

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs

7

as79



Na titulu
B. Lavreněv: Jedenačtyřicátý
Foto V. Špůr

Malá festivalová přehlídka
souborů ZUČ
DIVADLO V NERUDOVCE
ve spolupráci s Amatérskou scénou



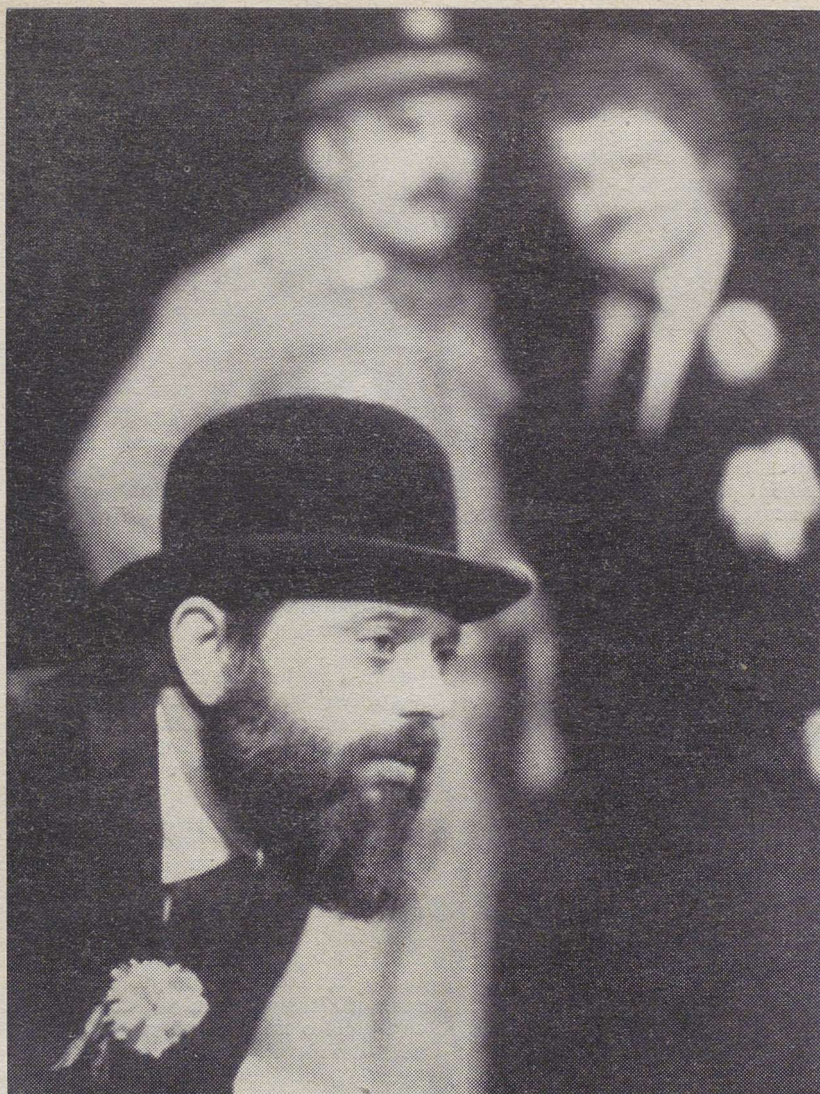
Soubor Tam-Tam Praha—Ztroskotanci. Foto archiv ÚDA (nahore)

Muzica poetica Praha — Úvod
do ženské logiky. Foto Z. Burda
(uprostřed)

Lampa Praha — Vánoce na Velikonočním ostrově. Foto V. Zajíc
(dole)



Z krajských přehlídek



DS Úpice – V+W: Slaměný klobouk, Foto V. Špúr

VÝCHODOČESKÁ

Krajská přehlídka vyspělých divadelních souborů Východočeského kraje se letos v Úpici uskutečnila poprvé. Tento historicky důležitý fakt ji poznamenal. Radostí z toho, že vůbec je, existuje, neboť je logickým a zákonitým vyvrcholením veřejné činnosti jisté části souborů v kraji. Je tečkou, která doposud chyběla, proto ta radost. Leč na druhé straně se toto „poprvé“ projevilo i problémy a otazníky. V samotné organizaci a především v tom, že se odkryly jisté mezery v systému výběru; v návaznosti práce okresních porot a poroty krajské a konečně i v definici, co je to vlastně vyspělý soubor. Ale to vše lze postupně odstra-

nit. Důležité je, že ta první přehlídka byla. A nebyla špatná.

Jistě, dramaturgicky nepřinesla nic objevného a závažného. Dvě myšlenkově nejdůležitější inscenace byly z minulého roku a viděl je už loňský úpický festival. Jinak převažoval repertoár zábavný a úsměvný. Pro diváka snad oddechový, ne tak už pro soubory. Neboť zvolily sice tituly obecněstvem žádané co do žánru, ale nesporně vyžadující dostatek energie a schopnosti interpretační. A až na jediný příklad se prokázalo, že šlo o přehlídku vskutku vyspělých souborů, která obojí měla. A ten jediný případ — Malé divadlo z Pardubic — je asi problém da-

leko hlubší. Ne zřejmě absence těchto dvou vlastností, ale jistého základního teoretického pohledu na amatérskou práci vůbec. Což si zaslouží delší řeči.

Jinak všechny soubory, které sáhly po veseloherním, komediálním repertoáru, nespolehaly automaticky na ohlas textu, ale pokoušely se jej vyloužit a realizovat současným pohledem. Z jistého hlediska je to fakt výjimečně potěšitelný. Neboť není přece nic lehčího, než vzít divácky osvědčené kousky a předvést je bez jakékoliv vůle cokoliv hledat, nalézat. A to se na této přehlídce nestalo. Byl tu sveden zápas o dobrou dnešní divadelní zábavu, jež je stokrát cennější než na první pohled sice současná veselohra, ale ve svém základě zbudovaná na prastaré fraškovité rutině, jakou představují třeba Babičky druhé generace. Tady sice nezněla současnost z textů, ale o to více a poctivěji z realizačního úsilí.

A jestliže se představení tohoto typu něčím lišila, potom především tím, jak se jim podařilo v tomto smyslu pracovat se všemi složkami. Snad právě proto ocenila porota prvním místem úpický soubor, kde všechny složky byly v pozoruhodné rovnováze — od scény, jež byla vskutku divadelním řešením prostoru, přes režii k hereckým výkonům až k pěvecky a technicky zvládnuté složce hudební a pohybové. A ne náhodou byl v této inscenaci Labichova, Voskocnova a Werichova Slaměného klobouku oceněn jediný herecký výkon — malá role Vézineta. Byla tím vyjádřena skutečnost, že herectví se tu ve všech rolích dostalo na vzácně shodnou úroveň, jejíž podstatou je kázeň a vkus na straně jedné a radost ze hry a tvořivá fantazie na straně druhé.

V tomto smyslu se představení Úpických blížila inscenace Šamberkova Jedenáctého přikázání královéhradeckého souboru Domu kultury ZVÚ. Samozřejmě, jisté rozdíly tu v herecké práci byly. Zatímco úpické představení směřovalo k odlehčenosti a jemnosti herecké práce, volili Hradečtí daleko hutnější a ostřejší kresbu. Ale o herecké vyrovnanosti rovněž nelze pochybovat. Škoda, že ostatní složky už nedosáhly této kvality. Hradečtí měli sice výborné písničky, ale jejich hudební a textové stránce zůstali už ledacos dlužni v pěvecké a pohybové interpretaci, stejně jako režie opakovala řadu nápadů a nepouštěla se příliš do zápasu o využití prostoru. Nicméně: tři uznání hereckým výkonům svědčí o tom, kde byla síla tohoto představení. Šlo jen o to umět ji zařadit do důsledně prokomponované struktury.

O něco podobného šlo asi také v inscenaci Hadriána z Římsů, kterou

se představil hronovský soubor. Základní režijní nápad byl výborný: udělat hereckou a komediantskou skupinu, která rámuje děj vlastní hry jako divadlo na divadle. Tomuto nápadu sloužila výborně i scéna i některé herecké výkony. Bohužel, dál se tento prvek ze struktury inscenace vytratil. Zůstal na okraji, nepronikl do ní všude a vždycky. Ale zase: cena za režii jen potvrzuje nosnost a tvořivost tohoto nápadu i hledání.

A jestliže hledání bylo leitmotivem celé přehlídky, potom třetí místo náleží právem trutnovskému souboru

Klicpera, který svou inscenací Kutěnického Niny znovu po loňském úpíckém festivalu potvrdil, že nezůstává stát, že se trvale o tento text rve a hledá nová a nová řešení. Ostatně: Trutnovští se představili ještě Výtečníky. A jejich zbrusu nová mladá parta dokázala tutéž kvalitu, která je vlastní Nině — kolektivní chuť hrát divadlo, nejlít vyšlapanými cestami, prověřovat stále nové nápady. Všechno je u Trutnovských sice ještě nevyzrálé, ale o to průbojnější a neotřelejší.

A nebylo vůbec marné konfrontovat tuto práci s tak vyzrálou hereckou

interpretací, jakou představuje inscenace Červenokosteleckých. Jejich Tři na lavičce — vítěz loňského úpíckého festivalu — opět prokázali své nesporné kvality. A dostalo-li se jim „jen“ druhého místa, potom zřejmě proto, že i tady se projevil patrné stopy dalšího hledání, jež rozrývalo některé bezpečné jistoty. Neboť místo původní lyrické nostalgie tu zazněly některé výrazné dramatické prvky konfliktů, které přece jen setřely cosi z bezprostřednosti lidské výpovědi a nahradily ji pro toto představení trochu okázalou divadelností. jac

SEVEROMORAVSKÁ

Poslední březnový týden již šest let patří v Přerově amatérskému divadlu. Krajská soutěžní přehlídka amatérských divadelních souborů se pravidelně stává konfrontačním setkáním vybraných souborů, které před úspěšným přerovským obecnstvím prezentují výsledky své práce a ucházejí se o účast na mezikrajových přehlídkách.

Poslední dva roky se na přehlídce hlásí více než dvojnásobný počet souborů než v minulých letech, proto účast čtyř, které se letos v Přerově představily, není v nejmenším důkazem stagnace ochotnického divadla v kraji. Naopak, pořadatelé mají možnost výběru z poměrně pestré nabídky inscenací. Jejich práce je však mnohdy ztížena tím, že ne všechny se hlásí s dokončenými inscenacemi. Někdy je skutečně nesnadné z předvedených „polotovárů“ uhadovat konečný inscenační tvar a soubory se tak

zbytečně připravují o možnost zúčastnit se jednoho z významných krajských divadelních festivalů.

Na letošní přehlídce se výrazně projevila koncepční záměr pořadatelů — KKS v Ostrově, OKS v Přerově a místní Sdružené OB — využít této festivalové akce k metodickým a odborně vzdělávacím cílům. Druhým rokem se na krajských přehlídkách uplatňuje nový systém práce poroty, která analyzuje inscenaci ve dvou fázích. Interní pohovor poroty s tvůrčím týmem souboru umožňuje věcnou, maximálně konkrétní výměnu názorů na koncepci i výsledný tvar inscenace a v neposlední řadě poskytuje porotě informace o dalších dramaturgických záměrech, podmínkách, v nichž soubor pracuje i o jeho vnitřní konsolidovanosti. Druhá fáze rozboru představení pak probíhá v diskusi se souborem a směřuje ke zobecnění kladů i nedostatků inscenace a jejímu zařazení do kon-

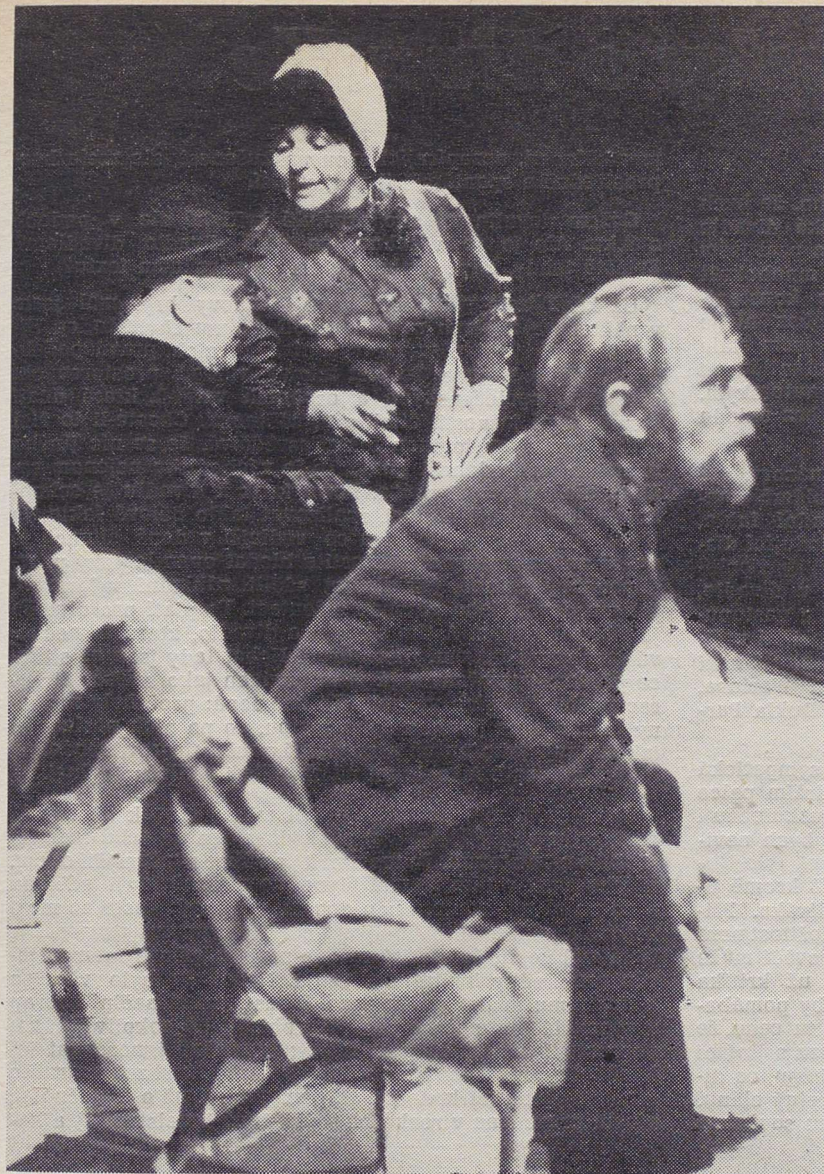
textu současného amatérského divadla. Ukazuje se, že tento způsob práce poroty dává možnost předejít zbytečným nedorozuměním, která často vyplývají z pocitu ohrožení sociální pozice tvůrců inscenace v souboru, pomáhá odstranit nezdravý oportunismus v hodnocení a posiluje konstruktivní charakter vzájemného dialogu. Je zřejmé, že tento způsob práce klade na porotu značně vyšší nároky a předpokládá vzájemnou důvěru, otevřenost a upřímný zájem o tvůrčí výměnu názorů mezi porotou a souborem.

Mimořádnou událostí v kontextu amatérského divadla v Severomoravském kraji byla na přehlídce výstava scénografických prací Jiřího Istla, rozsahem i úrovní ojedinělá. Jiří Istel, který je výjimečným typem amatérského scénografa, vystavoval devět z více než třiceti scénických a kostýmových výprav, realizovaných amatérskými divadelními soubory v letech 1954—78, a čtyři studijní práce pro scénografickou školu SČDO. Jeho práce svědčí o mimořádném citu pro členění divadelního prostoru, o přemýšlivosti, s níž koncipuje scénický obraz, který neilustruje, ale umocňuje dramaturgický záměr, ideové sdělení, a kde je to možné a funkčně opodstatněné, přerůstá v symbolické zobrazení. Výstava, která měla v laických i odborných kruzích mimořádný ohlas, si jistě zaslouží, aby byla realizována na dalších místech v Severomoravském kraji.

Programovou část přehlídky zahájil soubor Přerovských strojůren s inscenací hry Štefana Králíka Margaret ze zámku. V inscenaci hry se zjevnou antigonovskou symbolikou absentovala jasnější dramaturgicko-režijní koncepce. Neujasněnost se zákonitě projevila ve všech složkách, nejzřetelněji v herecké. A. Hošťálková v roli Margaret přes zřejmé citové zaujetí nedokázala vždy dost přesvědčivě vyjádřit hloubku a niternost přesvědčení a dostatečně plasticky postihnout charakter klíčové postavy. Crown S. Poláška byl až příliš v zajetí vnějšího

DS Sklárný Karolinka — František Hrubín: Křišťálová noc. Foto J. Kučera





DS Červený Kostelec – A. Nicolaj: Tři na lavičce. Foto V. Špůr

gesta, chyběla mu chladná vypočítavost a rafinovanost demagogické argumentace. Nerozhodnost a slabošství Bobbyho se poměrně dobře podařilo vyjádřit S. Odložilovi, i když i on až příliš spoléhal na vnějškovou charakteristiku postavy. Nejzajímavější výkon se v inscenaci podařilo vytvořit R. Divínovi, jehož Jack byl v ostrých konturách podán jako nástroj i oběť společenského zla. Přes zřejmé nedostatky inscenace naznačila, že mladý soubor (pracuje teprve třetí rok) má při promyšlenější koncepční přípravě zřetelné dispozice pro další umělecký růst, který by měl přispět k renesanci ochotnického divadla v Přerově.

Frenštátský DAR DK ROH, stálý účastník krajských přehlídek, uvedl Případ finského nože Nataši Tanské. Po loňské Šolochovově Rozrušené zemi soubor zákonitě potřeboval změnit žánr, a proto si zvolil hru, která kromě potřebného dramatického napětí má i závažné společenské poslání. S vysokými nároky na konverzační souhru v dialogu se lépe vyrovnala ženská část souboru, zejména L. Šušlová jako Lída a M. Hanáková v roli Kateřiny. Poněkud rozpačité významy inscenace posilují hlavně nepropracované scény vyšetřování, postrádající vnitřní napětí, rytmus a spád.

Výhradně mladým patřilo jeviště

v inscenaci Nezvalovy Manon Lescaut, s níž se přehlídka zúčastnilo Lidové divadlo J. Fučíka z Krnova. Hostující režisér J. Navrátil z opavského SDZN vyhověl spontánnímu přání mladého souboru zahrát si hru, která se stala manifestačním vyznáním životního názoru mnoha generací. Režisér se pokusil oprostit inscenační postup od konvenčního dobového zarámování. Hru exponuje obrazem diskotéky, na níž si mladí lidé hrají tento příběh nesmrtelné lásky. Zvolený inscenační klíč však brzy opouští a představení ztrácí původně naznačenou míru stylizace. Mladí začínají hrát příběh, ale už se nedostávají za jeho hranici a ztrácejí tak svou původní aktivitu. Příběh přestává být prostředkem autentické sebevypovědi; vnějšková podoba současného mladého člověka zůstává, jeho životní názor však ustupuje do pozadí. Hudební stylizace písněmi Beatles je nahrazena neutrálně popisnou kulisou vokálních adaptací Linhovců a vrací se až v samotném závěru. Původně spontánní herectví v prvním obrazu se stále více blíží pokusům o psychologizaci postav, čímž nezkušenost některých herců ještě více vystupuje. Přesvědčivost a životnost postavy se dařilo udržet S. Rádkové v roli Manon, uměřeností zaujal ing. J. Šigut jako Tiberge. Krnovský soubor musel s ohledem na adaptaci divadelního sálu radikálně změnit způsob práce a po dvou letech se dostává na začátek nové cesty. Jakkoli je možno mít dílčí výhrady k inscenaci, která vyvolala řadu diskusí, je třeba jednoznačně přijmout úsilí a cílevědomou snahu o překonání inscenační konvence a hledání typu divadla, jež je blízké tvůrcům i divákům.

Nesporným vrcholem přehlídky byla inscenace Hrubínovy Křišťálové noci (recenzi přineslo květnové číslo našeho časopisu). Ambiciózní soubor KP ROH Sklární Karolinka zúročil tvůrčí vklad minulých inscenací; zejména tolik diskutovaný Hadrián z Římsů se z dnešního pohledu jeví jako inscenace, která výrazně pomohla souboru najít cestu k tvůrčímu herectví. V minulosti propastné rozdíly v úrovni herectví mezi starší a mladou generací zmizely, soubor je nyní vzácně vyrovnaným a konsolidovaným kolektivem. Za čtvrt roku od premiéry inscenace dozrála ve všech složkách. J. Orság a M. Šustková v rolích manželů Strunových po zásluze získali ceny za herecké výkony a soubor byl doporučen k účasti na mezikrajských přehlídkách.

Čtyři přerovské dny byly konfrontací, která potvrdila, že ve střetávání koncepcí, pojetí a přístupů severomoravské amatérské divadlo nepřeslápkuje na místě a má všechny předpoklady pro další rozvoj.

Jaroslav Pochmon

Poznámky o divadle

MEZI AUTENTIČNOSTÍ A INZITNOSTÍ

Doufám, že mne nikdo nebude podezírat z toho, že bych nedoceňoval význam autentičnosti pro amatérské divadlo a zejména pro amatérské herectví. Mluvil jsem a psal jsem o tomto tématu — i v tomto časopise — už mnohokrát a vždycky jsem dokazoval, že je jednou z jeho konstantních složek. Vždycky jsem trval na názoru, že bez ní je amatérské divadlo o cosi ochuzeno. Stejně tak jsem stále hluboce přesvědčen o tom, že jedině z této autentičnosti může vyrůst ten druh divadla, který nazýváme autorským. To jest divadla, jež je vlastní výpovědí o světě bez ohledu na jakékoliv konvence a tradice.

Nepíši tento úvod proto, abych opakoval své názory, své postoje k řešení praktických i teoretických problémů amatérského divadla. Připomínám jen některá základní fakta, aby bylo od počátku jasné, k čemu směřuje následující diskuse a úvaha. Neboť jedna čerstvá zkušenost mě nutí položit si otázku, kde jsou meze této autentičnosti v divadle, kde končí možnosti autorství jako sebevýpovědi a nastupuje nutnost jistého vyššího řádu, železný zákon přijetí určitých objektivních pravidel hry. Touto čerstvou zkušeností je představení Ostrova Dynamit od Voskovce a Wericha, které vytvořilo Malé divadlo Kulturního domu Dukla Pardubice.

Hned úvodem spěchám říci, že je mi velmi sympatická mladá parta, která toto divadlo hraje, že jim držím palce a že si vážím důsledné houževnatosti, s níž uskutečňují své záměry. A dál: nepsal bych tyto řádky, kdybych neviděl už druhé představení tohoto souboru. To první bylo Gorinův Thyl Ulenspiegel, který na Svitavách 1978 kromě jiného zvítězil v divácké anketě a získal Cenu diváka. Připomínám to proto, že jsem si vědom toho, že záležitost není tak jednoduchá; že hledání otázek na určité odpovědi může s sebou nést leckterá nebezpečí. Nicméně je-li už kritika a teorie na světě, potom asi především proto, aby pomáhala hledat a upevňovat nové hodnoty. A to i za tu cenu, že bude nepřijemná a tu a tam se dostane i do rozporu s jinými stanovisky a hledisky. Tím chci říci, že zcela chápu, co diváky na této inscenaci zaujalo: mladý kolektiv plný elánu, hrající s chutí, pohybující se a zpívající v rytmu současné

muzikálnosti, nezapírající svou nezkušenost, ale zcela bezprostředně a spontánně ji projevující.

Ovšem dovolte mi ono proslulé kritické ale v podobě otázky: Ale je to všechno, co dělá divadlo divadel? Zvláště tehdy, když soubor sáhne po náročném textu?

Už když jsem viděl inscenaci Gorinovy hry, měl jsem v některých místech neblahý pocit, že mu chybí to, co Ejzenštejn nazývá ve svých režijních lekcích pravděpodobnou logikou situace. To jest takový výklad prostorových, časových, společenských a osobních vztahů, které dbají elementární jasnosti, čitelnosti, sdělnosti. Chcete-li to říci jinak: jsou svou logikou tak přesvědčivé, že se nic jiného nemohlo stát, odehrát jinak. To je východisko nejenom režijní, ale i herecké práce. První krok k divadlu je schopnost takto vyložit situaci, realizovat takto dějová fakta. Je třeba vědět, co je hlavní a co vedlejší v dané situaci, je nutné znát všechny souvislosti a hledat onen logický pravděpodobný způsob, jak diváku sdělit základní informaci, jež mu dovolí jeho přesnou orientaci. To platí pro divadlo jakéhokoliv typu. A tím spíše pro divadlo, které se nechává inspirovat textem, literaturou. Neboť tady jsou už situace předem vytvořeny a já jsem povinen jako režisér či herec pochopit jejich význam. To znamená: proč byly napsány takhle a ne jinak, z čeho rostou, co po nich následuje, jak fungují jako nutné a nezbytné součásti pravděpodobné logiky událostí. A tohle mi už chybělo i v Ulenspieglovi.

Často jsem měl pocit, že přišel mladý člověk a provedl cosi, co mu ukládá text, prostě jen a jen za sebe (takhle si třeba představuji, že lze umřít) a vůbec nepřemýšlí o tom, z čeho smrt v této situaci plyne, co vlastně je jí sděleno a co po ní následuje. Budu docela upřímný: často se mezi textem a jeho jevištní realizací otevírala taková propast, že jsem měl pocit, že složitý text je zcela záměrně interpretován prostředky inzitivního divadla. Neboť tu bylo vše, co k inzitivnímu umění patří: spontánnost, jež si nečiní zábran a vypovídá jen a jen o sobě bez ohledu na cokoliv jiného; naprosto jednoduché prostředky; bezděčné ignorování jakýchkoliv žánrových hranic (právě třeba smrt zcela ztratila dimenzi absolutní konečnosti, nemluví-li už o tragičnosti, a byla provedena v rozkošné a úsměvné bezelstnosti) a ko-

VZPOMÍNÁ OTAKAR BROUSEK: *Začínal jsem na vesnici*

Nedovedu si představit, že by někomu mohlo přijít na mysl stát se profesionálním hercem, aniž by si předem na amatérské scéně okusil, jak chutná divadlo. Z hlediště se sice dá do divadla zamilovat, ne však už zjistit, zda má člověk pro herectví předpoklady.

Ovšem na druhé straně si dovedu představit, že se lidé různých povolání sdružují, aby si zahráli divadlo, aniž by přitom mysleli na profesionální kariéru. Sám fakt, že se najde v obci, městské čtvrti či na závodě parta, která zahoří pro aktivní činnost, je přece hřejivý. Ať jde o sport, šachy, filatelii či cokoliv jiného, vždy je to užitečné z hlediska společnosti i oněch jednotlivců. Jestliže je to nadto divadlo, pak

smysl takového počínání je ještě hřejivější. Ty lidi nikdo nenutí k práci, dobrovolně se scházejí na společném díle, něco mu obětují, volný čas, úsilí, práci. To má zpětný vliv na jejich aktivní přístup k ostatním společenským záležitostem. Zvláště v dnešní době, která proti minulosti nabízí toliké pouze pasivní vnímání vzrušujících zážitků, umění v to počítaje, je amatérská zájmová činnost nenahraditelná. Jestliže se nadto podaří amatérskou činností vytvořit nesporné umělecké hodnoty, tím lépe. Vždyť amatérské divadlo a vůbec amatérské umění dávalo a dává modernímu špičkovému umění nejen jeden impuls i ne jednu přímou hodnotu.

Pocházím z nevelké obce Roztoklaty u Českého Brodu. Do Brodu jsem odtud jezdil osm let denně do gymnázia. Naše ves měla pár desítek chalup — a vidíte, za mého mládí tam byl čilý ochotnický spolek. A dokonce měl k dispozici dva sály: v Sokolovně a v hostinci. Hrály se většinou operety, to aby se uplatnila i místní kapela, kterou dirigoval místní pan řídící.

Poprvé jsem si s ochotníky zahrál, když mi bylo čtyři nebo pět let. Byla to dětská role v populární hře Mlynář a jeho dítě. Uvědoměle ochotnické činnosti jsem se ovšem začal věnovat až kolem šestnácti let. Samozřejmě předcházely úspěchy ve škole při recitaci,

nečně — tím jsem vlastně začal — projev nespoutaný jakýmkoliv logickými či literárními hledisky. Považoval jsem to tehdy za náhodu, za projev ohromné energie souboru, který se teprve učí a nechce si při tom učení klást malé cíle. A navíc: zmínil jsem se už před chvílí, co bylo na tomto představení sympatické a co dovolovalo na tyto problémy ne snad zapomenout, ale odsunout je do pozadí.

Leč přišel Ostrov Dynamit. A všechno tohle se objevilo znovu a ještě v daleko ostřejší podobě. Neboť marná sláva, tenhle text má tolik časových, dobových prvků, že ona logická pravděpodobnost hry roste právě a především z nich. Je tu například výsměch z bělogvardějců. Jedna z postav hýří holoubky a dalšími rusismy a vůbec je pojata v celém jednání jako karikatura tohoto tehdy tak běžného životního i uměním zpracovávaného typu. Jenže to už dneska neplatí. Tyto souvislosti a motivace už z povědomí dnešního diváka zmizely. Logická pravděpodobnost musí situaci, v nichž tato postava funguje, řešit odjinud; musí je převést tak říkajíc do jiného slovníku. A to se nestalo. Přišel herec a zahrál — mohl-li to tak říci — co chtěl, co ho napadlo, co ho bavilo, co zajímalo jen jeho. Tím elementárním informačním výkladem jako by se mezbávil. A tak bych mohl jít od postavy k postavě a většinou, drtivou většinou, bych jenom opakoval totéž.

Půjdu tedy raději dál v obecných postřezích. Text, jenž inspiruje představení, je jeho východiskem. Určuje nejenom elementární logiku situací, ale i jejich řazení do struktury vyššího uměleckého řádu. Ostrov Dynamit je revue, revue se vším všudy. A revue má své zákony. Tvůrci pardubického představení se drželi revue. Ale všechno to, co v jejich představeních připomíná inzitivnost, se samozřejmě tomuto řádu velice, přímo bytostně vzpírá. Neboť oni si přicházejí na jeviště zařadit sami za sebe a nehledají možnosti, jak svými prostředky realizovat jistý umělecký tvar. Takže takové velké finále na závěr jednání, které revue samozřejmě má, je potom čímisi, co není ani podívanou, ani její parodii, protože k tomu chybí jak záměr, tak přesná znalost zákonů tohoto prvku. [Jak známo, parodovat lze jen to, co dokonale znám a umím provést ve vážné podobě.] V podstatě se tu demonstruje jen a jen skupina chlapců a dívek takových, jací jsou i v životě. A navíc ani stará nahrávka Ježkovy hudby v nich nevyvolává spontánní pohybovou reakci, neboť se dnešní mladá generace projevuje na zcela jiné rytmy. Právě ve vztahu k této hudbě se autentičnost začíná blížit inzitivnosti přímo školsky. Neboť v hercích neprovokuje jejich tvořivost a oni pak zcela spontánně prozrazují

jen jedno jediné: že tohle není jejich nejvůbecnější zájem. Není to trochu málo na sdělení z jeviště?

Mluví tu o inzitivnosti, a přitom nepodezírám tvůrce, že jim o tuto inzitivnost šlo. Neboť je tu výkon Olgy Matlákové v roli Raka, tedy v jedné z rolí dvojice V+W. Výkon artistní, přesvědčující pohybovou obratností, mrštností, neustále proměnlivý a tvořený výraznou stylizací. Tedy pravý opak inzitivnosti. Samozřejmě, že se vymyká téměř všemu, co jej obklopuje. A nejen vymyká, jde proti. Možná náhodou, ale spíš ne. Zdá se mi totiž, že herečka se prostě v této poloze našla, že takto v této poloze zase předvádí sebe, nebo ještě lépe: své pojetí divadla. Tedy zase autenticita, byť divadelně poučená a herecky zvládnutá. A že jde o tuto autenticitu, o tom mne zase přesvědčuje fakt oné logické pravděpodobnosti. Neboť mnohdy sledujeme jen a jen vnější výraz jednotlivce a opakuji znovu, že výraz sugestivní — zatímco smysl situace zůstává nesdělen.

A tady jsme asi u jádra věci. Představení režírovala Helena Beránková, která zřejmě se souborem trvale pracuje. Zná její práci a vážím si jí už z dob předešlých. Mám na mysli její spoluúčast na inscenaci Krále Leara, kterou jsme kdysi obdivovali na jednom Šrámkově Písku. I tehdy měla k dispozici mladou partu, dokonce ještě mladší, i tehdy šla především za autenticitou. Ale pozor: tehdy přesně vložila některé klíčové situace ze Shakespearova textu, neboť je viděla — či lépe: její herci je viděli — očima dětských her. V nich se mladí herci našli, hráli sebe v situacích, které jejich věku nebyly tak vzdáleny, na něž měli ještě zatraceně čerstvé vzpomínky. A klíčem této dětské autenticity se zmocňovali situací Shakespearových, otevírali jejich nové pravděpodobně logické i obrazné významy. A právě tohle jak v Ulenspieglově, tak v Ostrovu Dynamit chybí. Herci jsou tu ponecháni ve vášnivě snaze nechat si vše, co jejich jest, sami sobě. Kde jim nepatří nic víc než prostá tělesná existence bez divadelní zkušenosti, nabývá autentičnost znaky inzitivnosti. Kde už vládnu jako herci sami sebou, nastupuje demonstrace toho, co už umím, a nebezpečně se blíží předvádění sebe sama, herecké exhibici. Ale situace textu, jejich logický a obrazný výklad v obou případech jdou stranou.

Nejde jen o pardubický soubor, i když samozřejmě on byl podnětem k této úvaze a i když bych si samozřejmě přál, aby mu k něčemu pro jeho další práci byla. Jde právě o ony meze autentičnosti, o rub toho, co jindy bývá takovým kladem.

JAN ČISAŘ

na školních akademích, kde mi byly svěřovány verše.

Bylo to za války. Když začalo totální nasazení do Říše a do velkých průmyslových center, roztoklatský ochotnický soubor se rozpadl. Ale já jsem divadlu už natolik propadl, že jsem začal jezdit do sousedních Břežan, kde vyvíjel dál činnost spolek divadelních ochotníků J. K. Tyl s dlouholetou tradicí, a s nimi jsem hrál. Večer českých aktovek — Poupě, Boháč a smrt, dál Stroupežnického drama Na Valdštejnské šachtě. To jsem dokonce režíroval. Poprvé a naposled v životě... Počkat, zapomněl bych ještě na jedno studentské představení na gymnáziu: na Lišá-

ka Pseudola, na tom jsem se také podepsal jako režisér.

Na českobrodském gymnáziu jsme měli i recitační sbor, „voice-band“. Dodneska mám schovaný scénář Wolkrovy Balady o námořníkovi, kterou jsem upravil pro sóla a sbor.

S ochotnickou činností, se studiem představení byly spojeny nemalé oběti. Obstarávali jsme si samozřejmě všechno od dekorací a kostýmů počinaje vlastníma rukama. Dvakrát týdně se zkoušelo, přitom spojení mezi obcemi bylo mizerné, připočítejte k tomu zatemnění, a přece se lidé scházeli. V té době temna měla kulturní činnost nemalou cenu. Udržovala v době germánské okupace při životě čes-

kou kulturu, povzbuzovala národní sebevědomí i uvědomělý odpor vůči nacistům. Další význam spočíval v tom, že se scházeli dohromady lidé různých sociálních vrstev, studenti — gymnazisté i průmyslováci, dělníci, obchodníci i úředníci.

Po válce jsem se věnoval divadlu jako svému povolání. Ale ještě z kládenského angažmá i z Honzlova Studia Národního divadla jsem dojížděl za těmi, mezi nimiž jsem se učil prvnímu krůčků na jevišti, abych jim pomohl radou i vlastníma rukama. Dodnes mám na tu dobu ty nejkrásnější vzpomínky.

Zaznamenal Ladislav Daneš

ÚVOD DO REŽIE

Jaroslav Vostrý

7. Realie a univerzálie

Děj Čechovovy aktovky Výročí (Jubileum) je jednoduchý. Účetní Chirin se snaží co nejrychleji dokončit zprávu, kterou má předseda správní rady zřejmě dost pochybného soukromého bankovního ústavu Šipučin ještě týž den přednést na slavnostním shromáždění. V tom mu brání jak sám Šipučin, který ho na jedné straně popohání, ale na druhé straně zdržuje svými řečmi, tak zejména dámské návštěvy.

První je Šipučinova manželka Taťana, která pospíchá rovnou z nádraží sdělit svému muži silné dojmy z návštěvy u příbuzných, a druhá jakási Merčutkinová. Ta se tu se svou žádostí, aby byly jejímu muži vyplaceny peníze, které mu příslušný úřad strhl podle jejího mínění úplně neprávem, ocitla na naprosto nesprávné adrese, což ale není s to pochopit.

Protože se blíží okamžik, kdy se má dostavit deputace správní rady s blahopřáním, Šipučin, který se ze strachu před skandálem dosud bránil nabídkou cholerického účetního, že tu ženskou vyhodí, ho nakonec vyzve, aby tak učinil; ale rozružený Chirin se místo proti Merčutkinové obrátí proti předsedovi ženě. Nastane obligátní honička, která vyvrcholí příchodem deputace, již se naskytne takový pohled, že se její mluvčí uprostřed projevu rozhodne dostavit raději později.

Základem děje je tedy fiktivní případ, který dává všechny předpoklady k rozvinutí příslušné jevištní komiky, jejíž působivost bude vyplývat také z toho, že daná situace má při veškeré své jedinečnosti i dostatečně univerzální rysy zmatku všech velkých příprav na poslední chvíli, které patrně každý divák v nějaké podobě zažil.

V tomto jednoduchém, dostatečně konkrétním i dostatečně obecném rámci se samozřejmě vyskytují při-

slušné podrobnosti. Už bylo řečeno, že Chirin je cholerik. Ale navíc je i nemocný a z toho důvodu má na sobě místo fraku, který vyžaduje Šipučin, jakési sako podivné barvy, šálu a — při této slavnostní příležitosti! — bačkory, což předsedu správní rady náležitě rozhořčí.

Mezi Šipučinem a Chirinem je vůbec zásadní rozdíl nejenom co do postavení, ale i v povaze. Zatímco Chirin patří k těm lidem, kteří všechno odřou a mají permanentní pocit nedoceňení ze strany představených, které nesnášejí, ale pro které oddaně pracují, Šipučinovi jde jen o to, aby všechno vypadalo, jak náleží.

Rozdíl mezi těžkomyslným, věčně přepracovaným a nemocným otrokem papírů a čísel Chirinem a lehkomyšlným, z bohatého společenského života permanentně unaveným, povrchním hochštaplerem Šipučinem s jeho moderně napjatými nervy odpovídá i jejich odlišný názor na ženy, které Šipučin miluje a Chirin nenávidí.

Poslední okolnost má vztah k fabuli: aktovka má vlastně „ženskou“ zápletku a rozuzlení je de facto vyplněním Chirinovy předpovědi, že ty ženské, které Šipučin tak miluje, mu tady z toho udělají kůlničku na dříví. Taky Šipučinovo hlavní úsilí, aby vše vypadalo, má příslušnou „dějovou“ úlohu a souvisí s ní jeho konečné komické ztroskotání.

Mohli bychom dokonce říct, že obě tato témata dávají celému tomu „žertu v jednom jednání“ jakési „ideově morální oprávnění“, byť alespoň první z nich nebylo pojato ani v této ideově rovině vážně, ale parodicky vzhledem k módnímu dobovému „filosofickému“ misogynství. Ostatně, i Šipučinova životní pozice se v Čechovově aktovce stává spíš podnětem k zábavě než předmětem kritiky.

Chirinovy bačkory, stíznost jeho ženy Šipučinovi, že ji a švagrovou honil Chirin včera večer s nožem v ruce, příhoda se sebevražedným výstřelem jakéhosi Grendilevského, kterou naprosto nevhod vypráví Šipučinova žena, i agresivní tvrdošíjnost, s níž prosazuje svou nesmyslnou žádost Merčutkinová, a specifické projevy ženského přehlížení úředních potřeb a postupů u nich obou, to všechno jako by byly jen komické podrobnosti, vyplývající obecné situační schéma posledních horečných příprav, ve kterých si vždycky všichni mezúčastnění jako naschvál umanou otravovat svými úplně irelevantními stupidními problémy, takže přivedou nakonec vše, co bylo tak pracně budováno, do naprosté záhuby.

Tyto a další podrobnosti spojené s danými postavami svádějí přítom k herecké charakterologii úplně neprávem. Jako charakterovou komedii Čechovovo Výročí hrát nelze: těžší této aktovky, žánrově jistým způsobem příbuzné vaudevillu, spočívá ve

shodě s tím nikoli na *charakterech*, ale na *situaci*.

Jednotlivé „psychologické“ motivy, jako je Chirinovo misogynství, Šipučinovy „nervy napjaté k prasknutí“, koketní hysteričnost jeho manželky, Merčutkinové „emancipované“ odhodlání vybojovat spravedlivý zápas, který její manžel, jako tolik mužů přehlížející ženiny schopnosti, není sám s to podstoupit, to všechno nesouvisí ani tak s charaktery, jako s jistými módními dobovými způsoby prožívání skutečnosti, resp. s jejich humornými stránkami.

Jednotlivé podrobnosti jako by tedy reprezentovaly především jisté *realie*. To je konečnou věcí ve shodě s příslušnou *žánrovou konvencí*; konečně, nikoli náhodou se třeba při inscenování labichovského vaudevillu pracuje s výraznou dobovou *stylizací*: žánrově odpovídající posun inscenace proti běžnému realu se v tomto případě obvykle rovná divadelně zjednodušené variantě stylu, ba módy doby aspoň příbližně shodné s dobou, kdy se tyto vaudevilly odehrávaly.

V tomto smyslu — tj. ve smyslu objevení východiska divadelní stylizace ve využití příslušných reálií — jde v podobných případech přes všechnu krkolomnost zápletky a vynalézavost v uplatňování jevištních gagů stále vlastně o realismus v užším smyslu, i když — pochopitelně — realismus komediální.

Účinnost tohoto realismu přirozeně souvisí se vzdáleností příslušné doby od naší, čili s tou mírou podobnosti i nepodobnosti (tj. „*realističnosti*“ a „*stylizovanosti*“) daného jevištního obrazu současnému způsobu života, od kterého se liší přesně natolik, aby v něm přes všechnu atraktivitu odlišných stránek bylo možno se smíchem rozeznat dnešní nectnosti, případně alespoň ty, které si ještě pamatujeme nebo o kterých jsme aspoň slyšeli a které byly proti těm dnešním přece jen přijatelnější; takže můžeme předváděný komický děj, při všem realismu náležitě stylizovaný, sledovat nejenom se smíchem, ale třeba i s jistou nostalgií.

Při vši „realističnosti“ — čili, správněji řečeno, *věrnosti realii*, která je v daném případě jaksi automaticky totožná s jistou půvabnou stylizací — setkáváme se tedy v daném případě i s příslušnou mírou *univerzálnosti* (konkrétně, s univerzální směšností lidských slabín nebo univerzálností nostalgie), která činí z uměleckého obrazu určité skutečnosti — příp. konkrétně historické skutečnosti — obraz takřkajíc *aktuální*, tj. platný i jako obraz dnešního života a dnešních lidí.

Je jasné, že mám na mysli aktuálnost vnitřní, která je právě totožná s univerzálností, a nikoli aktuálnost vnější, dosahovanou pouhým dosazováním dnešních reálií za realie minulosti; přičemž ještě horší variantu než

nahrazení divadelně renesančních kostýmů džínsy v Shakespearovi představuje redukce jistého tématu (například lásky) na pouhou realii (tj. na určité aktuálně dobové vnější projevy či způsoby chování).

Ale nesetkáváme se s podobnou redukcí tématu věčného sporu mužského a ženského živlu na pouhé komické vydání dobového misogynství i v případě chování Chirina z Čechovovy aktovky Výročí. A není to podobné i s tématem sobecké neochoty vyjít vstříc druhému a z toho pramenící nemožnosti plnohodnotné lidské komunikace, které jako by tu na rozdíl od „velkých“ Čechovových her bylo redukováno na módní zaujetí právě objevenými vlastními „nervy“, jak se to projevuje u Šipučina nebo u jeho manželky? I když v tomto případě je podobná redukce aspoň bližší dnešku, tj. sama o sobě pořád dost aktuální.

Obojí ve skutečnosti ukazuje s dostatečnou jasností, že v případě Čechovovy aktovky by stylizace vycházející z dobových reálií byla zřejmě sotva na místě; to ovšem souvisí i s jistou odlišností Výročí od vaudevillové žánrové konvence, což je odlišnost vyplývající už z toho, že sám děj je tu na vaudeville příliš rusky realistický. I proto je prvním režisérovým úkolem objevit za pouhými reáliemi této hry univerzálie: střetnutí těch živlů či sil, jejichž dané (např. lokálně dobové) realizace se svou podobou neuvěřitelně liší, jejichž podstata však zůstává táž.

Jednotlivé motivy Čechovova „žertu v jednom jednání“ se mohou jevit jen jako pouhé reálie anebo komické podrobnosti. Ale při inspirovanějším pohledu za nimi můžeme uvidět mnohem víc. Chirin prý honí svou ženu a švagrovou s nožem v ruce; říká, že je schopen třeba zločinu; je podivně oblečený, ba vzal si k této příležitosti dokonce bačkory, protože jeho zdraví je mu prý milejší než nějaké oslavy; hlavní jeho zájem jsou přes všechny stížnosti na tuhle galejnickou práci ovšem čísla a papíry; nepořádek přímo nesnáší, což je taky jeden z důvodů, proč nenávidí ženy; atd. To všechno jsou podrobnosti, pramenící ale z jednoho zdroje, jehož skryté jméno může být nekrofilie a nejtajnější přímo smrt.

Že tohle je přehnané? Že to zní příliš vážně? Jistě, je to přehnáno, přesněji, nadsazeno. Máme totiž co dělat s komickou nadsázkou, s níž je spjata dění v té komedii a z níž se přece musí odvíjet i jevištní jednání. Z toho důvodu nejenže nebudou v předsedově kanceláři, jak chce Čechov, dva stoly, ale jeden, za který Šipučin Chirina při této příležitosti posadil, čímž si ale způsobil, že nemá, kam by si sedl, protože i všude jinde rozložil Chirin stoly svých papírů. Šipučin dává tedy ty fascikly pryč, Chirin je tam zase na základě skutečné potřeby a ze škodo-

libosti vrací a Šipučin, který čeká na jeho referát, mu to nemůže zamezit.

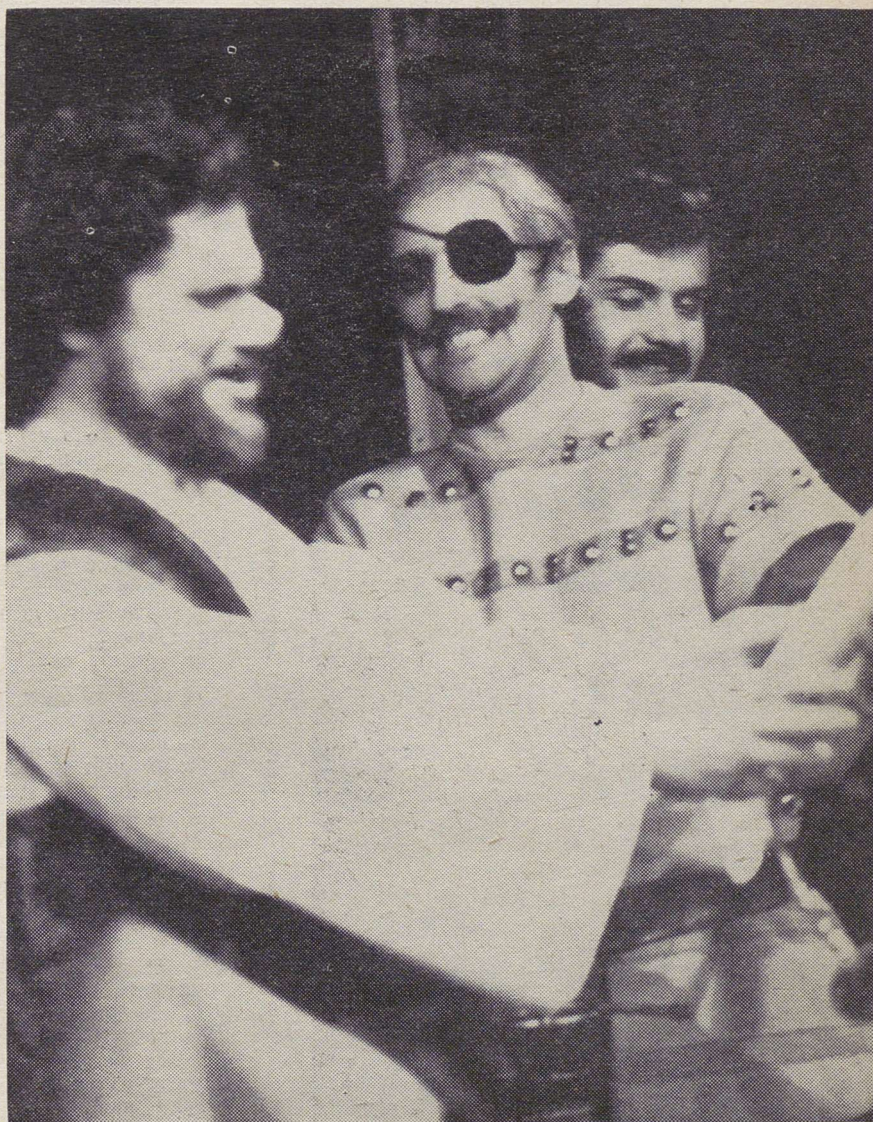
A tak jako kazí Šipučin jeho pořádek Chirinovi, kazí Chirin nejenom svými papíry, ale i zjevem Šipučinovi celkový vzhled banky v den výročí. Proto taky, když se objeví Taťána, není to Šipučinovi vůbec milé, ale když sem vtrhne Merčutkinová, zmocní se ho úplné zoufalství. A Chirinovi, když se s ní octne sám, překáží ještě víc, a on na ni křičí, protože se její hyperbolicke vitální ženskosti bojí, a to tím víc, čím ho „to ženské“ vábí; ostatně, jeho vztah k ženám je zřejmě vůbec ambivalentní, takže v závěru člověk neví, zda honí Šipučinovou proto, že ji chce zabít, nebo znásilnit, případně — nejspíš — obojí.

Tímto způsobem v Čechovově aktovce jako ve zlém snu člověku stále něco a někdo vadí, lidé prostě překážejí je-

den druhému a marne je každé snažení. V tom smyslu se může taky divák s postavami ztotožnit, i když se jim — a tím i sám sobě — směje, zatímco komičnost sebevynalézavější vnější charakterizace by mezi nimi a jím vytvářela v tomto případě nežádoucí distanci.

Tak pramení „reálný“ konflikt ve hře rozvíjený ze střetnutí univerzálních sil chaosu a pořádku, ženství a mužství, snažení a marnosti, života a smrti; samozřejmě v rovině svérázné komické stylizace, jejímž pramenem — jako u každé stylizace — je střetnutí reálnosti daného obrazu s jeho univerzálností, činící z něho obraz jak těchto lidí, tak také všech ostatních, jak této situace, tak kterékoli, v níž je člověk konfrontován se skutečností (s níž se specifickým způsobem konfrontuje také v umění).

DS Hronov — V. K. Klicpera: Hadrián z Římsů. Foto V. Špůr





V GOTTWALDOVĚ MEZINÁRODNĚ

Na počest 30. výročí založení Pionýrské organizace, k Mezinárodnímu roku dítěte a na oslavu 10. výročí vzniku souboru Malé scény se konala v Gottwaldově od 23. do 28. dubna t. r. III. přehlídka inscenací Malé scény Parku kultury a oddechu a Lidové školy umění a zároveň probíhal čtyřdenní seminář pro vedoucí amatérských skupin dětského divadla.

V dopoledních setkáních hovořili hosté z NDR (lužicko-srbská skupina), Polska a Velké Británie o své práci s dětmi a mládeží a konfrontovali ji pak s metodami pedagogů našich lidových škol umění. Vzájemná výměna zkušeností ukázala, že i když má každá z těchto delegací jiné podmínky a možnosti provozovat dětské divadlo, cíl zůstává stejný: Všichni se shodli v tom, že divadlo hrané dětmi dětem přináší nesmírně cenné kladné výsledky ve výchovné práci, dětem pak seberealizaci a radost z tvůrčí činnosti.

Odpolední program tvořila představení na Malé scéně. V prvním z nich vystupovali hosté z Polska, varšavský dětský soubor Ognisko Teatralne, který vedou herci a režiséři profesionálního Teatru Ochoty. Soubor předvedl vlastní úpravu hry Williama Shakespeara *Sen noci svatojánské*. Nesmírně plastické, živé provedení tohoto představení herci podle odhadu 16 až 22letými plně zaujal mladé diváky v hledišti. Příbuznost obou slovanských jazyků polštiny a češtiny podtrhla kultivovaná jevištní mluva a výrazný projev hereckého pohybu. Režii měli Halina a Jan Machulscy.



Malá scéna LŠU Gottwaldov – W. Shakespeare: *Romeo a Julie*

Další čtyři představení hrál domácí soubor gottwaldovské Malé scény PKO a LŠU. Jako první z nich jsme viděli plnokrevnou hru Carlo Gozziho *Král jelenem* s typizovanými postavami commedie dell'arte, další den dvě roztomilé pohádky Aloise Mikulky, z nichž jedna, *O chechtavém mraveníšti*, byla vybrána pro letošní přehlídku dětského divadla v Kaplicích.

Třetí hra Malé scény byla Shakespearova *Romeo a Julie*, odvážné, velmi moderně pojaté představení, zaostřené kritickým pohledem na generační rozpory mladého světa bez předsudků proti zkostnatělé tvrdosti, vzájemné nevraživosti a nenávisti. Závěrečnou ukázkou práce tohoto souboru byla lidová hra Jaroslava Bařinky a Petra Botíka *Smrť na hrušce*, kterou nedávno v gottwaldovském nastudování odvysílala také Československá televize.

Všechny čtyři hry Malé scény PKO a LŠU s dětmi režijně nastudoval Antonín Navrátil, pedagog literárně dramatického oboru Lidové školy umění v Gottwaldově. Sám byl také autorem vtipně řešených, barevně sladěných, přitom jednoduchých scén a kostýmů. Práce s dětmi a mládeží je velice náročná a má-li přinášet kýžené ovoce zdaru, musí ji provádět člověk zasvěcený, musí dětem rozumět, chápat jejich problémy a nenásilně je vést k správnému postoji v životě. Výchova uměním, v tomto případě uměním divadelním, je jednou z takových cest, po které kráčí i Antonín Navrátil se svým mladým souborem.

III. přehlídka inscenací na gottwaldovské Malé scéně a průběžně konaný seminář s mezinárodní účastí o práci s dětským hercem a výchovném dopadu divadla na správné usměrňování charakteru naší příští generace přinesla všem účastníkům tohoto setkání nesmírně mnoho bohatých zážitků, podnětů a povzbuzení k další jejich práci s dětmi a mládeží.

Olga Schmidtová



Ognisko Teatralne Warszawa – W. Shakespeare: *Sen noci svatojánské*

Kapitoly z dějin světového herectví

BAROKO

Jestliže renesanční divadlo začalo užívat krytých budov s perspektivně malovanými dekoracemi, na nichž mohl hrát herec jen do určité hloubky, aby perspektivu neporušil, nebo – jako v Teatro Olimpico – užívat scénických ulic k tomu, aby diváka přesvědčil, že svého partnera v druhé ulici „nevidí“, pak baroko zavedlo jako základ perspektivně řazené boční kulisy a malovaný prospekt. (Jsou i výjimky – Mahelotovy simultánní dekorace v Burgundském paláci a Furtenbachovy trojboké kulisy, jež byly barokní představou o starořeckých periaktech.) Tento systém se udržel až do 19. století, přičemž se měnilo svíчковé osvětlení v plynové a později elektrické, ale samo rozmištění světla (horní a dolní rampa, osvětlení kulis) zůstávalo v podstatě stejné.

Kulisy a prospekt byly manuálně ovládány skrytou mechanikou tak, že se dala celá scéna změnit během třiceti taktů hudby. Kromě toho se v barokních divadlech s rozvojem věd, zvláště fyziky a matematiky, objevovaly četné stroje a zařízení, umožňující vznášení a mizení osob jednotlivě či ve skupinách, plavbu lodě, mořskou bouři, zemětřesení atd., zpravidla za použití vody (fontány a vodotrysky v té době byly samostatným typem mechanického divadla, stejně jako ohňostroje, jejichž teorie spadala pod dělostřelbu – srv. český překlad Furtenbachova Ohňostroje, nebo Siemienowicz: Grand'art d'artillerie, Amsterdam 1651) a pyrotechnických efektů. U nás se z té doby dochovalo zámecké divadlo v Českém Krumlově, bohužel už neschopné provozu. Ve švédském Drottningholmu lze dosud malé barokní divadlo a jeho scénické vymoženosti vidět při operních inscenacích. Italská opera totiž, stejně jako činohra, počítala s jevištní technikou a triky, jež tehdy umožňovala. Vzácný souhrn barokních divadelních strojů a zařízení naleznete v obrazovém dodatku (X. díl) Diderotovy a D'Alembertovy Encyklopedie. Některé vynálezy baroka se dosud úspěšně užívají při vystoupeních iluzionistů a udivují (aspoň na dálku) svou schopností vyvolat u diváka optický klam, iluzi „zázraku“.

Vůdčí zemí divadelního vývoje v Evropě byla v 17. století Francie, kde za Ludvíka XIII. a XIV. vznikl v dramatu nový směr, tzv. francouzský klasicismus, reprezentovaný především jmény Corneille, Racine, Molière.

Corneille a Racine vytvořili divadlo, stojící na technicky dokonalé jevištní řeči, která se, spolu s gesty a mimikou, označovala latinským názvem pro hlasitý přednes: deklamace. Ve Francii má její tradice nepřerušenu linii až do naší doby, a to zvláště na někdejší Molièrově scéně (Comédie Française), v Théâtre national populaire (Gérard Philipe řekl, že mu tradiční technika umožňuje mluvit bez námahy pro mnohatisícové obecenstvo bez mikrofону před papežským palácem v Avignonu), ve školách ap.

Deklamace (šlo o veršované tirády) byla „stylizována podle zákonů poezie a hudby“, tj. byl zdůrazňován její rytmický a melodický průběh ve vztahu k představovaným afektům. (Dodnes se uznává, že při emoci hudební kvality řeči rostou.) Důraz se kladl na rozsah hlasu a dech. Racine předpisoval herečce Champmesléové deklamaci v notách a skladatel Lully se jejím přednesem inspiroval v operních recitativech. Champmesléová užívala vysokých poloh a jasně díkce, takže se její hlas nesl nejen ve velkém divadelním prostoru, ale, bylo-li otevřené okno v průčelí divadla, i přes ulici. Řada hereček ji

v tom slepě napodobovala. Jiný tragéd, Montfleury starší, ze-směšněný v hrách Molièrových pro přehrávání (jeho syn napsal proto vztekou parodii na herectví Molièrovo) předváděl exhibice dechové. Dovedl např. pronést na jeden nádech dvacet veršů a užíval jako dechové opory opasek, obdobně jako třeba Caruso. Potřeba hlasové nosnosti a hudební stylizace řeči ovlivnily velká gesta a postoj herce čelem k divákům, jaké známe z opery. Po monologu následovaly ovace, které přerušily hru, teprve pak odchod herce, při němž se rovněž nesměl otočit zády k divákům. Musel buď do východu v zadním prospektu, nebo po otočce vpravo či vlevo odejít do postranních kulis. Gesta pro znázornění emocí se vzhledem na malířské, plošné pojetí herce na scéně, přebírala z výtvarného umění (zákaz otočení zády je analogický barokním sochám – i ony jsou na podstavci či rampě určeny pro trojí možný pohled). Aranžmá více postav vycházelo ze společenské hierarchie: hlavní postavy v centru, ostatní vpravo a vlevo podle

Molière jako Sganarelle (postava odvozená z commedie dell'arte)



své společenské důležitosti. Král a šlechtic tak měli „čestnější“ místo i tam, kde byli ve výstupu vedlejší postavou. Podobná privilegia měly postavy náboženských alegorií. Sed a klek byl rovněž stylizován v rámu obrazu, kterým byl jevištní portál.

Molière patřil mezi ty, kdo pochopili nebezpečí jednotvárnosti a neživotnosti některých divadelních konvencí doby (ovlivnila to snad i jeho indispozice tyto konvence svými prostředky naplnit). Ve Versaillské improvizaci a jiných hrách (srv. kapitola o Molièrovi-divadelníkovi v Brettově monografii Molière) proklamoval v herectví přirozenost a proti výlučné inspiraci uměním stavěl inspiraci životem. To uplatnil Molière jako herec, režisér i herecký pedagog. Vychoval jednoho z nejlepších tragédů doby, Michela Boyrona, řečeného Baron.

Tento Molièrův žák šel proti zpěvavé deklamaci do té míry, že upadal údajně do opačného extrému: místy se zdálo, jako by místo veršů mluvil prózu. Když na něj diváci volali při tiché pasáži „Nahlas!“, přerušil hru a odušil: „Kdybych tady mluvil nahlas, porušil bych smysl!“ a klidně opakoval totéž místo stejně. Jindy prohlásil: „Pravidla přikazují, že se ruce nesmějí zvedat nad hlavu, ale když mi to cit velí, je lépe poslechnout jej, než pravidla.“ To vše svědčí, vedle popisů jeho hry, o realistických tendencích, převzatých namnoze od Molièra. Stejně o nich svědčí Baronův důraz na ovládnutí dvorské etikety (to požadoval už Racine), který nebyl diktován jen společenskou objednávkou, nýbrž i snahou zobrazit dobový život u dvora pravdivě.

Francouzský klasicismus, jenž se záhy rozšířil do Anglie, Německa, Ruska a dalších zemí jako určující směr, to byly „bubny, trubky, král přichází“. Vládnoucí třída manifestovala divadlem své bohatství a moc. Proto byly kostýmy zpravidla honosné, včetně orientálních (třeba Turci v Molièrově Měšťáku šlechticem). Dobový dvorský balet, jehož základ tvořila pomalá

chůze v držení, s úklony a obraty, vše se zřetelem na pohled shora, měnicí postavení tanečníků jako geometrické obrazce, pronikl i do činohry jako komedie-balety Molièra a Lullyho. Část Molièrovy tvorby je dokonce natolik poplatná barokním scénickým efektům a spojením s hudbou a baletem, že je dnes prakticky nehratelná. Dvorský balet byl tak významný, že v něm účinkoval i král sám (Ludvík XIV. si dokonce říkal podle postavy, již v jednom dvorském baletu vytvořil „král Slunce“).

Dvorský balet měl zajímavý předvývoj ve středověkých „občerstveních“ při hostinách, či „maskách“ alžbětinské Anglie s libretem a výpravou. Obliba dvorského baletu působila uhlazené přetvoření commedie dell'arte, pokud byly její postavy součástí tanečních intermezz komedií-baletů.

Commedia dell'arte, jež ve Francii dávno zdomácněla a začala hrát na stále scéně francouzsky, se však úspěšně vzpírala panské kultivaci a působila silně na lidové tržištní divadlo, tzv. Théâtre de la Foire. Oficiální scéně prosadily z konkurenčních důvodů, aby pouliční komedianty stihl zákaz mluveného slova. Ti si však pomohli vynalézavostí, jež mj. obcházel zákaz spojením pantomimy a zpěvu, či užíváním psaných replik dávno před nýmým filmem. S poutí spojovaly tržištní produkce tzv. parády, to jest průvod komediantů a ukázka, zvoucí diváky ke hře. Takovou parádou je vlastně i vystoupení komediantů, jež zachytil o dvě stě let později Smetana v Prodané nevěstě.

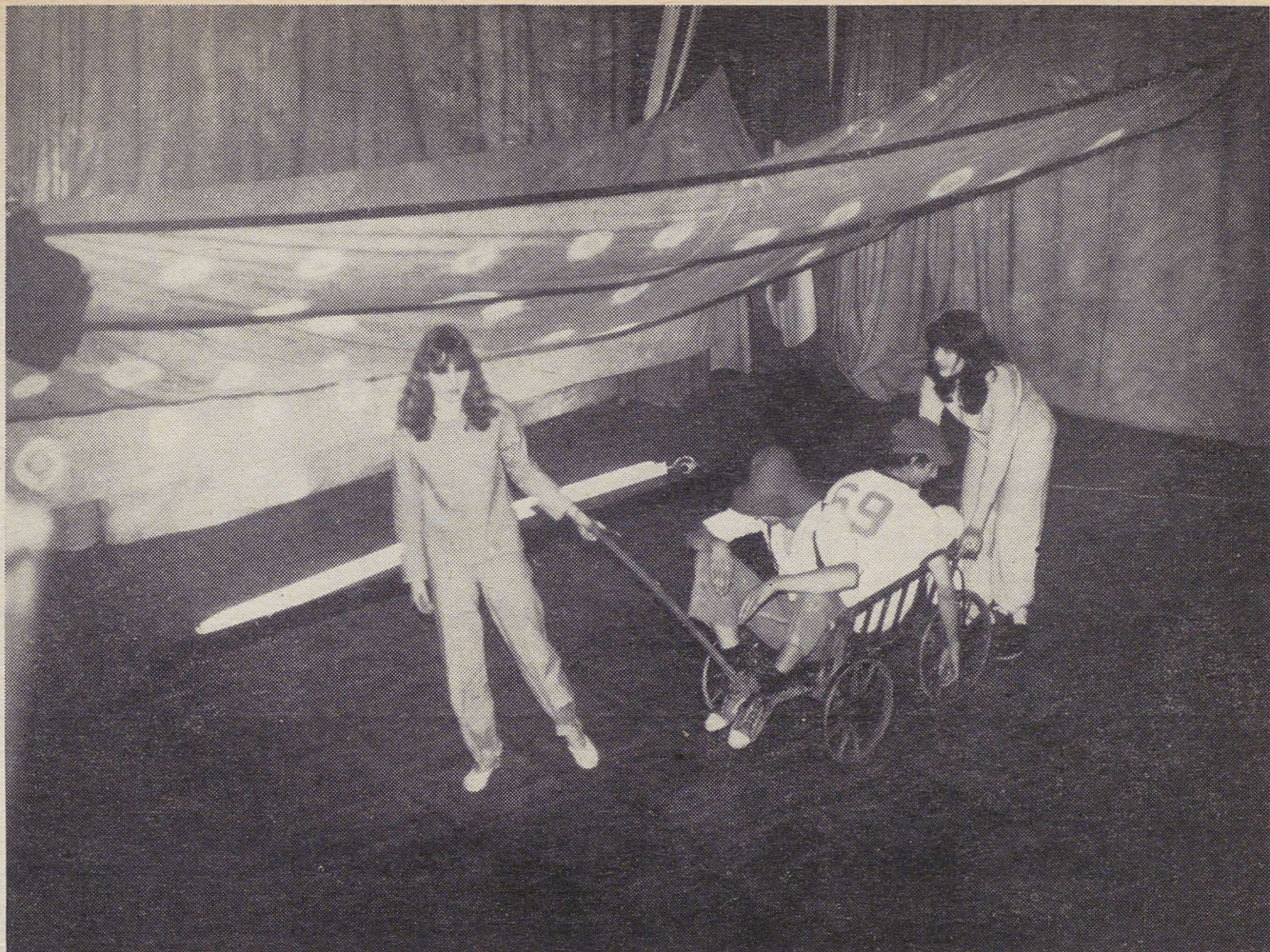
Molière se na commedii dell'arte poučil nejen v postavách (obr. 1) a situacích, ale i dialektech a jazykové komice. Lišil se v tom od Racina, který v celém svém díle používal pouhých sedmi set slov. V Molièrových hrách najdeme i svědectví o improvizaci, např. v Létavém lékaři, kterého u nás, vedle Molièrova Pána z Prasátky, uvedl už kabaret Červená sedma.

V La Grangeově proslulém rejstříku, jehož vzorné vydání v originále vlastní Státní knihovna ČSR v Praze, najdeme doklad o improvizaci Molièra samého: „V pátek 16. 6. se družina z příkazu krále vydala do Versailles, kde hrála „Mazlíčka“ v parku, na scéně, ozdobené pomerančovníky. Molière se účastnil prologu ke hře, hraje roli markýze, který se chce dostat na scénu přes odpor strážce. Vedl směšný rozhovor s jednou herečkou, která hrála roli markýzy a seděla v obecenstvu.“ To byla nová, originální forma prologu a zároveň napadení výsady vyšší šlechty, že směla sedět na scéně při představení.

Zvláštní kapitolu by zasloužilo divadlo řádových škol, zejména jezuitů, jež kladlo velký důraz na emoci a její výraz. Aby zapůsobili, osvojili si jezuité jevištní techniku včetně projekce kreslené a zrcadlové (viz práce Athanasia Kirchera a Gaspara Schotta). Studovali mimiku, gestiku a „řeč těla“, a to v životě i v umění. (Řím byl tehdy prvořadým uměleckým centrem.) Doporučovali pak svým kazatelům, jak se mají při řeči tvářit, jak stát či sklonit hlavu, aby bylo kázání co nejúčinnější. Duchovní cvičení Ignáce z Loyoly rozvíjela představitost a byla tak dobrou přípravou i pro vnitřní hereckou techniku (srv. Ferdinand Pujman: Operní režie). Podle jezuitu Langa, jenž roku 1727 v Rozpravě o scénické hře shrnul starší zkušenosti, je maska na scéně překážkou, neboť zakrývá obličej – zrcadlo duše. Herec hraje čelem k divákům, ale jeho mimika a pozornost náleží partnerům. Mimická hra má předcházet slovu a doznávat po něm. Jen pravý pláč na scéně je krásný. Pro hluboký smutek stačí mlčení, jediný ston či krátký výkřik a vzdech. Hněv znázorní zamračením, stisknou se zuby, chůze se zrychluje, mnozí se aesta, řeč se stává rozčilenější a přerušovanější. Na nenáviděnou postavu či místo, kde by stála, se upře surový pohled. Jí se adresují urážky, hrozivá gesta, prsty se zatínají. zuby skřípou, zkrátka dělá se vše, co vyjadřuje hněv. Překročí-li hněv míru, překročí ji i hra. Deklamace má být přirozená, jen vyšším hlasem a energičtější, než v životě. Hlas je třeba měnit ve vztahu k emoci. Pathos herectví řádových škol odráží Bendovy scénické melodramy. Působivost jeho mimiky a aestiky dokládají zpětně barokní sochy (obr. 2) a obrazy. V nich lze najít řadu hereckých konvencí, popsanych Langem (srv. Pujman: Operní režie, či Chrestomatija po istorii zapadnojevropejskogo teatra). Langův originál je latinský.



Matyáš Bernard Braun: Juda Tadeáš (socha blízka herectví řádových škol)



PŘIJELO MLADÉ DIVADLO

Na pozvání Kulturního domu Dobrovinských podniků přijelo do Prahy Mladé divadlo z Göppingenu. Tento sympatický západoněmecký soubor vznikl v roce 1967 a již devět let se specializuje na divadlo pro děti. Nejprve začínal s dramatizacemi pohádek, později se soustředil na inscenování vlastních textů, které nejlépe odpovídají jeho stylu práce i pojetí divadla. Soubor nemá svou stálou scénu — své hry si nejdříve ověřuje na pódiu jednoho dětského domova a potom putuje po vesnicích i velkých městech a hraje dětem v nejružnějších prostředích. Provoz divadla si hradí soubor především z vlastních zdrojů a částečně z menší dotace města Göppingenu. Mívá jednu až dvě premiéry ročně a v průměru asi 30 repríz. V současné době působí v souboru hlavně mladí učitelé a studenti, ale jsou zastoupeny i jiné profese.

V Praze, v divadelním sále DOPRA se Göppingenští představili hrou

vedoucího souboru C. Caesara Děti, pojdte se smát! Tři děti — Logo, Fatzel a Jenny si vždycky hrají a dovádějí na dvoře mezi čínáky. Jednoho dne se objeví záhadný Mistr Lexikan a odnese je do své země, kde si děti nesmějí hrát a musí se celé dny jen učit. Avšak naši tři hrdinové naučí děti v Lexikanově zemi, jak si mají hrát a být veselí i při učení. S jejich pomocí se nakonec zachrání a utečou zpátky domů. Tam se musí samozřejmě také učit a psát úkoly, ale nezapomínají přitom na své dětské, fantasticky krásné hry.

Tato divadelní hra, jejímuž textu, podobně jako u ostatních her, dalo Mladé divadlo konečnou podobu až po stažení hry z repertoáru, je typickým příkladem principů divadelní práce göppingenského souboru. Autor i herci v průběhu celého představení přizpůsobují mluvený text reakcím dětí. To znamená, že se původní návrh textu, na kterém spolupracuje celý ko-

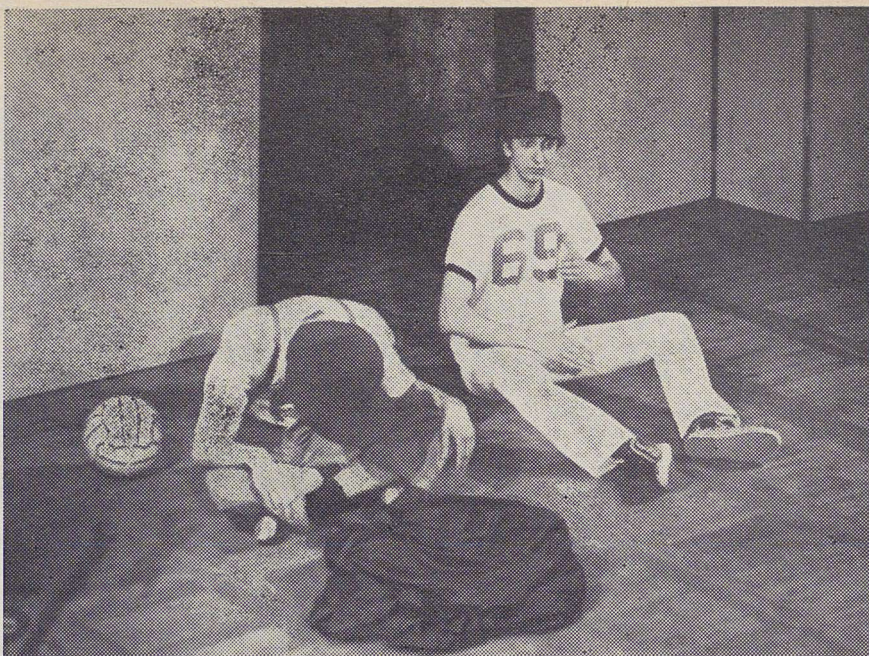
lektiv, od reprízy k repríze mění a že jednotlivé situace existují v několika alternativách podle ověřených reakcí u dětí. Tato metoda zpočátku narážela na nepochopení a nezájem, zvláště ze strany pedagogů a dospělého obecnstva. Zakrátko si však získala stovky zaujatých aktivních dětských diváků, kteří jsou burcováni z pasivity, vypěstované neustálým konzumním sledováním televize. Výchovným cílem Mladého divadla je probouzení této zdravé aktivity dětí a její usměrňování pomocí dramatické hry.

Představení se hraje 80 minut bez přestávk, což umožňuje udržet plynulý a dynamický temporytmus, a tím i pozornost dětí. Celkovou atmosféru inscenace velmi účinně dotváří jak hudba, jejímž autorem je rovněž C. Caesar, tak účelná, světelně a barevně výborně sladěná a technicky dokonalá scéna, jejíž skládací a mobilní konstrukci si soubor přivezl s sebou. I herecká složka odpovídala celkové vyso-

ké úrovni představení. Všichni herci mají propracovanou kulturu pohybu, smysl pro pantomimu, reagují pohotově na dané situace, citlivě navazují kontakt s dětským publikem a vynikají vzornou jevištní díkčí. Jazykovou bariéru pomáhal překonat vypravěč DOPRAPA J. Houba, který dětem stručně vyprávěl mezi jednotlivými obrazy obsah hry.

O inspirativním stylu práce Mladého divadla se hodně hovořilo. Všichni jsme se shodli, že přínosem celé akce bylo především dobré a zajímavé divadelní představení, výměna zkušeností a dojmů mezi našimi a zahraničními ochotníky.

STANISLAVA WEIGOVÁ



naše recenze

DOBŘE UTAJENÁ EDIČNÍ ŘADA

Taková řada vychází už třetím rokem v pražském Ústředním kulturním domě železničářů. Jmenuje se MALÉ JEVIŠTE a ve formě kovolistových rozmnoženin v ní spatřují světlo světa ročně dva až tři tematické sborníky „pro vnitřní potřebu v rámci ideově výchovné a kulturní činnosti ROH na železnici“.

Druhý sborník loňského ročníku je zaměřen na dětské divadlo. V první části přetiskuje z 16. svazku Textů dětské scény ÚKVC dva autorské texty zkušených vedoucích dětských divadelních souborů: Hry a nehry V. Milda, J. Hanzalové a M. Jiskrové z Vimperka a dramatizaci jedné z Ladových Nezbedných pohádek, O chudém královstvíčku z pera J. Delongové z Brna. I když oba texty vznikly v průběhu dramatických her ve dvou konkrétních dětských kolektivech a jsou s nimi úzce svázány, patří k těm autorským hrám, jež bezesporu snesou přenos do jiného prostředí, do jiného dětského souboru. Pod jednou podmínkou ovšem, jak koneckonců oprávněně naznačuje také autor předmluvy — že vedoucí nebude texty chápat jako definitivní scénáře, ale jako inspirační podněty, náměty k etudám. Dvojnásob to platí pro třetí oddíl sborníku, v němž najdeme pod společným názvem Hříčky čtyři drobnosti různého charakteru a úrovně: vedle lehce nahozené dramatické situace (Kaňka) a jednoduché scénky (Kdyby nebylo motýlů) verbální putovačku O létajících poštáčkách (vznikla v dramatickém kroužku ZDS ve Slovenské ulici v Praze podle pohádky J. Moravcové) a metodický šťastně a divadelně vědecky zpracování pohádky B. Němcové O Honzovi od Z. Horynové. Za dobrý dramaturgický nápad pokládám zařazení dvou pásem moderní poezie. První sestavil R. Bílek z Aprílové školy Jiřího Závacka, druhé je mozaikou veršů Lubomíra Feldeka (v překladech J. Závacka) a jmenuje se Recepty na rýmy a šprýmy.

Chvályhodný záměr věnovat jedno z Malých jevišť dětskému divadlu je bohužel poněkud diskreditován redakčním nedostatkem: v takto koncipovaném sborníku je žádoucí uvádět jména autorů, upravovatelů a zejména těch, kdo sborník sestavili, což se zde nestalo. Ani u rozmnoženin „pro vlastní potřebu“ by k takovému opomenutí ovšem dojít nemělo.

OPRAVDU METODICKÝ SBORNÍK?

Středočeské krajské kulturní středisko v Praze vydalo k 30. výročí založení PO a k letošnímu Mezinárodnímu roku dítěte v nákladu 3000 výtisků sborník VŽDY PŘIPRAVEN. Podtitul nás informuje o tom, že má jít nejen o repertoárový sborník pro soubory zájmové umělecké činnosti, ale dokonce o sborník metodický. Podívejme se blíže na to, do jaké míry je tato charakteristika oprávněná.

Proti první části podtitulu nelze skutečně nic namítat. Jen pokud ovšem, necháme-li stranou kvalitu nabízeného repertoáru. Sedm předkládaných literárně dramatických pásem tvoří totiž podivný koktejl namixovaný z kousků prastarých (nejen datem, ale hlavně duchem), novějších i zcela současných, co do kvality značně různorodých. Zejména při výběru starších materiálů měli být autoři koncepce daleko kritičtější. Nedostatečná kritičnost nepříznivě ovlivnila nejen estetickou kvalitu sborníku, ale rovněž jeho metodický efekt, na který — soudě alespoň podle podtitulu — autoři aspirovali. Z metodického hlediska je sporné i zařazení řady básní do oddílu Inspirativní výběr poezie, neboť jdou vysoko nad možnosti dětských recitátorů. Přímo výstražným příkladem takového metodického (nikoli samozřejmě uměleckého) omylu je zařazení Sýsova Nového věku, abych uvedl jen nejkřiklavější případ. Nadto pokládám za neseriózní, že seřadovatel sborníku Oskar Mach neuvedl u literárně dramatických pásem jejich autory. Na druhé straně je oceněníhodné, že sborník jen nenabízí, ale snaží se podněcovat. Po oddílu pásem a po boku básní následuje stručná informace o současných českých periodikách pro děti, o některých vydaných publikacích a sbornících pro pionýry a je tu připojen dokonce výběrový seznam krátkých šestnáctimilimetrových filmů s pionýrskou tematikou.

Středočeské krajské kulturní středisko si sborníkem Vždy připraven kladlo za cíl podat v roce 30. výročí PO a při příležitosti Mezinárodního roku dítěte pionýrům a jejich vedoucím pomocnou ruku. Třebaže se jistě všichni shodneme, že sestavit repertoárový sborník k politickému výročí je úkol nelehký a nevděčný, musíme konstatovat v tomto případě, že repertoárová, natož pak metodická pomoc by měla být vedena upřímnou snahou skutečně pomáhat, snahou hlubokou a důkladně fundovanou, a nikoli jen snahou získat na vlastní konto čárku za záslužný čin; záslužný ovšem jen zdánlivě.

Jaroslav Provazník

MALOSTRANSKÝ MARATÓN

Kolovrátek: Padly vody veliký, Adadas: Dadasoaré II, Divadlo v Uvozovkách: Nakažlivý pes, Musica poetica: Úvod do ženské logiky, Aproximace: Pane, vy jste natvrdlý!, Lampa: Vánoce na Velikonočním ostrově, Anfas: N—tá odmocnina prvního pádu, Excelsior: Čínský vlk, Divadlo X: Kabaret Rozmarná srna, Anfas: Gilgaméš, Divadlo v Uvozovkách: Celotýdenní jesle, Musica poetica: Docenti a strážidla, Tam-Tam: Ztroskotanci.

To tedy jsou jednotlivé etapy dálkového běhu, který uspořádalo Divadlo v Nerudovce ve spolupráci s redakcí Amatérské scény pro pražské soubory MJF a jednoho brněnského hosta — Divadla X. A co mohl člověk, který by absolvoval všech třináct představení, v cíli tohoto divadelního maratónu zjistit? Tak v první řadě měl příležitost udělat si poměrně přesný obrázek o současné úrovni pražských autorských divadel, neboť zvláštností nesoutěžní přehlídky bylo, že přihlášené soubory neprocházely žádným výběrovým sítím. O to výrazněji se potom odlišila úroveň jednotlivých představení, o to jasněji vystoupila do popředí kvalita, ale na druhé straně také nedostatky, tápání i prohry.

Mezi nejpříjemnější zážitky bezesporu patřila obě vystoupení souboru Musica poetica, vyznačující se vzácnou kultivovaností, moudrostí a vtípem mluveného slova, originální hudbou a — což rozhodně nebylo častým jevem — mistrně zvládnutou technickou složkou. Neobyčejně silně zapůsobilo představení člena souboru Lampa Petra Gruši, vlastní kompozice pro jednoho herce a robota (= 1 hlas). Neotřelé zpracování tématu přátelství a lidskosti, zemitý a přitom citlivý a citový interpretův projev, to byly hlavní klady této pozoruhodné inscenace.

Také ostatní soubory přicházely většinou s představeními, za kterými bylo vidět hodně práce a přemýšlení. Ovšem vždy se už našlo něco, co ve větší či menší míře narušovalo výsledný dojem. Pominu-li Excelsior, jehož inteligentní představení trpělo pouze neuváženě volenými hudebními vložkami, je zajímavé, že největší disharmonie se projevila ve vztahu obsah — forma. Souborům, které se soustředily na určitou myšlenku, už zpravidla nevystačil dech na její adekvátní podání, a naopak — u některých souborů o mnoho převyšoval způsob výpovědi výpověď samu. Nejčastějšími nedostatky pak konkrétně bylo: ne-

úměrné rozvádění jednoho nápadu (Uvozovky) nebo naopak přemíra nedotažených nápadů, velmi častá absence pointy, špatně volený temporytmus, inscenační stereotyp (Anfas), přehnaně „civilní“ projev (Amfora), předvádění se (Adadas)...

Nedostatků tedy mnoho, ale to nic nemění na skutečnosti, že celková bilance přehlídky není nikterak nepříznivá: některé soubory si již vypracovaly svůj osobitý styl (vedle souborů Musica poetica a Lampa také Excelsior, Divadlo X, Amfora, Tam-Tam), ostatní jej hledají a věrme, že najdou.

K.

DESÁTÝ ŘEZÁČŮV PERŠTEJN

Akce spjaté s rodišti či místy působení význačných osobností mají velký osvětový a kulturně politický význam. Prostřednictvím díla toho kterého spisovatele, malíře, skladatele či pod. přibližují lidem většinou širší kontext literatury a umění. Navíc v nich posilují zdravou hrdost, citová pouta a vědomí, že jejich domov, krajina i oni sami se svými činy se mohou stát předmětem básně, románu, hudební skladby i dnes a v budoucnosti, jestliže tomu tak bylo kdysi. Probouzejí tedy bezděčně i činorodou aktivitu dnešní, a to nejen organizátorskou. To jsou důvody, proč takové akce většinou rychle a natrvalo vstupují do života a stávají se jeho nedílnou součástí.

Podobné úvahy člověka napadají nad letošním desátým ročníkem Řezáčova Perštejna, který patří k nejmladším podnikům tohoto druhu a přesto se již dožívá kulatého jubilea. Z akce místního významu, které se v 1. ročníku zúčastnilo pouze dvanáct recitátorů, vyrostl na událost, o níž ví a mluví a již obesílá sólovými recitátory i soubory celý Severočeský kraj. Ale i to se zdá být organizátorům — OKS a OV SSM Chomutov, MNV a OB Perštejn, z jejichž představitelů jmenovitě připomeňme alespoň ředitele OKS R. Trávníčka, předsedkyni MNV H. Huckovou a předsedu OB a zároveň ředitele místní ZDŠ v Perštejně J. Zahradku — zcela právem pomalu málo. Ale nepředbíhejme, spíše držme palce: při cílevědomé a promyšlené dramaturgii (například soustředění na přednes prózy, který se stále více osamostatňuje) by se mohlo v tomto směru leccos podařit.

Letošního jubilejního ročníku soutěže v uměleckém přednesu pro děti, mládež a dospělé pořádáném v rámci Mezinárodního roku dítěte se zúčastnilo přes padesát recitátorů, sólistů a členů tří souborů. V první kategorii (12—15 let) na sebe opětně upoutal největší pozornost Martin Marcilis; jeho úryvek z Řezáčova Poplachu v Kovářské uličce zněl klukovsky rozpustile a opravdově a naopak Nerudova Dědova mísa zase s nevídaným psychologickým pochopením. S prvním místem získal i čestné uznání MDD. Školačky M. Neubergová a P. Moroczová nezůstaly za ním o mnoho pozadu v působivém, jejich věku odpovídajícím prostém způsobu podání. V druhé kategorii (15—18 let) se dostaly do finále pouze čtyři dívky — D. Krebsová, T. Šobotková, M. Růžičková a J. Štěpánková. Účastníkům (byli i chlápci, třebaže v citelné menšině) nebylo možno upřít solidní přípravu, pestrý výběr textů a zájem (přijeli často ze vzdálených okresů), přesto však pro celou kategorii byla příznačná určitá rozkolísanost. Čeští básníci se stírali s básníky vzdálené provenience, komorní podání s výraznou recitací, ale výkony obestírala ve většině zbytečně neurčitost, daná jednak tematickou odlehlostí či mlhavou složitostí textů a často i citovou unylostí přednesu. Člověk by čekal, že bude znít daleko víc milostných básní — tento věk je přece věkem lásek! Odůvodněný ohlas získala M. Růžičková z Ústí přednesem vlastního textu. Několik zralých výkonů přinesla třetí kategorie (nad 20 let). Jistota ve výběru přednášených básní a osobní vyhraněnost přednášečů bez ohledu na umístění byla patrná a dala soutěži vysoký standard. Výkony — jmenujme podle abe-

Soubor Anfas — N—tá odmocnina 1. pádu. Foto VI. Zajíc



cedy — P. Macáka, L. Magniho, I. Markvarta, V. Moťovské, P. Stuchlíka i Slovenky M. Žigové dělaly čest celé přehlídce. Významnější měrou k programu přehlídky však letos bohužel nepřispěla vystoupení souborů [Ozvěny VÚ 4341 z Chomutova, soubor gymnázia z Kadaně, soubor VŽELSO z Mostu], třebaže v každém bylo něco působivého — u Chomutovských serióznost přístupu k závažné protiválečné látce, u kadaňských děvčat zaujatost a u Mosteckých nápaditost režie.

Při loučení přáli všichni účastníci Řezáčovu Perštejnu mnoho dalších úspěšných ročníků a jubileí. K tomu se lze jen připojit.

J. Kabíček



DS Dukla Pardubice — V+W: Ostrov dynamit. Foto J. Zeiner

PARDUBICKÝ DYNAMIT

Mladé divadlo při KD ROH v Pardubicích sáhlo pro text své první letošní premiéry do odkazu dnes už legendární dvojice V+W a mělo šťastnou ruku.

Ostrov Dynamit, který měl v Osvobozeném divadle premiéru v roce 1930, je hra, která sice navazuje na dojmy z dětské četby dobrodružných románů, ale ještě více těží z parodie amerického senzačního filmu 20. let. K tomu obsahuje — jak už ani jinak nemůže být — celou řadu dobových narázek, jež bývají pro inscenátory tvrdým oříškem. Při studiu původního textu je nutno si uvědomit, co z těchto dobových analogií je dnes přístupné dnešnímu divákovi, a s těmito místy pracovat jako s určitým stavebním materiálem. Vzhledem k tomu, že to vyžaduje perfektní znalost textu a jeho atmosféry, patřičnou dávku citu a vkusu, není to zrovna jednoduchý úkol. O to větší uznání si proto zaslouží režisérka H. Beránková, která Ostrov Dynamit upravila tak, že jej nezbavila kouzla onoho exotického příběhu, ve kterém lidský rozum triumfuje nad omezeností a nadutostí.

Úprava textu i režie vycházela z daných možností souboru, představovala typ spolupráce profesionálních umělců s amatérským kolektivem a prověřila nosnost kolektivního pojetí herecké práce. Netradiční bylo pojetí hlavních postav Kozoroha a Raka, do kterých režisérka obsadila ženu a muže. Oba představitelé — O. Matlášková i V. Novák si se svými postavami viditelně rozumějí, na jevišti působí přirozeně, sehraně a hlavně nenásilně. Inscenace jako celek dokázala diváka udržet v napětí a pobavit inteligentním humorem. Režie nešetří ničím z arzenálu správných jevištních revuí. Zaplnila scénu, jejímž autorem je J. Vosecký, řadou výrazných figur a roztančila a rozezpi-

vala je po jevišti způsobem, odpovídajícím dnešnímu pohledu na revuální parodii. Jen některé výstupy nedosahovaly dobré úrovně většiny scén.

Každé představení, které přináší něco nového a je schopno vyprovokovat živou diskusi a polemiku, je přínosem. K takovým představením se řadí i pardubický Ostrov Dynamit.

(S+B)

Z JIŽNÍ MORAVY DO PROSTĚJOVA A PÍSKU

Také letošního jara proběhla v Brně krajská soutěžní kola amatérských recitačních a divadelních souborů a jednotlivců, jejichž vítězové budou reprezentovat jižní Moravu ve finále Wolkrova Prostějova a Šrámkova Písku. V kolelním klubu Student se představili recitátoři-jednotlivci. Nejúspěšnější byli letos Briáné. I. kategorii vyhrál V. Vostarek před H. Helekalovou a J. Vlašínovou. Prvenství v II. kategorii patřilo B. Bělohradové před P. Novotným a J. Večeřovou. V nejstarší kategorii III. nebylo první místo uděleno; jako druhý skončil B. Matejka a o třetí místo se podělili J. Fiala s A. Helekalovou. Vítězové jednotlivých kategorií mají vystoupit také v soutěži Lidická růže. Většina recitátorů přistupovala k výběru soutěžních textů uvážlivě a projevila hlubší vztah k hodnotám básnického slova, takže přehlídka jednotlivců měla jako celek solidní interpretační úroveň.

Vysokoškolský klub byl dějištěm krajského kola recitačních těles (WP) a divadel malých jevištních forem (Šrámkův Písek). Odborná porota zhodnotila celkem deset vystoupení. Do Prostějova byly navrženy tři soubory. Domino z OKVS Brno V se vcelku zdařile vyrovnalo s Dykovou poérou Milá sedmi loupežníků, a to v kombinaci mluveného a zpívaného slova s využitím vlastní folkové hudby. Divadlo na dlani z LŠU Prostějov přivezlo pod názvem Cesta k mrazu působivou montáž z díla básníka Jiřího Ortena (scénář a režie J. Roubal). Gymnaziální soubor Regina manželů Kaněrových z Břeclavi nastudoval úsměvné lepo-relo z optimistických veršů Miloslavy Lukešové Kukátko aneb O nás s námi. Také do Šrámkova Písku budou z jižní Moravy vyslány tři soubory. Divadlo X při MKS S. K. Neumann v Brně uvedlo ve vynalézavé režii Z. Turby zdařilý kabaret své autorské dvojice Hála-Skorkovský Rozmarná srna. Kolektiv mladých autorů z gymnázia v Uherském Hradišti čistě a spontánně interpretoval textově kvalitní pásmo z vlastní tvorby, nazvané Svět se dělí — dvojtečka. Zkušeny kolektiv při OKVS Brno II zaujal pořadem pro děti Malujeme pohádky, a to hlavně vtipným využitím výtvarné složky. Umělecká úroveň ostatních soutěžících (Divadlo poezie Agadir při MDPM z Valašských Klobouk, M-dílna OKVS Brno I, Recitační kroužek gymnázia z Koněvovy ulice v Brně, Triangl z OKVS Brno III) nebyla už zdaleka tak jednoznačná.

vz

POPRVÉ

Členové vesnických a zemědělských divadelních souborů okresu Liberec se letos poprvé sešli na přehlídce, kterou v dubnu pořádalo Okresní kulturní středisko, OV Svazu družstevních rolníků, Okresní zemědělská správa a OV Svazu českých divadelních ochotníků v Liberci a Osvětová beseda ve Vlastibořicích. Při přípravě akce bylo pamatováno i na to, že venkovské soubory mají pro činnost odlišné podmínky, zejména po stránce materiálního vybavení sálů a jeviště. Byla proto vytypována dvě venkovská jeviště v okrese, aby se přehlídka konala v prostředí, kde soubory pracují.

Jako první se představil divadelní soubor TJ Sokol Kobyl, který na svém domácím jevišti v Nechalově uvedl Drdo-



DS Šimonovice – V. K. Klicpera: Každý něco pro vlast

vy Dalskabáty, 28. a 29. dubna se divadelníci přemístili do sálu Osvětové besedy ve Vlastibořicích, kde vystoupil místní soubor A. Jirásek OB Vlastibořice s inscenací hry Alexandra Kornejčuka Případ chirurga Platona Krečeta. Na závěr byla do programu zařazena veselohra V. K. Klicpery s kuplety E. F. Buriana Každý něco pro vlast v nastudování divadelního souboru OB Šimonovice.

Po každém představení se uskutečnilo hodnocení a beseda souboru se členy krajské poroty. Představení i hodnocení se zúčastnili členové všech přehlídkových souborů, a tak akce splnila nejen předem stanovený cíl, jímž byla vzájemná konfrontace práce, ale podařilo se navázat mezi jejími účastníky přátelské vztahy, které jistě budou dobrým základem pro další ročníky těchto setkání. ev

EJHLE, SATIRA!

Plzeňské Divadlo Pod lampou po třech letech hledání a střídání různých žánrů v oblasti malých forem uvedlo současnou konzumní komedii Jana Zajíce Dva muži za pultem (a dva před). Premiérovému obecenstvu naznačilo, že se nejlépe zabývalo a že se pravděpodobně „našlo“ na poli jinými maloforemníky příliš neobdělávaném — na poli satiry.

Ke cti autora a ke cti dalších protagonistů, kteří spolu vytvářejí profil tohoto divadélka, slouží, že soubor neustrnul ve sféře tzv. komunálního humoru, ani že satiricky neútočí na zlořády bující výhradně na západ od našich hranic, ale že se dotýká především toho, co pálí nás. Není toho málo. Kromě problematiky maloobchodu, která jak už naznačuje titul byla středem hlavního zájmu večera, naostřil si autor tužku proti alkoholismu, kouření, zbožňování automobilismu, mechanickému konzumování slabomyslných televizních pořadů atd. Myšlenkově závažná sonda do psychologie čerstvého vyučence ve znamenité herecké a pěvecké kreaci Ivana Hodyse patřila k nejúspěšnějším scénám večera. Nejen tímto výstupem I. Hodys ukázal jak herecky vyrostl od svého debutu v Třech mužích na židlích. Je to jistě i zásluhou kmenového režiséra souboru a hereckého partnera Jana Zajíce, který i tentokrát odvedl rutinovanou, vkusnou práci a jako autor naznačil další rezervy, především poeticko-satirickou mikropovídou Nocturno.

Už od samého vzniku divadla zdomácněly Pod lampou dobré písničky. Tentokrát diváci vyslechli deset původních písní z autorské dílny Pavla Půty a Stanislava Staňka organicky začleněných v ději komedie a inscenovaných v su-

gestivním hudebním i pohybovém aranžmá. Plzeňští písničkáři překvapili i suverénním zvládnutím rozličných hereckých úkolů. gr.

NAD NOVOU PREMIÉROU V ÚSTECKÉM MALÉM DIVADLE

(Stanislaw Grochowiak: Jitřní úzkost; překlad Mojžíra Janišová, dramaturgie a režie: Rudolf Felzmann, scéna: Jaromír Limr, kostýmy: Irena Hrodková a Petr Horák. Československá premiéra: 31. března 1979 v Malém divadle ZK ROH Severočeských tukových závodů v Ústí nad Labem.)

Polská dramatická tvorba není ve srovnání s polskou literaturou či kinematografií příliš hluboko zakotvena v povědomí českého diváka. To byl zřejmě jeden (nikoli jediný) z důvodů, které vedly ústecké Malé divadlo k nastudování Grochowiakovy Jitřní úzkosti.

Stanislaw Grochowiak (1934—76) básník, prozaik, publicista a dramatik (10 divadelních her), patřil na rozhraní 50. a 60. let k nejvýraznějším představitelům tzv. „Pokolení současnosti“. Programem této literární skupiny bylo úsilí o střízlivý přímý pohled na svět. Výrazně antiiluzivní optika vedla však v některých případech až k přílišnému zdůrazňování těch forem a obrazů, které jsou v našich estetických konvencích obvykle považovány za odpudivé. Program dostal dokonce i pojmenování „turpismus“ (od lat. turpis = ošklivý, ohyzdny). Turpistické prvky prostupují i tvorbu Stanislaw Grochowiaka. Ne ovšem samoúčelně, ne pouze jako ornamenty, odrážející v zrcadle básnického či dramatického textu výlučně svou vlastní ošklivost. V Grochowiakově tvorbě nikdy nechybí to nejdůležitější — důrazný apel na lidský rozum, cit a svědomí. A to byl zřejmě nejpodstatnější důvod této dramaturgické volby, kterou podnikl režisér Malého divadla Rudolf Felzmann.

U Malého divadla jsme si už zvykli na odvážné tvůrčí kroky (připomeňme z minulých sezón Ibsenova Peer Gyneta, originálně pojetého Čechovova Racka či scénickou kompozici Tylova Jana Husa). Inscenace Jitřní úzkosti, řešící problém individuálního slabošství, inspirujícího okolí k lhostejnosti, ponižování a zločinu, není tímto odvážným krokem proto, že přináší do povědomí českého diváka Grochowiakovu verzi turpistických tendencí. To by jistě bylo málo. Díky důsledné práci s textem a pevné koncepci, pro-

Malé divadlo STZ Ústí nad Labem — S. Grochowiak: Jitřní úzkost. Foto A. Čejchan



myšlené až do detailů depresivně působící scény, je však vyhmátnuto to nejpodstatnější: na současný český vkus snad až bezohledné odhalování odvrácených stran lidských charakterů.

Záznam příběhu není v Jitřní úzkosti kompaktní. Tvoří ho epizody, klíčové pro vývoj děje i osudu hlavní postavy, muže, který nejprve propadá a po krátké abstinenci je záměrně dohnán k alkoholismu a sebevraždě. Stěžejní postavy prakticky hned na počátku vykládají karty na stůl a divák je tak nucen takřkajíc „za plného vědomí“ prožít léčbu šokem, pohybující se ustavičně na hranici mezi realitou a fantaskním nerealním, tragédií a černou groteskou.

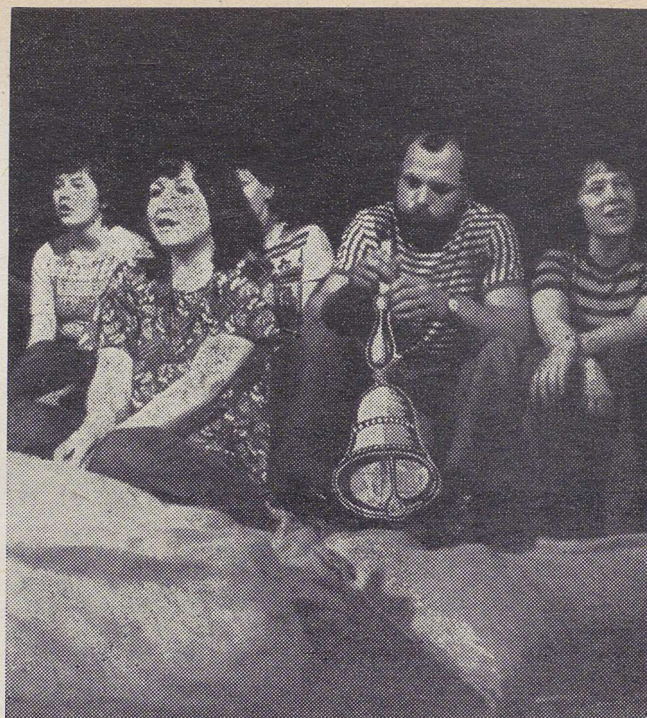
Inscenace Jitřní úzkosti nastolila v souboru Malého divadla problém nových inscenačních postupů a — proti předcházejícím inscenacím — také nového způsobu herecké práce, jehož podstatou není ani psychologizování, ani stylizace, nýbrž naprostá civilnost. A zde je také zřejmě největší prostor pro popremiérové zrání Jitřní úzkosti. Jestliže se s tímto úkolem vyrovnala tradiční opora souboru Eva Čejchanová v roli domovnice Bednářkové, je tím potěšitelnější, že téměř srovnatelný výkon odvedl i Stanislav Verner v hlavní roli Alfa. Styl herecké práce má zde však přímou souvislost s vyzněním hry i s jistým potřebným druhem katarze, který tentokrát není obsažen v textu, musí se však zrodit v divákovi. Toto poznání a toto „zvnitřnění“ rolí čeká ještě většinu všech ostatních herců, vystupujících v Jitřní úzkosti, která má jinak všechny znaky dalšího tvůrčího kroku k výraznému profilu ústeckých divadelních amatérů.

Michal Mašek

PODĚBRADSKÝ PALEČEK

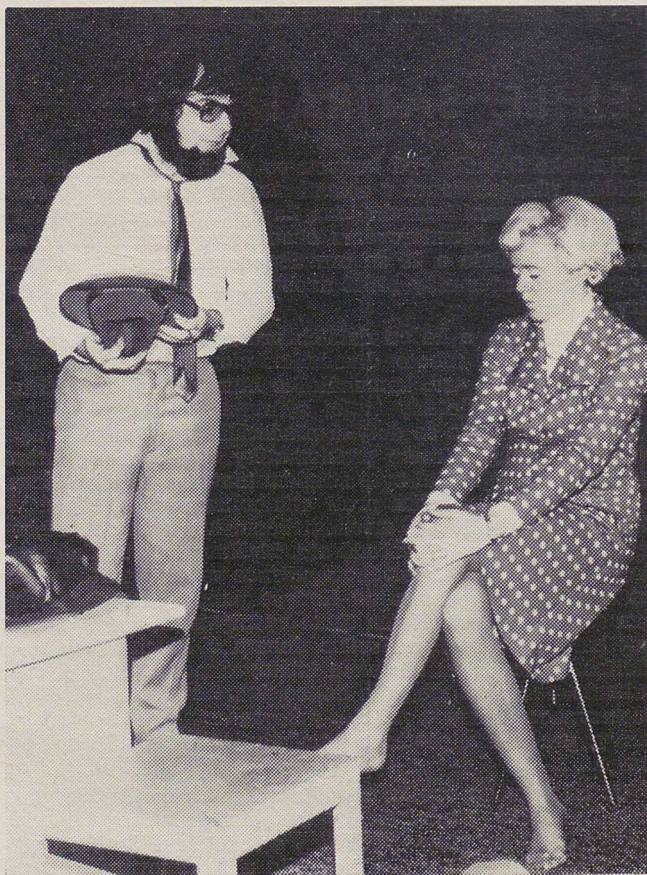
Poděbradský divadelní soubor Jiří nastudoval v Divadle Na kovárně Fieldingovu Přeukrutnou tragédii o životě a smrti Palečka Velikého, v překladu Jaroslava Hornáta. Anglická klasika je u našeho diváka sice dobře „zapsaná“, ale málokterý amatérský soubor má odvahu ji inscenovat. Stalo se jaksí už zvykem očekávat od režiséra Jana Pavlíčka, který je duší souboru, inscenace bojující proti konvencí a zažitým divadelním stereotypům, inscenace nejen s netradiční formou, ale především s hodnotným obsahem, inscenace přemýšlivé a inspirující. Fieldingovu hru o Palečkovi přečetl jako útok na Malého člověka, malého svou morálkou, svou povahou, svým komplexem. Výrazové prostředky, kterými sdělil tuto myšlenku, našel v oblasti silné stylizace, již velice pomáhají kostýmy Jany Novákové a scéna Hany Tomkové. Příběh plný úkladů a nečistých spádů se odehrává na šachovnici, symbolizující parodovanou osudovost. Ani hudební a zvuková složka není použita mechanicky. Josef Jína uchoval svou hudbou inscenační metaforičnost se smyslem pro vtip. Tak, jak je v inscenaci zapojována, nese s sebou rys ozvláštňení. Herecké výkony jsou ukázněně podřízeny režijní koncepci a vceiku bez zábran se vyrovnávají s obtížnou nadsázkou. Je opravdu velká škoda, že hereckému kolektivu, který odevzdává poctivé výkony, zabraňuje k celkově kvalitnímu výsledku složka velmi podstatná, jež se nemůže podceňovat: jevištní řeč a práce s hlasem. V tomto směru má tento vyspělý amatérský soubor vůči sobě i svým divákům veliký dluh a ten by měl začít co nejrychleji splácet. Jestliže na nás dělala inscenace dojem jisté chladnosti, je to především otázka času, kdy se dá očekávat ještě větší herecká uvolněnost a tím i celkové dozrání představení. — A zde se setkáváme se smutným problémem divácké návštěvnosti, bez níž se žádný soubor nemůže obejít a jehož umělecká cesta může být nedostatečnou účastí obecnstva nejen nepříznivě poznamenána, ale i na čas přerušena. A je skutečně paradoxem, že objeví-li se inteligentní soubor, hledající vlastní divadelní poetiku a předávající umělecké i myšlenkové hodnoty, nemá komu.

Cožpak si divák neuvědomuje, že právě on má možnost podat podstatným hodnotám pomocnou ruku? Petr Janiš



ADS Trutnov — P. Dostál: Výtečníci. Foto V. Špür

D 111 České Budějovice — Jitka Dobrá a Jiří Pokorný v Šukštinových Energických lidech. Foto K. Šlejhar



POHÁREK PO SEDMÉ a PO PRVÉ...

MILOSLAV KUČERA

L. Langr (Poděbrady) – L. Leonov: Zlatý kočár.
Foto L. Vašek



Asi nenajdete na světě herce, který by ve chvílích upřímnosti nepřiznal, že existovala v jeho hereckém životě řada rolí, po nichž toužil, a přece se s nimi minul. Ochotnický herec je na tom pak ještě hůře, poněvadž ví, že ve světové dramatické literatuře existují desítky a možná i stovky her, do jejichž království mu zůstane přístup uzavřen, protože jejich realizace je prostě nad síly jeho ochotnického souboru. Proto mu nezbývá, než o nich jen snít...

Když se v létě jednásedmdesátého roku scházel okresní výbor Svazu českých divadelních ochotníků v Pardubicích, neměli jeho členové nouzi o řadu dobrých nápadů. Úrodnou půdu zde našla také myšlenka: Což najít možnost, jak splnit jinak těžko realizovatelné herecké tužby a přání? I bylo usneseno vyhlásit a uspořádat soutěž v přednesu úryvků z divadelních her. Název? O Pohárek SČDO. Aby se předešlo přednesu jenom ariózních perel spěťové či naší dramatické literatury (tu Cyrano, tu Maryša...), aby se zabránilo stereotypu, rozhodli se vyhlášovatelé pro účast nejen monologů, ale také dialogů či dokonce trialogů. Délka se stanovila v rozmezí 3 až 10 minut a první ročník mohl spatřit světlo světa.

Soutěž nabývala léty na popularitě, a tak po úspěšné první pětiletce rozšířili pořadatelé soutěž o účast zájemců z celé ČR a o patronaci požádali přímo ÚV SČDO. „Pohárek“ se stal součástí akcí národního festivalu ZUČ a letos v Hlinsku poprvé proběhl jako národní soutěž „O Pohárek ÚV SČDO“. Atmosféra byla vynikající, účast rovněž. Diváci i porota zhlédli celkem 19 soutěžních a 2 mimosoutěžní úryvky. Úroveň, zvláště v kategorii ženských hereckých výkonů, byla velmi slušná

a poskytla vcelku pravdivý obraz o situaci v jednotlivých krajích.

Určitá nevyjasněnost propozic (pořadatelé minulých ročníků nepřipouštěli do soutěže úryvky z inscenací, které má soubor momentálně na repertoáru, protože se takto pojatý úryvek vlastně má s posláním soutěže, stejně jako dramatický přednes prózy, pokud nešlo o dramatizaci v pravém slova smyslu) sice porotě poněkud zkomplikovala život, protože příklady uvedené v závorce se mezi soutěžícími přeci jen tu a tam objevily, ale nakonec se i tenhle problém podařilo zvládnout a v konečném hodnocení vlastně ani nesehrál roli.

Cenu za nejlepší ženský výkon si odnesla mladá a talentem hodně slibující K. Kejzlarová z Červeného Kostelce (J. Otčenášek: Romeo, Julie a tma – monolog Ester). O druhá místa se dělily H. Homolová z Pardubic a L. Rychterová z Brna, třetí pak byla H. Zemanová z Čelákovic. V mužích, jak už řečeno, byla úroveň poněkud slabší, což ovšem nijak nesnižuje výkony oceněných J. Bauera z Prahy-Braníka na 1. místě (Adam z Adama stvořitele K. Čapka), L. Ondráčka z Brna na místě třetím či držitelů čestných uznání S. Sýkory z Mostu a L. Langra z Poděbrad.

Nebyli by to ani pořádní ochotníci, kdyby své setkání nevyužili i k možnosti dalšího sebevzdělávání. A tak zatímco na společenském večeru s vyhlášením cen vyslechli všichni přítomní se zájmem úvahy člena poroty V. Fišara o tvůrčím přístupu k herecké práci, sešli se znovu druhý den ráno s další členkou poroty, dramaturgyní J. Drobnou, a s nemenším zájmem vyslechli přednášku o jiráskovské dramaturgii. Téma nebylo náhodné – vřduť jubilejní padesátý jiráskův Hronov se kvapem blíží.

Shrnuto: myšlenka „Pohárku“ se zřejmě ujala. Zdá se, že by se mohl ve velice krátké době stát jednou z dalších významných akcí, kterou pro své členy SČDO pořádá. A protože se vyhlášovatelé a pořadatelé už teď začali připravovat na ročník příští, což není ani v nejmenším vzletná fráze, nýbrž poctivá realita, můžeme se na další setkání v rekonstruované budově Komorního divadla v Hlinsku docela těšit.

M. Fanturová (Brno) – J. Giraudoux: Bláznivá ze Chaillot. Foto L. Vašek



I.

Úvodem bych rád požádal čtenáře tohoto pojednání, aby se na celou práci dívali spíš jako na podněty pro svou vlastní práci v souboru, než jako ucelenou metodiku. Práce by vám měla přinést náměty, které byste sami tvůrčím způsobem dále rozvíjeli, a hledali tak (stejně jako pedagogové zabývající se pohybovou výchovou budoucích profesionálních herců) nové možnosti v pohybové výchově, v rozvíjení pohybové fantazie, estetického citění atd.

Podobně jako v řadě jiných uměleckých činností, stejně i v oblasti pohybové výchovy nelze tvrdit, že pouze ten či onen postup je správný. Jde totiž o proces neustálého hledání, závislý jak na pedagogovi, tak na objektu jeho působení. Proto je značná část této práce shrnutím mých dosavadních zkušeností z oblasti pohybové výchovy herců. Přestože pracuji s budoucími profesionály, myslím, že mnohé z toho, co se osvědčilo pro jejich pohybové vybavení, lze velmi dobře využít i v práci s amatérskými herci. S tím, že konečné výsledky jsou pro nás podstatné potud, pokud nám pomohou lépe se na jevišti realizovat.

Pohybová příprava herců je náročná hlavně proto, že je značně obsáhlá. Herec by měl dobře stát, skákat, padat, tančit, šermovat, zápasit — a to ještě zdaleka není všechno. Vedle těchto dosti specifických úkonů by měl dokázat vyjádřit vlastním tělem pocity, nálady, vytvářet nové povahové typy atd. A právě v této oblasti je třeba zapojit vlastní představivost a zkušenost a klást si takové úkoly, které přispívají k rozvíjení pohybové techniky a nejen té.

Proto rozdělují pohybovou přípravu na dvě základní funkční složky:

1. průpravnou — elementární,
2. syntetickou, kde na základě průpravy pracujeme na větších celcích, nějakým způsobem již motivovaných a zacílených.

Obě tyto části se navzájem prolínají a měly by se také navzájem ovlivňovat. Pravdivost mého tvrzení vám dokáže sama praxe.

Co by mělo být obsahem těchto dvou složek? Je to opět otázka vlastního názoru pedagoga, kterou z technik pohybové výchovy považuje za nejvýhodnější pro základní procvičení a pro „uvědomění si celého těla“. Já osobně považuji za nejúčinnější tzv. švédský tělocvik (též prostná), který se stal základem řady speciálních cvičení a rozcviček pro mnoho sportů. Tohoto cvičebního modelu se drží — samozřejmě v jistých obměnách —

rozhlasové rozcvičky a v podstatě i všechna televizní cvičení.

Tato cvičení nejsou náročná na prostor ani speciální vybavení a při dobrém a promyšleném vedení lze jejich pomocí dobře propracovat celé tělo, zvýšit funkce svalových komplexů i kloubových ústrojí atd. A vedle funkčních (posilovacích, protahovacích, uvolňovacích) výsledků i blahodárně působí na celkový zdravotní stav. Samozřejmě je možné a nutné tato cvičení kombinovat s jinými speciálními, úpolovými prvky podle toho, kam směřuje druhá syntetická část pohybové přípravy. Účinnost některých cviků lze zvyšovat použitím malých činek, tyčí, židlí, stolu apod., ale je možné se bez nich klidně obejít. Základním požadavkem budiž alespoň čistá a bezpečná (proti oděrkám) podlaha. Také se osvědčuje podle možností a vyspělosti cvičících používat doprovodnou hudbu ať už živou či reprodukovanou, protože spojení hudby s pohybem nám kromě jiných kladných hodnot pomáhá utvářet a rozvíjet pohybové hudební citění, pro herce velmi důležité.

Při vlastním cvičení je třeba mít na paměti, s jakými lidmi pracujeme, odtud otázka přiměřenosti cvičení, dávkování jednotlivých cviků atd. I když to není zákonem, doporučuji složitější cviky (náročné na sílu) cvičit v sériích po šesti až osmi, vhodně kombinovat cvičení silové s relaxačním atp. Podle mého názoru je užitečné, aby si vedoucí pohybové přípravy sám na sobě ověřil účinnost jednotlivých cviků, aby věděl o možných chybách a uměl je opravit. Často opakovaná chyba vede ke špatným pohybovým návykům, k různým svalovým deformacím, takže oprava chyb je pro zdárný výsledek velice potřebná, zvláště v průpravné části pohybové přípravy.

Dále doporučuji vést cvičící k aktivnímu psychickému zapojení. Jakékoliv bezmyšlenkovité cvičení je snad lépe neprovázet. Pravda, i mechanické provádění může přinést „jistý“ výsledek, ale nám by mělo jít v první řadě o aktivní poznávání vlastního těla, odhalování jeho pohybových možností, o to naučit se tělu „poroučet“, abychom se mohli zdárně na jevišti fyzicky proměňovat — být pružní nebo neohrabaní, rychlí nebo pomalí atd.

Ještě několik slov k systému práce. Vedoucí pohybové přípravy by měl pracovat podle určitého plánu. Ten by měl být jak krátkodobý — například se zaměřením k nejbližší inscenaci, tak dlouhodobý s cílem postupného růstu pohybových možností členů souboru. Je dobré, aby cvičící byli s tímto plánem seznámeni, neboť pak se do práce snadněji a aktivněji zapojují.

Vím, že to, co zde píši, není snadný úkol. Je to dlouhá práce s mnohými překážkami jak vnějšími, tak vnitřními. Při systému práce v amatérských souborech se to může někomu zdát jako práce navíc. Nicméně jsem přesvědčen, že se kladné výsledky časem dostaví. Herecká práce v celku je určitou mozaikou z řady kamínků, a pohybová příprava je rozhodně jedním z nich.

Než přejdu k vlastnímu popisu některých cviků, chtěl bych čtenáře upozornit na publikaci Pohybové etudy, kterou v roce 1963 vydalo nakladatelství Orbis. Zvláště úvodní část, věnovaná základnímu postojí, různým polohám atd. stojí za pozornost, protože je zde všechno i názorně zobrazeno. Zároveň si myslím, že z této publikace lze získat i příklady na to, jak kombinovat jednotlivé cviky v řady, jak vytvářet celé pohybové etudy.

MD Pardubice — V+W: Ostrov dynamit. Foto V. Špür



V přípravě textové předlohy pro přednes, v její analýze, se postupně navrhuje kvantum informací, hromadí se řada závazných pravidel, podnětů či pouhých možností, které se hodi k řešení dílčích problémů či úryvků hlasové realizace. Podle jednoho ze zákonů dialektiky nastává náhle přechod, skok do nové kvality.

V jistém okamžiku dosahuje nasycení, zahuštění informací a impulsy do té míry, že se detailní zlomky nakupeného materiálu začnou slučovat, spojovat a vytvářet kosturu či kousky těla příští realizace.

To je uzlové místo přednášecovy práce na přípravě výkonu. Tam se výkon počíná vskutku rodit — a je to proces, počínající koncepcí výkonu a konče jeho dotvořením po experimentálním ověření před publikem.

Přípravná analytická práce a skladebná práce realizační, slovem nastudování textu či hlasová realizace textu, není

O UZLOVÉM BODU PŘEDNÁŠEČSKÉHO VÝKONU

nepodobná chemické proceduře: „Chemická reakce je jako všechny procesy vzájemného působení v přírodě záměna jedné stabilní formy jinou. Při tom se porušují staré vazby, rozpadají se staré formy. Dosud stabilní soustava se náhle mění v nestabilní, ovšem jen na určitou dobu. Dříve nebo později vznikají nové vazby, nové formy a utváří se nová látka.“

V průběhu přednášecovy práce se stabilní forma psaného textu rozpadá. V nestabilní třišti poznatků se začínou rodit nové vazby (nikoli již psaného) textu, vytváří se nová zvuková podoba, nová forma a na svět přichází nové dílo. Tentokrát (aniž bychom co upírali autorovi textu) dílo přednášecovo.

I zákony dialektiky mají ovšem svá pravidla, podle nichž se rozlišuje jejich skutečné uplatnění od jejich předstírání. Tak navršená kvantita informací je podmínkou skoku do nové kvality. Ale jen podmínkou, nefunguje sama, automaticky. Nehraje tu roli toliko postupnost, ale také „přerušování postupnosti“ (Lenin). Skok musí v jisté chvíli nastat, bez nahromadění kvantity není možný. Ale má-li výsledkem tohoto skoku být umělecké dílo, je tu důležitá osoba tvůrce, která skok zprostředkuje. Výrazně ho charakterizuje básnický přírůbek Saldův, který je ovšem odvozen nikoli z dialektického zákona, ale z praxe umělecké tvorby. Všechny nahromaděné informace, produkty, impulsy přirovnává Salda ke skákacímu prknu nad bazénem. Bez tohoto prkna plavec nemůže skočit. Ale umění se začíná teprve okamžikem, kdy se od tohoto prkna odrazí. Záleží tedy na kvalitě, schopnosti, potenci přednášče. Ti, kdo namísto výkonu a náhradou za něj dokazují, co vše o textu vědí, jen diskreditují odpovědnou metodu sledování a hromadění informací. Není ovšem jejich množství direktivně určitelné: s osobní zkušeností a s léty nabytou praxí může jejich potřeba klesat. Ale zůstávají podmínkou pro samostatný přednášecův krok.

Přednášecská práce mří ke sdělení a její průběh obsahuje poznávání, jak o něm právě jako o hromadění informací byla řeč. Pro poznání však platí pravidlo, že nelze redukovat složitější formy poznávání na jednodušší. Lenin to jednou obrazně vyjádřil (pro stránkovou praxi) modelem velké školy, která počíná první třídou školy základní a končí posledním ročníkem vysoké. Látka téhož oboru se třídou od třídy a stupeň od stupně stává složitější: nelze však jednoduchými pravidly první třídy vyvracet či nahrazovat poznání (možná i nedokonalé, nedokončené) na vysokoškolské úrovni. Podobné simplifikace se dopouští kaž-

dý přednášče, který namísto uměleckého koncepčního řešení nabízí kultivovanou či technicky přijatelnou hlasitou reprodukci textu. Místo poznávání a sdělování hlubokého zázemí a smyslu textové předlohy poznává a sděluje interpret jen pravidla či zákony jazyka a jeho výslovnosti. Může to vypadat elegantně, ale s uměním přednesu to nemá co do činění. Příklady amatérských i profesionálních známe všichni dost.

Výsledek přednášecova úsilí, totiž jeho výkon, je tedy (na rozdíl od textové předlohy) novou kvalitou díla. Je samozřejmě s původní kvalitou (psanou podobou) spjat. Jde tu o „jednotu (totožnost) bytí a nebytí“ (Lenin). Výkon je jinou, novou podobou textu. Souvisí s ním bezprostředně a přes něj s jeho autorem. A přece — jde-li o tvorbu a nikoli jen o ukázkovou technickou exhibici pod záminkou textu — to, co přednášče přednáší není vlastně už text. Ten kvalitativní rozdíl přesně charakterizovala Ludmila Pelikánová: to co čtenář má před očima jako text, plyne před vnitřním zrakem recitátora jako jeho vize. Proto výkon nelze také posuzovat jen podle textu nebo autora či autorova názoru. Podstatou hodnocení (a ovšem i koncipování) přednášecské práce bude především přínos interpretů: jeho sdělení, jeho nové sdělení, nové autorství či spolautorství.

Přechod od pasivního přečtení textu k aktivnímu vytvoření výkonu není jednoduchý, přímočarý, není jen logický či racionální a není také vždy zcela kontrolovatelný. Významnou roli tu nezbytně hraje fantazie, kombinace představ. Představy a představivost provázejí ovšem jednotlivé fáze analýzy stejně jako syntézy průběžně. Představivost pomáhá rekonstruovat, vyložit i znázornit. Ale fantazie umožňuje tvořit. Jestliže Lenin připomněl, že ani složitější matematické operace se neobejdou bez fantazie, jak by se bez ní obešla umělecká tvorba! Klíčová role patří fantazii ovšem ve „skoku“, v uzlovém místě práce na výkonu. Proto se koncepční hypotéza příštího výkonu formuluje nejen v logicko-racionální poloze záměru, ale současně a paralelně v poloze emocionálně fantazijní jako určení výchozí pozice (někdy také jako určení postavy mluvčího). Záměr určuje cíl, výchozí pozice způsob (a často také intenzitu) působení na posluchače.

Princip kvalitativní proměny nespočívá ovšem v množství shrnutého materiálu, ale v tom, že jeho nakupení umožnilo přednášči proniknout do hloubky, postihnout podstatu sdělení. Ačkoli i racionální úvaha může být přednášči na prospěch, nejde přece jen zásadně a především v umění přednesu o myšlenkovou abstrakci racionální povahy. Přednášecská abstrakce není teoreticky obecným výběrem charakteristických vlastností ze souhrnu případů toho druhu, jejich zařazení a pojmenování. Je to konkrétně názorný výběr a kombinace (kompozice) dílčích projevů určitých vlastností. Směřuje stejně přes povrchové, vnější projevy k jejich podstatě. Jeho název je: typizace. Plést si ho s ilustrací nebo nakupením dílčích nesouvisejících a nespojených prvků je opět zjednodušování složitějšího na primitivní. Typizovaný obraz je zároveň obraz organicky jednotný.

Nejen princip, ale také význam uzlového místa v přednášecově práci, místa kvalitativního skoku je v tom, že se v něm dosahuje takového stupně výkladu, který není již jen nahromaděním (velkým, silným) dílčích určení (významu, smyslu, intenzity atd.) textové předlohy. V uzlovém bodě se odhalují samy základy textové předlohy i její motivace, koncipuje se celkové řešení jejího výkladu a současně se volí způsob jejího „překlada“ z polohy psané do polohy živého hlasového projevu.

Pro mechanismus rutinních a konvenčních reprodukcí, pro improvizaci banalit není třeba tak poměrně složitého postupu. Nezbytný je tam a tehdy, kde a když si přednášče činí nárok na vědomou a záměrnou práci, na nový původní společenský přínos, na pevný noetický základ uměleckého výkonu.

ALOIS JIRÁSEK:

GERO

Gero, markrabě východní marky, je posedlý myšlenkou dostat svého syna Sigifrida na německý císařský stolec. Aby toho dosáhl, má promyšlený plán postupu. Sňatkem chce syna spříznit s panovnickou rodinou, a proto vyšle k císařskému dvoru svého pozorovatele, který má sňatek připravit. Jakýmkoliv prostředky chce získat území polabských Slovanů a rozšířit o ně Sigifridovo panství, aby se stal nejbohatším a nejmočnějším z německých šlechticů. Pak se mu nebude moci nikdo postavit do cesty k císařskému trůnu, jakmile jen dosavadní císař Ota zemře. Gerův plán, jak získat území polabských Slovanů měl dvě části. Nejprve zbavit věčně nesvorné slovanské kmeny jejich vůdců a knížat, a než se vzpamatují, udeřit na ně mečem a podrobit si je. První část plánu se Gerovi zdaří snadno. Počítaje listivě se slovanskou důvěřivostí a úctou k hostu, pozve Gero na svůj hrad pod záminkou projednání hospodářských úlev třicet předních představitelů slovanských kmenů a nechá je při hostině povražditi. Hned nato vytáhne s vojskem na podrobit si je. Ale dříve než Gerovo vojsko, dorazí k Stodoranům člen jejich knížecího rodu Želibor. Ten byl na Gerově hradě držen jako rukojmí a varován Irmingerdou, dcerou Gerova bratrance hraběte Rothulfa, dozvěděl se o Gerových záměrech a z hradu uprchl. Želibor oznámí Stodoranům, co se stalo, a vybízí je, aby se ihned spojili s ostatními slovanskými kmeny a vytáhli proti Gerovi. Ke Stodoranům se vrátí i Tugomir, Gerův spojenec a denunciant, který se s Gerem dohodl, že nastoupí na knížecí stolec po Stojhněvovi, kterého Gero nechal při hostině na svém hradě zabít. Tugomir označí Želibora za zrádce a křesťana, zavře ho do vězení a postaví se do čela Stodoranů. Podrobí se Gerovi, přijme z jeho rukou knížecí stolec Stodoranů a Želibora dá popravit. Ale zrazení Stodorané se nevzdávají. Pod vedením pohanského kněze Čedraga táhnou proti Gerovi. I tuto válku Gero vyhraje, tentokrát ne lstí, ani zradou, ale bojem. A za vítězství drazé zaplatí — životem svého syna Sigifrida. Ten, pro koho všechno podnikal, padl v boji. V poutnickém rouše jde Gero pěšky do Říma vyprosit si od papeže odpuštění všech zločinů, které pro kariéru svého syna a svého rodu napáchal. A papež mu odpustí. Posilněn papežovým odpuštěním vrací se osamělý Gero zpět. Bude teď sloužit myšlence: ohněm a mečem obracet Slovanů na víru křesťanskou a ne jako ti dva blázniví čeští kněží, kteří meč nemají a tvrdí, že Bůh je láska.



LD Krnov – V. Nezval: Manon Lescaut. Foto J. Kučera

Vzhledem k 50. Jiráskovu Hronovu, připomeňme si tuto Jiráskovu historickou hru o 4 jednáních s dohrou. Je náročná jak počtem dekorací (síně na hradě, před chrámem, dřevěná síně, starý háj, město s chrámem) — ale ty se dají řešit náznakem — tak počtem osob: 30 mužů, 3 ženy a kompars. Velké role jsou: Gero (45 let), Sigifrid, jeho syn (20 let), Gerův bratranec hrabě Rothulf (40 let), jeho dcera Irmingerd (18 let), hrabě Thietmar (30 let), Gerův kaplan Wulfhari (40 let), Tugomir, z knížecího rodu Stodoranů (40 let) a Želibor, jeho synovec (20 let). Střední role: Rothulfova sestra Hatheburc (30 let), Imma, komorná Irmingerd. Malé role: Kníže Stodoranů Stojhněv, kníže Ukranů Godeljub, kníže Břežanů Dražko, Stodorané: Nákon, Milhost, Pribihněv, Hněvoš a Ljub, mladý Stodoran, 3 Stodorané, 3 staří Stodorané, náčelník Maziborského pluku, Rothulfův zbrojnoš, harfeník Eppo a 3 poslové. Počet malých rolí se dá úpravou, vycházející z režijní koncepce, snížit. V každém případě se hra hodí pro větší, zkušený soubor, který má koncepčního režiséra a dramaturga. A samozřejmě i výtvarníka.

PETER HACKS:

CHUDÝ RYTÍŘ

Říší růží napadl třináctihlavý drak Ohnimorda. Chudý rytíř by se rád vydal do boje s ním, ale je tak chudý, že nemá ani pořádné kopí, ani pořádné kalhoty, ani pořádného koně. Je sice ze vznešeného rodu a měl dědit po svém vznešeném příbuzném, ale byl ze závěti vyškrtnut, takže dědictví připadlo jeho dvěma bratrancům Brambarasovi a Famfrnochovi. Teprve když mu kovář na dluh opraví kopí, hostinský mu věnuje kalhoty a rolník mu dá pytel ovsu pro hladového koně, vydá

se Chudý rytíř se svým štítonošem Kašparem do lesa Tmajakovpytli, kde se Ohnimorda usídlil. Na draka se vydali i o bratranci Chudého rytíře, protože král Říše růží slíbil tomu, kdo draka zabije, princeznu a celé království. Tahle zpráva se ovšem k Chudému rytíři nedonesla, on přišel bojovat s drakem proto, že ho o to požádal kovář, hostinský a rolník. Oba bratrance nejsou příliš stateční a velice rádi vyhoví prosbě Chudého rytíře a dovolí mu bojovat s drakem jako prvnímu, i když by měli mít přednost oni, protože tu byli dříve. Chudý rytíř draka zabije. Z dračího pokladu si vezme jen tolik, aby zaplatil dluh kováři, hostinskému a rolníkovi. Ostatní odevzdá bratrancům, neboť jejich byl drak a jejich je tedy i poklad. Aby neurazil, vyprovodí Chudý rytíř bratrance na zámek Belle Odeur, kde žije král Říše růží se svou dcerou princeznou Samárůžou a mnoha květinami. Princeznina komorná Markétka prozradí Kašparovi, že princezna je celá obrostlá nejen růžovými květy, ale také ostrými trny, které každému, kdo ji chce obejmout, probodnou srdce. Když král zjistí, že draka zabil Chudý rytíř, chce mu dát království a princeznu. Ale Chudý rytíř odmítá. Podle jeho rytířského názoru mají na princeznu přednostní právo bratrance. Král se domnívá, že Chudý rytíř ví o tajemství princezniných trnů a prozradí, že budoucí princeznin manžel je vlastně odsouzen k smrti. Bratrance jsou i tentokrát „velkorysí“ a postoupí princeznu Chudému rytíři. Doufají, že Chudý rytíř přijde o život a oni, aby ho pomstili, zabijí krále a zmocní se Říše růží. Markéta zatím vypátrala, že jakýkoliv nesouhlas s názory rozmazlené princezny způsobuje opadávání nejen jejích růžových květů, ale i trnů. Ale Chudému rytíři to nestačí říct, protože rytíř je tak zamilován do princezny, že nevidí a neslyší. Princezně se

Chudý rytíř také líbí a byla by ráda, kdyby ji políbil. Ale rytíř nechce. Když zemřel, nemohl by princeznu milovat a ona by nemohla milovat jeho. Hádají se o polibek tak dlouho, až všechny princezny růže i trny opadají. A tenkrát Chudý rytíř princeznu políbí. Král je rád, že získal takového zetě, ale bratrance, když zjistí, že rytíř políbení princeznu přezil, přestane být „velkokorys“ a vyzvou Chudého rytíře na souboj. Rytíř se podrobí, ale když bratrance princeznu urazí, zastane se její cti tak vehementně, že z toho oba bratrance mají smrt. Než zemřou přiznají, že to byli oni, kdo připravili Chudého rytíře o dědictví. Ale Chudý rytíř nemá radost z toho, že po nich zdědí všechny majetek, ale z toho, že má svou krásnou princeznu.

Pohádkovou hru pro děti od 6 let známého východoněmeckého dramatika přeložil Josef Balvín. Hra má 5 dějství, 5 náznakových dekorací (řepné políčko, les Tmajakovpytlí, síň na zámku Belle Odeur, princezna ložnice, zámecké nádvoří), 11 mužů, 2 ženy, malý kompars a jednu kousající dračí hlavu. Velké role jsou: Chudý rytíř (21 let), jeho šfítonož Kašpar (30 let), bratrance pan Brambaras (20–30 let) a pan Famírnach (20–30 let). Střední role: král Říše růží (50 let), princezna Samárůž (18 let), komorná Markétka (20 let). Malé role: hospodský, kovář, rolník Pšenička, redaktor Šlechtického kalendáře, herold a trubáč. Malý kompars tvoří motýli, čmeláci a tři zpívající květiny. Pohádka se hodí pro středně vyspělý soubor. Vydala DILIA.

Jarmila Černíková

ZÁPISNÍK

Divadelní kalendář 1979

Také pro letošní rok vydal Divadelní ústav v Praze Divadelní kalendář 1979. Zdánilivě suchý výčet dat a jmen je docela vzrušující čtení. Padesátistránková brožura přináší chronologický přehled zhruba 320 žijících jubilantů od padesátky po pětiletých nahoru ze všech českých i slovenských profesionálních divadel. Do publikace jsou zahrnuti významní činoherci, členové baletních, operních a operetních souborů, loutkáři, jevištní výtvarníci, choreografové, ředitelé, dramatici apod., kteří mají výrazný podíl na rozvoji našeho divadelnictví. Je chvilýhodné, že poprvé byli konečně vzati v úvahu i přední divadelní teoretikové, historikové, kritici a publicisté, kteří mají o vývoj současné kultury rovněž svou zásluhu. Teprve praktické používání Divadelního kalendáře vždy ukáže, zda se na některého z jubilantů náhodou nezapomnělo. Během výroby kalendáře se několik údajů změnilo;

z těch smutných připomeňme nedávný odchod herce L. Černíka a scénografy V. Fridrichové, z těch radostných jmenujme J. Krónera národním umělcem.

Bez vavřínu

Jako dědička kočovné divadelní společnosti připutovala letošního novojičínská okresní divadelní přehlídka přes Libhošť, Veřovice, Lubín, opět Veřovice a Nový Jičín do nového kulturního domu v Bernarticích nad Odrou. Soutěžilo pět amatérských souborů. Po zahajovacím představení Stehlíkovy veselohry Hej, pane kapelníku! souboru OB Veřovice uvedl soubor ZK ROH Kotouč Štramberský všestranně náročné Dykovo Zmoudření dona Quijota. Největší divácký úspěch sklidila detektivka R. Thomase Stalo se v Chamonix v podání souboru OB Lichnov; kromě ceny diváka odvezl si tento soubor i cenu za nejlepší režii (manželé MUDR. J. a V. Šimčíkovi). S veselohrou J. Tomana Slovan-

ské nebe vystoupil soubor Radost ZK ROH Optimist Odry; herecký představitel Peruna V. Trávníček obdržel cenu za nejlepší mužskou roli, J. Dratvovi udělila porota cenu za nejlepší scénografii. Poslední soutěžní představení, Případ finského nože N. Tanské v podání souboru DAR Frenštát pod Radhoštěm bylo pro své umělecké hodnoty doporučeno na krajskou divadelní přehlídku; kromě toho člence tohoto souboru M. Špačkové byla udělena cena za nejlepší ženskou roli. Přehlídka byla zakončena vystoupením loutkářského souboru ZK ROH Tatra Kopřivnice, který sebral pohádku Gernětové-Gurevičové Káčátko.

K překvapení a poprvé v historii této okresní přehlídky nebyl vyhlášen její vítěz — žádnému ze souborů nebyl udělen putovní pohár za nejlepší inscenaci. A tak loňský vítěz, DAR z Frenštátu, musí pohár opatrovat až do příštího jubilejního 20. ročníku, který se opět odehraje v Bernarticích.

B. Matula

Děti recitují

Děti recitují, díl II. (II.—III. kategorie) je titul sborníku textů pro dětské recitátory, který právě vydalo Středočeské krajské kulturní středisko a sestavila Milena Machová. Na svých 163 stranách přináší sborník podklady pro jednotlivce i kolektivy, jež se věnují či hodlají věnovat přednesu, a to v kulturních zařízeních či na školách I. cyklu, jak je v tiráži blíže vymezeno určením a zacílením publikace. Texty II. kategorie tvoří poezie převážně českých autorů (ze slovenských je tu Horov, ze světových Michalkov a Morgenstern), texty III. kategorie jsou rozděleny na poezii (17 českých básníků, slovenský P. Horov a ze světových Achmatovová, Cvětajevová, Li-Po, Mistralová, Puškin, Verlaine) a na prózu (V. Čtvrtek, M. Macourek). Potřebnost podobných repertoárových sborníků a inspiračních souborů je nablízku; do jaké míry však opravdu dvoudílný „digest“ Děti recitují, ukáže až praxe.

XIX. Belopotockého Mikuláš

V květnu proběhla v Liptovském Mikuláši celoslovenská přehlídka pokročilých divadelních ochotnických souborů, která se letos konala na počest 35. výročí Slovenského národního povstání. Repertoár: J. Chalúpka — Třináctá hodina (DS Senica), Š. Olha — Svět planet (Malé studio DO Košice), E. Labiche — Gramatika (DS Zvolen), M. Holková — Popelka (DS Čadca), L. Holberg — Jeppe z vršku (DS Tatrarnat Poprad), R. Strahl — Případ Adama a Evy (DS VPA Bratislava), C. Hubalek — Antigona (Divadelní studio Lučenec) a M. Kočan — Kolotoč.

Alberti v Novém Městě

Jemný situační i slovní humor uložený ve hře M. Horníčka Tři Alberti a slečna Matylda odhalili pro diváky Nového Města nad Metují členové místního divadelního souboru SZK ROH. Překvapivě herecká povaha „Albertů“ s přirozeným komickým nábojem svědčí o zkušené ruce režiséra M. Chmelaře uplatněné již při obsazování jednotlivých typů. Svým smyslem pro vyváženost, rytmus a gradaci představení dokázali hlavní představitelé připravit půdu pro výstupy svých partnerů. Nápad se nešetřilo, a tak není divu, že se představení dočkalo již více než dvaceti repríz a ani to není jistě konečné číslo.



HRY PRO DOSPĚLÉ

W. Shakespeare: Tragický příběh Hamleta, dánského prince (23 m, 2 ž)

Z. Móríc: Příbuzní (17 m, 6 ž)

Z. Nalkowska: Dům žen (8 ž)

Menandros: Morous (10 m, 3 ž)

Ph. Massinger: Nový způsob jak splácet staré dluhy (11 m, 5 ž)

B. Travers: Loupež (15 m, 8 ž) — d. v.

J. Abramov: Klik-klak (4 m, 1 ž)

MALÁ RADA SOC. AUTORŮ

sv. 43, V. Konstantinov—B. Racer: Prázdninový román (2 m, 2 ž)

PÁSMO

Skřivan zpívá v letu (z díla F. L. Čelakovského) — sest. VI. Stuchl

Amatérská scéna, ročník XVI (Ochotnické divadlo, ročník XXVI), č. 7, červenec 1979.

Vydává ministerstvo kultury ČR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce Věra Suchánková. — Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v červnu 1979.

© Panorama, Praha 1979

ACH, TI MÍ AKŠEHIRŠTÍ!

Na přelomu padesátých a šedesátých let napsal básník **Josef Kainar** komedii **Nebožtík Nasredin**.

Komedie úspěšně prokázala scénickou životnost, i když se při její premiéře nemluvilo zrovna o mezníku ve vývoji našeho dramatu, a přesto, že ji, jak je na první pohled jasné, psal básník rodem lyrický a ne dramatický. Její úspěch nebyl pronikavý, ale zato je, jak se zdá, trvalý. Divadla se k ní vracela a stále vracejí. Stálo by za podrobnější studium výsledovat, kdy se v průběhu více než dvaceti posledních let dramaturgie profesionálních divadel rozpomínaly, že v naší nové dramatice existuje komedie napsaná na slovo vzatým básníkem a z valné části dokonce ve verších. S největší pravděpodobností by se tyto okamžiky kryly s těmi, v nichž uzrálo poznání, že současné drama zase už zabředá do šedi a bezvýraznosti, že jaksi „nemá slov“, která by je alespoň trochu odpoutala od země a obrazům současného života dala vzlet, štávu, fantazii, estetický půvab. A jestli neplatila nikdy, v současné době tato rovnice platí určitě: Nebožtík Nasredina uvádí samo Národní divadlo.

Kainar si pro svou komedii vypůjčil dávného, legendárního a orientálního Nasredina a dal mu podobu dnešní a dokonale domácí. Dokonce se sem vnucuje otřepané rčení: ryze českou. S humorem, porozuměním, ale také s povzdechem vypráví básník jednoduchý příběh o tom, jak chytrý Nasredin zachránil své rodné město před dobyvačným Timurem a jaké odměny se mu za to dostalo od jeho vděčných spoluobčanů. Základním konfliktem komedie není střetnutí Nasredina s těmi, které obelstí, s Timurem, se správcem, ale vztah Nasredinových rodáků a bližních k němu. Moudrý i mazaný Nasredin, jemuž nic lidského není cizí, je hrdinou, který se nehodí pro pomník. A v tom je kámen úrazu. Protože malý akšehirský člověk sotva co snášá méně než živoucího hrdinu těsně vedle sebe. Čím víc ho potřebuje, čím víc potřebuje jeho spravedlnost, odvahu, nezištnost i jeho umění žít a ze života se radovat, tím ostřeji cítí jeho existenci jako provokaci a osobní urážku. Jen zkamenělý, už nehybný a nemohoucí hrdina je přijatelný, dá se vhodně přizpůsobit. Jenomže hrdinové typu Nasredina mají naštěstí ohromnou vitalitu, vracejí se stále znovu, takže ten souboj lidskosti s hňupstvím se neustále obnovuje.

Poselství komedie by mohlo zaznít dost nevesele — když ji ji ovšem napsal někdo jiný než Kainar, tento velký básník pro všední den, který zvláštním a neokázalým způsobem tak dobře rozuměl všem nám Akšehirským, věděl, že nás nelze jen tak jednoduše rozdělit na velké a malé, a nesoudil nás. Jen povzbuzoval, abychom se toho neustále opakovaného souboje nebáli — je to koření života.

Amatérští divadelníci mohou Nasredina hrát — samozřejmě za předpokladu, že mají hlavního představitele a alespoň trochu početnější soubor. Početlivé malé epizody a hlasy se sice dají spojit, ale přece jen je nutné, aby se na jevišti objevili nějací si Akšehirští, vojáci, náznak harému, hurisky a tanečnice. Ale to už dnes tak velký problém není.

Mnohem důležitější je uvědomit si jasně a předem, do čeho se to s Kainarem pouštíme. Na první pohled lehká a jednoduchá komedie je totiž zrádná. Profesionální divadelníci, kteří ji uváděli, by o tom mohli ledacos vyprávět — kdyby chtěli vyprávět o omylech a nezdarech. Salebnost spočívá v tom, že komedie vzbuzuje nechtěně některé optické klamy.

Například dojem, že jde o takzvanou „velkou“, „výpravnou“ hru, kterou je třeba náležitě „vyšperkovat“. To je totiž naše dědičné zatížení. Asi tak od osmdesátých let minulého století, kdy přišel v Evropě do módy Orient, nemůžeme to slovo slyšet, aniž bychom si okamžitě nepředstavili „nádhernou“: závoje, turbany, čelenky, tepané mísy, skvost-

né poháry, zlato, stříbro a drahé kamení, početně obsazené harémy a průvody zlověstných stráží. Nic z této vžité představy se v Kainarově komedii nemůže a nesmí objevit. Inscenátoři udělají nejlépe, když na slovo „Orient“ co nejrychleji zapomenou. To, že Nasredin byl náhodou Turek, má jen dvě malé výhody pro jevištní podobu komedie o něm — postavy hry je možno obléknout do pohodlných (a laciných) chalátů. A pak je možné — když se zrovna nejedná o černočernou noc, svítit na jevišti vším, co je k dispozici. Koneckonců, vůbec nejpříjemnějším znakem Orientu je to, že tam všechny barvy i tvary na pozadí jasné modří modeluje vždy a všudypřítomné slunce.

S omylem, že Nebožtík Nasredin je výpravná hra, souvisí ještě další nebezpečí, totiž že se stane jako taková obětí rozmáhající se tendence (ne-li už mánie), pro stručnost řekneme muzikálové. Ze budou inscenátoři považovat za nutné nějak ji vyšperkovat především tímto způsobem. Nic proti muzikálu — jenomže ten nevznikne z libovolné činohry tím, že je vycpána písničkami a tam, kde to jen trochu jde, i když to nejde, se dostaví na scénu tanečnice. Tak vznikají jenom patvary, působící hrůzně, lhostejno, zda v profesionálním či amatérském podání.

Nebožtík Nasredin je intimní komedie přesto, že potřebuje trochu komparsu. Její hlavní, hřejivý půvab je v tom, že je prostá, lidská, obyčejná — a taková musí zůstat i na jevišti. Není muzikálová, je muzická a to je rozdíl. Její hudba zní zevnitř, z rytmu veršů, ze spádu prozaických dialogů, z malých lyrických prodlev, ze staccata prudkých střetů. Se „šperky“ si tedy inscenátoři Kainarova Nasredina hlavu lámat nemusí.

Zato si ji musí důkladně lámat nad něčím jiným.

Druhý optický klam, který Nasredin vzbuzuje, je dojem, že je to komedie obzvlášť komediální, protože očividně není realistická podle běžné normy. A opět naskakují vžité představy o tom, co toto slovo znamená. V poslední době to znamená především rozhýbaná (a to doslova, někdy se pro to užívá z hlediska češtiny sice příšerný, ale významově jasnější pojem „rozpohybovaná“). V přirozené snaze zbavit se přílišné závislosti na literatuře, která začala tížít, se divadlo stále intenzivněji vydává za hledáním svého mimoslovního výrazu, pohybu, gesta, mimického až pantomimického vyjádření. Opět — nic proti tomu. Jenomže se stalo to, co se nám stává častěji, dáme-li se do pohybu, už zase nemůžeme ve vylité vaničce najít děťátko: ustavičně se pohybující herci zapomínají mluvit, celý zpacení se snaží složitou pantomimou vyjádřit to, co by v dané situaci šlo říci třemi jasnými slovy. A fakt, že slovo na jevišti je nejen iniciátorem, ale i nositelem vnitřního pohybu, že slovní jednání je samozřejmě jeden ze způsobů fyzického jednání, je ke škodě divadla odsouván do pozadí.

Nebožtík Nasredina nelze tímto způsobem rozpohybovat. Všechny účín, všechna zábavnost, myšlenka i tvar, charakter hlavního hrdiny i všech ostatních, veškerý pohyb i napětí komedie stojí na slově. Inscenátoři tu mají jediný, zato však veliký úkol: pracovat se slovem tak, aby se skutečně stalo iniciátorem i nositelem vnitřního pohybu a napětí, aby se jeho prostřednictvím a výhradně jeho prostřednictvím příběh komedie naplnil barvami, vůněmi, mízou poezie, životem.

K tomu, jak toho dosáhnout, lze dát jen jednu a to tu nejprostší obecnou radu: ani na vteřinu nezapomenout, že na jevišti jsou živí lidé, kteří nejen mluví, ale hlavně myslí a jednají. Jestliže skutečně bude každá replika — i veršovaná — výsledkem autentického myšlení a nástrojem určitého jednání, bude abstraktní slovo účinně konkrétním tělem a nehrozí nebezpečí statičnosti, komedie bude zábavná a živá i bez krkolomné „rozhýbanosti“.

Chytrý a život milující Nasredin, i moudrý a soucitný básník Kainar za tuhle práci stojí. Alena Urbanová

UKÁZKA ZE HRY

Prolog

Gong. V sále pomalu hasnou světla. — Za spuštěnou oponou roste dlouhý rachot. Pak utichá. Do něj mnohohlasý výkřik. Opona nahoru. Na scénu vbíhají vyděšení Akšeirští. Zastaví se, obrací se, dívají se dozadu, tam, kde se něco stalo. Spadla modlitebna, div je všechny nepohřbila. — Ustrnutí.

PATETICKÝ ČLOVĚK (hromově):

Věřící! A rovnou na kolena!
A o zem s nimi, až to zachrastí!
Ať vědí kosti, že se točí v kloubech,
jak člověk v milosrdenství a zázračných
tamtoho! (Všichni poklekají)
A kdo měl čtyřicet, a kdo měl padesátku,
a kdo měl šedesátku za krkem a v hřbetu,
teď každý z nás je bílé miminko.
My jsme se totiž znovu narodili!
Už se jen stulit pod mateřský prs,
už jenom vrnět: bé — nebo — mé...

UMĚŘENÝ ČLOVĚK:

Ty přeháníš! Já odmítám se tulit!
A bečet nebo mečet — nebudul
V solidním rámci všeobecné víry
udal se zázrak. Dobrá. Konstatuji.
A solidně se pomodlím. Tož něco za něco.
I k hrobu Nasredinovi si já
v prázdném čase zajdu,
že ještě jako nebožtík, a tudíž z plnosti
se pro mě exponoval, tento řádný rodák.
Abych však se tu — tento — počůrával...

BEZPROSTŘEDNÍ ČLOVĚK:

Turbany boží! Jak to jelo k zemi!
A dobrák Nasredin! Jak stál a nadával!
A jak nás vyhnal jako stádo hus,
když sousedovi vlezou do ječmene...

SENTIMENTÁLNÍ ČLOVĚK:

Já ho měl vždycky rád. Když zhasl,
rok je tomu, já nemusel si solit polívku,
já jsem si do ní přilíkal.
Chudáček malý! Nebožátko našel

SKEPTICKÝ ČLOVĚK:

Co? Nebožátko? A že by byl mrtev?
Vy jste ho viděli! Byl živý jako vozka,
a hnal nás krokem vysloveně svinským
z té barabizny. Lidi, já vám říkám,
takový podvodník, na toho smrt je krátká,
on se z ní vyzul jako ze škarbalul Tfíl

PATETICKÝ ČLOVĚK:

Zadrž, hubo nevděčná a temná!
Ve vzduchu voní ještě čerstvý zázrak,
že podruhé jsi naživu — a ty...

SKEPTICKÝ ČLOVĚK:

Podruhé? K sakru, cožpak je to život?
Přiznání k daním, děcka, malý byt...
Hned bych se věšel, jenže zdražil provaz.
Teď byla příležitost umřít zadarmo,
a hlupák Nasredin... [Bouře odporu]

HLASY: Jakýpak hlupák? A to zas prrl
Náš rodák Nasredin... veliký Akšeir-
šan...

Vyrostl z nás... Ať žije nebožtíki!

VŠICHNI: Ať žije Nasredin! (Když pokřik
utichne)

HLAS: Co říkáš, básníku?

BÁSNÍK: Chobot. (Šum)

Nu, vážně, chobot... povídám. [Všichni
vrtí udiveně hlavou]

HLAS: Proč právě chobot?

BÁSNÍK: To já právě nevím. Samého mě
to...

HLAS: Lidi, on se rouhá.

SKEPTICKÝ ČLOVĚK:

Toseví, básník!

PATETICKÝ ČLOVĚK:

Rouhač! Jaký chobot,
když naše srdce, plná dojetí...

HLASY: Pár facek pro něj... Co má s cho-
botem? (Chtějí se sátat na básníka)

UMÍRNĚNÝ ČLOVĚK:

Tady je všechna serióznost vepsí.
A to je konec pokroku.

KULHAVÝ ŽEBRÁK:

Lidi, co se děje? (Dav se zarazí, pustí
básníka)

Než se já pro jablíčko někam dobelhám,
je z něho štrůdl. Lidi, co to bouchlo?
Ty mně to povíš... Ty, anebo ty...
(Uchopí patetického člověka za chalát)

PATETICKÝ ČLOVĚK:

Z milosti Nejvyššího, jehož velký prorok,
Mohamed prorok, perla věřících...
vyvedl pokyn, aby skrz a skrze
vnuknutí a s láskou, ze své svaté výše...

KULHAVÝ ŽEBRÁK (vříská):

Nech si své pokyny a skrzy, bambulol
Co se tu stalo, já tě natru berloul
Ty mi to řekneš! (Drží umírněného)

UMÍRNĚNÝ ČLOVĚK (klidně):

Přišel Nasredin. A jak tak přišel,
docela jako nic...

KULHAVÝ ŽEBRÁK (vříská, tluč ho):

Nebožtík chodí? Luna snáš vejce?
Mešita vrká? Nebo jódluje?
Tumáš, ty živej — jednu zázračnou...
Lidičky hodný... obměkčete vy se...
Žebraček bédnej, málo pohyblivej,
osud ho trhl přímo mezi dveřma —
potvory nepřející — co se tedy stalo?
(Chytí básníka)

BÁSNÍK (ulehčeně): Já už to mám.

KULHAVÝ ŽEBRÁK: Co máš?

BÁSNÍK: S tím chobotem.

Když džámie se porouchala k zemi,
ono to kýchlo. Namouduší kýchlol
Kýchllo to jako starý šedý slon! (Oddech-
ne si)

**KULHAVÝ ŽEBRÁK (skučí vysoko nepří-
rozeným hlasem):**

Já se nic nedovím. Já všude přijdu pozdě.
Tady je frmol a já nevím proč.
Milion vši mě žere zaživa,
má vlastní zvědavost. Hergot, nechci žít.
Té zvědavosti abych postačil, já měl bych
křídla mít,
křídla jak vrata, jako velryby —
A co mám? Berle! — K čertu s berlem!
(Odchází berle, tancuje po nich)
Tady si ležte, bibá polenal Hop, hop, hop!
[Tančí. Lidé se na něho vytřeštěně díva-
jí]
Co na mne hledíte?

PATETICKÝ ČLOVĚK:

Nebylo dosti na tom velkém rodáku
Nasredinovi,
že z džámie nás vyvedl, jsa nebožtík,
dřív než ona spadla k zemi.
Ale on nový zázrak přičinil.
Věřící! Vy vidíte. —
Ty ohromný žebračku,
ty jdi a hlásej slávu slova...

**KULHAVÝ ŽEBRÁK (dělá dřepy, drobně
poskakuje, zkouší každou nohu zvlášť
Napřed je rozradován, pak mu radost
hasne. Tíše):**
A co teď s tímhle?

PATETICKÝ ČLOVĚK: Choď, běhej, poska-
kuj, raduj se ze života!

KULHAVÝ ŽEBRÁK: Choď, běhej, poska-
kuj... A čím se budu žít?

PATETICKÝ ČLOVĚK: Rukama přece, ru-
kama.

KULHAVÝ ŽEBRÁK: A to zase ne!
Já celej život jsem byl zaběhaněj
na chromý nohy. Co teď s rukama?
Já vám to povím. Dřív jsem jenom žebal.
Rukama tedko budu muset krást.
Na starý chromý kolena se stane ze mne
zloděj,
protože jinak bych se u vás neuživil,
vy lotři, bando gaunerská.
Říkáte: Nasredin. (Šílí vztekem)
Nebožtík Nasredin že tohle ponatropil?
Já si ho najdu, já mu vyčísím,
co je to světa spravedlivěj řád:
to slunko ať se drží svého nebe,
miminko mámy, mrtvý hrobu svýho,
a chromý berlí. Kdo to vobrací,
je u mne lump a bídněj radikál,
a já mu povím svý, jen co se já s ním
potkám.
(Odchází)

SKEPTICKÝ ČLOVĚK:

Tady ho máte, Nasredina svýho.
Vždyť je to jasné. Je to loupežník...

UMÍRNĚNÝ ČLOVĚK:

Ale z té džámie nás přec jen vyvedl.
Životy zachránil. A to byl slušný
zázrak...
Solidní zázrak v mezích prospěchu.

SKEPTICKÝ ČLOVĚK:

Chachál Co, zázrak? Ovcel Velbloudové!
Kdyby chtěl doopravdy provést pravej
zázrak,
tož by nás nevyháněl z džámie — tož by
se postaral,
aby ta barabizna prastará
radš vůbec nespadla.
Jó, to by pak byl zázrak! — Ale takhle!
Víte, co stojí jedna slušná cihla? Co stojí
malta?
A co zedníci? [Šum souhlasu]

UMÍRNĚNÝ ČLOVĚK: Tak je to, tak. Teď
všichni zbankrotujem.

PATETICKÝ ČLOVĚK: A budem platit jako
mourovatí.

HLASY: Hrom aby zabil lotra Nasredin!
(Lidé nadávají, rozbíhají se)
Aby ho zabil podruhá a lípl
Na něj, a hurrál! Kde je?
Ozvi se!
Vsaďte se, že je ještě naživu...
(Odejdou, až na Nasredina, který nepo-
znán byl mezi davem)

NASREDIN (sí libuje):

Nebožtík, božtík — honem hůl a řezat.
Ajaja, je dobře na světě...
Popadnout hůl a řezat. To tam v ráji není.
Tam ani křídlo o křídlo se pírkem
neotírá.
Tam není kuřích ok a není průvanu,
a vlídnost se až maže mezi prsty.
Já ani zaživa jsem nebyl přítel medu.
Já měl rád cibuli a vůbec všechno ostré,
slovo i hádky, omáčky a tak...
Navěky ze mne nebude ten správný
cherubín.
Ach, ti mí Akšeirští! Lidská žoužel!
Zloději sladci, něžní hrubiáni,
oni se nepřeměnili a to mě utušeje...
Dobře mi bylo, dobře mezi vámi.
(Plaše vchází huriký)
Kšš, vy má děvčátka!
Děvčátka, huriščátka, varl ode mne!
Já chvilku spočinu, já si tu zavzpomínám,
jak se to mlelo tehda s Akšeirem.
Děťátka, pryč! — Když jsem se vracel
v noci,
bylo to před ránem a měsíc byl jak boule,
jako bys praštil nebe mezi očl...
Kšc, drubežl! Nasredin vzpomíná...

KaBAREtní Proměny

VLADIMÍR JUST

ČERVENÁ SEDMA (II.)

Naznačili jsme, že v někdejší Červené sedmce hrála dominující roli nejen literatura, ale také hudba. Odmyslíme-li si od tohoto legendárního kabaretního sdružení vysloveně dobové, historicky a generačně podmíněné estetizující zdůrazňování všeho „literárního“ a „uměleckého“, zbyde nám text i hudba jako pouhý prostředek k něčemu divadelně podstatnějšímu: k navazování živého, neformálního kontaktu s publikem. Text i hudba byl tedy prostředek ku každodennímu, mnohdy lopotnému a někdy i bezvýslednému směřování k vzájemnému porozumění, k vytváření partnerské atmosféry rozhovoru s divákem. A teprve od tohoto momentu mohla začít i opravdová jevištní tvorba.

Jedním z pilířů této tvorby byla zmíněná muzikantská a interpretační všetrannost, korespondující ostatně s povahou žánru: kabaret byl a je především divadlem rozmanitostí (vzpourou pestrosti, montáží atrakcí, poetikou čísel atp.). Proto muzikálně interpretační všetrannost byla jednou z nutných podmínek pro to, aby — parafrázujeme-li Červeného — kabaret nebyl „hrán“, nýbrž „dělán“. (Tato nutková potřeba využitkování každé individuální dovednosti se ukazuje být jednou ze specifik malých jevištních forem vůbec, kabaretních pak zvlášť: jediné díky jí mohl kupř. vystupovat v Červené sedmce mj. i známý sportovec a stepař J. Hoyer — podobně jako o padesát let později vystupuje bez uzardění v četných pořadech brněnského Divadla na provázku i populární pouťový silák a herecký naivista Fr. Kocourek).

Požadavek rozmanitosti je požadavkem co možná mnohostrannějšího autorského sdílení publiku. A k „vysílání“ takto mnohostranné zprávy byli právě nejvýznamnější členové Červené sedmy velmi dobře disponováni: kromě hudebních a literárních schopností tu vstupovaly do hry i schopnosti výtvarné a loutkoherecké (populární tzv. „hadromalby“ M. Beránka, „stínové divadlo“ E. A. Longena apod.), popř. i schopnosti varietně artistické (E. A. Longen, V. Burian) nebo žurnalistické (E. Bass). Právě ona mnohostrannost, s níž Červený, Balling, Bass, Dréman, Longen, Hvižďálek, Futurista a další fungovali na jevišti, tvořila specifický půvab — či chcete-li **interpretační styl** Červené sedmy — a tento styl formoval každodenní tvář kabaretu nepochybně více, než hostující „specialisté“ (Jiří Stei-

mar, J. Sedláček, Míla Pačová a jiní).

Právě proto, že dostatečně nerespektuje tuto specifickou všetrannost, je kupř. i představa profesora Fr. Černého z roku 1959 o tom, jakými cestami obnovit slávu českého kabaretu po vzoru Červené sedmy, předmětu jeho pojednání neadekvátní: „Dát se do díla — to především! Pak jednou třeba i Dobiáš přinese rozmarňý kuplet, Seydl pěkný obrázek a Kohout aktovku o lásce. Radok a Jiří Trnka nezůstanou jistě také stranou. A nakonec přijde i ta budova a subvence...“ (Červená sedma, Úvodem). V době, kdy jsou vyslovována tato přání, nová vlna kabaretních scén opravdu vzniká — nikoliv však pod touto firmou a rozhodně nikoli touto divadelně provozní metodou dělby práce, nýbrž tehdy, když se herec a spisovatel a psycholog a pedagog I. Vyskočil sejde se zpěvákem a básníkem a hudebníkem a hercem J. Suchým, nebo když se druhý jmenovaný sejde se skladatelem a klavíristou a hercem a zpěvákem a výtvarníkem J. Slitrem.

Zatím jsme formulovali dva požadavky jevištního projevu, jak vykrystalizovaly v praxi Červené sedmy: 1. přirozená hudebnost, popř. i jiná autorská a interpretační invence; 2. umění navázat skrze tyto věci bezprostřední kontakt s obecností. Bezpodmínečně nutností tohoto umění si byli našťastí tvůrci Sedmy dobře vědomi a proto se již od počátku systematicky cvičili v konferování. Neměli tedy „estrádního“ specialistu, nýbrž **konferovali** (podobně jako muzicírovali) **vlastně všichni**. Také tento fakt bude nutno zahrnout do pojmu jevištní interpretační styl Červené sedmy. „Konference jakožto obor“, píše Červený, „byl v Sedmce pečlivě pěstován, byl... složkou, důvěrně spojující hlediště s jevištěm“. Za další významný prvek, který je nutno systematicky rozvíjet, považoval Červený improvizaci, a to „ať už trochu připravenou, nebo skutečnou improvizaci spatrá“. Přirozeně, že improvizace, pohotovost a cit pro okamžitou jevištní aktualitu jsou přesně ty schopnosti, které nejsou dány každému: z faktu, že se všichni snažili konferovat (a improvizovat) ještě nevyplývá, že všichni konferovat (a improvizovat) také uměli. A tady se již neobejdeme bez stručné individuální charakteristiky alespoň některých, co do interpretačního stylu nejvýraznějších aktérů.

Tak kupř. právě v konferencích a autorských improvizacích všeho druhu vynikal principál souboru **Jiří Čer-**

vený. Od sezóny 1920/21 zpíval kupř. vždy na závěr programu tzv. „besedu“ — improvizovanou píseň při kytáře, v níž se vyjadřoval k neaktuálnějšímu událostem dne i k neaktuálnějším událostem toho konkrétního představení. Verše písně byly zpívány i na jednotlivé osoby nebo situace v hledišti — a byly zčásti připraveny ten večer z ředitelské lóže a zčásti improvizovány přímo na scéně. Hlavním interpretačním rysem Červeného kabaretních kreací bylo střídání, civilní gesto, civilní hlas a celková přehnaně seriózní nálada až medůtklivost a kožnost projevu, jež zpravidla kontrastovaly s dokonale nevážným a „nekožným“ obsahem jeho promluv. Tím, že na jevišti s oblibou „zastíral svůj vtip zevní důstojností“ (J. Vodák), zvyšoval jen konečný ironický účinek svých kreací. Vážnost charakteristické obličejové masky s profesorskými brýlemi a přísně svěšenými koutky úst stupňoval Červený někdy až do blízkosti groteska. Akusticky pracoval nejčastěji s typickým třeslavým tremolem, jež bylo pravděpodobně pocítováno jako parodická ozvěna patetických, deklamačních či melodramatických intonací velkých jevišť, ale i velkých schůzí.

Jednou z vůbec nejideálnějších kabaretních osobností byl ovšem na jevišti Červené sedmy především **Eduard Bass** (vl. jm. Eduard Schmidt). Bass byl ideálně vybavenou kabaretní osobností již svým zázemím. Hlavně všetranným fandovským zájmem o nejrozmanitější formy velkoměstského života, zejména o typické lidové zábavy: sport, cirkus, varieté; dále svou důvěrnou znalostí Prahy a jejích bizarností; udivující znalostí kriminalistiky a pražského podsvětí; perfektní informovaností o veřejných i neveřejných aférách naší i světové politiky atd. A bylo to právě kabaretní pódium a kabaretní improvizace, které Bassovi umožňovaly každodenně rozvíjet tuto v podstatě žurnalistickou schopnost „být přítom“ a zachytit ve zkratce a atraktivní formou vždycky právě to, co momentálně viselo ve vzduchu. Neopřeborně množství námětů skýtal satirikovi zejména rakousko-uherský politický kontext a 1. světová válka, viděná typicky českýma očima (tak např. když dohodové mocnosti dobyly na neoblíbených Rakušanech město Damašek, mluvil Bass ještě týž večer v Červené sedmce o tom, jak prý sháněl textilií pro novou scénu a hledal i damašek, ale v krámě prý mu řekl: „Damašek? Ten už je pryč, ten nemáme!“).

Kabaretní Proměny

Jiří Červený

(Červená sedma – 1919)



Eduard Bass

(Červená sedma – 1918–19)





Aristofanes: Záby (DISK PRAHA). Foto Akšamija Mehmed