9

AMATÉRSKÁ SCÉNA

ROČNÍK 14
ZÁŘÍ
KČS 4

as 77

Soubor ZDŠ Velešín (A. Mikulka – Zahrajem si na pohádku)

Vpravo soubor Radoňáček při ZDŠ Radonice (J. a V. Valešovi – Třesky plesky)

Dole soubor Hop-Hop LŠU Ostrov nad Ohří (S. Pavelková – Střepinky)

KAPLICE 1977

Soubor Klobouček LŠU Klimkovice (Vítězslav Nezval – Anička skřítek a slaměný Hubert). Foto F. Rous

aby slova nepadala do trávy

60

Pražské amatérské divadlo má plnou podporu stranických a státních orgánů. Jeho situace je však poněkud odlišná od situace amatérského divadla v jiných krajích. Je to dáno tím, že v Praze je koncentrován neobyčejně veliký počet profesionálních divadelních scén (23), že Praha poskytuje neobyčejně velikou nabídku kulturního vyžití, je zde 46 kin, řada výstavních a koncertních síní apod. Pamětníci vzpomínají s větší nebo menší dávkou nostalgie na zájem o amatérské divadlo před několika desítkami let. Tehdy ještě nebyly magnetofony, tranzistorová rádia, televize. A diváci v sobě cítili potřebu uměleckých zážitků, která zvenčí nebyla uspokojována. Zde je klíčový moment. Vztah divadla a obecenstva, nasycenost či nenasycenost obecenstva uměleckými dojmy a zážitky. Je smutný pohled na soubor, jehož životnost se vyčerpá premiérou a jednou reprízou.

Všechny tyto a další okolnosti si poradní sbor Kulturního domu hl. m. Prahy uvědomoval, když formuloval program rozvoje amatérského divadla v Praze do roku 1980. Při jeho formulaci vyšel z všestranné kritické analýzy jeho současného stavu, předpokladů a možností rozvoje. Vyšel také z faktu, že od r. 1971 došlo v oblasti pražského amatérského divadla k výraznému oživení činnosti, k pozoruhodnému rozvoji aktivity a iniciativy a že se tak stalo zásluhou cílevědomé organizátorské práce Kulturního domu hl. m. Prahy, jeho poradního sboru, Pražského výboru SČDO, zřizovatelů a vedoucích souborů. Spojenými silami se nám podařilo stabilizovat každoroční přehlídky amatérského divadla pro děti v Kulturním domě Prahy 6 — Zavadilka, celovečerních her pro mládež a dospělé v Divadle OKD 4 Braník, připravili jsme řadu školení, seminářů a aktivů. Počínaje letošním rokem rozšíříme počet městských akcí o soutěž o nejlepší provedení jednoaktovky v podání dramatických kroužků učňovské mládeže a žáků škol II. cyklu. Do praxe také zavádíme soutěž v individuálních výstupech, která má dát příležitost méně exponovaným členům a nečlenům souborů k realizaci touhy intenzívněji tvořit. Na úrovni města také budeme pořádat každoroční přehlídku dětských divadelních souborů.

Soutěžemi a přehlídkami pochopitelně sledujeme ovlivňování ideové a umělecké hodnoty produkce souborů, sledujeme jimi i rozvinutí iniciativy a aktivity v činnosti souborů. V pražských podmínkách jim však připisujeme ještě další funkci. Jde nám o to, abychom posílili společenskou a politickou prestiž pražského amatérského divadla tak, aby trvale získávalo lepší podmínky pro svůj rozvoj. V Praze, kulturním centru v pravém smyslu slova, tedy slouží soutěže a přehlídky i k tomu, aby se existence pražského amatérského divadla prosazovala do povědomí širší veřejnosti pražské i mimopražské. K tomu také slouží zařazování nejlepších inscenací do Talentu Prahy, což je víceoborová přehlídka špičkových pražských kolektivů, sólistů a autorů zájmové umělecké činnosti roku, výměnné zájezdy souborů s Bratislavou aj.

Od roku 1971 jsme na městské úrovni zavedli do praxe řadu školení, seminářů a aktivů. Z nich se pomalu daří vytvářet určitý systém, který směřuje k posílení **uměleckých** vedení pražských amatérských divadelních souborů, základního předpokladu dalšího perspektivního růstu kvality představení a inscenací. Proto se nám také v Praze podařilo více prosazovat do dramaturgických plánů ideově a umělecky hodnotné a angažované hry s tendencemi k modernějšímu jevištnímu tvaru a výrazu. V tomto směru pokračujeme a budeme pokračovat. Ne však každý soubor z devětatřiceti pražských amatérských souborů má k tomu předpoklady a dostatek vnitřních sil. Některé soubory žijí dokonce téměř jen klubovým životem, jiné vidí smysl své práce spíše jen ve „scházení se", další by třeba i chtěly, ale nemohou překročit tíhu konvence, nemohou vykročit z rámce určitých stereotypů a stylu práce, v myšlení, estetických názorech apod. Proto vkládáme naději do soustavného omlazování **uměleckých** vedení pražských souborů, do mladých lidí. Z každého souboru vybereme dva až tři členy, které ve specializovaných školeních budeme připravovat na funkci asistentů režie. Při vzdělávání pražských amatérských divadelníků jsme získali velkou pomoc v Městské knihovně, která v rámci Lidové university pořádá cyklická školení pro členy souborů.

Všelicos v oblasti amatérského divadla řešíme „za pochodu". Dobře víme, že nelze čekat, až bude ve všech souborech všechno vyřešeno. Když jsme v poradním sboru Kulturního domu hl. m. Prahy hodnotili situaci pražského amatérského divadla, hodnotili jsme také jeho vklad do národních přehlídek (Hronov, Svitavy, Ostrava, Kaplice). Uvědomili jsme si ostřeji zodpovědnost každého kraje, a tedy i Prahy, za ideový a umělecký úspěch té či oné národní přehlídky. Proto jsme po vzoru některých krajů přistoupili k ustavení kruhů vyspělých souborů, jejichž posláním bude každý rok aspirovat na účast na některé národní přehlídce. Do kruhu vyspělých souborů hrajících pro dospělé jsme zařadili soubory: MÁJ Ústředního kulturního domu železničářů, BRANÍK-VLAST Obvodního kulturního domu Prahy 4, LAMPA Veleobce baráčníků, LUCERNA Kulturního domu hl. m. Prahy a GONG Obvodního kulturního domu Prahy 9. Kruh vyspělých souborů hrajících pro děti tvoří soubory: DOPRAPO Kulturního domu dopravních podniků, MÁJ ÚKDŽ, J. K. TYL Obvodního kulturního domu Prahy 6, BEZ NÁZVU též z OKD Prahy 6 a BRANÍK—VLAST z OKD Prahy 4. Situace v dětských divadelních souborech je zatím taková, že kruh „vyspělejších" souborů budeme teprve ustavovat. Kruhy vyspělých souborů jsme ustavili také proto, že jde o kolektivy, které jsou schopny akceptovat různé připomínky ke zlepšení práce, které mají skutečně tvořivá umělecká vedení, dobré podmínky pro práci ze strany svých zřizovatelů. Hledisek pro výběr bylo pochopitelně víc. Jenom v málo případech jsme brali do úvahy hledisko dosavadní hodnoty umělecké produkce. Spíš jsme dali na příslib, který v uvedených kolektivech máme, na jejich nadšení, obětavost, odpovědnost, schopnosti a nadání. Na druhé straně od nich očekáváme plnění úkolu pětiletého plánu MK ČSR: prohloubit spojení amatérského divadla se současným životem ve směru angažované dramaturgie i v působení nekonvenčních forem. Kruhy vyspělých souborů nepokládáme za definitivní. Naší tendencí a snahou je: posilovat personálně umělecká vedení a herecké ansámbly souborů zařazených do „kruhů". Dále potom posilovat umělecká vedení dalších souborů tak, abychom kruhy vyspělých souborů mohli početně rozšiřovat.

Přestože úroveň divadelních souborů od roku 1971 znatelně stoupla, je před námi ještě mnoho práce. V uplynulých letech se zásluhou pracovníků OKD Prahy 4 vrátilo pražskému amatérskému divadlu divadlo Braník a díky pracovníkům OKD Prahy 3 se po několikaleté renovaci otevřelo Žižkovské divadlo. Nyní půjde o to, jak těchto příležitostí využít ve větší míře pro zájmy celopražské, pro přehlídky, pravidelnou prezentaci nejlepších představení roku, premiéry souborů apod. Narůstající zájem mladých lidí o práci v divadelních souborech snad vyřeší jeden z vážných problémů, který vidíme v tom, že současná

Valentův snímek z představení pražského souboru Orfeus

podoba klasického amatérského divadla v Praze velmi těžko obstojí v konkurenci profesionálních divadel, a že tedy v Praze nemá perspektivu vývoje. Cestu naznačují mladé soubory, které usilují o určitou osobitost v obsahu i formě, které si také díky tomu vytvářejí i určitý okruh svého stálého obecenstva. Jsou to např. soubor Lampa, Lucerna, Dostavník, Orfeus, které mají vlastní scény s pravidelným provozem a vychovávají si své obecenstvo. Snad zde hraje určitou roli i fakt, že tyto scény mají i jisté společenské zázemí, možnost chvíli posedět s přáteli apod. I amatérské divadelní soubory musejí produkovat představení, o která budou mít lidé spontánní a přirozený zájem. Proto v Praze pokládáme za perspektivní soubory hrající pro děti, dále mladé soubory jak složením, tak i výrazem, a soubory, které jsou schopny akceptovat nové požadavky naší socialistické přítomnosti i budoucnosti a přiměřeně na ně reagovat adekvátními ideově-uměleckými prostředky.

VÁCLAV VANIŠ

PROF. DR. KAREL MARTÍNEK

L. N. ANDREJEV (III.)

V mnohých hrách L. N. Andrejeva se začaly prosazovat filosofické a literární představy, odvozované z dobové situace ruského dramatu. Spisovatel trval na názoru, že rozvoj filmu vyžaduje od dramatického autora, aby se odpoutal od jednoduchých dějových fabulí a snažil se vystihnout „psýchu", tj. dosud nepostřehnutý vývoj lidského myšlení. Děj se měl ztrácet v množství náznaků, vedlejších motivů a pomlk. Dobová degenerace hrdinského typu podmiňovala nutnost odvratu od výrazné myšlenky a příklonu k nivelizovaným typům, poznamenaným množstvím životních nezdarů a kompromisů. Tak vlastně započal autor teoreticky opravňovat zaměření většiny her a zdůvodňovat jejich krajně pesimistické vyznění. Nechtěl „drásat obnažené rány", postačilo mu připomenout některé myšlenky a situace, jak naznačuje drama Kateřina Ivanovna i hra Profesor Storicyn, dopsaná během roku 1912.

Drama Kateřina Ivanovna zprvu připomíná ibsenovská dramata vrcholné éry kritického realismu. Na samém počátku se pokouší Georgij Stibelev zastřelit vlastní ženu, napětím překypující výstup má obhájit rodinné vztahy jako základ celé společnosti. Postupně vychází najevo, že „hrdina" patří k „oporám společnosti": zasedá ve Státní radě, těší se všeobecné úctě. Současně se ukazuje, že podezření bylo oprávněné, takže nezbývá nic jiného, než se pokusit o zdání, uchovat vnější reputaci. Nakonec nastoupí rezignace, v řadě milenců se objevuje Stibelevův nejlepší přítel, obraz morálního úpadku se stále prohlubuje a sílí pocit nemožnosti překlenout jej prostřednictvím přetvářky.

Hledáme-li společného jmenovatele filosofických hledisek, pak se dostáváme k autorově závislosti na podání F. M. Dostojevského, k představám o věčném zápasu dobrých a špatných vlastností. Na rozdíl od ibsenovského dramatu ustoupila do pozadí sociální motivace, kterou nahradila snaha vysvětlovat jednání žen jako důsledek

„erotické nenormálnosti", nadměrné vitality atd. — Rozpad rodinných vztahů, kde lásku nahradilo pokrytectví, vztahy mezi rodiči a dětmi neodpovídaly pokrevní závislosti atd., tvořil základ hry Profesor Storicyn. V tomto případě zazněla do jisté míry společenská kritika, objevil se tradiční andrejevovský výsměch pasívnímu intelektuálovi, upovídanému a zbabělému. Pracovitý vědec profesor Storicyn není schopen vyznat se v poměrech, které ho obklopují. Smiřuje se s měšťáckými choutkami své ženy, trpí její milostná dobrodružství a nečinně přihlíží, jak kazí syna Sergeje. Kolem profesora vzniká zvláštní jedovaté ovzduší, kde všechno směřuje k nutné srážce. Otec se však poníží před synem, domnívá se, že jej lze vyprostit z mravního bahna prostřednictvím patetických výzev.

L. N. Andrejevovi se v uvedených dílech nepodařilo prokázat oprávněnost teoretických požadavků; výklad „všemocné psýchy", schopné zachránit činoherní umění před náporem utilitárních myšlenek a estetických požadavků měšťáckého obecenstva, se ukázal jako problematický. Vlastní dramatické dílo se dostávalo do stále větší závislosti na řadové bulvární produkci, jak naznačují hry Nezabiješ! (Kainovo znamení, 1913), Myšlenka (1913), příklon k vysloveně buržoaznímu myšlení je zjevný ve hře Král, zákon a svoboda, prodchnuté šovinistickými představami o válce jako ničivé síle, schopné poučit jednotlivé složky soudobé společnosti o převaze národních potřeb. Válečné zážitky se promítly do hry Mládí (1914—15), inspirované vzpomínkami. Není tu obtížné rozeznat krach šovinistického smýšlení, do popředí se dostala nesmyslnost života, zděšení a hrůza z válečných obětí, nenávist k novodobému panstvu, které bohatlo z utrpení jiných atd. Podobné představy tu však našly jen zprostředkovaný výraz a dobová situace podnítila L. N. Andrejeva k návratu zpět, aby se znovu zabýval variacemi „odvěkých témat" (Samson v poutech, 1914—15).

Jedině hra Ten, který dostává políčky (Muž, kterého políčkují, 1915) představuje zajímavý pokus, jak vzájemně propojit realistický dějový příběh s abstraktním rámcem. Do dramatických osudů Toho, uváděného pod názvem Ten, kterého políčkují, beznadějně zamilovaného do Consuelly, zasahuje minulost. Stále se zdůrazňuje, že sem vstupuje tajemná minulost, s níž nelze zápasit. Ten se setkává s mužem, který rozbil jeho manželství a odvedl ho z dřívějšího života. Nejde jen o svolení k rozvodu, ale spíše poznáváme Toho z jiné stránky jako člověka schopného naplnit přání osudu. Ten nemůže vydat Consuellu baronovi, nemůže připustit, aby „krása byla poskvrněna", nezbývá než tragické řešení zápletky.

V kontextu dramatického díla L. N. Andrejeva považujeme hru Ten, který dostává políčky za pozoruhodnou variaci literárních motivů, jejíž účin je nesporný. Existence mystických náznaků, přemíra abstraktních motivů, rozpornost výkladu některých postav je dána autorovou filosofickou koncepcí a podmíněna jeho literárním zaměřením. Prolnutí realistické a abstraktní roviny se zdá v tomto případě jako organické a málem ideální, i když dějový příběh je značně konvenční. Nejedna ze scén vyniká dramatickým napětím, lakoničností výrazu, nepostrádá spád a dojímá tragičností. Toho, za nímž tušíme hluboké citové drama. Něco z blokovského Pierota, zasněného a zasmušilého, ubíjeného nejen milostným hořem, ale i nepochopením okolního světa, cynickou lhostejností okolí. Jestliže se Ten staví na ochranu Consuelly, hájí nejen vysněný milostný ideál, ale samotou krásu před neřestným stářím, schopným získávat lásku pomocí majetku a vlivu. Neustálá konfrontace snu, krásy, touhy a nemožnosti ji naplnit, vysněného ideálu a skutečnosti tvoří základ dějového příběhu. Není obtížné rozeznat pod vrstvou líčidla na klaunově tváři rysy autorova profilu. — Také on rozdával skutečné i fingované rány, nejednou ho zasáhla surová ruka kritika, nebo publika, mnohdy sám útočil na tupé hlediště, toužící po senzaci a schopné uštvat k smrti. I on obhajoval neskutečný ideál krásy, měl možnost poznat nakolik je neslučitelný s dobovým nezájmem a cynismem. I on musel chránit citlivou duši a uchylovat se k přetvářce, bránit se divadelními gesty a sahat k problematickým rozhodnutím.

Autorovy zkušenosti potvrzovaly možnost vzájemného sepětí různorodých motivů a jejich odlišného stylistického ztvárnění. Proto se naznačeným směrem nesla závěrečná část Andrejevovy tvorby, jak dokazuje hra Psí valčík (1916). Vzájemně se tu překrývá banální detektivní příběh s tragickým viděním života lidí, potácejících se bezmocně ve „spárech osudu". V charakteristice postav převládají chmurné tóny, pesimistické stavy, které umožňují považovat vlastní neštěstí za světobornou tragickou událost. Přijmeme-li autorovo označení hry Psí valčík jako „poetického výkřiku" diktovaného odvěkým strachem z osamělosti, pak musíme uznat, že dílo přineslo otřesný obraz nicotné existence buržoazní inteligence. Vypjatý individualismus, titánská póza, egoistické povyšování dalších hledisek, sklon k hysteričnosti patří k řadovým jevům v takovémto prostředí. Není však snadné odlišit, nakolik tyto rysy podmiňovaly mnohé životní tragédie nebo nakolik se staly pouhou přetvářkou, schopnou zaručit v unifikovaném davu jistý prostor pro existování.

Takovou koncepci můžeme však obhajovat v jediném případě: když totiž zapomeneme, kdy a kde dílo vzniklo. Jestliže však pochopíme, že je napsal ruský spisovatel v roce 1916, v zemi, kde uzrávaly revoluční události a připravoval se pád carské dynastie, stěží můžeme neklasifikovat andrejevovskou filosofickou koncepci jako poplatnou maloburžoaznímu smýšlení. Andrejevův vášnivý hlas odporu, který jej uvedl do literatury, postupně zeslábl a nahradila ho závislost na maloburžoazním prostředí, zvítězil pesimistický světový názor, záliba v psychopatologických stavech, přílišná závislost na principech symbolismu a postupně vznikajícího expresionismu. Přestože spisovatel patřil k zásadovým odpůrcům buržoazního zřízení a měšťáckého životního stylu, zůstal osamocen. Nepochopení nutnosti revolučního zvratu jej přivedlo do emigrace a promítlo se do nenávistného výkřiku na stránkách prozaického díla Satanovy zápisky (1919). V dramatické tvorbě se naznačený obrat připravoval již dříve, jak se lze přesvědčit ve hrách Milá strašidla (1916) a Rekviem (1913—16).

Milá strašidla opětovně vyšla z literárních motivů a pokusila se určit okruh životních představ F. M. Dostojevského, aby z děl jako Idiot, Zločin a trest, Chudí lidé vykonstruovala představu životního zázemí. Mladičký Dostojevskij, přejmenovaný na Taježnikova, žije uprostřed paradoxního světa, kde vystupují jen ztracenci, kteří se z různých důvodů ocitli na dně společnosti. Tak vznikl psychologicky motivovaný životopis, kde se zdůrazňovaly stavy a pocity, jež mohly tvořit základ budoucích literárních děl. Základní rozpor vzniká mezi nerozhodností hlavní postavy a okolím, které vymáhá činy a jakékoliv jiné řešení považuje za zbabělost. Tím se násobí trýzeň, množí četná nedorozumění a každý okamžik radosti je vzápětí zaplacen nesrovnatelně větším utrpením. — K opětovně problematickému filosofickému výkladu přistoupil vzácný smysl pro dobovou atmosféru, historický kolorit čtyřicátých let minulého století. V dobové atmosféře musela však odlišně vyznít představa o nerozhodném autorovi, trýzněném okolním světem, jehož dílo mohlo být pochopeno teprve s patřičným časovým odstupem. Dnes upoutává spíše souznění programu F. M. Dostojevského a L. N. Andrejeva, znásobené ve válečných letech ještě obavami ze smrti (L. N. Andrejev totiž trpěl srdeční arytmií — důsledek sebevražedného pokusu v mládí).

Bolestné záchvěvy chorého srdce zneklidňovaly spisovatele, který v obavách napsal literární závěť, poslední hru — Rekviem. Inspiroval ji strach z fyzického zániku, mystické vidění lidského osudu proniknutého nepřeklenutelnými rozpory a paradoxy. Z celé hry dýchá ovzduší lidského podzimu, namísto usmíření a životní moudrosti zní

zoufalý protest, který pochopitelně nemůže nic změnit na nespravedlivém a krutém osudu. Tajuplná epizoda z Mozartova života (neznámý, který objednal Rekviem, k němuž se upjala skladatelova bytost v posledních dnech života) dostala v Andrejevově výkladu vysloveně mystický ráz. Děj se odehrává v miniaturním divadélku, které připomíná spíše umrlčí komoru. Na jedné straně usedá divák, který nechce uvidět na scéně vlastní osudy a nechce pohlédnout pravdě do očí; na druhé straně vystupují herci jako přízraky zbavené konkrétního myšlení a cítění. Rozehrávají dürrerovské „tance smrti" a chtějí publikum připravit na brzký zánik. Proto je divadélko naplněno zvířecím strachem, hrůzou z neodvratitelného konce.

Poslední drama L. N. Andrejeva naznačilo, že se pro autora stalo nemožností vybočit ze stereotypního rámce symbolistické hry. Po takřka desetiletém odstupu se vrátil ke tvaru her, vzniklých kolem roku 1906, které nejlépe odpovídaly jeho pesimistickým představám, ke snaze vykřičet do světa zoufalství, s nímž se stárnoucí spisovatel nemohl vyrovnat. Odtud neúměrná rétoričnost, ztráta smyslu pro proporce, nescéničnost textu, v němž převládly nekonečné úvahy a statické postavy, jejichž výklad zůstává mnohdy hádankou.

Osudy nadaného spisovatele L. N. Andrejeva dokumentují nejen složitost a protikladnost dobové situace, ale dávají nám poznat, kam autora zavedla uzavřenost, snaha ignorovat sociální motivace a stanout mimo společenské hnutí. Neustále se vzdaloval počátečnímu stadiu své tvorby, kdy vystupoval jako zásadový odpůrce carismu i kapitalismu. Apolitičnost intelektuálních kruhů, politické represálie po roce 1906, příliš jednostranná orientace na výrazové prostředky symbolismu posílily jeho neúměrný zájem o pesimistickou filosofii, mystiku a dekadenci. Odklon od sociální problematiky, programová snaha ztlumit vyhraněné dobové rozpory a převést je do polohy filosofické, tzn. posuzovat je jako odvěké střetání dobra se zlem, rozmělnila v dramatickém díle L. N. Andrejeva principy kritického realismu a nahradila je symbolistickými postupy, jež více prospívaly bezideové tvorbě. Myšlenková nejistota zplodila uměleckou bezradnost, vyhnala z andrejevovského dramatu výrazné gorkovské postavy a nahradila je abstraktními přízraky. Skutečný smysl života, historičnost narůstajícího konfliktu kapitalismu se socialistickou ideologií, zůstal mimo dosah jeho zájmu.

Dílo L. N. Andrejeva přináší poučné svědectví o osudech autora, který nemohl překročit bludný kruh a koncentroval ve většině her paradoxní protiklady, podmíněné intelektuální uzavřeností a nemožností pochopit druhý protipól společenského dění, ruský proletariát a jeho revoluční předvoj. Splnilo své poslání potud, pokud vášnivě protestovalo proti nespravedlnosti, krutosti carismu i jeho zjevné anachroničnosti, podobně jako proti nelidskosti kapitalismu a nesmyslnosti buržoazního životního stylu. Jakmile však posuzovalo dějinný zápas v kategoriích dobra a zla, subjektivních a objektivních hodnot zbavených sociálního zázemí, tehdy nemohlo v dobovém kontextu splnit základní požadavky. Naopak, bez ohledu na autorovo původní přesvědčení prohlubovalo krizi předrevolučního dramatu, kde se stále větší měrou prosazovaly abstraktní postupy, a tak se násobil odklon od sociální reality. Gorkovské řešení představovalo vzácnou výjimku, k níž se blížila tvorba autorů inspirovaných kritickým realismem, především K. A. Treněva, A. S. Serafimoviče a A. N. Tolstého. V možnostech tohoto proudu nebylo oponovat kvantitativní převaze bezideové tvorby, přinášel však perspektivní řešení, a tím ulehčoval nástup další vývojové etapy, k němuž došlo za odlišných společenských podmínek, po vítězství Velké říjnové socialistické revoluce.

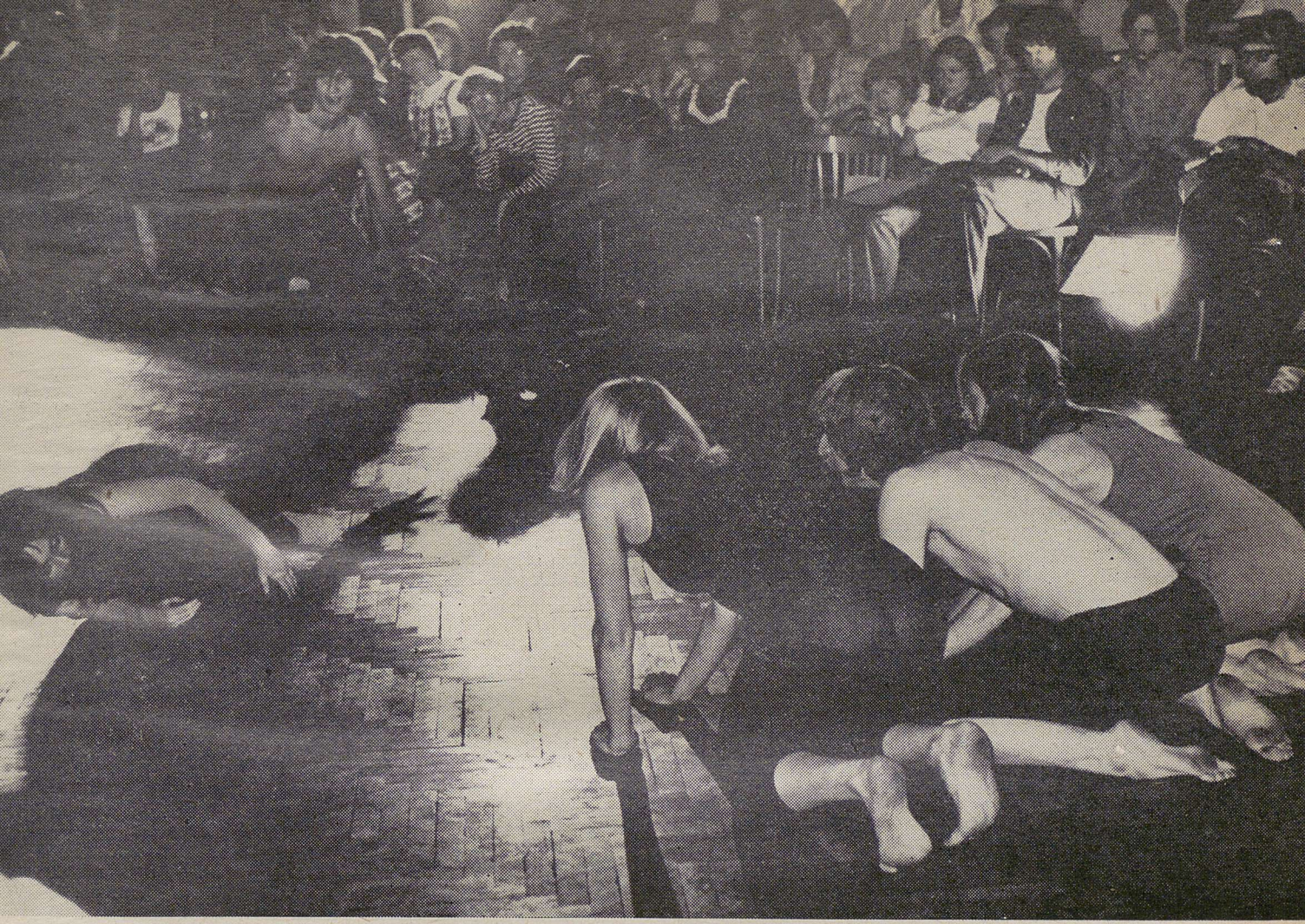
POZNÁMKY O DIVADELNÍ KRITICE

JEDNAT, JEDNAT, JEDNAT!

Existuje takový běžný, dokonce by se dalo říci rutinovaný, divadelně kritický postup: rozbor představení se velice často začíná rozborem textu, literární složky. Tenhle zvyk, mechanismus, se dá velmi lehko pochopit a vyložit. Text je pro kritika nejsnáze dostupný pokud jde o trvání v čase. (Nezapomínejme: divadelní kritika to má strašně složité s možností přesného záznamu toho, co skutečně existuje v divadelním představení. Literární kritik může rozebírané dílo přečíst mnohokrát, výtvarný kritik se může k analyzovanému artefaktu stále vracet i filmový kritik má možnost promítat si jeden a týž film, který se nikterak nemění. Ale divadelní kritik? I když jde na totéž představení několikrát, nevidí vždy totéž, neboť je už v povaze jevištního provedení, že se díky herecké složce mění. A navíc: nikdy si nemůže znovu vrátit jedno jediné místo, zobracet je naruby, uchopit, poznat a rozebrat do posledního detailu.) Ale text je napsán, text trvá, text mohu kdykoliv vzít do ruky, před představením i po něm, a mohu si s ním hrát, jak chci. Z hlediska opakovatelnosti a zaznamenatelnosti je prostě text hry pro divadelního kritika nejbezpečnějším východiskem, pevnou oporou, která jediná nemůže v tomto směru selhat. Všechny ostatní složky jsou do větší či menší míry otázkou schopnosti vidět a slyšet, a především — pamatovat si. A jak ještě mnohokrát uvidíme a budeme konstatovat: paměti zvlášť vycvičené, která musí vnímat souhrn všech složek v jejich vzájemné souhře při tvorbě jevištní situace.

Takže se nedivme, že už prostě z tohoto důvodu kritika tolikrát začíná od textu. A je tu samozřejmě i důvod další. Každé představení tradičního typu, jež je realizací a interpretací předem napsaného textu, je tímto textem určováno a limitováno. To jest: jeho jisté kvality jsou vlastně dány už předem, mimo vlastní půdu realizačního (jevištního) kolektivu a je na divadelní kritice, aby posoudila, jak se tento kolektiv s těmito kvalitami vyrovnal, co s nimi dokázal udělat, jak je učinil na jevišti viditelnými a slyšitelnými. V tomto směru je každá kritika inscenace, která vychází od předem připraveného textu, vždycky postavena na metodě komparativní, srovnávací. Na jedné straně je divadelní text, jenž má své hodnoty, na straně druhé složky jevištní, které mají rovněž své kvality. A je úkolem kritikovým zjistit nejen jejich vzájemný vztah, jejich oddělenost, ale zároveň i jednotu, zda si tyto hodnoty navzájem odpovídají, zda si prospívají, nebo naopak ubližují. A především je kritika povinna v tomto srovnávání udělat jedno: zjistit, jaký nový, definitivní a určující význam, vztah složky literární a složek jevištních v systému představení vytvoří. A protože jsme už řekli, že divadlo je jako celek i každou svou inscenací vždycky sociálním systémem, je potom hledání tohoto definitivního významu hledáním společenského významu a hodnoty představení.

Problém tedy vůbec není v tom, že kritika tolikrát začíná rozborem textu. Problém začíná tam, když si neuvědomuje, že při vší specifičnosti literární složky díla a při vší nutnosti používat při jejím hodnocení i mnohých postupů literární kritiky, musí posuzovat při kritice inscenace text jako součást jevištní realizace. Což prakticky znamená právě v divadelní kritice klást především důraz



Proměny podle Ovidia inscenovalo Studio pohybového divadla Praha. Foto Valenta

na ty prvky textu, které v sobě mají hlavní možnost vstupovat do kontextu s ostatními prvky divadelního představení a vytvářet s nimi onu rozhodující a celistvou významovou jednotu. Řečeno co nejpraktičtěji: sebepodrobnější a sebezdařilejší rozbor jakéhokoliv textu je pro posouzení celku inscenace dost zbytečný, jestliže jeho nejvlastnějším jádrem nebude ta kvalita, která je pro kritika i pro diváka evidentně a bez problémů vnímatelná, a tedy posuzovatelná spolu s kvalitami složek, jež ji na jevišti realizují, provádějí.

A to je na samém začátku i na samém konci možné především a zásadně v oněch prvcích, které jsou elementárními prvky divadelní struktury: to je jednání a dramatická situace.

Pokusme se o ryze praktický příklad. — Maryša je hra notoricky známá. Objektivní parametry její situace jsou naprosto přesně určeny. Společensky vycházejí ze základních zákonů kapitalistické společnosti, která i vztahy mezi lidmi proměnila v předmět obchodu a lidské životy jsou posuzovány právě podle toho, jak výhodný či nevýhodný obchod jde s nimi uzavřít. Tento základní společenský parametr má svou tak říkajíc individuální specifikaci. Každá z postav hry zaujímá vůči tomuto rozhodujícímu objektivnímu společenskému faktu, který je mimo ně, svůj postoj. Velice obecně, až schematicky by se dalo říci, že tu existují dva tábory. Ti, kteří ten obchod uzavírají, to jest ti, kterým tato možnost, již jim společnost nabízí, vyhovuje, a ti, kteří ji odmítají, protože jsou předmětem obchodu. Jako v každé dobré divadelní hře existuje tedy v Maryše situace, která má nutně dva komponenty: společenský a individuální. Z hlediska výstavby dramatického díla je společenský komponent jakousi nutnou a neodvratnou silou, před níž nelze uniknout a s níž se každý bez výjimky musí vyrovnat. Říkám to záměrně takto, neboť chci zdůraznit fakt, že divadelní kritika prostě nemůže posuzovat a analyzovat objektivní společenské a sociální faktory obsažené v textu jenom jako sociologický dokument o době. Musí je zároveň vždycky vidět také jako vnitřní organickou součást spolutvořící dramatickou situaci právě tím, co už bylo řečeno: jako schopnost textu klást naléhavé otázky společenské povahy, před nimiž není úniku a s nimiž se každá postava hry musí vyrovnat.

Svým způsobem individuálně.

V tomto okamžiku nejde ani o problém individualizace postav, ani o problém společenské typizace a individuální charakterizace. Jde pořád o situaci a jednání v ní. Takže mluvím-li o individualizaci, míním tím jedno jediné: že každá dobrá hra nutně musí dát svým hrdinům na vybranou, jak se vůči oněm kategoricky položeným společenským otázkám zachovají. V jedné situaci může jeden člo-

věk zradit a druhý vytrvat, v situaci druhé může jeden milovat a druhý nenávidět, v situaci třetí může jeden propadat bezmoci a druhý se rvát až do posledního dechu. Je, myslím, jasné, že takto chápaná individualizace je zase pro kritika vzhledem ke konkrétní inscenaci i ke konkrétnímu textu organickou součástí výstavby situace. Neboť v ní je rozhodujícím způsobem v nejobecnější rovině uložena možnost postav přirozeně, logicky a pravdivě na jevišti jednat. Což je pro všechny ostatní složky jevištní realizace faktor rozhodující.

Řekli jsme o Maryše, že společenským komponentem situace, který všechny zasahuje, je možnost daná základními ekonomickými zákony kapitalismu pojímat lidské životy jako zboží a individuálním komponentem potom to, že její postavy tento zákon buď využívají, berou za svůj, nebo se proti němu bouří. Jednají tedy buď v souhlase se stávajícím řádem, nebo v odporu proti němu. A svým jednáním uskutečňují jak své osobní představy o životě, tak realizují či odmítají společenskou praxi určitého typu. Opakuji tato známá fakta proto, abychom si stále a stále uvědomovali, že činnost divadelního kritika se stává vskutku odbornou profesionální činností společenského charakteru tehdy, když od prvního okamžiku dokáže udržet jednotu společenského a individuálního jako výraz jak sociálních hodnot inscenace, tak i jako výraz určujících principů divadelních, které mu umožní pochopit a označit jisté jednání v jisté situaci za příznačné právě jen a jen pro toto představení.

Nepochybně; až doposud jsme u Maryši hovořili o skutečnostech, které v textu existují jednou pro vždy a s nimiž musí každá inscenace počítat. Lízal bude vždycky ústřední hrdinku nutit, aby si vzala Vávru a bránit její lásce k Franckovi, protože je chudý. Francek se vždycky bude bít za svou lásku a mstit se těm, kdo mu ji vzali. A Maryša bude vždycky drcena mlýnskými kameny — až sáhne po tvrdém násilném řešení, po jedu.

Jenže: jednání, které roste ze situace má několik podivuhodných vlastností. Kromě jiného také tu, že propojuje uvnitř situace vztah společenského a individuálního. To konečně, aspoň tak soudím, vyplynulo z předešlých řádek. Neboť aby společenské neexistovalo jaksi mimo hru, ale bylo její organickou součástí, je naprosto nutné, aby se i ono dostalo do jednání postav. Ano, Lízal je klasickým představitelem bohatého sedláka, který reprezentuje onu neúprosnou moc, jež mu dávají peníze a majetek. Ve hře bratří Mrštíků se tento společenský typ projevuje svým individuálním jednáním tak, že nutí svou dceru, aby se provdala za mlynáře Vávru. A v okamžiku, kdy tento sňatek nenaplní jeho očekávání, zmocní se ho lítost — a vlastně se obrací proti celému světu.

Lízala, jako kteroukoliv jinou postavu, nelze vyložit mimo základní a rozhodující společenské parametry situace. Ale tyto parametry — znovu už v tomto článku tolikrát opakovaná pravda — se vyjevují skrze jeho jednání, jímž se projevuje jeho individuální vztah ke společenským problémům. A v tomto naprostém prolnutí společenského a individuálního, které realizuje jednání, je velká šance — a vlastně prvotní — kterou divadelní text nabízí svým inscenátorům. Neboť oni musí především odpovědět ze své doby a po svém na to, proč postava jedná tak, a ne jinak. A tato odpověď se rodí právě v průsečíku, kde jednání individuální realizuje společenské hodnoty. A obráceně: kde společenské momenty nutí lidi individuálně jednat. Inscenace, ve svém dramaturgickém, režijním, hereckém výkladu, vždycky čte společenské skrze individuální, vždycky se znovu ze své doby, ze svých společenských kontextů snaží po svém prověřit správnost či nesprávnost individuálních postojů a individuálního jednání postav vůči společenským problémům, kvůli nimž toto jednání vzniklo.

Francek je chudý synek, který si naneštěstí zamiloval holku z bohaté selské rodiny. Nedali mu ji; když se vrátí z vojny, je provdána za jiného. Bouří se proti tomu, chce ji získat, chce se pomstít těm, kdo zavinili jeho neštěstí. Nutí Maryšu, aby s ním odešla, provokuje jejího muže. Společensky je Francek zařazen jasně: příslušník vykořisťované třídy, který toto postavení zaplatí svým štěstím. A jeho individuální jednání je revoltou proti této nespravedlnosti. Ale: v okamžiku, kdy jeho revolta vrcholí, nutně se dostane do jistého rozporu s osudem Maryši. I ona se vzbouřila proti stávajícímu řádu, když si zamilovala Francka, leč podlehla. Vdala se za Vávru. A tento sňatek bere jako něco nezrušitelného, něco, co pro ni platí navěky.

A teď: buď lze Francka chápat důsledně až do konce jako bouřliváka, na jehož straně je pravda a který má plné právo bourat Maryše její život, jejž na sebe, sice pod nátlakem, přijala, ale v němž nyní už dobrovolně setrvává. V tom případě je individuální jednání Maryši projevem slabosti vůči celému společenskému řádu a Francek naopak svým jednáním přesahuje do kategorie nekompromisní a tvrdé vzpoury.

Anebo: vyložíme Francka jako člověka, který se cítí ukřivděn a nechápe, že Maryša vzala na sebe velkou oběť, protože pro ni existují jisté etické hodnoty, které mají trvalou platnost a jednou z nich je důsledné jednání v rámci přijatého rozhodnutí. V tom případě je Francek přes veškerou oprávněnost své touhy po pomstě nikoliv revoltujícím hrdinou proti řádu, ale furiantem, jenž prosazuje svou za každou cenu. A Maryša jedná jako hrdinka antické tragédie, která jednáním řeší svůj osud v souladu s vnitřním etickým řádem, který přijala a který nemůže porušit. Objektivní společenské hodnoty v obou případech zůstávají stejné. Stále je to hra o tom, co už bylo řečeno. Jenže po každé je individuální jednání postav viděno odjinud, a tím se také dostává i k společenským hodnotám jiného zorného úhlu. A celku představení onoho nového definitivního významu, který tvoří jeho vztah k současnosti.

A je na divadelní kritice, aby rozpoznala, zda tento nový význam splňuje dvě základní podmínky; jestli ono individuální jednání nepřešlo svým současným výkladem meze, za nimiž se už porušuje organická jednota společenského a individuálního, kterou obsahuje situace textu a která tvoří jak společenskou, tak estetickou hodnotu hry, a jestli onen výklad jednání postav, ono zdůvodnění, proč tak jednají, odpovídá pozitivním vývojovým tendencím současnosti.

Ale k tomu je jediný klíč. Ten je v jednání. Platí-li pro činoherní divadlo, že jeho konstituujícím prvkem je jednání v situaci, potom to platí i pro základní východisko činoherní divadelní kritiky. Uchopit a vyložit konkrétní divadelní inscenaci činoherního divadla znamená uchopit právě tyto dva prvky jako věčně se odvíjející nit, která prostupuje vším, co se před očima diváků — a tedy i kritiky — na jevišti rozvíjí.

JAN CÍSAŘ

ÚVAHY O DRAMATURGII

8. ZPĚTNÁ VAZBA

Dramaturgické úkony, o nichž byla v předešlých úvahách řeč, se týkaly dramaturgické (a zčásti i režijní) přípravy vlastní inscenační tvorby. V těchto počátečních fázích divadelní práce měla dramaturgie vůdčí postavení: dramaturgickou volbou určitého titulu poskytl dramaturg látku k inscenační tvorbě, na základě dramaturgického rozboru dramatického textu vytvářel dramaturg spolu s režisérem dramaturgicko-režijní koncepci divadelního díla a připravoval text pro zkušební proces.

Ve fázi vlastní divadelní tvorby ustupuje dramaturg nutně do pozadí a rozhodující iniciativu a vůdčí postavení přejímá režisér jako **autor inscenace.** Platí to i o **čtených zkouškách,** jichž se dramaturg zpravidla aktivně a důležitou měrou účastní — ovšem způsobem a v rozsahu, jaký určí režisér. Jsou režiséři, kteří znalostí dramaturga bohatě využívají, ale jsou i tací, kteří podceňujíce teorii dávají přednost konkrétním informacím přímo při práci „v terénu" — na jevišti. Obvyklá praxe, kterou lze jedině doporučit, je taková, že dramaturg poskytuje při čtených zkouškách herců formou **dramaturgického výkladu** četné a všestranné informace (s nimiž už v době přípravy seznámil režiséra, případně jeho další spolupracovníky, zejména výtvarníka) o autorovi, hře a dobových okolnostech jejího vzniku a spolu s režisérem seznamuje s dramaturgicko-režijní koncepcí divadelního díla. Dále se dramaturg zúčastní konkrétního, hloubkového rozboru dramatické předlohy, jehož cílem je objasnění reálií a smyslu textu do všech podrobností, charakterizace dramatických postav a jejich vzájemných vztahů.

V dalším průběhu tvůrčí práce není už dramaturg vedoucím činitelem, dokonce ani činitelem spolurozhodujícím , ale pomocným partnerem režiséra s funkcí poradní a kritickou. Toto jisté vzdálení tvůrčímu procesu je nejen přirozené a nezbytné (nemá-li dramaturgie splynout s režií nebo se narušit nedílná autorita režiséra jako autora inscenace), ale svým způsobem i prospěšné. Jsou-li inscenátoři (režisér s hereckou partou) příliš „v tom" a příliš jednostranně zaměřeni k cíli — k inscenačnímu tvaru a výsledku, dramaturgovi umožňuje distancovaná pozice objektivnější a kritičtější vztah k rodícímu se divadelnímu dílu. Dramaturg pečuje v průběhu inscenační tvorby o to, aby se zvolenému dramatickému textu dostalo, co jeho jest, aby se jeho litera proměnila v „tělo" divadelního díla v souladu s dramaturgickým záměrem. Zkušební proces je procesem hledání a experimentování, čímž se nutně předběžná (dramaturgická i režijní) představa obohacuje, doplňuje a někdy i do jisté míry proměňuje. Dramaturg má bdít nad tím, aby tyto dílčí změny nevedly ke ztrátě orientace a neskončily ve slepé uličce. Funkcí dramaturgie je spojovat pohled zpět — k východisku a záměru — s pohledem vpřed: k cíli, k výslednému efektu. Dramaturgie plní ve vrcholné fázi divadelního procesu funkci, kterou můžeme označit jako **zpětná vazba.**

Zpětná vazba je jeden z klíčových pojmů oboru zabývajícího se kvantitativními zákonitostmi řízení, sdělování a kontroly samoregulujících soustav, oboru zvaného **kybernetika.** Vzhledem k tomu, že lidská společnost se svými institucemi je nejvyšším typem takového samoregulující soustavy, lze pojmy kybernetiky s prospěchem použít i pro divadelní systém, jehož úkolem je vysílat „umělecké informace" příjemcům v hledišti. Jeden ze zakladatelů kybernetiky Norbert Wiener charakterizuje v knize **Kybernetika a společnost** zpětnou vazbu jako „vlastnost, která umožňuje regulovat budoucí chování v závislosti na splnění úkonů v minulosti" a vysvětluje funkci zpětné vazby na praktických příkladech: „správní úředníci (. . .) měli by být zapojeni ve sdělovacím procesu jdoucím oběma směry — shora a zdola, a neměli by pouze jednostranně vydávat své příkazy shora. Jinak by tito vyšší správní úředníci mohli totiž zjistit, že svou řídicí činnost opírají o naprosto chybné znalosti faktů, které mají jejich podřízení k dispozici. A obdobně není snad pro přednášejícího obtížnější úkol než mluvit k posluchačům, kteří ho vůbec nevnímají. Účelem potlesku v divadle — a to je podstatné — je vytvořit v hercově mysli určitou dvoucestnou sdělovací vazbu."

Bereme-li činnost divadla jako celek, je zpětnou vazbou její ohlas (skládající se z ohlasu jednotlivých představení) ve veřejnosti — odborné (kritika, psaná i ústní) i laické (reakce publika). Tyto okolnosti musí brát divadlo v úvahu při sestavování dramaturgického plánu, při konkrétním rozpracovávání uměleckého programu i při volbě inscenačních prostředků a postupů. Ale divadlo se nemůže spokojit s touto (vzhledem k jednotlivé inscenaci) **dodatečnou** zpětnou vazbou. Musí se snažit už během tvorby nového divadelního díla **předjímat** jeho výsledný efekt vzhledem k divákovi. Dramaturg je svou obojakou pozicí v tvůrčím procesu, na němž se zprvu rozhodující měrou podílel, ale později musel ustoupit do pozadí a získal tak nazírací odstup, předurčen k tomu, aby alespoň **částečně a náhražkově** vykonával funkci zpětné vazby v divadelním systému.

Zpětná vazba je jakousi pamětí systému, „určitým způsobem řízení, při němž, se do nějakého systému znovu vkládají výsledky jeho minulých úkonů" (Norbert Wiener). Nejde tedy u dramaturgie ve funkci zpětné vazby o pouhou kritickou intuici, ale o předvídání na základě stálého analyzování a hodnocení minulé činnosti, o nazírání předpokládaného efektu inscenace v širších souvislostech, daných aktuální společenskou a uměleckou situací, v níž má divadlo plnit určitou společenskou a uměleckou funkci.

Vyjádřeno konkrétně působí dramaturg v závěrečné fázi (či spíše: **zvláště** v závěrečné fázi) jako zasvěcený a vzdělaný kritický divák, který vznáší námitky, oponuje, kritizuje, radí, navrhuje. Adresátem jeho připomínek je v první řadě režisér jakožto jednotící prvek inscenace a její odpovědný tvůrce. Režisér má pak právo rozhodnout, zda, do jaké míry a jakým způsobem budou dramaturgické připomínky realizovány. Poskytování dílčích připomínek přímo jednotlivým účastníkům inscenace (především hercům) může být někdy zavádějící, ba i škodlivé: ne každý herec dokáže tyto připomínky zpracovat v duchu režisérovy představy a ne vždy jsou tyto připomínky v naprostém souladu s touto představou.

Paradoxem dramaturgie jsou protikladné požadavky na ni kladené: dramaturg má plnit funkci důkladně zasvěceného kritického partnera inscenátorů (konfrontovat záměr s rodícím se výsledkem) a zároveň substituovat budoucího nezasvěceného diváka (předpokládat výsledný efekt rodícího se představení); posuzovat objektivně to, na na čem je subjektivně zainteresován; spojovat nazírací distanci, jež je předpokladem postoje a vidění kritického, s vnímatelskou naivitou — se schopností podlehnout nadšení, okouzlení i znechucení bezprostředním uměleckým zážitkem. Takový paradoxní naivně-kritický postoj by měl být ovšem vlastní i externím kritikům divadelního umění, protože pouhé citové prožívání nemůže vést ke kritickému hodnocení a pouhý racionální pozorovatelský odstup zase vylučuje plnohodnotný estetický zážitek. Interní kritik-dramaturg má situaci ztíženou navíc o to, že nepřistupuje k divadelní produkci zvenčí a nevidí divadelní tvar novýma očima.

Kritéria dramaturgického hodnocení jsou složitější a všestrannější než kritéria normální divadelní kritiky. Zhruba je lze rozdělit takto:

Rousův snímek souboru LŠU z Ostrova nad Ohří

1. externí vnější,
2. interní, vnitřní:
   a) obecná,
   b) zvláštní.

Externí kritéria jsou společná pro externí i interní kritické hodnocení. Jde tu o posouzení vhodnosti zvolené inscenační metody, inscenačních prostředků a postupů pro daný žánr a charakter dramatického textu (tedy o vztah: dramatický text — divadelní inscenace) a o posouzení součinnosti jednotlivých složek v divadelní struktuře, na níž se podílejí různá umění (literatura, herectví, režie, hudba, výtvarné umění aj.), aniž tím ztrácejí svou druhovou specifičnost (tedy o vztah: celek — části).

Interní kritéria se vztahují ke konfrontaci záměru a výsledku v měřítku obecném (posuzování rodící se inscenace z hlediska uměleckého programu divadla, jeho obecných cílů) a zvláštním (posuzování z hlediska zvolené dramaturgicko-režijní koncepce — jak se v tvůrčím procesu realizuje).

Cílem, k němuž míří všechna zmíněná kritéria, je sdělnost a estetická působivost divadelního celku. Estetická působivost je výsledkem souhry všech divadelních složek. Její posouzení je jakousi sumarizací dílčích analytických kritických soudů.

Mimořádné pozornosti při posuzování díla ve stavu zrodu zaslouží otázka **sdělnosti**. Sdělnost je zvlášť důležitým požadavkem i problémem u umění, které se realizuje v prostoru i v čase zároveň a je vytvářeno řadou činitelů, působících komplexně a zhusta i současně. Divadelní umění stěží dosahuje tak soustředěného vnímání jako na jediný smysl působící hudba a nedovoluje „zastavit čas" — vracet se a ověřovat si obtížná místa, jak je to možné při četbě knihy, vůbec už nemluvě o prohlídce statického obrazu. Význam, který při představení unikl, musí divák pracně domýšlet a kombinovat, pokud není pro něj nenávratně ztracen. „Umělecké informace" jsou na divadle sdělovány prostřednictvím dynamických procesů, při nichž působí celá řada rušivých elementů, které jsou s to oslabit nebo i negovat umělecký zážitek z představení. Inscenátoři se snadno stanou oběťmi zrakového či sluchového klamu a zaměňují pak úmysl s výsledkem: domnívají se, že je sděleno všechno, co je tak či onak (slovem, obrazem nebo fyzickou akcí) v uměleckém díle vyjádřeno. Nepočítají s různými „šumy", k nimž dochází při „přenosu".

Podle teorie informace je při každém vysílání nutná jistá **nadbytečnost informací**, tzv. **redundance**, tj. větší množství dat, než je nezbytné pro přenos informací, a to kvůli ztrátám v informačním kanálu. Redundance je charakteristickým rysem právě **lidského** konání a dorozumívání: „Analyzujeme-li různé struktury živých organismů, zjistíme u nich vždy značnou redundanci (nadbytečnost) ve srovnání s odpovídajícími optimálními technickými soustavami. **Redundance** ve strukturách živých organismů nevznikla ovšem náhodou. Důvod její existence je dvojí: 1. soustavy se schopností samoorganizovat musí mít vždy jistou redundanci, jinak by tuto schopnost ztratily, 2. redundance soustavy zvětšuje její spolehlivost.

Je známo, že přenos informace je v živém organismu vždy **„zdvojen"** nebo i **„zmnohonásoben"** několika kanály. (I. A. Poletajev, **Kybernetika**)

Aplikace na divadelní projev je nasnadě: „umělecká informace" je sdělována mluveným slovem, hereckou akcí mimickou, gestickou a pohybovou, podporovanou navíc ještě prvky výtvarnými, zvukovými, hudebními apod. Je

třeba velmi citlivě posuzovat, kdy je zdvojení, zmnohonásobení informace kvůli sdělnosti a estetické účinnosti nezbytné nebo žádoucí a kdy jde o **skutečnou** nadbytečnost, z hlediska sdělnosti zbytečnou a esteticky rušivou (mnohomluvnost, opakování, rozmělňování, polopatismus).

Posuzování sdělnosti je složitý akt, v němž se váží celá řada ukazatelů a souvislostí: od srozumitelnosti mluveného slova (hlasitost a správná výslovnost, správné akcentování a frázování mluvních celků) přes výraznost, názornost a výmluvnost němého hereckého jednání (pohyb, gesto, mimika) až po čitelnost obrazových výrazových prostředků divadla (přenášení významu metaforického nebo metonymického charakteru). Vzhledem k tomu, že divadelní struktura je stále v pohybu a pracuje se složitě kombinovanými, rozptýlenými prvky, jde též o **hierarchizaci** jednotlivých faktů a významů. Zvláště náročná je taková hierarchizace u struktur významově vrstevnatých, v nichž se nad základní věcnou rovinu (hlavní fakty situačního a dějového rázu) utvářejí obecné, často proměnlivé a prchavé významy symbolické či parabolické. Zásadou budiž, že je třeba vždy přesně a srozumitelně sdělit vrstvu **věcnou:** základní vztahy, záměry a motivy dramatického děje. Komplikace, otázky a pochybnosti mohou nastat toliko ve vyšších významových vrstvách. Jedině tak lze skutečně plodně aktivizovat vědomí diváka.

Ke zvýšení sdělnosti divadelního díla přispívají i veškeré vnější informace o autorovi, hře a inscenačním záměru, obsažené v různých písemných projevech vztahujících se k inscenaci, zejména v **divadelním programu,** jehož sestavení, případně stylizace spadá do sféry dramaturgie. Divadelní programy mají mezi divadelními praktiky své odpůrce, kteří považují za jedinou relevantní informaci samo představení a v programu by chtěli vidět pouze obsazení. O prioritě divadelního díla nemůže být ovšem pochyb, ale zavrhovat působení na diváka jinými „informačními kanály", je přehnaný estetický purismus. Podle něho by bylo možno zavrhnout i knižní předmluvy a doslovy, literárně kritické studie a monografie, ba i běžnou literární a divadelní kritiku.

Shrneme-li úkoly dramaturgie ve vlastním tvůrčím procesu, dojdeme k řadě náročných požadavků, zčásti protichůdných a paradoxních, které lze vyjádřit různými formulemi: dramaturg je činitelem negace (tvůrčí, dialektické negace!) zamontovaným do systému divadla (jak definoval postavení svého dramaturga Ludwika Flaszena umělecký vedoucí wrocławského Divadla-laboratoře Jerzy Grotowski); dramaturg je interním kritikem divadla, spojujícím tvůrčí účast s kritickým odstupem; dramaturg je náhražkou budoucího diváka — jeho souhlas či nesouhlas, nadšení či zklamání, zaujetí či nuda mají předjímat reakce skutečného diváka. Slovem: dramaturg je personifikací zpětné vazby divadla, celostního zřetele a dvousměrné vazby od východiska k cíli a zpět.

Byla-li už řeč o postradatelnosti dramaturgie jako profese, ale o její nezbytnosti jako funkce, jejímiž nositeli mohou být jiní činitelé divadla (ředitel, šéf, režisér), pak zpětná vazba a nároky z ní vyplývající mluví pro personální oddělení dramaturgie od profesí vzdáleněji i úže spjatých s vlastním výkonem tvůrčí práce. Jen při tomto rozdělení úkolů se může dramaturgická kritika a hodnocení realizovat jak partnerská diskuse s vlastními tvůrci inscenace, jako **kritický dialog.**

Dramaturgická pozice je (více než u jiných divadelních profesí) obojaká i ve smyslu zapojení do divadelního systému. Dramaturg by měl kromě zaujaté účasti na uměleckém dění uvnitř jednoho divadla být hluboce zainteresován na uměleckém dění mimo divadlo i na společenském dění vůbec. Plodná dramaturgie předpokládá přehled a rozhled, šíři zájmů uměleckých i mimouměleckých, schopnost posuzovat činnost svého divadla v souvislostech politického života společnosti a v kontextu národního i světového divadelnictví. Každý striktně uzavřený systém má tendenci ke zkamenění, k ustrnutí, jež se projeví v nejlepším případě jako spočinutí v neplodném sebezdokonalování a v nejhoším případě jako uvíznutí v rutině, maše, konvenci. Má-li si systém uchovat životnost a schopnost stálého rozvoje, musí přijímat podněty zvenčí a osobitě je zpracovávat. Jedině dialogicky orientovaný organismus je s to plnit své společenské poslání.

V těchto úvahách šlo — jak zřejmo — o **optimální model dramaturgie** jako funkce divadelního systému, kterou naplnit beze zbytku není v silách jedince — profesionálního dramaturga. Jedině těsnou součinností dramaturgie s ostatními funkcemi a složkami divadelního systému lze překonat úzce odbornický přístup k divadelním problémům a nazírat každý divadelní záměr, pokus a výsledek v podstatných společenských vztazích. Dramaturgie v obecném smyslu značí dialektické pojetí divadelního systému, tj. uplatnění dialogického principu ve všech stupních a sférách divadelní praxe: dialog mezi dramatickým textem a inscenátory, dialog mezi jednotlivými složkami divadelního díla, dialog mezi jednotlivci v tvůrčím procesu a výkonu, ale hlavně — **dialog mezi jevištěm a hledištěm.** Ideálně chápaná dramaturgie je činitelem a garantem tohoto dialogu, činitelem a garantem toho, že dialog bude realizován, že slovo mezi lidmi se stane prostředkem dorozumění.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Vítězslav Nezval – Anička skřítek a slaměný Hubert v nastudování souboru z Klimkovic

HERECKÝ PŘÍSTUP A STRUKTURA POSTAVY

CHARAKTER A POJETÍ

Gajev z Čechovovy hry Višňový sad má v prvním jednání dva větší výstupy. První přibližně v polovině a jeho jádro tvoří projev ke skříni. Jádrem druhého výstupu, umístěného ke konci tohoto jednání, je také projev — tedy vlastně monolog. Můžeme opravdu mluvit o monologu, i když do něho zasahují a jeho průběh ovlivňují další postavy: nejdřív Varja a pak také Aňa. Jinak má Gajev v tomto prvním jednání většinou jen velmi krátké, zhusta jednovětné, v několika případech jen dvou či jednoslovné repliky. Dá se to tedy možná brát i tak, že celou dobu jen čeká, až bude mít příležitost uplatnit svou žvanivost. K tomu, co toho zbytečně namluví, se ostatně několikrát vyslovují jiné postavy — a nejenom v tomto jednání. Ano, Gajev rád mluví. Ale bude skutečně správné, když ho herec, kterému je tato postava svěřena, bude hrát prostě jako žvanila?

Postavy citované Čechovovy hry toho vůbec hodně namluví — „a tak nevhod"; tak nějak to říká také Raněvská. A její replika se jmenovitě týká Gajeva. O demonstraci charakteru žvanila, kecala, mluvky, žvanivého dědka nebo pod. ale Čechovovi ani v jeho případě nejde. Za touto žvanivostí se totiž skrývá něco, co je mnohem důležitější a co odkrýt teprve znamená opravdu se zmocnit této postavy. Udělat z Gajeva mluvku by bylo povrchní zjednodušení. Všechny prvky, které roli tvoří, by tak byly převedeny na jakéhosi falešného společného jmenovatele, který by představovala jistá povahová vlastnost. To by pak mělo za následek, že by se mnohem bohatší potenciální obsah role už nemohl uplatnit. Místo Čechovovy postavy by herec hrál postavu z komedie charakterů. Šlo by o přístup k roli který je určitě namístě třeba v Molièrově Lakomci, ale zde neobstojí: u Čechova nejde totiž o jevištní obraz charakterových vlastností, stejně jako v Shakespearově Othellovi nemáme co dělat s tragédií žárlivosti (ani důvěřivosti) nebo v Hamletovi s tragédií nerozhodnosti.

SLOVNÍ CHARAKTERIZACE A SKUTEČNÝ OBRAZ POSTAVY

Postava je v textu charakterizována přímo vlastními nebo cizími výroky. Do rámce takové přímé charakterizace Čechovova Gajeva patří samozřejmě repliky různých postav věnované tomu, kolik toho namluví — včetně replik samotného Gajeva. Takové zdůrazňování této jedné Gajevovy vlastnosti nám může připadat dokonce nadbytečné: copak není dostatečně charakterizován už nepřímo — a o to účinněji — třeba svou slavnostní řečí, přednášenou ke skříni? U Čechova s jeho decentním uměleckým vyjadřováním je taková přemíra přímé (tj. slovní) charakterizace obzvlášť nápadná; to, co je skryto pod pronášenými slovy, platí přece u něho vždycky mnohem víc. A tak tomu je — jak uvidíme — samozřejmě i u této postavy.

Od Gajeva samého se také dovídáme, že je mu už jedenadesát. Gajevovi to připadá zvláštní: vždyť jak je to dávno, co Raněvská i on spávali společně tady, v dětském pokoji. Když se navíc už v prvním jednání dovíme, že mu Firs dodneška pomáhá s oblékáním, musí nás při četbě napadnout, zda tu nemáme co dělat s člověkem, který přes uvedený skutečný věk vlastně dítětem zůstal. Když ho pak v druhém jednání obléká Firs do kabátu, protože „už je chladno", zrovna poté, co pronesl repliku o tom, že mu nabídli místo v bance, musíme dát zapravdu Raněvské, která to nebere vážně: v kontextu s výjevem oblékání to opravdu musí vyznít jako dětské — či spíše dětinské — vytahování. Na samotném faktu, že komorník pomáhá svému šlechtickému pánu s oblékáním, by ovšem nemuselo být vůbec nic divného a nemuselo by to ještě vypovídat o pánově dětinství. Nápadný je ovšem jejich věkový poměr; stařičký Firs pomáhá někomu, koho pořád sám za dítě pokládá: „Že si milostpán zas nevzal kožich a jel jenom v kabátě... Jak se o něho nepostarám já... Jo, jo, nerozumné mládí," říká ve svém monologu v závěru hry. K tomu přistupují další motivy, například okolnost, že Gajev vášnivě rád cucá cukrkandl — to by přece taky líp slušelo dítěti.

Ale to všechno zas neznamená, že by se herec mohl spokojit s tím, že předvede jakési velké dítě s příslušnou bezbrannou nemotorností. Nikoli jeden převládající prvek, nýbrž souvislost nejrůznějších prvků, ze kterých se postava skládá — a u Čechova je to skutečně množství často rozporuplných prvků — dává obraz této postavy.

HERECKÁ CHARAKTERIZACE A ROZPORNOST JEDNÁNÍ

Gajevův projev ke skříni by tedy herec mohl pojmout třeba tak, že by nám předvedl prázdného mluvku. To by jistě nebylo tak zcela neopodstatněné, ale bylo by to povrchní, protože Gajevova žvanivost sama o sobě jistě není určujícím prvkem jeho lidské podoby. V souvislosti s jeho dětinstvím by ale bylo možné chápat tento projev také jako výraz naivního nadšení: Gajev se dá prostě velice snadno unést. Nejpodstatnější rozdíl obou pojetí by spočíval samozřejmě v tom, že v prvním případě, při kterém by šlo o charakterizaci žvanila, by Gajev svůj obdiv ke skříni nemyslel vážně, zatímco v druhém by to byl obdiv dětinsky upřímný. Přesto by ani druhé pojetí nebylo úplně uspokojující: to nadšení nad stoletým trváním domácího zařízení, které v průběhu nadnesené apostrofy přechází v plačtivé dojetí, je přece jen povrchní, frázovité, nabubřelé — zkrátka je to přece jen prázdné mluvení; o to komičtější, že se v něm příslušné osvětové účinky nepřičítají samotným knihám, které snad skříň obsahovala nebo obsahuje, ale právě té skříni, ve které jsou nebo byly zavřeny. Ano, Gajev je mluvka — ale **nejenom** mluvka, taky bláhové dítě; jeho dojetí je ovšem zase spíš senilní.

V jádru Čechovovy postavy je vůbec rozpor: na jedné straně užvaněnost a na druhé nerudné, netrpělivé jednoslovné — nebo aspoň stručné — repliky (například „Neřvi" uprostřed dlouhého povídání o možnostech jak zachránit panství na konci prvního jednání, které přerušuje Varja svými plačtivými povzdechy); na jedné straně dětinskost, na druhé předčasná senilita — vlastně nic mezi tím: chybí právě opravdu dospělá lidská zralost (ostatně, nikoli jenom Gajevovi).

Herecké pojetí postavy bude pak sotva adekvátní, když citovaný rozpor zahladí a zamění nějakou charakterizaci v úzkém smyslu: v Gajevovi zrovna tak jako třeba v Othellovi nebo v Hamletovi nejde o nějaký obraz charakteru právě v tom smyslu, že na rozdíl třeba od Harpagona, který je prostě hlavně lakomý a jeho lakomost o všem rozhoduje, není to (v případě Gajeva) jenom mluvka, **nebo** naivka, ani (v případě Othella) někdo jenom žárlivý, **anebo** důvěřivý, ani (v případě Hamleta) váhavý, **anebo** aktivní, nýbrž **rozporný**: tj. (u Čechova) ani pouze směšný **nebo** dojemný ale jak jedno, tak druhé. A herec se vyrovná s takovou postavou tenkrát, když tuto rozpornost odhalí.

VLASTNOSTI POSTAVY A PRINCIP VÝSTAVBY JEJÍHO PROJEVU

Tak máme v Gajevově promluvě o skříni (a ke skříni) co dělat s dětinskou bláhovostí, frázovitou užvaněností a senilní sentimentalitou. Ve výstupu ke konci prvního jednání objevíme podobnou falešnou důležitost, související s dětinskými nadějemi na záchranu panství i senilně nerudným mentorstvím. Atd. Herecky zvládnout citovaný výstup se ovšem sotva podaří, bude-li představitel postavy prostě na příhodných místech textu ilustrovat zmíněné vlastnosti. Objevit skrytý obsah dané pasáže se podaří jen v případě, objevíme-li princip její výstavby.

Citovaný výstup začíná tím, že se Gajev pochlubí, že

Malé divadlo STZ z Ústí nad Labem (A. P. Čechov – Racek). Foto Čejchan

zná spoustu léků, jimiž by bylo možné si pomoci. Jako by se měl uplatnit přístup prázdného mluvky — jenomže vzápětí se opraví a prohlásí, že když zná takovou spoustu léků je to totéž, jako by neznal žádný. Náběh k suverénnímu projevu prázdného mluvky končí výrazem bezradnosti. Na podobném principu jsou po tomto „prologu" k celému výstupu postaveny i jeho další dvě části. První začne nadějí, která by prý mohla kynout od jaroslavské babičky, a zlomí se konstatováním, že z toho nic nebude. Zdůvodnění zahajuje druhou část výstupu, která po vypočtení hříchů Raněvské končí — po Varjině upozornění na Aninu přítomnost — dětinskými rozpaky a nepochybně upřímným pokáním. Třetí část má obrácený průběh: po ujištění, že už bude opravdu zticha, dotvrzovaným líbáním rukou Ani i Varji, promluví Gajev opět s velkou důležitostí o tom, co už zařídil a co ještě může podniknout, a skončí slavnostní přísahou, že prodej panství nedopustí; když blahosklonně přijme Anin výraz obdivu a radosti, začne po krátkém vyrušení způsobeném Firsem, který ho honí do postele, opět žvanit, a pak tento „epilog" skončí po trojím napomenutí (napomíná ho jak Aňa, tak Varja, tak Firs) tím, že konečně odejde spát.

Naznačený princip výstavby tohoto Gajevova výstupu nejenže umožňuje uplatnit obě rozporné složky postavy, ale uvádí je také do souvislosti: popsané zlomy, které nejsou ničím jiným než přechody od jednoho způsobu přístupu ke skutečnosti ke druhému — zjednodušeně řečeno, od přístupu pseudosuverénního mluvky k bezbranné dětinskosti nebo obráceně — vyplývají z čehosi, co mají oba přístupy společného: nazvěme to zatím nepatřičností.

TÉMA A POSTOJ KE SKUTEČNOSTI

To, co říká Gajev o své sestře a Anině matce, je mimo jakoukoli pochybnost nepatřičné — zvlášť když to Aňa může zaslechnout. Nepatřičností se tu rozumí něco, co je řečeno anebo se děje **nevhod**, nějaký přístup nebo prostě fakt vzhledem k daným podmínkám neadekvátní.

Takhle neadekvátní či prostě nevhodné nejsou v Čechovově hře Višňový sad zdaleka jen Gajevovy výroky: Lopachin přijel například proto, aby uvítal Raněvskou při jejím návratu z Paříže, ale místo aby šel k vlaku, usnul; Raněvská je v situaci, kdy Varja vede zápas o každý rubl, protože už není ani čím zaplatit úroky a nade všemi visí hrozba nuceného prodeje panství, ochotná rozdávat málem doslova napotkání; Duňaša, ačkoli je služka, chová se „jako bůhvíkdo," jak říká Lopachin, atd. Ale nevhodně se chovají nejenom postavy, ale i — například — počasí: „Tak máme tři pod nulou a višně jsou v květu," říká Jepichodov; ostatně vlak měl samozřejmě zpoždění a Charlottin pes žere proti všem zvyklostem dokonce ořechy.

Zkrátka, nic není, jak by se patřilo, nic není na svém místě — a nepatřičný je zejména přístup postav ke skutečnosti, ať už proto, že nejsou takového přístupu schopny, nebo protože skutečnost není taková, jako byla, když si svůj přístup k ní vytvářely, tedy protože je z jejich hlediska nepochopitelná, nebo protože ji nejsou schopny — případně ji nechtějí — pochopit — anebo obojí.

Byla řeč o rozporuplných prvcích, z nichž jsou vytvořeny Čechovovy postavy. Máme tu ovšem co dělat s rozporností uvnitř nebo v rámci jisté jednoty. Tato jednota je — a nemůže to být jinak — jednotou tématu, tj. předpokládá možnost jistého společného smyslu všech jednotlivých prvků. A jelikož tento smysl souvisí s jejich spojením, souvisí téma se způsobem výstavby, a to jak jednotlivých postav, tak celé hry, která se rozvíjí na základě jejich jednání. Tématem zmíněného Lakomce je charakter hlavní postavy a princip výstavby hry je založen na demonstraci charakteru; v tomto smyslu se pak téma hry rovná charakteru. U Čechova herec s vytvořením tzv. charakteru rozhodně nevystačí; téma, které vyjadřuje, totiž nějaký individuální charakter přesahuje: má-li být i zde postava individuální realizací tématu celé hry, musí být starý „charakter" ve smyslu jednání vyplývajícího z nějaké převládající individuální vlastnosti, případně vášně, nahrazen obrazem postoje člověka ke skutečnosti, závislého právě tak na individuálních vlastnostech daného člověka, jako na skutečnosti, v jejímž rámci se má projevit.

I sama herecká postava má být nejenom obrazem individuálního charakteru, ale i obrazem světa — a když takovým obrazem není, není ani postavou, jakou by mohla být.

dš

STRUČNÁ ZPRÁVA O XXI. ŠRÁMKOVĚ PÍSKU

60

XXI. Šrámkův Písek probíhal, jako národní přehlídka divadel malých jevištních forem a agitačních kolektivů a jako součást Festivalu zájmové umělecké činnosti na počest 60. výročí VŘSR ve dnech 29. 6. až 3. 7. Jestliže dříve trvala přehlídka zhruba týden, letos byl hlavní program zhuštěn prakticky do třech dnů. Zdá se, že v lecčems i ku prospěchu věci. A přitom ne že by nebylo na co se dívat, co konfrontovat, zažívat a na čem pracovat. Přece jen by to asi chtělo víc času. Toho produktivního. Pro učení, pro práci.

A jelikož máme na tak mnohé jen málo místa a času, vezměme to prostě pěkně po pořádku. Podle programu. Ať je jasný půdorys. A sem tam přičiňme poznámku. Dojem. Potěšení. Nebo otazník.

Tedy — pro nezasvěcené místa děje:

1. Městské divadlo. Se vším všudy, jak se na takové městské divadlo sluší. Ovšem pro většinu souborů malých jevištních forem je tohle prostředí velkého divadla cizí. V budově je však taky Divadelní kavárna se stolovým zařízením a s barem. Malý sál s jevištěm a patřičně našikmeným hledištěm, asi tak pro sto diváků. To už je lepší. Pro některé soubory a pořady dokonce výborné. Sem bylo letos zkušebně určeno představení Litvínovských. A protože má hlediště tak malou kapacitu, bylo třeba představení opakovat. Tak došlo ke zdvojení i jinde. Novinka, zajímavá. Rozhodně to posílilo pracovní charakter přehlídky.

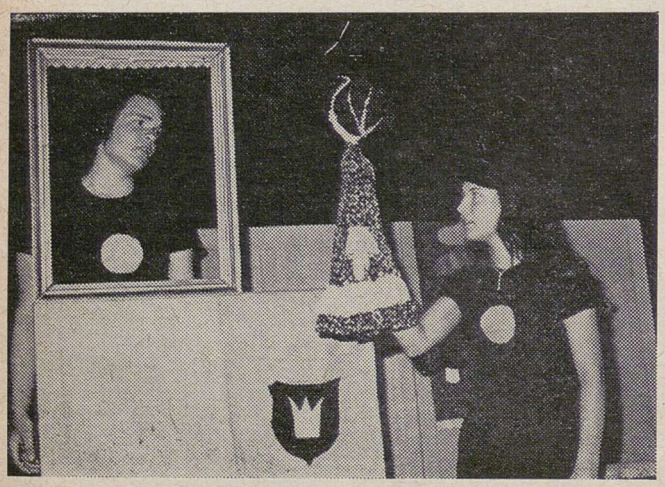
2. ZK Jitex. Poměrně nová budova s velkým sálem a klubovnami. Sídlo organizačního štábu ŠP. Velký sál sice má jeviště, ale je to haluzna, spíše pro taneční zábavy. A přece sem byla umístěna představení, která potřebují jiný hrací prostor než tradiční kukátkové jeviště nebo která potřebují užší, přímější kontakt s hledištěm. Letos se tuhle místnost po prvé podařilo zvládnout tak, že přece jen začala být proměnlivým divadelním prostorem. Pro herce i pro diváky. A to patří k radostem letošního ŠP. Zopakujme — přehlídka se odehrává v Městském divadle a v ZK Jitex. Někdy současně, vždycky v pendlování mezi těmito.

Dále — časy a posloupnosti:

Středa 29. 6. — 19.00 Slavnostní zahájení.

19.30: F. Šrámek — Měsíc nad řekou, představení činohry Národního divadla.

LŠU Olomouc — Za lesem na louce v maličké chaloupce. Foto Valenta



22.00: Seznamovací večírek v hotelu Bílá růže. Slovní komunikace jako obyvykle znemožněna hlukem jinak hudebních nástrojů.

Čtvrtek 30. 6. — 15.00: DIRES Zvolen — Nepatetická. (Scénická montáž z textů M. Gorkého, S. Černého, I. Erenburga, B. Pasternaka, V. Chlebnikova, A. Bělého, J. Utikina, A. Gastěva, A. Vozněsenského věnovaná 60. výročí VŘSR. Vystoupení tohoto vojenského divadelního a recitačního souboru, jehož scenáristou, režisérem, autorem písňového textu a zřejmě i vedoucím je četař Jan Vedral, bylo dobrým překvapením. Totiž s jakým rozhledem, zájmem, pochopením, vtipem a humorem, s jakým smyslem pro jevištní tvar a kontrast i s jakou snahou o kontakt a sdělnost bylo tohle představení uděláno. Mohlo by být podnětem pro mnohé soubory.)

Asi 15.50: REGINA Břeclav — Nejkrásnější jsou koleje. (Pokus o scénické provedení vítězné práce XIII. Strážnice Marušky Kudeříkové, prózy Václavy Kleslové. A první pokus známého břeclavského studentského souboru, vedeného manžely Kaněrovými, jehož doménou je muzikálnost a humor, o tematiku „vážnou" a takřka „psychologické činoherectví". Pokus ve svém záměru, ale i v nedorozuměních a v neuměních, rozhodně závažný. Nabízí se spousta otázek. Také jak produktivně pracovat s vyspělými soubory. Pro seminář jak dělané!) — Představení DIRES a REGINY se opakovala ještě v 17.00.

15.00 a 17.00: TORZO Litvínov — Popílek. (Tohle je pro mě jeden ze dvou případů autorského divadla v původním slova smyslu, které na přehlídce byly. Autoři textu L. Kocián a V. Špíl jsou hereckými protagonisty představení, L. Kocián vedoucím souboru, tedy režisérem, principálem. To znamená, že všichni tvůrci jsou zároveň herci, v osobním, přímém kontaktu s diváky. Není tu „režisér", stojící mimo jeviště, koncipující, konstruující a kontrolující hru z vnějšku. Tahle struktura a práce mají zase ten svéráz a problém, že jen pozvolna organicky dozrávají k hutnějšímu vyjádření a tvaru, k estetickému důrazu a vědomí. Ovšem od samého začátku je tady potřeba legrace, psiny a smíchu. Potěšitelné je, že Torzo z Docela malého divadla udělalo od loňska patrný pokrok, autorský i herecký.)

20.00: MANEKEN Čeljabinsk, SSSR — Po pohádce. (Inscenace na motivy pověsti laureáta Leninovy ceny Čingiza Ajtmatova Bílý parník. Vystoupení Studentského divadla Maneken se stalo vrcholnou kulturně politickou událostí přehlídky. Letošní XXI. ŠP je první, který přivítal sovětský soubor. A vystoupení to bylo skutečně reprezentativní. Studenti čeljabinského polytechnického institutu hrají moderní „velké" divadlo na vysoké ideové a umělecké úrovni, divadlo plné emocionality a výrazné společenské, mravní výzvy. O nevšedním diváckém ohlasu a zájmu i o nevšední ochotě souboru svědčí i to, že Maneken zahrál „mimo program" ještě své další představení, Volodinovy Dvě střely, v sobotu dopoledne. Vystoupení a práce Manekena by chtěly samostatný článek. Tady zůstáváme jen při stručné zprávě a politování, že ta představení nemohli vidět ještě další diváci, třeba na Jiráskově Hronově.)

22.00 a 23.45: Nehraje se — skoropředstavení I. Vyskočila, V. Špicnerové a P. Ruta. Mimo přehlídku.

22.00: ANETAL Pardubice — Sanatorium č. 1. (Lyrická klauniáda, scénář a režie Hubert Krejčí; nové, působivé.)

Pátek 1. 7. — 10.00: STUDIOBÜHNE Villach, Rakousko — Hodina vlků. (Perfektně secvičená satirická „zrcadlová" etuda pro dva herce.)

Vpravo: Soubor Torzo z Litvínova uvedl vlastní hru Popílek

Asi 10.40: Soubor gymnázia ze Sárbogardu, MLR – Bohatýr János. (Představení podle „povinné školní četby", poémy Sándora Petöfiho, plné výborných nápadů, hry a studentské legrace.)

13.00: Seminář. (Pro přihlášené seminaristy a členy souborů, o jejichž vystoupeních je řeč. Nejprve členové odborné poroty představení stručně uvedou, a pak hned následuje diskuse.)

15.00: Studio pohybového divadla Praha – Proměny podle Ovidia. (Všechno podstatné říká název souboru i představení. Vedoucí V. Martinec a N. Vangeli.)

17.00 ORFEUS Praha – Piráti z Penzance aneb Smysl pro povinnost. (Libreto anglické „vlastenecké" operety jako divadlo poezie. Režie R. Vašinka.)

20.00: Divadlo X Brno – Román bez lhaní. (Scénická adaptace Marijengofovy prózy, snažící se zejména o postihnutí atmosféry doby. Režie A. Goldfram.)

22.00: Divadlo na okraji Praha – Postřižiny. Režie Zd. Potužil. Inspirativní představení. Mimo přehlídku.

Sobota 2. 7. – 10.00: MANEKEN – V. Volodin: Dvě střely.

13.00: Seminář.

15.00: KOLEKTIV Brno – Doktor Ox. (Na motivy J. Verna. Pro mě nejzajímavější soubor a představení přehlídky. Příklad autorského divadla. Kolektivní autorství a kolektivní režie, režim a pracovní postupy souboru, dramatická hra dospělých, to by si zasloužilo studii a podrobnou demonstraci na semináři.)

16.30: Soubor LŠU Olomouc – Za lesem na louce v maličké chaloupce. (V první polovině Sněhurka a Šípková Růženka, parafráze L. Feldeka udělané „loutkově", v druhé půlce pět ruských lidových pohádek, jak je vypráví V. Provazníková. Představení, které potěšilo srdce hravostí, čistotou a humorem.)

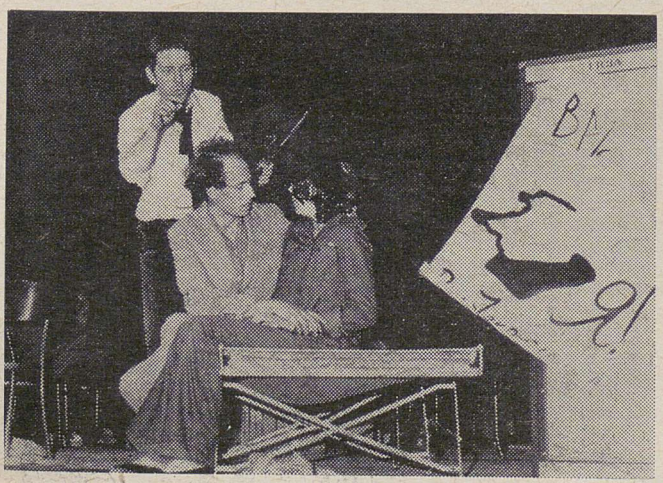
18.00: ČOCHTAN Prachatice – Študáci a kantoři. (Část dramatizace na motivy knížek J. Žáka v podání studentů prachatického gymnázia.)

20.00: Divadlo pro 111 České Budějovice – Váňa, Peterka: Za málo peněz hodně muziky. (Vtipný autorský kabaret protagonistů Divadla pro 111.)

20.00: Hanácké divadlo Prostějov – Havárie. Dramatizace románu J. Švejdy, inscenovaná Sv. Válou. Inspirativní představení. Mimo přehlídku.

21.30: Oficiální zakončení XXI. Šrámkova Písku.

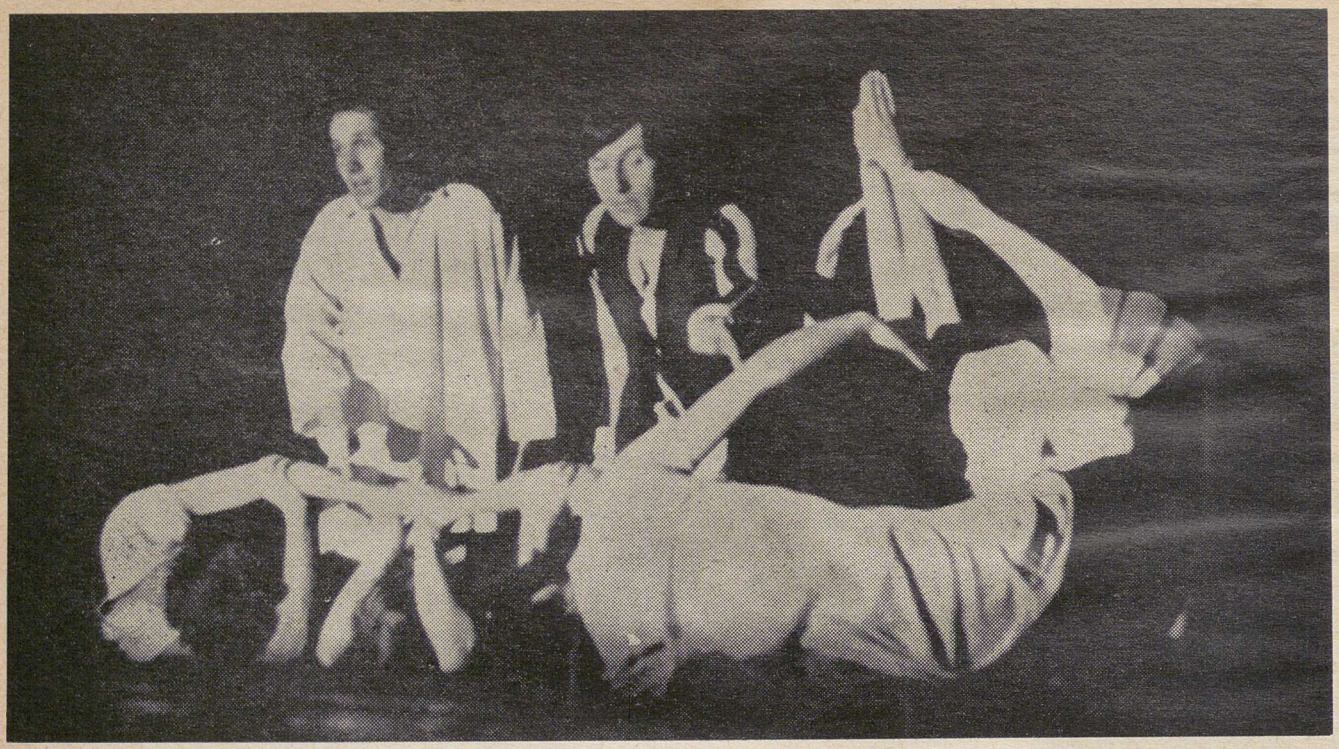
Neděle 3. 7. – 10.00: Seminář. (K překvapení mnohých hojně navštívený a aktivní.)



Divadlo X Brno – Román bez lhaní. Foto A. Valenta

Dole soubor Regina Břeclav, a pantomima souboru Anetal Pardubice

Orfeus Praha uvádí Piráty z Penzance aneb Smysl pro povinnost



Valentův snímek Kolektivu mladých z Brna, který uvedl hru Doktor Ox

A na konec – jaký tedy byl letošní Písek? „Nabitý", jak jsme se pokusili demonstrovat. Dal pár potěšení a překvapení, přinesl nejeden podnět. Bohužel bez takových inspirativních představení, s jakými na minulých ročnících přišli brněnští „Provázci", Činoherní studio z Ústí, Drak z Hradce nebo s jakými by mohla přijít liberecká Ypsilonka. Ukázal nejeden problém. Třeba ten divácký. Jako jeden z nejpodstatnějších. To je známá věc, že malá, netradiční divadla jsou založena na kontaktu s divákem, na jeho partnerské spolupráci. Tahle partnerská spolupráce se uskutečňuje v divácké vnímavosti, ve schopnosti a umění dívat se a vidět, poslouchat a slyšet, „jít s" a předvídat, poddat se i čekat. Divák-partner je spolutvůrce představení, je inspirátor. A práce, tvorba v souborech by měla být také vědomým a soustavným rozvíjením těchto diváckých schopností všech nadaných členů, učením se umění jemnému a nesnadnému – umění diváckého partnerství. Neboť to skutečně je umění, umění podstatné a rozhodující pro tvůrčí práci v kterémkoli souboru. Jenže ono se nejednou a zřetelně ukázalo, že divák partner a spolutvůrce je na ŠP stále bílou vránou. A přitom většinu diváků tvoří členové souborů a jiní lidé „od fochu". Co s tím? A jak na to v práci souborů? Jak na to, aby se příští přehlídky staly také dílnou a školou divácského umění a partnerství? Aby právě v tomto smyslu byl ŠP jedinečnou konfrontací a jedinečným dotvořením.

A z těch podnětů, nápadů? Třeba ten o soutěži agitačních kolektivů. Že nejlepší a agitačnímu umění nejvlastnější by bylo, kdyby taková desítka vybraných „tvůrčích skupin" (jak vybraných?) pracovala na svých úkolech, na svých agitkách od začátku přímo na místě. Aby na přípravu toho svého vystoupení měla každá skupina čtyři, pět dní. A pak by bylo nejen možné, ale také žádoucí soutěžení, srovnávání a ocenění výsledků. Cenami, které by stály za to! Tedy snad aspoň tolik ve stručnosti k letošnímu XXI. Šrámkovu Písku. A pro přípravu na ten XXII.

I. V.

KAPLICE 1977

I když průběh mezikrajových přehlídek dětských divadelních a loutkářských souborů nasvědčoval tomu, že se letos urodilo méně než v předcházejících letech, proběhlo IV. kaplické divadelní léto nad očekávání dobře: v družné pracovní atmosféře plodné konfrontace, rozšířené tentokrát i o inspirující pohledy do některých zahraničních „dílen" dramatické výchovy. IV. národní přehlídka dětských souborů přinesla představení lepší i horší, podnětná i problematická.

Největším přínosem letošního kaplického léta byla skutečnost, že dvě ze šesti soutěžních představení se pokusila odpovědět na otázku, kterou jsme si kladli už minulá léta: jak zobrazit metodou dramatické výchovy současný život dětí, když víme, že hlavním ohniskem dětských problémů jsou střety se světem dospělých. S výrazným úspěchem se to podařilo především souboru Hop hop Lidové školy umění v Ostrově nad Ohří, jehož vedoucí Soňa Pavelková, inspirována některými motivy knížky Z. Renčové Děvčátko s copánky, vytvořila ve spolupráci s dětmi nikoli tradiční, konvenční dramatizaci, ale inteligentní scénář, „střepinky" situací, postřehů, glos i drobných střetnutí, z nichž poznenáhlu krystalizuje úděl děvčátka Lenky. Soňa Pavelková tak šťastně objevila pro divadlo hrané dětmi jak současné téma, tak způsob jeho interpretace a realizace — a našla ho v nesentimentálním emocionálním znaku, střihu a prolínačce, v postupech divadla spíše vyprávěného než „hraného", ale o to apelativnějšího v emocionální i etické rovině. Všechno se tu realizuje jediným

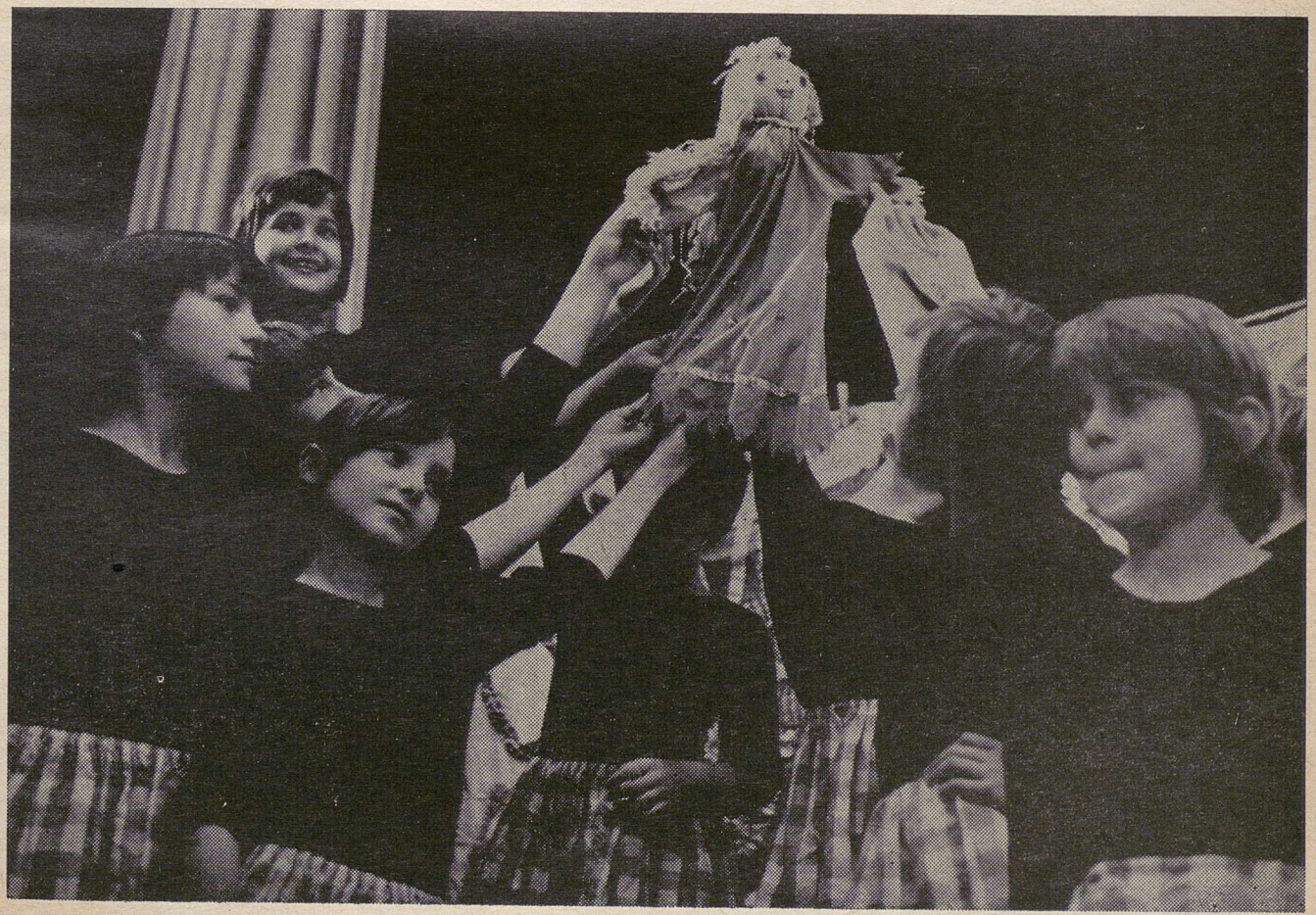
prostředkem — aktivním, zaujatým a soustředěným jednáním dětí, pro které jsou jejich „Střepinky“ něčím daleko víc, než běžným představením, ale stávají se pro ně programem, výzvou i výpovědí o všem, co je těší a trápí. A protože tuto výpověď sdělují děti, které jsou velice dobře připraveny jak po pohybové, tak po mluvní i pěvecké stránce, dokázala s nimi Soňa Pavelková vytvořit i velice čistý, působivý a nekonvenční divadelní tvar.

Druhým pokusem o tlumočení současného tématu, jehož úspěch však nebyl už tak jednoznačný, byla inscenace vysokomýtského Školního divadla. Josef Mlejnek přeložil a upravil pro svůj soubor sovětskou dětskou komedii Vladimíra Lastočkina Druhý duben a pro inscenaci zvolil vhodný a možný postup vyprávěného divadla s demonstracemi. Problém poměrně malé divácké účinnosti vysokomýtské inscenace je patrně v tom, že se ne zcela podařilo plasticky a působivě vyhranit dvě roviny představení: zatímco oba „reportéři“, inspirátoři a komentátoři demonstrovaných situací, dokázali navodit lehký a žánru hry odpovídající komediální tón, vlastní situace ve třídě, která se nejdříve napaluje v den tradičního „svátku bláznů“ 1. dubna a pak podstoupí trpkou zkoušku „svátku pravdy“, vyznívaly poněkud matně a byly realizovány s malým smyslem pro vtip i pointu. A komediálnímu účinu hry, v podtitulu označené jako „hudební komedie“, bohužel příliš nepomohla ani hudební složka inscenace — místo aby písničky příběh oživily, gradovaly a tvořily jeho drobné vrcholy, vnášely do něho rys jisté akademičnosti. Ale i tak je dobře, že Josef Mlejnek, vytrvalý a neúnavný průkopník dalších možností divadla hraného dětmi, zkusil tento tvar a podstoupil tuto zkušenost, která mu bude jistě pobídkou pro další hledání.

Velmi cenným, inspirujícím podnětem kaplické přehlídky byla inscenace souboru Lidové školy umění z Klimkovic, který uvedl v dramatizaci M. Bokové půvabnou, ale pro dětské čtenáře trošku málo schůdnou knížku Vítězslava Nezvala Anička Skřítek a Slaměný Hubert. Představení klimkovického souboru zaujalo především tím, že připomnělo divadlu hranému dětmi poněkud jinou možnost než tolikrát již ověřenou cestu dětského „hraní na divadlo“. Klimkovickým dětem a jejich učitelce Evě Magerové se podařilo způsobem dětem vlastním a blízkým přenést na jeviště sílu Nezvalova básnického slova, hravost jeho jiskřivých asociací, snovou atmosféru křehkého, na první pohled tak málo dramatického příběhu. Představení je působivé ve všech složkách — zaujme kultivovaným a soustředěným výkonem obou hlavních představitelů, působivým a dynamickým výtvarným řešením i čistým, v přesných proporcích užitým hudebním a zpěvním řešením. A tak se podařilo prokázat, že děti, které systematicky pracují metodou dramatické výchovy, jsou schopny pod dobrým vedením vytvořit působivý, stylově čistý jevištní tvar a učinit tak onen podstatný krok od dramatické výchovy k dramatické hře, od „bezprostřední hry na divadlo“ k divadelnímu představení.

Tematickým východiskem dalších kaplických představení byly látky vesměs pohádkové, travestované s komediální nadsázkou. Námětem Kouzelníka Dika se staly Jaromíru Sypalovi a kaplickému souboru Racek, který vystoupil jako host přehlídky, tradiční pohádkové příběhy, které autor recesně proplétá, staví na hlavu a všelijak jinak s nimi i kolem nich špásuje. Sypalovy děti, inspirované jeho pohotovými nápady, jsou na jevišti vzácně uvolněné a přirozené, dlouholetá práce v souboru je vyba-

Mikulkovu hru Zahrajem si na pohádku nastudoval Pionýrský soubor ZDŠ Velešín. Foto F. Rous



vila příjemnou suverenitou, smyslem pro rytmus, citem pro míru i schopností pointovat, gagovat a cítit se na jevišti jako doma. Na tomto veselém, s nakažlivou chutí odehraném představení bylo smutné jenom to, že je (prý, snad či možná) poslední Sypalovou prací s Rackem. Ale i kdyby měl soubor opravdu zaniknout, zcela jistě tu po něm zůstane něco hezkého a vzácného: kus radosti z dětství, prožitého v atmosféře veselé divadelní práce, zvýšená vnímavost ke všemu krásnému a opravdový, neproklamovaný vztah ke kolektivu.

Inscenace velešínského souboru, který sáhl po tolikrát již uvedených a osvědčených pohádkách Aloise Mikulky, rozhodně nepatřila do kategorie výbojů jak po stránce dramaturgie, tak z hlediska provedení, ale přinesla dětem na jevišti i v hledišti kus radosti a pobavení. Práce vedoucí souboru Jany Vápeníkové je neokázalá a vychází vstříc přirozenému projevu dětí, které i přes drobné náznaky povrchnosti zaujmou živelnou radostí ze hry. Potěšitelné na práci souboru i jeho vedoucí je zejména to, jak dokázali od mezikrajové přehlídky v mezích svých možností představení zklidnit a zpevnit, vtisknout mu živější spád a výraznější rytmus. — Travestie tradičních pohádkových motivů se staly východiskem i pro manžele Valešovy, kteří napsali pro svůj Radoňáček pohádkovou komedii Třesky plesky. Text i představení nejsou bez problémů — hra sama, upoutávající především smyslem pro humor, není v rozvíjení zápletky dostatečně motivovaná a místy se uchyluje k vtipkování poněkud „dospělému", děti ze souboru, které se pohybují po jevišti uvolněně a s temperamentem a jsou výborně připraveny zejména po pěvecké a hudební stránce, občas ztrácejí cit pro míru. Trošku vadí i nadměrná hlučnost představení, hlavně v oněch místech, kde děti ve snaze karikovat „postavu" zabíhají až k hlasové deformaci. Důsledněji, organičtěji a citlivěji syntetizovat hudební a dramatickou výchovu dětí — to je cíl, o kterém manželé Valešovi vědí a k němuž by při další práci mohli a měli dospět.

Z loutkářských souborů se na letošním kaplickém létě představil pouze jediný — děti ze vsetínského souboru Kohútek provedly v režii Mileny Matkovičové ne příliš inspirující hříčku Zdeňka Skořepy O kohoutku a slepičce ve svižném, dobře rytmizovaném tempu, s upřímným, opravdovým zaujetím a upoutaly především kulturou a výrazností mluvního projevu i čistým výtvarným řešením loutek a dekorací.

Jako jediný zahraniční host přehlídky se na kaplickém jevišti představilo Pionýrské divadlo kulturního domu z Berlína, které uvedlo v režii Moniky Genzerové pohádku bratří Grimmů O vlku a sedmi kůzlátkách. I když výtky, které při hodnocení inscenace na semináři zazněly (pohybová stylizace omezující dětský projev, přílišná popisnost ve výtvarném řešení) byly v zásadě správné, poukázaly především na ty složky vystoupení našich přátel z NDR, v nichž se liší od práce našich předních souborů. Daleko podstatnější pro činnost tohoto dětského kolektivu jsou naopak ty momenty, v nichž se práce M. Genzerové s prací našich nejlepších souborů stýká: důraz na rozvíjení fantazie a tvořivý přístup k dramatické výchově.

Kromě řady podnětů z jeviště přineslo letošní kaplické divadelní léto nově objevenou zkušenost, že cennější než obsáhlé výroky poroty jsou pracovní semináře, spojené s ukázkami práce jednotlivých souborů, umožňující porovnat metody s výsledky a zamýšlet se tak nad oběma hlavními aspekty dramatické výchovy — nad otázkami pedagogickými a estetickými, nad problémy metodiky a výsledného tvaru. A protože semináře letos probíhaly s bohatou mezinárodní účastí (přehlídky se zúčastnili hosté z Bulharska, Maďarska, Německé demokratické republiky, Polska, Anglie, Holandska a Rakouska), byl prostor pro konfrontaci, výměnu zkušeností i polemiku daleko širší, diskuse bouřlivější a zaujatější, aktivita seminaristů daleko větší než v letech, kdy účastníci veřejných hodnocení raději naslouchali „verdiktům" poroty než sami projevovali své názory. A navíc tato metoda s sebou přinesla klima, ve kterém to svědčilo všem: vedoucím souborů, laskavým, přepečlivým a neúnavným organizátorům přehlídky, seminaristům i porotcům — a především dětskému divadlu, o které nám všem společně jde.

ZDENA JOSKOVÁ

ČLOVĚK DOBRÉHO SRDCE

Nedlouho po svých pětašedesátinách, 21. června 1977, uprostřed rušné práce nečekaně opustil řady našich divadelníků profesor brněnské Státní konzervatoře, vedoucí jejího dramatického oboru i předseda zdejší stranické organizace, zasloužilý kulturní pracovník a letošní nositel čestného uznání Jihomoravského KNV **dr. ZDENĚK DOPITA.**

Životní a umělecká dráha Zdeňka Dopity rozhodně nebyla jednotvárná. Rodák z Brna, vystudoval vedle právnické fakulty externě také herectví na konzervatoři a práce pro divadlo se stala jeho hlavním posláním. Za války působil Z. Dopita v brněnském rozhlasovém studiu. Poté byl několik let osvětovým pracovníkem nově založeného Jednotného svazu českých zemědělců. V roce 1950 byl Z. Dopita jmenován uměleckým ředitelem Divadla bratří Mrštíků v Brně, kde v nelehkých podmínkách zájezdové scény usiloval o vytvoření jednolitého souboru a náročného repertoáru. Za deset let zdejšího působení nastudoval okolo padesáti her českého a světového klasického repertoáru (Tyl, Jirásek, Preissová, bratři Mrštíkové, Calderon, Hugo, Gorkij, Shaw) i novinek domácích autorů (Stehlík, Dietl, Březovský aj.). Vycházel tu především ze systému K. S. Stanislavského, ale nikoliv úzkoprse: např. Dopitova režie Pana Puntily stala se první Brechtovou hrou uvedenou v Brně. Pohostinsky pak režíroval také na jiných československých scénách, nežli přešel do vedoucí funkce v Krajském podniku pro film, koncerty a estrády v Brně. Vysokého uznání zaslouží si Dopitova dlouholetá činnost pedagogická (Státní konzervatoř, JAMU), v níž si jeho početní žáci cenili nejen odborné úrovně a uvážlivě přesného přístupu ke každé otázce, ale také lidské přívětivosti, oduševnělosti i taktního a chápavého vztahu k mladé generaci. Téměř čtyřicet let nenápadné a obětavé práce věnoval zesnulý — vedle veřejných funkcí — amatérskému hnutí ve svých pohostinských režiích, přednáškách a seminářích, odborných textech, metodických rozborech, aktivním členstvím v porotě Jiráskova Hronova i dalších soutěží a v neposlední řadě jako několikaletý rozvážný předseda Krajského poradního sboru pro amatérské divadlo při KKS v Brně.

V dr. Zdeňku Dopitovi odešel zanícený kulturní pracovník, kterému byla cizí jakákoliv okázalost, ale jenž byl vždy schopen vidět a chápat problémy druhých a především ochoten ve prospěch dobré věci přiložit ruku k dílu. Jeho obsáhlé teoretické znalosti, praktické umělecké zkušenosti i usměvavá tvář budou moravským ochotníkům ještě dlouho chybět.

VZ

ZAHRANIČNÍ SOUBORY NA ŠRÁMKOVĚ PÍSKU

Nahoře Studiobühne Villach (Rakousko) uvedlo Hodinu vlků. Vpravo sovětský soubor Maneken z Čeljabinska. Dole vystoupení souboru z Maďarské lidové republiky. Foto A. Valenta

ŽLUTICKÉ DIVADELNÍ LÉTO

Šestý ročník Žlutického divadelního léta přivedl na scénu kulturního domu v rámci krajské přehlídky vesnických a zemědělských souborů Západočeského kraje pět inscenací z pěti okresů.

Domažlický soubor zastupoval soubor OB Poběžovice se hrou A. Kornejčuka Chirurg Platon Krečet. Velkou předností hry je její smysl pro citový život jednajících postav, a přestože je atmosféra poznamenaná smrtí Lídina otce, je to hra radostná, líčící vítězství zdravého rozumu a socialistického humanismu. Tento klíčový moment režisér nedocenil a uvedl inscenaci poznamenanou hlubokým tragickým smutkem.

Dramaturgickým přínosem byla zdařilá inscenace souboru V. K. Klicpery Velká Hleďsebe z chebského okresu. Přísní milenci Boris Palotaiové uvedení pod názvem Drsní milenci prokázali, že i obtížná předloha má své místo na ochotnickém jevišti. Bouřlivé mládí schovává své jemné já pod drsnou slupkou, ale hledá samo sebe i své místo ve společnosti. Přesvědčivý výkon mladého páru v podání H. Maškové a V. Stránského byl příjemným překvapením. Škoda, že ostatní postavy s nimi neudržely krok.

Divadelní soubor Havlíček OB Vejprnice z okresu Plzeň-sever, loňský vítěz a reprezentant kraje na národní přehlídce ve Vysokém n. J., uvedl Solovičovu hru Stříbrný jaguár. Kladem inscenace byl přesvědčivý režijní přístup k předloze, vyrovnanost hereckých výkonů a maximální sžití se s postavami. Umělecké zkušenosti z předcházející práce přinesly své ovoce.

Hon na zmije Bedřicha Skočdopole přivezl soubor z Újezda u Radnic. Soubor z rokycanského okresu obohatil přehlídku o kriminální žánr. Inscenace přes veškerou snahu režiséra a zkušeného souboru odkryla slabiny dané předlohy. Osoby nejednají, vlastně jen příběh vypravují a posunují děj k bezradnému závěru, který není dostatečným materiálem ani pro inscenátory, ani pro diváky.

Závěr přehlídky patřil souboru OB z Bezdružic a jeho inscenaci Vysoká stěna polského dramatika Jerzyho Zawiwckého. Zajímavá hra o lidech krutě poznamenaných fašismem, nesoucích trpký kříž svého osudu i dvacet let po válce. Věkový posun hlavní představitelky, záskok a herecká nezkušenost poznamenaly celou inscenaci a zařadily představení mezi slabší.

Během přehlídky se představilo i Dětské divadelní studio DK ve Žluticích a obohatilo ji inscenací pro děti. Uvedlo hru H. Prokopové a A. Zaoralové Jolana a VIII. b.

Výběr dramatického textu je jednou stránkou a jevištní ztvárnění druhou stránkou uměleckého díla. V jevištním provedení však obě stránky splývají a výsledný obraz ukazuje, do jaké míry byla inscenace úspěšným tvůrčím činem. To se podařilo souboru z Vejprnic se hrou Stříbrný jaguár, a proto si právem odvážel hlavní cenu přehlídky a postup na národní přehlídku ve Vysokém n. J. Své čestné místo si obhájila i inscenace Drsných milenců (soubor Velká Hleďsebe). Ceny za herecké výkony byly uděleny H. Maškové (soubor Velká Hleďsebe) a V. Cinkovi (soubor Újezd u Radnic). Cenu za režii obdržel Jaroslav Dobrý za režii Stříbrného jaguára (soubor z Vejprnic). Za jednoduchou a účelnou scénu byla udělena cena Josefu Pšeničkovi ze souboru Újezd u Radnic.

Krajský výbor Svazu českých divadelních ochotníků udělil cenu Divadelnímu souboru V. K. Klicpery z Velké Hleďsebe za dramaturgii a cena diváka připadla Františku Divišovi, představiteli postavy Mikiho v Solovičově hře Stříbrný jaguár.

Krajská přehlídka skončila, ceny byly rozděleny. Ale to přece není to nejdůležitější. K tomu, aby vzniklo dobré divadlo nestačí pouze chtít, ale je také třeba hodně vědět, umět, zkrátka řečeno učit se. Kde jinde, než na přehlídkách je dána možnost konfrontace, učení se z dobrých i špatných příkladů. Proto není zanedbatelná absence okresních metodiků – kromě chebského a rokycanského okresu – ale hlavně amatérských pracovníků z vesnických a zemědělských souborů. Do popředí se dostává i otázka, proč se jako spolupořadatelé přehlídky nezúčastnily Svaz družstevních rolníků a Svaz českých divadelních ochotníků. Krajské kulturní středisko by si mělo přehodnotit svůj postoj k těmto problémům a tak jako v jiných krajích najít cestu spolupráce.

V. ONDRÁČEK

Soubor OB Poběžovice uvedl Kornejčukova Chirurga Platona Krečeta

RAKOVNIČTÍ NA SLOVENSKU

Je již samozřejmostí, že každoročně na celoslovenské národní přehlídce ve Spišské Nové Vsi vystoupí pohostinsky český ochotnický soubor. Letos to byl rakovnický soubor TYL, značně omlazený, s dramatizací Borise Vasiljeva A jitra jsou zde tichá. Pro soubor i hostujícího režiséra J. Kettnera z pražského Divadla Jiřího Wolkra to nebyla záležitost nikterak lehká. Soubor vystupoval na závěr přehlídky. Po srdečném uvítání na MěstNV se soubor věnoval postavení scény, technické a osvětlovací zkoušce. Obdivovali jsme a trochu záviděli domácím to jejich překrásné, komorní, akustické divadlo, všestranně dobře vybavené včetně osvětlovacího a zvukového parku. Odpoledne zbylo trochu času na dílčí zkoušku a přípravu na představení, které začínalo v 18 hodin. Hned po představení mělo následovat vyhodnocení celé divadelní přehlídky. Byli jsme zvědavi na návštěvu. Ještě pět minut před představením bylo hlediště poloprázdné, a kupodivu do začátku představení se všechna místa zaplnila. Napadala nás řada otázek. Budou nás diváci chápat? Budou rozumět? Jak bude hra na diváky působit? Odpověď se dostavila. Cítili jsme, jak jsou diváci do děje vtahováni, jak se stávají pozornými a vnímavými spoluúčastníky hry. Několikrát byly klíčové scény odměněny potleskem při hře. Napětí vrcholilo. Spontánní potlesk byl poděkováním.

Po představení jsme se zúčastnili přátelského posezení s představiteli města, členy domácího souboru a hosty. Upřímný večer vzájemné družby.

Byli jsme na výletě ve Vysokých Tatrách, prohlédli jsme si klenoty starobylé Levoči, Spišské Kapitoly. Byli jsme okouzleni přírodní krásou v ne-

daleké rekreační oblasti Slovenského ráje. Všude jsme byli dobře přijímáni a cítili jsme se jako u starých dobrých přátel.

Představení rakovnického souboru A jitra jsou zde tichá bylo opravdu důstojným závěrem XVII. Divadelní Spišské Nové Vsi. Soubor reprezentoval nejen své město a Středočeský kraj, ale české ochotníky. Byla to hodnotná odměna za náročnou práci. Odjížděli jsme, ale vzpomínky zůstávají.

L. LHOTA

VÝBĚR PRO VÁS

JANA KNITLOVÁ:

SEKYRA NA STUDÁNKY

Ing. Petr Brynner zvaný Brynči, který je sám sobě vedoucím horského kiosku „Na vidrholci" chce strávit Silvestra jen se svým známým penzistou „Továrníkem". Ale jeho společnost se shodou okolností rozroste ještě o neznámou dívku, která hledá práci a nemá kam jít, a o manžele Mádlovy, kteří sem přišli z nedaleké horské rekreační boudy. Brynči se s Mádlem neviděl dvanáct let. Znali se ze studií i ze společné práce ve Stavotexu a měli kdysi za studentských dob společný ideál: vybudovat někde na Šumavě oázu klidu a ticha pro všechny dobré kamarády. Mádl tento studentský ideál nesplnil, neměl čas, musel dělat kariéru. Brynči kariéru neudělal. Před dvaceti lety musel odejít ze Stavotexu. Od té doby se protloukal nejrůznějšími povoláními až skončil „Na vidrholci". Ačkoliv se Mádlovi chtěli vrátit na svou boudu co nejdřív, špatné počasí a zákaz vycházení je přinutí u Brynčiho zůstat. A Brynči využije této náhody k realizaci vlastního plánu. Uspořádá pro všechny veselý silvestrovský večírek, na jehož vrcholu přinutí Mádla, aby se přiznal ke špinavosti, kterou provedl před dvanácti lety a jíž si zajistil kariéru, ale Brynčiho zničil. Přinutí ho dokonce k tomu, aby na kolenou a před zraky zdrcené manželky za tuto kariéru Brynčimu poděkoval. Když neznámá dívka řečená „Sůva" projeví nesouhlas s Brynčiho jednáním, hájí se Brynči tím, že nezradil studentský ideál jako Mádl a vybudoval na Šumavě onu oázu klidu a ticha pro všechny dobré kamarády. Když potom Mádlovi i „Továrník" k ránu odejdou, má „Sůva" příležitost zjistit, z jakých zdrojů pramení prostředky na budování oázy klidu. Brynči okrádá a šidí zákazníky. A „Sůva" využije toho, že ji Brynči po jistou dobu pokládá za pracovnici spotřebitelské kontroly a žádá, aby na kolenou slíbil, že přestane šidit. A pak se přizná, že je studentka Marie, kterou vyhodili ze školy, protože podváděla. Na další životní pouť půjčí Brynči „Sůvě" šátek proti větru. Vrátí mu ho až na Šumavě v jeho oáze klidu a ticha, kterou vybudoval pro všechny dobré kamarády.

Současná komedie Jany Knitlové s aktuální hlavní myšlenkou naznačenou už v názvu hry — člověk je jako studánka a chceme-li, aby nám otevřel své nitro, nechoďme na něj se sekerou — by mohla být úspěšně inscenována středně vyspělými soubory. Má malé obsazení (3 M, 2 Ž), ale nemá malé role. Ing. Petr Brynner zvaný Brynči (asi 40 let), ing. Luboš Mádl, jeho přítel (asi 40 let), Mádlova obtloustlá žena Róza (asi 35 let), studentka Marie zvaná „Sůva" (20 let) i penzista zvaný „Továrník" (70 let), to všechno jsou pěkné velké role. Dekorace je interiér horského kiosku, který tvoří velká místnost předělená přepážkou s dveřmi a stahovacím okénkem na část hostinskou a část kuchyňskou. Příběh se odehrává, jak již bylo řečeno, v současnosti, večer a v noci na Silvestra v horách.

ALEXANDR VAMPILOV:

ČERVNOVÉ LOUČENÍ

Na zastávce autobusu se náhodou seznámí student Nikolaj Kolesov s Táňou. Dívka se mu líbí a ačkoliv ji vůbec nezná, zve ji, aby s ním šla na svatbu kolegyně do studentské koleje. Slíbil totiž, že na svatbu přijde v doprovodu nejhezčí dívky z města. Ale Táňa odmítne. Zatím čekají svatebčané na Kolesova. Nevěsta Máša, její ženich geolog Bukin, jeho přítel Gomyra i Frolov, který je rovněž zamilovaný do Máši, i ostatní studenti a studentky jsou zvědavi, jestli Kolesov splní slib. V koleji, kde se svatba koná, je právě na kontrole i rektor Repnikov a dá se očekávat, že i on na svatbu přijde. Značně opilý Gomyra urazí Mášu a Máša odejde. A bezradní svatebčané se snaží Repnikovovi, který přece jen na svatbu přišel, přijatelně vysvětlit trapnou situaci. A právě tehdy vpadne oknem Kolesov, kterého honí milicionář, a zhasne světlo. Vznikne zmatek kolem vypínače, při kterém Kolesov utrhne Repnikovovi límec. Zatím dorazí milicionář, obviní Kolesova z výtržnictví, jehož se dopustil v hotelu, když zval herečku Gološubovovou na Bukinovu svatbu, a odvede jej. Táňa, která se rozhodla přece jen na svatbu přijít, tu Kolesova už nenajde. Zato tu najde svého rozzuřeného otce, rektora Repnikova. Spolu se stárnoucím Zolotujevem, který ukradl v parku orchidej, si Kolesov odpykává trest. Oba bourají pod dozorem milicionáře ohradu kolem hřbitova. Máša a Táňa, která se do Kolesova zamilovala, informují Kolesova, že má být vyloučen z univerzity, ale že jeho studijní ročník za něj intervenuje u rektora. Ale intervence nepomohla. Po odpykání trestu vstoupil Kolesov do služeb Zolotujeva jako hlídač jeho zahrady. Zolotujev chce získat vedoucí místo. Už jednou se o to pokoušel, ale neuspěl, protože, jak se domnívá, úplatek, který dával, byl příliš malý. Shromažďuje proto usilovně peníze, aby tentokrát mohl nabídnout úplatek větší. Je totiž přesvědčen, že bez úplatku nemůže člověk ničeho dosáhnout. Nešťastný Kolesov navštíví Repnikova a požádá ho, aby přesto, že byl v posledním roce studia vyloučen, mohl skládat závěrečné zkoušky. Ale Repnikov, který už dávno nemá Kolesova rád, protože pohrdl jeho přednáškami a navíc mu utrhl límec, odmítne. Ale Táňa nesouhlasí s otcem, pohádá se s ním a odejde z domu. Celou noc prochodí po ulicích a ráno se vydá za Kolesovem. Kolesov je šťasten, že ho má Táňa ráda, protože i on ji má rád. Když ale za Kolesovem přijde i Repnikov a nabídne mu možnost dostudovat pod podmínkou, že se vzdá Táni, Kolesov přijímá a s Táňou se rozejde. Repnikov držel slovo. Kolesov dostudoval, loučí se s univerzitou i se Zolotujevem, který znovu ztroskotal, protože jeho úplatek byl opět odmítnut. Táňa, která nemůže na Kolesova zapomenout, mu přijde blahopřát k ukončení studií. Ale Repnikov je na stráži a nabídne Kolesovovi aspiranturu na univerzitě pod podmínkou, že se jednou pro vždy Táni vzdá. Kolesov váhá. Když za ním Táňa znovu přijde, přizná se jí, pod jakou podmínkou udělal závěrečné zkoušky i pod jakou podmínkou mu Repnikov nabídl aspiranturu. Táňa je zdrcena, rozpláče se a odchází. Už Kolesovovi nevěří, protože prodal lásku za kariéru. A tehdy Kolesov pochopí, že je vlastně stejný jako Zolotujev. Odmítne nabízenou kariéru a rozhodne se pro lásku a poctivost.

Vampilovovu tříaktovou komedii přeložila Věra Lorencová. I když nejde o novinku, je to hra, která má výrazné umělecké i společenské kvality. Z devíti mužských rolí je sedm pro mladé herce a jen dvě (Repnikov — 40 let a Zolotujev — 50 let) pro starší generaci. Z šesti ženských rolí je pět pro mladé a jedna (Repnikovova žena — mezi 30 a 40 lety) pro střední věk. Kromě toho je tady i kompars mladých, v němž mohou úplní začátečníci zkusit svoje první kroky na scéně. Dekorace je náznaková (zastávka autobusu, místnost v koleji, ohrada hřbitova, pokoj, lavička v zahradě, vestibul a terasa univerzity a park) tedy jen jednoduchý výtvarný znak, který by blíže určoval prostředí.

J. DROBNÁ

NAŠE RECENZE

Přede mnou leží dvě publikace z edice Umělecký přednes, vydané Ústavem pro kulturně výchovnou činnost v Praze. První z nich se jmenuje **Vedení přednašeče**, její autorkou je Daniela Musilová a je určena konzultantům — češtinářům, hercům, učitelům LŠU a všem, kdo stojí před úkolem odborně vést přednašeče. Že to není úkol zrovna jednoduchý, ale zato velice zajímavý a odpovědný, dokazuje každá ze čtyřiceti stran textu. Nic zde není ponecháno náhodě, žádné náznaky nebo „dotknutí se tématu". Autorka postupuje systematicky, důkladně a do detailu rozebírá jednotlivé etapy práce s přednašečem, uvádí názorné příklady. Při tom všem se neopírá jen o své znalosti a bohaté praktické zkušenosti, cituje i další autory, zabíhá do psychologie a sociologie a jejich poznatky aplikuje na umělecký přednes. Vznikla tak skutečně kvalitní fundovaná příručka, která přináší ucelený pohled na dané téma a v praxi se bezesporu osvědčí. — Ve zcela odlišném duchu je zpracován další titul Uměleckého přednesu: **Dominik — cesta k divadlu poezie** autorky Aleny Nuhlíčkové. Zde se již nehovoří o tom, jak by se co mělo dělat, ale jednoduše o tom, jak to bylo. A je na každém, aby si z živého a inspirativního vzpomínání vybral, co potřebuje. A podnětů je tu nespočet. Plzeňské divadélko poezie Dominik, dnes již neexistující, patřilo svého času mezi naše nejlepší. Dvakrát za sebou zvítězilo na Wolkrově Prostějově — v letech 1973, 1974, jeho hlavním přínosem byla originální a objevná dramaturgie Aleny Nuhlíčkové. Autorka popisuje práci na třech významných představeních: Co vykřikují věci španělského autora Ramóna Gómeze de la Serny (1. místo WP 73), Chléb bulharského autora Jordana Radičkova (1. místo WP 74) a Zpráva o utrpení a smrti Mistra Jana Husa. Každá z těchto inscenací přinesla cosi nového, původního, zajímavý je i způsob, jakým soubor pracoval a dociloval konečného působivého tvaru. Jde tedy o text v každém směru prospěšný. Snad jenom malá připomínka — nebylo by na škodu doplnit lehce subjektivní vzpomínání konkrétními fakty o Dominiku, době jeho vzniku, premiérách atp. Stačil by stručný přehled, který by umožnil vytvořit si ucelenější a objektivní obraz o souboru a jeho činnosti. **K.**

NA PRAHU PRÁZDNIN A ČESKÉHO RÁJE

Pro téměř tři stovky českých učitelů, více než tři desítky studentů pedagogických fakult a jejich profesory, řadu východočeských recitátorů a pracovníků sborů pro občanské záležitosti a pro další nadšence se zájmem o literaturu, netradiční literární výchovu, český jazyk a umělecký přednes začínají prázdniny Šrámkovou Sobotkou a jejím vzrušujícím a podmanivým kouzlem, které všechny, kdo sem jednou zavítali, přivádí do Sobotky znovu. Za zvláštní atmosféru, která tu vzniká, mohou jistě i prázdniny a malebná scenérie městečka, nad nímž drží ochrannou ruku Humprecht, ale především to, že Šrámkova Sobotka není festivalem běžným. Už proto, že jejím společným jmenotelem není přehlídka jednoho uměleckého žánru jako na Jiráskově Hronově nebo Wolkrově Prostějově. Základem je tematicky zaměřená exkurzně vzdělávací základna učitelů, která určuje i rámec soboteckého kulturního týdne: dopoledne jsou věnována odborným přednáškám, besedám s vědci, spisovateli, nakladateli, knižními ilustrátory, odpoledne literárně motivovaným výletům a vycházkám, večery kulturním pořadům. To je ovšem opravdu pouze základ. Šrámkova Sobotka je už pomalu nemyslitelná bez nedělního poetického odpoledne, na němž v zákoutích soboteckých chalup recitují přednašeči z Východočeského kraje, bez účasti nakladatelství Albatros a Památníku národního písemnictví a bez národní přehlídky recitátorů z pedagogických fakult, která letos oslavila své desáté jubileum.

Sobotecký kulturní týden se letos konal už po jedenadvacáté a ve většině ročníků měla osobnost a dílo Fráni Šrámka k jeho náplni pouze vnitřní, inspirační vztah. Šrámkova Sobotka ve svém zaměření vždy citlivě reagovala na aktuální potřeby současné kulturní situace, na otázky, které „visely ve vzduchu" — vzpomeňme témata jako Za živou literární výchovu 1962, Umění řečnit 1965, A přece klasikové 1966, Literární minulost a současnost 1976. V letošním roce, který je rokem 100. výročí narození národního umělce Fráni Šrámka, se však k svému básníkovi vrátila. Téma bylo ve zkratce předznamenáno citací jedné z nejpopulárnějších Šrámkových básní: „V modré dálce rudý květ" a inspirováno 60. výročím VŘSR. Festivalové přednášky našich předních bohemistů prof. Fr. Buriánka, prof. A. Jedličky, dr. M. Pohorského a sovětské bohemistky L. Budagovové se zaměřily na různé složky Šrámkovy osobnosti a díla především ve vztahu k jeho revoltujícímu protestu proti buržoaznímu společenskému řádu, který plodí války a hmotnou i morální bídu, k jeho celoživotnímu boji za svobodu a lidskost.

Večerní literární a divadelní pořady byly voleny tak, aby ukázaly Šrámkovu tvorbu v celé její šíři. Drama bylo zastoupeno inscenací Soudu v nastudování nučického divadelního souboru TJ Sokol, rakovnický J. K. Tyl uvedl Šrámkovo Léto. S nesmírným diváckým ohlasem se setkalo improvizované vystoupení herců Národního divadla L. Havelkové, J. Březinové, Z. Švrdové, R. Lukavského a P. Štěpánka s částí Měsíce nad řekou. V civilu, bez kulis a světel, v sále spořitelny, herci vycítili souznění diváků a podali strhující výkon, který dnes již vlastně klasickou hru aktualizoval a dokonale přiblížil současnému cítění i problémům. V literárně hudebním pořadu Památníku národního písemnictví zazněly v režii M. Zounara verše Fr. Šrámka, prózu uvedla Lyra Pragensis v režii J. Hrašeho v pořadu Sláva života sestaveném z povídek Září a Strhali jí květy a ulámali halůzky.

Recitační studio Šrámkova domu, jeden z předních kolektivů uměleckého přednesu ve Východočeském kraji, vystupuje v pořadech ŠS už tradičně. Letos oslavilo kromě jubilea svého kmenového autora i jubileum vlastní: je mu totiž už patnáct let, přičemž nejstarší členové v něm pracují nepřetržitě od založení. Studio uvedlo Šrámkovu revoluční žurnalistiku a milostné verše v pořadu Naše svatební. Pásmo bylo doplněno montáží z jeho válečné korespondence se ženou Milkou.

Večer pedagogických fakult byl šrámkovskému výročí zasvěcen pouze zčásti. Frekventanti přehlídky a odborného semináře na něm dali budoucím kolegům učitelům nahlédnout do své recitační práce, která je především přípravou na zvolené pedagogické povolání, přípravou na práci s dětmi v recitačních kroužcích a souborech, na rozvíjení jejich tvořivých schopností a vztahu k literatuře.

Celou svou náplní a vyzněním XXI. Šrámkova Sobotka znovu prokázala, že je dokonale promyšlenou a skloubenou kulturní akcí, mající významné a nezastupitelné místo v kontextu naší národní kutury. **šr**

Valentův snímek z vystoupení maďarského mládežnického souboru na Šrám kově Písku

ZÁPISNÍK

HORNÍ POČERNICE Hrou J. Drdy Dalskabáty hříšná ves skončily VII. letní divadelní hry v přírodním divadle svépravické školy. Počasí dobře posloužilo a tak mohlo být předvedeno celkem 7 her v 17 představeních.

Zahajovali ti nejmenší z druhého ročníku ZDŠ dramatizací Broučků v režii L. Matějčka. Děti svojí bezprostředností a temperamentem ovládly scénu i diváky. Scénu a kostýmy, stejně jako pro všechny počernické hry, navrhli manželé Čechovi. Děti z 5—8 ročníku sehrály v režii Vladimíra Stoklasy Daňkovu hříčku Zvířátka a Petrovští.

Další tři hry patřily Studiu 11 a režiséru V. Stoklasovi. Mládež zahrála pohádku Jarmily Loukotkové Tajemství Černého lesa (na motivy Mackbetha). Nebyla to novinka, má za sebou již deset úspěšných repríz. Úhelným kamenem celé přehlídky pak byla hra Se srdcem si divno hrát (Alfred de Musset), jíž bylo věnováno nejvíce péče a příprav. Studio 11 na ní prokázalo svoji zralost i um. Fraška K. S. Macháčka Ženichové posloužila jako hra oddechová, s níž temperamentní mladí herci dokázali pět večerů bavit diváky. Závěrečná dvě představení patřila souboru z Čelákovic.

Letní divadelní hry ve svépravickém přírodním divadle mají již svoji tradici i diváky. Nejcennější na celém počinu je nadšení a dobrovolná práce spojená nejen s přípravou představení, ale i s budováním celého divadla.

M. MATĚJČEK

GOTTWALDOV Ochotníci z gottwaldovského SZK podniků Svit, Závody přesného strojírenství a Rudý říjen se zúčastnili začátkem července II. evropského festivalu amatérských divadel ve Wolfsburgu (NSR).

RYCHNOV Ne každý, kdo zná naše město, bude vědět, že právě odtud pochází jeden z nejstarších záznamů o ochotnickém divadle, datovaný roku 1750. Hrávalo se U labutě, U slunce, v Městské Habrové a nakonec v Pelclově domě, který — dnes už jako Jednotný závodní klub pracujících — slouží ochotníkům dodnes.

V roce 1877 vznikla z ochotnické společnosti, ustavené r. 1861, Divadelní ochotnická jednota Tyl, a tak tedy mají letos rychnovští tyláci první „stovku" za sebou. Své jubileum oslavili — samozřejmě — prací. V lednu měl premiéru Shawův Pygmalion, a hned nato začala příprava slavnostního představení, Tylovy Fidlovačky. Na inscenaci intenzívně pracovaly všechny hlavní kroužky JZKP: divadelní s režisérem V. Hofrichtrem, pěvecký se sbormistrem J. Ehlem, hudební pod vedením B. Augustina, taneční s choreografkou A. Polívkovou, výtvarníci a technici s vedoucími V. Netíkem a J. Korábem. Jenom za poslední měsíc věnovali 2400 hodin ze svého volna, a to nemluvíme o zkouškách, které v jednotlivých kroužcích probíhaly již od loňského listopadu.

Premiéra 21. května a repríza 22. května ukázaly, že se společnými silami podařila dobrá věc. Fidlovačku vidělo víc než tisíc diváků a nikdo neodcházel zklamaný. Století tyláci šťastně vykročili do druhého století.

J. ALBRECHTOVÁ

KOUTEK SAL SČDO

Na 26. loutkářské Chrudimi vystoupilo celkem 10 souborů, z toho 8 je členem SAL SČDO. V rámci festivalu se uskutečnilo finále I. přehlídky individuálních výstupů s loutkou, jehož se zúčastnilo 21 loutkářů. V I. kategorii (individuální výstupy s komplexním loutkoherecký projevem) viděli diváci 8 výstupů a zvítězil Pirát B. Luňákové. Ve II. kategorii (výstupy pantomimické a varietní) byl ze 3 výstupů nejúspěšnější Netrhejte růže E. Malého a ve III. kategorii (výstupy učitelek mateřských škol) vyšla z 11 soutěžících vítězně H. Dotřelová s Hrubínovými pohádkami. Stejně jako v minulých letech se SAL podílela na organizaci semináře učitelek mateřských škol, kterého se zúčastnilo 30 učitelek, většinou členek SAL.

Do uzavření Soutěže aktivity zbývají již jen 2 měsíce. Vede pražský Zvoneček před strakonickou Radostí, Říší loutek, Pimprlem, LD Přerov a Kohútkem ze Vsetína. Z 26 soutěžících má již 19 právo na plaketu za úspěšnou účast.

Svitavský soubor C věnoval Muzeu loutkářských kultur tři své loutky. Soubor Zvoneček

Bohatýra Jánoše uvedl na Šrámkově Písku soubor z MLR

věnoval muzeu dalších deset loutek, tentokrát arch. Krále.

Ze souborů: Kohútek ze Vsetína otevřel v květnu výstavu z práce souboru a zúčastnil se pěti brigád. Členové Sluníčka z Mnichova Hradiště pomáhali upravit trasu Závodu míru a připravili kulturní pořad pro BSP n. p. Liaz. Pelhřimovská Rolnička sehrála v sezóně 1976—77 17 představení, z toho šest premiér pro více než 2000 diváků.

Stav členské základny k 1. 7. 1977: v SAL je 848 členů, celkem 42 členských souborů. (V Čechách je 596 členů a 28 souborů, v moravských krajích 14 souborů a 252 členů). PSL

BRNO Obvodní kulturní a vzdělávací středisko Brno III, které během krátkého období získalo — vedle jiných ocenění — dvě čestná uznání ministerstva kultury ČSR, vyvíjí na poli ZUČ agilní a pestrou činnost. Při OKVS pracuje 19 souborů, z toho dva divadelní — Triangl (známý z Wolkrova Prostějova i Šrámkova Písku) a Divadlo mladých z nedalekých Soběšic. V r. 1976 tu uspořádali celkem 18 přehlídek rozličných amatérských souborů. K pravidelným akcím patří např. podzimní soutěž recitátorů ruské a sovětské poezie „O plaketu VŘSR" (letošní již 6. ročník má být v součinnosti s MěKS v Brně obohacen o seminář k otázkám dramaturgie a interpretace v oblasti uměleckého přednesu) nebo říjnová přehlídka divadel malých jevištních forem, která proběhne letos již popáté a jež se snaží soustředit špičkové inscenace tohoto žánru z celé republiky. Hlavním střediskem zmíněné aktivity je — vedle Kinokavárny pro vystoupení renomovaných účinkujících (Horníček a Český skiffle, pořady Lyry pragensis, Violy apod.) a Lidového domu v Husovicích — nevelký sálek studia Horizont v Brně-Lesné. Horizont uvádí komorní programy slovesné i hudební, a to jazzové i folkové; svou práci zde užitečně konfrontují soubory amatérské s hostujícími scénami profesionálními či poloprofesionálními. Pozornosti zejména studentů se těší také Literární klub, kde verše začínajících básníků recituje a v diskusi s posluchači komentuje Miroslav Kovářík.

Celoměstský charakter měl v polovině června již III. ročník „Matiné recitátorů angažované poezie", pořádaný na počest II. sjezdu SSM. Soutěž byla určena všem amatérským recitátorům starším patnácti let a jedinou podmínkou bylo, že si museli zvolit báseň nebo prózu mladého českého autora. Odborná porota posoudila v klubu Horizont celkem 15 recitátorů. Někteří sice dramaturgickému vymezení nevyhověli (ozvaly se např. verše básnířky J. Urbánkové), většina však ráda využila příležitosti vyslovit se ze svých osobních pocitů prostřednictvím tvorby básníků generačně blízkých. Nejčastěji byly zastoupeny verše V. Honse, z brněnských autorů pak práce J. Suchého a O. Řídkého. V soutěži převažovala spíše upřímná snaha o sdělnost nad vyzrálými interpretačními výkony, které by byly nejen právy všem kvalitám zvoleného textu, ale navíc jej umocnily recitátorovým osobnostním přínosem. Vítězem matiné (pro soutěž konanou vždy až odpoledne by ovšem měli organizátoři zvolit přiléhavější název) se stala H. Sedláková, za ní se umístil I. Šlauch a jako třetí S. Duroňová; byli odměněni diplomy a věcnými dary. **vz**

Dilia

HRY PRO DOSPĚLÉ

Mirko Stieber: Poslední prázdniny (6 mužů, 4 ženy)

Vladimír Kavčiak: Tlustý král (15 mužů, 4 ženy, kompars)

Jan Otčenášek — Jaroslav Balík: Romeo a Julie na konci listopadu (9 mužů, 5 žen, 1 chlapec)

Jiří Švejda — Josef Kovalčuk: Havárie (5 mužů, 4 ženy)

Lauro Olmo: Vyznamenání (4 muži, 3 ženy)

Leonid Zorin: Neznámý (10 mužů, 3 ženy)

Vasile Nicorovici: Tanec oslnivých (11 mužů, 4 ženy)

John Marston: Nespokojenec (13 mužů, 5 žen, kompars)

HRA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Antonín Kudrna: Statečný lovec (11 mužů, 2 ženy)

MIRKO STIEBER - nové jméno české dramatiky

Mirko Stieber (nar. 1945) vstoupil na profesionální jeviště jako autor v loňském roce, kdy pražské Divadlo S. K. Neumanna uvedlo jeho Soukromou věc. V nedávné době měla premiéru na scéně Tylova divadla jeho vlastně první celovečerní hra Poslední prázdniny. Oba tituly vyvolaly mezi divadelníky, kritikou, ale i diváky velký zájem. O jejich autorovi se hovoří jako o výrazném talentu, který je skutečným příslibem pro současnou českou dramatiku.

Dvaatřicetiletý autor dříve, než zasedl v lavicích filmové fakulty AMU, jejímž je absolventem, vystřídal několik profesí, které mu umožnily setkání s řadou zajímavých lidí různých životních osudů, názorů, s odlišným životním stylem. Bylo to období hledání vlastního životního cíle, období objevování lidských a společenských hodnot.

První autorské úspěchy se dostavily v próze a Stiebrovy povídky z poloviny šedesátých let byly odměněny v literárních soutěžích. Následovalo několik rozhlasových a televizních her, filmový scénář a v roce 1971 vydala DILIA Stiebrovy tři aktovky pod

společným názvem jedné z nich — Svatební noc, psané původně pro televizi. K nim posléze přibyly dvě aktovky nazvané Báječní milenci potřebují čas a konečně dvě celovečerní hry Soukromá věc a Poslední prázdniny.

Už ve Svatební noci byl patrný autorův široký okruh zájmů, znalost světové tvorby, pozorovací talent, cit pro dobré divadelní řemeslo, fantazie, lehkost pera, vtip i určitá dávka moudrosti. V Báječných milencích, které napsal v roce 1970, se zabývá citovými problémy současných mladých lidí, problémy, které byly i jemu blízké. K bezprostřednosti výpovědi tu však již přistupuje i profesionální divadelní vidění.

Soukromá věc a Poslední prázdniny se v porovnání s předchozím Stiebrovým dílem jeví mnohem vyzrálejší. Jejich problematika je společensky závažnější, neomezuje se tentokrát jen na pohled na mladou generaci, ale proniká zároveň i do světa generace starší. Hledá následky chyb, přetvářky a měšťáctví těch starších v charakterech mladých, v jejich zmatcích a činech, a snaží se najít optimální řešení. Například v Soukromé věci jsou zachyceny dokonce tři generace. V jejich jednání se obrážejí proměny našeho života, pozitivní jevy, ale i určitá nebezpečí, jež s sebou přináší materiálně rozvinutá společnost: novodobý snobismus, bezhlavá honba pro slůvko „mít“, kdy se pravé, nefalšované hodnoty vytrácejí. Přesto však Stiebrovy hry vyznívají optimisticky. Vyzařují víru ve vítězství dobra nad zlem, víru, že po neúspěchu přijde úspěch, po prohře vítězství. A právě prostřednictvím této víry či spíše přesvědčení vede dramatik své hrdiny k určitému rozuzlení jejich problémů.

Děj Posledních prázdnin je soustředěn do jediného večera posledního prázdninového dne, kdy se má parta maturantů setkat u jezírka v bývalém lomu, kde se po léta u staré boudy scházela. Přijíždí i „hrdina“ třídy Honza, který zběhl ze školy ještě před zkouškami a utekl k cirkusu. Z jeho setkání s kamarády Vítem a Karlem a jejich bývalou spolužačkou i láskou — Marií zaznívají odvěké i současné problémy mládí. Poznáváme jejich teprve se utvářející názory na život. Paralelně s mladými se zde scházejí i rodiče. Jejich postavy slouží autorovi jako „vzorník“ střední generace, jíž obviňuje z nepochopení a často nesprávného vlivu na mládež. Nakonec však přeci jen dochází k porozumění a smíření — otec a syn se scházejí nad perspektivní, společnou prací. Ze hry přinášíme ukázku.

hš

POSLEDNÍ PRÁZDNINY

I. ukázka

MORÁVKOVÁ: V našem rodě nikdo nic nedokázal. I když tvůj táta klidně moh. Aspoň jsem si to myslela, když jsem si ho brala. Tenkrát dokonce chtěli, aby šel na okres, tenkrát když tady dostavěli, vlastně jen s brigádníkama, tu novou fabriku. Ale on? Šel místo toho na jinou stavbu... (Nadechne se) Ten člověk, pro kterýho jsme my, nevím od kolikátýho kolena žili... ten člověk... to seš ty, Vítku!!! Ano, ty! Posloucháš mě vůbec?

VÍT (nasliní prst a zkusí vítr): Je to dobrý, můžeme jet.

MORÁVKOVÁ (s námahou vstane): Něcos říkal o nějakým roce, že něco potřebuješ?

VÍT: Nevím. Už jsem na to zapomněl. Pojď si sednout.

MORÁVKOVÁ: Budeš mi chybět. Nejdřív odešel táta, a teď mě opouštíš i ty... bude mi tu smutno, Vítku... smutno... všechno bude najednou jiný...

VÍT: Mámo, já...

MORÁVKOVÁ: Ale ty budeš jednou slavnej! Já to vím. Můj syn bude jednou slavnej! (Sedne si na rám kola a Vít s ní vyjede ze scény, na kterou se vrací Burdová s Burdou)

BURDA (zaimituje): Budeš slavnej! Můj syn bude slavnej!

BURDOVÁ: Pošklebovat se, to ještě dokážeš.

BURDA: To jediný mně taky pomáhá přežít. Blbec jeden!

BURDOVÁ: Kdo?

BURDA: Kdyby nepsal ty pitomý dopisy!... Dvacet let se člověk snaží, aby na něho nemoh nikdo říct ani tohle... a teď pan synáček... celý město si na nás bude ukazovat!

BURDOVÁ: Jako tenkrát před dvaceti lety.

BURDA (zarazí se): To sem snad nepatří.

BURDOVÁ (hořce se zasměje): První, na co ses mě tenkrát zeptal, když jsi konečně slez na náměstí z toho pomníku, bylo — jestli bych se s tebou nešla večer vykoupat nahá do lomu.

BURDA (zasměje se): A tys šla!

BURDOVÁ (trumfuje): Ale vůbec ne kvůli tobě! Já byla totiž po týdnu první den na svobodě! Po týdnu, který mě táta držel zavřenou v altánu! A tak jsem se mu chtěla pomstít. Jenom proto jsem s tebou šla!

BURDA (oplácí jí ironií): To ses mu teda pomstila.

BURDOVÁ: Asi jsme udělali někde chybu.

BURDA (pobaveně): Tos řekla moc hezky.

BURDOVÁ: Asi jsme dělali něco špatně.

BURDA: Jenom něco? Všechno jsme prosrali, má drahá.

BURDOVÁ (ignoruje jeho poznámku): Kvůli něčemu od nás musel utéct. Ale proč?

BURDA: Proč? Co já vím, proč? (Okamžik ticha)

BURDOVÁ: Snažila jsem se, aby mu nic nechybělo. Co jsem se k němu jen v noci navstávala...

BURDA: Sběr jsi za něho nosila, do školy chodila orodovat...

BURDOVÁ: Celý noci jsem probrečela, abys to neslyšel...

BURDA: To si jenom myslíš.

BURDOVÁ: Všechno jsem dělala s myšlenkou na něho.

BURDA: A na mě ti už nezbyl čas.

BURDOVÁ: Celý svět jsem viděla skrze něj...

BURDA: Upnula ses na něho!

BURDOVÁ: Na co jsem se měla upnout?!

BURDA: A jak se nám za to odvděčil? Abychom se teď styděli vylézt na ulici!

BURDOVÁ: A co když nepřijel? Co když nepřijde? Co když se k nám vůbec nechce vrátit?!

BURDA: Tak se k nám už nevrátí. Vydrželi jsme to bez něho osm měsíců, tak už to... (pokusí se o úsměv) do konce života taky vydržíme sami. Pojď... otevřem si tu láhvinku, co tvůj táta schovával dvacet let, až to praskne. Sednem si... budem sedět... pít... Je to snad moc, co chcem ještě od života? (Vykročí) Jdeš?

II. ukázka

MORÁVEK: Já bych neměl nic proti tomu, aby z kluka byl muzikant. Ale z Vítka nikdy žádnej houslista nebude! Protože to jeho hraní je vydřený, nemá to... lehkost, samozřejmost... Honzo, já když vzal ty svoje starý skřipky do ruky... (vyhrkne) Krucinálfagot, když přece člověk nasadí tón... tak to musí znít! Zatím musí být něco cejtit! Že ti je smutno... nebo že máš radost... musí být na tobě, ksakru, vidět, že to, co děláš, děláš rád!!! A on zatím... Kdybych už za ty roky na stavbách neztratil v prstech cit, tak bych mu ukázal... Chlapi, vy musíte vědět, co chcete, a taky za tím jít... a ne jako on...

HONZA (přeruší ho): Ale vždyť ho vůbec neznáte! V jednom kuse jste pryč. Měl jste vůbec někdy dovolenou?

MORÁVEK: To bych řekl, že měl.

HONZA: Já vím, dva dny.

MORÁVEK: No... jinak to nešlo...

HONZA: A co Vítek?! Copak ho můžete za ty dva dny poznat? Na to byste si musel udělat víc času!

MORÁVEK: To by přede mnou nesměl utíkat! (Okamžik ticha) Já jsem chtěl... vždyť já bych chtěl. Zrovna včera večer jsem si vedle něho sedl na zápraží. Chtěl jsem s ním dát řeč... začal jsem o škole... a co myslíš, že udělal on? Najednou vstal a šel pryč!

HONZA: Možná, že se bojí, že...

MORÁVEK: Vlastního táty?

HONZA: Vždyť vás vůbec nezná! Jak se má vyznat v životě, když ten, kterej by mu moh říct nejvíc, je v jednom kuse pryč!

MORÁVEK: Není malý dítě. Ví, že nejezdím na vejlety! Nechtěl jsem ho ani rozmazlovat, ani mu dávat kázání. Myslel jsem, že jenom tak z něj vyroste pořádnej chlap. Myslel jsem, že to přece musí pochopit!... Že ve mně bude mít příklad, že...

HONZA: Tak to je vám podobný! Příklad! Všichni si pořád myslíte, že vás musíme chápat... že jste pro nás zářící příklady! Ale přitom...

MORÁVEK: Co ale?

HONZA: Víte to moc dobře sám.

HORÁVEK: To teda vím! Jedno vím zatraceně dobře... že se můžu kdykoliv zastavit a podívat se za sebe! A uvidím to všechno stát před sebou! Všechny ty přehrady. Slapy... Lipno... Vranov... Dalešice... Ne, to už mně nikdo nemůže vzít! Stojí tam, člověče, krásný jak ženský... každá jiná... každá...

HONZA: A co Vítek?! Sakra, co váš Vít?!

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

DIVADELNÁ MLADOSŤ

Ve dnech 21.—25. července probíhal v Prešově festival „Divadelná mladosť", kterého se zúčastnilo ze slovenské strany Divadlo J. Záborského v Prešově, Poetická a Nová scéna z Bratislavy, Divadlo pro děti a mládež z Trnavy a Krajové bábkové divadlo z Banskej Bystrice. Z českých zemí přijelo Divadlo na zábradlí, liberecká Ypsilonka, Divadlo na provázku z Brna a Divadlo V. Nezvala z Karlových Var.

Organizátoři festivalu nabídli několik prostorů: budovu divadla J. Záborského, kotelnu rozestavěného nového divadla, učebnu na pedagogické fakultě a sál Parku kultury a oddechu. Divák se tedy mohl seznámit s několika různými prostředími a srovnat je navzájem i vzhledem k souborům, které v něm hostovaly.

Prostor současného divadla, prostor pro jevištní akci je problémem stále nevyjasněným. Sdělnost této jevištní akce, intenzita komunikace mezi hercem a divákem se stává jedním ze základních požadavků aktuálního vyznění inscenace. Proto se mnoho současných souborů začíná vyhýbat kamenným budovám s konvenčním rozdělením jeviště — hlediště a vyhledává prostory méně oficiální, určené původně zcela jiným účelům. Podíl improvizace, nutný při adaptaci těchto prostorů pro plánovanou jevištní akci má vliv na atmosféru celé inscenace, na uvolněnější vztah diváka k herci, případně i na aktivní komunikaci obou těchto složek.

Na tomto festivalu jsme mohli vidět většinu základních typů divadel: typ kukátkový, tap en ronde (diváci kolem herců), typ prstencovitý (herci kolem diváků) a varianty těchto typů. Všechny tyto způsoby mají různé režijní, herecké a scénografické postupy.

Divadlo na provázku pracuje důsledně s variabilním divadelním prostorem: vodí diváka po budově (Máj, Hra na Pohádku máje), používá kruhového typu i sklasického rozesazení (Am a Ea). U Pospíšilova textu Velký vandr (režie P. Scherhaufer) obklopí režisér diváky hereckou akcí: kolem křesel s obecenstvem putuje do kruhu Jan Welzl, polárník, nejdříve na daleký Sever a pak zpět do Brna. Jeho cestu vymezil Josef Ciller bednami s cizojazyčnými nápisy, které vyvolávaly pocit lodí, transportů, dálek. Tyto bedny byly základním stavebním a výtvarným prvkem Welzlovy cesty; byly barevné, (černobílé, žlutočerné), byly spojeny prkny, konstrukcemi, stoly a obklopovaly diváka ze všech stran. Představení se odehrávalo v sále PKO v pseudoklasicistním konvenčním prostoru, vybaveném jevištěm. Scéna vymezovala ovál, zabírající asi 2/3 sálu a vlastní jeviště, plné beden, potažených bílými plachtami, znázorňujících Daleký Sever a obydlí polárníků. Různé obrazy Welzlovy cesty sledují scénické předměty pouze barvou, umístěním, eventuálně hereckou akcí: slamník na konstrukci hamburského bordelu U zlomeného srdce, potažený z jedné poloviny leskłým černočerveným saténem, představuje lože neřesti; pouhým otočením na druhou stranu se z něj stává počestná postel na rodné Moravě.

Jevištní akce se tedy rozvíjejí v kruhu kolem diváků, kteří jsou nuceni se otáčet a upravovat si sedadla. Základní uspořádání křesel je od jeviště odvráceno: sledováním cesty Jana Welzla se divák otočí o víc než 180°. Cesta Eskymo Welzla se odehrává v pochodu formou drobných anekdot, jedině statičtější sekvence se odehrávají na jevišti: tato uzavřená „krabice" inspirovala režiséra spíše k výrobě „živých obrazů". Jenomže neustálé pobíhání herců kolem diváků nepřispělo ani k soustředění těchto diváků, ani k jejich pohodlí. Zdá se, že spíše inscenace aranžované do kruhu, kde diváci obklopují hereckou akci, vedou samy svou koncentrickou formou k soustředěnějšímu nazírání.

Takto koncipovaná představení nám festival poskytl dvě: karlovarskou adaptaci Jedenácti dnů křižníku Kníže Potěmkin Tauričevský a Švejdovu hru Havárie, inscenovanou Hanáckým divadlem v Prostějově.

11 dnů Křižníku Potěmkin (režie M. Pospíšil, scéna V. Fiala) se odehrává na jevišti, po jehož stranách jsou rozesazeni diváci. Scéna je vytvořena trubkovou konstrukcí jdoucí až do provaziště, po níž šplhají námořníci. Na začátku představení postaví sami námořníci-herci podlahu a spojí prknem důstojnický můstek s vlastní scénickou konstrukcí. Z můstku strhnou plachtu, která je během hry současně praporem, posmrtným rubášem, zkaženým borščem, řetězem, ke kterému si posádka, odcházející do zajetí, poutá ruce. Podobně víceúčelové použití mají i jednotlivé části konstrukce: zábradlí je zároveň kotvou, reflektory jsou palubními děly i kbelíky na uhlí.

Diváci, obklopující místo, na němž se odehrává Havárie, mají k hercům ještě blíž — ba dokonce se na ně tito ve svých komentářích přímo obracejí. U této inscenace je výprava nahražena prostou půdorysnou dispozicí — akční plochou bez scénických předmětů a rekvizit. Kotelna budoucího divadla, v níž se toto představení odehrává, vytváří ještě navíc jakési civilizační prostředí, do něhož hra přirozeně zapadá, stejně jako třída Pedagogické fakulty, kam bylo situováno Athaydeovo Vyučování Dony Margaridy a kde scénickou výpravou — prostředím — bylo přirozené vybavení učebny.

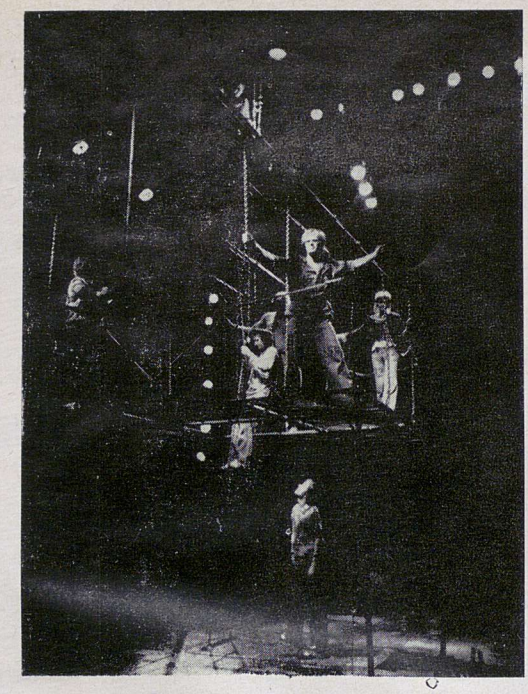
Přesto však je pozoruhodné, že nejlepší představení tohoto festivalu zůstalo věrno klasickému kukátkovému prostoru: Goethův Clavijo z Nové scény v Bratislavě byl realizován v Divadle J. Záborského. Bílá krabice s opráskaným luisézovým vlysem, prkenná podlaha, tonetové židle, herci v bílošedých kostýmech, ve stylizovaných skupinách, se stylizovanými gesty. Sednou-li si Clavijo a Carlos do první řady mezi diváky, není to z potřeby kontaktu, ale z důvodů symbolických a výtvarných: bílé zhroucené figury na krvavém pozadí plyšových křesel.

A přesto bylo toto představení sledováno napjatým obecenstvem v naprostém tichu — nediktovaném strachem jako u Doni Margaridy — ale autoritou kvality, dokonale celistvého představení, které přes silnou stylizaci svých výrazových prostředků vyjádřilo vytčený problém přesně.

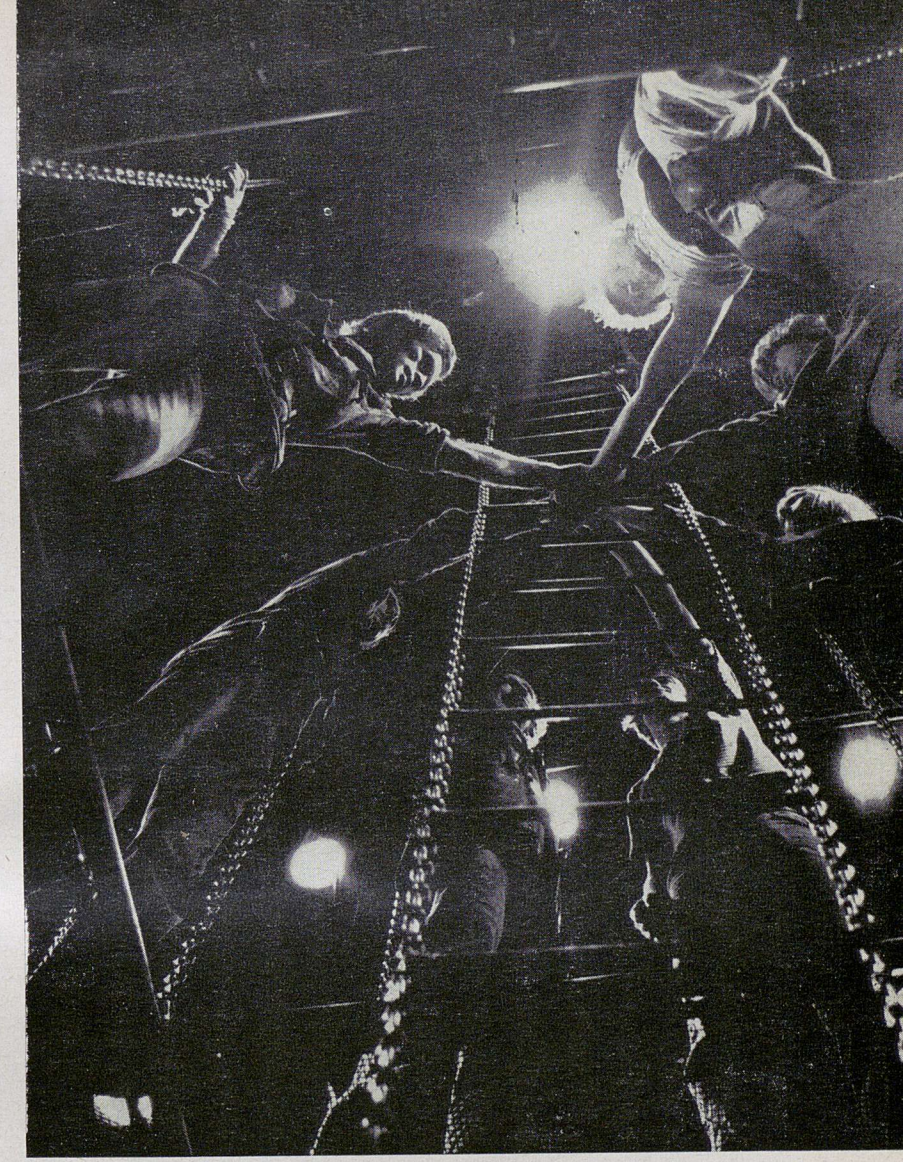
VĚRA PTÁČKOVÁ

Číslo redakčně uzavřeno v červenci 1977. Na titulu Čejchanův snímek z představení Malého divadla — ZK ROH STZ v Ústí n. Labem (A. P. Čechov: Racek)

Amatérská scéna, ročník XIV (Ochotnické divadlo, ročník XXIV), číslo 9, září 1977. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Eva Komárková. — Grafická úprava: Nina Roháčová. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 115 89 Praha 1, Dlouhá třída 12, tel. 649 51, linka 39. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs.
© Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1977.

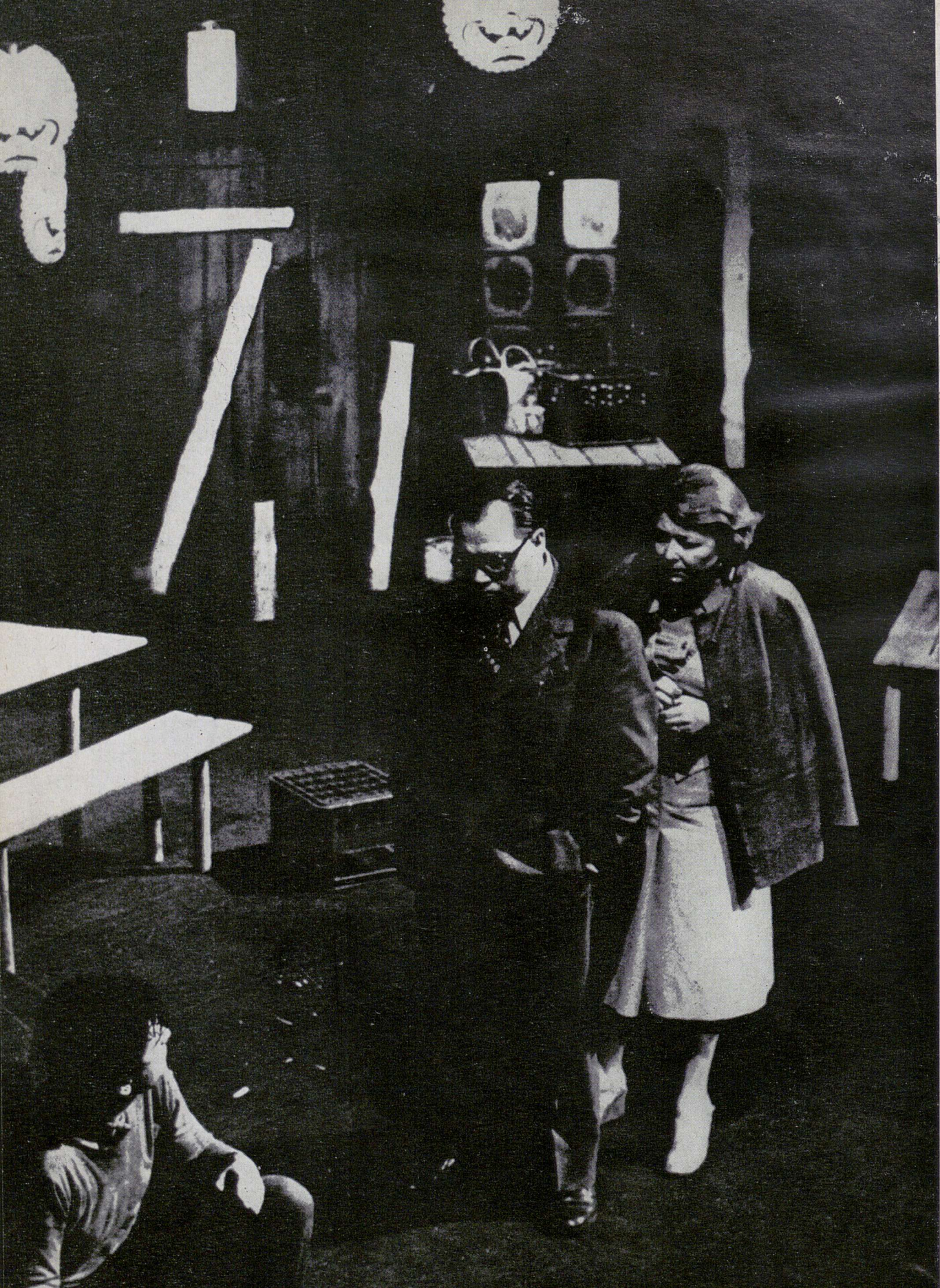


Divadlo Vítězslava Nezvala Karlovy Vary (Křižník Potěmkin). Výprava Jiří Fiala



DIVADELNÁ MLADOSŤ PREŠOV 77

Divadlo na provázku Brno (Polívkova pantomima Am a Ea). Foto J. Bartoš



Svobodův záběr ze Stiebrovy hry Poslední prázdniny v Národním divadle