

as80

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

4





N. V. GOGOL ŽENITBA

NA TITULU: MALÉ DIVADLO ÚSTÍ NAD LABEM — P. HACKS: RÓZICKA SNI.
FOTO A. ČEJCHAN

BEZRUČOVO DIVADLO PRACUJÍCÍCH
ZK ROH SIGMA OLOMOUC



V dokumentárním televizním seriálu Velká vlastenecká válka byl mimo jiné též působivý záběr: člověk, vynášející pozorně kontrabas z bombami rozbořeného domu. Připomíná to hranou scénu z amerického filmu Song of Russia, kde Vladimír Sokolov pláče v obdobné situaci nad rozbitými houslemi. Pravda dokumentu i pravda umění se shodují — právě ničení kulturních hodnot bylo výmluvným dokladem nacistického barbarství.

Jak zásadně odlišný program si vytkla Velká říjnová socialistická revoluce! Lenin ani v době intervence nedovolil zašantročit na Západ umělecké památky, jsa přesvědčen o trvalé hodnotě kulturního dědictví, jež je majetkem všeho lidu, dokladem jeho výspělosti. Těžkou hospodářskou situací bylo třeba řešit jinak. Lenin prohlašoval, že je třeba pro umění vytvořit prostor, ovlivňovat uměleckou tvorbu nenásilně a nebyrokraticky. Respektovat specifickou povahu umění. Tvrdil, že i umělci, kteří dosud nepochopili revoluci, zobrazí nutně aspoň něco z ní správně. Vždyť umělec, je-li sám sebou, odráží dobu, v níž a pro niž tvoří. Nemůže trvale žít jako v ulitě, nevisí v absolutnu. Lenin se také staral, aby herci měli i v těžkých dobách co jíst, aby divadla nezastavila provoz. Chápal, že divadlo není sice přímo výrobní sféra, kde lze ekonomicky vyčíslit hodnotu výsledku, nicméně to, co dává lidem, je stejně potřebné jako materiální produkty.

V této atmosféře vzniká na popud Lunačarského Státní zvukový archiv, který v Moskvě existuje (samozřejmě ve větší a modernější podobě) dosud. Uchování divadelního dění věnuje velkou pozornost i rozhlas a film, jejich archivy.

Divadlo přece odjakživa čerpá ze svých pramenů. Vrací se pro poučení a inspiraci k osvědčeným hodnotám minulosti. Využívá k plnému uchopení přítomnosti také možnosti návratů.

Zásluhou státnické prozíravosti vedoucích činitelů kultury můžeme tak dnes slyšet na deskách jevištní snímky s obecenstvem ze 30. let (u nás podobné nemáme většinou ani dnes). Můžeme na zvukovém filmu vidět a slyšet zakládající členy MCHAT (Moskvina, Knipper-Chechovovou, Kačalova aj.), obdivovat herce Malého divadla, slavné spisovatele-dramatiky, některá díla avantgardy. Jsou na deskách vydávány i rozhlasové fólie — např. série desek s tvůrcem „divadla jednoho herce“ Vladimírem Jachontovem, o němž zároveň s pěti dlouhohrajícími deskami vyšla vynikající podrobná monografie.

Když se podíváme na péči, která se v SSSR věnuje soustavnému shromažďování dokumentů o hereckém a přednášeckém umění minulosti, měli bychom se zamyslet.

Také u nás by měla existovat instituce, která by se centrálně zabývala tímto úkolem a přispívala zpětně svou službou umělcům, badatelům i veřejnosti k rozvoji divadla. Mělo by existovat i pro činohru jakési „Divadlo hudby“, kde by byla možnost dokumenty zpřístupňovat při přednáškách a pořadech.

K čemu donekonečna vydávat reedice několika notoricky známých nahrávek předních herců na deskách? Dnes už herecká tvorba zahrnuje vedle divadla rozhlas, televizi, film a dabing — to by se mělo nějak projevit i v podobě gramofonových hereckých portrétů a jejich textové přílohy. Herecký portrét na desce by měl zachytit celý herecův vývoj, co nejbo-

Jde o úctu k tradici

hatší představu o jeho možnostech a prostředcích.

Aby toto bylo možné, je však třeba oné centrální instituce a postupného zmapování dokumentace české divadelní historie, zvláště v kontextu se světovým vývojem. Už zmíněná monografie N. Gromové o Jachontovovi vychází nejen z kritik a fotografií, ale i nahrávek a filmů. Víme však, jaké dokumenty existují u nás? Děláme všechno proto, aby se neopatrně nepoškodily nebo dokonce nezničily z neznalosti jejich ceny? Vždyť uchovávání nahraných výpovědí pamětníků v rozhlase, pokud nebyly v plné šíři užity v určitém pořadu, se zavádí teprve nedávno. Nedostatek materiálu by mohl mnohdy vést ke smazání rozhlasového nebo televizního snímku, jehož hodnota může být unikátní.

Proto je sovětská iniciativa tak svrchovaně aktuální. Uchovejme všechny hodnoty, jejichž tradice je živá. Pátřejme a identifikujme. Spojme síly soukromých sběratelů se systematickým týmovým průzkumem dosud nezpracovaných fondů a institucí. A posléze, bude-li pro tuto úspěšnou snahu nalezena oficiální podpora, slijme všechny tyto prameny do jediné řeky poznání, které bude sloužit všem, kdo po něm zatouží. Výchovný a kulturní význam takového programu by byl jistě veliký a odrazil by se v oblasti profesionální i zájmové umělecké činnosti. Sovětské zkušebnosti poskytují řadu podnětů jak myšlenku centrálního zvukového fondu českého a světového divadla uskutečnit. Jde jen o to získat pro ni pochoopení a záštitu, jaké se v SSSR divadlu od počátku dostává.

Divadlo si ji zaslouží. Pomáhalo a pomáhá budovat, vychovávat, přesvědčovat i bavit. Nezmlklo ani v těžkých dobách války. Dokonce i za zdmi koncentračních táborů přispívalo k přežití, stejně jako písnička, báseň či obrázek. Sililo vědomí o nezadatelnosti lidského práva na štěstí, svobodu, mír.

Nikdo z nás si jistě nepřeje, aby ještě někdy zachvátila svět válečná katastrofa, jejíž následky a hrůzy si nedovedeme za současných zbraní ani představit. Jsme vděční za každé umělecké dílo, které neznámí lidé uchovali s nasazením života nebo aspoň s vynaložením všech sil v době, která bez lítosti ničila díla, stejně jako jejich tvůrce, kohokoliv a cokoliv, co člověk vytvořil svými rukama, mozkiem a srdcem.

Neměli bychom však zapomínat, že dar umění, bez něhož by byl život šedivý a nudný, vyžaduje úctu k tradici také v dobách míru. Miroslav Horníček krásně řekl v pořadu o Eduardu Kohoutovi ve Viole, že bytí vzdoruje nebytí tvorbou...

JAROMÍR KAZDA

as80 poznámky o divadle

JEDNOTA

O jednotě amatérského a profesionálního divadla u nás se nejenom hovoří. Je skutečností, existuje jako nezvratný fakt. Nechci tu teď sdělit jednotlivé konkrétní příklady, jimiž se projevuje. To by asi vskutku bylo tím příslovečným nošením dříví do lesa. Jde mi o cosi jiného. O obecné vědomí, že přes nepochybné rozdíly je společná cesta s profesionály nutná a zákonitá.

Vzpomínám si na své první uvědomělé kontakty s divadlem na hranici věku dětského a teenagerského. Tehdy jsem nabyl představu, že mezi profesionály a amatéry je nepřekonatelná propast. Neboť hlavní a tak říkajíc první ochotnický spolek v mém rodném městě byl proniknut absolutním přesvědčením, že drtivá většina profesionálů je horší než my – ochotníci. S překvapením jsem například zjistil, že mé návštěvy profesionálních představení jsou – při stagionách Východočeského divadla – považovány za něco nevhodného a nepřístojného. A že jsem vlastně skoro sám, kdo tato představení systematicky navštěvuje. Jistě, občas si v některé inscenaci tohoto spolku nějaký profesionální herec zahrál. Ale to už byl Někd; pod člena Národního divadla se nešlo. Jsem do dneška vděčen, že díky tomu jsem mohl velice brzo se zatajeným dechem obdivovat třeba umění Václava Vydry, který k nám zajižděl nejčastěji. Ale mám-li být upřímný, potom musím přiznat, že toto Vydrovo hostování bylo nejenom výrazem úcty k jeho herectví, projevem pokory před velikostí, od níž se lze jenom učit a po níž lze jenom toužit jako po nikdy nedosažitelném snu. Byly tu i momenty zcela jiné, dokonce opačné. Máme na to, abychom si zahráli s Vydrou; my můžeme hrát jenom s Vydrou! A o prvcích společenské reprezentace nemluví už vůbec. Tak tenhle maloměstský snobismus už v dnešních amatérských souborech skoro nenajdeme. Situace se zcela obrátila. Zehrá se na to, že ne všechny soubory mají stejnou možnost metodické pomoci od profesionálů; že ne všem se dostane příležitosti s nimi spolupracovat. Profesionalita je obecně považována za záruku kvality, za nejbezpečnější cestu, jak souboru pomoci jít kupředu, dosahovat stále lepších výsledků.

Obráceně to platí samozřejmě také. Setkáváme se tu a tam ještě s některými členy profesionálních divadel, kteří mají nedůvěru k amatérům, kteří větou „je to neprofesionální“ šmahem odsoudí cokoli, co vyšlo z amatérského podhoubí. Ale to jsou osamělí běžci na dlouhé trati, která je slepá. I velká řada těch, kdo sice s amatéry nespolupracují a mnoho amatérských představení neviděli, je informována do té míry, že jistě hodnoty amatérského divadelnictví uznává a bere je na vědomí.

Abychom si dobře rozuměli: zase mi nejde o subjektivní postoje amatérů k profesionálům a profesionálů k amatérům. Odvolávám se na tyto své minulé i současné osobní zkušenosti proto, abych jimi dokumentoval objektivní vývoj, který je nezadržitelný. A je samozřejmě dán především společenskou realitou, která divadlu jako celku vymezuje jeho místo. Nezastupitelné, nenahraditelné – leč proměňující se právě se změnami společenskými. Prvotní impuls zákonitého kontaktu tohoto typu a zrodu obecného vědomí o jednotě profesionálního a amatérského divadla vznikl na počátku padesátých let, kdy šlo o to prosadit především vědomí jednoty ideologického působení ve prospěch cílů rodící se socialistické společnosti. To je základna, která trvá pro toto vědomí do dnešních dnů a bude existovat nadále. Odtud všichni bez rozdílu vycházíme a to nás všechny bez rozdílu spojuje. Abych

byl zcela praktický: dramaturgické plány amatérů jsou posuzovány v tomto směru ze stejných hledisek jako plány profesionálů. A neméně tak už dlouhou dobu se základní metodická pomoc v oblasti režijní soustřeďuje na rozvíjení schopnosti amatérských režisérů najít takovou dramaturgickorežijní koncepci, která bezpečně určí rozhodující ideově tematický základ inscenace.

Jenže jsou tu další fakta, která signalizují, že vývoj jde – alespoň ve svých špičkách – dál. Že ona jednota se prosazuje i na poli realizačním: jako vůle hledat nové možnosti zobrazení a sdělení jevištními prostředky. Až doposud platí – a ještě dlouho bude asi především platit – že profesionál pomáhá amatérům s prací na konkrétní inscenaci proto, aby jim pomohl otevřít nové možnosti, objevil pro ně další cesty ke zlepšení. A nepochybně také proto, aby jim pomohl udělat lepší představení, než jsou sami schopni. Ale máme příklady, které dokazují, že motivace tohoto vstupu profesionála do amatérského organismu může být i jiná. Profesionál si práci s amatéry ověřuje cosi, co si nemůže prozkoušet na jevišti profesionálním. Neboť nezapomínejme na to, že amatérské soubory – zvláště soubory mladé – jsou daleko dynamičtější ve vztahu ke své vlastní tradici, než mnohé soubory profesionální. To jest: mají často neskonale větší možnost začít s naprosto čistým stolem a zapomenout na svou vlastní minulost. Nebo dokonce vůbec žádnou minulost prostě nemají. Vzniknou z nadšení – a mohou zaniknout, když toto nadšení přejde či se změní jiné okolnosti. Aniž se to třeba jakkoli dotkne někoho existencí.

První vlašťovky tohoto vývoje přineslo amatérské divadlo slovenské, jemuž tu jednou provždy zůstane pro historii priorita. České divadlo – a teď mluvím o celku – jako by s využitím této možnosti váhalo. To není námitka či odsudek, pouze konstataci fakta. Ovšem v tomto okamžiku máme už příklad, který svým způsobem jde v tomto trendu i za praxi slovenskou. Mám tu na mysli Dětské studio Divadla Na provázku.

Proč říkám, že jde za slovenskou praxí. Pokud vím – a jestli se mýlím, ať mi slovenští soudruzi prominou – je v současnosti na Slovensku jediný soubor, kde profesionál systematicky uplatňuje svou poetiku, svůj divadelní názor, kde hledá prostor pro své pojetí divadelnosti. Je to soubor ze Zelenče, který ovšem – a o to mi teď jediné jde – vznikl jako vědomé využití oněch „netradičních“ dynamických možností amatérů. Zatímco brněnské Dětské studio stojí oběma nohama na půdě profesionálního tělesa. Nemluvíme teď o otázkách organizačních. O těch vůbec nic nevím a navíc bych Provázku přisuzoval prvenství, které mu nepatří. Neboť už po léta přece pracuje při olomouckém Divadle Oldřicha Štíborného jeho amatérské Studio, které je v našem amatérském divadelnictví pojmem. Ale toto Studio existovalo a existuje – přes veškerou účast jednotlivců z profesionálního souboru – na této půdě především organizačně. Za to budí všem, kdo to umožnili, vzdán dík. Zatímco obě – mohu-li to tak nazvat – provázkové odnože jsou výrazem jediné divadelní metody, jediné představy o tom, jak dělat divadlo. Jejich organizační spojení je projevem nejenom dobrého vztahu profesionálů k amatérům, ale především jisté společné ideové divadelní koncepce, která může spojit profesionální i amatérské divadelnictví.

Nechci vůbec psát kritiku třeba na Bramborový den. To už ostatně učinili jiní, neboť od premiéry tohoto představení uplynula už drhná doba. A já jsem ho viděl teprve nedávno. Přiznám se, že jsem už dlouho nešel do divadla s takovým napětím, s takovým očekáváním. Neboť jsem byl zvědavý, proč Provázek pracuje s amatéry, když přece patří u nás k profesionálním divadlům, které počítáme mezi experimen-

tální (abych zvolil nějaké označení) a mají dost prostoru pro to, aby zkoušeli pořád něco nového. Což také činí. Navíc: viděl jsem dvě inscenace Zdeňka Pospíšila v amatérském divadle – Baladu pro banditu a Šukšiny Charaktery. Nezapřel v nich nic ze svého osobitého rukopisu. Leč zcela upřímně: zařadil se jimi zase do onoho proudu spolupráce profesionálů s amatéry, který jim přináší nové podněty a odkrývá průchody ke kvalitě. Tak jak jsem už o tom mluvil. O to více jsem byl tedy zvědavý na to, co si s těmito zkušenostmi počne, tak říkajíc, na domácí půdě.

Stalo se to nejlepší, co se mohlo stát. Pospíšil pochopil naprosto přesně, že nejlepší amatérské divadlo se stýká s jeho mateřským profesionálním divadlem v úsilí o současnou autenticitu. Jistě, inscenace Bramborového dne nese mnohé znaky divadelního projevu, který staví na metaforičnosti, jevištním obrazu. I tohle je jeho pozitivem. Ale soudím, že nikoli nejhlavnějším. Pokud mohu posuzovat základní úsilí Divadla Na provázku – jeho profesionální části – potom bych je viděl v tom, že chce reagovat trvale na dnešní naše vnímání a citění světa. Že se chce vždycky přiblížit tomu, co nás nenechává chladným, klidným; tomu, co se jaksí stává součástí našeho

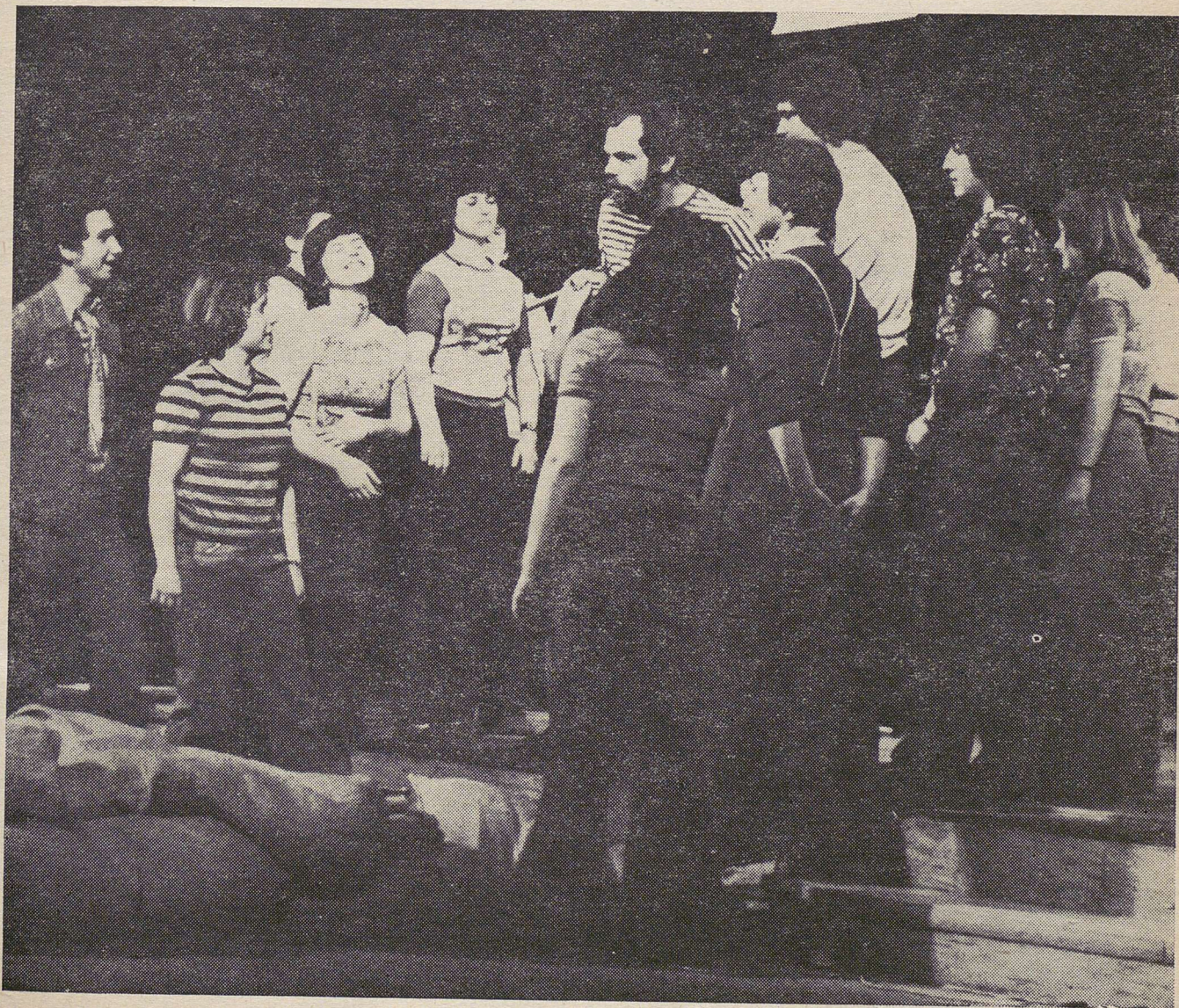
života. Samozřejmě – v divadelní podobě, která je provokací. Odtud potom pramení všechny ty postupy, které dráždí svou nezvyklostí. Ale za tou nezvyklostí shledávám vždycky vůli aktivně vstoupit do vztahu se skutečností, která je nám všem – divákům i divadelním tvůrcům – vlastní, která je autentická.

A Pospíšil přesně rozpoznal, že tato autentičnost se v amatérském divadle rodí z herce. Zvláště potom tam, kde pracuje s lidmi mladými, kteří prakticky nemají žádnou divadelní zkušenost. O tuto autentičnost se opřel. V dramaturgickém výběru i ve způsobu, jak pracuje s herci. Kdybych měl postihnout to, co mne nejvíce v tomto konkrétním představení po divadelní stránce zaujalo, potom bych bez rozmýšlení a rozpaků řekl, že právě důraz na tuto metodiku herecké práce.

Ale já teď mluvím o jednotě profesionálního a amatérského. A tu nemohu než konstatovat, že Bramborový den je pro mne především jedním z nejvyšších výrazů této jednoty. Neboť ideová vůle mluvit k tomuto životu tu zcela logicky spojuje divadelní výsledky a zkušenosti jistě tendence divadla profesionálního s jednou z hlavních obecných hodnot dnešního amatérismu.

J. C.

ADS TRUTNOV – P. DOSTÁL: VÝTEČNÍCI. FOTO V. ŠPŮR



prostředky divadelní komiky

komická situace

ZDENĚK HOŘÍNEK

Snad tři čtvrtiny starší komediální produkce pojednávají o tom, jak mladí (děti) bojují za své právo oženit a vdát se podle svého proti vůli a nástrahám starých (rodičů, starších nápadníků). Nakonec vždy v tomto střetnutí zvítězí. Toto stereotypní „fandění“ dětem, dávání za pravdu mladí v komedii by se mohlo jevit podezřelé a neobjektivní, kdybychom na to nebyli zvyklí – kdybychom to nebrali jako ustálenou konvenci komediální fabulace. Jenomže každá konvence má svůj dobrý důvod – svévolné konvence se dlouho neudrží. Hledáme-li počátek situačního schématu boje mladých proti starým, dostaneme se až k samotným počátkům komedie, ale vlastně divadla vůbec – k mýtům a rituálům, z nichž se vyvinulo. Prastaré vegetativní obřady, přežívající dodnes v masopustních maškarádách, chápou pravidelné střídání ročních období jako vítězství démonů vegetace a úrody nad demony zániku, smrti, jako vítězství jara nad zimou. Symbolický proces je personifikován zápasem mezi hrdinou a jeho „černým“, starým protivníkem. V tomto zárodku komediálního konfliktu je obsažena jakási primitivní dialektika, jejíž pojetí boje protikladů je ovšem cyklické – je to dialektika „věčného návratu“.

Ve staré attické komedii (Aristofanés aj.) je ještě mytologické východisko zřetelně čitelné, ale už v nové attické komedii (Menandros aj.) je zamaskováno reáliemi každodenního života: tématem her se stává láska milenců a původně symbolický spor se sekularizuje a dostává generační náplň. Mladí vždycky za pomoci vychytralých otroků prosadí svou a starým nezbyvá než se smířit s porážkou. Tento vzorec vztahu už v komedii zůstane. Starým je předurčeno hrát role oklamáných a posmívaných otců, manželů a nápadníků. Budou vzati na milost jenom tehdy, vykonávají-li dobře své otcovské poslání, tj. nestaví-li se mladými a nestaví-li se mladým do

cesty. Mladí budou vždy a priori v právu, při čemž komedio-
grafové většinou ani neusilují o to příliš zdůvodnit toto privilegium mladí. Mladí totiž nevíteží, protože by si úspěch nějak zasloužili: vítězství jim často bez zásluh padne do klína. Jsou v právu prostě proto, že jsou mladí. Nemůžeme si dost dobře představit komedii, kde by v milostném soutěžení stáří triumfovalo nad mladím. Vyskytne-li se takový případ (Šaldovo Tažení proti smrti s příznačným podtitulem Pán, který nemohl zestárnout), jde o paradoxní pojetí mladého (duchem, vůlí, životním elánem) stáří, postaveného do protikladu k nepřírozeně, předčasně ochablému, zestárlému mladí.

Komedie preferuje to, co má život před sebou, co je schopno v sobě život rozvíjet. Komedie jednoznačně preferuje otevřené lidské možnosti proti lidským realizacím. Staví se na stranu naděje proti hotovým, ukončeným skutečnostem a jistotám. Proti uzavřenosti tragédie je komedie žánr optimistický, ovšem jen v tom smyslu, že nestaví své přesvědčení na dosažené skutečnosti, ale na víře v lidské možnosti. V Novalisových Fragmentech se praví: „Každé zpodobení minulosti je tragédie ve vlastním smyslu, každé zpodobení přicházejícího, budoucího – komedie.“

Konflikt starého a mladého je zároveň konfliktem starého a nového. Tím se otevírá cesta dalším modifikacím: staré nemusí být staré jenom biologicky, ale též mentálně, citově, společensky. Synonymem stáří se stává autoritářství, útlak, konzervatismus, reakcionářství. Ve společenské a ideologické transpozici tedy půjde o konflikty mezi pokrokem a reakcí, mezi autoritou a revolucí, mezi hájením starých pořádků a prosazováním nových. Preference mladého, nového – ať jde o jakoukoli modifikaci (mýtickou, generační, ideologickou) – je v komedii absolutní.

Z podobného pojetí věčného rozporu vychází i jedna z nejdůmyslnějších teorií komiky: Henri Bergson vidí ve smíchu prostředek obrany tvořivého života proti všemu ustrnulému, zkonstatěnému, zmechanizovanému.

Na rozdíl od tragédie, která byla vždy těsně spjata se způsobem společenského myšlení, s určitou ideologií, komedie čerpá z elementárních, přirozených tendencí a sklouká lidského a společenského bytí. Ne náhodou původ slova humor souvisí s tělesnými štávami (humour), určujícími fyzickou i duševní konstituci člověka. Komedie hájí přirozená práva života a stíhá smíchem všechny projevy, které život poškozují, mrzačí, ochromují. Rozhodujícím kritériem komedie je hledisko přirozenosti: přirozené je to, co je zdravé, co je životaschopné – opakem jsou poruchy a deformace, podmiňující neschopnost přizpůsobit se chodu života (ztuhlost, automatické akce a reakce apod.).

Bojem nového se starým se však vztahy uvnitř komediálních situací nevyčerpávají. Věc je komplikovanější: ne všechno, co se staví jako přirozené, zdravé, pokrokové, takovým skutečně je. Základní schéma boje starého s novým se obohacuje o schéma další: rozpor mezi pravdou, skutečností na jedné – a lží, falší, klamem, přetvářkou na druhé straně. Tento rozpor se realizuje v komedii jako proces, v němž se střetávají síly, snažící se klam nebo zdání uchovat, a síly, chtějící odhalit pravdu.

Nejjednodušší formu tohoto schématu představují komedie založené na mechanické záměně totožnosti dramatických postav. Příčinou záměny může být náhoda – existence k nerozeznání podobných dvojčat, které se náhodou, a aniž o tom vědí, octnou na stejném místě (Plautovi Menaechmové, Sha-

DS BYSTRICE U BENEŠOVA – G. B. SHAW: ČOKOLADOVÝ HRDINA.
FOTO K. KROUZIL



kespearova Komedie omylů), nebo záměrný klam — převlek (v Shakespearově Večeru tříkrálovém jsou oba způsoby kombinovány: Viola způsobí převlekem zmatek v citových vztazích, který se ještě zvětší nečekaným příchodem jejího bratra-dvojčete Sebastiana).

Přetvářka, předstírání neexistující lidské hodnoty znamená znitěnění našeho schématu a je oblíbeným terčem výsměchu v komedii charakterové (Molièrův Tartuffe). Pokrytec je obdobně vítaným předmětem útoku jako byl v prvním schématu starý, který si chtěl proti přirozenosti přisvojit mladou. Pokrytec tím, že záměrně klame o vlastní vnitřní „totožnosti“, je přímo ztělesněním rozporu mezi skutečností a zdáním. Porážka pokrytce rovná se jeho demaskování, odhalení pravdy, jímž je pokrytec zasažen v samotném jádru své bytosti.

Efekt demaskování se zcela zákonitě stal jednou z hlavních společenských a morálních funkcí komediálního žánru. Více či méně, zjevně či latentně je obsažen i ve většině komedií založených prvotně na rivalitě starých s mladými (viz např. Molièrovy Lakomec, Škola žen, Zdravý nemocný).

Záměna mezi pohlavími, kterou si oblíbil Shakespeare ve svých komediích zřejmě z důvodů divadelně konvenčních (mužské role hráli v alžbětinském divadle chlapci!), zůstane jedním z nejučinějších triků situační komiky (vzpomeňme nehybnou popularitu Charleyho tety Brandona Thomase): záměna totiž balancuje na hranici toho nejpodstatnějšího rozdílu a rozporu lidské přirozenosti. Život je touto záměnou zasažen ve svém nejchoulostivějším místě, vztahujícím se přímo k možnosti reprodukce. I když k odhalení nedojde nikdy tím nejfrapantnějším způsobem, divák si lehce dovede představit, jak by takové odhalení dopadlo, a bouřlivě i potměšile se tomu směje. Je to klam, jehož dosah je sice neradikálnější, ale ryze fiktivní a hravý. Protože nemůže mít bohudík dlouhého trvání.

Omyl, klam, zdání nemusí se vztahovat jenom k osobě dramatické postavy a nemusí to být vztah jenom jednostranný.

Oblíbeným prostředkem situační komiky jsou i nedorozumění všeho druh — klamy vzájemné, při nichž každá strana interpretuje určitou věc, událost, situaci jinak. Doména nedorozumění je velmi široká: sahá od nejjednoduššího nedorozumění stran předmětu hovoru či jednání (podle vzoru: Já o voze, ty o koze...), které se zpravidla brzy vysvětlí, až po klíčové nedorozumění o funkci určitého dramatického činitele, o smyslu dramatického dění, o základních vztazích dramatické situace. Na takovém nedorozumění lze vybudovat celou komediální zápletku. Tak je tomu např. v Gogolově Revizorovi, kde nesprávná interpretace náhodného a bezvýznamného návštěvníka Chlestakova jako obávaného revizora, jakož i jeho pasivní, nechápavé reakce inspirují onen pověstný velkolepý striptýz úředních hodnostářů provinčního městečka.

Vysvětlením personálních záměn i jiných nedorozumění, demaskováním záměrných klamů a přetvářek obnovuje komedie přirozenou hierarchii hodnot, která byla — ať náhodou nebo vědomě — převrácena, zfalšována. Věci jsou nazývány opět svými pravými jmény.

Moderní drama dovádí vědně situační schéma vztahu mezi pravdou a lží, skutečností a zdáním (které zdaleka není záležitostí pouze komediální, ale jedním z nehlubších uměleckých témat vůbec!) do krajních a paradoxních důsledků tím, že tyto vztahy problematizuje a relativizuje. Vnější záměny a nedorozumění se po jisté námaze nejširšími prostředky rozřeší, rozuzlí. Pojmou-li se však vztahy pravdy—lži, skutečnosti—zdání noeticky (jak činí s oblibou např. autoři italského teatro grottesco), přestávají být situačním schématem a stávají se filozofickým problémem. V relativizujícím rozvržení, jaké předkládá třeba Pirandellova komedie s příznačným názvem Každý má svou pravdu, pak problémem neřešitelným. Hra ztrácí komediální demaskující funkci ve starém smyslu. Není už s to pravdivě demaskovat lidské povahy a vztahy; demaskuje toliko iluzornost lidského poznání. Zde ovšem také končí oblast staré komedie a otevírá se cesta absurdní „metafyzické“ grotesce.

NOVÁ KNIHA O SHAKESPEAROVĚ

Česká shakespeareovská literatura je bohatá. Už v tzv. matičním či muzejním překladu Shakespearových her najdeme práci překladatele Jakuba Malého Shakespear a jeho díla (1872). V roce 1916, kdy Jaroslav Kvapil uskutečnil v Národním divadle k 300. výročí básnickovy smrti proslulý cyklus patnácti Shakespearových her v čele s Vojanem, zahajoval tato představení proslovem Génius Shakespearův a jeho tvorba, vyšlým téhož roku knižně, F. X. Šalda. Malý český národ tak ukázal uprostřed války svou kulturní vyspělost a tradici, počínající za Shakespearova života hostováním anglických herců v Praze a popisem Shakespearova divadla od Zdeňka Brtnického z Valdštejna (viz Dějiny českého divadla, I).

Za 2. světové války vzniká dvousvazkové dílo Františka Chudoby Kniha o Shakespearovi (1941), dodnes impovnující rozsahem a důkladností, ač je autor nedokončil a byl tehdy odříznut od pramenů. Po válce vyšly Vodákovy divadelní kritiky s rozborů her Shakespear, Kritikův breviář (1950).

První česká marxistická monografie Shakespearova doba a divadlo od Jaroslava Pokorného (o alžbětinském

divadle psal i ve Složkách jevištního výrazu) vyšla roku 1958. Zahájila novou etapu výzkumu. K ní přibýly roku 1959 Stříbrného Shakespearovy historické hry. K 300. letům od Shakespearova narození (1964) vyšly: Stříbrného monografie William Shakespear, sborník autorů Bachtíka, Berkovce, Pokorného a Lajchy William Shakespear v hudbě a na našem jevišti a Vočadlový rozbor ve vydání Shakespearových historických her a básní. Roku 1965 napsal Stříbrný Shakespearovy předchůdce. V roce 1966 vyšel sborník Charles University on Shakespear s bibliografií univerzitních autorů z let 1882—1964. Roku 1971 vyšel Hodkův William Shakespear, Kronika hereckého života. V roce 1978 se objevil první ze sborníků Alžbětinské divadlo, Shakespearovi předchůdci (Hornát, Lukeš, Pokorný, Bejblík) s texty her a obrázky. Letos ho mají doplnit Shakespearovi současníci. Člen autorského kolektivu, anglista Alois Bejblík, vydal vloni v edici MF Kolumbus **Shakespearův svět** (cena 20 Kčs, čtené obrázky). Název označuje dobu a prostředí, v němž Shakespear žil, svět jeho imaginace i divadlo, kde působil: Globe. Není to kniha životopisná ani

přehledná. Jde jí o čtivé objasnění kořenů, z nichž vyrostlo Shakespearovo dílo, jež nebylo ojedinělým úkazem, ale součástí nebyvalého duchovního rozmachu, podmíněného hospodářskou prosperitou Anglie „zlatého věku“.

Bejblík podává na základě nejnovějších shakespeareologických výzkumů obraz této doby, divadla, herectví a sociálního postavení herců, složení obecnstva, provozu divadel atd. Shakespearovo dílo neprobírá systematicky ani v úplnosti, nýbrž právě na pozadí doby a divadla, jež toto dílo odráželo.

Kdo chce najít přehlednou informaci o Shakespearově životě a české tradici, zvolí Stříbrného. Kdo o herectví, vezme sborník Shakespearovi předchůdci (Lukešova studie) či monografii Hodkovu. Komu jde o rozbor her, najde je v Chudobovi a Vodákově. Komu jde o hlubší studium, přečte Chudobu celého.

V kontextu českých shakespeareovských prací má však Bejblíkova kniha své místo. Uspokojí zejména zájemce o širší historický kontext. Předpokládá, zdá se, že čtenář zná už Shakespearovy hry a život odjinud, a uvádí je proto spíš do nových souvislostí a poznatků. Čtenář zde získá zhuštěnou první informaci, nebo mu Shakespearův svět pomůže v orientaci. Kniha doplňuje chronologie Shakespearových děl a bibliografie k jednotlivým kapitolám, většinou anglická. —da

HERECKÁ DRAMATURGIE

Pojem dramaturgie zahrnuje v sobě několik různých hledisek, jejichž vzájemný poměr závisí na dramaturgické koncepci.

Hledisko aktuálnosti by nemělo chybět nikdy, pokud chceme tvořit živé a zajímavé divadlo, a ne „úplně středověké představení“, jak říká Jan Werich, kdy „jsou divadla, která jsou dividla, kde se divěj“, když přijde divák“.

Aktuálnost by však neměla divadlo svazovat ani tématicky ani žánrově či v poetice užitých prostředků. Tendence obsahu musí být sdělena uměleckou formou. Je třeba dosáhnout jejich vnitřní syntézy, aby tendence nečouhala z díla jako sláma z bot.

Úzce chápaná aktuálnost by mohla natropit mnoho škod, protože by vedla k deformaci diváckého vkusu nebo dokonce k nezájmu obecnosti, přesyceného opakující se tematikou. Tendence musí být v díle přítomna nenásilně a repertoár musí být tematicky i výrazově bohatý, kontrastní a vyvážený.

Řada her by mohla utrpět aktuálností za každou cenu. Jiné hry by mohly zmizet z repertoáru vůbec, protože by se jejich fantazie, hravost, humor či básnická metaforičnost nezdály najednou dost „ideové“. Jenže umělecké dílo na rozdíl od vědy nezpřístupňuje poznání skutečnosti výlučně přes rozum, ale také přes emoce — a to neméně účinně. Dramaturg, který by ignoroval specifickou umění, by si nejspíš nevěděl rady s hrami, představujícími kulturní dědictví. Pohádky a lyriku by ze svého neustále poučujícího divadla vymýtil. Servíroval by divákovi ideje hotové a vypreparované, místo aby mu dal možnost, aby k nim dospěl sám. Pro vlastní divákovy zkušenosti a představy by jaksi nezbylo místo.

Dramaturgie, měnící divadlo v kostymovanou přednášku, činí z něj patvar bez barvy, chutě a vůně. Sterilizované divadlo je snad hygienicky nezávadné, ale něco podstatného mu chybí. Organismus, kterému se předkládá, zatouží brzy po čerstvější stravě...

Dramaturg musí uvážít komu, co a proč mají právě nyní sdělit umělecké výpovědi, které zařazuje do plánu. Domnívám se, že by tento plán, přestože je u nás zpravidla zvykem dělat ho nadlouho dopředu, měl mít určitou pružnost a schopnost reagovat na život kolem i výsledek realizace.

Myslím na dramaturgy-autory, jako Shakespeare, Goethe, Tyl či Nestroy, kteří znali, jak myslí a cítí jejich diváci, a každou hru, jež neobstála před obecností, nahradili pohotově hrou novou. Amatérské divadlo, které není sevrěno ekonomickou nutností běžného divadelního provozu a dostatečně dlouhé a důkladné přípravy, by rovněž mělo diváckým ohlasem korigovat své dosavadní snažení i příští směřování. Setká-li se například s poloprázdným hledištěm a není-li chyba v propagaci, a tato věc se opakuje, je třeba si položit otázku po příčinách a buď je odstranit dalším zkoušením, nebo hru z repertoáru při snižující se úrovni interpretace prostě vzít zpátky.

Toto radikální řešení však může vést k přílišnému zdů-

raznění jiného důležitého hlediska, z něhož se v dramaturgii vychází: hlediska úspěšnosti. Odkáživa se všichni divadelníci snažili mít úspěch (i finanční). Pokud však tuto snahu nevyváží důraz na uměleckou hodnotu, může inscenace nebo celý repertoár snadno sklouznout k samoúčelnému přebujení komiky, erotiky, hororů a detektivek.

Vzrušení, napětí a zábava spolehlivě přitahují diváky, ale ne vždy jsou spojeny s myšlenkou, ne vždy jsou součástí umění, ne vždy jsou tlumočeny jeho prostředky.

Ekonomické zřetele a snaha po snadném zaujetí divákovy pozornosti by nikdy neměly vést k neuměleckosti nebo bezduchému napodobování módních směrů a vlivů. Divadlo nesloužilo nikdy pouze odreagování se diváka, nýbrž bylo zároveň důležitým nástrojem lidského sebeznávání. Nemělo by na tuto závažnou funkci zapomínat. Mělo by být naopak osobitou, původní a pravdivou výpovědí svých tvůrců, nepředstírat skutečnost, ale umělecky ji zobrazovat, uchovat a tím zpětně přetvářet.

Posledním a možná nejzávažnějším hlediskem, z něhož dramaturg vychází v přípravě nové sezóny, je hledisko herecké. Má-li divadlo schopné režiséry, finanční, technické i personální vybavení, musí se uvažovat též o tom, zda herci, kteří tvoří soubor, budou s to vhodně obsadit a zahrát zvolený repertoár. Co je platná poutavá hra, nemá-li lidi, dostatečně vybavené pro její realizaci?

Říká se, že amatérské divadlo je divadlem typů, že si vybírá hry podle svých možností. Nepřeceňuje je však? Soudím, že by bylo pošetilé chápat ono „vybírání podle typů“ tak, že je třeba spokojit se s dosaženým stavem. I ten nejlepší dramaturg by stěží hledal hry, kde by se uplatnil spolek šišlavých individuí, která se dovedou jen šmajdavě klátit po scéně s rukama v kapsách a domnívají se, že jsou proto přirozenost sama. Hamlet v texaskách není ještě zárukou modernosti. Záducha a neschopnost udělat třeba kotrmelec dovolují tak nanevšest hrát hry, kde se sedí u stolu a mluví, nebo se dělají pohyby jako v životě. Jenže začne-li takový „herec“ mluvit „jako v životě“, je zoufale monotónní a není mu rozumět. „Ono je to ve verších? Tak to je tragédie, to jo,“ jak říká vtipně v jedné předscéně Miroslav Horníček. Nepohyblivost těla a jazyka je přímo závislá na duševní omezenosti.

To, co označuji za hereckou dramaturgii, předpokládá soubor, který je opravdovým kolektivem, něco chce a dělá pro to maximum. Jinak by slovo amatér ztratilo svůj smysl. Jen ten, kdo má divadlo rád tak, že miluje ne „sebe v umění“, ale „umění v sobě“ (Stanislavskij), dokáže chodit na zkoušky včas, zdokonalovat se, soustředit se, respektovat práci druhého.

Je-li soubor, pro nějž se dramaturgie dělá, takový, pak je samozřejmou a radostnou povinností dramaturga vybírat hry tak, aby si postupně zahráli všichni (podle známého hesla „není malých rolí“), a aby ti, kdo mají více talentu a schopností, dostávali stále náročnější a různorodější příležitosti.

Z herecké dramaturgie by měla posléze vyplynout i tvář

divadla: zda chce vyjadřovat společný názor na divadlo nebo zda je výslednicí zájmů různých, na základě vnitřní demokracie (soutěživost mezi režiséry a menšími zájmovými skupinami v souboru však předpokládá jednotné vedení a jasnou celkovou koncepci).

Dramaturgie spolurozhoduje, zda se bude v nastávající sezóně experimentovat a v jakém smyslu, nebo zda se bude usilovat o vytvoření určitého stylu souborové práce, koordinuje režijní a herecké plány atd.

Na závěr této své malé konfese bych se rád zmínil ještě o jednom. Spisovatel Jakub Arbes, dramaturg Prozatímního divadla, byl vybaven z titulu své funkce zajímavou pravomocí: měl dbát o správně mluvenou češtinu na jevišti.

Myslím, že tento podnět stojí za úvahu. Vždyť režisér bývá mnohdy tak zahlcen prací a herci mívají jiné starosti, že by nemuselo být marné, kdyby nad srozumitelností, výrazností a dalšími kvalitami řeči bděl ještě někdo, případně kdyby se mohl vyjádřit z tohoto hlediska i k obsazení.

Vždyť jestli pohybové schopnosti podstatně ovlivňují použitelnost herce, platí to i o jeho hlasových možnostech a výslovnosti. Jestliže se proklamuje, že amatérské divadlo vychází z typů, neměly by to být netvárné stereotypy. Aby se člověk stal typem, je totiž třeba být nejprve osobností, usilující o uměleckou a lidskou zralost, o rozvíjení znalostí i schopností. Osobností, která si to uvědomuje, by měl být i dramaturg.

JAROMÍR KAZDA

VE SCHWERINU V NDR se konal v únoru každoroční celostátní seminář na téma Nová tvorba pro děti. Pro letošní ročník si pořadatel — Zentralhaus für Kulturarbeit, obdoba našeho ÚKVC — vyžádal vyslání našeho divadelního souboru a lektorů. Na základě úspěchu na loňském KDL byl vybrán dětský divadelní soubor ZDS Gottwaldova ul. v Dubňanech v okrese Hodonín s inscenací hry L. Dohnálkové U nás v Holoubkově (DILIA hru vydala začátkem letošního roku ve sborníku Rozpuštělé pohádky). Představení se hrálo pro účastníky semináře — vedoucí pionýrských divadel a dětských divadelních kroužků z celé NDR a pro děti ze souboru hostitelského KDPM. Obecenstvo si vynutilo přídavek, a tak se jedna z drobných pohádek opakovala. Na druhý den vedoucí souboru Ludmila Dohnálková předvedla asi půlhodinovou ukázkou své práce s dětmi ze souboru — sérii her

Na návštěvě u severních sousedů

a improvizací na námět tří čtyř řádek z Thurberovy pohádky O bílé lani. V diskusi bylo zřejmě nejen ze slov chvály, ale zejména z dychtivých dotazů a komentářů, že úspěch představení nebyl věcí zdvořilosti k hostujícímu souboru, ale upřímného nadšení prací, která je zcela jednoduchá a nenáročná, pokud jde o hmotné vybavení a prostředky, ale o to bohatší na tvořivost, fantazii a nápady. Náš soubor se tím odlišoval od dvou domácích souborů, které jsme měli možnost vidět. Jeden z nich byl soubor začínající a hrál drobnou scénku ze života, spíše anekdotu s mravním naučením, a těžce zápolil s reálnými dveřmi, kte-

ré nešly a nešly otvírat. Druhý uvedl dramaturgicky cennější hru, dramati-zaci Brémských muzikantů bratří Grimmů. Ale představení souboru schwerinského domu pionýrů bylo bohužel zatěžkané iluzivním kostýmováním a dekorací. Tím výrazněji vynikla znakovost a prostota dubňanského představení.

Děti z Dubňan naše dětské divadlo vzorně reprezentovaly nejen na jevišti, ale i na každém kroku. Znovu se potvrdilo, že děti tvořivé jsou hodnější a příjemnější, než nudící se děti bez určitějšího a náročnějšího zájmu.

Eva Machková



ZDS DUBŇANY — F. NEPIL-L. DOHNÁLKOVÁ: U NÁS V HOLOUBKOVĚ. FOTO F. ROUS

DESET LET PRÁCE STUDIA HORIZONT

Vyslovíme-li pojem horizont, představíme si něco jako dálky. Avšak HORIZONT, který máme dnes na mysli, je blízký, zejména divadelníkům. Najdeme jej jako nevelký klubový prostůrek v Brně-Lesnė, v sousedství obvodní knihovny a restaurace Obzor. Napohled nic zvláštního. Avšak podíváme-li se na jeho desetileté působení — vzniklo totiž péčí OKVS Brno III na podzim roku 1969 — pak se ukáže, jaké možnosti připravilo a stále znovu nabízí amatérským souborům divadelním, recitátorům, hudebním skupinám, výtvarníkům, mladým autorům a talentům v různých uměleckých oborech vůbec.

Stěží se nám podaří v tomto krátkém shrnutí a zamyšlení bohatou a příkladnou činnost Studia Horizont postihnout. Přesto alespoň zhruba zrekapitulujme to, co se podařilo organizátorům z úseku ZUČ při OKVS Brno III do akčního a diváckého prostoru s kapacitou 60 míst a malým pódium vtěsnat. Jde o iniciativu, která si zaslouží nejen pozornost, ale na základě dosavadních výsledků i ocenění.

Začalo to stovkami brigádnických hodin devítičlenného poetického divadélka Triangl, neboť sídliště Lesná tehdy ještě skřípalo posledními nárazy své dostavby. Brigádnickou pomoc potřeboval i areál Obzoru, kde tito mladí zajatci Thalie vystihli svou příležitost. L. Kozlovský, iniciátor celého dění (dnes vedoucí úseku ZUČ při OKVS Brno III), oživil vzniklý klubový prostor představeními s amatéry Trianglu, zpočátku bez jakýchkoli finančních prostředků. Ale představeními úspěšnými: s recitací pásma veršů mladých básníků Pampelišky dosáhli prvenství v krajském kole, později s dramatizací textů G. Apollinaire získali na Wolkrově Prostějově cenu diváků a zvláštní cenu poroty. Začalo zde hostovat brněnské Divadlo X, množily se džezové večery — mezitím se formovala určitější koncepce. V roce 1970 začala sezóna v pravém slova smyslu: 55 představení nejrůznějšího typu, mj. opět Triangl, opět Divadlo X. Dále pantomima Alfreda Jarryho (Ctibor Turba), pražské divadlo Orfeus. Zrodila se dominanta sezóny: svérázná dramatizace Exupéryho Malého prince; kreslil akademický malíř a spisovatel A. Mikulka, text interpreto-

vala členka činohry Státního divadla H. Trýbová, klavírní improvizace vytvářel skladatel P. Blatný. Poté následoval M. Částek se svým pojetím divadla jednoho herce, s pořadem 200 malých cigaret (verše Gellnerovy, S. K. Neumanna aj.). Členové amatérských souborů a mladé publikum objevují Studio Horizont jako stále intenzivněji fungující zdroj impulsů a inspirace. A stále ještě bez jakékoli provozní dotace, celý provoz zajišťují amatéři sami. Teprve roku 1972 je činnost Horizontu zařazena do plánu činnosti OKVS Brno III. Programy se rozšiřují. V roce 1973 se realizuje I. ročník Přehlídky divadel malých forem a recitační soutěž ruské a sovětské poezie O plaketu VŘSR. Toho roku se poprvé v Brně (a v ČR vůbec) objevuje mezi hosty Horizontu studentské Radošinské naivní divadlo. Uvedli inscenaci svých kmenových autorů Štefky a Markoviče Člověčina. V roce 1972 zde započalo pak už pravidelné každoměsíční hostování Divadla Na okraji.

Avšak pozdríme se u jedné z nejvýznamnějších akcí Studia Horizont — Přehlídky tzv. malých divadel. V uplynulém roce proběhl její už VII. ročník. Za ten čas se diváci setkali s 30 sou-

bory z celé republiky a jedním z Jugoslávie: Brno (9 kolektivů), Praha (8), Prostějov (2), Ostrava, Gottwaldov, Jindřichův Hradec, Pardubice, Bratislava (3); studentské divadlo B. Krsmanoviče z Bělehradu. Mezi amatérskými skupinami se objevila pro zvýraznění profesionálních kvalit scénického a recitačního umění pražská Viola, Lyra Pragensis, Divadlo Na provázku, jmenované už Divadlo Na okraji, Hanácké divadlo, M. Částek. Přehlídky umožňují amatérům pestrou konfrontaci stylů a uměleckých východisek experimentálních, netradičních, otevřených, autorských divadel. Tato setkání představují vždy velmi názorný, praktický seminář o dramaturgii, režii, scénografii a o použití hudby v inscenaci, nemluvě o hereckých výkonech. Lze říci, že tyto příležitosti nesporně spolupůsobily i k pozoruhodné renesanci malých scén v Brně (dnes je jich kolem třiceti). Vedle Divadla Na provázku a Divadla Na okraji velmi inspirativně zde působí pravidelně hostující Nedivadlo I. Vyskočila a jeho přáteli.

Z iniciativy L. Kozlovského (nevím kolikáté už) se zrodily pořady Slyšet se navzájem. Už v 50 z nich se sešlo autorské mládí, aby slyšelo svou poe-



TRIANGL OKVS BRNO III — G. APOLLINAIRE:
OTMICA. FOTO ARCHIV



zii v interpretaci Miroslava Kovářika, aby diskutovalo o své a o současné básnické tvorbě. Besedovali s nimi brněnští autoři J. Suchý, I. Odehnal, L. Štěpán, J. Uher.

Co všechno se už po 10 let v Horizontu provozuje: divadelní představení a přehlídky, soutěže recitátorů, komponované pořady (filmy, hudba, diapozitivy), divadlo hudby, tematické filmové pořady (filmy-vzorky, film a hudba, katedra humoru), koncerty džezových a vokálně instrumentálních

skupin (včetně při OKVS Brno III působilého souboru staré hudby Camerata Moravica), praktické semináře... a také ještě drobné výstavy uměleckých fotografií, zhusta tematicky navazující na právě chystaný či probíhající pořad. Tohle a to nevzpomenuté za 10 sezón pro téměř 40 tisíc mladých návštěvníků...

Studio Horizont v Brně-Lesné je malý plácek pro hraní. Ale hrají si zde ti, kterým učarovala zájmová umělecká činnost, ti, kteří na svých ces-

tách za aktivním setkáním s krásou zakletou v umění hledají podněty, inspiraci i ověření správnosti toho, co sami dělají. V tomto smyslu je brněnské Studio Horizont už deset let vyhledávaným a vždy platným zdrojem ideového a uměleckého směřování, zdrojem informací, prožitků a pohledů, objevů a metodických podnětů, zdrojem možností, na jejichž základě lze nově a zase jinak rozklenout vlastní působení. A to rozhodně není málo...
MIROSLAV TME

Sur le pont d'Avignon...

Na avignonském mostě se už sice netancuje, jak se zpívá ve francouzské lidové písničce (a zlomyslný průvodce po Provinci tvrdí, že se na něm nikdy netancovalo), ale divadelní festival založený Jeanem Vilarem, jímž je jiho-francouzský Avignon proslulý po celém světě, patří k tomuto půvabnému městu už více než třicet let. Ten loňský se konal potřicáté. Mohl se mimo jiné pochlubit inscenacemi známého Mezinárodního divadelního střediska Petera Brooka a Micheliney Rozanové, Divadlem Slunce (Théâtre du Soleil) Ariany Mnouchkinové, Divadelním studiem Louvain-le-Neuve, jehož Lorenzaccia a Čekání na Godota režíroval Otomar Krejča, a řadou dalších jmen a souborů.

Věnujme však pozornost akci, která v Avignonu probíhala ve stejné době jako divadelní festival — a vlastně v jeho rámci, nehonosila se ovšem zvuknými jmény ani efektní publicitou, ale jejíž význam není o nic menší. Především proto, že neměla charakter rekapitulace, jako celý festival, ale že byla programově nasměrována do budoucnosti. Tu akci zorganizovala Francouzská liga pro vzdělávání a výchovu (LFEED, která má mimochodem dobré styky s pražským Ústavem pro kulturně výchovnou činnost) a měla název Mezinárodní setkání mládeže na téma Kolektivní výraz a sociální funkce dramatické a hudební výchovy.

Od roku 1978 alsaská sekce LFEED

— konkrétně skupina štrasburských pedagogů, jejichž vůdčími osobnostmi jsou Jean Michel Nest a Daniel Boch — pracuje systematicky a s velkým zápletem na projektu zavést do francouzských škol druhého stupně (zhruba odpovídá naší 6.—9. třídě a gymnáziu) dramatickou výchovu. Přesněji řečeno, jde jim o to dokázat, že dramatická, respektive v širším slova smyslu tvořivá hra nemusí být jen záležitostí mimoškolní, zájmové činnosti dětí a mládeže, ale že může být s úspěchem využívána právě v rámci výuky francouzštiny a francouzské literatury, popř. tělocviku, výtvarné výchovy apod. Jednou z řady akcí alsaské sekce LFEED bylo loňské Mezinárodní setkání mládeže, druhé seminář tohoto druhu organizovaný v Avignonu. Setkání se zúčastnilo 60 seminaristů; seminární třídy vedlo 7 lektorů (z toho 6 ze Štrasburku). Zájemci o komplexně pojatou tvořivou hru dětí a mládeže se sjeli z Francie, Itálie, NSR, Belgie, Dánska, Egypta, Holandska, Norska, Rakouska, Španělska, Švédska, Velké Británie a z Uruguaye. Přizváni byli rovněž dva Češi.

Celé jedenáctidenní setkání (které představovalo zhruba 40 hodin práce ve třídách i při společných akcích) bylo důsledně zaměřeno na improvizaci s elementárními prvky divadla, tedy na hru s „materiály“, jako jsou prostor, objekty, jazyk, zvuky, hlas, tělo, barvy... Seminaristé se mohli po

prvním dnu rozhodnout pro práci v těchto šesti třídách:

1. Pohyb
2. Pohyb a hlas
3. Prostor
4. Zvuk
5. Písmo (resp. jazyk)
6. Grafický záznam

První a druhá seminární třída měla na programu abecedu dramatické hry — tak, jak ji známe např. z kaplických seminářů atd. Náplní byla tedy pohybová výchova, hygiena a kultura hlasu, cvičení na kontakt, na orientaci v prostoru aj. Podnětnější a inspirativnější byly vzhledem ke stavu dramatické výchovy u nás zbývající čtyři seminární třídy. Třída nazvaná Písmo se zaměřila na hru s prvky jazyka a písma (slova, slabiky, hlásky, písmena...), přičemž největší důraz byl položen na rozvíjení fantazie. Třída Zvuk experimentovala — jak naznačuje už její název — s co nejširší škálou zvuků. Tedy nejen s tóny, ale také a především s mimohudební oblastí (rytmizovaný neartikulovaný projev, roz-zvučení různých materiálů a předmětů, nečekané využívání hudebních nástrojů, zvukové koláže...). S trochou zjednodušení by bylo možné říci, že se práce této třídy přibližovala vytváření konkrétní hudby. Nikdy ovšem nešlo o výsledné „skladby“, nýbrž o proces, o hru, o dobrodružné hledání. Třída Prostor, která měla k dispozici prázdný sál, role papíru, klubka provázků, dřevěné hole, velikou plachtu, alobal a další zcela běžný, dostupný materiál, se zabývala elementárními vztahy člověk-prostor, tedy pocítováním prostoru, jeho členěním, orientací v něm. Neobyčejně inspirativní byl program poslední třídy, nazvané Grafický záznam (Graphie). Tato skupina byla svorníkem mezi všemi třídami, sledovala jejich práci (v první fázi) a vytvářela mezi nimi kontakty či dodávala jim podněty (v druhé fázi). Objekt hry tu byl grafický záznam — linkou, nově vytvořeným, fantastickým písmem, barvou, tvary apod. — dojmů, asociací, pohybu, atmosféry, vztahů mezi lidmi, předměty i prostředím. Seminaristé pracující v této třídě tak přinášeli zcela nové, nečekané pohledy na vše, co se v průběhu setkání dělo, a dodávali podněty k dalším akcím. (Mimochodem — takto koncipovaná třída by mohla být obohacena např. i pro semináře v Kaplici, kde se ostatně stále volá po třídě zaměřené na výtvarné složky dětského divadla.)

Za důležité pokládám, že Mezinárodní setkání mládeže bylo od počátku organizováno jako kolektivní akce; mezi třídami nebyly neprodyšné stěny, právě naopak. Organizátoři počítali s kontakty mezi skupinami, se vzájemnou konfrontací i se dvěma společnými akcemi. První uzavírala první fázi semináře, druhá byla zařazena na závěr.

Avignonské setkání, připravené a

PIRKO BRNO — D. MRAZKOVÁ: CO VYPRÁVEL LES. FOTO V. ZAJÍC



vedené alsaskou sekcí LFEEP, mělo vloni teprve svou první reprízu. Nelze se proto divit, že ne vše tu bylo ideální. Po stránce organizační mu ovšem nelze vytknout prakticky nic, připomínky lze mít jen ke stránce odborné. Seminári by prospělo méně improvizace ze strany lektorů (propracovanější metodika vedení semináře, větší důslednost v dotahování akcí do konce, promyšlenější struktura hodin...) a lépe prováděný nábor seminaristů. V Avignonu se totiž stalo to, co se stává občas i u nás — že z různých důvodů na seminář přijeli nejen lidé neinformovaní o hlavní náplni setkání, o dramatické hře a jejím cíli, ale i ti, kteří nikdy s dětmi nebo mládeží nepracovali a s největší pravděpodobností ani pracovat nebudou. Energie,

čas a v neposlední řadě i finance investované do takovýchto „mrtvých duší“ jsou přirozeně kapitálem zbytečně vyhozeným.

Dramatická výchova dětí prodělala u nás v Československu od přelomu 60. a 70. let prudký a potěšitelný vývoj. Francouzi s jejím systematickým promyšlením a rozvíjením teprve nedávno začali a jsou prozatím — jak se zdá — ještě ve stadiu hledání. Je to však hledání sympatické svou odvahou a pro nás v mnoha směrech inspirativní. Za cenu pokládám v první řadě snahu Štrasburských nalézt tvořivé dramatické hře cestu do škol, promyslet a prakticky ověřit její funkci a místo ve vyučování. Zpočátku se stěží prosadí jako samostatný předmět, ale proč ji nevyužívat v rámci jiných před-

mětů jako jedné z metod? Podnětné a následováníhodné je rovněž širší, komplexnější pojetí dramatické výchovy. Pro Štrasburské není rovnítko mezi dramatickou výchovou a dětským divadlem. Prosazují spíše komplexní tvorivou hru, která využívá prostředků nejrozličnějších uměleckých (ale nejenom i „mimouměleckých“) oborů a směřuje k jejich propojování a doplňování, k jejich integraci. (Obdobné cíle a obdobné zásady charakterizují mimochodem také dlouhodobý experimentální program Umění-hra vyhlášený u nás před 7 lety českou ústřední radou PO SSM a uplatňovaný v některých DPM, LŠU a ZDŠ.) Domnívám se, že činnost alsaské sekce LFEEP bychom měli věnovat pozornost.

JAROSLAV PROVAZNÍK

PREMIÉRA V PLZNI

Před léty uvedlo Divadlo Dialog, soubor ZK ROH Škoda v Plzni, Bulgakovovu hru Molière aneb Kabala svatoušek. Tato inscenace zaujala v následujícím roce i diváky Národní přehlídky ruských a sovětských her ve Svitavách. Přestože Michail Bulgakov patří k nejvýraznějším autorům porevoluční ruské literatury, jeho obsáhlé dílo na našich scénách stále ještě nezdomácnělo. Jestliže plzeňský soubor nastudoval nyní další Bulgakovovu práci a v československé premiéře uvedl jeho drama Puškin (Poslední dny) v překladu Aleny Morávkové, nevracel se k dílu tohoto sovětského dramatika a prozaika zbytečně. (Zkrácenou verzí této hry měli naši diváci zatím možnost sledovat pouze jako televizní inscenaci.)

Základní téma Posledních dnů A. S. Puškina je stejné jako hlavní téma všech ostatních Bulgakovových prací

z jeho vrcholného tvůrčího období. Je to téma odpovědnosti a umělecké a mravní poctivosti. Poslední dny jsou tragédií člověka, který názory i uměleckým cítěním předběhl svou dobu, který trpěl nepochopením rodiny a nenávisť společnosti a přesto zůstal svým osobním i tvůrčím představám a ideálům věrný. Hra o Puškinovi je zajímavá i po formální stránce. Zatímco v Kabale svatoušek stál Molière po celý večer ve středu dění, zde se autor soustředil na vykreslení různých vrstev společnosti obklopujících hlavního hrdinu dramatu — A. S. Puškina. Velký ruský básník je sice takřka bytostně přítomen veškerému jevištnímu dění, fyzicky se však na scéně ani jednou neobjeví. Plzeňští amatéři uvedli hru ve vlastní — a dosti podstatné — dramaturgické úpravě (jednotlivé obrazy hrají přeskupené, dva obrazy — souboje a pouliční demonstrace — vynechávají, původních 39 postav zredukovali na 25 a mezi jednotlivými obrazy nechávají zaznít Puškinovým veršům, mám-li se zmínit alespoň o zásazích nejpodstatnějších).

Režisérka Slávka Trčková zahájila drama druhým obrazem, scénou literární snídaně u Saltykova, obrazem inspirovaným oním pověstným gogolovsky pokřiveným zrcadlem, ovšem na rozdíl od Gogola nikoli bezvýhradně krutým a nemilosrdným, demaskujícím sice prázdnotu a obłudnost snobské společnosti, ale demaskujícím ji s moudrostí člověka vědoucího, lidské slabosti chápajícího, obdařeného navíc darem lyrického nadhledu. Jestliže v tomto prvním obraze režisérka akcentovala gogolovskou tradici, ze které Bulgakov vycházel, aby předznamenala prostředí, ve kterém Puškin žil, tvořil a byl vražedán, v dalších obrazech dala více prostoru tomu, čím Bulgakov Gogolovu poetiku rozvinul. Představuje nám postupně jednotlivé postavy petrohradské společnosti

z konce ledna a začátku února roku 1837 v komorních dialogích, nechává jednotlivé výstupy plynout až skoro v lehkém konverzačním tempu, aby byl divák o to víc zasažen lyrickým nábojem textu a hlubokými podtexty jednotlivých replik, které se postupně odkrývají a dávají jeden druhému nový smysl. A představení režiséra uzavřela syrovou scénou na poštovní stanici, ve které zastavuje policejní skupina vezoucí nocí a vánicí Puškinovo mrtvé tělo na neznámé místo, pointující inscenaci obnažením lidské malosti, přizívající se na velké hře mocných s rádozy zdravou, ale ve skutečnosti krajně nebezpečnou „lidovou moudrostí“ bez morálních zábran.

Ne nepodstatnou složkou představení se stala jednoduchá, náznaková scéna (J. Pleskal) respektující variabilitu hracího prostoru a především volba kostýmů. Herci hráli ve svých dobře padnoucích černých večerních oblecích obohacených dobovými doplňky (fiží, šerpy, kabáty od uniformy) a i tyto doplňky před děkouvačkou odložili. Kostýmování bezesporu zvýšilo apelativnost plzeňského představení, pomohlo interpretům předat dnešním divákům mravní poselství všech, i těch nejdrobnějších Bulgakovových postav.

Nebudu nad inscenaci vynášet rozhodný soud ani hodnotit jednotlivé výkony herců. Měl jsem možnost podílet se na přípravě představení a tak můj vztah k němu, právě tak jako k celému Bulgakovovu dílu, je spíše láskyplný než kritický. Jedno je však jisté. Diváci prvních repríz odcházeli díky Divadlu Dialog Bulgakovovým Puškinem důvěrně oslovení. Bulgakov sám nevěděl, zda bude moci konfrontovat toto své drama s ohlasem publika. Měl pochybnosti, zda bude dalšími generacemi doceněn. Ne nadarmo si vybral jako motto ke hře verše z Oněgina: „Snad v něčím srdci zazní přece; / a osud se svou perutí / mé strofě nedá zhasnout v řece / věčného zapomenutí.“

-gr-



DIVADLO DIALOG — M. BULGAKOV: PUŠKIN

pět zkušeností

Autorsko-dramaturgické semináře pro vedoucí dětských divadelních souborů vznikly ze dvojího poznání: především ze zjištění, že ovlivňování repertoáru dětských souborů formou rad a napomenutí typu „tohle hrejte — tohle nehrejte“ je pramálo účinné — hlavně proto, že kvalitních textů je málo a navíc většinou pocházejí z období nezasaženého metodikou dramatické výchovy a jsou tedy více či méně zdařilou napodobeninou „velkého“ tříaktového dramatu — s tím rozdílem, že hrdiny tu nejsou lidé dospělí, zmítání zajímavými vášněmi, ale děti či zvířata, rostliny a předměty nejrůznějšího druhu. Druhá zkušenost ukázala, že progresivní tendence jak ve výchovné, tak jevištní práci dětských souborů se nikoli náhodou objevují hlavně tam, kde vedoucím souboru je osobnost autorského typu, která navíc pochopila, že literární východisko pro jevištní práci s dětmi nemůže vzniknout v izolované spisovatelské krejčovně, kde se šije „dětem přímo na tělo“, ale „na place“, mezi dětmi, ve spolupráci s nimi, z respektu k jejich podnětům, ale i z citlivého odhadu, co a jak z jejich nápadů převzít a co ne. Proto proběhly už při čtyřech národních či celostátních pře-

hlídkách dětských divadelních souborů v Kaplici autorsko-dramaturgické semináře, a předmět téhož zaměření byl zařazen i do dvouletého kursu pro vedoucí dětských dramatických souborů, který byl ukončen v říjnu minulého roku. Máme tedy už jisté zkušenosti a dokonce i určité výsledky, které volají po malé bilanci.

Moje soukromá statistika praví, že kaplických seminářů se ve čtyřech běžích zúčastnilo na 40 posluchačů, solenický kurs absolvovalo 26 frekventantů. (Opravdu intenzivně pracujících bylo o něco méně — každá podobná akce si samozřejmě vyžádá svou nezbytnou dávku „mrtvých duší“.) V Kaplici vzniklo devět scénářů, posluchači solenického kursu odevzdali celkem 22 textů. Potěšitelné na těchto suchých cifrách je však zejména to, že zveřejněno, ať už tiskem nebo na jevišti (nebo oběma způsoby) bylo zatím 11 scénářů, k vydání v DILIA se připravují další čtyři, že většina publikovaných scénářů má přinejmenším slušnou úroveň a hlavně — že snad byla nalezena metoda, jak ovlivňovat dramaturgii dětských souborů efektivnějším a tvořivějším způsobem než formou teoretického kázání.

ZKUŠENOST PRVNÍ

praví, že základním předpokladem produktivity při této nesporně náročné činnosti je vytvoření podmínek, za nichž se dá tvořivě a soustředěně pracovat. V těch kaplických seminářích, na nichž jsme se scházeli ve dvouhodinových „okýnkách“ mezi představením a hodnocením, jsme toho udělali relativně málo (a často jsem jen tiše žasla, že se vůbec dá vymýšlet, koncipovat, diskutovat a psát v poklusu z divadla do školy a ze školy do klubu). Nejlépe se osvědčily dva způsoby — prvnímu kaplickému semináři v roce 1974 byl věnován celý týden po skončení přehlídky, v solenickém kursu se uskutečnilo v průběhu dvou let šest konzultací a dvoje týdenní soustředění. Jedině za těchto podmínek může vzniknout úzký pracovní i osobní kontakt jak mezi posluchači a lektorem, tak mezi seminaristy navzájem, i možnost spojit individuální práci „doma“ s jejím ověřováním v kolektivu.

ZKUŠENOST DRUHÁ

nás varuje před ukvapenou volbou předlohy k dramatizaci. Najít látku, vhodnou pro převedení do dramatic-

KAPLICE 79

FOTO FRANTIŠEK ROUS



z pěti seminářů

kého tvaru, vyhovujícího možnostem a schopnostem dětských představitelů, je velmi obtížné. Hra pro děti vyžaduje epičtější stavbu než dramatická „klasika“, místo jediného centrujícího konfliktu jí více sluší řada drobnějších, ale výrazných „srážek“, nesvědčí jí realistická drobnokresba ani romanticky nadnesený patos, složité nástrahy klade na interpretace postav dospělých, obtoží tu pouze situace, které se dají „udělat“ a ne jenom „umluvit“ — snad proto se staly nejúspěšnějšími východisky pro dramati- zaci komediální pohádky, které se pohybují „nad podlahou“, umožňují ironii, odstup, travestii, hravou improvizaci a variace, denaturizaci dialogu pomocí rytmy, refrénu, zařazení písniček atakdále atakdále. [Tahle druhá zkušenost je však tak obsáhlá a složitá, že by vystačila na samostatný článek.]

ZKUŠENOST TŘETÍ

volá po tom, aby všichni účastníci semináře znali všechny látky, na kterých se pracuje. Teprve pak se mohou stát tvořivými partnery lektorovi a sobě navzájem, jenom za tohoto předpokladu se seminář nepromění v lektorovo dramaturgické „sólo“, jenom

v tomto případě se stanou jednotlivá setkání inspirujícím zážitkem i pro ty, jimž se jejich vlastní autorská práce nedaří nebo kteří si ještě netroufli. [Kromě toho je kolektivní diskuse nad látkou a nad „boďákem“ bičem pro grafomany, jejichž sebevědomí rychle klesá pod tíhou neúprosně kladených konkrétních otázek a přestává se vznášet v uměleckoidních vysokých sférách.]

ZKUŠENOST ČTVRTÁ

ukázala, že psaní nezačíná psaním, ale vyjasněním daleko „přízemnějších“ záležitostí: jak bude vyřešen scénický prostor, jak budou vypadat kostýmy a rekvizity, jaké bude časové — prostorové členění příběhu, aby po jednotlivých krátkých, hravých a lehkých epizodách nemusela padat těžká sametová opona, jaké volit prostředky, aby děti nebyly nuceny k realisticko-psychologickému herectví, které je pro ně nedostupné. Zkušenost čtvrtá totiž prokázala, že hra pro dětský soubor je svého druhu „šifrou“, v níž je daleko komplexnější než v dramatickém textu běžného typu „zakle- ta“ budoucí inscenace — ovšem tak, aby ji každý soubor mohl objevovat znovu a po svém, aby byl textem pod-

něcován, ale nesvazován, inspirován k vlastní výpovědi, ale nenaváděn k papouškování.

ZKUŠENOST PÁTÁ

zatím udělána nebyla, ale udělána být musí. Z patnácti scénářů, které byly či budou zveřejněny, je osm pohádek komediálního typu. Jak už bylo řečeno, není to náhoda, ale výsledek šťastného spojení možností žánru s možnostmi dětských dramatických souborů. Ale děti by na jevišti neměly — a mnohdy ani samy nechtějí — jenom dovádět v donekonečna na ruby obrácených pohádkových taškařicích. Chtěly by se po svém vyslovit ke světu, ve kterém žijí a ve kterém jsou nejen hýčkány, ale taky zraňovány. Chtěly by předat svou zprávu o přátelství, věrnosti a zradě, o vztahu k světu dospělých. V naší i světové literatuře bylo napsáno mnoho dobrých, moudrých i vzrušujících příběhů o dětech a pro děti. Jde jen o to, jak je přenést na jeviště. Až se v širším měřítku podaří to, co se zatím ojediněle povedlo Soně Pavelkové ve „Střepinkách“, bude to zkušenost jistě nejcen- nější.

ZDENA JOSKOVÁ

NA SNIMCÍCH ZLEVA: DVĚ UKÁZKY POHYBOVÝCH ETUD A ZABĚRY ZE SOUTĚŽNÍCH PŘEDSTAVENÍ — SOUBOR ZDŠ RAKOVÁ, J. SYPAL: KORÁB ČAJKA; SOUBOR LÚČ ZDŠ GORKÉHO ULICE MARTIN, S. MI- CHÁLKOVÁ-A. KOZÁKOVÁ: SVIATOK NEPOSLUŠNÍKOV



MARYŠA V KVĚTNÉ

Divadelní hra bratří Mrštíků Maryša patří k těm klasickým hrám českého jeviště, jejichž nastudování je snahou a touhou amatérských divadelníků. Vede je k tomu silný dramatický náboj hry, její dokonalá výstavba, propracované dramatické postavy a – jak již uvedeno – tradice českého divadla. Na počest 35. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou nastudoval Maryšu divadelní soubor Karla Högra při ZK Moravské sklárny v Květné, malé obci na moravsko-slovenském pomezí nedaleko slovenských hranic.

Pavel Révay, režisér souboru v Květné, po poradě s režisérem Divadla bratří Mrštíků Pavlem Rímským inscenoval Maryšu nikoli jako velkou tragédii lásky selské dívky k chudému chlapci z konce minulého století, nýbrž jako příběh, který se ve světě, v němž vládne touha po majetku, odehrává běžně, je zákonitý a tudíž zcela obvyklý. Z toho důvodu neusiloval o přísné místní určení moravské vesnice, o dodržení místního koloritu daného nářečím, písněmi, krojem apod. Takto uvedený příběh se mohl odehrát za stejných sociálně ekonomických podmínek třeba v Květné nebo v jejím sousedství.

Toto dramaturgicko režijní pojetí podpořil Antonín Vorel výpravou a Jiří Maršík choreografií. Mladí členové souboru v Květné jako rekruti a děvčice zpívají při cimbálové muzice písničky, které od dětství dobře znají, tančí stylizovanou podobu toho, jak se tančilo právě u nich a vytvářejí kolem Maryšina dramatu košatý a barevný rámec, který však zejména v prvním dějství poněkud porušuje proporce přísné výstavby hry a v závěru do jisté míry stírá tragické vyznění dramatu. Tímto zásahem se mění expozice hry v pestrou přehlídku bujného mládí a závěr se přibližuje názornému vyjádření rčení „stala se tragédie, ale život jde dál“. Pravděpodobně chybí jen velmi málo, aby se tento nechtěný posun napravit režijním zásahem a inscenace nabyla schopnosti přinést divákovi závažnější poselství.

Soubor v Květné má kromě svých mladých členů, kteří jsou dobrými zpěváky a tanečníky, také zkušené herce střední a starší generace. Z nich zaujal od samého začátku Miloš Janovský, jenž vytvořil postavu sedláka Lízala nikoli pouze jako prohnaného zbohatlíka bažícího po dalším majetku, nýbrž také jako člověka, jehož tragédie je v tom, že chce ochránit dceru před chudobou, vžene ji do záhuby. Jeho Lízal byl mazaný, pyšný, škodolibý i ubohý. Vedle tohoto výkonu poněkud jednostranně vyzněla Lízalka, jejíž představitelka Marie Zetková ji hrála pouze jako neústupnou a nelítostnou ženu. Její Lízalka vyšla jako koncentrované zlo, nikoli jako doklad toho, jak pokřivené byly představy o lidském štěstí, které spočívá v majetku. Maryša a Francek tvořili nápadně pěknou dvojici. Nejsilnější a nejpůsobivější si Anna Popelková jako Maryša vedla ve scénách ve mlýně, do nichž vložila smutek, rezignaci i nenávistnou vzpouru. Francek Pavla Nováka byl pěkný, hrdý a furiantský chasník; snad by měl jen více „hlídat“ svou gestikulaci, která ve scénách hádek nabývá stereotypní charakter. Také ostatní postavy svědčí o jevištní zkušenosti herců v Květné. Za všechny jmenujme především Danu Kohnovou, která vytvořila velmi zdařilou postavu selky Strouhalky.

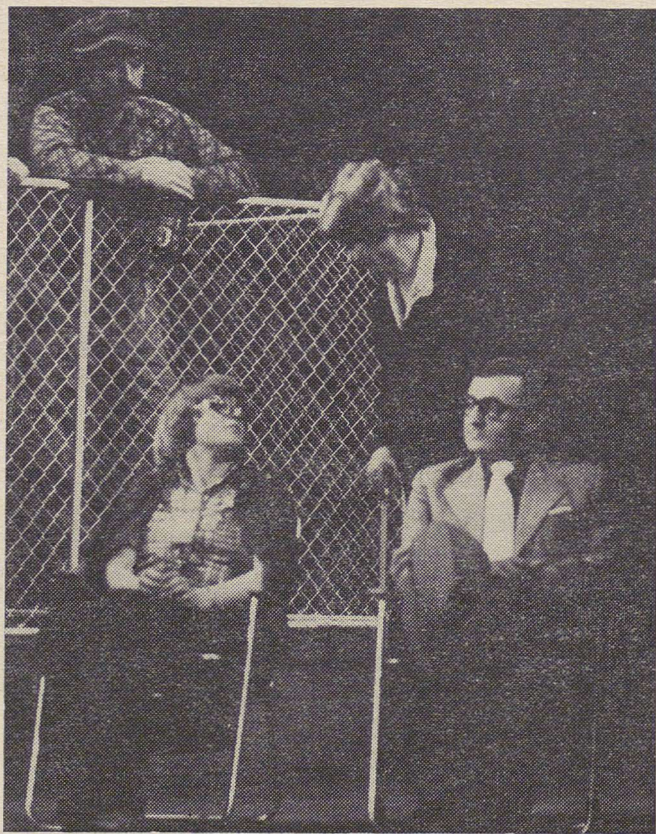
Divadelní soubor skládá v Květné uvedl inscenaci, která pravděpodobně vzbudí diskusi o problematice uvádění klasických dramát na současném amatérském jevišti. Tato inscenace není ani výraznou aktualizací, ani pietním uvedením hry klasického odkazu. Je to úspěšný pokus o manifestaci sil ves-

nického souboru, hold významnému výročí naší vlasti a výraz odpovědného přístupu k divadelní práci. O tom svědčí schopnost souboru přijímat radu a pomoc profesionálních spolupracovníků i kritická slova odborného hodnocení.

Alena Kalábová

STUDIJNÍ PROVOKACE

Těchto několik řádek nemá být recenzí. Spíše jde jenom o pár otázek a myšlenek, k nimž provokuje nové představení úpického souboru KK ROH, s nímž se představil na premiéře v Červeném Kostelci a o 14 dní později na přehlídce úspěšných souborů Východočeského kraje v Holicích. Úpičtí hrají hru Věry Eliáškové A ten měl tři dcery. Už sám tento text provokuje svým záměrem, ale i svou poučeností, znalostí dramatických postupů od Shakespeara k Čechovovi a především svou „antidivadelností“. Ne náhodou mnohokrát v souvislosti s tímto textem padla otázka, zda by neměl být realizován jinými prostředky než jevištními – rozhlasem, televizí, filmem i dokonce pouze literárně jako povídka či román. Ta „antidivadelnost“ není v tom, že by tu chyběla dramatická situace.



KK ROH ÚPICE – V. ELIÁŠKOVÁ: ... A TEN MĚL TŘI DCERY. FOTO V. ŠPÜR

Spočívá v košaté a komplikované stavbě témat a motivů, které se prolétají v mnoha liniích a neustále tvoří nové, další, druhé a třetí významy. Je to klubko, kde každé slovo a každý vztah poukazuje na několik stran a míří do různých konců.

Upíctí rozplétají toto klubko především a jediné prostředky hereckými. Scéna V. Kellera je prostá, jednoduchá, holá: dvě hrací zvýšené plochy ohraničené bílými ploty, dva plůtky vzadu – a mezi nimi na zeleném koberci neutrální prostor pro všechny. A tato scéna nezastírá, že je divadlem. Jako chatová kolonie začíná žít teprve tehdy, když do ní vstoupí postavy. Teprve jimi se na jeviště dostává současný život. Toto představení nekouzlí, nečaruje – ani nevytváří pravděpodobnost chatové kolonie. Všechno chce vyslovit jen a jen herci. Herecká složka tu dominuje a scénograf i režisér Z. Vylíčil ji pokorně služou. S touhou přivést herce k tomu, aby jen a jen za sebe a ze sebe objevili složitost a mnohovýznamovost textu. Základem tohoto herectví je nepochybně autentičnost, vůle mluvit o tom, co herec zná perfektně ze své zkušenosti. Ale protože u Eliáškové leckde převažuje slovo nad akcí, musí herci hledat opravdu divadelní, jevištně čitelné prostředky sdělení. A tak tato autentičnost dozrává proměny v cudně, opatrně stylizovaný projev, jehož základním znakem je oscilace mezi hereckým typem a bohatou vnitřní psychologickou kresbou.

Ta inscenace si takto uložila nemalé úkoly. Klade v tomto okamžiku především nesmírné nároky na soubor. Je pro něho v jistém slova smyslu studijní záležitostí, hledáním nových možností. A proto také ledacos ještě nedozrálo, nedospělo k jasné čitelnosti všech významů, k dokonalé divadelní jasnosti všech situací. Ale naznačená cesta je nejenom jasná. Je i svou koncentrovaností, důsledností, svou vůlí bez okázalosti zmocí „nedivadelnost“ textu pozitivně a provokující. Otevírá některé zásadní problémy cest současného amatérského herectví, a skok, který inscenace udělala od své premiéry do první reprízy, jenom dokazuje, že jsou to možnosti, které sice uzrávají pomalu, ale o to pevněji. A nepochybně je v Upíci dříve nebo později vydatně zúročí. -II-

KOLOTOČ A JEHO KOLOTOČÁŘI

V divadélku Nerudovka se v krátké době představili svou druhou premiérou nazvanou Kolotoč Jan Prokeš (autor a režisér), Václav Zeman (autor a interpret písniček) a další dva členové divadélka TAM TAM.

Jestliže se ve Ztroskotancích (tak se jmenoval první program, složený v podstatě ze skečů a písniček) mladým tvůrcům podařilo udržet určitou dějovou linii a přivést na svět zdařilý pokus o politický kabaret, v Kolotoči se dějová osnova rozpadá do většiny počtu, ale většinou zase méně zdařile vyvedených estrádních vtipů, pranýřujících na téže estrádní, nezávazné (místy exhibicionistické) úrovni neduhů naší společnosti. Že se uvedené prostředky často míjejí účinkem, je nasnadě. Absence jasné fabule, neurčitost myšlenky a cíle a neujasněnost zázemí, ze kterého by organicky a s otevřeným hledím pítvali kritizovaný organismus – to vše je přivedlo do role neodbytné mouchy, kterou odeženeme plácnutím ruky anebo která nakonec sedne na vlastní lep nedomyšlené krátkozrakosti. Úspěch dosažený jinak než křikem srdce, je laciný.

Jedno však pro ně mluví. Zanícenost, se kterou vyslovují a prožívají své zdánlivě odvážné, ale ve skutečnosti pošetilé a neumělé vyjadřované bludy. Tuto zanícenost a snahu za každou cenu se vyslovit vděčně kvituje a aplauduje stejně mladé obecenstvo, kterému je místy zdravě našťavaná snaha blázna.

Půlhodinka přídavek prostě seřazená z vlastních i přejatých písniček a básniček, při níž se nemusí dva zmínění protagonisté nikam a do ničeho situovat a zbytečně nutit, ani do nadbytečného přehrávání, ukazuje na sílu jejich talentů, které by měli v budoucnosti umělecky zhodnotit. Heřman Chromý



MEZIHRY A ŠUPINA

Kdybyste se zeptali herce, režiséra, písňového textaře a vlastně člověka, bez kterého by herecká skupina Šupina z Vodňan snad ani nemohla existovat – Františka Zborníka, proč inscenují právě Cervantesovy Mezihrý, odpověděl by zdánlivě trochu zeširoka.

Christian Morgenstern vytvořil několik velkých, duchaplných básní. Málokdo je zná, málokdo o nich ví. Naštěstí napsal ještě další veršovánky, ty o beránku, o nočním zpěvu ryb, o zouváku... Jen tak pro sebe, pro přátele, aby jim bylo fajn. A hle, ještě dnes se jimi bavíme!

Právě tak Cervantesovy Mezihrý měly tenkrát sloužit jako „vata“ o přestávkách předlouhých patetických tragédií. Uvolnit svařetělá čela i límečky, zahodit na chvíli smutek a zaměstnat bránice. Jen tak. Na chvíli, než zase přijde Umění. To přišlo a mnohdy i přešlo. Nenávratně. A Mezihrý, napsané bez ambicí i kalkulací jen pro oddech a pro srandu, přežily...

Společný název Mezihrý slučuje dvě krátká představení. První z nich – Jeskyně Salamanka – je vlastně příjemnou lascivní hříčkou, jakoby vypůjčenou z Dekameronu. Zázračné divadlo je naopak hluboce pravdivou výpovědí o uměleckém světě, ale nejen o něm.

Námět Zázračného divadla je do jisté míry modifikací známé a mnohem pozdější pohádky O císařových nových šatech. Tady se ovšem místo šití šatů „jen tak na oko“ hraje nebo vlastně taky „šije“ divadlo. A proč jsem nazval Zázračné divadlo výpovědí o uměleckém světě? To je nabíledni. Stačí si přečíst různé filozoficko-poetické básně autorů, kteří neumí napsat věc „o něčem“, a proto halí svou tvorbu do pláštíku intelektuálna a čtenáři se sami před sebou bojí říci: „Vždyť je to myšlenkově nahé! Jaký škvár!“ Nutno podotknout, že se to týká též písňových textařů, i quasiavantgardních výtvořů takmalířů, podporovaných řadou pochlebovačů i chlebo-dárků.

Soubor Šupina pochlebovače nepotřebuje. Rozšafný Zdeněk Plachta, odměřený Jan Hála, sympatická Věra Fulínová, herecky tvárná Alena Hálová, poněkud zakřivená Slávka Šimáková, perfektní Karel Rychtařík i všudybyl František Zborník, ti všichni tvoří tým, který se plaví na lodi jménem divadlo. Celá posádka už dávno poznala, že není důležité, jestli má záplatované plachty či oprýskané boky, ale kam pluje a dopluje.

Michal Stein

K problémům současné divadelní kritiky II.

Další problémy

Zastavme se ještě u několika dalších problémů naší současné divadelní kritiky, jichž jsme se v minulém článku pouze dotkli či o nichž jsme se nezmínili vůbec.

Již otázka jestli recenzovat zásadně premiéry má mnohá pro i proti. Kladem je především to, že všichni kritikové píšou o témě představení. Jeho tvůrci mohou pak jednotlivé soudy syntetizovat – i když ani zde není zdaleka jisté, že pravdu má většina. Naše divadelní a hudební historie pamatuje např. situaci, kdy při pronikání Janáčkovy díla do Prahy to byl prakticky jediný Max Brod, který jasně a rozpoznaně genialitu tvůrce a postavil se osamoceně proti téměř veškeré ostatní kritice. Výhodou je možnost včasného využití kritických hlasů k další práci na inscenaci. Ta se samozřejmě předpokládá především u herců, méně obvyklá, leč stejně potřebná je však i u režie. Konečně ve směru opačném – k divákům – je recenze premiéry rychlou informací – reklamou (ať již kladnou či zápornou) a ovlivněním návštěvníků již prvních repríz.

Jsou zde však i četné nevýhody. Premiéra nemívá obvykle optimální atmosféru. Výkony bývají „neusazené“, celý divadelní aparát, umělecký i technický, nemívá věc ještě zažitou, v zákulisí panuje nervozita. Publikum pak nebývá reprezentativní (v sociologickém slova smyslu). Proto mnozí odborníci chodí raději na pátou až desátou reprízu. Postupné recenze na různá představení téže inscenace (ovšem vždy s uvedením data) by měly též výhodu pro historiky, neboť by zachycovaly vývoj inscenací, vývoj pojetí a realizaci jednotlivých postav atp. Konečně i pro samotné tvůrce by bylo jistě významné průběžné reflektování jejich popremiérové práce. Důležitá je zde i otázka alternativ a hostování (nejčastěji v opeře), které si někdy vyžadují samostatné recenze celých představení. Tím se dotýkáme již minule zmíněné potřeby opakovaných kritiků těchto inscenací.

Každý teatrolog zná velice dobře zvláštní důležitost ikonografických materiálů v tomto oboru. Obrázků nebude nikdy dost, je však třeba, aby ty, které jsou, byly opravdu kvalitní a byly maximálně využity. Pryč jsou již doby, kdy stav fotografické techniky dovozoval pouze záběry pořízené v ateliérech, v šatnách nebo maximálně při zkouškách. Dnes by mělo být místo, určené pro snímky, využíváno výhradně pro záběry z představení, a to z konkrétních představení – tedy opět s datem. U divadel pracujících v netradičním (respektive nekukátkovém) prostoru může být na nich zachyceno i obecné

stvo. V každém případě je výhodné, neomezují-li se všechny fotografie pouze na detaily a je možné učinit si z nich i celkovou představu o aranžmá apod. Nemělo by proto chybět v popisce i určení momentu pořízení snímku – např. úryvkem právě odeznělého textu (jakkoli by tento způsob mohl připomínat texty k ilustracím ve starých vydáních verneovek).

Popsání představení pouhým slovem naráží často na nepřekonatelné potíže. Kritik by potřeboval vyskočit od stolu a pomoci si gestem, onou „osolobětovskou“ ostentací „vejce:vejci“, scénou předehrávat. (Zenonské vyjádření pohybu pohybem.) To samozřejmě nejde (leď že by některý herecky talentovaný kritik realizoval své recenze v televizních novinách, což by mohla být velice zajímavá a oblíbená rubrika), ale někdy by pomohla možnost kresby, náčrtku, schématu (např. půdorysu). Mám zde na mysli pochopitelně odborné časopisy, nikoli denní tisk.

Velkým a zřejmě nejobtížněji řešitelným problémem je prostor věnovaný divadelní kritice. Podívejme se nejprve stručně na situaci ve „zlatých dobách“ české divadelní kritiky, v dobách J. Vodáka, M. Rutteho, V. Tille, J. Fučíka, O. Fischera a dalších. Divadel bylo u nás mnohem méně než dnes a ačkoli byly jejich premiéry častější, celkově toho nebylo k recenzování zdaleka tolik. Mimo to vznikly od té doby celé nové poddruhy a žánry v divadle i v jinýchruzích umění, o filmu se tehdy psalo minimálně, o rozhlasu rovněž, televize nebyla, nebylo množství klubů mládeže a podobných center s bohatou amatérskou i profesionální uměleckou činností, nepsal se téměř o zábavné hudbě atd., atd. Přitom bylo deníků více a měly větší rozsah. Nebyla proto žádnou výjimkou recenze, zaujímající rozsahem polovinu archu dnešních deníků, i větší. Na takovém prostoru se již dalo napsat mnohé, a tehdejší kritici to dovedli využít. Hereckému výkonu bylo možno věnovat celý odstavec a tak ovlivňovat nejenom růst umělců, ale i vyhledávání nových talentů atp. Bylo místo i na polemiky a diskuse, ve kterých se třídily kritické názory.

Současná situace je taková, že rozsah recenzí v novinách i v časopisech nepřesahuje obvykle dvě stránky strojopisu, často se pak omezuje na stránku jedinou. Uvědomíme-li si, že minimálně půl stránky reprezentují pouhé základní údaje (lokalizace a název, autor, úprava, překlad, texty písní, scéna, kostýmy, choreografie, autor hudby či dirigent, obsazení postav) a dalších minimálně půl stránky je třeba věnovat textu (doba vzniku, společenské zázemí, postavení autora v naší divadelní kultuře apod.) – na vlastní recenzi již mnoho nezbyvá. Místo postačuje sotva, když jde o známý text a průměrné představení. Co však, jestliže jde o dílo nadprůměrné, novátorské, experimentální (nebo naopak úplně špatné)? Co když je třeba rozebrat a zhodnotit samotnou literární předlohu – např. proto, aby se posoudilo, je-li chyba v dramaturgii (protože vybrala divadelně nevhodný, nekvalitní text) nebo v režii (protože nedovedla využít možnosti textu)? Je třeba poukázat na to, že právě pro syntetický charakter divadelního umění je nutno pro divadlo nárokovat větší recenzní prostor než pro jiné umělecké druhy. A nejenom proto. Je tu již zmíněná – u divadelního umění jedinečná – dokumentární úloha divadelní kritiky, pro kterou je prostorově náročnější (z tohoto hlediska jsou pak nevýhodné recenze v rozhlasu a v televizi).

Na nedobrou situaci v denním tisku a v relativně univerzálních časopisech jsem již poukázal. Jak to ale vypadá v tisku speciálně zaměřeném? Je zde jediný čtrnáctideník *Scéna* s neúnosně dlouhou dvouměsíční výrobní lhůtou, který proto recenze konkrétních představení nemůže prakticky tisknout. Navíc se o něj dělí divadlo s rozhlasem, filmem a televizí. Přitom např. film má ještě čtrnáctideníky *Kino* a *Záběr*, měsíčník značného rozsahu *Film* a doba a teoretický časopis *Panorama*. (Počet filmů uvedených během roku nelze však takřka srovnávat s mnohem větším počtem premiér divadelních!) Naproti tomu má divadlo pouze úzce zaměřené, rozsahem i dopadem omezené (i když nesmírně potřebné a nenahraditelné) měsíčníky *Amatérská scéna*, *Československý loutkář*, *Taneční listy* a *Program Státního divadla v Brně*. Po třech svazcích zhasl tolik potřebný historicko-teoretický sborník *Otázky*,

divadla a filmu a tak jen zmíněné měsíčníky vedle svých speciálních úkolů zaslужně suplují neexistující platformu pro teorii. Paradoxní však je, že nejsou, jak jsme se měli v posledních letech mnohokrát příležitost přesvědčit, ani v úzce profesionálních kruzích divadelníků obecně známy. I když by např. právě Scéna mohla věnovat určitý prostor teorii, zůstává zde akutní potřeba divadelního týdeníku dostatečného rozsahu, který by byl pokud možno nezávislý na SČDU (přímá závislost kritiky na umělcích není nikdy vhodná, stejně jako naopak, což platí např. i pro situaci ve filmové kritice, kde všechny existující časopisy tak či onak podléhají Barrandovu) a schopný uveřejňovat kritiky maximálně do čtrnácti dnů.

Hlavním nositelem divadelní kritiky však je a zůstane denní tisk, pražský i mimopražský. Vedle tlaku na větší rozsah by zde měl být především tlak na odbornost. Nedomnívám se, že zde je řešením jakékoli „divadelní školení“ novinářů z povolání. Historický vývoj ukazuje, že zvýšení úrovně ve všech oblastech

lidské činnosti vede ke specializaci. Není důvodu, pro který by divadlo mělo být výjimkou. Novináři za teatrology práci neudělají. Katedry divadelní vědy na pražské i brněnské universitě a teoretické katedry na AMU v Praze, Brně i Bratislavě absolvovalo v posledních třiceti letech tolik posluchačů, že by se mezi nimi potřební odborníci jistě našli. Jsou to lidé, pro které je sledování divadelního dění obvykle součástí jejich zaměstnání, složkou pracovní náplně (nebo alespoň mělo by být). Oni by měli, jako externí spolupracovníci deníků, tvořit jádro naší divadelní kritiky. Vzhledem ke svému celkovému přehledu a vidění širších souvislostí (povědomí o stavu divadla v zahraničí), by mohli realizovat i jednu z možností zisku většího rozsahu pro jednotlivé recenze: spočívá v tom, v praxi vidět vše, ale psát pouze o něčem – o dílech a výkonech zvláště dobrých či originálních, nebo zvláště špatných. O méně (představeních) by se tak psalo více (řádek).

PETR PAVLOVSKÝ

ANFAS PRAHA – N-TÁ ODMOCNINA PRVNÍHO PÁDU. FOTO V. ZAJIC



předpoklady herectví

JAROSLAV VOSTRÝ

CHOVAT SE

Vypráví se, že první skutečný triumf Brigitte Bardotové, filmového idolu konce padesátých let, se udál roku 1953 na canneském festivalu – ovšem nikoli v kinosále, ale při recepci konané na americké letadlové lodi Midway. Představme si: Gary Cooper představuje námořníkům a ostatní shromážděné společnosti jednu slavnou hvězdu po druhé, a tu najednou, na závěr té oslnivé přehlídky profesionálních úsměvů a nejnádhernějších toalet, se zničehonic objeví trochu vyděšená a rozčuchaná neznámá mladička herečka v laciném přisípláští, mhouří oči před světlem reflektorů, několik sekund stojí nehnutě, ale potom najednou vztyčí hlavu, nenuceně si svlékne plášť, pod kterým má obyčejné konfekční šaty, kamarádsky zamává několika svým přátelům v davu a s hrdou přirozeností přejde před shromážděním; to už se Gary Cooper vzpomíná z překvapení a obejme tu smělou dívku, kterou teď námořníci, už poněkud zrudnutí předcházející soutěží strojených úsměvů, vybraného „hvězdného“ chování a nejvynalézavějších toalet, odměňují nejbouřlivějším potleskem. A druhý den jsou noviny plné fotografií neznámé Brigitte Bardotové.

Ta historka by dnes už sotva stála za vyprávění, kdyby nebyla výborným příkladem „hereckého“ vystoupení, konaného sice na pódiu, ale přece jen nikoli v rámci umění, nýbrž přímo ve skutečném životě. Slovo herecký zde dávám záměrně do uvozovek, protože označení herectví, psané bez uvozovek, by mělo být přece jen asi vyhrazeno příslušnému umění, zatímco vystupování v reálných životních rolích je nutné v souvislostech, o které tu jde, totiž právě v souvislostech s úvahami o herectví v uměleckém smyslu, od skutečného hereckého umění odlišit.

To neznamená, že by snad takové životní hraní nemělo s opravdovým herectvím vůbec nic společného; naopak: herectví z tohoto životního hraní často vyrůstá – jako na druhé straně představují konkrétní herecké projevy pro takové životní projevy často v různé míře akceptované vzory. Ale co to vlastně to životní hraní ve své podstatě je? Je to chování organizované na základě určitých zvyklostí, požadavků či norem obvykle za nějakým účelem; můžeme opravdu říct, že je to chování v rámci nějaké role. Ale podřizujeme-li v této souvislosti pojem hraní pojmu chování, bude třeba definovat také je.

Co bychom tedy měli rozumět chováním? V zásadě lze prostě říct, že chování jsou konkrétní projevy osobnosti při jejím styku se skutečností. Chování na rozdíl od konkrétní reakce nepředstavuje jen odpověď na aktuálně působící podnět, ale je projevem jaksi apriorního postoje dané osobnosti. Z psychologického hlediska se rozlišuje chování expresivní a chování adaptivní. Jak se říká v Malé encyklopedii současné psychologie, jejímiž autory jsou F. Hyhlík a M. Nakonečný: „Expresivní chování je bezprostředním výrazem prožívání, chování adaptivní nemusí vždy odpovídat prožívání a může být stylizovaným projevem (např. projev „upřímné soustrasti“) anebo může skutečně prožívání (např. vztek, nudu, zklamání ap.) potlačovat či maskovat.“

Adaptivní chování má tedy mnoho společného právě s hraním a zásadně vyplývá z přizpůsobení konkrétních projevů osobnosti požadavkům jejího okolí, ať jsou tyto požadavky vytyčeny do větších či menších podrobností, jsou velmi všeobecně anebo striktně formulovány. V tomto smyslu můžeme mluvit také o rozdílu mezi přirozeným a etiketním, příp. individuálním (individualizovaným) a normovaným (či prostě socializovaným) chováním; krajní podobou druhého případu je chování v rámci rituálu nebo ceremonie (obřadné chování může být ovšem i velice individualizované). Pozor: každé chování obsahuje přitom zásadně jak prvky individuální, tak sociální, jak spontánní, tak adaptivní: pomocí uvedených pojmů charakterizujeme obvykle takové případy, v nichž dané prvky do značné míry převažují; „čistě“ druhy existují většinou jenom v abstrakci (nebo jde už o patologické případy).

Pokud jde o vztah herectví a chování, lze jej charakterizovat nejlépe tak, že chování je materiálem herectví stejně jako jsou materiálem literatury slova a hudby tóny (či aspoň zvuky). V krajních případech to může být zcela zvláštní divadelní chování (či chování určované převážně divadelními hledisky, potřebami a stylovými normami) či chování zcela běžné nebo aspoň „ze života“ (tedy: v životě se vyskytující), jehož prvky jsou potom ovšem v hereckém projevu nějakým způsobem stylizovány. K problému stylizace je ale třeba říci něco víc.

Můžeme položit takovou otázku: bylo chování Brigitte Bardotové v příhodě, vyprávěné na začátku, přirozené nebo stylizované? Manifestovalo se rozhodně jako přirozené, ba obvyčejné: místo chování hvězdy, která má povinnost ohromovat, šlo o chování velice půvabné, nicméně jakoby obvyčejné, normální dívky, což bylo zdůrazněno i konfekčním oblečením. Obvyčejné, nestylizované chování to ovšem nebylo: příslušnou stylizaci si navíc nezvolila Brigitte Bardotová sama; zrežíroval ji či aranžoval Roger Vadim, tenkrát ještě, tuším, Roger Plemiannikow nebo jak se přesně psal.

Na první pohled šlo o chování nekonvenční, ba protikonvenční. Ve skutečnosti bylo pečlivě voleno vzhledem k dané konvenci – i když samozřejmě nikoli v souladu s nýbrž v odporu k ní. Jenom jako takové se také mohlo stát módou, kterou ovšem nevyvolaly jen nějaké vnější příčiny shodné s potřebou něčeho nového, nýbrž i vnitřní, vyplývající z konkrétního dobového citění, zejména citění mládeže, které můžeme nejobecněji nazvat romantickým a které konkrétněji formulovalo právě chování à la Bardot.

Obvyčejným, nestylizovaným by se chování Brigitte Bardotové při vzpomínané příležitosti dalo nazvat jen tehdy, kdyby bylo dáno jaksi z nutnosti, což pochopitelně nebylo: zjednodušeně řečeno, Brigitte Bardotová si příslušnou róbu mohla dovolit. Citovaným způsobem se oblékla schválně: tahle schválnost byla ovšem přirozeným důsledkem jistého citění, které nebylo jen citěním dobovým, ale bylo pro Bardotovou takřka již individuálně přirozené: bylo přirozené při veškeré stylizaci, lépe řečeno, ta stylizace se v daném případě rovnala přirozenosti; zkrátka, Vadim Bardotovou jenom nearanžoval, ale „uhodl ji“, uhodl její potenciální téma.

V tomto smyslu, totiž na základě tohoto specifického spojení schválnosti či záměrnosti a přirozenosti či nezáměrnosti, individualnosti a všeobecnosti, přesněji individuálního uplatnění a obecné platnosti, stylizovanosti a nekonvenčnosti, hraniční a spontánnosti, se citované vystoupení Brigitte Bardotové dá pokládat za cosi, co stojí na samé hranici reálného chování v konkrétní životní situaci a skutečným herectvím, respektive na hranici, na které se chování stává herectvím, protože se stává materiálem, formovaným za účelem vyjádření tématu. Ve filmu tuto hranici příslušné chování ani překročit nemusí: konečný obraz tu totiž spíše než na hereckém rozvíjení příslušného projevu může záležet na mimohereckém spojení jeho prvků montáží.

Zdůrazňované spojení spontánnosti či přirozenosti a stylizovanosti je v daných souvislostech obzvláště instruktivní: upo-

zornuje, že kultivace hereckých schopností musí zahrnovat kultivaci autostylizační schopnosti. Ta zahrnuje jednak pěstování odvahy být v nejlepším smyslu nápadný a za druhé soustavné ověřování vlastní podoby — podoby a nalezení (sebeuhodnutí) nejvlastnějšího, nejpřirozenějšího způsobu chování — pomocí pokusů o zvládnutí nejrůznějších cvičebních „rolí“ a jim odpovídajících způsobů chování.

Pokud jde o příslušná cvičení, může být v této souvislosti užitečné např. i dosti zprofanované zkoušení různých příchodů do místnosti, jednou v roli prosebníka, podruhé revizora, potřetí člověka, který si spletl dveře, počtvrté manžela vracejícího se pozdě z hospody, popáté zloděje, pošesté zosobněné odplaty, posedmé sluhu povolaneho k pánovi atd. Ale podobně se dají střídat i různé způsoby chování v rámci jediné role; např. úředníka jednajícího jednou s podřízeným, podruhé s nadřízeným atp. Užitečná mohou být i cvičení, obsahující vypadávaní z role, jako nepravý revizor, nepravý lékař, nepravý číšník, nepravý mnich, nepravý důstojník.

Zvláštní skupinu cvičení tvoří projevy, jejichž způsob je diktován prostředím, příp. požadavky určitého rituálu nebo ceremonie, např. chování v kostele nebo na pohřbu; přitom jednou mohou být komplikovány určením výrazné role (důstojník nebo zloděj v kostele), podruhé situačně (mám někomu na pohřbu předat tajnou zprávu). Smysl mají ale i jednoduchá cvičení, jako číšník obsluhuje, oblíbený zpěvák se klaní po produkci, populární herečka si vybírá stolec v kavárně apod. Užitečné může být i vzájemné imitování, případně imitování příslušníků různých národů v různých typických situacích.

Základem je ovšem cvičení chování podle přísl. dobových konvencí. Zde mohou poukázat na dostupnou literaturu, např. na učebnici jevištního pohybu *Osnovy sceničeského diveníja* (vyd. 1976 v Moskvě), obsahující solidně zpracovanou kapitolu o stylu chování západoevropské a ruské společnosti XVII. až XIX. stol. s přísl. vyobrazeními a návrhy cvičení. Zajímavé může být i rozvíjení situací zachycených na obrazech, při kterém lze využívat nejrůznějšího ikonografického materiálu.

čtení přes rameno

„Snad je doopravdy všechno nesmysl, jenže ten nesmysl je přece můj život a pročpak jej tedy chápu jako něco, co mi zdaleka nebylo darováno k tomu, aby nedávalo smysl, ani pro to, aby všechno pomíjelo, mizelo bez stopy?“

Pocit před příchodem rozhodného zvratu, jak by jej mohl neznat kdokoli z nás! Bude tím zvratem smrt („A ve všem byla smrt, smrt, smíšená s věčným, milým a marným životem...“)? Ne, zatím ne. Hádáte dobře: přichází láska.

„Překvapující byla rychlost, odevzanost a náměsíčnost, s níž jsem se poddal všemu tomu, co mě tak náhodně zaskočilo, co začalo tak šťastně, lehce a bezstarostně... A do koho jsem se to vůbec tak rychle zamiloval? To se ví, do všeho, do atmosféry, kterou kolem sebe šíří mladé ženy a v níž jsem se náhle octl; do hostitelčina pantoflíčku...“ „Připadal jsem si svěží jak nikdy, všechno ve mně jen hrálo. Opálený do černa a vyhublý jsem ale byl jako cikán, který sjezdil pět jarmarků.“ — „Všechno se stalo nějak samo od sebe, mimo naši vůli, naše vědomí... Vstala s planoucí tváří, která nic neviděla, upravila si vlasy, zavřela oči a nepřístupně si sedla do kouta...“ — „Podle nějakého tajného zákona, který vyžaduje, aby do každé lásky, a obzvláště lásky k ženě, byl přimísen pocit lítosti a útrpné něhy, ukrutně jsem neměl rád — zvláště před lidmi — chvíle, kdy se rozveselila a ožila, kdy se chtěla líbit

a oslňovat — a vroucně jsem miloval její prostotu, tichost, mírnost, bezmocnost a slzy, od kterých jí hned napuchly rty jako dítěti.“ „Zvedla mi hlavu — a znovu jsem poznal, znova ucítil její známé, nevýslovně slastné rty a smrtelně blažené trnutí našich srdcí.“ „Ze všeho nejvíce mě šokovala střídavě horká a studená místa na jejím těle.“ — „V jakési osudné hodině ji její tajné trýzně, o nichž se jen sem tam lehce podřekla, obemkly šilenstvím... V noci už byla daleko, na cestě domů, k otci...“ („Jak dobře to spolu vždy harmonuje — bolest srdce a rychlost!“) — „Zachránit se před tou hrůzou nepřítelnymi slzami bylo možné jedině s ní, před ní, ale právě ona tu nebyla.“ — „Žjara téhož roku jsem se dověděl, že přijela domů se zápletem plic a do týdne zemřela. Dověděl jsem se i to, že si přála, aby přede mnou její smrt utajili co nejdéle.“

Jak smutné! Uchyte se k veršům, oči, a hledejte jiný příběh lásky.

„A když se náhle objevíš, / rozeznáš se všechny řeky / v mém těle, zvony / nebem otřesou / a chvalo zpěv naplní svět. / Pouze ty a já, / pouze ty a já, má láska, jej slyšíme.“ „Usměj se, protože tvůj úsměv / bude pro moje ruce / čerstvě tasený meč.“ „Na tom území, / od tvých nohou k tvému čelu, / půjdu a půjdu a / prožiji život.“ „Zde je hora. / Nikdy z ní nevystoupím. / Ach, jak gigantický mechl / A kráter, růže / z navlhlého ohně!“ — „Ptám se tě: Kde je můj syn? ... Zůstáváme sami a zbabělí / před životem, který upírá-

me.“ — „Tedy dobře, / jestli mě pomalu přestáváš milovat, / přestanu tě milovat pomalu. / Zapomeneš-li na mě / náhle, / nehledej mě, / neboť pro mě už budeš patřit zapomnění. / ... A rozhoduješ-li se nechat mě na okraji / srdce, v němž mám kořeny, / pomysli, / že toho dne, / v tu hodinu / zdvihnu paže / a mé kořeny vyjdou, / aby hledaly jinou zem.“

Opět: velká láska, nemenší žal. Hledejte dále, oči.

„Do dnešního úsvitu o ní nevěděl; a obraz / mladé hubené dívky, uspiněné zápasem s ohněm, / s roztrženou košilí, již obvázala otci tvář, / mu bujel jako rostlina v krvi. Bylo mu padesát, / smál se sám sobě. A jí bylo devatenáct, jak řekla.“ — „Pohrdáš mnou, protože jsem se prodala / tvému otci. Právem pohrdáš — já také nenávídím samu sebe.“ — „A po celé dny byla tichá jako uzavřený nůž.“ — „Michaela se zeptala: Chtělaš Hooda? Fera vykřikla: Chtěla? Jeho? Každého, / kdo by mi zatarasil okno. Člověk neunes život, / když mu odepře to jediné, co žádá.“ — „Oh, smrt se klene nad životem / jako nebesa nad hlubokým peklem.“

Do třetice tedy opět žal, tragédie. Proč?

Nechť odpoví autor třetího příběhu sám. „Lyrický básník shledává city v sobě samém, ale kdo vytváří epickou či dramatickou poezii, musí své postavy, výtvořky své imaginace, nadat vášnivým cítěním. Musí tak učinit tím, že je zapojí do nějakého příběhu či řady událostí probouzejících emoci. Nejčastěji si volí tragický příběh, protože bolest, vždy intenzivnější než radost, vytváří emoce silnější.“

(Přes rameno jsme četli z knih — Ivan Bunin: Život Alexeje Arseňjeva, Pablo Neruda: Kapitánovy verše, Robinson Jeffers: Cawdor.)

ULRICH PLENZDORF

NOVÁ UTRPENÍ MLADÉHO W.

Podle zprávy v berlínských novinách ukončila nešťastná náhoda 24. prosince život osmnáctiletého Edgara Wibeaua. Edgarův otec, který rodinu záhy opustil a o syna se nikdy nestaral, podnícen tímto oznámením jde po stopách mrtvého, aby se dozvěděl něco o jeho životě i o příčině jeho smrti. Otcovy rozhovory s těmi, kteří Edgara znali a přišli s ním v poslední době do styku, komentuje, vysvětluje, koriguje i doplňuje mrtvý Edgar.

Až do konce září žil Edgar s matkou v Mittenbergu. Učil se v závodě, kde matka pracovala jako vedoucí. Učil se dobře. Byl i dost poslušným synem, i když si uvědomoval, že poslouchat znamená odříkat si vlastně všechno. Jednou ho napadlo, že kdyby náhle umřel, nic by ze života nepoznalo. A veden touto myšlenkou, začal jednat samostatně. Po skandálu na pracovišti, kdy pustil Edgar mistru Flemmingovi na palec u nohy železnou desku, utekl z domova do Berlína. To jsou informace, které se otec dozvídá od matky a mistra Flemminga.

Edgarův kamarád Willi jel do Berlína s Edgarem. Dal mu klíče od boudy v zahrádkové kolonii, která stála na pozemku Williho zahrádky, a vrátil se do Mittenbergu. Od té doby bydlel Edgar v boudě. Zprávy o sobě posílal Willimu na magnetofonových páscích. Namlouval na ně části textu knihy, kterou našel na záchodě bez titulního listu. Byly to části, které svým obsahem odpovídaly jeho mometální situaci. Nevěděl, že ona kniha se jmenovala Utrpení mladého Werthera a že ji napsal Goethe. Edgar rád maloval. Pokusil se dostat na akademii, ale byl odmítnut. Urazil se a malování nechal. Byla to póza, protože nesnášel pomýšlení, že by nebyl první. Ale také upřímné vědomí, že malovat neumí. Maloval spíš z trucu, protože otec byl malíř a matka se starala, aby se všechno, co by otce připomínalo, vytrátilo z jejich života. Tolik informace od Williho.

Williho zahrádka sousedila s parcelou, kam si chodily hrát děti z mateřské školy. Edgar se seznámil s jejich učitelkou, které říkal Charlotta. Byla starší než Edgar a měla snoubence Dietra, který by na vojně. Edgar se do Charlotty zamiloval a na její nátlak začal chodit do práce na stavbu. Charlotta se potom vdala za Dietra a odstěhovala se na druhý konec města. Její vztah k Edgarovi byl prý pouze přátelský. Tolik se otec dozvěděl od Charlotty.

Vedoucí brigády natěračů, v níž Edgar pracoval, neměl Edgara rád. Měl pocit, že ho Edgar schválně provokuje, že je to flákač, na kterého bude brigáda jenom doplácet. A nebýt starého Zaremby, k němuž si Edgar našel cestu a který Edgara hájil, byl by vedoucí Edgara z brigády vyhodil. O něco později k tomu stejně došlo. Ale díky Zarembovi vzal vedoucí Edgara zase zpět a změnu k lepšímu v jeho chování pokládal za výsledek své pedagogické činnosti. Ale Edgar se polepšil jen zdánlivě. Svou kvalitu chtěl Edgar dokázat jinak. Začal ve své boudě pracovat na svém vynálezu stříkačky barvy, s níž se vedoucí už dlouho marně lopotil. Když vedoucí vyhodil Edgara z brigády, šel Edgar za otcem. Vydával se za topenáře a překvapil otce s jakousi mladou ženou téměř v posteli. To Edgara neranilo, ale zklamala ho skutečnost, že v otcově bytě neviděl ani jediný obraz. Odešel, aniž řekl, kdo skutečně je. Tolik se otec dozvěděl od vedoucího Addiho.

Až před vánocemi dostal Edgar lístek od Charlotty. Psala, že se vdala za Dietra a zvala ho na návštěvu. Vyhověl jí, ale Dieter z toho valnou radost neměl. Výletu na lodičky se Dieter nezúčastnil. Edgar i Charlotta byli šťastni, že jsou sami, nevímali, že přší a že je zima a nezůstali jenom u polibků. Při návratu do boudy přišel Edgar málem o život,

pohotový buldozerista Edgara v poslední chvíli zachránil. Edgar se měl už dávno vystěhovat, protože v zahrádkové kolonii pracovaly buldozery, které tu připravovaly staveniště pro paneláky. Edgar si vyprosil na buldozeristovi tři dny odkladu a pustil se do svého vynálezu, který chtěl mít co nejdřív hotový, také proto, že Willi už nemohl déle tajit Edgarovu adresu a Edgarova matka se rozhodla, že za Edgarem přijede. Když zkoušel svou stříkačku, byl zabit proudem. Tolik se dozvídá divák od hlavního hrdiny. A také to, že snad nelitoval své smrti. Chtěl být vždycky první a kdyby se mu stříkačka nepovedla, stejně by se domů nevrátil.

Hra současného východoněmeckého dramatika a filmového scénáristy je přeložena Rudolfem Vedralem a má dva díly. V r. 1973 za ni autor obdržel cenu Heinricha Manna. Příběh se odehrává v současnosti, v náznakové dekoraci, se 13 muži a 4 ženami. Velké role jsou: Edgar (18 let), Otec (36 let). Střední role: Willi (18 let), Dieter (26 let), vedoucí Addi (30 let), Matka (46 let), Charlotta (22 let). Malé role: Zarembo (60 let), Jonas, mistr Flemming, profesor, technik, okrášl, správce půjčovny loděk, buldozerista, ředitelka mateřské školy, otcova přítelkyně. Hra se hodí pro středně vyspělý soubor s dobrým režisérem. Vydala DILIA.

J. Černíková

DIVADLO DIALOG – M. BULGAKOV: PUŠKIN (POSLEDNÍ DNY). FOTO ARCHIV



Pražští diváci měli možnost počátkem února vidět v Rubínu dvě moravská divadla a jejich programy, o nichž se v poslední době píše a mluví. Představení Divadla na d'ani LŠU z Prostějova bylo složeno z Písní vrbového proutku a Ortelu, osobitě inscenovaných kompozic z esky-mácké poezie a v případě druhém z lyriky a deníkových záznamů Jiřího Ortena. Divadlo X z Brna předvedlo jednu z nejlepších ukázek svého repertoáru — Moji první husu založenou na soudobě „přečteném“ a osobitě ztvárněném světě Babelových povídek. Kromě zájemců, které přitáhla pověst moravských divadel, měli možnost zhlédnout představení a besedovat s jejich tvůrci také účastníci poradby svolané ČOV SSM a ÚKVC a několik desítek vedoucích souborů a recitátorů na seminář! pořádaném Středočeským KKS a KS hl. m. Prahy.

Věříme, že naši čtenáři znají odborné publikace a bulletiny vydávané Osvětovým ústavem v Bratislavě. Přesto upozorňujeme na ty, které jsme dostali v poslední poště. Jde především o sborník referátů a příspěvků z II. celoslovenské konference o zájmové umělecké činnosti, konané sice už před dvěma roky, ale ve svých závěrech a hluboce analyticky formulovaných postulátech dodnes aktuální a podnětné. Ve Zpravodaji OÚ č. 4 zaujme amatérské divadelníky stať o hlavních úkolech kulturně výchovné činnosti na r. 1980 a Zásady pro zpracování kulturně osvětové dokumentace v KKS a OKS. Osvětové novosti 4/79 zahrnují velmi potřebný bibliografický přehled časopiseckých článků i knižních publikací a novinek z různých oblastí ZUČ za poslední čtvrtletí uplynulého roku.



VĚNOVANO ČECHOVOVI

Zájemců o dílo velkého ruského klasika je mezi amatéry nemálo. Jistě proto přivítají další možnost, jak se o autorovi poučit — poskytuje ji časopis Sovětská literatura č. 1/1980. V lednovém čísle, cele věnovaném Čechovovi, naleznou stať Čechov a dnešek, vzpomínky L. N. Tolstého, I. A. Bunina a L. Avilovové v rubrice Jaký byl [vzpomínky Lydie Avilovové mají atraktivní název A. P. Čechov v mém životě], výroky zahraničních spisovatelů o Čechovovi (Mann, Shaw, O'Casey, Caldwell, Maugram, Maurois, Zweig, Galsworthy, Mauriac, Iwaszkiewicz, Lanoux, Simeon, Trioletová, Bryl a další, mj. i náš J. Kostrhun a V. Kondrot), články spisovatelů, kritiků a divadelníků o málo známých či aktuálních stránkách spisovatelova a dramatikova odkazu a v neposlední řadě také řadu málo známých a zajímavých fotografií.

UPOZORNĚNÍ

Dramatické oddělení Lidové školy umění, specializované účelové studium (dříve Lidová konzervatoř) upozorňuje zájemce z Prahy a blízkého okolí, že přijímací zkoušky na obory konferování, herectví a pantomima se budou konat v polovině června. Přihlášky, které si můžete vyzvednout v sekretariátu školy v Praze 1, Václavské náměstí 3, se přijímají nejpozději do 31. května 1980.

OPRAVA

Nedopatřím v článku Zatecácká přehlídka (č. 1/str. 16) Stanislava Šusty je uvedeno, že jde o IX. ročník. Ve skutečnosti šlo o X. jubilejní. Čtenářům se omlouváme. Redakce

SVAZOVÁ KONFERENCE SČDO se připravuje na 31. května 1980; bude se konat v malém sále Zofina (9—16 hodin). Ústřední výbor SČDO předloží delegátům zprávu o činnosti ve dvou částech: jednak stručně shrnutí výsledků od vzniku Svazu v r. 1969 do předchozí svazové konference, jednak podrobný rozbor za poslední funkční období. Delegáti zvolí rovněž nové ústřední orgány SČDO a projednají programové prohlášení připravené Ústředním výborem.

PRVNÍ KRAJSKÉ KOLO SOUTĚŽE O POHÁREK SČDO proběhlo v únoru. V Heřmanově Městci soutěžili členové Svazu z Východočeského kraje za účasti dvou soutěžících z kraje Jihomoravského, kteří velmi příjemně překvapili. Výborně organizovaná akce (díky za to patří hostitelskému souboru Heřman) v pěkném prostředí zámku přinesla potěšující výsledky a prokázala vzestupnou tendenci. Pestrá dramaturgická skladba i účast soutěžících ze všech oblastí kraje svědčí o odpovědném přístupu organizátorů i dobré práci KV SČDO. Od půvabného úvodu chrudimských loutkářů z Kacafírku (jejich vystoupení velmi působivě připomnělo, že i loutkáři jsou členy Svazu a jejich účast na životě SČDO není pouze formální) až k závěru, kterým byl úryvek z Nezvalovy Manon, měli všichni v hledišti — a nebylo jich málo — možnost sledovat zdařilé pokusy o zvládnutí závažných úkolů.

Krajská kola soutěže proběhla také v dalších krajích

zápisník

(Praha, Středočeský, Severočeský; Jihočeši soutěžili opět spolu s účastníky ze Západočeského kraje). Národní kolo soutěže O pohárek SČDO spojené se seminářem o jevištní řeči proběhne 26.—27. dubna 1980 v JKP Hlinsko.

II. NÁRODNÍ SOUTĚŽ DIVADELNÍ A OBČANSKÉ AKTIVITY SČDO zdárně probíhá. Opět — jako tomu bylo v první soutěži aktivity — se ukazuje širší a hloubka účasti členských souborů SČDO na společenském a politickém životě naší společnosti. Zvláště potěšitelné je zjištění, že tentokrát si výborně vedou soubory z menších míst. Je to skutečnost o to významnější, že právě tam je úloha obětavých a iniciativních lidí mnohdy rozhodující. Vyhlášení výsledků soutěže, které plánuje ÚV SČDO na 50. Jiráskův Hronov, bude jistě důstojným příspěvkem ke slavnostním akcím jubilejního JH.

KLUB SCÉNOGRAFŮ SČDO ustavili amatérští scénografové — členové SČDO — v únoru t. r. Jeho posláním je „všestranně přispívat k rozvoji a trvalému zvyšování úrovně amatérské scénografie v duchu stanov SČDO“. Zakládajícími členy se stali absolventi Scénografické školy SČDO, kteří tak budou volnou formou setkání pokračovat v prohlubování svých znalostí a dovedností získaných ve škole. Za člena Klubu se může přihlásit každý člen SČDO, který se programově věnuje scénografii nebo má o tuto oblast trvalý hlubší zájem. Přihlášky se adresují sekretariátu ÚV SČDO, Krymská 21, 100 00 Praha 10. Jedním z prvních úkolů Klubu bude zajištění reprízy úspěšné výstavy Amatérská scénografie v rámci 50. JH, kterou chce SČDO obohatit program letošního ročníku JH.

Milan Kyška

ce XX. století [recenze knihy D. Bableta, doprovázená otiskem úryvku z kapitoly o scénografii] • O festivalu Divadel u kávy v Olešnici u Vratislavy • Zprávy [I. mezinárodní festival studentských folkloristických souborů v Sosnowcu, Divadlo na Novém Zélandu, Konfrontace amatérských divadel malých forem v Lodži, Celo-polský konkurs recitátorů zdravotnických zařízení Zlatý aeskulap v Katovicích] • Portréty [herečka Zofia Saretok, herec a režisér Michal Pawlicki, herec Andrzej Lapicki] • Články, fejetony, recenze [A. Simon: Slovník francouzského divadla], kronika, premiéry, ukázka ze hry [J. Kulmowa: Historia o ptaku Cis]



HRY PRO DOSPĚLÉ

V. Renčín—J. Brabec—H. Čiháková: Nejkrásnější válka (9 m, 7 ž, kompars) — muzikál
I. Procházková: Venušin vrch (4 m, 6 ž, kompars)
V. Krasnogorov: Tak kdo k čertu odejde? (4 m, 3 ž)
V. Rasputin: Žij a pamatuj (2 m, 3 ž)
J. Bondarev: Břeh (178 m, 3 ž)
A. Arbuzov: Kruté hry (7 m, 6 ž)
J. Anouilh: Antigona (6 m, 4 ž) — dev. váz.
B. Stavis: Půlnoční lampa (30 m, 2 ž) — dev. váz.
Matí Unt: Generální zkouška (7 m, 2 ž)

MALÁ ŘADA SOC. AUTORŮ

A. J. Kondratjuk: Velké malování (3 m, 1 ž)
K. Szakonyi: Šestého dne (4 m, 2 ž)
Ion Băiescu: Alibi (6 m, 5 ž)
Fred Wander: Bungalov (3 m, 2 ž)

PÁSMO

Písně sladké Francie (sest. M. Viktorin) (6 m, 5 ž, hudebníci)

HRY PRO DĚTI A MLÁDEŽ

J. Bařinka: Čertovy námluvy (13 m, 4 ž)
J. Lada — J. Delongová: Tři princezny na vdávání (větší počet dětí)
J. Lada — K. Svoboda: O Ance a Petrovských (11 m, 4 ž)

NA STRÁNKÁCH ZAHRAJNÍCH DIVADELNÍCH ČASOPISŮ

SCENA VARŠAVA

12/1979 Divadelní dění v Ulánbátaru • S Tarnovským divadlem v ukrajinském Žitomiru • Mezinárodní kolokvium v Karpaczu • Scénické revolu-

benátský evergreen

V minulosti — a vlastně i v přítomnosti dramatického spisování připadá jedna dobrá komedie asi tak na pět výborných dramát či tragédií. A přitom potřeba osvobození, uvolnění nahromaděných prožitků, potřeba smíchu, je v lidstvu přinejmenším stejně silná jako potřeba dojetí a soucitu, očistného povznesení. Z toho vyplývá, že komediální odkaz minulých věků si musí divadlo hlídat jako oko v hlavě, pěstovat si svěží vztah k němu, nedopustit, aby zabředl do „povinné školní četby“ nebo dokonce upadl úplně v zapomnutí.

Proto připomínáme amatérským divadelníkům jméno Carla Goldoniho.

K podkladu komedií přispěl 155 kousků (dalších 112 jsou tragédie, tragikomédie a libreta vážných i komických oper). Samozřejmě, že ne všechno jsou díla trvalé hodnoty. Ale dobrých třicet titulů z tohoto množství už dvě stě let obchází vytvářele všechna evropská jeviště a poskytuje lidem „nejpříjemnější vyražení“, jak si poznamenal v deníku své italské cesty Goethe, když zhlédl Poprask na laguně. V naší době dobývají významní režiséři, jako například Strehler — světové slávy prostřednictvím inscenací Goldoniho (naposled Náměstíčko). Vůbec lze pozorovat oživlý goldoniovský ruch, ale především v divadlech profesionálních. Amatérští divadelníci na něj jaksi pozapomněli, přesto, že dříve to byl jeden z tak říkajíc kmenových autorů ochotnického divadla. Už v minulém čísle o tom byla řeč: tradiční ochotnický repertoár poskytuje dramaturgii současného divadla rezervy, které by se neměly přehlížet.

Carlo Goldoni zažil skoro celé osmnácté století (1707 až 1793) a byl rodem i srdcem Benátčan. Oslavil své město jako málokdo, protože vtělil Benátky do obrazů Benátčanů, vytvořil přebohatou galerii portrétů svých spoluobčanů všech vrstev, portréty životně pravdivých a divadelně působivých. Začaroval do svých komedií jeden celý reálný, barvitý, osobitý svět, a ten v nich skutečně žije dál, i když se toho tolik změnilo, i když Goldoniho rodné město se dnes už jen tiše propadá do vody pod tíhou staletí a možná také pod tíhou davů cizích turistů, kteří lačně a marně loví na lagunách odlesk bývalého nepopsatelného kouzla Benátek.

Postavy Goldoniho komedií, kypící životem a dobrou vyřídilkou, jimž žádná lidská pošetilost a slabost není cizí — podoby dobráků i mizerů, hlupáků i mazaných, zamilovaných i záletníků, bezstarostných chudáků i ustaraných chamtivců, hlučně zalidňující Goldoniho komedie — nesou výraznou pečeť své doby a národního charakteru. A přesto jsou nám důvěrně známé a blízké, rozumíme jim. Dobře se hrají: jsou pevně zakotveny v životní realitě, jednájí jaksi „normálně“ v pravděpodobných životních situacích a jejich charaktery jsou vyznačeny určitými, pevnými tahy. A přitom poskytují herci vzácnou svobodu k tomu, aby si je po svém rozehráli, aby se uplatnil tak trochu i jako spoluautor dané postavy, aby doplnil portrét o své vlastní životní po-

zorování a zkušenost. Velice dobře, jak ukázaly mnohé inscenace, například snášejí i „počestění“. Zpomalení rytmu řeči i gest jim vůbec neublíží, zůstane-li pod tím zachována přirozená vitalita a aktivita jejich jednání. (Tím spíše, že české divadlo má štěstí na dobré překlady Goldoniho, například překlady Jaroslava Pokorného, který dovede dát prostým a přirozeným českým větám až překvapující staccatový rytmus a vnitřní dynamiku.)

Pro tyto své charakteristické vlastnosti se Goldoniovy komedie amatérským souborům přímo nabízejí — a to i těm, které nemají ještě příliš mnoho jevištních zkušeností. Ti se mohou bez obav plně svěřit do rukou tak zkušeného divadelníka, jakým Goldoni byl, jednat prostě za sebe v daných okolnostech hry, vzít vážně za své snažení i trápení svých postav a vypořádat se s ním. Není třeba vyrábět komiku za každou cenu, nutit diváky, aby se zalykali smíchy při každém výstupu. Stačí, vznikne-li na jevišti jasná atmosféra slunečního dne, v němž se usmíváme na svět, v němž jsme schopni víc než jindy vnímat půvab prostých věcí i lidí a vážit si pocitu životního optimismu. A ti zkušenější mohou naopak využít volnosti, kterou jim autor poskytuje. Goldoni vyvrátil víc než stopadesátileté absolutní panství commedie dell'arte, italské profesionální improvizované komedie masek, která se houževnatě udržovala, i když její doba minula, i když jí ze všeho kdysi tak živého obsahu zbyla už jen brilantní artistní forma. Nastolil literární text, individualizované, jedinečné charaktery, nasměroval pozornost divadla k reálnému životu soudobé společnosti a k jeho morálce. Mohl tuto reformu opravdu uskutečnit mimo jiné také proto, že moudře nazatracoval všechno, co minulé období přinášelo, že se snažil naopak uchovat to dobré, co commedie dell'arte na svém vrcholu měla — především tedy dojem *autentičnosti* hereckého výrazu a vytříbenou pohybovou stylizaci zpodobení komických stránek života. Při čtení jeho textů přímo cítíme, jak autor předem počítá s tím, že herci budou text obměňovat, aktualizovat, přizpůsobovat svým divákům a že použijí každé příležitosti, aby bohatě rozehráli mizanscénu a výrazným gestem dopověděli, co slova už neříkají.

Samozřejmě, že moderní inscenátoři mohou, ba musí využít této volnosti, kterou jim poskytuje starý autor. Ale je tu podmínka sine qua non: všechno, co se děje nad textem, pod textem, vedle něho, místo něj, to všechno musí vycházet přísně logicky jen a jen z charakterů jednajících postav. Goldoniovská komedie nesnese zcizování a komentáře k postavám, nesnese „divadlo na druhou“ — je od základů realistická a počítá s tím, že divák podlehe iluzi, že lidé na jevišti před ním jsou skuteční.

Pro ukázkou ze hry jsme si vybrali Poprask na laguně v překladu Jaroslava Pokorného. Je snad nejpádnějším důkazem, jak nádherně živoucí postavy dovedl Goldoni vytvořit.

A. U.

II. DĚJSTVÍ, VÝSTUP 10.

Pasqua, Lucietta, Libera, Orsetta, Checca, všechny v salupech, patron Fortunato, Isidoro, Vicenzo

CHECCA: Kde to jsme?

ORSETTA: Kam nás vedete?

LIBERA: Já ženská nešťastná. V životě jsem ještě o takový dům nezavádila.

FORTUNATO [zdraví patrona Vicenza]:

Patroe Izenzo, uctílost, patroe Izenzo.

VICENZO [ho zdraví]: Patrone Fortunato.

LUCIETTA: Mně se třesou kolena, celá se klepu.

PASQUA: A co já? Jako když do mě nůž vrazí.

FORTUNATO [Vicenzovi]: Kde je pan soudce?

VICENZO: Není tu, je v Benátkách. Bude vás vyslýchat pan vyšetřující.

LIBERA [k Orsettě, rýpne jí, že ho dobře znají]: Á, pan vyšetřující!

ORSETTA [k Checce, rýpne jí a uchich-tává se]: Á, ten zfanfrnělý jemnostpanáček.

PASQUA [k Luciettě]: Slyšelas? Vyšetřující bude vyslýchat.

LUCIETTA: Jej, to je trefa, toho aspoň známe.

PASQUA: Moc hodný jemnostpán.

LUCIETTA: Vzpomínáš, jak u nás nakupoval? Šest loket krajky po třiceti nových a dal za ní tři zlaté.

VÝSTUP 11. ISIDORO A PŘEDEŠLÍ

ISIDORO: Co tu děláte?

ŽENSKÉ: Blahorodil! Blahorodil!

ISIDORO: Co tu chcete? Abych vás vyslyšel všechny najednou? Jděte do před síně a počkejte. Zavolám vás jednu po druhé.

PASQUA: Napřed my.

LUCIETTA: Napřed my.

PASQUA: My jsme tu byly první.

ISIDORO: Abych nikomu neukřivdil, budu vás volat po pořadě, jak jdou za sebou jména v protokolu. Checca je první. Checca tu zůstane a vy ostatní jděte za dveře.

PASQUA: To se ví, mladá má přednost. (Odejde)

LUCIETTA: To ještě nestačí. Člověk musí mít štěstí. (Odejde)

ISIDORO (k sobě): Zatracené ženské. Mluvit, to budou určitě. Jen ještě, řeknou-li pravdu.

FORTUNATO: Pueme ven, pueme ven, puem. (Odejde)

ORSETTA: Poslechnou, pane vyšetřující, ne aby nás tu nechali do večera. Máme napilno, máme napilno. (Odejde)

ISIDORO: Nebojte se, vyřídím to zkrátka.

LIBERA: A prosím jich, Blahorodí, mají na ni ohled. Ona je, chudák, ještě nevinná.

ISIDORO: Tady jí přece nehrozí nic takového.

LIBERA (k sobě): Je takový rozpálený, že si nedělám moc velkou naději. (Odejde)

VÝSTUP 12. ISIDORO, CHECCA, PAK KOMISAŘ

ISIDORO: Šla sem, dcerunko, sedla si. (Sedne si)

CHECCA: Ne, pane, mně se stojí dobře. **ISIDORO:** Sedla si, nechci, aby mi tu stála.

CHECCA: Jak poroučejí (Sedne si)

ISIDORO: Jak se jmenuje?

CHECCA: Checca.

ISIDORO: A příjmení?

CHECCA: Jiskra.

ISIDORO: Přezdívkou nemá žádnou?

CHECCA: Přezdívkou, to zrovna!

ISIDORO: Neříkají jí Kyselo?

CHECCA (se zaškaredí): Říkají, když chce být na mne někdo protivný.

ISIDORO: Taková krasavice a tak se škaředil! Odpověděla mi: Ví, proč je předvolána k výsledku?

CHECCA: Já vím, pro tu pranicí.

ISIDORO: Vyložila mi, jak se to sběhlo.

CHECCA: Já nic nevím, já při tom nebyla. Přišli jsme domů, já, moje sestra Libera, moje sestra Orsetta a švagr Fortunato. Byl tam patron Toni, Beppe Sardinka a Titta-Nane, a chtěli nabít Toffolu Drendovi a on po nich házel kamením. **ISIDORO:** A proč chtěli Toffolu Drendovi nabít?

CHECCA: Protože má Titta-Nane známost s Luciettou Treperendou a Drenda si přišel popovídat a koupil jí pečenou dýni.

ISIDORO: Dobře, rozumím, to mi stačí. Kolik je jí let?

CHECCA: Kolik je mi, chtějí taky vědět?

ISIDORO: Ano, slečinko. Každý, kdo je u výsledku musí říci, kolik je mu let. A na konec protokolu zapíšeme léta. Tak kolik jí je?

CHECCA: Hm! Já si léta upírat nemusím. Bylo mi šestnáct.

ISIDORO: Přisahala, že vypovídala pravdu.

CHECCA: O čem?

ISIDORO: Přisahala, že všechno, co řekla u výsledku, je pravda.

CHECCA: Ano, pane, přísahám, že jsem řekla pravdu.

ISIDORO: Její výslech je u konce.

CHECCA: Už můžu jít?

ISIDORO: Ne, počkala ještě chvíli. Copak dělají amanti?

CHECCA: Já žádné amanty nemám.

ISIDORO: Ale, ale, ona mi nalhává.

CHECCA: Mám na to přísahat?

ISIDORO: Ne, teď už nemusí nic přísahat. Ale nalhávat lidem není hezké. Tak kolik má amantů?

CHECCA: Kdepak já. Žádný mě nechce, protože jsem chudá.

ISIDORO: A chtěla by, abych se jí postaral o věno?

CHECCA: Panečku!

ISIDORO: Vdávala by se, kdyby měla věno?

CHECCA: A jak bych se vdávala, Blahorodí!

ISIDORO: A nikoho nemá v záloze?

CHECCA: Kde bych vzala!

ISIDORO: A na nikoho si nemyslí?

CHECCA: Já se stydím...

ISIDORO: Co by se styděla, vždyť jsme sami. Může se mnou mluvit otevřeně.

CHECCA: Tittu-Nana kdybych si mohla vzít, ten by se mi líbil.

ISIDORO: Vždyť je to Luciettin nápadník, ne?

CHECCA: On se s ní rozešel.

ISIDORO: Když se rozešel s Luciettou, musíme ještě vědět, jestli by chtěl ji.

CHECCA: Jak velké bude to věno?

ISIDORO: Padesát dukátů.

CHECCA: Jejkatel! Sto mi dá švagr a druhých padesát jsem si našetřila paličkovaním. Tolik Lucietta určitě nesežene.

ISIDORO: Chtěla by, abych jí sjednal s Tittou-Nane schůzku?

CHECCA: Panečku, Blahorodí!

ISIDORO: A kde je?

CHECCA: Utekl se schovat.

ISIDORO: A kam?

CHECCA: Já jim to pošeptám do ucha, já nechci, aby mě někdo slyšel. (Šeptá mu do ucha)

ISIDORO: Rozumím. Já si tam pro něho pošlu. Promluví si s ním, nechala to na mně. Tak šla, děvkeno, šla, aby z toho nebyly zbytečné řeči. (Zvoní)

CHECCA: Pánbu vám zaplať, Blahorodí.

KOMISAŘ: Rozkaz.

ISIDORO: Ať přijde Orsetta.

KOMISAŘ: Hned tu bude.

CHECCA: Děkuju, Blahorodí. (Vstane) Panečku, kdyby to tak věděla Lucietta!

VÝSTUP 13. ORSETTA A PŘEDEŠLÍ,

PAK KOMISAŘ

ORSETTA (k Checce): Cos tu byla tak dlouho? Nač se tě ptal?

CHECCA: Sestřičko, to ti byl báječný výslech! Všechno ti budu vypravovat. (Odejde)

ISIDORO: Šla sem a sedla si.

ORSETTA: Prosím, pane. (Kurážně si sedne)

ISIDORO (k sobě): Ta má kuráž! (Orsettě) Jak se jmenuje?

ORSETTA: Orsetta Jiskra.

ISIDORO: A říkají jí?

ORSETTA: Co mi má kdo co říkat?

ISIDORO: Jakou má přezdívkou?

ORSETTA: A jakoupak bych měla mít přezdívkou?

ISIDORO: Nemá ona přezdívkou Nanudle?

ORSETTA: Abych řekla pravdu, Blahorodí, kdyby to nebylo tady na tom místě, měla bych chuť vykrákat jím tu paruku.

ISIDORO: Měla trochu víc účty!

ORSETTA: Jakápak Nanudle? Nudle se dělají v Chiozze z jahel a ze šrotu. Žlutá jako šrot nejsem a jako nudle taky nevypadám.

ISIDORO: Pamatovala se, slečno, pamatovala se, nebude mi tady dělat scény. Odpověděla mi: Ví, proč je předvolána k výsledku?

ORSETTA: To neví.

ISIDORO: Dovede si to představit?

ORSETTA: To nedovede.

ISIDORO: Neví nic o jisté pranicí?

ORSETTA: Ví a neví.

ISIDORO: Dobře, řekla mi, co o tom ví.

ORSETTA: Tak se mě zeptal a já mu odpovím.

ISIDORO (k sobě): Povstalci, jako je tahle, jsou s to dohnat chudáky vyšetřující k šilenství. (Nahlas) Zná Toffola Pantofla?

ORSETTA: Ne.

ISIDORO: Toffola Drendu?

ORSETTA: Zná.

ISIDORO: A neví o někom, kdo mu chtěl nabít?

ORSETTA: Jak já mám vědět, co všechno mají lidé za lubem?

ISIDORO (k sobě): Liška podšítal! (Nahlas) Neviděla nikoho, jak se na něj žene se zbraní v ruce?

ORSETTA: Viděla.

ISIDORO: Kdo to byl?

ORSETTA: Já si nevzpomínám.

ISIDORO: A když jí ho budu jmenovat, vzpomene si?

ORSETTA: Když mi ho bude jmenovat, já mu odpovím.

ISIDORO (k sobě): Hrom tě zab, kvůli tobě tu budu do půlnoci. (Nahlas) Byl tam Titta-Nane Tarantule?

ORSETTA: Byl.

ISIDORO: Byl tam patron Toni Platejs?

ORSETTA: Byl.

ISIDORO: Byl tam Beppo Sardinka?

ORSETTA: Byl.

ISIDORO: Výborně, slečno Nanudle.

ORSETTA: Poslouchal, on nemá žádnou přezdívkou?

ISIDORO (píše): Tiše, tiše, žádné narážky.

ORSETTA: Tak já mu ji dám: pan vyšetřující Vočumendi.

ISIDORO: Toffolo Drenda házel kamením?

ORSETTA: To házel. (K sobě) Škoda, že tě nebacil.

ISIDORO: Co říkala?

ORSETTA: E nic, to já jen po sebe. Nesmím si snad nic povídat?

ISIDORO: Proč vznikla ta pranic?

ORSETTA: Jak to mám vědět?

ISIDORO (k sobě): Ta ženská mě umoří. (Nahlas) Neví nic o tom, že Titta-Nane žáril na Toffola Drendu?

ORSETTA: To žáril. Pro Luciettu Treperendu.

ISIDORO: Neslyšela nic o tom, že se Titta-Nane s Luciettou rozešel?

ORSETTA: Slyšela, povídali u nás, že ji nechal sedět.

ISIDORO (k sobě): Checca mluvila pravdu. Musíme se o ni postarat. (Nahlas) Tak bychom to skoncovali. Kolik je jí let?

ORSETTA: Zatracený ouřad! Kolik je mi taky chtějí vědět?

ISIDORO: Taky, slečno, léta taky.

ORSETTA: To se taky zapíše?

ISIDORO: Taky se to zapíše.

ORSETTA: Dobře, tak tam napišou devatenáct.

ISIDORO: Přisáhala, že vypovídala pravdu.

ORSETTA: Dobře, když na to mám přísahat, tak tam napišou, že je mi namouduši čtyřiaadvacet.

ISIDORO: Já jí neříkám, aby odpřisáhla, kolik je jí let, na takovou přísahu se u ženských stejně nemůže nic dát. Já jí říkám, aby odpřisáhla, že všechno, co vypovídala u výslechu, je pravda.

ORSETTA: Přisáhám, pane. (Isidoro zvoní)

KOMISAŘ: Poroučej?

ISIDORO: Paní Liberu.

KOMISAŘ: K službám. (Odejde)

ORSETTA (pro sebe): Vida hol Člověk musí říct, i kolik je mu let! (Vstane)

14. VÝSTUP. PANÍ LIBERA A PŘEDEŠLÍ, PAK KOMISAŘ

LIBERA (Orsettě): Už to máš za sebou?

ORSETTA: Představ si — chce vědět, i kolik je ti let!

LIBERA: Děláš si blázný?

ORSETTA: A ještě musíš přísahat! (Odejde)

LIBERA (pro sebe): To jsou mi nápady! Říct, kolik je mi let a ještě přísahat? Já vím jak na to: kolik je mi, neřeknu a přísahat taky nebudu!

ISIDORO: Pojdte sem. Sedněte si. (Libera nic) Slyšíte? Sem pojdte, sedněte si! (Ukazuje jí, aby si sedla) (Libera jde a sedne si) Kdo vy jste? (Libera nic) (Isidoro ji rýpne) Odpovídejte: Kdo jste?

LIBERA: Vašnosti?

ISIDORO: Kdo jste?

LIBERA: Co říkají?

ISIDORO (křičí): Jste hluchá?

LIBERA: Já trošičku špatně slyším.

ISIDORO (pro sebe): To je nadělení! (Nahlas) Jak se jmenujete?

LIBERA: Co ráčíte?

ISIDORO: Vaše jméno!

LIBERA: Musejí mluvit trochu víc nahlas.

ISIDORO: Nepřivedu se přece do blázince. (Zvoní)

KOMISAŘ: Poroučej?

ISIDORO: Ať sem přijde ten mužský!

KOMISAŘ: Rozkaz. (Odejde)

ISIDORO (Libeře): Šťastnou cestu.

LIBERA: Jak prosím?

ISIDORO (do ní strčí, protože se nehýbe): Tamhle jsou dveře!

LIBERA (pro sebe): Pěkně jsem mu vypálila rybník! Neřeknu mu o sobě, co by za nehet vlezl! (Odejde)

15. VÝSTUP. ISIDORO, PAK PATRON FORTUNATO, PAK KOMISAŘ

ISIDORO: Tohle povolání je moc hezké, moc vážené, moc důstojné, moc užitečné, ale někdy aby se člověk zbláznil.

FORTUNATO: 'ctiost, pae'yšetřuíci, 'ctiost.

ISIDORO: Kdo vy jste?

FORTUNATO: Fotuna'teska.

ISIDORO: Mluvte jasně, jestli chcete, abych vám rozuměl. Člověk se musí dohadovat: patron Fortunato Treska. Víte, proč jste předvolán k výslechu?

FORTUNATO: Víím, pae, víím.

ISIDORO: Tak mi řekněte: Proč jste sem přišel?

FORTUNATO: 'išel sem, protoe mi komisař řek.

ISIDORO: To je odpověď, na mou čest! To víím taky, že jste přišel, protože vám komisař řek. Nevíte nic o jistě pranicí?

FORTUNATO: To 'ím, pae, to'ím.

ISIDORO: Tak mi povězte, jak se to zběhlo.

FORTUNATO: To byo tak: přiedee z moře a přiazie s bárkou k břeu u Viga. A přišla ta'moe žea a švagroá Checca a švagroá Orsea.

ISIDORO: Mluvte zřetelněji, povídám, nebo vám nebudu dozumět.

FORTUNATO: Jo, pae, jo, pae. Přijdee doů, já, moe žena a moe švagroý, a'idím: patroa Tonio 'idím, souseda Beppo 'idím a Tittu-Naeo Taantui a Toffoa Drendu. A patro Toi: šup, šup, mečem. A Beppe šmik, šmik, nožem. A Drenda bác, bác, kaením. A přizee se Titta-Nae a Titta-Nae do too: říz, říz, tesákem a pích'ol! Ráz na ráz a bum hol Drenda se natáh a 'íc už neím. Je 'ám to 'asný?

ISIDORO: Ani slovo.

FORTUNATO: Já mluvím chiozsky, Blaorodí. Z keyo 'sou oi 'krae, Blaorodí?

ISIDORO: Já jsem z Benátek, ale vám nerozumím ani ř.

FORTUNATO: Pooučei, abych'ím to'ek eště'ednou?

ISIDORO: Co...?

FORTUNATO: Pooučei, abych'ím to'ek eště'ednou? Eště'ednou, eště'ednou!

ISIDORO: Táhní k čertu, táhní k čertu, táhní k čertu!

FORTUNATO (se vzdaluje ke dveřím): 'ctiost, Blaorodí.

ISODORO: Brepto zatracený!

FORTUNATO: 'ctiost, Blaorodí.

ISIDORO: Ještě, že tohle není náhlý soud!

FORTUNATO (ve dveřích): 'ctiost pae'yšetřuíci. (Odejde)

ISIDORO: Aby tě hrom bacil! (Zvoní)

KOMISAŘ: K službám.

ISIDORO: Propust ty ženské, pošli je odtud, ať táhnou pryč, já už nechci nikoho slyšet,

KOMISAŘ: Rozkaz. (Odejde)

16. VÝSTUP. ISIDORO, PAK PASQUA A LUCIETTA, PAK KOMISAŘ

ISIDORO: Člověk má co dělat, aby se udržel.

PASQUA (dopáleně): Proč nás posílají odcad?

LUCIETTA: Proč nás nechtějí vyslechat?

ISIDORO: Protože už jsem unavený.

PASQUA: Tak, tak, můj zlatej, dyť my rozumíme.

LUCIETTA: Vyslechlají, koho se jim líbí, a my ostatní jsme vosk?

ISIDORO: Tak dost už, ne?

LUCIETTA: Sejrečka tady držel přes hodinu.

PASQUA: A co Nanudle, jak dlouho ta tu byla?

LUCIETTA: Ale my víme, kam máme jít!

PASQUA: A my si zjednáme spravedlnost!

ISIDORO: S vámi není rozumná řeč. Poslyšte...

PASQUA: Co nám budou vypravovat?

LUCIETTA: Čím nás chtějí balamtit?

ISIDORO: Vy jste dotčená strana a jako svědkyně nepřicházíte v úvahu.

LUCIETTA: To není pravda, to není vůbec pravda. My nejsme dotčený, to není vůbec pravda!

PASQUA: A my chceme taky svědčit!

ISIDORO: Dejte mi už pokoj!

PASQUA: A my se postaráme, aby nás slyšeli!

LUCIETTA: A my dovedeme říct svoje!

ISIDORO: Zatracené ženské!

KOMISAŘ: Blaorodí.

ISIDORO: Co zas?

KOMISAŘ: Jeho Blahorodí pan soudce přijel.

PASQUA: Toho jsme právě potřebovali!

LUCIETTA: Hned za ním jdeme!

ISIDORO: Jděte si, kam vás čerti nesou! Megery, semetriky! (Odejde)

PASQUA: Hrom do toho, my si to s váma srovnáme!

LUCIETTA: Setsakra, my vám to spočítáme! (Odejdou)

KONEC DRUHÉHO DĚJSTVÍ

NA TŘETÍ STRANĚ OBÁLKY: DIVADELNÍ SOUBOR ČELÁKOVICE – J. HUBAČ: IKARŮV PÁD. FOTO PAVEL ŠTOLL

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY: DIVADLO S. K. NEUMANNA PRAHA – A. JIRÁSEK – J. DIETL: FILOZOFSKÁ HISTORIE. FOTO JAROMÍR SVOBODA

as80

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



