

STŘEDOK
KULURNÍ
5 - Smíchov, Z.
H

as78

AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs



1



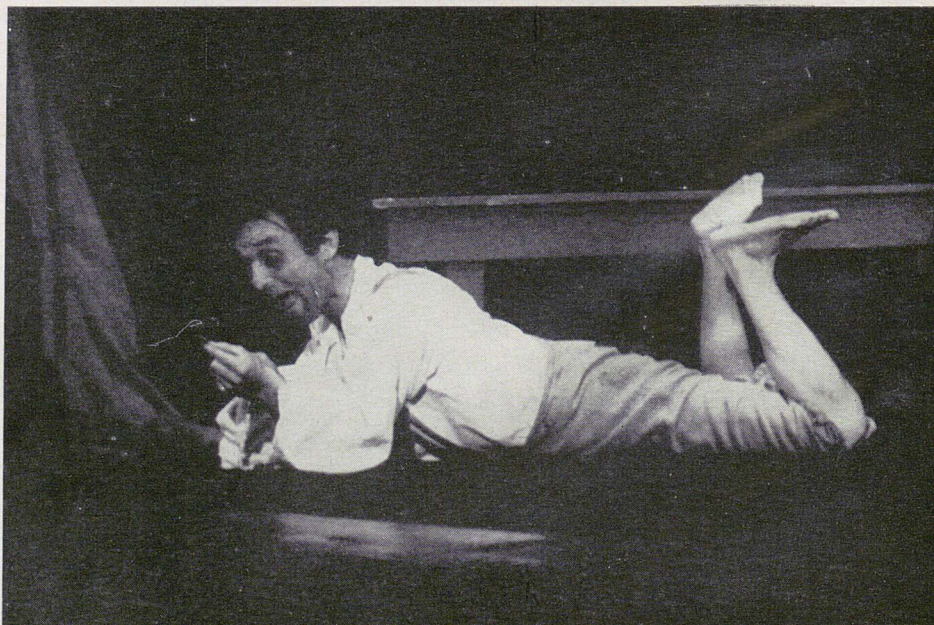
VYSOKÉ NAD JIZEROU 1977

VIII. národní přehlídka vesnických a zemědělských souborů

Na titulu Špůrův záběr z inscenace hry O. Zelenky Bumerang (DS Vojan při OB Libice nad Cidlinou)

Vlevo nahoře: DS Sklárný Karolinka – B. Vasiljev Nestřilejte bílé labutě, vpravo nahoře Gorkého Vassa Železnovová v nastudování souboru z Hradce nad Moravicí a dole Klicperova Potopa světa (DS TJ Sokol Bystré u Poličky)

Všechny snímky z přehlídky ve Vysokém n. Jizerou od V. Špůra



O STARÉM NOVĚ

KRAJSE KULTURNÍ STŘEDNÍ
Praha 5 - Smíchov, Zborovsk

Problém je to vsutku starý a stále znovu se vracející v podobách nejrůznějších: problém spolupráce profesionálů a amatérů. Že se zase pro tradiční typ amatérského divadla dost výrazně aktualizoval, ukázal Hronov. Proto jsem také v desátém čísle minulého ročníku tohoto časopisu v ohlédnutí za Hronovem 1977 považoval za nutné podívat se na jeho výsledky právě z tohoto hlediska. Nicméně: Hronov je jedno a spolupráce amatérů s profesionály druhé. A tak se k tomuto problému znovu vracím. Neboť si myslím, že dospívá do stádia, kdy o něm budeme muset začít uvažovat přece jenom jinak. Při nejmenším v souvislostech, které vezmou v úvahu i problematiku mimodivadelní. A odtud bych chtěl začít.

Někdy se na celou otázku díváme značně nehistoricky — a troufnu si říci — i nedialekticky. Fakt, že v jistém okamžiku profesionálové čím dále tím více vstupovali do amatérského divadla, bereme jako něco, co se vzalo ze vzduchu, jenom z vůle amatérů přijmout pomoc profesionálů a naopak zase pouze z dobré snahy profesionálů přispět amatérům. Jenže celá záležitost má především své společenské kořeny.

České amatérské divadlo bylo de facto kolébkou českého profesionálního divadla. Po dlouhá desetiletí měly oba tyto proudy stejné cíle a k jejich realizaci používaly stejné prostředky. I v době, kdy už české profesionální divadlo zesílilo, pracovalo a rozvíjelo se tu paralelně na stejné bázi co do společenského postavení a záměru i co do naplňování těchto záměrů divadlo amatérské. A prakticky až do konce druhé světové války byly četné amatérské soubory přímo nutným doplňkem profesionálních divadel, neboť — řečeno co nejjednodušeji — dobré profesionální divadlo se prostě do mnoha oblastí nedostalo.

Nepíši podrobný historický článek, proto zjednodušuji a předem všechny námitky proti tomuto zjednodušení přijímám. Jde mi o podstatu, která je podle mého názoru v tom, že české divadlo jako celek mělo stejný původ a díky tomu i po léta sledovalo stejné cíle, k nimž dospívalo stejnými cestami.

Rok 1945 zbavil divadlo biče výdělků. Společenské poslání divadla se dostalo na první místo. Což se mimo jiné projevilo i v tom, že se logikou historické zákonitosti prosadil trend směřující k tomu, aby profesionální divadelní kultura zasáhla prakticky do všech oblastí, aby pokryla celé území Čech a Moravy. Byla založena četná nová divadla i v místech, kde městská aglomerace obyvatelstva zdaleka nemohla udržet provoz profesionálního divadla a kde hlavní divácké zázemí poskytoval venkov. Divadlo jezdilo za divákem, diváci za divadlem. Profesionální divadlo dostalo zelenou — ale tohle se nutně muselo po nějaké době projevit v osudu divadla amatérského.

Pracoval jsem před nějakým časem v profesionálním divadle, které mělo svůj stánek ve městě proslaveném amatérskou tradicí. Přišel jsem v době, kdy už dávno profesionální divadlo fungovalo a mělo zapuštěné kořeny. Nicméně jistá pachutí trpkosti tu zbyla, alespoň u určité části starších ochotníků, kteří prostě nemohli zapomenout, že jim profesionálové vzali budovu a hlavně — nahradili je u obecněstva. Neříkám, že těchto příkladů je mnoho, i když jich ještě několik znám. Uvádím jeden z nich jako klasický vzor vývoje, k němuž došlo: amatérské a profesionální divadlo se začalo konfrontovat. Poprvé v dějinách české divadelní kultury už nemohli profesionálové a amatéři tradičního typu divadla existovat vedle sebe ve stejné poloze a podobě. Jejich výsledky se protínaly v průsečíku, kde docházelo ke srovnání. A je logické, že v celku divadla (opakuji, že v celku) museli profesionálové dopadnout lépe.

A tady začíná — zase logikou historického vývoje podmiňného společensky — to, že amatéři prostě začnou systematicky přejímat zkušenosti profesionálů. Jinak to

nemohlo dopadnout v onom typu divadla, které vychází z předem připraveného textu a snaží se jej podle nejlepšího vědomí a svědomí interpretovat. Protože nebylo pro amatérské divadlo vyhnouti, mělo-li dostatečně uspokojovat potřeby diváků, pro něž už teď nebylo problémem vidět profesionální představení.

Jsem už pamětníkem, proto mi odpusťte další osobní vzpomínku. Někdy koncem padesátých, začátkem šedesátých let jsem se účastnil několika aktivit, jejichž smyslem bylo dospět k obecné představě jak vztah profesionálů a amatérů uvést na jistou širší a organizovanou platformu. Rozumím-li dnes, historicky vzato, důvodům vzniku těchto aktivit dobře, potom byly výrazem toho, že vývoj pokročil už tak daleko, že bylo třeba položit hráze živelnosti. Řečeno jinak: že v kvantitě i kvalitě se vztah profesionálů a amatérů tak proměnil, že nebylo zbytků a bylo třeba jak kvalitu, tak kvantitu nějak organizačně a systematicky regulovat. Výsledkem byla ona fáze, kterou velice dobře znám — školení za účasti profesionálů. Smyslem těchto školení bylo upevnit ve vědomí co nejširšího okruhu amatérů cosi, co by se dalo na místě prvním nazvat řádem divadelní práce, na místě druhém potom seznámit i — rekneme nejvyspělejší — amatéry se zákonitostmi divadelní tvořivé práce. Přínos této fáze je nesporný. Ovlivnila především dramaturgii, a potom režii, ve svém vrcholu zasáhla i herectví. Zprostředkovala poznání postupů profesionálního divadla jako odrazového můstku k vyššímu stadiu amatérské práce a skutečné tvorby. Což bylo — opakuji znovu — smyslem této etapy.

Jenže najednou už přestali profesionálové jenom školit. Začali prostě v amatérském divadle pracovat. Tvořit. Vím, že bych teď měl hovořit o největší bolesti. O tom, že mnohé soutěže, a Hronov skoro vůbec, vyhrávají soubory, které mají tuto pracovní, tvůrčí profesionální pomoc. A že soubory, které tuto možnost nemají, jsou vůči nim ve velké nevýhodě. Ale mluvím o nehlubších historických příčinách. A tak mi dovoluji tento jistě ožehavý a palčivý fakt přejít. Neboť si prostě myslím, že v tradičním divadle není návrat k čistému amatérismu možný a že by ani nebylo možné nějak rozdělovat tradiční soubory na ty, které pomoc profesionálů mají, a ty, které jsou odkázány samy na sebe. Společenský vývoj to nedovolí.

Žijeme v podmínkách rozvité socialistické společnosti a ve věku mechanické reprodukovatelnosti. Což znamená, že přístup k jakýmkoliv kulturním zdrojům a hodnotám není už pro nikoho v žádném směru problémem materiálním, vzdálenostním, společenským (v tom smyslu, že by někdo neměl právo něco navštívit a že by se někde cítil odstraněn). Naopak, prostředek reprezentující dnes nejvíce mechanickou reprodukovatelnost, televize, uzákonila a realizovala v jistém smyslu demokratizaci v přijímání kulturních artefaktů v míře nejvyšší. Všichni můžeme ve stejnou dobu vidět totéž — za stejné peníze na stejné úrovni. A tohle je podstata mechanické reprodukovatelnosti: potlačila a odstranila jistou jedinečnost originálu a nastolila zcela nové kvality, které spočívají ve stejné hodnotě každé kopie, vnímatelné ve stejném čase prakticky v neomezeném prostoru.

Ale divadlo je druh umění, který stojí na jedinečnosti. Je to v jeho povaze, diktované jak materiálem, jímž se divadlo vyjadřuje, tak jeho provozními podmínkami. Čím více se nasycuje kulturní potřeba lidí prostředky mechanické reprodukovatelnosti v oblasti audiovizuální (film, televize i rozhlas), tím více musí divadlo prosazovat svou kvalitu jedinečnosti. Neboť jedině tím potvrdí svou nenahraditelnou společenskou funkci, své společenské postavení.

V žádném případě nevěštím zánik divadla. Upozorňuji jenom na skutečnost, že vývoj této společnosti i vývoj technických prostředků mechanické reprodukovatelnosti

dospěl do stadia, v němž divadlo musí reagovat kvalitativní proměnou. Prohloubit specifické prostředky divadla, hledat nové postupy, které rozšíří jeho schopnosti vlastními cestami poznávat a odrážet realitu, sdělovat o ní cosi jedinečného divákovi. Pojmem jedinečného sdělení rozumím to, že každé představení do té míry zdůrazní hodnotu nenahraditelného originálu uměleckého díla, že divák bude přímo cítit potřebu tento originál spatřit.

Divadlo jako celek jde touto cestou. Nebudu se teď zabývat problematikou profesionálního divadla. Možná se k ní dostaneme při jiné příležitosti. Zajímá nás v těchto souvislostech vztah amatérů a profesionálů. A především to, kde amatérské divadlo může tuto jedinečnost nejvíce hledat a najít.

Dovolte mi příklad z jiné oblasti amatérského divadelnictví — z tzv. malých forem. To je asi dnes nejčistší forma amatérství v divadle, máme-li na mysli celek. Tam se profesionálu velice těžko vstupuje. Myslím tím jako přímému spolupracovníkovi. Neboť toto netradiční divadlo stojí na totální tvůrčí schopnosti osobnosti, na vpravdě autor-

ském přístupu ke všem složkám divadelní praxe. Abychom to řekli ještě jinak: společenská podstata tohoto divadla je v tom, že dovoluje lidem, kteří chtějí vyslovit svůj vztah ke světu ještě jinak než ve své profesi, hledat společná témata a realizovat se tak v daleko širší míře jako společenské subjekty, které zasahují do chodu světa. Na toto divadlo chodíme ne proto, abychom oceňovali schopnost vytvořit představení, ale abychom oceňovali jistou neopakovatelnou výpověď o světě.

Přece jenom si teď neodpustím zmínku o profesionálním divadle. Svě jedinečnosti dosahuje v době mechanické reprodukovatelnosti zvýšenou schopností jedinečnými estetickými prostředky sdělovat poznání společenské povahy. Profesionálové jsou profesionály především proto, že každé jejich dílo by mělo být hledáním nových estetických prostředků, jimiž se dobývají ke skutečnosti. K tomu jsou školeni, k tomu mají své povolání jako jisté materiální zázemí. — Ale tohle všechno nemají amatéři. Nicméně svou jedinečnost musejí také čím dále tím více prosazovat v rámci každé inscenace. Což — jako doufám vyplynulo z předešlých řádek — znamená u divadla tradičního typu: prohlubovat znalost a zvládnutí estetických prostředků na tu mez, kterou ještě umožňuje amatérské divadlo;

a zároveň s tím uvolňovat spontánně tvořivost, která z životních mimodivadelních zkušeností, kde přece je hlavní sféra vztahu amatéra ke světu, objeví nejlhostejnější, nejosobnější témata.

A tady prostě nelze profesionála škrtnout z tvůrčího pracovního procesu při tvorbě představení. Neboť jenom v něm může pomáhat dojít ke skutečně bytostnému a organickému osvojení si jistých estetických prostředků, a hlavně: jenom tam může skutečně uvolňovat ona osobní témata amatérského herce. A opačně to znamená, že skutečná profesionální pomoc je dnes účinná jen v rovině metodické. To jest: vytvoření představení není na místě prvním. Představení může a musí být jenom prostředkem k tomu, o čem je řeč. Profesionální pomoc se nemůže vyčerpávat jedinou zdařilou inscenací. I kdyby už víckrát po této inscenaci profesionál se souborem nepracoval, musí zanechat trvalé stopy, které metodicky obohací schopnost amatérů poznávat skutečnost a vyjadřovat svůj vztah k ní. To je historická fáze, před níž dnes profesionálové a amatéři ve své spolupráci v tradičním divadle stojí.

Jedině tak dostojí obě strany svému úkolu: tvořit divadlo ze společnosti pro společnost v době, kterou žijeme.

JAN ČÍSAŘ

DS TJ Sokol Bystré u Poličky: V. K. Klicpera — Potopa světa



DIVADLO DNEŠKU

V. celostátní přehlídka socialisticky angažovaného divadla v Ostravě byla uspořádána na počest 60. výročí Velké říjnové socialistické revoluce pod záštitou obou národních ministerstev kultury.

Současný repertoár našich divadel byl zastoupen inscenacemi: Michail Roščin: Ešalon (Státní divadlo v Ostravě), Alexandr Gelman: Zápis z jednoho zasedání (Divadlo Slovenského národního povstání Martin), Hana Doskočilová — Petr Ulrych: Kataríno, Kataríno... (Divadlo Jiřího Wolkra z Prahy), Anton Pavlovič Čechov: Racek (Nová scéna Bratislava), Nikolaj Pogodin: Kremelský orloj (Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého z Prahy), Alexandr Fadějev: Mladá Garda (Divadlo Petra Bezruče v Ostravě), Maxim Gorkij: Nepřítel (Divadlo J. K. Tyla Plzeň), Valentin Čornych: Služební cesta (Divadlo Na Vinohradech z Prahy), Zdeněk Pospíšil: Stávka (Divadlo Na provázku Brno) a Maxim Gorkij: Měšťáci (Národní divadlo Praha).

Ostravská přehlídka bilancovala výsledky našich profesionálních divadel za poslední rok a vypovídala o současné úrovni našeho divadelnictví.



VYSOKÉ 1977

DS z Vyššího Brodu: Jaromír Sypal –
Napoleon z Doubku

Mohlo by se začít takto: Byl to před osmi lety dobrý nápad založit v kontextu různých festivalů národní přehlídku vesnických a zemědělských souborů. Vesnické amatérské kolektivy měly po jedinou příležitost prezentovat svou tvorbu v širších souvislostech, nežli je pouze region, v němž stále působí, mohly svou práci i její cíle konfrontovat se snahami kolektivů jiných. A z tvářnosti celku se dalo lépe uvažovat o celkové podobě i vývoji našeho ochotnického divadla i o tom, kde jsou jeho hranice i skryté rezervy. A fakt, že přehlídka byla po prvním roce ústrojně přenesena do vlidného krkonošského městečka Vysokého nad Jizerou, které dýchá pohodou i staletou divadelní atmosférou, přinesla své plody. Během osmi let se mnohé z vesnických souborů vypracovaly nejen až na vrcholné přehlídky, ale mohly nás reprezentovat i v zahraničí. Za všechny jmenujme soubory z Vysoké Libně či ze Skláren Karolinka.

Mohlo by se však začít i jinak. Skutečnost, že národní přehlídky vesnických a zemědělských ochotnických souborů mají ve svém úhrnu vzestupnou tendenci — to je, že dokázaly podnítit širší vnitřní i společenský zájem ochotníků o smysl jevištní práce — není jev náhodný a nevznikl sám o sobě. Je dokladem pojetí této přehlídky, která vznikla nikoliv pro sebe samu, ale pro cosi podstatnějšího: pro pokus poskytnout amatérským kolektivům pomoc, kterou v tak ucelené podobě nemohou jinde nalézt.

Proto nedílnou, a řekla bych, že dokonce prvořadou náplní této přehlídky tvořily vždy besedy a semináře, v nichž se hovořilo nejen o předvedené inscenaci, ale z je-

jíhož materiálu se dospívalo k tématům obecnějším. Stalo se ve Vysokém zvykem a bylo to i záměrem této přehlídky, aby v seminářích nikdy nešlo o známkování inscenací či hodnocení pomocí recenzentských klišé. Naopak, jejich smyslem bylo vždy klást otázky. A to takovým způsobem, který u účastníků setkání nalezl dlouhodobější odezvu, jejíž význam se projevil na další práci jak souborů, tak těch, kteří do Vysokého přijíždějí z vlastní volby, ochoty a obvykle i z vlastních finančních zdrojů jen proto, aby mohli něco pro sebe a svou práci získat. Jestliže pohlízíme na osm ročníků tohoto festivalu, z nichž sedm bylo právě ve Vysokém nad Jizerou, můžeme konstatovat, že právě zde vznikla tradice inspirativních setkání, která velmi ovlivnila kvalitu vývoje ochotnického divadla na vesnici. A právě pro tuto inspirativnost, která byla oboustranná — jak pro soubory, tak pro ty, kteří semináře vedli — se lidé do Vysokého těšili a neváhali si pro tuto přehlídku ponechat část dovolené. A jestliže je letošní přehlídka v tomto smyslu neuspokojila, nebyla to jejich vina.

V mnohém se ovšem zdá, že vysoké přehlídky si tvůrčí cesty divadla uvědomují pregnančně. I zde je charakteristické, že tu vystupují soubory, které si vybraly jistý text z přesného důvodu, poněvadž jeho prostřednictvím a na jeho základě chtějí vyjádřit svůj poměr ke světu. A zrovna tak se jim to daří především neopakovatelnými, osobitými hereckými výkony. Touha podat jistou výpověď o skutečnosti v možnostech vesnického ochotnického divadla právě hercem — patrně neúčinnějším divadelním prvkem, je ve vysokých přehlídkách již ně-



DS ZDŠ Brankovice: C. Goldoni – Neotesanci

kolik let průkazná a svědčí o moudré skromnosti či prozíravosti těch, kteří v současné době amatérské divadlo na vesnici vytvářejí. A zároveň vypovídá o vkladech, které vysoké přehlídky venkovským amatérům doposud dávaly.

Tak by se z letošního festivalu mohl jmenovat například Poluškin, kterého hrál ve Vasiljevově hře Nestřilejte bílé labutě Jan Orságh, Irena Klementová a Ota Kubát z vejprnického Stříbrného jaguáru, či manželé Vondruškoví z Libice nad Cidlinou, kteří vytvořili postavy v Zelenkově Bumerangu a svým hereckým pojetím učinili z celkem nezajímavého textu zajímavou hereckou výpověď o vztazích dvou lidí. A bylo to rovněž mnoho herců z inscenace souboru Bystré u Poličky, který uváděl Klicperovu Potopu. Zejména tento kolektiv, zdá se, vychází z osobnostních předpokladů svých členů velmi důsledně. Proto se Bysterským daří vytvořit nejen neopakovatelné postavy, ale v těch nejlepších případech i metafory, které konkretizují

CENY

VIII. národní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou

Cena ÚV SDR ČSR udělena DS TJ Sokol Bystré u Poličky za inscenaci hry V. K. Klicpery Potopa,

Cena MK ČSR udělena DS Havlíček OB Vejprnice za inscenaci Solovíčovy hry Stříbrný jaguár,

Cena Rady VČKNV udělena DS Vojan při OB Libice nad Cidlinou za inscenaci Zelenkovy hry Bumerang,

Cena ÚKVČ v Praze udělena Jar. Vondruškovi za režii, výpravu a vytvoření postavy Josefa Nováka ve hře O. Zelenky Bumerang (DS Libice n. Cidlinou).

Cena ONV Semily udělena Ireně Klementové za postavu Evy Benedikové ve hře Stříbrný jaguár (DS OB Vejprnice),

Cena ČÚV SSM udělena DS KP ROH Sklárny Karolinka za spontánní přístup k herecké tvorbě ve hře B. Vasiljeva Nestřilejte bílé labutě,

Cenu mladého talentu udělil MěNV ve Vysokém n. J. Anně Šikulové za postavu Lucletty v Goldoniho Neotesancích (DS z Brankovic),

Cena KKS VČKNV udělena Janu Orságovi za ztvárnění postavy Poluškina ve Vasiljevově hře Nestřilejte bílé labutě (DS Sklárny Karolinka),

Cena ÚV SČDO udělena Janu Martincovi za stylové vytvoření postavy Lunarda z Goldoniho Neotesanců (DS Brankovice),

Cena OKS Semily udělena Heleně Vondruškové za svěží ztvárnění postavy Heleny v Zelenkově Bumerangu (DS Vojan z Libice n. Cidlinou),

Cena Zemědělských novin udělena Josefu Macháčkovi za postavu otce Kocourka v inscenaci Sypalovy hry Napoleon z Doubku (DS Vyšší Brod),

Cena OV SČDO Semily udělena Markétě Fejfarové za působivé ztvárnění postavy Jany v Otčenáškově hře Víkend uprostřed týdne (DS Tyl Jabloneckých sklárů v Josefově Dole),

Čestné uznání obdržel DS JKS v Hradci nad Moravicí, který uvedl Gorkého hru Vassa Železnovová.

jisté životní postoje či poměr člověka ke světu. Vezmeme například postavu Honzy, kterou v Potopě vytváří J. Šíp. Měla jsem příležitost vidět ho v inscenaci, kterou Bysteřští uvedli ve Vysokém před několika lety. V Braginského-Rjazanovově Sůvě hrál tehdy ušlápnutého úředníčka, s plachostí i moudrým nadhledem klauna. V inscenaci Potopy, ač vytváří postavu zcela jinou, si přináší na jeviště podobné téma — roztančený šašek, který pod rozevlátostí pohybů a rozjařeností grimas skrývá smutek či nostalgii nad údělem svého šaškovství. Podobných zajímavých příkladů o autenticitě tvůrčích témat, která přineslo právě herectví, by se z vysoké přehlídky dalo volit víc.

Shrneme-li tedy, přineslo Vysoké 1977 ve svém celku základní zjištění: ochotnické divadlo na vesnici vytvářejí lidé tvůrčí, vědomi si svých možností, usilující poctivě se angažovat na poznání i proměně světa, ve kterém žijeme.

DAGMAR CIMICKÁ

ANATOLIJ EFROS ZKOUŠÍ

„Vysoká náročnost k sobě samému — to je nesmírně důležitá věc. Není nic horšího, než chybět-li režisérovi a hercům náročné měřítko. To se přirozeně nevypěstuje počtem inscenací [kolik je u divadla velice produktivních lidí, jejichž kritéria nestojí za nic], ale neustálým poměřováním, konfrontací. Anebo popíráním sama sebe.“ Autor tohoto výroku — vynikající sovětský režisér Anatolij Efros patří dnes ve svém oboru ke světové špičce.

Těžiště Efrosovy práce leží v inscenování klasického repertoáru. Tato orientace není náhodná, Efros má pro tento typ práce mimořádné dispozice: jednak jako člověk, obdařený logickým úsudkem a analytickými způsoby myšlení, ve své důslednosti objevným a originálním, jednak jako umělec vysoké pracovní morálky a profesionální připravenosti. Své záměry, respektive vyhraněnou ideovou koncepci, dokáže umělecky výrazně realizovat; především prostřednictvím „svých“ herců, to jest herců psychologické školy.

Označení „efrosovský herec“ má svůj velice konkrétní obsah; efrosovským hercem par excellence je i u nás dobře známý I. Smoktunovskij. Další — Oleg Dal (znamenitý představitel Šaška v Kozincevově filmu Král Lear) o své divadelní spolupráci s Efrosem říká: „Efros na zkoušce nikdy neimprovizuje. Všechno má předem promyšleno. Nepodvádí herce jako ten režisér, který přijde nepřipraven, posadí se za stůl a začne „pálit od boku“ — uběhnou čtyři hodiny, uteče jeden měsíc, druhý a pořád nic. Herci jsou unavení, nudí se. Efros něco podobného nezná. Ví přesně, co chce říci.“ A co je důležité: své myšlenky záměry i zkušenosti naprosto přesně a konkrétně formuluje. Na zkouškách i ve svých knihách Zkouška, má láska a Povolání: režisér.

Efros si volí takové hry, které dávají možnost odkrývat významové vrstvy i jejich složitou vztahovost, je-li ovšem režisér schopen „vycházet ze sebe, z vlastní životní zkušenosti, myslit svobodně, nezatížen předsudky; dokáže-li zapomenout, že se hra už někde hrála, a vycházet z vlastního názoru na ni. Teprve pak se totiž začnou vyjevovat ty nejprostší věci, které unikly předchozím inscenátorům. A právě na nejprostších věcech v umění velice záleží. Tradice často zaslepuje, nevidíš nejsamozřejmější souvislosti, prapříčiny. Cizí zkušenost tě dusí.“ Významy, které Efros v textu odkrývá, se velmi naléhavě dotýkají vnitřního života lidského individua: snížená schopnost komunikace, narušené lidské vztahy a reakce, apatie či nervozita vnitřně izolovaných lidí.

Efros ovládá celou jemně diferencovanou škálu výrazových prostředků, z nichž volí s ohledem na kompozici celku. „Ukazuje-li nám kardiogram přímou čáru bez jediného výchyliku, značí to, že život není přítomen. Výchylinky představují život. Stejně tak v naší práci: stále je třeba vidět kresbu. Ostře, jako zprohýbaný drát. Strukturu aktu je nutno znát právě tak dobře, se všemi ohyby a zvraty, ve všech souvislostech. Čtu-li akt, čtu strukturu.“ Vše na scéně musí být zákonité, zdůvodněné, každá vteřina zřetelná; na rozdíl od života.

Vnitřní labilita, vzájemné odcizení hrdinů Efrosových inscenací je umocňováno autenticitou prožitku příznačnou pro efrosovské herce. „Zde nestačí, když ví, jak se jejich hrdinové pohybují, jak vypadají, mluví, jak nosí čepici, ale neví, jak myslí a cítí. Když opisují charakter, avšak nerodí jej.“ Otázky herecké tvorby, zejména vztah režiséra a herce, zajímají Efrose zvláště naléhavě. Je si vědom svých možností při snaze aktivizovat herecký aparát, rovněž ohraničený. „Je směšné říkat, že herec musí být citlivý člověk. Režisér, i velmi dobrý, zpravidla pouze naznačí celkové pojetí. Pak nastupuje herecký cit. Jeden herec se drží pouze obrysu, druhý vytuší i prostor mezi obrysovou konturou a naplní jej. Na jednoho herce je možná právě proto zajímavá podívaná, na jiného ne.“

Vrcholné výkony efrosovských herců jsou výsledkem setkání režiséra a herce, stejně jako dokonalou syntézou hlubokého prožitku a všestranně zvládnuté herecké techniky. Efros nekapituluje před hranicemi hereckých možností, naopak. K divadelním zkouškám přistupuje jako k veliké šanci posouvat tyto hranice stále blíže k přesnému vyjádření své umělecké pravdy. Aktivita herce je závislá na tom, v jakém nervovém napětí je na zkoušce režisér. Režisér, to je zdroj energie, on dává hercům impuls. Režisérova — řekněme — vibrace se musí přenést na herce.“

Únorovou premiéru hry I. Dvoreckého Balkón v lese zkoušel Efros již od října. Čtyřměsíční období, v Sovětském svazu běžné, je především prověrkou režisérových kvalit. Klid, nenucenost, soustředění, trpělivost, s nimiž Efros zkouší, nedovolují uvědomit si značnou intenzitu a cílevědomost, naplňující každý jeho pokyn. Podle slov O. Dale „má Efros na zkouškách neustálý předstih, perfektně zná inscenaci, v jeho představách je už po premiéře.“ Od první do poslední zkoušky jsou stále přítomni všichni herci, kteří v inscenaci vystupují. Když právě nehrají, jsou pozornými diváky. „Je nutno stát uprostřed herců na jevišti a mluvit tak, aby všichni slyšeli. Drž se zásady: zkoušíš-li se dvěma herci a dalších patnáct sedí, musíš zaujmout také je. Buď podle možnosti jistý a přesný, ale hlavně nikdy nesmíš být nudný.“

„Zrod pojetí role, které předkládá režisér herci, musí probíhat před hercovými očima, aby mohl bezprostředně sledovat proces myšlení. Režisér se musí vyjadřovat konkrétně, takřka fyzicky hmatatelně, aby mu všichni rozuměli . . . Jsem proti sedavému způsobu na zkouškách. Jsem téměř stále na nohou a herci také. Zní to možná zvláštně, ale jistota je v nohou. Herec musí vše pochopit nejen hlavou, ale celým tělem.“

Vyložení významu každé repliky je těsně spjata s hledáním jeho nejsdělnějšího jevištního vyjádření. V první fázi zkoušek je dán prostor herecké improvizaci. „Když se začne zkoušet, původní názor na smysl a stavbu hry se značně upřesňuje a dokonce proměňuje. Je-li dobré obsazení, rozvine se na základě výchozí představy improvizace. Její hlavní přínos? Vdechuje život obecné myšlence, upřesňuje ji a komplikuje. Je-li scéna správně rozpracována, postupně ožívá a osvozuje se od schematicismu počátečního záměru.“

Efros se na zkouškách nevyhýbá předehrávání — naprosto přesně po smyslu parafrázuje text, prostřednictvím rytmu, intonace, intenzity výrazu a dynamiky projevu a elementárních gest postihuje do nejjemnějších nuancí vývoj postavy v dané scéně. Nežádá na hercích přesné kopírování, vítá a podněcuje improvizaci, avšak pouze v rámci vymezeného tématu. Z řady variant, nalezených při cílevědomé improvizaci, je nakonec definitivně zvoleno jediné řešení, a to pak pevně fixováno v celku inscenace. Stejně i akce, které mají na diváka působit dojmem nečekané náhody, „musí být nalezeny, nastudovány a fixovány ve fázi detailní analytické práce na hře. Tyto „náhody“ však musí být zahrány s maximální věrohodností.“

V Efrosových inscenacích vše souvisí se vším, vše je v pohybu, ve vývoji, v boji. V životě často bez vědomí člověka, zde naprosto uvědoměle. „Člověk vnímá vše skrze dění, skrze konflikty. Při takovém psychofyzickém přístupu k inscenaci se nedostaví nuda. Poutavost nepadne s nebe, ale vyplývá z analýzy života samého.“ Velice důležité místo v Efrosově systému zaujímá „zákon nepřetržitosti“. Všechny postavy mají svůj vnitřní, nepřetržitý a nepřímocárý vývoj, který začíná před jejich vstupem do hry, neustává ani o divadelní pauze a který divák intenzivně vnímá prostřednictvím přítomných okamžiků. „V divadle se musí vše odehrávat dnes, nyní a doopravdy.“

V L A S T A S M O L Á K O V Á

Nejhůře se mi nelíbil nikdo

Od 7. do 15. října 1977 probíhala v Domě kultury OKD v Porubě IV. NÁRODNÍ PŘEHLEDKA AMATÉRSKÉHO DIVADLA PRO DĚTI. Účastníky byly tyto soubory: Divadlo Domu kultury OKD Ostrava-Poruba (Jílek: Šípková Růženka), soubor MÁJ Ústředního kulturního domu železničářů v Praze (Horynová: Moudrá ševcová), Divadlo DOPRAVO Kulturního domu Dopravních podniků hl. města Prahy (Weigovi: Když Petruška s kocourkem hráli divadlo), Slánská scéna ZK ROH Slaný (Novák-Oubram: Vodník Mařenka), Divadelní studio Státního divadla Oldřicha Stibora v Olomouci (Mikulka: Měsíc v anténách), Divadlo Hanácké obce, odbor ZK ROH Železářny Prostějov (Leonov-Voríšková: Pohádka ze starého lesa). Na přehlídce hostoval také soubor Kipjak z Estonska.

Titulek je citát výroku členky dětské poroty. Chtěla vyslovit klad, ale zapletla se do záporů. Úvahy o přehlídce tak trochu sdílejí její osud.

Přehlídka amatérského divadla pro děti mají tradici docela mladou. Jejich prostřednictvím jsme mohli obhlédnout zatím zhruba asi osmiletý vývoj amatérského divadla, hraného dospělými a věnovaného dětem. Je to doba krátká, přesto některé jevy porubských přehlídek snesou už přívlastek „tradiční.“

Tradiční je například mimořádná organizátorská zdatnost a hostitelská vlídnost všech pracovníků Domu kultury OKD v Porubě, pohotová tisková služba a obratnost domácí techniky, kterou si hostující soubory nemohou vynachválit.

Tradiční je systém „velké“ a „malé“ poroty. Velká hodnotí jednotlivá představení v diskusích se soubory a na seminářích, malá, to jest dětská porota (pět dětí z Poruby, vybraných za pomoci školy, ve věku 10–12 let), pracuje soustavně po celou dobu přehlídky, vedena dětským psychologem. Tato malá porota je jedna z nejceněnějších tradic, které si přehlídka vytvořila. Je-li dětský soud o představení komentován a vysvětlen odborníkem psychologem, má pro tvůrce divadla mnohonásobně větší cenu než soudy zachycené bezprostředně a náhodou.

Tradiční je vůbec dobrá přátelská a pracovní atmosféra. Konečně, proč by nebyla — v Porubě se většinou setkávají staří známí. Pět souborů ze šesti tu nebylo letos poprvé. Nu, a to už je bohužel také tradice.

CO NA PŘEHLEDCE VIDĚT NEBYLO

S výjimkou Slánské scény všechny soubory, které se letos přehlídky zúčastnily, hrají pro děti soustavně už několik let. V tom je také prostě tajemství toho, proč se pravidelně na přehlídkách objevují: jejich práce je cítěním, podložená vlastními zkušenostmi a vlastním přemýšlením o zvláštnostech divadla pro děti — a to je na jevišti vždycky vidět. Jejich představení mohou mít daleko k dokonalosti, ale i jejich nedostatky a omyly jsou podnětné, poučné, jaksi „vývojové“. Uvažovat o naplnění či nenaplnění záměru mohou jen lidé, kteří nějaký záměr vůbec mají, vědí,

co vlastně dělají a co dělat chtějí. Na „špičku“ se nikdy nikdo nedostane náhodou.

Uspokojivá podoba přehlídky však bohužel není typickým vzorkem amatérského divadla pro děti. Viděli jsme několik talentovaných představení, ale už jsme neviděli onu propast, která zeje za touto špičkou (k níž můžeme připočítat ještě dalších šest souborů, které čestně obstály v užším výběru, ale na přehlídce se nedostaly) — a mezi ostatními, to jest většinou. Prostý výpočet říká, že v amatérském hnutí je většina souborů, které práci pro děti stále podceňují, i když to samozřejmě nikdy nepřiznají. Ale věnují se jí náhodně, pouze na okraji mnohem atraktivnější činnosti pro dospělé. „Něco pro děti“ bývá tu čas od času jen hořkým pohárem útechy pro ty, na které se v představení pro dospělé nedostalo — a kteří se pak na nevinných dětech mstí ledabylými šaržemi k nekoukání.

Je to jako začarovaný kruh. Dělat divadlo pro děti není pro mnoho amatérských divadelníků dost lákavé, zajímavé, provokující — protože jejich vlastní vžitá představa o něm je až běda tradiční, protože si ho neumějí představit jinak než jako mnohokrát ředěný odvar z dospělého divadla realisticko-psychologického. Z tohoto zorného úhlu pak ovšem opravdu v prostinkých příbězích a postavách her pro děti „není co hrát“.

Jenomže tento zorný úhel je klamný a je třeba jej změnit. Objeví se fakt, že divadlo pro děti, jeho texty, režie, herectví, scénické výtvarnictví, zásadně patří pod jinou střešku, než jakou dospělému divadlu odkázali třeba Ibsen, Čechov nebo bratři Mrštíkové. Že je rodově blízké té divadelnosti, která se vyvíjí od římského mimu přes jarmareční výstupy, mysteria a morality k alžbětinskému divadlu a pro moderní dobu vyúsťuje v Brechtovi. Že je to divadlo skrz naskrz epické, demonstrierající, nepsychologizující, antiliterární, že v něm názorná akce váží víc než slovo. Z tohoto zorného úhlu se naopak jeví lákavě široké pole pro uplatnění divadelní fantazie právě v těch jednoduchých pohádkových příbězích, ukáže se, že v nich věru „je co hrát“.

Dokonce tolik, že i ti vyspělí mají

co dělat, aby všechny možnosti našli a využili. A to je to,

CO BYLO NA PŘEHLEDCE VIDĚT

Viděli jsme mnoho dobré a poctivé práce. Zaznamenali jsme, že se jednotlivé známé soubory vyvíjejí, vědí víc a umí víc než dříve, zvyšují nároky na vlastní práci. Byla jim za to vzdána čest a chvála a odevzdány ceny. Ale viděli jsme také, jak některé problémy, před šesti, před čtyřmi, před dvěma roky rezolutně vykázané za dveře se znovu drze vrací oknem a stávají se také tradičními.

Na prvním místě samozřejmě dramaturgie. Nedostatek kvalitních textů je osnovou vytrvalého nářku. O příčinách by byla dlouhá řeč a všichni ji stejně už znají nazpaměť. Namísto je spíš podotknout, že někdy je ten nářek už jen setravný a zastírá nechuť opravdu číst, hledat, vážit, vybírat a přemýšlet nad textem. A je až s podivem, jak mizivě málo je těch, koho věčný nářek už omrzel a rozhlíží se sami, vyzbrojení vědomím o tvárné síle divadla jako takového, po vhodném dramaturgickém materiálu. Tím spíš je to podivné, že v oblasti nejbližší příbuzné, v divadle hraném dětmi, podobný nářek slyšet není, čili odvážlivci vytvářejí jaksi samozřejmě s dětmi divadlo od začátku, to jest od vlastního textu — a úspěšně.

Přes všechny nářky však samotný výběr textu už není nebolavějším místem. Tím se podle všeho stává až dramaturgická, režijní a herecká práce s ním, nad ním, pod ním i vedle něj, vlastní umění inscenační, umění, jak převést literární dílo na trojrozměrnou scénu tak, aby skutečně v prostoru a čase scény žilo samostatným životem. I v nejlepších představeních přehlídky jsme byli svědky toho, jak celé dlouhé pasáže divadelně zmrtvěly, na scéně zněl jen holý text ve svém prvotním významu, nerozehraný, neobohacený o nové významy, režijně a herecky vlastně nezpracovaný, pouze reprodukováný s větší či menší mírou pravděpodobnosti. Pouhou pasivní reprodukcí textu by ztratili i Shakespeare dvě třetiny své hodnoty a uvažme, že v divadle pro děti hrajeme hry autorů, kteří — bez urážky — Shakespeare nejsou. Aby nenastalo nedorozumění: nejde o svévolné zasahování do textu. Jde o to, aby text byl skutečně pouze podnětem pro samostatnou tvorbu hereckou a režijní, aby se aktivizovala herecká a režisérská tvořivost, aby si od začátku zkoušek herci rozehráli hru jako svou hru vlastní, která těší a baví i je samotné.

Děti jsou neskonale vděčné za skutečný zázrak divadla. Je na nás, abychom jejich čistou touhu nikdy nepodvedli.

ALENA URBANOVÁ

Divadlo a drama

1. Úvod

Vztah mezi divadelním uměním a dramatickou literaturou může být nazírán z hlediska teorie literatury nebo z hlediska teorie divadla. V prvním případě vycházíme z existence svěbytných dramatických děl (tj. výtvorů dramatické literatury) a k divadlu přibližujeme toliko druhotně jako k jednomu z možných způsobů realizace (vedle četby, případně hlasitého předčítání), v případě druhém vycházíme z existence svěbytného divadelního umění a na dramatická díla se díváme jako na potenciální dramatické texty, tj. literární materiál určený a zpravidla potřebný k tvorbě divadelních děl (tj. inscenací dramatických textů).

Nejde pouze o dvojitý úhel pohledu, rozdílný je i předmět nazírání. Jestliže v prvním případě určuje obsah pojmu drama vnější podoba literárního díla (u činohry, opery, operety a muzikálu dialogická struktura s autorskými poznámkami, určitý způsob rozvržení a rozdělení; u baletu a pantomimy popis fyzických akcí, tvořících dramatický děj) a jeho vnitřní dramatické kvality jsou uvažovány jen platonicky (a většinou nekompetentně, podle příliš vágních nebo příliš konvenčních kritérií), pak v druhém případě se pojem dramatu (literárního díla s určitými vnějšími náležitostmi) naprosto nemusí krýt s pojmem dramatického textu, tj. předlohy, jež byla vybrána k inscenaci. Z hlediska konkrétního divadelního souboru a programu se mohou stát dramatickými texty i mírně přizpůsobená díla epická či lyrická, rozhlasové hry či filmové scénáře, stejně jako dramatická díla podle všeobecných kritérií označovaná jako knižní (tj. pouze k četbě určená) dramata. A naopak dramatická díla, napsaná původně pro scénu a v určité divadelní epoše scénicky produktivní, se v jiné historické epoše, v kontextu odlišné divadelní kultury mohou stát úplně nebo převážně knižními (dnes např. většina textů antických tragédií).

Se vztahem divadlo — drama je spojena celá řada problémů. Divadelně orientovaní teoretikové někdy upírají dramatickému dílu literární svěbytnost (tj. svěbytnou existenci literárního druhu): dramatické dílo se podle nich nemůže realizovat četbou, jediné inscenací. U nás tento názor zastává nejsoustavnější teoretik divadla Otakar Zich, autor knihy *Estetika dramatického umění*. Název „dramatické umění“ znamená v Zichově pojetí přibližně totéž, co dnes nazýváme divadlem, divadelním uměním. Zich sem (do dramatického umění) zahrnuje činohru, zpěvohru a scénický melodram, případně dramatickou pantomimu, naproti tomu do širšího pojmu divadelní umění počítá balet a dokonce i film(!). Dramatické dílo je Zichovi totožné s divadelním představením. „Nutnou existenční podmínkou dramatického díla jest skutečné (reálné) jeho provozování.“... „Básnictví dramatické neexistuje, protože (...) není dramatické dílo výlučným dílem slovným a nejsme oprávněni klásti v něm pars pro toto, část za celek.“ [Stejnou logikou bychom ovšem mohli upírat podstatné části staré řecké lyriky právo na označení „lyrické básnictví“, protože byla ve své době nerozlučně spjata s hudebním — i tanečním — provedením: šlo o sólově či sborově zpívané písně, jejichž texty představují rovněž pars pro toto, část za celek.

Podobný názor jako Otakar Zich zastávala v polské diskusi na toto téma, vedené na vysoké teoretické úrovni Stefania Skwarczyńska (viz sborník *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tom I: *Dramat — Teatr*, Wrocław 1974).

Opačné stanovisko — vyloučení nebo popření tvořivé účasti divadelního umění při realizaci dramatického díla — je poměrně vzácné. Jeho extrémním zastáncem je francouzský teoretik Jean Hytier, který nazývá drama jako

čistý typ literárního díla. Nepovažuje za nutné, ba ani žádoucí, aby drama bylo realizováno na scéně. Při divadelním představení se prý drama hrou herců znehodnocuje. Specifičnost dramatu není v jeho svazku s divadelním uměním, ale v tvárných rozdílnostech od jiných literárních druhů. Optimální realizace se dramatu dostává v obrazovnosti čtenáře. (Viz Jolanta Brach-Czajna; *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław 1975.)

Považujeme-li krajní stanoviska, neuznávající na jedné straně literární svěbytnost dramatického díla a na druhé straně svěbytnost divadelního umění, za neudržitelná, neznamená to, že tyto extrémní postoje nemají své dílčí pravdy. Argumenty skalních zastánců divadelní realizace dramatu potvrzuje skutečnost, že většina konzumní dramatické literatury, zvláště soudobé, se vskutku příliš nehodí pro četbu (a také se příliš nečte, leda z odborného zájmu), zvláště jde-li o žánry, v nichž rozhodující úloha přísluší fyzické akci. Zcela výjimečně se četou operní nebo dokonce baletní libreta a s efektem jistě značně problematickým. Jiná je však situace u časově odlehklých děl dramatické literatury, kde se poměr mezi čtenářskou a divadelní realizací vyrovnává nebo dokonce čtenářský konzum získává převahu (antické drama). Jde ovšem o díla velké slovesné hodnoty.

Literárně orientovaní teoretikové (i když vesměs nejdou tak daleko jako Jean Hytier a nepopírají divadelní určení dramatického díla) mají tendenci podceňovat tvůrčí podíl divadelní realizace — omezovat ji na pouhou reprodukci, zařazovat herectví mezi umění toliko „výkonná“. Divadelník se bude proti takovému znehodnocování své práce bránit. Jistě právem, uvažujeme-li obecně o možnostech a poslání divadla nebo analyzujeme-li skutečně tvůrčí divadelní činnost. Hledíme-li však na běžnou produkci průměrných konvenčních divadelních podniků, založenou na stereotypech a klíších, dostanou argumenty literárních teoretiků určitou kritickou, byť ne teoretickou platnost.

Spor může pokračovat v rovině historické jako otázka geneze, otázka prvenství. Problém, zda bylo první divadlo nebo drama, nápadně připomíná známou filozofickou hádanku o prvenství vejce či slepice. Zastáncé divadla může poukazovat na mimetické lovecké tance a jiné magické akty kmenové společnosti, v nichž bude spatřovat prvopočáteční formu herectví a divadla za naprosté absence dramatu. Zastáncé prvotnosti dramatu může právem namítnout, že počátky divadla jsou příliš temné, než aby se jimi dalo argumentovat, a může poukázat na zřetelné literární zdroje staré řecké tragédie, zrozené z dithyrambu (hymnu na oslavu boha Dionýsa), čerpající náměty z homérského eposu a ve výrazových prostředcích ovlivněné řeckou lyrikou.

Důležitější než spor o prvenství je skutečnost, zřejmá z každého rituálu, že ani prvopočáteční, zárodečné divadelní formy se nemohly omezovat na pouhé spontánní předvádění, vykonávání, že i v jejich základu musela být nějaká idea, nějaký program, který představuje zase zárodečnou, i když neliterární formu dramatu. I obřad musí být předem domluven. A ve faktu domluvenosti je obsažen zárodek dramatu.

Četné problémy s sebou nese i realizace dramatického díla četbou. Skutečnost, že dramata nejsou zdaleka tak běžným a oblíbeným předmětem čtenářského zájmu jako díla epická, má svůj důvod v tom, že drama vyžaduje specifický, možno říci divadelní způsob čtení. Jestliže epický vypravěč je průvodcem čtenáře, usměrňujícím jeho pozor-

nost podle svých záměrů [ukazuje mu to, čeho si má v daném okamžiku všimnout, přenáší jeho pozornost z osoby na osobu, z faktu na fakt], drama takovou jednotící perspektivu postrádá (s částečnou výjimkou epizujících dramatických forem, kde předvádění je kombinováno s komentováním). Čtenář dramatu musí vnímat děj jako sled situací, v nichž se prolínají perspektivy jednotlivých dramatických postav. To, co je na jevišti názorně předváděno, musí si čtenář dramatu představovat. Bez scénické představivosti vnímá čtenář text dramatu neadekvátně jako pouhý sled střídavých promluv dramatických postav. Četba dramatu je tedy jakýmsi vnitřním divadlem. I epický text sice nechává prostor pro čtenářovu vnímací aktivitu, i zde jsou místa nedořečenosti, i zde si čtenář musí domýšlet a představovat (převážně slovní informace do smyslově názorných představ), číst mezi řádky. Ale činí tak ve směru jediné perspektivy, dané úhlem pohledu vypravěče, nikoli v pluralitě perspektiv, daných situacemi mezi dramatickými postavami.

Nazíráme-li problém z hlediska divadelního (a toto hlediště bude určující v následujících úvahách: východiskem bude fakt divadelního umění, způsob jeho fungování a z toho plynoucí požadavky na dramatickou literaturu), bude nás zajímat především existenční minimum divadelního umění: co je nepostradatelné, aby se realizovalo divadelní dílo. Aforistická formulace „tři prkna, dva herci, jedna vášeň“ postihuje toto minimum trefně, i když metaforicky: divadelní dílo potřebuje jednající herce (v té „vášni“ je zahrnuto dramatické dění mezi postavami). Fakt místa, kde se hraje, je obsažen v samotném faktu jednajících herců, protože hrát a vůbec cokoliv konat — jak známo — lze jen v prostoru a v čase. Ale právem se na něj v naší metaforické „definici“ poukazuje, protože charakteristickým rysem hry je vydělení určitého místa, místa hry, v němž vzniká umělý svět hry, z ostatního životního, „reálného“ prostoru. Místo hry se může přenášet, měnit, nicméně skutečnost vydělení trvá. Trvá i tam, kde si hráč a divák se vyměňují funkce, střídají se, jak je tomu např. v psychodramatu. Proslulá rampa, předěl mezi herci a diváky, o jehož odstranění se tolikrát různí divadelní novátoři pokoušeli, je výrazem onoho nezbytného rozdělení rolí.

Nezbytnost herce je nesporná: bez hráčů není hry, jsou pouze návody k hram. Takovým návodem k divadelní hře

je drama. Tento návod nemusí být písemně fixován ve formě literárního dramatu. Stačí domluva mezi účastníky hry — rámcový plán dramatického dění, který se pak při hře naplňuje improvizací herců. Ale tento plán plus tyto improvizace (ať fyzické či slovní) jsou jakousi neregulérní formou dramatu: improvizující herec v sobě slučuje funkci herce s funkcí autora (spoluautora) hry. Ke hře nestačí herci, musí být též co hrát a toto „co“ je takovou či onakou formou dramatu, kterou lze alespoň dodatečně převést do literární podoby. I když teorie dramatu se zabývá toliko literárními formulacemi dramatického děje, z hlediska teorie divadla je nutno pojem dramatu, dramatického díla rozšířit i o zčásti domluvené a zčásti improvizované scénáře dramatického dění. Takové scénáře se vyskytují i u produkcí, pohybujících se na samé hranici divadelního umění, např. u happeningů, kde se akce předem domluvené kombinují s akcemi inspirovanými nebo vyvolanými náhodou. Prvek náhody je pojat do hry: náhoda se stává „spoluautorem“.

Z faktu předvádění, který je posláním divadelního umění, vyplývá nutnost posledního podstatného elementu — diváka. Divadelní dílo může pochopitelně být dovedeno do relativně konečné podoby bez asistence diváka (poslední generální zkouška, v níž režisér nesedí u pultu a ne-substituuje diváka, ale hraje některou z rolí, je svým způsobem hotovým divadelním dílem), ale divadelním uměním v plném smyslu se stává teprve, když se realizuje předváděním před diváky.

Složkami, tvořícími divadelní dílo, jsou tedy herec jako vykonavatel hry a drama (v tom širokém smyslu, jak bylo charakterizováno) jako návod ke hře, plán hry, obvykle konkretizovaný v režijním scénáři, v režijní „partituře“ scénického dění. Fakt hry implikuje, jak bylo řečeno, dramatický prostor, z něhož se v divadelní praxi odvozuje (ale ne nutně, protože hrát lze v jakémkoliv ad hoc vyděleném místě za přirozeného světla) výtvarná složka divadelního díla (osvětlený a výtvarně pojedený prostor, determinovaný divadelní architekturou). Fakt herce implikuje divadelní kostým, případně masku: herec je nějak oblečen a toto oblečení ho nějak charakterizuje i společensky určuje (hraje-li neoblečen, stává se tato náhoda příznačným „kostýmem“). Ze způsobu hereckého projevu lze odvodit další divadelní složky: hudebně-zpěvná a ta-neční.

AUTORSKÉ DIVADLO V HORIZONTU

Pátý ročník „Přehlídky malých divadel“ pořádané Studiem Horizont při OKVS Brno 3 soustředil většinu z toho nejzajímavějšího, co v uplynulém roce „vyrostlo“ na poli mladého autorského divadla. K úplnosti chyběly snad jen dva až tři tituly, aby se přehlídka stala skutečně reprezentativním vzorkem. To však už překračuje jak záměr pořadatelů, tak i možnosti dvou denního setkání (uskutečnilo se ve dnech 28. a 29. října 1977). Horizont se stal příležitostí ke konfrontaci inscenací, které vzbudily mimořádnou pozornost na Šrámkově Písku, Wolckrovi Prostějově, Hvízdoslavově Kubíně a konečně i těch, které se na festivalech neobjevily. Průběh přehlídky ukázal, že konfrontace autorských divadel může být velice plodná.

Soubory, které zaujaly na Šrámkově Písku, reprezentoval v Horizontu brněnský Kolektiv (pro vážné objektivní důvody nepřijel další účastník

ŠP pražský Orfeus), který vyvolává pozornost už proklamovanou kolektivní účastí celého souboru na všech složkách představení — počínaje autorstvím scénáře (na námět Vernova Doktora Oxe) přes kolektivní režii až po řešení scénického prostoru a výtvarnou stránku představení. Rámec inscenace tvoří jednotlivé složky programu našich kin: náladová hudba (staršího data) před začátkem promítání, reklamy, týdeník, ukáзка „Uvidíte v našem kině“, krátký naučný film a konečně barevný velkoformát Doktor Ox. Zdá se, že šťastnější a kolektivní práci vlastnější a bližší byl nápad s rámcováním inscenace jako filmového představení, než pokus o inscenování Vernovy prvotiny v oblasti vědecko-utopického žánru. Úvodní částí programu počínaje reklamou a „žurnálem“ a konče krátkým filmem jsou nejen plně režijně výtvarných nápadů (zajímavý je zejména týdeník, kde

manipulace se židlemi a provazy vytváří groteskní metaforickou parabolu ke klišovitému záznamu filmových aktualit), ale mají také spád a směřují k určitější výpovědi, jakou od autorského divadla očekáváme. Samotný „velkoformát“ má několik šťastných míst (například vytvoření filmového detailu mluvících úst pomocí dvojic rukou), jako celek však trpí nejasností celkového záměru a malou pozorností věnovanou temporytmu představení. Samostatnou kapitolu by potom tvořil problém herectví, nebo spíš zdůrazňovaného neherectví Kolektivu. Přes všechny tyto připomínky (ukazuje se, že kolektivní režie, jakkoli je sympatická, má také své meze) je třeba vyvodit skutečnost, že Kolektiv mluví zcela osobitou řečí; jeho největší síla je v důrazu na výtvarnou kompozici představení a patrně zde také jsou největší možnosti a předpoklady souboru pro další práci.

Takzvané divadlo poezie reprezentovalo v Horizontu hned několik souborů, přičemž míra důrazu na slovo „divadlo“ byla u těchto souborů různá. Soubor prostějovské LŠU Divadlo na dlani se na festivalech objevuje teprve druhým rokem a má za sebou několik výrazných úspěchů: Cena poroty a diváka na Wolkrově Prostějově 76 za inscenaci eskymácké lidové poezie Písň vrbového proutku a Cena diváka na WP 77 za mimosoutěžní uvedení textů M. Macourka Možná že ne... (s touto inscenací se Divadlo na dlani také představilo v Horizontu). Charakteristickým rysem práce souboru je důraz na autentičnost a spontaneitu hereckého projevu. Režisér J. Roubal je v tomto smyslu zároveň citlivým pedagogem, který důsledně vychází ze zkušeností a předpokladů členů souboru — studentů středních škol. Základní divadelní složkou inscenací Divadla na dlani je rytmus „jako společná vlastnost zvuku, slova, gesta i pohybu a v podobě temporytmu i celého představení“. Inscenování textů M. Macourka rozhodně není dramaturgickým objevem, zdá se dokonce, že vlna „populárnosti“ těchto textů je někde za námi. O to překvapivěji zazněla živá a aktuální interpretace, která „udělala z Macourka roku 1964 našeho současníka“ (hlas z diskuse o tomto představení). Červená a zelená klubka v rukou účinkujících naplnila scénický prostor básnivou metaforičností, jejímuž kouzlu podlehl i divák.

Problematičtější v kontextu přehlídky vyznělo vystoupení jindřichohradeckého Studia P s pořadem sestaveným z fejetonů, básní a aforismů Jana

Nerudy Skopové s marjánkou. Zatímco na WP 77 zazněla tato inscenace nově a objektivně a získala Zvláštní cenu poroty, vystoupení v Horizontu ukázalo na její slabiny — že totiž objektivnost představení je především v rovině dramaturgické, zatímco po stránce inscenační zůstává spíše pásmem než scénicky ucelenou výpovědí. Příkladem je ovšem spontánnost a bezprostřednost, s níž jindřichohradečtí své představení hrají.

Nejdiskutovanějším představením přehlídky (v kladném i záporném smyslu) se stalo vystoupení Plastického divadla z Trnavy s Poetickou vernisáží akustických obrazů z života a díla Tristana T. (titul přímo označuje tvar inscenace). Textovou předlohou je poezie vrstevníka členů souboru Ivana Štrpky. Základní nápad — organizovat představení skutečně jako vernisáž — je nepochybně nosný, nabízí řadu možností a mnoho také slibuje. V realizaci záměru však zůstal režisér Ivan Kováč někde na půli cesty. Příčiny ovšem vidíme už v rovině textu, který nás nepřesvědčuje o naléhavosti a obsažnosti výpovědi.

Toho, kdo zná práci pražského Divadla Excelsior a především dvojici Hladký — Bodnár, jistě nijak nepřekvapilo, že si k nové inscenaci zvolili text Voskovce a Wericha. West Pocket Story také uvádějí jako „neobratný kompliment těm, kteří způsobili, že se před padesáti lety zrodila West Pocket Revue“. Excelsior pochopitelně nerekonstruuje původní představení, z něho si bere především základní dějové schéma. Do původního textu vnesli řadu nových motivů a dvojice Hladký — Bodnár se pokouší — v rovině

slovního a situačního humoru — vnést do představení současně téma. Jejich úloha je jistě nevděčná v tom, že chtě nechtě jsou srovnáváni se svými předchůdci. I tak je však třeba říci, že v tomto představení Hladký s Bodnárem o svých improvizčních schopnostech tak zcela nepřesvědčili (třeba i v tom, že nedokázali reagovat na nepředvídané dění na scéně). Místy sice zazněla sympatická slovní hra, v celku představení však nedokázali odhadnout míru únosnosti některých nápadů. A právě zde se také projevila nevyrovnanost této dvojice.

Vyvrcholením přehlídky se stalo vystoupení dnes již profesionálního Divadla na okraji se scénickou koláží na motivy románu současného polského spisovatele T. Nowaka Dáblové. Pro poetiku tohoto souboru je příznačné, že nesleduje fabulační a syžetové linie příběhu, ale klade důraz na postížení a evokování atmosféry doby a prostředí, v němž se příběh odehrává. V případě Dáblů se jim toto úsilí podařilo naplnit takřka beze zbytku. Představení by si zasloužilo obsáhlejšího a hlubšího rozboru, neboť se v něm objevují zcela nové postupy a principy. Ukazuje se, že režijní práce Z. Potužila otevírá další možnosti rozvíjení osobité poetiky. Stejnou měrou se ovšem na výsledku představení podílely herecké výkony L. Machoninové, R. Fidlerové, O. Pavelky a M. Jeřínka.

Závěrečná diskuse o představeních uvedených na Horizontu jen potvrdila, že mladé autorské divadlo přináší řadu velice závažných podnětů zdaleka ne jen pro divadlo amatérské, ale i pro naše divadelnictví vůbec. jk

Poznámky o divadle

DIVADELNOST

Zneužijí blahosklonnosti redakce tohoto časopisu. Nabídla mi totiž, abych v jakési stálé rubrice psal na poměrně libovolná témata o divadle (samozřejmě dokud to bude ke čtení).

A tak se hned chápu této příležitosti, abych jistým způsobem doplnil to, co jsem napsal v jiném článku o problémech spolupráce amatérů a profesionálů. Jde mi totiž o onen problém rozšiřování a prohlubování, rozvíjení a obohacování estetických prostředků divadla jako jediné možnosti tohoto uměleckého druhu objevovat a stále ožивovat svou jedinečnost.

A pro tentokrát bych jej nazval problémem divadelnosti.

Je to problém už mnohokrát pojednáváný. A z mnoha stran. Většina teoretiků se přitom shodla na tom, že základem divadelnosti je živý herec. Abych citoval jednu z prací, která se v poslední době na toto téma vyslovila, obrátím se ke knize Gillo Dorflese Proměny umění, která vyšla u nás v roce 1976. Říká se tam: „... že základem každého podnětu k divadelní práci, ať už jde o autora či herce [neboť je třeba myslet na oba], je určité úsilí o bezpro-

střední komunikaci mezi subjekty, nebo řekněme dokonce o přímé sebestvrzení před bližními a před společností, a to ve větší míře než v ostatních literárních oblastech.“ A jiní autoři mluví přímo o tom, že tělesná spolupřítomnost herců a diváků umožňuje divadlu, aby dokonale a vrchovatě naplnilo své sdělení, že komunikace divadla je přímá skutečnost, zahrnující celou subjektivitu herce. S tím nelze než souhlasit.

Divadlo začíná a končí hercem. Všechny ostatní složky mohou nést nespočetné významy, mohou samy o sobě cosi sdělovat. Ale divadlem se stávají teprve tehdy, když jim herec — živý člověk — dodá význam definitivní; význam, který může způsobit teprve on faktem své existence. Takže divadlo se jako specifický umělecký druh uskutečňuje hercem. A on je tedy také nutně základem divadelnosti, jestliže ji chápeme jako zvláštní prostředky a formy, kterými ten nebo onen druh dosahuje jistého sdělení a které se buď vůbec nevyskytují, nebo se vyskytují v jiné podobě v ostatních druzích umění. Divadelnost začínající hercem je společná pro všechny druhy divadla, v nichž se vyskytuje živý člověk. Jedině loutkové divadlo může dosáhnout divadelnosti bez živého člověka; může své sdělení

učinit bez přítomnosti viditelného a přirozeně tělesného herce. Tedy bez oné komunikace jako skutečnosti, která zahrnuje celou subjektivitu herce.

Operuji touto celou subjektivitou herce proto, že se domnívám, že nejlépe vyjadřuje materiálovou, a tím i sémantickou podobu herectví. Materiálovou proto, že potvrzuje fakt, který je každému jasný: herec tvoří ze sebe, vyjadřuje své záměry sebou a všechno, co chce sdělit, může sdělit jen skrze svou tělesnost. Psychofyzický organismus herce je prostě vskutku materiálem, z něhož se rodí a jímž se realizuje hercova tvůrčí práce. A stejně je tomu s onou podobou sémantickou. To jest s podobou, která určuje základní schopnosti materiálu odrážet skutečnost a zároveň o ní podávat přesnou a pravdivou informaci.

Vrátím se teď na okamžik k loutkovému divadlu. Jeho materiálem je hmota v nejrůznějších podobách. Může fungovat v přímé podobě nějakého předmětu, tedy být předmětem samým. Například černé divadlo většinou vychází z reálné podoby předmětů a svou technikou jim dodává dalších významů. Nebo tato hmota může být zpracována do podoby jiné. Dřevěné loutky jsou zpracovány do podoby člověka. V tom i onom případě je sémantická hodnota dána tím, že hmota něco nebo někoho zastupuje, že nabývá významů zcela jiných, než jí náleží v normálním životě. Rukavice se na černém divadle k sobě chovají jako milenci — nesou v sobě lidský význam, zastupují lidi. A totéž platí samozřejmě ještě více o dřevě, které se svým opracováním proměnilo v lidské tělo.

Mluvím o tom proto, že z tohoto sémantického hlediska to má loutkové divadlo mnohem jednodušší, neboť jeho materiál už svou povahou dovoluje od počátku bohaté rozšiřování významů, nelpí pouze na přímém vztahu ke skutečnosti, ale má v sobě v každém okamžiku potenciální možnosti být modelem této skutečnosti.

Ale člověk, živý člověk, nemůže přece být modelem. Je tou skutečností nejskutečnější, konkrétnem nejkonkrétnějším. To, co je velkým předpokladem ke komunikaci zcela specifického druhu, jinde nedosažitelné, komunikaci skrze totální subjektivitu člověka, je zároveň velkým nebezpečím herectví a divadla z hlediska sémantického. Neboť za jistých předpokladů se může stát, že herec bude činit sdělení jen o sobě, že jeho tvorba nedosáhne obecných významů a nestane se modelem jisté skutečnosti, která dosahuje určitého stupně obecné platnosti.

Už slyším námitky: je tu přece text, ten sám o sobě má dost obecných významů, které herci dovolí, aby jich také dosáhl. Souhlasím, ale jen částečně. Neboť jednak víme, že se divadlo dá hrát také bez textu, jednak jde o teoretické položení problému jako otázky po samostatných sémantických hodnotách herectví.

A zase všechno začíná od té totální subjektivity, od faktu herecké tvorby, jež své sdělení realizuje tělem. Už jsme si objasnili, že je to velké pozitivum z hlediska komunikace mezi divadlem a jevištěm. Připojme k tomu teď, že je to také neméně velký klad z hlediska konkrétnosti. Žádné umění nemůže svůj model skutečnosti tvořit na základě touhy po absolutní abstrakci. To je úkol vědy. Pronikání matematických metod do mnoha vědních disciplín je toho klasickým výrazem. Neboť matematický symbol se zbavuje jakéhokoli přímého vztahu k realitě (či jednoduše tomu, abychom byli přesnější) a zahrnuje v sobě jen obecné, abstraktní rysy celé skupiny jevů, vyjadřuje podstatu určitého procesu. Ale umění musí vždycky zůstat konkrétní. Jeho spění k podstatě je schopností jeden jev proměnit nějakým způsobem tak, aby při vši konkrétnosti zahrnoval i jevy jiné.

Herec je z tohoto hlediska jevem nejkonkrétnějším. Ale jak docílit toho, aby zároveň vypovídal o jevech dalších, aby postihoval širší skutečnost než sebe sama?

Naštěstí funguje herec — živý člověk jako herec právě jenom v divadelním prostoru. Povšimněme si: řekneme-li o někom, že hraje v životě divadlo, máme tím na mysli něco hanlivého. Neboť od skutečného reálného prostoru se prostě představování něčeho jiného, než vskutku člo-



DS TJ Sokol Bystré u Poličky: V. K. Klicpera — Potopa světa

věk je, nehodí. Zatímco prostor divadla přímo toto představování předpokládá. Je k tomu uzpůsoben. Všechny prostory divadla vycházely vždycky z toho, že divákům sdělovaly určitou umělost, oznamovaly jim, že budou přítomni něčemu, co si vyžaduje jiného vnímání než toho, kterým se na člověka díváme normálně, ve všedním životě.

Čím více byl herec podstatou divadla, čím více byl srozumitelnější, tím více usiloval prostor o určitou abstrakci, oproštěnou od konkrétnosti jedinečných jevů života — ať už tato abstrakce šla v podstatě k prázdnému prostoru, jako tomu bylo například v divadle renesančním, nebo k jisté metaforičnosti, jako tomu bylo a je v jednom proudu moderního divadla. A koneckonců: i to naše kukátkové divadlo, kukátkový prostor, jenž se zrodil z baroka a podřídl herce normě iluze — to jest vytvoření takového divadla, jež je schopné co nejvíce napodobovat život — svou umělost podtrhlo prostě tím, že nám dovolí pozorovat herce a vůbec divadlo jen z jedné strany. Přemístění pozorovacího stanoviska, možné v životě, je tu vyloučeno.

Takže: přirozený, konkrétní herec označující jenom sebe vystupuje v umělém prostoru, který je jenom prostorem divadelním, prostorem, jenž se právě díky herci může stát čímkoliv. A tady je onen bod, z něhož se rodí divadelnost. Z obecnosti, abstraktnosti umělého prostoru divadla a konkrétnosti, jevové jedinečnosti herce. Hledání estetických možností divadla, hledání divadelnosti jako prostředku nových sdělení je tedy v prvé řadě hledáním nových vztahů herce k prostoru a prostoru k herci.

A snad právě proto narazilo v této chvíli amatérské divadlo tak naléhavě na problémy scénografie.

JAN ČISAŘ

JIHOMORAVSKÝ FESTIVAL SOVĚTSKÝCH HER

V Novém Městě na Moravě byl uspořádán první ročník krajského festivalu sovětských divadelních her, nesoutěžní přehlídka inscenací nastudovaných k výročí Velkého října. Pořadatelé byly Krajské kulturní středisko v Brně, krajský výbor SČSP a okresní složky Ždár nad Sázavou.

Festival zahájil divadelní soubor Klicpera DKT ROH Jihlava s vlastní úpravou dříve hodně hrané Makarenkovy hry *Začínáme žít*. Pojetí hostujícího režiséra M. Junáška, herce Horáckého divadla, se opíralo o podstatnou úpravu Stehlíkovy dramaturgie a o zakomponování epické písně, stavěné do protikladu k ději a oddělující jednotlivé části hry. Na jevišti upoutali především mladí herci svým zaujetím a entuziasmem a jako kolektiv byli za svoji práci odměněni.

Soubor SZK ROH z Kroměříže, nositel Ceny Antonína Zápotockého, vystoupil s ostrou satirou V. Šukšina *Energičtí lidé*. Závažnou ideu hry — nastavení gogolovského zrcadla dnešním příživníkům — zprostředkovali inscenátoři bezesbýtku. Nepovedlo se však důsledně dodržet jednotu obsahu a formy, což poněkud oslabilo myšlenkovou hloubku hry. Za herecké výkony byli oceněni G. Hrabal za roli Dobráka a O. Vízdal jako Plešoun.

Dělnické divadlo OKVS Brno uvedlo na přehlídce inscenaci hry M. Roščin-

na *Manželé hledají pokoj*. Uvolněná struktura dramatického textu, časté střídání místa děje a množství postav kladou na inscenátory značné nároky. Zkušený režisér F. Palčík si však s nelehkým úkolem poradil skutečně dobře. Mnoho problémů mu pomohla vyřešit výtečně členěná a vypracovaná scéna hostujícího A. Vorla. Ke kladům inscenace patřil nejen osobitý přístup k předloze, ale především bezpečné vedení hereckého kolektivu a vzácná souhra mladých začínajících herců se starší generací. Režisér po zásluze získal hlavní cenu festivalu — zájezd do Sovětského svazu. Za herecké výkony byli oceněni E. Kolář za postavu Aljoši a D. Weisová jako Aljošova matka.

Dobře si vedl i jediný vesnický divadelní kolektiv OB a TJ Sokol Nové Veselí v Loštákově úpravě Katajevovy *Bláznivé neděle*. Novoveselští uspěli především bezprostředností a radostí ze hry, která překryla i mnohé nedostatky. Oceněn byl herecký výkon I. Brátové jako Ředitelky a režie J. Bílka.

Že se žádná práce neztratí, dokázalo festivalové vystoupení divadla Svatoj ZK ROH Zbrojovka z Brna. Od začátku roku se inscenátoři potýkali s vyzněním úpravy Vampilovova *Červeného loučení*, kterou zpracoval stálý spolupracovník souboru, režisér brněnské zpěvohry Stanislav Fišer, pod názvem *Večerek na rozloučenou*. Kolektiv se dopracoval k představení s vyrovnaností všech složek — režijní, herecké, výtvarné, hudební i pěvecké. Výsledkem bylo osobité a věcné tlumočení Vampilovových myšlenek dnešním divákovi formou náročné syntetického divadla. Za nejlepší herecký

výkon festivalu byl oceněn D. Kudláček v roli Repnikova, z mladší generace M. a J. Brabcovi za ztvárnění hlavních postav Táni a Kolesova.

Závěr festivalu patřil Divadlu Hanácké obce ZK ROH Železáren Prostějov, které sehrálo *Pohádku starého lesa* L. Leonova a M. Voříškově. Režisérka V. Kubičková provedla v textu loutkové dramaturgie četné změny. Podařilo se jí nenásilnou formou postihnout étos hry, motivy lásky k přírodě, přátelství, dobra a zla, lásky k domovu i prvky ateistické výchovy. Za svoji všestrannou práci zaslouženě získala další hlavní cenu festivalu — zájezd do SSSR. Hereckou cenu získal V. Dadák za dvojroli *Vyprávěče* a *Osi-va*.

O prvním krajském festivalu sovětských divadelních her můžeme říci, že byl úspěšný, a to hned v několika směrech. Z dramaturgického hlediska byl zajímavý žánrovou pestrostí, přínosem byl téměř ve všech případech podíl inscenátorů na vlastních úpravách textů. Profesionální i amatérští režiséři projevili osobitý rukopis a snahu o moderní práci s herci. Scénografická složka (ve čtyřech případech zastoupena profesionály) zdařile doplňovala dramaturgicko-režijní záměry použitím jednoduchých, ale výrazných a účinných prostředků. Podstatně hůře však dopadla kostýmní výprava většiny představení. Co se herecké práce týče, mohli jsme konstatovat dobrou úroveň. Výraznější byla herecká práce mužů a pak mladých herců, sice méně zkušených, ale hrajících s velkou chutí a zápalem. A to je, doufejme, dobrý příslib do budoucna.

L. Zbořilová

DKT ROH Jihlava: A. S. Makarenko — *Začínáme žít*



ZLATÝ KOČÁR NA SMÍCHOVĚ

*Také znáte ten pocit, kdy se třeba díváte na nějaký obraz nebo si zkoušíte nové šaty, a přitom si pořád říkáte „co tomu jen chybí. Je to dobré, ale něco by to ještě chtělo... něco málo. Ale co?“ Tak přesně, s takovým pocitem jsem odcházela z premiéry hry Leonida Leonova *Zlatý kočár*, kterou nastudoval pražský soubor SZK Motorlet — IPS. Představení mělo velkou dobrou úroveň, herci odvedli poctivé výkony, diváci opouštěli přeplněné hlediště spokojeni. A přece... Jako by něco zůstalo nedotažené, nevyřešené, „nedohloubené“.*

V programu ke hře napsal vedoucí souboru A. Hübner velice výstižně: „... Je třeba najít si znovu své místo na zemi a rozhodnout se pro některou z cest. Všichni tu zoufale touží po štěstí, jenomže si je každý představuje jinak. Střetávají se tu protichůdné životní koncepce. A tak v skrytu kladu autor otázku, co je to vlastně

šťěstí.“ — Otázka, která nikoho nemůže nechat chladným. Jak žít správně, jak žít šťastně, jak vůbec žít.

A právě v tom to vězí. Do těch dvou hodin se tu nahromadilo tolik citů, vášní, nadějí a zklamání, že by člověk očekával přinejmenším bouři, ne-li vichřici. Jenže místo toho se jen sem tam zablyskne. Jen občas probleskne některou z postav skutečná individualita, kdy se postava dramatu stává živoucí bytostí, prožívající své vlastní životní drama. A to potom divák zapomíná, že se dívá na hru a věří. Věří tomu Něprjachinovi, Dásence, Rahumovi...

Skoda jen, že se režisérovi nepodařilo vyburcovat k vlastnímu životu všechny a nastálo. Snad by tomu napomohla ujasněnější a vyhraněná dramaturgicko-režijní koncepce, snad nápaditější scéna. O tom jsem tedy přemýšlela cestou z představení domů.

E. Komárková

VYSOKOŠKOLÁCI NA JEVIŠTI

V českých zemích pravidelně pracuje akademických souborů z oboru amatérského divadla a uměleckého přednesu poměrně málo. Že se i v této oblasti snad blýská na lepší časy, ukázala v říjnu minulého roku tříhodinová nesoutěžní přehlídka brněnských studentů ve Vysokoškolském klubu. Zúčastnily se jí čtyři soubory.

Pětičlenný recitační kolektiv filozofické fakulty UJEP Po zdověčené vybral si pro své půlhodinové pásmo černošskou poezii a zpívaná blues. Výběr textů zdůraznil jak melancholickou (milostná nota), tak ostrý sociální a protirasistický náboj této tvorby, bojující za lidskou důstojnost černých Američanů a za mezinárodní solidaritu. Komorní pořad byl podán vkusně a s jistou gradací, ale vcelku poněkud ostýchavě a jevištně staticky (monologická čísla nehybných interpretů, občas prokládaná dialogem), bez snahy o scénické dotažení předloh směrem ke skutečnému divadlu poezie.

Jejich fakultní kolegové, šestičlenná recitačně hudební skupina OIMĚ, vystupující ve studentských klubech už několik let a účastnili se i Wolkrova Prostějova. Také tentokrát předvedli zkrácený autorský večer svého člena Jaroslava Kvasnici. Mladý básník upřímně zaujatého generačního vyznání, ovlivněný halasovskou linií naší poezie (stejně jako verši V. Hraběte, které v programu zazněly také), usiluje ve své reflexivní lyrice o osobité vidění skutečnosti i o její poměrně vyzrálé umělecké ztvárnění. Texty intimní erotiky vystřídaly tu útoky proti maloměstské životní vyprahlosti (Ještě stále, Malá filipika), vitalistické přitakání ideálu (Zrození Venuše) a posléze aktuální politický protest (ne-

frázovitá báseň o Che Guevarovi a Chile). Slibně krystalizující poezie, která má autorovým vrstevníkům co říci, vyžadovala by ovšem další precizování interpretace recitálu (vztah mezi složkou slovesnou a hudební, odstranění ortoepických prohřešků i nežádoucí ležérnosti nebo naopak křečovitosti na pódiu).

Druhé dva programy přinesly hodnotný, vcelku nepodbíživý humor jevištního pojetí. Malé divadélko studentů pedagogické fakulty UJEP zaujalo půlhodinovým kabaretním skečem z vlastní dílny Monarchova večere. Rozhovor werichovsky sebeironizujícího Mocnáře s potouchlým Holíčem o atentátech a poté vladařovy gargantuovské slepičí hody s podivínským trudnomyslným Hvězdářem ztrácely však postupně základní ideovou i dějovou osu a zbytečně se rozplizly do ztracena v dílčích recesních nápadech a výpadech.

Neživější divácký ohlas poprávu patřil hodinovému vystoupení šestičlenného souboru Hudradlo (Hudebně dramatické divadlo), převážně tvořeného mladšími posluchači JAMU. Volná montáž vlastních parodických scének a písní, hlásící se k tradici i poetice pražského Semaforu, byla ze všech pořadů profesionálně nejpracovanější. Se smyslem pro jemný, nikoli krutě karikující smích vtipně postihla komickou stránku vybraných jevů — ať už šlo o nepodařenou zdravotnickou přednášku, zaběhnutou rutinu jednotlivých televizních programů (Nedělní chvilka poezie, sportovní reportáže, interview apod.), pseudomoderní „matematickou“ pohádku nebo o výstřelky interpretů pop-music.

Večer brněnských vysokoškoláků, sympatický už tím, že většina účinkujících vycházela z vlastních textů, těšil se velkému zájmu mladého publika. Stal se dobrým příslibem pro první celouniverzitní přehlídku ZUČ. vz

SOUBOJ TALÁRŮ

Souboj talárů Jiřího Verneru je fiktivní rekonstrukce soudního procesu v kapitalistickém prostředí. Divadlo Svatoboj z Brna si tuto hru vybralo ke své vstupní premiéře do nové sezóny.

Text předlohy rozděluje aktéry na dvě skupiny: na herečku obviněnou z vraždy, jejího bratra a starou pamětnici jejich dětství; protihráče jim tvoří státní návladní, skutečný vrah zprvu v roli obhájce, žena zavražděného milionáře a ti, kteří podlehlí vlivu peněžní moci. Šlo tedy o to, jak herci vysloví základní střetnutí postojů, v nichž sociálně handicapovaná skupina hájí skutečnou pravdu proti kupčení se spravedlností a lidskými charaktery v kapitalistické společnosti.

V tom však právě nedokázala založit celistvou koncepci režie J. Jandeka. Při výkladu textu viděl režisér hlavní postavy a konflikt, avšak méně už postihl společensky závažné souvislosti a vztahy. Unikla tím celá řada významů a odpovídající akcentování těch momentů, kde měl divák velmi zřetelně číst, že nejde jen o identifikaci a usvědčení vraha, ale o rafinovaný boj protikladných společenských skupin. Tím byla inscenace ochuzena o plnější zobrazení života ve společnosti ovládané peněžními vztahy. Připočteme-li k tomu jistou nasládlou přibíhu v autorském fabulování osudů krův nařčené Marie a jejího bratra, pak pochopíme, proč vznikla řada hluchých míst, jež nemohla diváka strhnout k hlubšímu zaujetí, k výraznější citěné katarzi.

Zdálo se nám, že Svatoboj, který je zařazen mezi nejvyspělejší soubory v Jihomoravském kraji, je přece jen schopen odvést lepší práci. M. Tmė

Jiří Verner: Souboj talárů v nastudování brněnského Svatoboje



Kapitoly z dějin herectví

ČESKÉ HERECTVÍ 19. STOLETÍ

Česká herecká škola vznikla z injekce, kterou profesionálnímu divadlu dali Tylovi ochotníci z Kajetánského divadla. Amatéry byli čeští herci většinou i později, když se ve Stavovském divadle dělili o scénu s Němci. Tylova koncepce herectví, uplatněná spíš v režii, hrách a kritikách, než ve vlastní Tylově herecké dovednosti, způsobila, že někteří Tylovi herci, např. Kaška, Lapil, Hynková aj. měli v lidových postavách blízko k – tehdy vzácnému – přirozenému projevu. O tom svědčí i skutečnost, že Ryšavá později skvěle splynula s realistickou generací Národního divadla.

K formování českého romantismu přispěly paradoxně i nepříznivé podmínky, v nichž se vyvíjel. Omezená lhůta pro česká představení vedla ke škrtům a tempu. Pražští herci se učili na pohostinských vystoupeních souborů z ciziny, venkovští ochotníci rostli stykem s kočovnými společnostmi a s hosty ze stálých divadel (Praha, Plzeň, Brno). Vzhledem k malému souboru museli pražští herci často hrát role mimo svůj obor, což vedlo k jisté všestrannosti a vzájemnému přejímání výrazových prostředků. Negativní vlivy na herectví: německá výslovnost a gramatika, nepočetné, krátké a většinou nejevištní zkoušky, velký počet premiér a malý počet repríz, vedoucí k obtížnému dosažení kontinuity výkonu a k přetěžování paměti, již musel často zachraňovat napověda.

Jevištní akce romantiků měly svou vervu. Kolár st. šermoval, až jiskry litaly a partner se měl co bránit; drtil v objetí, až kosti praskaly; jako Mefisto rozmlátil při křepčení na stole hrnce a šlápl čarodějce na krk; Grau si podle barokní manýry rval z paruky chomáče vlasů a válel se po zemi atd. Vedle tempa řeči bylo typické i nešetření hlasem, zvláště v hrdinském oboru: bas Krumlovského hřimal, až se trásly kulisy; Kolár st. se v Tarasu Bulbovi tak překřičel, že v závěrečném monologu už nevládl hlasem; debutující Šamberk během představení ochraptěl a Malá (Sklenářová) kašlala v prvních letech angažmá krev. Někdy Kolár st. přehrál na protest proti nevhodnému obsazení či jako výsměch nekritičnosti publika. Společně s Krumlovským – a později též Vojan – dával divákům hlasitě najevo nespokojenost s rušivými reakcemi. Tak spolu s kritikou napomáhal odstranění potlesku na otevřené scéně, dosud běžném po operní árii nebo ve francouzské činoherní tradici.

Doba prála hloubkám. Proto ještě Vojan při debutu v Národním divadle mluvil v nepřirozené hlasové poloze, podobně i Kvapilová. Mluvení hlubokým hlasem bylo začátečníkům doporučováno pro možnost další gradace a bylo příznačné zvláště pro tragédie, hrdinský obor. Vedle sonórního hlasu byla u herce požadována urostlá postava, výrazná tvář a oči. Kdo tyto předpoklady neměl a nepomohly mu vycpávky ani atropin, nehrál hrdiny a milovníky, ale charakterní obor či intrikány – ti směli i ráčkovat a syčet, nebo se stal komikem, jako např. drobný Mošna, hromotluk Kaška s obličejem od neštovic a ožehlým střelným prachem nebo český Pierrot Václav Hametner, jehož obličej svíral z profilu úhel 45°. Handicap nutil k hledání jiné přesvědčivosti, než jakou skýtal příjemný, zvukný hlas či líbivý zevnějšek.

V nastudování mimiky, gestiky a chůze pomáhal režisérovi a školil herce baletní mistr. Hlasová technika, aby zvládla

potřebnou dynamiku a velký divadelní prostor stála zase na pěveckém, operním základě. Společná průprava umožňovala vzájemné účinkování činohry a baletu, činohry a opery, jakož i dlouhodobý přechod od jednoho k druhému (Šamberková, Grund aj.). Sbližení s operou se projevilo v důrazu na hlas jako na hudební nástroj a místy se přeneslo i do pohybu, např. když Šimanovský v afektu natřásal tělem jako koloraturní zpěvačky nebo když konvenční gesta, převzatá namnoze z Engelovy učebnice mimiky, respektovala v postoji a držení rukou dobrou hlasovou nosnost. – Gesto a mimiku pro určitou emoci nebo druh postav herec někdy přenášel ze hry do hry, z role do role, což odpovídalo univerzálnosti dekorací, anachronickým kostýmům („před Kristem – nahé nohy, po Kristu – vysoké boty“) či konvenční masce (zrzavá paruka = zlosyn). Takový byl inventář hereckého řemeslníka.

Skutečné talenty však gestická schémata, vzniklá stylizací odporované mimiky podle malířských zákonů, kdy jevištní portál = rám obrazu, zbavily mechanické ztrnulosti předlohy. Oživily je účastí vlastního citu a motivací, plynoucí z textu hry. Sklenářová učila takové gestice ještě i později na monologu ze Schillerovy Panny orleánské (viz obr.) a zdůrazňovala plynulost, měkkost a přirozenost gest vzhledem k mluvenému slovu. Gesto muselo z verše logicky vyústit a ne být nasazeno „na doby“. V operách Sklenářová vázala pohyb a mimiku na hudbu, takže měl ohluchlý Smetana při její Fenelle v Němé z Portici dojem, že zase slyší. Od svých žákyň Sklenářová důsledně vyžadovala rozumově zvládnutý prožitek. Nechala je například opakovat větu švadlenky ze hry Růžena a Růžena „Ach, to jsem se píchla!“ tak dlouho, dokud v sobě, a tím i v divácích, nevyvolaly intonací prvního slova fyzický pocit vpichu jehly. Ve svých rolích (nejnápadnější to bylo v realistických) se však Sklenářová, obdobně jako Kolár st., ještě soustřeďovala především na hlavní, převládající rys jejich povahy, na to, co je hybnou silou jejich myšlení, citění a jednání. Dokazují to jednak její vlastní rozborů rolí, které ve výuce uplatňovala i její žačka Laudová, a jednak kritiky, např. Vodákova o Zimní pohádce.

V období Prozatímního divadla a později, kdy se česká činohra osamostatnila, se tempo řeči nápadně zvolnilo a herci často jen modulací naznačovali schéma předváděné emoce (kritika mluví o tónu role a scény častěji, než o intonaci věty či slova). Přirozenější, detailně vypracovanou mluvu přinášely vedle komedií hry konverzační, salónní, v nichž se pohyb řídil šlechtickou etiketou. V Durdíkově Kallilogii a Poetice najdeme zásady, podle nichž řada herců staré gardy hrála i vyučovala jevištní řeči. Přenášení konverzačního způsobu řeči do dramatu působilo před vznikem realistických her na zcivilnění: ne už samoúčelné střídání dynamických kontrastů a melodických změn, ale převládnutí střední polohy, „hovorový“ spád a intonace, souhra místo sólových tirád. Neblahý účinek: vkládání samohlásek mezi slova, „francouzské“ vázání slov, nedbalá výslovnost.

V tragédii vlivem živých obrazů (seskupení postav, provázené hudbou či recitací) poněkud přibýlo výtvarně stylizovaných póz, např. Šimanovský jako Hamlet se při setkání s duchem svého otce opřel o náhrobek a odvrátil hlavu v němém bolu, jsa přirovnán k antické soše. Zvláštním tvarem

byl nazkoušený a herecky pojatý kostýmovaný průvod k Shakespearově oslavě roku 1864 (hudba Smetany), který se konal ve velkém letním Novoměstském divadle s 255 účinkujícími, hlavně amatéry (viz obr. kostýmu Richarda III.).

Pražské arény byly letním, exteriérovým typem divadla, závislým na rozmarech počasí. Pro herectví měly velký význam: muselo se tu zpívat, tančit, provádět akrobacii nebo třeba jezdit na koni. Ve fraškách a operetách se herci vzdor cenzuře cvičili v improvizaci. Spolu s jarmarečným herectvím, deklamováním básní a lidovým loutkářstvím připravovaly arény herecké prostředky šantánů, kabaretů a cirků. Neblahý vliv: otevřeně samohlásky, rozbuzení triviality na úkor vážných snah.

Postupné směřování k realismu a naturalismu signalizovalo přesvědčení, že každá postava jinak myslí, jinak mluví, chodí a jedná — jako v životě. Herci, hlásící se k tomuto názoru, např. Mošna, se chovali a mluvili v roli už v zákulisí. František Kolár byl v den představení sžit s postavou i mimo divadlo (cvičení v přírodě uplatnil později Vojan). Realisté měnili od role k roli výšku, do jisté míry i barvu hlasu (chrapt, sípění), přinášeli odlišnou výslovnost, neváhali slovo emoci deformovat, hledali vztah mezi akcentem slova a pohybem. Hlasem už nerozlišovali jen žánr hry, obor role a hlavní rys povahy, ale i společenské zařazení, výchovu, stáří, zdravotní stav, osobní zvláštnosti postav. Rečeno s Nerudou: ne už náruživost, ale náruživí lidé.

K téže individuální odlišnosti mířili v masce a kostýmu, mimice a gestu, jež se zdánlivě rodilo před diváky a změnilo se tak z ilustrativního v psychologické. Hamlet Jakuba Seiferta se při vystavěném „Být či nebýt“ držel rukou za bradu a druhou si podpíral loket. Vojan si při téměř monologu sedl a mluvil jej tiše, s pauzami jako myšlení nahlas. Smysl pro přirozený pohyb a fyzickou kondici herců tříbila masová tělovýchova, jež měla k divadlu blízko (Tyrš a jiní v Shakespearovském průvodu, kostýmové klaunérie, sletové scény). Jeden z vůdčích naturalistů Slukov závodně vesloval. Průpravou byla i vojenská služba (jízda, šerm). Zrcadlo zbylo jen ke kontrole a bylo doplněno studiem živých vzorů.

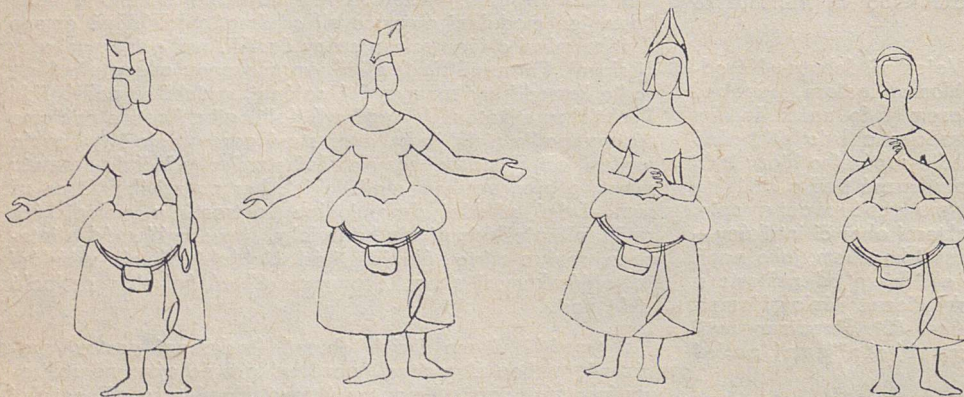
Herci Národního divadla jezdili s režisérem Šmahou pro své venkovské typy na venkov. Mošna a Hübnerová si své dědky a báby po částech odpozorovali. Vojan si pro roli zjišťoval v Domě slepců, že člověk, slepý od narození nalévá do sklenice po sluchu, ale osleplý se přitom kontroluje prstem, aby nepřelil. Laudová, která po výuce činoherců na konzervatoři hudby a krátkém trvání dramatické školy Národního divadla v letech 1892–94 (Šmaha, Sklenářová, Chvalovský, Hostinský) a soukromé výuce některých herců kladla základy k profesio-



JUDr. Sklenář jako Richard III. v živém obraze a průvodu na Shakespearovské slavnosti r. 1864. Návrh kostýmu: Karel Purkyně. Realizace: Jan Kaška. Podobně patrně vypadal Kolářův kostým v téže roli před korunovací.

nální herecké pedagogice u nás (vznik dramatického oddělení konzervatoře v roce 1919), své žáky již přímo učila umění pozorovat.

Nové století vyžadovalo v herectví i uměleckém přednesu nové cesty.



1. Zdrávy buďte, hory, pastviny vy milé!
2. Zdrávy buďte, doly tiché, domácné!
3. Johanna již nebude víc po vás chodit,
4. Johanna se loučí s vámi navěky!

(Kresba dle předvedení Emy Švandové: J. Kazdová)

RECITÁTOR A BÁSEŇ

Básníkovo slovo není jízdní řád ani telefonní seznam — nebudeme je číst tedy překotně při obědě nebo v tramvaji. Okamžiky prvního čtení jsou důležité. Báseň bereme do ruky v absolutním klidu a pohodě, starosti vypustíme z hlavy, pohodlně se usadíme ve svém oblíbeném křesle a opatrně otevřeme první stránku. Před námi se začíná odvíjet film básnickových představ, pocitů, nálad, názorů. Na všechno impulzivně reagujeme. Vytváříme si svůj obraz, svůj první dojem. Po dočtení v klidu necháme proud emocí ustát. Teprve potom se podíváme do textu znovu a ještě jednou vychutnáme místa, která nás zaujala. Jsou to skoro vždy jen určitá místa básně, která nás uchvátí, zajímavé detaily, slovní spojení. Dílo jako celek začíná působit většinou teprve později.

Zapamatujeme si veškeré své kladné i záporné první dojmy, protože v obdobné situaci jako my bude i náš posluchač. Vyčkejme však „rána, které je moudřejší večera“, až náš subjektivní pohled dozraje. Teprve pak je čas uvést všechny mozkové buňky do chodu, čas zapomenout na subjektivní první dojem, posadit se a ryze rozumově předložit analýzu. Vždyť daný text je jedinou oporou naší recitátorské práce, nemůžeme k němu už nic dalšího připisovat, musíme se snažit v něm objevovat nové při respektování autorova záměru.

Báseň není novinový článek, který může každý ihned pochopit. Ani nejzkušenější recitátor nemusí stoprocentně rozumět všem textům, méně zkušený by proto neměl v této fázi pracovat sami. Když nemají možnost poradit se s konzultantem, tedy aspoň s kolegou recitátorem nebo milovníkem poezie. I tady platí, že „více očí více vidí“. Postupně odkrývání metafor autorova textu je stejně napínavé jako třeba práce objevitele-archeologa. Nesoustředíme se však jen na útržkovité střípky zajímavých detailů, ale určíme si jakousi základní tóninu celé básně, její žánr, styl. Zda je skladbou pro synfonický orchestr, nebo spíše smyčcový kvartet, či pro sólovou flétnu nebo naopak křídlovku či pozoun. Zároveň s tím si položíme otázky: jak promluvit slovy autora k svému posluchači?, jak zachytit záměr autora?, jaká je stavba básně?, kde je uloženo jádro autorovy odpovědi?

Nebojme se nahlédnout i do širších souvislostí doby, v níž autor žil a tvořil, do jeho vlastního uměleckého vývoje i vývoje jeho současníků. Všechna tato práce není zbytečná. Pomáhá nám nalézt optimální interpretační řešení sloužit básníkovi a kráse české řeči. František Skřípek

STUDIUM BÁSNICKÉHO TEXTU

Zamysleme se nad prací s uměleckým textem, přípravou vystoupení; spíše než o nějakém receptu jediné platném a závazném uvažujme o možných postupech, jejichž výsledkem má být dokonalé zvládnutí a tvůrčí nastudování básně.

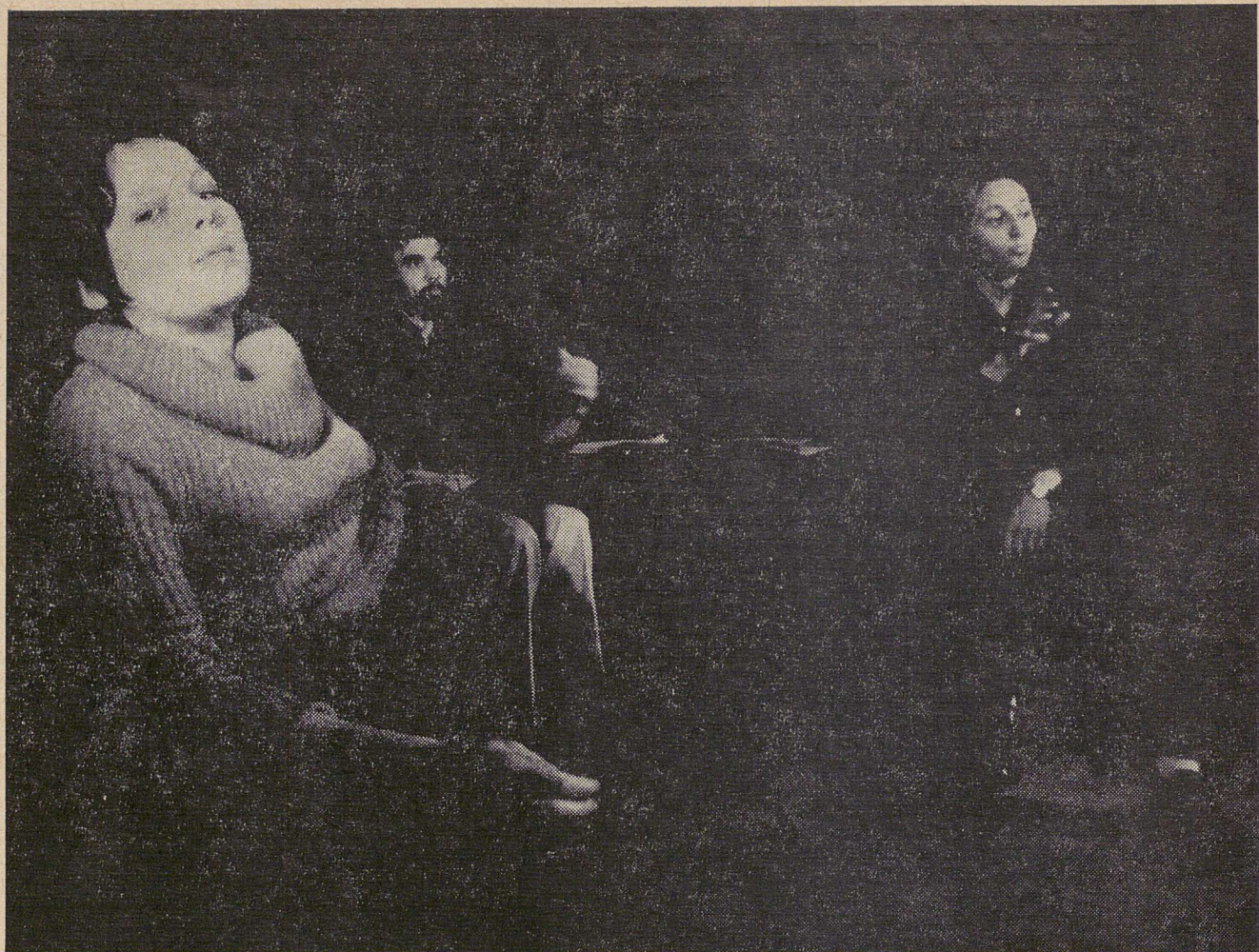
Budeme mluvit pouze o přípravě typicky sólového výkonu, práci ryze individuální, v níž může přednášeč — nejen pojetím textu, jeho interpretací, ale již výběrem určitého textu — zcela projevit svůj individuální přístup. Ne tedy např. o vystoupeních příležitostných, daných společenskou objednávkou, o čtení na autorských večerech o textech, které jsou součástí scénáře apod. Tam jsou zcela jiné podmínky, i když některé zásady přípravy budou platit všeobecně.

Základem všech postupů, nechtě jsou jednotlivé fáze v různé posloupnosti, je důsledné seznámení s autorem, jeho literárním stylem, a konečně vlastním smyslem básnického tvaru. Nezbytné je utvoření úzce osobního, tedy velmi subjektivního názoru na smysl textu — a jeho následující výklad pomocí adekvátních prostředků interpretace. Toto uchopení básnického slova má být výrazné, „čitelné“ (ne ovšem vnějškovostí použitých prostředků, efektností!) — ať již ve svém výsledku, tj. interpretaci, více či méně odpovídá faktorům objektivním (např. autor, jeho doba, styl) nebo subjektivním (např. okolnosti vystoupení, názor porotce, posluchače — též vzhledem k současnému stylu přednesu, tradici a klasickým vzorům u známého textu). Bez rizika omylu a proher je tvůrčí práce nemyslitelná; anonymita výkonu, pasivní reprodukce textu, bázeň nebo dokonce neschopnost vyjádřit vlastní názor nevede k ničemu. Snad jen k otázce: proč to vlastně říká? Něco jiného je ovšem pokora a úcta k básníkovo slovu. Žel, právě tyto vlastnosti někdy postrádáme. Úporná snaha o prosazení netradičního pojetí nebo někdy i jistý exhibicionismus vede leckdy k totálnímu vydrancování a zneužití textu (spíše jednotlivých myšlenek) „k obrazu svému“, a jde tedy vlastně proti básníkovi.

Ujasnění smyslu textu a následná tvorba pojetí, výkladu nenastane po prvním, i když pozorném přečtení textu. Vzniká velmi těžce, a je jen ke cti přednášeče, „dochází-li“ mu třeba při n-té repríze nové, další — a třeba někdy i zcela protichůdné významy jednotlivých veršů nebo myšlenkových celků básně. Nicméně hlavní smysl básnickovy výpovědi, aspoň v hrubém obrysu, má být nalezen co nejdříve — podmiňuje totiž další práci s textem, volbu interpretačních prostředků, techniku. Na detaily a nacházení nových významů je stále času dost, vždyť práce teprve začíná.

Klasicky neobvyklejší postup: seznámení s autorem a jeho stylem, analýza textu, rozdělení na myšlenkové celky, vytváření vlastní koncepce, a konečně technika, tj. tempo, rytmus, pauzy, důrazy, intonace, dynamika, nastudování zpaměti. Tím to ovšem ještě nekončí: o vnitřním posvěcení básnickova textu za využití všech emocionálních a intelektuálních schopností přednášeče jsme už přece mluvili. Zmíňme se aspoň ještě o „pilování“ jednotlivých detailů, dokonalém zažití básně apod.

Pro zajímavost ještě pár slov o metodě jiné, kterou používám sám; ne ovšem u všech textů, nýbrž hlavně u těch, jež mě napoprvé „chytil“ tak, že se je musím co nejdříve, ne-li skoro hned začít učit. Začnu tím, že se text doslova „nabifluji“ zpaměti — bez intonací, pauz, rytmu atd. Pak postupuji vlastně již obvyklým způsobem. Výhoda je v tom, že po základní analýze a nalezení hlavních myšlenkových celků, pauz apod. (to samozřejmě nad knihou, tedy s textem!), mohu kdekoli pracovat bez textu, zkoušet intonace, tempo a rytmus; kdekoli kde mám jen trochu možnost soustředit se a tiše si pro sebe, třeba jen tak uvnitř opakovat, zkoušet, hledat. Třeba při práci na zahradě nebo při chůzi apod. Doma se pak k psanému textu samozřejmě vracím — vždyť i grafická podoba básně (u opravdových básníků znalých svého řemesla určitě!) není náhodná a recitátor z ní musí chtít nechtě vycházet. Nevýhodou tohoto způsobu je, že hlavně v jeho úplném počátku (rychlý naučení textu nazpaměť) svádí, přes snahu o prosté neumělecké „nabiflování“, k zafixování falešných, tj. vnitřně neopodstatněných intonací a důrazů, které se pak při vlastní tvůrčí práci těžko odstraňují. Nedoporučuji proto tuto cestu úplným začátečníkům. Rudolf Kvíz



AD Olomouc: Blues pro bláznivého básníka. Foto V. Birgus

KONEC olomouckého ÁDÉČKA

Derniéra je čímsi definitivním, konečným. A o jakési definitivní účtování s minulostí se pokusilo Angažované divadlo AD 73—77 při FV SSM filozofické fakulty UP v Olomouci.

Existovalo čtyři roky. Za tu dobu nastudovalo na osmnáct samostatných pořadů, reprízovaných nejen v Erbovním sále, útočišti „ádéčka“, ale rovněž v četných studentských klubech od Prešova po Prahu. Své diváky si nikdy hledat nemuselo. Bylo totiž vždycky živé a vpravdě studentské. Znamená to, že se „programově bouřilo proti divadelní nudě, oficialitě, blazeovanosti, zdánlivé dokonalosti“ a zdravě tak vířilo usedlý divadelní prach. Mimo jiné se účastnilo Srámkova Písku a v letošním roce významné Mezinárodní přehlídky studentských divadel v Bratislavě.

Necelý derniérový týden, nazvaný Všechno a naposledy, bychom mohli rozdělit na čtyři základní skupiny pořadů podle jejich žánrového zaměření.

První žánr by zastupovalo divadlo poezie, s nímž „ádéčko“ zahájilo v roce 1973 svou činnost, pásмо sestavené z veršů Pabla Nerudy Já přišel, abych zpíval, Václava Hraběte Blues pro bláznivého básníka, Josefa Kainara Poezie, jak to holka děláš, Omara Chajjáma Umění pít víno, Lawrence Firlinghettiho Helikoptéry z Heliosu a Milostné písně Ivana a Kláry Gollových. Jenže jestliže tehdy chtělo AD získat na specifičnosti, toto „pouhé“ tlumočení básnických textů k tomu rozhodně nestačilo. Proto se soubor přeorientoval na vlastní tvorbu. A sem také spadají zbývající žánrové okruhy olomouckých derniér.

Druhý okruh zahrnoval pořady, které bychom mohli volně nazvat hudebně zábavnými. Například pro účastníky Academia filmu 1976 nastudoval soubor recesní Zavraždění krále Václava III., v němž se divák stává spolu-tvůrcem. Naproti tomu Poradna pro začínající diváky má spíš charakter

SONA PAVELKOVÁ

o Střepinkách a všeličem jiném

Od slunných, horkých dnů Kaplického divadelního léta uběhla už řádka měsíců, zisky i prohry byly popsány a rozebrány ve zprávách, hodnoceních a článcích a v souborech se už dávno rodí nové nápady, pracuje se na nových námětech. A přesto stále zůstávají nezaznamenaný, nedořešený a nevysvětlený mnohé z podnětů a zkušeností, které by mohly být užitečné pro všechny, kdo se zabývají dětskou dramatickou hrou. Protože se domníváme, že jedním z takových inspiračních zásobníků byly také Střepinky, vystoupení souboru Hop-Hop při LSU z Ostrova nad Ohří, zašli jsme s magnetofonem na návštěvu k vedoucí souboru, Soně Pavelkové, abychom si o Střepinkách popovídali. Ale zdaleka ne jen o Střepinkách. Především o všední a často pramálo efektivní práci v souboru, v jejímž průběhu může, ale také nemusí vzniknout tak podnětné představení, jakým byly Střepinky.

Pod textem Střepinek jste sice podepsaná, ale odvoláváte se přitom i na knížku Zuzany Renčové a Jaroslava Nováka Děvče s copánky, která vyšla před sedmi lety v nakladatelství Vyšehrad. Počáteční bod Střepinek je tedy v knížce?

Kdepak, u dětí! Jednou jsme dělali besedu u magnetofonu. — Takové besedy děláme v souboru už proto, že děti mají možnost ověřit si, jak umí mluvit bez přípravy, ze „štégrafu“, jestli mají slušnou výslovnost a tak dál. — A tehdy jsme se bavili na téma: Co vás trápí. Takhle úplně všichni. Škola, rodiče, vztahy mezi dospělými, vztahy mezi dětmi. . . . A zjistili jsme, že děti se nezabývají ani tak školními problémy, jak by člověk předpokládal, ale daleko víc vztahy mezi dospělými a dětmi. Že je třeba trápit, když jim dospělí nevěří, když jsou k nim bezdůvodně podezřívaví a tak podobně. To bylo tedy to nejdůležitější, k čemu jsme došli. A pak jsme uspořádali další besedu. Na té se už nemluvílo o tom, co děti bezprostředně trápí, ale o tom, co se jim nelíbí ve vztazích dospělí — děti a děti — dospělí; co by podle nich nemělo být nejen u nich doma, ale všude kolem. A tentokrát se děti dostaly k tématu rozvodovosti.

Kolik dětem tehdy bylo?

Nejmladšímu bylo deset a nejstaršímu ke čtrnácti, třináct pryč. Možná se o tom tolik rozpovídaly proto, že

jsme měli právě tehdy na LSU tři děti, kterým se zrovna rozváděli rodiče. Děcka v souboru se toho chytla a začala vyprávět o tom, co znají z vlastní zkušenosti, jak rozvod a neshody mezi dospělými na takhle postiženou holčičku nebo kluka působí. Ale nemluvíly jenom o rozvedených manželstvích. Mluvíly i o manželstvích, kde se rodiče před dětmi hádají, kde si dělají vzájemně naschvály, lžou si do očí a tak podobně. Tak jsem se jich zeptala, jestli by chtěly lidem říct, že se jim tohle všechno nelíbí. A ony řekly unisomo, že ano. Pak začalo obrovské hledání. Protože na to, abych sedla a napsala hru, bych za prvé potřebovala spoustu času a za druhé jsem s tím neměla žádnou zkušenost. Proto jsme začali hledat námět, který by nám vyhovoval. Děti přinášely různé knížky, ale pořad to nebylo to pravé. Byly v nich problémy jiné nebo trochu jiné, a hlavně to byly knížky pro starší děti. A byla v nich navíc spousta dospělých a spousta kluků. Čirou náhodou se mi jednou dostala do ruky knížka Děvče s copánky. V ní taky samosebou spousta věcí není nebo jsou v ní zas motivy, které se nám nakonec nehodily, ale — učarovala mně svým poetickým jazykem, svým stylem.

humorného semináře. Rozhlasový silvestr je uváděn v původní podobě, tedy nikoli v takové, co dokázalo pero redaktorky skutečného rozhlasu. Středěnka, středa je parafrází známého televizního pořadu Sobotěnka, sobota.

Recitály, čili pořady většinou hudební s jedním či dvěma účinkujícími, bychom mohli zařadit do třetího žánrového okruhu. Patří k nim pásmo zbojnických písní Boli chlapi, boli . . ., v němž fujara a housle nenechají diváka chvíli v klidu. Antiko-recital tvořil písně satirické s texty R. Bajera za doprovodu „skupiny“ jediného kytaristy R. Rozbroje. Ilona Kubínová a Vladimír Chvála zpívali také vlastní písně, v nichž „některá slova jsou jakoby jen tak, pro okrasu. Rám pro obraz. A někdy se funkce prohodí a rámem je melodie.“ A nesmíme zapomenout ani na pantomimu R. Bajera nazvanou On a Ona.

Závěrečný čtvrtý den patřil nejvýraznější a nejvýznamnější žánrově

oblasti — áděčkovským hrám. Langrova Periferie, kterou AD hrávalo s poněkud recesními pravidly, se při posledním uvedení změnila vlivem „technických závad“ (časté zapomínání textu, bohatá improvizace, četné pády na kluzkém praktikálovém jevišti) spíše ve frašku bez pravidel. Ale zato zbývající dvě autorské inscenace plně dokázaly, proč si soubor získal takovou oblibu mezi studenty, a nejen mezi nimi.

V Erotikonu autorů — a zároveň dvou hlavních protagonistů souboru — Rudolfa Bajera a Richarda Crhy se léčí pomocí sexoterapie láska zkažená a úchylná. Jenže neustále hrabání se v nejniternejším lidském citu promění časem lékařský personál kliniky v pacienty, zatímco z pacienta se stává vlastně jediný zdravý člověk, u něhož je smysl pro lásku nejčistší. Pantomimická scéna se seznamovacího a později rozlučkového večírku v rytmu valčíku je nezapomenutelnou

ukázkou divadelní fantazie, vycházející ovšem z reality našeho každodenního života.

Ve hře Robinsontikon ožívá před divákem v jednotlivých etudách odedávna vedený souboj mezi dobrem a zlem, mezi hloupostí a odvahou. Autoři o hře řekli: „Robinsontikon pro nás dva znamenal maximum. Maximum při psaní, při zkouškách, při samotných reprázách. A také maximum sil při jeho obraně. Přechal to. A my s ním. Snad měl své kosmetické vady, ale myslíme si, že v žádné jiné věci jsme nešli tak daleko za svým postojem k určitým životním hodnotám a názorům, jako právě v Robinovi.“

„Zdá se, že osudem studentských divadel jsou zákonitě derniéry.“ Jestliže však soubor odvedl kus poctivé práce, která navíc měla svůj ohlas a užitek, pak žádná derniéra nemusí být ani trochu nostalgicky smutná. A o té olomoucké to platí stoprocentně.

V. PUHAČ

Zuzana Renčová je v prvé řadě básnířka a nezapře to ani v tomto reálném příběhu. Nevadačila dětem ta všudypřítomná lyričnost, která se vyprávěním o Lenčiných příhodách proplétá?

Vždyť já jsem s dětmi dřív nic jiného nedělala! Střepinky jsou naše první — pokud se to tak dá říct — divadelní hra. V prvním cyklu LŠU, s dětmi od třetí do osmé třídy, děláme jenom verše. K divadlu přecházíme až v druhém cyklu, se staršími. S malíčkými dětmi začínám vždycky lidovou poezií a říkankami, které časem začínáme rozehrávat, začínáme na tuhle jednoduchou poezii pohybově etudovat. Pak teprve sestavujeme větší pásma poezie, která už směřují k divadlu. Takové bylo například pásmo Celý svět přijede na všech kolečkách. Ale čistě divadelní pořad jsem doposud v dětském souboru nedělala. Střepinky byly prvním takovým pokusem. Ale to říkám jen proto, že chci vysvětlit, proč jsou děti z našeho souboru tak „načichlé“ poezií a proč je jim poetika Zuzany Renčové, jak se domnívám, blízká. Naše holky dokonce vloni připravily pásmo z jiné knížky Zuzany Renčové — Ze světa jiných barev. Když jsem ji přinesla, doslova se o ni praly. Nakonec s některými prózickami vystupovaly i v soutěži. Sice s tím nepostoupily na národní přehlídku — takováhle jemná, křehká věc není nijak efektní —, ale to nevadí. Děti ji mají přesto hrozně rády.

Kromě toho je součástí naší práce v dramatických souborech i aktivní literární výchova. Děti se pokoušejí samy psát drobné texty. Nedávno jsme kupříkladu psali takové kratinké variace na témata, jako jsou mír, štěstí a tak. Víte, jaké hrůzy na tyhle náměty píší děcka, když k nám přijdou? Do jak nenápaditých, od dospělých „opsaných“, pasívně reprodukováných vět a myšlenek se nutí? A pak k nám chodí třeba tři roky a najednou vám napíše, že mír je žlutá pampeliška...

Knížku Děvče s copánky četly všechny děti?

Všechny. Ale já už jsem měla předeem vyhlédnutou základní dějovou linku, sled motivů, kterých bychom se v práci měli držet. Na základě této „osnovy“ jsme si dělali různé etudy a improvizace. Přitom jsem dlouho — asi dva měsíce — postupně psala a sestavovala text a vycházela jsem z dětských nápadů. Třeba pasáž o škole je v podstatě úplně jejich, jak kdybych nahrála na magnetofon jejich etudy a přepsala je. Ale základní nápady — například motiv stromu anebo dějová konstrukce — jsem jim postupně napsala. Jenže text pořád neměly v ruce! Zatím zkoušeli improvizovat jednotlivé situace, které jsem jim navodila. Zároveň jsem si dělala

poznámky a zapisovala jsem si jejich nápady, reakce, repliky, aby si text podržel dětský charakter a byl jim blízký. Zajímavé je to, že dřív než děti měly pevný text, dostaly do rukou písničky. Víte, děti mají sklon k tomu přijímat problémy strašně vážně, jsou s to udělat z nich tragédie...

Nejednou jsem si při vystoupení říkal, jak snadno by mohly děti sklouznout až k psychodramatu...

No jistě, v etudách se jim to skutečně stávalo. Scénka na hřbitově nebo například situace kolem ztracené kočičky, komplikovaná ke všemu nepochopením maminky, k tomu přímo sváděly. Proto jsem jim ze všeho nej dřív dala písničky. A to obrovsky pomohlo. Ohromně se jim líbily, naučily se je velmi brzy, i když neměly žádného korepetitora a já zpívat neumím. Stačilo, když to jednoduše jedna holka vybrnkala na klavír a když se časem přidali starší kluci s kytarami. Jakmile se všichni naučili písničky, okamžitě všechny jejich etudy a cvičení dostaly jiný charakter. Už nebyly poznamenané tou tragikou a neúnosnou těžkopádností, najednou se děti začaly dívat na všechny problémy trošku s nadhledem.

K tomu ale, myslím, také vydatně přispěla téměř filmová výstavba představení — systém střihů, prolínaček a momentek.

Na to jsem taky nepřišla hned. Vyplynulo to v podstatě z etud a improvizací. Děti etudu buďto rozpliznou do strašlivé délky a jsou s to ji pořád protahovat, anebo ji udělají úplně krátce. Proto jsme se snažili — a nakonec se nám to podařilo — dosáhnout toho, aby etudy měly nějaký začátek, střed a konec. Tehdy jsem začala zjišťovat, že děti jsou schopné pravdivě vyjádřit i hluboký prožitek nebo pocit — ale právě jen v určitém časovém rozmezí, v rámci určité metráže. Jakmile je akce delší, pak i děti, které jsou vedené k pravdivému jednání, začínou přemýšlet ne o tom CO, ale JAK. Zhruba v téhle chvíli jsem tedy začala vymýšlet písničky, kterými se pak děj roztrhal, a začala jsem psát v podstatě jednotlivé etudy, jednotlivé situace. Každá akce vždycky dospěje až do bodu, kde její další rozvíjení přestává být únosné, kdy by se mohla změnit v nebezpečné psychodrama, a pak je třeba jít od ní pryč. Pak následuje střih, úplná změna rovin. Myslím si, že tohle je jediná cesta v dětském divadle, pakliže se jedná o civilní, současný problém. A po zkušenostech, které mám, se domnívám, že i tehdy, když se jedná o legraci. Nakonec Sypal to dělá právě tak, anebo velmi podobně, přestože dělá veselé věci.

Vytváření atmosféry a myšlenkovému vyznění příběhu pomáhá také choreografie, dá-li se použít tohoto slova, tedy pohybové, rytmičné předěly mezi akcemi...

Ty vznikly taky v etudách. Ještě před písničkami. Vlastně už při vyučování jsem zvyklá stále střídát činnosti. Po „pohybovce“ si uděláme třeba „hlasovku“, pak dvě tři etudy a tak dál. A pokud jde o nějakou vážnou věc, která vyžaduje soustředění, pak hned po ní se tleskne a pustí se třeba magnetofon, děti začnou řídit, rozběhnou se nebo si zahrajeme nějakou hru. Když byly hotové písničky, tak se jich právě v takovýchto momentech využívalo a děti si skákaly, přenášely bedničky do jejich rytmu. Teprve v konečné fázi jsem jim byla nucena říct: Domluvte se, kdo kterou bedýnku kam odnese a jak ji postaví.

Když jste se Střepinkami začínali, stanovili jste si dost obtížný úkol. Jak se na Střepinky díváte dnes? Jakým způsobem práce na Střepinkách a problémy, které v nich jsou, děti ovlivnily?

Velice! Moc! Teď chtějí pořád dělat něco takového. Zvlášť když vidí, jak na Střepinky reagují ti, před kterými je hrajeme. Nedávno nám například přišel jeden dopis — ten mě vzal až za srdce —, který nám poslala nějaká paní ze Slovenska. Píše, že se rozvedla a že si teď připadá opuštěná, nevěří lidem, ale od té doby, kdy viděla náš pořad, si nepřestává zpívat naše písničky. Ale protože si všechny texty nepamatuje, chtěla by je mít u sebe. Moc hezký dopis. A takových přišlo víc. A to víte, děti jsou sentimentální, takže když se jich zeptáte, co by chtěly letos dělat, tvrdí, že něco jako Střepinky. Pořád lidem chtějí něco říct. Dokonce si myslí, že to je snad i jejich povinnost říkat lidem, co jim vadí. Já jsem sice ráda, ale pořád se vážné věci taky nedají dělat.

Prozatím jste mluvila o Střepinkách. A když se vás zeptám, jak podle vašeho názoru působí na děti práce v souboru a atmosféra v něm?

Když jsme s dětmi nedávno přemýšleli, co a jak máme o své práci napsat do Amatérské scény, bavili jsme se především o tom, co by chtěli ostatním dětem, přátelům, kteří také dělají divadlo, říct. Co je podle nich na práci v souboru nejdůležitější. A oni všichni mluvili o tom, že parta, kolektiv, odpovědnost jednoho za druhého, to, že nikdo není sám a nikdo není hvězda, že se všichni musí o všechno starat, protože jim jde o společnou věc.

Připravil J. PROVAZNÍK



Malé divadlo STZ Ústí n. Labem uvádí Pekelný mariáš O. Starého. Foto A. Čejchan

POVÍDÁNÍ O POROTÁCH

Ne, ještě mi život nenastlal jinovatku do vlasů a času ocůnů se bráním, a přesto jsem již v mnohém pamětníkem.

Na divadelních prknech jsem stánu poprvé ještě v době, kdy jsem nosil krátké kalhoty a na kšandičkách červený nápis „Nazdárek“. Moje první role byla úměrná mému vzrůstu, nikoliv vzhledu. Hrál jsem vousatého skřítka ve hře „Osudu dar nejkrásnější“. Po premiéře nám paní učitelka, která hru režirovala, oznámila, že na představení pozvala porotu, která bude hru hodnotit. Dodnes si vzpomínám, jak jsme všichni uprostřed nevázaného veselí ztichli a posvátně se dívali po dveřích.

„POROTA! Co to je?“

Znali jsme z pohádek devítihlavou saň, draka, který plívá oheň, čaroděje, mouřeníny, ježibaby, ale porota?

Přišli tři. Pan učitel, který vedl

místní ochotnický spolek, pan pošt-mistr a neznámá hezká slečna s velikýma očima. Určitě to byla herečka, protože se usmívala a na krku měla červené korále.

Moc nás chválili. Moc. Pan učitel i pan pošt-mistr. Slečna se usmívala. A Honzu, který z nás skřítků byl nejmenší, dokonce pohladila. Já se tehdy, hlupák, stavěl na špičky.

A jak času do poháru přibývalo, přibývalo i rolí. A porota pro nás přestala být neznámým pojmem. Ne každá a ne vždy jenom hladila. Však díky za to. Už jsem nenosil kšandičky, ale pevný opasek s nápisem For Gentleman. A v porotě už nesesádal přísný pan učitel, vousatý pošt-mistr ani hezká slečna. Porota přijžděla z okresních i krajských dalek a vlastní projesí porotců, jak jsme se dovídali, bylo divadlo.

Jenom jedno se nikdy nezměnilo. Jejich počet. Vždycky byli tři. Snad je to nepsaný zákon, pravidlo. Často jsem o tom přemýšlel. Devítihlavá saň — tříhlavá porota. A ještě jedna věc mě zarážela. Jednotný názor, jed-

notný soud, jednotné hodnocení. Jako by tříhlavá porota byla jen vnější formou záhadné bytosti s jediným myšlenkovým centrem.

Promiňte.

Zažil jsem i výjimečnou porotu. Jednou. Porotu bez jednotného názoru, soudu, porotu plnou protikladů, názorových rozdílů. Porotu sestávající ze TRÍ porotců. Vzrušená debata trvala až do časného rána. A daleko přesáhla i rámec představení. Tam jsem si uvědomil, že daleko důležitější než vynášet kategorické soudy je klást otázky. Malovat otazníky za stokrát ověřené postupy. Provokovat. Zpochybňovat.

Dlouho a bezvýhradně jsem každé porotě věřil. Snad právě proto, že byla fundovaná, tříhlavá a ve svém názoru jednotná.

Až jednou.

S inscenací jedné a téže hry jsme se postupně ocitli před dvěma porotami. Obě tříhlavé, fundované a jednotné ve svém názoru. Ale pozor. Hodnotící

soudy jednotlivých porot byly ve značném protikladu. Co u jedné poroty bylo objevené a inscenací oživující, bylo u druhé hrubým zásahem do autorky myšlení a uměleckého přístupu k dané látce.

Domů jsem šel zmaten. Člověk se může mýlit, ale tříhlavá porota?

Vím, že jestliže jsem jako kluk skočil na lehkooatletických závodech sto třicet centimetrů, potom at měřil, kdo měřil, výsledek nezměnil. Také vím, že zahrá-li ve hře Strakonický dudák postavu Vocilky, nelze výslednou práci změřit ani najít jednotný bodový hodnotící systém.

Jedincovo hodnocení je vždy subjektivní. Pravda, tu více či méně fundované, podložené zkušeností, znalostí, profesionalitou, ale i citem a vnitřní náklonností.

Moje důvěra k porotám byla otřesena. Tím více, že podobných zkušeností přibývalo. Byla doba, že jsem se jich začínal a bát. Při myšlence na porotu se mi zjevovala tříhlavá sád.

Dnes se jich už nebojím. Vrátil jsem se k původní verzi tříhlavé poroty s jediným mozkovým centrem. Tedy jedinec. I když o třech hlavách. Jedinec mající právo na subjektivní soud.

Ale přesto v sobě stále nosím naději, že se opět setkám s porotou, u níž dojde k vypnutí centrály. Budeme si povídat, budeme se přit, klást si otázky a hledat odpovědi.

Snad, jednou...

O. Unčovský

výběr pro vás

JAN JÍLEK: DVOJITÝ TEP SRDCE

Kamenná je na první pohled vzorná obec. Mají tadý všechno, jen lidé se tu nemají rádi. Od té doby, co odvezli místopředsedu JZD a MNV Martina do nemocnice, změnila se spolupráce JZD a MNV v otevřený boj. Nejsmutnější je z toho předseda MNV Sýkora, který má navíc trápení s dcerou Terezou, dříve Martinovou nevěstou, nyní milenkou ženatého MUDr. Čeporana. A do této situace se vrací Martin, jehož nemocnému srdci může pomoci jen operace, ale té se on bojí. S lékařským vysvědčením, že rozčilení pro něj znamená smrt, zasedne Martin na schůzi MNV. Co všechno se ale změnilo, jak jsou všichni popudliví a jeden na druhého nevraží! Členové MNV rozhodnou, že za Sýkoru, který údajně ohluchl, musí nastoupit Martin, a slíbí mu pomoc. A také pomáhají, protože každý z nich se bojí Martina rozčilit, aby neměl na svědomí jeho smrt. Stačí, aby si Martin sáhl na srdce, a každý dělá, co mu na očích vidí. Rozbor vody v Kamenné zjistí, že pitná voda je závadná. Je nutné posta-

vit nový vodovod. To ovšem znamená rozkopat celou obec, na jejímž vzhledu si všichni zakládali. I tentokrát vyhraje Martinovo nemocné srdce. Kristén, člen MNV, se smíří s předsedkyní JZD Jeřábkovou a pustí se do stavby. Když Sýkora vidí, jak všichni pracují pro společnou věc, přizná, že není hluchý, že chtěl mít jen pokoj. A zatímco všichni oslavují výkop vodovodu, který provedlo vojsko v rámci cvičení, zápasí doktorka o Martinův život, tentokrát úspěšně. Ale asi i do budoucna, protože zamilovaný Martin jí slíbí, že se dá operovat.

Poslední komedie českého dramatika má 5 mužů a 6 žen. Velké role jsou: Martin (30 let), Kristén (50 let), Jeřábková (40 let), doktorka (27 let). Střední role: Karafiát (50 let), Kristénová (40 let), Kratinohová (60 let), Sýkora (50 let), MUDr. Čeporan (35 let), Čeporanová (35 let), Tereza (25 let). Dekorace náznaková, kostýmy současné. Hra se hodí pro každý soubor.

VLADISLAV VANČURA: JOSEFINA

Je toho tak málo, co se z české klasiky či starší české dramatiky 20. století hraje na amatérských jevištích. Přitom amatérské divadlo už tolikrát dokázalo, že umí myslit i pracovat samostatně. Proč by nemohlo tedy změřit své síly i s texty, které po menší úpravě či adaptaci mohou rozšířit chudou oblast klasického českého repertoáru. Kdo jiný by měl vzkřísit tuto oblast k životu, ne-li amatéři, když profesionálové kolem ní chodí většinou bez povšimnutí.

Náhoda přivedla mladou pouliční zpěvačku Josefinu na konzervatoř, když hledala, kdo by zaplatil housle, které zničil vrátný. Vyučující profesor Vydra si povšiml nevšedního Josefina talentu a přijal ji mezi své žáky. Josefina dělá rychlé pokroky a pro svou otevřenou povahu je u všech oblíbena. Jenom Irena ji nemá ráda, žárlí na její hlas i na oboustrannou náklonnost Josefiny a Valentý. Když Josefina zjistí, že Irena a Valenta mají být pár, odejde od Ireniny matky, kde bydlela, a začne pracovat za byt a stravu v horské boudě. Studenti konzervatoře zde tráví prázdniny. Irena vyprovokuje Josefinu k hádce. Do hádky se vloží i Valenta. Rozejde se s Irenou a jde za Josefínou.

Vančurova hra, skýtající příležitost řadě mladých interpretů, má 15 mužů a 5 žen. Velké role: Josefina, Valenta, Irena a prof. Vydra (50 let). Střední role: Maleček (50 let), Malečková (50 let), Řihová (40 let), prof. John (40 let). Malé role: vrátný, policista, režisér. Důležitou roli hraje nejméně desetičlenný kolektiv studentů a studentek. Dekorace jsou náznakové: dvůr konzervatoře, učebna, pokoj, hala v horské boudě. J. Černíková

dilia

HRY PRO DOSPĚLÉ

R. Rolland—V. Eliášková: Dobrý člověk ještě žije (13 m, 4 ž) J. Pišta: Svět zvaný diskotéka (1 m, hlasy)

St. Przybyszewska: Případ Danton (4 m, 9 ž)

St. Stratiev: Semišové sako (15 m, 3 ž)

V. Čiřkov: Nedokončený dialog (12 m, 2 ž, kompars)

A. de Benedetti: Jdu pro víno, zatím prostřil (8 m, 4 ž)

A. Christie: Vražda na faře (7 m, 6 ž) — devizově vázáno

MUZIKÁL

P. Cmíral—M. Wittmann—L. Veteška: Tatíček Willi (10 m, 5 ž)

MALÁ ŘADA SOC. AUTORŮ

E. Redlinski: Čtyřlůhelek (2 m, 2 ž)

K. H. Roehricht: Monology (7 m, 4 ž)

HRA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

V. Novák—S. Oubram: O Honzovi a vile Verunce (3 m, 2 ž)

ZÁPISNÍK

Z redakce AS

Na podzim minulého roku se sešla redakční rada našeho časopisu, aby zhodnotila dosavadní práci a zamyslela se nad koncepcí ročníku 1978. Členy redakční rady Amatérské scény jsou: Doc. Jan Císař, CSc., Ladislav Lhota, Karel Kratochvíl, CSc., Doc. Zdeněk Kokta, Miroslav Etlzer, Josef Vavříčka, Dr. Milan Kyška, Dr. Jaromír Kazda a zástupce ÚKVČ.

Divadlo poezie v Polsku

Minulý rok byl nadmíru úspěšný pro středoškolský soubor Jakoubek ze Stříbra. V prvním roce své existence postoupil až na Wolkrův Prostějov a s adaptací protiválečné Hrubínovy básně Hirošima tu získal Cenu míru. V říjnu m. r. nás reprezentoval na Przybyszovské festivalu současné poezie v polském Rzeszově. I když jako jediný zahraniční host přehlídky vystupoval mimo soutěž, rozhodla se porota udělit mu čestný titul Zlatý lemiesz, což je nejvyšší ocenění festivalu. šr.

Pražská přehlídka

Za spolupráce Kulturního domu hl. města Prahy a Pražského výboru SČDO se uskutečnila přehlídka souborů hrajících pro dospělé s tímto programem: J. Edlis: Kdež jest, Abele, bratr tvůj (DS Vlast

Brank], R. Thomas: Past [DS Máj Praha], A. P. Čechov: Aktočky [Soubor Gong Praha 9], B. Vasiljev: A jitra jsou zde tichá [DS Tyl Rakovník].

Středočeské divadelní hry

Jubilejních X. středočeských divadelních her v Hálkově divadle v Nymburce se na sklonku minulého roku zúčastnily soubory: Divadlo mladých JZD Vysoká Libeň [O. Daněk: Válka vypukne po přestávce], DS Vojan z Libíce nad Cidlinou [K. Voglová: Pasáček vepřů], DS Sklárný Kavalier Sázava [A. Jirásek: Maryla], Slánská scéna [V. Novák—S. Oubram: Vodník Mařenka], DS Tyl Rakovník [B. Vasiljev: A jitra jsou zde tichá], DS Tyl KKP v Čelákovicih [V. M. Šukšín: Energietičtí lidé], Malé divadlo z Kolína [J. Sypal: Z pekla štěstí], DS SZK z Bystrice u Benešova [M. Mihura: Maribel a podivná rodina] a domácí soubor Hálek [L. N. Tolstoj: Vojna a mír].

Májovci v Martině

Letošního festivalu Martinská scénická žatva se zúčastnili vítězové nebo reprezentanti významných přehlídek. Soubory 47. Jiráskova Hronova reprezentoval pražský soubor Máj se hrou G. Gorina Zapomeňte na Hérostrata (režie Jiřího Beneše). Aby se představení mohlo uskutečnit, musel si představitel titulní role odskočit do Martina z dlouhodobé pracovní cesty v Bukurešti a zaskok další významné postavy se odehrál téměř bez zkoušky. Představení mělo přes tyto těžkosti dobrou odezvu a vzbudilo značný divácký ohlas. m. m.

Setkání v Letovicích

Okresní kulturní středisko v Blansku uspořádalo v Letovicích tradiční setkání ochotníků své oblasti. Přednášeli na něm prof. dr. A. Závodský [o šedesáti letech sovětské dramatiky] a prof. J. Ryšánková [o pohybové kultuře herce]. Na závěr byl uspořádán soutěžní večer monologů a dialogů. Porota pracovala pod vedením zasloužilé umělkyně Vlasty Fialové. V monologích zvítězil A. Nečas z Letovic za projev Žukova z dramatisace Katajevova románu Na obzoru plachta bílá. Trojice M. Novotný, A. Musil a E. Hofman z Metry Blansko získala první cenu za scénu z Gogolovy Ženitby. Jako nejlepší mužský výkon byl vyhodnocen projev T. Dosedly v Šamberkově veselohře Blázinec v prvním poschodí. Letovičtí amatérští divadelníci uspořádali při této příležitosti malou výstavu o své činnosti.

Nový soubor

Před několika měsíci založila skupina mladých ochotníků při SZK v Boskovicích nový divadelní soubor. Představili se premiérou Tajemný doktor OX, pohádkou pro mládež od 10 do 90 let, kterou na motivy románu Julese Verna napsal Alex Koenigsmark s písničkami Jiřího Brabce a Vladimíra Poštulky. v. z.

XIV. Libečický divadelní podzim

Na přehlídku amatérských divadelních souborů okresu Praha — západ, pořádanou v rámci oslav 60. výročí VŘSR byly pozvány soubory: DS TJ Kovohutě Mníšek p. Brdy [J. Paulů: Slovo má babička], DS Řevnice [J. Radičkov: Mela], DS SZK Jilové u Prahy [J. Otčenášek: Víkend uprostřed týdne], DS ZK ROH Šroubárny Libčice n. Vltavou [R. Ibrahimbe-

kov: Dotek a V. Novák a S. Oubram: Vodník Mařenka], DS TJ Sokol Nučice [F. Šrámek: Soud] a DS z Roztok u Prahy [J. Mlejnek: Vandr do světa].

ÚPICE '78

Festival současné světové i naší divadelní tvorby Úpice 78 se bude konat v Divadle A. Jirákska v Úpici ve dnech 14.—20. května t. r. Festival se chce aktivně podílet na dalším rozšiřování činnosti amatérských divadelních souborů, vytvořit optimální podmínky pro uvedení nejnovějších inscenací domácí i zahraniční tvorby a umožnit vzájemnou konfrontaci použitých forem. Chce současně poskytnout příležitost pro tvořivé setkání divadelníků. Širokým výběrem může ukázat inscenační úroveň nejlepších amatérských souborů v ČSSR. Cílem festivalu je uvádět prvotiny mladých autorů, nové texty a současně dramatisace klasických her. Inscenace musí mít vztah k problému současného světa, přičemž žánr nerozhoduje, pokud bude dodržena podmínka celovečerní formy. Do soutěže nebudou zařazena pásma, divadla poezie a hry pro děti.



• V říjnu se uskutečnilo setkání představitelů SČDO vedených dr. Milanem Kyškou s vedoucím odboru kultury Východočeského KNV s. Lemberkem. Předmětem jednání, jehož se zúčastnil i vedoucí divadelního odd. ÚKVČ Bořek Hrnčář, bylo zhodnocení dosavadní činnosti Svazu a další záměry při budování organizace. Vytvoření OV Svazu ve všech okresech kraje je zatím nereálné. Budou však vytvořeny samostatné OV v Pardubicích a Chrudimi. Při příležitosti Týništského divadelního podzimu byl vytvořen přípravný výbor pro okres Rychnov nad Kněžnou, v němž je silná členská základna. Spolu s OV Semily to budou již čtyři okresní výbory, které s jednotlivci z okresů Náchod, Svitavy a Hradec Králové budou základem krajského výboru Svazu. Delegaci Svazu bylo přislíbeno, že s. Lemberk bude informovat o výsledcích jednání vedoucí odborů kultury a doporučí jim podporu Svazu.

Předsedou přípravného výboru SČDO pro okres Rychnov nad Kněžnou je Zdeněk Zahradník. S přítomnými členy Svazu pro-

jednala delegace ÚV SČDO organizační otázky, které je nutné vyřešit, aby mohla vzniknout okresní organizace Svazu. V závěru jednání se setkali funkcionáři Svazu s ved. odboru kultury ONV s. Brandejsem, jehož předseda ÚV SČDO dr. Kyška informoval o jednání a požádal jej o podporu svazové činnosti.

• Ve Vysokém nad Jizerou se při příležitosti VIII. národní přehlídky vesnických a zemědělských souborů sešlo rozšířené předsednictvo ÚV SČDO, které se mj. zabývalo i touto přehlídkou.

• ÚV SČDO zahájil jednání o založení Memorálu Jiřího Beneše. Také se zabývá námětem Kruhu přátel Jiráskova Hronova na vypsaní soutěže monologů z Jiráskova díla.

• ÚV SČDO chystá vydání dalšího dílu sborníku, zachycujícího historii stoletých souborů. Sborník, který by měl vyjít v roce 10. výročí trvání SČDO, bude obsahovat také studii o desetileté historii Svazu. Žádáme soubory, které sto let již dovršily, aby poskytly dokumentační materiály ÚV SČDO a zaslaly je na adresu: Josef Doležal, Dobkovice č. 93, PSČ 403 07.

KOUTEK SAL SČDO

Rada Sal na svém podzimním zasedání vyhlásila výsledky Soutěže aktivity vyhlášené v roce 1976 na počest XV. sjezdu KSČ a voleb do zastupitelstev sborů. Soutěže se zúčastnilo celkem 25 členských souborů. Všechny získaly minimálně 120 bodů, což je oprávněně k obdržení plakety za úspěšnou účast.

Konečné pořadí souborů:

Zvoneček OKD Praha 4 [543 b.], Radost Strakonice [393 b.], Koutek Vsetín [378 b.], Říše loutek Praha (353 b.), Kováček Praha 5 [333 b.], Pimprle Praha 10 [332 b.], Jitřenka Zatec [325 b.], Jiskra Praha 8 [320 b.], LD Přerov [298 b.], LS „C“ Svitavy [290 b.] Na dalších místech se umístily: Sluníčko Mnichovo Hradiště, LD Smřice, Soubor učitelůk mateř. škol okres Gottwaldov, SPGS Kroměříž, Před branou Rakovník, Zdravíčko Třebíč, Svět pohádek Plzeň, Kacářík Chrudim, Na půdě Rokycany, Ještěd Český Dub, Rolnička Pelhřimov, Permoník Kutná Hora, Tatra Kopřivnice, Svět loutek Cheb a Svět loutek Doubrava.

Soutěžící soubory uvedly v rámci soutěže celkem 544 představení na domácích scénách a 178 na zájezdech. Během soutěže vstoupilo do Svazu 120 nových členů. Soubory uspořádaly 42 výstav a Muzeu loutkářských kultur v Chrudimi věnovaly 80 darů. Kolektivní upracovaly bezpočet hodin na 549 akcích a brigádách. PSL

DS Hálek Nymburk: L. N. Tolstoj — Vojna a mír. Foto P. Cee



JARMARK VE VOLOPRTECH

Přední východoněmecký dramatik Peter Hacks (1928) není u nás uváděn příliš často. V poslední době vydaly LITA a DILIA několik jeho her, které dokládají, jak málo je tento malý zájem pochopitelný. Už jen těchto několik titulů dokazuje různotvárnost jeho repertoáru, tlumočeného do češtiny E. Dlabáčovou: komedie Adam a Eva (vyšlo v LITA) a Rózička sní, monodrama Rozhovor v domě Steinových o nepřítomném panu Goethovi a konečně Jarmark ve Voloprtech podle J. W. Goetha, na nějž chceme upozornit naše amatérské divadelníky.

Na první pohled je Jarmark ve Voloprtech rokoková, místy hodně dvojsmyslně „lehká“ hříčka, na druhý pohled vynikne její jedovatá kousavost, zlomyslnost, konečný celkový dojem je však okouzlení slávou i nízkostí divadla ve všech jeho podobách. Děj je nesložitý, je vybudován jako pásmo výstupů rámovaných „jarmarkem“, který zdůvodňuje seskupení různorodých charakteristických postavíček. Úřední osoba zahajuje se vši důležitostí jarmark, bude bdít nad dodržováním řádu, pořádku — úřední osoba rozumí všemu nejlépe. Siluétér nabízí své služby veřejnosti, zdůvodňuje výhody siluety, stínu před „zastaralým“ portrétem. Často se vrací parodie na sebevědomě tupé rádobyosvěcenci, které se změnilo v pověstné copářství.

Hned další výstup to zlomyslně dokládá: písničkář zpívá morytát o Rinaldinovi Rinaldinim, v němž je naivně oslavován pověstný lupič. Objevuje se žandarm, který přichází na udání divadelního principála. Principál pokládá písničkářovu činnost za nedůstojnou a nekalou konkurenci a chce jí zabránit jakýmkoli způsobem: „Při Tháli, ksakru, vždyť jde o umění! / To pak pro mě věru nic dost obět není.“ Žandarm během písně několikrát přichází a odchází, písničkář pohotově obratem reaguje a převrací vždy naruby morálku písně, takže žandarm nakonec vystoupení schválí. Neshledal nic závadného, sděluje zklamanému principálovi. — Z takových výstupů, zobrazujících „směšná nedorozumění mezi tulpasy velkými a menšími“ se hra skládá jako z několika vzájemně se odrážejících zrcadel. V posledním dějství je principál přísně potrestán: musí nejen pokorně vylechnout poetické bláboly magistra Šiflbuše a jeho dcery Důry, ale nadto si musí dát líbit jejich nehorázně a bohorovně kritiky. „Mluvíte jak pámbu, to je jeho styl“, podotýká k tomu. Inteltuální převaha je ovšem jen slabou náplastí.

Do jednoduchého pásma výstupů, jejichž vzájemné zrcadlení dává komedii uzavřenou kompozici, je vložena hra ve hře, „komédie“ o Ester, z níž přinášíme ukázkou. Vložená hra je stylově odlišná. Zatímco rámcová hra je psána „knittelversem“ (Goethe jej přejal od Hanse Sachse, aby jím napsal nejen hříčky, ale později i svého Fausta), komedie o Ester je v alexandrinu, „vysokém“ verši francouzské klasiky, který vyjadřoval též vysoký obsah. Heroický biblický příběh je ovšem traktován antiheroicky a parodicky. Všichni jeho hrdinové jsou přízemní pragmatikové a zbabělci, jejich skepse je však oprávněná, když v závěru se „heppend“ obrací proti svému smyslu. Intrikán Haman skončí na šibenici, Mardochaj se zachrání, chopí se vlády a slibuje, že „přítáhne otěže“, král s Esterou jen bezmocně přihlížejí. Autorova ironie je o to větší, že po faktické stránce je biblický příběh zcela uchován. Na první pohled jednoduchý tvar komedie, využívající tzv. naivní divadelnosti, dokládá, že ta většinou bývá — až na řídké případy spíš dílem rafinovanosti než prostoty. Začíná to scénickým požadavkem „na prázdném jevišti divadelní bouda“, provokujícím fantazii stejně jako skrovný seznam rolí. Ty jsou totiž pouze tři: pan A, pan B a paní C musejí sehrát všechny osoby hry. Divadelnost kusu se tak znásobuje, neboť role hry jsou role herců hrajících jak postavy rámcové,

tak vložené hry. Princip divadla na divadle je tak ještě potvrzen.

Ucelený tvar, který nám Hacks předložil, nutí aspoň ke stručnému srovnání s původní předlohou, už proto, že autor ve svém doslovu zlomyslně provokuje: „jestliže jsem se v případě „Heleny“ a „Polly“ (pozn. Hacksovy adaptace Krásné Heleny a Gaye) mohl spoléhat na to, že umělci arbitrové tohoto hochštaplerského století budou bez výjimky tak nestydatí, že mě budou chválit, aniž nahlédnou do předlohy, pak v tomto případě se to nedá s naprostou jistotou vyloučit. Někd z nich přece jen může mít zděděné vydání Goetha ve své skrovné knihovně...“ Nechceme se zajisté vydávat za arbitry, jestliže jsme přece jen nahlédli do původního textu se zájmem už proto, že nepatří k známějším Goethovým pracem, ale k juvenilím (1. verze 1773, druhá 1778). Je to náčrt, nápad. Maloměstský jarmark jako volné pásmo, kaleidoskop krátkých výstupů nejružnějších charakteristických figurek (obchodníci s dobytčím, mlékařka, koláčnice, farář, cikánský hejtman, vyvolavač, stínoherce, tulácký chlapec Marmotte, místní honorace — doktor, úředník atd.), jež jedna přes druhou nabízejí své zboží, snaží se trhnout jeden druhého, škorpí se. Parodován je jak sentimentální, tak osvícenský tón, úřední copářina.

Na jarmarku se rovněž předvádí komediantské představení, „Tragödia“ o Ester, v níž je biblický příběh traktován s jemnou ironií, už zde jsou postavy bez biblického heroismu, jejich motivace jsou přízemnější a aktualizované. Goethe se k Jarmarku ještě jednou vrátil a komedii o Ester převedl z knittelversu do alexandrinu, který zdůrazňuje napětí parodované látky a jejího vysokého zpracování a rovněž napětí mezi divadlem a publikem. I v tomto mladistvém žertu se, byť v nevážné poloze, odráží nejcharakterističtější Goethův rys, jeho universalismus a jakoby bezstarostné hromadění protikladů, příznačné pro jeho dílo. V Plundersweilernském jarmarku proto můžeme najít ve dle sebe rafinovaně naivní parodii klasické tragédie jako stejně rafinovaně naivní postavíčku Hanswursta, v té době už slavnostně, formálně vykázaného z německých jevišť. (Parodické a autoparodické rysy jsou zejména u mladého Goetha velmi časté.) Nápad postavit na jevišti divadlo s jarmarečním publikem je u Goetha tedy lehce načrtnut, autor neměl zřejmě potřebu svůj žert uzavírat, „hra ve hře“ zůstala nedokončená (komedie o Ester má v Jarmarku, odehrávajícím se bez přestávek, dvě „jednání“, členící tak formálně celou hříčku), vyvolavač ohlásí pokračování na zítřek, hříčka se uzavírá v jarmareční atmosféře, moudrostí občánků a zpěvem stínoherce.

Z tohoto materiálu přejímá tedy Hacks základní nápady, provedení pak je vlastní. Místo tříště přísnější výběr a komponovanější tvar, několik ucelených výstupů, vložená komedie o třech samostatných „jednáních“ s uzavřeným příběhem; paradoxně pak rámcová hra má vlastně funkci meziher této „klasické tragédie“. Figurky, jimiž Hacks reprezentuje rokokovou atmosféru, jsou charakteristické pro naši představu o této době (francouzské málo slušné písně, siluétér s Lavaterovými teoriemi apod.), Goethův původní výběr byl jiný. Výrazný je posun od jarmarku k divadelní problematice, stále se vrací, byť v lehké poloze, téma divadlo - básník - publikum. Zpracování ukazuje hlubokou znalost nejen Goethova díla — jak ostatně dokládá i Rozhovor v domě Steinových o nepřítomném panu G. — ale i německé romantiky, která rovněž patronuje této komedii (nad výstupem s magistrem Šiflbušem si připomeneme Ch. D. Grabbeho).

Hacksova práce na Goethově nápadu je tedy víc než pouhá adaptace, je to poučná lecke dramaturgie. Výsledek ovšem

nemá nic „školského“, je to lehká hříčka, která jistě přinese potěšení a zábavu jak těm, kteří se o ni pokusí na jevišti, tak jejich divákům. V neposlední řadě může být výborným cvičným materiálem hereckým, jak pro náročnou stavbu rolí, tak pro svou veršovanou podobu, jež by — při celkové „nevážnosti“ komedie — mohla osmělit vyspělejší mladé amatéry, kteří se jinak opatrně verši na jevišti vyhýbají.

J. Č.

Ukázka:

[Mardochoj a Ester vytahují oponu]

MARDOCHAJ: Můj osud, černá tma! Ach, konec! Hrůzu hrůzi Ty, náuku, zavzlykej i nad střechami Sús. Jak havran přilétám zvěstovat noc a žal.

ESTER: Tak už to doskudrej! I mě bys rozplakal.

MARDOCHAJ: Hů, hů, to sladké mdlo a u srdce ten tlak!

ESTER: Tak jdi a vybreč se. A povíš mi to pak.

MARDOCHAJ: Hů, hů, ó srdce, hů, zpomal a uklidni se!

ESTER: Prosím tě, co je? No?

MARDOCHAJ: Do rána budu viset.

ESTER: Co říkáš? Zbláznil ses? A je to zaručené?

MARDOCHAJ: Úplně, hů, hů, hů. Mám to hned od pramene. Všechno je hotové, pouze se ještě přelí, zda místo oprátky mě radši nezastřílí.

ESTER: To není veselé.

MARDOCHAJ: Samas to řekla, paní. A já si namuloval, že mě tvá přízeň chrání před vztekem tyrana.

ESTER: Nic zlého o králi!

MARDOCHAJ: Na osud žaluju. Ach, jsem tak zoufalý! Chci stavět na skále. A stavím velkoryse a náhle v základech objevím co? No, písekl!

ESTER: Někdě tě pomluvil. Kdo, že mu věřil král?

MARDOCHAJ: Ten Haman! Kdo jiný? Jen on to udělal. Zloduch, ten pisálek, co upatlal hrst rýmů, které, nu, jaký div, jen posměch vynesly mu.

ESTER: Bude v tom něco víc.

MARDOCHAJ: Jednou, když vcházel branou, já prostě nesmekl, tu nulu nafoukanou jsem přehlíd, neviděl. No to je velkolepé: Aby ti ztrhl vaz, stačí být dneska slepec.

ESTER: Nechtěls ho pozdravit. V tom je to celé zkrátka.

MARDOCHAJ: Při těchto šedinách, já, toho holobrádka!

ESTER: Který je po králi nejmocnější a...

MARDOCHAJ: Bože, mám dost svých starostí a jsem jimi tak zmožen... Co vlastně po mně chce? Co může udělat?

ESTER: Jenom tě pověsit. — A udělá to rád.

MARDOCHAJ: To může. — To je nic!

ESTER: Tak nač ty litanie?

MARDOCHAJ: Je síla snad jen tam, kde se jí použije? Já znám hol Parvenul Zvlášť nyní, co se vyšvih, má chlipnost za božstvo a nezná žádné vyšší! Nad hlavou barevné plachtoví baldachýnů, jde, mocí omámen, z hostiny na hostinu, dřepí tam,

nula, lump, obklopen svými hosty, přecpaný, přepitý, zkolébán servilností, že ve svých rozmarech neví už, co by dřív.

ESTER: Na něm však záleží, jak dlouho budeš živ.

MARDOCHAJ: Hů! On mě oddělál — Něco tak pitomého: Psát verše hůř než on, pověsil bych já jeho. To ale nesvedu, takže je zítra po mně. S jiskřičkou naděje vzhlížím jen ke královně.

ESTER: Ach, ty můj chudáčku, no to jsi tomu dal! Do komnat smí jen ten, koho král zavolal. Kdo by se odvážil přestoupit tento řád, na toho, vždyť to víš, čeká jen mistr kat.

MARDOCHAJ: Ó, nesrovnatelná! A ona: netroufá si! Každého přemůžeš majestátem své krásy. Ne na tebe si král vymyslel zákon, který má chránit před lůzou — před dotěry. Tak tedy rychle běž a zbav mě už těch obav!

ESTER: A co ti pomůže, když zahubí nás oba?

MARDOCHAJ: Miluješ ujce, víd?

ESTER: No ovšem, neskonale. Mám-li být upřímná: bojím se taky krále.

MARDOCHAJ: Uvaž, co ztratí svět. Ach, ochudíš ho o mne!

ESTER: Bůh chraň a uchovej! Je to však — krkolomné.

MARDOCHAJ: Chybí ti odvaha a nemáš mě dost ráda.

ESTER: Ty už sis užil dost a já jsem ještě mladá.

MARDOCHAJ: Ten, kdo tě zachránil, vychoval, odkojil, ten

tidnes za slůvko u krále nestojí? Nečekám žádný vděk, ač — žiješ skvělý život, přesto mi aspoň splat velkou trpělivost. Vždyť v každém dítěti, i v tom, co nejméně zlobí, je hrubost, nerozum a všechny nezpůsoby. Mít jemné chování, to se ti dnes zdá prosté, ale žes odmala tihla jen k výstřednostem, o tom už nevíš nic. Taký jsi zapomněla, že se ti strýčinek postaral o manžela, když tenkrát Asver dal, smutný a rozháraný, po celé Persii posbírat všechny panny. Eunuch je prohlížel, část jich šla ihned zpátky: a osud zbytku byl, dobře víš: velmi vratký. Odsvrabít, koupele, to trvalo snad rok, a holky potom měl ten, kdo si na ně houk. Jak to, že zrovna ty ses vdala za Asvera? Je mnoho krásných žen, moudrá však málokterá, a moudrost u ženy si muž obzvlášť cení, a ctí ji zejména, když je... — a jako není.

ESTER: Hlubokou vděčnost ti zachovám za všech dob, den co den obstarám a zaleju tvůj hrob.

MARDOCHAJ: Ach, hrůza! Cítím už smrtelné vanutí. Život je kratičký! Zvlášť život před smrtí. Řekni, kdo vidí rád svou hlavu viset v dešti, jak snít ji louhuje a slunce leští, jak havran přilétá a volá havranici a zve ji na hody k prostřenému šibenici, vítr už vyblíl a vysušil mé hnáty a teď je rozhoupe, že chřestí, jak se klátí.

ESTER: Když umře poctivec, to všichni takhle šlíp!

MARDOCHAJ: Vždyť mi jdou po krku. To mám být ušlechtilý?

ESTER: Ráda bych, chtěla bych...

MARDOCHAJ: Ach, pláču. Chvála nebil Chtěla bys? Pověz co?

ESTER: Chtěla bych radši nebyť.

MARDOCHAJ: Nu dobrá, tak já jdu, když tobě krev je voda.

[Stranou] Snad je v ní ještě cit a ona se mu poddá. [Odejde, vrátí se] Jdeš, pravda, ke králi?

ESTER: Vážím to ze všech stran.

MARDOCHAJ: Žij blaze, loučím se. [Odejde, vrátí se] Mlčíš? To viset mám? [Odejde]

ESTER: Ke králi? Za tmy? Teď. Ach ano, půjdu k němu. Ať to mám za sebou.

MARDOCHAJ (zpátky): Proboha, trochu krémul Nevzít si líčidlo, takový dětský nápad! Jako jít bez klíče, zrovna když zámek zapad. Pěkně se nakrášlí, myrha a vonné mastil Vždyť máš noc před sebou, svým tajemstvím ji zastíni! Stehna a poprsí, to všechno, co se hýbe, musí být na omak i na čich prostě libé.

ESTER: Co ty víš?!

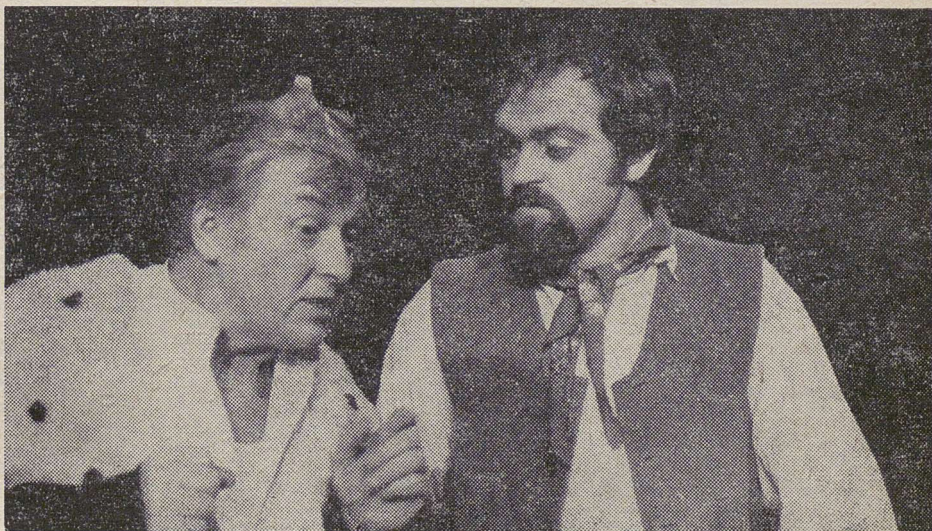
MARDOCHAJ: Víc než dost.

ESTER: Kams chodil do učení? Tvůj Jahve, pokud vím, se nikdy neoženil.

MARDOCHAJ: V nedbalkách ke králi! Ty přeci nejsi hloupá! Dej na mě! Odcházím.

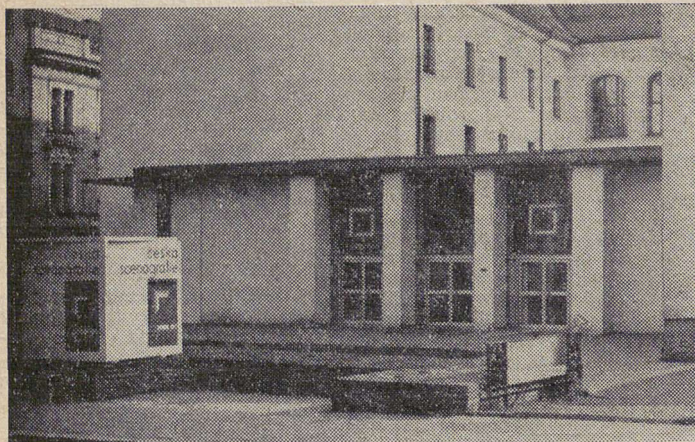
ESTER: Snad ses měl radši houpat. [Mardochoj odejde] Ten starý dobrý muž, zná mě už od plenek, pod jeho vousy a na jeho kolenech jsem začala rozum brát. I když to dnes zní divně, matku mi zastoupil, tatínka nahradil mně. Byla jsem na něj zlá. A chudák, tolik zkusil. Aspoň ho potrápít, když mu už pomoc musím. Mě, která nikomu cestičku nezkřivila, mě osud zaskočil, až krev mi stýne v žilách. Můj život, štěstí, ach, a všechno, co teď mám, mi osud vyrvat chce jedinou ze svých ran. Popudit manžela? Na toho chci být milal! Pro ujce? Toho jsem... si taky oblíbila. Je to tak dobře? Zle? Moudrost se platí drazé. Být lidský, znamená: chovat se jako blázen. [Stáhne oponu]

Malé divadlo STZ Ústí nad Labem: O. Starý — Pekelný mariáš. Foto A. Čejchan



KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

OPAVA 77



Dne 23. října 1977 byla v Domě umění v Opavě otevřena 1. národní přehlídka prací českých scénografů — Opava '77. Tato výstava je složena ze dvou částí: první, která je věnována inscenacím sovětských dramatických děl k 60. výročí VŘSR, a druhé, kterou tvoří práce českých výtvarníků na angažovaných inscenacích posledních dvou let (viz katalog výstavy). Přehlídka je uspořádána podle jednotlivých krajů českých a moravských, jejichž autorskou reprezentaci vybraly krajské pobočky SČDU. Poprvé zde vystavují i televizní výtvarníci.

Výstava takového rozsahu (94 jevištních a kostýmních výtvarníků a cca 800 exponátů) má v českých zemích již svou nemalou tradici. Počala se budovat koncem padesátých let, kdy Československo poprvé obeslalo bienále výtvarných umění v Sao Paulo obsáhlým souborem, zahrnujícím nejen současnou tvorbu, ale i stylotvorné scénografické práce první pol. 20. století. Tato expozice získala roku 1959 několik zlatých medailí a jakýmsi jejím doplněným derivátem se stal v roce 1961 otevřený salón současného českého a slovenského jevištního výtvarnictví v brněnském Domě umění. Na první Sao Paulo navazovala další, stejně úspěšná; čeští návštěvníci měli však příležitost seznámit se formou výstavy s výsledky naší současné scénografické tvorby až v roce 1967 — při založení Pražského quadriennale. Od tohoto data je československá veřejnost každé čtyři roky seznamována s nejnovějšími vybranými pracemi českých a slovenských jevištních a kostýmních výtvarníků. Výstava Opava '77, poprvé v tak velkém rozsahu bez účasti slovenských scénografů, je instalovaná v prostorech bývalého dominikánského kláš-

tera, jehož budova, pocházející spolu s kostelem sv. Václava z první poloviny 14. století, byla koncem 18. století zrušena a sloužila jako skladiště. V šedesátých letech našeho století započaly renovační práce na celém objektu: budova kláštera slouží jako dům umění a prostor kostela, který je dosud v renovaci, má se stát koncertní síní.

Křížově klenuté místnosti, ambit, ochozy, chodby a průchody skýtají překrásné výstavní prostředí všem druhům výstavních exponátů. Jevištní a kostýmní výtvarnictví jako jedna ze složek divadelního díla získává snad nejvíce. V romantických gotických prostorách zapomínáme na jeho odtrženost od celku inscenace, neboť průchody, chodby, výklenky a zákruhy dodávají vystaveným artefaktům jaksi mimodělně komplexní divadelní kvalitu: atmosféru, rytmus, dramatickou poutavost. Šéf výpravy opavského divadla, Karel Dudič, který organizátory výstavy na tento prostor upozornil, prokázal tím českému scénografickému výtvarnictví věru nemalou službu.

Renované klášterní prostory provokují fantazii: určeny původně ke kontemplaci a klidu, podněcují kupodivu ke hře a pohybu, čekají na akce, které je naplní ne statickými exponáty, ale dramatickou akcí v tomto nekonvenčním „divadelním“ prostoru, kde věci slabší zanikají a exponátům výraznějším propůjčuje romantické prostředí jakousi auru tajemnosti.

Organizátoři se poučili na nedostatečcích přehlídkách minulých a snažili se — poprvé důsledněji — prezentovat jevištní a kostýmní návrh nikoli jako hotové malířské dílo, ale jako výchozí inspiraci. Převážná většina expozic je zde konfrontována jednak

s fotografiemi realizací a jednak s autentickými zlomky scénického vybavení.

Výstavu kromě obligátních maket totiž doplňuje množství autentických kostýmů, které ve srovnání s jejich plošnými návrhy naznačují divákům nejen metodiku divadelní práce, ale spolu s kusy draperií a rekvizitami neobyčejně oživují výstavní prostory. V levém rohu v přízemí (vzhledem ke vstupu), který tvoří ambit se schodištěm, je instalováno celé jeviště Východočeského loutkového divadla Drak se scénou P. Matáška k Popelce B. Němcové. Příchozí nerozliší okamžitě: je to jakýsi podivný interiér, symbolický „živý obraz“, oltář, orloj? Podobně matou i ostatní artefakty: rozpadne se zpuchřelá nádherná Jelínkových kostýmů při sebelehčím doteku odvážného návštěvníka, anebo je to jen divadelní klam?

Po instalační stránce učinila tedy Opava '77 pokrok. Záměru žádné výstavy však neprospívá administrativní (krajové) členění, které znesnadňuje přímou názorovou konfrontaci. Proč se nepokusit napříště představit tvůrčí týmy?

Kvantita exponátů na opavském salónu se výrazně kloní na stranu mladší a zcela mladé generace, která se zde začíná poprvé výrazněji diferencovat. Výsledky naznačují mnohé možnosti, jejichž hodnotu prověří až čas.

Na výstavě Opava '77 byly uděleny tyto hlavní ceny:

Cena za nejlepší expozici — Východočeské loutkové divadlo Drak, cena za scénu a kostým — Jaromír Pátek, cena za scénu — Miroslav Melena, cena za kostým — Alexandr Babraj, cena za loutky — Alois Tománek a cena výtvarníkovi do třiceti let — Josef Jelínek.

VĚRA PTAČKOVÁ

Amatérská scéna, ročník XV (Ochotnické divadlo, ročník XXV), číslo 1, leden 1978. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Panoráma, Praha. Šéfredaktor: Zdeněk Marek, Redakce: dr. Pavel Bošek, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 115 89 Praha 1, Dlouhá tř. 12, tel. 649 51, linka 39. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávkou přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v listopadu 1977.

© Panoráma, Praha, 1978



Expozice Čs. televize

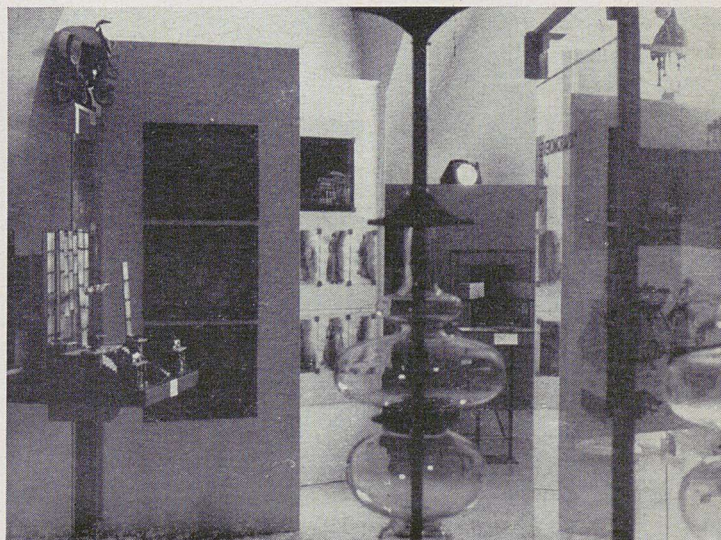
OPAVA 77

I. NÁRODNÍ PŘEHLÍDKA PRACÍ ČESKÝCH SCÉNOGRAFŮ

Kostýmy J. Jelinka (Jihomoravský kraj)



Detail z instalace. Snímky J. Dragoun





E. Bryll-K. Gärtnerová: Malované na skle. Uvádí divadlo ABC. Foto M. Tůma