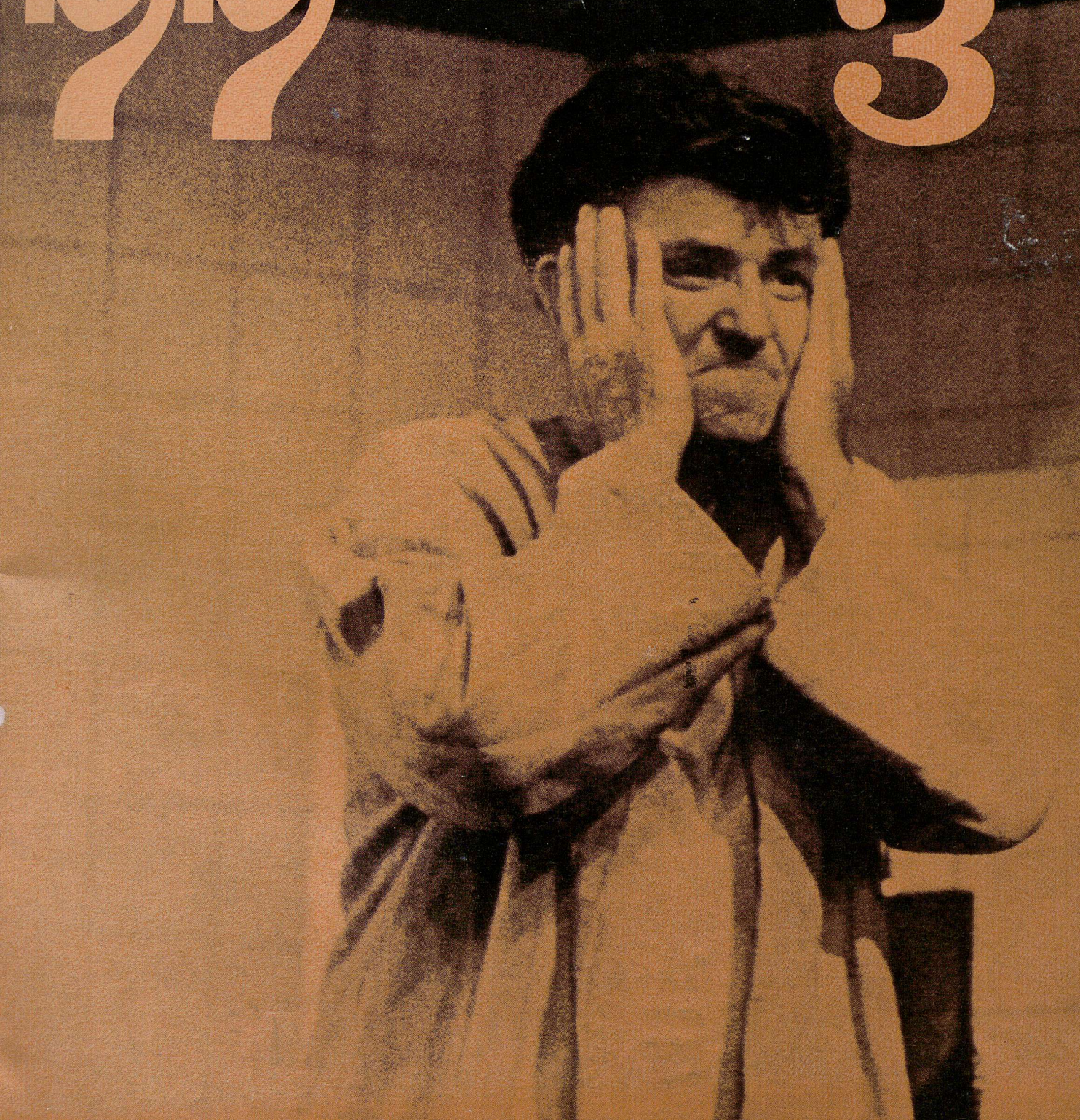


as
77

AMATÉRSKÁ SCÉNA

ROČNÍK 14
BŘEZEN
KČS 4

3





MÁJ DĚTEM

Známý pražský soubor MÁJ Ústředního kulturního domu železničářů po řadu let systematicky a na dobré úrovni hraje pro děti. Snímky Pavla Štolla seznamují s posledními inscenacemi pohádek Moudrá ševcová a Strašidlo Bublífků



NA POČEST 60. VÝROČÍ VŘSR

Členové dramatického odboru Tyl KaSS Žleby, vědomi si významu tohoto historického výročí, uzavírají pro rok 1977 tento socialistický závazek:

1. Nastudujeme a budeme co nejvíce reprizovat dramaturgicko-pedagogické poémy A. S. Makarenka Začínáme žít.
2. Pro okresní divadelní přehlídku nastudujeme hru L. Rachmanova Profesor Poležajev a budeme ji reprizovat v příležitosti oslav Měsíce čs.-sovětského přátelství.
3. Do obou her obsadíme maximálně mladé členy.
4. Pomůžeme naší člence V. Kripnerové v přípravě školního divadelního představení.
5. Odpracujeme 150 hodin při úklidu jeviště a prostranství kolem kulturního domu.
6. Krajskou divadelní přehlídku vesnických a zemědělských souborů Středočeského kraje připravíme tak, aby se stala důstojným nástupem k oslavám 60. výročí VŘSR, a zajistíme její zdařilý organizační průběh.

Divadelní soubor Tyl OB Řičany vyhlašuje na počest 60. výročí VŘSR tento závazek:

1. Prvořadým úkolem pro soubor i jeho zřizovatele je dokončit rekonstrukci Domu osvěty (nové pánské a dámské šatny včetně příslušenství, klubovna, skladiště, světelná a zvuková kabina, zdvižení jeviště na výšku 9,5 m a jeho vybavení novými tahy a světelnou i zvukovou technikou). Stavebně je rekonstrukce téměř dokončena a náš soubor na ni odpracoval k 31. 12. 1976 celkem 9052 hodin. Zavazujeme se odpracovat na dokončení rekonstrukce dalších 1200 hodin a učinit vše pro to, aby divadelní zařízení mohlo být uvedeno do provozu ke dni 1. září 1977.
2. Soubor se zapojí do Festivalu ZUČ Středočeského kraje na léta 1977–78 a v intencích festivalových směrnic nastuduje hru sovětského dramatika V. Zorina Pokrovská brána.
3. V rámci jednotného kulturního plánu MěstNV Řičany se soubor plně zapojí do oslav 60. výročí VŘSR a navíc připraví výstavu o svých inscenacích ruských a sovětských her.
4. Na základě dobrých zkušeností ze spolupráce se ŠS SSM na gymnáziu Zdeňka Nejedlého soubor nastuduje se studenty atkvku pro plánovaný festival učňovských a studentských souborů.

Kolektiv souboru Karel Čapek ZK železničářů Chomutov, členského souboru SČDO, uzavírá pro rok 1977 tento socialistický závazek:

1. Kolektiv souboru uskuteční brigádu v rámci akce Ochotníci na pomoc Národnímu divadlu.
2. Ve spolupráci s okresní lidovou knihovnou a týdeníkem Nástup, tiskovým orgánem OV KSC v Chomutově, připravíme scénář a zajistíme vydání kulturně publicistického pořadu Živé noviny u příležitosti Dne tisku, rozhlasu a televize v září 1977.
3. Prostřednictvím organizačního výboru, který jmenujeme ze svých členů, organizačně zajistíme VII. dny dětské radosti 1977, které budou v tomto ročníku poprvé oblastní přehlídkou dětských divadelních souborů okresů Most, Louny, Teplice a Chomutov. Kromě dobré organizace přehlídky zajistíme realizaci a průběh seminářů o dětském divadle, a to ve spolupráci s krajským kulturním střediskem a okresním a krajským výborem SČDO.
4. K oslavám 60. výročí VŘSR a 55. výročí vzniku SSSR soubor připraví pro záky ZDS soutěžní pořad Jak znáš Sovětský svaz. Současně připraví scénář a zajistí režijní realizaci slavnostního koncertu ZUČ na počest tohoto velkého výročí. Do programu koncertu budou zapojeny soubory a kroužky ZUČ z okresu.

5. Náš soubor bude spolupracovat s komisí ZUČ ve výboru ZK železničářů a vystoupí v programech slavnostních večerů, které se v ZK připravují pro oslavu 29. výročí únorového vítězství pracujícího lidu, k 56. výročí založení KSC a 33. výročí Slovenského národního povstání. Soubor připraví scénické montáže a recitační pásma.

6. Náš pionýrský divadelní soubor vystoupí pro děti v první dětské vesničce v Doubi u Karlových Varů a sehraje představení i pro děti, které se léčí v okresní nemocnici v Chomutově. Chceme tím navázat na dobré tradice, které jsme v minulých letech vybudovali.

7. Členové souboru odpracují 250 brigádnických hodin na rekonstrukci jevištního zařízení a v prostoru závodního klubu.

8. Uskutečneme náborový konkurs pro pionýrský divadelní soubor s cílem rozšířit jeho členskou základnu. Talentované zájemce budeme systematicky připravovat pro divadelní práci v souboru. Soustavně se budeme zabývat celou pionýrskou činností členů dětského divadelního souboru ve smyslu zásad PO SSM. — Budeme rozšiřovat členskou základnu divadelního souboru dospělých.

9. Kromě tradičního zimního dětského karnevalu připravíme i letní karneval u příležitosti Mezinárodního dne dětí. Ve spolupráci s kulturní komisí Okresní rady PO SSM a kabinetem OPS zajistíme výstavu dětských kreseb Dětský výtvarný projev. Výstava se uskuteční v průběhu přehlídky VII. dny dětské radosti 1977.

10. Navážeme soudružskou spolupráci s ostatními divadelními soubory, které pracují v závodních klubech železničářů po celé naší vlasti. Ve spolupráci s nimi položíme základy k přípravě a realizaci přehlídky železničářských divadelních souborů.

11. Nabídneme metodickou a praktickou pomoc začínajícím dětským divadelním kroužkům. Prohloubíme spolupráci se soubory, které jsou v našem kraji členy Kruhu vespělých souborů a jsou pravidelně sledovány krajskou porotou.

12. O své práci budeme pravidelně informovat širokou veřejnost. Budeme se starat o to, abychom v pravidelných intervalech ukazovali, jak záslužnou a veřejně prospěšnou činnost vytváří zájmová umělecká činnost, jejíž nedílnou součástí je i amatérské divadlo. Budeme seznamovat veřejnost také s prací Svazu českých divadelních ochotníků, neboť si pokládáme za čest, že patříme mezi členské soubory SČDO.

13. Pionýři — členové pionýrského divadelního souboru Karel Čapek, který pracuje v Závodním klubu železničářů v Chomutově jako zájmový pionýrský oddíl — budou spolupracovat se souborem dospělých na plnění všech bodů socialistického závazku a navíc se zavazují:

- a) starší pionýři a svazáci ze souboru pomohou při brigádnické akci Ochotníci na pomoc Národnímu divadlu;
- b) odpracují na úpravách klubovny 100 brigádnických hodin;
- c) seberou 1000 kg odpadových surovin;
- d) budou se připravovat pro získání odznaku Mladý divadelník PO SSM.

My, chomutovští ochotníci, a spolu s námi jistě všechny amatérské divadelní soubory uzavírající socialistické závazky, věříme, že se nám touto cestou podaří přispět k vytváření radostné a optimistické atmosféry, která je vlastně rozvinuté socialistické společnosti. Budeme se ve spolupráci s našimi zřizovateli v maximální míře angažovat za každodenní plnění všech závěrů XV. sjezdu KSC v oblasti naší socialistické kultury. Věříme, že aktivita souborů ZUČ znovu prokáže jejich životaschopnost a nezastupitelnost v socialistické kultuře.

KRAJSKÉ
Praha C-9-44

MLADÉ SOVĚTSKÉ DIVADLO

ANATOLIJ SILIN

Naše mládežnická ochotnická divadla (zkráceně MOD), která obvykle nazýváme studentská, přestože se na jejich práci nepodílejí jenom studenti, mají dlouhou a slavnou tradici. Na začátku to byla divadla dělnické mládeže — „modré blůzy“, „živé noviny“, a dodnes MOD vynikají vášnivě občanskou pozicí a otevřenou publicističností — orientují se však na herce i diváky s vyšší intelektuální úrovní.

Podívejme se stručně na vývoj MOD za posledních deset let. V roce 1966 se v Moskvě konal první (a bohužel také poslední) Vsesvazový festival studentských estrádních divadel, to znamená těch MOD, která se věnují žánru literární hudebního kabaretu. Nehledě na celou řadu nesrovnalostí a nedostatků, které doprovázejí každý začátek, byl tento festival jako celek hodnocen publikem i tiskem kladně. V závěrečném dokumentu bylo doporučeno vytvořit tradici podobných festivalů a pořádat je vždy jednou za dva roky.

Uběhlo devět let. Rozhodnutí z vyšších míst nepřicházelo, a tak mladí nadšenci uspořádali několik minifestivalů: v r. 1969 v Gorkém, v r. 1970 v Kazani a v r. 1974 v Taškentu. Úkolem těchto festivalů byla výměna zkušeností, shrnutí dosavadní práce a impulsy pro další rozvoj. Z organizačních důvodů se však sjížděly na tyto improvizované festivaly pouze náhodné kolektivy MOD.

Konečně v zimě 1975 se v Moskvě shromáždily nejnámější MOD ze šesti velkých měst tří sovětských republik: divadlo Manekýn z čeljabinského polytechnického institutu, divadelní Studio leningradského institutu pro železniční inženýry, lvovský mládežnický soubor Gaudeamus, skupina herců MOD novosibirského elektrotechnického institutu, mládežnické studio Rezonance z Moskvy a Divadlo taškentského polytechnického institutu. (Bohužel nemohly přijet Městské mládežnické divadlo poezie z Ivanovska a Studentské divadlo z Rostova.) Oficiálním důvodem setkání byl seminář o problémech rozvoje mládežnických a studentských divadel, který uspořádala redakce časopisu Klub a zájmová umělecká tvořivost společně s kabinetem pro lidová divadla. Semináře se zúčastnilo na čtyřicet vedoucích MOD z mnoha měst a toto setkání samo o sobě i závěrečná diskuse by mohly být tématem celé stati. Dnes již můžeme tvrdit, že se toto setkání rovná druhému Vsesvazovému festivalu.

Základní žánry MOD, publicistika a satira, jsou bojovné, aktivní, agitační. Lyriku pěstují daleko méně — i v tomto žánru mají však MOD co říci o současné mládeži (tj. o sobě samých) více než jiná akademická divadla. Uvedme jako příklad Dialogy o lásce podle aktovek A. Volodina, které inscenovalo studio LIIZT a lvovské divadlo Gaudeamus, nebo taškentskou inscenaci „V naší praktické době, kdy atd.“ podle A. P. Čechova.

Repertoár MOD, která se setkala v Moskvě: Č. Ajtmanov, Po pohádce... (Bílý parník); B. Vasiljev, Nestřilejte bílé labutě; V. Šukšin, Názor; A. Vozněsensij, Doba a lidé; F. Krivín, Divadelní komedie; B. Goller, Deset minut a celý život; V. Slavkin, Špatný byt; N. Bauer, Incident; A. P. Čechov, V naší praktické době, kdy atd.; N. Leskov, E. Zamjatin, Skaz o tuském Levšovi; N. Saltykov-Ščedrin, Pohádky.

Dohromady jedenáct představení, z nichž bylo pět inscenací děl známých sovětských spisovatelů, děl, která měla čtenářský ohlas a byla uvedena na scénu právě v těchto MOD; dvě originální sovětské hry, které se rovněž dostaly poprvé na scénu v MOD, jeden filmový scénář pokroko-

vého amerického spisovatele a tři inscenace děl ruských klasiků.

A nyní srovnajme tento program s repertoárem souborů, které se zúčastnily festivalu v r. 1966. Naprostá většina MOD tehdy hrála aktuální literárně hudební kompozice, napsané samotnými členy souborů, nebo sestavené z děl, která již byla publikována. Jejich představení byla veselá, vtipná a měla velký úspěch u mladých diváků.

Dnes ještě mnohá MOD čerpají z tohoto žánru: úspěšně pokračuje v této tradici Studentské divadlo oděsského polytechnického institutu, k nejlepším inscenacím v žánru literárně hudebního kabaretu patří Divadelní komedie F. Krivína, kterou nastudoval soubor Manekýn, či Šukšinova soudobá pohádka v podání lvovského divadla Gaudeamus... Ale s výjimkou oděsských inscenací se už ve všech případech nejedná o literární montáž, ale o satirické dílo známých autorů. Není třeba vytýkat MOD představení tohoto typu. Vždyť v té svěži, rozpustilé panoptikální podívané často divákovi předkládají vážné současné myšlenky, jak tomu bylo i v představení souboru Manekýn. „Klima“ poslední přehlídky však vytvářela úplně jiná představení. Základním směrem v repertoáru MOD se staly filozoficky laděné hry. Přitom je zajímavé, že tímto vývojem prošla většina dobrých MOD, aniž by navzájem intenzivně spolupracovala.

Základním nepřítelem zůstal stále měšťák, ale jestliže dříve byl často dobrosrdečný a nebyl nebezpečný — i výsměch mladých ochotníků byl bez zloby; dnes tento měšťák zbojovněl, zevzvířetěl a boj proti němu se vede v pravém smyslu slova na život a na smrt. A mladá divadla vyvíjejí diváky, aby tento boj svedli i v sobě samých.

MOD tedy přešla k inscenacím problémových her publicistického a filozofického ladění. Tato představení vynikají především jasností základní myšlenky, výrazným občanským citěním, originální formou.

V tomto smyslu je ukázkové rostovské představení Obnažené nervy země, zasvěcené hrdinství Antolije Měrzlova, který se pokoušel zachránit obilí a staříčkový traktor, patřící kolchozu, a přitom uhořel. Konstatin Simonov o tomto činu napsal do Komsomolské pravdy a jeho článek měl ohromnou odezvu. Do novin přišly tisíce dopisů od mladých čtenářů. Rostovští umělci sestavili podle těchto dopisů dokumentární publicistické představení, svým způsobem montáž faktů.

V malém klubovém sálku diváci sedí tváří v tvář proti sobě a jeviště je uprostřed. Na jevišti je místo podlahy skutečná čerstvě zoraná zem. Stěny jsou polepeny Komsomolskou pravdou s článkem K. Simonova, na portálech jsou dopisy čtenářů a po stranách sedí stenografky, které zaprotokolují vše, co se děje na scéně i v sále. Představení probíhá jako diskuse, spor o hrdinství, o to, co znamená vlastně ona povinnost „být člověkem“. Herci, kteří sedí uprostřed diváků, diskutují a používají přitom texty dopisů — skeptických i cynických, nadšených. Pomalu vtahují do diskuse i diváky, kteří jsou nuceni přemýšlet, srovnávat, dělat závěry. — Ne nadarmo bylo toto výrazné představení s náročnou problematikou tak srdečně přijato diváky i tiskem. Líbilo se i K. Simonovovi a bylo dokonce zfilmováno.

Práce v MOD vyžaduje na herci, aby uměl všechno. Zpívat, tančovat, žonglovat i hrát na hudební nástroje. Ale nejenom to přitahuje diváky. Divák MOD nevidí v hercích nedostupné „vyvolence“, ale své přátele, a v souvislosti s tím k nim chová zvláštní důvěru. Herci a diváci zde nejsou rozděleni rampou na dva různé, navzájem se nechápající světy — jsou částmi jednoho celku. Hráť pro sebe, pro své blízké, na téma, které všechny zajímá — to je základ, zrno, formule toho úspěchu, který doprovází představení nejlepších MOD u nás i za hranicemi. Herec překračuje rampu a spouští se k divákovi, beseduje s ním, diskutuje, vyžaduje od diváka nejenom prožívání, ale odpověď na otázku nebo dokonce konkrétní čin. Protože divák se

cítí mezi svými, prožívá společné myšlenky a nápady, ochotně se zapojuje do této hry na život, do tohoto představení a zároveň děje. A herec se musí přizpůsobit nepředvídaným a nepředvídatelným situacím, přesně podle Stanislavského teze „zde, dnes, nyní“, musí improvizovat.

Tak např. studio LIŽT hraje kompozici podle veršů Vozněsenského tradičně na scéně, ale na samém konci herci přinášejí na rampu ohromné zrcadlo a diváci najednou vidí sebe samé, své tváře, své oči, svou reakci. A v inscenaci Nestřílejte bílé labutě divák při příchodu do sálu objeví na cípu jeviště vybíhající hluboko do hlediště skupinu herců, kteří pozorně sledují přichozí. A tito herci budou takto mlčenlivě pozorovat publikum i o přestávce a po tragickém konci.

Soubor Manekýn v Divadelních komediích najednou prolhazuje ze scény: „Toto je představení nás všech, naše problémy jsou i vašimi! Dnes my společně s vámi předvedeme nás a vás!“

Tento postup se projevuje někdy jako přímý kontakt s divákem: ve Skazu o tuském Levšovi herci dávají divá-

kům přímo hádanky a krmí je chlebem; v představení studia Rezonance Cesta dlouhá 1418 dní herci vyzývají diváky, aby jim poskytlí interview, prosí je, aby vyprávěli o válce, a vytvářejí tak vzrušující, strhující momenty představení; konečně v leningradském divadelním klubu Sobota je zvykem diváky pozvat na celý den — zúčastňují se nejenom samotného představení, ale také zkoušky, hodnocení, popíjejí čaj a besedují.

Kontakt s divákem lze navázat i nepřímo: v představení Po pohádce všichni představitelé hrají tradičně na scéně a jenom Chlapec přichází do sálu, sedá si na podlahu uprostřed hlediště, pozoruje ostatní herce a tím vytváří nepozorovaně vztah mezi scénou a sálem.

Postupy jsou různé, ale cíl jen jeden: vzít diváka za ruku a říci mu osobně, intimně, přímo do očí to, čím žijeme, co nás zrovna trápí, říci mu to tak, aby slyšel náš dech, cítil teplo našich rukou, tep našeho srdce.

Podle článku Příčiny a následky (Těatr č. 12, 1975) přeložila a upravila

Z. FRANKLOVÁ

MALÁ DIVADLA DNES

V závěrečném slovu ke knížce tří semaforových her napsal před léty Miroslav Horníček přibližně toto: Divadlo může vzniknout v podstatě dvojitým způsobem. Prvním z nich je cesta organizační. Kdosi pojme úmysl založit divadlo. Pak existuje druhá cesta. Začne se kdekoli a jakkoli, protože se nemůže nezačít. Na počátku je vtip nebo poezie, rytmus, nezadržitelná potřeba vyjádřit se po svém či popřít po svém cosi předešlého a přešlého.

Tento druhý způsob je, stejně jako kdykoliv dřív, příznačný pro zrod malých, přesněji řečeno experimentujících divadel i dnes. Malé scény vznikají, protože musejí vzniknout. Některé z nich se brzo rozpadají, jiné (ty, jejichž výpověď přesáhne potřeby jedné sezóny) přetrvávají. Jejich směřování a úroveň je často rozdílná, ale hlavní rysy jsou společné — nesouhlas s vžitou dramaturgií, režii a herectvím, snaha rozvíjet podněty meziválečné avantgardy, hledání kontinuity se soudobým divadelním vývojem ve světě. V popředí malých divadel stojí u nás v současné době tři soubory — liberecká Ypsilonka, brněnské Divadlo na provázku a ústecké Činoherní studio. Dnes si povíme o Brněnských a o Libereckých.

K nejradikálnější roztržce s tradicí se odhodlalo DIVADLO NA PROVÁZKU. Jeho tvůrci odmítli „divadelní kukátko“ a svá představení uvádějí v tzv. otevřeném dramatickém prostoru. Může jím být výstavní síň, tovární hala, tělocvična, ulice. Herci mohou hrát v kterémkoliv místě sálu, přehrada mezi jevištěm a hledištěm zcela odpadá, z diváků se stávají spoluhráči, s jejichž aktivní účastí každá inscenace počítá. Třeba v dramatizaci Páralovy Profesionální ženy je publikum komponováno do rolí pacientů psychiatrické kliniky, jimž kolegové předvádějí příběh nezníitelné půvabné Soni — na konci večírku přicházejí uvaděčky oblečené do kostýmů sester a vyženou diváky spát. Nebo v Carrollově Alence v říši divů, jež v pojetí režisérky Evy Tálské velice počeštila, sehrají herci o přestávce s překvapenými diváky fotbal — s nafouknutými balóny, které v představení symbolicky slouží k posouvání děje. Divadlo na provázku ovšem neútočí na konvenci jen takovýmíto „vnějším“, formálními prostředky. Útok proti ní je patrný v celém divadelním názoru. Je v chápání divadla jako jednoty pohybu, mluvy, hudby, světla. Je v schopnosti udělat z nouze přednost a obejít se bez tradičního jeviště a hlediště. Je v hereckém projevu, který víc než na překrásné řeči staví na fyzickém jednání, na dovednosti žonglovat, metat salta a kozelce. Je v přiznání, že předky Di-



Maršíkův záběr z Pohádky máje (Divadlo Na provázku)

vadla na provázku nelze hledat ve vznešených stáncích Thálie, ale na někdejší tržišťích, jarmarcích a cirkusových šapitó. A konečně je v dramaturgii, jež vytváří scénáře z básní, próz, deníků a novinových výstřížků.

Za devět let existence nastudoval „Provázek“ (profesionálně působí od roku 1972) takřka třicet pořadů. Sibeniční písně, Příběhy Dona Quijota, Dům zvěřinec, Potěmkin, Strášídylka, Baron Prášil, Am á Ea, Commedia dell' arte, Pépe, Divadelní román — už samotné názvy slibují zajímavou divadelní podívanou. Zastavme se u tří z novějších představení.



J. Lábus (Makbeth) a J. Synková (Lady Makbethová) z premiéry Shakespearova Makbetha v libereckém Studiu Ypsilon

Balada pro banditu je muzikál o Nikolu Šuhajovi. Režisér Zdeněk Pospíšil zde nepoužil románu Ivana Olbrachta, ale pokusil se o scénickou rekonstrukci Šuhajova života ze vzpomínek pamětníků a dobových novinových zpráv. O Nikolovi si vypráví parta mladých lidí na vandru, zpívají se zbojnické popěvky (občas v beatovém rytmu), hlavní rekvizitou je kytara, která se proměňuje v četnickou karabinu, v kříž na hrobě, divadelní postavu. Šuhajovský muzikál má nostalgickou atmosféru, místy poněkud nevyrovnané herecké výkony a šokující pointu — před divadlem zaskočí návštěvníky Nikolovi vrazi, prodávají limonádu, zbojnická legenda slouží výnosnému obchodu.

Vůdčí osobnost pantomimické skupiny „Provázku“ Boleslav Polívka pojmenoval svou poslední klauniádu Pezza versus Čorba. Je to myšlenkově neobyčejně hluboký příběh dvou klaunů a jejich rodin, soupeřících o přízeň publika. Zkoušejí obehrát jeden druhého, vymýšlejí různé figle, nakonec si rozdělí manéž i diváky a mezi sebe si postaví z papírových krabic velikou zeď, která se zřítí jako domek z karet. Pezza versus Čorba je gejzírem nápadů, čistého klaunství, osvobozujícího humoru, zakončeným účinnou metaforou o smyslu lidského dorozumění. Próza Leonida Andrejeva Červený smích scénicky zpracoval režisér Petr Scherhauser. Z šepotů a výkřiků vyrůstá sugestivní svět Andrejevova symbolistického textu, obraz nekonečného zoufalství člověka, který se nedokázal vyrovnat s hrůznou skutečností války.

Inscenacím Divadla na provázku by se při přísném roz-

boru jistě daly vytknout mnohé chyby. Ale nezdá se, že by právě toto bylo nejdůležitější, protože to podstatné — hledání nového divadelního výrazu — je neustále patrné v každém z nich.

Čtyři roky před vznikem Divadla na provázku mělo premiéru Encyklopedistické heslo XX. století, které uvedlo zbrusu nový divadelní tým — STUDIO Y. Tento program už leccos naznačil z budoucí osobité poetiky Ypsilonky, formované režisérem, hercem a výtvarníkem Janem Schmidem. Uveďme alespoň stručně některé její hlavní znaky. Ypsilononský styl těžší ze středověkého, lidového i barokního divadla, z rituálu, z podnětů předválečných avantgardních scén, ale i z klasické a swingové hudby — jednou z nejúspěšnějších kolektivních improvizací Studia Y byl Swingový večer, v němž se dostaly ke slovu s nadhledem pojaté swingové melodie doplněné encyklopedickým textem, který dotvářel kolorit „jazzové doby“. Své pořady uskutečňuje Ypsilonka v ambivalenci vážného a komického, podřizuje inscenace pravidlům hry — třeba na slepou bábu nebo na hokejové utkání. Takové divadelní cítění pak umožňuje přenášet na jeviště věci přímo „ze života“. Na scéně lze klidně péct italské národní jídlo pizzu nebo spravovat kolo — nechat neustále prolínat autenticitu divadelní a životní. Z řady titulů upoutala především Carmen nejen podle Bizeta (byla uváděna se všemi scénickými poznámkami, s úryvky románu Prospera Meriméa i s instrukcemi jak krotit býky), Picassova Touha chycená za ocas, La Traviata, koláž Depeše a jiné na koleč-

kách, Ilf — Petrovova satira Dvanáct křesel (kde hlavní mužskou roli Ostapa Bendery hraje žena, herečka Jana Synková), Ibrahimbekova Žena za zelenými dveřmi, Jarryho Král Ubu, Schmidova hra Třináct vůní, napsaná podobně jako partitura swingové kompozice, divadelní western Sedm dní a pobud a zejména pak tři vrcholové inscenace celé dosavadní ypsilonké éry.

Michelangelo (scénář a režie Jan Schmid) je nevšedním pokusem zpodobnit na jevišti v dobových souvislostech život velké postavy italské renesance. Představení srší bohatstvím režijní a herecké imaginace, z pestrého hemžení historických osobností, jemuž předcházela expozice rozehraná klauny z komedie dell'arte, postupně vyrůstá živý Michelangelův portrét, výborně ztělesňovaný Václavem Helšusem. Strhující sugestivní atmosféru násobí promítané obrazy Michelangelových děl i dobová hudba, již chvílemi střídá tvrdý rock a hluk motocyklových motorů, které jako by přicházely z Felliniho filmu Roma.

Schmidova dramatizace Kaplického románu Železná koruna o selských bouřích na Frýdlantsku Kovář Stelzig je zase vystavěna na principech lidového pašijového divadla. Inscenace ovšem lidovou baladu místy opouští, prudce střídá dějové roviny i žánry, dějem se proplétají dva zpěvákove z italské operety, herci si proměňují role jako kabáty, dokonce občas vystupují z nitra postavy a komentují její jednání.

Zdánlivě nesourodým představením je i Shakespearův Makbeth. Najdeme v něm prvky karnevalu, psychologického divadla, kabaretu (výstupy čarodějnic), publicistické reportáže. Makbeth se hraje v napětí mezi tragikou a komikou, hraje se netradičně v prozaickém překladu a zdá se, že jím Ypsilonka začíná objevovat další možnosti k rozvíjení své poetiky, která je patrně nejzásadnějším příspěvkem do diskuse o dnešním moderním divadle.

JAN KOLÁŘ



Snímek V. Pisařika z Schmidovy adaptace románu V. Kaplického Železná koruna, kterou uvádí Studio Ypsilon pod názvem Kovář Stelzig

AKTIVITA DIVADEL MALÝCH FOREM

Nová sezóna v oblasti amatérských divadel malých forem začala opravdu pracovně. Kromě vlastní přípravy nových pořadů se soubory soustředily na vzdělávání svých členů a na akce, které, podobně jako národní přehlídka DMF Srámkův Písek, umožňují pracovní setkání, poskytují možnost nejen hotových pořadů, ale i pracovních metod.

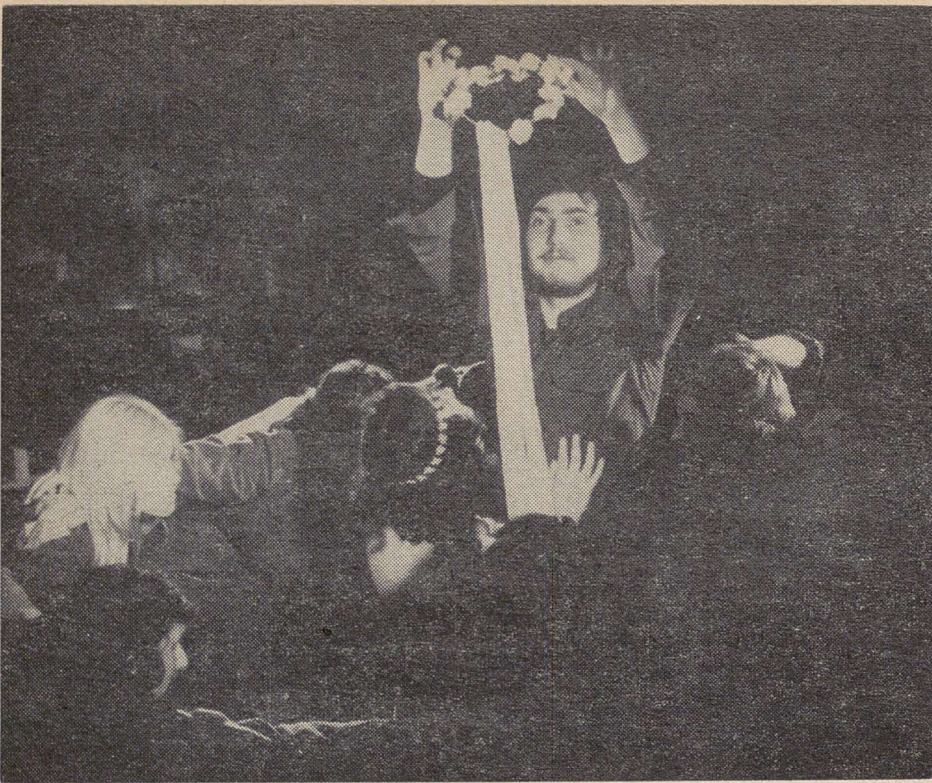
Takovým typem přehlídky se stává kupř. přehlídka malých divadelních forem, kterou koncem října pod názvem Horizont 76 pořádalo — jako již 4. ročník — Studio Horizont při OKVS Brno III. Kromě souborů z Jihomoravského kraje přizvali pořadatelé k účasti soubory, které patřily k nejlépejší na Srámkově Písku a Wolkově Prostějově: Divadlo Excelsior z Prahy, Divadlo na okraji z Prahy a také slovenský soubor — Plastické divadlo z Trnavy. Při příležitosti této přehlídky uspořádalo Krajské kulturní středisko v Brně třídní seminární soustředění jako krajský seminář pro vedoucí a členy divadel malých forem z Jihomoravského kraje.

Některé české soubory z oblasti profesionální, poloprofesionální i amatérské se zúčastnily také festivalu, který se pod názvem Divadlo mladých '76 konal ve dnech 23.—27. listopadu 1976 v Martině. Byly to liberecká Ypsilonka, Divadlo na okraji z Prahy a Studio pohybového divadla Praha. První dvě divadla jsou dostatečně známá a populární. Studio pohybového divadla, vedené V. Martincem, nava-

zuje na činnost známého pražského divadla Křesadlo. O tomto festivalu přináší dnešní číslo zvláštní článek.

S velkým zájmem a ohlase se setkaly i dvě ústřední vzdělávací akce, které se konaly v podzimním období.

Ústav pro kulturně výchovnou činnost spolu s Českým ústředním výborem SSM a ve spolupráci s Krajským kulturním střediskem Ostrava a s Osvětovou besedou Ostrava 3 pořádal ve dnech 19.—21. listopadu 1976 v Ostravě seminář o agitačním divadle, určený členům souborů MDF a agitačním kolektivům. Zúčastnilo se ho 114 mladých lidí. Seminář přesvědčivě prokázal, že při dobré organizaci a aktivním přístupu seminaristů je možno i v tak krátkém časovém úseku a s tak velkým počtem účastníků účinně pracovat. Seminaristé byli rozděleni do osmi skupin; tyto skupiny tvořily jednak osm porot, které rozebíraly a hodnotily seminární představení souborů z Valašského Meziříčí, Ostravy a Prostějova, jednak osm pracovních kolektivů, zpracovávajících zvolené téma do formy agitky. Práce ve skupinách byla úspěšná zejména tam, kde základ skupiny tvořila parta z jednoho souboru, nebo kde pracovala jistá tvůrčí osobnost. Tam, kde se sešli jedinci s rozdílnými názory, kteří se při práci teprve poznávali, a kde ona osobnost chyběla, byla práce složitější a výsledek méně kvalitní. Seminaristé vytvořili během dvou hodin, jež měli pro práci k dispozici, s velkou aktivitou, fantazií a výbornými nápady sedm agitek, některé i po for-



mální stránce na velmi dobré úrovni (jasná koncepce, stavba pořadu, přesný rytmus, pointa). Pro zajímavost uvádím témata, jež si skupiny pro zpracování zvolily: „energie“, „kouření“, „každý má své potíže“ (reagující na specifické podmínky v určitém místě), „není čas“ (problematika staří kontra mladí), „životní prostředí“, „mládež a kultura“ a „po nás potopa“ (problematika životního prostředí, ochrany přírody).

Začátkem prosince pořádal Ústav pro kulturně výchovnou činnost za hostitelské spolupráce kolektivu Docela malého divadla v Litvínově třídní seminář pro vedoucí a vyspělé členy vybraných souborů malých divadelních forem. Hlavním cílem tohoto seminárního setkání byla konfrontace pracovních metod a tvůrčích postupů, jakými pracují naše divadla malých forem (neboli mladá, netradiční, autorská divadla) s metodami a postupy používanými při herecké výchově a přípravě v zahraničí. ÚKVC pozval do Litvínova účastníky dvou nejvýznamnějších mezinárodních seminářů pro mladé divadelníky — TIP 76, který se konal ve Finsku, a ITW (Mezinárodní divadelní dílna) Scheersberg v NSR — aby předali informace a zkušenosti z těchto akcí svým kolegům ze souborů MDF, účastníkům litvínovského semináře. Kromě nutné úvodní informace, zasvěcení do problematiky a závěrečného shrnujícího a zobecňujícího komentáře byla na semináři využita doba pro praktická cvičení ve skupinách. Účastníci semináře tak měli možnost prakticky se seznámit se systémem cvičení na koncentraci, uvolnění, důvěru a představitost; ověřit si své schopnosti, uvědomit si význam a možnosti těchto pracovních metod a ověřit si zároveň možnost existence a úspěšné pracovní činnosti krátkodobě vytvořeného kolektivu. Litvínovské seminární soustředění se stalo přínosem a inspirací pro další práci divadel malých forem.

Podzimní pracovní aktivita by měla přinést své ovoce v inscenacích, kterými se letos soubory účastní Festivalu zájmové umělecké činnosti. Národní soutěž divadel malých forem, kterou vyhlásil Český ústřední výbor SSM, vy-

vrcholí opět na Šrámkově Písku, jehož pracovní, nesoutěžní charakter by se měl ještě více prohloubit. Co nás na Šrámkově Písku 1977 čeká? Inspirativní představení vybraných profesionálních a poloprofesionálních divadel, zajímavé zahraniční soubory, odborné semináře, vedené zkušenými lektory a umožňující neformální setkání a diskuse s tvůrci inscenací, a samozřejmě hlavně představení amatérských souborů MDF.

A jaké pořady naše amatérské soubory připravují? Uvedme alespoň některé:

Soubor Regina Břeclav studuje povídku vítězky literární soutěže M. Kudeřkové, Kolektiv při DPM Brno připravuje adaptaci Verneova Doktora Oxe, pohled do tvůrčí dílny divadla Excelsior říká, že nás čeká jednak Souboj s Hamletem a jednak Ibsenova Nora v osobitě zpracování Excelsioru, D-klub při Krajském divadle v Kolíně připravuje svou „operu“ na zapomenuté libreto J. Arbese, skupina Torzo Docela malého divadla v Litvínově uvádí hudební komedii I. Syntetikopmen autorské dvojice Kocián-Špíl, Studio pohybového divadla Praha Proměny podle Ovidia, Divadlo X z Brna má rozpracovány dvě novinky ze své autorské dílny — Ztrátu paměti autorské dvojice Skorkovský-Turba a Music Hall — revue, což je zatím pracovní název pořadu, jehož autory jsou Skorkovský, Hála a Pospíšil, opět se připravují Písně žáků darebáků, černošská poezie...

Potěšitelný a prokazatelný je vzestupný trend vývoje k divadlu autorskému, které chápeme nejen jako autorství textů — většina souborů dnes z tvorby vlastních textů a scénářů vychází — ale také a především jako způsob vyjádření vztahu ke světu prostřednictvím vlastních tvořivých nápadů, osobitě poetiky. Autorské divadlo umožňuje mladému člověku otevřeně projevit a realizovat svou aktivitu, svou touhu po poznání světa i odhodlání změnit jej.

CO HLEDÁ MLADÉ DIVADLO

Tematika tohoto čísla Amatérské scény si vynutila návrat k festivalu Divadlo mladých '76, který koncem min. roku proběhl v Martině. M. Vojta jej ve svém článku v *Tvorbě* nazval festivalem proti lhostejnosti. Právem. Byl to totiž festival neoficiálních inscenací, vymykajících se běžné profesionální rutině. 11 představení, která jsme v Martině viděli, nelze dělit na představení profesionální a amatérů, tím méně pak na představení česká a slovenská, čistě technické by bylo i rozdělení podle různých divadelních prostorů a scénicko-prostorových koncepcí — tím spíš, že většina souborů musela v tomto ohledu částečně improvizovat. Zhlédnutá díla nelze dělit jinak než na zdařilejší a méně zdařilá, neboť převážná většina inscenací měla společný amatérsko-profesionální charakter v hodnotově nejlepším smyslu obou termínů. Amatérské byly v tom, že byly vytvořeny po práci — mimo povinný pracovní úvazek — ať již v závodě, ve škole nebo v divadle. Tento fakt byl pak garantem nezbytného nadšení, bez něhož si nepáčenou „práci po práci“ lze stěží představit. Profesionálnost představení pak spočívala v tom, čemu se ve sportu — a to především ve vrcholovém sportu — říká „plné nasazení“. Snaha po dosažení relativní dokonalosti, po podání maximálního výkonu, jakého je v určité chvíli jedinec i kolektiv schopen, byla všem představením společná.

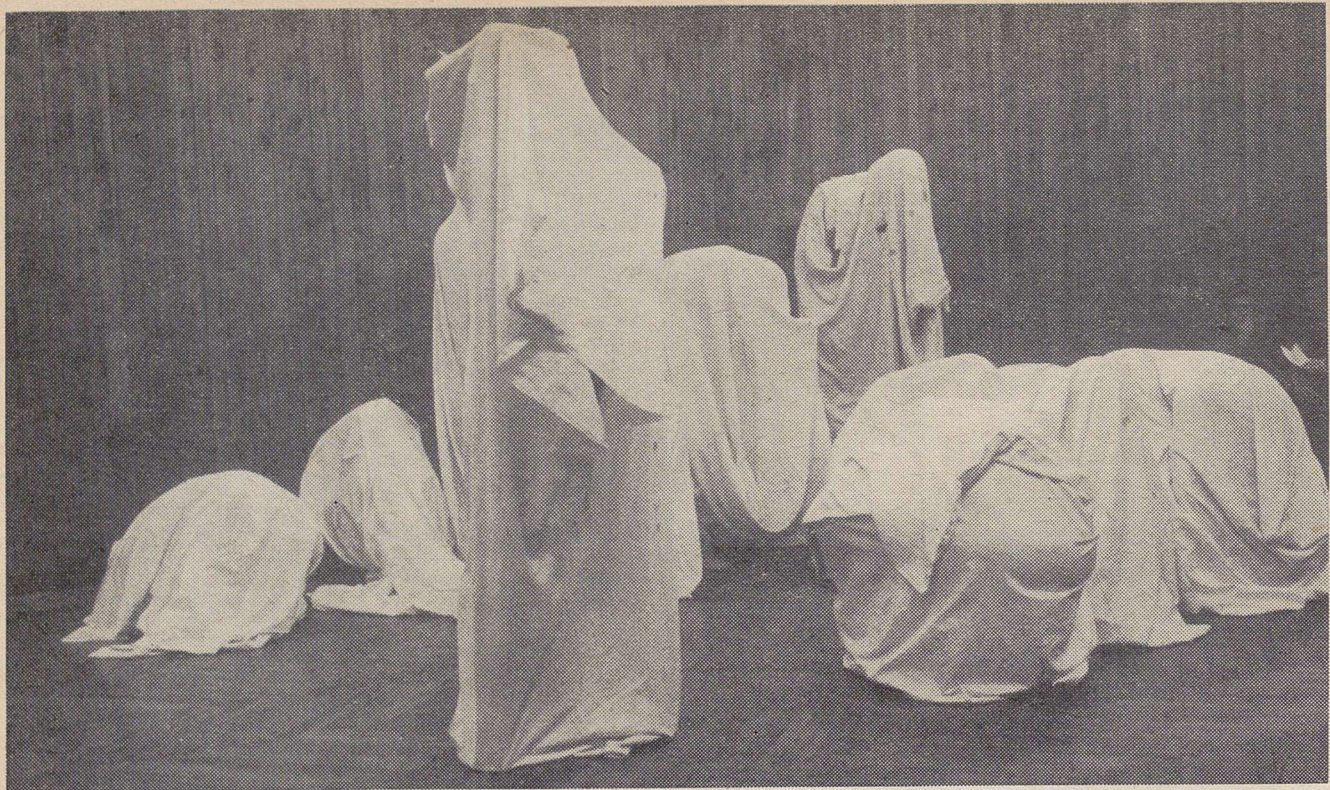
Přehledka byla zahájena představením repertoárové inscenace domácího souboru. Čechovův *Ivanov* v režii E. Vajdičky byl konvenčním představením solidní profesionální úrovně. Svým vznikem i tvářností se pochopitelně vymykalo charakteru festivalu, avšak již o hodinu později předvedlo studio mladých téhož divadla Vampilovovu hru *Dvačet minut s andělem*. Toto hledačské představení (režie E. Horváth — O. Šulaj) rázem ukázalo distanci mezi tím, co vzniká v běžných divadelních provozech, a tím, co může vzniknout mimo ně. Již zde byla zároveň zdůrazněna tendence, kterou bylo možno sledovat téměř u všech dalších

souborů — totiž snaha o zvýraznění **základní a jediné nezbytné složky jevištního díla — lidského pohybu**.

Zaslouženou pozornost vzbudilo představení *Olesia*, Mária, Katarína, se kterým přijelo Divadlo pod hradom — studio při krajském divadle v Nitře. Tři zdramatizované válečné povídky A. Dovženka měly společné téma — osud ženy, do jejíž lásky zasáhne brutálně válka. Základní epické vyprávění bylo transformováno divadelními prostředky překvapující jednoduchostí zřetelně ukazujícími k inspiraci lidovým a tradičním japonským divadlem. Představení názorně ukázalo, že drama není sine qua non divadla. Všechny krátké, lehce schematické povídky, jsou zcela epického rázu. Dramatický svár je vnášen zvenku, nevzniká mezi hrdiny, kteří jsou zcela zajedno, ale mezi protagonisty a válkou (ať již je reprezentována jakkoliv) nebo maximálně mezi protagonisty a epizodisty. Výjimku tvoří poslední povídka, která dramatický svár sice přináší, ale staví jej před diváka jako hotovou, neměnnou skutečnost a nijak jej dále nerozvíjí. Některé násilně zdůrazňované vnějškové dramatické momenty se dokonce ukázaly jako rušivé. Přesto vše nešlo o pouhou ilustraci, ale o vyjádření navýsost divadelní.

Pod stoupajícím hledištěm klenutého sádku divadelního klubu byl jevištěm plstěný kruh. Nástupové dveře byly uprostřed stěny za ním. Vlevo hudebníci — flétna, buben, tamburína. Protagonista hraje uvnitř kruhu, ostatní, tvořící jakýsi chór, komentují děj, vytváří epizodní postavy, ve chvíli potřeby podávají rekvizity atd. — to vše s vysokou mírou stylizace. Maximální úspěšnost výrazových prostředků zvyšuje významovou mnohvrstevnost divadelních znaků. Oproštěnost od konvence byla narušována pouze nestřídmým používáním světelných efektů. Avšak, snad na zásah samého Apollona, během představení porucha vypnula proud, takže se další část hrála při svíčkách. Přitom se ukázalo, že jakékoli zvláštní svícení bylo zcela zbyteč-





Studio pohybového divadla uvádí pohybově zvukovou kreaci na motivy Ovidiových proměn. Foto Hanek

né a významová informace světla byla redundantní. Plně světlo postrádali diváci pouze k dokonalému sledování mimiky herců. Snaha o rozfázování světlem na záběry, snaha o zdivadelnění (resp. zfilmování) nebyla opodstatněná, nehledě k tomu, že tuto funkci dokonale plnil zvuk, ať již to byla hudba s rytmizujícími bicími sugestivně podtrhujícími narůstající napětí nebo mluvený či zpívaný text. Právě realizace textu byla vynikající, s přesnou mírou patosu, dokonale v souladu s každou akcí. V inscenaci vystoupila zřetelně i další obecná tendence mladých divadel — **kolektivní přístup k tvorbě**. Zde 11 mladých lidí vytvořilo kolektivně vše od techniky až po režii a role. Bylo překvapující, že tímto postupem práce lze dosáhnout relativně značné jednoty výrazu.

Kazimír a Karolína rakouského dramatika Horvátha byla hra, kterou předvedlo divadlo bratislavské VŠMU. Mladí adepti herectví spolu s režisérem M. Pietorem rozehráli impresivní představení plně hudebních i výtvarných nostalgiaických vzpomínek na 20. léta. Pozornějšího diváka však nutně zarazily některé anachronismy, především ve výpravě M. Havsala — reálie patřící do let dřívějších či pozdějších. Společensko-kritický duch hry přecházel místy do groteskních poloh, v jejichž dynamických komických pasážích se ukázala dobrá pohybová připravenost studentů herectví, což u nás není zdaleka samozřejmostí. Jednotně stylizované herecké pěvecké i taneční výkony snesou i velmi přísná profesionální měřítka.

Divadlo pro mládež z Trnavy zahrálo klauniádu pro děti do 10 let Zahrajeme si pro Vás podle pohádky J. Mokoše v režii M. Fehéra. V příběhu personifikovaných zvířátek připomíná hra tématem (jak slabý vyzraje na silného), stavbou a postavami filmové Disneyho grotesky. Postrádala však jejich krátkost a hutnost. Vynikající byla funkční scéna J. Závarského a realizace výborného pohybového aranžmá V. Martince.

Problematičnost použití postavy vypravěče ukázala i inscenace výňatků ze Sofoklova Oidipa, se kterou přijelo studio zvolenského divadla. Toto představení, i vyšším vě-

kem herců se vymykající charakteru festivalu, bylo nej- slabší z celé přehlídky. Originální divadelní prostor L. Beladiče (obdélníkový stan z bílého plátna) nebyl naplněn odpovídající akcí, deklamace veršů (ve výborném překladu V. Mihálíka) by byla vhodná spíše v konvenčním divadelním prostoru nebo ve větším amfiteátru, kde mají diváci od herců větší odstup.

Po antickém dramatu sáhl i soubor amatérů ze Zelenče — jediný, který evidentně neměl profesionální ambice. Přesto nebo snad právě proto byl Plautův Chvastoun v jeho podání příjemným osvěžením přehlídky. Soubor přesně odhadl své síly, herci se zbytečně nesnažili o vytvoření typových postav, ale důsledně využívali všech svých komediálních předpokladů. Kladně se projevila režie a výprava profesionála J. Bednárika, který aktualizoval hru a rozehrál se s chutí hrajícími ochotníky svižnou situační komedií, jak to ostatně mnozí čtenáři viděli na posledním Jiráskově Hronovu.

Jedním z nejprogressivnějších účastníků se ukázalo pražské Divadlo na okraji, jediná důsledně experimentální profesionální scéna v Praze. Představení Bál v opeře, které na základě Tuwimovy poémy provedli tři herci v režii Z. Potužila, mělo přes veškerou experimentálnost notnou dávku profesionální preciznosti. Ta se projevila především ve slovním projevu. Zpomalování a zrychlování, deformace mluvního rytmu, uplatnění virtuózní mluvní techniky a její kombinace s playbackem — to byly základní stránky zvukové složky představení. Jestliže text byl karikaturou, pohyb tomu adekvátně odpovídal. Neměnně a přesně zrytmizovaný playbackem využíval hojně světelných efektů včetně rozfázování pohybů střídavým rytmickým nasvěčováním pomocí rozkývaného zrcadla. Pouze v pasážích lyricky popisujících přirozený život byl i pohyb přirozený. Představení se vysmálo fízlovsky militaristickému režimu, národní ješitnosti a mesianismu a účinně ukázalo důsledky zneužití nelidské ideologie.

Nejdále v experimentaci došli zákonitě amatéři. Představení Blešinec anebo Tip-top-biotop na motivy povídek

sovětských humoristů, které předvedlo studentské divadlo při filozofické fakultě v Prešově, bylo dravou satirou na dehumanizační jevy soudobého sídlištního bytí. Čtyřem chlapcům a čtyřem dívkám v teplácích a tričkách stačila jako jediné jeviště stará skříň. V ní, na ní a před ní rozvinuli ohňostroj nápadů končící ohňostrojem skutečným, kdy dítě — symbol přirozeného lidství — zapaluje celý ten člověka manipulující a deformující stroj na bydlení. Text se záhy ukázal jako druhotný, podřízený myšlence, kterou v jednotě realizovaly všechny složky. Základ výrazu byl v pohybu, který držel v obdivuhodném tempu a střídavém rytmu šokoval jak v nejrůznějších, tak i ve zcela klidových momentech.

Premiéru mělo v Martině nové pražské amatérské Studio pohybového divadla při FO SSM strojí fakulty vedené V. Martincem a N. Vangelí. Čtrnáct herců v červených a černých trikotech předvedlo na holé obdélníkové podlaze, obklopené ze tří stran diváky, pohybově zvukovou kreaci na motivy Ovidiových Proměn. Jedinou rekvizitou byly velké bílé plátěné pytle, které spolu s těly herců vytvářely

variabilní scénický prostor. Herci se stávali střídavě statickými součástmi prostorových variant scény, předměty, postavami, živočichy a dokonce i abstraktními jevy klasického díla. Vzniklo skvělé dionýzské divadlo, kde v duchu základního divadelního zákona se člověk neustále **proměňoval** v někoho či něco jiného, zastupoval skutečnosti mimo sebe. Pohyb, který nebyl ani tancem ani pantomimou, dominoval tomuto představení, které mělo však i velice působivou zvukovou složku realizovanou v plynulých přechodech slovy, zpěvem i neartikulovanými zvuky. Tento typ kolektivního divadla je v ostatních socialistických státech již přes 10 let zcela běžný, u nás je bohužel dosud málo známý.

Kvalitativním vyvrcholením festivalu bylo představení Michelangelo Buonarroti libereckého divadla Ypsilon, které by si zasloužilo samostatný detailní rozbor.

Přehlídka ukázala, že umělecký progres našeho divadla má dva prameny, které se často překrývají: divadlo mladých a divadlo amatérské.

Dr. PETR PAVLOVSKÝ

Poznámky o divadelní kritice

II. CO VLASTNĚ MŮŽEME VYLOŽIT?

Začneme tím slovem vyložit. Neboť asi nejlépe postihuje počáteční fázi kritické činnosti jakéhokoliv druhu. Ať už je totiž náš kritický záměr (myslím tím záměr vůči čtenáři) jakýkoliv, vždycky musíme začít tím, že z jistého úhlu

a v jistých bodech divákovi kritizované dílo vyložíme, to jest — jak říká Slovník spisovného jazyka českého — „na-

A. Kohl a V. Kašparová z meziměstské inscenace Truchlících pozůstalých.
Foto Špůr





lezeme, učiníme jasným smysl, obsah, příčinu ap. něčeho“.

Protože čtenář — řečeno co nejjednodušeji — musí vědět, o co jde; o čem kritika hovoří.

Ten nejjednodušší způsob výkladu třeba divadelní hry je více než známý: převypráví se fabule hry, to, co se v hře stane. I to je výklad, byť z jistého hlediska dosti užijící a dokonce primitivní, neboť prostě předpokládá, že smysl, obsah uměleckého díla, které obsahuje fabuli, se dá postihnout jenom tím, co se v této fabuli stane, a jak to všechno dopadne. Je to trochu málo, ale je to jistý školský a pro naše účely přímo dokonalý příklad toho, o co v této části našich úvah půjde.

Neboť výklad, snaha dílo vyložit, bez níž — jak jsme už řekli, nemůže prostě kritika vůbec začít — je vždycky tendence k tomu, abychom postihli obsahové složky díla. To na místě prvním a nepochybně rozhodujícím.

Kritika se tu vždycky bude pohybovat buď přímo na poli sociologického výkladu umění nebo alespoň bude některé aspekty sociologické uvažovat, případně s nimi operovat. Neboť ona obsahová složka nemůže nikdy fungovat jinak než ve vztahu díla ke společnosti a samozřejmě opačně: ve vztahu společnosti k dílu. Bereme-li tedy v úvahu tuto sociologickou roli kritiky, která je podmíněna existenční nutností kritiky dorozumět se s čtenářem, existuje několik možností, jak ji naplňovat.

První je dána samotným principem vzniku díla, to jest skutečností, že umělecké dílo odráží jistou realitu, že jeho vznik je touto realitou podmíněn. Historie zná velké teoretické školy, které vycházely právě odtud a z tohoto hlediska sociální podmíněnosti zrodu uměleckého díla je vykládaly. Ostatně z klasiků marxismu se na tomto poli pohyboval zejména Lukács a některé statě Leninovy o literatuře jsou v tomto směru dokonalým metodologickým návodem.

Druhá možnost se nabízí v rozboru vlastního díla, kdy sledujeme sociální významy přímo v jeho samotném systému a organizaci. Řečeno jinak: zabýváme se problematikou uměleckého díla jako jistého společenského sdělení.

Marxistická kritika a celá teorie umění právě sem položila maximální důraz, počínaje už Marxem, který právě v uměleckém díle hledal a nacházel sdělení o stavu společnosti.

A konečně je tu možnost třetí směřující k vlastní společenské funkci díla, to jest k jeho schopnosti vstupovat do společenských vztahů a působit v nich jako aktivní síla. Tuto linii můžeme sledovat prakticky od osvícenství k romantismu, výrazně ovlivňuje kritickou činnost ruských revolučních demokratů a v marxistické interpretaci se objevuje v pracích Leninových a Lukáčových.

Shrnutí těchto tří možností sociologického přístupu k uměleckému dílu mělo být jenom výčtem, nikoliv rozbořem, mělo pouze připomenout, kde především se může realizovat — a také realizuje — výklad uměleckého díla v prvotní a klíčové poloze, která dovoluje divákovi pochopit kritizovaný umělecký jev na bázi, jež je mu nejbližší. Na bázi, která vychází ze společenské praxe, jež spojuje jako příslušníky jisté společnosti jak tvůrce tak kritika tak i toho, komu oba adresují svou činnost: konzumenta umění.

Proto — a opakují to ještě jednou, neboť jde o jediné možné východisko kritiky — začíná nutně každá kritická činnost výkladem oněch složek a prvků, které směřují k tomuto obecnému dorozumění: složek a prvků obsahových, jež v sobě nesou schopnost začlenit dílo do společenského kontextu.

Kritika samozřejmě může být jenom sociologická, to jest může se pohybovat jenom na tomto poli a sledovat jenom tyto aspekty. Nicméně kdyby existoval jenom tento typ kritiky, nedověděl by se ani tvůrce ani konzument nikdy nic o tom, jak vlastně tato společenská role umění vzniká; čím to je, že to nebo ono dílo vypovídá o těch a těch společenských souvislostech, tak a tak ve své společnosti působí a plní takovou a takovou funkci. Neboť nšzapomínejme na to, že sdělení, které činí umění o skutečnosti, je sdělení dosahované zvláštním způsobem, jež právě vytváří podstatu umění jako společenského fenoménu v celé šíři.

Kritice prostě musí jít nejenom o to vyložit to, co tvoří společenský kontext a společenskou základnu díla, ale i o to, jak tato základna a tento kontext vznikají, z čeho rostou. A tady začínají s výkladem potíže.

Nemyslím tím jenom fakt, že výklad tohoto druhu vyžaduje určitý způsob myšlení a chcete-li také vysoký stupeň odborné profesionální připravenosti, která předpokládá důvěrnou znalost vyjadřovacích prostředků. O tom bude ještě řeč víckrát a později. Jde mně teď o sám pojem výklad ve vztahu k uměleckému dílu, o samotnou možnost vyložit (to jest postihnout obsah a smysl) všeho, co umělecké dílo v sobě zahrnuje.

Začněme prostým faktem, že kritika je výkladem, který se odehrává v poloze logických argumentů; činností, která se snaží věci racionálně uspořádat, uvést v organicky uspořádaný systém, který je vždy sdělován slovně, verbálně. Zatímco například četné umělecké druhy — abych začal tím posledním, to jest skutečností slovního sdělení — se vyjadřují jinak než slovem.

Například: herec pouze nemluví, herec se pohybuje. A mohou být situace v některých inscenacích, ba dokonce některé herecké výkony v celku, které sdělují svůj obsah, smysl diváku právě především pohybem. Kritika tu tedy stojí před úkolem vyložit svému čtenáři umělecké dílo ve zcela jiném kódu, zcela jiným jazyce, než kterými se vyjadřoval umělec. Nehovořím tu o obtížném a nesnadném úkolu zachytit herecký výkon, tím se budeme zabývat v okamžiku, kdy nás budou zajímat jednotlivé prvky divadelní struktury. Směřuji tím k jednomu jedinému: ukázat, že už sama nutnost povstát kriticky jisté výrazové prostředky a jejich použití stává před kritika leckdy úkoly velice obtížné, vyžadující zcela zvláštní schopnosti.

Ale to je pouze začátek obtíží. Ty největší jsou v tom, co už bylo na počátku řečeno: že kritika je činnost směřující k logice a racionálnímu uspořádání, zatímco v uměleckém díle jsou prvky logické a racionální pouze jednou ze součástí celkové výstavby díla, která obsahuje i prvky jiné, neméně důležité a podstatné.

Tak například: některé prvky jsou produktem umělceova subjektu, výrazem jeho individuálních neopakovatelných rysů, jsou projevem jeho osobnosti. Žádné skutečné umělecké dílo se bez těchto prvků neobejde. Jakmile je nemá, stává se mechanickou reprodukcí buď vládnoucích či módních výrazových postupů a norem nebo zobrazované skutečnosti, která je takto pasívně, naturalisticky odrážena. Samozřejmě: profesionální připravenost kritika spočívá i v tom, že je si vědom toho, v čem tento sebevýraz umělce nabývá objektivní platnosti právě třeba při porušování norem a zvyklostí výrazových. V tomto smyslu kritika nepochybně postihuje sdělení sociálních významů díla v rovině porušení a rozrušení jistého zaběhaného stereotypu jak ve vyjádření, tak ve vidění skutečnosti.

Ale: ne vždycky a ne všechny prvky subjektivního sebevyjádření umělce mohou nabýt a nabývají této objektivní — a kritikou vyložitelné — platnosti.

Zůstaňme pro začátek zase u umění hereckého. Je nepochybné, že součástí hereckého sdělení je hercův zjev. Mním tím organické a neopakovatelné vlastnosti jeho fyzické podoby, které jsou nezměnitelné: jistý způsob mluvy, pohybu a samozřejmě podoba tváře i těla. Něco z toho vždy zůstává a provází každou hercovu roli, každou jeho postavu. A tím se také této postavě dostává na jevišti určitých vlastností, jež divák vnímá a jež mu tuto postavu jistým způsobem vysvětlují, zařazují do souvislostí. Kritik tohle může, a přímo musí postihnout tam, kde jde o záležitost.

Abychom uvedli příklad jasný ve své extrémnosti: Dejme tomu, že režisér obsadí do role Hamleta herce už staršího, navíc mírně obtlouklého a připešatělého. Nesporně, že se tu porušuje jistá norma obsazení, že tu nastává výrazný posun, který musí kritik logicky zformulovat. To jest ukázat, k čemu tímto posunem došlo, jaké nové společenské

hodnoty se tím v textu objevily — ať už kladné nebo záporné. Kritik tu tedy analyzuje záměr režiséra v rámci koncepce a vyslovuje smysl, obsah, které toto obsazení a takto fyzicky zpodobněná role ve vztahu k textu Shakespeareovu vyjádřily. To všechno je v rámci povinností a možností jeho kritického výkladu. Ale jedno už vyložit nemůže: individuální vztah každého diváka k takto vypada- jícímu Hamletu — to jest ono nezáměrné působení, které herec vyvolává tím, že takto vypadá jako člověk, jako reálná lidská bytost, jako natura naturata, přírodní příroda.

V tomhle je asi kardinální problém kritického výkladu. Může najít a sledovat, sdělit a vyslovit to, co z konkrétních jednotlivostí, které umělec použije, vytváří jednotný systém, záměrně budované prostředky sdělení. Ale nemůže už postihnout onu neopakovatelnou jedinečnost těchto konkrétních jednotlivostí, která se nezařazuje do systému díla v logické, racionálně vyložitelné řadě, protože zůstává také stále skutečností nejskutečnější.

Ještě jeden příklad, abychom si dobře rozuměli. Posuzuju-li v sociologické rovině sociální hodnotu zrodu díla, mohu jako kritik začít také od námětu. Což znamená analyzovat, který okruh životních skutečností, která fakta byla podnětem a předlohou k napsání díla. A dále to potom znamená srovnávat, co s těmito fakty autor ve svém díle udělal, jak je proměňoval a přetavoval, jak je zařazoval do svého díla. V podstatě se tu tak dochází ke srovnání životních konkrétních faktů s fakty, které existují v díle a nabývají v něm — právě díky záměrnému uspořádání autorem — objektivní platnosti sociálního sdělení.

Opakují: této platnosti a účinnosti nabývají díky tomu, že byly zařazeny do systému díla a přestaly fungovat jenom jako konkrétní životní skutečnost. Nicméně: zároveň touto skutečností zůstávají, jsou jí, existují i v této podobě.

Například mohu zajisté ukázat a srovnat, jak se odehrál skutečný příběh Maryši a co z něho bratří Mrštíkové udělali ve svém stejnojmenném díle. A mohu potom ještě sledovat, co všechno autoři převzali z reality, v níž se tento příběh odehrál, jakým způsobem ji přenesli do své hry. V tom případě samozřejmě nemohu pominout také to, že svou význačnou roli, která tak říkajíc provádí prostorové zakotvení, hraje dialekt a vůbec folkloristické a etnografické prvky. Z hlediska systému díla je možné tyto prvky — pro naši potřebu řečeno velice obecně — charakterizovat jako prvky, které na jedné straně realizují co nejpřesnější odraz celku reality, na straně druhé potom dotvářejí a spolutvoří náladu. Ale zase: přesto, že mohu takto z hlediska záměrného autorského cíle a z hlediska objektivně

Petra (I. Brátová) a Magda (M. Friebová) z Lošťákovy Chůze po kamení. (Soubor z Nového Veselí, foto Štoll)



platného smyslu určit a definovat úlohu dialektu a etnografických prvků, jsou stále onen dialekt i ony etnografické prvky také skutečným reálným dialektem a skutečnými reálnými písněmi či tanci.

Fungují jak v systému díla, kde jsou vyložitelné, tak i jako součást reality, jako nejkonkrétnější skutečnost sama. Jsou touto skutečností. A tu už vyložit v souvislostech stavby a systému umění nelze. Tady jsou meze kritiky.

Neboť skutečnost je vždycky neskonale mnohotvárná, vždycky působí v tolika směrech a v tolika podobách a vždycky je jí možné vidět a vnímat z tolika aspektů, že v samotném uměleckém díle působí jako prvek nezáměrný, který nelze ani autorem předem odhadnout ani kritikem později přesně a jednoznačně vymežit. Ale autor má

jednu výhodu: skutečnost je mu nejvlastnějším materiálem, pracuje s ní. Zatím co kritik tuto skutečnost už jenom popisuje, analyzuje a rozebírá slovy. Dialekt Maryši působí na diváka či čtenáře bezprostředně. Kritik může pouze konstatovat, že v Maryše dialekt je, případně uvést ukázky. Ale to už je zase vždycky výklad v rámci systému díla. Ona bezprostřední skutečnost je prakticky dvakrát interpretována: jednak autorem a po druhé kritikem. A v této dvojí interpretaci nezbývá kritikovi než vzdát se možnosti předvést realitu takovou, jakou vskutku je, a soustředit se na sociální, objektivně platné sdělení. To je zase síla kritiky. Nejvlastnější pole její činnosti.

To je to, co lze vyložit.

JAN ČÍSAŘ

ÚVAHY O DRAMATURGII

3. DRAMATURGICKÁ VOLBA A UMĚLECKÝ PROGRAM DIVADLA

Základním a nejzávažnějším aktem dramaturgie je výběr dramatického textu ke scénické realizaci: **dramaturgická volba**. Je to akt volní, který s sebou nese všechno riziko volby: tím, že zvolíme v daném okamžiku jednu jedinou možnost, zároveň jsme v tomto konkrétním případě zavrhlí desítky možností jiných. Proto je dramaturgie snadným terčem kritik a soudů, při nichž se ne vždy přihlíží k tomu, že dramaturgická volba není izolovaným činem, ale součástí volby širší — **dramaturgického plánu**, který je zase výrazem volby výchozí a obecné — **uměleckého programu divadla**.

Je možné dvojí pojetí programu a plánu: 1) **kauzální** a 2) **kauzálně-finální**, spojující zřetel příčinný (causa = příčina) se zřetelem účelovým (finis = konec, cíl, účel). V prvním případě se vychází z daného stavu a dané produktivity a prostým součtem předpokládaných výkonů za jednotlivé časové úseky dostaneme plánovaný výsledek za celé plánované období. V druhém případě se nejdříve stanoví **účel a cíl** (co chceme dosáhnout) a obsahem plánu je způsob a časový rozvrh díla (rozdělení celku na části). Takové pojetí plánu měl na mysli anglický matematik A. N. Whitehead, když napsal, že „největším vynálezem 19. století bylo vynalezení metody, jak uskutečňovat vynálezy“. Marshall Mc Luhan vysvětluje v knize **Gutenbergova galaxie** zmíněnou metodu takto: „Spočívá jednoduše v tom, že každá činnost se začíná od konce, aby se zpětným postupem krok za krokem došlo posléze k jejímu počátku.“ Samozřejmě i tato metoda závisí na možnostech vynalézajícího nebo podnikajícího a časový rozvrh i navrhované prostředky musejí být uvažovány vzhledem k počátečnímu danému stavu.

Na rozdíl od materiálně produktivní činnosti pracuje umění s hodnotami aritmeticky nevyčíslitelnými. Přesto lze naše schéma aplikovat i na divadelní tvorbu. Pokud jde o první způsob, jeho použití je zřejmě scestné, protože znamená zúžení na provozní stránku divadelní činnosti. Tím však nemá být řečeno, že se divadla takto plánující nevyskytují. Adekvátní je jediný způsob druhý, tj. takový přístup, jehož východiskem je **účel a cíl** divadelního umění vůbec a toho kterého konkrétního divadla zvlášť: určité **funkce** (druh společenského a estetického působení) a určitá **forma** (způsob, jak chce toho působení dosáhnout).

Složitost plánování divadelní tvorby spočívá v tom, že její učel a cíl je **ideální** (předmětem jsou „ideální“, nikoli materiální hodnoty), ale tohoto účelu a cíle se dosahuje skrze konkrétní divadelní činnost, podléhající nejen estetickým leč i provozním, tedy materiálně produktivním zákonitostem.

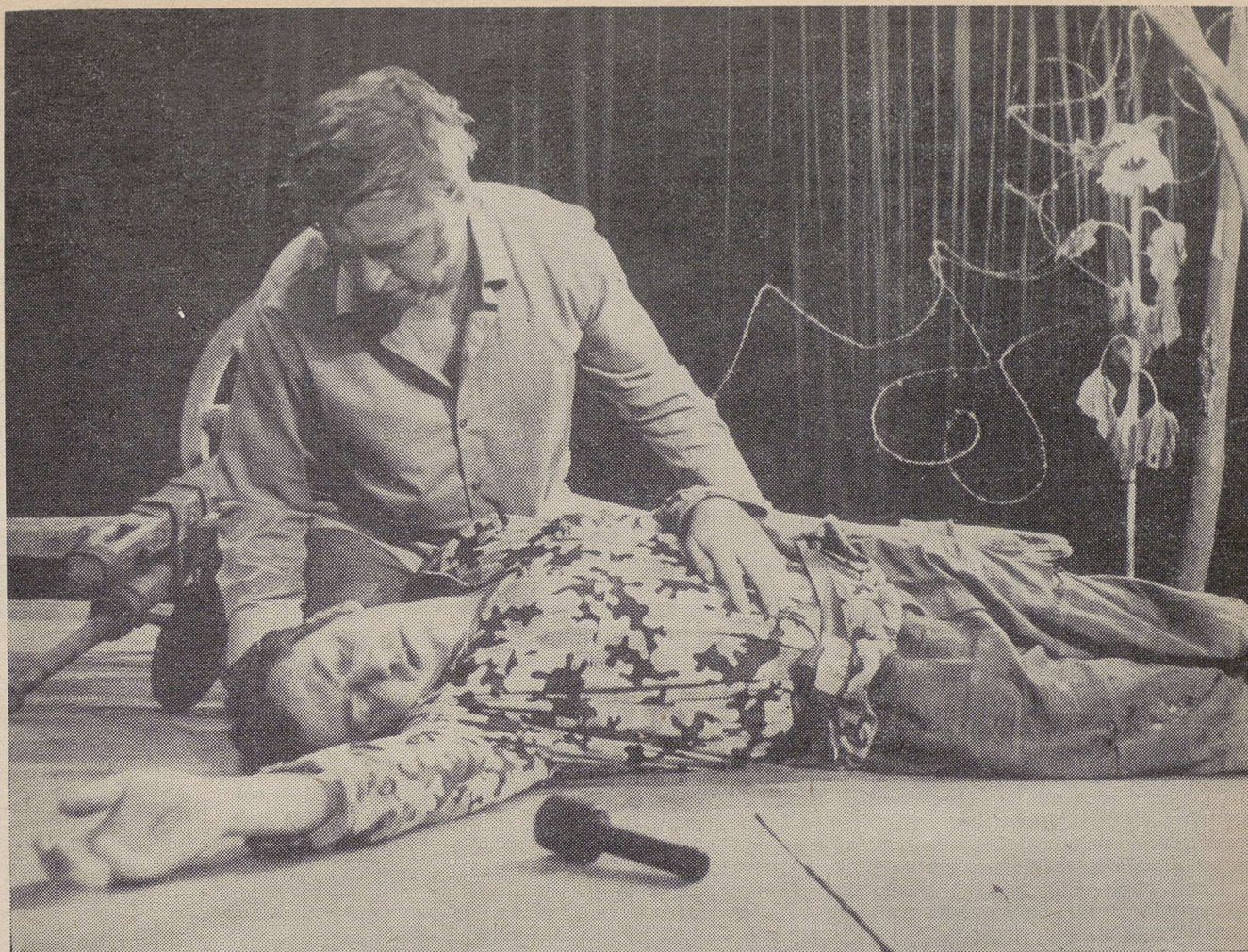
Vzniká tak nutnost převést ideální do roviny věcného; konkretizovat „ideální plán“ do věcných plánů divadelní tvorby a divadelního provozu. Jedním z těchto věcných plánů je i plán dramatických textů zvolených k inscenaci: **dramaturgický plán**.

Program a plán, který v největší obecnosti vyjadřuje „ideální“ směřování jedinečného divadelního organismu, nazýváme **uměleckým programem divadla**.

Umělecký program divadla je výsledkem vzájemného působení mezi vnitřními a vnějšími činiteli a složkami. Žádné divadlo neexistuje ve vzduchoprázdnu a vzhledem ke svému bytostně společenskému postavení by žádné divadlo nemělo být společenskou formou úniku ze společnosti. Divadlo jako kolektivní organismus a instituce, jako umění kolektivně vytvářené a kolektivně konzumované, jako umění, na němž se podílí řada speciálních profesí (uměleckých i provozních), je více než kterékoli jiné umění determinováno. Jeho determinanty, tj. určující, vymezující složky lze rozdělit na **vnější** (společenské) a s nimi související **vnitřní** (umělecko-provozní).

Vnějšími determinanty jsou doba, místo a společenské okolnosti, do nichž je divadlo situováno. Z toho plyne nejen finanční a návštěvnická situace divadla, ale i požadavky, které společnost na divadlo klade, společenské úkoly, které mu uděluje. Vnitřními determinanty jsou provozní a umělecké možnosti divadla jako podniku (početnost a skladba souboru, provozní zařízení atd.).

Divadlo se musí podřídit základním společenským pravidlům, vyplývajícím ze zákonitostí společenského systému, v němž působí; divadlo musí počítat s daným charakterem a s danou úrovní potenciální návštěvnické obce; divadlo musí určitým způsobem reagovat na danou historickou realitu, ať už se s ní ztotožňuje nebo je k ní v opozici (jak je tomu nezdíka ve společnosti třídně antagonisticke); divadlo se musí vzhledem ke svým vnitřním možnostem určitým způsobem specializovat. Tato specializace může mít různé stupně: od zaměření na určitý druh divadelní činnosti (operu, operetu, balet, pantomimu, činohru) přes specializaci na určitý okruh návštěvnický (divadlo pro děti, pro mládež, zájezdové vesnické divadlo, oblastní divadlo) až ke specifickému typu dramaturgie a inscenačního způsobu. Z tohoto výčtu je už jasné, že vymezení sféry působnosti a metody působnosti divadla není pouhým následkem vnějších a vnitřních determinant, ale výsledkem vzájemného působení mezi determinanty a tvůrčí vůlí divadla. V rámci určitých omezení si divadlo hledá a volí svou uměleckou tvářnost, jejíž zobecnující formulací je umělecký program divadla. I zde platí známý Goethův výrok: „Teprve v omezení se ukáže mistr.“ Svoboda divadla nespočívá v absenci vnějších a vnitřních determinant



Radonický soubor Klicpera uvádí aktovku J. Wasilkowského *Horký den*. Na snímku M. Bezányiho J. Ježek a J. Pavlásek

[ty v různých stupních a proporcích vždy existovaly a vždy budou existovat], ale v tom, jaký tvůrčí prostor si divadlo v tomto rámci dokáže vybudovat a jak se v tomto prostoru umí pohybovat. „Kultura, pánové, vzniká pohybem,“ říkával kdysi Alois Musil. Divadlo umělecky a občansky ochablé je pouhým produktem daností a jeho činnost pouhým manévrováním a taktizováním podle vnějších impulsů. Divadlo umělecky tvůrčí a občansky aktivní naproti tomu bere danosti „do hry“ a snaží se je podmanit svou tvůrčí vůlí a vytěžit z nich umělecká aktiva.

Nejnápadněji se projevují determinanty rázu provozně-technického. Jak často se setkáváme u menších nebo středních souborů s obavami z tzv. velkého repertoáru. Sledujeme-li např. shakespeareovskou dramaturgii našich divadel, mohli bychom se domnívat, že vrcholnými díly tohoto vrcholného dramatika jsou vlastně druhořadé komedie à la **Zkrocení zlé ženy**. Námítka, že Shakespeareovy velké hry jsou určeny pro velké divadlo, by nás dovedla k závěru, že Shakespeare byl vlastně mizerným dramaturgem, protože jeho divadlo disponovalo pouhými třemi desítkami herců (což je asi průměrný stav v našem průměrném oblastním divadle) a na zájezdech vystačilo dokonce s tuctem (**Julia Caesara** hrálo mimo Londýn deset lidí). Netvůrčí divadelník si spočítá ve hře počet postav, dějišť a různých inscenačních „problémů“ a svědomitě poměřuje tyto ukazatele počtem herců a technickým vybavením jeviště. Tvůrčí divadelník vidí v tom, co je „nad naši sílu“,

zdroj inspirace a impuls jevištní fantazie a vynalézavosti. Liberecká Ypsilonka si dokonce učinila ze hry na hranici možnosti a nemožnosti inscenační princip a hravě se vypořádává s nehratelnými (ve svých podmínkách) hrami, ať jde o „velkou“ operu, „výpravnou“ operetu nebo shakespeareovskou tragédii.

Není vždy nejlepší divadlo to, které má největší budovu, největší kulisy a nejvíce herců. To budiž povzbuzením a nadějí pro každého, kdo vsadil na „divadlo chudé“, tj. chudé prostředky, ale bohaté nápady.

Méně zřetelné, ale o to složitější a závažnější jsou determinanty rázu společenského. Má-li divadlo vskutku plnit svou společenskou funkci, musí se se společenskými požadavky ztotožnit, musí si společenské úkoly aktivně osvojit, a ne je pasivně přijímat jako direktivy zvenčí. Jedině tam, kde dojde k souladu mezi společenskými požadavky a vnitřní uměleckou vůlí divadla, může být společenská funkce skutečně plněna, a ne pouze imitována. V praktických důsledcích to znamená, že divadlo s vyhraněným uměleckým programem bude plnit společenskou funkci svým vlastním, osobitým a nezaměnitelným způsobem — a to jak v nazírání témat, tak v jejich scénickém pojednání. Teoretický výměr je ovšem snadný, daleko obtížnější je jeho praktická realizace: tzv. angažovanost v umění není jen otázkou dobré vůle a ochoty, ale především otázkou myslitelské a umělecké potence.

V divadelním systému vskutku dialogicky založeném vyplývá z takového pojetí angažovaného divadla, že dramaturgie není k uměleckému programu, ani umělecký program k dramaturgii ve vztahu determinovanosti, ale ve vztahu organické jednoty. To znamená: umělecký program není determinován dramaturgií, vybírající na základě vnějších požadavků dramaturgické tituly, ale není ani její determinantou. Umělecký program je vnitřní osou dramaturgie a dramaturgie je aplikací uměleckého programu ve sféře dramatických textů.

Dramaturgie je bez jasného uměleckého programu divadla málem bezmocnou funkcí divadelního systému. Zdálo by se, že vybírat dramaturgické typy v divadle, které může hrát cokoli, je velmi snadné. Praxe však ukazuje pravý opak: paradoxně nalézá snáze ten, kdo přesně ví, co chce, než ten, kdo chce cokoli. Dobře orientované divadlo je samo jakýmsi magnetem, který přitahuje vhodné dramatické texty, přestože si — a často dosti úzce — vymezilo umělecký prostor, v němž se chce pohybovat, a tudíž i dramaturgický prostor, z něhož může vybrat. Zdálnivě neomezená možnost výběru u divadel nedostatečně orientovaných nebo dezorientovaných se v praxi povážlivě zužuje, protože tam, kde neexistují kritéria vnitřní, nastupuje panství kritérií vnějších — mimouměleckých (provozních, ekonomických, návštěvnických aj.). Namísto aby si divadlo vybralo **svou** hru a získalo pro ni publikum, hledá jakousi **zaručeně úspěšnou** hru, spekuluje se sklony a potřebami publika — co toto publikum chce, co se mu bude líbit atd. atd. Kolísavost módy, nevyzpytatelná psychologie a sociologie bestselleru, nevypočitatelnost onoho složitého komplexu zvaného náhoda, to vše způsobuje věčně a věčně marné hledání optimálního kontaktu s divákem, kontaktu, jehož lze dosáhnout jedině tehdy, dělali divadlo dobře a po svém to, co má a chce dělat.

Umělecký program divadla má ovšem i svou **vnitřní dialektiku** — je osou pohyblivou a do jisté míry i proměnlivou: v procesu uměleckého tvoření, v procesu hledání a nalézání, ale i omylů a nezdarů se koriguje, upřesňuje i přizpůsobuje. Tato relativní proměnlivost koncepce, která může být v negativním případě tápáním, ale v pozitivním případě obohacováním a růstem, je charakteristickým úkazem dialogicky založeného divadla; v divadle založeném monologicky (podřízeném jediné tvůrčí vůli) je zpravidla menší. „Monologické“ divadlo bývá proto jednodušší a stylovější; „dialogické“ divadlo má naproti tomu širší vývojové možnosti, větší regenerační schopnost a životnost.

Poskytovat nějaké návody pro sestavování dramaturgického plánu je krajně problematické. Dramaturgický plán úzce souvisí s konkrétními podmínkami a profilem toho kterého divadla. Jiná bude skladba repertoáru v oblastním divadle, jediném v místě působení, jež musí počítat s velmi rozmanitě složenou návštěvnickou obcí, jiná ve specializovaném divadle velkoměstském, jež si může vybrat „svého“ návštěvníka, a zase jiná v divadle tzv. autorském, uvádějícím pouze hry vzniklé ve vlastní dramaturgické dílně.

Při hodnocení dramaturgie je třeba brát v úvahu komplikovanou vztáznost celku a částí: jednotlivé představení divadla je v rámci repertoáru, a zejména vzhledem k divákovi, samostatným, svébytným uměleckým dílem, ale zároveň je částí vyššího celku — divadelní sezóny i celkové činnosti divadla. Dramaturgický titul představuje samostatnou jednotku i část dramaturgického plánu na jednu i více sezón. Divadelní názor, program a styl je zpravidla postižitelný teprve z vyššího celku divadelní produkce. Čhtít na každém dramaturgickém titulu a na každém jednotlivém představení, aby plně vyjadřovaly záměry a cíle divadla, je požadavek přehnaný a konec konců nereálný. Divadla si toho jsou obvykle vědoma a proto přisuzují některým titulům sezóny privilegované postavení (říká se jim tituly **profilové**) — v nich spatřují těžiště své práce, jimi především chtějí manifestovat svůj program a svou

tvůrčí metodu. Je snadné prohlašovat, že každé představení by mělo být „událostí“, a je správné o to usilovat. Ale logika faktů je silnější než logika dobrých úmyslů, a proto je účelné dramaturgický plán diferencovat — klíčovým, profilovým titulům zajistit přednostní podmínky a v ostatních případech se snažit alespoň o dobrou, kvalitní uměleckou práci. Jeden zkušený divadelní ředitel to přiznal zcela otevřeně, když řekl, že nechce, aby každé představení bylo „událostí“ — že mu stačí 1–2 „události“ za sezónu; To není žádný minimalismus, to je realismus; ostatně kdyby každé představení bylo „událostí“, stala by se „událost“ průměrem. Samozřejmě nelze „událost“ beze zbytku napláňovat: často se ze zdánlivě „okrajového“ titulu shodou šťastné souhry okolností a tvůrčích sil stane „událost“ a naopak z profilového titulu záležitost docela okrajová.

Dialektika celku a části žádá, aby jednotlivý dramaturgický titul nebyl posuzován izolovaně, ale v kontextu přinejmenším dramaturgického plánu na divadelní sezónu. Oddechová veselohra může mít v celku plánu své dobré oprávnění, jakmile ji však izolujeme a začneme ji striktně poměřovat programovými zásadami divadla v celé jejích šíři, můžeme toto oprávnění snadno a nesprávně zpochybnit. Stará zkušenost dramaturgů praví, že je snadnější sestavit 7–12 titulů dramaturgického plánu na sezónu než najít jednu jedinou hru, která by zapadla do náhle se objevivší mezery v repertoáru.

Na dramaturgii je třeba klást komplexní měřítko. Dramaturgický plán musí **jako celek** vykonávat funkci ideově-uměleckou i zábavní, musí splňovat požadavky ideologické, umělecké i ekonomické. Kritizovat dramaturgický plán v době jeho sestavování z hlediska ideově-uměleckého, v době jeho realizace z hlediska návštěvnického a po skončení hospodářské činnosti divadla v kalendářním roce z hlediska ekonomického je ovšem mozné a někdy se to i děje, ale nepřináší to valný užitek. Posuzování dramaturgického plánu musí být komplexní stejně jako jeho sestavování (ne náhodou se hodnocení podnikové činnosti běžně nazývá „komplexním hodnocením“).

Obtížnost sestavování dramaturgického plánu souvisí s kolektivností divadelní tvorby, v níž jednotlivé složky mají různá a mnohá i rozporná přání. Má-li dojít k potřebné shodě, nesmí rozhodovat pouhý osobní zájem, dojem či vkus jednotlivců, je třeba tyto subjektivní činitele **objektivizovat**. Krajní subjektivismus v hodnocení si může dovolit pouze divák, který si zaplatí a může si myslet své. Aktivní účastník společného díla musí bezpodmínečně podřizovat své subjektivní zájmy společnému programu kolektivní tvorby.

Objektivizujícími činiteli jsou — jak zřejmo z předchozího výkladu — jednak společenské úkoly divadla, jednak jeho umělecký program.

Ve vlastním procesu divadelní práce se nejdůležitějším objektivizujícím činitelem stává **tvůrčí dialog** — to jest nikoli mechanický součet subjektivních dojmů a pocitů, ale kritická konfrontace stanovisek a postojů v tvůrčích diskusích i sporech.

ZDENĚK HOŘÍNEK



VÝBĚR PRO VÁS

VÁCLAV ŠPIDLA:

POSLEDNÍ VAKACE

Příběh této veselé hry se zpívá, o 8 obrazech na motivy V. K. Klicpery „Poslední prázdniny“ se odehrává na hřebenech krkonošských a v přílehlých oudolích v polovině 19. věku.

Tři pražští právníci — Oliva, Jalovec a Chvojka, trávící své poslední prázdniny v pohraniční boudě pod Sněžkou v Krkonoších, se tu seznámí se třemi polskými studenty z Wratislavi Jagodníkem, Konwalinou a Bawelníkem. Když Poláci odejdou spát, přijdou do boudy tři tajuplné horské dívky — Routa, Kokoška a Maruše — s krosnami na zádech. Galantní právníci je nejen pohostí, ale jdou je i kus cesty vyprovodit, nesouce krosny na zádech. Cestou je překvapí pomezní stráž a zatímco dívky-pašeračky rychle zmizí ve křoví, jsou právníci zatčeni a předvedeni i s krosnami před pana náčelníka Heřmánka. Při výslechu Heřmánek zjistí, že právníci byli napáleni, zabaví jim krosny a s eskortou je pošle do Svobody k mlynáři Lebedovi, kterému se právě vrátily tři dcery z Wratislavi, kde byly na vychování, a pro které mlynář shání ženichy. Jenomže eskorta, kráčejiící do Svobody, se cestou zastaví v hostinci v černo-lesním údolí, kde je posvícení. Eskortovaní se zavážou, že neutečou a tak výborně hostí eskortující — Piškuleho, Buchteleho a Stojespala, že bděle pomezní strážce tvrdě usnou. Právníci zatím tancují se třemi mlynářovými dcerami Rosálií, Hortensí a Angelikou tak temperamentně, že obstarožní nápadníci mlynářových dcer — Bolehlav, Rozpuk a Bedrník odvedou své vyvolené z hostince. A právě tehdy se objeví polští studenti, kteří se od horských dívek dozvěděli, jaké neštěstí právníky potkalo, a chtějí je osvobodit. Ale právníci, kteří slíbili, že neutečou, se nechtějí dát osvobodit a tak vznikne pračka. Slečny ze mlýna se na otcovu žádost a také proto, že nemají nikoho lepšího, smířily s obstarožními ženichy. Když ale jdou kolem zahrady mlýna právníci, znavení bojem a četnými zraněními, slečny je zajmou s jasným úmyslem zahrnat je do manželského přístavu. Ale právníkům se nechce. Když je nouze nejvyšší, objeví se polští studenti přestrojení do uniforem pomezních strážů a chtějí právníky zatknout. Právníci vítají tento obrát a vítají je i slečny, protože v polských studentech poznaly své tři wratislavské ctitele. A tak, zatímco mlynář Lebeda žehná svým dcerám a třem polským studentům, právníci tiše mizí. Cestou opět potkávají tři horské dívky a spolu s nimi

odcházejí zpět do pomezní boudy. Jsou tam dlužní a své poslední prázdniny budou ještě hodně dlouho splácet.

Tuto velmi zdařilou adaptaci klasické veselohry je možno hrát v náznakové dekoraci (hostinská jizba, úřední místnost, jizba ve mlýně, ústí muldy do údolí, sluneční mýtiny, zahradní hospoda, zahrada). Je to hra pro velký soubor, který má dostatek mladých herců a hereček. Je tu 6 rolí pro mladé dívky (Routa, Kokoška, Maruše, Rosálie, Hortensie a Angelika), 7 rolí pro mladé herce (Oliva, Jalovec, Chvojka, Jagodník, Konwalina, Bawelník, pikolík Kuklík), 6 rolí pro starší charakterní herce (Bolehlav, Rozpuk, Bedrník, hostinský Krušina, pan náčelník Heřmánek a majitel dcer a mlýna Lebeda), 3 role libovolného věku (pomezní strážce Piškule, Buchtele a Stojespal) a role pro staršího charakterního herce, který umí zpívat a hrát (nebo předstírat hru) na housle (muzikant Pohořalský). Celkem má komedie 17 mužů a 6 žen. Soubor, který potřebuje dát příležitost mladým hercům a herečkám v komediálním žánru, má tady výbornou možnost dát mladým hezké role (a nejen mladým) a obecenstvu milé a veselé představení.

B. RAVENSKICH—A. ANČAROV:

DRAMATICKÁ PÍSEŇ

na téma Nikolaje Ostrovského o prologu a 16 obrazech v překladu Josefa Pauly.

Před diváky představuje N. A. Ostrovskij a setkává se se svým hrdinou Pavlem Korčaginem, který začíná vyprávět po epizodách svůj příběh.

— Desetiletý Pavel, který pracuje v nádražním bufetu, se zastane myčky nádobí Frosji a je za to čišníkem Prochorem surově zbit.

— Ruský car byl svržen.

— Pavel se seznamuje s námořníkem Žuchrajem.

— Po zatčení Pavlova bratra Artěma učí Žuchraj Pavla, jak se bít.

— Pavel se seznamuje se svou první láskou Toňou Tumanovovou a zároveň vyzkouší v praxi to, co ho Žuchraj naučil.

— Pavel u sebe ukryje Žuchraje, kterého pronásledují Bílí. Žuchraj ho zasvěcuje do zásad revolučního boje.

— Pavel pomůže zatčenému Žuchrajovi na svobodu. Toňa prozradí neopatrně jméno Žuchrajova osvoboditele svému ctiteli Leščinskému.

— Za pomoc Žuchrajovi byl Pavel zatčen a vsazen do vězení. Náhoda mu pomáhá dostat se na svobodu.

— Pavel se skrývá u Toni, ale záhy odchází, protože chápe, že láska není v dané situaci to nejdůležitější.

— Čtyřicetiletý Pavel se zamiloval do své učitelky Rity Ustinovičové. Ale Rita se domnívá, že v současné situaci není láska to nejdůležitější.

— Pavel pracuje v komsomolské brigádě na stavbě úzkokolejky, po níž má být hladově a mrznoucí město zásobováno dřívím. Pracovní podmínky jsou strašné. Pavel těžce onemocní.

— Umírá Lenin.

Sedmadvacetiletý Pavel se po letech setkává se Žuchrajem a Ritou, která ho pokládala za mrtvého a vdala se.

— Pavel tančí naposledy v životě — čeká ho slepota a totální fyzické ochrnutí. Uvažuje o sebevraždě. A tenkrát mu přichází na pomoc N. Ostrovskij. Dodává svému hrdinovi sílu a tím končí jeho příběh.

Jak už je vidět i ze způsobu tlumočení obsahu hry, nejde v tomto případě o divadelní text běžného typu, ale spíše o libreto, v němž jsou dané základní situace i dialogy, ale v němž je mnoho prostoru pro režijní i herecké dotváření. Prostor pro fantazii a společensky potřebné téma — to je to, čím text přitahuje. A tento prostor pro fantazii se týká nejen režijní a herecké práce, ale i práce výtvarné, práce s hudbou, tancem, světlem atd. Pro mladý, nápaditý soubor je to text jako stvořený. Hlavní postavou je Pavel Korčagin, tančící a zpívající mladý chlapec. Dále jsou tu 3 mladé role (Viktor Leščinskij, Sucharko a chlapec) a 5 rolí středního věku (Ostrovskij 27 let, Žuchraj 40 let, Artěm 30 let, Prochor 30 let, pobočník 30 let). Žen je celkem 5, z toho čtyři mladé (Toňa, Rita, Kristýna, Frosja) a jedna stará (bába). Celkem tedy 9 mužů a 5 žen. K 60. výročí VRSR by tento text poskytl dobrý základ k ne-tradičnímu, nápaditému představení.

GHEORGHE CIPRIAN:

MUŽ S KOBYLOU

Nedostudovaný pětaticetiletý právník Kiriku, který pracuje jako archivář, žije se svou hezkou ženou Annou — o níž ví, že ho podvádí — a se svými dvěma syny v bídě. A když dostane od známého větší sumu peněz, koupí za ně závodní kobylu Faraona Pátého, protože jedinou Kirikovou zálibou jsou dostihové koně. Všichni se mu vysmívají, protože kobyla dobíhá na všech dostizích až poslední, ale Kiriku se kobylu nevzdá. V dlouhých hodinách nudy v archivu se Kirikovi zdálo, že kobyla vyhrála první cenu a Kiriku věří, že se sen uskuteční. A věří, i když mu uteče žena s bývalým spolužákem, když se musí přestěhovat a bydlet s dětmi v bývalém holubníku, aby se mohl sám starat o svou kobylu, když mu děti vyhodí ze školy, protože noviny vláčejí Kirika na svých stránkách jako největšího blázna století a ředitel školy má strach o společenskou prestiž svého ústavu, i když Kirika vyhodí z práce, protože poškozují pověst ctihodného úřadu. Kiriku věří v úspěch své kobylky a věnuje jí veškerou péči, přestože se mu všichni ve městě smějí a z venko-

va se na něj jezdí dívat jako na atrakci. Jednoho dne k všeobecnému překvapení Kirikova kobyla vyhraje dostihy. Kiriku se stane nejbohatším a nejslavnějším mužem ve městě. Má příležitost pomstít se za utrpěné urážky a křivdy. Ale Kiriku zůstane člověkem, kterému nejde o osobní prospěch a který na základě vlastních zkušeností se snaží pomáhat prostým lidem.

Autorem této kdysi velmi slavné komedie o 4 jednáních je rumunský dra-

matik, původním povoláním herec Gheorghe Ciprian (1883—1968). Komedie má 2 velké pánské role (Kiriku 35 let, jeho přítel Varlam 35 let), 10 středních nebo malých a 3 dámské role středního rozsahu (dvě mladé, jednu starou). Dekorace jsou tři (pokoj, holubník předělaný na obytný prostor a přepychový salón). Vzhledem k tomu, že hra vyšla naposledy v roce 1930 a její text je těžko dosažitelný a dále hlavně vzhledem k tomu, že potřebuje dramaturgickou

úpravu i úpravu dobrého, ale už trochu zastaralého překladu (dr. Jiří Staca), prosíme soubor, který by měl o text zájem, aby se spojil s naší redakcí. Domníváme se totiž, že amatérské soubory se nemusí soustřeďovat pouze na vyzkoušený repertoár, ale že je v jejich silách, aby se pustily i do repertoárových oblastí zapomenutých nebo z neznalosti opomíjených. A touto oblastí rumunská dramatika na našich scénách bezesporu je.

J. DROBNÁ

VÝZNAMNÁ KONFERENCE

Ve dnech 27. a 28. ledna t. r. proběhla v Karlových Varech Celonárodní konference o mimoškolské výchově a vzdělávání, kterou uspořádalo ministerstvo kultury ČSR ve spolupráci s ministerstvem školství, Socialistickou akademií a dalšími institucemi a orgány.

Cílem konference bylo rozpracování a konkretizace závěrů XV. sjezdu KSČ jako základní politické směrnice pro ideovou orientaci mimoškolské výchovy a vzdělávání v následujícím období 1977—1980. Konference vymezila aktuální úkoly pro mimoškolskou výchovu a vzdělávání.

Dosažení kvalitativně vyšší účinnosti mimoškolské výchovy a vzdělávání předpokládá splnění celé řady dílčích podmínek, které jediné ve své jednotě pomohou dosáhnout vytyčeného cíle. Je nutno přispívat k všestrannému a harmonickému rozvoji člověka, a to se zřetelem k individuálním předpokladům a zájmům jak jednotlivých občanů, tak společenských skupin, věnovat soustavnou pozornost výchově a vzdělávání mladé generace, růstu její vzdělanosti, kvalifikace a aktivity se zvláštním zaměřením na učňovskou mládež, využívat mimoškolskou výchovu a vzdělávání i k dalšímu zvyšování

kvalifikace, resp. rekvalifikace pracovníků atp. Úkolů je mnoho a zaměřují se zvláště na oblasti: ideové politická výchova, právní výchova, výchova k socialistickému vlastenectví, branná výchova, estetická výchova, rozvoj kulturních zájmů a aktivity, zvyšování všeobecné a odborné vzdělanosti občanů, výchova k socialistickému způsobu života.

Poslání MVV je tedy velice širokospektré a zasahuje doslova všechny úseky života naší socialistické společnosti. Uskutečňování všech náročných úkolů se opírá o soubor opatření a doporučení, která zaručují, že všechny přijaté závěry Celonárodní konference budou splněny.

—k—

POZNÁMKY Z TŘÍDNÍ KNIHY

Kaplický autorský seminář vznikl vlastně z pocitu marnosti: léta letoucí jsem objížděla s tenkým svazčkem poznámek nejrůznější přehlídky, semináře a školení, doporučovala vedoucím dětských dramatických souborů texty relativně lepší a snažila se jim zošklivit obhroublé či sentimentální kousky, k nimž zvláště někteří lnuli s nepochopitelnou vroucností. Při tom jsem zjišťovala, že perspektivní proud divadla hraného dětmi jde jinudy než oním obligátním korytem „objednáme doporučený text, secvičíme ho a předvedeme“: všude tam, kde se dětské divadlo vymanilo z této netvůřící kopie špatného „dospělého“ amatérského divadla a kde se podařilo úspěšně sloučit výchovné principy dramatické hry s působivým jevištním tvarem, šlo o divadlo výrazně autorské.

A tak vznikl nápad uspořádat pro ty, kteří našli chuť i odvahu vyzkoušet (a bez rizika!) své autorské možnosti a schopnosti, autorský seminář při národních či celostátních přehlídkách dětských divadelních souborů, pořádaných každoročně v Kaplici.

Naše původní představy a ambice byly skromněoučké — už taky proto, že se seminářem podobného typu nebyly nejmenší zkušenosti a že jsme věděli, jak těžko se bude dařit v časově náročném programu kaplické přehlídky a poblíž demoralizujícího kou-

paliště soustředěné autorské práci. A tak jsme si řekli, že budeme srovnaně spokojeni, když si v rámci semináře ozřejmíme základní teoretické otázky, otukáme scénické možnosti látek, navržených k zpracování, rozdělíme si témata a pak uvidíme...

Jenže pilní a dychtiví účastníci už prvního semináře roku 1974 tyto naše skromné představy pěkně pocuchali. Především přijeli připraveni — i v obtížných podmínkách konce školního roku stačili skoro všichni přečíst těch několik tlustých i tenkých pohádkových knížek, které se měly stát tematickými podněty pro dramatizačorskou a autorskou práci. Už dlouho před osmou hodinou lačně obcházeli kolem zamčených dveří třídy, do které obětavá Květa Sypalová nanosila horu literatury snad z celého krumlovského okresu.

A pak následovala pilná a soustředěná dopoledne a odpoledne či jenom krátka dvouhodinová posezení v pauzách mezi představeními a hodnocením, jejichž průběh a náplň tyto suché poznámky z třídní knihy sotva vystihnou, protože nebude v jejich moci zpřítomnit kamarádkou, otevřenou a zaujatou atmosféru našich setkání.

Co jsme tedy všechno dělali:

— zkoumali a koumali, jak převést epický pohádkový příběh do jevištního tvaru;

— ohledávali nejrůznější možné typy dramatizací od epického scénického vyprávění až po pevně koncipovaný dramatický příběh;

— lámali si hlavu na téma, jaké látky a jaké formy zpracování nejlépe odpovídají specifickým zvláštnostem dětských diváků a dětských představitelů;

— odolávali se ke klasikům, Shakespearem a Brechtem počínaje a srovnávacím rozbohem epické předlohy a dramatického zpracování klasické pohádky konče;

— navzájem si svěřovali, co se kdy komu povedlo či nepovedlo a při tom nešetřili sebe ani jiné, včetně autorů her, uváděných na přehlídce;

— vymýšleli program na ples, protože zaskvit se na této společenské události první kategorie patřilo k prestiži účastníků všech seminářů.

A pak následovalo to nejhezčí a neplodnější období práce v semináři. Jednotliví účastníci si v odlehklých koutech kaplických exteriérů i interiérů v kratičkých chvílích volna připravili „boďáky“ svých budoucích scénářů, která pak jeden po druhém před celou třídou „obhajovali“. (To už jsme se dávno nejmenovali jako lidé, ale proměnili se v Malého ježka a Velkého ježka, Sněhurku či Anče Banče Pomeranče — podle toho, na které pohádce kdo pracoval.)

Polemiky nad „boďáky“ byly otevřené, kamarádské a nemilosrdné — moc se při nich vyplatilo, že každý z účastníků semináře znal všechny látky a mohl se tak stát součástí kolektivního dramaturgického mozku, jehož nápaditost a neúnavnost byla obdivuhodná. Diskutovalo se nejen ve třídě, ale i při obědě, o přestávce v divadle, na plese, a na posledním ročníku horkého léta 1976 dokonce ve vodě: patnáct seminaristů, které vedra vyhnala z dusné klubovny na břeh rybníka, šlapalo v kroužku vodu a diskutovalo a diskutovalo. Ujasňovaly a tříbily se postupy nejen autorské, ale i scénické a výtvarné; a tak jsme se po celé hodiny nejen užitečně hádali, ale taky hráli, kreslili a tancovali, protože všichni velice brzo pochopili, že chci-li napsat hru, musím nejdřív vědět, na jaké židli bude příslušná princezna

sedět — jestli to bude „vertábl“ trůn nebo bečka od okurek.

Už tohle samo o sobě by snad stačilo, kdybychom chtěli počtářsky hodnotit výsledky těch zatím tři kaplických setkání. Ale podařilo se dokonce i víc: vzniklo (a v některých případech dokonce na místě) několik scénářů, které autoři po návratu ze semináře prověřili a dotvořili ve spolupráci s dětmi. A tak už z prací prvních dvou ročníků semináře bylo možné sestavit útlý sborníček, který nejen že přinese několik možných dramaturgických podnětů pro ostatní vedoucí dětských souborů, ale snad v nich i probudí chuť zkusit si to taky. Ostatně ukázkou přinese jedno z příštích čísel Amatérské scény. A tu a tam najde lektorka semináře ve schránce tenčí či silnější obálku, obsahující další „kousek“, vzniklý z podnětu kaplické-

ho semináře. Ne všechny se stejně povedly; ne všichni účastníci semináře pokročili od stadia rozjímání a dobrých úmyslů k dokončení práce. Ale tahle drobná manka kaplického účtování nemožno převážit nad celkovými výsledky, mezi které nemohu nezapočítat křehké pouto přátelství, které jsme pocítovali všichni, když jsme si poslední odpovědně na břehu rybníka pracně vybavovali Vančurova slova z Rozmarného léta, znějící pro nás v tu hezkou chvíli tak blíže a příznačně: „Jak je krásné kouzlit ohně a po širém světě si pohrávat malými oblymi věcmi. Jak je krásné strojiti dějství od počátku do konce a opakovati je znovu a znovu před lidmi, z nichž nikdo mimo nás neví, co se stane. Jak je to krásné. Jak je krásné býti kadeřavým.“

Z D E N A J O S K O V Ā

VÝZNAMNÝ AKTIV ODBORÁŘŮ

Na den 17. ledna t. r. sezvalo oddělení propagandy a výchovy ÚRO zástupce okresních a krajských odborových rad v ČSSR do Prahy na celostátní aktiv k hlavním úkolům zájmové umělecké činnosti v ROH po XV. sjezdu KSČ. Byla to jedna z přípravných akcí IX. všeodborového sjezdu a současně ohlas odborářů na II. národní konferenci o ZUČ v Brně. Aktiv přinesl dva zajímavé referáty, s jejichž hlavními myšlenkami se vás pokusíme zatím alespoň stručně seznámit.

První referát přednesl univ. prof. **Miloslav Brůzek** na téma Hlavní úkoly v oblasti kultury po XV. sjezdu KSČ. Konstatoval, že XV. sjezd se na úseku kultury především dívá dopředu na prahu nové etapy rozvinuté socialistické společnosti a vidí úkoly kultury v nedílné jednotě s rozvojem ekonomiky. Význam kultury pro společnost se v nastávající etapě zvyšuje také v souvislosti s neustávajícím ideologickým bojem v mezinárodním měřítku. Ekonomika, politika a kultura se vzájemně prolínají. Moderní věda chápe kulturu jako proces osvojování si světa člověkem — ne tedy staticky jako souhrn hodnot. Předpokladem tohoto osvojování je poznávání, výchova a vzdělávání, jeho významným článkem sebeuvědomění — cesta od hodnotové orientace k nalézání postoje ke světu, k vytváření světónázoru. Smyslem kulturně výchovné činnosti je měnit svět: od poznání vede cesta k přesvědčení a praktické činnosti. Vážným současným nebezpečím je spotřebitelský vztah ke skutečnosti, ale bohatství socialistického člověka není v tom mít, nýbrž být člověkem. Po uspokojení primárních materiálních potřeb člověka stojí socialistická společnost před novým úkolem — bojovat o aktivní vztah člověka ke světu; a to je úkolem kulturně výchovné práce. Maloměstšácké tendence hrozí ožít v socialistické společnosti, která by při růstu

materiálního blahobytu zapomínala na kulturní růst lidí. Ne z čeho žít, ale jak socialisticky žít — to je dnes aktuální otázka ve všech socialistických zemích. Na psychický rozvoj člověka má velký význam umění a samozřejmě zájmová umělecká činnost.

Hlavním referentem byl vedoucí oddělení propagandy a výchovy ÚRO **dr. Jiří Neuzil**. Konstatoval, že na odborářské půdě dochází k rokování o zájmové umělecké činnosti vlastně po řadě let. Od VIII. všeodborového sjezdu byla hlavní pozornost odborových orgánů zaměřena na ideologickou výchovu, politické vzdělávání funkcionářů a členů, jak to odpovídalo současným politickým potřebám společnosti. Ovšem i v tomto období byly odbory spoluvyhlašovatelem soutěží a festivalů ZUČ. Nastává etapa, kdy je třeba věnovat se celé složité problematice ZUČ v daleko větší šíři — nejde o nic menšího než o orientaci na širší uplatnění dělnické třídy v kulturním životě. Po IX. sjezdu bude nepochybně rozvoj kulturně výchovné činnosti jedním z předních úkolů. Odbory se musí starat o podmínky a organizaci kulturního života pracujících stejně intenzivně, jako se starají např. o bezpečnost práce, o rekreaci pracujících atp. V základních odborových buňkách — závodních výborech ROH podniků se ve vztahu k ZUČ často projevuje nesprávné stanovisko, které kulturní zájmy pracujících podceňuje jako koníčkaření. Ale oblast ZUČ má v odborové činnosti mimořádný význam, bohatou tradici i masové zázemí. V současné době sdružují odbory na 5800 souborů ZUČ s téměř sto tisíci členů — což znamená asi třetinu veškerých našich souborů. V jejich činnosti je mnoho problémů a nedostatků, ať už v obsahu práce (jde o opravdovou současnost a angažovanost jejich veřejných produkcí), v nerovnoměrnosti vývoje jednotlivých oborů (amatérské divadlo

na tom není ve srovnání s jinými obory právě nejlíp), v řízení nebo metodické péči. Ani složení kolektivů není uspokojivé, v souborech pracuje málo mladých lidí, zvláště mladých dělníků. Velké nedostatky jsou ve spojení souborů (i špičkových) s mateřskými závody a odborovými orgány. Vina je samozřejmě na obou stranách. Je třeba dosáhnout stavu, kdy se odborové orgány a zvláště závodní výbory ROH a jejich komise budou systematicky zabývat kulturním životem pracujících (a ovšem i zájmovou uměleckou činností) a budou zahrnovat potřebná opatření do plánů práce, rozpočtů, kolektivních smluv. Nejde ovšem o nějaké nucení k unifikaci zájmů, ale o systematické vytváření podmínek, v nichž se rozvoj kultury stane účinným nástrojem spojování pracovních kolektivů a kulturní život nezbytností každého pracujícího člověka. Jde o složité dlouhodobý proces, jehož cílem je, aby kulturně výchovná činnost zaujala v činnosti ROH odpovídající místo. Jedním z prvních praktických kroků by mohlo být uskutečnění zásady, že vedoucí souborů jsou pokládáni za odborové funkcionáře, o jejichž politický i odborný růst musí ROH pečovat.

V diskusi vystoupil zejména **dr. Jan Kohout**, ředitel II. odboru ministerstva kultury ČSR. Po širším pohledu na současný stav naší ZUČ upozornil zejména na potřebu nového zákona o kulturně výchovné činnosti (dosavadní legislativa dotýkající se tohoto oboru již značně zestarala). Těžiště ZUČ musí být dole, v závodech, v místech — ne ve vrcholných festivalech. ZUČ musí sehrát významnou roli zvláště při spoluvýchově mládeže — odtud snaha brněnské konference akcentovat význam rozšíření počtu učňovské i studující mládeže v ZUČ. Pouze společná péče státu a společenských organizací může zabezpečit přijatý Plán rozvoje ZUČ do roku 1980.

—en—

MY FAIR LADY

Snad nejslavnější světový muzikál Frederika Loeweho na libreto A. J. Lernerera uvedl Dramatický odbor Alois Jirásek Kulturního klubu ROH v Úpici. Muzikál, jehož libreto vychází ze hry G. B. Shawa Pygmalion, režíroval Jaroslav Jörka, scénu navrhnul Josef Feuerisl, dirigoval Jan Haas. V hlavních rolích vystoupili J. Dobešová (Eliza), B. Truneček (Henry Higgins), Z. Jirásek (Pickering).

Ve vkusně upraveném programu píše doc. Jan Císař, který na inscenaci s režisérem spolupracoval: „Pánové Shaw a Lerner mají rozdílné názory. O tom, ke komu půjde Líza, až spadne opona za závěrečným dějstvím hry, která se jednou jmenuje Pygmalion a v muzikálovém přepracování My Fair Lady.

Samozřejmě, že je i nám dáno na vůli, abychom si vytvořili svůj názor. Nicméně se přiznám, že mě ani tolik nezajímá, zda tím šťastným bude Freddy nebo profesor Higgins.

Neboť si pořád myslím, že tahle hra je o něčem úplně jiném.

Asi by se to dalo nazvat tématem zrození opravdového člověka. Nepochybně, že tohle téma zaznívá především v příběhu Lízy Doolittlové. Nebo se alespoň na první pohled takto nabízí. Ta linka je totiž v jejím osudu, který nám hra předkládá, naprosto zřetelná. Na počátku holka z velice bídného prostředí, na konci nejenom dáma z nejlepší společnosti, ale i člověk, který si je vědom svých hodnot a který se ve jménu těchto hodnot dovede vzepřít proti těm – nebo spíše tomu – kdo o něm zcela bezcitně rozhoduje.

A tím chci také říci, že ono téma vidím také – a možná především – v profesoru Higginsovi. Na počátku hry začne svůj velký jazykový experiment. Líza je pro něj prakticky neživý předmět, na němž dokazuje svou genialitu. Nezajímá ho jako člověk, zajímá ho jako věc profesionálního zájmu. A krok za krokem se své profesionální deformace musí zbavovat, krok za krokem si musí uvědomovat, že má co dělat s jiným člověkem, jenž žije v pevně ohraničeném světě svého sobectví, v člověku, jenž si uvědomuje mnoho jiných – chcete-li lidských – kvalit.

Takže nechme milostnou zápletku milostnou zápletkou a přemyslejme raději o tomhle tématu, které je přinejmenším podstatně širší."



Na Špůrových snímcích hlavní představitelé: J. Dobešová, S. Rozumová, J. Hofman a J. Flídrová



Vlevo J. Dobešová v roli Lízy



Snímky V. Špůr

JUBILEJNÍ LUCERNA VE VYSOKÉM

Zcela nenápadně, bez okázalosti a ve vsí skromnosti vlastní členům Dramatického odboru Krakonoš OB ve Vysokém n. J. oslavili o vánocích 1976 výročí ochotnické slavné a pozoruhodné výročí 190 let divadelní činnosti. Nebombastické plakáty oznamovaly, že pro tuto příležitost soubor sehraje tříkrát Jiráskovu Lucernu. Další plakát pak skromně zval na výstavu „190 let divadelní činnosti“, instalovanou v městském muzeu. Zúčastnil jsem se až třetího představení (2. ledna 1977) odpoledne. Byl o ně takový zájem, že nestačily přístavky a těm návštěvníkům, na něž se nedostalo, bylo oznámeno, že pro ně bude Lucerna znovu opakována. Ostatně toto nevědní nadšení a zájem o divadlo ve Vysokém sledují již po šest let na národních přehlídkách vesnických a zemědělských souborů. Konečně, od samých počátků divadla ve Vysokém hrával Petuší rodák — písmák a učitel Petruška svá představení vždy několikrát po sobotách a nedělích, někdy i po celou zimu v přeplněné světnici a později v místnosti radnice. V radnici se hrávalo i v prvním poschodí a diváků se sešlo vždy tolik, že se strop sálu prohýbal a musel být zajištěn a podpírán trámy. Nejinak tomu bylo i po velkém požáru města, kdy vyhořela radnice a hrálo se v sále U Machků a v hostinci U Českého lva. Tehdy hrál Divadelní spolek Přemysl většinou hry Tylovy, Klicperovy a Štěpánkovy. Nadšení, láska a obětavost vysokých ochotníků vytrvaly i po spojení se zpěváckým spolkem Krakonoš a pod tímto jménem známe vysoké ochotníky i dnes. V repertoáru se zaměřovali nejen na činohry, ale i na hry se zpěvy a dokonce uvedli i jednu inscenaci operní.

Dnes jsou vedle divadelní činnosti členové Krakonoše vlastními organizátory již zmíněných národních přehlídek a je jistě i jejich zásluhou ono radostné a příjemné prostředí, které každoročně vítá stovky ochotníků a jejich přátel z celé ČSR. Však se také do Vysokého rádi vracejí.

A tak jsme byli svědky i radostného nedělního odpoledne při návštěvě slavnostního představení Lucerny. Manželé Hejralovi jako režiséři přistupovali k Jiráskovu dílu velmi odpovědně a pietně. Nastudovali hru bez škrtků. Díky realizaci Honsova scénického návrhu hrálo se jen s jednou přestávkou a přestavby se prováděly při krátké mezihře nebo při dia-

lozích situovaných před stylově vhodnou mezioponou. Scénické zarámování a rychlé přestavby byly vůbec výrazným kladem celého představení. Většina postav byla vhodně typově obsazena a převážně i dobře zahrána. Snad jen u některých by ještě prospělo větší zaujetí pro mluvený text a zvýraznění vnitřního prožitku, vztahů k situacím ve hře i k partnerům. Práce v tomto směru by posílila výkon nejen učitelského mládence Zajíčka (Zd. Skrbek), ale i dobře obsazené i hrané postavy muzikantů Sejtka (V. Šulc), Zimy (P. Nosál) i Kláska (Josef Hejral). Pravdivě a přesvědčivě sehrál svou pohádkovou postavu i vodník Michal (Jan Hejral). Stejně ovšem zaujaly diváky i ostatní postavy a celé představení, které bylo vyvrcholením významného jubilea.

L. LHOTA

Na Němcově snimku Hanička S. Hubačikové a Babička M. Bartoňové



ZÁPISNÍK

BRNO Ve dnech 21. a 22. ledna t. r. se uskutečily oslavy sedmdesátého výročí založení Dělnického divadla při OKVS V v Brně-Králově Poli. Prvního dne byla slavnostní premiéra Tylovy Tvrdohlavé ženy, na programu druhého dne byla slavnostní schůze a reprezentační ples. Oslavy se konaly pod záštitou Obvodního národního výboru Brno V.

ŠUMPERK Okresní kulturní středisko vydává zpravodaj Loutky — divadlo — přednes. V posledním nám zasláném čísle jsme se dočetli o významných ochotnických okrese. Jsou jimi Libuše Vašků (Hosti-

ce), Anna Horáčková (Jeseník), Jana Lapčiková (Vidnava), Jan Seidl (Loštice), Jan Weiser (Loštice), Rudolf Tausig (Zábřeh), Václav Knýř (Zábřeh), Stanislav Klimeš (Zábřeh), Alena Raušová (Hanušovice), Zdena Jéglová (Hanušovice), Jaroslav Keprda (Loučná) a Rudolf Bednařík (Loučná). Jako neaktivnější divadelní soubor okresu v uplynulých dvou sezónách byl vyhodnocen soubor TJ Sokol Pálonín. — V témže čísle zpravodaje jsme se dočetli o připravovaných premiérách na okrese. Je zde Lhářka, Paličova dcera, Sládků, Ze života hmyzu, Dalskabáty, Sóló pro bicí aj.

FRENŠTÁT P. R. Ještě jsme nepřinesli výsledky populárního a tradičního krajského divadelního festivalu z loňského roku. Cenu KV SČSP Ostrava

za nejlepší inscenaci sovětské hry získal soubor Tyl ZV ROH ČSD Brádek u Přerova, který uvedl Žert vinaře Agaba (autor Otia Iseliani, režie Vl. Capka). Putovní pohár MěstNV ve Frenštátě za nejlepší inscenaci 18. ročníku festivalu získal soubor Hanácké scény z Kojetína, který uvedl Jílkova Silvestra (rovněž Cena diváka). Další ceny: ZK HCHZ Ostrava Hrušov (V. Rozov, čtyři kapky), JKS v Hradci n. Mor. (Z. Podskalský, Liga proti nevěře) a ind. ocenění Jiří Istel za scénografickou práci.

PETŘVALD Náš festival „Petřvaldský divadelní podzim“ jsme zahájili v roce 1968 a organizujeme jej dodnes — vždy v rámci Měsíce čs.-sovět. přátelství. Každý účastnický soubor je přijat na MěstNV, kde mu předseda předá pamětní list a suvenýr. Soubor při-

vítá také zástupce ZV ROH. Po vystoupení je vždy přátelská beseda s patrony. V Petřvaldě je už zakořeněna tradice amatérského divadla a nemáme obavy o návštěvnost. Kapacita sálu je malá a je vždy do posledního místa vyprodáno. Náš divák je vděčný za tuto akci, a proto se všem souborům u nás dobře hraje. Soubory si vybíráme sami, a to i z jiných okresů. Náš soubor si pochoptitelně vždy na PDP připraví novou inscenaci. Je jedním z nejlepších na okrese Karviná, už dvakrát jsme se zúčastnili krajské přehlídky v Přerově a ve Frenštátě. Byli jsme vítězi Choděrových přehlídky v Hradčích, která je dnes festivalem vesnických souborů. Letošní rok budou PDP po desáté. Už dnes je připravujeme, aby jubilejní ročník vyzněl co nejlépe. Organizujeme rovněž dětský Divadelní máj, vždy od

poloviny dubna do poloviny května. Loňský ročník byl už čtvrtý. Navázali jsme spoluprací s našimi BSP, které mají patronát nad jednotlivými soubory. Vždy na závěr zveme k besedě s dětmi některé známé profesionální herce. R.

KOLÍN Poslední premiérou známého Malého divadla byla v lednu Sypalova hra Z pekla štěstí.

PRAHA 16. března se dožívá padesátí let zaslužilý umělec Miloš Kirschner, interpret Spejbla a Hurvínka, ředitel Divadla Spejbla a Hurvínka, žák a pokračovatel národního umělce prof. Skupy.

BRNO U příležitosti Měsíce československo-sovětského přátelství uspořádalo v listopadu 1976 Obvodní kulturní a vzdělávací středisko Brno III z pověření Městské rady ZUC již pátý ročník recitační soutěže „O plaketu VŘSR“. Ve třech kategoriích (žáci nad 16 let, interpreti 18–20 let, recitátoři nad 20 let) vystoupilo tu celkem 110 účastníků s vlastním výběrem dvou básní ruské a sovětské poezie, podle propozic tlumočené toliko v překladech. Soutěže se zúčastnili žáci ZDŠ, studenti brněnských středních škol, učni, vysokých školáci aj. Výběr básní byl poměrně pestrý a zahrnoval zejména sovětskou tvorbu meziválečnou i současnou. Čtyřlenná porota pod vedením Vladimíra Vozáka zhodnotila nejprve předkola všech tří kategorií a poté v klubu Horizont na Lesné posoudila výkony dvaceti finalistů. Čestná uznání, diplomy a ceny byly nejlepším interpretům předány za účasti oficiálních hostů na slavnostním večeru, jehož součástí bylo úspěšné vystoupení pražského amatérského Diva-

dla na okraji s osobitou drammatizací povídky N. S. Leskova Lady Mackbeth Mcenského újezdu. Poměrně vyrovnaná soutěž se setkala s velkým zájmem brněnské mládeže, tentokrát však přinesla výkony vcelku průměrné úrovně. Vedle včasné a pečlivé předběžné přípravy na jednotlivých školách bude nyní třeba dbat o další podchyzení a náležitě vedení nových talentů. V příštím ročníku chtějí organizátoři formou předem předem odborného semináře daleko více ovlivnit již sám výběr textů a ovšem také vlastní přípravu přihlášených recitátorů. Soutěž „O plaketu VŘSR“ stává se nicméně — spolu s obdobně zaměřeným Moravským festivalem poezie ve Valašském Meziříčí — důstojnou tradiční tribunu ruského a sovětského umění. — V první, nejmladší kategorii vyhrála mezi čtyřiceti soutěžícími Jitka Vlašínová před Leonou Grumlíkovou a Idou Boháčkovou. Čestné uznání získal Stanislav Zajíček. Z více než šedesáti recitátorů druhé kategorie zvítězila Stanislava Duroňová; za ní se umístili Helena Sedláková a Ivo Slauch, čestné uznání bylo předáno Daně Polákové. Ve slabě zastoupené kategorii recitátorů nad 20 let získal prvenství Jan Rýznar.

JIHLAVA Hry pro děti patří k nejdělejší inscenacím profesionálních divadel, stejnou úlohu ale mají i u ochotnických souborů. Divadelní soubor ZK Psychiatrické léčebny v Jihlavě se může pochlubit dlouhou řadou představení pro děti ve všech obdobích své činnosti. Často bylo pro něj nastudování pohádky nebo hry pro děti i východiskem z určité stagnace. V posledních letech je pak poměr předvedených her pro dospělé i pro

děti zcela vyrovnaný. V tomto svém úsilí pokračuje soubor i novým nastudováním pohádky Vladimíra Čerta O líných strašidlech. V komorně laděné ponaučce vys. upují sice tradiční postavy hastrmanky, ježibaba, zlé selky a hodné děvečky, jinak se však řadí do řady ponauček moderních, kde se pod tradičními rekvizitami skrývají názory současných lidí. Cortova pohádka je jako stvořena i pro malé ochotnické soubory. Je napsána pouze pro čtyři ženské postavy, které se dají dohromady všude, kde chtějí dát sólo své dámské části, aby si mohla „pořádně zarádit“. Jihlavské představení je velmi úspěšné zejména pro komediální výkon Evy Čurdové a Ludmily Musilové v hlavních rolích ježibaby a hastrmanky. Významnou složkou je i inscenaci také hudba Josefa Kolína. Všechny představitelky se vypořádaly se svými zpěvními party zdařile. Veselé, rozpuštělé představení nachází živou odezvu zejména mezi staršími dětmi. Je to zkrátka moderní pohádková legrace pro malé i velké.

K. KŘESADLO

ZÁPADOČESKÝ KRAJ. Za náš kraj hovoří tentokrát Číska. Siedovali jsme aktivitu jednácti souborů v předvolební kampani a při volbách. Do zastupitelských orgánů bylo zvoleno 23 členů ochotnických souborů, do komisí národních výborů 48. Ve volebních komisích pracovalo 43 členů souborů. Předvolební kampani věnovaly soubory 58 vystoupení, na kterých se podílelo 106 členů. A konečně, bylo uspořádáno 27 vystoupení u příležitosti různých výročí roku 1976.

RAKOVNÍK. Od 25. ledna 1977 se v Tylově divadle v Rakovníku konala IV. krajská soutěž her pro děti na počest 29. výročí Vítězství československého pracujícího lidu a 60. výročí VŘSR. Přehlídka byla pořádána pod záštitou odboru kultury a školství ONV, okresní rady PO SSM a MěstNV v Rakovníku. Byla zahájena inscenací Král 3.333 autora Jana Paulů, kterou připravil Divadelní soubor Tyl MěKS Rakovník. Následující dny byl na programu Vodník Mařenka autorů S. Nováka a V. Oubrama, kterého nastudoval dramatický odbor ZK ROH Slaný, pohádka Jana Jílka O Sípkové Růžence [Scéna KASS Kralupy nad Vltavou], Strašidýlko Jana Makariuse [Divadelní soubor J. K. Tyl při MěKSS v Českém Brodě], Z pekla štěstí Jaromíra Sypala [Malé divadlo KDP Kolín] a nakonec Pasáček vepřů Karly Voglové [Divadelní soubor Máj UKDŽ Praha]. Patronáty nad představeními převzaly základní devítileté školy okresu Rakovník.

KOUTEK SAL SČDO

SOUTĚŽ AKTIVITY má za sebou již dvě z desíti soutěžních kol. V čele klání členských souborů SAL je zatím pražský Zvoneček před Maňáskářským kroužkem Střední pedagogické školy v Kroměříži a před strakonickou Radostí, Pimplerem, Světem pohádek z Plzně, Jitřenkou Žatec a dalšími soubory. První soutěžní měsíc proběhl v době voleb do zastupitelských sborů. Bude proto užitečné připomenout, jaké akce soutěžící soubory k volbám připravily. Soubor ZK ROH Přerovských strojíren uspořádal v závodním klubu výstavu loutek, kterou zhlédlo téměř 4000 diváků. Součástí výstavy byla i drobná vystoupení. Členové souboru se o volbách rozjeli do agitačních středisek okresu a uspořádali celkem 6 vystoupení. Soubor dále daroval Muzeu loutkářských kultur dvě historické loutky. Přerovským je třeba ještě blahopřát k tomu, že jejich člen, Josef Brettschneider, byl zvolen poslancem MěstNV. Jiskra z Prahy 8 zabezpečovala organizaci X. festivalu pražských amatérských loutkářů, který se konal na počest voleb. Soubor „Na půdě“ z Rokycan zorganizoval loutkářskou přehlídku. Žatecká Jitřenka převzala organizaci na III. ročníku krajské přehlídky marionetářských souborů „Žatecké hrátky na nitích“. Kromě toho se všichni členové souboru zúčastnili městské směny k volbám. Tatra Kopřivnice připravila 10 vystoupení malých forem pro předvolební kampaň. Sluníčko z Mnichova Hradiště uspořádalo výstavu pod názvem „Loutkáři volbám“. Členové souboru provedli adaptaci svého kulturního zařízení a zabezpečili vystoupení na jedné předvolební schůzi. Ve střední kolektivu pracuje také jeden poslanec. Maňáskářský soubor SPGS v Kroměříži zúčastnil se v říjnu celkem 19 brigád. Soubor Sekce učitelé mateřských škol v Gottwaldově připravil výstavu o své práci. Svět loutek z Chebu se zúčastnil dvou předvolebních brigád. Členové Světa pohádek z Plzně odpracovali 100 brigádnických hodin při úklidu a úpravách svého divadla. Smlířičtí loutkáři převzali patronát nad dětským maňáskářským souborem v Libčanech. Kohútek ze Vsetína připravil výstavu o nově budovaném loutkovém divadle. Ještě Český Dub rovněž připravil v rámci voleb výstavu pod názvem „Pět budovatelských let“ a odpracoval na různých brigádách téměř 200 hodin. Loutkáři z pražského Kováčka odpracovali přes 100 brigádnických hodin a uspořádali přednášku na téma „Volby do zastupitelských orgánů ČSR“. Ve Zvoněčku připravili sólovou lout-

Jan Holub v titulní roli Pohádky Vodník Mařenka (Slánská scéna), foto Vidimský



kovou agitku, zahráli mimořádné představení pro Radu žen v Třebovicích a zúčastnili se dvou brigád. Malé divadlo ze Svitav zase přijelo do Prahy na brigádu v rámci akce „Ochotníci Národnímu divadlu“. Nedostatek místa nedovoluje psát o všech akcích pořádaných k volbám, ale jen z uvedeného jednoznačně vyplývá, že loutkáři nestáli stranou a že byli skutečně aktivní.

DILIA ve spolupráci se SAI vydala na konci roku 1976 dva nové loutkářské texty; od Věry Provazníkové „Petruška a Baba Jaga“, volnou parafrázi ruské lidové pohádky, a od Vojtěcha Cinybulky „Jirka s kozou“, loutkovou komedii o 5 obrazech a 4 předscénách na motiv národní pohádky. Žel, nedopatřením není u obou prací uvedeno, že texty vznikly ve spolupráci s dramaturgickou komisí SAL. V tisku jsou sborníky Paraván II a Paravánek II. **PSL**

...**HULIVÝSK PFHK** je zkratka HUdebně Literárně Výtvarné SKupiny Pedagogické fakulty v Hradci Králové, jejímiž členy jsou Zdeněk Petrželka a Přemysl Kočí, studenti 3. ročníku oboru národní škola se specializací hudební výchova. V současné době mají tito dva mládenci na repertoáru Kainarovu Zlatovlásku, při jejíž produkci se doprovázejí na kytaru a zobcovou flétnu. Scenář pohádky si upravují sami, rovněž i některé písničky skládají sami — text i hudbu. Toto minidivadelko má své velké plus, nepotřebuje kromě hudebních nástrojů žádné rekvizity, takže se dá poměrně snadno předvádět všude, ať už v mateřské škole, ve třídách ZDŠ, či u příležitosti různých besídek. Je jenom škoda, že o **HULIVÝSKU** ví jenom malý okruh lidí. Možná, že by tomu divadelku prospělo alespoň malé metodické vedení, protože právě zde, tak jako v každém divadelku malých forem, je velice zřetelně vidět nerov-

nost hereckých výkonů. Zdeněk má nesporně velké herecké nadání, text doprovází výraznou mimikou. Je naprosto posedlý vášní, které se říká divadlo. Má výrazný a spontánní projev. Přemek je na protěmu poněkud ostyčavější, což mu brání v lepším hereckém výkonu. Studenti, kteří navštěvují vysokoškolský klub Na kolejkách, jim fandí a jsou jim vděční i za tuto pohádku. Všichni se již moc těšíme, až se nám opět představi v klubu. Tentokrát to bude ve třech. Připravují podle J. Radšikova a jeho Tři vrabčáků úpravu, která nese název My vrabčáci.

L. BALCAROVÁ

Z PRODUKCE DILIA

Juraj Váh: Na jih od Jamajky (9 M., 2 Ž.)
Oldřich Daněk: Válka vypukne po přestávce (4 M., 5 Ž.)
Jiří Vilímek-Petr Markov: Toulavý kufr (7 M., 3 Ž.)
Josef Bouček: Vstaň, mistře (10 M., 8 Ž.)



Georgij Mdivani: Nikdo nemá slevu (11 M., 8 Ž.)
Virgil Stoenescu: Smrt posledního páka (5 M., 3 Ž.)
Iosif Naghiu: V jednom jediném večeru (5 M., 3 Ž.)
Michail Veličkov: Dva způsoby jak jíst koláče (1 M., 1 Ž.)
Nedjalko Jordanov: Věc principu (6 M., 5 Ž.)
Heinrich von Kleist: Princ Bedřich Hamburský (13 M., 2 Ž.)
Achille Campanile: Amfóra (10 M., 6 Ž. a komp.)
J. Protiva: Stát se divochem (pásmo z Gauguinovy korespondence)
Josef Bourek: Plakala princezna Květinka, plakala (7 M., 4 Ž., 1 chl. a 1 dív.)

ÚSMĚVY TELEVIZE

Dramaturgie televizních zábavních pořadů zařazuje do svých programů velké množství krátkých scének, které by pro svůj humor a často aktuální satirický pohled na nešvary dnešní doby jistě našly uplatnění i na jevištích amatérských souborů. Děkujeme touto cestou Čs. televizi,

že nám umožnila jejich uvěřejnění, a věříme, že se vám vybrané ukázky zalíbí a popřípadě se objeví i ve vašem repertoáru. Tentokrát se na vás televize usmívá z pořadů Průvan a Kabaret u dobré pohody.

I.

(Na lešení se protahují tři brigádníci, magnetofon hraje melodii Včera neděle byla, do závěru slágru navazuje Franta)

FRANTA: Včera neděle byla...

LOJZA [navazuje]: Včera byl krásnej čas...

PEPEK: Jó, nejkrásnější je holt sedmej den... a šestej den... a třeba i pátej den... (brouká si)... sedum vrchů, sedum štoků, má drahá...

FRANTA: Má roztomilá Aničko...

PEPEK: Aničko! Aničko...!

ANIČKA: Nazdar, kluci!

PEPEK: Ahoj, Anko!

FRANTA: Má roztomilá Aaničko...

PEPEK: Hele, Aničko... Lojzo, hoď mi kabát... koukej, skoď do kantýny —

ANIČKA: — pro rybičky ayselý okurkyl

PEPEK: To to mám napsaný na čele?

ANIČKA: Ne, ale přece je pondělí, že jo?

PEPEK: Hergot, ty ženský májí ale paměť!

LOJZA: Kluci, jde mistr!

PEPEK: Hele Anko, ale ať to moc dlouho netrvá...

ANIČKA: Neboj, už letím.

MISTR: Buďte zdraví!

LOJZA: Dobrej den, pane mistr.

FRANTA: Dobrej.

MISTR: Tak co, jak vám to jde?

FRANTA: Ále, je to tady vod čtvrtka stejný. Ty kramle pořád ještě nejsou.

MISTR: Franto, támhle v rohu máte dřív!

FRANTA: Víme, víme, pane mistr, ale vono je to těžký.

MISTR: Je to jednoduchý. Dejte si tam prkno, líp k tomu budete moci a aspoň tam nikdo nevlítne!

LOJZA: Je to vopravdu těžký, dřevo není...

MISTR: Za vohradou jsem viděl prkno. Krásný, rovný prkno, jako když střelí. Tak tam pro něj skočte a je to. (Odejde)

LOJZA [rozpačitě]: No tak jo.

FRANTA: Hele, nikam nechoď! To prkno mám vyhlídnutý.

LOJZA: Ty?

FRANTA: Koukej, ne pro sebe. Pro socialistický sektor. U nás na plovárně není z čeho skákat. Tak jsem si řek, že by se tam hodilo...

LOJZA: Na to prkno nemákeš, rozumíš?

FRANTA: Lojzo, moc se nedělej. Najednou.

LOJZA: Co — najednou? Co — nedělej?! To prkno tam mám totiž vyhlídnutý já! Chápeš?

FRANTA: Človče... spad si z višně nebo co? Já ho viděl dřív!

LOJZA: Dřív? Ty a dřív? Hele-mese! — A kdy si přišel na

šichtu? Kdy? A kdy jsem tu byl já? Kdy???

FRANTA: Ale já jsem to řek první!

LOJZA [jde k němu a rozmáchně se]: Tak si to řek první, hele —

PEPEK [najednou skočí mezi ně]: Tak chlapi, dost! A že je to nečestný, to vás nenapadlo?

FRANTA: Von je nečestnej! Já to prkno viděl dřív!

LOJZA: Tohle je demagogie!

PEPEK: Ticho, můžete se voba stydět! Dyť chcete krást! Krást jako vobyčejní zlodějí!

FRANTA: Já ho nechťel pro sebe, já ho chtěl na plovárnu...

LOJZA: Jestli je tvá vohrada plovárna, tak je můj kurník ministerstvo zemědělství!

PEPEK: Vobyčejná zlodějina je, proti tomu co chcete udělat, dobrý skutek. Protože — co dělal takovej zloděj? Takovej zloděj bral cizejml! Ale po-

chopte, že dneska berete... že dneska chcete vokrát — mě! Vlastního kamaráda, kterej si tam to prkno ráno vlastnoručně přichystal!

MISTR (vejde): To prkno tu ještě nemáte? Aby vám pro to člověk došel sám...

FRANTA: Ty seš umělec, to ti teda řeknu...

MISTR (vchází, ale bez prkna): No — to tady vykládáte a vykládáte, než byste skočili pár metrů za vohradu. To prkno už tam není. Asi ho někdo vzal...

FRANTA: Co?

LOJZA: Co??

PEPEK: Co?!

Všichni: TO JE ALE ZLODĚJ-NAL!

II.

(Televize natáčí na ulici anketu. Reportér se zastavuje u paní s taškou)

REPORTÉR: Dovolíte, prosím — dobrý den!

PANĚ: Dobrý den... ale já se zásadně na ulici oslovovat nenechám!

REPORTÉR: Ale to je omyl... my totiž natáčíme takovou malou televizní anketu... kdybyste laskavě dovolila — tady do kamery...

PANĚ: Televize? — Tak to se mýlíte, soudruhu, já vůbec nejdu z nákupu. Já byla u lékáře. (Rychle schovává sáček s nápisem „Dům módy“) U očního lékaře — kvůli brýlím, ty já nutně potřebuji. Já bych si nikdy v pracovní době nedovolila...

REPORTÉR (konečně se mu podaří přerušit ji): Ne, ne, to nemá s pracovní dobou nic společného... jen takovou malou otázku.

PANĚ (uklidní se): Jó? Tak moment... (Podá reportérovi tašku a bleskově se přepudruje. Pak se usměje do kamery) Tak copak byste rád slyšel?

REPORTÉR: Rádi bychom věděli, zda pěstujete nějaké hobby?

PANĚ Někdy houby? No dovolte, copak bydlím ve sklepě? Já mám prima garsonku, sama pro sebe — a zařízenou! Rodina by tam mohla bydlet pohodlně... Ústřední topení... a taky jsem si dala inzerát. Jsem sama... a to víte...

REPORTÉR: Promiňte, vy jste mi asi špatně porozuměla, já myslel...

PANĚ: Jo, jestli ráda chodím na houby? To ano, ale sbírám jen hříbky a lišky. Ono se sice říká, že k jídlu je skoro všecko, ale...

REPORTÉR (nervózně): Ne, já...

PANĚ: Copak o to, sníst se to dá, ale potom ty následky! Jak říkám — hříbky a lišky — jenže samotná ženská v lese — kdyby se na ten inzerát někdo přihlásil, třeba nějaký nebojácny muž, to by se sbíralo jinak! (Zasměje se)

REPORTÉR (otírá si pot): Promiňte, já nemyslel houby, já jsem se ptal na koníčka!

PANĚ (zuřivě): Co si to dovolujete? To je skutečně vrchol!

REPORTÉR: Ale, já nechápu — na tom přece není nic špatného...

PANĚ: To se ví, že na tom není nic špatného. To by tak ještě chybělo. Taková drzost! To člověka zastaví a že je z televize!

REPORTÉR (vyděšeně): Ale já vás ujišťuji, že...

PANĚ: To mi neříkejte! Jak byste o tom mohli vědět... a vůbec, co je komu do toho?

REPORTÉR (zoufale): Vždyť je to jen taková anketa. Všichni mi ochotně odpovídají...

PANĚ: Jestli všichni, tak já nel! Já jsem počestná žena a slušně vychovaná. A kdo vám to vůbec řekl? Která drbna zas nenechá člověka na pokoji?

REPORTÉR: Ujišťuji vás, že nám nikdo nic neřikal. To je naprostá náhoda, že zrovna vás potkávám...

PANĚ: Neříkejte mi takový věci! Jak byste na to přišli, že zrovna já... To jsou klepy! (Vytáhne kapesník a začne plakat) To má člověk za svou dobrotu! Pro těch pár kafi, co jsem uvařila čistě z přátelské ochoty.

REPORTÉR: Promiňte, ale já už vůbec nic nechápu!

PANĚ: Tak vona vám nikdy žádná kolegyně čistě ze slušnosti nikdy kafe nevařila? Ale já vím, kdo za tím vězí! Vona je všeho schopná — to vona vám to donesla a vy hned do televize... ostudu na celou republiku! Tak jen jí řekněte, že šlo o přátelský kolegiální vztahy, protože ona do práce nikdy nešla, jen se povaluje doma.

REPORTÉR: Promiňte, ale to je hrozná nedorozumění, poroučím se. (Chce odejít, ale Paně ho chytne za rukáv)

PANĚ: Tak to nel! Tak lehkou se z toho nevylíknete! Nejdřív uděláte člověku ostudu před celým národem a pak byste elegantně zmizel. Jen to pusťte, to se musí dokončit! (Vytáhne mikrofon a křičí do kamery i do mikrofonu) Já se nestydím a nemám co schovávat! Kdo nikdy nevařil kafe, ať po mně hodí kamenem! A víc to nebylo, to odpřisáhnul!

REPORTÉR (tahá se o mikrofon, zoufale): Ale paní, prosím vás, kdo se vás ptal na kafe! Já se vás ptal na koníčka!

PANĚ: A já vám povídám, že mezi náma nebylo nic, než to kafe! A jestli to paní Končíčková není vhod, tak ať mu ho vaří sama! A můžete jí říct, že taky žádné jiné než Končíček by s ní nevydržel! (Vrazí mikrofon reportérovi a odchází. Reportér je zcela konsternován)

III.

(Starší pokoj, přeplněný nej-různějšími suvenýry. Majitel bytu prochází pokojem a čistí předměty)

MAŠTALÍŘ: Suvenýr, suvenýr. **PIŠTORA** (vejde nepozorovaně do bytu): Promiňte laskavě, ale bylo otevřeno. — Uctívá poklonou!

MAŠTALÍŘ: Kde jste se tu vzal?

PIŠTORA: Pištora, prosím — Václav Pištora. Velice se omlouvám, že jsem si dovolil takto vás přepadnout ve vašem soukromí...

MAŠTALÍŘ (vzpamatuje se): Co si přejete? Nemám čas na debaty.

PIŠTORA: Nejsem, prosím z pojišťovny, abyste neráčil mít obavy. Nemám ani povahu pro takové povolání. Chybí mi ta výmluvnost, že ano. Nejsem ani z OPBH, z plynárny nebo vodárny...

MAŠTALÍŘ: Jestli nesete nějakou jobovku, tak to vysypte rovnou!

PIŠTORA (se smíchem): Kdepak jobovku. Mé zájmy jsou zcela filantropické. Nepatřím k lidem, kteří překvapují, dotírají nebo dokonce obtěžují pokojné občany. (Fascinovaně se blíží k vystaveným parohům) Nádherná! To je opravdu krásná! Vaše vlastní trofej z čádných loví v cizině?

MAŠTALÍŘ: Jste v cizím bytě, pane! Jestli okamžitě neřeknete, co tu chcete — tak vás popadnu a pověším za kšandy hned vedle. Stanete se mým sedmdesátým druhým suvenýrem!

PIŠTORA (nevychází z dobré nálady): Bylo by pro mne ctí, pane! Jsem totiž vášnivý sběratel suvenýrů, když dovolíte. Říkám-li vášnivý, není to přesné. Jsem tím doslova nempčen. Zcela náhodou jsem se dozvěděl, že máte bohatou sbírku, a proto jsem neodolal.

MAŠTALÍŘ (trochu klidněji): S odprodejem nepočítejte. A výměna nepřichází v úvahu.

PIŠTORA: Co vás to napadá? Vím přece, v čem je hodnota suvenýrů. V té neopakovatelné, jedinečné situaci, že sbě-

ratel byl osobně na místě činu, že věci získává s určitým vzrušením a že se k nim váže bohatá škála vzpomínek...

MAŠTALÍŘ (se už usmívá): Vidím, že jste taky drobtáko šáhnutej, a máte za sebou nějaké zkušenosti. Moje jméno je Maštaliř! (Potřesou si srdečně rukou)

PIŠTORA: Vím, vím... vyprávěli mi o vás romány. Rád bych zhlédl vaši sbírku, s odborným výkladem. A pokud projevíte zájem, rád se revanšuji. Měl bych pro vás taky různé zajímavosti.

MAŠTALÍŘ (s pohledem na hodinky): Mohu vám věnovat deset, patnáct minut, víc ne. (Ukáže kolem sebe) Všechno, co v tomto bytě vidíte, jsou originály.

PIŠTORA: I tohle pádlo?

MAŠTALÍŘ: Nesahat! — I tohle pádlo, prosím. Laik by řekl: co s ním? Starý krám, zbytečnost. Ovšem tohle pádlo, vážený pane, to je přímo z Benátek. Dovedete si představit, co mi to dalo práce, než jsem ho dostal do hotelu?

PIŠTORA: A potom přes celní úřady, že? — Přímou cestou Jaderského moře. A taky pot, který jste asi prolil, než se veslo ocitlo v tomto pokoji.

MAŠTALÍŘ (přejde k hlavici antického sloupu): Tohle je ovšem brilantní kousek. Egypt — rok 1966.

PIŠTORA: Nepovídejte! Já myslel, že to je starší.

MAŠTALÍŘ: Vznik hluboko před naším letopočtem. Ale tady je to od roku 66. Než jsem tuhle věšičku dostal do kvartýru, uhnal jsem si kýlu jako ruku. Dva měsíce jsem proležel ve špitále. Ale Egypt je v mém bytě.

PIŠTORA: Upřímný obdiv. Tohle by vám záviděl i císař Dioklecián. — A copak je tohle? (Ukazuje na šedrovou ruku)

MAŠTALÍŘ: Ručička, kterou se mi podařilo urazit ze sochy. Stála v parku, poblíž zámku Versailles. Hodiny jsem prostal ve křoví, než byl tak říkajíc čistý vzduch. Ale kus Francie z roku 65 je v mém pokoji. Autora sochy si už nepamatuji.

PIŠTORA: Kdo by se taky zabýval detaily. Takový úlovek ocenil jen sběratel suvenýrů. Francouzi by pro to neměli pochopení.

MAŠTALÍŘ (vytáhne přibory): Pokud vás zajímají drobnůstky, rače se podívat. — Právě stříbro. Přibor z hotelu Excelsior v Londýně.

PIŠTORA: Mám-li být upřímný, potěšilo mne to víc, než kdybyste z Anglie přivezl psa baskerwillského.

MAŠTALÍŘ: V tom případě přeskočím tuto monstranci, kterou jsem přivezl z Rakouska. A můžeme se pozdržet u těchto sloupkových hodin. Jsou z hotelu Adler v Drážďanech. Chápete tu skromnost? Někdo by řezal kus Rubense ve Zwingru, mně stačí hodiny z hotelu.

PIŠTORA: Jezdíte často do ciziny?

MAŠTALÍŘ: Každý rok se někdy podívám. A vždycky v jiné zemi, v jiném městě. [Ukáže na zavěšený koberec] Tohle je kobereček z hotelu Hilton v Belgii. — Brusel 67. Ale mohou se pochlubit i jinými věcmi.

PIŠTORA: Jsem napnutý jako luk.

MAŠTALÍŘ: Tady je klobouk z restaurace „Bei lustiger Witve“ v Mnichově. Patřil nějakému foťovi. [Předvádí kus krápníku] Krápník z jeskyně Baja Mare v Rumunsku. Práskl jsem do toho klackem, že málem ulítlo půl zdi. Tady jsou housle populárního primáše z Balatonu. Tři dny plakal, jako by přišel o nohu. — Berle jednoho pacienta v Lurdech. Mám dojem, že tam sedí dodnes. Megafoň plavčíka Blagojeva z Burgasu. Zkrátka a dobře, drahý pane, v tomhle pokoji je skoro celá Evropa.

PIŠTORA: Jste kouzelník, pane Maštaliři. Už jsem viděl lečjácké sbírky, ale tohle je unikum. — Taky mám nějaké věcičky, ale proti vám jsem úplně bídlil. Já se ovšem specializuji pouze na drobné originály z domova.

MAŠTALÍŘ: Ó, nepodceňujte se. Tady u nás je taky mnoho zajímavých věcí. Obvykle jsem je vyvezl ven a hradil si tím pobyt. Velký zájem v cizině...!

PIŠTORA [otevře aktovku a ukazuje drobnosti, které přinesl]: Mám tu pár drobností na ukázkou. — Tohle je plnicí pero. Patřilo kdysi vrátnému hotelu Vlčina u Frenštátu. Na jméno se už nepamatuji.

MAŠTALÍŘ: Hrome, to je Parker. Krásná věc. — Takové drobnosti mám na chatě. Musíte se tam někdy přijet podívat.

PIŠTORA: Rád — tyhle hodinky nosíval dlouhá léta nadesletní Metelka z Volar. Dárek k bířmování. A tohle je z majetku Ferdinanda d'Este. Krásná fajfka, že? Přímou z Konoπίště. Doma mám ještě vycpaného medvěda. [Vytáhne trestaneckou kouli s řetězem] Originál, pane Maštaliři. Na noze míval Babinský, když seděl na Špilberku.

MAŠTALÍŘ [jí se zájmem prohlíží a zkouší si jí na nohu]: To má velikou hodnotu. Dovolíte...?

PIŠTORA: Jen si račte ozkusit.

Mám tu takových věcí víc. [Vytáhne pouta, Maštaliř je zkouší] Tahle pouta — v těch byl odveden na Bory slavné kasař Vejmelka, jestli račte znát? [Náhle pouta zaklapne] No, a dneska pro změnu v nich odejdete zase vy. Dobrovolně jste se přiznal ke krádežím a ničení, na což nás upozornil Interpol. — mé jméno je Václav Pištora, kriminální oddělení. [Vytáhne legitimaci]

MAŠTALÍŘ: No dovolte...! Co pak jsem kasař? Sbíráám pouze suvenýry.

PIŠTORA: Jenže není suvenýr jako suvenýr! Račte uchopit kouli a jde se! [Odvádí Maštaliře a zpívá si cestou Suvenýr, suvenýr]

IV.

[Mládeňská garsonka, Eduard obsluhuje magnetofon, v křesle sedí mladá dívka Růženka a napjatě ho sleduje]

EDUARD: Vidíte, Růženko, tohle jsou moje poklady. Pásky, nahrávky, zvuky.

RŮŽENKA: Vidím, Eduarde. Víte, já vám moc nevěřila, když jste mi říkal, že máte tohodle koníčka — jako že sbíráte všelijaké zvuky.

EDUARD: Vy jste mi nevěřila, Růženko? To mě raní, to mě raní! A pročpak jste mi nevěřila?

RŮŽENKA: Já ty mužský koníčky moc dobře znám! Jenom prohlédnout si známky jsem byla pozvaná už pětkrát. Jeden ten filatelista tvrdil, že má doma dokonce modrýho Mauritia.

EDUARD: Neříkejte! A měl?

RŮŽENKA: Měl akorát modrý vočí, a potom modřej monokl. Sotva mi ukázal doplatkový známky z roku 1920, už se mi sápal po fízi na halence.

EDUARD: Von taky sbíral krajky?

RŮŽENKA: Takový jsou ty mužský koníčky, pane Eduarde. Těch už jsem viděla. Už jsem byla vylákána na sbírku kaktusů, na hračí hodiny, na pívni tácky a na odznaky klubů skotský ligy. Nejdřežší byl jeden sběratel broušeného skla: ukázal mi šest skleniček od hořčice a utrl mi ramínko.

EDUARD [vyděšeně]: Né! To jsou na světě opravdu takový podlci?

RŮŽENKA: Tak se nedivte, pane Eduarde, když jste mě pozval, abych si přišla poslechnout vaši sbírku zvuků, že jsem si řekla: holka, tohle tady ještě nebylo! To skončí nejmíň ubližením na těle.

EDUARD [přiklekne k Růženke]: Proboha, snad jste si nemyslela, Růženko, že bych vám mohl ublížit?

RŮŽENKA: No dovolte, za koho mě máte? Vaším ubližením na vašem těle! Říkala jsem si: ten je rafinovanější — toho budu muset asi vzít flaškou po hlavě.

EDUARD: Flaškou...? Jakou flaškou?

RŮŽENKA: No, tou s vínem... co jsem myslela, že bude stát na stole. Jako vždycky, že jo! Akorát ten sběratel nálepek od seřů přichystal slivovici. — Tomu jsem taky jen vykloubila ruku.

EDUARD: Vy mně křivdíte, Růženko! Já mám ušlechtilých koníčka, který rozvíjí lidský poznání. Chtěl jsem vám pouze trochu rozvinout poznání, Růženko.

RŮŽENKA: Tak pozor! Já už toho poznala moc.

EDUARD: Jsem lovec zvuků, třikrát vyznamenaný našim závodním klubem. Naposledy právě za tenhle zvukový snímek. Poslouchejte! [Z magnetofonu se ozve šustot papírů a skřipání] Víte, co to je, Růženko?

RŮŽENKA: Nevím.

EDUARD: To soudruh ředitel podepisuje čtvrtletní prémii! — Anebo tohle, dávejte pozor. To je unikát! [Je slyšet tiché šumění] Co myslíte, že to je?

RŮŽENKA: No... parní lokomotiva stoupá do Krkonoš. Natačel jste tu u Hradce Králové.

EDUARD [s vítězným úsměvem]: Omyl — dvěšřt dvacetkrát zesílený šum křidělek otakárka fenyklového! Tenhle zvuk jsem ulovil na zahradě tety Alžběty v Dolním Kníně. Jeden kolega mně za něj nabízel řev hladového pardála, ale já se mu vysmál.

RŮŽENKA: No né, vy jste se, pane Eduarde, vysmál hladovému pardálovi?

EDUARD: Klidně, když mám ve svý sbírce takovouhle perlu? Poslouchejte! [Z magnetofonu se ozývají prudek rány]

RŮŽENKA: Tak tohle je čestná salva, ne?

EDUARD: Ale kdepak.

RŮŽENKA: Myslím jako vypálená nováčkama, když se to poprvé učej.

EDUARD: To je pukání kaštanů ve Stromovce! [Z MG mohutný řev] A zrovna nad Stromovkou přelítávalo tůčko. — Představte si, že jsem kvůli těm kaštanům seděl šest hodin na větvi, ruku s mikrofoňem takhle nad hlavou, v druhý ruce deštník.

RŮŽENKA: Ještě že jste nespád, pane Eduarde. To by byl zvuk!

EDUARD: Nejdřív si pro mě přijela sanitka [Ozve se známá siréna] a potom požárníci. [Houkání požárnického vozu v magnetofonu] Ale já jim to

vysvětlil. Prostě koníček, že ano. Ušlechtilý! Pan docent na psychiatrii se pro něj taky zapálil, když jsme si o tom popovídali. Nedávno mi poslal tenhle snímek. [Z puštěného magnetofonu se ozve rychlý, suchý klapot]

RŮŽENKA: Tak tohle je bezpečně kulomet.

EDUARD: Ne, ne — cvakání zubů pacienta po studené sprše. — Heleďte, takhle se smažej vajíčka na másle. [Prskání a syčení] Slyšíte? To je krása, co?

RŮŽENKA: Krásal! A jak se vařej vajíčka na tvrdo, pane Eduarde?

EDUARD [lakonicky]: Sedum minut. [V magnetofonu monotónní hřmění] Co myslíte, že je tohle, Růženko?

RŮŽENKA: Stokrát zesílenej čmelák.

EDUARD: Niagarský vodopádý! Z kanadský strany.

RŮŽENKA: A já vždycky myslela, že Niagára temně hučí, hučí do noci. [Náhle ho uchopí za ruku] Edku... komu vášně v srdci hárá, tomu není pomoci...!

EDUARD: ... a tomu zní srdeční tepot takto! [Zesílený tepot srdce]

RŮŽENKA [okouzleně]: Jak je to sugestivní... nádheral!

EDUARD: Růženko! Přinesu vínol [Jeho hlas z magnetofonu: Drahá, taktó bije mě srdce pouze pro vás... pro vás jedinou, na světě mi danou ó, jak vás miluju... má láskol]

RŮŽENKA: Édo, to je nejkrásnější vyznání, jaký jsem v životě slyšela. Ty jsi tak originální, miláčku! [Objímá ho a vášnivě líbá]

EDUARD: Jsem tvůj lovec zvuků! V životě poprvé a naposled miluju, Růženko... tebe! [V magnetofonu pokračuje tlukot srdce a Eduardův hlas: Já tě miluju. Miluju jen tebe jedinou, poprvé a naposled v životě — Alicel — Dívčí hlas: Ach Edíku... to je nejkrásnější vyznání, jaký jsem kdy slyšela... Jsem tvá! — Eduardův hlas: A já jsem navždy tvůj — Alicel]

EDUARD: Alice... totiž Růženko, Růženko! To je takovej zajímavý experiment... snímek do sbírky — prostě koníček, že ano!

RŮŽENKA [zasyčí]: A víte, pane, že já mám taky koníčka? Judo, jestli račte znát! [Bleskurychle Eduarda uchopí bočním chvatem a mrskne s ním o zem]

EDUARD [naříká na zemi]: Áááá... júúú!

RŮŽENKA: No, to je zvuk! Nezapomeňte si ho natočit do sbírky! [Eduardě odchází z pokoje. Suver se svíjí na podlaze]

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

ALENA HOBLOVÁ

Existuje-li v současném československém kostýmním výtvarnictví osobnost, jejíž dílo naplňuje stejnou měrou tradice výtvarné i expresi divadelní, je to především Alena Hoblová.

V roce 1967 absolvovala jako žačka profesora Tröstra na DAMU v divadle Disk kostýmním souborem k Nezvalovým Milencům z kiosku. Práce vzbudila oprávněnou naději, že z mladé autorky vyroste výrazná osobnost. Kostýmní návrhy A. Hoblové jsou totiž něco zcela jiného než divadelně — módní zjednodušení dramatických osob v běžné kostýmní produkci: vycházejí z osobitého autorčina vidění jednotlivých hrdinů. Její dramatictí hrdinové jsou traktováni s poezií a humorem, svérázným gestem a pohybem, a výtvarnou nadsázkou.

Moderní smysl divadelního kostýmu se u nás poprvé snažil formulovat V. Hofman: „Kostýmování v repertoáru posledního desetiletí se zřetelně změnilo a odklonilo od tak zvaných kostýmů realistických a operních...“ Vcelku je to problém stejně důležitý jako dekorace, často ještě důležitější, zvláště při scénách náznakových... kde malovaného na scéně ubývá, a proto tím více je nutno kostým považovat za výraz určitého typu. I tu byl vývoj od mírně stylizovaného kostýmu ke kostýmu expresionistickému, ke kubistickému, puristickému a konstruktivistickému.“ (Nové české divadlo 1918—1926, str. 129 a 130.)

Nejen dramatická osoba ovlivňuje a oživuje kostým, ale i naopak, kostým formuje dramatickou osobu. Pro Dvořákovy Husity navrhuje Hofman těžké plastické kaširované kostýmy, neboť zde pojímal jednotlivé dramatické osoby jako výtvarné objekty, jako sochy. Jeho počáteční výtvarná představa našla však svůj funkční výraz i v oblasti dramatické, neboť určila způsob hercova pohybu a mimiky.

Tytéž hodnoty platí pro Josefa Čapka, Bedřicha Feuersteina či Františka Zelenku, jejichž kostýmy determinují herce jak po stránce výtvarné, tak po stránce dramatické výrazu.

V krátkém poválečném úpadkovém období se začínal kostýmní návrh nebezpečně přibližovat módním kresbám a jeho inspirátoři kladli důraz především na přímou funkčnost a snadnou proveditelnost. Přibližně v polovině šedesátých let přichází prudký obrat k formě a nová snaha o integraci výtvarného umění a scénografie. A kupodivu, přes obavy z artistnosti a nedramatičnosti, se znovu prokázala inspirativní síla výtvarného umění, jeho vliv na divadlo a dokonce na samotnou „dramatičnost“ dramatu.

V dramatické přesvědčivosti výtvarného projevu je také síla Aleny Hoblové. Oživuje znovu moderní výtvarné dědictví, znovu pozvedá kostýmní návrh na uměleckou úroveň a probouzí také starý problém scénické uskutečnitelnosti kostýmu, diskrepance mezi návrhem a realizací.

Při veškeré své osobitosti cítí Alena Hoblová po všech stránkách divadelně. Svůj výrazný rukopis podřizuje požadavkům dramatika a režiséra do té míry, že vystavuje své vyjadřovací prostředky nebezpečí nejednotnosti. Její kostýmní návrhy k Milencům z kiosku jsou grafické, artistní, se vzdálenými ozvuky boudovské karikatury, zatímco kostýmní soubor pro Škvorův balet Doktor Faust, uvedený roku 1968 v Divadle O. Stibora v Olomouci, připomíná naopak tvrdou expresionistickou konturu cyklu divadelně. A o dva roky později se přiklání v Pauerově Zdravém nemocném (Národní divadlo) k polské kostýmografické škole šedesátých let, jmenovitě ke kostýmnímu souboru Liebermannovy Školy žen (Jerzy a Lydia Skarżyński, Opera Poznaň 1966). Zatímco však nezvyklé atributy figur, jako notový papír, knihy, pergamenové svitky, měly v Polsku pouze charakterizační funkci formou opakujícího se významového detailu, ztotožňuje Hoblová tyto atributy s figurou samotnou: několik knih vytváří fysis i vlastní kostým figury, stejně jako papírové svitky tvoří paruku, kroj i obuv. Jednou z posledních rozsáhlejších

prací Aleny Hoblové je veliký soubor lidových masek a kostýmů k Trojantvě lidové suitě Zlatá brána. Produkce byla realizována Čs. souborem písní a tanců v roce 1974 a Hoblová ji založila na výtvarných a poetických hodnotách (nejméně zde cítíme ozvuky předválečných Čapkových cyklů „Země“ a „Oheň“).

Její pohled vrací českému folklóru (jehož kredit je již téměř vyčerpán bezpočtem sentimentálních a kýčovitých pseudolidových produkcí) současně vážnost i humor: vážnost v liniích, zjednodušených do celků s jakousi obecně lidskou platností, a humor v metamorfózách holé zimní větvičky (jde o masopust) v paroží a ocásek, kopýtko v dámské střevičky, krojových rukávců v šunkové kytě...

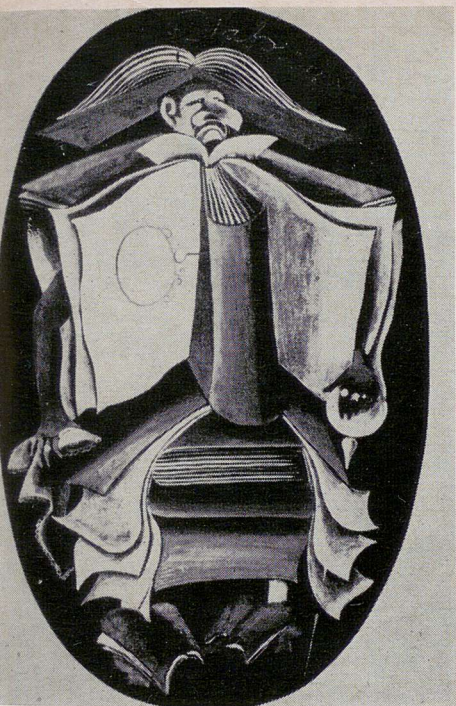
Bohatý repertoár výrazových prostředků nesignalizuje však u Aleny Hoblové roztržičnost, neboť celou její dosavadní tvorbu (nepočtenou, ale osobitou) spojují stejné hodnoty: imaginace, humor a účtyhodná výtvarná erudice.

VĚRA PTAČKOVÁ

Redakce Amatérské scény oznamuje, že se podařilo od prvního čísla tohoto ročníku zvýšit náklad časopisu, takže můžeme opět přijímat přihlášky nových zájemců o individuální odběr. Napište nám jména a adresy nových zájemců o předplatné do redakce (Dlouhá třída 12, Praha 1) nebo přímo na adresu: Orbis, vydavatelství časopisů, Vinohradská 46, 120 00 Praha 2. Na stejné adresy nám také oznamujte, pokud by se vyskytly nedostatky v dodávce objednaného časopisu — pokusíme se jedním s PNS zjednat nápravu. Děkujeme všem spolupracovníkům v krajích a okresech a věříme, že nám i v budoucnu pomohou rozšiřovat odborný tisk amatérského divadla.

Číslo bylo redakčně uzavřeno v lednu 1977. Na titulu Štollův snímek z Luigiho srdce (J. Orság — Sklárný Karolínka)

Amatérská scéna, ročník XIV (Ochotnické divadlo, ročník XXIV), číslo 3, březen 1977. Vydává ministerstvo kultury ČR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Eva Komárková. — Grafická úprava: Nina Roháčková. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 115 89 Praha 1, Dlouhá třída 12, tel. 649 51, linka 30. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. © Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1977.



Nahoře pro Pauerův balet Zdravý nemocný (ND),
vpravo nahoře pro Doktora Fausta (DOS Olomouc),
dole pro program Čs. státního souboru
Zlatá brána

KOSTÝMNÍ
TVORBA
ALENY
HOBLOVÉ

Snímky z fotoarchivu Divadelního ústavu: Zlatá
brána





Boleslav Polivka (Divadlo Na provázku) ve své klauniádě. Foto Marsíček