

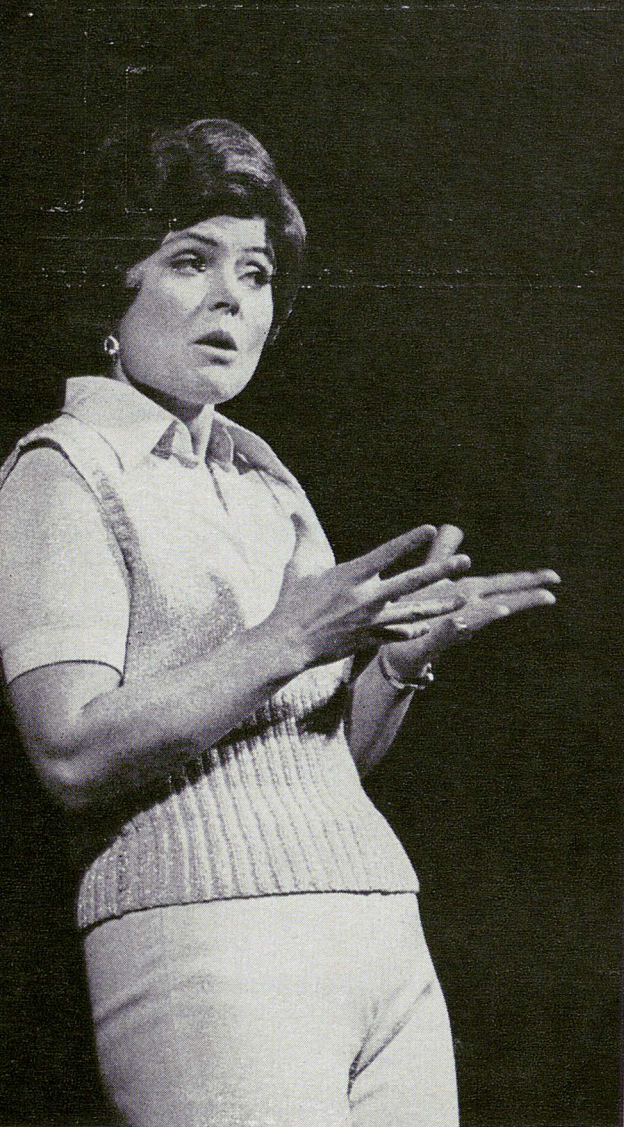
a.s|81

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

1





DS SZK BYSTRICE U BENEŠOVA – E. BRAGINSKIJ, E. RJAZANOV: S NEJCISTŠIMI UMYSLY. FOTO B. ŠVACH



DS DK PRACUJÍCÍCH VŽKG VÍTKOVICE – N. V. GOGOL: ŽENITBA. FOTO B. ŠVACH



NA TITULU: DS ČAPEK SZK ROH UHERSKÉ HRADIŠTĚ – V. TĚNDRÁKOV: NOC PO MATURITĚ. FOTO B. ŠVACH

SVITAVY 1980

DS MEKS PRACHATICE – L. ANDREJEV: TEN, KTERÝ DOSTÁVA POLÍČKY. FOTO A. ŠTRÍBRSKÝ

Nový rok, zhruba půlící divadelní sezónu, bývá tradičním podnětem k úvahám o cestách a k úvahám o plánech v nadcházejícím období. A protože rok 1981 je obdobím významné politické události — 6. dubna bude v Praze zahájen XVI. sjezd KSČ — a protože je šedesátým výročím založení KSČ a šedesátým čtvrtým výročím VŘSR, je logické, že v tomto roce nás bude zajímat více než jindy, jakým způsobem divadlo, a to jak profesionální, tak amatérské, dobu zachycuje, jakou orientaci nám poskytuje, a jakým úsilím a s jakými výsledky tak činí, co lze v tomto směru očekávat a jak bude metodicky vedeno.

Nejprve malou bilanci.

Na čtyřech vrcholných přehlídkách amatérského divadla v roce 1980 byla uvedena řada původních her. Původní českou hru Navrátilovu jsme viděli na 50. Jiráskově Hronovu; současnost na této jubilejní přehlídce zastupovala dále divadelní adaptace televizní hry J. Hubače. Hosté ze Slovenska hráli Feldeka. Většina uváděných textů byla výrazně dramaturgicky upravována. Čtyřladvacátý Šrámkův Písek autorskými počiny různé váhy oplýval. Původní tvorba je u netradičního autorského divadla totiž zcela běžná, ale je různého zrna. Nejmladší generace nepřináší zpravidla víc jak dramatizace a adaptace literárních děl, takže původní tvorbu obstarává nadále současná střední generace. Také letošní Kaplice uvedla nově psané práce; dramaturgie a režie učí děti žít v současném světě, vede je k chápání moderní socialistické hierarchie hodnot.

Amatérské divadlo tedy vykazuje utěšeně zájmu o současnost. Má dost odvahy se skutečností zabývat, má dost schopností. Cenné je zatím zejména úsilí, účtyhodné je vynaložení poctivé práce. Vcelku si takové usilování zaslouží, aby mu byly jako společensky potřebnému i hledanému směřování tvořeny co nejpríhodnější podmínky k podobnému tíhnutí dalším.

A v čem by bylo konkrétně třeba přispět souborům, pionýrsky se zajímajícím o současnou hru? Zdálo se nám, že by mohli být inscenátoři her o současnosti zvýhodnění úpravou podmínek účasti na přehlídkách. Zatím se k zvýhodnění nesáhlo. Hrát klasiku bylo proto dosud snadnější než uvádět na jeviště současnost. U klasiky lze čekat spolehlivější výsledek, klasika má jiskřivější naději na účast ve vrcholové přehlídce. Rizika spojená s uváděním současné hry nesl spíše soubor. Autoři soutěžních řádů chtějí proto vytvořit v ustanovení zcela samostatnou skupinu her, současných nejen tematikou, ale i náměty, skupinu, která bude posuzována samostatně. Pokusy amatérů v r. 1980 hrát o současnosti vzniklo oprávněně kodifikovat tato snažení v řádu přehlídek. Pro divadelníky s praxí z malých divadel smysl změny větší novinkou nebude, neboť malá amatérská divadla si texty dělat umějí. „... jistě nikoliv náhodou má právě v současnosti celá oblast netradičního autorského divadla tak rozsáhlé a zdá se že nezničitelné zázemí v zájmové umělecké činnosti a v amatérském divadelnictví, jež je její neoddělitelnou, mnohdy i vývojově inspirující součástí“ (V. Just v Českém divadle 2/1980, DŮ Praha). U malých divadel řád zakotvoval tradiční zájem o původní text, takže zřejmě tento řád doplňován nebude.

Hledání — nebo snad i napsání, neboť myslíme

O inscenování současných her v roce 1981

i na výjimky — vhodného českého nebo slovenského textu nebude pro dramaturgy amatérů ale záležitostí příliš jednoduchou. Jak je známo, dramatickému textu napsanému pro divadlo totiž vůbec nelze vytknout, že by dvakrát bystře mířil na kořen doby. Ostatně ani text televizních her či seriálů se nedostává přes účtyhodné uvedení reálií hlouběji. Text, který je spolu s režii demiurgem programu inscenace v celé její umělecké i ideové struktuře, školené na divadelní historii, ale nepřekračuje s dostatečnou odvahou a invencí hraniční kámen akademické pudy a nemá, jestliže nedbáme o nadějové a nekonfliktní hry, vlastně vůbec žádnou původní uměleckou představu o konfliktu uvnitř naší doby. (Psal o tom např. K. Martínek v článku Hra se současnou tematikou a její svět v Literárním měsíčníku 10/1979). Řada her například kritizuje přežívajícího měšťáka, což je stále potřebné, ale naše doba žije už přes třicet let bohatým vlastním životem! Problémem tvorby je obraz současného hrdiny — známou pasáží v tomto smyslu je výrok V. Biřáka o současném hrdinovi na 15. zasedání ÚV KSČ. Problém je kloudnější pokus o vytváření konfliktu, typického pro naši dobu. Jiná cesta než napsání nové hry není. Dramatizace jsou náhradou nedostatečnou, neboť vycházejí z jiného uměleckého druhu. Úpravy klasiky, které nesvědčí o větší invenci tvůrců, nemohou nikdy překonat klima doby vzniku, které determinuje stavbu díla.

Přes všechny tyto nesnadnosti, jichž si musí být na počátku svého usilování amatérský dramaturg dobře vědom, lze pracovat. V našem výběru českých a hlavně slovenských her je ale třeba se soustředit na hry, které spíše než odsuzování zbytků historicky překonaných společenských nemravů ukazují alespoň v náznacích problematiku lidí současných. Není vhodné tedy brát šmahem kteroukoliv současnou hru. A pak bude záležet mnoho na režii. Jde o to, aby i skrovně naznačené, ale vážné současné problematice pomohla tak, aby nové zaznělo z jeviště srozumitelněji a účinněji než to dává text samotný.

Je mnoho dalších problémů k řešení. Vztah profesionálů a amatérů. Pohotovost pomoc odborných zařízení při konkrétních záležitostech. Aktivita zřizovatelů. Hlavní v roce 1981 však je: inscenovat hru o typických problémech našich dnů s mobilizací všech sil v intencích kulturní politiky naší strany.

MILAN CIKÁNEK
vedoucí divadelního oddělení ÚKVČ

VE ZNAMENÍ KOMEDIE

SVITAVY 1980

Začalo to Gogolovou Ženitbou, která jako první představení VIII. národní přehlídky ruských a sovětských divadelních her amatérských divadelních souborů ČSR dala základní tón celému svitavskému týdnu. Neboť vítkovický soubor hledal především Gogola komediálního; Gogola, který dovoluje vytvářet neobyčejná a bizarní spojení, jež nemají daleko ke crazy-komedii ani k vaudevillu. Nic proti tomu — i takhle se dá Gogol hrát. Jenže komediálnost nemůže být jenom prostředkem, který má vyvolávat smích za každou cenu proto, abychom se pobavili. Smích je sociálním, společenským faktorem, zvláště jde-li o takového autora, jako je Gogol. A tak komediálnost musí být divadelní metodou, která umožní objevit současný ideově tematický základ textu; ty jeho podoby a polohy, které se dotýkají hodnotového systému dnešního diváka. Jinak řečeno: komediálnost se v tomto smyslu stává rozhodujícím principem dramaturgicko-režijní koncepce a tedy i jevištního sdělení. A právě o tohle šlo letos ve Svitavách především.

Ne snad, že by komedie převažovala kvantitativně tak výrazně. Ze sedmi představení se nesly v tomto žánru čtyři. Ale především proto, že přes komedii a komediálnost se soubory nejvíce vyjadřovaly k současnosti. Kromě dvou her Braginského a Rjazanova se tu objevila i jedna československá premiéra dnešní sovětské komedie, kterou se představilo Divadlo Svatoboj z Brna. A po právu si na rok odvezlo putovní pohár A. P. Čechova. Neboť — abychom se vrátili k tomu, čím jsme začali — pochopili a realizovali komedii jako divadelní model určité situace, která je zobrazením především našich problémů, našich chyb a našich starostí. Citlivá, cílevědomá a poučená dra-

maturgická úprava odstranila řadu podružných epizodních motivů, které směřovaly do žánrově drobnokresby, a soustředila se na jádro dramatické situace, které v jednání lidí pod komediální lupou odkrývá alibismus, neodpovědnost a nekázeň v práci, neefektivnost a formalismus v řízení. A tím se vytvořily i předpoklady pro herecké jednání, které vycházelo z přesného, reálného detailu, ale zároveň v souladu s dramaturgicko-režijní koncepcí se snažilo pod komediálním mikroskopem — což v tomto případě znamená nadsázku, hyperbolu jistého rysu postavy a vztahů k někomu nebo něčemu — postihnout společenskou nebezpečnost toho nebo onoho jevu. Ne vždycky se tato metoda herecké práce podařila uskutečňovat s plným zdarem; občas zůstal reálný detail hyperbolou nepovýšen do komediální roviny; občas zase prostředky této hyperbolizace přicházely zvenčí a postavu nevykládaly, ale spíše karikovaly. Leč to vše nemění nic na tom, že celek této inscenace se na letošních Svitavách prokázal jako nejvyrovnanější a nejpozitivněji přispěl do praktické i teoretické diskuse, která se táhla celou přehlídkou. Do diskuse o tom, jak režijní a hereckou tvorbou naplnit základní důvod dramaturgické volby.

Hovořím teď ze skutečnosti porotce, který se spolu s dalšími při každé diskusi o problémových i problematických představeních vždycky znovu přesvědčil o tom, že soubory velice dobře vědí, co je na té nebo oné hře přitahuje, že je láká zajímavost, společenská prospěšnost a naléhavost témat. A že jsou si téměř vždycky vědomy, jaká úskalí ta nebo jiná hra v sobě skrývá, na co mohou a musí narazit ve struktuře textu, co by v něm měly překonat. Troufnu si prohlásit, že všichni, s nimiž jsme se v diskusích setkali, byli amatéři poučení o dramaturgické odpovědnosti a také schopní tuto poučenost projevovat v dramaturgickém výběru, při základní analýze společenského významu témat a jejich literární realizace. Jenže



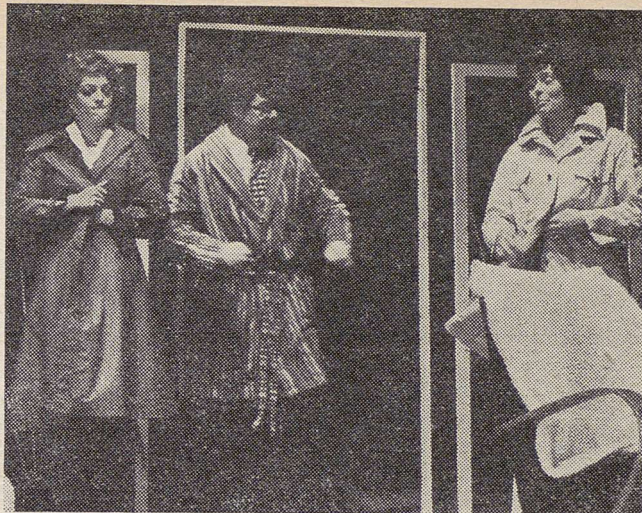
DIVADLO SVATOBOJ DK ROH ZBROJOVKA BRNO — V. KRASNOGOROV: TAK KDO KČERTU ODEJDE. FOTO B. SVACH

velice často už chybí síla a schopnost převést tuto analýzu do takového jevištního tvaru, v němž by se inscenátoři opřeli o tuto analýzu a svému dramaturgickému záměru dali rejižně a herecky určitý a jednoznačný význam.

Tak uvízl Divadelní soubor Karel Čapek z Chomutova ve hře Braginského a Rjazanova Pokrytci mezi psychologizující morálitou a ironickou komedií, tak soubor stejného názvu z Uherského Hradiště narazil na všechny problémy textu Viktora Těndrjakova Noc po maturitě. A přitom zejména v tomto druhém případě bylo více než jasné, že volba této hry — rovněž československé premiéry — byla způsobena touhou vyslovit se k velice závažným otázkám výchovy a budoucnosti mladé generace. Tedy jevištně sdělit téma navýsost důležité. A autorem i herci také takto chápané. Už ne v podobě komedie, ale v poloze vypjaté dramatické, která se v závěru posouvá až málem k tragédii. A tady vlastně začínají všechny problémy. Neboť už text sám nepřipraví organicky a logicky všechny zvraty a nedá často přesnou motivaci každého jednání jako jednání vskutku účelného, cílevědomého a opodstatněného. Už tady bylo zapotřebí, aby režisér při tvorbě dramaturgicko-rejižní koncepce takovou motivaci úpravou vytvářel. A zejména potom bylo nutné v práci s hercem najít také z něho, z jeho pocitů a myšlenek, z jeho osobního vztahu k dané problematice řešení každé situace, které by sice zachovalo vážnost a vnitřní dramatickост textu, ale zároveň je autenticitou hereckého jednání učinilo svrchované pravděpodobným. Prostě: režisér ve spolupráci s hercem nemohl spolehout jen na slovní vyjádření závažných myšlenek, ale měl tuto verbálnost textu překonávat těmi možnostmi, které mu poskytuje jednání amatérského herce jako tvůrce, který se divadlem chce vyjádřit k tomu, co jej v této době vzrušuje.

A zase se musím vrátit ke komedii. Neboť tohle se podařilo Divadelnímu souboru SZK z Bystřice u Benešova v další hře Braginského a Rjazanova. Režisér i herci pochopili přesně, že hra S nejčistšími úmysly je zábava s jistými kritickými prvky a postřehy o současných lidech. Proto se na místě především soustředili na to, aby vytvořili skutečné, živé dnešní typy. A teprve odtud hledali komediální pointu situací, rozvíjeli onu míru nadsázky, která je pro tuto hru možná. Dramaturgie tu zase nebyla pouhou volbou, ale také výkladem textu, jenž vytvářel půdu pro rejižní a hereckou tvorbu.

Přesně tohle platí pro hostující slovenský soubor



DS SZK BYSTRICE U BENEŠOVA — E. BRAGINSKIJ, E. RIAZANOV: S NEJČISTŠÍMI ÚMYSLY. FOTO J. DANIHELOVSKÝ

z Handlové, který na závěr přehlídky zahrál Ostrovského hru Viníci bez viny. Nešlo jenom o velice zdařilou tečku svitavského týdne. Byla to svým způsobem i odpověď na některé otázky, které se tak či onak vynořovaly kolem všech inscenací a jež nabyly zvláštní ostrosti kolem představení klasických ruských her. Neboť jak Divadelní soubor ze Sázavy Čechovovým Ivanovem, tak Divadelní soubor z Prachatic hrou Leonida Andrejeva Ten, který dostává políčky zůstaly ledacos dlužné v tom, co slovenští hosté nabídli vrchovatě: v určitosti postav, jasnosti vztahů, čitelné konkrétnosti cílů a smyslu jednání, což všechno na jevišti tvoří jediný možný předpoklad sdělitelnosti výkladu, ideje. A tím se vracím k začátku tohoto článku o Svitavách 1980. I k problému komedie a komediálnosti, které jim letos daly rozhodující ráz.

Neboť nic nevyžaduje větší jevištní určitosti a konkrétnosti výkladu než komedie, má-li skutečně zamířit do černého; má-li její smích být pomocníkem všemu pozitivnímu, o co společnost usiluje.

JAN ČISAŘ

SVITAVSKÝ SEMINÁŘ

Na sto účastníků, převážně mladých, což je víc než dobře, sledovalo a účastnilo se ve Svitavách odborného semináře Současná sovětská dramatická tvorba a její realizace. A zúčastnilo se aktivně — mnozí z přítomných byli oštěřeni a zkušení už na první pohled, mnozí se teprve osmělovali, ale nikdo se nebál vyslovit názor, obhajovat jej v diskusi, polemizovat či kriticky hodnotit. Bylo o čem diskutovat a k čemu se vyjadřovat, a seminář byl navíc organizován tak, že to bylo i přímou povinností. Zhlédnutá seminární představení (Braginskij, Rjazanov: Pokrytci; V. Krasnogorov: Tak kdo křertu odejde; V. Těndrjakov: Noc po maturitě) se hodnotila ve skupinách a pak veřejně — kolektivem vybraní mluvčí si tedy mohli zahrát na porotce a na vlastní kůži zažít depřimující i osvobodivý rozdíl mezi improvizovanými

kusými soudy pronášenými za stolem uprostřed známých a uceleným promyšleným pronášením těchže soudů a úvah před širším publikem. Na třech, respektive čtyřech ukázkách odlišného dramaturgicko-rejižního přístupu k jedné pasáži ze hry B. Vasiljeva Nestřilejte bílé labutě si mohli frekventanti procvíčet postřeh i logické myšlení a zauvažovat i sami nad sebou, k jakému typu vnímatelů či eventuálních režisérů vlastně patří či patřili by, kdyby... Ukázalo se to jako nadobytě cenná hádanka a současně průprava, probouzející zájem a povzbuzující elán a touhu více znát, vědět, umět, tvořit, jako lázeň stimuluji odvahu vyjít ze sebe, zasahovat, spoluvytvářet. Kdyby už v ničem jiném, tak v tomhle mají dobře vedené semináře svůj nenahraditelný význam, smysl a cenu. Jsou vkladem, který čas zúročí. Kromě této nejpří-

nosnější, řekl bych aktivní složky, měl seminář svůj bezesporný význam i ve složce informativní a teoretické. Ta zahrnovala účast na otevřeném pracovním zasedání národní poroty, obeznamující přehled o současných sovětských hrách vydaných DILÍ (dr. E. Šranková), podnětný a vlastně diváckými zážitky podložený vědecky rozčleněný výklad o současné sovětské dramatické tvorbě (dr. V. Smoláková, FF UK Praha) a pro přítomné amatérské lidry neobyčejně hodnotnou a orientující přednášku doc. J. Čisaře o významu současných sovětských her pro amatérské divadlo v přítomné době u nás a některých zkušenostech z jejich inscenování. Přednášku, která pojmenovala mnohé z dosud jen pociťovaných proudů a tendencí (směrování od žánrové psychologické drobnokresby ke komediální nadsázce, jež nutí dbát divadelních zákonů) a ve všech utvrdila víru ve smyslnost amatérského snažení a chuť znovu a na nových stupních propojovat život a divadlo.

Martin

Scénická žatva

1980

V České socialistické republice už není neznámou věcí, že na Slovensku se soutěže divadelních ochotníků realizují v několika kategoriích a s cílem poskytnout co nejširšímu počtu souborů různé úrovně i druhu možnost zúčastnit se. Nejde o vnějšíkovou parafrázi myšlenky P. de Coubertina, ale skutečně a především o to, aby co největší počet souborů se dostal do styku s kvalifikovaným hodnocením, aby se zařadil do procesu kritické a metodické péče, aby soutěžil rovný s rovnými a aby to prospívalo ochotnickému hnutí samotnému.

Scénická žatva v Martině, která se každoročně koná na sklonku října, vyrostla na tradici martinských divadelních soutěží, jejichž základy byly položeny roku 1923, a je v jistém smyslu festivalem festivalů. Shromazuje totiž na třech martinských jevištích vítěze všech celoslovenských soutěží, aby je prezentovala před širokou veřejností jako vzorek příslušné ochotnické sezóny. Ale v tomto okamžiku už není jen slavností

ochotnického divadla, ale stává se konfrontačním fórem, na kterém se velmi rychle ukáží charakteristické znaky, signály celé situace na poli amatérského divadelnictví. I diskuse (tohoto ročníku nazvaná Dialog — tvůrci, kritici, publikum) směřují už nejen k recenzování jednotlivých představení, ale i jistému zobecnění nastolených inscenačních problémů i celkové situace. Proto se tu už neudělují ceny ani neurčuje pořadí. Jen ministerstvo kultury SSR zde každoročně uděluje finanční prémie za nejtvůřivější čin roku — na SZ 1980 ji už potřetí získal soubor Z-divadla DO SZM ze Zelenče.

Jaké poznatky tedy přinesl takto koncipovaný festival?

Především ten, že trend k tvořivému, společensky angažovanému divadlu, vzdalujícímu se metodě popisného realismu sílí. Už není doménou několika špičkových souborů kategorie A, ale stává se samozřejmou

Z-DIVADLO ZELENČE — DON JUAN PODLE TIRSA DE MOLINA. FOTO F. LAŠUT

součástí velké většiny souborů kategorie B i C. Není překvapením, že nejbouřlivější úspěch dosáhla inscenace Dona Juana podle Tirsa de Moliny souboru ze Zelenče, v kterém režisér, dramaturg i scénograf Jozef Bednárík přivedl soubor k dosavadnímu vrcholu jeho systematické a náročné práce. Není překvapením ani to, že vítězné soubory nižších kategorií [vítěz kategorie B — soubor ze Šarišských Michaľan se Zorinovou hrou Neznámý a vítěz kat. C — soubor Na koleně DO SZM z Častej s Feldekovým Jánošíkem podle Vivaldiho] se snaží o divadlo antiluzivní, divadlo vykládající text a ozvláštňující jeho příběh — v prvním případě vytvořením groteskního mechanismu byrokratického aparátu, v druhém insitujícím herectvím, které odhaluje falešné stránky národní povahy. Novou skutečností ale je, že tento způsob práce začíná jednoznačně převládat. Jestliže kdysi postačilo k úspěchu vybrat si vhodnou hru, solidně ji nacvičit a mít ve svém středu dva tři dobré herce, dnes už takové soubory nemají šanci vedle těch, které pracují především na ansámbovém projevu a jejichž inscenace chce vypovídat ne jednotlivostmi, ale jako metaforizovaný celek. Znamená to, že se na jedné straně posilnilo postavení režie v procesu tvorby, ale na straně druhé také to, že vzrostla průměrná úroveň herecké tvorby. Není, pravda, vynikajících sol, ale přibýlo dobrých realizátorů myšlenky scénického díla.

Vrcholy Scénické žatvy 80 kromě se všeobecným nadšením přijímaného Dona Juana ze Zelenče byla představení Děvča z Kosova souboru maďarských pracujících MO Czernadoku z Košic, které metodou rituálního divadla využívaje srbskou lidovou baladu z protitureckého odboje nastudoval P. Gágyor, dále kolektivní hra Škegula hosta festivalu, dětského a mládežnického studia Škozorište z Bělehradu, předvádějící instruktivně metodu dramatické výchovy, a v jistém slova smyslu také známé Námluvy A. P. Čechova, tradičně, ale herecky neobyčejně vyspěle předvedené Debrecinským divadelním studiem.

Méně radosti přinesly dětské a loutkářské soubory, které jako by se ve svém slibném nástupu z posledních let zastavily a rozpačité přešlapovaly na místě. A tak zdá se nejpůsobivějším loutkářským představením bylo to nejjednodušší — Feldekova Šipková Růženka souboru Okresního domu pionýrů Martin, v němž režisérka G. Bielená dokázala zachovat pel přirozenosti i hravosti malých interpretů. Nevýrazné byly i oba dětské soubory — Skielko z Devínské Nové Vsi (F. Dobešová: V každém lese je nosorožec, buvol a hroch) a ukrajinský soubor Ziročka s tradiční Luknárovou Písníčkou pro princeznu. Zaujaly spíše některé dětské výkony



než režie či použití postupů dramatické výchovy.

Ani reprezentanti malých jevištních forem nenadchli. Znamé Studentské divadlo FF UPJŠ z Prešova se představilo s novými členy a zatím jen vstupní etudou k budoucí práci — adaptací Šukšinovy povídky, předsta-

vením nazvaným Šu-šu-šu Šukšin. Pantomimický soubor Pomimo z Bratislavy zaujal mimohrou Neposlušné marionety O. Panovové, ale v improvizovaném prostředí festivalového klubu nevynikla inscenace příliš přesvědčivě.

V postavení hosta, který zaskako-

SZEP SZO (DOBŘE SLOVO), SOUBOR MO CZEMADOK KOSICE — P. GAGYOR: DĚVČE Z KOSOVA. FOTO F. LAŠUT



STUDENTSKÉ DIVADLO FF UPJŠ PREŠOV — ŠU-SU-SU ŠUKŠIN. FOTO F. LAŠUT

val za nedostavivší se soubor z Bulharska se ocitl soubor DK ROH z Handlové, vítěz soutěže o pohár K. S. Stanislavského, s Ostrovského Viníky bez viny, inscenací užitekova- vající především dobrý herecký fond kolektivu. Posledním hostem byl soubor SZK z Kroměříže s dramatizovanými povídkami A. P. Čechova. Byla to inscenace v mnohém herecky zajímavá, v zajímavě navrženém scénickém prostředí, ale chladná, bez výraznějších myšlenkových snah.

Vyslovili jsme v předcházejících řádcích nemálo výhrad k festivalovým inscenacím. Ale neznamena to, že to byl festival neúspěšný a nehodnotný. Jenomže sama jeho povaha festivalu konfrontací nutí k náročnějším kritériím. Kromě toho samotná práce, růst ambicí slovenských souborů si takového zpevňování norem vyžaduje. Scénická žatva 1980 ukázala, že výsledky minulých let se stabilizují a poučení z výbojů se dostávají do širších ochotnických vrstev.

VLADIMÍR ŠTEFKO



SŽ Z ČESKÉ STRANY

Přesně toto nám v českém amatérském divadelnictví citelně chybí: možnost konfrontace a vzájemného poznávání. Co mnozí z nás dokonce ani jako potřebu necítí. Než jsem odjízďela do Martina, řekla mi jedna specialista: „Letos tam nepojedu, stejně by tam pro mne byly jen tři nebo čtyři inscenace, a dvě z nich jsem už viděla.“ Jaká to hloubka nepochopení a omezeného pohledu na věc. Pro ni by totiž byly právě ty inscenace, které nejen neviděla, ale jaké také na „své“ přehlídce nevidá a vidět nemůže. To je jeden ze zajímavých a podnětných rysů Scénické žatvy, že dovoluje odborným zájemcům, meto-

dikům, novinářům, členům poradních sborů, vedoucím i členům souborů porovnávat jednotlivé oblasti amatérského divadla: tradiční a netradiční, vyspělé a začínající, malé formy a pantomimu, divadlo poezie, dětské divadlo, loutkové divadlo dětí i dospělých, a vedle toho vidět i nejlepší inscenace z práce menšin (bez ohledu na obor), představení z ČSR a několik inscenací ze zahraničí. Přitom není a nemůže být všechno na stejné úrovni, naopak, porovnávají se kategorie, a jestliže některá z oblastí stagnuje, je dobře, aby o tom věděli všichni, a porovnáním s vývojem ostatních oblastí aby si to naléhavě

uvědomili právě ti, kdo za ni odpovídají. Jestliže se letos v malém divadle neurodilo, žádné neštěstí, ale kdyby to mělo trvat dva, tři roky, bude to už vážné. Myslím, že tato perspektiva konečné konfrontace výsledků po přehlídkách roku nese s sebou i značnou pobídku souborům. Vědomí, že můžeme být porovnáváni s ostatními oblastmi je zřejmě nejdůležitějším motorem onoho vyrovnávání ne-li výsledků, tedy aspoň ambic a záměrů.

A navíc: na přehlídce, která je vrcholem a je naprosto nesoutěžní, vládně příjemná, vlnná a dělná atmosféra, v níž lze uvažovat o podstatných otázkách, o obecných závěrech a úvodech, o celkových tendencích amatérského divadla.

Kéž bychom měli takovou přehlídku v ČSR!
Eva Machková

III. PO HRONOVĚ 1980 SOUČASNOST HERECTVÍ

Sedmdesátá léta přinesla českému amatérskému divadlu řadu důležitých vývojových impulsů. A tím také způsobila četné změny. Jedním z těchto impulsů byl také obrát k současnosti, nebo chcete-li jinak: důraz na ty zdroje uměleckého obsahu v reálné skutečnosti, které připoutávaly pozornost na zobrazení a sdělení nejrůznějších problémů naší doby. V dramaturgii se to nutně projevilo zájmem o hru s touto tematikou. O tom jsem konečně z jistého hlediska psal posledně. Ale svůj vliv měl tento zájem nutně i v dalších složkách tvůrčího divadelního procesu. Především tomu tak bylo v herectví, které zůstává kvantitativně nejsilnější, ryze amatérskou částí českého ochotnického divadla. Takže proměny, které se působením současnosti v tomto prvku odehrály a odehrávají, jsou proměny, které se dotýkají nejsilnější a nejpodstatnější základny amatérismu. Mluvit o schopnostech a předpokladech amatérského herectví vypovídat o našem dnešním životě, znamená mluvit o nejvlastnější přínosu amatérského divadla k výpovědi o tomto světě. Neboť – jak už bylo řečeno minule – v dramaturgii jsou amatéři závislí drtivou většinou na dramaturgii profesionální; v režii potom se rozhodující proměna na amatérských jevištích v sedmdesátých letech uskutečňovala ve spolupráci s profesionály. Ale herectví bylo, je a bude záležitostí výlučně amatérskou.

Na jubilejním Hronově hrálo plzeňské divadlo Dialog Bulgakovova Puškina. Úkol to byl nadmíru těžký, zůstal splněn jen částečně, a představení bylo ve vši tichosti zasunuto do pozadí jako cosi, co nikterak nepřispělo k lesku slavného hronovského ročníku. A přesto jsme právě v této inscenaci byli svědky čistě amatérské práce, která po mém soudu dokonale prezentovala to, co je dnes především v silách českého amatérského herce a amatérského režiséra, který se spoléhá hlavně na něho. V Javisku č. 11/1980 napsal Vladimír Štefko o tomto představení kromě jiného také toto: „Režisérka... Slávka Trčková chtěla verne posloužit autorovi a dielu. Vyšlo jej představení, které poctivo informovalo diváka o základnej faktografii příběhu...“ Souhlasím. Ale ptám se teď po širších souvislostech, proč tomu tak bylo. A hledám odpověď právě ve vlivu současné tematiky na české amatérské herectví.

Uvědomme si, že výzva k amatérskému divadlu, aby se zajímalo především o současnost, nemohla znamenat a neznamenala jenom pasivní ilustraci a reprodukci některých vnějších rysů skutečnosti. Tato výzva šla ruku v ruce se stále větším požadavkem na rozvoj tvořivosti ve všech složkách divadelního díla. Už po léta je pro nás v tomto duchu jedním z nejvyšších kritérií amatérských hereckých výkonů právě průkazná přítomnost vlastního, osobního postoje k daným problémům, jež obsahuje hra; už po léta považujeme za jeden z nejvýraznějších znaků tvořivé režijní práce s amatéry její schopnost provokovat herce k zaujetí těchto postojů. To je princip, na němž se amatérské herectví v sedmdesátých letech postavilo a z něhož ani v budoucnu nebude možné nic slevovat. V něm se nesporně také naplňuje společenské poslání amatérismu.

Prakticky to znamenalo, že jsme všim – vzděláváním, po-

suzováním v porotách a samozřejmě především vlastní tvorbou – preferovali takové herectví, které nám sděluje zcela přirozeně naprosto reálná fakta. Přestaly nás zajímat některé specifické otázky herectví, které se dotýkají řekněme celé problematiky vzniku uměleckého obrazu, a přitahovaly nás především ty oblasti, které se vztahovaly k přímé a bezprostřední existenci předmětu zobrazení v hereckém projevu. Psychická struktura každé postavy nás přitahovala přítomností bezprostřední zkušenosti, již si herec-amatér přináší ze své mimodivadelní soukromé i veřejné sféry. A v podobě fyzického sdělení jsme hlavně vyžadovali naprostou přirozenost gesta, mimiky i pohybu v prostoru jako výrazu jedinečné a celistvé lidské individuality. Mimo naši pozornost – nebo lépe: mimo naši soustředěnou pozornost – se dostaly problémy herecké proměny, ať už by byly řešeny totálním přetělesněním či metaforickou zkratkou.

Opakuji znovu: byla to nutná, historicky podmíněná fáze sedmdesátých let; fáze, jež měla a má své důvody jak ve vývoji divadla jako celku, tak ve vývoji společnosti. Musel bych tu opakovat to, co už jsem řekl mnohokrát: že v tomto směru zachytilo české amatérské divadlo zavčasy a přesně nejprogresivnější vývoj v divadle vůbec. A stalo se tak díky – nebo hlavně díky tomu – mohutnému přílivu současné tematiky na amatérské jeviště. Neboť kde jinde mohl najít amatérský herec lepší předmět zobrazení, který mu umožnil naprosto přirozenou psychofyzickou existenci na scéně, než v prostředí, které důvěrně znal ze svého denního života? Kde jinde mohl aktivněji uplatňovat svou osobní zkušenost jako tvořivý poznávací moment než na problémech, s nimiž se stále potkával a jež si musel řešit v celku svého vztahu k sociální realitě? Naprosto spontánně a s plným prožitkem se amatérský herec ponořoval a ponořuje do této současné tematiky; bere informace, jež o ní čerpá od autora i od režiséra, za své a přetavuje je ve fakta svého bytí. Strhuje nás na jevišti tím, že je takový, jaký je; že jeho smyslová existence vytváří přímou souvztažnost se skutečnými jevy, které všichni tak dobře známe.

Ocenili jsme takto působící a takto pojaté herectví mnohokrát, na Hronovech i jinde. Nejvýrazněji a nejvíce snad v červenokostelecké inscenaci Tři na lavičce. Jistě, nebyla to česká současná hra, kde tato tendence může mít největší prostor pro své uplatnění. Ale přenést téma stáří z Itálie do našich zeměpisných souřadnic nebylo tak obtížné. Vždyť tu nešlo o problematiku sociální, tedy problematiku rozdílných společenských zřízení. A téma opuštěnosti, zbytečnosti, osamělosti starých lidí má v rovině psychologické i morální svou obecnou platnost. A tak jsme sledovali pozorně – mnozí s pohnutím – základní faktografii příběhu tří starých lidí (především obou mužů), které věrně sloužilo autorovi a jeho dílu.

Pozorný čtenář si jistě povšiml, že tu opakuji Štefkova slova, jimiž charakterizoval představení plzeňské. O němž také na závěr napsal, že „to bolo divadlo značne zastaralé“. I s tímto výrokem šéfredaktora sesterského časopisu Amatérské scény, slovenského Javiska, se lze do jisté míry ztotožnit. Vskutku bylo v plzeňské inscenaci něco, co působilo jako připomínka akademického divadla (rozumím tím divadla, které přednáší myšlenky bez osobního zaujetí s důrazem na jistou uměřenost a vyváženost) minulosti. Ale znovu se ptám: proč? Neboť v zásadě jsem přesvědčen o tom, že plzeňští tu uplatnili tutéž hereckou metodu jako červenokosteleté; že stavěli na těch hodnotách, které se už mnohokrát osvědčily jako rozhodující umělecké a společenské kvality českého amatérského divadla a umožnily mu vstupovat do aktivního vztahu se skutečností. A najednou jako bychom se dívali na

coś, co se nás netýká, co je skutečně jenom jistou faktografickou zprávou o posledních dnech génia ruské literatury.

Odpověď na toto proč je nasnadě. Jakkoliv se zdá Bulgakovův text být právě jen a jen touto faktografickou zprávou, jakkoliv na první pohled skoro vybízí k tomu, aby se stal ideálním předpokladem pro stejně faktografické herectví, není tomu tak. Neboť nepřítomnost hlavního hrdiny – Puškina – ve fyzické podobě, ale přesto existujícího v trvalém tlaku myšlenek, vyžaduje zcela jinou stavbu jevištní struktury, do níž samozřejmě patří i herectví. Tato hra je velkou metaforou. Její téma není obsaženo v pouhém autentickém psychofyzickém bytí postav. Slovo metafora už tu padlo jednou, teď se k němu vracím. A musím jenom opakovat, že plzeňský Puškin důkazem bohužel negativním přesvědčil o tom, že na pořad dne se dostává problematika herecké proměny.

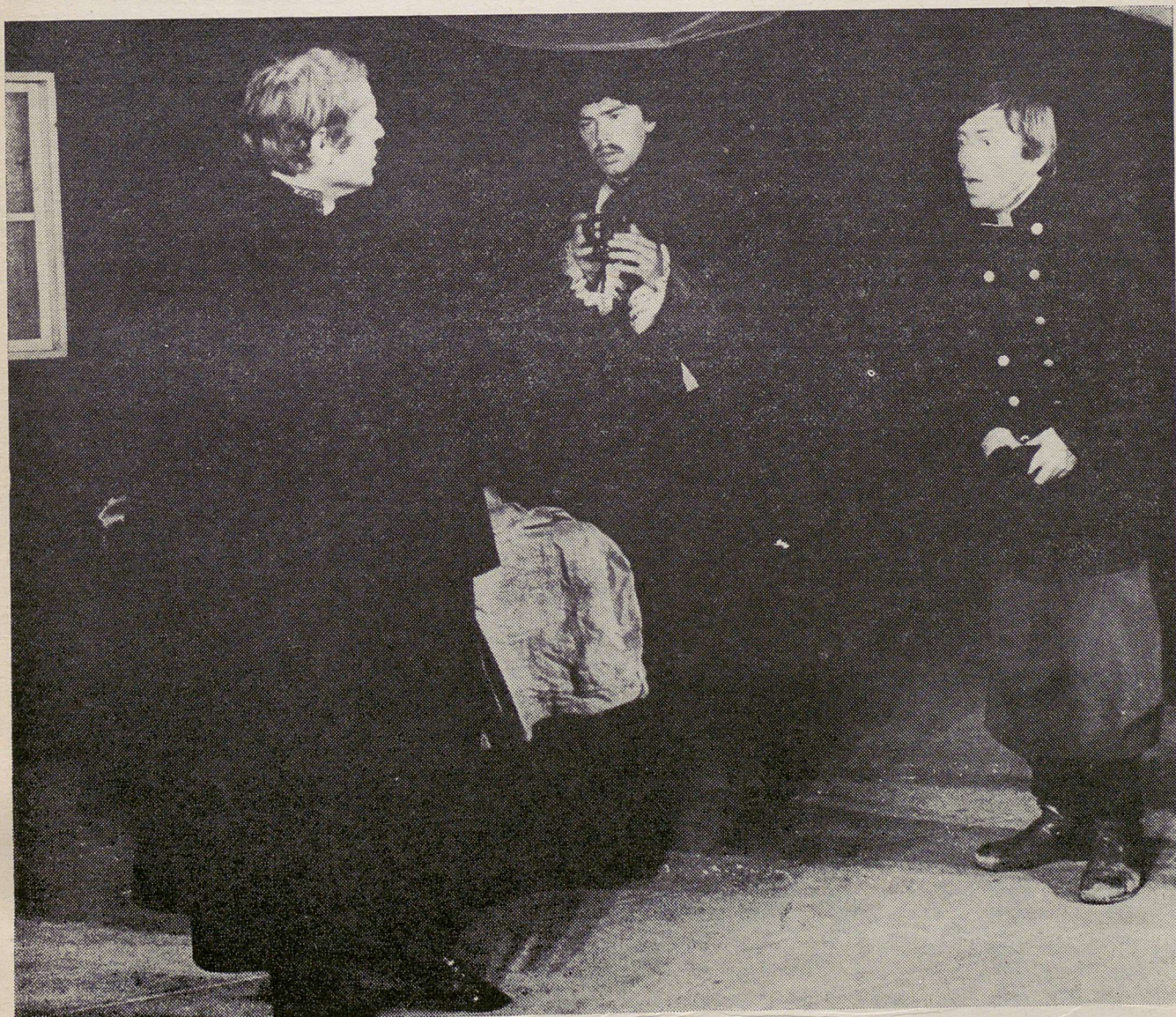
Tuším, že jsem už tolikrát řekl na adresu červenokosteleckých ústně i písemně slova chvály, že je nemusím teď zmnožovat. Ani že to, co vyslovím dál, nebude bráno jako výtky, již ustupuji ze svého dosavadního stanoviska. Takže si trófnu položit takovou trochu hypotetickou otázku: co by se stalo, kdyby jimi inscenovaný text nedovolil přímý a bezprostřední

přenos tematiky v podobě faktografické informace o vnitřním životě starých lidí? Nebo kdyby tento text svou strukturou neumožňoval prvovýznamové vztahy mezi herci v jejich individuální smyslové podobě, která už sama o sobě byla nositelem hlavních a základních idejí? Asi by se stalo totéž co s Bulgakovovým Puškinem, měli bychom pocit čehosi neúplného, pro nás vzdáleného a nevzrušivého.

Umělecká metoda vždycky dovoluje poznat historický charakter uměleckého obrazu, zvláštnost historických zákonů umění. Ona herecká metoda českého amatérského herectví je v tomto smyslu plně výrazem sedmdesátých let, která postavila do popředí společenskou odpovědnost za angažovaný tvořivý občanský postoj ke skutečnosti. V tom je její velikost, její trvalá platnost. Je to stupeň amatérského herectví, pod nějž nejenom nikdy nebudeme moci jít, ale z něhož budeme muset vždycky začínat. Jestliže ovšem chápeme uměleckou metodu takto, jako výraz objektivních zákonitostí, potom se nabízí otázka, zda problematičnost plzeňského Puškina nemá hlubší kořeny. Zda se v ní neprojevila další vývojová fáze společnosti, která si také vyžaduje jiný druh uměleckého obrazu i od amatérského herectví a amatérského divadla.

JAN CISAR

DIVADLO DIALOG PLZEŇ – M. BULGAKOV: PUŠKIN. FOTO Z. SVOBODA



JEDENÁCTÉ VYSOKÉ

V druhé polovině října 1980 proběhl XI. ročník přehlídky vesnických a zemědělských souborů, která svým prostředím a atmosférou přirostla k srdci všem, kteří do Vysokého nad Jizerou jezdí. Tentokrát došlo k několika změnám. Pořadatelé upustili od udělování věcných cen, každý soubor dostal účastnický diplom a diplomem byly oceněny i některé individuální herecké výkony. O jednom představení byl natočen obrazový záznam a byl použit porotou v semináři (prospěšná novinka!) Jinak byl průběh tradiční. Osobní pocit mnohých ovšem byl, že akcí bylo až příliš mnoho, kryly se, nebylo možné všechno stihnout.

Není patrně také dobré, že celá třetina představení přehlídky je mimo hlavní program, že i domácí soubor, který je souborem východočeským, hraje na přehlídce mimo program, ba že dokonce chybí i v programové brožurě. Východočeský kraj prý neměl představení na přehlídku — a hle, bylo přímo ve Vysokém! I některá další nedopatření způsobila, že nezasvěceným pozorovatelům se zdálo, jako by něco izolovaně organizoval ÚKVČ, něco KKS Hradec Králové a něco domácí...

Hluboká úcta patří pak právě členům domácího souboru Krakonoš. Nešlo už jen o pověstnou péči a nezapomenutelná setkání, doplnili vítací ceremoniál tanečním vystoupením krojovaných párů a vedle toho všeho poprvé na přehlídce hráli. Svou prací dokumentovali tradiční postavení vesnického ochotnického divadla, jeho čistotu, půvab, prostoru i působivost, tedy ony hodnoty, v nichž se nepředsťíraně odráží smysl a poslání ochotnického divadla.

Z obdobných zdrojů vyrůstala inscenace Maryši souboru ZK ROH Moravských skláren z Květné. Základ byl v moravském hudebním, zpěvním a tanečním folklóru. Kritik se zdráhá analyzovat divadelní problémy inscenace, protože jeho smysl je kdesi jinde. V upřímné touze vypovědět lidské radosti a starosti. Režisér, který hájil nešťast-

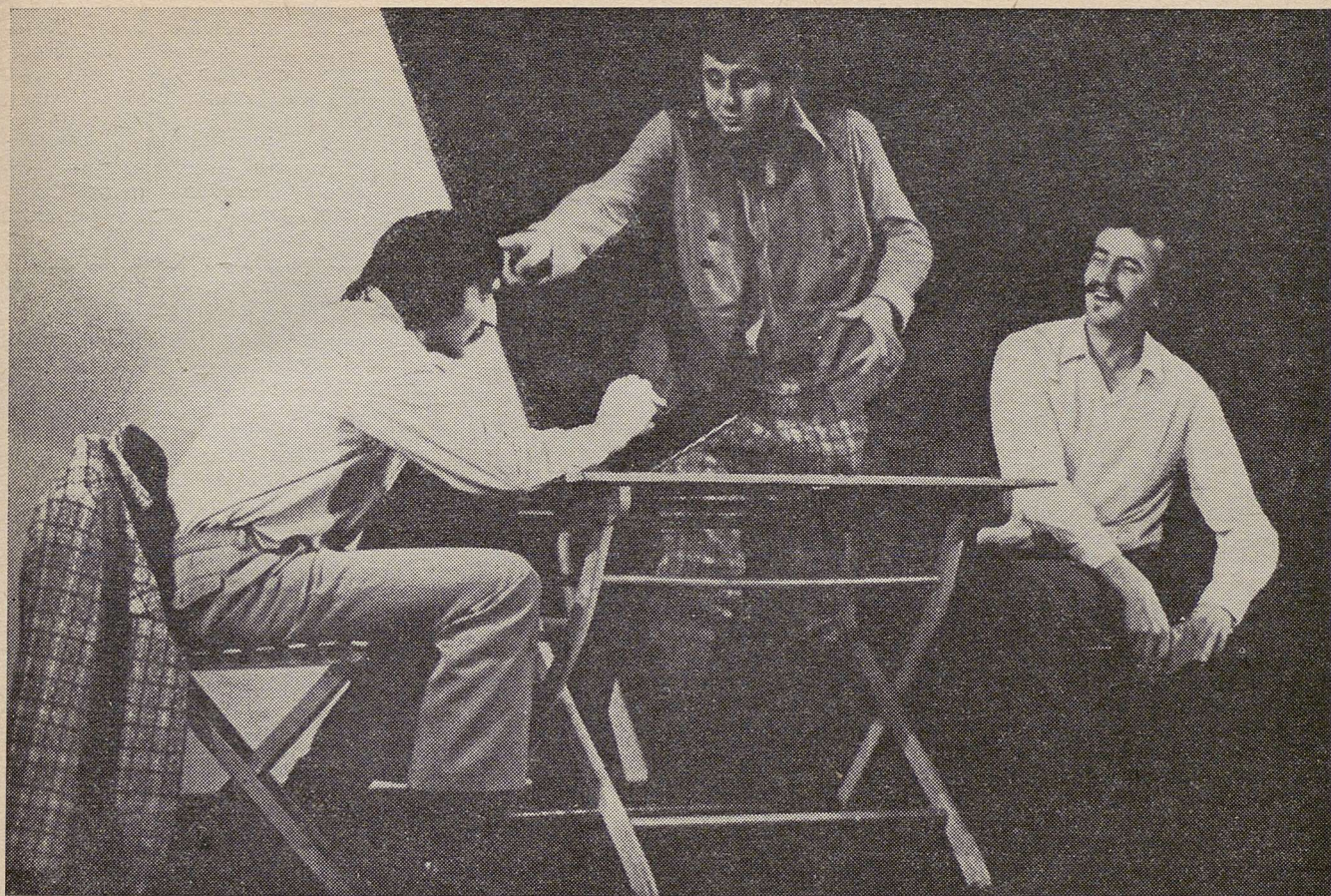
ný závěr inscenace, kdy se rozloučí Maryša s Rozárkou a jeviště je nepochopitelně roztančeno mladou chasou, měl ovšem jednu velkou pravdu: jsou lidské tragédie a vesnice zpívá a tančí; jsou všední nevzrušivé dny a vesnice zpívá a tančí, je svátek a vesnice zpívá a tančí... Jenom ten, kdo nevyrostl na venkově a nežije s ním v důvěrném styku neví a nepochopí, v čem je onen bytostně jiný — mnohdy lidsky čistější — venkovský život. Jak přímější a neanonymní jsou vztahy lidí na vesnici. I v situaci prudkých ekonomických změn v zemědělské velkovýrobě se vesnice dosud nestala a snad ani nestane neosobním sídlištěm velkoměsta. Pohodlí, nové domy, ústřední topení, barevné televizory a auta ještě neznámají, že město a vesnice jedno jsou, materiální vyrovnání nestírá specifičnost života na venkově.

Slyšel jsem tentokrát ve Vysokém — a později v rozhlasové relaci z Vysokého — názor, že přehlídka vesnických souborů se stává jakýmsi anachronismem a že vlastně typově takový soubor už neexistuje, neboť se prý vyrovnaly rozdíly mezi městem a vesnicí. Sám průběh přehlídky 1980 to vyvrátil. Vedle inscenací domácího souboru a zmíněného souboru z Květné přijel na přehlídku divadelní soubor OB Strážkovice s Kákošovým Domem pro nejmladšího syna. Malá obec, v níž pravidelně pracuje soubor, který hledá své vyjádření prožívané současnosti. Není obdivuhodné, že si vybírá jednu z nejlepších her čerpající z období Slovenského národního povstání, v němž krystalizují postoje a prudce se vyvíjejí charaktery postav? Inscenátoři hrou výrazně podtrhli obecný dosah 35. výročí osvobození naší vlasti.

Z malé obce Černěves čítající tři sta obyvatel přivezl divadelní kroužek komedii Otto Zelenky Námluvy. Šlo

DIVADLO ZK ROH MORAVSKÝCH SKLÁREN KVĚTNÁ — BRÍ MRŠTIKOVÉ: MARYŠA. FOTO A. JANDA





o ukázkou práce typického vesnického souboru, který se vlastními silami pokouší přinést do hlediště smích — pravda, ve hře, jejíž nevelké kvality znesnadňují práci ochotníků. Ale ať už výhrady byly jakékoliv, šlo o představení vkusné a plně vážné a poctivé práce. Obdobně je tomu i s inscenací Čapkovy Matky divadelního souboru J. K. Tyl Konstantinovy Lázně. Soubor si nevybíral náhodně, chtěl se zapojit do mírových snah všech poctivých lidí. Inscenuje dnes už klasickou hru o heroickém gestu matky, která posílá svého nejmladšího syna bránit vlast. Že mnohde chyběly síly, že vzájemné vztahy postav byly jen naznačeny, to všechno neubírá nic na hodnotě úsilí tohoto venkovského kolektivu.

Divadlo mladých Vysoká Libeň je soubor, který prokázal, že i typické vesnické ochotnické divadlo při dlouhodobé a cílevědomé práci může dosáhnout vynikajících inscenačních výsledků. Dvacet let stará komedie Oldřicha Daňka Svatba sňatkového podvodníka ožila a zdařil se důkaz, že humor této hry nepůsobí jako dvacet let starý. Bylo to hlavně díky smyslu pro komediální nadsázku.

Zcela zvláštní postavení měla na přehlídce inscenace divadelního souboru KP ROH Sklárny Karolinka — úprava Čapkovy románu Válka s mloky. Jde o inscenaci, která podle mého soudu vtiskla přehlídce výrazný ideový ráz. Čapek podrobuje drtivě kritice nejružnější stránky kapitalistické společnosti. Vykofistování mloků je obrazem vykofistování lidí. Vysmívá se buržoazní vědě, odhaluje mechanismy, které vedou k potlačení všeho lidského a k fašismu. To vše nabývá v současné situaci aktivizace a neonacismu nový vysoce apelativní význam.

Poslední den hostoval ve Vysokém nad Jizerou divadelní soubor SZK Bystřice u Benešova s komedií E. Braginského a E. Rjazanova s nejčistšími úmysly. Bezděčně se podařil znamenitý i když patrně nechtěný humorný kousek: ochotníci spolu s obecněstvem živě reagovali na některé vtipné narážky, týkající se ZUČ a lidí kolem ní.

DS KP ROH SKLÁRNY KAROLINKA — K. ČAPEK: VÁLKA S MLOKY.
FOTO A. JANDA

Zdá se, že problémy jsou všude stejné, že se kolem ZUČ pohybují lidé, kteří se o ni starají formálně, aby mohli hlásit počet „protančených“ hodin a dělat si čárky za akce, ale když se něco zadrhne, nikdo za nic nemůže. Mnohdy mizí smysl a obsah této práce a také se bohužel o nejrůznější amatéry často starají ti, kdo neuspěli jinde (ve hře Filimonov, bývalý architekt). Příjemné představení plné humoru udělalo tak symbolickou tečku za jedenáctým ročníkem národní přehlídky.

Při slavnostním zakončení obdržel diplom za postavu Strapoty ve hře Jána Kákoše Jiří Kalát. Za postavu Madame Zimmermannové v adaptaci románu Karla Čapka získala diplom Marie Šustková. Miloš Janovský byl oceněn za postavu Lízala a František Tureček za postavu Vávry ve hře bří Mrštíků. Josef Videman si odvezl diplom za ztvárnění postavy Aloise Klapáčka ve hře O. Daňka a obdobně Ladislava Rousova za postavu Magdy Andršové a Vladimír Hanek za postavu Hezouna v téže hře.

Když před jedenácti lety zcela spontánně z podnětu SČDO vznikla tato přehlídka, byli u jejího zrodu ochotníci, kteří ji vytvořili téměř z ničeho, neboť celá léta byl typ vesnického a zemědělského souboru zcela opomíjen. Přesto, že ochotníci už roky volají po vytvoření výzkumného pracoviště, kde by na základě konkrétně sebraných materiálů byla vědecky rozpracována specifika jednotlivých oborů a v rámci oborů pak i typologie jednotlivých souborů (naposled např. na tzv. národních oborových akcích v r. 1973), je celá záležitost vystavena náhodným názorům jednotlivců, které plynou spíše z dílčích subjektivních zkušeností a dojmů než z vědeckého rozboru. To mnozí zainteresovaní nepokládají za dobré a obávají se — přes všechna opatření ujišťování — o sám osud této nádherné akce.

ZDENĚK KOKTA

O sovětském divadle tradičně i jinak

KAREL MARTÍNEK

Seznámení s dějinným vývojem sovětského činoherního umění za uplynulých 64 let přesvědčuje o několika poznacích zásadní povahy. Zejména dokumentuje velkorysou moudrost a perspektivnost leninské kulturní politiky, která dovedla v nepřehledné situaci, na samém počátku sovětského státu, bez potřebných zkušeností odhadnout význam národní tradice a uchovat potřebnou kontinuitu. Přitom výsledky akademických souborů nedávaly dosti přesvědčivou odpověď na otázku, jaký je vlastně vztah tvůrců k dějinným událostem, nakolik je inspirují světovější momenty nastolující sociální spravedlnost. Leninská kulturní politika, uskutečňovaná prvním lidovým komisařem osvěty A. V. Lunačarským, dovedla překlenout tehdejší pochopitelný utilitarismus, naivní představy o momentálním zrodu nového umění doprovázející „chtivost nové třídy“, jež vstoupila do dějin a chtěla v nekratší možné době sledovat scénické ztvárnění vlastních zápasů. Lunačarskij bez ohledu na přátelské vztahy k představitelům modernistického proudu geniálně odhadl bezpodmínečnou nutnost vyjádřenou v jeho pozdějším projevu pod názvem „Názpět k Ostrovskému“, nezbytnost kontinuity schopné zaručit plynulejší rozvoj socialistického umění bez zbytečných návratů a bloudění, rozmělnění vyspělé profesionální úrovně. Odtud jeho programové úsilí všemožně napomáhat „sloupům národní tradice“, k nimž právem řadil Moskevské umělecké divadlo a Moskevské malé divadlo.

V zemi, kde podstatná část obyvatelstva zůstávala díky carismu zbavena jakéhokoliv styku s uměním, nabýval podobný problém zásadního významu a sebevýraznější výsledky modernistických scén nemohly pozměnit fakta zásadní povahy: skutečnost, že většina obecnstva přicházela počátkem dvacátých let poprvé do hlediště a získávala teprve předpoklady pro vlastní estetické vnímání. Jestliže iluzivně koncipovaná představení vycházela z maximálně věrohodné nápodoby reality a právem spoléhala na účinn emotivního prožitku vytvářejícího v hledišti analogické asociace, pak takovéto pojetí mělo největší naději na sdělnost vedle modernistických úprav a montáží vycházejících z přímočarých analo-

gií a ohlasů současných událostí. Možnost, jak rozpoznat magistralní linii domácího divadelnictví, podzvala řada nepříznivých okolností včetně komplikované situace dramatické tvorby.

Zjednodušeně lze konstatovat, že v ruském dramatu existovaly před rokem 1917 diametrálně odlišné eventualy: drama odvíjející se z kontrastního konfliktu, kde rozdělovací hranici představovaly sympatie se světem chudých a ponižovaných i odpor ke všemu bohatému, zbytnělému a žijícímu z práce druhých. Nezáleží na tom, nakolik podobný konflikt dostával sentimentální zabarvení, jeho řešení probíhalo nejednou v melodramatických polohách a zda šel k jistému šablonovitému modelu. Druhý typus dramatu odsouval podobné konflikty do pozadí, považoval je pouze za zázemí, z něhož plynul zvláštní pocit „osamělé generace“, bloudící a tápající, marně hledající sebemenší opěrný bod a záchranu před beznadějí. Jestliže ve hrách A. N. Ostrovského překrýval nejednou kontrastní konflikt sociálního rázu nános melancholie, pak ve hrách Turgeněvových a Čechovových se konflikt změnil v řadu dílčích střetů, jejichž podoba souzněla s autorovými záměry: snahou zachytit utrpení šlechtý uzavřené v rozpadajících se venkovských sídlech, nebo ruské inteligence, pro niž zůstávala nepřijatelná hlediska degenerované aristokracie i ziskuchtivé buržoazie. Pocit osamělého jedince, člověka zmítaného obavami z fyzického zániku, pronásledovaného pocity zoufalství a skepse, jak je s sebou přinášela nemožnost změnit „koloběh šlejších dějin“, devalvace etických hodnot, které odhodila strana nenasytnost a touha po všem materiálním... Tak lze tezevitě charakterizovat tematické okruhy Blokovy „lyrické trilogie“, chmurných drammat L. N. Andrejeva.

Existovalo ještě jedno řešení, naznačené M. Gorkým v dramatické trilogii věnované pohnutým osudům ruské inteligence v době, kdy bylo nutné se rozhodnout a nekompromisně prokázat vztah k sociálnímu pokroku. V Barbarech, Letních hostech a Dětech slunce (1904–1905) zamítl autor čechovovskou koncepci konfliktu a záměrně se přihlásil ke konfrontaci protichůdných světů, nemiřitelnému střetu antagonisticky

vyhrocených protipólů: sféry šlechty, statkářstva, kapitalistů a proletariátu. Drama, v němž se tento princip prosadil naplno — Nepřátelé (1906), nemohlo být však v Rusku před rokem 1917 řadově uváděno a carská cenzura je nezamýšlela uvolnit. Mimoto dlouhodobý pobyt M. Gorkého mimo Rusko, léčení v zahraničí i složité vztahy na počátku dvacátých let oslabily význam podobného příkladu na samém počátku éry nového socialistického dramatu.

Čechovovský typ dramatického konfliktu odpovídal sice zákonitému postupu, zůstával však účinným pouze pro zasvěcené a kultivované publikum. Jeho nepřímé podání sociálního zájemů, snaha promítat dobové děje zprostředkovaně do lidské psychiky, vytvářet složitou síť dílčích kolizí v přesně prokomponované výstavbě — ukazovalo se jako málo sdělné v atmosféře obnažených třídních rozporů, grandiózních událostí rozhodujících o osudech lidstva na staletí. V takové chvíli, kdy se daly do pohybu mnohamiliónové masy naplněné odvěkou nenávisti k vykořisťovatelům a utlačovatelům, ukazovala se mnohem oprávněnější převaha přímočaře koncipovaných příběhů, jasných a nekompromisních stanovisek korespondujících s vypjatým sociálním citěním a zjevnou nezkušeností estetickou. Zákonitá utilitárnost, poněkud naivní představy o možnostech divadelního umění, v němž se hledala málem jediná možnost, jak revolucionizovat myšlení hlediště, nepřiblížila ke specifčnosti umělecké tvorby a kladla nejednou požadavky více než nadnesené.

Zůstane navždy nesmrtelnou zásluhou V. I. Lenina a A. V. Lunačarského, že v tak vzrušeném ovzduší dovedli nejen věnovat pozornost kulturní problematice, ale současně uměli rozpoznat stránky perspektivního charakteru, odlišit dílčí od hlavního, zejména pak správně určit smysl národního odkazu. Výčet kulturních opatření sovětské vlády, přibližně od listopadu 1917 do června 1918, představuje úctyhodný přehled činů perspektivní kulturní politiky, která pamatovala více než jen na záchranu a uchování uměleckých hodnot, ale okamžitě pamatovala na jejich zveřejnění, využití v souladu s ideologicky motivovanými záměry.

Lenin a Lunačarskij správně odhadli „nutnost profesionalismu“ a nezamýšleli ji nahradit sebehoroucnějšími výplody amatérismu spoléhajícími na schopnost momentálního reagování, nadvládu životních poznatků nad uměleckou vyspělostí. Leninovo přesvědčení o nezbytnosti, jak všemožně podporovat a uchovat skutečné „sloupy kultury“, neneslo v sobě stopy kulturního konzervatismu, naopak vycházelo z analytického

rozboru, který v kontinuitě vývoje hledal oprávněně záruku dalšího postupu.

Nutno však uvážit, že situace ruského divadelnictví nedávala v prvních letech po Velké říjnové socialistické revoluci velké naděje. Stále se hlásily záporné důsledky dekadentního údobí po roce 1906, násobící dezorientaci většiny divadelníků spojujících osudy umění s přehnaně viděnými možnostmi absolutizované svobody. Smutné důsledky přinášela nejen rafinovaná politika carismu, která stavěla proti sobě zájmy umělecké inteligence a lidového obecnictva, jehož sílu si v zemi, kde většina diváků neuměla číst a psát, více než dobře uvědomovala. Přinášela je také politika vlády Kerenského, jež nemohla a ani nechtěla řešit základní problematiku, protože nehodlala ignorovat zájmy domácího i zahraničního kapitálu, proto namísto znárodnění továren i konfiskace statků vyhlášovala velkolepý program rozvoje umění.

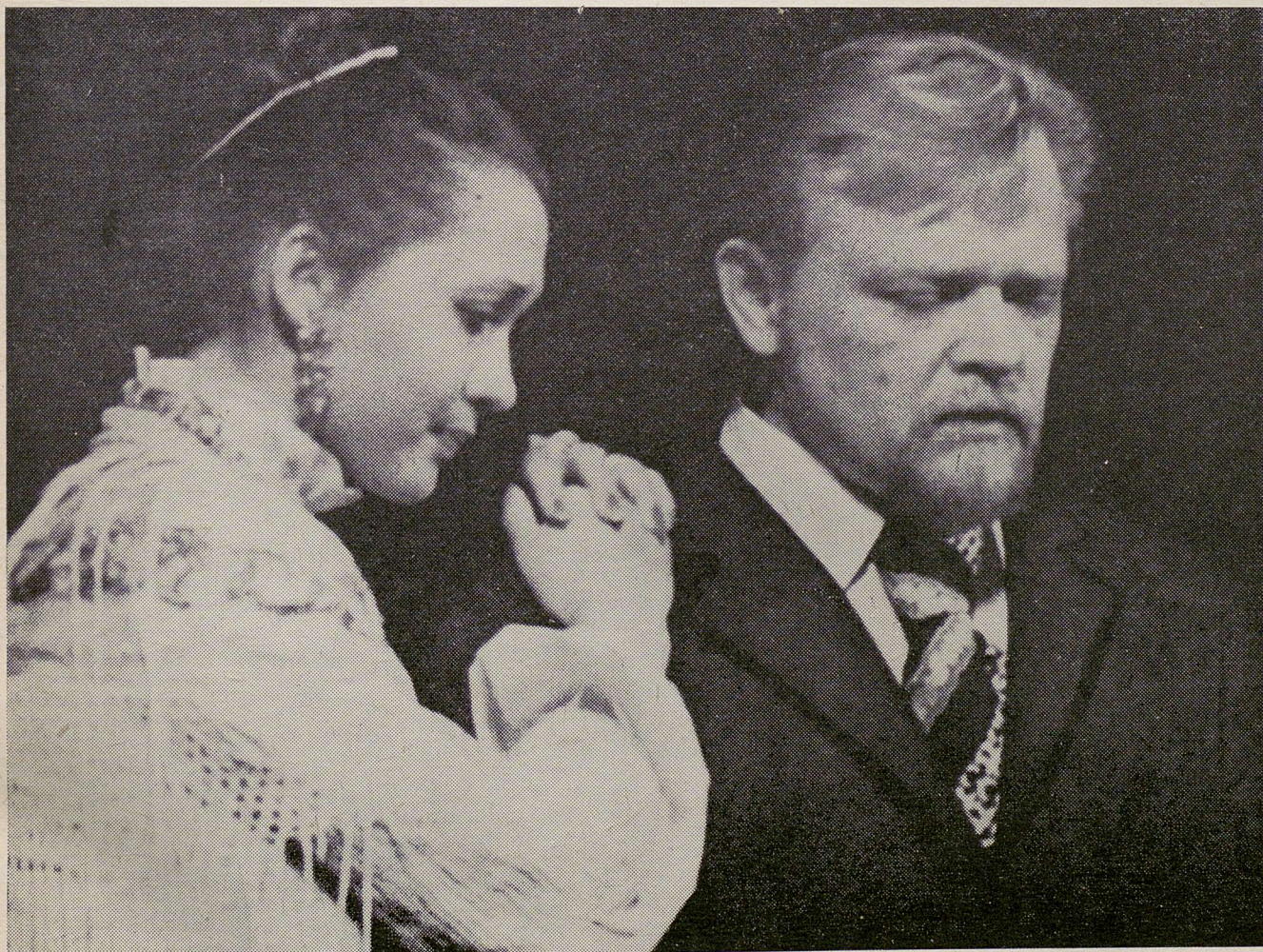
Pražalostné výsledky posilovaly

skepsi divadelníků, s níž sledovali později první opatření sovětské vlády a stavěli se apriorně proti programovým opatřením dalekosáhlé povahy, protože vycházeli z nedávných zkušeností, aniž mohli odlišit podstatné rozdíly ve smyslu, cílevědomosti a zejména pak sociální motivaci. Složitost takovéto situace, kdy na straně sovětské vlády stála jen hrstka modernisticky orientovaných tvůrců, zatímco převážná část umělecké inteligence zůstávala uzavřena ve sféře vykonstruované problematiky a trvala na vlastní výlučnosti, násobily navíc primitivistické tendence: představy o okamžitém zrodu nového umění schopného vytěsnit všechno, co vzniklo před revolucí a neslo v sobě „symptomy hnilobného zániku“, rozkladu buržoazního řádu. Vulgárně sociologicky motivovaná závislost umění na dřívějším řádu znemožňovala pochopit smysl realistické tvorby, která nesla v sobě vzácné poznání skutečnosti v celistvých proporcích, aniž byla nakloněna přímočaré sociální aktualizaci.

Komplikovanost zmíněné situace dávala dočasně za pravdu těm, kdož viděli jediné možné řešení v uzavření všech předrevolučních scén a preferenci amatérského hnutí, které rozvíjelo agitační repertoár, vytvářený většinou s minimálními zkušenostmi a mimo literární tradici. Rozpoznat utajený smysl kulturní odkazu a nezbytnost kontinuity, v níž se tajila záruka umělecké úrovně, nepředstavovalo natolik automatickou záležitost, jak se dnes může zdát. Odtud vášnivé spory, nekonečné diskuse na počátku dvacátých let, vyhrocená stanoviska obhájců tvarů revolučního divadla i zastánců akademických scén, jež nepřipouštěla kompromisní řešení a trvala na kategorických administrativních opatřeních ve prospěch jediného proudu, jediného žánru.

Zvítězilo leninské pojetí prosazující uchování kulturních hodnot a současně důvěřující ve tvořivé síly dělnické třídy, jejíž schopnosti uvolnil nástup socialistické revoluce a dával naději na postupný vznik revolučního umění.

DS ZK ROH SKLÁREN KAVALIER SÁZAVA – A. P. ČECHOV: IVANOV. FOTO B. ŠVACH



ROZHOVOR H S MIROSLAVEM HORNÍČKEM

Dosud poslední divadelní hrou založilého umělce Miroslava Horníčka je jemná komedie *Setkání s Veronikou* psaná pro plzeňské Divadlo J. K. Tyla. Autor si v plzeňské inscenaci také zahostoval a stanul tak znovu po 35 letech na prknech svého prvního angažmá. K Plzni se Miroslav Horníček vždy hrdě hlásil, zde prožil své mládí, zde činil i své první literární pokusy a ochotničil.

Pane Horníčku, absolvoval jste angažmá v různých kamenných divadlech s běžným repertoárem, ale stále jste směřoval a stále směřujete k divadlu stojícímu jaksí na pomezí s literaturou. Na druhé straně vaše knížky jsou blízké vašemu divadelnímu citění, jsou to takové hovory se čtenáři. Divadlo a literatura vás znepokojovaly už od studentských let. Co se ohlásilo nejdříve a co bylo tenkrát pro vás důležitější – psaní nebo hraní?

Řekl bych, že dříve jsem psal než hrál. Ale je tomu tak opravdu? Hrál jsem si doma a tajně a to dříve, než jsem napsal první povídku. A tak si myslím, že inklinace k herectví byla prvotní. Profesionálně jsem začal dřív s psaním. Moje první povídky vycházely v plzeňských novinách – na štěstí pod pseudonymy, takže jsou nezjistitelné. V té době jsem dělal divadlo ochotnický a netušil ještě, že přejdu k divadlu profesionálnímu. Ale nevím, co bylo v té době pro mne „důležitější“. Nevím to ještě dnes. Asi hraní. To pro ten přímý styk s diváky. Čtenář si kdesi jaksí přečte mou knihu, ale na jevišti cítím jeho reakce hned. Je to neopakovatelné dobrodružství denně se proměňující. Ale nepatřím k těm hercům, kteří chřadnou, když nehrají. Mám to osobní štěstí, že dnes mohu psát a že si hraju své věci – tak se mi jedno mění v druhé, někdy to, co napíšu, hraju a jindy to, co jsem hrál, pak napíšu.

O svých raných literárních láskách jste se zmínil ve Vyznání věnovaném Mariánským Lázním v červnu. Jaké vlivy převážně formovaly vaše názory potenciálního divadelníka?

Vlivy? Nic v naší rodině nemířilo k divadlu – kromě matčina bratrance Emila Bolka, který byl členem Burianova Děčka a později Národního divadla. A přece: jistě komediální prvky byly v povaze obou mých rodičů. Zatím co moje matka mířila k jakési vznešenosti a libovala si v mírném životním patosu, byl otec krásný plebejec a klaun, který po celý život vymýšlel komické kousky. Così z nich v sobě mám – z obou. Ale to nejsou jediné vlivy. Pak zasáhlo divadlo samo, vábilo mě a já si to za ním namířil.

Vzpomínáte často na své ochotničení v Plzni? Jaké to tenkrát bylo?

Stal jste se členem Studentského avantgardního kolektivu, který začal pod přímým vlivem onoho Děčka, snažili jsme se o moderní pojetí divadla, což mohlo být do značné míry naivní i komické – a taky asi bylo –, ale vedle určitých zmateností jsme převzali i poctivost svých vzorů, zkoušeli jednu hru stokrát, hráli zásadně bez nápovědy – nikdy jsem tuto pomoc nepotřeboval,

snad kromě zkoušek – a tím jsme se zásadně lišili od ostatních ochotníků té doby. Vůbec si myslím, že největší kapitál, který ochotníci mají, je čas. Nikdo je nežene vpřed, mohou zkoušet dost dlouho a mohou jim všechno jaksí prominout, kromě neznalosti textu. To by měl být předpoklad. Mohou se mýlit v jeho podání, ale znát by ho měli.

A tak jsme se – jako studentští ochotníci – setkali s předválečnou avantgardou a byli pod jejím vlivem orientováni levicově. Navštívili jsme několikrát Děčko, Osvobozené divadlo, já jsem se svými prvními otištěnými povídkami navštívil v bytě Vladislava Vančuru, setkal se s Vítězslavem Nezvallem a žili jsme silně pod jejich vlivem. Po maturitě jsem se stal úředníkem, pokračoval dál ve své ochotnické činnosti a po čase si mě povšimlo Městské divadlo v Plzni. Jeho tehdejší ředitel Ota Zítek mne pozval k pohostinské roli ve *Zkrocení zlé ženy* – hrál jsem Tranía – a po několika reprízách mi nabídl angažmá. Byl to velký skok – z Městské nemocnice do Městského divadla.

Takže jste se jako herec profesionalizoval. Co se vám zdálo na této změně nejpodstatnější, samozřejmě kromě toho že jste začal být za jeden ze svých koníčků placen?

DOBŘE UTAJENÉ HOUSLE



Jako ochotník jsem se cítil dost vysoko. Měl jste v sobě takovou tu ochotnickou pověru a nedostatek skutečných měřítek, domníval jsem se, že budu prostě pokračovat ve své „úspěšné“ herecké aktivitě, ale hned při prvních krocích jsem narazil na značné kvalitativní rozdíly a zjistil, že od toho, koho jsem na velkém divadle dosud podceňoval, se musím pokorně učit. Je to jiný druh práce, to, co dosud bylo koníčkem, vás najednou živí a v tom vězí větší rozdíl než si člověk dovede představit. Rekl bych to tak: dosud jsem byl jako úředník profesionál a jako herec amatér. Ale profesionalismus není v tom, že jste za něco placen, profesionalismus je stále zaměřením k jistému cíli a k jisté činnosti a tak mohu říci, že už jako úředník jsem bral profesionálně divadlo a ochotnický úřad. Zásadní změna je v tom, že jako herec – profesionál rozhodujete svým herectvím o své existenci – jako ochotník můžete prohrávat a nic se nestane. Odpovědnost – to je to pravé slovo, kterým se tato změna dá nazvat.

Měl jste štěstí na řadu výborných partnerů, přesto se stále navracíte k roli osamělého běžce. V současné době je pro plzeňské publikum zážitkem vaše souhra s půvabnou Monikou Švábovou. Nebude vám smutno při loučení po skončení plzeňského závazku?

Setkání s Veronikou je velkým zážitkem především pro mne. Práce s režisérem Václavem Beránkem a Monikou Švábovou, to byly dny překrásného dobrodružství, na které budu už vždycky vzpomínat s vděčností, pro kterou nemám slov. Je samozřejmé, že „zážitkem“, jak jste to formuloval, je představení jen pro některé diváky. Pro

jiné třeba zklamáním. Ale to se nedá nic dělat. Člověk píše to, co cítí a ne to, co od něj druzí čekají. Už několikrát v životě jsem se takto „odchýlil“ ze své cesty a nikdy jsem toho nelitoval. A smutek po skončení? Bude. Už teď se toho bojím. To víte – poznal jsem vzácné partnery: Jana Wericha, Miloše Kopeckého, Vlastu Brodského, kolegy v Brně i v Hradci, měl jsem velké štěstí na dobré party i jedince, ale divadlo jde dál, hry končí a nejen jako představení, ale vůbec, jednou se všechno hraje naposled a dokud za takovým zakončením je ještě zase nějaký začátek, je to dobré.

Moderní svět nutí každého k větší specializaci, ale pro vás zřejmě žádná omezení neplatí. Začínáte se uplatňovat i v oblasti výtvarného umění...

Už k ochotnickému divadlu jsem se přihlásil jako výtvarník. A to proto, že jsem se styděl přiznat, že bych chtěl hrát. A taky mi to nešlo. Nesu v sobě jakýsi výtvarný komplex, říkávám vždycky, že kdybych nebyl hercem, chtěl bych být malířem, a koláže jsou pro mne takovým částečným ukájením tohoto pudu. Začal jsem je jako odpočinkovou hru na chalupě, rozrůstaly se, vznikla první výstavka v Budějovicích, pak v Plzni, v Rychnově, v Praze s herci, teď se chystá v Náchodě, pokračuji a lepím dál, už jich mám skoro sto a teď ještě ke všemu je začínám kombinovat s olejem. Ano, koupil jsem si barvy, štětce, dal jsem si udělat štafle a troufám si dál – tím zakecávám byt, žena mi to něžně vytýká, ale já jí říkám, že právě tak se zlobila paní Botticelliová.

SETKÁNÍ S VERONIKOU – ONA (M. ŠVÁBOVÁ), ON (M. H.). FOTO V. CALTOVA

Ale vraťme se k divadlu. Čím to, že vaše hry hraje tolik amatérských souborů, když si je většinou píšete „na tělo“? Předpokládá jste takovou oblibu svých divadelních textů?

Spíš bych se zeptal jinak: proč moje hry hrají většinou amatérské soubory? Panuje kolem nich taková pověra, že jsem si je psal na tělo, ale upřímně řečeno si myslím, že jiná těla by je zahrála třeba líp! Slyšel jsem už profesionální herce, že prý se to beze mne hrát nedá, ale to je omyl. Hrají to snad většinou amatéři proto, že tento ostych nemají?

Mohl byste nějak srovnat práci ochotníků v dobách svého mládí s prací těch, kteří ochotníci dnes?

Už řadu let jsem neviděl ochotnické divadlo a nemohu tedy srovnávat. Osobně si myslím, že ochotníci by neměli hrát to, co hrají divadla profesionální, že mohou a měli by pronikat dramaturgicky do jiných oblastí. Proč? Právě proto, že mají čas – tuto nejvyšší devizu divadelního podnikání. Nemá význam napodobovat nebo snažit se o totéž.

Jaká překvapení chystáte pro své čtenáře a diváky?

Píšu. Nevím, je-li to či bude-li to překvapení. Jak pro koho a pro každého jiné.

V Hovorech přes rampu, Hovorech o smíchu, televizních Hovorech H, v různých vašich odpovědích jste zodpověděl stovky, snad tisíce dotazů. Existuje otázka, na kterou byste rád odpověděl a kterou vám dosud nikdo nepoložil?

Ano. A to otázka, jestli bych nechtěl prožít dva měsíce v jižní Francii na účet hostitele a něco tam napsat.

Děkuji Vám za rozhovor.

Otázky kladl VLADIMÍR GARDAVSKÝ



KLASIKA DNEŠKU

Českolipský divadelní podzim 1980 slavil první jubileum – konal se popáté. Druhým rokem má svoje konkrétní zaměření dané podtitulem Klasika dnešku. Přehlídka sama i její dnešní podoba jsou dílem Divadelního klubu Jirásek (člen-
ský soubor SČDO) a jeho zřizovatele Klubu pracujících za
vydatné a nevšední podpory ONV, OKS i města České Lípy
a spolupráce severočeského KV SČDO.

Za pět dnů dvou říjnových víkendů se mohli pořadatelé
a organizátoři prokázat pěknou bilancí: 4 večerní předsta-
vení, další 2 pro děti, 4 rozborové semináře, 2 semináře vy-
plývající ze zaměření přehlídky a 1493 diváků (napočítáno
v hledišti).

Městem a okresem pořádaná přehlídka má vlastně národ-
ní charakter. Bez nároku na přídomek jsou hledány a nako-
nec vybírány tématu odpovídající inscenace z celé ČSR.

Podle statutu ČDP jsou za klasická považována díla, která
patří k trvalým hodnotám národních kultur a byla vytvořena
do konce 30. let našeho věku a jejich autoři se nedožili
roku 1945. Vyplývá tedy, že sem patří i dramatika po Ibsenovi
a Čechovovi. Nelze vyloučit, že takto formulovaný pojem
„klasika“ může vyvolat nesouhlas teoretiků a historiografů
dramatu. Vyhlášovatelé ČDP s mottem Klasika dnešku mají
na své straně tato zásadní tvrzení: podpořit u ochotníků
zájem o staré a starší kvalitní texty s položením důrazu na
naši klasiku (do r. 1918, do vystoupení bratří Čapků), když
neprovokovat, tak aspoň podpořit pokusy o inscenování
těchto textů, včetně adaptací, a konečně navodit také zájem
o literaturu první třetiny našeho století. Nejlepším pokusům
pak dát příležitost v České Lípě. Sestavit porotu, která se
bude pod stejným zorným úhlem dívat na všechna předsta-
vení a s inscenátory a ochotníky z dalších souborů je bude
rozebírat. Tyto rozborové semináře mají pomáhat a provo-
kovat jejich účastníky k dalšímu uvažování i snažení.

Z necelé dvacítky nabízejících se titulů na základě znalosti
výsledků práce severočeských souborů, podle sdělení někte-
rých členů národní poroty a dvou přímých přihlášek, organi-
zátoři pozvali plzeňský Dialog s Bulgakovovým Puškinem,
Úpické s Dietlovou úpravou Jiráskovy Filosofské historie
a vodňanskou Šupinu s Mezihraní M. de Cervantese. Čtveřici
uzavřel domácí Divadelní klub Jirásek Klicperovým Hadriá-
nem z Římsů.

Zde je na místě podtrhnout, že domácí soubor nemá „pod-
penzí“ účast na svém festivalu. I on musí mít odpovídající
titul a úroveň.

Ti, kteří měli možnost porovnat plzeňskou inscenaci Puš-
kina na Jiráskově Hronově a v Č. Lípě, souhlasně prohláso-
vali, že českolipské provedení bylo podstatně lepší. Přesto
ještě stále neskončil hledačský zápas režisérky Slávky Trčkové
s mnohovrstevným a tím i nadmíru obtížným Bulgakovovým
zvláštním dramatickým tvarem, spíše pásmem než hrou. Jako
autor se tak stal M. Bulgakov objevem pro amatérské jeviště
a rozhodně přitažlivým. Těžko bylo co vytknout jednotlivým
hereckým výkonům. Dialog disponuje vyspělým a vyrovnaným
souborem. Problém spíše tkví, spíše pomineme určitou nejed-
notnost hereckého stylu, v oblasti dramaturgicko-režijní, v do-
tvoření celého představení z pásma ve zcela organický celek.

Jak se dívat na Dietlovu adaptaci Jiráskovy Filosofské
historie – toť otázka. Základní problém tkví v tom, co je to
za žánr a tvar. Když tuto úpravu Jar. Dietl poživoval pro
pražské Rokoko, patrně si tímto problémem hlavu nelámá.
Konflikt mladých a starých byl zeslaben jak Jar. Dietlem tak
i další úpravou Úpických. Vznikl však v jiné poloze, přímo na

jevišti: zcela odlišným herectvím studentů a představitelů
konzervativní Litomyšle. Režisér ing. V. Heftlejš se snažil dát
polotvaru tvar. Oslabil tak příběh a přiblížil se k montáži
zpěvních čísel propojených jednoduchoučkým příběhem. Za-
tracovat inscenátory proto, že nastudovali operetku či jakýsi
muzikál, bylo by krátkozraké. Představení rozhodně nebylo
ranou pod pás. Dobrá úroveň všech aktérů, velice zajímavé
a dobré řešení scény. Mladí hráli a zpívali dobře a hlavně
sebe s nesmírným nadšením a čistotou v srdcích.

Pro onemocnění musela Šupina vystoupit s náhradním
titulem. Byl jím jejich vlastní názor na skoro mrtvou hru
Fr. Tetauera Úsměvy a kordy. K této legendě 49. JH bylo ře-
čeno a napsáno víc než dost. Dodáváme, že zdravá neúcta
k autorovi, má-li na to soubor jako kolektiv i jednotlivci, se
rozhodně vyplácí.

Režisérka M. Jiříčková chtěla jít ve své úpravě Honzovy
úpravy Klicperova Hadriána z Římsů ještě o kousek dál za
oba své předchůdce. Dát do předlohy ještě něco dalšího,
o čem by se dalo a mělo hrát. Ukázalo se však, že v této
parodii na „rytírní“ všechno začíná a končí jen a jen u lid-
ské hlouposti. Nic jiného do ní nelze vměstnat. Snad právě
pro tolik úprav zůstaly „rezervy“ v dotvoření dramatické
klenby inscenace a v jednotě projevu herců tří hereckých
generací. Přesto vznikla inscenace, která naplnila hlediště
radostnou pohodou. Po zásluze a na úrovni.

Oba semináře (když nepočítáme rozborové, trvající vždy
dlouho do noci) byly věnovány teoretickému pohledu na
pojem klasika a dramaturgicko-režijním přístupům k interpre-
taci textů z pohledu dneška v hledišti i na jevišti. Jejich
vedoucím lektorem byl doc. dr. J. Vinař z DAMU. Semináře
daly hodně poučení i provokujících myšlenek.

Do společného jmenovatele 5. ČDP patří všestranně dobrá
úroveň všech inscenací. Každé představení bylo výsledkem
výrazné dramaturgické práce v souboru. Tři hry byly více či
méně adaptacemi původních klasických textů a patřily ke
komediálnímu žánru. Komédie měly dokonce velký a oprávně-
ný ohlas u publika. Poučení pro ochotníky v hledišti bylo
také dostatek.

Pátý ČDP po organizační stránce patřil k nejlepšímu, co
v Severočeském kraji máme. Celé město o přehlídce vědělo.
Poslední dva ročníky a záměry pořadatelů do budoucna
dávají záruku, že téma a vysoká úroveň divadelní i kulturně
politická bude přinejmenším udržena. Takže na shledanou
v říjnu na VI. Českolipském divadelním podzimu.

Igor Dojiva

MALÉ FORMY V HORIZONTU

Klub OKVS Brno III Horizont na Lesné, který si právě při-
pomněl deset let své pestré a mnohostranné aktivity, má
ctížádost být neformálním střediskem divadel malých jeviš-
tních forem; za dobu jeho trvání se jich tu vystříдалo přes
třicet. Každoročně na podzim pořádá Horizont celostátní
přehlídku těchto kolektivů. Místo jejího již osmého ročníku
proběhla tu však koncem října 1980 akce bohužel daleko
skromnější, nazvaná Malý festival mladé tvorby. Zahájilo jej
již 54. pokračování veršů z tvorby začínajících autorů, kterou
za spoluúčinkování kytaristy a zpěváka Z. Němečka přednáší
a komentuje Miroslav Kovářik – Slyšet se navzájem. Násle-
doval starší Kováříkův pořad z poezie Václava Hraběte Blues
pro bláznivou holku, v němž vystoupilo také jazzové duo
Pexa-Bakala. Soubor M-dílňa (80) při OKVS Brno I předvedl
– jakožto jediný domácí účastník – osobitý scénický a hudební
přepis Máchova Máje (scénář Z. Vrby a Z. Smetany režíroval

Z. Vrba), pojatý jako divácky náročná, metaforická a dynamická podívaná. Při neúčasti dalších původně plánovaných souborů obstaral hlavní náplň každoroční host přehlídky – Divadlo na okraji Praha. Ve dvakrát reprizovaném pořadu Monology I – Všech svátek (režie Zdeněk Potužil a Evald Schorm) šlo o triptych málo známých práz argentinského autora Jorga Luise Borgese (Evangelium podle Marka), Japonce Jasuši Inoua (Lovecká puška) a Mexičana Octavia Paze (Všech svatých – svátek mrtvých). Večer Monology II – Ulet včel, režírovaný opět Z. Potužilem, vycházel z novely současného maďarského prozaika Imre Sarkadiho Zbabělá. Nyní již desetileté tvorbě Divadla na okraji byl věnován pracovní seminář a beseda, zabývající se obecnými otázkami mladého autorského divadla. Věříme, že takto koncipovaná akce byla v práci Horizontu spíše výjimkou a že se tento rok organizátoři opět vrátí k osvědčené podobě pestřejší konfrontační přehlídky.

vz

PŘÍPAD BRANÍK

Má amatérské divadlo oprávnění i v Praze při takové koncentraci profesionálních divadel a vysoké nabídce divadelních představení? Tato otázka se již mnohokrát diskutovala a i když byla odpověď kladná, je třeba zamýšlet se nad tímto problémem stále, neboť odpověď neplatí jednou provždy – je také nutno zvažovat, za jakých podmínek toto oprávnění trvá, jaké požadavky musí ochotníci v Praze splňovat, aby jejich práce nebyla pouze kulturně politickým požadavkem, ale společensky prospěšnou činností.

Jednou z podmínek, která dnes sice platí pro ochotnické divadlo obecně, ale v Praze je tím naléhavější, je trvalé úsilí o zvyšování dramaturgické i inscenační úrovně. K tomu zkvalitňování může vést spolupráce s profesionály. I když není bez problémů (ale těmi se nebudu zabývat), je to cesta perspektivní za předpokladu, že se mezi kolektivem a profesionálem vytvoří žádoucí neformální vztahy – ty totiž více než cokoli jiného ovlivňují práci a podmiňují její kladné výsledky.

Mezi soubory, které se zcela nedávno daly touto cestou, je Soubor divadla Braník. Profesionálním patronem je tu Vlastimil Fišar, herec Divadla na Vinohradech. Spolupráce zatím není dlouhá: první režii V. Fišara byla Edlisova hra Kdež jest, Ábele, bratr tvůr, druhou byl Kaločův Mejdan na písku (předtím byl V. Fišar poradcem amatérského režiséra při studiu Gorkého Jegora Bulčeva). Zatímco Edlis dal příležitost pouze třem hercům (režisér doplnil hrající kompars), v Mejdanu bylo trvale na jevišti pod stálou kontrolou diváků jedenáct herců! Jen ten, kdo měl možnost sledovat jak se rodila inscenace, pochopí plně, kde se v branickém souboru vzalo tolik dobrých herců. Že ti herci skutečně dobří jsou, potvrdila recenze premiéry Mejdanu, která právě hereckou složku představení vyzvedla. Tato úroveň hereckého projevu nespadla z nebe – je výsledkem tvrdé práce i o sobotách a nedělích (čas pro zkoušky se musel přizpůsobovat profesi režiséra), kterou obě strany, herci i režisér, dovedli až k určité zarputilé posedlosti před premiérou. Nesmlouvavému režisérovi patří dík za to, že dovedl rozvinout nejen zcela evidentní, ale i utajené dispozice hrajících. A tak, i když pak konečný výsledek nebyl zcela bez chyb v přípravě scény, ve zvuku a ve svícení, byl tu jasný důkaz toho, že v Braníku jdou cestou náročného studia, které nutně přináší dobré výsledky.

V nové sezóně spolupráce pokračuje. Je snažší i obtížnější zároven. Snažší proto, že se již obě strany vzájemně dobře znají a mohou stavět na tom, co už předchozí práce vytvořila. Ale současně obtížnější v tom, že požadavek trvalého vzestupu přináší nové a nové požadavky jak na kolektiv, tak na režiséra, a to ve všech směrech. Vždyť jestliže se některé nedostatky daly vysvětlit (a omluvit) v případě Mejdanu, sotva by se stejně hodnotily při příští premiéře. Podle mého názoru má soubor rezervy v oblasti organizačního zajišťování inscenací – od přípravy a výroby dekorací přes dokonalé zvládnutí zvuku a jevištního svícení až ke kvalitnímu výkonu funkce asistenta režie a inspicienta. (Tyto funkce pokládám – ale nejen v případě branického souboru – za velmi důležité). Jsem přesvědčen, že soubor, který se během krátké

doby vypracoval mezi vyspělé pražské soubory, bude z těchto rezerv vydatně čerpat.

Milan Kyška

DVAKRÁT PARAPLE

Po loňském úspěšném dvoupředstavení, které se skládalo z osobitě pojatého Romea a Julie a netradičně nastudované Markéty Lazarové, vstoupil soubor Paraple do nové sezóny s dvoupremiérou.

První část souboru nastudovala v režii Jiřího Provazníka upravenou povídku H. Ch. Andersena pod názvem Definice stínu. Na rozdíl od předcházejícího představení, zařaditelného spíše někam na rozhraní černého divadla a pantomimy, se dnes soubor obrací jinou cestou. Zavržení divácky atraktivních barevných efektů (které v příběhu Romea a Julie umocňovaly rytmus představení) se ukázalo zcela nezbytným krokem a nikoliv pouze samoučelným experimentem. Celé představení osciluje mezi progresivně pojatou činohrou a stínovým divadlem. Herecky zaujal Vladimír Komárek, který svého učence obdařil tím správným dílem bezelstnosti a naivitu (a později i bezradnosti). Jeho stín ztvárnil Jaroslav Provazník. K této postavě pouze jedna připomínka: možná, že její vztah k učenci měl být znázorněn ještě ve větší hyperbole, aby byl zvýrazněn výsledný kontrast. Trochu násilně působila místy Bohdana Hrušková, snažící se drobné nedostatky v pohybových akcích vyvážit ve verbální sféře, čímž dosahovala spíše opačného efektu. Stylová a citlivě interpretovaná hudba Jarmily Kopřivové podtrhovala myšlenkové vyznění inscenace a dokázala jí dát další rozměry.



DEFINICE STÍNU. FOTO M. BLÁHA

Po přestávce se na zcela netradičním pódiu objevila zbylá část souboru. V režii Ludka Richtera nastudovala Tristana a Isoldu. Jestliže jsem prve psal o mírné absenci nadsázky, tak tady jsem si nemohl stěžovat. V tomto ohledu se režisér nijak neuskrovoval. Nedá se však jednoznačně zhodnotit, zda ku prospěchu věci. Vůbec – inscenační a režijní přínos divadla se tu pohyboval často po kolejničkách vytyčených již minulou inscenací Markéty Lazarové. Po pravdě řečeno, celé představení spíše balancuje na pomyslné hranici mezi parodií, klasikou a kýčem. Vstupy dívky představující moře napovídaly spíše tomu poslednímu, naproti tomu vložka se sympatickou „kramářskou“ písničkou J. Kopřivové a L. Richtera se to vše snažila nějak skloubit. Pohříchu budila dojem pověstného „oslího můstku“. Škoda, že se tu objevují silné momenty vedle zcela evidentně levných. Pokusy o nadsahu zůstávají zbytečně přískrčené a jsou přebíjeny hluchými místy. Takže jediným puncem poctivé a dotažené práce se z celého představení mohou pochlibit pouze neživí herci – loutky Karla Karlovského a Karla Vostárka; a nejen ony by si zasloužily něco víc...

Ve srovnání s loňskými inscenacemi se však Paraple do-

stalo o další metry dál na cestě za objevným, dnešním divadlem a získané zkušenosti se zcela zákonitě odrazí v jeho další práci.

Michal Stein

KROTKÁ VESNICKÁ KOMEDIE

V roce 1974 obnovil na Slovácku svou činnost Divadelní soubor SZK ROH Šardičan. Od té doby připravuje každoročně po jedné premiéře. Po loňské veselohře Kočka ve vile od Jiřího Pocha vybral si letos opět současnou domácí látku – komedii Jana Havláška Neпоžádáš o manželku bližního svého.

Z dramaturgického hlediska zde soubor hrou z prostředí divákům důvěrně známého připomněl proměnu, kterou během historicky krátké doby prošla naše vesnice a její obyvatelé. Bereme-li však jako kvalitativní měřítko např. dramata Jil-kova, nelze na druhé straně myšlenkovou či tematickou aktuálnost Havláškovu celkem rutinově napsaného textu nikterak přeceňovat: skutečně palčivé problémy současného socialistického venkova se do jeho konfliktů nepromítají a děj hry není na toto prostředí nijak zvlášť vnitřně vázán. Havlášek totiž v zásadě převzal a v ústředním nápadu toliko převrátil populární měšťanskou frašku F. F. Šamberka Jedn-ácté přikázání (srov. ostatně i obdobný název). O tradičním rodokmenu Havláškovy předlohy svědčí také její osvědčené typy, klasický vaudevilový princip záměny osob, některé rysy motivické a kompoziční apod. Bližší rozbor textu by ostatně snadno odhalil řadu drobných i závažnějších nelogičností nebo dějových momentů takřkajíc za vlasů přitažených a vy-konstruovaných a jistý sklon k tezovitému moralizování.



J. HAVLÁSEK: NEPOŽÁDÁŠ O MANŽELKU BLIŽNÍHO SVEHO. FOTO ARCHIV

Skromný a ve své práci neokázalý režisér František Blažek si uvědomoval, že u běžné realistické frašky nepůjde o žádné inscenační efekty, ale o přesné a živé, leč nešaržírované vykreslení všech postav a jejich sladění do jednotné stylové roviny i plynulé souhry. Scéna Františka Šiláka, složená z reálných interiérových prvků, působila dojmem zabydlenosti a věnovala pozornost také charakteristickým detailům (kýčovitě bytové doplňky). Ačkoliv se v nedlouhém představení objevila svěží místa (např. výslech příslušníkem VB), nastudování jako celek zůstalo zatím v mezích průměru. Režisér (někdy spolu s autorem) přehlédli nejen rušivý element ve věrohodném postižení atmosféry. Řada výstupů se odvíjela ztěžkle, popisně a jednotvárně, bez patřičné pointace, gradace či satirické nadsázky. Inscenace se ještě potřebuje plněji rozehrát, vykontrastovat a zhybnit.

Herecká složka šardického večera byla v podstatě vyrovnaná, ale ve svém úhrnu rovněž zatím jen průměrná. Třeba

ovšem vzít v úvahu, že některé postavy jsou už autorsky plošné a nedávají hercům mnoho příležitostí. K hodnověrným typům patřil např. rozvázný až flegmatický (kde však zůstal výmluvný agitátor?) starý mládenec – předseda JZD Honza Plachý Františka Ševely, trapně nevkusná, chamtivá a despotická Zofka Jiříny Vlčkové nebo Jaroslav Zahradka jako neobvyklou situaci zaskočený příslušník VB. Nejživotnější reakci však vytvořila Jarmila Příkazská coby hubatá a kuplířská Honzova teta.

Inscenace Šardických se těší dobrému diváckému ohlasu.

VZ

ZE DVOU SEMINÁŘŮ

Národní seminář uměleckého přednesu pro vyspělé recitátory pořádal na počátku listopadu 1980 v Poděbradech Ústav pro kulturně výchovnou činnost. Seminář se soustředil na problematiku dramaturgie v souvislosti s výročími a kulturně politickými událostmi roku 1981, zejména na současnou českou básnickou produkci. Velmi zajímavě a osobitě o tomto tématu referovala Lenka Chytilová, mladá básnička a redaktorka nakladatelství Kruh z Hradce Králové. Snažila se získat posluchače pro své literární lásky a objektivně zhodnotit současnou poezii i vzhledem k jejím předpokladům pro hlasovou interpretaci. V části semináře věnované metodě přednášечovy práce a přehlídce výkonů museli lektori konstatovat, že i vyspělí sólisté v přípravě výkonu zůstávají pouze u více či méně zdařilé myšlenkové analýzy a že poznatky vytěžené z rozboru textu nedovedou přetavit do koncepce výkonu. Je to důsledek nárazové, nesoustavné práce, nedostatečného vedení. Citelně chybí okresní a krajská recitační studia, systematické vzdělávání v oboru. Ojedinelé semináře tuto situaci nemohou vyřešit. Jednorázový ústřední seminář se tak stává pro většinu frekventantů pouze podnětem k zamyšlení a nikoli vývrcholením celoroční vzdělávací práce.

Šr

Seminář o přednesu prózy uspořádaly společně v půli listopadu 1980 Středočeské Krajské kulturní středisko a Kulturní dům města Prahy. Jeho smyslem bylo nejen povzbudit pozornost k prozaickému žánru, ale zejména orientovat ji, zvýšit její náročnost a v té souvislosti zvláště upozornit na dílo národního umělce Vladislava Vančury. Ve volbě autora nehrála roli jen obě jeho výročí v nastávajících dvou letech, ale zejména jeho úzké sepětí v díle i veřejné činnosti s kulturní politikou KSČ mezi oběma válkami. Nejen komentář k dramaturgii roku 1981, ale celý seminář tedy mířil k letoš- nímu významnému roku. Hlavní přínos Vančurova příkladu nebyl pouze v tematicko-dramaturgické oblasti, ale zasáhl podstatně do vlastní tvůrčí oblasti recitační práce.

Sešly se tři desítky seminaristů, z nich 2/3 se podílely nejen na diskusích, ale vlastními přednášечskými výkony. Vančurovy texty (výběr z Obrazů) se pro rozhodnou většinu přednášечů ukázaly příliš tvrdým oříškem. Jednak proto, že nedocenili osobité vlastnosti autorova výrazu či zase před nimi kapitulovali, jednak (což více překvapovalo) pro povrchní přístup jak k historickému, tak k aktuálnímu ideovému obsahu předloh.

Prokázala to analýza výkonů i výklad jazykového systému Vančurova vyjadřovacího způsobu, potvrdila to konfrontace s mediálním spisovatelovým osobností i s jeho umělecko-estetickými východisky. Šťastně tomuto tříbení názorů prospělo i představení souboru Paraple Markéta Lazarová.

Při přednesu volného výběru z prozaických textů odpadlo specifické výrazivo, historické souvislosti naopak byly nahrazeny nejosobnější vztahem interpretů k vesměs současným předlohám. Výsledky pohřichu (opět ovšem s několika výjimkami) nebyly o mnoho lepší. I nejosobnější a nejosobnější dramaturgie byla interpretována s improvizovaným vztahem k myšlenkově fabulačnímu významu i jazykově slovesnému výrazu.

Seminář tak snesl dosti názorného materiálu k analytickému i metodickému výkladu. Po živelných zkušenostech ze soutěží se při této mimořádné příležitosti prokázalo, že je to

podcenění (zdánlivě) formální jednoduchosti prózy proti veršům a podcenění nosnosti samého příběhu proti vypracování a konkretizování přednáščeova stanoviska, které brzdi přednáščeéské výsledky na základě prozaických předloh. To je významná zkušenost pro pořadatele i každého recitátora. Ji se potvrdila užitečnost této akce i její koncepce. jh

FESTIVAL VÍTĚZŮ

V rámci Festivalu ZUČ na počest 35. výročí osvobození uspořádalo loni na podzim KKS Brno, OKS Žďár nad Sázavou a Kulturní dům v Novém Městě na Moravě v posledně zmíněném zařízení krajský festival vítězů divadelních a loutkářských souborů Jihomoravského kraje. Vystoupily na něm (a v besedách byly hodnoceny) čtyři kolektivy z Třebíče, Květné a Brna (chyběla jen Malá scéna Gottwaldov), které si v jednotlivých loňských přehlídkách a soutěžích vedly nejlépe.

U příležitosti přehlídky byly oficiálně vyhlášeny výsledky krajské soutěže divadelních a loutkářských kolektivů podle jednotlivých kategorií. Mezi vyspělými soubory zvítězil účastník 50. Jiráskova Hronova – Dělnické divadlo OKVS Brno V. s muzikálovou úpravou hry Jozefa Gregora-Tajovského *Ženský zákon* (režie Pavel Rímský j. h.) před souborem „Zdeněk Štěpánek“ Slavia Fatra Napajedla (Jan Drda: Dalská bába, hrášná ves) a vítězem loňského festivalu ruských a sovětských her ve Svitavách – divadlem Svatoboj DK ROH n. p. Zbrojovka Brno (čs. premiéra satiry Valentina Krasnogorova Tak

kdo kčertu odejde?). V kategorii městských souborů připadlo prvenství Malé scéně PKO a LŠU Gottwaldov, rovněž reprezentantu kraje na 50. JH (inscenace folklorní montáže Petra Botíka *O kuruckej vojně* – režie Antonín Navrátil). Jako druhý se umístil soubor „Karel Čapek“ SZK ROH Uherské Hradiště (čs. premiéra Těndrjakovovy *Noci po maturitě*) a jako třetí kolektiv ZK ROH psychiatrické léčebny Jihlava (Jana Kákošová: Sto hodin do ztmění). Nejlepší z vesnických souborů bylo divadlo „Karel Höger“ při ZK ROH Moravské sklárny Květná (tragédie bratří Mrštíků *Maryša* režíroval Pavel Révay). V rámci souborů dospělých, hrajících pro děti, byla oceněna Mladá scéna JKP ROH Třebíč (pohádka Josefa Lady a Alexe Koenigsmarka *Byl jednou jeden drak* nastudoval Jaroslav Dejl).

Součástí novoměstské přehlídky byl také odborný seminář, jehož se vedle významaných souborů a členů okresních poradních sborů zúčastnili odborní pracovníci z kulturně výchovné oblasti a kde vystoupili čtyři lektori. Doc. dr. Bohuslav Beneš z filozofické fakulty brněnské UJEP podal základní klasifikaci folklorních i pololidových projevů a podrobně rozebral jejich vztah k divadelnímu umění, zejména amatérskému. Dr. Jiří Matějček z pražské odbočky sovětské Vše-svazové agentury pro autorská práva (VAAP) informoval o některých ideově a umělecky nejhodnotnějších novinkách současné sovětské dramatiky a postupech při jejich uvádění na naše jeviště. Členové Divadla bratří Mrštíků z Brna, ředitel zasloužilý umělec Milan Pásek a režisér Pravoš Nebeský, na konkrétních příkladech objasnili problematiku dnešní divadelní interpretace klasických textů. vz

STAGNUJE ČESKÝ UMĚLECKÝ PŘEDNES?

V listopadu 1980 se uskutečnil XVI. ročník Moravského festivalu poezie, v němž vedle sebe soutěží čeští a slovenští přednášeči – sólisté a česká a slovenská krajská družstva recitátorů. Porota MFP hodnotí jednotlivce bodovacími tabulkami a dělá se žebříček výkonů všech interpretů. Také tentokrát, jako už po několika-té, tu výrazně zvítězili slovenští soutěžící. Nedá se říci, že by účastníci přehlídky včetně porotců a odborníků tím byli příliš překvapeni, spíše všechny zaskočila kvantitativní i kvalitativní přesvědčivost tohoto vítězství. Festivalu 1980 se zúčastnilo 32 recitátorů. Z 22 českých postoupilo do finále devět, z 10 slovenských postoupilo sedm. Celková situace se po druhém kole (sčítají se body 1. a 2. kola) projevila ještě markantněji: prvních pět míst získali přednášeči slovenští (T. Linetová, S. Behulová, J. Bulík, D. Kopsová, V. Štróbová) a až o šesté místo se dělila Dana Bobocká ze Západoslovenského kraje s Liborem Vackem, který reprezentoval Středočechy. Umístění krajských družstev je také více než výmluvné: 1. Západoslovenský kraj,

2. Bratislava, 3. Východoslovenský kraj.

Tato fakta jsou pochopitelně poněkud tvrdším soustem než obecné vědomí, že slovenská přednesová škola předbehla českou. Proč tomu tak je? Kde jsou dnes špičkoví čeští interpreti? Ba i: kdo je vinen? Takové a ještě trpčí otázky padaly mezi českými účastníky Moravského festivalu poezie. Pokusme se na ně najít co nejméně zjednodušující odpověď.

V první polovině sedmdesátých let jsme se radovali, jak prudce vzrostly řady recitátorů. I při nejskeptičtším pohledu na statistiky patřil umělecký přednes mezi nejfrekventovanější obory zájmové umělecké činnosti. V metodické síti kulturně výchovných zařízení se podařilo prosadit vydávání odborných a metodických materiálů, které – byť v malých nákladech – seriózně teoreticky mapovaly problematiku oboru. Pracovaly krajské kluby recitátorů, mnohde i okresní recitační studia, byla zpracována a do praxe vcházela kritéria hodnocení. I když jsme ve srovnání s polovinou šedesátých let stále psali o nedostatku špičkových amatérských přednášečů, bylo možné vytypovat různé recitátorské „školy“ – např. severočeskou, prostějovskou, jihomoravskou, strakonickou [kterou Julie Charvátová ráda právě na MFP nazývala „strakonickou recitační stájí“]. Bylo to reprezentace klubů, studií a souborů, v jejichž čele stály výrazné osobnosti vedoucí nebo jimž pevný systém a řád vtiskli odborní okresní či krajské metodici.

Společenská poptávka, která tuto

vlnu vyvolala, však časem nabyla na formálnosti a kampaňovitosti. Zájem o přednes začal být převážně utilitární, postupně začaly ubývat publikační možnosti. Jako kulturně politická činnost je umělecký přednes oceňován zvláště v základních materiálech o rozvoji amatérské činnosti, méně v praxi. Častá fluktuace v metodické síti a přesun zájmu k jiným aspektům kulturně výchovné činnosti do značné míry omezily vzdělávací možnosti pro tu hrstku nadšených mladých lidí, které stále ještě žene kouzlo poezie a mluveného slova.

Situace na Slovensku je v mnohém příznivější. Lze začít od toho, že nejsou výjimkou pravidelné recenze amatérských recitačních vystoupení – i sólových – a to nejen v odborném, ale i denním tisku. Už sám tento fakt podstatně zvyšuje společenskou prestiž oboru a touhu mladých lidí dosáhnout v něm úspěchu. Sólisté nejsou nikdy ponechání sami sobě, je jim věnována systematická péče, jsou např. možnosti svolat před Hvězdoslavovým Kubínem všechny vítěze krajských kol na seminární pracovní soustředění. Odborné publikace a příručky vycházejí pravidelně, častěji než u nás a knižně. To jsou nezbytné podmínky pro růst špičkového recitátora, to je živná půda pro širokou základnu uměleckého přednesu, z níž se rodí talenty, z níž je možno vybírat. [Několik českých krajů neobsadilo na MFP ani 3 požadovaná místa: mezi vyspělými recitátory nebyl dostatečný zájem účastnit se!] Tolik příčiny – dalo by se říci – „objektivní“.

Ale proč neuspěli interpreti, o nichž víme, že jsou soustavně vedeni? Nevystačíme s rčením, že některá léta jsou na talenty tučná a jiná hubená. A už vůbec ne s tvrzením, že slovenština je prostě melodičtější a líp zní.

Silou českého přednesu v jeho nejúspěšnějších letech byla promyšlená myšlenková výstavba, hluboká znalost textové předlohy, odpor proti vnějškovému, ilustrativnímu výrazu. To

v příjemci vzbudit emocionální a estetický účín. Jistou míru větší expresivnosti vnesl do tohoto typu projevu stále více se prosazující požadavek silné vnitřní angažovanosti, sebevyjádření recitátora.

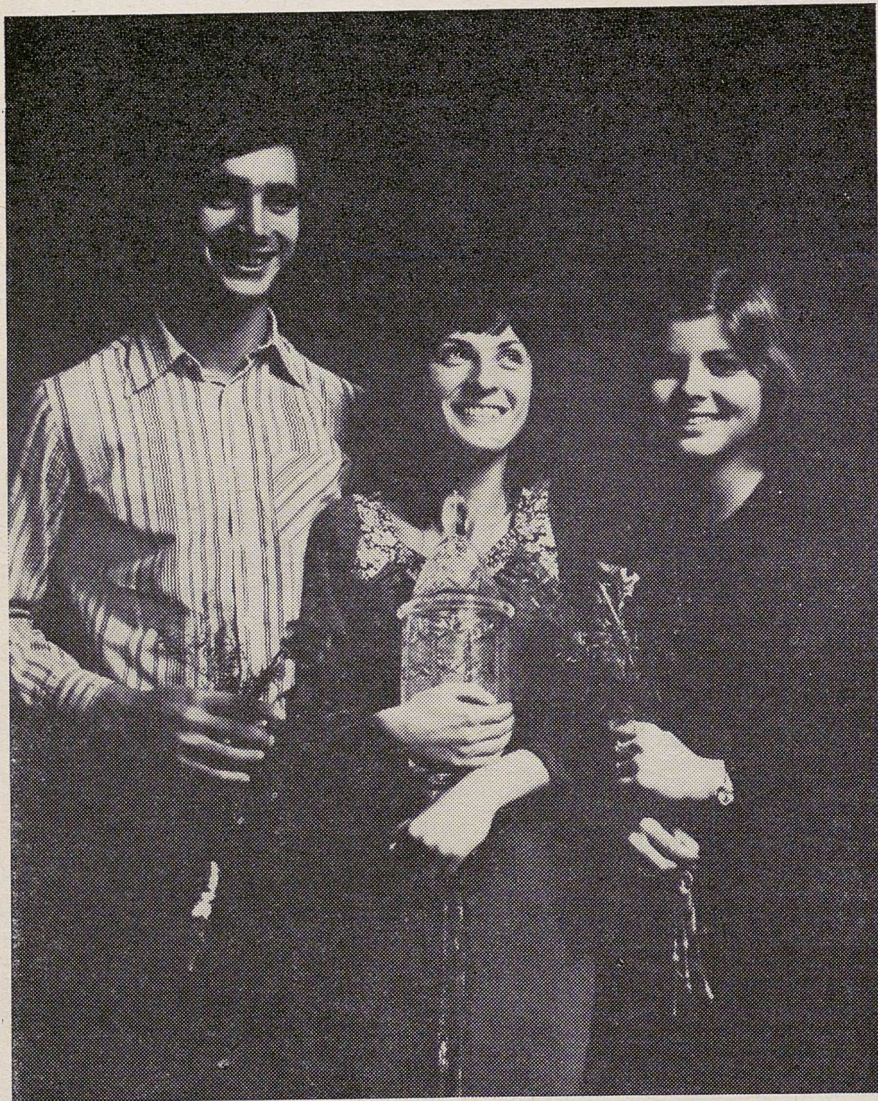
Ze srovnání výkonů na XVI. festivalu ve Valašském Meziříčí ovšem vyplynulo, že čeští interpreti se na základě analýzy textové předlohy snaží naplnit především myšlenkové

Slovenští přednášeči jdou ve výstavbě výkonu mnohem dále, stále hledají nové výrazové možnosti, netrápí je otázka hranic uměleckého přednesu jako žánru, podstatná je pro ně působivost, až sugestivnost vystoupení. A hranice žánru už také zhruba pět let posouvají. Přecházejí od racionálně emocionální vyváženosti výrazu k jeho stylizaci, od převážně mluvního projevu, v němž mimojazykové prostředky mají pouze doprovodnou funkci, ke komplexnějšímu vyjádření básnického poselství, v němž gesto, pohyb a zástupná rekvizita mohou mít význam stavebný, i když literární složka zůstává určující. Slovenský interpret se v současné době snaží zapůsobit nejen silou myšlenky, ale především silou obrazu. Uvědomuje si více než recitátor český silnou metaforizovanost moderních poetických textů a snaží se jí maximálně ve svém výkonu využít, aby vyjádřil především emocionální náboj básně. Vytváří sugestivní atmosféru, ideu neprosazuje přímo, ale zprostředkovaně. V mluveném projevu se tedy pohybuje od přirozeného až ke stylizovanému a tím a použitím pohybu řeší vypjatý vztah metafor a přímého pojmenování či úvahy charakteristický pro současnou poezii. Vyhledává silně dramatické texty, pracuje s temporytmem a melodikou. Zatímco v zájmu vytvoření napětí až nadužívá tempa a vypjaté práce s dechem, na rozdíl od českých recitátorů střídavě využívá pauzu a to nikoli pro logické rozčlenění textu, ale pro neočekávané ozvláštnění důležitého obrazu, metafor. Počítá s divákem, nejen s posluchačem, a zatímco náš přednášeč si v lepších výkonech udržuje autorský přístup, osciluje účinně mezi sebevyjádřením a stylizací do určité — byť ne konkrétní — postavy, vyjadřující např. určitou atmosféru [např. 1979 Linetová ve Villonovi — smutek — lid]. V zájmu silnějšího účínu se tedy snaží o stylizovaný soulad a využití akustických a vizuálních výrazových prostředků.

Označujeme-li — podle Zdenka Potužila — trend českého divadla poezie jako snahu o „scénický ekvivalent básně“, domnívám se, že by bylo možno současné směřování slovenských sólových recitátorů označit jako tendenci k tomu, aby výkon recitátora byl přednášečským či přednesovým ekvivalentem básně.

Na počátku jsme si kladli otázku, zda stagnuje český sólový umělecký přednes. Po XVI. Moravském festivalu poezie a po zvážení a srovnání charakteristických znaků českého a slovenského amatérského recitačního umění na ni musíme odpovědět souhlasně. Tato odpověď by pro všechny měla být ale zároveň sebeuvědoměním, katarzí a prvním krokem na cestě nového vývoje.

VITĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ



VÍTEZOVÉ XVI. MORAVSKÉHO FESTIVALU POEZIE VALAŠSKÉ MEZIŘÍČI: (ZPRAVA) S. BEHULOVA, T. LINETOVÁ A J. BULIK. FOTO F. LASUT

jsou znaky přednášečského stylu, který se tříbil a vyhraňoval v posledních 5—10 letech. K tomu byla a je zaměřena řada odborných seminářů. V mluvním projevu se to projevuje především prací s logickou pauzou, slovním a významovým důrazem, veršovým přesahem a ekonomickou dynamikou. Výkon se zaměřuje zvláště na aktualizaci významu, která má

schéma, které je výslednicí vztahu zjištěné hlavní ideje básně a jejího hodnocení recitátorem. Tento rastr je pro ně jednotícím prvkem výstavby přednesu. V horších případech jim síly a zkušenost nevystačí na vyjádření myšlenkového tahu a vystoupení se jim rozpadne podle jednotlivých stavebních částí předlohy. Prostřednictvím významové aktualizace se realizuje i vnitřní pocit recitátora, jí vzniká atmosféra. Formální složka poezie je využívána minimálně, pauza je nadužívána, takže má často retardující účín.

škola - učitelé - drama

ZASTAVENÍ PRVNÍ

V duchu známé La Fontainovy bajky o pilných mravencích a skočné kobylce, která celé léto procvrkala a k jaru přišla prosit o část jejich potravy, by se dalo říci, že „škola má dnes za úkol vyrábět mravence; ale je také známo, že kobylka a mravenec jsou jen dvě strany jedné mince, dítěte, které chodí do školy... Ale jak, vážení pedagogové, kteří ve svých hodinách literární výchovy nikdy nezapomínáte na klasika La Fontaina, nezničit kobylku – ten rozlehlý prostor, v němž se mohou rozvíjet tvořivé schopnosti, prostor dětské fantazie – a nezabít při tom mravence? Nabízíme vám cestu dramatické hry...”

(Ch. Nestová, J. M. Nest, D. Boch: Dvě nebo tři drobnosti na které zapomínáme aneb Dramatická hra při vyučování, Trousse-livres 9/1978)

Štrasburk, centrum Alsaska, hlavní město francouzského departementu Dolní Rýn, je od Paříže vzdálen přes pět set kilometrů. Ale ti, kdo se zajímají o dětskou dramatickou hru, by si měli toto jméno dobře zapamatovat. Neboť v posledních třech čtyřech letech se právě Štrasburk stává střediskem moderně koncipované dramatické výchovy ve Francii.

Na samém počátku této iniciativy stály (a s úspěchem ji dodnes rozvíjejí) tři osobnosti: učitel Jean Michel Nest, který pracuje v alsaské sekci Francouzské ligy pro výchovu a vzdělávání (LFEFP – což je jakási obdoba našeho Ústavu pro kulturně výchovnou činnost), jeho manželka Christiane Nestová a Daniel Boch, profesor moderní literatury na collège v Cronenbourgu, dobrovolný pracovník LFEFP. Všichni tři se dramatickou výchovou zabývali prakticky i teoreticky od počátku 70. let, tedy dávno předtím, než byla v roce 1977 zahájena alsaskou sekci LFEFP a skupinou Divadlo a škola (kterou tvoří učitelé na středních školách v Alsasku G. Aron, J. P. Batisse, N. de Murciaová a další) akce, jejímž cílem bylo prosadit na školách 2. cyklu dramatickou hru jako jeden z neúčinnějších výchovných prostředků a ukázat bohaté možnosti jejího využití při vyučování. Hned nato, v roce 1978, mohl být tedy na základě získaných výsledků vyhlášen v departementu Dolní Rýn dlouhodobý program Škola–učitelé–drama, subven-

covaný mimo jiné i ministerstvem školství a některými krajskými (alsaskými) organizacemi.

Lapidárně shrnula snažení alsaských pedagogů Bílá kniha propagačně – dokumentárního charakteru, kterou v roce 1978 vydalo jako rozmnoženinu Národní středisko pedagogické dokumentace ve Štrasburku: „Vyvedme výuku francouzštiny – literatury, divadla i poezie – z moře nesnesitelné nudy, v němž se od nepaměti utápí vinou líné pedagogiky, založené jen na memorování a papouškování „nezvratných“ pravd!”

Program Škola–učitelé–drama se rozvíjel v zásadě dvěma směry. Jednak byly organizovány dílny a semináře, jednak se pořádala pracovní setkání různých tříd z různých středních škol (francouzské střední školy odpovídají zhruba 5.–8. postupnému ročníku plus gymnázium). Díky této dlouhodobé akci čím dál tím větší počet učitelů využíval ve své práci prvků a postupů tvořivé pedagogiky, čím dál tím víc učitelů se pokoušelo pracovat s literárními texty netradičně, vynalézavě, s důrazem na aktivní účast všech žáků. Pro lepší informovanost a koordinaci sestavily LFEFP a skupina Divadlo a škola v roce 1979 dokonce kalendář všech důležitějších akcí a ukázek práce na školách s popisy některých dramatických her, improvizací a zajímavých realizací.

V poslední době, ve školním roce 1979/1980, se podařilo zapojit do alsaského projektu nejen další učitele (vloni se program rozšířil i v sousedním departementu Horní Rýn), ale dokonce také odborníky.

Naše dosavadní zkušenosti ukazují – čteme v nejnovější publikaci připravené LFEFP a skupinou Škola a divadlo v roce 1979 – že proces poznávání je důležitější než znalosti samy. Proto je naším cílem „pedagogika procesu“ spíše než „pedagogika recepce znalostí“. Dítě se musí naučit chápat vývoj a proměny znalostí, musí se naučit získávat prostředky, jak problémy řešit nově, jak k nim nově přistupovat.

PĚNA DNÍ –
ZÁZNAM DVOU PŘÍSTUPŮ
K JEDNÉ KNIZE

• CHRISTIANE BOURRELOVÁ
s třiceti žáky 4. třídy (cca 13 let)

1. Všichni žáci museli mít na začátku ledna přečtený román (několik kapitol už spolu četli při vyučování v prosinci a hovořili jsme o nich)

2. Různé činnosti: pantomimy – dramatické hry – psaní krátkých textů (jazyk Borise Viana); psaní delšího textu – neustálé návraty k románu pro jeho důkladné pochopení

3. Výběr toho, co budou žáci dramatizovat. Množství návrhů, mezi jinými: „pracovní scény“, „scény smrti“ a další „obrazy“. Nakonec, když jsem je přiměla k tomu, aby si vybrali jeden „příběh“, si třída zvolila dva náměty se stejnou tematikou – příběh lásky, které se staví do cesty překážky:

– příběh Chicka a Alisy (překážka: Chickův fanatismus)

– příběh Colina a Chloé (překážka: nemoc a smrt Chloé)

4. Průběh dramatických her: Třída se rozdělila na dvě skupiny. Každá pracovala na jedné situaci a vycházela při tom z jedné kapitoly:

– setkání Colina a Chloé (kapitola XI) na večírku u Isis

– nesoulad mezi Chickem a Alisou na přednášce Jeana Sola Partra (kapitola XXVIII) a připomínka jejich setkání ve stejném prostředí

Obě skupiny pracovaly samostatně nebo se mnou a několikrát si svou práci vzájemně předvedly (velice důležité momenty!). Všichni byli zapojeni do hry.

• NOËLLE DE MURCIAOVA

s osmi žáky závěrečné třídy (cca 17 let)

Práce probíhala vždy ve dvou hodinách francouzského jazyka týdně. Žáci se sami přihlásili do této dílny, která měla od počátku jasně určen cíl: dramatizování.

1. Navrhuji jako východisko román Borise Viana a upřesňuji, že se stejným námětem zabývají i jiné třídy

2. Žáci čtou individuálně Pěnu dní

3. Dva směry práce:

– Hra na rozklad metafory – čistě slovně, brát slova v nejvlastnějším slova smyslu

– Hra s věcmi, které zůstávají a které unikají – obtíže a nepřijemnosti. Odkrývání zvláštností jazyka Vianova románu

4. Skupina se snaží charakterizovat postavy:

– Mladík přinucený hledat si práci

– Mladý fanatik

Rozehrávání situace: Colin v lyceu. Dlouhé diskuse o škole a o postavení žáků v jejich lyceu

5. Rozhodnutí konfrontovat svou práci s prací jiných skupin. Sekvence: Kuchyně, v níž někdo připravuje jídlo.

Dva různé prostory:

– kuchyně „reálná“

– kuchyně „proměněná“ (po onemocnění Chloé)

(Pěna dní od Borise Viana vyšla česky v překladu Svatopluka Horečky v Odeonu v roce 1967)

Připravuje JAROSLAV PROVAZNÍK

JÍŘÍ ŠOTOLA

CESTA KARLA IV. DO FRANCIE A ZPĚT

Den před Třemi králi roku 1378 přijel dvaadesátiletý císař římský a král český Karel IV. se svým sedmnáctiletým synem, českým králem Václavem IV. do Francie, aby se rozdělil s francouzským králem Karlem V. o anjouské dědictví, protože uherský král Ludvík z Anjou, s největší pravděpodobností do švestek nevydrží. Anjouské državy byly značné – reprezentovaly Uhry, Polsko, Neapolské království a Provence – a připojeny k državám lucemburským, zajišťovaly císaři převahu v Evropě. Ovšem připojeny k Francii, daly by Karlu V. převahu nad císařem, a to bylo pro císaře nepřijatelné. Po uvítacím ceremoniálu setrvali oba státníci v kratším srdečném rozhovoru, probíhající v atmosféře absolutní vzájemné nedůvěry a podezřívavosti, v němž se dohodli, že Provence a Neapolské království dostane Karel V., Polsko císař a Uhry – na Uhry měli zásluku oba. Posléze Karel V. oznámil, že hodlá svého druhorozeného syna oženit s nejstarší uherskou princeznou Kateřinou. Císař kupodivu souhlasil, ačkoliv mu bylo známo, že podle dědičného práva případně uherská koruna právě Kateřině, protože Ludvík z Anjou kromě tří dcer neměl mužského potomka. Seznámil Karla V. se svým úmyslem oženit svého druhorozeného syna Zigmunda s prostřední uherskou princeznou Marií. Proti tomu Karel V. nic nenamítal, ale přece jen mu bylo divné, že se uherská otázka vyřešila tak snadno a v jeho prospěch. Jeho pochybnosti se ještě zvětšily, když se císař s omluvou, že je mu nevolno, nedostavil na slavnostní večeři, pořádanou francouzským králem na císařovu počest. Posledý nedůvěrou vnikl Karel V. do císařových komnat, přerušil jeho rozhovor s matkou francouzské královny, bourbonskou vévodkyní Isabelou, a císařovu první láskou, a přiměl císaře, aby se večere přece jen zúčastnil. Ale císařovo mlčenílivé a netečné chování při večeři utvrdilo Karla V. v podezření, že císař zná nějaké tajemství kolem uherské koruny, které mu tuto korunu zajišťuje. Toto tajemství vyzradil na konci večere zcela opilý císařův kancléř biskup Soerborn a upadl tím u císaře v nemilost. Tak se Karel V. dozvěděl, že dědičkou uherského trůnu bude princezna Marie, protože Kateřina za pár měsíců zemře na suchou nemoc. Karel V. je v koncích se svou diplomacií, ale pařížský biskup de Maignac už začal osno-

vat intriku, jak polapit vzdalující se uherskou korunu. Hlavní roli dal de Maignac v této intrice císařovu synovi Václavovi, krasavci a ňoumovi, který padl do oka všem členkám fraticimoru francouzského krále, královnu Johanu a princeznu Margaretu nevyjímaje. Sjednal Václavovi schůzku s Margaretou předpokládaje, že buď svede on ji nebo ona jeho, že budou přistiženi, že si Václav bude muset vzít Margaretu za ženu, že se bude muset upsat francouzskému králi a půjčit mu vojsko, s jehož pomocí se v Uhrách prokáže, že Marie je nemanželská a jediná dědička uherské koruny je nejmladší uherská princezna Hedvika, kterou druhorozený syn Karla V. pojme za manželku místo Kateřiny. Úpis na půjčení vojska vypracuje biskup Soerborn a předloží jej Václavovi k podpisu, až bude ráno opouštět Margaretinu ložnici. Zprvu se de Maignacův plán dařil. Margaretina schůzka s Václavem se konala v kuchyni – patrně nejteplejší místnosti královské rezidence. Ale pak nastal zádrhel. Margareta přišla na schůzku s velmi krásnou dvorní dámou Beatrix de Châtillon, která padla Václavovi do oka už při uvítacím ceremoniálu. A protože Václav věnoval svou pozornost výhradně Beatrix, Margareta záhy z kuchyně utekla. Ovšem oba do sebe zahledění milenci si mnoho samoty neužili – v téže kuchyni si sjednal schůzku i císař s Isabelou.

Svítání ukončilo krásnou noc císaře a jeho první lásky, ukončilo i platonickou noc lásky Václava a krásné Beatrix. Ale ospalý Václav neskončil ve své posteli, hlídán dvěma mnichy, ale v posteli francouzské královny Johany, která zanedbávána svým chotěm králem, ulovila Václava na chodbě královské rezidence. Všudypřítomný de Maignac nezoufal nad touto změnou plánu, protože Johanina postel mohla jeho záměru posloužit stejně dobře jako postel Margaretina, i když pro francouzského krále tím vznikla poněkud překerná situace. Nicméně Václav byl překvapen s královnou, při odchodu z její ložnice mu byl Soerbornem předložen úpis na poskytnutí vojska francouzskému králi, a Václav, který se vůbec králem necítil, ač byl rádne korunován, tento úpis podepsal. Tohle všechno, leže ráno ve své posteli, císař netušil. Po noci s Isabelou se rozhodl, že nechá plavat své vladařské povinnosti, že zůstane nějaký čas ve Francii a po Isabelině boku bude dřív než zemře alespoň trochu užívat života a dělat co si zamane. Císařův kaplan Jakub nesouhlasí s císařovým plánem.

Je přesvědčen, že císař nemá právo na to, aby opustil své dílo, že se musí vrátit do Čech, kde na něj už čekají, že s korunou vzal na sebe i povinnost sloužit svým poddaným a dobrý panovník se této povinnosti nesmí zpronevěřit, ani kdyby měl smrt na jazyku. Císař ví, že má kaplan pravdu, ale nechce to připustit, ani sám sobě. Když ho Václav informuje o maleru s královnou a jeho následcích, dává císař Václavovi volnou ruku v dalším jednání o uherskou korunu. A když se přijde Isabela s císařem rozloučit, protože ví, že císařův plán zůstat ve Francii je neredný, ale z lásky k němu předstírá, že věří v císařovo setrvání, stále císař nepřipouští, že by odjel z Francie. Teprve když ho navštívil Karel V. a dal nepokrytě najevo, že Václav je mu jako partner při jednání o Uhry daleko milější než císař, připustil si císař, že musí dokončit poslání, které si uložil. K velké nelibosti Karla V. se císař zúčastní posledního kola jednání o uherskou korunu. Je to jednání pro něj velmi trpké. Aby nevyvolal pochybnosti o Václavově korunovaci, uzná jeho závazek opatřit francouzskému králi vojsko za právoplatný. Upřesní pouze okolnosti: Václav poskytne vojsko v okamžiku, až si na ně vydělá. Protože císař Václava vydělá a nechá ve Francii, aby tu odčinil potupu cti francouzské královny. Takové řešení je pro Karla V. nepřijatelné. Tiše trhá úpis a rezignuje na uherskou korunu. Císař a jeho družina se loučí a Soerborn, jemuž císař chystá za zradu oprátku, podniká zoufalý pokus se zachránit. Při rozlučovací ceremoniálu chce otřávit oba vladaře. Jeho pokus se nepovede, jen šašek francouzského krále jej zaplatí životem. Císař odjíždí do Čech. Svou touhu žít a dělat co si zamane nechává u Isabely. Už nikdy v životě ji neuvidí, protože smrt je na dosah ruky. Vystoupil na vrchol své moci, ale žádný z jeho potomků nedokáže v díle pokračovat.

Šotolova komedie o 7 obrazech má 10 mužů, 4 ženy a 4 dekorace (před oponou, sál královského paláce, kuchyně a císařova ložnice). Velké role: Karel IV. (62 let), Karel V. (asi 40 let), Isabela (64 let), biskup Jindřich Soerborn, biskup Aimery de Maignac, Václav IV. (17 let) a šašek Tristan (60 let). Střední role: francouzská královna Johana, francouzská princezna Margareta (16 let), Beatrix de Chatillon (19 let), císařův kaplan Jakub. Malé role: herold, 1. a 2. dveřník. Hra se hodí pro vyspělý soubor. Text vydala DILIA 1979.

Jarmila Černíková

IV. HRADECKÝ DIVADELNÍ PODZIM, přehlídka amatérských divadelních souborů okresu Liberec, konaná o předposledním víkendě listopadu 1980 v Domě kultury ROH v Hrádku nad Nisou, měla na programu představení divadelních souborů Kruh 10 DK ROH Hrádek n/N (Shakespeare: Komedie masopustu), J. K. Tyl SZK Hejnice (Stroupežnický: Naši furianti), J. K. Tyl SZK ROH Frýdlant (Horníček: Malá noční inventura) a Vojan DK ROH Hrádek n/N (V. Nejedlý: Čtverák hashrman).

VIII. KRAJSKOU PŘEHLÍDKU DIVADELNÍCH SOUBORŮ HRAJÍCÍCH PRO DĚTI uspořádaly ŠKKKS Praha, OKS a MěKS Rakovník v rámci Festivalu ZUČ a Dnů kultury SSSR v Československu v druhé polovině listopadu. Vystoupily na ní DS ZDS Horní Počernice — Svěpravič (V. Čtvrtek: Jak se stal Rumcajs loupežníkem), dětský DS Slánská scéna (F. Nepil: U nás v Holoubkově), DS Scéna KaSS Kralupy nad Vltavou (J. Makarius: Ne-ní kocour jako kocour), DS Hálek KDŽ Nymburk (Sekora — Malát: Ferda Mravenec) a DS Jiří KaSS Poděbrady (Lada — Hrabáčová: Rozpustilá princezna Anka).

III. OKRESNÍ DIVADELNÍ PŘEHLÍDKA, jejímiž pořadateli byly OKS Louny, OV ŠČDO Louny a SS v Postoloprtech, se konala v Postoloprtech v Divadle J. K. Tyla. Vystoupily na ní — divadlo poezie Luna při SKZ Louny (dramatizace básně K. H. Máchy Máj v režii J. Kopce a v podání J. Žáka a D. Krebsové), hostující DS DK Krupka (J. Šotola: Cesta Karla IV. do Francie a zpět v režii J. Urbanové), dětský DS Kryry, DS DK ROH n. p. Elektroporcelán Louny, dětský DS Kajetánek z Žatce a domácí dětský DS Květen při SKS Postoloprty. Odbor kultury ONV změnil při slavnostním zahájení přehlídky nejlepší amatérské divadelníky, recitátory a loutkáře, kteří se umístili v krajských či celostátních soutěžích. vm

Z REDAKCE

Ve středu 12. listopadu se konala v místnosti vedoucího vydavatelství schůzka členů redakční rady AS. Na programu bylo zhodnocení ročníku 1980, plán na rok 1981 a koncepční výhled na další léta. Kladně byly hodnoceny metodické cykly na stránkách právě ukončeného ročníku a zvažena proporcionalita aktuálních článků a teoretických cyklů a seriálů. Podrobně se diskutovalo k druhému bodu — o konkrétní podobě plánu na právě započatý ročník, o způ-

sobech spolupráce s vyššími orgány včetně ministerstva, ÚKVC a ŠČDO i složkami a kulturními zařízeními v krajských a okresech, aby se v časopise co nejlépe odrazily všechny stránky ochotnického hnutí v roce významných událostí (XVI. sjezd KSČ) a výročí, i o aktuálních úkolech. Obsáhlá a plodná diskuse ke třetímu bodu přinesla zajímavý námět na příští období, který by se po dalším uvážení, rozpracování a důkladné přípravě měl objevit na stránkách časopisu AS v podobě volné série úvah na téma Funkce amatérského divadla, jeho společenská úloha a specifiky. jk

MALÁ PROSBA

Je v proudu zimní doba a s ní přípravu na divadelní představení. I dětské soubory, hlavně zájmové kroužky na školách se těší, jak si zahrají. Každé představení podle zákona autorských práv má být ohlášeno divadelní agentuře Dilia a zaplacen autorský poplatek. Tiskopisy s vysvětlením mají všechna kulturní a osvětová zařízení. Snad to všichni mladí vedoucí a režiséři nevědí. Nechce se nám věřit, že by to opomíjeli úmyslně. I v té nejnedodušší hře je skryto velmi mnoho autorské práce. Dlouho ji nosil v sobě, přemýšlel o ní než ji napsal, od prvního nápadu k napsání je dlouhá tvůrčí cesta. Duševní práce je mnohdy namáhavější než fyzická. Autor dává svůj mozek, nervy, celé své srdce a nitro. Každá práce zasluhuje odměnu. Prosím za všechny amatérské autory dětských her: neodpírejte nám z neznalosti nebo z pohodlí a lhovestnosti, co nám právem podle autorského zákona patří. Honoráře za provozování dětských her nejsou tak jako tak vysoké, protože na dětská představení je nižší vstupné. Za všechny autory dětských her

Jarmila Hanzálková,
Kamenice nad Lipou

SLOVENSKÉ OKÉNKO

V Javisku 10/1980 nalézáme stať K problematice rozvoje kultur národností ČSSR, pokračování seriálu Velcí divadelní režiséři (Souběžci III.: Honzl, E. F. Burian) a seriálu k 60. výročí SND Z galerie našeho herectví (A. Bagar), článek Loutkářská Chrudim 80, článek o festivalu v Kazincbarcice (dovídáme se, že tu „upřímností zazářil“ český soubor Šupina z Vodňan), podrobnou zprávu o Putování autora — V. Štefka — s Lastovičkou — dětským loutkovým souborem z Košic — po Irsku, článek Divadelní Vídeň předprázdninová a amatérská

zápisník

(z něho se opět dovídáme, že tu kromě SD PF z Prešova vystupovalo české divadlo poezie Jakoubek ze Stříbra), první pokračování zasvěcené faktograficky bohaté statě Paříž — Festival d'automne a naposled článek o Festival of Fools, tedy o Festivalu bláznů 1980 v Amsterdamu — všechny tyto zahraniční materiály jsou z pera našich autorů a účastníků, poslední dva od M. Procházky ml. a P. Scherhaufera.

V Javisku 11/1980 nalézáme stať Umělecká kultura zralého socialismu (k Dnům sovětské kultury v ČSSR), pokračování seriálu Velcí divadelní režiséři (Následovníci I.: Ljubimov, Efros, Tovstonogov) i seriálu Z galerie našeho herectví (Ti druzí z čelných). Dále obsáhlé zamyšlení a zhodnocení 50. jiráskova Hronova Festival — dialog od V. Štefka. A celou řadu článků věnovaných sovětskému divadlu — Střediska mladého divadla, Co je Školní studio MUAD, „Rossija“ putuje po Rusku, Experimenty studiových divadel, Cesta ruského člověka k našim ochotníkům (historie uvádění ruských a sovětských her slovenskými ochotníky), Divadlo na pátém poschodí a Čtyřicet pět let neobvyklé popularity (o A. Rajkinovi). Za zmínku stojí ale také malá recenze nové knížky o otázkách uměleckého přednesu Rudolfa Lesňák: Umenie živého slova (co kdyby se brzy objevila česky?). jk

NA STRÁNKÁCH ZAHRAJNÍCH DIVADELNÍCH ČASOPISŮ

TÉATR MOSKVA

9/80 Zvláštní odpovědnost (Vstříc XXVI. sjezdu KSSS) ● Představení (Čekáme člověka R. Solnceva v Dramatickém divadle A. S. Puškina v Moskvě; Strašný rodiče J. Cocteaua a Skleněný zvěřinec T. Williamsa na scénách Ústředního divadla satiry a Divadla mladého diváka v Moskvě; Dmitrij Donskoj N. Vitsarského v Dramatickém divadle v Brjansku; Čechovův Racek na třech scénách — v Divadle V. Majakovského v Moskvě, v Litevském mládežnickém divadle ve Vilniusu a v Divadle mladého diváka v Tallinu) ● Obzor

(Stárnout a omlazovat se — o divadlech v azerbajdžánském Baku) ● Otázky dne (Dialogy v dopisech o divadlech Sibíře a Dálného východu: Krasnojarsk, Chabarovsk, Novosibirsk) ● Tvorba mladých (A. Zaslavská a V. Semenovskij o První všesvazové přehlídce samostatných prací) ● Knihy (Rusko-bulharské divadelní svazky, 1979; B. N. Asejev: Ruské činoherní divadlo od jeho pramenů do konce XVIII. st.; A. S. Romm: Americké drama 1. pol. XX. st., Uskusstvo, 1978) ● Rampa a život (Moskevské premiéry, Leningradské premiéry, Kronika) ● Vzpomínky (R. Kornov: Vladimír Kiršon; snímek s B. Shawem z r. 1931) ● Scénografie (práce Enara Stenberg) ● V zahraničí (tentokrát krátké zprávy ze 16 zemí) ● Hry (Afanasij Salynskij: Zvěsti; Budimir Metalnikov: Prázdniny dospělých)

10/80 Umělec je vždy agitátor (Vstříc XXVI. sjezdu KSSS) ● Představení (Malá země L. I. Brežněva v inscenaci V. Toloka i V. Bondarčuka v Ukrajinském hudebně dramatickém divadle v Žitomiru; Jit a nevrátit se V. Bykava v Divadle V. Majakovského v Moskvě; Čtvereček modrého nebe A. Šejna v Ruském dramatickém divadle V. Majakovského v Dušanbe; Bratři Karamazovi F. M. Dostojevského v Divadle Mossvoetu v Moskvě; Cesta, hra V. Baljasného na motivy Mrtvých duší v režii A. Efrose v Divadle na Malé Bronné v Moskvě; Euripidova Hekuba v Divadle dramatu v Saratově; Strýček Váňa A. P. Čechova v Divadle dramatu I. Franka v Kyjevě) ● Portréty (Anastasija Zujevová z MCHATU; Alisa Frejndlichová z Leningradského dramatického divadla) ● Rampa a život (Moskevské premiéry, Leningradské premiéry, Kronika, Divadelní herci na plátnech kin a obrazovkách televizorů) ● Památce divadelního vědce P. A. Markova ● Scénografie (Eduard Kočergin) ● Vzpomínky (N. Kuzjakínová: Enn Kaidová — herečka a režisérka, Estonsko) ● V zahraničí (Pravda a lež o sovětském divadle aneb Současné sovětské divadlo v hodnocení západní kritiky a divadelní vědy; Od komedie k dramatu ideí — o divadle v Rumunsku; Masky a tváře — divadlo ve Skotsku) ● Hry (A. Borščagovskij: Dámský krejčí; A. Simukov: Lehká ruka — komedie)

mistr dramatického portrétu

Amatérští divadelníci samozřejmě vědí, že Maxim Gorkij napsal celou řadu her. Ale hrají jen některé, ty nejznámější — a ještě málo. Kolem větší části dramatického odkazu Gorkého chodíme stále ve vší úctě po špičkách. Je jaksi příliš veliký, příliš hluboký, složitý, nesnadný. Ano, Gorkého hry jsou hluboké sondy do psychologie společnosti v čase historického přelomu a inscenovat je znamená náročný úkol. Jenomže, proč vlastně „příliš“?

Každý školák dnes ví, že Gorkij je realistický spisovatel a jeho hry jsou rovněž vytvořeny realistickou metodou. Proč se tedy jeví složitější a nesnadnější než jiné, vytvořené touže metodou? Maryšu nebo Vojnarku mohou amatérští divadelníci prostě zahrát, na Gorkého si musí teprve „troufnout“. Zřejmě ho stihl osud autora z čítanky. Čím větší, hlubší, vrstevnatější je dílo, tím častěji je teoreticky objasňováno a vykládáno. Navrší se tak na něj mnoho cizích myšlenek a soudů, někdy adekvátních, někdy pouze příživnických. Je to samozřejmě záslužné, jenomže možnost bezprostředního, citlivého kontaktu starého díla s novými generacemi je tím ztížena — zvlášť, jde-li o dílo divadelní. Teprve po letech vezme bývalý žák, možná náhodou, knížku či hru slavného autora, jehož jméno si pamatuje z čítanky, a s překvapením zjišťuje, že učitelka měla tehdy pravdu, že je to skutečně „veliká“ literatura, to znamená lidská, hřejivá, srozumitelná, že starý autor píše prostě a zajímavě o zajímavých lidech, kteří jako by žili dnes. Myslí, že je na čase, aby si dospělí amatérští divadelníci takto vzali do ruky nejen Měšťáky, Na dně a Vassu Železnovovou, ale také Letní hosty, Děti slunce, Barbary, Nepřátele, Podivíny, Poslední, Falešnou minci, Staříka, Jegora Bulčova, Dostigajeva.

Gorkého analýza společnosti v předvečer revoluce je až neuvěřitelně přesná. Psal s velkým smyslem a znalostí toho, čemu se říká sociální determinace lidské psychiky. Jeho knihy a hry říkají mnoho o ruské společnosti, o jejím třídním rozvrstvení a vztazích, o růstu nesmiřitelných, polárních protikladů a o nutnosti revoluce. Tato jeho veliká přednost vzbuzuje však u dědiců jeho odkazu obavy. Obavy o to, že tyto historicky tak přesné hry jsou také historicky omezené a že z nich dnes víc než potvrzení známých tezí nelze vydobýt. Způsobuje to zase zakořeněný optický klam. Protože dnes všechny tyto teze dávno známe — jako teze, považujeme Gorkého dílo za jejich ilustraci. A až na několik málo světlých výjimek je také tak inscenujeme. Je to základní omyl v přístupu k tomuto autorovi, omyl, v němž při vší úctě k velikánu bezděčně stavíme na hlavu to nejpodstatnější, totiž jeho realismus. Gorkij nepsal drama „na tezi“. Psal o své současnosti, víc než žhavě, o životě, který se kolem něj chaoticky zmítal, šel především za pravdou tohoto života bez obav o to, kam ho tato pravda nakonec dovede. Jako každý skutečný realista postupoval při tom od zvláštního k obecnému, nikdy naopak. Stačí si jasně uvědomit tuto prostou věc a v inscenaci jeho her postupovat stejně. A máme v ruce klíč, jímž si otevřeme přebohatou galerii dramatických portrétů, mistrovských živých podobizen, jedinečných lidských typů, množství variací nikdy neskončeného zápasu člověka o uplatnění vlastní

představy o sobě samém a o životě, o harmonii, o štěstí. Spravedlivý autor ponechává každé individualitě, aby svou pravdu hájila, a zároveň naprosto nesentimentální autor tvrdě odhaluje každou slabost, lež a pohodlný sebeklam. Rozhlédneme-li se takto po galerii, je snad jasné, že i skromní amatéři se nemusí bát sem vstoupit, že je tu dost a dost materiálu pro živé a provokující divadlo dneška.

Provokující divadlo — to je další věc, o kterou půjde. Je mnoho dokladů o tom, jak provokativně působily Gorkého hry v jeho době. Byl nadšeně vyvolán i rozhořčeně vypískán — těmi, kdo se na jevišti poznali. A které urazil nedostatek „citu“, ironie a sarkasmus, drsnost a hněv tohoto vysokého bouřliváka v holínkách a rubašce, s tváří jako by neustále nastavenou silnému větru, o němž věděli, že prošel tou nejtěžší „univerzitou“ života, jakou si lze představit. Nějak se stalo, že se nám tato podstatná podoba Gorkého vytratila. Protože víme předem, že to je velký a hluboký autor, nalepili jsme na něj známé klíše „hluboké“ interpretace. Divák, který se u nás přijde podívat na Gorkého hru, má vědět, že to není jen tak — a proto ji hrajeme většinou chmurně, závažně, s replikami končícími ve třech tečkách, s bludnými pohledy upřenými jakoby až na dno vlastní duše — a strašně pomalu.

Nevím, odkud se ta konvence vzala, z Gorkého rodného MCHATU nepřišla. V dochovaném starém představení v režii Němiroviče — Dančenka byli například Nepřátelé hrou, v níž lehce a půvabně jiskřil dialog a kde se obecnostvo nejméně tři čtvrtiny hry výborně bavilo až satiricky zahrocenými postavami a situacemi. Také ti z našich nejlepších profesionálních divadelníků, kterým se tu a tam podařilo prolomit akademickou konvenci, toho dosáhli proto, že si uvědomili, že hloubka Gorkého spočívá v geniálním odhalování lidských mělčin, v jeho prostotě a zdravém rozumu.

Doufám, že tyto drobné poznámky pomohou alespoň trochu zmírnit strach z Gorkého. Samozřejmě, všechny jeho hry i jednotlivé postavy vyžadují přemýšlení. Ale přemýšlení je nejzávažnější hra, kterou může člověk hrát sám se sebou. Z mnoha zkušeností vím, že podstatná část našich amatérských divadelníků tuto hru hraje ráda, mnohokrát to dokázali.

Ukázka je ze hry Letní hosté (překlad V. Horáčka). Byla napsána v roce 1904. Začínal rozhodný boj proti carismu, a jedna z nejnaléhavějších otázek doby mřela k vrstvě inteligence. Jak vypadají děti statečných raznochinců devatenáctého století a zda jejich liberálně demokratické tendence vydrží zkoušku ohněm, která je nedaleko. Gorkij shledal, že místo bojovníků zaujali „dačnicki“ — lidé, existující ve vzduchoprázdnu mimo proud skutečného života a tvořivé práce, hájící nekonečným mořem slov, teorií a filozofií své výsadní postavení. Starý hlídač vysvětluje ve hře kamarádovi, jak panstvo hraje divadlo a charakterizuje je takto: „Natáhnou si cizí šaty a povídají, co se komu zlíbí. Křičí, rámusí, jako že něco dělají, jako že se zlobí, zkrátka šidí jeden druhého. Jeden

dělá, já pane jsem poctivec, druhéj, já jsem chytřej, nebo zas — lidi, já jsem nešťastnej. Co komu hová, to předvádí.“

A Gorkij sám charakterizoval v dopise své Letní hosty: „Je to hra o lidech, jimž se jako vlku les a býku pastva

zdá celá země jen místem, kde je možno jíst.“ Podobá inteligence jako společenské vrstvy se radikálně proměnila — jenže lidí s takto konzumním a netvořivým vztahem k životu zbylo ještě pořád dost, aby stálo za to o nich zahrát divadlo.

ALENA URBANOVÁ

ČTVRTÉ DĚJSTVÍ

Večer, už zapadlo slunce, pod borovicemi hrají Basov a Suslov šachy. Na terase prostírá Saša k večeri. Z pravé strany doléhají z lesa chraplavé zvuky gramofonu. V pokoji hraje Kalerie cosi smutného na klavír.

BASOV: Naše země potřebuje především lidi dobré vůle! Člověk dobré vůle je evolucionista, nepospíchá...

SUSLOV: Beru střelce.

BASOV: Vem si střelce... Takový člověk mění formy života nepozorovaně, pomalu, ale jen jeho práce má trvalý význam. [Od rohu vily spěšně vejde Dudakov]

DUDAKOV: Není u vás žena?

BASOV: Vaše? Posadte se u nás, doktore!

DUDAKOV: Nemohu, pospíchám. Musím připravit k tisku učitelskou zprávu.

BASOV: Tu už, myslím, připravujete druhý rok?

DUDAKOV: [na odchodu]: Když mimo mě nikdo nepracuje. Lidí plno a práce žádná, proč?

BASOV: Ten doktor je ale figura.

SUSLOV: Děle, jsi na tahu.

BASOV: Hm, ano... Jak povídám, člověk musí mít dobrou vůli. Misantropie je přepych, kamaráde. Před jedenácti lety jsem přišel do téhle končiny a měl jsem všeho všudy aktovku a koberec. Aktovka byla prázdná, kobereček chudoučký. A já taky.

SUSLOV: Garde královně.

BASOV: A sakra! Jak jsem mohl přehlédnout toho tvého koně?

SUSLOV: Kdo mohl filozofuje, prohrává.

BASOV: To je fakt... [Oba se zahlobují do hry. Po pravé straně vychází z lesa Vlas a Marie Lvovna. Nevidí hráče]

MARIE LVOVNA: [tiše]: Chlapče milý, věřte mi, to vás brzy přejde, to přejde... A pak mi v duchu poděkuje.

VLAS: Je mi tak těžko, tak těžko... [Basov zbystří sluch a dává Suslovovi znamení, aby mlčel]

MARIE LVOVNA: Odejděte, jedte hned! Slibuji, že vám budu psát. Pracujte, hledejte si místo v životě, buďte směšní a nikdy se nepoddávejte malichernosti. Jste skvělý a já vás mám ráda. Ano, mám vás ráda. [Basov třesí oči, Suslov se na něj s úsměvem dívá] Ale vy to nepotřebujete a já z toho mám strach. Nestydím se to přiznat — mám strach. Vás to rychle přejde, ale já bych vás milovala čím dál víc. A skončilo by to směšně, uboze, v každém případě špatně pro mne...

VLAS: Ne, přisáhám!

MARIE LVOVNA: Přísahy jsou zbytečné.

VLAS: Přejde láska — zůstane úcta.

MARIE LVOVNA: To je málo pro ženu, která miluje. A pak, je mi hanba žít jen tak pro sebe, pro své soukromí. Jsem asi směšná, ale je mi hanba... Jděte, chlapče, jděte! Pamatujte si, až vám bude zle, až budete potřebovat přátelské slovo, přijďte — uvítám vás jako milovaného syna. Sbohem!

VLAS: Podejte mi ruku... Já vás mám rád... A chce se mi plakat. Sbohem!

MARIE LVOVNA: Sbohem, můj milý. A ničeho se nebojte, ničemu nepodléhejte, nikdy!

VLAS: Lásko moje! Má čistá lásko! [Marie Lvovna rychle odchází vpravo do lesa. Vlas jde k vile, vidí Basova a Suslova, chápe, že to slyšeli, zastaví se. Basov vstane, ukloní se, chce něco říci. Vlas jde k němu] Mlčet! Mlčet! Ani slovo! Neopovažte se — ani slovo! [Odchází do vily]

BASOV: [zmaten]: Přísný mládenec!

SUSLOV: [se směje]: Tak co, počkal ses?

BASOV: Ten je, víd? Já to věděl, ale tohle — taková šlechtinnost... Komediantil! [Chechtá se. Julie Filipovna a Zamyslov jdou od Suslovovy vily. Julie jde k muži, Zamyslov do vily]

SUSLOV: To dělá schválně, aby si kluka omotala kolem prstu.

BASOV: To je k popukání!

SUSLOV: Mazaná baba, provedla mi pěknou ničemnost. Víš, že strýc na její radu odkázal všechny peníze...

JULIE: Petře, přijel za tebou...

BASOV: [přerušuje]: Ne, jen se zeptejte, co se tu stalo!

SUSLOV: Kdo přijel?

JULIE: Co se stalo? [Muži] Nějaký podnikatel, prý to spěchá. Někde něco prasklo.

SUSLOV: [rychle odchází]: Nesmysl!

BASOV: Tak si představte, sedíme tu, já a váš muž, a najednou Marie Lvovna... [Směje se] Víte, že jsou... že mají spolu pletky?

JULIE: Kdo? Můj muž a Marie Lvovna? [Směje se]

BASOV: Vlas! Ten šašek a ta...

JULIE: Ale to je přece všeobecně známo, díky vaší diskretnosti.

BASOV: Jenže tady jde o podrobnosti! [Za rohem domu se objeví Dvojtečka s balíčky v rukou a s ním Rjumin]

DVOJTEČKA: Dobrý večer vespolek! Je doma Varvara Michajlovna? Podívejte se, koho jsem přivedl!

BASOV: Tak tedy — z dalekých cest se vrátil zas! Buďte zdraví. Prospělo vám to — sice jste pohlubl, ale zato jste opálený. Kde jste byl?

RJUMIN: Na jihu. Poprvé v životě jsem viděl moře. Dobrý večer, Julie Filipovno!

JULIE: Opravdu, prospělo vám to, Pavle Segejevici. Snad abych si taky vyjela k moři.

DVOJTEČKA: Půjdu dovnitř. Neteřinko, přinesl jsem ti na rozloučenou bonbóny.

BASOV: Já spatřil moře... Oči má

je změřil žádostivěma a síly ducha svého

zvážil před tvář jeho...

Jděte dovnitř, žena bude jistě ráda.

RJUMIN: Je tam krásně. Snad jenom hudba je schopná vyjádřit krásu a vznešenost moře. Před jeho tvář se člověk cítí malý, nicotný, jako prášek, stejně jako před tvář věčnosti. [Odchází do domu. Za rohem se objeví Varvara Michajlovna]

BASOV: Uklidím šachy, Varjo, víš, že přijel Pavel Sergejevič?

VARVARA: Je u nás?

BASOV: Ano, a jak se zdá, důkladně doplnil svůj rýmovník. — Varjuško, kdybys věděla! Sedím se Suslovem, hraju šachy, najednou Marie Lvovna a Vlas... chápeš to? Mají poměr! Směje se] Vidíš, a ty jsi říkala, že to nic není.

Pěkně nic, fakt! Mají.

VARVARA: Sergeji, přestaň. Bojím se, že zas řekneš nějakou oplzlost...

BASOV: Varjo, vždyť jsem ještě nic neřekl.

VARVARA: Prosila jsem tě, aby ses nedotýkal vztahů Marie Lvovny k mému bratrovi, a tys to všem vyzvonil... Copak nechápeš, že je to špatnost?

BASOV: No jo, už je to tady. S tebou je nejlip vůbec o ničem nemluvit!

VARVARA: Ty bys měl vůbec mňm mluvit a alespoň jednou se zamyslet nad tím, co děláš. A aspoň jednou si poslechnout, co se o tobě povídá.

BASOV: O mně? Já jsem nad lidské řeči povznesen, ať si mluví kdo chce co chce. Ale udivuje mě, že ty, Varjo, má žena...

VARVARA: Čest být tvou ženou není tak velká, jak si myslíš.

BASOV: [pobouřen]: Varvaro, co to mluvíš? [Na terasu vstoupí Dvojtečka a Vlas]

VARVARA: Mluví, co myslím a cítím. **BASOV:** Přesto bych prosil, abys mi vysvětlila...

VARVARA: Dobře, potom! [Basov prská a odchází do vily, Vlas ho provází nevraživým pohledem, sedne si na dolní schůdek verandy]

DVOJTEČKA: Varvaro Michajlovno, přivezl jsem vám bonbóny.

VARVARA: Děkuju.

DVOJTEČKA: Všem dámám jsem přivezl bonbóny, aby na mně nevzpomínaly ve zlém. Kde je slíbený obrázek?

VARVARA: Ach ano, hned! [Odejde dovnitř]

DVOJTEČKA: Tak co, kmotře Vlase, pojede?

VLAS: Už aby to bylo!

DVOJTEČKA: Kdybychom tak přemluvili ještě vaši sestru. Nemá tu co dělat.

VLAS: Tady nemá nikdo co dělat.

DVOJTEČKA: Jsem rád, že jedete se mnou. Naše městečko je malé, ale pěkné, dokola les, řeka... A dům jako hrom, deset pokojů. Stačí v jednom zakašlat a ve všech se to rozléhá. A v zimě, když skučí vichřice, pokoje přímo duní. [Soňa rychle přichází z pravé strany] V mládí samota člověku prospívá, ale na stará kolena je to lepší ve dvou! Á, výtržnice! Sbohem! Zítra odjždím — a pozřítí na starého dědku zapomenete, jako by nikdy nebyl.

SOŇA: Bane, nezapomenu. Máte takové směšné jméno.

DVOJTEČKA: Jen proto? Díky i za to!

SOŇA: Ne, opravdu, já na vás nezapomenu. Jste hodný a upřímný a já mám upřímné lidi ráda. Ale — nevidíte jste mamku?

DVOJTEČKA: Neměl jsem to potěšení.

VLAS: Ve vile není. Pojďte, podíváme se po ní. Snad je u altánu u řeky.

KALERIE: [vyhlédne]: Půjdu s vámi, jestli proti tomu nic nemáte.

SOŇA: Prosim. [Trojice odchází do lesa. Dvojtečka se za nimi dívá, vzdychne si, brumlá si písničku. Varvara vyjde s fotografií v ruce, za ní Rjumin]

VARVARA: Tady je ta fotografie. Kdy jedete?

DVOJTEČKA: Zítra. Děkuju za věnování. Milá paní, zamiloval jsem si vás.

Antické drama ve filmu

Je jednou z kolébek moderního světového dramatu. Poskytlo mu modely pro jeho společenskou funkci, pro základní třídění, pro jednotu konkrétních a obecných významů uměleckého obrazu. A přece na rozdíl od jiných klasických i současných zdrojů, jimiž je divadlo filmu, se Aischylos, Sofokles a Euripides, Aristofanes a Plautus filmovými autory stávají zcela ojediněle. V dosavadní filmové interpretaci her z antické pokladnice kultury lze za typické označit dva různé přístupy a doložit je dvěma významnými díly.

Řek Michalis Kakojanis (mar. 1922), školením a uměleckou dráhou divadelní a filmový herec i režisér, je ve své trilogii Elektra (1962), Trójaneky (1970) a Ifigenie (1976) antickým předlohám nejbližší. Pro svou Elektru si vybral verzi Euripidovu a zůstal jí věrný v půdorysu tragédie, v nepodstatně krácené citaci promluvy Euripidových hrdinů, v zachování myšlenkového vyznění dramatu o pochybnosti, zda Elektra a Orestes mají právo zabít svou provinilou matku, o odpovědnosti člověka za vykonané činy. Kakojanis situoval děj do řeckého exteriéru krajiny, vesnice, královského sídla, snímaných ve výrazné černobílé stylizaci.

Irenu Papasovou v titulní roli a další protagonisty režisér vedl ke zjednodušení pohybu, gesta, mimiky, aniž by potlačil elementární realismus hereckého vyjádření. Ještě zřetelněji je tato jeho metoda patrná v intonaci a rytmu dialogu: byl uchráněn kothurnového patosu, jeho myšlenková váha se však neztrácí v hladině civilní mluvy; režisér a herci mistrně těží ze zvukových kvalit řečtiny a pro diváka sledujícího titulky v rodné řeči je promluva srozumitelná i se svými polotóny. Funkce

chóru je zachována, je však často individualizován a jeho vystoupení akčně obohacena. V kostýmech i rekvizitách je řada anachronismů oslabujících časovou distanci mezi dobou, z níž je mýtus čerpán, a dobou, k níž promlouvá; snad jen ve scéně vinobraní, na němž Orestes zabije Aigistha, je tento časový skok poněkud rušivý. Jenom výjimečně se uchýlil režisér v dramaticky nejvyhrocenějších okamžicích k detailu tváře, vrazedné ruky. Vědomí si tolerance přesných hranic v klasifikaci umění můžeme Kakojanisovu filmovou Elektru charakterizovat jako autentickou interpretaci antického dramatu.

Miklós Jancsó volil pro svůj film Elektra a její pravda (1974) jiný klíč k přepisu klasické hry staré dvaapůl tisíce let. Byl věren své zásadě, že „neexistuje historie, jen její osobité verze“ [v interview 1975], kterou uplatnil i v jiných svých filmech těžících z dějinných událostí. Autor divadelní hry László Gyurkó, podle níž Jancsó vytvořil svou Elektru (Marie Töröcziková), dal hrdince poslání mstitelky jdoucí proti tyranovi Aigisthovi, Orestes je v jeho pojetí usmiřovatel. Jenom krvavou revolucí vede cesta ke svobodě lidu. Tuto volnost v přístupu k předloze zná světová dramatika z řady děl (Strauss von Hoffmannsthal, Giraudoux, O'Neill, Sartre) a je zpravidla provázána kritickou diskusí, neboť uvažováno s Marxem „řecká tragédie a komedie, stejně jako řecké sochařství, nebyly dalším vývojem kultury překonány“. Úpravy tématu i filozofické korekce nové dílo adresně aktualizují, aniž by jeho pravdu ověřovala staletí.

Do své poetiky zahrnul Jancsó výrazové postupy rituálů a obřadů, lidových her a slavností. Soustřeďuje se na hlavní postavy a pro ně vytváří

znakový ornament z pohybu kolektivů řazených do čar, front, oblouků. Stejně tak vládne kouřem a vodou, holubicemi, jezdci na koních, kameny. Věci zůstávají samy sebou, zároveň jsou alegoriemi a v nich symboly. Z filmu do filmu u něj přechází kupř. označení tyranu kápí, má ji také Aigisthos. Obrazové a zvukové detaily v kostýmech a hudbě, v řeči a svistu biče, v tanečních krocích, v dragounských šavších jsou nezaměnitelně těženy či odvozeny z národní maďarské kultury. Tvůrce filmu se vzdává tradičních montážních postupů a virtuózní pohyb kamery Jánosze Kendeho spojil jízdami a nájezdy, panoramováním a vertikálním stoupáním či klesáním sekvence dramatu do třinácti plynulých celků. Je zdůrazněna barva jako nositel výrazu a stylu, celé dílo je laděno do oranžové a světlefialové zářící jak polární záře za svítání a soumraku, dívky jsou v panensky modrém šatu; nic z toho nepřipomíná staré Řecko. Helikoptera unášející Elektru z porobené země k nebi a vracející ji na vítěznou zemi je rudá. Symboly jsou zřetelně čitelné, hejno nahých žen vyvolává v hledišti druhé poloviny XX. věku asociaci o skupinových poravách v plynové komoře. Celý výrazový rejstřík je koncipován k podpoře plastického obrazu několika ústředních postav. Jancsóovu Elektru bychom mohli charakterizovat jako variaci na dané téma.

Mezi dvěma póly vyznačenými příkladem z tvorby Kakojanise a Jancsóa bychom našli další nepočetné tituly zfilmovaných antických dramát; patřili by sem především Pasoliniho Král Oidipus (1967), konfrontující Sofoklova tragédii s pásmem autobiografických halucinací z dětství, a Medea (1969) se slavnou Marií Callasovou v operně westernovém rámu. V archívních kartotékách bychom objevili několik titulů inspirovaných Aristofanovou Lysistratou.

Askeze filmových dramaturgů, pokud jde o pramen antické dramatiky, má několikéré důvody. Ten hlavní je v estetickém kodexu poplatném době vzniku a rozkvětu antické společnosti, poplatném tehdejší inscenační praxi. Najít pro něj ekvivalent v moderním jazyce filmu je dáno výjimečným komplexním talentům. Neboli — znovuzrození antického dramatu at' v divadelní, at' ve filmové podobě je právem mimořádných potřebeh, podmínek a osobností. SZ

as81

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVIII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVIII), Č. 1, LEDEN 1981, VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HALKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: DR. PAVEL BOSEK, JAROSLAV KABÍČEK, GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KRESALOVÁ. TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTIKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKOVNÍ TISKÁRSKÉ ZÁVODY, N. P. PRAHA, ZÁVOD 3, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠÍRUJE PNS. — OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 KČS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V LISTOPADU 1980. © PANORAMA, PRAHA 1981.



ZÁBĚR Z FILMU ELEKTRA (R.: MICHALIS KAKOJANIS), 1962

DIVADLO VE FILMU

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: DIVADLO SVATOBOJ DK ROH ZBROJOVKA BRNO – V. KRASNOGOROV: TAK KDO KČERTU ODEJDE. FOTO B. ŠVACH



ZÁBĚR Z FILMU KRÁĽ OIDIPUS (R.: P. P. PASOLINI), 1967

