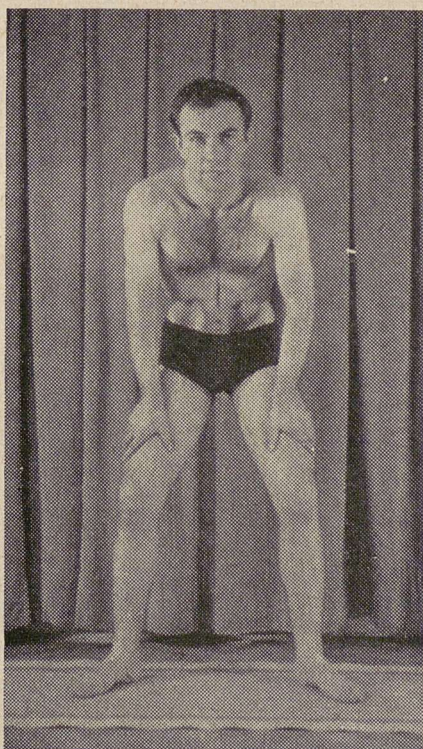
3. Vamana naulí (levostranné naulí) je naopak stažení pravé a povolení levé strany břišní krajiny (obr. 3).

4. Naulí krijá je vlastní cvičení, o které tu jde, tedy vlnění břicha ze strany na stranu, při němž se vystřídají v plynulém sledu vícekrát za sebou všechny tři předchozí fáze.

Cvik provádíme ve stoji rozkročeném s poklesnutím v kolenou a opíráme se rukama o stehna. Nejprve provedeme uddijána bandhu, načež uvolníme střed břicha a ponecháme je staženo po stranách. Vzniklé madjama naulí proměníme v dakšinu tím, že se nepatrně předkloníme šikmo doprava a pravou ruku přitlačíme více na stehno za současného povolení levé, která na stehně jen mírně spočívá. Opačným postupem docílíme vamanu naulí. Při plynulém pohybu svislého břišního svalu si pomáháme tím, že při střídavém přitlačování a uvolňování paží opírajících se o stehna ještě poněkud pohupujeme v krouživém pohybu boky (na způsob havajského tance hula-hula). Z počátku si budeme před zrcadlem připadat směšní, ale není třeba se vzdávat. Pohyby se postupně sladí, i když se nám břicho samo ještě třeba ani nepohne, ale vytrvalost musí jednou zmocit vše. Jakmile se nám břišní krajina jednou pohne, budeme pokračovat ve zdokonalování tak dlouho, až si dokážeme s ní hrát podle své vůle. Zvláštní péči věnujeme tomu, abychom pohyb dokázali provádět pomalu.

Celé cvičení se provádí po vyprázdnění plic a zkrácení dýchacího procesu a je tedy časově omezeno. Proto je několikrát opakujeme. Obvyklý minimální ranní soubor břišních cviků obsahuje 2 série nehybné a 3 série pohybové uddijána bandhy a 2—3 série naulí krijá.

(Příště o dechovém cvičení)



ZÁPADOČESKÝ ZPRAVODAJ

V prázdninových měsících vyšlo první dvojčíslo Zpravodaje amatérského divadla, rozmnožovaného oddělením estetické výchovy KOS Plzeň. Z úvodníku ředitele KOS Miroslava Dekara citujeme: „Nejsou snad různé malé formy, pantomima a recitační skupiny součástí naší divadelní obce? Jak se k nim dosud v našem kraji chováme? Jak se podílejí mladí ochotníci na řízení? To jsou jen některé závažné otázky, čekající na řešení. Každé hnutí, chce-li být právo tohoto názvu (v tomto případě hnutí proto, že jde o lidi, spojené stejným zájmem, kteří usilují o zvýšení

kulturnosti své i svého okolí na základě našich socialistických výchovných cílů) musí především usilovat o rozvoj teoretického ruchu, projevující se střetáváním názorů a překonáváním zastaralých představ a vžitých klíšé.“

V dalším obsahu mj. Zpravodaj informuje o *Festivalu přátelství*, jímž československé ochotnictvo oslaví 50. výročí VRŠR. Festival bude spojen s V. krajskými divadelními dny v *Ostrově nad Ohří* a bude současně *finálovým kolem soutěže o nejlepší inscenaci ruské a sovětské hry*, vyhlášené MKI a ÚV SČSP.

Festival proběhne ve dnech 19.—25. listopadu, vystoupí celkem 9 souborů, z toho patrně dva dětské, 4 ze Západočeského kraje a 3 soubory — finalisté celostátní soutěže. Představení budou hodnocena ústřední porotou, počítá se rovněž se dvěma semináři, zaměřenými k otázkám naší a sovětské divadelní tvorby.

Další články čísla jsou věnovány mezikrajským přehlídkám v Krnově a Táboře a recenzím představení DLT Mariánské Lázně, KAS Františkovy Lázně, OB Plzeň-Letná a DS PKO Plzeň (známá dřívější Medika — uvedli Kuchynkovu úpravu Zeyerovy Staré historie v režii Štěpána Maroviče). Číslo doplňuje řada drobných zpráv, např. že spojené soubory v Plzni připravují inscenaci Gorkého Neprátele.

KLADENSKO SE HLÁSÍ O SLOVO

Pracovníci Okresního osvětového domu v Kladně spolu s členy poradního sboru si dlouho lámali hlavu, co zajímavého a přitažlivého udělat pro ochotnické soubory, aby se povzbudila jejich činnost, chuť a zájem. Nakonec se rozhodli založit tradici divadelních přehlídek v přírodě a vybrat pro ně nejvhodnější prostředí. Vybráno bylo kouzelné přírodní divadlo ve Smečně a zrodil se i nápad nazvat tyto přehlídky jednou pro vždy Smečenským divadelním létem. A tak k těm již tradičním přehlídkám Středočeského kraje přibývá další, tentokrát v okrese Kladno.

Organizátoři a pořadatelé (a je jich opravdu dost — ONV Kladno, OOR Kladno, OV ČSM, MNV Smečno, OB Smečno a OOD Kladno) vybrali pro akci zářijový termín. Ze souborů se přihlásily opravdu ty nejlepší. Dramatický odbor ZK ČKD Slaný se hrou Kvarteto lásky (s hostem P. Haničincem), soubor ZK Dolu Zápotocký Kladno — Dubí s původní novinkou člena a režiséra souboru Jaroslava Němečka Muž na svém místě, divadélko KAPKA z Tuchlovic s původní autorskou novinkou Kabaret na inzerát aj. Jako host této přehlídky byl pozván soubor OB Horní Po-

černice se Stoklasovou pohádkou Byl jednou jeden. Přehlídka byla zahájena slavnostním koncertem vojenské dechové hudby posádky Slaný 2. září. O složení charakteristické hudební znělky Smečenského léta požádaní hudební skladatel a smečenský rodák Zdeněk Liška. Pro nejlepší soubory a jednotlivce byly připraveny hezké věcné ceny a diplomy. A co ještě zbývá dodat? Že je to jistě dobrý pokus o podpoření aktivity souborů (přehlídka je v rámci oslav 50. výročí VRŠR), snaha o získání široké divácké základny i dalších spolupracovníků. O. MÍROVSKÝ

KOPANIČÁŘSKÝ SOUBOR

Možná, že to zní poněkud nadsazeně, ale o kulturu je v kopaničářské vesnici Starém Hrozenkově postaráno opravdu vzorně. Stačí říci, že tato obec o pěti stích obyvatelích má hned několik lidových uměleckých souborů velmi dobré úrovně. V širokém okolí jsou například známy oba soubory lidového tance — Kopaničář i Kopaničárek. Jeden z nich má na svém kontě dokonce zahraniční umělecké turné. Kdekoliv chválí také říznou starohrozenkovskou dechovku. Divadelní soubor nepracuje v nejpříznivějších podmínkách. Je pravda, že nový kulturní dům, kde má svou scénu, znamená velké plus pro jeho práci. Horší je to už se zkouškami. V obci není žádný průmysl a tudíž ani pracovní příležitost. Většina členů musí za práci do okresního města. Z to-

ho vyplývají další problémy, zvláště když lidé pracují na směny. Prakticky se může zkusit jen v neděli nebo o volných sobotách.

Ke cti souboru však nutno říci, že všechny objektivní potíže překonává přímo bravurně. Počítá s nimi, a to je vše. Členové jsou totiž zapálení pro divadlo a vědí, co chtějí. Početný okruh stálých diváků se o tom přesvědčil v nedávných inscenacích souboru, jako například her Kořeny ve větru, Dům u doktorů a hlavně v Jiráskově Otci, kterým uzavřeli minulou sezónu. Tento soubor dosud nepoznal návštěvníckou krizi. Naopak. Každé jeho představení je vyprodáno. Není zvláštností spatřit v hledišti tři sta i více návštěvníků.

Patří-li starohrozenkovský divadelní

soubor mezi špičky amatérských uměleckých kolektivů v okrese Uherské Hradiště, potom tento úspěch nespádl s nebe. O umělecký růst kolektivu se velmi přičinili všichni jeho režiséři a dramaturgická rada. I tu tvoří mladí divadelníci — učitelka Květa Bublková, tajemník MNV Ladislav Gabriel a ředitel školy Josef Kopunec.

A ještě jeden postřeh ze Starého Hrozenkova. Jak říká režisér souboru Slávek Zapletal — v Hrozenkově se nehraje divadlo pro divadlo. Každá inscenace někam míří, sleduje nějakou myšlenku, určitý cíl. Tento aspekt snad nejvíce přispěl k tomu, že starohrozenkovští občané mají svou vesnickou scénu tak rádi a těší se na nové inscenace. Ochotnický soubor jejich důvěru nezklame. Odpovědně provádí výběr nových her, vždy po „průzkumu“ veřejného mínění v obci. Na podzim uvidí starohrozenkovští diváci Hrátky s čertem. Josef HÁJEK

MÁ SMYSL SOUTĚŽIT?

Zaujal mne článek dr. Zdeňka Kokty v červnovém čísle Amatérské scény, v němž se zabývá těžkostmi se soutěžením. Chtěl bych předestát, že v podstatě s ním souhlasím, i když mě přesvědčení, pokud jde o to, zda soutěžit či nikoli, je poněkud odlišné. Vycházím rovněž ze zkušenosti, ne však zahraničních ani posledních dvou let, ale zhruba posledních dvaceti let, kdy jsem v nepřetržitém kontaktu s amatérským divadlem. Působil jsem více než deset let v amatérském divadelním souboru Tonak v Novém Jičíně jako režisér a herec. Nyní už sedm let vykonávám funkci metodika pro divadlo v Domě kultury a vzdělávání v Novém Jičíně. Nechci se zde zabývat svými zkušenostmi, ale pokusím se zaujmout stanovisko k hlavním problémům, jak je uvádí dr. Kokta.

Třebaže amatérská divadelní činnost nemá význam jen produkční, přesto si myslím, že inscenace je a vždy zůstane tím hlavním a rozhodujícím pro hodnocení souboru. Jde tedy o kritéria: podle

kterých se činnost souboru má hodnotit. I když vím, že o absolutní objektivnosti při hodnocení divadelní inscenace v soutěži nemůže být řeči, přesto si myslím, že právě bodovací systém je ten jediný, který se k ní nejvíce přibližuje. Dr. Kokta říká, že při hodnocení vzniká neřešitelná otázka, totiž souměřitelnosti hodnot. To je pravda, stejně jako, že divadelní inscenace nejsou sportovní měřitelné (což by v tomto smyslu mohlo být jen tehdy, kdyby soutěžící soubory hrály stejnou hru), avšak myslím, že největším nedostatkem celého soutěžení je, že soubory nejsou rozděleny do výkonnostních skupin, a to počínaje okresem. Představoval bych si to tak, že v každém okrese by byly soubory rozděleny do dvou až tří výkonnostních skupin a každým rokem by soutěžily o umístění ve skupině. Vítězové by postupovali do vyšší třídy, zatím co soubory, které se umístily na posledních místech, by sestoupily. Rozdělení souborů do výkonnostních skupin by provedly okresní divadelní sekce spolu

s metodikem podle současného stavu. To znamená, že krajskou skupinu by tvořili první rok vytípané nejlepší soubory ze všech okresů kraje. V dalších letech by se pak projevila skutečná kvalita souborů, takže některý okres by měl v krajské skupině i dva nebo tři soubory, zatímco jiný třeba žádný. To by ovšem znamenalo uspořádat každým rokem kvalifikační soutěžní přehlídky v kraji. Myslím, že tak by soutěž dostala ten pravý půvab a že soubory by to uvítaly.

Před dvěma lety jsem přišel do poradního sboru s návrhem bodovacího systému, který byl přijat a který se také osvědčil. Kritéria hodnocení byla zhruba stanovena takto: 1. Dramaturgie (max. 5 bodů), 2. Režie (10 b.), 3. Interpretace (charakter,jev, řeč, technika her, projevu) 10 b., 4. Scénografie-jevištní technika (5 b.), 5. Líčení-kostymování (5 b.), 6. Celkové vyznění inscenace v poměru k obtížnosti (10 b.), 7. Aktivita souboru (5 b.).

V roce 1966 se přihlásilo do soutěže v našem okrese ze čtyřiceti hrajících souborů pouze deset, a to z příčin zcela objektivních. Přihlásily se pouze vyspělejší soubory, zatím co slabší zůstaly stranou, neboť neměly naději na umístění. Kdyby

však existovaly výkonnostní skupiny, myslím, že by soutěžily všechny soubory. Nechci srovnávat se soutěží v kopané, ale pravdou zůstane, že i oddíl II. třídy bojuje v soutěži se zápletem, i když ví, že se nikdy nedostane do ligy. Totiž, soutěž musí mít smysl, ale soutěžit a nikdy se nikde neumísit, to bych řekl, že je nesmysl. Přitom bodovací způsob, jak jsem jej uvedl, vylučuje event. subjektivní názor jednotlivce jako konečný výsledek. Maximální počet padesáti bodů se rozumí pro okresní měřítko. — Nesoutěžit vůbec, to ovšem také jde, ale jsem přesvědčen, že právě soutěž nutí soubory k daleko odpovědnějšímu přístupu k práci a nutně podporuje zájem. To si však žádá i organizování samotných souborů.

Pomoc profesionálních umělců amatérským souborům je rovněž, jak píše dr. Kokta, problémem. V mnoha případech taková pomoc má nesporně velké klady, i když jsou i případy, kdy může působit negativně. A co více, že nemá každý soubor takovou možnost a z toho pak vznikají námítky i spory. Rozumné měřítko pro míru pomoci profesionálních umělců bych viděl v pravidelném každoročním soustředění (týdenním) uměleckých vedoucích souborů, režisérů, případně výtvarníků, nebo přímo „divadelní studio“ ve smyslu spojené teorie s praxí. Takové studio jsme před několika léty zřídili ve spolupráci s bývalým Beskydským divadlem v Novém Jičíně za účasti 55 posluchačů, režisérů amatérských souborů

v okrese. Umělecký soubor divadla navrhoval hru a přítomní posluchači tak měli možnost sledovat celkový postup práce režiséra i jednotlivých herců. Přímá se zúčastňovali diskusí s umělci a myslím, že tato forma profesionální pomoci byla velmi užitečná. Přímá pomoc profesionálního umělce na konkrétní hře ve smyslu dramaturgicko-režijních úprav předlohy, přes režijní koncepci, jevištní mluvu, aranžmá, vedení herce v prostoru až po konečný inscenační výsledek, je ovšem pomocí přinejmenším problematickou. I když umělecký poradce či instruktor by měl být v souboru vítán, přesto rozhodující podíl na výsledku inscenace by měl být záležitostí amatérské cti. MILOSLAV KOURIL

X. ROČNÍK LDL

V Libochovicích proběhl od 13. června do 24. července jubilejní desátý ročník soutěže vyspělých ochotnických souborů — Libochovické divadelní léto. Tento tradiční festival amatérského divadla se stal vynikající přehlídkou ochotnického divadla a za léta svého trvání si vytvořil dobré jméno mezi ochotnickými soubory Severočeského kraje i krajů sousedních. Na LDL přijíždějí rády všechny soubory, které jsou pozvány.

Na letošním ročníku vystoupily: DS Máj UKDDS Praha se hrou A. Watkyna a E. Dudleye Smrt prochází tmou, Studio D Domu kultury Ústí n. L. předvedlo inscenaci Monte Doyle Signál k vraždě, DS DK Radnice psychologickou hru mladé české autorské dvojice Petra Stracha a Jaroslavy Černé Křížovatka svědomí, DS J. K. Tyla Chabařovice veselohru Nikolaše Nanceye Přednosta stanice, Studio KOSA Domu kultury Ústí n. L. se představilo hrou Murraye Schisgala A co láska?, Malé divadlo ZK ROH Setuzy Ústí n. L. nastudovalo hru Alessandra di Stefani jako ta myš, loňský laureát DS J. K. Tyla Jablonec n. N. s hrou s dramatem Liona Feuchtwangera Vdova Capetová, nováček letošního LDL, Studio Děčín, předvedl

aktovky Ivana Raose pod společným názvem Lodníkům se vaří krev a konečně domácí ochotníci, soubor Scéna Libochovice, připravili hned dvě inscenace — John van Druten Zvonek, bible a svíčka; Božena Benešová: Věra Lukášová.

Letošní přehlídka měla poměrně vysokou úroveň, i když některé soubory zůstaly poplatny současné módě — detektivkám. Inscenační úroveň, režie a podstatná část hereckých výkonů byla na vysoké úrovni amatérského divadla. Porota, jejímž čestným členem byl zasloužilý umělec Bedřich Prokoš, laureát státní ceny, udělila první cenu ochotníkům z Jablonce n. N. za inscenaci hry Liona Feuchtwangera Vdova Capetová. Jablonečtí tedy obhájili své loňské prvenství. Druhou cenu získal za hru P. Stracha a J. Černé Křížovatka svědomí divadelní soubor DK Radnice a třetí cena zůstala v Libochovicích divadelnímu souboru Scéna, který sehrál hru Johna van Drutena Zvonek, bible a svíčka. Zvláštní cena poroty byla udělena studiu KOSA DK Ústí n. L. za hru Murraye Schisgala A co láska?

Porota dále udělila zvláštní ceny za režii, scénu a za nejlepší ženské a mužské herecké výkony. Za režii získal první

cenu Rudolf Šimice z DK Radnice, II. cenu si odnesl Adin Douba z DS Tyl Jablonec n. N. a třetí cenu František Říha z DS Setuza Ústí n. L. Zvláštní I. cena za scénu byla udělena Bohumíru Kroupovi z DS Scéna Libochovice, II. cena Václavu Vainarovi z DK Radnice a III. cena Věkoslavu Vrbovi ze Studia Děčín. Za nejlepší ženský herecký výkon dostala I. cenu Míla Hudská z DS Tyl Jablonec n. N. za postavu Marie Antoinety ve hře L. Feuchtwangera Vdova Capetová. Za vytvoření role Gillian ve hře Johna van Drutena Zvonek, bible a svíčka byla Laděně Králové z DS Scéna Libochovice udělena II. cena. Třetí získala za postavu slečny Frayleové ve hře A. Watkyna a E. Dudleye Smrt prochází tmou I. Čulíková.

Z mužských rolí byla první cena udělena Josefu Polákovi z DS Setuza Ústí n. L. za postavu dona Carlose ve hře A. di Stefani jako ta myš. II. cenu udělila porota Jaroslavu Vávrovi z DK Ústí n. L. za postavu Milda v Schisgalově dramatu A co láska? a za postavu Roye ve hře Signál k vraždě. Věkoslav Vrba ze Studia Děčín si odnesl III. cenu za postavu bojovníka v druhé povídce hry Ivana Raose Lodníkům se vaří krev.

Cenu diváka získal divadelní soubor Tyl z Jablonce n. N. Za nejlepší dětské představení byla udělena první cena DS Máj UKDDS Praha za hru Zdeny Horynové Zlatá studně. j b k.

II. FESTIVAL DĚTSKÉHO DIVADLA V LITOMĚŘICÍCH

Po loňské úspěšné realizaci dobré myšlenky — uspořádat festival nejlepších dětských souborů na okrese, proběhl letos již druhý festival dětského divadla. Porota pro divadlo Soutěže tvořivosti mlá-

deže a pracujících vybrala ze 16 souborů 5 nejlepších, které se II. festivalu zúčastnily. Byly to divadelní soubor I. ZDS Roudnice nad Labem se hrou Kláry Hůlkové Sestry a růže, soubor ZDS Prosmy-

ky s inscenací Andersenovy pohádky Pasáček vepřů, soubor 5. ZDS Litoměřice předvedl hru Samuela Maršaka a Františka Hrubína Dům kočky Modroočky, DS ZDS Klenec pohádku Marie Holkové Královinn prsten a divadelní kroužek Domu pionýrů a mládeže ze Štětí hr Bedřicha Zelenky a Erika Záměše Elce Pelce do pekelce. Tato forma soutěže podnítila zájem o dětské divadlo a pozorujeme vzrůstající počet dětských divadelních souborů, hlavně na školách, i lepší se úroveň inscenací. j b k.

Z DIVADELNÍCH NOVIN EK ORBISU

Jean Genêt

ČERNOŠI — BALKÓN

Dvě hry francouzského dramatika, které patří k nejzajímavějším dramátům, ale též k nejnáročnějším četbě z letošní řady her edice Divadlo. Je třeba pochopit složitou, nesmírně zajímavou osobnost dramatika, do jehož pohnutého osudu nahlídneme v doslovu Jiřího Konůpka, abychom našli klíč, který otevře zdánlivě hermeticky uzavřený prostor autorovy dramatické vize. V doslovu shromážděný bohatý materiál, čerpaný ze Sartrových knihy o Genětovi, z jeho deníků, korespondence a jiných pramenů, umožní čtenáři pochopit tohoto rozervaného básníka, psance své země a společenského vyvrhla, z jehož světoznámého díla předkládáme dvě hry také našim divadelníkům a čtenářům.

Vojislav Kuzmanović

ZABIL JSEM PETRA a jiné hry

Sborník rozhlasových her mladého jugoslávského dramatika Vojislava Kuzmanoviće, kterého dnes již znají tisíce posluchačů řady evropských rozhlasových stanic. V Československu vyšel nedávno výbor z jeho próz pod názvem „Zelené lemovaný vlk“ (Odeon) a náš rozhlas vysílal již tři jeho hry. Kuzmanovićova tvorba je většinou zaměřena psychologicky a filosoficky. Je důkazem úzkostné autorovy obavy o osud člověka v soudobém světě, ale zároveň dává tušit, že za mimořádně citlivým svědomím je ukryt bolestný svár jeho skepse se silnou vírou v člověka a v celé lidstvo. Do sborníku byly pojety jeho práce nejcharakterističtější: Zabil jsem Petra, Tukání, Lovecká sezóna a Hledá se anglický špión.

Zdeněk Digrin

JAROSLAV MARVAN

Studie o bohaté umělecké tvorbě jednoho z našich největších současných herců sleduje charakteristické rysy jednotlivých etap vývoje této vyzrálé postavy našeho jeviště, filmu a televize — herce, který si svým nepřeborným rejstříkem výrazových prostředků i vlastní sympatickou osobností zaslouženě získal mimořádnou popularitu celých tří generací: Jaroslav Marvan debutoval v éře němého filmu, hrál v našem prvním zvukovém filmu a po dvaceti letech byl prvním hercem, který promluvil z obrazovky při zahájení vysílání Československé televize. Studie o něm vychází v edici „Proměny“, kde vyšly již desítky profilů našich nejpopulárnějších herců.



Devět skandálních příběhů loupežníka Dicka Turpina. Pražákův snímek z inscenace anglického souboru na Jiráskově Hronovu.

Z OBSAHU

M. I. Křovák: Komédie dell'arte v našem divadle	1
Karel Kratochvíl: O slavném divadle komedii dell'arte	3
Aleš Fuchs: Průhledy	6
Jiří Bílý: Jak jel Ubu do Rakouska	7
Jiří Beneš: XXXVII. Jirákův Hronov	9
Miroslav Kovářík: Kluby — nový typ malých divadel	12
Strašidlo cantervillské	14
Lída Engelová: Moje hledání citovosti a pravdivosti v hereckém projevu	16
Jóga a cvičení vůle II	20

amatérská scéna

ročník IV. (Ochotnické divadlo, roč. XIII), číslo 10, říjen 1967. Vydává ministerstvo kultury a informací v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce Amatérské scény a Repertoáru malé scény: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Marie Vašínková — Redakční kruh: Jaroslav Černý, dr. Miloslav Jurák, Vladimír Justl, dr. Zdeněk Kokta, Olga Lichardová, Petr Průša, Karel Roubík, Jaroslav Šindelář, Miroslav Šmolík, Jiří Valenta, Jaroslav Vedral, Jan Voráček, Leonard Walletzky — Grafická úprava Valdemar Ungermann — Technická redaktorka Lenka Naibauerová. Adresa redakce: Praha 2, Vinohradská 2, telefon 22 10 57 — Tiskne Knihitisk, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje PNS, ústřední expedice tisku, oddělení vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně, cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem srpna 1967.

F-10*70479

© Nakladatelství Orbis, n. p., Praha, 1967

ČTEME → ČTETE → ČTOU

MLADÝ SVĚT číslo 31 přinesl reportáž Jaroslava Pacovského o pěti studentech brněnské JAMU, kteří se o prázdninách vydali s komediantskou károu, taženou koněm Rostandem, na cesty po vlasti přesvědčit se, jestli se se středověkým divadlem o Lancelotovi a Alexandrině užíví. Z reportáže vyjímáme popis práce jednoho dne studentského kolektivu.

- 7.00 Dojít pro koně, nakrmit koně, vyhřebelcovat koně. Uvařit snídani, uklidit tábořiště, naložit stany, nasnídat se a okolo deváté vyjet na další staci. Po cestě v přílehlé vesnici nakoupit.
- 13.00 Zastavit před vesnicí. Uvařit oběd, napást koně, vyjednat ve vsi představení, najít plácek pro jeviště, vyprosit ustájení koně.
- 14.00 Oběd, zapráhnout koně, průvod po vsi na plácek, ustájit koně, případné opravy vozu, jeviště, kulis, kostýmů apod.
- 16.00 Průvod vesnicí a zvát na představení.
- 17.00 Vyklidit vůz, postavit jeviště, připravit kostýmy a rekvizity, nalíčit se.
- 18.00 Poslední krátký průvod před začátkem představení.
- 18.30 Představení.
- 19.30 Bourat scénu, odlíčit se, vyplnit šestero smluv, spočítat tržbu, na MNV, dovést koně, nakrmit koně, postavit stany, odvézt vůz na tábořiště, rozdělat táborák, připravit večeři, ustájit koně, napsat kroniku, navečeřet se a spát, neboť už je dávno noc.

„Hrát umíte, to jo, ale vybírali jste pod psa. To dřív přijeli komedianti, vytáhli z vozu opičku a měli plnej sál. A hnedka vyběhla hezká holka s talířkem a voběhla každého. Ty vaše děvčata prolítly lidma tak rychle, že si lidi nestačili sáhnout do portmonky. Nejmníh vo stovku jste přišli, to vám říkám já.“

Babičko, a jak se líbilo divadlo vám?

„No pravda, dřív takovejch komediantů jezdilo! Každou chvilku. Pak přestali a až zase včera. Hráli skutečně pěkně. Ale jak se za nimi koukám, měli by mít kozu a psa. Ty co jezdili dřív, měli vždycky kozu a psa.“

Ve vesnici se za námi seřadil průvod dětí a na kolech nás provázely daleko za poslední stavení. Komediantský vůz budil větší senzací než zahraniční bouráky všech značek plující podél nás. Dneska už není totiž přepych mít auto a být někde velmi rychle. V tomto spěchajícím století je největší přepych nechvátat. Odsoudit se dobrovolně k pomalosti. A jak jsme tak hrkali krajinou a tu a tam slupli třešni houpající se v aleji nad vozem, poznali jsme další výhodu naší loudavosti. Auto, které jede silnicí, krajinou projíždí. Když se kodrcáte na valníku od obzoru k obzoru, nejen že krajinou projíždíte, ale stáváte se její součástí. Splynete s ní...

Žádné velké drama nikdy nevzešlo z nějakého menšinového divadla. Všechna díla, kterých si ceníme nejvíce, zrodila komerční anebo alespoň konkurenční vřava, a to za přítomnosti davového publika.

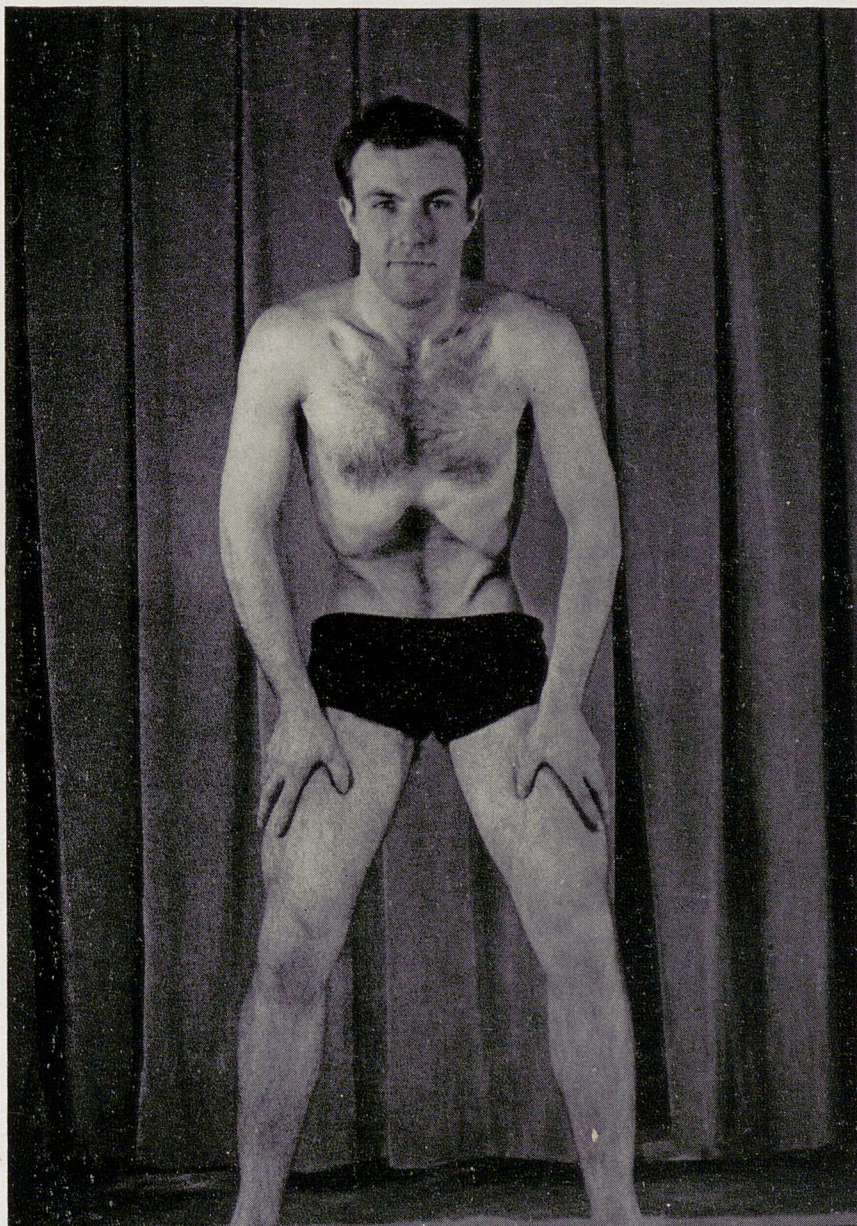
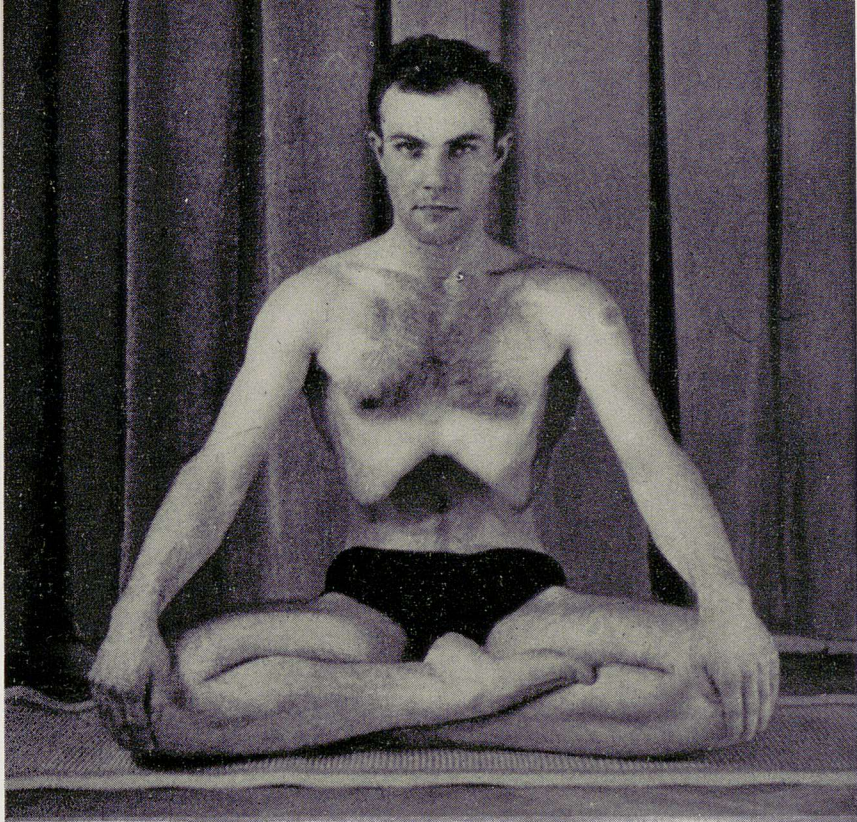
Dnes v čísle citáty z knihy Waltra Kerra Jak nepsat hru, první české vydání v překladu Milana Lukeše Orbis 1962.

Lidová demokracie ze 7. 8. přinesla článek Vlad. Müllera k dvojvýročí Ladislava Stroupežnického (zemřel 11. srpna 1892). Z článku vyjímáme:

V noci na 11. srpna 1867 se pokusil sedmnáctiletý syn cerhonického správce Ladislav Stroupežnický o sebevraždu. Střelil po domnělém pytláku na louce za večerního šera, zděsil se, že ho zastřelil, a v hrůze ze soudních důsledků se pokusil zastřelit sebe. Zranil se strašlivě v obličejí a když jej po řadě měsíců propustili z pražské nemocnice, byl k nepoznání. Měl umělé patro s chrupem, v místech, kde mívá nos, trčely dvě zlaté vývodové rourky, které zakrýval umělý, brýlemi přidržený nos. Prchlivý surovec, jímž Stroupežnický býval, se změnil v podezíravého ironika nedružné povahy, dostal se na různá místa úřednická, vedle toho se pokoušel s různým zdarem v literatuře, až nena-dále ho zvolili ze všech, kdo pícházeli v úvahu, za prvního dramaturga nového tehdy Národního divadla. A v tomto tak ožehavém působišti našel zohavenec ženu, herečku Annu Turkovou, nanejvýš příjemnou a půvabného zjevu, s níž se také v máji 1890 oženil. (Nešlo však o romantiku, ale o sňatek z rozumu dvou fyzicky postižených lidí.) Manželé hned od začátku spávali odděleně a Stroupežnický si vymínil, že Anna k němu za noci nesmí vstupovat, protože na noc odkládal svůj umělý nos. Před smrtí v horečnatých stavech tyfu jej musil odložit trvale. Tehdy Anna úmluvu porušila a viděla manželovu tvář v plné hrůze, ale potom jí zakázali chodit k nemocnému vůbec...

J Ó G A A C V Í Č E N Í V Ů L E

Připomeňme si dnes první cvičení našeho základního souboru hathajógy. Je to uddijána bandha, kterou hořejší snímek ukazuje v provedení vsedě v poloze siddhásan. Uddijána bandha však není jen tak obyčejné cvičení, jakému se každý, kdo podle našeho seriálu cvičí, již jistě naučil. Má i další stupně. Druhý stupeň ukazuje dolejší snímek. Vznikne tak, že jógin vyčlení po stranách břicha dva šikmo dolů směřující svalové provázky. (Někteří jóginí vyčlení na každé straně i tři souběžné provázky.)





Vinohradské divadlo uvádí hru Pavla Kohouta August August, august. V titulní roli zasloužilý umělec Vlastimil Brodský. Foto Sochůrek.