

as
77

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

ROČNÍK 14
KVĚTEN
KČS 4

5



EVŽEN ONĚGIN

Slavný Puškinův román v překladu a drammatizaci J. Janovského byl po mnoha letech znovu uveden na amatérskou scénu. Poděbradský soubor Jiří s ním v režii a scéně J. Pavlíčka zvítězil na přehlídce nymburského okresu v Sadské. Nekonvenční inscenace, s níž letmo seznámujeme snímky J. Koloděje, měla stejně výrazný úspěch u poroty jako u diváků. Protože v současné době nemůže soubor hrát na svém jevišti, uvítá pozvání k zájezdovému hostování. Najdou se zájemci?



Vlevo nahoře Jaroslava Pavlíčková (Taťána), vpravo nahoře Eda Macháček (Qilot)

Jaroslava Pavlíčková (Taťána) – Jan Seidl (Oněgin)



J. Seidlová (Olga) – J. Kodeš (Lenský)





Moskevský soubor při Ústředním domě kultury pracovníků ve zdravotnictví uvádí Goldoniho *Lháře*

MOSKEVŠTÍ OCHOTNÍCI

Přiznám se, že ještě tak před rokem bych o možnostech širšího uplatnění amatérského divadla v Moskvě uvažoval ne-li skepticky, tak určitě velice rezervovaně. Uvědomíme-li si totiž, jakým kulturním potenciálem toto velkoměsto disponuje, jakou měrou se na něm podílí především profesionální divadlo, šance amatérů obstát v takové „konkurenci“ se nám na první pohled budou zdát minimální.

Stačí ovšem, abychom se o problematiku amatérského divadla začali zajímat poněkud hlouběji a všechny naše předchozí domněnky se ukážou v podstatě velice problematickou konstrukcí. Objektivní fakta nás přinutí rozloučit se s představou, že toto divadlo se může uplatnit jen na periférii kulturního života, jinými slovy řečeno, z pouhé milosti svých profesionálních partnerů. Široce koncipovaná činnost více jak 260 divadelních souborů, 60 kolektivů uměleckého přednesu a 80 agitačních uměleckých brigád, organizovaných při závodních klubech, domech kultury, institutech a dalších organizacích, tvoří dnes neoddělitelnou součást kulturního organismu města.

Je pochopitelně nemyslitelné usilovat o ucelenou analýzu faktorů, které toto svěbytné postavení umělecké tvořivosti právě v Moskvě určují. Každý z nich by si plným právem zasluhoval hlubší pozornosti. Nás v této souvislosti zajímají především zdroje, z nichž zájem o amatérské divadlo bezprostředně vyvěrá. Co nejjobecněji bych je charakterizoval jako niternou potřebu „těatraľnovo ljubitelja“ hledat a nalézat právě v této formě zájmové činnosti nejenom možnosti tvořivé seberealizace, ale i prostředek bohatého, společenského prospěšného uplatnění.

Neokázalá vizitka Divadelního souboru při Ústředním domě kultury pracovníků ve zdravotnictví aspiruje proto především na to, aby na konkrétních faktech ukázala, kolik obětavé práce, nadšení, tvůrčí energie, ale i společenské podpory výsledky tohoto úsilí reprezentují. O nich skrovnou, a přece nad jiné výmluvnou řečí hovoří každá stránka dlouholeté kroniky souboru. Mozaika jejich záznamů a fotografií je tím nejpřesvědčivějším svědkem tradice, vyrůstající z upřímného, zároveň však i obětavého vztahu k divadlu.

Taková tradice ovšem sama o sobě úroveň a kvality souboru předem nezaručuje. Ty se rodí jen a jen z cilevědomé, systematické práce. Její každoroční výsledky v našem případě dokumentuje řada diplomů a čestných uznání, v nichž se jako v společenském ocenění činnosti kolektivu bezprostředně odráží i míra jeho umělecké vyspělosti. Soubor se po řadu let zúčastňuje festivalu moskevských amatérských divadel (Těatral'naja vėsna Moskvy), kde vždy patří k jeho neoficiálním laureátům. Na nezájem obecenstva si nemůže stěžovat (sál — kolem 300 míst — kde až do probíhající rekonstrukce klubu vystupoval, byl při každém představení nejméně ze dvou třetin zaplněn), ohlas diváků na jednotlivé inscenace svědčí o dobrém renomé mezi veřejností.

Jako v každém kolektivu tohoto typu, i zde postupem doby vykrytalizovalo neformální pracovní jádro (kolem dvaceti členů, z nichž nejmladšímu je 21 a nejstaršímu něco přes 60 roků), které svým celkovým založením vtiskuje umělecké činnosti i mezilidským vztahům svěbytný charakter. Přirozená obměna přivádí do kolektivu každo-

ročně 4—5 nových adeptů, jejichž prvním krokům na divadelních prknech se všichni věnují s nevšední pozorností. Deset let v čele kolektivu stojí Viktor Aleksandrovič Stratilatov, absolvent Leningradského divadelního institutu (v r. 1927), který v ochotnickém divadle — s přerušením vojenské služby za Velké vlastenecké války — pracuje téměř padesát let.

Čtenář snad nebude namítat, přeruším-li právě v souvislosti s jeho jménem v podstatě strohý výčet faktů a alespoň na chvíli vybočím do lyrické polohy. Nedá mně totiž, abych se třeba jen několika řádky nerozdělil o zážitek, který bez jakékoliv nadsázky řadím k těm z nejpozoruhodnějších z tříletého pobytu v Moskvě. V neopakovatelné atmosféře večera stráveného u Stratilatovových, kterou nás (univ. profesora A. I. Volodina, před více jak pětadvaceti lety člena pionýrského dramatického kroužku, vedeného Jekaterinou Nikolajevnou Stratilatovou, a mne) během několika minut dokázali oba hostitelé obklopit, najednou jako bych listoval řadou důvěrně známých stránek sovětského divadla. Pokojík, po obou podélných stěnách až do stropu zarovnaný knihami, přímo oscilloval vášnivým zaujetím a láskou k divadlu, kterému oba manželé zasvětili svůj celý život. Z jejich vzpomínek, úvah, neutuchajícího zájmu vyzařoval vřelý vztah ke všem, které svou zanícenou prací formovali (z nich nejeden působí dnes v profesionálním divadle). A tak jejich nezvratné krédo v budoucnost amatérského divadla zcela zákonitě vyúsťovalo v nepatetické, a to však hlubší přesvědčení o jeho nezastupitelné úloze a poslání při výchově člověka naší společnosti.

Ústřední dům kultury pracovníků ve zdravotnictví (Central'nyj dom kul'tury medicinskich rabotnikov), v jehož svazku soubor působí, zajišťuje pro jeho činnost — podobně jako je tomu u většiny ostatních moskevských souborů tohoto typu — základní provozní podmínky: místnosti pro zkoušky, divadelní sál, hradí návrhy scény a zhotovení dekorací, některé další provozní výdaje (např. maskéra), zajišťuje propagaci (plakáty v okolí klubu a tištěnými pozvánkami na jednotlivá představení). Umělecký vedoucí souboru (v daném případě zároveň i jeho režisér) je placeným odborným pracovníkem klubu. Vše ostatní jak při přípravě jednotlivých inscenací, tak i během každého představení zabezpečuje kolektiv vlastními silami.

Jeho základní povinnost vůči provozovateli spočívá v uvedení nejméně jedné inscenace ročně. Dodejme v této souvislosti, že soubor tento závazek pravidelně překračuje. Zkouší se čtyřikrát týdně (před premiérou i častěji), takže na přípravu nové inscenace připadá v průměru 50—70 zkoušek. Kromě toho se systematicky pracuje na inscenacích, které má soubor ve svém repertoáru.

Nedalo mně, abych se alespoň na jednu ze zkoušek „ne-

pozval“. V malém sálku zkoušely dvě studentky (Nataša — posluchačka lékařského institutu — a Lena — posluchačka pedagogického institutu) scénu ze hry L. Žuchovického Sami, bez andělů. Přes půldruhé hodiny (s perfektní znalostí textu) znovu a znovu spolu s režisérem hledaly nejpresvědčivější tvar každé scénické akce. Chvillemi jsem měl pocit, že už je nad jejich síly pokoušet se o něco víc. A přesto nové varianty dokazovaly, kolik tvůrčích možností je s to v člověku zmobilizovat opravdové zaujetí.

Každá inscenace je podrobně hodnocena jak vedením Domu kultury, tak komisí Domu umělecké tvořivosti při Moskevském městském výboru odborových svazů, jejímž členem — recenzentem bývá některý z předních moskevských divadelních odborníků. Samo hodnocení probíhá jen za přítomnosti uměleckého vedoucího souboru.

Poté se inscenace stává součástí repertoáru, na němž se udržuje v průměru 3—5 let (v závislosti na zájmu obecnosti, provozních podmínkách apod.). Takovým způsobem soubor neustále disponuje 3—4 inscenacemi, které během uvedeného období reprizuje 15—20krát. Není jistě třeba dokazovat předností takové praxe: na inscenaci je možno neustále pracovat, protože teprve s časovým odstupem se projevují její problémy a nedostatky. Tím se vytvářejí možnosti a předpoklady nejen ke zkvalitňování úrovně samotné inscenace, ale i uměleckého zřetel celého kolektivu a jeho jednotlivých členů. „Inscenace musí žít“ — to v našich besedách Viktor Aleksandrovič Stratilatov několikrát zdůrazňoval a současně dodával — „bez toho naše práce ztrácí své poslání a smysl“.

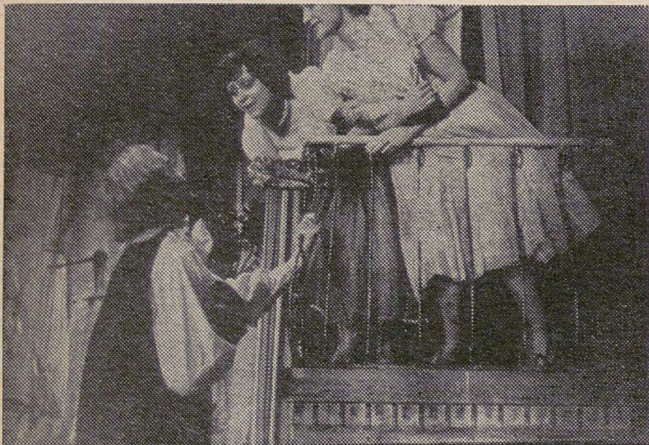
Soubor je si plně vědom toho, že i v amatérském divadle především dramaturgie určuje směr a perspektivy cílevědomé práce. Proto je její tvorba středem zájmu celého kolektivu. Pochopitelně, působí při ní řada faktorů, ovšem při plném respektování stěžejních kritérií: vysoké umělecké úrovně, reálných tvůrčích možností souboru a aktuální společenské potřeby.

Dominující postavení zaujímá v repertoáru tvorba sovětských dramatiků. V letech 1973—1978 z ní soubor nastudoval tyto tituly: Všechno zůstane lidem S. Alešina, Úplně normální člověk E. Švarce, Jediná noc B. Gorbatova (k 30. výročí vítězství nad fašismem), Nezapomeň na mne, slunce baškírského dramatika Azat Abdullina (k 50. výročí ustavení SSSR). V minulém roce měla premiéru hra L. Žuchovického Sami, bez andělů, v níž své tvůrčí síly a schopnosti uplatnila především mladší generace souboru. Zahraňní dramaturgiu v uvedeném období reprezentoval Goldoniho Lhář a u nás, pokud vím, nehraná detektivní komedie J. B. Priestleyho, uváděná pod názvem „Rakitovaja aleja“.

Akční rádius činnosti a zájmů kolektivu se však neomezuje jen na zkoušky a představení. Kulturní život hlavního města SSSR nabízí nespočet impulsů a možností bohatého „mimopracovního“ využití. Stěžejní místo v něm přirozeně zaujímá jak produkce profesionálních divadel, diskutovaná při každé vhodné příležitosti s opravdovým zaujetím a vyhraněným názorem, tak i jiných amatérských souborů. Opravdovému zájmu se těší všechny akce, zaměřené na rozvoj a růst kvality amatérského divadelnictví. Přípravě nové inscenace často předchází tvůrčí besedy, v nichž se kolektiv dobírá hlubšího poznání hry. Za všechny uvedme několik setkání s účastníky Velké vlastenecké války, která zejména mladším členům souboru pomáhala co nejplněji pochopit poselství Gorbatovovy hry. Mladí škálu kolektivních akcí obohacují různými zájezdy, zábavnými večery apod.

Bylo by přinejmenším problematické ztotožňovat předchozí řádky s apologetikou souboru, jeho práce a umělecké úrovně. I přes možnost výběru nových adeptů — a ta se, proč to nepřiznat, v poslední době vlivem řady faktorů zredukovala — jako každý amatérský kolektiv disponuje silami různých tvůrčích kvalit. Proto je určitá rozdílnost jednotlivých výkonů v každé inscenaci, třebaž žádnému z nich nelze upřít opravdové zaujetí a snahu o nejlepší výsledek, naprosto zákonitá. Sám jsem se o tom přesvědčil na představení Priestleyho komedie. Ovšem stejně jako

Goldoniho Lhář v provedení Ústředního domu kultury pracovníků ve zdravotnictví



u nás nemůže být tento fakt pro posouzení společenského poslání a úlohy práce souboru kritériem rozhodujícím.

Je přirozené, že dynamika kulturních potřeb a zájmů dnešního člověka bezprostředně ovlivňuje obsah a charakter práce řady kulturních zařízení, mezi nimi i klubů a domů kultury. Míra operativnosti, s níž se této potřebě přizpůsobují jednotlivé žánry lidové umělecké tvořivosti, je různá. To nemůže nevyvolávat určité napětí ve vztahu mezi provozovatelem a jednotlivými soubory při zabezpečování podmínek, které vyžaduje specifika práce daného kolektivu. V našem případě je to otázka poměrně malých rozměrů jeviště, jehož rekonstrukci vedení Domu kultury orientuje především na základní potřeby produkce souborů malých jevištních forem a koncerty, vhodných zkušebních prostor, uskladnění dekorací apod. Mimo to možnosti šir-

šího uplatnění výsledků práce souboru svazuje rozdílnost rozměrů jevišť a provozních prostor v jednotlivých klubech a domech kultury. Proto k výměně představení mezi jednotlivými soubory, pro niž mluví řada momentů, dochází jen ojediněle.

Od prvních kontaktů se souborem a jeho uměleckým vedoucím Viktorem Aleksandrovičem Stratilatovem i dalších setkání uplynula řada dnů. Přesto můj hluboký dojem z jejich opravdového zaujetí a upřímného vztahu k divadlu nevypřchal, na své intenzitě nijak neutrpěl. Rád se k němu vracím, protože nejenom evokuje vzpomínky na nezapomenutelné chvíle, ale zůstává i trvalou zkušeností z tvořivého vztahu sovětského člověka ke kulturním hodnotám a jeho aktivního podílu na jejich tvorbě.

JAROSLAV PERNICA

ČASOPISY PRO VÁS

V Sovětském svazu pomáhá divadelníkům celá řada odborných časopisů. Některé z nich, ty nejdůležitější, najdete i v našich knihovnách nebo v Sovětském kulturním středisku.

Teatr

Obsáhlý (192 stran), reprezentativní měsíčník, který se zabývá širokým okruhem otázek, týkajících se divadla (včetně divadla amatérského). Najdete v něm články věnované teorii, dramaturgii, scénografii, výchově kádru, ale i všeobecné úvahy, hledání spojitostí atd. V časopise se výrazně odráží i aktuální problematika sovětských divadel. Kromě kulturně politického úvodu má časopis tyto rubriky: **Inscenace** — rozbory nových inscenací a různé aktuality, někdy pod názvem Rampa a život na papíře jiné barvy; **Historie** — pohled do minulosti sovětských divadel a divadelnictví vůbec, ale i dra-

maturgie a teorie; **Ze zahraničí** — aktuality, festivaly, novinky. Každé číslo uveřejňuje román na pokračování nebo povídku a dvě až tři hry současných autorů nebo překlady her cizích autorů. Časopis dává dobrý přehled o současné sovětské divadelní tvorbě, o repertoáru sovětských divadel a o stavu divadelní teorie. Poskytuje nejucelenější pohled na sovětské divadelnictví jak po stránce praktické, tak po stránce teoretické.

Teatral'naja žizň

Živý, populární čtrnáctideník s rozsáhlým fotografickým materiálem, jehož záběr je velmi široký: divadlo profesionální i amatérské, balet, hudba, opera... Obsahuje portréty herců a režisérů, jejich úvahy, zpovědi, životopisy, hodnocení některých nových inscenací. Zamýšlí se nad hereckým pojetím a různými aktuálními problémy. Jedna až dvě stránky jsou věnovány novým inscenacím vždy z urči-

tého kraje. V některých číslech najdete i povídku nebo aktovku.

Klub i chudožestvennaja samodějatel'nost' (Klub a zájmová umělecká tvořivost) a **Litěraturno-prosvetitělnaja rabota** (Literárně osvětová práce): Oba časopisy se zabývají zájmovou činností v širokém smyslu slova a problematikou Klubů pracujících (u nás Dům kultury ROH). Věnují se práci různých kolektivů, nejenom uměleckých, ale i vzdělávacích. Tyto časopisy vás budou informovat o amatérském divadle a filmu, tanci, fotografování, různých soutěžích, kvízech a dětských kroužcích. Najdete zde rozbory práce zajímavých souborů, rozhovory se zasloužilými pracovníky, ankety, písničky, informace o některých nových knihách. Řeší se zde problémy vedení Klubů a otázky metodické. V rámci tohoto širokého okruhu otázek je problematika ochotnického divadla poměrně široce zastoupena. Je pojednávána populárně a dokumentována mnoha obrázky, i barevnými. ZF

aby slova nepadala do trávy

Amatérské divadlo ve Východočeském kraji má neobyčejně silnou tradici. Dokazuje to především počet dlouho pracujících souborů, mezi nimiž je i několik sto- a stopadesátiletých. Východočeský kraj je také krajem většiny národních přehlídek, které v divadelním oboru existují: každoročně se zde koná vrcholná přehlídka amatérských divadelních souborů Jiráskův Hronov, Národní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou a Národní přehlídka ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách; k těmto přehlídkám lze přičíst i tři ročníky Festivalu současné angažované divadelní tvorby v Úpici, který není sice oficiálně počítán mezi přehlídky národní (je určován jako krajský festival s národní účastí), ale svým faktickým obsahem mezi ně bezesporu patří.

Tato skutečnost poznamenává jak amatérské divadelníky ve Východočeském kraji, tak i jejich odborné profesionální spolupracovníky a lektory: umožňuje jim nejužší kontakt s amatérským divadelnictvím v naší republice, trvalý přehled o jeho úrovni, o jeho vývoji. A protože jmenované přehlídky prezentují z valné většiny (na rozdíl od Šrámkova Písku a Kaplice) tradiční divadlo, je celkem pochopitelné, že se východočeské soubory soustřeďují — ve většině

případů snad až příliš důsledně — rovněž na tradiční formy divadla. Souborů pokoušejících se o netradiční divadelní formy a o autorské divadlo je málo a nedosahují vesměs ani krajské úrovně (výjimkou je v oblasti dětského divadla Dramatický kroužek ZDŠ Jiráskova ul. Vysoké Mýto, který pod vedením J. Mlejnků pracuje moderními metodami, založenými na dramatické hře a improvizaci).

Z dané situace je třeba vycházet při aplikaci závěrů II. národní konference ZUČ v plánu do roku 1980 — jednak v oblasti metodické a vzdělávací činnosti věnované amatérským divadelníkům, jednak při koncipování přehlídek a soutěží.

Protože se systém soutěží a přehlídek, jehož vnitřní struktura se neustále zkvalitňuje, relativně ustálil (počet přehlídek v kraji za rok se pohybuje okolo šesti), prvořadým úkolem je oblast kulturně výchovná a vzdělávací. Musíme tradičně pracujícím souborům vytvořit podmínky pro zkvalitnění jejich činnosti metodickou pomocí při dramaturgickém výběru a inscenační práci. Nově vznikající a mladé soubory povedeme k moderním metodám práce, přičemž se zaměříme především na mládež učňovskou, dělnickou a zemědělskou a pokusíme se podnitit její zájem o amatérské divadlo. Ve spolupráci s okresními kulturními

středisky budeme dbát na to, aby dosažených výsledků bylo důsledně využíváno v kulturně politickém a společenském životě jednotlivých míst a oblastí.

Ke zkonkrétnění a realizaci těchto cílů použijeme — za pomoci profesionálních odborníků a krajské oborové sekce pro divadlo — několika forem. Tak například ustavujeme tzv. Pracovní skupinu režisérů Východočeského kraje (počet jejích členů není nikterak omezen), která bude svolávána dvakrát ročně a za účasti profesionálních odborníků bude řešit otázky obecnějšího charakteru, týkající se divadelní problematiky (každé setkání bude mít předem vytyčeno hlavní téma), jednak konkrétní problémy jednotlivých okresů či souborů. Tato setkání mají přispět k metodickému vedení, ovlivňování a usměrňování dramaturgického výběru jednotlivých souborů, k vzájemné výměně zkušeností režisérů jednotlivých souborů, k navázání vzájemných kontaktů a spolupráce a ke koordinaci dramaturgických plánů souborů jednotlivých oblastí (okresů) Východočeského kraje a dohodám o výměnných představeních. Počítáme s tím, že některé specifické problémy budou řešeny v jednotlivých podskupinách, které se v rámci Pracovní skupiny režisérů vytvoří (dětské divadlo, vesnické divadlo atd.). Při Pracovní skupině režisérů bude pracovat dramaturgická rada, složená z profesionálních divadelníků, která svoji činnost zaměří na pomoc amatérským souborům při přípravě jejich dramaturgických plánů a při tvoření výchozí dramaturgicko-režijní koncepce. Po dohodě s jednotlivými pracovníky OKS uspořádá poradní den přímo v okrese. Předpokládáme, že práce dramaturgické rady se během této pětiletky osvědčí natolik, že vytvoří podmínky pro to, aby podobné rady začaly postupně pracovat ve všech okresech.

Určitému počtu perspektivních souborů bude poskytnuta dlouhodobější profesionální pomoc (dáváme jí přednost před jednorázovou) jedním odborníkem formou vnitrosouborových školení a při studiu her se snahou vést je k samostatné tvůrčí práci a rozvoji divadelní fantazie.

Při KD v Holicích (okres Pardubice) byla zřízena půjčovna kostýmů pro amatérské divadelní soubory Východočeského kraje, v níž si mohou půjčovat kostýmy za zvýhodněných podmínek. V půjčovně zřídíme v letošním roce scénografickou poradnu, která bude fungovat jednou až dvakrát za měsíc. Protože máme v našem kraji velmi málo scénografů-amatérů, budeme se během této pětiletky snažit vychovat alespoň malý aktiv amatérských scénografů, kteří by mohli ve svých mateřských, ale i v jiných souborech zvyšovat úroveň složky, která ve většině inscenací zaostává.

V návaznosti na okresy je vytvářena koncepce dlouhodobého vzdělávání amatérů ve třídách Lidové konzervatoře Východočeského kraje, která začala pracovat v září 1975 a jejíž činnost se velmi osvědčuje. Zaměřuje se moderními pedagogickými formami dvouletých cyklů především na práci s mladými lidmi. S absolventy počítáme jednak v mladých a vznikajících souborech, jednak v souborech

tradičně pracujících, ale také při doplňování krajské oborové sekce a krajských porot.

K vytvoření podmínek pro vznik a rozvoj souborů zabývajících se netradičními divadelními formami, které jsou ve Východočeském kraji na velmi nízké úrovni, přistoupíme nejprve ustavením krajské oborové sekce pro malé jevištní formy, která po provedení důkladné evidence souborů v kraji vypracuje konkrétní podrobnou koncepci vzdělávání a metodické pomoci amatérům v tomto oboru. Po zkušenostech z loňského úspěšného třídního semináře (v červnu 1976 v Lipnici nad Sázavou) počítáme s pravidelnou každoroční návazností na tento seminář, jehož náplň se bude řídit aktuálními praktickými potřebami amatérských divadel malých jevištních forem. Podaří-li se probudit dostatečný počet těchto souborů k činnosti a dosáhnou-li žádoucí a potřebné úrovně, připravíme v závěrečném roce 6. pětiletky v tomto oboru krajskou přehlídku.

Do krajského systému vzdělávání aktivistů v divadelním oboru je zahrnuto jejich vysílání na národní semináře a přehlídky a dále pak jednorázové semináře v rámci krajských přehlídek, jejichž témata jsou volena podle aktuální potřeby. Zde stojí za zmínku plánované pracovní setkání současných dramatiků s vedoucími a režiséry amatérských divadelních souborů Východočeského kraje, které by mělo být výsledkem předběžné navázaného styku a spolupráce přípravného výboru úpického festivalu se současnými — především začínajícími — českými (případně i slovenskými) autory, mělo by poskytnout amatérským divadelním souborům nové (profesionálním divadlem dosud neinscenované) texty a v úzké spolupráci autora se souborem prověřit jeho scénické kvality.

K metodické pomoci divadelním souborům je počítána i ediční činnost. Připravujeme především edici dramaturgicko-režijních rozborů málo inscenovaných zajímavých her, v níž má každoročně vyjít jeden svazek se specifickým zaměřením (pro vesnické divadelní soubory, pro mladé divadelní soubory, hry s malým obsazením atd.). Tato edice má nahradit tradiční, podle našeho názoru nedostačující běžné repertoárové sborníky. Zde bychom také rádi využili výsledků výše jmenovaného úpického setkání s autory a vydali pro potřeby kraje sborník nových dramatických textů.

Bude se možná zdát paradoxní, že v kraji přehlídek především akcentujeme činnost metodicko-výchovnou a vzdělávací. Tak docela paradox to ovšem není. Přehlídky, které organizujeme nebo spoluorganizujeme, považujeme za potřebné a jejich přípravě se také co možná nejdůkladněji věnujeme. Ale na druhé straně se domníváme, že by se tyto přehlídky neměly stát hlavním smyslem činnosti amatérských divadelních souborů na úkor radosti amatérů ze hry a z vděčnosti jejich diváků — lidí, kterým je tato aktivní tvůrčí práce věnována především.

ALENA GASPARÍČOVÁ

ÚVAHY O DRAMATURGII

5.

DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE DIVADELNÍHO DÍLA

Když jsme dramaturgickým rozбором zmapovali prostor zvaný dramatický text, můžeme přistoupit k tvorbě **dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla**, tj. k určení směru a způsobu inscenační práce. Usiloval-li dramaturgický rozbor o maximálně objektivní poznání významů a možností dramatického textu, při hledání dramaturgicko-režijní koncepce už dominuje tvůrčí vůle, jež si z řady možných řešení vybírá jedno jediné, v daném případě — zde a nyní, pro nás — optimální. Široký objektivní prostor dramatického textu se zužuje subjektivní volbou některých

a potlačením nebo nevyužitím jiných možností, ale zároveň se touto volbou upřesňuje a konkretizuje.

Dramaturgicko-režijní koncepce je východiskem inscenační tvorby v užším smyslu a zahrnuje jak určitou **významovou interpretaci dramatického textu**, tak i určitý **způsob jeho scénického ztělesnění**, tj. inscenačnímu záměru odpovídající divadelní žánr, výrazové prostředky, druh výrazové stylizace atd. Je zřejmé, že nelze v této fázi vést ostrý řez mezi prací dramaturgickou a režijní: dvojdomost pojmu dramaturgicko-režijní koncepce už sama prozrazuje organické vrůstání dramaturgie do inscenační tvorby i zakořeněnost inscenační tvorby v dramaturgii. Dramaturgii je sice vlastní pohled teoreticko-koncepční, ale v něm je

už zárodek pojetí inscenačního. Režii přísluší stěra prakticko-koncepční, ale ta zcela závisí na teoretickém dramaturgickém výměru. Formulace koncepce se sice obejde bez dramaturga jako osoby, může být plně činem režisérovým, ale tím se nepopírá funkce dramaturgie — v takovém případě se režisér stává svým vlastním dramaturgem.

Protikladem osobité, pro danou inscenaci platné a závazné, významové interpretace dramatického textu je tu a tam se vyskytující objektivistická představa, že žádná koncepce není vlastně nutná — že stačí inscenovat jednotlivé fakty a významy „nezkresleně“, tak jak jsou obsaženy přímo v dramatickém textu. Takový názor zní zdánlivě přesvědčivě, ale při pozornějším ohledání neobstojí. Přisuzuje totiž dramatickému textu důslednost a úplnost, která neexistuje a nemůže existovat. Polský estetik a filosof Roman Ingarden se touto otázkou — i když v jiné souvislosti — zabývá v knize **O poznávání literárního díla**, kde mimo jiné praví: „Literární dílo je výtvozem **schematickým** (...). Některé jeho vrstvy (a zvláště vrstva předmětová) obsahují totiž řadu míst „nedourčenosti“. Tato místa se objevují všude tam, kde na základě souboru vět patřících do díla nelze říci, **ani** že určitý předmět P má z jistého hlediska vlastnost V, **ani** že tuto vlastnost nemá. Pokud např. v textu **Pana Tadeáše** není žádná zmínka o tom, zda byl Tadeáš světlolvasý nebo ne, tato postava je po této stránce **nedourčena**, třebaže **implicitě** je jasné, že jeho vlasy **nějakou** barvu mít musely; není však nijak rozhodnuto, **jaká** barva to byla. (...) A právě tuto stránku nebo aspekt, vzhledem k němuž není na základě textu **přesně** známo, jaký daný předmět je, nazývám „místem nedourčenosti“. Každá z věcí, osob a procesů představených v díle má mnoho takových míst. Především osudy představených předmětů jsou popsány pouze fragmentárně. Obvykle celá období jejich existence nebo života nejsou vůbec v literárním díle **explicitě** představena a **eo ipso** jsou z toho nebo jiného aspektu nedourčena.“ Z této mezerovitosti plyne, že „k tomu, aby čtenář zkonstituoval pokud možno úplně svět představený v literárním díle, musí — vyžaduje-li to text — číst mezi řádky a intencionálně vyznačit i ty stránky nebo stavy představených předmětů, které **explicitě** nejsou určeny, ale mají význam pro kompozici díla. Na tomto dourčování a doplňování představených předmětů je mezi jiným založeno to, co nazýváme „konkretizováním“ světa předmětů představených v literárním díle. V něm se projevuje čtenářova vlastní tvůrčí činnost: musí nejen formou rozumění proniknout k tomu, co je vyjádřeno **implicitě** („mezi řádky“), ale kromě toho musí vlastní iniciativou a důvtipností vyplnit místa nedourčenosti v mezích toho, co text sugeruje nebo připouští.“

Pro čtenáře je konkretizace představených předmětů předpokladem estetického vnímání literárního díla a odehrává se v jeho nitru. Pro divadelního umělce, látkou jehož tvůrčí činnosti je svým způsobem hotové literární dílo — dramatický text (je tedy aktivním konzumentem i aktivním tvůrcem zároveň), je to sám obsah jeho práce: představené předměty se konkretizují nejen **ideálně** — v představivosti, ale i **hmotně** — na jevišti, kde se z nich stávají smyslově názorné jevištní fakty. Přitom je dramatický text často ještě schematictější než text epický, který v daleko větší míře disponuje přímými popisy a charakteristikami. Proces doplňování míst nedourčenosti končí u herců, kteří svým psychofyzickým aparátem, kostýmem a maskou dávají schematickým postavám v daném případě definitivní podobu, ale jeho počátek je už v dramaturgicko-režijní koncepci, z níž ostatně vyplývá i herecké obsazení.

Upřesnění „předmětové vrstvy“ je formou konkretizace, která je sice vnějšně nejnapadnější, smyslově nej názornější, ale není ani východiskem, ani cílem divadelní tvorby. Je to vrstva elementární, od níž se postupuje dále a výše **k psychologii dramatických postav a vztahů, k určení motivace dramatického jednání**, skrze níž se dostáváme do roviny nejvyšší — do roviny **ideových významů díla**.

Teze o zcela objektivním a všechny významy dramatického textu vyčerpávajícím způsobu inscenace, jenž se obejde bez jakékoli dramaturgicko-režijní koncepce, je iluzí



Goldoniho *Lhář* v provedení moskevského souboru Ustředního domu kultury pracovníků ve zdravotnictví

a nedorozuměním. Hrát text tak, jak je napsán, znamená příliš mnoho i příliš málo. Příliš mnoho, protože žádná divadelní konkretizace textu ve formě inscenace nemůže vyčerpat všechny jeho možnosti; příliš málo, protože míra konkretizace dramatických faktů je v inscenaci vždycky vyšší než v dramatickém textu. Ale ani konkretizace inscenační není vyčerpávající: i zde se pracuje s náznakem a s otevřeným apelem na rozum, představivost a cit, i zde chtě nechtě zůstává místo pro divácké domyšlení a docítění představených významů.

Realizací uměleckého díla, hostejno zda pouze vnímatelskou (čtení) nebo tvůrčí (divadelní inscenace), vstupuje do hry subjektivní prvek. Čtenář si při vnímání literárního díla interpretuje a konkretizuje náznaky, aniž si uvědomuje, že též činí objektivní liteře textu svým subjektivním hodnocením a představováním určité „násilí“. Toto „násilí“ je zvláště zřejmé tam, kde opouští hranice subjektivního nitra a je ztělesněno více lidmi (herci) a zveřejněno více lidem (divákům) různého založení. Každá konkrétní interpretace, byť sebehlubší a sebefundovanější, najde oponenty, a naopak i ta nejloupější a nej povrchnější najde spřízněnou duši.

Různé texty skýtají ovšem různé možnosti a různou míru interpretace a konkretizace. Relativně malý prostor pro osobitou inscenační tvorbu dávají hry schematické, hry à la thèse, kde je přesně a jednoznačně dána funkce, způsob a smysl jednotlivých tahů dramatických figurek na šachovnici autorského záměru. Zde se možnosti konkretizace omezují převážně na elementární předmětovou vrstvu. Naproti tomu objektivní dramatické struktury shakespearovského typu dávají inscenátorům hojně a všestranně



Soubor Ústředního domu kultury pracovníků ve zdravotnictví uvádí detektivní komedii J. B. Priestleyho *Jivová alej*

podněty, umožňují rozvinutí představitivosti a tvůrčí hledání. Pohled na inscenační tradici Shakespearových vrcholných her, zejména *Hamleta* a *Krále Leara*, ukazuje, jak různé dobové postoje nalézaly v těchto svrchovaných myslitel-ských a uměleckých dílech příležitost pro vyjádření vlast-ních problémů a vlastního vidění světa.

Interpretace dramatického textu, jejímž věcným výrazem je konkretizace představených předmětů a významů, se týká všech rovin a sfér dramatického textu a tudíž i všech tvůrčích činitelů inscenačního procesu (režiséra, herců, vý-tvarníka, hudebníka atd.), při čemž dramaturgicko-režijní koncepce je jednak programovým východiskem, z něhož dílčí interpretace a konkretizace vyrůstají, jednak cílem, k němuž jsou v procesu tvorby orientovány a do něhož posléze ve scénickém výsledku mají vyústit. Způsoby, jimiž se interpretace dramatického textu prakticky uskutečňuje, jsou rozmanité. Tam, kde dramatický text poskytuje jedno-značnou možnost, jde o to, jakou konkrétní názornou po-dobu určitý dramatický fakt dostane v inscenaci. Např. závěr *Hamleta*: Laertes zasáhne Hamleta otráveným končí-řem, Hamlet mu to po výměně zbraní oplátí, královna se napíje otráveného vína, Hamlet probodne krále — režisé-roví nezbude (pokud nechce závěr hry přepsat) než hledat **konkrétní scénické řešení** daných faktů od rámcového aranžmá až k detailnímu provedení akcí. Poněkud jiná je situace ve vrcholné scéně *Othella*: podle inscenační tradice Othello Desdemonu uškrtí, ale Shakespearův text nevylu-čuje ani druhou možnost, podle níž konečnou příčinou Des-demoniny smrti je dvojí bodnutí dýkou. Po scéně rdoušení přichází Emílie. Othello praví:

*Kdo to tam hlučí? — Ještě nejsi mrtva?
Ještě ne dočista? Jsem krutý, ale nechci,*

*v mém utrpení abys prodlévala.
Tak! Tak!*

Tento dvojí výkřik lze interpretovat jako hlasový doprovod dvojího bodnutí. Takové řešení též lépe vysvětluje závě-rečné repliky „uškrčené“ Desdemony. Zde má inscenátor příležitost **volit mezi dvěma možnými variantami** daného faktu.

Relativní volnost interpretace se nejčastěji naskytá v ob-lasti **motivací dramatických činů**. Proč se mstí Jago svému představenému a přivádí ho ke zkáze? Je to ze žárlivosti (podezřívá Othella, že mu svedl manželku) nebo ze závisti-vosti (byl předběhnut v hodnosti a postavení)? Nebo jde o důvody rasové? Nebo je Jago pouhým ztělesněným zlem, psychologicky nemotivovaným? Shakespeare naznačuje řadu možností, které lze kombinovat, ale herecké a ince-nační pojetí se nemůže spokojit s jejich pouhým výčtem, musí jednotlivé významy a motivy hierarchizovat, určit a vyjádřit ten hlavní a rozhodující.

Vedle interpretací, které jsou v souladu s literou drama-tického textu, existují i takové, které nemají oporu v textu, ale nejsou s ním ve výslovném rozporu, a konečně takové, které se prosazují inscenačním výmyslem proti duchu dra-matického textu. Je možné si třeba vymyslet, že motivem Jagovy pomsty není nenávisť, ale láska k Othellovi (na důkaz toho může z vůle režisérovy Jago omdlelého Othella vášnivě obejmout a líbat) a cílem Jagovy intriky se pak stane odstranění nežádoucí konkurence v Desdemoně. Vý-znam je „sdělen“, ale nemaje kořeny v kontextu ostatního dramatického dění, zůstává nutně cizorodým, schválným prvkem v dramatické struktuře. Jestliže u faktů druho-řadého významu je možno podobný mimotextový způsob

interpretace a konkretizace připustit, u faktů klíčových to rozhodně není řešení obecně přijatelné.

A konečně lze interpretovat a konkretizovat dramatický text aktivními zásahy do jeho litery, ať už zcela běžnými zásahy negativními (škrtý) nebo méně častými zásahy pozitivními (přepsání nebo připsání vět, replik, resp. celých pasáží). Pouhá kvantitativní míra takových zásahů nemusí být přímo úměrná míře významového posunu: často takové zásahy smyslu díla vůbec nedeformují, na druhé straně lze podstatné deformace (viz příklad s Jagem) dosáhnout prostředky mimotextovými.

Je iluzí, rozšířenou zejména mezi tzv. nápaditými režiséry, že se dá koncepce divadelního díla „sdělovat“ zvenčí přilepenými okázalými scénickými efekty a triky, případně silně podtrženými proklamacemi namířenými do publika. I kdyby byla řeč herců a scény sebekřiklavější, divák k ní zůstane hluchý, nebo ji bude považovat za rušivou, není-li její apel zakotven přímo v dramatickém dění hry. Logika dramatických faktů je vždy silnější než logika dobrých (či špatných) úmyslů. To prakticky znamená, že dramaturgicko-režijní koncepce se musí orientovat především **na dramatické postavy**. Psychologická motivace jednání dramatických postav je základním stavebním kamenem, který nese významovou strukturu dramatu a tedy i strukturu jeho inscenace: je to jakási **logika dramatického i scénického dění**. Má-li být skutečně jasná a přesvědčivá, musí být založena na relativním souladu textových významů a inscenačních konkretizací (kromě těch výjimečných případů, kdy je právě rozpor mezi nimi inscenačním záměrem, kdy inscenátoři vědomě polemizují s hrou, kterou inscenují). Důmyslné spekulace režisérů a herců, snažících se vložit do hry složité a křivolaké psychologické motivy a procesy, po nichž není v textu ani stopy, zůstávají často nedochůdkaty, které jejich původci sice hýčkají s láskou dobrých rodiček, ale obecného uznání se jim stěží dostane. Inscenátor se snadno stává obětí sebeklamu: domnívá se, že „vysílá“ hlubokomyslné významy, ale zapomíná, že rozhodující je „přijím“ — jak divák jeho informací porozumí, co k divákoví a divákoví „dojde“. Dobří dramatické si byli vědomi obtíží při onom „vysílání“, jemuž říkáme představení, a proto sdělovali důležité významy s takovou, často

opakovanou, úporností (viz expozice a rozuzlení Shakespeareových her, v nichž pošetilí režiséři tak rádi škrtaří domněle „nadbytečné“ informace, zřejmě nepoučení soudobými poznatky teorie informace).

Alfou a omegou dramatického dění jsou tedy dramatické postavy, jejich záměry a činy. Je-li divadelní hra setkáním několika lidí v dramaticky napjaté, rozporné situaci, pak výsledek tohoto vzájemného působení je závislý na směřování a úsilí jednotlivých účastníků. Analogicky i vyznění inscenace, které plánovitě předjímá dramaturgicko-režijní koncepcí, je **sumou koncepcí jednotlivých jevištních postav**. Těžiště inscenační interpretace spočívá tedy **uvnitř** partů jednotlivých dramatických postav a prosazuje se prostředky nejpřirozenějšími a nejméně nápadnými: promyšlenou **hierarchizací významů**, tj. akcentováním podstatného a potlačením, případně eliminací podružného, z hlediska inscenačního záměru.

Závažnou součástí dramaturgicko-režijní koncepce je určení **inscenačního žánru**. Dramatický žánr byl objektivně stanoven dramaturgickým rozbořem, který vycházel z historické analýzy textu. Ale inscenační žánr se nemusí vždy plně krýt s objektivně zjištěným žánrem dramatického textu. Podstatný rozdíl se ovšem naskytne jen zřídka: rozhodne-li se např. režisér (jako svého času v Divadle Na zábradlí) inscenovat kdysi slavný dušičkový „doják“ **Mlynář a jeho dítě** od Raupacha jako komedií-parodii. Ale běžné jsou případy žánrového posunu od tragédií k tragikomedii, nebo posuny mezi jednotlivými typy uvnitř komediálního žánru (např. posun někdejších satirických komedií, které už ztratily svůj aktuální osten, do roviny pouhé zápletkové či situační veselohry, nebo posun realisticky, mravopisně zaměřených komedií do nadlehčující a abstrahující stylizace, jak se s tím často — většinou k neprospechu věci — setkáváme u inscenací her Goldoniho aj.).

S volbou inscenačního žánru do značné míry souvisí i volba adekvátních inscenačních prostředků a výrazová stylizace představení (společný jmenovatel inscenačního dění po stránce tvarové). O tom pojednáme v naší příští lekci.

ZDENĚK HOŘÍNEK

CHTÍT VÍC

Člověk přijede do hezkého, historického městečka uprostřed nádherné přírody, prohlédne si zámek a přilehlý park a nabyde dojmu, že našel onen okřídlený ráj na zemi. A večer se opravdu otevírá brána nebeská v podobě vzorně udržovaného divadélka, které pamatuje už J. K. Tyla a je prý vždy vyprodané do posledního místa. Co si tedy přát víc? — A vidíte, bylo by toho moc.

Gestou na představení mijím bezradné skupinky teenagerů. Kouří, přešlapují na místě a viditelně se nudí, nemají prostě co dělat. Teprve když dají dohromady pár korun na pivo, trochu ožijí a zapadnou do první (a téměř jedině) hospody. Dostanu nápad a jdu za nimi. Zapříst hovor není tak těžké: Proč nejde raději třeba do divadla, tahle hospoda za moc nestojí, nemyslíš? — Už jsem to viděl. Tak kam jít? — Tady je hrozná otrava, je to tu úplně zabitý, snad jen trošku sport a hlavně v létě, jezdit sem spousta turistů, to je hned větší zába-
va, víc kin, kiosků a tak. — A nuwa-

žoval jsi, že byste třeba mohli sami hrát divadlo? Máte takové pěkné, a přitom ho nevyužíváte. — Divadlo? Na to já nejsem, a potom — nehraje ho tu nikdo. Všechno jen zájezdy...

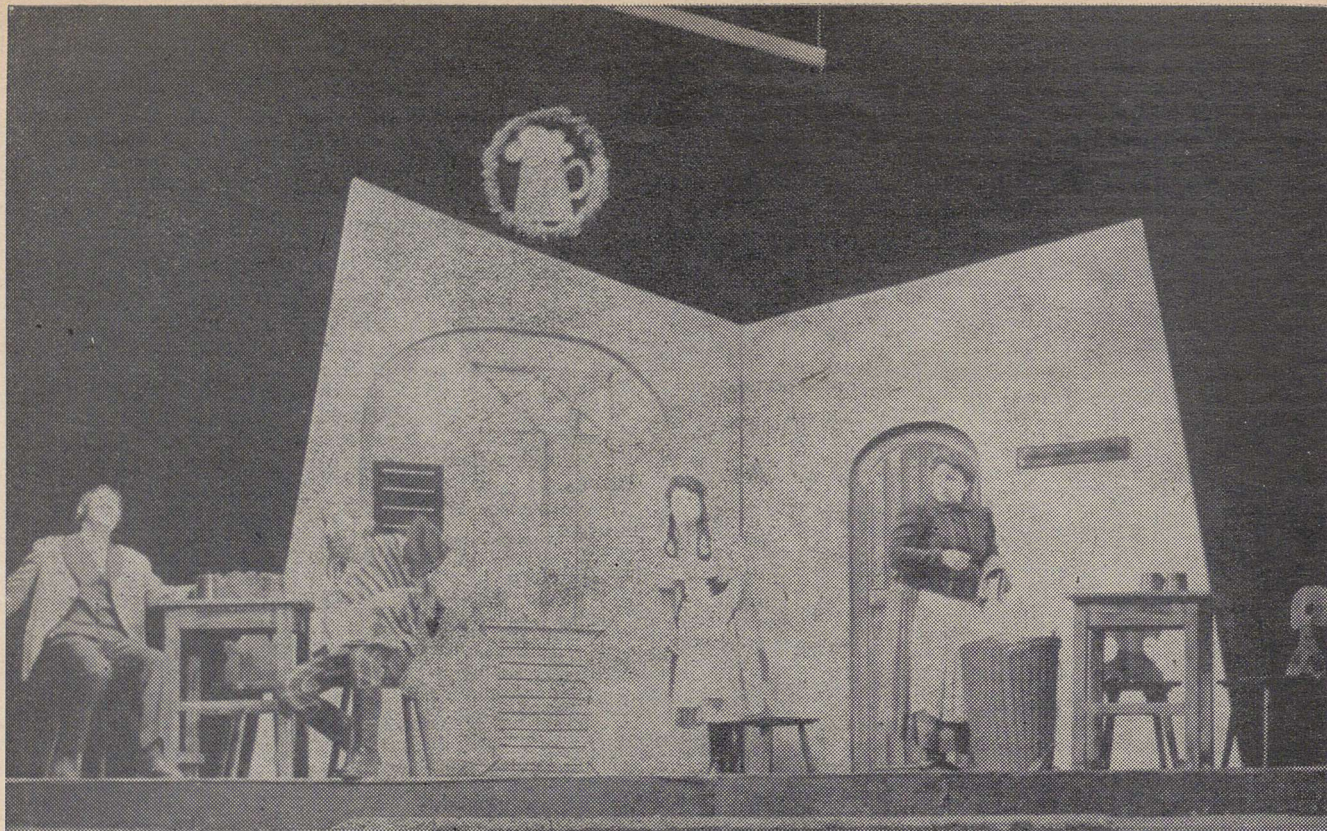
Začátek představení se povážlivě přiblížil, a tak jsem musela přerušit naše neradostné rozjímání. Ale nedalo mi to, abych se neptala jinde a jiných. Většina názorů se shodovala: Kdepak, s ochotníky je ámen. Dneska dá každý přednost televizi nebo pohostinským vystoupením profesionálů. Koho by, prosím vás, zajímali amatéři? Dneska je prostě jiná doba, lidi se mají moc dobře. A vůbec, i kdyby chtěl člověk s něčím přijít, nedočká se ani podpory ani vděku. Je to jenom dřina a uznání žádné.

Nezdá se mi, že by chuť a potřeba hrát divadlo závisela pouze na míře podpory, a nezdá se mi, že by ochotnické divadlo, dělané s elánem a nadšením, nedokázalo získat i přízeň diváků. Zvlášť v místě s bohatou a dlouholetou kulturní, divadelní tradicí. Obrácím se proto na pracovníci Osvětové besedy. — Máme tu divadelní soubor, jak by ne. Jsou v něm samé dívky a ročně vždy nastudují jedno představení...

Zatímco poslouchám, honí se mi hlavou asi takovéhle myšlenky: Proč se o souboru víc neví? A proč samé holky? — Vždyť je tady kromě jiného i odborné učiliště pro kluky i s internátem. A čas? Nikdy ho už nebudou mít víc než teď, dokud se učí a chodí do školy. Podporu a vedení by také určitě našli. Přece kolem sebe vidím samé schopné, pro divadlo zapálené pracovníky, kteří by jistě vedení mládežnického souboru nepovažovali za obět, ale za zajímavého a užitečného koníčka. To a ještě celá řada věcí mě napadla, když jsem tak poslouchala a pod oknem viděla známé, posmutnělé hloučky.

A celou zpáteční cestu jsem si představovala, jak by asi vypadal opravdový ráj: Kluci a holky se už nepotloukají bezcílně náměstím, ale spěchají na zkoušku již čtvrté hry v roce. A jestli potom zaskočí do hospody — přimhuřme oko. Ona se totiž ta hospoda na jedinou stala ne vyplněním jejich volného času, ale jenom takovým občasným vybočením. — A pak — musí si obhlédnout „lustfáky“ — večer pro ně hraje a je vždycky dobré vědět, s kým má člověk tu čest.

EVA KOMÁRKOVÁ



70 LET VE SLUŽBÁCH PRACUJÍCÍCH

K předním amatérským souborům Jihomoravského kraje náleží už delší dobu *Dělnické divadlo* při ObKVS Brno V. Nedávno jsme si však připomínali, že patří také k nejstarším dodnes působícím ochotnickým souborům Moravy — slavilo totiž sedmdesát let poctivé práce pro brněnskou veřejnost. Ze dnešní úspěchy tohoto kolektivu vyrůstají ze zdravých kořenů, ukáže nejlépe krátký pohled do minulosti.

Dělnické divadlo bylo založeno v době národnostního, sociálního a politického útlaku českého proletariátu v někdejší rakousko-uherské monarchii a v poněmčelém Brně zvláště. Jakožto Jednotu divadelních ochotníků v Králově Poli je uvedla v život skupina nadšenců (Josef Köttler, Gottard Valouch, Antonín Jašek, Leopold a Otta Kleberovi, Alois Skoupý, František Vlk, Josef Hájek a jiní) z tohoto brněnského průmyslového předměstí v prosinci roku 1906. I když tento kolektiv zprvu jen posílil řady ochotnických souborů, které již v Brně pracovaly, navázal na tylovskou tradici specifickým způsobem: jeho herci se rekrutovali z dělnických řad a ty také vždy tvořily převážnou část publika. Bez jejich podpory by divadlo nedokázalo překonat období perzekuce i obě světové války, překonat všechny obtíže a nesnáze. Cílevědomá práce souboru byla vždy těsně spjata s dělnickým hnutím v Králově Poli. Odrážela národní a třídní uvědomění svých tvůrců nejen na jevišti, ale i v široké oblasti lidovýchovné — ať už šlo o organizování přednášek o životě a díle K. Marxe, o vzdělávání mládeže, o dotace z výtěžků představení podpůrnému a volebnímu fondu sociální demokracie atp. Čistý zisk byl věnován i na stavbu Dělnického domu a od r. 1909 na pronájem budovy Semilassa, kde soubor působí dodnes.

Přes překážky, které spolkové práci kladly do cesty rakousko-uherské úřady a cenzura, činnost divadla se utěšeně rozvíjela. Hry jako *Stávka*, *Člověk bestie*, *Drama čtyř chudých stěn*, *Dcery práce* a mnohé další pravdivě ukazovaly těžký život pracujících, učily je jasně vidět jeho příčiny a naznačovaly cestu k lepší budoucnosti. Řady herců (objevují se jména Antonína Záruby, Karla Sekventa, Antonína Zemana a dalších) i příznivců divadla se rychle rozrůstaly, náročnost na ideovou a uměleckou úroveň stoupala. Nestačilo již prostředí hostince „U Kuchtů“ ani královopolský pivovar, kde se zprvu hrávalo. V r. 1907 se Jednota divadelních ochotníků sloučila s dramatickým odborem Tělovýchovné jednoty Lassalle a v sále Semilassa vyrostly pak s větším počtem odehraných představení nové herecké a režisérské kádry. Na jejich umělecké vyspívání měl dobrý vliv také příklad české profesionální scény — Národního divadla v Brně.

První světová válka a s ní zabavení budovy Semilassa přerušila ochotnickou aktivitu Královopolských jen dočasně: láska k pokrokovému divadlu opět spojila všechny, kdož se z fronty ve zdraví vrátili. V poválečném období revolučního vření, když byla po založení KSČ ustavena Federovaná dělnická tělocvičná jednota, stala se ochotnická parta jejím dramatickým odborem. V té době už se hlásí do práce i někteří z těch, kdož jsou členy Dělnického divadla dodnes — Bohumír Zich, Josef Veselý nebo Karel Válek — vedle Josefa a Leopolda Hlaváčových, Jindřicha Kubíka, Jana Šelle, Elišky Plhánkové-Slané, Bedřicha Gritze a mnoha jiných. V říjnu 1927 zahájilo divadlo sezónu na nově vybudovaném jevišti a mělo také pěvecké těleso. Dá-

valy se především hry klasické — Fidlovačka, Kutnohorští havíři, Naši furianti, Vojnarka, Lucerna. Hospodářská krize, která do činnosti Královopolských neblaze zasáhla, nutila obracet se daleko více k zábavnému a operetnímu repertoáru (Perly panny Serafinky, Tulák, Dům u tří děvčátek, Slovácká princezna), aby zisky mohly nadále sloužit prostředkům strany.

V době nástupu německého fašismu přichází soubor nejen s varovným výběrem české klasiky, ale pohotově inscenuje také hry Osvobozeného divadla — Svět za mřížemi, Osel a stín, Rub a líc. V tíživé politické situaci dochází ke sloučení s divadlem Bratrství a k ustavení Lidového divadla Bratrství jakožto dramatického odboru FDTJ. Prozřetelným postupem tehdejších činovníků v čele s uměleckým vedoucím Josefem Kubálkem nedošlo k zabavení veškerého divadelního majetku úřady druhé republiky. I když v roce 1943 protektorátní orgány veřejnou práci znemožnily, uchoval si soubor vědomí sounáležitosti a v soukromí se připravoval pro činnost v osvobozené vlasti.

Po vítězství nad fašismem vstoupilo Dělnické divadlo do své etapy nejplodnější. Již v říjnu 1945 uvedlo sovětskou hru — Serafimovičův Železný potok. V dalších letech dramaturgické vyhraňování směrem k socialistické současnosti, zejména pak po Únoru, stávají se ruská a sovětská dramata (Bělocerkovskij: Život volá, Simonov: Ruští lidé, Gogol: Ženitba, Čechov: Tři sestry, Katajev: Milión trápení, Kornijčuk: Makar Dubrava, Kalinový háj a Zkáza eskadry, Gusev: Sláva, Lavreňov: Přelom, Arbuzov: Daleká cesta a Irkutská historie, Gorbatov: Polární slunce) trvalou součástí kmenového repertoáru. Nemenší pozornost se věnuje také klasice domácí (postupně se objevují Maryša, Matka, Fidlovačka, Lucerna, Naši furianti, Zenichové, Tvrdohlavá žena, Lesní panna, dramaturgie Filozofské historie, Manon Lescaut, Dalskabáty, hříšná ves aj.) i cizí (Molière, Marivaux, Goldoni, Dumas, Ibsen, Kruczkowski atd.). Dramaturgie nezapomínala ani na soudobé novinky české (Čachova Paní Kalafová, Stehlíkova Selská láska a Tygří kožich, Šafránková komedie Kudy kam, Jarišův Boleslav I. a hra Šerif se vrací, Zelenkova Košilka a Bumerang, Daňkova Svatba sňatkového podvodníka, Otčenáškův Víkend uprostřed týdne) a zahraniční (H. Fast, A. Casona, R. Thomas, A. Christie aj.). Každým rokem se uvádí průměrně pět her a odehraje kolem 30 repríz.

V roce 1951 stává se Dělnické divadlo součástí závodního klubu velkého průmyslového komplexu Královopolské strojírně, který vytvořil pro zdárnou práci souboru dobré podmínky. Dostavují se zasloužené úspěchy: několikeré vítězství v krajské soutěži LUT a — s Cachovým Duchcovským viaduktem — v roce 1951 první poválečná účast na Jirákově Hronovu. V padesátých letech se soubor probíjoval do Hronova ještě třikrát, a to s inscenací Nezvalovy dramaturgie románu A. Zápotockého Vstanou noví bojovníci (1954), nastudováním Drdovy pohádkové komedie Hrátky s čertem (1956) a s Višněvského Optimistickou tragédií (1959). Na pozvání našich krajanů uvádělo divadlo Lesní pannu a Vojnarku ve Vídni. Vítaným povzbuzením do další pilné práce bylo r. 1960 udělení Ceny Osvobození města Brna. Roku 1974 byla budova Semilassa přidělena ObKVS Brno V, v němž získal soubor svého nového zřizovatele. V témže roce navázalo Dělnické divadlo spolupráci se zkušeným profesionálním režisérem Divadla bratří Mrštíků Pavlem Rímským (působí zde stále jako umělecký poradce) a s výtvarníkem téže scény Antonínem Vorlem, která brzy přinesla své ovoce. Rímský se souborem připravil k 30. výročí SNP drama Ivana Bukovčana Sníh nad limbou. S touto inscenací získali Královopolská řada uznání: 1. místo v krajské přehlídce městských amatérských souborů, trojici cen XIX. divadelního máje v Krnově, hlavní cenu ministerstva kultury ČSR na II. ročníku festivalu angažované tvorby Úpice 75, 1. místo XV. festivalu přátelství v Bruntále a konečně cenu Východočeského KNV na 45. Jirákově Hronovu. Několik individuálních cen si z těchto přehlídek odvážel také představitel Němce Zdeněk Bureš. V loňském roce se soubor opět účastnil hronovské přehlídky s Rímského na-

studováním poetické komedie Bulhara Jordana Radičkova Sníh se smál, až padal a znovu přivezl cenu VČKNV, kterou navíc doprovázela uznání z Krnova (2. místo) a Úpice. Za dlouholetou záslužnou práci v oblasti kultury udělilo Dělnickému divadlu čestné uznání také ministerstvo kultury ČSR. Přehlídkové vavříny nejsou ovšem smyslem činnosti dvaapadesátičlenného souboru — tím je spokojenost domácího obcenstva, jehož v hledišti rok od roku přibývá (např. v r. 1970 zhlédlo jeho představení 15 321 diváků).

Příležitost k oslavám 70. výročí Dělnického divadla se našla 21. a 22. ledna t. r., kdy se jeho členové sešli za účasti oficiálních představitelů lidosprávy, strany a kulturních institucí na slavnostní schůzi. Dosavadní bohatou historií královopolské scény, která vždy odhodlaně stála na straně společenského pokroku a z jejichž řad vyšly také velké postavy našeho profesionálního divadelnictví (např. národní umělec Karel Höger), zrekapituloval vedoucí Dělnického divadla Jan Vykypěl. Z rukou zástupců státních a stranických orgánů i od zástupkyň zřizovatele převzali pak zasloužilí členové souboru diplomy a čestná uznání. V závěru slavnostního shromáždění, po němž následoval reprezentační ples, vystoupili s pozdravnými projevy a příslibem další podpory oficiální hosté a byly přečteny jubilejní zdравice někdejších členů a současných spolupracovníků. Zatím v tisku je jubilejní almanach, obsahující mj. krátký přehled dosavadní činnosti Dělnického divadla, soupis repertoáru od r. 1945 a abecední seznam všech jeho

Brněnské Dělnické divadlo uvádí Tylovu Tvrdohlavou ženu



zjištěných členů (celkem 236). Dokumentární teatrologickou hodnotu této publikace bohužel znatelně snižuje nedostatečnost a torzovitost údajů (premiéry jsou uváděny bez datace a bez jakýchkoliv informací o hlavních inscenátorech, osobách a obsazení; ke jménu členů nejsou připojeny údaje, kdy v souboru působili; na pokus o soupis předválečného repertoáru se rezignovalo vůbec apod.).

V poslední sezóně uvedlo Dělnické divadlo čs. premiéru komediální novinky Alexe Koenigsmarka *Ostrov zdánlivé* (režie František Kláška) a jako jubilejní inscenaci báchoru Josefa Kajetána Tyla *Tvrdohlavá žena*. Tato volba plně odpovídá dosavadním tradicím souboru i potřebě přiblížit se touto ryzí domácí klasikou k Tylově pokrokové společenské a umělecké aktivitě. Veselohra, dýchající atmosférou revolučních nadějí roku 1848, bezprostředně a jednoznačně vviádí národně demokratické ideály, oslavuje vítězství lidského rozumu a citu nad předsudky, utvrzuje ve víře v budoucnost a moc věrně obětavé lásky, vyslovuje myšlenky lidského shrnutí a odstranění sociálních nerovností. Právě zde hledal režisér Josef Veselý živé poselství Tylových báchorů. Scéna Petra Hlaváče umožnila rychlé proměny tím, že nápaditě rozdělila točnu na tři kruhové výseče, na nichž dvě stěny s nutným nábytkem dostatečně navozovaly jednotlivá prostředí. Ve zvolené textové verzi kolínské divadla (neobsahuje bohužel autorovy nejdůležitější kuplety) s hudbou Petra Skoumala kladl režisér důraz na plastické vyjádření základních mezilidských vztahů, křehkost a čistotu citů a odschematizování jednotlivých

postav. Přes sympatické soustředění na práci s herci a dobrou kulturu jevištní řeči zůstala premiérová podoba inscenace dosavadní nejlepší pověstí souboru leccos dlužna: jednotliví představitelé se ve svých postavách ještě dostatečně „nezabydli“ (Martin Nezval jako nesmělý učitelský mládenec Pěnkava a jeho partnerka Tereza Marcela Jančkové stáli na jevišti vůbec poprvé) a působili proto nejednou rozpačitě a nejistě, místy zadrhoval temporytmus a objevovala se místa scénicky hluchá, nejdoucí přes rampu. Olga Veselá usilovala o mnohostrannost mlynářky Jahelkové akcentací její mateřské struny. K nejzdařilejším figurám patřili pohybově přirozená, rezolutní a temperamentní děvečka Madlenka (Miroslava Mouková) a lidsky přesvědčivý toulavý šlejiř Nožejček (František Kláška), díky němuž snad nejlépe vyšel obraz v hospodě. O chápavé přijetí premiéry se zasloužili také Jiří Postránecký (Zlatohlav), Pavel Bednár jako pacholek Kuba, rozumující pořizek pod pantoflem, a Josef Veselý (dobře maskovaný hrdý Žid Ezechiel).

Oslavy 70. výročí založení byly pro Dělnické divadlo v Brně-Králově Poli jen krátkým bilancujícím zastavením uprostřed houževnaté práce. Soubor chce zůstat věrný poslání svých zakladatelů, ale je plně zahleděn do socialistické přítomnosti a budoucnosti. Nemíní odpočívat na vavřínech a žít z dlouholeté tradice a dosavadních úspěchů. Než si přečtete tyto řádky, bude už na jeho repertoáru novinka Oldřicha Daňka *Střelec* aneb *Dvě zebry hrály kuřečnick*. Historii Dělnického divadla píše dnešek. **vz**

CHVÁLA PRAŽSKÝCH OCHOTNÍKŮ

Pražská přehlídka amatérského divadla pro děti se konala letos už pátý rok. V rámci Pražského festivalu ZUČ 1977—1978 ji vyhlásila Městská rada ZUČ v Praze, pořadatelé byli OKD v Praze 3, Pražská odborová rada, Pražský výbor SČDO a Kulturní dům hl. m. Prahy. Letos byla z tradiční Zavadilky přenesena do nových divadelních prostor Žižkovského divadla a z deseti přihlášených a zhlédnutých souborů byly tři vybrány (se čtyřmi inscenacemi), aby reprezentovaly oblast, kde nejen amatérské, ale i profesionální divadlo má ještě mnoho dluhů. Ukazuje se, že soustavná péče Kulturního domu hl. m. Prahy o amatérské divadlo nese už své plody. To je konečně vidět i na představeních pro dospělé, na počtu mladých lidí v souborech, na dramaturgii i na celé aktivitě pražské ochotnické činnosti.

Ve čtyřech přehlídkových představeních se v únorových nedělích představily tři soubory a v březnu na závěr vystoupil jako host soubor OKD Praha 6 J. K. Tyl s vlastní dramaturgií pohádky W. Thackeraye *Prsten a růže*, která celou akci velmi šťastně uzavřela.

Soubor ÚKDŽ MĀJ hrál dvě pohádky: *Strašidlo Bublufuk* od S. Oubrama a V. Nováka a *Moudrou ševcovou Zdeňku Horynové*. — V první se představila nová mladá režisérka souboru M. Mikešová a odvedla čisté představení s dominujícím hereckým výkonem představitele titulní role. — Druhá výrazně prokázala jak kvalitu už osvědčené hry, tak úroveň ambiciózního souboru. Nenásilný pedagogický apel pohádky na dětského diváka, jeho přirozené zapojování do děje, řada výborných hereckých výkonů a promyšlená režie, to vše připravit dítětem i dospělým hezký divadelní zážitek. — Radostným překvapením byla inscenace Divadelního souboru KDDP DOPRAPO *Když Petruška s kocourem* hráli divadlo v dramaturgii St. a P. Weigových. Obtížnou předlohu i složitý inscenační záměr — odehrává se v rámci petrohradského karnevalu — se podařilo režisérovi za pomoci znamenité spolupráce choreografa i díky vkusné barvitě výpravě naplnit. Vznikl čistý divadelní tvar, plný poezie, pohybu, zábavy i napětí. Téměř třicet mladých

v souboru dostalo příležitost, které plně a disciplinovaně využili. — Divadelní soubor OKD Praha 4, Bráník — Vlast nastudoval pohádku J. Lady v úpravě A. Koenigsmarka *Byl jednou jeden drak*. Zajímavý námět o pohádkových bytostech, které mají opačné vlastnosti, než na jaké jsou u nich děti v pohádkách zvyklé, dal zkušenému souboru řadu vděčných hereckých příležitostí, škoda že se nepodařilo včas režisérovi vyřešit technickou stránku častých přestaveb, které trochu zpomalovaly děj. Dětský divák byl velmi zaujat a spokojen, což byl tentokrát průvodní znak všech přehlídkových her.

Letošní přehlídka byla dramaturgicky i inscenačními výsledky nejúspěšnější z dosavadních ročníků a přinesla pokrok a důkaz o tom, že Praha má všechny předpoklady, aby soubory dobře hrály pro děti. V pěti uváděných představeních jsem napočítal více než padesát mladých chlapců a děvčat, kteří s chutí hrají divadlo a značná část z nich jsou nadějně talenty. A teď je tedy na vedení souborů a režisérech, aby tento cenný vklad neprohospodařili a nenechali zplanět. — Rada jednotlivců dostala ceny a čestná uznání za režii, za herecké výkony, za scénografii, ale nebyla to tentokrát žádná inflace, ale skutečně spravedlivé ohodnocení jejich dobré práce.

Rozzáféné tváře dětí a jejich spokojenost v slušně naplněném hledišti, účast členů „konkurenčních“ souborů na všech představeních, aktivita pracovníků Kulturního domu hl. m. Prahy a členů pražského výboru SČDO dost ostře kontrastovaly s nezájmem kulturních orgánů Prahy 3, i když ředitel OKD měl uvítací projev při zahájení akce. Dva patronátní závody se ani nezúčastnily představení a dokonce jeden z nich (a takový kolos jakým je OÚNZ) patronát na poslední chvíli odřekl. A přece nešlo o nic jiného než přijít mezi děti a alespoň chvíli pobýt se souborem!

V přehlídce pražského amatérského divadla pro děti skončila tedy velmi úspěšně. Věme, že pražská reprezentace vybraná na národní přehlídku divadla pro děti do Poruby bude čestně a důstojně reprezentovat dobrou a cítěvdomou práci pražského amatérského divadla. **J. S.**

DVĚ JUBILEJNÍ DESÍTKY JIHOČECHŮ

Honzlův Humpolec a Divadelní Třeboň shodně absolvovaly své jubilejní desáté ročníky. Jihočeši účelně využívají obou těchto významných akcí, které jsou — jak se i letos ukázalo — nejen divadelní, významnou kulturně společenskou událostí.

X. Honzlův Humpolec a jeho nově upravené divadlo denně přeplněné pozornými diváky uvítalo ve dnech 28. 2. až 4. 3. čtyři přehlídkové soubory a na závěr hosta ze Západočeského kraje, soubor ze Zbirohu, jehož Obchodník s deštěm skončil bohužel po první třetině v důsledku dlouhodobého výpadku elektrického proudu. Ale Zbirožští si to alespoň částečně vynahradili pohádkou G. Schulze Čertovy zlaté vlasy, kterou dopoledne dvakrát hráli pro humpolecké děti. — Zkušební divadelní soubor MĚKS Volyně zahájil X. Humpolec Molièrovým Tartuffem. Diváci zhlédli vkusnou inscenaci v tradičním režijním výkladu, který šel až příliš věrně po předloze. Soubor se samozřejmě nemohl beze zbytku vypořádat ani s obtížností veršovaného textu, ale dobový příběh byl divákovi sdělen čitelně a charakterové rysy titulní postavy jistě obecnostvů připomněly, že Tartuffy mělo nejen 17. století. — Domácí soubor J. Honzla ZV ROH Zálesí nastudoval zajímavou, divácky a herecky vděčnou novinku současného španělského autora Miguela Mihury Maribel a podivná rodina. Úsměvná komedie o víře v lepšího člověka měla řadu dobrých a plnokrevných hereckých výkonů, soubor objevil i nové, talentované herečky, u nichž režisér mohl zvážit vhodnější míru použitých hereckých prostředků. Díky souboru, který delší dobu pracoval v obtížných podmínkách a bez jeviště, za nově objevenou, zajímavou komedii, diváky vřele přijatou. — Lidové divadlo, ochotnická scéna MĚKS, Vodňany připravilo známou hru A. Vampilova Starší syn. Vyrovnanost hereckého projevu všech herců, vyvážený temporytmus hry, talentovaná a perspektivní mladá část souboru, herecky ukázněná a věrohodná postava otce, to vše daleko převládalo některé drobné nedostatky. Vodňanský soubor se představil jako sympatický, mladý kolektiv s nadějnými předpoklady do další práce. — Posledním soutěžním představením byla komedie maďarského autora L. Tábiho Jako po másle, se kterou přijel Divadelní soubor MĚKS v Prachaticích. Autor se snaží satirickými šlehy ukazovat na některé nešvary současné společnosti, ovšem spíše formou volně na sebe navazujících estrádních výstupů než uceleným divadelním tvarem. Prachaticí se odvážně poprali s nezvyklým pro ně žánrem a ověřili si tak jistě i další možnosti svého zkušeného a početného hereckého souboru. Problém byl v nesourodstí hereckých prostředků jednotlivých postav a nevyvážené míře stylizace.

Jubilejní X. Honzlův Humpolec byl vhodně zahájen výstavou divadelních fotografií Oldřicha Pernici a doplněn seminářem A. Bašty na téma Klasická hra na amatérské scéně. Seminář měl být zřejmě určen jinému okruhu posluchačů než děvčátkům ze školy, která divadlo ve své většině ani nehrají, ale některá z nich přiznala, že v divadle už dokonce byla.

Jubilejnímu Humpolci byla věnována podpora i plný zájem jak orgánů státní správy Jihočeského kraje, tak okresu Pelhřimov, města Humpolce i patronátních závodů a ZK ROH Zálesí. Zvláště díky, jako každý rok, patří i členům humpoleckého souboru za jejich organizační přípravu, zájem o soubory a besedy s nimi během přehlídky, a vůbec za upřímnou snahu být při všem, co se v tom týdnu kolem divadla děje.

A hned za tři dny, od 7. března, pokračovala krajská přehlídka v rámci rovněž jubilejní, už X. divadelní Třeboně. V kouzelném treboňském divadle J. K. Tyla připravili pořadatelé akcí po všech stránkách pečlivě, do všech podrobností perfektně; od programových brožur a aktivní, naprosto neformální účasti zástupců patronátních závodů na představeních a při hodnocení souborů až po vkusnou výzdobu (např. osvětlená věž na náměstí). — Zřejmě v obou

městech jsou tyto divadelní přehlídky záležitostí nejen pořadatelů, ale celého města, závodů, staly se prokazatelně tradicí v dobrém slova smyslu, tradicí, která obohacuje kulturně společenský život.

Jubilejní X. divadelní Třeboň zahájilo Divadlo I. Olbrachta z Tábora ne příliš známou a velmi obtížnou hrou H. Ibsena Paní z námoří. Režisér i herci se snažili předvést divákovi příběh, dnešku už stejně trochu vzdálený. Celkem nevzrušivá inscenace, na které byl ovšem vidět kus poctivé dlouhodobé práce, ale i určitý odstup od jejího nastudování, dá jistě souboru takových kvalit dost podnětů k přemýšlení o další, úspěšné cestě tábořského divadla. — Soubor z Vyššího Brodu přijel s novinkou J. Sypala Napoleon z Doubku. Her ze současné vesnice máme jako safránu a tato veselohra patří asi k tomu lepšímu z dílny našich dramatiků. Není to sice Jilek, ale není to zase Švandrlík. Na hezky řešené scéně soubor celkem svižně rozehrál situace nenárodné komedie, při čemž režisér dal správně možnost řadě více i méně zkušených herců. — Celkem u nás neznámý rumunský autor Petru Vintila je autorem komedie Dům, který vyšel dvěma. Do Třeboně přijeli s inscenací ochotníci z Divadelního souboru Jablonský při MĚKS v Jindřichově Hradci. Je to poutavá a zajímavá hra o nenaplněném životě členů měšťanské rodiny v malém provinčním městě Rumunská třicátých let. — Režisér bohužel vůbec nepostihl atmosféru a dobu tohoto příběhu ani ve scéně a kostýmech (např. jako doprovodnou hudbu si vybral hlavní melodii ze seriálu Muž na radnici), ani ve vztazích postav. Představení tak vyšlo dost ploše, i když herecký materiál by na hru v souboru byl. Škoda takové hry i takové příležitosti. — Posledním soutěžním představením byla féerie V+W+J Nebe na zemi, kterou nastudoval Divadelní soubor MěstKS v Bechyni. Vyrovnanost hereckých výkonů, znamenité postavy obou protagonistů, kteří nelimitovali, ale plnokrevně hráli své postavy, míra vkusu i vtipu, herecká spontánnost, to byly důvody, proč se divák dvě hodiny upřímně bavil. A to byl i důvod, proč toto představení bylo při závěrečném hodnocení vyhlášeno jako nejlepší na X. divadelní Třeboni. — Abych nezapomněl, v Humpolci to byla inscenace hry A. Vampilova Starší syn. — Na závěr. jako hosta treboňské přehlídky jsme viděli představení Divadelního souboru TJ Sokol Sedlice, který uvedl hru A. Čchaidzeho Most. Inscenaci jistě pamatují návštěvníci poslední národní přehlídky ve Vysokém nad Jizerou.

Pořadatelé obou akcí, ale i jihočeští ochotníci, mohou mít z průběhu i výsledků krajské přehlídky radost. Samozřejmě se ukázaly některé nedostatky amatérské divadelní tvorby, které jsou typické nejen pro Jihočeský kraj; např. malé zkušenosti režiséra při práci s hercem a s rytmizací představení, rozdílnost stylu herecké práce mezi mladými a starší generací, někdy přílišná věrnost textu a obavy režisérů pokusit se o vlastní výklad. Na druhé straně můžeme mít upřímnou radost z kladů, které se projevíly: např. zajímavá dramaturgie, počet mladých, herecky talentovaných a perspektivních herců v souborech. Tady je jen potřeba, aby dostávali stále a stále příležitosti, anebo aby si je sami vytvořili. Byl by to hřích prohosподаřit tak cenný vklad, který vlastně znamená budoucnost našeho amatérského divadla. Aktivem je i pečlivost režisérů ve všech léta opomíjených, např. ve scénografi, kostýmech, rekvizitách.

Shrneme-li první dojmy z obou jihočeských akcí, docházíme k závěru, že amatérské divadlo na X. Honzlově Humpolci i na X. divadelní Třeboni prokázalo nejen dost chuti a nadšení, ale i touhu neuspokojovat se jen s pasivní reprodukcí textů. Prokázalo alespoň v některých inscenacích snahu poprat se s problémy, nejít jen starou, vyšlapanou cestou, ale pustit se důsledně cestou amatérského divadla naší doby a současné společnosti. A to není málo pro naděje příštích let.

JAROSLAV SINDELÁŘ



Petiškova Loupežnice
v provedení
mladoboleslavského Koláru

NÁSTUP MLADÝCH VE STŘEDNÍCH ČECHÁCH

Wintrův Rakovník 1977, krajskou přehlídku vyspělých souborů, zahájil soubor Kolár DK ROH AZNP Mladá Boleslav inscenací hry Eduarda Petišky **Loupežnice**. Autor se v ní pokouší demaskovat přežívající maloměstství typem mladého člověka, který už ví, jak nechce žít. Je to hra cennější společensky angažovaným záměrem než málo zkušeným dramatickým ztvárněním, v němž převzetí a aktualizace Čapkovy fabule přivedly Petišku k dosti násilným charakteristikám (zvláště Honza — Mimi v pánských kalhotách, ale bez Čapkovy poezie). Kritikové pak srovnávali Čapkovy a Petiškovy umělecké síly, což pro druhého nemohlo dobře dopadnout. Mladoboleslavský výběr hry je přesto sympatický svou nekonjunkturálností — vždyť jde o druhé provedení hry současného autora po ne právě nejúspěšnější profesionální premiéře. Mladoboleslavská dramaturgie se staví k textu kriticky, dobrými a četnými škrtky se jí daří zbavit text upovídané rozvláčenosti, dramaturgicko-režijní koncepce se zaměřuje na výrazné předvedení a jednoznačné vyznění konfliktu mezi Loupežnicí a kritizovanými maloměstskými, méně už na rozvíjející se konflikty uvnitř maloměstského tábora. Výsledek je nejšťastnější tam, kde se režisér Zdeněk Kuna opírá o plastický herecký výkon (např. Milana Koníčka v roli Oty), naproti tomu oslaben je základní konflikt tam, kde se sází jen na výborný typ představitelky Šárky Zdeny Volfové, nehledají se motivy jejího jednání a nesdělují podtexty této vnitřně citlivé a snadno zranitelné reprezentantky loupežnického mládí. Zvolená a celkem důsledně udržovaná žánrová poloha konverzační komedie by neměla být na překážku snaze o hlubší psychologický ponor do nitra postav ani výraznějšímu temporytmickému proclenění této inscenace.

Slánská scéna ZK ROH Slaný přivezla hru Vlastimila Venclíka **Šťastná rodina**. Podobnost s dramaturgickou problematikou mladoboleslavské Loupežnice se nabízí dokonce v několika směrech. Také zde jsou předmětem autorovy kritiky maloměstské rysy současníků a z nich vyplývající

málo lidské soužití členů jedné obyčejné rodiny; také zde se autorovy naděje upírají k mladé generaci, reprezentované Synem, ke generaci zítřka, která snad nebude stonat dnešním sobectvím svých otců; konečně pak Slánští stejně jako Mladoboleslavští zvolili text málo známý, Venclíkovu prvotinu, nerealizovaný filmový scénář zpracovaný pro divadlo. Je samozřejmé, že se v tomto sympatickém, netuctovém úsilí museli potýkat s problémy vyplývajícími už ze samotného textu, který sice obsahuje mnoho zrn životní pravdy a nejednou scénou (např. smrt Babičky) prokazuje autorův talent a cit pro tragikomický, až groteskní žánr — který však evidentně trpí absencí ústředního příběhu a konfliktu a v němž princip „kinematografu“ se stal v nedůsledné jevištní realizaci spíše autorovým východiskem z nouze nežli režisérovým jednotícím inscenačním principem. Autor si ve Slaném hru sám režíroval, ale výsledek spíše potvrdil starou zkušenost, že v této funkci autor nedokáže být sám sobě kritickým vykladačem, oponentem a obohacovatelem. Slánské představení, které v Rakovníku silně utrpělo technickými (světelnými a zvukovými) nedostatky, postrádalo výraznější členění, vrcholy, aktšlasy, přechody a celistvost. V inscenaci se poněkud ztrácel motiv zetě Čápa, postupně podléhajícího po Matce vydařené dcerušce Evě a s ní i zákonům maloměstské morálky. Z dramaturgicko-režijního rozboru textu rovněž vyplývá potřeba většího akcentu na vývoj postav Syna. Na druhé straně je však třeba říci, že výsledkem spolupráce režiséra s hereckým kolektivem byla řada relativně velmi dobrých a celkem vyrovnaných hereckých výkonů v čele s Matkou Pavly Skolilové.

Záslouhou nymburského Hálku ZK Dopravy a spojů a jeho inscenace **Lucerny** se letošní Wintrův Rakovník nestal tematickým festivalem současné naší a sovětské hry. Česká i světová klasika se stále více vytrácí z repertoáru ochotnických divadel, a konečně i naše profesionální divadla skoro úplně zapominají na úkol hledat nové inscenační cesty za domácí klasikou. Splnění tak náročného úkolu



jsme ani od Nymburských nečekali, ale jistě právem jsme od vyspělého souboru požadovali základní dramaturgicko-režijní rozkrytí textu, sdělení základních dějových faktů, budování základního konfliktu hry, a tím i vytváření diváckého napětí.

Bohužel představení plynulo v jednotvárně konverzačním, až překotném tempu, ve snaze vyhnout se zastaralému patosu a přílišné délce mýjely jednotlivé scény v dosti šedivém stereotypu, v němž zanikaly konflikty, postavy nenavazovaly kontakty, neodehrávala se jejich vnitřní dramata. Podle názoru poroty se z představení ztratila atmosféra českého Snu noci a Jiráskův situační humor dostal nesourodě fraškovité dimenze. Aniž bych chtěl rozpřádat dlouhé úvahy o aktualizaci Lucerny, je přece jasné, že dnešní inscenátor nemůže opomenout onen vnitřní zápas, jímž si Mlynář vykupuje právo hájit po boku lidu lípu, symbol, v němž „žije otců dílo i sen“, že obdobný vnitřní zápas

musí prožít učitelský Zajiček. Avšak právě tyto dva vnitřní konflikty, klíčové významné pro aktuální vyznění Lucerny, neměly v nymburské inscenaci patřičný prostor.

Samozřejmě, že i v této inscenaci, která porotu ani samotný soubor neuspokojila, byly také cenné herecké výkony, z mladších jmenujme Haničku Dagmar Hanušové, ze starších bábu Olgy Vencourové. Líbilo se nám, jak režisér Jan Paulů přijal kritiku, a myslíme si, že i v závěru je třeba opakovat jeho slova, že nymburský Hálek stále více trpí těžko řešitelným rozporem mezi tak bohatým provozem, produkcí a stále se zmenšujícím časem věnovaným tvorbě, studiu náročných dramaturgických úkolů. Tento rozpor musí soubor řešit, chce-li v duchu své bohaté tradice hrát významnou roli v našem divadelnictví.

Soubor TYL KKP Čelákovice si vybral pro přehlídku cenný a osobitý satirický text sovětského autora Vasilije Šukšina **Energičtí lidé**, který u nás zdaleka ještě nezdolal, a to ani na profesionálních scénách. Pod vedením profesionálního režiséra R. Vedrala odvedl divácké představení, vedené v jednotném inscenačním principu antiluzivního předvádění, nikoli tedy „prožívání“ autorových situací. Šel za tímto inscenačním principem s pomocí výborné scénické výpravy, zapojením autorových textových poznámek do představení a konečně i ne vždy zdařilou snahou o satirickou nadsázku v herecké práci. Vznikla inscenace netuctová, svým způsobem stylově čistá, což zasluhuje vysoké ocenění. Podle názoru poroty však tomuto úsměvnému představení chybí větší údernost, satirická útočnost a průkaznější odhalování jednotlivých aktérů příběhu nejen jako lidiček směšných, ale silně společensky nebezpečných. Doporučili jsme souboru více se zamýšlet nad jednotlivými situacemi a postavami hry, které autor bohatě diferencoval a spojil toliko jednotným, vyžíravým vztahem k socialistické společnosti. Představení málo tlumočí nebezpečnost vzniklé situace pro členy vyžíravého klanu, nebezpečnost, jež má být hnacím motorem jejich jednání, jejich soubojů s Věrou Sergejevnou, jejich stupňovaných útoků na ni. Inscenace by tedy měla být konfliktnější, což je podle našeho názoru cesta jak k vytvoření diferencovanějších

Slánští ochotníci hrají Venclikovu Šťastnou rodinu



a výraznějších společenských typů (zatím tento nadmíru těžký úkol dobře plní jen Břicháč Václava Urbana), tak k přenesení inscenace do tragikomické polohy, charakteristické pro Šukšino dílo.

Na závěr festivalu uvedl domácí soubor TYL MĚKS Rakovník jevištní adaptaci novely Borise Vasiljeva **A jitra jsou zde tichá**. Slavná sovětská novela zpracovává heroiko-tragický příběh z II. světové války s moderní prostotou, odporem k nabubřelému patosu, je plná životní pravdy, věcnosti, člověčnosti, má silný náboj etický a emotivní a stala se v současné sovětské kultuře (též v divadelním, filmovém a operním zpracování) nejen dílem připomínajícím minulost, ale především apelujícím přítomnost, vyzývajícím do boje proti všemu, co mrzačí život. Z iniciativy rakovnického souboru a jeho nedávno zesnulého režiséra S. Cóna vznikl pro soubor nový divadelní přepis této novely, který podle našeho soudu velmi dobře postihuje ideově uměleckou strukturu Vasiljevova díla a velmi zkušeně ji převádí do divadelních obrazů. Protože jeho autorka J. Černíková důsledně respektuje možnosti amatérských inscenátorů, znamená rakovnická premiéra také významné obohacení ochotnického repertoáru. Rakovnický kolektiv, omlazený pěti talentovanými dívkami (zvláště se nám zamlouvaly Rita Aleny Mutinské a Žeňa Evy Karnoldové), vytvořil představení velmi solidní, propracované, na relativně vysoké úrovni všech základních složek divadelní práce. Za vynikající pokládá porota scénu hostujícího Milana Čecha, a zvláště práci hostujícího režiséra Josefa Kettnera s málo zkušenými představitelkami, jejichž mládí a nelíčený půvab, opravdovost a zanícení dodávají inscenaci osobitou vůni a silnou emocionální působivost na diváka. Otazníky činí porota nad některými příliš patetickými, až melodramatickými režisérovými akcenty (jde

o zobrazení smrti dívek) a zejména nad celkovým ztvárněním lidského vývoje ústřední postavy staršíny Vaskova, s nímž je spjat kritický étos Vasiljevova textu. Ve svém celku však rakovnická inscenace zapůsobila jako nepochybný vrchol letošního Wintrova Rakovníka.

* * *

Ve všech vystupujících kolektivech byl výrazný podíl mladé herecké generace. U rakovnického představení byl dokonce jedním z hlavních momentů celkového úspěchu. Pokusme se na příkladu Loupežnice — Zdeny Volfové z mladoboleslavské inscenace připomenout onen typický rozpor mladého herectví, v němž půvab přirozenosti zápolí s naučenými gesty a přízvuky a který zpravidla charakterizujeme kritickou frází, že mladý herec je nejlepší tam, kde zapomene „hrát divadlo“. Východisko není v tom „nehrát“ — to bychom mladé odsoudili jen do rolí typově odpovídajících — východisko je v poznávání zákonitostí složitého procesu herecké tvorby. Půvab Petiškovy Šárky je v rozporu mezi citlivým nitrem a zdánlivě cynickým vnějškem. Režisér musí nejen o tomto rozporu vědět, ale ve spolupráci s hercem objevit místa, kdy se tento rozpor zjeví divákovi, kdy se stane pro diváka zajímavým vnitřním konfliktem dramatické postavy.

Hry takového typu, jako je Petiškova Loupežnice, Vencílikova Šťastná rodina a řada dalších, ochuzujeme, když hrajeme jen o konfliktu mladé generace se starými. Je třeba hrát také o vnitřních konfliktech představitelů obou táborů, což znamená nespokojovat se s prvním, nejzřejmějším plánem postavy, s její funkcí v příslušném vnějším ději, ale učit se vyhledávat a pro diváka odhalovat vnitřní děje, podtexty postavy, které často jdou proti jejímu textu. Je třeba zvládat výrazovou hereckou techniku, promýšlet a vyjadřovat růst postavy, její vztahy k ději, situacím a dalším postavám — prostě začít herecky tvořit! A tato cesta od víceméně pasivní reprodukce textu za maximálního využití lidského typu a kouzla mládí k opravdové herecké tvorbě, to je cesta, která se teprve otevírá pro mladou hereckou generaci středočeských ochotníků, jak jsme ji poznali na přehlídce, cesta pro mladoboleslavského Pavla Šťastného, slánského Miroslava Grunda, nymburskou Dagmar Hanušovou, čelákovického Václava Urbana i pro celý ten sympatický pětičlenný kolektiv rakovnických dívek. Ale stejně — vyrůstá nám dobrá mladá herecká generace, dělá ochotnickou práci odpovědně, s chutí a — talentovaně. To je nejradostnější poznatek z celé přehlídky.

Ve sféře herecké se realizuje maximum umělecké tvorivosti současného středočeského amatérského divadla a rostoucí kádr profesionálních spolupracovníků, zvláště režisérů, hraje v tomto procesu pozitivní roli. Připomeňme-li pak na první pohled zřejmou skutečnost, že repertoár letošní přehlídky byl nejen vysoce společensky angažovaný, ale také naprosto netuctový, že se alespoň v našich předních souborech začíná dramaturgicky myslet, můžeme — při veškeré kritičnosti k dosaženým výsledkům — odjíždět z Rakovníka tentokrát spokojeni: Letošní Wintřav Rakovník znamená ve vývoji posledních let výrazný úspěch středočeského amatérského divadla.

(Ze závěrečného slova předsedy poroty J. Beneše)



Vencílikova Šťastná rodina v provedení Slánské scény. Snímky P. Štolla

O DEMOKRATICKÉ PODSTATĚ HERECTVÍ

DÍLO ĎÁBLOVO

Byly doby, kdy bylo divadlo označováno za dílo ďáblov. Přišli s tím raně křesťanští myslitelé: ve druhém století našeho letopočtu je obviňuje Tertullianus, že je pod ochranou ďáblského sprežení Baccha a Venuše, tj. vášně a vlnosti. A pokud jde o tak vlivného křesťanského myslitele, jakým byl sv. Augustin (345–430), ten prý byl k divadlu tím přísnější, čím víc stárnul: dramatická díla nejsou podle něho nic jiného než „marný kout a pára“, divadlo necudná zábava, smyslné šílenství a láska k němu marnivost a ohavná prašivina. Ale divadlu nebylo příznivé ani myšlení z doby rozkvětu klasické řecké tragédie! Podle Platóna aspoň se něco takového nehodí ani pro lid, ani pro vládcu. Když v Ústavě uvažuje o výchově strážců obce, které reprezentují filosofové — nejvyšší kasta jediné povolání vládnout — a jejich pomocníci vojáci — jakási druhá třída — mluví sice o tom, že se skládá ze dvou složek, gymnastické a múzické, ale komedii a tragédii z této múzické výchovy vylučuje, protože napodobování povah a stavů, jakým se zabývají, je pro strážce obce nevhodné: vhodné je jen nesmíšené napodobování ušlechtilosti. Nejnížší kasta zemědělců, obchodníků a řemeslníků (o otrocích samozřejmě vůbec nemluví) nemá v Platónově utopickém státě prakticky vůbec přístup do styku s uměním v našem smyslu: jejich styk s uměním, ke kterému Platón řadí veškerou dovednou lidskou činnost — tj. vedle řemesel i lékařství — má být v jejich případě omezen na formy a smysl prakticky orientovaných předmětů a rituál lidových svátků.

Platón samozřejmě dobře ví, že ve skutečnosti je takový styk davu a mimetických umění velice živý a s tím větším rozhořčením napadá jak dav, oddávající se iluzorním požitkům, tak umělce, hovící nízkým sklonům diváků líčením nezdravých, vzájemně si odporujících citů a nedůstojného jednání — a v komedii a v tragédii nejvíce. Mohli bychom říct, že Platón, podobně jako po něm raně křesťanské myšlení, odmítá divadlo, protože **kazí mravy**. Vzpomeňme na desátou knihu jeho Ústavy, pojednávající o nevhodnosti mimetických umění — a zejména tragédie: napodobitel je zásadně vzdálen od pravého poznání napodobované věci a samo napodobení se neobrací k lepší, rozumné části duše; napodobuje tu horší, nerozumnou, a jí také živí v druhých. Tragédie vzbuzuje v člověku lítostivost nad cizími osudy, která mu působí libost, takže ji pak nedokáže přemoci ani při vlastním utrpení a ztrácí odolnost, komedie rovněž nůsbí špatně na charakter, a tak je obě třeba vykázat z obce. Tertullianus ve svém rozhořčeném odsudku umění vlastně Platóna jen věrně následuje: za to, že je umění hříšné, může podle něho už jeho napodobivý charakter. „Tvůrce pravdy nemiluje žádnou faleš,“ říká. „Všechno smyšlené je v jeho očích hříšné. Člověk, který mění svůj hlas, pohlaví nebo věk, předstírá falešnou lásku a nenávisť, falešné vzdechy a slzy, nikdy nezíská jeho souhlas, protože On zatracuje veškeré pokrytectví. Ve svých příkazech vyslovuje prokletí nad mužem, který si oblékl ženské šaty; iaký bude jeho soud nad hercem z pantomimy, který je vyškolen k tomu, aby hrál ženu?“

TRAGÉDIE A DÉMOS

Na rozdíl od Platóna měl Aristotelés na divadlo přece docela jiný názor — v každém případě přisoudil tragédii velmi závažné sociálně psychologické poslání. Tak se to jeví na první pohled. Když si ale všimneme Aristotelových názorů podrobněji, zjistíme, že je to s jeho vztahem k divadlu přece jen trochu jinak. Samozřejmě že bere umění v souhlase se svým realistickým založením jako sociální fakt a na základě analýzy jeho jednotlivých druhů se snaží vymezit jeho funkce. K jakým závěrům dochází?

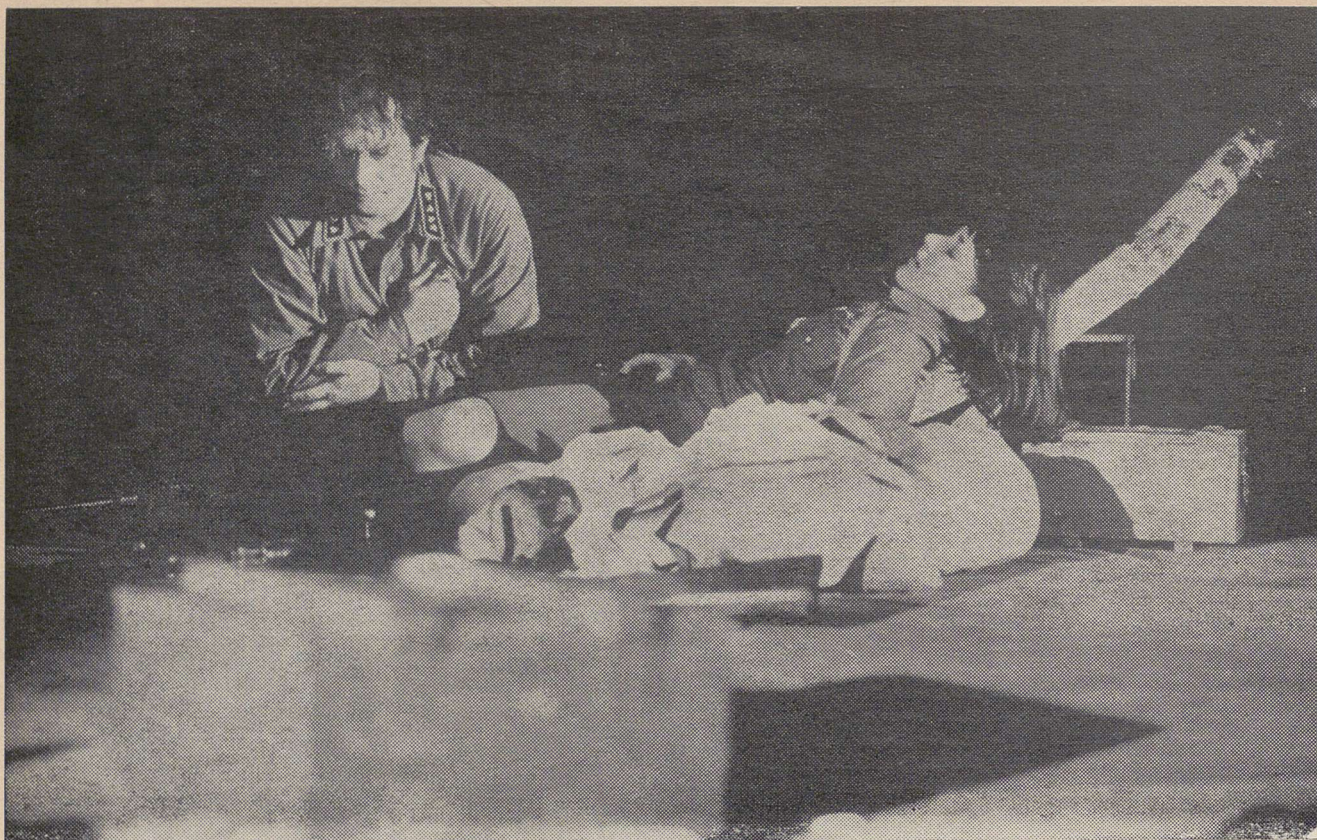
Prostředkem výchovy svobodné kulturní elity se může

stát jen umění hluboce eticky založené. A tady má podle Aristotela — jako v řeckém myšlení od pythagorejců už tradičně — nejvýznamnější postavení hudba. Její mravně výchovný účinek je založen na tom — jak vysvětluje Aristotelés v Poetice — že rytmus a melodie obsahují obrazy hněvu a mírnosti, odvaha a uměřenosti i všech ostatních mravních vlastností, obrazy ze všech nejpůsobivější díky jejich nejbezprostřednější podobnosti se skutečnými lidskými charaktery. To je jasné z toho, že když vnímáme rytmus a melodii, mění se naše duševní rozpoložení. Zvyk zakoušet bolestnou či radostnou náladu při vnímání toho, co napodobuje skutečnost — tvrdí Aristotelés — vede k tomu, že začínáme zakoušet tytéž city i při střetnutí s událostmi v životě. Tak vykonává hudba vliv na lidskou psychiku i etiku: hudba budí v člověku afekty, které současně hojí a očišťuje. Aristotelovu myšlenku bychom mohli interpretovat i tak, že hudba apeluje na posluchačovu afektivitu, kterou při její realizaci podřizuje jistému mravně estetickému řádu, založenému na nějaké **míře**. Posluchači se dostává katarze, tj. — řečeno s Aristotelem — úlevy, spojené s libostí. Člověk — mohli bychom říct — se učí prožívat: jeho radost i bolest jsou neškodné, mravně ušlechtilé umění v něm totiž vypěstovalo mravně ušlechtilé city.

Divadelní publikum bývá ovšem podle Aristotela dvojího druhu. Skládá se na jedné straně z lidí svobodných a kulturních s příslušným vychováním, na druhé straně z řemeslníků, najatých lidí atd., tedy z hrubého davu, pro který ale také musí být pořádány soutěže a podívané. Strážlivě realisticky uvažující Aristotelés, vzdálený utopickému rigorismu svého učitele Platóna, vychází z toho, že podobně jako se psychika tohoto publika odchyluje od přirozené psychiky, tak i v hudebních tóninách se vyskytují odchylky od „normálních“ a také v melodiích lze pozorovat proti-přirozené zabarvení. A protože každý má požitky z toho, co odpovídá jeho povaze, má být osobám účastnícím se soutěží před tímto publikem dovoleno užívat hudby, která mu vyhovuje. Ze srovnání Aristotelových výroků je však zřejmé, že pro tragédii, provozovanou právě před publikem tohoto druhu, z toho vyplývají jisté těžkosti. Přitom zrovna tragédie je pro ně — také z hlediska obecného zájmu — velice vhodná. Démon se vychovávat nedá, ten lze jen léčit. A je to právě tragédie, která je v něm schopna vyvolat soucit a bázeň a současně mu poskytnout poáitek, jímž se od nežádoucích „nenormálních“ afektů očistí. V Poetice se ale mluví o tom, že básníci kazí svá díla kvůli publiku. A herci — přesvědčení, že by publikum nic nepochopilo, kdyby sami nic nepředali — provádějí všechno možné. Leckdo se proto podle Aristotela domnívá, že epika, která se obrací k lepšímu obecnstvu a nemá vůbec zapotřebí, aby byla hrána, je dokonalejší než tragédie. Aristotelés tvrdí však pravý opak; důvodem mu ale jsou její básnické kvality: obvinění z vulgárnosti se přece netýká tragického básnictví, nýbrž herectví. A i když je přesvědčen, že ani herectví by nemuselo být vulgární, v Rétorice si stěžuje, že „dnes platí herci na jevišti víc než básníci“. A důležitým argumentem ve prospěch tragédie proti jejím odpůrcům mu je to, že dosahuje účinku i bez představení.

PLATÓN A MÍMOS

Platónův názor na mimetické umění rozhodně není projevem nepřátelského postoje k něčemu, co je mu docela cizí, nebo — dokonce — projevem revnivosti, vyplývající z toho, že věc, na niž útočí, by sám nikdy nedokázal. Dějepisec řecké filosofie Diogenés Laërtios (asi 3. st. n. l.) píše, že podle některých se Platón zabýval malířstvím a psal básně, nejdřív díthyramby, pak písně i tragédie. Své tragédie prý ale spálil; zatímco společnost — říká F. Novotný — z něho chtěla mít politika a ačkoli měl básnické nadání,



Stollův záběr z rakovnické inscenace B. Vasiljeva *A jitra jsou zde tichá...*

pod Sókratovým vlivem „vstoupil na cestu, jejímž cílem bylo filosofické poznání“. Muž, který vykázal komedii i tragédii ze státu, jaký by měl podle něho být, uplatnil své výjimečné básnické nadání ve filosofických dialogích. Když opustil psaní tragédií, začal Platón podle Novotného psát komedie: „filosofické komedie o Sókratově hledání pravdy“. Podle Reicha šlo o filosofický mimos. O tom, že Platón spálil své tragédie, když uslyšel Sókrata, je možné důvodně pochybovat; znal a slyšel Sókrata zřejmě už předtím. V každém případě je ale jeho odvrácení od tragédie možné vykládat i tak, že se rozhodl pro jiný žánr: žánr sókratovského dialogu, jehož pozadí tvoří mytologie, nýbrž etologie a bilogie, tj. mimické předvádění povah.

Podle H. Reicha se před Platónem — a mimo žánrovou oblast sókratovského dialogu — prostě nesetkáme s tak intimním vylíčením osobitých charakterů se všemi rysy včetně zdánlivě nejpodružnějších, s jejich zvláštním způsobem vyjadřování a s tisícem osobitých vlastností, které činí každého člověka právě jím samým — nikde vyjma mímů! Dalo by se pochopitelně namítnout — píše Reich — že zatímco mím, „pravý“ etolog, spoléhá na fantazii, Sókratés spoléhá na rozum. Ale Sókratovi jde zřídka jen o dialektiku zajímavých problémů. Vyhledává vždycky takové, ve kterých se obrátí celý člověk, a nutí jejich probíráním svého partnera, aby projevil celou svou povahu a přístup a sám odhalil svá nejtajnější myšlenková a citová hnutí — a to je přece pravá podstata mimické etologie. S takovým způsobem zobrazení — a dalo by se říct tak „realistickým“, vyznačujícím se takovými typickými „naturalistickými“ a burleskními detaily — vzpomeňme jen na Platónova Aristofana v *Symposiu* s jeho škytavkou či potácejícím se Alkibiada, podpíraného flétnistkou — tedy: s takovým způsobem zobrazení se podle Reicha nesetkáme ani u Hérodota, rozhodně nikoli u Thúkýdida, vlastně ani u Aristofana či Eurípida a už teprve ne u Sofokla a Ai-

schyla; s takovým mimetickým uměním se podle něho setkáme jen u skutečných mímů a pak u Platóna a u sókratů. Zkrátka, ne nadarmo nazval Timon z Fleiúntu Sókrata etologem a Platóna žonglérem, tj. podobným způsobem jako jezuita Vavassor jeho učitele (illusor ac ioculator). A právě z tradice umění mímů, žonglérů a jokulátorů se rodí novodobé realistické herectví.

A muž s tímto mimetickým nadáním před mimetismem, příznačným pro větší část múzických umění, před mimetismem, ke kterému nutí umělce vulgární vkus publika, vedeného žádostivostí nízkých požitků, a vlastní nízká touha se mu zalíbit, před tímto mimetismem on, sám velký mimolog, důrazně varuje. On, se svým smyslem pro „realismus“ a materiální konkrétnost děje, varuje před napodobováním přírodně hmotného světa, který sám je podle něho jenom nedokonalou kopií ideálního originálu, napodobováním, ke kterému je mimetický umělec neodolatelně puzen osudovou podstatou své činnosti, vedoucí k výsledkům, reprezentujícím pouhé **kopie kopií** božských idejí. On, který umění obdivuje, miluje, sám umělec, přesvědčený o magické moci umění, je buďto vyháněn, anebo oklešťuje, aby se mohlo stát pouhým nástrojem výchovy podle jeho vlastních představ o fiktivních potřebách jeho iluzorního ideálního státu. Ale i tak, když nakonec připustil, že třeba i taková umění, jako je poezie, hudba, malířství, sochařství, architektura — za jistých podmínek, totiž jde-li o umění prosté, bezbolestné, nevzrušivé, vyhýbající se jakékoli neplodné zábavnosti, umění utilitární — mohou být jistým způsobem prospěšná, zůstal naprosto přesvědčen, že činnost lékaře, vozataje či řemeslníka je prakticky rozhodně oprávněnější.

FILOSOF—VLÁDCE A DIVÁK—LID

Jediným pravým napodobením může být podle Platóna nazváno přímé napodobení idejí (a ne nějaké napodobení

napodobením]. A bezprostředním vtělením božské ideje může být jen realizace Platónova projektu ideálního státu: tento stát bude i nejdokonalejším uměleckým dílem — a tak k čemu by tu ještě bylo provozování tragédií. Nejvyšším uměním je pak filosofovo umění vládnout.

Platón jako by nemohl připustit samostatnou existenci umění, plnění v životě zcela svébytnou funkci, zásadně odlišnou od ostatních aktivit, jejichž prostřednictvím dochází člověk k jistému uvědomění a prožitku světa: takové uvědomění a prožitek v rovině individuální „libosti“ jako by ohrožovaly realizaci jednotně (nábožensky) prožívaného — „přirozeného“, tradičního, klasického, božského — řádu. Nejde pochopitelně — už totiž v daném stadiu vývoje nemůže jít — o žádný původní **synkretismus** [tj. nerozrůzněnost], nýbrž jen o **monologický** pořádek, ustanovený nejprůběžnějším zákonodárcem — jediným moudrým! — který nerozhoduje jen o přípustnosti či nepřípustnosti toho či onoho uměleckého projevu, nýbrž také přísně zákonem stanoví, co je přirozené a co nikoliv: umění v našem smyslu se tu může realizovat ne v mezích náboženského, posvátného kulturního poslání.

Aristotelés mluvil o mravně zušlechťujícím poslání umění. Nejvyšší dobro, k jehož poznávání a uplatňování má být vybraná elita vychovávána, se ovšem v čisté podobě tak jako tak projevuje jen v umění filosofa, který jediný je podle Aristotela zrovna tak jako podle Platóna povolán vládnout; mimetická umění mu mohou sloužit jenom jako prostředek. Podle Platóna se nemá hodnota uměleckého výkonu posuzovat podle požitku, který poskytuje velkému množství lidí; „nejkrásnější umění je to, které blaží lidi nejlepší a náležitě vychované, a hlavně to, které uspokojí třeba jen jediného muže, který vyniká dobrotou a vzděláním“. I podle Aristotela je lepší vždy to napodobení, „jež má zřetel k lepším divákům“; vulgární publikum činí vulgárním i divadlo. A od Platóna a Aristotela je vlastně už jenom krok k oněm moderním elitaristickým koncepcím, které se toho, co realistický Aristotelés bere jako fakt, co analyzuje a hledí se zřetelem k obecnému prospěchu zařadit, jenom štítí, ba hrozí. Z krajních pesimistů stojí za to jmenovat alespoň Spenglera a připomenout jeho charakteristiku moderní masy, jejímiž potřebami se řídit znamená podle tohoto proroka zánik západní civilizace a konec opravdové kultury. Divadlo snažící se vyhovět svému obecenstvu se podle elitaristického pojetí stává vulgárním;



Slánská scéna uvádí Venclikovu Šťastnou rodinu

vulgární připadalo leckomu už samo herectví. Vulgárnost jako by bylo něco, co si od herectví — herectví v původním smyslu mimetického umění — prostě nelze odmyslit. A je to pravda — nahradíme-li označení **vulgární** příleha-
vějším a přesnějším označením **demokratický**. **dě**

80 LET SOUBORU MOTORLET - IPS

Dne 4. května letošního roku oslavil divadelní soubor SZK Motorlet-IPS z Prahy 80. výročí svého vzniku. Jeho začátky jsou spjaté se známým Divadlem Malostranské besedy, které bylo založeno již v devadesátých letech minulého století. Nechceme se však vracet do osmdesátileté historie, spíše se alespoň na chvíli zastavit u dnešního, současného souboru.

K jeho největším úspěchům patří trojnásobné vítězství v soutěži aktivity: I. cena v Národní soutěži aktivity SČDO a trofej putovního Poháru Aloise Jirásky, I. místo v obvodní soutěži aktivity 1974 na Praze 5 a konečně vítězství v celopražské soutěži aktivity, pořádané Městskou radou zájmové umělecké činnosti.

Mezi další výrazná aktiva našeho omlazeného kolektivu můžeme počítat účast na různých přehlídkách a festivalech, ať už to byl Memoriál J. Junka v Žebráku, nebo Národní přehlídka souborů ROH v Jihlavě, nebo festival v Lomnici nad Popelkou. Celkem pravidelně se zúčastňujeme i přehlídek pražských, zaměřených jak na mladší, tak i starší diváckou obec.

Za posledních deset let jsme sehráli víc než 500 představení a projedžili s nimi celou republiku. Za zvlášť významná pokládáme představení pro naši armádu.

Náš dramaturgický plán se orientuje spíše na hry pro

dospělé. V poslední době jsme uvedli takové tituly, jako např. Zápas draků (F. Tetauer), Strach a bída Třetí říše (B. Brecht), Caesar (V+W) a Čapkovu Bílou nemoc, která patřila k našim vůbec nejúspěšnějším inscenacím a dočkala se celkem pětadvaceti repríz.

Nevyhýbáme se však ani jiným žánrům. Velké oblibě se kupříkladu těšily pořady Hrdinové okamžiku a královny jeviště, pásmo slavných monologů herců Národního divadla od J. Průchy a D. Papeže, a Podvečer poezie Jiřího Wolakra. Nezapomínáme ani na malé diváky. Pro ty jsme nastudovali pohádky Zelená perla od A. Hodana a Princezna se zlatou hvězdou na čele od K. M. Walló.

Letošní rok 80. výročí vzniku našeho souboru oslavíme ve znamení IX. všeodborového sjezdu a 60. výročí VŘSR. Uvedeme slavnostní představení hry Leonida Leonova Zlatý kočár a vrátíme se k úspěšným inscenacím posledních let. — A plány do budoucna? Hlavně hodně a dobře hrát. Ale nemyslíme jenom na sebe. Páli bychom si, aby takové podmínky, jaké nám vytvořili naši zřizovatelé, národní podniky Motorlet a IPS, měly i ostatní soubory, a proto budeme jako členský soubor SČDO i nadále co nejúžeji spolupracovat se všemi, kdo o naši pomoc projeví zájem.

A. HÜBNER

VÝBĚR PRO VÁS

JIRÍ ŠOTOLA: AJAX

Skromně žijící rodina garážmistra z ČKD se schází každý večer v kuchyni. Při věčně stejných párcích se vedou věčně stejné rozhovory na věčně stejná témata. Až v poslední době narušila stereotyp rodinného života nejstarší dcera Kateřina svou známostí s Holanďanem. Jeho jméno se členům rodiny zdálo příliš všední a proto ho ve svých debatách obdařili jménem bájného řeckého hrdiny Ajaxe. Po krátké návštěvě odejel Ajax z Prahy a tak začala celá rodina držet Kateřině palec, aby se její známost nerozplynula, ale skončila na radnici. U věčně stejných párků se začala plánovat budoucnost, která — díky bohatému Holanďanovi — jistě nebude tak sedivá, chudá a neúspěšná, jako byla minulost a přítomnost. Jen otec se těchto iluzí neúčastní, protože je přesvědčen, že Kateřina naletěla. Čas mu dá za pravdu. Do půl roku Ajax na Kateřinu téměř zapomněl. Kateřina se trápí a je jí před rodinou hanba. Když jí mladší sestra Jana oznámí, že viděla před Parkhotelem Ajaxe — přijel zřejmě na fotbalové utkání holandského mužstva Ajax s českou Spartou — podlehně Kateřina matčinu a tetinu vlivu i vlastní touze, odhodí svou hrdost a telefonuje do Parkhotelu. Ale otec jí sebere sluchátko, protože nechce, aby se jeho dcera ponižovala. Před kým, to se ukáže vzápětí. Ohlašován mohutným skandováním „Ajax“, doléhajícím z ulice, objeví se mezi dveřmi zcela opilý Ajax a chová se tak, že musí být vyhozen. Rodinná večeře je tentokrát velmi smutná. Iluze budoucnosti se rozplynula. Ajax se sice objeví ještě jednou — s kyticí a omluvou za své nemožné chování, ale je Kateřinou odmítnut. Zoufalá Kateřina, která měla Ajaxe ráda a vůbec ji nezažímalo, je-li bohatý nebo chudý, hledá cestu, jak dál žít. Je rozhodnuta odejít z domova, kde si připadá cizí, ale po rozhovoru s otcem zůstává. Zkusí znovu se začít prát s životem.

Šotolova dramatická novinka má tři jednání a odehrává se v jediné dekoraci — v kuchyni staršího pražského bytu. Aktérů jejího příběhu je 9 (5M a 4Ž): Otec, garážmistr, přes padesát let; Matka, asi padesátiletá; její sestra Jarmila, kadeřnice, asi 45 let; její bratr Jakub, 55 let, profesor a starý mládenec; Kateřina, její dcera, 27 let; Jana, její druhá dcera, medička, 22 let; Steiner, 60 let, houslista hrající po barech, chodí za Jarmilou; Vojta Čížek, 24 let, studuje strojarinu a chodí za Janou; Ajax, asi 30 let. Jsou to — až na Ajaxe, který je rozsahem nejmenší — všechny velké role, u nichž je důležité přesné typové obsazení.

STANISLAW GROCHOWIAK: DULLE GRIET (ŠÍLENÁ GRÉTA)

Nehezka pětadvacetiletá venkovská dívka Gréta má být souzena pro třináctinásobnou vraždu svých příbuzných, po nichž zdědila všechny majetek. Na podnět anonymního dopisu byli mrtví exhumováni a v jejich mrtvolách byl nalezen arzen. Ale Gréta tvrdí, že je nevinná a že žádnou vraždu nespáchala. Její obhájce ví, že ji čeká trest smrti, před kterým by ji možná mohlo zachránit lékařské vysvědčení, že je šílená. Obstará tedy psychiatra, který se snaží Grétě vsugerovat, že trpí rozštěpením osobnosti a že všech třináct vražd spáchalo Grétino druhé já. Ale Gréta stále trvá na své nevině. Den před započatím procesu s Grétou nařídí prokurátor — inspirovaný Boschovým obrazem „Dulle Griet“ („Šílená Gréta“) — exhumovat čtrnáctou mrtvolu, která by nebyla z Grétina příbuzenstva a odpočívala na hřbitově co možná nejdál od Grétiných příbuzných. Nemůže totiž stále uvěřit, že by prostoduchá Gréta byla schopna třináctinásobné vraždy. Jeho příkaz přinese zcela neočekávané výsledky. I ve čtrnácté mrtvole je zjištěn arzen, protože pod hřbitovem je velké ložisko arzenu. Nevinná Gréta je propuštěna na svobodu. Toxikolog, který shromáždil hlavní důkazy o Grétině vině a tím blamoval celý soudní aparát, je před sebevraždou. Grétu požádal o ruku hrobník, samozřejmě že ne z lásky, ale pro majetek. Toxikologa požádá zástupce koncernu pro těžbu arzenu, aby se stal jeho členem a podílníkem. Hřbitov bude zrušen i okolní statky zbourány — mezi nimi i ten Grétin — a na jejich místě bude dům. S Grétiným osudem si zástupce koncernu starost nedělá, je totiž přesvědčen, že Gréta stejně brzo zemře. Zachránce Grétina života, prokurátor, navštíví Grétu na jejím statku, aby se přesvědčil, jak bude Gréta dál žít. Ale Gréta se k němu chová nepřátelsky, kousne ho do ruky, vezme na něj pohrabáč a mluví s ním o svém druhém já, které páše zločiny. Gréta je šílená.

Grochowiakovu nesmírně zajímavou hru, kterou z polštiny přeložil Erich Sojka, uvádíme na tomto místě jako podnět pro soubor, který se nebojí experimentu a rizika. Realizace textu na jevišti předpokládá dobrého dramaturga a režiséra, kteří by dokázali velmi dlouhý autorův text citlivě krátit, ale také dobrého výtvarníka, který by vymyslel esteticky působivé a účelné řešení několika jevištních prostorů, jejichž proměna by měla být v minimálním čase. A pak také dva dobré herce — představitelku pětadvacetileté Gréty a představitele asi šedesátiletého prokurátora. Ostatní role jsou buď středního (advokát-obhájce, toxikolog, prokurátorova dcera Clélie, psychiatr Baxt, hrobník) nebo malého rozsahu (policista, kaplan, klíčník, 2. hrobař, prostitutka, dozorce, šest vězenkyň).

KONRAD REICH: POKUS S ÚPSILONEM

Cestou z vězení potká pan Úpsilon pokladníka a účetního Antonína Adriansena, který prchá z Oslo, protože z konta svého šéfa makléře Erichse na vybral pro sebe 3000, aby stoupl v očích Erichsenovy dcery Jany, kterou miluje. Když vidí pan Úpsilon, jak je Antonín zničený z tohoto přestupku, pokládá za správné vzít do ruky Antonínovu výchovu a poučit ho, jak je třeba se ve světě ohánět. Pod Úpsilonovým vedením vybere Antonín z Erichsenova konta 400 000, druhý den oznámí Erichsenovi, že zpronevěřil všechny jeho peníze a že mu nezbyvá, než se udat policii. Ale Erichsen má druhý den zaplatit směnku a nepotřebuje policii, ale peníze. Přistoupí proto na Antonínův návrh, že se do celé věci vloží Antonínův otec pan von Úpsilon, diplomatický pracovník, který by možná mohl za syna složit zpronevěřené peníze. Pan Úpsilon se do věci vloží vehementně: za Antonínovými zády stráví noc s Erichsenovou dcerou, která se do něho zamiluje, ráno potom nabídne Erichsenovi 50 000 pod podmínkou, že Antonínovi vystaví vysvědčení o bezúhonnosti a výborných pracovních schopnostech. I tuto nabídku Erichsen přijme, aby mohl zaplatit směnku. O zbylých 340 000 se Úpsilon rozdělí na půl s Antonínem. Ale snaživý žák za učitelovými zády skoupí část akcií Erichsenova podniku, prozradí Erichsenovi, jak byl napálen a domluví s ním svůj sňatek s Janou, která vlastní další část akcií Erichsenova podniku. Dále obere pana Úpsilona o jeho podíl a dá mu najevo, že už s ním nechce mít nic společného, protože teď bude hlavou Erichsenova podniku on, Antonín. Ale jeho radost z vítězství nad učitelem Úpsilonem netrvá dlouho. Pan Úpsilon, jako mistr ve svém oboru, už stačil uzavřít sňatek s Janou, potom obere Antonína o svůj i jeho podíl, stane se hlavou Erichsenova podniku, v němž Antonínovi vykáže podradné místo. Pan Úpsilon bude kapitalistou. Ze své minulé zločnické činnosti má k tomu výbornou přípravu.

Dobře napsanou společensko-kritickou konverzační komedii současného autora NDR přeložil Jiří Stach. Autor ji napsal na námět norského spisovatele Sigbjørge Høimabakka. Její příběh se odehrává v Norsku v současné době. Má čtyři jednoduché hrací prostory — u silnice, kancelář a 2 pokoje — a čtyři postavy: pana von Úpsilona (55 let), Antonína Ariansena, pokladního a účetního (25–30 let), makléře pana Erichse (60 let) a Erichsenovu dceru Janu (31 let). První dvě jsou role velké, druhé dvě mají střední rozsah. Text může nastudovat každý soubor, který má ve svém hereckém souboru typy, odpovídající autorovým postavám.

J. ČERNÍKOVÁ

Poznámky o divadelní kritice

METODA A METODOLOGIE

Kritika je poznání. Předmětem poznání divadelní kritiky je divadlo jako celek i jednotlivé divadelní představení. — Tyhle dvě velice jednoduché věty jsou obecným východiskem k otázce, jak konkrétně dělat, provozovat, produkovat divadelní kritiku. A zároveň jsou i východiskem k zodpovězení této otázky, neboť nabízejí možnost dobat se jistých metodických a metodologických poznatků o tomto poli lidské činnosti, které je — mírně řečeno — problematické a plně úskalí. Právě proto, že často metodu a metodologii bud úplně postrádá nebo ji jenom tuší.

Vyjďeme z oné první věty, že kritika je poznání. V tomto smyslu je to věta, která se dotýká nejobecnějších problémů metodologických, tedy nejobecnějších problémů poznání. Neboť metodologii lze zařadit do gnoseologie a konstatovat, že specifickými problémy metodologie jsou problémy teorie poznání. V tomto smyslu je obecnou marxisticko-leninskou metodologií všech věd materialistická dialektika.

Ovšem: standardní koncepce chápou metodologii jednak jako nauku o metodě vědeckého poznání a přetváření světa, jednak jako souhrn vědeckých postupů používaných vědou k tomuto poznání. A jsme u pojmu metody, který si pro naše účely charakterizujeme jako „systém regulativních principů přetvářecí, praktické nebo poznávací činnosti“. Tento systém má své obecné principy i principy konkrétní, používané jednotlivými vědami. Konkrétní metody jsou určovány předmětem poznání — jímž je v našem případě divadlo jako celek i jeho jednotlivé projevy, tj. jednotlivé divadelní inscenace.

Takže: nechceme-li kritiku divadla chápat jako souhrn dojmů a subjektivních poznámek, ale naopak ji koncipovat jako vážnou a seriózní poznávací činnost, která si alespoň v jistém směru činí nárok na objektivní platnost svých poznatků, musíme chtít nechtět uvažovat o obecných i konkrétních problémech metodologických a metodických. A ještě jinak: ani v divadelní kritice nemůžeme přehlížet fakt, že současná věda stále víc usiluje o to, aby se sblížily a vzájemně ovlivnily obecně vědecké a filosofické principy se speciálními principy jednotlivých věd.

V tomto smyslu se potom před divadelní kritikou nutně vynoří problematika systémově-strukturálního přístupu, který je zejména v poslední době v sovětské vědě považován za neobyčejně efektivní způsob rozvíjení a skutečně uplatnění marx-leninské filosofie ve speciálních vědách. — Systémově-strukturální přístup v souladu s marxistickým světovým názorem považuje objektivní realitu za poznatelnou — a to takovými prostředky poznání, které se neodvolávají na žádné vnější prvky, cizí její povaze. Poznatelnost všech jevů vyplývá ze samotné vnitřní povahy objektivní reality — z její strukturálnosti. Struktura je „specifickou jednotou zákonitých vztahů, funkcí, kauzálních a dialektických souvislostí předmětu, jednotou jeho vnitřní diferenciace“, říká sovětský teoretik V. A. Potopějko. To znamená, že jde o specifickou jednotu nutných, podstatných vztahů a zákonitostí, nikoliv o mechanický souhrn a výčet. Struktura je vysoce organizovaným útvar s ohromným stupněm složitosti a vnitřní rozpornosti, v němž souhrn prvků a vzájemných vazeb vytváří kvalitativně zcela nový útvar — systém.

Divadlo — posuzováno z hlediska prvků účastníků se jeho tvorby — je souhrn řady umění, z nichž každé má své specifické zákonitosti. Dramatický text je například také součástí literatury a lze jej měřit hledisky literárními. Herectví je zcela svébytné umění; má své dějiny a svou přesně vymezenou problematiku, své konkrétní zákonitosti, jež třeba právě s literaturou nemají nic společného. Dnes už skoro sto let ve vývoji divadla hovoříme o režii jako

o ničím nezastupitelné, tvůrčí činnosti. Je značena mnoha velkými jmény režisérů, kteří vytvořili nejen slavné inscenace, ale navíc velice často přispěli k rozvoji teorie a teoretického myšlení, takže se z režie stala na základě specifických zákonitostí zcela specifická činnost. Na výstavbě divadelního představení se neméně podílí i umění výtvarné, tj. scénografie, která jednou svou částí zasahuje do problematiky výtvarného umění vůbec, ale na druhé straně vytváří svou vlastní problematiku, která se — obecně řečeno — vždy dotýká řešení divadelního prostoru jako celku. Moderní scénografie si osvojila řadu poznatků, jež dnes už tvoří její specifické zákonitosti. A tak bychom mohli jít dál a hovořit o podílu hudební složky na výstavbě činoherního představení, o problematice složky pohybové, která se dnes v jistém typu divadla výrazně osamostatňuje a stává se dominantou. A museli bychom se zastavit u další důležité složky — jevištní techniky, jejíž úroveň v současném světě vědecko-technické revoluce je schopná vtisknout představení, a vůbec divadlu, velice výrazné charakteristické znaky.

Nešlo mi teď o podrobnou analýzu jednotlivých umění, která se účastní výstavby divadelního představení a jež se vyskytují v divadle vůbec. Chtěl jsem jen ukázat, že každé z těchto umění má svou specifickou a své vlastní zákonitosti, které lze jak historicky, tak teoreticky sledovat. To znamená, že každé z nich má svou vlastní strukturu. A co je pro nás důležité: za jistých podmínek a jistých okolností vstupují do vztahů, v nichž se vytváří zcela nový, kvalitativně naprosto odlišný systém, kterým je na nejnižším stupni konkrétní divadelní představení, na stupni nejvyšším divadelní kultura jisté společnosti. A strukturálně-systémový přístup umožňuje postihnout právě tuto pochoduji kvalitativní proměnu, tento zrod zcela nové hodnoty, na němž se nutně podílejí a podléjí specifické umělecké prvky. Divadelní kritice se tím dostává první rozhodující možnost být vskutku vědeckou — a tedy odbornou, profesionální — poznávací činností. Neboť takto si zachovává vědomí odlišnosti jednotlivých prvků divadelního představení, smysl pro jejich ničím nezastupitelný podíl, ale zároveň je schopna rozpoznat, v čem tvoří jednotu, v čem se stávají tou kvalitou, kterou lze nazvat celkem divadelního představení a divadla vůbec. A to je — chcete-li — první předpoklad objektivně platné metody divadelní kritiky.

Strukturu ovšem nelze absolutizovat, nelze ji chápat jako naprosto uzavřený celek, který se vyvíjí na základě svých zákonitostí, tak říkajíc na principech samovývoje. Někteří sovětské teoretikové tu vždy v této souvislosti zdůrazňují zřetel historicko-genetický. Což je zřetel, který je především uplatněním principů dialektického materialismu v systémově-strukturálním přístupu a zabraňuje nesprávným filosofickým a tedy metodologickým závěrům. Historicko-genetický přístup vyžaduje schopnost analyzovat kvalitativní změny zkoumaného předmětu, stanoví posloupnost etap a poznat jednotlivé složky a vazby tohoto předmětu v dané historické situaci a z hlediska všech vnějších a vnitřních vazeb.

Bedřich Engels napsal v dopise K. Schmidtovi: „Konečná převaha ekonomického vývoje i nad těmito oblastmi je pro mne nesporná; avšak uplatňuje se v rámci podmínek, které si tato oblast sama předpisuje: ve filosofii například působením ekonomických vlivů (které opět působí většinou teprve v politickém a jímém hávu) na existující filosofickou látku, dodanou předchůdci. Ekonomie netvoří zde nic »a novo« (přímo ze sebe), určuje však způsob změny a dalšího rozvoje nalezené myšlenkové látky, a i to většinou nepřímou, neboť největší přímý vliv na filosofii vykonávají politické, právní a morální reflexy.“

Divadelní představení nelze vyložit, analyzovat, poznat



Vítání souborů v Sadské

a hodnotit mimo materiál, jenž toto představení tvoří, z něhož divadlo vůbec vzniká. Historicko-genetický aspekt systémově-strukturálního přístupu tedy především, a vždy vyžaduje jistou vlastnost, kterou bychom mohli nazvat vědomím divadelních souvislostí, vědomím divadelního vývoje. To jest znalostí toho, co divadlo dosáhlo, jak se vyvíjelo a vyvíjí jeho jednotlivé prvky, jaké mají významové možnosti, do jakých vzájemných vztahů se dostávají, a realizují tak onu definitivní kvalitativní změnu, jež tvoří právě jednotu celku, jednotu inscenace.

Honzlův podnět z jeho znamenité studie Pohyb divadelního znaku (1940) zůstává v tomto smyslu jedním z nejznamenitějších metodických impulsů české divadelní vědy. Neboť tady byl podniknut pokus zachytit dějiny divadla právě na bázi onoho jednotícího prvku, který rozhodujícím způsobem vždy a za všech okolností tvoří jednotu divadelního systému — ať už je to systém divadla v jisté době, nebo systém jednoho představení. Což konec konců znamená také v rámci systémově-strukturálního přístupu na-

Nymburský Hálek uvádí Jiráskovu Lucernu. Foto Cee



lezení a stanovení těch částic, které tvoří konstantní a určující prvky, jimiž lze postihnout specifičnost a jedinečnost toho kterého jevu. A pro divadelní kritiku je přece jedním z podstatných rysů její činnosti vůle a snaha vyjádřit, čím je to nebo ono představení neopakovatelné, nezastupitelné, originální. Čím dosahuje své nijak nenahraditelné estetické kvality a funkce.

Ovšem — abychom se vrátili k Engelsovi — toto vědomí rámce podmínek, které si předpisuje sama oblast (a v divadle je to vědomí jednoty divadelního estetického účinku, který vzniká spojením řady složek) musí být, chceme-li zůstat na půdě marxismu, doprovázeno nutně metodologickým poznatkem, že historicko-genetický aspekt systémově-strukturálního přístupu vyžaduje i zkoumání a hodnocení oněch prvků, které vstupují do struktury i mimo specifický materiál té či oné oblasti. V posledním a určujícím stupni jsou to samozřejmě vlivy ekonomické.

Nezapomínejme však, že jde o umění. A jestliže Engels u filosofie připomíná, že se tyto vlivy projevují nepřímo, tím více to platí pro umění. Historicko-genetické zkoumání struktury divadelního představení znamená — při dobré profesionální úrovni — neobyčejně jemný a složitý úkon, kdy cesta k poznání a popsání základní hodnoty a společenské funkce je prakticky odkrýváním jednotlivých vrstev všech vlivů, které nepřímo zprostředkovaly právě onen klíčový a ústřední vliv ekonomický. Ideologický význam a ideologická funkce divadelního představení se tak v tomto světle rovněž vyjeví jako složitá strukturální vazba prvků filosofických, politických, morálních, hodnotových, etických, jejichž jednotu nakonec tvoří třídní zájem, který vyslovuje objektivní hodnotu a platnost vztahů ekonomických.

Každé divadelní představení je potom odrazem své doby a zároveň tímto způsobem vstupuje do vztahů se svou dobou a působí na ni. Systémově-strukturální metoda, a zejména její historicko-genetický aspekt, je tu ve svém principu bezpečnou a spolehlivou základnou a metodologickým východiskem, které dovoluje kvalitu divadelního představení hodnotit v celé její specifické rozloze. Neboť na jedné straně si je vědoma toho, že divadelní představení je struktura vzájemně se ovlivňujících a spolu souvisejících prvků, které se jistým způsobem proměňují v novou, vyšší kvalitu. A na straně druhé stále a systematicky upozorňuje na to, že každý z těchto prvků má své vazby a vztahy tak říkajíc mimodivadelní, které zakotvují divadlo jako celek i každé jednotlivé divadelní představení v celkové struktuře společenské.

V rámci obecné teorie systémů patří divadlo nepochybně do systémů sociálních. Ty se vyznačují tím, že jejich vnitřní vztahy a vazby jsou výsledkem společenské činnosti, že se formují jako výsledek této činnosti. Z metodologického hlediska tu platí totéž, co pro studium a hodnocení všech společenských systémů: všechny použité prvky směřují vždy k tomu, aby vytvářely jednotu, která danou objektivní realitu nejenom odráží, ale také ji ovlivňuje, řídí. Tedy: analýza jakéhokoliv prvku daného divadelního představení může a musí být vždy poznáním jeho specifické hodnoty jak v rámci konkrétní divadelní struktury, tak i v rámci konkrétní struktury společenské. Platí tu s železnou logikou: poznávám-li estetickou hodnotu a estetickou funkci uvnitř divadelní struktury, poznávám a vyslovuji i kvalitu a funkci společenskou. A opačně, poznávám-li kvalitu a funkci společenskou, poznávám a vyslovuji zároveň i kvalitu a funkci estetickou.

Kritérium jednoty obsahu a formy zůstává konec konců pro hodnocení jakéhokoliv umění kritériem rozhodujícím. A systémově-strukturální přístup nechce nic jiného než v souladu se současným rozvojem speciálních věd a pokračujícím výzkumem dialektiky struktury zpřesnit nástroje, jimiž lze v dnešní době pokročit dále v poznání některých základních obecných zákonitostí.

I v divadelní kritice.

JAN CÍSAŘ

ZÁPISNÍK

SADSKÁ Malé městečko znají nejen všichni projíždějící trať Praha — Poděbrady — Hradec Králové, ale i mnozí, kdož se zde lázeňsky léčili. Zcela stranou veškerého ruchu u starého kostelíka je nenápadný řadový dům, kdysi hostinec, dnes kulturní středisko a kino. Při vstupu do budovy vás mile překvapí útulná, vkusně vybavená klubovna, zřízená brigádníky členy místního ochotnického souboru Klicpera. Je tu i prostorná zasedací síň a nově upravený akustický divadelní sál s jevištěm, který je současně kinem. V tomto prostředí se konala na jaře III. okresní přehlídka amatérských divadelních souborů Nymburska. Díky domácím a jejich péči o soubory to bylo prostředí srdečné a přátelské.

Místní soubor zahájil inscenaci hry P. Hajného Domácí víno. Byl to zdařilý zahajovací večer, v němž domácí soubor, který teprve před třemi roky obnovil přerušovanou činnost, dokázal pozoruhodný umělecký vzestup. Herecký výkon Vlasty Honcové v postavě Matky byl oceněn čestným uznáním. Druhým představením přehlídky byla Jiráskova Lucerna v provedení nymburského souboru Hálek, který přijel s netradiční, zájezdovou, rychle přestavitelnou scénou. Dobré herecké výkony se uplatnily zvláště v prvním jednání (Babička, Hanička, Braha, Mlynář), ale v dalších obrazech se vytratila hlavní dějová linie a konflikt byl oslaben výkony Kněžny a Mlynáře ve scénách pod lipou a na zámečku. Snad bylo zbytečné podbízet se divákům v některých postavách muzikantů, rýchtářů i France — to byly karikatury, z nichž se vytratil člověk a jeho srdce. Porota udělila cenu Z. Váškovi za herecký výkon v roli Mlynáře. — Hostem přehlídky byl vesnický soubor Vojan z Lbice n. C. s pohádkou A. Voglové Pasáček vepřů, nadšeně přijatou dětmi ve dvou představeních. — Uměleckým vrcholem přehlídky byl Puškinův Evžen Oněgin v dramatičce J. Janovského, uvedený po děbravských souborech již v režii J. Pavlíčka. Odvážný a nekonvenční dramaturgický přístup, tvůrčí režijní práce jakož i několik pozoruhodných hereckých výkonů zkušených i mladých představitelů — to byly hlavní klady pozoruhodné a perspektivní inscenace, za niž soubor získal vítězství v přehlídce a J. Pavlíčkova cenu za herecký výkon v roli Taťany.

Přehlídka v Sadské byla vzorně připravena a pro všechny účastníky se stala zážitkem, na který budou rádi vzpomínat.

Díky za to patří pořádařskému OKS v Nymburce a Kulturní komisi MNV v Sadské, ale také oběťtavným ochotníkům domácího souboru Klicpera.

L. L H O T A

SVIT Odbor kultury Východoslovenského KNV, KV SČSP, KOS v Košicích, odbor kultury ONV, OV SČSP a OOS v Popradě, MNV ve Svitě a Sdružený ZK ROH ve Svitě nás pozvaly na krajskou soutěž ochotnických divadelních souborů kategorie B, která se konala ve dnech 27. až 30. března ve Svitě. Naše čtenáře bude nejvíce zajímat repertoár zúčastněných souborů, který zveřejňujeme: A. Vampilov, Dvadsať minut s anjelem (Matica, ZK Tatramat Poprad Matejovce) — Ludo Zelenka — Detvan, Žinčica kontra infarkt (DK v Tuľčiku) — A. Vampilov, Starší syn (OB v Sp. Podhradí) — V. Katajev, Deň odychu (OB Dobšiná) — J. Chalúpka, Všetko naopak (Ondavan — OB Stropkov) — Barč Ivan, Dva ja (ZZK ROH Svit).

BRNO 4. a 5. března proběhlo ve Vysokoškolském klubu SSM v Brně krajské kolo přehlídky divadel malých jevištních forem a recitačních kolektivů, které mělo za úkol vybrat reprezentanty Jihomoravského kraje do ústředního kola Wolfrava Prostějova a Šrámkova Písku. Odborná porota pod vedením Vladimíra Vozáka zhledla celkem jedenáct vystoupení. Recitační soubor LŠU Kosmákovy ulice v Brně předvedl za řízení R. Köttnerové pásmo z veršů mladého básníka Iva Odehnala Domov. Recitační kolektiv gymnázia z Blanska získal čestné uznání za montáž poezie Františka Halase, stylizovanou jako hodina češtiny. Soubor „D 7“ ze SEŠ Břeclav přivezl agitační pásmo moderního českého básnictví Slavim tebe, člověče. Druhý břeclavský kolektiv, gymnaziální Regina, inscenoval text laureátky Strážnice Marušky Kudeřkové Václava Kleslové Nejkrásnější jsou koleje — příběh životního hledání mladé dívky. 4. oddíl brněnského dětského souboru Pírko zaujal hravou dramatičací prózou Američana Carla Sandburga Pohádky z bramborových řádků. Divadlo Triangl z Brna připravilo rovněž dramatičaci — jevištní předpis posledního románu Vladimíra Párala Radost až do rána (scénář L. Kozlovský). Za folklorní program Zahrajte ně, huslíčky získal další čestné uznání soubor Variace z otrokovického gymnázia. Divadlo hudby a poezie z Gottwaldova nabídl montáž z díla Františka Hrubína s názvem Pro přítelkyni luny. Vítězem v kategorii recitační, odměněným diplomem KV SSM, a tedy kandidátem pro Wolfrav Prostějov stal se soubor ObKVS

Brno II Pegas, vedený M. Třešňákovou; uvedl působivý protifašistický dokument Vladimíra Jarého z autentických vyprávění a novinářských článků Chlidské svědectví. Pro ústřední porotu Šrámkova Písku byli vybráni dva nositelé diplomu KV SSM. Soubor „Kolektiv“ z řad Pírka sám aktualizované zdramatizoval méně známý román Julese Verna Doktor Ox. Konečně „Divadlo X“ z Brna inscenovalo Skorkovského úpravu vzpomínkové prózy sovětského básníka Anatolije Marijengofa Roman bez lhaní, nastudovanou A. Goldflamem. Letošní ročník obou krajských soutěží měl však jako celek jen průměrnou úroveň.

VZ

JABLONEC n/NISOU Okresní kulturní středisko z Jablonce nám zaslalo dopis, z něhož citujeme: „Činnost amatérských divadel v Jablonci nad Nisou povážlivě zaniká — v současné době existuje ve městě prakticky jediný soubor tradičního ochotnického divadelního typu. Rozhodli jsme se proto v souladu s Výzvou ústředního výboru odborového svazu pracovníků kultury, umění a společenských organizací založit víceoborový Amatérský klub, který chce ve svých řadách sdružovat nejen zájemce o práci libohereckou, ale i výtvarnou, hudební, literární a technickou. V repertoáru se budeme opírat o současnou dramaturgii socialistických států, naši světovou klasiku různých žánrů. Později chceme přistoupit i k divadlu autorskému. Za primární záležitost považujeme inscenování divadelních představení pro děti. Představení tohoto druhu je v našem okrese málo a v mnohých případech se nerespektují nejzákladnější estetická a etická kritéria pro mladého diváka.“

LIBOCHOVICE Jubilejní, dvacáté Libochovické divadelní léto bylo zahájeno 12. května v Libochovicích zámku. V průběhu přehlídky zhledla porota tato představení: B. Vasiljev — A. Iľtra jsou zde tichá (Rakovník) — G. Goldoni — Náměstíčko (Ústí n. L.), I. Otčenášek — Víkend uprostřed týdne (Libochovice), A. Iľrása — Marlia (Sázava), E. Holger — Nežlobte habičku (Kralupy n. Vlt.), G. Gorin — Zapomeňte na Hérostrata (Chomutov), F. X. Svoboda — Poslední muž (Chabařovice), V. Šukšín — Energičtí lidé (Čelákovice), M. Migura — Maribel a podivná rodina (Libochovice) a R. Thomas — Past (Máj Praha). 17. června Libochovické léto skončil vyhodnocením souborů, odezvaním cen vítězům a slavnostním, společenským večerem.

L. S E D L Á K

STŘEDOČESKÝ KRAJ Během Wintrova Rakovníka došlo k vyhodnocení Soutěže aktivity

amatérských divadelních souborů Středočeského kraje pro rok 1976. Mezi prvními deseti se umístily tyto soubory: 1. Tyl OB Říčany, 2. Tyl KKP Čelákovice, 3. MOKS Revnice, 4. Tyl OB Bakov n. Jiz., 5. Scéna KaSS Kralupy nad Vlt., 6. Tyl MOKS Rakovník, 7. K. J. Erben Spol. klubu Žebrák, 8. Lidové divadlo TJ Sokol Nučice, 9. Tyl KaSS Žleby, 10. Nové divadlo DK kpt. Jaroše Mělník. O tom, jaký význam přikládají vyhlásovatelé — KKS a KV SČDO — Soutěži aktivity, svědčí i štedré dotace vítězným souborům, které v případě prvního místa dosáhly částky 5000 Kčs.

KOUTEK SAL SČDO

Po pěti měsících Soutěže aktivity si upevňuje vedoucí postavení soubor Zvoneček z Prahy 4, který získal již 257 bodů, na dalších předních místech jsou Maňáskářský kroužek z Kroměříže (180), Pimprle (157), Říše loutek (144), Radost Strakonice (141), Jitřenka Zatec (128), Svět pohádek (120). — Kohútěk ze Vsetína se zúčastnil dvou brigád pořádaných MěNV a spolupořádal výstavu. Brigádnické činnosti se věnují i ve Smiřicích, kde členové souboru rekonstruovali vlastními silami sociální zařízení své scény. Dvou brigád se zúčastnily také členky souboru Sekce učitelů mateřských škol okresu Gottwaldov. — Zvoneček připravil opět výstavu loutek, tentokrát je věnována řezbářství italského původu Alessimu. Výstavu o řezbářství Karlu Krobovi navštívilo asi 20 000 diváků, mezi hosty byl i ministr kultury ČSR doc. dr. Milan Klusák, ČSc. a primátor hl. m. Prahy dr. Zdeněk Zuzka.

Na základě pozvání ministerstva kultury ČSR přijelo dne 5. 2. do Československa Národní loutkové divadlo z města Paněvžis z Litevské SSR. Litevští loutkáři dvakrát vystoupili v Domě kultury pracujících VŽKG Ostrava se svou inscenací „Jantarová legenda“. Ve čtvrtek přijeli do Prahy na návštěvu hlavního města. Vedle přehlídky pražských památek navštívili sovětské hosté představení divadel Spejbla a Hurvíňka a Loutky. V sobotu 12. 2. byli hosty loutkového divadla Jiskra z Prahy 8 a předsedy SAL. Litevští loutkáři zhledli část představení, pobesedovali si o loutkářském hnutí v ČSR, na oplátku předvedli své loutky v malé ukázce a zazpívali několik národních písní Litvy.

Díla ve spolupráci se SAL vydala další sborník loutkových her. Tentokrát je autorem sborník Marcela Truxová. Sborník nese název „Pohádky tety Marcely“.

PSL

BRNO Dvojčíslem 4—5 ukončily svůj druhý ročník **Listy o divadle** — neperiodický zpra-

voda, vydávaný Krajským poradním sborem pro amatérské divadlo při KKS v Brně za redakce Libuše Zbořilové. V rubrice studií, zaměřené až dosud ke dramaturgii, režii, scénografii, jevištní hudbě, herectví a obecně, zabývá se nyní Artur Závodský kritikou; tak byla postupně věnována pozornost všem hlavním složkám, nutným pro vytváření a vnímání divadelního artefaktu. Jiná studie rozebírá Šaldovu představu rozvinuté divadelní kultury. V oddíle medailonů hodnotí Jindra Malinová pražské inscenace význačného expresionistického režiséra Františka Zavřela. V rubrice Interview odpovídá vedoucí redaktor akademických Dějin českého divadla prof. dr. František Černý o současném stavu a vyhlídkách tohoto velkého divadelně-historického projektu. V trojici fejetonů zaujme svěží líčení atmosféry Jiráskova Hronova. O hostování umělci Národního divadla Marie Hübnerové a Rudolfa Deyla staršího v prostějovském Hanáckém divadle informuje Bohuslav Kraus. Pět účastníků ankety se pokouší postihnout rozdíl mezi amatérským a profesionálním diva-

dlem. Instruktivní oddíl „Náš slovník“ přináší nyní — ovšem se zaměřením na divadelní problematiku světovou i naši — hesla „osvícenství“ a „preromantismus“. Asi čtvrtinu čísla zaujímá už tradičně pestrý oddíl recenzí, referátů, zpráv a glos o pozoruhodných inscenacích, novinkách odborné literatury, divadelnických jubileích atp. Listy o divadle si získaly dobré autorské a čtenářské zájemství; měly by proto i nadále plnit své důležité poslání: v duchu státní a stranické politiky napomáhat rozvoji zájmové umělecké činnosti v Jiho-moravském kraji. **vz**

VOLYNĚ V druhé polovině dubna se ve Volyni konala krajská přehlídka vesnických souborů Jihočeského kraje Volyňské divadelní jaro. Letos byla přehlídka pořádána v rámci Festivalu ZUČ na počest 60. výročí VŘSR a 30. výročí Vítězného února a zúčastnily se jí soubory: OB Strážkovice — Chudý kejklíř (J. K. Tyl), DK Vyšší Brod — Napoleon z Doulku (J. Sypal), SSM Dražice — Ženský zákon (J. Gregor-Tajovský), OB Dub — Jakub Oberva (J. Havlásek), MĚKS Vodňany

— Starší syn (A. Vampilov), Racek DPM Kaplice — Kouzelník Dik (J. Sypal), ZK ROH Lnárna Božejov — Tvrdohlavá žena (J. K. Tyl) a mimo soutěž vystoupil soubor MĚKS Volyně se hrou Květy Třebické Blatouchy — Cesta vede k domovu.

ROŽNOV POD RADHOŠTĚM

V březnu uvedl Klub pracujících ROH Čechovova Strýčka Váňa. Dlouhodobě působícího profesionálního režiséra Zdeňka Hradiláka vystřídal další hostující umělec Zdeněk Postler z Ostravy. V titulní roli se představil Stanislav Lichnovský, v dalších M. a V. Dohnalovi, M. a K. Daehnovi a další zkušeni rožnovští amatéři. **ek**

PRAHA Upozorňujeme pražské amatérské divadelníky, že přijímací zkoušky na dramatické oddělení Lidové školy umění, specializované studium (dříve Lidová konzervatoř) se konají v průběhu června a koncem srpna t. r. Zájemci o studium herectví a pantomimy mohou odevzdat přihlášky na sekretariátě školy, Praha 1, Václavské nám. 3, do 25. června t. r.

Hry pro dospělé

J. K. Tyl: Krvavé křtiny (14 mužů, 6 žen)
J. Sypal: Napoleon z Doulku (7 mužů, 6 žen)
A. N. Ostovskij: Kdo hledá, najde (2 muži, 7 žen)
L. Leonov: Zlatý kočár (7 mužů, 5 žen)
D. Ivanov — V. Trifonov: Úhlopříčka 67 cm (5 mužů, 5 žen)
A. Fredro: Dámy a husaři (6 mužů, 7 žen)

Malá řada soc. autorů

D. Asenov: Pozlátka (4 muži, 3 ženy)
F. Kalb: Dnešní příběh (4 muži, 2 ženy)

Hra pro děti a mládež

J. Švarc: Sněhová královna (14 mužů, 6 žen)

DVĚ HRY PETERA KOVÁČIKA

Objevení her Hostinec Pod zeleným stromem a Pohlednice z Benátek od slovenského dramatika Petera Kováčíka patří již k překvapením loňského roku. Do češtiny je poctově přeložila Valéria Sochorovská a vyšly v edici DILIA.

Čtyřicetiletý autor (nar. r. 1936 v Černém Balogu) je vlastně nejmladším slovenským dramatikem. Oběma jeho divadelním hrám již předcházelo od roku 1968 pět her rozhlasových a jim zase několik próz. Literárním debutem Petera Kováčíka byla sbírka povídek Portréty (1964). V té době pracoval jako redaktor Středoslovenského nakladatelství v Banské Bystrici. Jeho cesta k literatuře vedla přes studia na ekonomické fakultě, která v roce 1980 s titulem inženýra dokončil, ale již s vědomím, že racionální pohled ekonomem není jeho pohledem na svět. Proto se ihned přihlásil do konkursu na místo redaktora v televizi — a uspěl.

Na otázku, co vás, ekonomu, přivedlo k literatuře — v rozhovoru k brněnské premiéře Hostince Pod zeleným stromem odpověděl: „Říká se, že pro spisovatele je nejlepší školou těžké dětství. Nevím, do jaké míry je toto tvrzení pravdivé, ale fakt, že mi v dětství zemřel otec (zůstal nás šest sourozenců), ovlivnil svým způsobem výběr mého povolání. Chtěl jsem studovat (což ostatně chtěli všichni sourozenci), a protože na studia by ani při nadlidském úsilí nesehnala matka potřebné prostředky, museli jsme během prázdnin vydělávat: pracoval jsem doma na poli, na stavbě, na pile, v lese a v uhelných skladech. Poznával jsem lidi a jejich nevšední osudy. Ty nejzajímavější jsem si pak zapisoval na vysokoškolských přednáškách, které se mi zdály nudné a nezajímavé. Nevěděl jsem, co z toho bude, ale s postupem času mě tyto zápisky těšily čím dál víc.“

První Kováčíkova hra Pohlednice z Benátek je hrou současnou. Dala by se označit jako komedie, ale komedie má stytná, ironická. U staré matky se narychlo scházejí čtyři ze šesti bratrů. Rodinnou poradu svolal docent psychologie Rodin. Je to schůzka neobvyklá, protože všichni se stále vymlouvají na své starosti, na svou práci, nedostatek času a u matky se jen tak někdo nezastaví. U ní teď žije jen zatrpklý Kleostin. Nyní jsou všichni vzrušeni. Rodin jim sdělil, že nejmladší Benjamin emigroval, a dokonce provedl takovou schválnost, že mu to sdělil na pohledu z Benátek a tónem, který přivádí příjemce do podezření ze spoluviny. Strach z otázek příslušníků bezpečnosti, ohrožení kariéry, vzájemné obviňování, matčin smutek, hysterické výlevy Rodinovy ženy — to vše vytváří atmosféru, v níž se obnažují charaktery jednotlivých hrdinů, nepříteli lichotivé vlastnosti novodobých měšťáků. V rozrušení a zlosti, v záplavě nedůvěry, nevímajících matčiny pochybnosti a ani si nevšimnou razítka na pohledu. Nakonec vyjde najevo dobře vymyšlený žert nejmladšího ze sourozenců, ale i způsob, jímž chtěl omluvit svou delší nepřítomnost mezi nimi — podrobil se závažné operaci, k níž ho přiměl pátý z bratrů, lékař Pubo. V úlevě, která se v rodině rozhostí, se mísí hanba s nabubřelými slovy. U stolu je zase nastolena atmosféra rodinného oběda, sourozeneckých škádlivých vztahů. Jako by se nic nestalo. Ale divák cítí autorovy nevyřčené otázky — co se to s nimi na tu chvíli stalo? Kde se vzala ta zaslepená nedůvěra, osočování, alibismus...

Kováčíkův Hostinec Pod zeleným stromem se dobou děje vrací do počátku třicátých let, do období hospodářské



krize, do let, které dramatik sám neprožil. Poznal je však z vyprávění dědečka, který byl majitelem takového hostince. Motivy z jeho příběhů se smísily s dětskými zážitky samotného autora, podnítily jeho fantazii a touhou oživit je na jevišti. Jsou připomínkou neradostné minulosti, sociálních problémů, společenských protikladů té doby.

Za hospodským stolem se skleničkou v ruce tu lidé zapařují na svá trápení, nacházejí chvíli úniku ze samoty a zoufalství vyražených, poznávají alespoň na okamžik sflu soudržnosti a lidského společenství. Jsou vzorkem z celkového obrazu společnosti na periferii malého slovenského městečka v předmnichovské republice. Je mezi nimi i bača i sedlák, kovář i hazardní hráč, dobrodruh, který hledal práci a kýžený majetek v zámoří, ale i dělník s „řečníkem“, jak se tu říká muži, jenž věří ve svou pravdu o revoluci a „roznáší ji jako apoštol“. Najdou se tu i lidé fyzicky postižení a těžce zápasící o holou existenci. Co postava, to typ a výrazný charakter.

Obě Kováčikovy hry spolu sice dějově nesouvisí, ale jedna podmiňuje druhou. Z kontrastu jejich hrdinů i společenské situace a doby vyrůstá obraz přeměny života nejen na Slovensku, nezkrášlený, upřímný, přesvědčivý i varující před zapomněním na základní lidské hodnoty.

bš

POHLEDNICE Z BENÁTEK

(ukázka)

KLEOSTÍN (se stále ještě směje): Jednou se na tebe přijedu podívat a ty z toho uděláš vánoce... [Vážně] Nechápeš, že tu nejsou kvůli tobě? Feo tu nebyl dva roky.

FEO (zatne pěsti, zlobně se podívá na Kleostína): Nemohl jsem!

KLEOSTÍN (ukáže na Rodina): Pan docent taky nemoh... stavěl voliéra pro psy!

RODIN: Měl jsem také jiné starosti. Ale tobě bych rád poradil...

SANDRO (sebevědomě, Rodinovi): Na mě zapomněl.

KLEOSTÍN: Nezapomněl. Ty jsi psal články o tom, jak dělníci každé den s úsměvem překonávají normy, žijou spořádaným rodinným životem, večer co večer pijou koňak a cpou se vobloženejma chlebičkama s kaviárem. Když jsem to čet, bylo mi na blití.

SANDRO (podrážděně, se šroubovákem v ruce): A měli pít vývar z fuseklí?

KLEOSTÍN (zoufale): Ty to nikdy nepochopíš!

RODIN (Kleostínovi): Kdypak jsi ty napsal jedinou řádku, že soudíš tak bohorovně?

KLEOSTÍN: Nenapsal jsem ani řádku, ale jsem z branže a vím, co dělníci pijou a o čem přitom povídají. Sandro žije život tak, jako by vnímal svět tvejmá očima.

MATKA (Kleostínovi): Každá rodina se v něčem neshodne,

Kleo, ale ty zacházíš moc daleko.

KLEOSTÍN: Tohle není už rodina! Pořídil ti telefon, aby tě měli na drátě, to je příjemnější, než mít tě na očích. [Matce se podlomí kolena, musí se posadit]

FEO (třídí kameny, přeruší práci, podívá se na matku a na Kleostína): Ovládej se!

KLEOSTÍN (běží k matce): Mamí, vždyť ses pro nás seděl! Prala jsi polovině města, uklízela jatka, hospodu, nosilas nám svou večeři. Bylas hladová, ale šťastná, že se můžeme nacpat. A teď tě berou na hůl.

MATKA (těžce): Nikdo mě na hůl nebere.

KLEOSTÍN (prudce): Nikdo?! [Běží k televizoru] Tady byly stojací vyřezávané pendlovky. Bily jako zvon a při každém úderu vyšel evangelista. Sandro si potřeboval vylepšit bejváka a vyměnil je za tenhle starý krám. Kdyby potřeboval vokna, máš tady průvan. [Vrátí se k matce] Mamí, proč mu neřekneš, že tě televize nebaví, že bys potřebovala spíš brejle?

MATKA (sklesle): Já už jsem stará, nepotřebuju nic. Ale proč tebe všechno pálí?

KLEOSTÍN (zuřivě): Nesnáším straky!

RODIN: Já jsem si odtud nic neodnesl.

KLEOSTÍN (ironicky): No jo, ty

jsi ze slušný a pokrokový rodiny.

RODIN: S tebou se nedá mluvit. Ostatně proto jsem nepřijel...

KLEOSTÍN (matce): Vidiš, už to začíná. [Rodinovi] No tak, pověz, proč jsi svolal rodinnou radu?

RODIN (podrážděně): Myslíš, že klášť otázky smíš jenom ty? [Zlostně] Usmrkanče nevychovaná.

JULIE (káravě, Rodinovi): Přece se s ním nebude hádat...

RODIN (Julii): Promiň, ale já také nesnesu všechno.

KLEOSTÍN (Rodinovi): Jen pověz!

RODIN (zatne pěst a žene se za Kleostínem. Ale Julie včas zasáhne): Nevychovanče!

JULIE (Rodinovi): To nemá formát!

MATKA (sepne ruce): Bože, odvrát od nás neštěstí... [Pauza]

KLEOSTÍN (Rodinovi): Už nemáš šhubání? No?

JULIE (Kleostínovi): Neprovokuj! [Pauza] Nebo chceš, abychom odjeli a nevíš jak do toho?

KLEOSTÍN (Julii): Hoffm zvědavost, proč nás chtěl pan docent tak najednou všechny vidět.

MATKA (Kleostínovi): Přestaň! Všichni se vracejí domů!

KLEOSTÍN: Ale mamí... tohle má úplně jiné důvod... [Rodinovi] Vysvětlil jí to!

FEO: Kleo, já snesu hodně, ale toho tvého řečnění mám už po krk.

KLEOSTÍN: To není řečnění.

RODIN (Kleostínovi s násilným klidem): Tak já ti to řeknu. Donedávna jsme měli starosti kvůli černému praporu, který jsi v osmašedesátém vyvěsil na fabrice, a teď je tu nový malér. [Křičí] Benjamín si vyjede na výlet do Benátek a nevrátí se! [Vytáhne z kapsy pohlednici a čte] Benátky jsou překrásné, už se nikdy nevrátím. Budu se řídit podle tvých rad. Děkuji ti za pomoc, bez tebe by se mi to nebylo podařilo. [Vztekle] Addio! [Přejede očima po Feovi, Sandrovi a matce] Přísahám, že jsem mu nic takového neradil! Naopak! Prosil jsem ho, aby se nedal lákat plnými výklady, smradlavými kanály. Dvě hodiny jsem mu vysvětloval, aby nenaletěl na zdánlivý blahobyt, že je to pozlátko, ve skutečnosti je tam vlčí systém. To jsem mu říkal a on mi napíše takovou nehoráznost! [Zoufale] Proč mi to udělal? [Pauza] Ještě je v živé paměti „hrdinství“ tady toho... [ukáže na Kleostína] a... [Není schopen pokračovat, nemá daleko k pláči]

HOSTINEC POD ZELEným STROMEM

(ukázka)

KRČMÁŘ (prudce): Seš blbec, že ho posloucháš. Máte práci? Máte, tak se jí držte!

DĚLNÍK (chladaň): Držíme, legionáři. [Odstrčí ho a odejde]

KRČMÁŘ (se zlostně osopí na Rečníka): Chceš je zblbnout?

REČNÍK: Ničemu nerozumíš!

KRČMÁŘ: Zato ty rozumíš všemu! [Odchází k výčepu] Mysli si, že je Salamounovo lejno jeho strejcl!

BAČA (hraje, všimne si Repáně popíjejícího z jeho láhve, vyškubne mu ji, napije se, pak po chvíli s ostychem): Povídals... že znáš rasa.

REPÁNĚ: Nějakou dobu jsem mu pomáhal.

BAČA: Chytat psy?

REPÁNĚ: Škvařit sádlo... To je nejlepší medicína proti soucho- tím. Pak mě to zmohlo.

BAČA: Ten smrad?

REPÁNĚ: Psí sádlo nesmrdí...

Ta bída, co jsem tam viděl.

BAČA: Ty nevíš, co je to bída. [Povzdychne si]

REPÁNĚ: Bída vypadá jako dlouhá řada dětí, který čekají na psí sádlo proti soucho- tím... [Po pauze] Ale to je jen malá bída. Ta velká se podobá vy- záblému chlápčovi. Hádáš mu šedesát a jámu je teprve čtyřicet. V červenci mu bylo zima jako v lednu a vypadal jako rampouch. Chtěl jsem si užít nějakou srandu, tak jsme mu uvařili psí guláš. Když se na- pral, začali jsme štekot. Cívil na nás očima smutným jako les po vývrati a když už jsme se nemohli smát, povídal, že pořádně nežral rok, docela nic deset dní a jestli bysme mu ten guláš nedali taky pro děc- ka. [Podívá se na baču] To je bída!

BAČA: To je taky malá bída. Největší bída je, když se ti na- bídne ženská za litr syrovát- ky...

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

JAN DUŠEK

František Tröster (+ 1968) vytvořil na scéně nikoli pouze místo pro dramatickou akci, ale komplexní dramatický prostor. Pochopil — a učil tomu i své žáky, že rozdíl mezi výtvarnými disciplinami a divadelním výtvarnictvím probíhá především v čase a že scéna může obsahovat dramatickou kinetiku, i když sama zůstane statickou: bude se přesto neustále měnit světlem a hereckou akcí.

František Tröster vchoval dvě scénografické generace; Jan Dušek je jedním z jeho posledních žáků. Přichází k němu v roce 1962 a po absolutoriu v roce 1967 nastupuje angažmá ve Státním divadle v Ostravě. V prosinci roku 1969 přechází do Divadla Petra Bezruče, aby s režisérem Pavlem Hradilem a dramaturgem Milanem Calábekem vytvořil pevný pracovní tým, který určil na několik následujících sezón profil tohoto divadla.

Stejně jako se Tröster ve svých posledních pracích zaměřil na dramatickost jako faktor časový (jeho řady studií k Shakespearově Zimní pohádce uvedené na Národním divadle v roce 1965, jím samým nazvané Krajina, Bouře, Čas — to dosvědčují), tak i Jan Dušek nazírá své scény především v časových relacích. Velká romantická koncepce jeho učitele je mu však cizí: vychován atmosférou šedesátých let, ovlivněn stavem soudobého výtvarného umění, především malířství (chudé umění, pop-art...) a soudobým směřováním světového experimentálního divadla směřuje spíše k jednoduchosti scénických prostředků, k jejich významové variabilitě a k funkčnosti vzhledem k herci. Scénu i kostým chápe v tomto smyslu jako rekvizitu sloužící herci a jeho dramatickému projevu. Sám říká, že „kostým je rekvizita, kterou herec nosí na těle“ — což v jistém smyslu platí i pro jeho pojetí scény. Svůj názor dokládá příkladem z Gilloových Křupanů (DOS Olomouc 1975), kdy ze zimní krajiny nepatrným pohybem bílého plátna se stává protagonistův plášť (a naopak), kdy část doškové střechy dopadne na hercova ramena jako kazajka, kdy v inscenaci

Anouilhova Skřivánka (DPB Ostrava 1970), v okamžiku dialogu důstojníka s Janou se z jeho dlouhého kabátu stane stan, který v prostředí soudního přelíčení vymezí náhle odlišnou retrospektivní lokalitu vojenského ležení; ve Strýčkově snu (DOS Olomouc 1971) vysoká podlaha z molitanu svou měkostí a rozbředlostí determinuje v dramatickém smyslu nejen hercovu chůzi, ale i celý jeho projev.

Scénu k Radúzovi a Mahuleně (DP Gottwaldov 1974) vytvořil celou z provazů: stane se z nich skála-sít, ve které je chycen Radúz stejně jako náhle vytvoří svazek, asociující kmen topolu i s korunou, z něhož se v okamžiku rozplétání vynoří Mahulena a strom zmizí.

Duškovy scénografické prostředky jsou programově jednoduché, jakoby se obával, že mu technická nebo materiálová náročnost oslabí imaginativní účín jeho výprav, schopnost metamorfózy předmětů a zároveň i jejich praktickou snadnou manipulovatelnost, nutnou k dosažení zamýšlených překvapivých účinků.

Jeho poetika se tak blíží spíše Františku Muzikovi, který, jak o něm řekl Jindřich Honzl, „pracuje s jednoduchými, co nejvědnějšími věcmi a jejich významovou variabilitou, s nekonečnou záplavou emocí, které vyzařují z jejich nových měnících se vztahů.“ Proti emotivnosti a surrealistické poetice Muzikově staví však Dušek poetiku věcnou, funkční, neromantickou. Ne lyrizuje ani nedramatizuje scénu, naopak má tendenci ji v antiiluzivním smyslu obnažovat jako místo pro hru, variabilní jako každá hra, a nikoli jako dramatickou lokalitu. Všechny jeho scénické i kostýmní mutace se vážou výhradně k herci jako k tomu, kdo si hraje a jímž prostřednictvím jeho hry promlouvá dramatik. Těžký sametový závěs v jeho výpravě pro Anouilhovu Eurydiku (MDP, 1969) polylá jako chobotnice hrdiny dramatu; bez jejich akce je však mrtvý a bez významu.

Duškov scéna i kostýmy jsou vlastně jakýmsi základními nápady, které

dotváří až herec: při každé repríze znova jim dává definitivní podobu i dramatický smysl, čímž rehabilituje prazáklad divadelního umění: komediálnost, improvizaci a hru.

VĚRA PTÁČKOVÁ

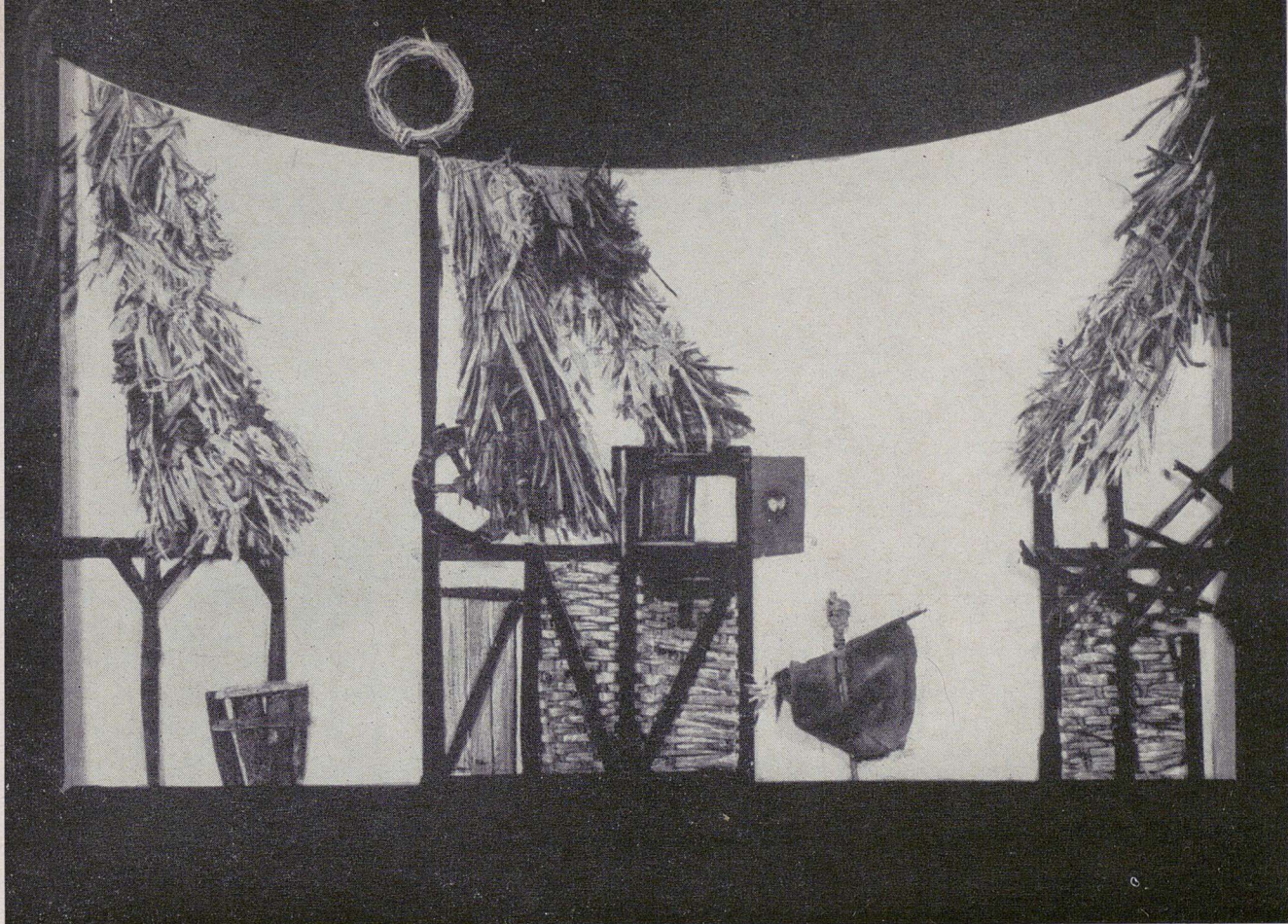
POZNÁMKA KE SCÉNOGRAFII WINTROVA RAKOVNÍKA 77

Scénu pro Loupežníky vyřešil František Vitmajer s technickým vtipem a umem, ačkoli to není úkol právě lehký. Ale i při vysoké technické úrovni této scény — a možná tím víc — nás mrzí její malá umělecká ambicióznost: lze na ní daný příběh jistě zahrát, ale sama ničím nepomáhá charakterizovat svět zazobaného majitele, který má více peněz než vkusu. Podobně ve Šťastné rodině (scénograf. J. W. Koula) chybí nevкус, neestetičnost autorem daného prostředí. Obě zmíněné scény postrádají typizaci, výtvarný znak, nápad, výtvarnou koncepci. O scéně pro Lucernu těžko hovořit, byla náhradní, zájezdová, složená z nesourodých prvků a odlišná od scény, v níž hrají Nymburští Lucernu doma. To ovšem znamená, že se pro krajskou přehlídku prakticky vzdali scény jakožto organické součásti jevištního díla. Ale nejde jen o Lucernu. Není tomu podobně ve většině ochotnických představení Středočeského kraje? Cožpak můžeme dělat dobré divadlo bez scény a bez spolupráce režiséra a scénografa?

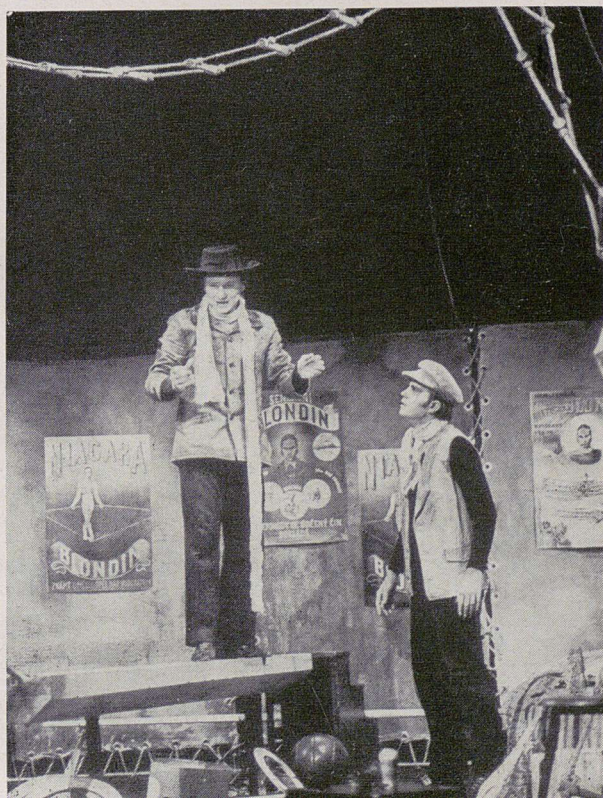
Naštěstí dala přehlídka také dva příklady pozitivní. Čechova scéna k Vasiljevovi, byť by jí prospělo další oproštění a také úvaha inscenátorů nad jejím cizorodě působícím symbolickým prvkem, je vskutku profesionální svým vertikálním rozčleněním prostoru, scénograficko-režijním využitím všech prostorových plánů a využitím světla jakožto dramatického činitele. Druhý pozitivní příklad dala scénická výprava k Energickým lidem, tvarově, barevně i prostorově čistá kompozice, která celou svou ideovou koncepcí výrazně pomohla režisérovi při hledání jednotícího inscenačního principu. **B.**

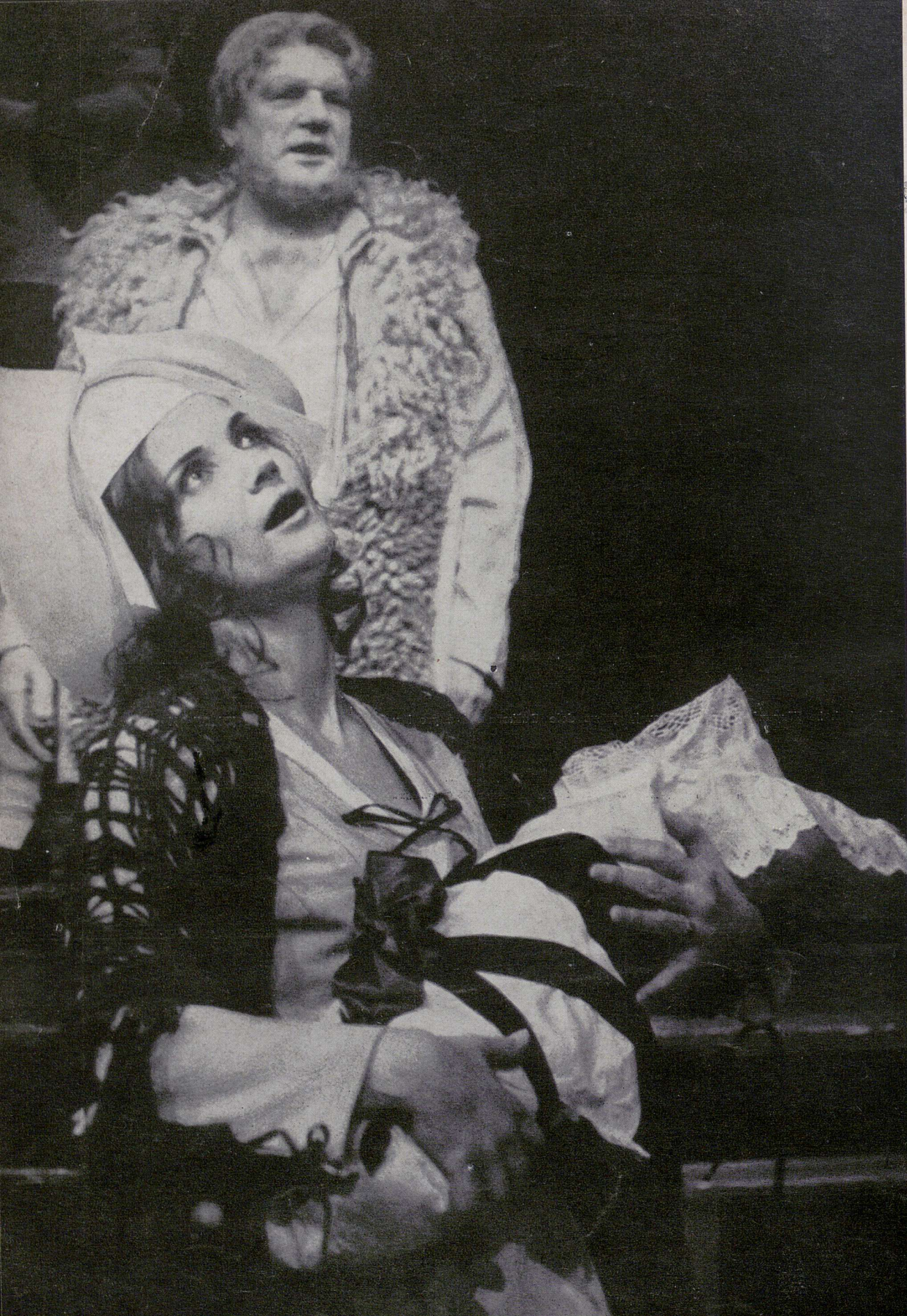
Cislo bylo redakčně uzavřeno v březnu 1977. Na titulu Štollův záběr z inscenace Vasiljeva A jitra jsou zde tichá

Amatérská scéna, ročník XIV (Ochotnické divadlo, ročník XXIV), číslo 5, květen 1977. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Eva Komárková. — Grafická úprava: Nina 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 a vlevo dole návrh ke Křupanům (DOS Olomouc), vpravo dole Duškova scéna pro hru Po laně přes Niagaru (Divadlo Na zábradlí)





Vinohradské divadlo uvádí dramatisaci Rollandova románu Dobrý člověk ještě žije. Na Tůmově snímku G. Vránová a J. Moučka