AS 80

AMATÉRSKÁ SCÉNA

6

4 Kčs

KYTICE – ZLATÝ KOLOVRAT. NA SNÍMKU IVA KLESTILOVÁ A VÁCLAV VOSTAREK

DĚTSKÉ STUDIO DIVADLA NA PROVÁZKU

NA TITULU: DĚTSKÉ STUDIO DIVADLA NA PROVÁZKU BRNO – K. J. ERBEN: KYTICE (ZLATÝ KOLOVRAT). FOTO J. KRATOCHVÍL

FOTO JOSEF KRATOCHVÍL

KYTICE – ŠTĚDRÝ DEN.

KYTICE – VODNÍK. NA SNÍMKU PAVEL POCHYLÝ

Jubilejní 50. Jiráskův Hronov

Výrazným rysem socialistické kulturní politiky je všestranná podpora zájmové umělecké činnosti, kterou stranické a státní orgány v plné míře poskytují. Zejména XV. sjezd KSČ ve své závěrečné zprávě přednesené soudruhem Gustávem Husákem jednoznačně formuloval své stanovisko k úloze zájmové umělecké činnosti slovy: „Naši pracující mají nejen široký přístup ke všem hodnotám kultury a umění, ale v mnohostranné zájmové umělecké činnosti se sami podílejí na tvorbě kulturního bohatství společnosti. Zájmová umělecká činnost je nedílnou součástí socialistického způsobu života a významným prostředkem rozvíjení tvořivých schopností lidí."

Je to nejen ocenění, ale i směr rozvoje zájmové umělecké činnosti. Amatérské divadlo se ve své ideově-umělecké orientaci v drtivé většině významně podílí na tvorbě národního kulturního bohatství a čím dál tím více se stává jeho neoddělitelnou součástí. Mimořádná událost v životě a činnosti amatérského divadla, jakou je 50. Jiráskův Hronov, se promítla do národní soutěže amatérských divadelních souborů v sezóně 1979—80 pečlivou dramaturgickou přípravou, kterou organizoval Ústav pro kulturně výchovnou činnost za výrazné spolupráce krajských kulturních středisek. Byla ustavena dramaturgická komise pro přípravu 50. Jiráskova Hronova, která sledovala plnění dramaturgických cílů stanovených koncepcí 50. Jiráskova Hronova. Usiluje se především o orientaci na současnou československou a sovětskou dramatickou tvorbu i na tvorbu ostatních socialistických států. Rovněž české, slovenské a ruské klasice byla věnována mimořádná pozornost.

S inspirativním oživením díla A. Jiráska přišel Východočeský kraj, který v náchodském okrese uspořádal soutěžní přehlídku šesti Jiráskových her, z nichž dvě postoupily na mezikrajové přehlídky. Připomeneme-li ještě divadelní soubor A. Jiráska Kulturního klubu ROH Úpice, který nastudoval Filozofskou historii a spojené soubory svitavského okresu se zajímavou inscenací Jiráskova Jana Husa, musíme s obdivem konstatovat, že se souborům Východočeského kraje podařilo přispět význačnou měrou k uctění padesátiletého výročí úmrtí A. Jiráska a k oslavě jubilejního 50. Jiráskova Hronova. Domníváme se, že je nutné zvážit způsob, kterým by se umožnilo zhlédnutí alespoň užšího výběru těchto Jiráskových inscenací návštěvníkům 50. Jiráskova Hronova. Obě strany by si to jistě zasloužily.

V celé České socialistické republice soutěžilo ve všech stupních na dva tisíce souborů se čtyřiceti tisíci členy. Taková čísla ukazují na nebývalou aktivitu amatérského divadla, takže by se zdálo, že je vše v pořádku. I když bylo pro rozvoj amatérského divadla mnoho vykonáno, přece jen existují soubory, které se potýkají s leckterými překážkami. Jsou zřizovatelé, kteří si dostatečně neuvědomují své povinnosti k souborům. Tyto povinnosti jsou poprvé v historii ochotnického divadla zakotveny v novém Divadelním zákoně. V některých případech zřizovatelé, místo aby zajišťovali rozvoj činnosti amatérských divadelních souborů, dovážejí neúměrně drahé profesionální pořady, ne vždy přijatelné umělecké úrovně. Tím odvádějí pozornost obecenstva od amatérských inscenací a plýtvají finančními prostředky, které by hmotně zabezpečily činnost místního souboru. S těmito i dalšími potížemi se setkáváme v průběhu národní soutěže a stojíme často v hlubokém obdivu před soubory, které dokáží pracovat za velmi nepříznivých podmínek a jejich vůli „dělat" divadlo nic neoslabí. Vrcholová přehlídka amatérského divadla v Hronově je vždy oslavou právě těchto typických vlastností ochotníků, kteří svému divadlu zůstávají věrni.

Ale jak vysvětlit, že ku příkladu v letošním jubilejním 50. Jiráskově Hronově je ve dnech 1.—10. srpna místo pouze pro 6 souborů z ČSR, tři ze SSR, a dále pro jeden soubor z každé republiky se studijním představením v klubu mladých divadelníků ve Velké Dřevíči a že tento počet nelze rozšířit. A i kdyby šel rozšířit, stejně zůstane u mnohých zklamání a někdy i pocit křivdy, že oni nejsou těmi vyvolenými. Snad jediné řešení je v důvěře, že poroty na všech stupních soutěže vybírají soubory k dalším postupům kvalifikovaně, odpovědně a nezaujatě. A také je třeba vzít v úvahu rozdíly, které v posuzování existují v závislosti na našem osobním vkusu a estetickém cítění. Snad by bylo dobré uvěřit, že disproporce, které se v našem společném posuzování mohou vyskytnout, nemusí mít vždy původ ve zlém úmyslu. Je pravda, že letošní Hronov by pro své významné výročí, které je v divadelním světě úctyhodnou zvláštností, měl být mimořádně zdařilý v celém svém širokém obsahu.

Vedle hlavního programu se počítá s uvedením některé inscenace hry A. Jiráska v předvečer zahájení přehlídky. Dojde patrně i k uskutečnění nočních představení, po jejichž obnovení se již několik let volá. Máme zájem o vystoupení sovětského souboru v den zahájení přehlídky. Na druhý den se připravuje matiné, na němž vystoupí profesionální herci společně s amatéry z celé ČSSR. Československá televize počítá s pořízením záznamu některého představení z hlavního programu, jehož vysíláním chce přispět k informovanosti široké veřejnosti o vysoké úrovni amatérského divadla v ČSSR. U příležitosti 50. Jiráskova Hronova se bude konat zasedání středoevropské sekce mezinárodní společnosti amatérského divadla AITA/IATA. V této společnosti zaujímá ČSSR význačné postavení nejen vysoce oceňovanou kvalitou našeho amatérského divadla, ale i obsazením funkce prezidenta čs. delegátem.

Pro metodickou činnost kulturně výchovných zařízení bude důležité společné zasedání odborné komise 50. Jiráskova Hronova s předsedy krajských poradních sborů pro amatérské divadlo, za účasti celého ústředního poradního sboru a krajských metodiků. Na tomto pracovním zasedání bude zhodnocen vývoj amatérského divadla zejména po roce 1948, kdy vlivem politických přeměn v naší společnosti a zásluhou výrazné osobnosti Zdeňka Nejedlého se začal v ochotnickém divadle prosazovat socialistický směr. Zároveň budou vytyčeny hlavní úkoly rozvoje amatérského divadla ve smyslu 15. pléna ÚV KSČ.

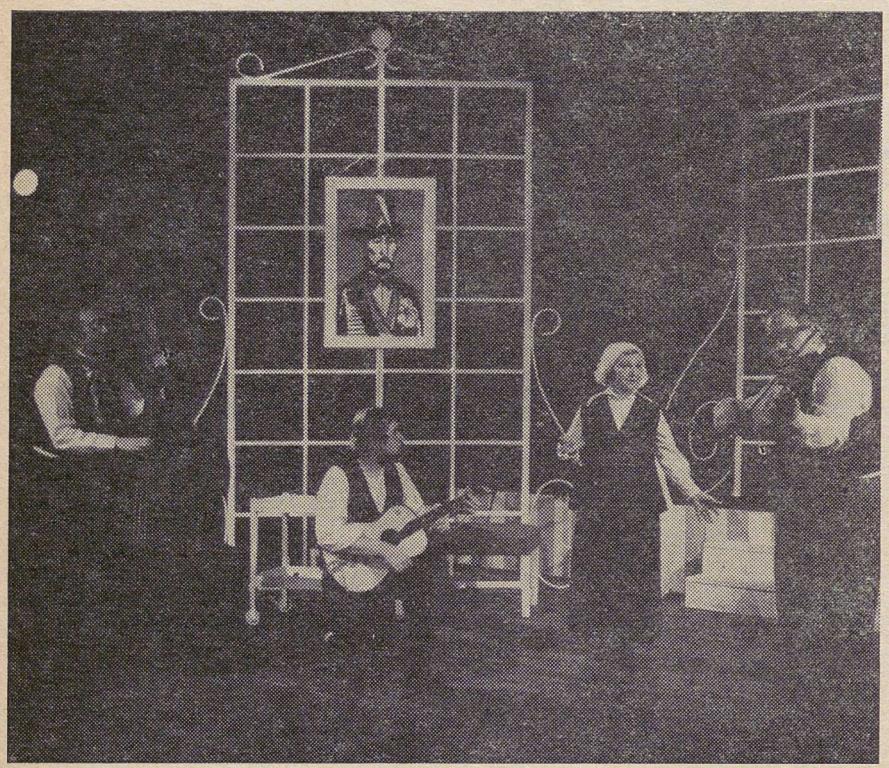
Klub mladých divadelníků ve Velké Dřevíči má mít letos poprvé zaveden druhý běh složený z jeho dřívějších absolventů vybraných z celé ČSSR. K vzdělávací části 50. JH budou patřit tradiční diskusní kluby vedené členy odborné komise. Výstava Padesát let Jiráskových Hronovů doplní ilustrativně významnou historickou událost, jakou padesátý Jiráskův Hronov bezesporu je.

Při našich „poutích" za divadlem v ČSR se neustále přesvědčujeme o vzrůstající umělecké úrovni amatérského divadla a o jeho společenské platnosti v kontextu s vytvářením ostatních kulturních hodnot, bez kterých si rozvoj socialistické společnosti nelze představit. Lze si jenom přát, aby při zdravém soutěžení na všech stupních se vždy dostaly na přední místa (tedy i na nesoutěžní Hronov) soubory s inscenacemi, které ve svém výsledku nesou všechny znaky divadelního umění vytvářeného z pocitu radosti ze života a lásky k lidem.

VIKTOR OKTÁBEC
ÚKVČ PRAHA

Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK

Holice



DS SZK NOVÉ MĚSTO NAD METUJÍ – M. HORNÍČEK: TŘI ALBERTI A SLEČNA MATYLDA

Letošní krajská přehlídka vyspělých divadelních souborů Východočeského kraje se odehrála od počátku února do konce března na dvou místech. První část probíhala v Holicích, druhá potom v Hronově, kde porota posuzovala ty soubory, které se účastnily náchodského okresního Festivalu her Aloise Jiráska a patří přitom do krajské kategorie A. Tím je také řečeno, že tato přehlídka se konala poprvé na základě nového krajského statutárního uspořádání, podle něhož se přehlídky automaticky mohly zúčastnit soubory, které si svými předchozími výsledky dobyly právo na zařazení do vrcholné kategorie. Protože tedy neexistoval žádný předběžný výběr — jako tomu bylo rok předtím — ukázala přehlídka prakticky skutečný stav pravidelné a systematické činnosti špičky tradičního amatérského divadla kraje.

Aniž bych si dělal nárok na jakékoliv definitivní soudy, přece jenom se dá úhrnem říci, že přehlídku (a tedy i celkovou činnost jisté části souborů) charakterizovaly rozpory mezi záměry a výsledky. Což nepovažuji za špatné, ba naopak. Neboť ty záměry ve většině případů byly veskrze pozitivní, prokazovaly cílevědomost, poučenost, tvořivost, přemýšlivost souborů i jednotlivých tvůrců. Vlastně jen jediný soubor — z České Třebové — se představil inscenací, v níž takový záměr neexistoval. A to byla na přehlídce i představení, která nebyla nastudována přímo do soutěže, jejímž nejvyšším cílem je účast na jubilejním Hronově. Mám tu na mysli například novoměstskou inscenaci Horníčkových Tří Albertů a slečny Matyldy. Jistě, nelze pochybovat o tom, že hlavním cílem bylo udělat divácky přitažlivé představení. Těch dosavadních 21 repríz svědčí o tom, že se tohle podařilo. Ale zdařilo se ještě cosi navíc. Trojice hlavních mužských představitelů si tu našla svůj vlastní, osobitý přístup k postavám. Nejenom si s gustem zařádila, ale prokázala i smysl pro hereckou práci, v níž se tradice podrobného psychologického výkladu obohacuje jemnou komediální nadsázkou. Ostatně o něco podobného se Novoměstští pokusili i v představení Maryly, kterou nastudovali zbrusu nově pro jiráskovský hronovský festival. I tady se chtěli na minulost podívat dnešníma očima, usilovali vidět selanku z dob Jiřího z Poděbrad laskavým úsměvem dnešního člověka. Opustili konkrétní historičnost výpravy a postavili si na jeviště pódium pro jarmareční divadlo, v němž si měli herci zařádit. Jenže nezařádili si. Jako by se všichni čehosi lekli — snad toho, že příliš volně nakládají s Jiráskem, snad toho, že jim divák neporozumí. A tak začali uzavírat kompromisy, couvali od svého záměru, až docouvali k čemusi, co není ani ryba ani rak, ani jarmareční divadlo ani žánrová, poctivá realistická drobnokresba, která ctí Jiráskovy reálie. Inspirativní záměr se ve výsledku vytratil.

V úpickém představení Dietlovy a Jiráskovy Filozofské historie je tomu naopak. Záměr tu lze potkat na každém kroku. A záměr bohatý, košatý. Jestliže Novoměstským v Maryle chyběla odvaha jít důsledně za svým, potom Úpičtí v tomto případě měli odvahy nadbytek. Je tu všechno: pokus o reálnou kresbu doby, o jevištní metaforu, o kolektivní hravost, o vyostření společenského tématu skrze psychologii i davový monument. Jenže tomu všemu chybí svorník, jednota, přehlednost. A tak zbývá jenom naprosto pevná a vynikající hudebně pěvecká složka jako divácká opora. Ostatní je tříšť, kterou lze obdivovat a chápat v jednotlivostech, ale v níž se lze těžko orientovat jako v celku. Velikost záměru tentokrát spočívala na příliš vratkém základě dramatické předlohy.

Něco podobného se stalo i Mladému divadlu z Pardubic. I když ta vratkost základu nespočívala v dramatickém textu — Pardubičtí hráli Klicperův Ženský boj — ale v celkové režijně-herecké práci. Šlo o to ukázat, jak mladí dneška hrají Klicperu, pojetí a výklad Klicpery se měl vyjevit v neustálé oscilaci mezi naprosto normálním dnešním mladým člověkem a Klicperovou postavou, do níž vstupuje. Jenže ten vstup se vůbec nepoda-

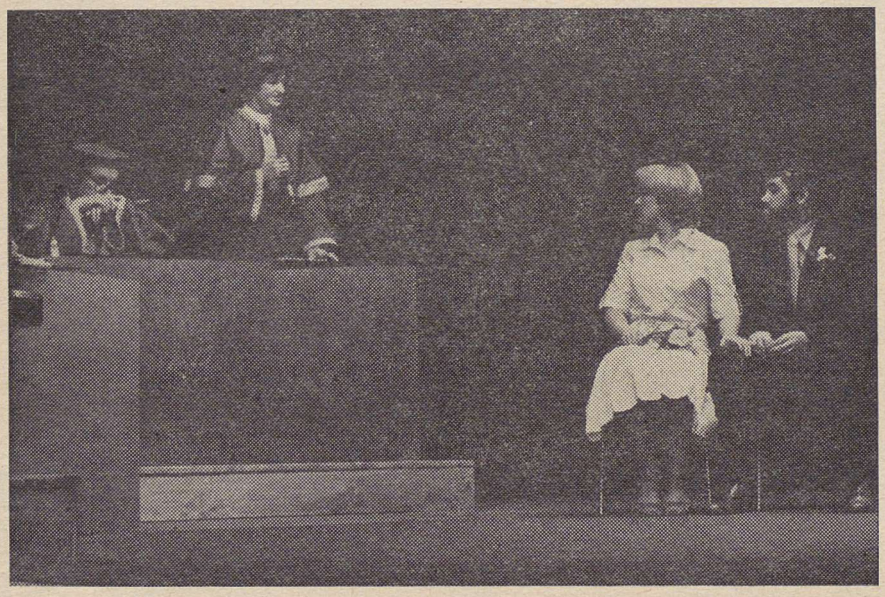
řil. Tahle dvojpólnost prostě vůbec nefungovala. Zůstali jen současní mladí lidé, kteří odříkali Klicperův text. Nevznikla jediná skutečně divadelní situace. Tenhle záměr byl nad síly souboru, protože asi vyžaduje dlouhodobou hereckou průpravu.

A tak nejdále došla představení, kde záměr alespoň nějak celistvě prosakoval do některých složek inscenace. Červenokostelecká Vojnarka svou vyrovnaností hereckou posouvá do pozadí osud titulní hrdinky a vytváří zajímavý průřez sociální realitou. S tím, že tu jaksi chybí výrazná divadelnost, emocionální vztah k divákovi. Mutatis mutandis to platí i o druhém představení Úpických. Jejich inscenace hry V. Eliáškové A ten měl tři dcery imponuje vůlí spojit psychologii s širokým společenským záběrem. Což se zase projevuje v cílevědomé a důkladné herecké práci. A zase i ona zůstává daleko více zakleta do prostoru jeviště, nepřesahuje se vším divadelním důrazem přes rampu. Což se naprosto nedá říci o Jiráskově Janu Roháčovi, kterým se představil v Hronově soubor z Meziměstí. Tady zní všechno naplno, důrazně a naléhavě. Někdy až příliš. Napětí situace se zdůrazňuje zvnějšku. Ale záměr i výsledek tu snad nejvíce dospěly k souladu, z něhož samozřejmě roste zajímavé představení, k němuž se doufám ještě vrátím.

A doufám, že se vrátím k celému jiráskovskému festivalu v Hronově. Neboť soudím, že jde o akci, která nepochybně přestupuje hranice okresu i kraje, protože vypovídá o záměrech a výsledcích vztahů amatérského divadla k autorovi, který dal jméno jednomu z jeho vrcholných podniků.

jac

Přerov



DS SZK ROH PŘEROVSKÝCH STROJÍREN – R. STRAHL: PŘÍPAD ADAM A EVA. FOTO J. HRADIL

Zdá se, že severomoravské amatérské divadlo vstoupilo do roku jubilejního 50. Jiráskova Hronova s plným vědomím své společenské odpovědnosti. Málokdy totiž dramaturgie jedné z nejvýznamnějších krajských přehlídek, která se v březnu již posedmé uskutečnila v přerovském Městském domě, tak výrazně odpovídala ideově politické motivaci Festivalu ZUČ jako letos. Široký dramaturgický záběr zahrnující českou a ruskou klasiku i hry autorů socialistických zemí svědčí o tom, že amatérští divadelníci hledají nosná témata a usilují o výpověď směřující k dnešku. Samozřejmě, že ideová a umělecká síla jejich výpovědi kolísala v závislosti na tvůrčí potenci inscenátorů a interpretačních schopnostech kolektivů, ale nedá se říci, že by některá z uvedených inscenací šla vyloženě mimo diváka, že alespoň v něčem nekorespondovala s jeho názory, postoji a vnitřním pocitovým světem.

Přehlídku zahájilo olomoucké Amatérské studio SDOS. Soubor, který se v posledním desetiletí výrazně zapsal do historie československého amatérského divadla, procházel v posledních letech obdobím změny koncepce divadelní tvorby. Nelehká, ale zřejmě správná cesta od vyloženě muzikálového divadla k syntéze náročněji koncipované herecké tvorby v činoherním divadle, které dokáže využívat nosné hudební a choreografické složky, vyvrcholila v inscenaci hry G. Gorina Thyl Ulenspiegel. Myšlenkově i motivicky mnohovrstevná komedie poskytuje inscenátorům řadu možností pro osobitý výklad. Olomoucká inscenace je obrazem důvěry v myšlenkovou sílu předlohy, nesnaží se o zjevné aktualizace a nepřehodnocuje autorova hodnotící stanoviska. Přináší podobenství o člověku, který od původně spontánního protestu proti různým formám společenské, duchovní a mravní svobody dospívá k uvědomělému činu. Thyl tak není jen šaškem, bláznem a posměváčkem, ale zosobněním hluboce lidské touhy po svobodě, po plnohodnotném a šťastném životě, který stojí i za nejvyšší oběť. Incenátoři se pochopitelně nemohli vyhnout jisté významové redukci ve vedlejších dějových a vztahových liniích. Úpravy, které provedli, sledovaly potlačení vedlejších motivických linií a dynamizování děje a respektovaly i interpretační možnosti členů souboru.

Změna žánru se neobešla bez zvýšených nároků na hereckou tvorbu. Oproti muzikálovému, v plastičnosti a mnohotvárnosti redukovanému herectví se museli herci v nosných postavách pokusit o vytvoření charakteru. Ne všichni se s tímto požadavkem vyrovnali beze zbytku. Trochu zjednodušeně je v přebujelé komičnosti pojat Lamme (J. Švec), až příliš zjevně je prezentována motivace jednání rybáře Josefa (Fr. Pachman), v melodramatickém výrazu je přeexponována Kathelina (J. Novotná). Mnohem plastičtěji je ztvárněn charakter v postavách Klaese (V. Dlabal), krále Filipa (S. Mohapl) a Nele (T. Lazorčáková). Suverénně zvládá vysoké nároky na mluvní, pohybový i vokální projev představitel Thyla P. Staněk.

Ansámblové scény mají tradičně velmi dobrou úroveň, i když ke konci inscenace začínají působit stereotypně. Na scéně S. Kovaříka a v kostýmech M. Hradské, v choreografii Z. Ryšlinka a v hudebním nastudování J. Doležela režisér P. Pelzer vytvořil představení, které může být v historii souboru jedním z mezníků. Současnou práci olomouckého studia nelze donekonečna srovnávat s tím, čeho dosáhlo v minulosti. Zvolenou koncepci a jistou autonomii jeho dalšího vývoje je třeba respektovat a všem tvůrcům i interpretům přát, aby se po období hledání orientace co nejdříve dopracovali k divadlu v nejširším slova smyslu autorskému.

Po několikaleté přestávce se v Přerově představil divadelní soubor DKP Vítkovických železáren a strojíren Klementa Gottwalda. I vítkovický soubor prochází v posledních letech zásadní proměnou, která by měla vyústit v přehodnocení minulé práce a k posunu divadelního sdělení k současnějšímu pojetí. Po loňské Úhlopříčce 67, která byla jistým drama-

LIDOVÉ DIVADLO J. FUČÍKA MOB KRNOV – A. JIRÁSEK: VOJNARKA

turgickým omylem, soubor v režii A. Müllera uvedl Gogolovu Ženitbu. Nesporně lákavý a zajímavý titul v novém překladu a úpravě L. Suchařípy určitě není snadná záležitost. Deformovaný svět gogolovských figurek, nepravděpodobnost jednání a skutků — to vše se přímo nabízí ke groteskní hyperbole, která určuje ráz celého představení. Bohužel však redukce ideově uměleckých a zejména etických hodnot hry je nepřiměřená. Výrazné protiklady groteskních a tragických poloh jsou až příliš setřeny, a tak představení, které by mohlo být podobenstvím o člověku, tak trochu ztrácí lidský rozměr. Tam, kde má režisér oporu v hereckých předpokladech interpretů, se mu daří udržet jednotnou hereckou stylizaci, ostatní se pokouší do inscenace začlenit v přesně propracovaném aranžmá. Ne vždy se však daří jednotu umělecké stylizace udržet. Expresivní pojetí Podkolatova (R. Kohut) místy hraničí s křečovitostí, Kočkarev (D. Zakopal) je hbitý, má šarm a eleganci, ale nedostatečně jasnou motivaci jednání, z nápadníků je v komediální hyperbole i v základním lidském významu přesvědčivý pouze přednosta Nenažraný (O. Kubečka), ostatní až příliš spoléhají na vnějškové komediální prostředky. Z ženských postav je nejzajímavější Agáta (J. Burdová), která má potřebnou míru hlouposti a omezenosti, ale dokáže v několika náznacích vyjádřit i smutek a touhu „přestárlé" dívky. Scéna J. Istla, které dominují dřevěné rámy, je propracovaná, dobře organizuje hrací prostor, ale některé nápady (změna stolu v postel) nedokázala sdělit dostatečně čitelně.

Ve srovnání s minulými inscenacemi je Ženitba nepochybně krokem vpřed. Jestliže se na ni díváme jako na možný počátek nové cesty souboru, můžeme v ní nalézt náznaky jeho dalšího směřování. Zda se souboru podaří nalézt nové prostředky pro výpověď o dnešním člověku a výrazněji vybočit z obvyklé inscenační praxe, ukáže budoucnost.

Jeden z nejzajímavějších začínajících souborů Severomoravského kraje pracuje přímo v Přerově. Domácí soubor Přerovských strojíren v posledních letech akcentuje především současná témata. I z nenáročné komedie R. Strahla Případ Adam a Eva dokázal vytvořit sdělné a zábavné představení. Hostující R. Máhrla z olomouckého DOS dokázal tezovitý text, který si bere na mušku problém narůstající rozvodovosti, inscenovat jako skutečnou tribunu názorů na život a partnerské vztahy. V ostré komediální nadsázce vede herce k nepotlačování obyčejné člověčiny. Jeho pojetí má oporu ve vyrovnaném a vyzrálém hereckém kolektivu. A. Hošťálková v roli Evy přesvědčila o velkém komediálním talentu, R. Divín jako Adam byl mužný a dravý, suverénní výkon podal S. Odložil v roli obhájce. I všechny ostatní výkony zapadaly do rámce inscenace, z níž vyzařovala radost a pohoda z hraní. Inscenace, jejíž vyznění je v mnohla ohledech závislé na reakci publika, svou adresností mladé i starší diváky zaujala a byla bouřlivě přijata.

Závěr přehlídky byl věnován jiráskovské inscenaci Vojnarka, s níž se v Přerově představilo Lidové divadlo J. Fučíka MOB v Krnově. Ta však nesplnila beze zbytku očekávání diváků i kritiky. Soubor, který v minulých letech naznačil, že je na nejlepší cestě překonat zátěž „staroochotničení", právě v této inscenaci nechal pozůstatky z minulosti zaznít. Ne snad ve výkladu, který správně akcentoval etický konflikt hry, ale především v herecké tvorbě. Všechny mužské postavy byly ve výrazu přeexponovány, jednotliví herci nebrali ohled na potřebné partnerství, takže Vojnarku, kterou citlivě a v široké škále výrazových prostředků hrála I. Ondrušová, místy doslova „ukřičeli". Věříme, že mnohé bylo zaviněno akustickým handicapem přerovského sálu a že režisér J. Navrátil do mezikrajových přehlídek bude na inscenaci ještě intenzívně pracovat.

Přerovská přehlídka ukázala, že severomoravské amatérské divadlo není bez problémů, že však má zdroje divadelní tvořivosti. Mezikrajové přehlídky ukážou, jak soubory, které se v Přerově představily, obstojí v národním měřítku.

J. POCHMON

ROZHOVOR S J. VAVŘIČKOU NA DÁVNÉ TÉMA – TENTOKRÁT PRAKTICKY

V Hronově se podařila znamenitá věc: v měsíci březnu na jevišti tamějšího divadla proběhl okresní náchodský Festival her Aloise Jiráska. Nepíši o něm recenzi, nekritizuji představení, která na něm byla. Už proto ne, že jsem neviděl všechna. Nicméně to, co jsem stihl zaznamenat – včetně výborného souhrnného programu, který přináší řadu zajímavých materiálů – mě přesvědčuje o tom, že to byl velice důstojný předstupeň 50. Jiráskova Hronova, jenž svou inspirativností přesáhl rámec okresu i kraje.

Neboť kdy naposledy jsme byli svědky tak soustředěného úsilí amatérského divadla vyrovnat se s dramatickým dílem Jiráskovým? Kdy jsme mohli v takové šíři dramaturgické i jevištní hledat odpověď na otázky, kterých se nelze zbavit jednoduše tím, že si je nebudeme klást a především je nebudeme prakticky řešit?

Ano, opakuji znovu, že tenhle hronovský festival pro všechny, kteří vědí, že amatérské divadlo nemůže Jiráska prostě obejít, měl řadu neobyčejně inspirativních rysů – svými úspěchy i neúspěchy. A pro mě osobně potom mnohonásobně. Neboť se tu stalo něco, co jsem nikdy nepředpokládal, že se stane: setkali jsme se s Josefem Vavřičkou – dílem náhodou, dílem zcela zákonitě – na tomto festivalu jako praktici, kteří se nějak podíleli na dvou inscenacích. Říkám-li dílem náhodou, myslím tím fakt, že to bylo právě na tomto festivalu náchodského okresu. A říkám-li dílem zákonitě, myslím tím to nejpodstatnější: že jsme tu takto pokračovali v rozhovoru, který spolu vedeme už dlouho na jedno jediné téma: jak inscenovat dnes na amatérském jevišti Jiráska.

Bylo to pro mne velice plodné pokračování v rozhovoru. Ne proto, jakých výsledků jsme dosáhli, co jsme jeden nebo druhý udělali. Ale proto, že jsem si ověřil – i v kontextu dalších představení – že celý problém tkví v tom, co učinit s divadelností Jiráskových her. Dodávám hned, že divadelnost chápu jako způsob a možnost sdělení významů skrze jevištní složky, které jsou vlastní jen a jen divadlu. Nejde mi tedy o něco vnějšího, co jaksi dokazuje, že hrajeme Jiráska v roce 1980. Ale o kontakt hlediště a jeviště, kdy ti, kdo jsou na jevišti, nacházejí a realizují jevištní prostředky, jimiž se smysl a obsah textu plně aktualizuje pro vnímání současného diváka.

Hned červenokostelecká inscenace Vojnarky tenhle problém otevřela naplno. Slyšel jsem o ní už před jejím zhlédnutím, že je to představení tradiční. Soudím, že kvalifikovat je takto je omylem. Jistě: režisér i herci si text považují, ctí jej, nesnaží se za každou cenu násilně originálničit ve výkladu a v použití jevištních složek. Jsou vůči Jiráskovi pokorní. Ale přesto jej hrají jinak než jeho divadelnost – či lépe divadelnost Vojnarky – vyžaduje. Červenokostelecký soubor je vzácně vyrovnaný co do stylu jako jednoty výrazových prostředků. Je to styl, který plně patří dnešnímu amatérskému divadlu; styl, jenž staví na střídmosti, věcnosti, autentičnosti hereckého projevu. A najednou se ukázalo, že Vojnarka stojí především na velkém oblouku fabule, který je vzklenut na patetizujícím a melodramatizujícím citovém náboji. Tohle tvoří její divadelnost; to je způsob, jak se dobývá k divákovi, oslovuje jej a sděluje mu své základní téma.

Jenže Červenokostelečtí touto cestou nešli. Hráli o jistých všedních situacích všedního života prostých, obyčejných lidí, v nichž jednali za sebe i ze sebe. A nutně jim potom hlavní fabulační linie se svou apelativností vůči divákovi ustupovala do pozadí, nutně se jim vynořovala témata jiná. Zkrátka a dobře: divadelnost současného hereckého projevu amatérského českého divadla – řekněme ještě: špičkového hereckého projevu – se tu sráží s divadelností Jiráskova textu. A rázem je po tradičnosti; rázem se objevuje a rodí cosi jiného, nového, odlišného. I když – zase to připomínám – v inscenaci lze velice zřetelně vyčíst, že jejím záměrem nic podobného nebylo, že nepochybně chtěla vskutku pokorně a odevzdaně dramatické předloze sloužit. Ale divadelnost dneška se tu zcela spontánně dostala do rozporu s divadelností včerejška.

Snad už je trochu jasné, o co mi jde. Lucerna hronovského souboru, kterou režíroval právě Josef Vavřička, celou tuto problematiku jenom dotvrdila. Začnu úplně prvním diváckým dojmem, který jsem měl během představení i těsně po něm: že v tomhle představení není ani jeden jediný škrt. Tolik textu se doslova valilo z jeviště, tolik slov se tu rozrůstalo do neobyčejně zbytnělé šíře. Nebyl jsem sám, kdo měl tento pocit. Na porotě festivalu tahle otázka také padla. A hle – režisér odpověděl, že vyškrtal skoro třetinu textu. V čem je tedy jádro pudla?

Točím se kolem Lucerny už nějakou dobu; konečně jsem tu před nějakou dobou už psal o úpravě, kterou podle mého názoru dobře pro svůj soubor pořídil jeden amatérský režisér. A teď mě Josef Vavřička znovu přinutil, abych ji analyzoval ještě podrobněji a hlouběji z hlediska její současné sdělnosti. Kdybych tu psal všechno, co se mi při této analýze ukázalo, bylo by to na několik pokračování těchto Poznámek. Spokojím se pro naše účely jen s jedním zjištěním: že se tu totiž už v samotné struktuře textu konfrontují divadelnosti dvě. Jedna pohádková, která neúprosně směřuje k symbolu, k pevnému sevřenému gestu a již bezpečně najdeme v celé fabuli kolem lípy, ale i v lidových postavách. A potom divadelnost psychologického realismu, jež se trvale vynořuje především ve vztahu Mlynář–Kněžna–Dvořan, ale také třeba v postavě vodníka Michala. Režisér se musí rozhodnout pro jedno nebo pro druhé.

Režisér amatérského divadla navíc toto rozhodnutí nemůže učinit jenom na základě svých představ. Podle mého názoru musí především respektovat schopnost svých herců divadelně, to jest sdělně, jednat. A nemohu si pomoci, jakkoliv to bude znít možná paradoxně, amatérskému herci přítomnosti bude asi bližší ona divadelnost pohádková. To jest divadelnost, která dává okamžitý a přímý impuls k akci, k při-

rozené a nekomplikované reakci na určitý podnět. Neboť tudy se nejsnáze dostane k naprosto přirozeným a logickým vztahům; k tomu, že si dokáže bez problémů představit sebe v určité situaci. A sdělí tuto představu komplexním cílevědomým jednáním. Sdělí Jiráska – a zároveň sdělí i svůj vztah současníka k němu.

A tohle – domnívám se – režisér Vavřička nedostatečně odhadl. Jeho inscenace je jistě poctivá, úctyhodná, promyšlená práce. Ale nemohu se zbavit pocitu, že natolik pronikal do Jiráska, tolik o něm věděl (jak jinak by tomu mohlo být v jeho případě), že přijal jeho divadelnost zcela za svou, až se slova textu stala právě jen slovy. A nikoliv divadelní akcí, která také přes jednání uvolňuje tvořivost současného herce. Přesvědčuje mě v tomto mém názoru jeden výkon. Bábu hraje v tomto představení Vilča Stelzigová. Hraje ji s plným prožitkem autentického stáří – moudrého, laskavého, poučeného, starostlivého, odevzdaného i aktivního. Cokoliv tato postava řekla, bylo pro mne ne pouhým slovem, ale zkušeností dnešního člověka, který v situacích textu svým jednáním sděloval svůj postoj ke světu. A jemuž jsem rozuměl jako divadlu i jako životu. A abych nezůstal u jediného příkladu. Mlynáře hraje Miloš Fendrych. Celý jeho fyzický typ, jeho hlasový projev odporují tradiční představě Mlynáře. Přesto se i herec i režisér snaží, aby se jí přiblížili. I když jsem přesvědčen o tom, že mohli společně najít jinou podobu této postavy, divadelně i životně přesvědčivou. Jen kdyby vyšli z toho, co už herec svým zjevem sděluje. Kdyby spolehnuli především na divadelnost, která je vlastní jemu, a nechtěli za každou cenu plně tlumočit pouze divadelnost Jiráskovu.

Můj rozhovor s Josefem Vavřičkou se pomalu chýlí ke konci. A tak mi dovolte, abych vzpomenul několika řádky svůj podíl na jednom z představení hronovského jiráskovského festivalu. Upravoval jsem spolu s Jiřinou Brožovou pro městský soubor Jana Roháče. Nemohu soudit, zda se nám úprava povedla či nikoliv. Ani nebudu vykládat všechny její principy. Zůstanu jenom u jediného, který se týká našeho tématu. U divadelnosti. Nehledali jsme ji nikde jinde než v logice a pravděpodobnosti situací, které jsou blízké našim životním zkušenostem. Odmítli jsme proto divadelnost historických reálií, iluzívnosti velké fresky z minulosti. Hledali jsme spolu s režisérem Miloslavem Hladíkem téma, které nás vzrušuje a kterému můžeme nejen plně uvěřit, ale jež mohou herci také po svém a ze svých zkušeností zahrát.

Zbylo nám těch situací jenom několik. Přiznám se bez mučení, že jsem byl pln obav, když jsem zjistil, že celé představení bez přestávky trvá jen hodinu a patnáct minut. Znovu zdůrazňuji, že nesoudím ani inscenaci, tím méně úpravu. Ale sledoval jsem s napjatou pozorností reakce obecenstva při hronovském představení. Zdálo se mi, že je jednoduchost, prostota a intimnost té vášnivé diskuse o pravdě, přesvědčení a zradě čímsi přece nějak zaujaly, že příliš nepostrádalo celé té rozkošacenosti a mohutnosti jiráskovské divadelnosti. Že jsme se alespoň nějak ocitli na stopě té divadelnosti přítomné, která činí divadlo rozhovorem člověka s člověkem.

Že to je stopa snad správná, o tom svědčí i inscenace Jana Husa, kterou jsem viděl ve Svitavách. Jdou úplně jinou cestou než v Meziměstí – k monumentalitě, mohutnosti, velkoleposti. Ale jakmile tato vlastnost začne fungovat jako divadelní metafora, jako jevištní obraz a ztrácí charakter iluzívnosti, okamžitě se vynořují naléhavá sdělení, jež z postavy Husa činí člověka, v němž poznáváme svůj zápas o tento náš svět. Znovu nastupuje rozhovor člověka s člověkem. Ona divadelnost, která dnes patří amatérskému divadlu. A již si přisvojuje Jiráskovo dílo dramatické jako hodnotu na výsost aktuální, která zní plným hlasem.

JAN CISAŘ

DEJTE JIM MOŽNOST, PANE BRIGGSI!

„Dejte jim konečně příležitost!“ přesvědčuje učitelka Kayová svého kolegu, zapřisáhlého obhájce perfektního pořádku a absolutní kázně. Ta slova lapidárně, ale přesně vystihují myšlenku dramatické montáže Náš volný den, s níž v Praze vystoupil v dubnu tohoto roku anglický soubor Redbridge Youth Theatre Workshop. Míří samozřejmě zcela adresně na britskou realitu, mají však i obecnější význam, který nezní o nic méně aktuálně ani našim uším. Náš volný den nemilosrdně útočí na jakýkoliv druh pasívního konzumu, na potlačování aktivity a tvořivosti, na jednostranný, apriorní přístup k lidem — a nejen ve škole. A pak se tu ovšem nabízí ještě jeden výklad: replika učitelky Kayové má také příchuť programového prohlášení — jako by formulovala zcela určitou koncepci práce, která je typická pro tento mládežnický divadelní soubor a pro jeho vedoucího, Hugha Lovegrovea.

Za pravdu mi jistě dají všichni, kdo přišli do sálu Dopracovních podniků v Praze. Divadelní soubor DOPRAPO tu hostil dva zahraniční soubory. Prvním byl holandský soubor Vis Comica z Haagu, druhým zmíněný anglický soubor Redbridge Youth Theatre Workshop. Obě skupiny přivezly do Prahy nejen svá představení, ale jejich vedoucí, Bep Hermans a Hugh Lovegrove, uspořádali pro zájemce z pražských a středočeských amatérských souborů rovněž praktické semináře.

Hugh Lovegrove není v Československu neznámou osobností. Znají ho především v brněnském souboru PIRKO. A nikoli náhodou. Styl práce obou souborů má k sobě velice blízko. Oběma je společná tvořivá dramatická hra, oba soubory prohlašují improvizaci za neodmyslitelnou součást své práce. „Improvizace je podstatou mé práce se souborem,“ řekl Hugh Lovegrove na přátelské besedě v klubu pražského souboru DOPRAPO. „V některých obdobích se v souboru dokonce improvizaci poddáme natolik, že přestaneme na čas přemýšlet nad připravovanou hrou a cele se věnujeme činnosti, která je nasměrována výhradně dovnitř, činnosti, z níž má užitek každý člen našeho souboru.“

Pětatřicetičlenný soubor Redbridge Youth Theatre Workshop (věk členů se pohybuje zhruba od 15 let do 25) před-

SOUBOR VIS COMICA HAAG – TANCUJÍCÍ OSLÍK. FOTO W. WEIS

SOUBOR VIS COMICA HAAG – TANCUJÍCÍ OSLÍK

vedl v Praze vlastní úpravu televizní hry Willieho Russella Náš volný den. Přirozenost projevu, elán a výtečný temporytmus představení (až na několik drobných výjimek) strhly diváky a smazaly jazykovou bariéru mezi anglickým souborem a českým publikem. Jak lákavě přitom zazněla pro některé vedoucí amatérských souborů poznámka Hugha Lovegrovea, že celé (hodinu a půl trvající) představení bylo připraveno prakticky za čtyři měsíce! Jenže — nedejme se mýlit. Úspěch pražské premiéry anglického souboru nespočíval ani v nejmenším v čtyřměsíčním drilu a v přesném naplňování režisérovy koncepce. Tajemství úspěchu je třeba hledat v systematickém, dlouhodobém, cílevědomém a metodicky promyšleném rozvíjení schopností a dovedností každého člena skupiny. Není vůbec náhodou, že se projev všech členů tohoto souboru (výjimky bychom spočítali na prstech jedné ruky) vyznačoval obdivuhodnou přirozeností a byl i v poměrně vypjatých, psychodramatu nebo na druhé straně zas grotesce se blížících momentech oproštěn od křečí. Není náhodou ani to, že každý člen souboru je schopen kdykoli se maximálně soustředit, uvolnit a být neustále „ve věci".

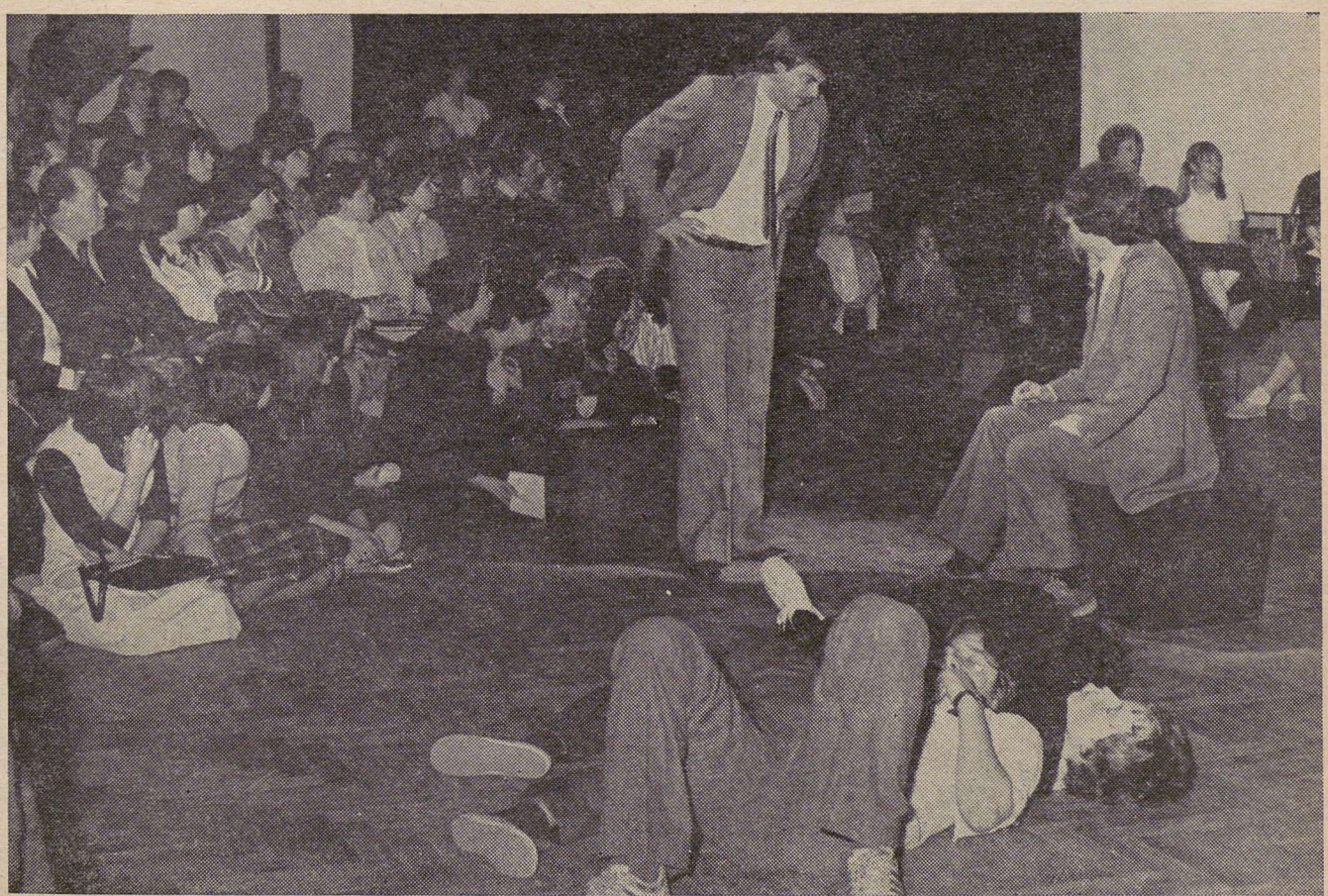
Náš volný den se hrál v aréně s těmi nejjednoduššími, do důsledku funkčními scénickými prostředky — s různě tvarovanými díly velké stavebnice, z nichž se jednou postavil pult v bufetu a jindy třebas útesy na mořském pobřeží. Zbytečná a nadto nestylová byla jen projekce diapozitivů, které měly zřejmě dourčovat prostředí, eventuálně situaci, ale ve skutečnosti působily polopatisticky a popisně.

Bep Hermans, který režíroval představení Tancující oslík, s nímž přijel do Prahy holandský soubor, se při besedě i při praktických seminářích hlásil k obdobnému stylu práce jako Hugh Lovegrove. Představení však svědčilo spíše o opaku. Tancující oslík, plytká a verbální hra Erika Vose, kterou upravil Johan Geurts, by mohl sloužit spíše jako příklad toho, jak by divadlo pro děti, i když ho hrají ochotníci, dnes už nemělo vypadat.

Moderní metody práce s amatérským divadelním souborem, o nichž se hovořilo při pražském setkání s holandskými a anglickými hosty, už nejsou pro některé vedoucí našich souborů žádným zvláštním objevem. Platí to zejména pro vedoucí dětských souborů. Dramatická výchova dětí je u nás díky systematické péči ÚKVČ na velmi solidní úrovni a získala si respekt i v zahraničí.

JAROSLAV PROVAZNÍK

SOUBOR REDBRIDGE YOUTH THEATRE WORKSHOP LONDÝN – NÁŠ VOLNÝ DEN



diskuse

POMOC PROFESIONÁLŮ AMATÉRŮM A KRITÉRIA JH

Doc. dr. Jan Císař, CSc., je známý jak ochotníkům, tak profesionálům. Teatrolog, pedagog DAMU, kritik, porotce nejvyšších amatérských soutěží, po jistou krátkou dobu i ředitel či umělecký šéf divadla, dodnes občas ochutná i „slasti" režírování. Jeho kritická laťka je vysoká a ostří jeho kritického pera je zpravidla trefné. V amatérském divadle se pokouší nalézt to ryzí nefalšované amatérství, umění rozdílné od profesionálního, společensky potřebné a mající zvláštní vůni a chuť, to, co je vlastní jenom amatérskému talentu. Tomu pak fandí, zejména když to uchovává kontinuitu s ochotnickou tradicí a přitom nově štěpí a roubuje a zušlechťuje ten pradávný amatérský strom divadelního umění, aby vydával plody pro náš dnešní dnešek. Dovede ho nadchnout takové amatérské představení, při němž se divák stane svědkem toho, jak právě teď, v tuto chvíli, se zrodil příběh i jeho účastníci, dramatické postavy. Tehdy dovede náš „mocnář", jak mu v Brně říkáme, takové představení vychutnávat a poukazovat na takový vzácný jev, jehož se málokdy dočká v divadle profesionálním, protože tam příliš vidí „kuchyň", kde se „vaří" podle receptu, řekněme zákona, se všemi náležitými paragrafy, takže všechno je až příliš předepsáno a těžko se zrodí to, co našel například v brněnské amatérské inscenaci Radičkovovy hry Sníh se smál, až padal. Tehdy na Hronově jsem pochopil, co ho drží u amatérského divadla. Jistě ne jenom to, ale ty další důvody budou asi stejného rodu.

Po přečtění článku Jana Císaře v 10. čísle AS z října 1979 jsem již téměř půl roku pokoušen amatéry i profesionály, řídícími orgány ZUČ i známými brněnskými kritiky, abych Janu Císařovi odpověděl na tento článek. Není tam něco v pořádku. Za 35 let u divadla jsem nikdy s kritikem písemně nepolemizoval, chápal jsem, že může mít jiný názor, který ve mně většinou „šťoural", dokud jsem nepochopil, že na to má právo. Císařův článek „Hronov mnohostranný" mě však udivuje jednak nepodloženým soudem o profesionálním divadle, jednak soudem o pomoci profesionálů amatérům a hlavně zmatkem v hodnocení jednotlivých představení 49. JH, udivuje mě ale i prognózou příštích JH či vývoje amatérského divadla vůbec.

V čem vidí Císař mnohostrannost a podstatu amatérského divadla a kvůli čemu je třeba ji chránit od vlivů profesionálů, kteří by to mohli pokazit neporozuměním či jak sám říká „konvencí profesionálního divadla, kterou sem — jistě v mnohém pro prospěch souborů — přinesli profesionální spolupracovníci"? Představení hry Oldřicha Daňka Dva na koni, jeden na oslu v podání brněnského Dělnického divadla Císaře „znovu vrací k základním otázkám spolupráce profesionálů s amatéry" přesto, že toto představení „je svým způsobem dokonalé", má „všechny kvality, vyrovnanost, vypracovanost do posledního detailu, přesnost situací, jasnost a čitelnost záměru, přítomnost několika vynikajících hereckých výkonů i řady dalších, velmi solidních". Dokonce uznává, že „je dobře když nám amatéři dokazují, že se mohou přizpůsobit profesionálním normám", ale klade otázku „zda tudy vede cesta kupředu" a tou cestou myslí „tvořivý rozvoj amatérismu jako hledání nového zobrazení skutečnosti i nového sdělení". Je tedy přirozené, že v čtenářích vzniká řada otázek:

Amatérům není zapotřebí dokonalosti? Je půvab amatérského divadla v nedokonalosti, v tom, v čem se vyžívají vtipy o amatérech?

Hledání nového a nové zobrazování skutečnosti i nové sdělení je dáno jen amatérskému divadlu a profesionálové by je jen pokazili?

Amatéři potřebují od profesionálů pouze, aby je naučili na jevišti pořádně mluvit a nic víc? Nebo ani tohle ne? I to je půvab amatérského divadla? Žádné školení režisérů, herců, výtvarníků — ať je nezkazí?!

Vyrovnanost, vypracovanost do posledního detailu, přesnost situací, jasnost a čitelnost záměru, přítomnost několika vynikajících hereckých výkonů i řady dalších velmi solidních, to je výsledek konvencí profesionálního divadla, zanesený do amatérského divadla profesionálními spolupracovníky? Opak je tedy amatérské divadlo — nevyrovnanost, nevypracovanost, nepřesnost situací, nečitelnost záměru, nepřítomnost vynikajících hereckých výkonů?

Jan Císař si zřejmě nedal práci s formulací problémů amatérského divadla, ani s profesionální pomocí amatérům, a tak nemůže najít přesnější sdělení. Jinak mu nemůžu rozumět. Jak takovými zmatenými názory pomůže on, profesionál, amatérskému divadlu jako kritik, kterého řada poctivých ochotnických duší čte jako bibli? Kdyby se dejme tomu bál toho, že každý ochotnický soubor nemůže mít profesionální pomoc, ať tedy navrhne vytvoření zvláštní soutěže pro ty, kteří ji mají, a jiné pro ty, kteří ji nemají. Anebo ať polemizuje s novým Divadelním zákonem a voláním státních i stranických orgánů po pomoci profesionálů amatérům. Nerad, ale musím vyjasnit svůj podíl na práci v brněnském Dělnickém divadle: při mých režiích herecky účinkují a vždycky asistují nejen domácí režiséři, ale i režiséři jiných amatérských souborů. Je to jednou za rok, jakýsi názorný druh školení amatérských režisérů, herců, výtvarníků, osvětlovačů, zvukařů, rekvizitářů atd. Doposud to byly samé současné hry českých, slovenských či socialistických autorů, často i československé premiéry jejich her. Nemusím ozřejmovat, jak se tu postupuje. Po celý další rok pak konzultuji inscenační plány s režiséry dalších her, jsem často na jejich zkouškách, vedení souboru konzultuje se mnou dramaturgické plány na každý rok. Jsem na generálních zkouškách všech inscenací atd. Myslí si snad Jan Císař, že je mi to dobré k tomu, abych se předváděl co umím? Anebo je to systematická pomoc Dělnickému amatérskému divadlu, a nejen jemu?

Z článku Jana Císaře vyplývají i jiné otázky:

Proč shledává Šukšinovy Charaktery v podání souboru Lucerna Kulturního domu hl. m. Prahy nejproblematičtějším představením 49. JH a výslovně tím myslí „fakt mnoha rozporů, které se v inscenaci vyjevily a nedovolily jí dojít k výraznému a přesvědčivému sdělení myšlenky, ani ke zcelenému a definitivně jevištnímu tvaru"? A proč právě tyto rozpory vypovídají údajně mnohé o podobě 49. JH, ale i o vývojových tendencích českého amatérského divadla? Proč se jednoduše neodstranila hráz mezi prostorem a záměrem tvůrců tím, že se inscenace mohla dát do přibližného prostoru v Hronově? Bylo by po rozporu. Proč to vyčítá souboru, když ví, že v sepětí herců a diváků je základ úspěchu a sdělnosti inscenace, když v Hronově neměla právě ten potřebný prostor k takovému sepětí? A jestliže tvrdí, že je záměr dokonce nepodařený, proč to přičítá prostoru? Vždyť takhle mate soubor, i diváky, i čtenáře svého článku. Zejména jde-li o nepodařenou dramatizaci. Jak potom může kritik takového formátu demonstrovat na tomto představení dokonce výrazné proměny, které probíhají v našem ochotnickém divadle v odklonu od tradičního tvaru k netradičním postupům, když zároveň říká, že toto představení o tom na Hronově nepřesvědčilo? Dokonce prý naznačilo, jak se vlastní smysl JH čím dál tím víc posouvá k tvůrčí dílně, která dává možnost k velice mnohostranné konfrontaci. Dává to prosím smysl?

A mimochodem: V profesionálním divadle se nehledá? Neodklání se od tradičních postupů? Neposouvá se k tvůrčí dílně? Myslím, že by mělo jít jen o jedno, a to o podstatné: jestli představení nese k divákovi aktuální poselství a přitom je nese zajímavými, neotřelými, objevnými prostředky. A buď nese, nebo nenese.

Jestliže Jan Císař tvrdí, že české amatérské divadlo má na to, aby se utkalo s velice náročnými úkoly, které proměňují jeho tradici, a přitom ví,

že jde o vesnický soubor Divadla mladých z Vysoké Libně, který má prý blízko k tradičním postupům a jehož střetnutí s opačnou poetikou nebylo úspěšné, protože to byl nadlidský úkol, jemuž se údajně vše vzepřelo, herci upadali do afektu, vraceli se k postromantickému herectví, jak to, že pozitivní podstata zůstává? Je to v pořádku?

Porota ocenila režii Gorkého Na dně, nicméně hlavní kritik konstatuje, že režisér i herci riskovali mnohé a zajímavě, ale kvůli tomu se neubránili skutečnosti, že jim zmizela pod rukama ústřední dramatická situace, pletivo vztahů, vazeb lidí a přesto se toto velké dílo ukázalo schopným pronikat k současnému divákovi, do textu, prověřovat jeho významy i cesty, jimiž jsou sdělovány. Nerozumím. Buď unikla ústřední dramatická situace, anebo to nevadilo, že unikla, jen když ochotnické divadlo dokázalo, že si je vědomo tvůrčího poslání divadla?! Kritik tu přinejmenším nadhodnocuje prostředky nad cíl. Proč tak velká slova, když jde zřejmě přinejlepším o rčení se Shakespearem: „Svou snahou nahradíme, co nám chybí . . .“? Jenomže to řekl v 16. století!

V tom je tedy mnohostrannost 49. JH? V tom, že ukázal problémy a také opravdové výsledky, jako např. v případě Tetauerových Úsměvů a kordů či Tří na laviče nebo Gozziho Krále jelenem? To snad jsou pro obyčejného čtenáře problémy JH a možná i problémy výběru, ale v žádném případě mnohostrannost v tom nejlepším slova smyslu. Člověk při čtení tohoto článku nestačí otevírat oči. Laik žasne, odborník se diví.

Všichni víme, že v takových problematických případech je potřebí v zásadních článcích, jakým je dotyčný článek, vnášet jasno, nepůsobit zmatek. A co víc, ať se kritik rozhodne, co mu vadí na profesionální pomoci amatérům a prostuduje si třeba i nový Divadelní zákon a prokonzultuje tuto otázku se stranickými a státními orgány pro kulturu. Jinak, věřte mi, si po přečtení tohoto článku buď musím udělat představu, že ten Hronov byl hrozný, samé špatné představení (a to, které sneslo měřítka, nejhorší jenom proto, že mělo profesionální pomoc), ale že přesto byl 49. JH mnohostranný, objevný a ukazující, kam směřuje střelka příštího amatérského vývoje. Nicméně bych byl velice rád, kdyby Jan Císař poctivě ukázal, kam ta střelka vlastně ukazuje i za cenu toho, že třeba po hlubším zamyšlení dojde k tomu, že poslední JH jsou skutečně mnohostranné v tom, že soubory hrají jak nejlépe umějí, že přitom není podstatné, že většina jich kulhá za profesionálním divadlem ať již tzv. kamenným či za progresívními malými scénami, tu lépe, tu hůře, tu v opisu prostředků těchto scén, tu originálně, ale že podstatné je, že soubory tvoří, mají co tvořit, čím mluvit, mají diváky a jednou za rok nejlepší a nejzajímavější přijde na Hronov, když předtím projde kritickými uličkami nižších soutěží. A kdoví kolik zajímavého a dobrého zůstane doma a čeká, že snad příště se dostane i na ně. Podstatné na tom je, že řada talentů neleží ladem a že se potvrzuje, že talent má tu vlastnost, že dělá co musí, že člověka nutí dělat, tvořit a to ho žene kupředu. A neméně podstatné je to, že to všechno má smysl, protože talenty chtějí a mají co říci společnosti, tvoří angažovaně. A kdo nejlépe a nejzajímavěji to řekne, podle toho by měl být odměněn, hodnocen a je při tom jedno, zda mu v tom někdo pomáhal či ne. Někdy ani profesionál pomoci nemůže, někdy neumí, ale to přece zkušený kritik musí umět rozpoznat.

Před 50. jubilejním JH si tohle říct považuji za zvlášť důležité.

PAVEL RÍMSKÝ

NEDOROZUMĚNÍ

Asi bych měl s režisérem Rímským diskutovat, když se do mne tak tvrdě pustil. Jenomže: nevím dost dobře o čem a proč. Co jsem napsal, to jsem napsal, a každý si o tom může myslet, co chce. Souhlasit či nesouhlasit. Předpokládám — kdykoliv něco píši — jedno jediné: že si každý přečte jakýkoliv článek — v tomto případě Hronov mnohostranný — jako celek, který se pokouší sledovat nějaký základní problém, má nějakou jednotící myšlenku. A nebude z něho vytrhávat jenom jednotlivosti. Přesně tohle Pavel Rímský dělá. Cupuje můj článek na kousky, nenechá skoro jednu větu na pokoji a bez povšimnutí — leč jeho jádro nechápe.

Režisér Rímský samozřejmě se mnou vůbec nemusí mít stejný názor. Byl bych dokonce rád, kdyby veřejně polemizoval. Ale jaksi v jiné poloze. Kdyby mi například neradil věci, které jsou pro mě evidentní: jako třeba, abych konzultoval otázku pomoci profesionálů amatérům. Napsal jsem jenom na toto téma v tomto časopise tolik, že je snad zřejmé pro každého, kdo umí číst a chce rozumět, že tato pomoc je pro mne nutností danou objektivním vývojem divadla v socialistické společnosti. Jde jenom o to, jakou má mít podobu, aby to těm objektivním zákonitostem nejlépe vyhovovalo a odpovídalo. O tom bych si jistě strašně rád s Rímským podiskutoval. Ale jinak . . .

Jinak mi nezbývá než nacházet smysl jeho článku v tom, že načrtl — živě, plasticky a s vášní hodnou lepší věci — můj portrét jako portrét člověka, který se v divadle plete do mnohého a přitom ničemu pořádně nerozumí. Skoro se mi zdá, že mě chtěl rozdrtit na prach, zašlapat do země, vzít mi jednou pro vždy jakékoliv právo cokoliv o amatérském divadle říkat. Alespoň první odstavec jeho příspěvku tuhle představu pro každého čtenáře navozuje; dává mu přesný klíč, jak dešifrovat v tomto smyslu všechna další slova.

Život už mne poučil, že odpovídat na výpady tohoto druhu je zbytečné, ztráta času. A tak mohu Rímskému slíbit jedno jediné: vadí-li mu mé názory na jeho inscenace v amatérském divadle, nebudu je už zveřejňovat nikdy žádnou formou. Netoužím po rvačkách pro rvačku. Jde mi o věc, o diskusi, z níž může cosi nového vykrystalizovat, o podstatu poslání kritiky a teorie. Proto si myslím, že občas — chce-li kritika a teorie být účinným pomocníkem umělecké praxe — musí (bohužel) říci něco nepříjemného. Pavel Rímský to asi nerad slyší. Už jednou mne na jakési porotě obvinil, že kdyby všichni kritikové byli jako já, nenapsal by Dürrenmatt ani jedinou hru. A to jsem mluvil o představení, jež jsem ocenil, a jenom jsem si troufal podotknout, že text, jenž mu je předlohou, má prostě své vady a ty že se na jevišti nepodařilo zcela překonat. Ne, na mou duši nemám chuť vést už další spory v této osobní poloze.

Snad je pro mne i pro režiséra Rímského v amatérském divadle dost a dost místa, abychom mohli oba v klidu pracovat. A jestliže jsem se dotknul někoho z těch, kdo v Brně pokoušeli půl roku Pavla Rímského, aby svůj článek napsal — amatérů, profesionálů, kritiků, řídících orgánů ZUČ — potom je mi to líto. Byl bych rád, jestliže je ten článek vskutku tolik trápí, že mu věnují tak mnoho času, aby si ten Hronov mnohostranný přečetli znovu. Snad pochopí, že si oné inkriminované inscenace Rímského vážím. Jenomže jsem si nad ní v širších souvislostech položil obecnější otázku amatérské tvořivosti, to jest otázku souvislostí, kdy tvořivost znamená vidět a chápat svět a potom divadlo nově.

Tam ukazuje ona střelka příštího amatérského vývoje, kterou mám podle Rímského poctivě ukázat. Snažím se o to všelijak už pár let. S rizikem nedorozumění i možná s mnoha omyly. Ale to nedorozumění lze hladce odstranit, budeme-li prosti zaslepenosti z dokonalosti vlastního díla. Snad se s mnohými brněnskými i jihomoravskými příznivci i tvůrci amatérského divadla znám natolik (i z diskusí na Hronově a o Hronově), aby věděli, že se na této bázi — při veškeré rozdílnosti názorů — vždycky sejdeme.

JAN CÍSAŘ

Poznámka redakce

Do redakce došel polemický článek P. Rímského, který reaguje na článek J. Císaře Hronov mnohostranný (AS 10/1979). Redakce umožnila, aby se k názorům P. Rímského vyjádřil J. Císař a oba jejich hlasy uveřejňuje, čímž považuje na svých stránkách tuto diskusi za skončenou. R.

prostředky divadelní komiky

komická situace

(vztah situace a postavy)

ZDENĚK HOŘÍNEK

Dramatická situace jako časoprostorově-akční kontinuum zahrnuje rozmístění, rozvržení, rozpoložení dramatických postav v toku dramatického děje (rámcová situace) a v jednotlivých jeho fázích (jednotlivé, konkrétní situace). Je tedy v prvé řadě dána vzájemnými rozpornými vztahy mezi jednotlivými dramatickými postavami, ale má i svou transcendenci, svůj významový přesah – vztahy dramatických postav jsou determinovány vnějšími souřadnicemi, do nichž je dramatický děj situován (situace historická, společenská) i konkrétními událostmi, jež dramatický děj zvenčí podmiňují nebo motivují (ztroskotání lodi, obklíčení města nepřátelským vojskem apod.) a o nichž jsme zpravidla toliko informováni pomocí promluv dramatických postav.

Ale existuje též jakási vnitřní transcendence dramatického děje vzhledem k jeho aktérům. Jednotlivá dramatická postava přijímá i události utvářené souhrou vnitřních dramatických sil (tj. situace, v nichž se ve hře ocitá) jako něco vnějšího, co přesahuje její chápání a možnosti, jako něco osudového (je tak říkajíc předmětem situací, které ostatní dramatické postavy spolu s vnějšími okolnostmi vytvářejí), a snaží se s touto transcendencí tak či onak vypořádat. Divák se obvykle při sledování konkrétní situace plně ztotožňuje jenom s jednou stranou konfliktu a druhou pouze registruje (předmět ztotožnění se ovšem v průběhu děje mění nebo alespoň může měnit). Divák nazírá postavení dramatické postavy vzhledem k jejímu osudu, ale zároveň (protože má odstup a tedy lepší přehled) chápe širší souvislosti. Tato dvojznačnost pohledu podmiňuje komický efekt a zážitek.

Rozpor mezi individuální aktivitou komických postav a situační osudovostí umožňuje trojí základní pojetí vztahu komická situace – komická postava:

1/ Priorita charakteru komické postavy: výchozím prvkem komedie je komická postava, konstantní komický charakter. Takto pracoval Molière ve svých charakterových komediích. V Lakomci je Harpagonova lakota statickou, neměnnou veličinou, příznačnou charakterovou deformací, která brání Harpagonovým dětem uskutečnit svá přirozená přání.

Většina komických situací hry je vytvářena autorem jakoby ad hoc, aby demonstrovala právě tuto určující Harpagonovu vlastnost: I/3 – Harpagon podezřívá sluhu La Flèche, že by ho mohl okrást, vyslýchá ho a prohledává; I/5 – Harpagon z téhož podezřívá své vlastní děti Kleanta a Elisu, kritizuje syna pro jeho marnotratnost; I/6–7 – Harpagon míní provdat Elisu za starého Anselma, protože je ochoten si ji vzít bez věna . . . III/5 – Harpagon dává kuchaři Jakubovi pokyny k přípravě své zásnubní večeře – v zájmu úspornosti doslova „cenzuruje" jídelní lístek . . . V/6 – Harpagon je posléze srozuměn se sňatky vlastních dětí jenom za podmínky, že nedostanou věno, že Anselm zaplatí obě veselky a navíc mu dá k této příležitosti ušít nový oblek.

Rejstřík demonstrací sahá od celkem neškodných projevů extrémní šetrnosti (asketická zásnubní večeře) až po Harpagonovo nehumánní nadřazování vlastních finančních zájmů životním zájmům vlastních dětí.

Milostné problémy Harpagonova syna a dcery se vyřeší náhodou ztělesněnou ve starém Anselmovi, z něhož se ke všeobecné spokojenosti vyklube otec jejich milostných protějšků. Ale nevyřeší se příčina všech těchto problémů: lakota. Harpagon uspokojen ve svých požadavcích neklade už žádné překážky sňatkům svých dětí a může se plně věnovat svým záležitostem. „A já, rychle k své kasičce!" – tak zní poslední replika hry. Harpagonovou deformací, která je výchozím a konstantním živlem komedie, nedokáže situační mechanismus pohnout. Může se stát kdykoli příčinou nových sporů a svárů.

2/ Priorita komické situace: základním hybatelem dramatického děje jsou situace, v nichž se postavy zcela neočekávaně ocitají a na něž musejí bezprostředně reagovat.

Komický hrdina Feydeauovy frašky Dáma od Maxima se ráno probudí pod postelí a v posteli najde tanečnici od Maxima (pozůstatek včerejšího flámu). Manželka Gabriela se blíží a Petypon ještě stačí skrýt svou „dámu" za záclonu. Nepodaří se mu však zachránit její šaty – manželka je zkonfiskuje. Když tanečnice vyslechne Gabrielino blábolení o zázracích, hbitě improvizuje zjevení anděla, na což bigotní osoba ochotně naletí. Petypon posílá přítele Mongicourta pro náhradní oblečení pro tanečnici. Už to vypadá, že situace je zachráněna, ale v tom se objeví Petyponův strýc generál. Když spatří tanečnici, hned ji identifikuje jako svou neteř. Tanečnice na to s radostí přistupuje. Petyponovi nezbude, nechce-li se prozradit, než aby se s tou nebezpečnou hrou smířil. Vrací se Mongicourt, pak Gabriela, jejíž zmínka o manželovi vzbudí generálův zájem. Po krátkém zamyšle-

SOUBOR ŠUPINA VODŇANY – M. DE CERVANTES: MEZIHRY. FOTO P. HRDINA

ní dospívá generál k jedinému možnému závěru: je-li ta mladá manželkou Petyponovou, musí být Gabriela manželkou Mongicourtovou, protože on sám jejím manželem není a žádná další možnost v daném obsazení nezbývá. Petypon v tomto řešení vidí východisko a přistupuje na další klam a Mongicourtovi, nechce-li shodit přítele, též nezbývá než mlčky souhlasit. Na scénu je právě doručeno uspávací křeslo (poslední to výkřik lékařské techniky), do něhož dr. Petypon v náhlém osvícení šoupne svou nepohodlnou choť, aby znemožnil její setkání s generálem. Řada dalších malérů se tak poněkud (do 2. dějství) oddálí.

Jak vidno, přijmeme-li výchozí danosti příběhu (a nic jiného nám nezbývá), je jednání postav zcela pochopitelné a svým způsobem logické. Dokonce můžeme jít ještě dál a říci, že tak nebo podobně by v takové nebo podobné situaci jednal kdokoli jiný. Činy postav spíše než z charakterového založení vyplývají z bezprostředních reakcí na neočekávané situační impulsy a jejich cílem je bezprostřední záchrana před nebezpečím, které v našem případě ztělesňuje energická manželka Gabriela. Vývoj dramatického děje probíhá jakýmsi situačním samospádem řetězovitě se rozvíjejících malérů.

3/ Rovnováha mezi charakterem komické postavy a komickou situací. Rovnováha neznamená však strnulou, zkamenělou, stálou rovnocennost. Rovnováha je pojem dynamický, je to důsledek vzájemného aktivního působení dramatických sil.

V Shakespearově Večeru tříkrálovém se Viola, kterou ztroskotání lodi odloučilo od jejího bratra-dvojčete (podle všech předpokladů utonuvšího), rozhodla v přestrojení za muže sloužit knížeti Orsinovi, beznadějně zamilovanému do krásné, ale odmítavé a světu se stranící Olivie. Z tohoto výchozího rozhodnutí, z této počestné „intriky" vyplyne celá řada situačních komplikací: Viola se zamiluje do Orsina, ale nemá coby chlapec valnou naději na opětování, naopak musí přijmout zajisté nikoli příjemnou roli Orsinova námluvčího. V této funkci nejen neuspěje, ale probudí dokonce v dosud chladné Olivii vřelou náklonnost – ke své vlastní osobě. Nevyužije přirozeně pochybných výhod svého postavení a zůstává za všech okolností věrna svému ryzímu charakteru: v rámci možností energicky odpírá Olivii a se stejnou opravdovostí (a s obdobnými zábranami) projevuje svou oddanost Orsinovi. Převlek ji dostane i do jiných nepříjemných situací: donutí ji se zbraní v ruce stanout proti rytíři Ondřejovi, marně usilujícímu o Oliviinu přízeň, a zachová se při tom coby žena vskutku nemužně. Náhodný příchod Violina k nerozeznání podobného bratra Sebastiana hravě vyřeší tento zapletenec: Olivie si záměny ani nevšimne a ochotně přijímá Sebastianovu ochotu přijmout její ruku za svou.

Milovníci jsou sice zmítáni nepředvídanými situačními zvraty, ale počínají si v nich v plné shodě se svým charakterovým založením – nejsou jimi manipulováni, jsou rovnou měrou jejich spolutvůrci i obětmi. To platí i o všech ostatních postavách hry: o Malvoliovi, který si svými deformacemi vysloužil a zaslouží svůj absurdní omyl (marnivá představa o tom, že je hraběnkou Olivií milován a že se mu tak otevírá cesta k moci) i svůj trest (odveta rozpustilé tlupy masopustních hodovníků, kteří proti nesnášenlivému „puritánovi" hájí svá práva na svobodu, zábavu a veselí).

Charakterová a situační složka jsou v průběhu dramatického dění relativně vyvážené, ale jejich vztah je proměnlivý: tu působí silněji charakter, tu komická situace, tu rozhoduje dramatická iniciativa a aktivita, tu zase podivná souhra okolností a náhod . . . Platí to i pro složky uvnitř charakteru – pro vztah vědomých voleb, racionálních záměrů na jedné straně a mimovolních citových a pudových hnutí, jakési vnitřní nutnosti na straně druhé (Violina „intrika" – Violina zamilovanost, Oliviino odříkání – Oliviin náhlý obrat k opaku . . .).

Pokusíme-li se jednotlivé typy našeho schématu zhodnotit co do možností divadelních a komediálních, dojdeme k těmto schematickým závěrům:

První typ se ukázal v dalším vývoji komediálního žánru nejméně perspektivní (navzdory tomu, že fabulační schéma molièrovské komedie prokázalo pozoruhodnou životnost). Způsob molièrovské charakterotvorby se v současném kontextu dramatické literatury jeví jako zřejmý přežitek: statičnost komického charakteru se dostávala už u Molièra do rozporu s dynamikou dramatického děje a tento rozpor se musel ještě prohloubit, jakmile do děje začaly pronikat přímé společenské motivace (viz ruskou satirickou komedii, o níž už byla nejednou řeč – Gogol, Ostrovskij, Suchovo-Kobylin).

Druhý typ, který byl vždy příznačný pro techniku situačních komedií a frašek (Nestroy, Labiche, Feydeau, Magnier, u nás: Šamberk, Longen aj.), našel nové uplatnění v moderním modelovém dramatu (v dürrenmattovské tragikomedii stejně jako v ioneskovské absurdní grotesce). Možnosti této techniky jistě nejsou vyčerpány, ale jsou to nutně možnosti přísně vymezené – jednostranně zdůrazňují převahu vnější manipulace nad lidskou iniciativou a aktivitou.

Je nasnadě, že typ třetí (odpovídající i soudobým tendencím k žánrovému synkretismu, ke splývání žánrů) skýtá pro další rozvoj dramatické techniky možnosti nejširší, ba přímo neomezené. Tento typ představuje komplexní pohled na člověka a svět, syntetickou metodu ve svých důsledcích odrážející jak aktivní úlohu člověka v dějinách, tak úlohu historicky determinujících činitelů této aktivity.

JEN NĚKOLIK SLOV

Jen několik slov bych chtěl připojit ke vzpomínce, kterou věnovala AS Milanu Obstovi. Za nás za všechny, kdo jsme s ním v poslední době spolupracovali v amatérském divadle — především ve Východočeském kraji. Přišel mezi nás, bytostně skromný, a přijal na sebe velký díl práce stejně skromně a neokázale. Pracoval v porotách — na okrese Náchod, v kraji i na Hronově a ve Vysokém, vedl školení porotců. Nechyběl nikde, kde ho bylo potřeba. A všude přispěl k rozvoji amatérského divadla dílem vskutku výrazným. Vždycky připravený, citlivý, ale nikdy neustupující ze svých názorů. Znal amatéry dobře, už od padesátých let, kdy mezi ně poprvé vstoupil. A znal je důvěrně — i jako teoretik, i jako praktik. Jeho návrat k práci v amatérském divadle v sedmdesátých letech byl proto návratem více než vítaným. Neboť přišel vyzrálý a zkušený odborník, který rozuměl divadlu i amatérům. Naslouchal jsem jeho názorům vždycky s velkou pozorností. V ledasčem jsme se v názoru na amatérskou práci lišili. Ale právě proto jsem každé jeho slovo mnohokrát zvažoval, neboť jsem věděl, že roste z velkého zázemí. I z vůle poznat, pochopit, najít hodnoty. Nemůže být krásnější spolupráce než takový otevřený, stále trvající dialog.

Teď ten dialog skončil — uprostřed práce; náhle, nečekaně. Bude mně chybět ta přesnost argumentací, jasnost a břitkost soudů i suchý humor, s nímž Milan dovedl odlehčit napjatou situaci a objevit její lidskost, úsměvnost. Neboť Milan Obst byl nejenom teatrolog, jehož přínos pro naši divadelní vědu zůstane trvalý. Byl i člověk, který miloval divadlo posedlostí cudně skrývanou, a proto měl takové hluboké pochopení pro ochotníky, pro jejich drobné i velké starosti. Nepracoval pro ně, pracoval s nimi. Nikdy nic neslevil ze své profesionální odbornosti, z přesvědčení, které podložil věděním. Ale vždy také věděl, že první hodnota amatérského divadla je už v tom, že chce tvořit pro jiné. A vždycky tuto hodnotu ctil. jc

Třikrát o Dětském amatérském studiu Divadla na provázku

Nejlépe by bylo začít známými Bezručovými verši: „Už nevím, kdy a kde jsem slyšel jednou vypravovat...“ Ani já dost dobře nevím, odkdy možno počítat vznik brněnského Dětského studia, ale vím, že se od samého začátku uhnízdilo pod křídly Divadla na provázku a v tomto svazku zůstalo, i když se tato dříve samostatná scéna stala součástí Státního divadla v Brně. Někde na začátku stál dětský Nikolka mladší bratr Nikoly Šuhaje, inscenace, s kterou Divadlo na provázku slavilo úspěch nejen na domácí scéně, ale i ve filmu, jenž se hrál pod názvem Balada pro banditu. Potom se Dětské studio na nějaký čas odmlčelo, ale přibližně na přelomu roku 1978/1979 začalo znovu intenzívně žít a pod vedením režiséra Zdeňka Pospíšila vytvořilo již tři představení, o nichž stojí za to se zmínit.

DĚTSKÉ STUDIO DIVADLA NA PROVÁZKU – BRAMBOROVÝ DEN. NA SNÍMKU R. HANÁKOVÁ A M. MADĚRIČ

Dětské studio se nejprve představilo hrou Františka Brüstla **Bramborový den aneb Objevení Ameriky.** Brüstlův dramatický debut je vystavěn na poměrně jednoduché dějové osnově, v níž nalezneme známé ozvy „študáckých“ próz Jaroslava Žáka, a muzikálová kompozice předlohy i celkové fabulování může v leckterých momentech připomenout i úspěšný film Starci na chmelu.

Autor přivádí na scénu až do hyperboly zkarikovanou postavu kantora a kolem něho zasazuje figurky žáků: šplhouny a zarputilce, repetenty a divochy, ulejváky a dříče, nemotory a poctivce — a tuto „normální“ společnost posílá na bramborovou brigádu, kde prostá asociace, vyplývající z množství brambor, přivede žactvo k nápadu zahrát si na Kolumbovo objevování Ameriky; komedie ve své druhé polovině přechází k formě hraní divadla na divadle. A najednou se pod svrchní vrstvou textu, který v bujné recesi hýří řadou přiléhavých vtípků a nevázaně klackovitých prostořekostí, začnou ozývat slova, jež dostávají svou vážnou životní symboliku. Říká-li jeden z mladých aktérů, že „můžeš poslušně cupitat po kolejích nebo i balancovat...“, nezaznívá to z jeho úst jako naučená fráze, ani jako banalita. Neboť tohle věčně rozpustilé mládí, jemuž zdánlivě není nic svaté, nehledá jen cestu k sobě, neprodírá se pouze pod halenky svých prvních lásek, ale začíná ohmatávat především okolní svět dospělých, jeho morálku, která, žel, bývá někdy jiná než v čítankách.

Cena textu i režijního vedení spočívá především v tom, že se postavám vkládají do úst věty, které jsou opravdu jejich, takže je mohou s plnou silou a vervou říkat za sebe; a i když si na něco hrají, hrají pořád jen sebe a je vidět, jak je jim v této hře velice dobře. Jejich jsou i písničky, k nimž napsala texty M. Trnková. A zaznívá-li z jejích hezkých poetických veršů třeba touha po světě, „kde nejsou zdi a oltáře“, cítíme, že je to upřímné vyznání nejen talentované textařky, ale i interpretů.

Režisér Z. Pospíšil inscenuje Bramborový den vynalézavě, jednoduchými, ale o to účinnějšími jevištními prostředky. Každou rekvizitu dovede vtipně využít a obměnit tak, že vytváří jevištní metaforu. Ale protože se o hře a použitých inscenačních prostředcích i metodách podrobněji zmiňoval P. Pavlovský v loňském desátém čísle Amatérské scény, nebudeme opakovat to, co již jednou bylo řečeno. Připojujeme pouze malou poznámku.

Jen ten, kdo pracuje s amatéry (navíc tak málo zkušenými jako jsou tyto „děti“, jejichž věkové rozvrstvení sahá od „žáků školou povinných“ až po středoškoláky a učně), dovede si představit, jak velký kus práce režisér zvládl. (Například prostor kruhové arény, v níž se celá hra odvíjí, je těžko překonatelným úskalím i pro řadu profesionálů.) Z. Pospíšil umí nejen zakrýt případné technické nedostatky svých aktérů, ale dokáže je naopak i využít tak, aby hrály ve prospěch celé inscenace. Řada představitelů jednotlivých rolí (spolu s profesionálními kolegy Divadla na provázku) upoutala svým nesporným komediálním talentem. Úmyslně se však nerozepisujeme o individuálních výkonech, neboť důležitější je, že se Z. Pospíšilovi podařilo vytvořit především kolektivní dílo, z něhož tryská spontaneita mládí.

Když Rudolf Těsnohlídek vložil na poslední stránce své knihy **Liška Bystrouška** revírníkovi do úst slova adresovaná lišce — „tebe si drapnu, jak tvoju mamu, ale lepší si tě vychovám, aby zasi o mně a o tobě nepsali v novinách a po knížkách...“ — netušil ještě, že se jeho Bystrouška rozezpívá díky L. Janáčkovi na slavných světových scénách operních. A přestože věnoval část své tvorby dětem, nepomyslel zřejmě před bezmála šedesáti lety ani na to, že se šťavnatá brněnština jeho půvabné povídky může ozývat i z dětských úst v milé prostotě a nevyumělkovanosti, ale o to větší srdečnosti a upřímnosti.

Byla-li inscenace Brüstlova Bramborového dne záležitostí spíše dospí-

vající mládeže, zaplnil Z. Pospíšil v Lišce Bystroušce kruhovou scénu s drátěným pohyblivým plotem dětmi mnohem mladšími. Do scénáře M. Štědroně, který je zároveň autorem hudby, je umně a promyšleně vpletena řada moravských lidových i umělých písniček, jež se základní dějovou linií příběhu korespondují, vtipně ji glosují a přispívají k přirozené živelnosti dětského projevu. Říká-li se o Těsnohlídkovi, že ve svém díle prokázal vytříbený smysl pro barvy, zvuky i pohyb přírody, dokázali využít těchto prvků i inscenátoři. Z hemžení a replik „dětských zvířátek" domácích i lesních se nejednou ozývá v souladu s předlohou řada zvukomalebných citoslovců, dotvářejících atmosféru daného prostředí.

Z. Pospíšil tentokrát nehýří takovým množstvím nápadů a proměnlivých jevištních metafor, ale emocionální náboj Lišky Bystroušky spočívá opět v tom, že režisér dokáže početnou dětskou skupinu plně využít pro kolektivní práci. Vychází při tom z dětské přirozenosti a hravosti, vede své malé aktéry spíše k tomu, aby si uvolněně hráli, než aby tvořili postavy. Větší sólové party obsazuje jednak amatéry z „kategorie dospívajících", jednak využívá profesionály z vlastní mateřské scény.

E. Mikšíkové v roli Bystroušky je bližší spíše poloha něžné láskyplné odevzdanosti a čisté milostné touhy, kterou projevuje při námluvách a o svatbě s Lišákem na konci hry. Bystrouščina štiplavá ironie, liščí mazanost a střelhbitá pohyblivost však zůstává poněkud potlačena. Talentovaný V. Vostarek hraje Zlatohřbítka jako současného kluka, pod jehož rádoby silácky brilantním dvorným vyznáváním lásky je cítit krásně rozpačitá zajíkavost nezkušeného mládí, jež je zasaženo prvním milostným citem. Herci z Divadla na provázku hrají trojici hospodských kumpánů — umírněného velebníčka, poněkud potrhlého rechtora, postiženého navíc věčným mládenectvím, a revírníka (F. Derfler, V. Hausner, J. Pecha). Pechův revírník je postavou tak zemitou a plnou životní mízy ve svém věčném smolařství, stálém opojení životem a mudrlantském filozofování nad koloběhem světa, že málem nepostřehneme, jak se mu do figury místy vloudí prostředky rutinní herecké šarže. Nestárnoucí M. Pavlíková vytváří postavu revírníkové jako všechápající ženu, kterou život naučil shovívavé umírněnosti.

Liška Bystrouška, druhá Pospíšilova inscenace s Dětským studiem, je zdařilé, milé úsměvné dílko, o němž, navzdory úvodnímu citátu, stojí za to psát.

Třetí Pospíšilovou inscenací je **Erbenova Kytice.** Její zhlédnutí mě přimělo k tomu, že jsem otevřel třídílnou

BRAMBOROVÝ DEN. NA SNÍMKU M. MADĚRIČ A P. MALÁČ. FOTO RAFAEL SEDLÁČEK

Literaturu českou 19. století, která vyšla v roce 1903, a tam, ve stati Máchalově o K. J. Erbenovi, četl:

„V době, kdy umlkly již zpěvné hlasy starší generace básnické, která od let dvacátých ovládala Parnas český, a mladé pokolení vychované v jiném ovzduší kulturním a uměleckém teprve chystalo se k bujnému rozletu do nových sfér poetických, vydána byla neveliká sbírka básní, v níž dosavadní nadšení pro poezii národní rozvilo se v rozkošný květ."

Uvědomil jsem si nad těmi slovy, že dětští aktéři vystupující v Kytici jsou vlastně také již zcela jiným pokolením vychovaným v jiném ovzduší kulturním. A navzdory tomu se tato děcka, jejichž stáří sahá přibližně od osmi let až po věk dospívání, nechávají plně zaujmout tímto rozkošným květem poezie národní, nad nímž by ve školních lavicích nepochybně povýšenecky ohrnovala nos.

RUDOLF TĚSNOHLÍDEK: LIŠKA BYSTROUŠKA. FOTO JIŘÍ SEDLÁK

Z. Pospíšil vybral z Erbenovy Kytice čtyři nejznámější balady: Svatební košile, Štědrý den, Vodník a Zlatý kolovrat. Z některých sekvencí Štědrého dne a z jeho refrénu vytváří jednak předěl mezi jednotlivými skladbami, jednak jimi jednotlivé celky spojuje. Základní inscenační metoda spočívá v tom, že zasloužilá umělkyně M. Pavlíková básně přednáší a dětský kolektiv, inspirovaný tímto klidným, vysoce moudrým lidským vypravováním, v němž není místo pro vnějškový efekt, využívá především dialogických pasáží textu k vlastní hře. Ale zase to není hra v onom pravém divadelním smyslu slova, ale umění, které přes úmyslnou stylizaci pohybu má stálý punc dětské naivnosti a jeho půvab spočívá právě v oné spontánní inzitnosti, s níž aktéři ke hře přistupují. Sólisté, kteří vystupují z kolektivu a zase s ním splývají, opět nehrají postavy, ale hrají si na postavy, takže ve svém dětském pojetí vytvářejí vlastní představu zla, viny a trestu. A myslím, že to musí být po čertech těžká režisérská práce odkrývat u těchto dnešních, racionálně myslících dětí ten kout duše, v němž za tajuplného romantického šerosvitu plápolajících svic vstávají umrlci ze hrobů a vodní příšery střádají do hrnečků lidské duše. Velkým pomocníkem inscenace je hudba V. Kramáře a B. Zoubka. Nejenže plně vystihuje rytmus Erbenových veršů, ale skvěle využívá a podpoří jejich eufoničnost; je hlavní strůjkyní atmosféry a na některých místech má funkci málem melodramatickou.

Přesto je tato Pospíšilova inscenace Kytice představením nejproblema-

tičtějším. Režisér sice na jedné straně znovu dokazuje svou invenci při vytváření působivých jevištních metafor, znovu originálně pracuje s jednou rekvizitou, jejíž funkci neustále obměňuje, ale na jiných místech se spokojí s pouhou ilustrací. Nedaří se mu udržet ani jednotný styl slovního projevu, a tím i celé inscenace, neboť krásná dětská naivita se někdy roztříští o projev silně expresivní, jehož „realističnost" je najednou ve své neumělosti umělá a směřuje málem k naturalismu. Naznačená úskalí vystupují nejvíce ve skladbě Svatební košile, pro niž dětští aktéři jen obtížně hledají myšlenkové a pocitové zázemí, zatímco pohádkový Zlatý kolovrat je jim mnohem bližší; zvláště, dokáže-li ho režisér ještě vtipně a humorně nadlehčit.

Pospíšil se v posledním případě pustil do experimentu, který naznačuje jistou hranici možností dětských představitelů. Ukázala se mez, za níž by se mohli objevit oni neblaze proslulí dětští trpaslíci s dlouhými vousy na bradě, proti nimž uspořádalo moderní dětské divadlo již nejedno tažení. Z. Pospíšil je však natolik zkušeným režisérem a kumštýřem, že od této čáry, za níž začíná svět nevkusu, stojí stále dostatečně daleko.

Srovnáme-li zmíněné tři inscenace Dětského studia, všimneme si, že vycházejí ze tří rozličných žánrů. Říci v této chvíli, že pestrost žánrů odráží předem promyšlenou koncepci, bylo by asi přehnané. Na straně druhé však tato žánrová šíře skýtá dostatečně široké pole, na němž možno zkoušet jak modifikace jednotlivých výkonů, tak i variabilnost žánrů samotných, neboť žádný z nich nezůstává ve své „čisté" podobě, ale přetváří se ve ve scénáři tak, že umožňuje osobité režijní pojetí i výklad.

Brüstlův Bramborový den je útvarem dramatickým, jehož výsledná inscenační podoba, díky dobře dopsané hudbě a písničkám, bere na sebe háv muzikálový. Přestože debutující autor ještě nedokázal vybudovat komedii, která má pevnou a celistvou dramatickou klenbu, nahradil tento nedostatek přínosem jiným. Jako zkušený středoškolský pedagog, se srdcem ještě neokoralým a myšlením věčně mladým, dovede důvěrně nahlédnout do duší dospívajících a umí v přesně odposlechnutém dialogu zobrazit jejich soudy světa dospělých i počínající problémy jejich vzájemných vztahů. (Že to není tak samozřejmé, jak se na první pohled zdá, jsme se mohli nesčetněkrát přesvědčit v mnohých inscenacích.) Dokáže-li navíc Z. Pospíšil překlenout mezery předlohy spoustou neotřelých režijních nápadů a využije-li v početném hereckém amatérském chóru stejně tak hbité rybky jako buchtičky ještě nedopečené, aniž dovolí, aby jedna zatlačila do pozadí druhou, je v tom nejen kus pedagogického taktu, ale i umění, z něhož pramení ona spontaneita, odrážející kus skutečného života.

Štědroňův scénář Lišky Bystroušky není pouhou povrchní dramatizací prózy Těsnohlídkovy, při níž by se z prozaického textu prostě vyjmula přímá řeč a převedla do divadelního dialogu. Tím, že M. Štědroň vsouvá do textu řadu folklórních písní a popěvků, vytváří nejen prostor pro režiséra, který ho plně využívá k roztančeným dětským hrám, ale umocňuje i poezii, jíž je Těsnohlídkova povídka cele prodýchána. Z. Pospíšil si komplikuje situaci ještě tím, že pracuje s několika věkovými skupinami. Jsou to dospělí profesionálové, jimž přísluší part zpola komického, zpola vážného filozování nad světem; je tu dospívající amatérská dvojice Bystroušky a Zlatohřbítka, při jejichž čisťounce cudných námluvách to přece jen v podtextu začíná krásně probublávat probouzející se erotikou; a je tu spousta dětské drobotiny, která si s chutí zahraje na hloupě důvěřivé slepice, klepařsky užvaněné husy i ostatní zvířectvo havěť. Ale hlavně — všechny tyto věkové stupně tvoří celek, všechny tyto vrstvy se dokonale prolínají, a i ti úplně nejmenší rozumějí po svém tomu, co hrají ti velcí. A jestliže docela malý kluk představuje s neodolatelným půvabem staříčkého „faláře", důstojného datla, který liščí dvojici oddává, může tuto roli klidně hrát, neboť si ji nepochybně vyzkoušel již dávno předtím někde za domem, kde se stále ještě odehrávají ony staré dětské etudy o ženichovi, nevěstě a svatbě.

V Kytici se dětští i „polodospělí" aktéři střetávají opět s jiným žánrem. Erbenovy balady, jež jsou vystavěny z klasických veršů sylabotónických, skýtají svým přesným rytmem a rýmem málo zkušeným interpretům nejedno úskalí. Mnohem hůř se zde také dá zakrýt případná technická nevybavenost přednašečů. Představení svým tvarem směřuje k tomu, co jsme si zvykli označovat jako divadlo poezie. A i když divadlo poezie dokáže vstřebat řadu prvků z jiných uměleckých větví a odnoží, přece jen bychom očekávali v tomto případě formu čistší. Ale nemylme se, v inscenaci Kytice nejde o nějaký Pospíšilův umělecký nezdar. Jsou v ní jen jisté výkyvy, jimž nemohl režisér asi zabránit. Tato vybočení z čisté linie jsou způsobena tím, že myšlenková nezralost spojena s technickou nedokonalostí unese jedince ke stylu, jenž mu zatím nepřísluší; že podnícen sugestivní atmosférou okamžiku, vykročí třeba na cestu k málem psychologizujícímu herectví, na něž je jeho krok ještě příliš krátký.

Představení Dětského studia Divadla Na provázku mají řadu společných rysů, jejichž úplný výčet by byl podstatně rozsáhlejší, než teď naznačujeme:

Vycházejí z dobře připravených, zajímavých a originálně pojatých scénářů.

Pospíšil pracuje vždy s věkově nesourodým a dosti širokým dětským kolektivem, který dokáže do inscenace cele a aktivně zapojit. Má-li některý z představitelů menší plochu textu než druhý, neznamená to, že je pouhým statistou, neboť jednotlivé hry jsou plně postaveny na kolektivní tvorbě.

Konstituujícím rysem jednotlivých inscenací je i směřování k syntetické tvorbě, v níž mluvní složka je takřka rovnocenným partnerem složky hudební, pěvecké a pohybové.

Že při tom všem má Pospíšilova práce nesmírnou váhu výchovnou, není snad třeba nijak zvlášť zdůrazňovat.

IVAN NĚMEC

LIŠKA BYSTROUŠKA. NA SNÍMKU F. DERFLER, P. ZATLOUKAL A J. PECHA

PRO DĚTI BEZ DĚTÍ

Přehlídka dětských divadelních souborů Severočeského kraje, která proběhla v Lounech, věrně zobrazila současný stav divadla hraného dětmi: i když nepřibývá výrazných, nové postupy a objevy přinášejících špiček, mizí (alespoň z přehlídkových jevišť) bezradné a beznadějné propadáky, a pomalu leč jistě se zvedá úroveň průměru. Tyto tendence se promítly už v dramaturgii přehlídky: ani v jednom případě se tu neobjevil text podřadné úrovně – i když se zdá, že převažující orientace souborů na hry Jaromíra Sypala, jejichž uvádění lze akceptovat jako osvědčené východisko zejména pro ty soubory, které se teprve začínají orientovat v problematice dramatické výchovy, svědčí o jistém dramaturgickém pohodlí vedoucích souborů. Nesporným přínosem z hlediska repertoárové volby bylo uvedení náročné a v dobrém slova smyslu provokativní hry Miloše Macourka Jedničky má papoušek.

Představení této hry v provedení souboru PS při ZDŠ Nové Město pod Smrkem bylo bezesporu nejpodnětnější inscenací celé přehlídky. Odvážná volba předlohy, kterou vedoucí souboru nepřevzali pasívně, ale upravili si ji s ohledem na možnosti svých dětí, i tvořivý přístup k ní prokázaly, že manželé Bláhovi přistupují k práci s dětmi poučeně a s nemalými nároky. Na představení je třeba ocenit zejména to, že se do značné míry podařilo postihnout náročný žánr hry, její satirickou, ironickou polohu i svérázný intelektuální humor, což jsou schopnosti, které bývají dětským souborům často upírány. Děti našly svůj způsob srozumění s vyhraněnou poetikou Macourkova textu i prostředky, jak ji interpretovat. Zcela jistě k tomu přispěl zejména ten fakt, že jsou z dlouhodobé a systematické práce, o jejíž produktivitě přesvědčila i ukázka metodických postupů, velmi dobře připraveny jak po mluvní, tak po pohybové stránce. Nedostatkem představení je určitá stereotypnost v ostře nasazené intonaci a permanentním staccatu, které inscenaci zejména v poslední třetině poněkud monotonizuje. Zaujala i výtvarná stránka představení, zejména pokud jde o kostýmní složku, vycházející z civilního oblečení a charakterizující postavy především funkčně i esteticky působivou barevností.

Soubor Kajetánek ze Žatce, který zaujal už loni představením Mlejnkovy Létající třídy, se v Lounech představil hrou téhož autora Zlatá brána. Opět se tu potvrdilo, že hra inspiruje soubory pracující metodikou dramatické výchovy k aktivnímu, zaujatému jednání a sdělení, čehož dokázala přemýšlivá Eva Kaderková se svými dětmi tvořivě využít. Její představení bylo spontánní a sdělné především v epizodách, které umožňují dětem improvizované jednání na dané téma. Slabinou inscenace bylo to, co mělo a mohlo být její oporou – interpretka spojovacího textu (ostatně zaskakující na poslední chvíli) a hlavně tři poutníci do pohádkové země, jejichž laxní, málo zaujatý a neaktivní vztah k jednotlivým situacím představení nerytmizoval, ale monotonizoval, nehnal kupředu, ale zdržoval. Hlavním úkolem při další práci na představení bude tedy snaha o vytvoření plynulejšího, rytmizovanějšího celku z jednotlivin, které se převážně povedly.

Ostatní tři soubory (Racek z Litoměřic, soubor ZDŠ z Tanvaldu a Kulička z Klášterce nad Ohří) se představily ve hrách Jaromíra Sypala S nápady za pády, Planeta Satró a Jak děti zachránily svět. Kromě dramaturgického východiska spojovala tyto tři inscenace průměrné úrovně i řada společných znaků – poctivé a upřímné zaujetí vedoucích pro práci s dětmi, která zatím nepřinesla průkaznější výsledky zejména pokud jde o vybavení dětí mluvními a pohybovými dovednostmi, nedostatky v členění, rytmizaci a plynulém navazování představení, málo smyslu pro postižení žánru zvoleného textu. Jako v zrcadle se klady i zápory všech inscenací obrazily v předvedených ukázkách metodiky práce, jejichž zařazení na přehlídku by mělo být pro příště závazným pravidlem, protože tento pohled „do kuchyně" prozradí o práci souboru a hlavně vedoucího daleko více než sáhodlouhé úvahy.

A tak se dá vcelku říci, že se přehlídka Severočechům povedla. Je jen škoda, že nenašla svého adresáta – většina představení se hrála před zcela prázdným či více než poloprázdným hledištěm. A tuhle nepozornost si děti, které přijely do Loun ze všech končin rozlehlého kraje, rozhodně nezasloužili.

Zdena Josková

DĚTI V KRALUPECH

V dubnu se uskutečnila v Kralupech jediná ze čtyř plánovaných mezikrajových přehlídek, na které vystoupilo šest dětských divadelních a loutkářských souborů ze Středočeského a Jihočeského kraje. Zaujala především dramaturgickou koncepcí – čtyři ze šesti účinkujících souborů se tu představily původními novinkami.

Přehlídku zahájila Dětská scéna ze Slaného, pro kterou Jarmila Černíková na základě podnětů a nápadů dětí ze souboru upravila pro jeviště Petiškovo převyprávění báje o Odysseově putování. Originální a odvážný nápad zpřístupnit dětem jedno z prazákladních děl lidské kultury, nabídl souboru řadu vděčných podnětů, ale postavil před něj taky řadu úskalí. Slánské děti se chápou tvořivě a vděčně všech situací, které jim nabízejí možnost aktivního a zaujatého jednání na jevišti, tedy především scén kolektivních, hlavně plavby Odyssea a jeho druhů, střetnutí s Kyklopy a vítězství nad Polyfémem (i když i tady by bylo třeba vést děti ke konkrétnějšímu, méně všeobecnému jednání a přesnější orientaci v prostoru). Jistá míra bezradnosti a nedostatečné vybavení dětí hlavně po mluvní stránce se projevují tam, kde jsou děti jak v kolektivu, tak hlavně v sólových partech odkázány na jednání především verbální (nejvýrazněji ve scéně na ostrově boha větrů Aiola). Tam představení ztrácí „tah", retarduje a jeho sdělnost se redukuje na pouhou reprodukci textu. Slánské děti upoutaly především pohybovým a zpěvním projevem, pro který jim poskytly vděčnou příležitost hezké písničky K. Hevessyho.

I kaplický Racek se už tradičně představil novinkou – hrou Jaromíra Sypala Za strýčkem Příhodou. Východiskem hry jsou dva dobré nápady – vysmát se na jevišti nudné a mentorské novinařině a s pomocí postavičky tiskařského šotka „dokopat" dětské redaktory k zjištění, že nejdřív musím něco prožít a teprve pak o tom mohu psát. Je škoda, že z postavy šotka se nevyvine onen v expozici slibovaný spiritus agens příběhu a že předváděné příběhy (hlavně ta na hradě Rovnoklátě) jsou vyvedeny spíš verbálně než situačně. Klady i nedostatky hry věrně zrcadlí inscenace Květy Sypalové: je působivá tam, kde děti mohou tvořivě jednat (znamenitě rytmizovaná a pointovaná úvodní scéna v redakci, hra na telefon, situace v letadle), stagnuje v pasážích dlouhých promluv – navzdory tomu, že kaplické děti jsou pozoruhodně vybaveny mluvními, pohybovými i pěveckými dovednostmi.

Třetí novinkou přehlídky byl skeč Marie Chytrové Holky, hurá, támhle je kluk! Děvčata z písecké LŠU i jejich vedoucí navázaly na téma, které si objevily před dvěma roky v pásmu Vždyť je nám patnáct a rozvinuly v loňském lite-

rárním kabaretu z textů V. Laciny – téma láskyher dívek sotva dospívajících. Čtyři děvčata kolem patnácti a jeden ubohý štvaný kluk „zcizují" ožehavé téma na vtipně a se smyslem pro styl vyvedené parodii na „zahraniční film v původním znění s titulky", což jim umožňuje, aby se jak náleží odvázali, uplatnili svoje mimořádné pohybové dovednosti i schopnost vytvořit kontakt a výrazně sdělovat zástupnou řečí. Dvě věci se tu však nabízejí k úvaze – přemíra „forte", hlavně v tanečním rámci vlastní scénky, a možná výhrada k určité monotématičnosti už potřetí užitého námětu.

Činoherní část přehlídky doplnilo vystoupení poděbradského souboru Racek, který v představení běžné úrovně uvedl hru Jaromíra Sypala Hry a sny. Ze souborů loutkových upoutaly pozornost malé i docela maličké děti ze Strakonic, které statečně vedly nerovný zápas s neakustickým a přeplněným sálem. Uvedly (také v původní premiéře) půvabnou lyrickou hříčku J. Křešničky Pampelišky v pěkném srozumění s hračkami, se smyslem pro konkrétní a zaujaté jednání na jevišti, i když z jejich jednání slovního, hlavně pokud jde o obě vypravěčky, toho šlo přes rampu pramálo. Zejména vtipným a hezkým výtvarným pojetím loutek zaujal roztocký soubor Kvítek, který si ovšem nedokázal zcela poradit s přesným žánrovým uchopením hříčky M. Záhořové-Němcové Princezna Čárypíše.

Kromě představení každý ze souborů demonstroval i ukázky metodiky, které znovu potvrdily přímou souvislost mezi způsobem práce a jejím výsledkem. Všechny inscenace se hrály před nabitým hledištěm, jehož živý a spontánní ohlas vytvořil hezký rámec dobře zorganizované přehlídky. ZJ

PRAŽSKÁ AMATÉRSKÁ DIVADLA DĚTEM

V sále DOPRAPO, jehož členové se už osvědčeným způsobem ujali organizátorské péče, proběhla VIII. pražská přehlídka amatérského divadla pro děti v rámci Festivalu ZUČ 1979–80. Tentokrát byl počet souborů, přihlášených do výběru, nižší než v letech minulých a bohužel byla o něco nižší i celková umělecká úroveň.

Relativně nejlepší ze čtyř soutěžících představení připravil divadelní soubor MÁJ při ÚKDŽ. Hezká pohádka B. Fixové Kterak se čert o princeznu pokoušel má dobře napsané postavy, řadu vděčných situací, kterých však režie nedovedla vždy plně využít. Herecké výkony většiny velmi zkušených herců souboru jen znovu dokázaly přední postavení kolektivu v divadelní práci pro děti.

Soubor OKD Prahy 10 Bozděch nastudoval Pohádku o zlaté niti od M. Markové. Ne zvlášť zdařilý, mnohomluvný text potřeboval daleko větší režijní úsilí v práci s hercem a v rozehrávání situací, a ne pouhou ilustraci textové předlohy. Ani pokus o černé divadlo, technicky nepříliš zvládnutý, nepodpořil spád a vyznění myšlenky pohádky, kolektiv, složený ze zkušených a na druhé straně začínajících herců nedal inscenaci odpovídající přesvědčivost, co se odrazilo v nevelkém zájmu dětského obecenstva. Věříme, že se příště setkáme s pohádkou hodnou dobré tradice a soustavné záslužné činnosti Bozděchu.

Příběh o Honzovi a víle Verunce sehrál dětem soubor OKD Praha 4 - Braník. Pražský přední kolektiv předvedl dobrou práci na vkusné scéně a v hezkých kostýmech, škoda, že některé postavy nebyly důsledněji režijně i herecky zvládnuty. Pohádka, využívající motivů z řady pohádek, přesto našla ohlas u dětského diváka.

Zajímavé a svým způsobem inspirativní představení přivezl soubor KS Zbraslav – Divadlo u veselého pravepře. Parta mladých a divadelně poučených lidí, kteří dosud působili převážně pro radost dětí o prázdninách, si hry buď píše sama, nebo volně upravuje podle známých předloh (Andersen, Verne). Zajímavá inscenace $3^1/_2 \times$HH (Hloupý Honza), napsaná na motivy českých pohádek, je velmi netradičně,

VITAMÍN S JKP LITOMYŠL – KABARET KAŇKY. FOTO V. ŠAUER

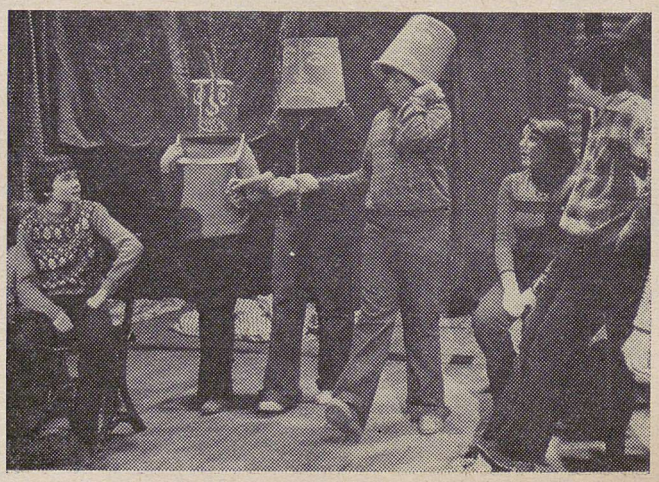
odvážně režírována s použitím náznaků, pantomimy, recese, divadla masek, ve stylizaci a nadsázce. Má i řadu nedostatků v nevyrovnanosti výrazových prostředků, stylové nejednotnosti a někdy i v obtížné čitelnosti pro děti. Jedná se ale o velmi sympatický pokus přijít s novým názorem, o něco se nekonvenčně poprat, tedy o názorný příklad toho, že také v divadle pro děti jsou možnosti skutečné tvůrčí práce. J. Š.

DIVADLO S DĚTMI V PRAZE

Tak jak je vídáme každoročně na jarní přehlídce v Domě pionýrů a mládeže hl. m. Prahy, poskytuje po řadu let neměnící se obraz bezmocnosti a neumění. Výjimky jsou řídké, pravidelně k nim patří jen loutkářský soubor ÚDPM JF, vedený Hanou Budínskou, ostatní se objevily a rychle zmizely. I letos to bylo stejné: pěkné představení malých loutkářů z Grébovky (Slabý-Oudes: O sedmi trpaslících a ještě jednom navíc), nadějná mladá vedoucí Kateřina Růžičková se souborem Kachňata z Domu kultury na Smíchově a potom už jen obvyklá pražská vystoupení, narychlo daná dohromady (jedna vedoucí přiznala, že za deset zkoušek, snad hodinových či půldruhahodinových), projev dětí vnějškový, nezpracovaný a nevytříbený, někde přirozenější a uvolněnější, někde křečovitější, falešnější a povrchnější, jak se to tak v souboru nahodilo.

Z kostýmů máte pocit, že si je děti jen tak někde posbíraly

VITAMÍN S JKP LITOMYŠL – MUZIKÁL VTIPÁLKOVÉ. FOTO V. ŠAUER



VITAMÍN S JKP LITOMYŠL – MUZIKÁL VTIPÁLKOVÉ. FOTO V. ŠAUER

cestou na představení a vedoucí že snad je ani před představením neviděli. Celkově asi tak úroveň vystoupení k táboráku, sfouknuté za dva půldny a smontované s tím, co děti před tím měly na repertoáru odjinud. Přitom jeden z vystupujících souborů je kroužek estetické výchovy z experimentální ZDŠ a učitelka má jeho vedení v úvazku, druhý pracuje na LŠU, jen ten třetí je zcela běžný soubor na devítiletce. Ale co všechno jsme na rozdíl od toho zvyklí vídat od obyčejných venkovských souborů devítiletek! Co dokáží i v sauborové práci některé „lidušky"! Oč výše jsou i některé slabší soubory v jiných krajích, alespoň v péči a vážnosti, kterou věnují přípravě, i v hlubším zájmu poučit se, udělat si čas na pohovor s porotou, uvolnit se na semináře.

Ovšemže ten zájem nemají mimo Prahu všichni, zato v Praze jako by se na nezájmu všichni domluvili a shodli. A to hlavně ti, kteří permanentně produkují. Anebo se dá říci, že bezstarostně věci tohoto druhu produkují právě ti, kteří nemají ponětí o dětském divadle a kteří (stále to nemohu pochopit) dělají něco, nač nemají čas, co je vlastně ani moc nezajímá a o čem nic nevědí?

Ale možná, že výraznějšímu rozvoji dětského divadla v Praze překáží i způsob uspořádání pražské přehlídky. Od počátku je koncipována jako pracovní, jenomže nikdy nebyla spojována se seminářem, nikdy nikdo – pokud vím – nevyžadoval, aby se aspoň vedoucí uvolnili na dva, na tři půldny a zhlédli všechno. „Pracovní" je přehlídka vlastně jen tím, že nikdo o ní neví, že nemá publikum s výjimkou dětí, které čekají, až dojde řada na jejich vystoupení, nebo sem tam dětí sehnaných přímo v DPM.

Že vlastně jevišťátko malého sálku není tak docela jevištěm, že se na ně málokterá pořádně udělaná inscenace (kromě loutkářské) vejde, že nemá zákulisí, šatny, nic. Není tedy divu, že se přehlídky zúčastňují jen ti, kteří nemají žádné inscenační nároky ani jasnější představu, jak by představení mělo vypadat. V takovém prostředí by se daly dělat semináře a divadelní dílny, třeba i s ukázkami, ale na těch by zase museli být frekventanti. Dokáže se Praha vůbec někdy vypořádat i s tímto oborem ZUČ? Eva Machková

VITAMÍN S JKP LITOMYŠL – KABARET KAŇKY. FOTO V. ŠAUER

DĚTI V RÝMAŘOVĚ

V březnu proběhla blesková přehlídka dětských divadelních a loutkářských souborů Severomoravského kraje. Nahradila mezikrajovou přehlídku i krajské kolo soutěže, které byly odvolány z finančních důvodů. Všechno šlo ráz naráz: hrálo se v půl deváté, v deset, ve tři čtvrtě na dvanáct současně dvě představení, další byla v půl třetí a ve čtyři, přitom první ranní i obě odpolední představení byla složena ze dvou souborů, čtyři z pěti zúčastněných souborů vystoupily dvakrát. Tedy nabitý program, ale dal se zvládnout, protože se hrálo ve třech budovách – v novém kulturním domě ve dvou sálech, v kině byla celkem čtyři vystoupení, klimkovický soubor hrál v sále Domu pionýrů a mládeže, který byl také organizátorem a pořadatelem přehlídky.

Budiž DPM vzdán dík za to, že tak pohotově a obětavě pomohl ve svízelné situaci, a konečně i za to, že ukázal, jak se dělá písnička (na rozdíl od Loun a od Prahy) s publikem. Všechna představení byla nabita, například na prvním ranním v Domě kultury bylo 380 předškoláčků, tj. všechny rýmařovské mateřské školy, a organizátoři ještě trnuli, co jim řeknou učitelky ze školek připojených obcí, které pozvány nebyly! Poslední odpolední představení bylo v hodinu poměrně pozdní (byl pátek!), protože bylo prodáno závodním výborům patronátních závodů a šli na ně rodiče s dětmi. Někdo ovšem musel někam dojít, s někým se domluvit . . .

Na přehlídce vystoupily dva kolektivy LŠU Žerotín v Olomouci – divadelní oddělení vedené Věrou Pánkovou a loutkářské učitelky Milady Mašatové. Třetí z „lidušek" byla z Klimkovic, známý soubor Klobouček vedoucí Evy Magerové. A konečně jsme viděli soubor ZDŠ ze Štramberka, vedený s. Kubošovou. Program doplňoval soubor místního DPM (vedoucí s. Němečková). Loutkářské oddělení olomoucké LŠU, skupina několika dívek a dvou chlapců ve věku asi 13–15 let, upoutala přesně promyšleným, perfektně zvládnutým a přitom naprosto uvolněným a přirozeným provedením Andersenova Pasáčka vepřů v dramatizaci Milady Mašatové. (Mimochodem: výrazným rysem inscenace byla jeho stylizovanost – porovnávám-li s realisticko-psychologickými, popisnými inscenacemi Andersena, začíná se mi zdát, jako by stylizace byla jediným dobrým způsobem, jak Andersenovy pohádky přenést na jeviště.) Méně přesvědčivé bylo vystoupení divadelního oddělení téže školy s třemi z Hrubínových veršovaných pohádek. Na škodu věci se neorganicky mísil recitační projev s civilně hereckým, přitom přednesové pasáže byly neporovnatelně lepší než civilní vstupy.

V obou vystoupeních měla stejně vysokou úroveň výtvarná složka, nápaditá, citlivě uplatňující materiál a barvu, vtipná, stylizovaná a funkční. Štramberský soubor hrál Sypalova Kouzelníka Dika, bohužel bez výrazných point a proto trochu vlekle a nezáživně. Pozitivem byla uvolněnost dětí a dobře vybrané kostýmy, vlastně obyčejné dětské oblečení, které zejména uplatněním barvy nabývalo funkce divadelního kostýmu. Přes výhrady – kéž by všechny soubory hrály takto! K nejpozoruhodnějším inscenacím přehlídky patřil nesnadný a přitom stále tak lákavý Saint-Exupéryho Malý princ. Inscenace Evy Magerové (předloha byla převzata z Divadla P. Bezruče) je působivá a soustředěná na citový obsah předlohy, protože se inscenátorka programově zřekla pracného a snad vždy trapného scénografického balastu; exotická prostředí jsou vytvářena akcemi a těly dětí.

Celkově tedy byla úroveň přehlídky nadprůměrná, nepokazilo ji ani ohavné počasí, ani značná uchvátanost (na ukázky metodiky práce vůbec nedošlo, pohovor poroty s vedoucími se odbyl ve dvouhodinovém společném sezení v podvečer). A zdá se, že zatím úrovni dětského divadla v Severomoravském kraji neuškodila ani nepříznivá atmosféra hospodářsko-pořadatelská. Eva Machková

předpoklady herectví

JAROSLAV VOSTRÝ

KOMUNIKOVAT

Cizího slova v záhlaví tohoto pojednání nebylo užito zbytečně: to, co vyjadřuje, se jediným českým slovem dá totiž jen těžko vystihnout. V současnosti tak často používaný výraz komunikace znamená samozřejmě spojení či styk (z latinského communicatio od communicare, tj. spojovat od communis, společný); „komunikovat" můžeme tedy přeložit „být ve styku" nebo „být ve spojení". Na rozdíl od kontaktu, kterým rozumíme spíše styk či spojení bezprostřední, vlastně ve smyslu dotyku, rozumí se komunikací ovšem i spojení či styk realizovaný nepřímo, na vzdálenost, doslova i obrazně na dálku.

Nejde pochopitelně jenom o to, že namísto výrazu komunikovat by bylo třeba v názvu této kapitoly použít nikoli jednoho, ale dvou slov; slova komunikovat či komunikace jsou v těchto souvislostech vhodná zejména také proto, že se jich používá jako vědeckého termínu pro sdělování: komunikací v sociálně psychologickém smyslu se má rozumět spojení, realizované předáváním signálů. Právě o sdělování jde pak zajisté i v herectví.

Ale vyjádřit příslušnou hereckou schopnost nebo předpoklad prostě slovem „sdělovat" by zase nebylo úplně výstižné, protože slovo sdělení sugeruje představu informace jako výsledku jistého intelektuálního úsilí, a o takovou informaci tu zdaleka nemusí jít. Herecká komunikace je fenomén natolik specifický, že jej se sdělováním v běžném smyslu rozhodně nelze ztotožnit. Ostatně, ani komunikace v obecném smyslu nepředstavuje pouze výměnu vědomých, intelektuálně zformovaných sdělení, ale i bezprostřední emocionální kontakty mezi lidmi. A zejména v herectví k tomu přistupuje i to, co Stanislavskij a po něm i Michail Čechov nazývali prostě vyzařováním.

To poslední se někdy vyjadřuje ne zrovna vědecky i tak, že z toho člověka na druhého prostě něco jde; v rámci divadelního herectví se taky říká, že to jde, případně nejde „přes rampu", tj. z místa, kde herec stojí, až k nejvzdálenějším divákům. V této souvislosti je na místě zdůraznit, že v divadle jde o komunikační proces dvojího druhu: jednak o komunikaci mezi herci, a to jak na úrovni — řekněme, rozhodující úrovni — postav, tak na úrovni — řekněme, podřízené úrovni — hrajících, jednak o komunikaci mezi herci a publikem.

Podle Stanislavského se přitom hercův styk s divákem realizuje přes jeho styk s partnery; tak tomu ovšem nebylo — a nebývá — vždy. Víme, že předrealistické či přednaturalistické divadlo stavělo herce vždy čelem k obecenstvu — a už z toho je vidět, že pro toto divadlo byla hlavní nikoli komunikace postavy s postavou či herce s hercem, ale herce s divákem.

Naturalistické divadlo nepřineslo jen změnu co do směru komunikačních procesů, ale přineslo i zásadní proměnu ve způsobech realizace těchto procesů: zatímco pro deklamační divadlo bylo charakteristické výsadní postavení slovního projevu, kterému prostředky mimoslovní komunikace, jakou jsou mimika a gestikulace, sloužily jen jako doprovod, v realistickém divadle nabývají tyto a další nonverbální způsoby sdělování značného významu. Na naturalistickém jevišti, zaplněném zařízením a reprodukujícím jak v nábytku i v samotném uspořádání interiéru, tak v kostýmech a rekvizitách příslušné prostředí, které hra zobrazuje, se i herci začínají chovat „jako v životě", aby pak v rámci realismu využili tohoto chování k vyjádření dalších, příslušné repliky doplňujících významů.

Herec už nehraje jenom když mluví a prostředkem sdělení se pro něho stává všechno, co — a jak — na jevišti dělá: např. slovní ujištění o tom, že udělá opravdu všecko, co se dá, zazní pak docela jinak, když je doprovodí srdečným stiskem ruky, nebo když obrácený k partnerovi zády sleduje rybky v akváriu nebo si zavazuje tkaničku. A může být obrácený zády nejenom k partnerovi, ale také k publiku. I když při takovém obrácení zády v rámci naturalismu šlo jenom o podobnost chování na jevišti „životu", neznamenalo to žádnou nezdvořilost nebo ochuzení publika o možnost přijmout jisté sdělení: to sdělení bylo totiž obsaženo právě v tom obrácení, a ne jenom ve slovech, pronesených napřed, současně anebo potom; takové obrácení zády nabylo v tu chvíli v rámci daného způsobu divadelní komunikace stejnou hodnotu.

Užil jsem výrazů slovní a mimoslovní (nonverbální) projev. Takové výrazy by mohly poněkud mást; budiž tedy řečeno, že se jimi nemyslí nic jiného než to, že se příslušný herecký projev realizuje — v rámci deklamačního herectví málem jedině — pomocí slov. Určité konkrétní sdělení se ovšem v rámci hereckého projevu stává z těchto slov teprve tím, jak jsou řečena. Například trojice slov „ty tam půjdeš" může být na základě způsobu, jak se vyřknou, chápána jako rozkaz, jako prosba (a třeba velice úpěnlivá), ale i jako výsměch, rezignovaný povzdech, případně varování nebo naděje.

Toto emocionální „zabarvení" je pak pro smysl daného sdělení důležitější než jeho sémantika, resp. slovníkový význam jednotlivých slov. Tato emocionální stránka je u daného druhu komunikace — na rozdíl od komunikace ryze účelové — vůbec zásadně důležitá; v mnoha případech jde přímo o to, co by se dalo nazvat emocionální komunikací. Pěstování předpokladů pro takovou komunikaci je přitom v podmínkách moderního života o to víc žádoucí, že podmínky tohoto života vedou dnešní lid k specifické „hermetičnosti", uzavřenosti, kterou je třeba — v rámci daném hereckou činností — ze všeho nejdřív odstranit.

Vytváření mechanismů emocionálního utlumování, které se ostatně projevuje ve vývoji každého jedince, je vůbec jakási daň civilizaci a je nezbytné k tomu, aby se člověk mohl bránit nadměrnému nervovému napětí. Nutnost takové obrany podmínky moderního, obzvlášť velkoměstského života do krajnosti stupňují. Zdrženlivější, ba odtažité chování se za těchto podmínek stává typickým. Starý vesnický zvyk velel pozdravit každého, koho potkám, což je ve velkoměstě prostě nemyslitelné, a nejenom to: zatímco etika vesnického člověka minulosti předpisovala mít zájem o lidskou osobnost každého, koho potkám, městská etika to z dobrých důvodů zakazuje; nejde jenom o nezbytnou ochranu toho, koho by člověk svým zájmem obtěžoval, ale i o nanejvýš žádoucí ochranu toho, kdo by se zajímal, protože kdyby měl vyvíjet příslušnou emocionální energii vůči každému, koho by potkal, tak by se zbláznil. Ostraňování příslušných bariér, které se tímto způsobem vytvářejí, je ovšem v rámci herectví velice žádoucí, protože tyto bariéry konzervují veliký psychologický potenciál, bez jehož uvolnění si hereckou činnost — a natož nějaké vyzařování — nelze vůbec představit. Že je k nabytí takové emocionální otevřenosti třeba nemalé odvahy i vypětí, o tom zajisté nemůže být nejmenších pochyb.

Nejde pochopitelně vůbec o to, že by chování každé postavy v každém okamžiku muselo být zrovna otevřené: zhusta se přece setkáváme v chování postav s nejrůznějšími druhy skrývání, přičemž herec musí tento fakt skrývání nějakým způsobem sdělit (hle, praktický problém, vyplývající z komplikované povahy komunikačního procesu nejenom za podmínky aktuálně přítomného, ale i jen předpokládaného obecenstva, tj. nejenom v divadle, ale i ve filmu).

Na tuto dvojakou povahu herecké komunikace je třeba také pamatovat při ukládání příslušných cvičení, která by ovšem měla začínat tím základním, tj. pokusy o přenášení určitých emocionálních stavů na druhé třeba pomocí tleskání, podupávání i dalšími způsoby, zapojujícími takové prostředky pro-

jevu, které se ke komunikaci v běžném životě nepoužívají. V první fázi by to mělo být současně cvičení, kultivující vedle schopnosti vysílání určitých podnětů i schopnost přijímání: teprve v druhé fázi lze cvičit různé druhy vzdoru a odporu a úsilí o jejich překonání, tj. prakticky o dominanci, ve styku herce s obecenstvem zajisté nezbytnou.

V rámci těchto cvičení na sdělování jistých emocionálních stavů mohou být vhodné i pokusy rozesmát druhého; pokusy změnit odmítavý postoj se dají snadno rozvinout v propracovanější etudy. K elementárním cvičením patří nejrůzněji emocionálně zabarvené realizace – například – výzvy „pojď" (brané jako příkaz, svádění, prosba, projev rezignace, výzva k boji, zoufalství ap.), prováděné buď slovem anebo beze slova, příp. v kontextu různých situací a jim odpovídajících konvencí, zvyků a norem, a to nejenom otevřeně, ale i „potají", v přímém styku i na vzdálenost, resp. aniž se smím na určeného příjemce výzvy vůbec podívat.

Pokud jde o cvičení takových projevů, které reprezentují jedno sdělení partnerovi a druhé, zcela odlišné, někomu jinému, je možné zkusit například vynucenou prosbu, sdělování za přítomnosti třetího, který by neměl obsah mého sdělení druhému za žádnou cenu postřehnout atp. Zajímavá jsou cvičení na postupné dorozumívání či sbližování, ztížená nějakou skutečnou anebo pomyslnou překážkou. Atd.

Pokud jde o literaturu, je v těchto souvislostech zejména žádoucí přečíst si kapitolu Vzájemný styk ze Stanislavského knihy Moje výchova k herectví, příp. aspoň její výtah v Lukavského výborné učebnici Stanislavského metoda herecké práce, vydané St. pedagogickým nakladatelstvím r. 1978. Tam najdeme také návrh dvou způsobů cvičení „vyzařování"; jiné navrhuje v rámci vlastní metody Michail Čechov v knize To the Actor, o níž byla řeč už v první a druhé kapitole tohoto kursu. Stanislavského radu odstranit v zájmu „vyzařování" veškeré napětí doporučuji přijímat v kontextu toho, co bylo o napětí vůbec i o napětí, jak mu rozumí Stanislavskij, řečeno v našem pojednání nazvaném Být.

Kongres Drama ve výchově

uspořádaný AITA/IATA se konal v dubnu ve Villachu v Rakousku. Byl to již čtvrtý kongres tohoto zaměření. Zúčastnilo se ho asi 90 delegátů z 15 členských zemí — z Československa, Dánska, Finska, Holandska, Jugoslávie, Kanady, Maďarska, Norska, NSR, Portugalska, Rakouska, Švédska, Švýcarska, USA a Velké Británie. Zatímco první dva kongresy Drama ve výchově měly především seznamovací (1975) a orientační (1977) charakter, od třetího kongresu je tematika blíže vymezována: v říjnu—listopadu 1978 se delegáti v západoněmeckém Scheersbergu zabývali vztahem procesu a produktu (= představení) v dramatické výchově, letošní kongres byl zaměřen na přípravu učitelů dramatu. V tomto ohledu jsme zatím stále ještě bohužel v úloze žáků těch zemí, kde je dramatická výchova součástí učebních plánů všeobecně vzdělávacích škol a kde je proto zavedena na vysokých školách i příprava učitelů. Máme radost, že proběhl první dvouletý dálkový kurs při ÚKVČ, který absolvovalo 26 vedoucích, že je naděje na uspořádání dalšího běhu, že podle projektu kursu ÚKVČ běží už od září kurs lidové konzervatoře v Ostravě, a že tedy napřesrok budeme mít dalších asi 20—25 vyškolených pracovníků. V Anglii však poskytuje vzdělání učitelům dramatické výchovy 105 vysokých škol (včetně divadelních), v USA 2000 univerzit, a dokonce i v Holandsku (asi 12 a půl milionu obyvatel) mají tři specializované školy a dalších 6 (zejména divadelních) má zvláštní oddělení. Domluvit se nebylo proto jednoduché. Zejména v malých skupinách, které pracovaly formou brain-stormingu na zodpovězení pěti nejdůležitějších otázek, se účastníci začali rozdělovat na dvě skupiny: na ty, v jejichž zemi se dramatická výchova rozvíjí na profesionální úrovni (tj. drama je zařazeno v osnovách všeobecně vzdělávacích škol, existuje řádná vysokoškolská příprava učitelů a je běžné zaměstnání na plný úvazek v tomto oboru, školské úřady výuku řídí a kontrolují, existují doktoráty z výchovného dramatu, vydává se odborná literatura v dostačujícím množství atd. atd.), a na země, kde to vše buď nemáme, anebo jen v míře spíše zárodečné, a kde tedy převládá práce samouků a pionýrů. K prvním patří USA, Kanada, Velká Británie a Holandsko, k druhým Švýcarsko, Československo, Portugalsko, Jugoslávie a Maďarsko, na přechodu jsou NSR, Rakousko a severské země.

Úvodem ke kongresovým jednáním byla praktická práce ve čtyřech dílnách, vedených lektory ze čtyř vysokých škol pro přípravu učitelů dramatu: Dickem van Gentem z Akademie pro výraz slovem a pohybem v Utrechtu, prof. Hansem-Wolfgangem Nickelem z Pädagogische Hochschule v Západním Berlíně, Normanem B. Pottsem ze Severní illinoiské univerzity a Davidem Malem z Homertonské koleje v Cambridgi. Jak výklad prof. Nickela, tak praktické cvičení Davida Malea byly pečlivě strukturované s ohledem na vysokou úroveň účastníků, kteří se od běžných studentů liší nejen věkem a růzností původu, ale zejména tím, že „všechno vědí líp". Zato druhé dva půldny zklamaly: Pottsův výklad nudností, rozvleklostí, špatnou srozumitelností (hraní se slovy, šumlování před mezinárodním publikem), a dost tradiční, zastaralou orientací na divadelní produkci, van Gentův čtyřhodinovým procvičováním a rozvíjením jednoho a téhož výrazového cvičení.

Další dva dny kongresu byly věnovány práci v malých skupinách, které se zabývaly doporučeními pro další práci AITA/IATA a pěti základními otázkami cílů přípravy učitelů, teoretickou složkou jejich vzdělání, politickými, sociálními, pedagogickými vlivy na přípravu učitelů, otázkami přenosu dovedností a vědomostí, nabytých při studiu, do praxe. V neformálních pracovních diskusích se brzy ukázaly ještě další rozdíly v pojímání dramatu a v podmínkách jejího uplatnění v praxi, ve způsobu myšlení a vyjadřování delegátů. Vedle konformních, liberálních nebo politicky indiferentních účastníků tu byli delegáti výrazně kritičtí k současné situaci západní společnosti a považující její změny za nezbytné — kromě Holanďanů, u nichž jsme se s tímto přístupem setkali už mnohokrát, objevila se taková stanoviska i u Norů. Vedle pracovníků orientovaných výrazně k práci s dětmi byli tu i ti, jejichž odchovanci pracují v praxi s dospělými v klubech, se starci, s nemocnými, s osobami fyzicky handicapovanými. Vedle těch, kteří považují divadelní představení za nezbytnou součást své práce tu byli jiní, kteří jakékoli zmínky o představení striktně odmítají. Vznikaly tu z maličkostí dlouhá vysvětlování — dítě je pro někoho do 8 let, pro dalšího do 14/15, pro někoho do 18/19 let; student je ve střední Evropě jak vysokoškolák, tak středoškolák atd., atd. Proto mezi návrhy pro práci AITA/IATA do budoucna bylo doporučeno vypracovat srovnávací slovníček těchto nejběžnějších výrazů.

Zajímavé je, že přes různost podmínek, která se promítla do různosti forem přenosu poznatků do praxe nebo do nemožnosti výsledky v praxi kontrolovat, účastníci se poměrně snadno shodli v základních otázkách — ve výběru teoretických předmětů se objevilo drama, divadlo, výchova, výchovné drama (dramatická výchova), psychologie hry a tvořivosti, jazyk, dětská literatura; pokud jde o cíle výchovy dramatem soustředila se pozornost zejména na rozvoj individuální a sociální; výchova člověka je obecně považována za cíl, divadlo za její prostředek.

Zdá se tedy, že přes různost podmínek i tradic existují rysy společné dramatu ve výchově ve všech zemích.

EVA MACHKOVÁ

ROZPUSTILÉ POHÁDKY

Sborník her a hříček pro dětské soubory sestavený Zdenkou Joskovou obsahuje pět veselých pohádek, které byly z literární podoby převedeny do podoby divadelní s použitím principu epického antiiluzivního divadla. Jsou určeny dětem od 8 do 15 let a počítají se zcela minimálním scénickým vybavením. Byly prověřeny v praxi a nejen že obohacují dramaturgii divadla hraného dětmi, ale snad i trochu přispívají k řešení zásadního otazníku, který už dlouho visí nad dětským divadlem: zda má být organizovaným projevem spontánní dětské hravosti, nebo zda může být divadlem svého druhu.

KRÁLOVNA KOLOBĚŽKA PRVNÍ

Pohádka Jana Wericha ze sbírky Fimfárum v dramatizaci Silvestry Čechové. Děti od 11 do 15 let účinkují v těchto postavách: Král, Zdenička, Mlynář, Rybář, Rybářka, dva Koňaři, dva Dveřníci a chór (komorné, dámy, dvořané, trhovci a lid).

Dva Dveřníci vyprávějí příběh o moudré královně Koloběžce První, které všichni poddaní říkají Zdenička. Byla dcerou Rybáře, který se před časem dostal pro spor s Mlynářem až před králův soud. Rybář spor vyhrál, protože mu Zdenička pomohla odpovědět na tři královy otázky. Dokázala splnit i další přání krále, přijet do královského zámku ustrojená-neustrojená, obutá-neobutá, učesaná-neučesaná a přinést králi dar-nedar. Králi se chytrá Zdenička zalíbila a s podmínkou, že se nebude plést do kralování, si ji vzal za manželku. Ale když král rozsoudil nespravedlivě při dvou koňských handlířů, Zdenička to nevydržela a tomu poškozenému poradila. Král se rozzlobil a poslal Zdeničku k rodičům. Směla si s sebou vzít jen to, co jí bylo nejmilejší. Vzala si tedy s sebou spícího krále. Král se zastyděl a všechno napravil. Udělal Zdeničku královnou. A protože to byla koloběžka, která Zdeničku dovezla ke štěstí, dala si Zdenička královské jméno — královna Koloběžka První.

STRÝČKU, MOŘE, PROČ JE SLANÉ?

Pohádka Jana Wericha ze sbírky Fimfárum v dramatizaci Zdeňka Pojmana. Děti od 8–15 let účinkují v těchto postavách: Velký bratr, Malý bratr, Marek, Markova žena, Markovy děti, Kouba, Koubova žena, Koubovy děti, Hajný, Luciper a chór (skupina čertíků, čeledíni a námořníci).

Malý a Velký bratr vyprávějí příběh o bohatém a lakomém Markovi a jeho chudém bratru Koubovi. Jen proto, že se podřekl, dal Marek Koubovi jako výslužku ze zabíjačky půlku prasete a ještě ho poslal k čertu. A čert Koubovi poradí, aby půlku prasete v pekle vyměnil za kouzelný mlýnek, který mu namele, co bude chtít. Kouba chce mlýnek použít pro celou ves, ale Marek mu ho ukradne a uteče s ním na moře. Když rozkáže mlýnku, aby namlel sůl pro námořníky, aby si mohli osolit oběd, o mlýnek přijde. Neví totiž, jak mlýnek zastavit. Loď plná soli se i s mlýnkem potopí na dno moře, ale i tam mele mlýnek sůl. A proto je moře slané.

U NÁS V HOLOUBKOVĚ

Veselé příběhy z knížky Františka Nepila Pohádky z pekelce v dramatizaci Ludmily Dohnálkové. Děti od 8 do 13 let účinkují v těchto postavách: jako obyvatelé Holoubkova (ovčák, bednář, řezník, hospodář, babička, sedlák, selka, felčar, doktoři, starostka Nána, paní Kadlecová, houbař-otec, houbař-syn), jako zvířátka (Holoubek, Holoubátka, Telátko, slepička Učitelka, slepičky Maturantky, slepička Kropenatá, Pes, Kočka, Koza, drak Bohouš), jako houby (Žampion, Kuřátka, Hřib, Podmásník, Satan, Hadovka, Hadovčička, Křemenáč, Liška, Kozák, Bedla), jako živly a roční doby (Jaro, Podzim, Zima, Severák, Vánek) a dále jako smrčky, děti a vůbec všechno, co bude potřeba.

Poštovní holoubek představí obyvatele Holoubkova a podle místní kroniky vypráví pět příběhů.

První příběh je o Kaštanu, který celý rok toužil po tom, aby měl svíčky jako vánoční stromky. Jaro mu jeho přání splní. Když Kaštan poprvé rozkvete, zjistí, že jeho květy jsou podobny svíčkám.

Druhý příběh je o Hadovce smrduté, nad kterou všechny houby v lese ohrnovaly nos, protože nemá klobouk a smrdí. Ale byly za svou pýchu potrestány houbařem, který jim všem sebral klobouky. A tak se kulich Hadovky smrduté stal mezi houbami posledním výkřikem módy.

Třetí příběh je o slepičce Kropenaté, která nesložila slepičí maturitu, protože se neučila a raději utekla s kočkou, kozou a psem do světa hledat službu. Ale protože nic neuměla, nikde ji nevzali, dokonce ani na konzervatoř ne. Aby neumřela hlady, běžela Kropenatá domů a dala se do učení. A když udělala slepičí maturitu, mohla se vrátit mezi ostatní slepice.

Čtvrtý příběh je o starostce Náně, s jejíž hloupostí si už obyvatelé Holoubkova nevěděli rady. Ale našel se hodný drak Bohouš, který se s Nánou oženil a tak Nánu zaměstnal, že toho starostování nechala a Holoubkovští si oddechli.

Pátý příběh je o poštovním holoubkovi, jemuž Jaro přineslo místo jednoho holoubátka hned čtyři. A navíc holoubátka nemohla spát, protože v Holoubkově nebyla pošta a vesničané museli svou korespondenci vykřičet do světa. Aby mu nebudili děti, zařídil Holoubek v Holoubkově poštu a svoje holoubátka vyškolil na listonoše. Byl za to zvolen starostou a vesnici dáno jméno Holoubkov.

JAK PRINCEZNA HÁDALA AŽ PROHÁDALA

Pohádka Jana Drdy v dramatizaci Věry Pánkové. Děti od 8 do 15 let účinkují v těchto postavách: Ondra, Barborka, Markytka, Kačenka, Dorotka, princezna Rozmarýnka, Princ, Hofmistr, Dvorní dáma, Generál, Kancléř, Hvězdopravec, dva granátníci, dvě pěnkavy.

Pasáček Ondra si na pastvě krátí čas hádankami. Dává je vesnickým děvčatům a vybírá od nich po hubičce, když neuhádnou. Vydá se dokonce i na královský hrad a uhádne všechny hádanky, které dává princezna Rozmarýnka svým nápadníkům. Měl by správně dostat princeznu za ženu a k tomu půl království, ale protože je neurozený, dostane jen náhradní odměnu, kterou si sám určí. Ondra si vyžádá sto ran lískovkou a odkáže je těm dvořanům, kteří na něm vymáhali třetinu jeho odměny jako úplatek za to, že ho pustili do paláce. A pak se vrátí ke své Dorotce, která je mu mnohem milejší než vybíravá Rozmarýnka.

NÁVŠTĚVA S ŘÍKADLY, KTERÁ JSME VYKRADLI

Podle pohádky H. Ch. Andersena Pasáček vepřů zpracovala Eva Horáková. Děti od 8 do 13 let účinkují v těchto postavách: Princezna, Princ-pasáček, Císař, dva princové, dvorní dámy, rádcové.

Všechny svoje nápadníky zesměšňuje princezna jazykolamy. Jen u toho posledního prince se jí to nepodaří. Když jí princ daruje růži a slavíka, princezna s opovržením jeho dary odmítne. Aby ji potrestal, převlékne se princ za pasáčka vepřů a přinutí princeznu, aby se s ním líbala. Prodá jí kouzelný hrneček za deset hubiček a hrací skříňku za sto hubiček. Když se princeznin otec císař zlobí na princeznu za to, že posledního prince vyhnala a s pasákem se líbá, dá se princ-pasák poznat a odejde.

Jarmila Černíková

zápisník

SOUTĚŽE PRO FOTOGRAFY

U příležitosti VIII. ročníku přehlídky mladých divadel Horizont 80 vyhlašuje OKVS Brno III soutěž Malé scény ve fotografii. Jde o fotografie z inscenací netradičních divadel, divadel poezie, pořadů jednoho herce, pantomim apod., a to jak amatérských, tak i profesionálních souborů. Každý autor může obeslat soutěž maximálně 10 fotografiemi ne staršími dvou let, a to černobílými i barevnými, libovolných technik, nepodlepenými, nejlépe formátu 30×40 cm a odvozenin. Fotografie musí být označeny názvem, jménem autora, adresou a pořadovým číslem. Budou uděleny čtyři věcné ceny a diplomy, autor nejlepších fotografií bude pozván na přehlídku na náklady pořadatele. Přihlášky do soutěže zašlete nejpozději do 5. září 1980, uzávěrka příjmu fotografií je 3. října 1980, výstava potrvá od 24. 10. do 30. 11. 1980, fotografie budou vráceny do konce roku. Adresa pořadatele: OKVS Brno III, odd. ZUČ, Musilova 2, Brno PSČ 614 00. Výstava bude instalována ve Studiu Horizont OKVS Brno III, Fillova ul., Brno-Lesná.

ČS. STŘEDISKO AITA/IATA

vyvíjí pravidelnou a soustavnou činnost, spočívající především v obesílání akcí této mezinárodní organizace soubory i jednotlivci (delegáti zasedání, kongresů a konferencí, účastníci seminářů a dílen). K činnosti střediska patří i akce v Československu. Na své dubnové schůzi projednal výbor čs. střediska AITA/IATA zejména přípravu zasedání Středoevropské sekce AITA/IATA, které se má uskutečnit v rámci 50. Jiráskova Hronova. Zasedání se mají zúčastnit zástupci Bulharska, Rakouska, Maďarska, Jugoslávie, Polska, NDR, NSR, Nizozemí, vlámské části Belgie, Velké Británie a Irské republiky. Výbor čs. střediska se dále zabýval úkoly, které čs. národním střediskům nevládních mezinárodních organizací stanovilo MK ČSR; v jejich duchu má být vypracován statut čs. střediska. Dále výbor projednal informaci presidentky AITA/IATA ing. Heleny Matouškové o zasedání výkonného výboru v březnu t. r. v Belgii a o světové konferenci o divadle, která se krátce nato konala v budově UNESCO v Paříži. V letošním roce pořádá AITA/IATA poprvé dva běhy kursu pro mladé divadelníky TIP 80; první běh bude uspořádán v červenci v USA, druhý v první polovině srpna v Holandsku. Dále je v plánu obeslání festivalu v Kazincbarcice v MLR (1 soubor z ČSR). Koncem listopadu bude v NDR uspořádán dvanáctidenní seminář o brechtovském divadle pro aktivní režiséry s dobrou aktivní znalostí němčiny. V příštím roce bude na přelomu srpna a září uspořádán další ročník Světového festivalu amatérského divadla v Monaku, jehož se mohou zúčastnit soubory s nejvýše hodinovým představením, čítající celkem (včetně doprovodu, tlumočníka a techniky) 10 osob.

em

ZDRAVOTNICE A DIVADLO

Přibližně šest let úspěšně pracuje Dramatický kroužek SSM při Střední zdravotnické škole a Domově mládeže na Lipové ulici v Brně. Za obětavé pomoci svých profesorů, kteří dokáží např. obstarat režijní vedení, výtvarné řešení scény i technickou složku inscenace, nastudují zdejší studenti (hochů je na škole zpravidla nedostatek, takže jako herci někdy opět zaskakují někteří pedagogové) každoročně jednu divadelní hru, a to obvykle ve čtyřech představeních. Mladé zdravotnice připravily již např. Děvčata z Brook Valley od R. Nashe, Afinogenovu Mášenku, hru sovětské dvojice Braginskij-Rjazanov Sami bez andělů, rodinnou komedii P. Hajného Domácí ráno, western J. Makaria Kolty a kytary nebo moralitu J. Soloviče S.O.S. Poslední premiérou budoucích nemocničních sester, zdravotníků a laborantů bylo letos v březnu opět nastudování slovenského textu — hry Jany Kákošové Sto hodin do zatmění, která na příběhu z hitlerovské doby odhaluje zrůdnost nacismu a rasismu.

SVATBA SŇATKOVÉHO PODVODNÍKA

Na okresní přehlídce vesnických divadelních souborů v Bystřici vystoupil s nově nastudovaným představením také soubor mladých Vysoká Libeň. Po předchozím náročném textu Broszkiewiczovy hry Konec knihy VI. sáhl po téměř dvacet let staré komedii O. Daňka a ukázalo se, že je-li text dobře vyložen, neztrácí ani po letech na své účinnosti. Síla a obliba hry není jistě v důslednosti dramatické stavby, ale v navození sympatické „člověčí" atmosféry a humoru, kterého na našich jevištních není zrovna příliš. Jenom snad v příliš rozvleklé závěrečné moralitě by méně znamenalo více. Na příjemně a účelně řešené scéně ve svižném tempu — ačkoliv šlo o premiéru na cizím jevišti — si soubor zahrál se zřejmou chutí. Mimořádně zaujal představitel titulní postavy, který se zhostil svého úkolu s osobitým kouzlem a sympaticky ovládl jeviště i hlediště. Také všechny ostatní herecké výkony byly vzácně vyrovnané, vcelku v odpovídající míře potřebné nadsázky. Jedině představitelé Hezouna a Klepšové — herecky výborní — by měli potlačit svoji až estrádní komediálnost, vybíhající ze stylu komedie a tedy ubírající celému příběhu na věrohodnosti. — Soubor si na komediálním textu znovu prověřil svoji vyspělost a připravil tak divákům a jistě i sobě příjemný večer.

jš

DUBEN VE VEŘOVICÍCH

Ve Veřovicích se uskutečnil XXIII. festival vesnických a zemědělských divadelních souborů. V soutěžní části vystoupily soubory Osvětové besedy Lichnov (A. Pokorný: Archanděl zlodějů), Osvětové besedy v Kozlovicích (J. K. Tyl: Tvrdohlavá žena) a KP ROH Skláren Karolinka (K. Čapek: Válka s mloky). V nesoutěžním představení pro děti vystoupil dětský divadelní soubor Oderáček ZK ROH Optimit Odry s muzikálovou úpravou hry G. Urbána Bleděmodrý Petr.

—p—

EDIČNÍ POČIN

Čtenářům se dostává do rukou publikace ÚKVČ Československé amatérské divadlo. Je to sborník statí českých a slovenských autorů (Jan Císař, Ivan Vyskočil, Eva Machková, Vladimír Štefko, Martin Porubjak, Brigita Hanáková a Olga Lichardová). Autoři z různých aspektů informují o československém amatérském divadle v jeho třech základních kategoriích: amatérské divadlo a dospělí, divadlo a mládež, divadlo a děti. Sborník je doplněn řadou fotografií z představení amatérských souborů.

Z ÚKVČ

Ústřední poradní sbor pro dramatickou výchovu dětí se sešel v únoru na předposlední schůzi svého tříletého funkčního období. Prvním tématem diskuse bylo hodnocení dvouletého kursu dramatické výchovy, který se konal v letech 1977—79 v školícím středisku ÚKVČ v Solenicích. Pro případ, že se kurs bude opakovat, doporučuje ÚPS řadu změn, větších i menších, v učebním plánu, a to jak pokud jde o skladbu předmětů a počet hodin pro ně vymezených, tak také v jejich časové návaznosti. Obsáhle se ÚPS zabýval i skladbou posluchačů a jejich studijní morálkou a doporučil zpřísnění nároků na frekventanty. Účastníci jednání dále diskutovali o tvořivosti, o jejích psychologických základech a významu pro život člověka. V závěru schůze byla projednána účast členů ústřední výběrové poroty na mezikrajových přehlídkách a situace vzniklá tím, že dvě z mezikrajových přehlídek (Horní Slavkov a Hejnice) byly v průběhu příprav odvolány.

NA STRÁNKÁCH ZAHRANIČNÍCH DIVADELNÍCH ČASOPISŮ

TEATR MOSKVA

2/1980 K 110. výročí narození V. I. Lenina • K 35. výročí Vítězství (Múzy nemlčely: Frontová brigáda MCHAT aj.; Závazek cti: rozhovor s dramatikem B. Vasiljevem) • Představení (Revoluční etuda M. Šatrova; Republikánské činoherní divadlo ASSR Komi v Moskvě; Naše městečko Th. Wildera; Divadlo v Urgenči hraje klasika uzbecké literatury Niaziho) • Lidé a idee v Schillerových dramatech • O J. A. Zavadském • Rampa a život (Moskevské a leningradské premiéry: Simonov, Radzinskij aj., 100 let opery Evžen Oněgin; Překvapivý talent V. A. Popovové; hvězda satiry G. Chazanov) • Portréty (estonský herec E. Chermakjula) • 50 let Divadla Sovětské armády • Scénografie (V. Levental) • Ze zahraničí (XXXIII. Avignonský; Hamburský účet) • Hry (Tamara Janová: Balada o veselých skřivánčích; Andrej Makajonok: Vyhořelí; Jan Tetter, Polsko: Stěna)

Dilia

HRY PRO DOSPĚLÉ

B. Hrabal—V. Nývlt: Ostře sledované vlaky (10 m, 7 ž)

J. Bouček: Setníkův štít (13 m, 3 ž)

V. Vrublevská: Katedra (4 m, 7 ž)

H. Eckert: Mrtvý přišel na návštěvu (4 m, 3 ž)

L. Veteška—F. Zacharník: Cindy (3 m, 9 ž, kompars) — muzikál

MALÁ ŘADA SOC. AUTORŮ

I. Băiescu: Alibi (6 m, 5 ž) — sv. 65

znovu děti, dětí, dětem...

Činnost amatérského divadla je společensky významná, o tom nemusíme sami sebe přesvědčovat. Ale kupodivu nám stále jaksi uniká skutečná váha jednoho faktu, totiž že součást této činnosti je ještě něco víc, je nejen prospěšná, nejen významná, je prostě nenahraditelná, ničím nezastupitelná. Je to divadlo, věnované dětem, loutkové i „živé". Amatérské loutky jsou jiná kapitola, ve srovnání s živým divadlem pro děti o dost veselejší. Ale „živé" divadlo zdaleka není ve skutečnosti tak živé, jak bychom chtěli, dokonce ani tak, jak se občas zjeví na přehlídkách a festivalech. Jistě, zaznamenáváme pokroky v dramaturgii i v inscenačních postupech, ale jde to pomalu, až nepochopitelně ztuha vzhledem ke stupni aktivity, kterou vyvíjí amatérské hnutí jako celek. Nezbývá než znovu opakovat dávno konstatované: souborů, které soustavně a cílevědomě pěstují divadlo pro děti, je stále ještě mnohem méně než těch, které to nezkusily buď vůbec nebo jenom náhodou a protože „se to mělo", když loňský rok byl celý dětem přímo věnován.

A přitom přece musí být každému na první pohled jasné, že amatérské divadlo pro děti má před sebou ohromný volný prostor, v němž se může pohybovat prakticky bez profesionální konkurence. Odpovědnost za to i potěšení z toho, uspořádat pro děti první vstup do živého divadla, seznámit je s jeho zázraky, je ve většině krajů v republice především v rukou amatérských divadelníků. Počet specializovaných profesionálních divadel v ČSR se postupně rozplynul na celé jedno a půl, je tedy zanedbatelný. Ostatní profesionální divadla sice loni dětská představení tu a tam nastudovala, protože „se to mělo", ale této konkurence se amatéři bát nemusí. Mezinárodní rok dítěte zas hned tak vyhlášen nebude a profesionální divadla zase rychle zapomenou na tuto málo atraktivní a rentabilní činnost.

Divadlo hrané dospělými a věnované dětem se prostě neobejde bez ochotných ochotníků. Je to pole, které zůstane ležet ladem, nebudou-li je obdělávat oni. (Konečně, tu a tam i zorávat, bez toho to nejde.)

Uvědomujeme si ovšem, že není možné jen vykřikovat požadavky a pak paušálně obviňovat kdekoho, že jim hned nevyhoví. Ono se o tom opravdu snadněji píše než se to dělá. Jsou soubory, jejichž členové zacházejí jinak velice odpovědně se svým divadelním koníčkem a hrají dobře divadlo pro dospělé. A samozřejmě jeden každý z těchto členů má děti rád, jako rodič stávající nebo nastávající, jako prarodič, jako strýc a teta, učitel, učitelka, a dovede pro ně v soukromí ledacos udělat, ledacos i obětovat. Jenom divadlo pro ně hrát neumí. Vězí příliš v zaběhnuté představě jiné divadelnosti, než jakou potřebují děti. Neví, jak se dostat od psychologicko-realistického divadla, které hraje pro dospělé a v němž je jeho úkolem zveřejnit život lidského ducha na scéně, zachytit v celistvém tvaru složitý charakter a psychologicky ospravedlnit každou repliku, k divadlu jednoduše vyprávějícímu příběhy předem daných a nesložitých postav, které od něj bude žádat především schopnost bezprostředního a sdělného projevu, kouzlo herecké osobnosti, aktivitu, plastičnost, schopnost zachytit zároveň fantastickou i reálnou pravdu v podmínkách magického „kdyby", v podmínkách hry jako takové.

Tato vzdálenost je opravdu značná a lámat ji přes koleno by nemělo nejmenší smysl. Ale existují soubory — a není jich zrovna málo — které naopak mají k druhému typu divadelnosti velice blízko, jednohlasně touží dělat „netradiční" divadlo, pod tímto heslem dokázali už vymyslet dost zajímavostí, dramatizací, pásem, pantomim, klauniád. Hesla o „hře", „hravosti" jsou také odtud velice často slyšet. A členové těchto souborů jsou většinou ještě mladí, dětským střevíčkům sotva odrostlí.

A tady zůstává záhadou, proč tak mizivě málokoho z nich napadlo vybrat a uzpůsobit si samostatně dramaturgický materiál a zahrát si veselou hru na divadlo s těmi, kdo jsou ve hře přirozenými mistry, to jest s dětmi jako s obecenstvem? Chybí odvaha? Působí tu podvědomý strach před prověrkou vlastních schopností před obecenstvem, které nic neodpouští, které se nedá oklamat hlubokomyslnou frází nebo okázale prostoduchou „poetičností", kterou se tak snadno dávají oklamat věkoví vrstevníci mladých divadelníků? Anebo je to jen strach nezadat si, neztratit ve styku s dětmi právě čerstvě nabytou důstojnost dospělých? Těžko říci — jisté je jen to, že právě v těchto souborech se skrývá zatím naprosto nevyužívaná rezerva divadla pro děti.

Především je tedy upozorňujeme na Tři pohádky H. Ch. Andersena v dramatizaci D. Svozilové. Proto, že je to Andersen, a proto, že je to dramatizace dobrá, jednoduchá, lapidární, ponechávající inscenátorům velký prostor pro samostatné rozehrávání a dotváření významů textu, opravdu divadelně cítěná — a to je, oč tu běží. Známé pohádky jsou vybrány tak, aby tvořily tematický celek. A téma, které zpracovávají, je neobvyklé a aktuální: zesměšňují s n o b s t v í všeho druhu. Jestliže se někdo domnívá, že je absurdní předpokládat něco takového u dětí, nechť se zeptá učitelek tak od šesté třídy nahoru, zejména u dětí městských.

Dramatizace je původně určena k tomu, aby ji dvanácti až patnáctiletí herci hráli pro stejně staré diváky. Ale vůbec nic nebrání tomu, aby ji pro tyto diváky zahráli herci dvaceti až třicetiletí. Naopak — vědomost, zkušenost, zralost tu může být jen ku prospěchu. Přece jen jde totiž o toho Andersena.

H. Ch. Andresen je všeobecně známý, všeobecně ctěný a milovaný světový klasik umělé pohádky. Jeho prosté a moudré příběhy zrcadlí něžně dětský svět, potřebu spravedlnosti, lásky a přirozenosti, brání ho proti deformacím a násilí. Dospělé ucho v nich může zaslechnout tóny ironie a kritiky — to když se pohádková fantazie otře o reálný svět dospělých lidí a zachytí jeho sloní těžkopádnost v kontrastu s pohyblivou vnímavostí dítěte, nebo hlupáckou zkomoleninu lidské přirozenosti. A také tóny melancholie, to když se poetický obraz trochu zachvěje vědomím, jak křehká, snadno zranitelná a prchavá je krása dětského světa. Andersen je opravdu jedna z největších hodnot, kterou můžeme dětem nabídnout, ale je třeba to udělat hodně opatrně. Za dlouhá desetiletí se nakupilo už mnoho pokusů divadla a filmu o přepis Andersena a mnohé z nich byly neúspěšné. To se stalo pokaždé, když se jejich tvůrci spolehli na to, že pohádkový příběh zaujme děti sám o sobě automaticky a o víc se nestarali. Vycházeli přitom ze zkušeností s opravdu spolehlivou pohádkou lidovou. Jenomže Andersenovo dílo takto automaticky nefunguje, je to literatura v pravém slova smyslu, literatura

vysoké úrovně, naplněná myšlením a cítěním doby, v níž vznikla. Možná, že to pro někoho bude znít přehnaně, ale je to holá nutnost: i s těmi pohádkovými miniaturami, jako je Princezna na hrášku, Sviňáček a Královy nové šaty je třeba pracovat tak, jako pracujeme s každým jiným velkým klasikem, to jest opatrně vážit, jaký tvar dát jeho dílu dnes, aby se přiblížilo cítění dnešních dětí — a přitom neporušit jeho dokonalý, jednotný a vytříbený styl.

Zdá se mi, že je to úkol hodný vyspělých mladých amatérských divadelníků, kteří touží dělat netradiční divadlo.

ALENA URBANOVÁ

UKÁZKA ZE HRY

KOSTÝMY — jednotné oblečení barevně kontrastující s bílými znaky určujícími postavy, rekvizity jsou zvýrazněny i velikostí (lorňon, vějíře, hůl, kapesník). Ve všech pohádkách vystupují stejné postavy, které se určují pouze změnou jednoduchého znaku, doplňkem šatů, charakterizujícím postavu: princové — pláštěnka, princezny — kapesníček, císař — krejzlík, císařovna — lorňon, dvorní dámy — vějíř, ceremoniář — hůl, rukavice, tkalci — čepice, ministři — límce, šerpy.

Jednotlivé pohádky jsou volně spojeny vypravěčem a organizátorem děje na scéně — ceremoniářem. Císař je postavou stejnou pro všechny pohádky, ostatní role se znakem mění.

Scéna je vytvářena z dřevěných rámů, židlí, věšáků (bíle natřených) a barevných kusů látek.

Hudba — motivy menuetu z hracího strojku, triangl.

Příprava scény pro úvodní pohádku a všechny další změny scény se dějí tanečním pohybem menuetu.

(Čtyři dívky — jako princezny — drží před sebou rámy — obrazárna. Ostatní připravují císařskou obrazárnu, rovnají rámy na zdech oprašují, uklízejí. Všechnu činnost organizuje hlavní ceremoniář — Vypravěč. Někdo cinkne do trianglu, což je znamení pro rychlé dokončení úpravy scény. Vzápětí se Vypravěč obrací k divákům a ohlašuje první pohádku)

VYPRAVĚČ: O princezně na hrášku! Byl jednou jeden princ a ten si chtěl vyhledat za manželku princeznu. Ale měla to být opravdová princezna. I procestoval celý svět křížem krážem, aby takovou princeznu nalezl, ale všude se do toho něco připletlo, co mu vadilo. Princezen bylo sice dost, ale zdali jsou to opravdové princezny, nemohl nikdy zjistit. Vždycky se našlo něco, co nebylo v pořádku. I vrátil se domů a byl velice zarmoucen, neboť by byl tuze rád měl opravdovou princeznu.

(Poslední rychlé úpravy scény, dvorní dámy a lokajové vytvoří špalír a vchází Císař, Císařovna a Princ)

DVORNÍ DÁMY A LOKAJOVÉ (si vzrušeně šeptají mezi sebou): Jeho Veličenstvo císař s rodinou . . . (ad lib.)

VYPRAVĚČ: Přichází Jeho Veličenstvo císař s rodinou!

CÍSAŘ: Už mi to vážně začíná dělat starosti. Copak ty si opravdu nevybereš žádnou?

PRINC: Už jsem projezdil celý svět a můžu říct, že princezen je v něm jako máku, ale jak mám zjistit, která je opravdová?

CÍSAŘ: Opravdová, opravdová! Když tobě se vždycky něco nelíbí. Snad si tentokrát už vybereš. Dal jsem ti poslat portréty princezen z těch nejvzdálenějších císařství.

CÍSAŘOVNA (která si mezitím svým lorňonem prohlížela obrazy): Pojďte se podívat, tahle je krásná, ten něžný výraz.

PRINC: Vždyť má pihy. Copak může mít opravdová princezna pihy? Ne, matinko, ne, tatínku, to není ta pravá.

CÍSAŘOVNA: Nebo tato. Má takové hrdé držení těla.

PRINC: Asi ji škrtil límec. Nebo neumí nosit korunku. Ne, matinko, ne, tatínku, to není ta pravá.

CÍSAŘ: A co tato? Ta by se ti nelíbila?

PRINC: Vůbec ne. Opravdová princezna musí být jemná, vznešená, krásná, musí na ní být poznat, že je z císařského rodu. Ne, matinko, ne tatínku . . .

CÍSAŘ (mu skáče do řeči, protože se už opravdu rozzlobil): Hrom aby do toho, copak ty si žádnou nevybereš?

CÍSAŘOVNA (ulekaně, protože je vytržena ze svého prohlížení princezen a neví, o čem je řeč): Jaký hrom? Zase začala bouřka? Zavřete všechna okna, zamkněte bránu!

(Obrazárna se zruší. Rámy jsou použity jako okenice, které dvorní dámy a lokajové rychle zavírají. Při té příležitosti jeden z nich zahlédne oknem Princeznu a dává tu zprávu ostatním, kteří si tuto informaci mezi sebou opakují)

DVORNÍ DÁMY, LOKAJOVÉ: Před branami zámku stojí nějaká dívka (ad lib.)

VYPRAVĚČ: A opravdu, venku stála princezna. Ale jak vypadala od toho deště a nečasu. Voda jí stékala z nosu na boty a odtud zase patami ven. (Císaři) Výsosti, venku před branou stojí nějaká dívka a tvrdí, že je princezna.

CÍSAŘOVNA: Princezna?

PRINC: Opravdová princezna?

CÍSAŘ: Tak honem, uveďte ji!

VYPRAVĚČ (šeptá Císaři do ucha): Ale ona jaksi není . . . nevypadá . . .

CÍSAŘ: Jen ji uveďte, však my se na ni podíváme.

VYPRAVĚČ: Její Výsost (s despektem) princezna!

(Vchází Princezna, rozcuchaná, splihlá, do svého kapesníčku smrká, zjevné rozpaky císařské rodiny, lokajů i dvorních dam)

CÍSAŘ: Kdo to je?

VYPRAVĚČ: To má být ta princezna.

DVORNÍ DÁMY, LOKAJOVÉ: Prý je to princezna (ad lib.)

CÍSAŘ: Ty jsi princezna?

(Princezna kýchá do kapesníku)

PRINC: Opravdová?

(Princezna znovu kýchá)

CÍSAŘ: A co tě k nám přivádí?

PRINCEZNA: Venku je hrozná bouřka a teď se nedostanu domů. Zamazala bych si šaty, zablátila střevíce, nachladila bych se a dostala rýmu a kašel. Nechte mě tu přenocovat.

CÍSAŘ: Opravdové princezně pohostinství neodmítneme. Odveďte její Výsost zatím do jídelny.

(Ceremoniář odvádí Princeznu)

PRINC: Copak tohle byla nějaká princezna? Viděli jste, jak vypadala? To nemohla být žádná princezna, natož opravdová!

CÍSAŘOVNA: No, však se přesvědčíme, (Dvorním dámám) Připravte princezně lože. Osobně na to dohlédnu.

(Dvorní dámy ruší scénu s okny, z rámu vytvářejí baldachýn, přes který přehodí látku, z židlí postel. Potom ve špalíru přinášejí imaginární žíněnky a peřiny a kladou je na sebe. Všechno se děje opět v tanečním rytmu menuetu. Všechno organizuje Císařovna)

CÍSAŘOVNA: Tak rychle, pospěšte si. Ještě přineste další. Doneste všechny peřiny, které v zámku najdete. Peřinka z rajčího peří, peřinka z volavčího peří, peřinka z labutího peří, peřinka z kanárčího peří, peřinka z holubího peří, ták, ták a peřinka z peří kolibříka nahoru! Tak a pod všechny peřinky jí teď dáme tohle hrachové zrnko. A jestli je to opravdová princezna, tak se dnes v noci moc dobře nevyspí.

PRINC: Ach, matinko, jak chcete poznat, že je opravdová?

CÍSAŘOVNA: Tak citlivá, aby přes dvacet žíněnek a dvacet prachových peřin ucítila jedno hrachové zrnko, nemůže být žádná jiná než jen opravdová princezna. Počkejme do rána a uvidíme.

(Císařská rodina se vzdálí a Ceremoniář přivádí Princeznu. Dvorní dámy ohlašují)

DVORNÍ DÁMY: Lože pro princeznu je připraveno (ad lib.)

VYPRAVĚČ: Lože pro Vaši Výsost je připraveno.

(Princezna si sedá na židle. Dvorní dámy, které drží baldachýn a látku, zvědavě nakukují pod něj, když se princezna podívá, zaujmou strnulé pózy. Princezna za chvíli vstává, přeskupuje židle, znovu sedá, projevuje patřičné nepohodlí. Za chvíli se rozčiluje)

PRINCEZNA: Haló, kde jste kdo!

DVORNÍ DÁMY (mezi sebou): Co se stalo? (ad lib.)

CÍSAŘOVNA: Copak, co se stalo?

PRINCEZNA: Nemůžu spát!

CÍSAŘ: A pročpak nemůžeš spát?

PRINCEZNA: Zatím jsem nezamhouřila oka. Bůh ví, co to je v té posteli. Ležím na něčem tvrdém, až jsem samá boule a modřina. Je to opravdu strašné. Takhle se nedá spát.

CÍSAŘ: Je to tedy princezna?

CÍSAŘOVNA: Je to princezna!

DVORNÍ DÁMY: Je to princezna. (ad lib.)

PRINC: Tatínku, matinko, to je ta pravá. Tu si chci vzít za ženu a žádnou jinou.

PRINCEZNA: Za ženu? Mě? No to by to tu muselo vypadat jinak Měkké postele, prachové peřiny, nejjemnější žíněnky . . .

(Princezna vezme Ceremoniáři hůl a začne organizovat lokaje a dvorní dámy, všechno se řadí k plnění jejích příkazů. Ceremoniář v popředí scény)

VYPRAVĚČ: Princ si ji vzal za manželku, poněvadž věděl, že má opravdovou princeznu, a hrachové zrnko se dostalo do císařské klenotnice, kde je můžete ještě spatřit, nevzal-li je dosud nikdo. Chtěl opravdovou princeznu, mají opravdovou. Jen jestli ta opravdová je taky ta pravá.

(Dvorní dámy se vymaní z Princeznina zajetí, rozběhnou se a všechny svorně bědují)

DVORNÍ DÁMY: Jen jestli ta opravdová je taky ta pravá (ad lib.)

(Vypravěč — Ceremoniář chce rychle zlikvidovat ten nepřípustný zmatek)

VYPRAVĚČ: Hudba, císařská hudba, prosím!

(Ozvou se tóny menuetu, dvorní dámy i lokajové se rychle přizpůsobí rytmu a obřadnými tanečními pohyby začnou připravovat scénu na další pohádku. Spokojený Ceremoniář začne s organizací příprav, všechno jako na začátku první pohádky — rámy slouží opět jako obrazy, tentokrát jsou však za nimi princové. Zvuk trianglu upozorní Ceremoniáře, že má ohlásit další pohádku)

VYPRAVĚČ: O sviňáčkovi! Byl jednou chudý, ale náramně chytrý princ. Měl království tuze malé, ale přece dost velké, aby se na to mohl oženit. A on se oženit chtěl. Byl trochu smělý, a dokonce si troufal říci císařově dceři. Chcete vědět, jak ho přijala?

LOKAJOVÉ: Její Výsost, princezna! (ad lib.)

VYPRAVĚČ: Přichází Její Výsost princezna se svými dvorními dámami!

(Princezna a dvorní dámy si hrají na tanečky a zpívají si k tomu melodii písničky „Měl jsem, měl jsem . . .")

PRINCEZNA: Tak dost, mě už ta hra nebaví. Budeme si hrát třeba na návštěvy. Ne, na návštěvy ne. Na to jsme si hrály včera. Tak honem, s čím si mám teď hrát?!

(Dvorní dámy se předbíhají v pozornostech k Princezně, mluví jedna přes druhou a ukazují na obrazy princů)

DVORNÍ DÁMY: Třeba s tou mluvící loutkou, co vám poslal tady ten princ, nebo s hracím obrazem nebo se zvonkohrou od tohoto prince. Ne, se zvonkohrou ne, raději se zlatým jablkem od tamtoho prince . . .

PRINCEZNA: Ne, ne, ne! S tím vším jsem si už dávno hrála. Já chci nějakou novou hračku. Nějakou zvláštní, jakou ještě nikdo nemá.

VYPRAVĚČ: Přichází Jeho Veličenstvo císař.

CÍSAŘ: Právě dorazili poslové od posledního prince se vzácnými dary. A teď máš dodržet slovo a vybrat si toho, kdo ti pošle nejdůmyslnější hračku.

DVORNÍ DÁMY: Přišly nové hračky! (ad lib.)

PRINCEZNA: Sem s nimi! Ať je hned předvedou!

(Vcházejí poslové a „věší" obraz posledního prince)

VYPRAVĚČ: Poslové k naší princezně.

POSLOVÉ: Nejjasnější Výsosti, náš pán má sice království malé, ale dary, které vám posílá, jsou ty nejvzácnější.

PRINCEZNA: Kdyby to tak byla třeba malá stříbrná kočička s diamantovýma očima!

POSLOVÉ: Náš pán vám posílá růži, která voní tak sladce, že ten, kdo k ní přivoní, zapomene na všechny starosti.

DVORNÍ DÁMY: Ó, óch, to je krásná růže! (ad lib.)

PRINCEZNA: Ta je ale krásně zhotovena.

CÍSAŘ: Ta je víc nežli krásná, ta je nádherná.

PRINCEZNA (přivoní k růži): Fuj, otče, vždyť ta růže není umělá, je skutečná!

DVORNÍ DÁMY: Fuj, je skutečná! (ad lib.)

CÍSAŘ: Podívejme se nejprve, co je v druhém pouzdru, než se rozhněváme.

POSLOVÉ: Náš pán vám posílá slavíka, který umí zpívat tak, jako by měl v hrdélku všechny krásné melodie světa.

DVORNÍ DÁMY: Šarmant, krásné, kouzelné (ad lib.)

CÍSAŘ: Ten pták mi připomíná hrací skříňku císařovny. Ach ano, týž hlas, týž přednes.

PRINCEZNA: Ani bych nevěřila, že je skutečný.

POSLOVÉ: Ovšem, je to skutečný pták.

DVORNÍ DÁMY: Fuj, je skutečný, taková troufalost (ad lib.)

PRINCEZNA: Tak jej nechme, ať si létá. A vašemu princi vyřiďte, že jeho se nikdy nevyberu!

(Princezna a dvorní dámy uraženě odcházejí. Obrazárna se ruší a z věšáků, rámů, židlí a látek se staví pasáčkovo obydlí. Lokajové i dvorní dámy, které se na stavbě podílejí, dávají najevo svůj odpor k materiálu, se kterým musí pracovat)

VYPRAVĚČ: Princ, který uslyšel tento vzkaz, se však nedal zmást. Pomazal si obličej hnědou barvou, narazil si na hlavu čepici a zaklepal na bránu císařského paláce. A protože tam hledal nějakou práci, tak ji dostal. Byl přijat za pasáčka vepřů — sviňáčka. Bydlel v chudobné komůrce dole u prasečího chlívku. A celé dny na čemsi pracoval.

(Přichází Princezna s dvorními dámami, hrají si při tom na tanečky a zpívají písničku „Měl jsem, měl jsem". Přiblíží se až k místu, kde sedí Sviňáček, cosi dělá a píská si stejnou melodii)

DVORNÍ DÁMA: Poslouchejte, tamhle si někdo píská písničku naší princezny.

DVORNÍ DÁMA: Kde jsme se to octli? U prasečího chlívku? Tak to bude určitě ten nový pasáček vepřů.

PRINCEZNA: Jak to, že si zpívá moji písničku? To bude nějaký vzdělaný sviňáček. Poslyšte, jděte k němu a zeptejte se ho, co to tam dělá!

(Určená dvorní dáma dělá prostředníka mezi Princeznou a Sviňáčkem, i když mezi nimi je velmi malá vzdálenost a oba musí slyšet, co ten druhý říká)

DVORNÍ DÁMA: Její Veličenstvo princezna se ptá, co to děláš.

SVIŇÁČEK: To je takový kotlík s rolničkami. Když se voda v kotlíku vaří, rolničky zvoní a hrají tuto melodii. Ale jeho největší umění je v tom, že když strčíte prst do páry vycházející z tohoto kotlíku, můžete hned cítit, jaká jídla se připravují na všech ohništích, co jich je ve městě.

(Dvorní dáma rychle odříká přesně totéž Princezně)

PRINCEZNA: Jděte k němu a zeptejte se ho, co ten nástroj stojí.

DVORNÍ DÁMA: Její Veličenstvo se ptá, co žádáš za ten kotlík.

SVIŇÁČEK: Chci deset hubiček od princezny.

DVORNÍ DÁMA: Pánbůh chraň!

SVIŇÁČEK: Inu, já neslevím.

PRINCEZNA: Tak co řekl?

DVORNÍ DÁMA: Ani to nemohu opakovat. Je to strašlivé.

PRINCEZNA: Tak mi to pošeptej!

(Dvorní dáma šeptá Princezně něco do ucha. Princezna pohoršeně s průvodem dvorních dam odchází, ale sotva ujde pár kroků, ozve se melodie písničky znovu) Ten nezpůsobal Poslyš, zeptej se ho, nechce-li deset hubiček od mých dvorních dam.

(Velký rozruch mezi dvorními dámami)

DVORNÍ DÁMA: Její Veličenstvo princezna se ptá, nechceš-li deset hubiček od dvorních dam.

SVIŇÁČEK: Ne, děkuji. Deset hubiček od princezny, jinak si kotlík nechám.

DVORNÍ DÁMA: Nechce.

PRINCEZNA: To je hloupé. Tak se aspoň postavte přede mne, aby to nikdo neviděl.

(Dvorní dámy vytvoří ze sukní a vějířů zeď kolem Princezny. Opět hudba menuetu a zvuk trianglu cinkne desetkrát)

VYPRAVĚČ: Tak dostal sviňáček deset hubiček a princezna dostala kotlík.

(Princezna s dvorními dámami se nahrnou kolem kotlíku a prozpěvují si)

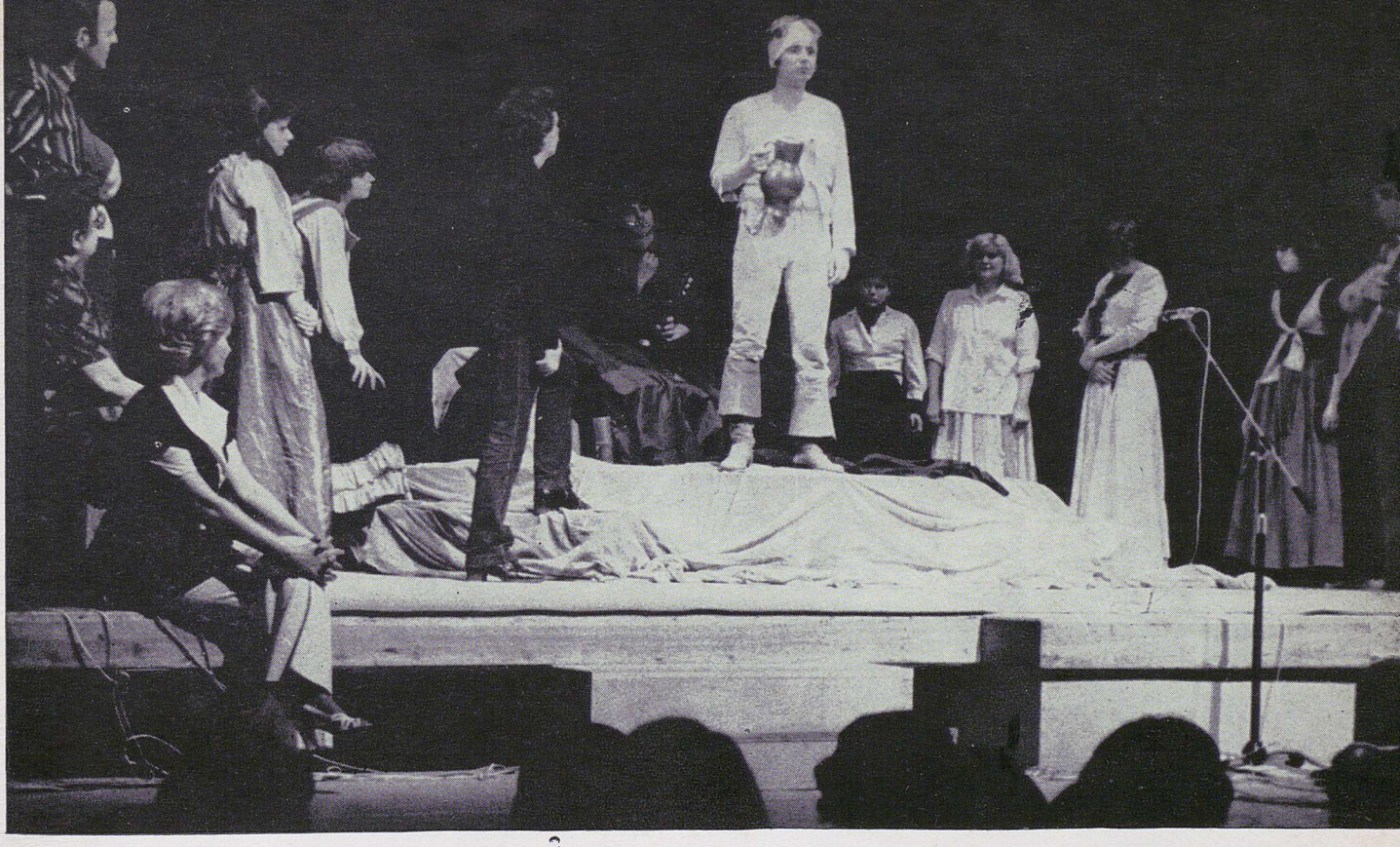
DVORNÍ DÁMY: My víme, kdo bude mít sladkou polévku se svítkem, my víme, kdo bude mít krupičnou kaši a karbanátky, my víme, kdo bude mít bramborové placky s křenem, my víme, kdo bude mít tlačenku s cibulí a kroupovou polévku . . . To je zajímavé!

PRINCEZNA: Náramně zajímavé, ale jenom si to hezky nechte pro sebe. Jsem přece dcera císařova.

DVORNÍ DÁMY: Budeme mlčet jako hrob.

as80

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVII), Č. 6, ČERVEN 1980. VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 1. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: Dr. PAVEL BOŠEK, EVA ČÁPOVÁ, JAROSLAV KABÍČEK. GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KŘESALOVÁ. TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. – ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTÍKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. – TISKNE STÁTNÍ TISKÁRNA, N. P., ZÁVOD 2, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. – ROZŠIŘUJE PNS. – OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. – CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTISKU 4 KČS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V DUBNU 1980. © PANORAMA, PRAHA 1980



UMĚLECKÝ SOUBOR DOSTAVNÍK PŘEROV – G. KARDOS: VILLON A TI DRUZÍ
DĚLNICKÉ DIVADLO PŘI OKVS BRNO V – J. G. TAJOVSKÝ: ŽENSKÝ ZÁKON

XXIII. DIVADELNÍ FESTIVAL NAPAJEDLA

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: SOUBOR ŠUPINA VODŇANY – M. DE CERVANTEŠ: MEZIHRY. FOTO P. HRDINA

STUDIO SDOS OLOMOUC – G. GORIN: THYL ULLENSPIEGEL. FOTO M. BLAHUŠ

46 027