AMATÉRSKÁ SCÉNA

ROČNÍK 13

SRPEN

KČS 4

AS 76 8

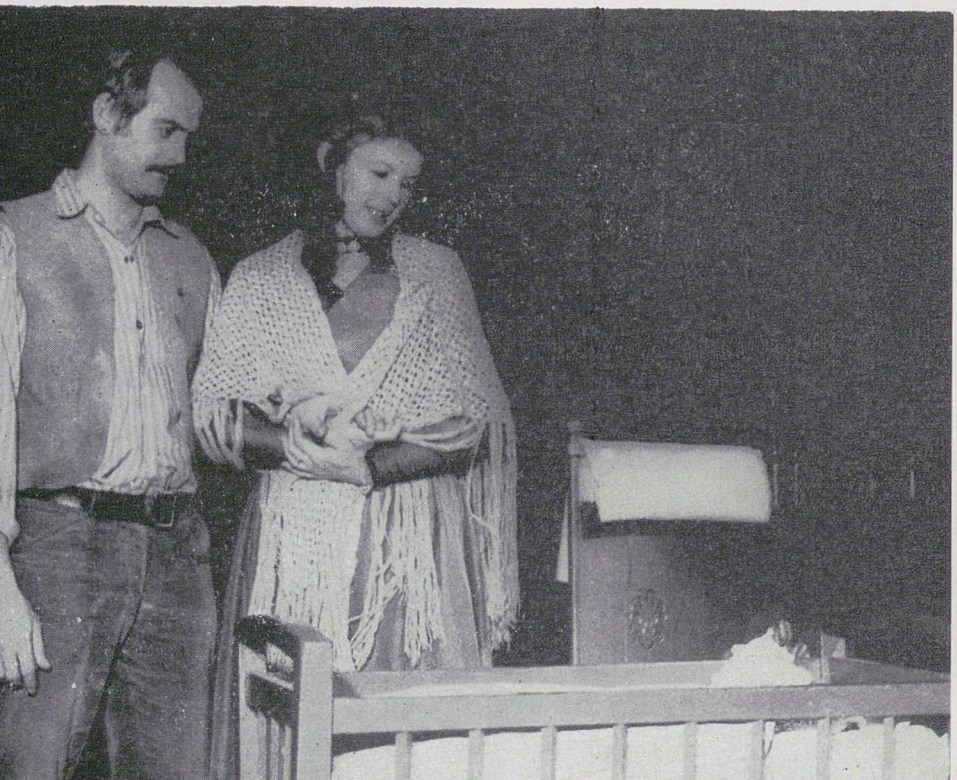
XII.
SPIŠSKÁ NOVÁ VES

Pohostinsky vystoupilo Pavlovské lidové divadlo – sovětský host s dramatizací Šolochovovy prózy Pluk na pochodě a olomoucké Studio DOS s Festivalem. Největšího úspěchu dosáhli ochotníci z Trenčína (J. Solovič: Žebrácké dobrodružství) a z Liptovského Hrádku (J. Hollý: Gelo). Naše snímky jsou z inscenace souboru DK Handlová, který uvedl slavnou tragédii Eugena O'Neilla Farma pod jilmy.

Abbie – R. Prášková, Efraim – J. Prokein

Snímky M. Prášek

Abbie, Eben – M. Silný

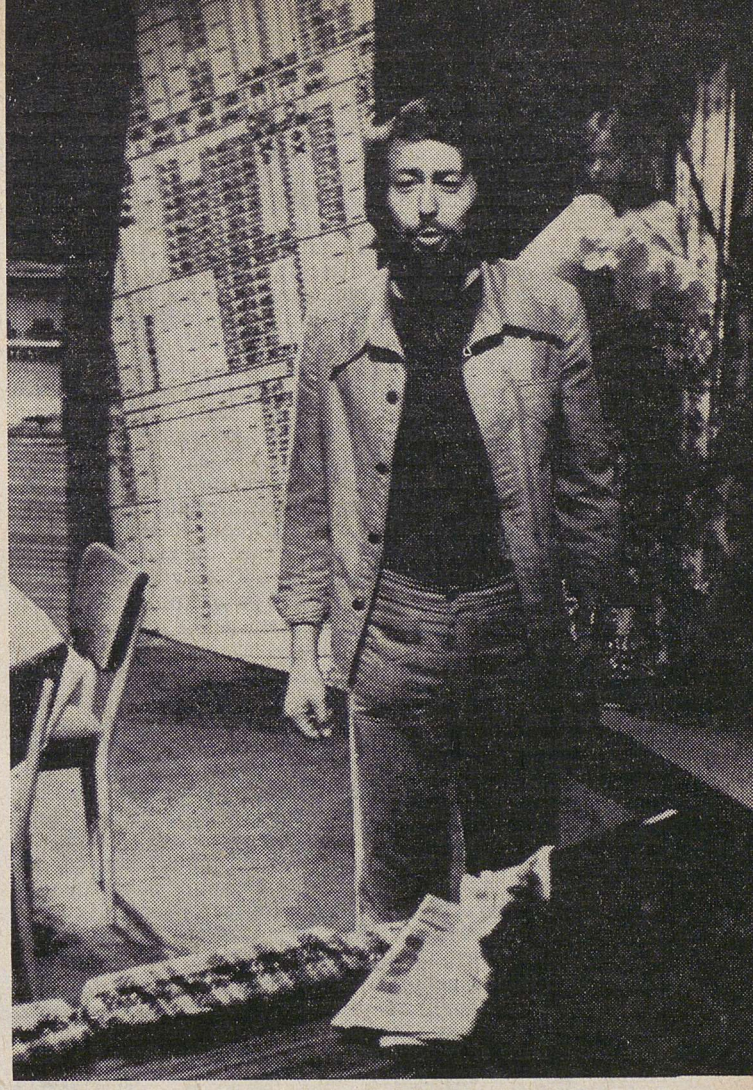


SOUČASNÉ DRAMA SE RODÍ NA POCHODU

ZE ZÁVĚREČNÉHO SLOVA POROTY ÚPICE '76

Úpický festival si předsevzal plnit úlohu velice těžkou, i když velice záslužnou: napomáhat rozvoji současné dramatické tvorby. Je nepochybné, že při všech rozdílech tvoří amatérské i profesionální divadlo jistý celek, jehož jednota je dána především skutečností, že oba dva tyto proudy divadelnictví plní a musí plnit svou společenskou funkci v organismu socialistické společnosti. A právě z tohoto hlediska zaujímá své významné postavení současná dramatická tvorba, která se nesporně vždycky dotýká politických, ideologických a vůbec životních problémů bezprostředně aktuálně. Každé představení současného dramatického textu — ať už je prováděno profesionálním či amatérským souborem — je vždycky a znovu nejenom zápasem o divákovo myšlení, ale také prověrkou směřování a usilování těch, kdož na jevišti současnost vytvářejí. Z tohoto hlediska je úpický festival jistě akcí, která má v celkovém kontextu našeho divadelnictví své místo. Nezapomeňme totiž na to, že amatérští divadelníci svou prací přinášejí každému dramatickému textu, a zejména potom současnému — jistou společenskou kvalitu, kterou nemůže tolik přinést soubor profesionální: daleko bezprostřednější a spontánnější znalost určitých životních problémů. A právě toto hledisko by mělo být jedním ze základních kritérií pro představení letošního ročníku. To je schopnost souboru vložit do inscenace takovou míru osobního zaujetí a průkazného vnitřního vztahu k textu, jež se přímo a apelativně obrací k divákům. Druhým měřítkem vyplývajícím z prvního musí být divadelní sdělnost tohoto zaujetí s důrazem na kvalitu této sdělnosti. A konečně nezapomeňme na těžkou a přitom radostnou úlohu úpického festivalu, na němž soubory vlastně provádějí jakýsi výzkum naší současnosti skrze dramatické texty a opačně. Zkoumají tyto dramatické texty, jejich schopnosti hovořit k divákům. Lze bez nadsázky říci, že úpický festival, zejména pokud jde o toto měřítko, prokázal ve všech představeních neobyčejně poctivé a houževnaté úsilí odevzdat textům vše, co je v silách souboru, a odvést poctivou, vnitřně naléhavou a vzrušenou práci. Samozřejmě, že tento základní pathos se setkával s řadou problémů, které před soubory stavěly vlastní dramatické předlohy. Neboť zobrazit současnost pro současníky je vždy úkol nadmíru nesnadný. Jsou sami jejími tvůrci, subjekty, kteří se svou denní prací podílejí na tvorbě oněch skutečností, jež mají z jistého odstupu potom zobrazovat. Současné drama se rodí na pochodu, je vždycky poznamenáno minimální možností odstupu autora od reality, o níž píše. O to větší je úloha souboru, který inscenuje soudobou hru, slabiny textu nejen objevit, ale také se s nimi poprat, rozšířit o další centimetr onu cestu, po níž se ubírá pochod za současnou vskutku velkou hrou, jež by měla šance stát se trvalou hodnotou současného i budoucího divadla. Hrát současnou hru vyžaduje maximální nároky na fantazii tvůrců, na jejich vědomí společenské odpovědnosti, zaměřující tuto fantazii do obecenstva jako poselství o životě, který všichni společně prožíváme a tvoříme. Na úpickém festivalu jsme se setkali s představeními, která byla schopna tento záměr rozvíjet a realizovat.

Divadlo Hanácké obce z Prostějova uvedlo hru Jana Otčenáška Víkend uprostřed týdne. Jistě se všichni shodneme na tom, že tato hra nepatří k těm, které by si v zobrazení současných problémů kladly cíle nejvyšší. Zaměřuje se na některé dílčí problémy, sice ne okrajové, ale zase ne tak podstatné a hluboké. Vypovídá především o jistých soukromých trápeních a radostech, jež se za jistých okolností stávají součástí toho, co bychom mohli nazvat tvorbou životního stylu. A jestliže představení prostějovského souboru zprostředkovalo tento pohled do soukromého života našich současníků s milou a upřímnou svěžestí a leckde i s nepochybnou komediální talentovaností, bylo to právě proto, že se tu objevily herecké výkony, jež nalezly odvahu vidět reálná fakta ve světle divadelní nadsázky a které nám znovu připomněly základní heslo o prvním i posledním místě herce, kterým vše začíná a vše končí.



J. Hložek (SZK Červený Kostelec) v roli Ilji ze Solovičova Meridiánu

Stejně tak byla právě tato kvalita základní předností Dělnického divadla z Brna, které uvedlo Radičkovovu hru Sníh se smál až padal. Je to hra nepochybně velice zvláštní. Má vlastně jedinou situaci spíše etickou než dramatickou. Je to více vyprávění než vskutku dramatické jednání. O to větší je úloha herců rozvinout před divákem toto vyprávění jako živou hereckou akci, odít slova v maso a krev živého člověka. A navíc: tato herecká akce musí mít schopnost vtahovat diváka do podivuhodného světa fantazie, který se rozvíjí na jevišti, podněcovat jeho asociace a tvořit spolu s nimi onu zvláštní imaginativní hru, v níž se skutečnosti mění v nereálné, a v níž nereálné je tvorbou oněch neutilitárních hodnot, které jsou tak potřebné pro každého z nás. Bylo by jistě příliš optimistické tvrdit, že toto představení nemělo svých hereckých slabin. Ale na druhé straně se tu objevily výkony, které potvrdily, že amatérskému herci je nutně nejbližší ta inscenace a ten způsob práce, v němž nesvázán a neznásilňován apriórní

představou režiséra rozvíjí volně své nejosobnější rysy a dává je do služby celku.

Dá se říci, že obě zmíněná představení patří do linie, která prozkoumává vnitřní svět člověka a jeho osobní problémy. Vrcholem této linie co do závažnosti položených otázek je hra Osvalda Zahradníka Sonatina pro páva, kterou uvedl Dramatický odbor Jirásek Kulturního klubu ROH z Úpice. Zahradníkův text je pokusem vyslovit se k otázce osamělosti člověka, zdůraznit jeho touhu po upřímném vztahu, po spolužití v kolektivu. Tato hra je ve své základní významové rovině myšlenkovou konstrukcí, kde autor leckde prozrazuje příliš své úsilí dospět ke svému záměru. Jsou tu ovšem stejně tak i místa jisté životnosti bezprostředního záznamu určitých faktů. Základní hodnotou úpické inscenace je, že dokázala mnohé z těchto faktů nejenom vysledovat, ale i naplnit hereckou akcí, v níž autorovo slovo dostávalo onu životně podivuhodně známou, ale přitom jevištně ozvláštněnou podobu. Inscenace jako celek se snažila krok za krokem vybudovat tuto atmosféru důvěrně známého života s uměřeností a citem pro jednotlivé situace. Provázela diváka tím světem lidsky vykolejených jedinců, kteří hledají cestu zpět do života a nutně musí začít od okamžiku, kdy pochopí, že v životě nejsou sami. A optimismus tohoto hledání je asi nejsilnější hodnotou hereckého i režijního záměru tohoto představení.

Divadelní soubor z Ostravy — Hrušova přijel se hrou Viktora Rozova Čtyři kapky. Jestliže je v něčem její síla, potom nepochybně v dialektičnosti těchto čtyř mikrokomedií, které na jedné straně přiznávají mladé generaci právo na nedeformovaný eticky čistý postoj, aby na druhé straně nemilosrdně ukázaly, že právo za každou cenu realizovat věci tak jak jsou není právem na zvěcnělou a až nelidskou touhu jít za svým cílem. Bylo asi hlavním problémem hrušovské inscenace, že tato dialektika nezazněla ve vyostřenosti a útočné adresnosti pro obecenstvo. Představení jenom ukázalo, jak by současnost mohla být zobrazena ve všech svých protikladech jako věčný svár rozdílných postojů, který právě v socialistické společnosti má onu základní hodnotu revoluční přestavby světa.

Svár protikladů neméně zaznívá i ze Solovičovy hry Meridián, jejíž inscenací se představil soubor z Červeného Kostelce. Je klasickou ukázkou toho, co lze nazvat časovou hrou. Bere si problémy, které jsou nám všem důvěrně známé, mají obecný společenský dosah a jsou naprosto živé. Její síla je právě v aktuálnosti konfliktů pragmatického utilitárního postoje s principiálním stanoviskem. Inscenace dokázala především vytvořit prvotní rovinu obrazu současného života. Společenský konflikt se samozřejmě objevil a svou otázku položil, nezazněl však s patřičnou naléhavostí. Inscenace nešla ani cestou vnitřního prohloubení psychologického konfliktu uvnitř rodiny, ani cestou vyostření jednotlivých stanovisek, která by se ozvala s nesmiřitelnou vášnivostí. Tady je nepochybně rezerva této jinak zanícené inscenace, o jejímž vážném uměleckém úsilí nemůže být ani v nejmenším pochyb.

Inscenace hry Festival Amatérského studia Divadla O. Stibora v Olomouci, pokračuje v osobité linii, která je tomuto souboru už po léta vlastní. Je to nepochybně v českém amatérském divadle práce dost ojedinělá, která vychází ze zcela jiných principů, než je tradiční psychologické divadlo. Olomoucký soubor se opírá i o podněty neliterární, zapojuje v maximální míře složku pohybovou a zejména hudební. V této inscenaci je hudební část, která inspiruje výrazové prostředky pohybové, nejsilnější a nejpůsobivější komponentou. Na druhé straně vlastní herecký projev (zejména po stránce slovní) zůstává pod úrovní obou zmíněných součástí představení, takže rozvíjení příběhu a jednotlivých situací je jenom načrtnuté. Inscenace působí tak silně především atmosférou hudby a pohybu, expresívní výzvou skrze tyto složky do hlediště. Nicméně znovu se tu potvrdilo, že divadlo má velké množství prostředků k zobrazení své současnosti a že ani amatérské divadelnictví se nemusí bát jít nezvyklými a netradičními cestami.

Žijeme v období, v němž rozhodující funkci v ovlivňování nejširších vrstev přejaly masové sdělovací prostředky. Divadlo jim v ničem, pokud jde o techniku, nemůže konkurovat. Ale má jednu neopakovatelnou vlastnost, která není žádným jiným druhem umění nahraditelná. Před živé lidi vystupuje živý člověk a svým jednáním ukazuje možnost jednotlivce i celé společnosti. Étos socialistického divadla byl a zůstává v tom, že jednání člověka na jevišti je vždy trvalou součástí celého úsilí společnosti, je vždy spojen se základním cílem, k němuž socialistická společnost směřuje. Dá se oprávněně říci, že tato kvalita socialistického divadla byla na Úpici '76 potvrzena a že přes všechny problémy a nedostatky textů inscenace potvrdily rozhodující tendenci, jíž si divadelní umění vydobývá své právo být nejenom účastníkem historie, ale i jejím spolutvůrcem.

JAN CÍSAŘ

PORTRÉT JEDNÉ PRAVDY

Jsou knihy trvající v čase, rozdávající následovníkům stále platné objevy. Přítomnost v nich odhaluje skryté stránky minulosti, ale zároveň tvoří svou životní zkušeností její nový obraz. Jednou z nich je K. S. Stanislavského Můj život v umění, od jejíhož prvního ruského vydání v Státní akademii uměleckých věd uplyne letos v srpnu právě padesát let. Kniha vyšla v první verzi v roce 1924 anglicky, v době kdy MCHAT byl na dvouletém zahraničním zájezdu v Evropě a v Americe. První verzi lze celkem snadno zařadit mezi memoáry. Po návratu do Sovětského svazu se Stanislavskij znovu zabýval konečnou tvářností díla. Práce probíhala již s vědomím, že půjde o první část komplexu, zachycující tvůrčí systém a metodu režiséra, jak vykrystalizovala z mnohaleté umělecké činnosti. Vydavatelství Akademie zahajovalo knihou řadu Divadelních memoárů. Redaktor A. Krolenko z podnětu A. M. Efrose navázal se Stanislavským bezprostředně po jeho návratu těsný pracovní kontakt, v kterém kniha dozrála do podoby, jak ji dnes známe a studujeme.

Dílo Stanislavského se stalo jakýmsi heslem tříbení, k němuž se dříve či později muselo světové divadlo druhé poloviny našeho století dostat. Mnohostranný a do velké hloubky sahající celek několika knih soustředil divadelníky na vlastní studium režisérského systému a metody hercova tvoření. I stalo se to, co se tak často opakuje — ze systému se stala rigorózní pravidla a z metody tvorby jen strohé poučky, příkazy a zákazy pro herce. Přesně pravý opak toho, co Stanislavskij chtěl a oč usiloval. Dnes, kdy je dogmatický výklad systému věcí minulosti a kdy začíná opadat i vlna apriorního odmítání Stanislavského, která byla zákonitou reakcí na chybnou interpretaci, vynikne i význam knihy Můj život v umění. Většina z nás k ní přistupuje se vžitým vědomím, že jde o autobiografické zachycení života autora s pásmem faktů divadelních událostí, jimiž Stanislavskij procházel. Uniká nám především vnitřní obsažnost a autorské zaujetí, málo si uvědomujeme, že se shledáváme s něčí zkušeností ověřenou a povýšenou na vývojovou nutnost. Tím je složitá eticko-společenská otázka vztahu umělce a umění, místa umění v životě člověka, prolnutí umění a tvůrce v citovou a myšlenkovou jednotu, ústící v odpovědnou práci. Ne nadarmo vzbuzuje název knihy asociaci na okřídlené středověké rčení — „život v Kristu", jak to sám K. S. Stanislavskij přiznává. Shodná je pouze kompozice tohoto obrazu a gramatická vazba, ale smysl je zcela jiný. Člověk je věc složitá, případ s mnoha možnostmi. Stanislavskij jako jemnocitný člověk s úporným a niterným vztahem k umění byl, přes veškerou prostotu a neokázalost svého života a vystupování, hluboce raněn rozporem mezi tehdejší skutečností a touhou po divadle nových mravních hodnot, neproklamovaných jen dramaturgickými prohlášeními, ale vyplývajících vnitřně z procesu tvorby. Výsledkem tohoto imanentního

rozporu byl systém, opřený o hluboce humanistický mravní program vztahu umělce k umění jako společenské síle i ke skutečnosti. Právě pro něj byl přijat novou společností, jím se zvěčňuje význam jeho díla i knihy Můj život v umění. Stanislavskij svým životem a tvorbou objevil a prověřil velkou pravdu o morálce umělce, o jednotě jeho nic sobě neslevující osobnosti. Stála ta pravda Stanislavského mnoho životních křivd, nepochopení, osobních obětí, muselo to všechno znovu překonávat celé dílo i po smrti svého autora.

Stanislavskij hrával v Čechovově Strýčku Váňovi doktora Astrova. Píše o tom, jak objevil spolu s dramatikem smysl závěru odjezdu Astrova. Lékař odchází ve chvíli zoufalství a beznaděje a — píská si. Přestal věřit lidem a společnosti, jeho nedůvěra stoupla až k cynismu — a tak si Astrov píská. Stanislavskij prošel sám analogickými životními situacemi jako tato postava Čechovova dramatu. Jeho dílo se však nikdy nestalo cynickým přezíravým pískotem nad lidskou nechápavostí. Jako Astrov sloužil nezištně přírodě a se zápalem lásky vysazoval stromy, tak Stanislavskij sloužil věci hluboce lidské a společenské jako je umění, a jeho umělecká tvorba byla vysazeným stromem, který dodnes udržuje vláhu tak potřebnou lidským řekám.

PETR PRŮŠA

O NEPATETICKÝ PORTRÉT DNEŠNÍHO ČLOVĚKA

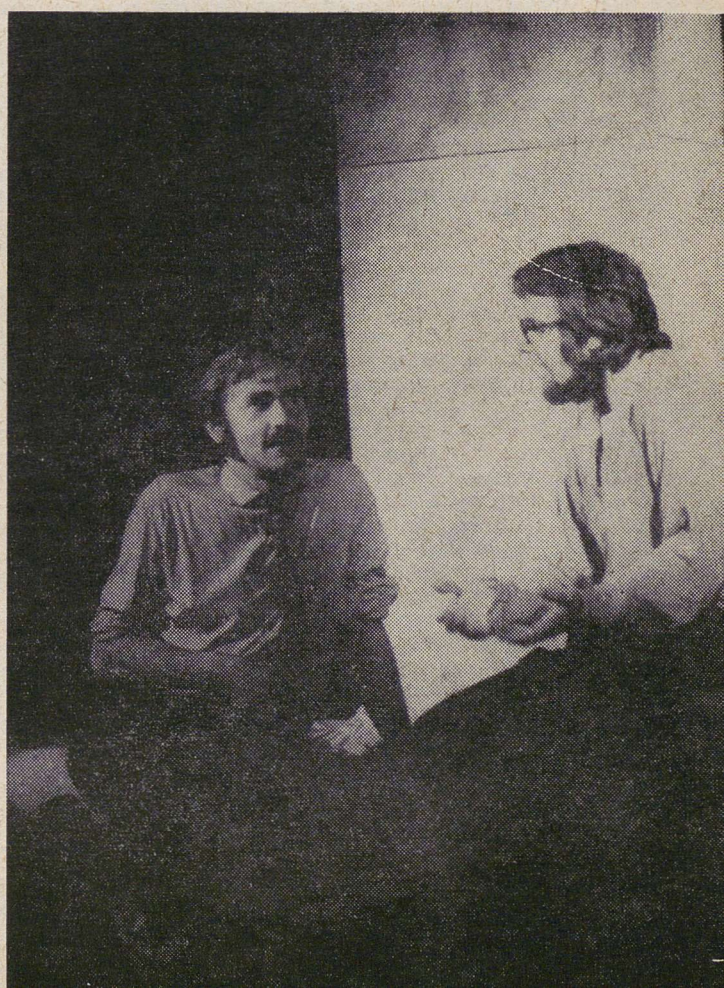
Ze šesti titulů táborské mezikrajové přehlídky amatérských divadelních souborů (31. 5.—6. 6.) patřilo pět k současné produkci, poslední pak k novodobé klasice. Už tento číselný údaj napovídá, že naše vyspělé amatérské soubory pociťují potřebu pro divadlo velmi přirozenou: zachytit skrze současný repertoár proměnlivou podobu dnešního člověka. Viděli jsme zde tři původní hry (Jan Otčenášek, Víkend uprostřed týdne, I. Bukovčan, Oprátka pro dva, St. a P. Weigovi, Asyrský král), dvě novější sovětské (A. Arbuzov, Romance ve třech, A. Volodin, Dulcinea z Tobosy) a konečně stěžejní dílo moderní dramatické literatury, Čechovova Racka.

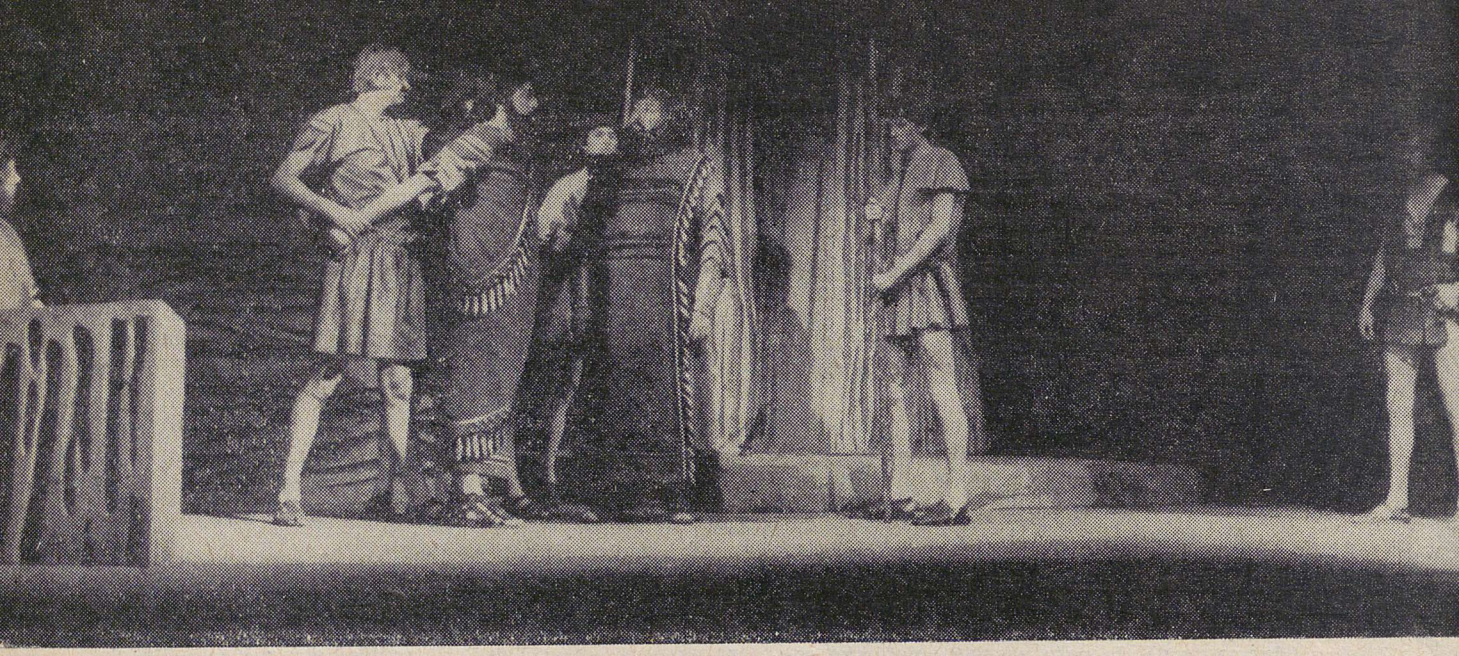
Repertoár svědčí na prvním místě o tematickém okruhu, který je pociťován jako aktuální, a rovněž o žánrovém rozpětí, jež je dost značné: od lyrické komedie přes tragifrašku až k veršovanému dramatu pohádkovému. Pro větší část tohoto repertoáru je příznačná snaha o nepatetický portrét dnešního člověka. Vždy v nové podobě se v něm objevuje téma životních hodnot pravých a nepravých, životního ideálu naší doby, pociťované potřeby překročit uspokojení z dosažených úspěchů, z materiálního dostatku a pohodlí. Téma života, který nechce být pouhým obstarávaním, shromažďováním věcí, beznadějnou definitivou. Téma touhy, která chce vykročit z této uspokojené prostřednosti, je nejen základem Volodinovy interpretace quijotovského tématu v Dulcinei z Tobosy, ale ozývá se i ze hry Arbuzovovy, v níž jsou životní hodnoty a ideály jedné generace konfrontovány v různých časových obdobích, a konečně i ze hry Otčenáškovy, která se pokouší konfrontovat tyto hodnoty v postojích tří různých dvojic. V tragifrašce Bukovčanově se objevuje autorovo generální téma strachu, pod jehož tlakem jsou prověřovány mravní hodnoty člověka, strachu, pod jehož tlakem se člověk může uzavřít do vězení animálních instinktů. Nemluvíme tu o dramatických hodnotách jednotlivých her — ty jsou různé, jako je různá míra zkušenosti, tvůrčí odvahy a básnického nadání jednotlivých autorů — zvlášť pronikavě to ozřejmuje bezděčná konfrontace s Čechovovým Rackem. Je však rozhodně třeba na prvním místě vyzvednout tuto snahu souborů vyrovnat se s tvorbou soudobou, byť má ještě daleko k dokonalosti. Ukazuje to na chuť pustit se na cestu riskantní, která se nedrží pouze osvědčených, tzv. divácky vděčných titulů.

Představení táborské přehlídky byla ve znamení dobrého průměru, což není zrovna málo: všude bez výjimky jsme byli svědky poctivé a velké práce celých souborů i solidních základů řemeslných. Bylo tu málo vyslovených omylů, ovšem také málo nadprůměrné tvorby režijní a herecké: důležité však je, že i tu jsme zde viděli.

Prostějovský Víkend uprostřed týdne (SZK Železárny, režie F. Klaška) vytěžil mnoho především z vděčné dvojice Valentina a Jany, v níž se autorovi podařilo zachytit čistý citový vztah dvou civilně prostých, ale velmi pozitivních lidí naší doby. A. Vychodilová (Jana) a I. Suchánek (Valentin) s chutí rozehrávají své role od parodie a hravosti až k nehlučné, rozpačité citové opravdovosti. Vychodilová překvapila zejména jako komický talent, který u hereček není běžný. Dnes už tradiční obraz klackovitě elegantního mládí obohacuje tím, jak se nebojí ani okamžiku nepůvabu, šaškovského shození sebe samé; i výraznými kontrasty a mnohdy přehnanými tóny, které vždycky v poslední chvíli — když už už překračuje hranici míry — popře a pointuje věcným gestem. Vůči této kontrastní, výbušné Janě má Valentin I. Suchánka nadhled a smysl pro hru, do které byl zatažen, sebeironii, věcnost a citovou rezervovanost zralého člověka (právem byla za tuto

Štollův záběr z budějovické inscenace Oprátky pro dva





Asyrský král. Inscenace pražského souboru DOPRAPO

postavu udělena cena za herecký výkon). Vedle této dvojice, v níž se soustředila divadelnost Otčenáškovy komedie a která tedy měla úkol velmi vděčný, jehož plně využila, přineslo představení poctivý pokus vyrovnat se se slabinami textu. Ten se od slibného komediálního začátku rozplývá v mnohosti dílčích motivů, nevyjasněnosti a povrchnosti některých postav: především dvojice Blanky a Milana, skrze jejíž konfrontaci s první dvojicí se vyslovuje téma hry, a zejména postavy Klavíristy (v inscenaci varhaníka). Tato postava je autorskou improvizací — zřejmě má zvýraznit divadelnost hry, přitom je však uvedena jen v náznaku. Autor uvedl na scénu jen tzv. nápad, ale funkci postavy nedořešil (jako postavy, která je na jevišti po celou dobu představení).

Arbuzovova Romance ve třech (Tyl OB Říčany, režie J. Šatoplet) je inscenačně obtížná především pro malé obsazení: hra o třech lidech v časovém rozpětí řady let — to byl úkol pro tři mladé herce, z nich jednoho začátečníka, nelehký. Přitom mají všichni tři dále ke skoro dětskému věku postav na začátku hry než k jejich zralému věku v závěrečné části. Představení se většinou se zdarem vyhnulo sentimentalitě, k níž by text mohl svádět. Vnějšková snaha sehrát či „nahrát" fyzické a mentální mládí (spíš dětství), která se projevila na počátku hry, ustoupila později snaze o rozpracování vztahů postav, o postižení jejich vývoje. Nejlépe se to daří M. Špiritové v postavě Liky, zejména tam, kde potlačuje její mesianistický charakter ženy-dobrovolné oběti a pokouší se ukázat v ní věcnou, samostatnou ženu (cena za ženský herecký výkon). Dobrého partnera má v Maratovi V. Špirita, který svým — byť někde vnějškovým a hlučným — temperamentním projevem oživuje trochu jednotvárný rytmus představení; slabšího v Leonidikovi (K. Purkar), jehož proměnu postihnout bylo zatím nad sílu nezkušeného herce.

Čelákovický soubor Tyl překvapil svou početností, pracovním elánem i vzácnou sebekritičností (v diskusi o představení). Dulcineou z Tobosy přinesl přehlídce také nepochybný dramaturgický vklad. Tato složitá hra si však žádá rozhodnou jasnost režijního výkladu především v přesném vypracování vývoje a vztahu tří ústředních postav: stárnoucí dívky, která se vzepře tupému diktátu svého prostředí nejprve naplano, aby nakonec nalezla a probojovala svou opravdovou lásku; mladičkého Luise, odhodlaného jít za duchovním ideálem, bouřícího se proti „quijotství" a přece tolik podobného Quijotovi (důležitou funkci pro výklad postavy má ovšem i motiv erotického zklamání). A konečně Sancha Panzy, který má ze Cervantesova hrdiny jak tradiční podobu mluvky a Quijotova protipólu, tak jeho závěrečné „nakažení" Quijotem, které u Volodina převáží. Autora zajímala právě tato „nakažlivost" donquijotství, díky níž postava prochází staletími — ne v podobě povrchní módy, ve hře parodované, ale v té potřebě ideálu, za níž se důmyslný rytíř ubíral oddaně a osaměle; k této cestě mu Volodin dnes přidal dva věrné souputníky. To je velký významový posun autorovy interpretace tématu.

Představení (režie J. Kettner, člen DJW) základní vývoj a vztahy postav spíš zatemnilo: to je jeho základní nedostatek, ačkoli výsledek svědčí o pečlivém nastudování, o snaze rozehrát zvlášť komediální stránku hry. Tuto komediálnost vidí však režie zatím nejvíc ve vnějšku; je přetížena popisnými gesty a vnějším pohybem, který může jít i proti smyslu situace (tak v posledním dějství je lyrický výjev Aldonzy a Luise rozehrán do téměř operetní scény, připomínající torera s býkem). Inscenace je hlučná, hýří často chtěným temperamentem, k němuž patrně svádělo prostředí hry. Hlavní postavy jsou už svým obsazením matoucí: místo zralé, snad už trochu odkvétající Aldonzy vidíme mladičkou půvabnou dívku, mladý, naivní, nezkušený Luis je v představení hodně zralý muž, u něhož tento druh prostoty hraničí s patologií. A konečně Sancho je halasný, kořistnický typ bez vývoje. Inscenaci se bohužel nepodařilo tyto rozpory překlenout, nejvíce nejasností je dáno postavou Luise, ačkoli výkon prozrazoval mnoho osobního zaujetí. Zaujaly tedy spíš vedlejší postavy, pěkná výprava, jevištní půvab T. Csatlošové v hlavní roli (ačkoli jí v roli příliš nepomohl a celek postavy se jí nepodařilo postihnout).

V Čechovově Rackovi si soubor z Nového Města nad Metují (režie J. Brandová) zvolil vědomě úkol nad své síly — rozhodně však neodvedl práci nedůstojnou tohoto úkolu. Představení v kdysi tradičním lyrizujícím pojetí prozrazovalo velkou lásku k autorovi: ovšem letopočet inscenace se projevil pouze v jediném hereckém výkonu, Treplevovi K. Tošovského, postavě věcné a bez neurotické zloby (cena za herecký výkon).

Nejucelenější dojem z přehlídky vyvolala dvě představení, Oprátka pro dva a Asyrský král: první ve smyslu pozitivním, jako jasné, důsledně vypracované, přesvědčivé jevištní dílo, druhá bohužel ve smyslu opačném — jako představení sice důsledné, ale od počátku budované na mylných předpokladech.

Prvním předpokladem tu totiž bylo, že soubor (DS DOPRAPO, režie M. Kyška) hraje velké drama. Tento omyl vyplynul z předlohy, v níž se St. a P. Weigovi pokusili po-

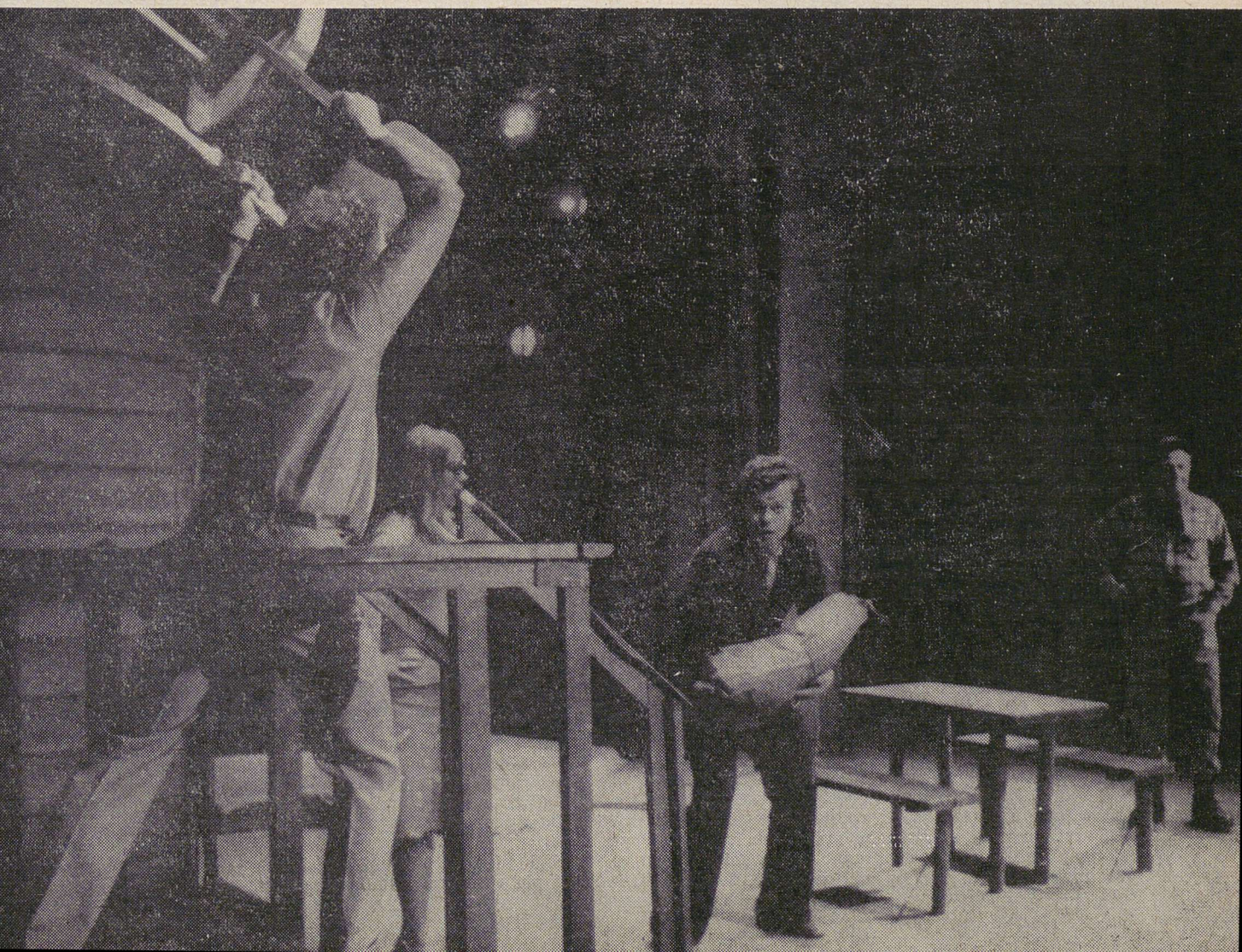
hádku L. N. Tolstého z její prostoty a naivity posunout do polohy patetického, částečně veršovaného dramatu. Tento posun, který byl také výchozím gestem představení, doslova rozdrtil pohádkový základ hry a místo zamýšleného moderního básnického dramatu poskytl trochu operní podívanou na velká gesta, pseudohistorismus, bezradnou symboliku pohádkových sil dobra a zla (navíc v tanečních kreacích, nesoucích pečeť diletantismu), nezvládnuté davové scény — zkrátka směsici, která má k modernímu jevištnímu výrazu, o který soubor chce usilovat (programové prohlášení) daleko. Zdá se, že snaha o zcela původní dramaturgii nestačí: musí být provázena i vyspělou kritičností a autokritičností.

Oprátka pro dva (budějovické Divadlo pro 111) v režii A. Bašty je představení bez divadelní okázalosti. Je vtipně zarámováno valčíkem „Krásné je žít", který tvoří ironický komentář ke hře (mimochodem — je to jeden z mála případů funkčního užití hudby v amatérských představeních). Velmi prostá, náznaková scéna je scénickým rozvrhem, obohaceným výraznými jednotlivostmi: dveřmi v pozadí, které zvyšují napětí nástupů, masívním komínem, který je jakousi osou akce, navozující atmosféru dramatického prostoru (půda), i reálnými detaily mobiliáře a rekvizit (prádlo). Už scéna je pro režii příznačná svým důrazem na detail, který realistickou zkratku povyšuje zároveň do oblasti metafory. Představení je budováno na herecké akci: text, který působí při čtení poměrně staticky, je jevištně, prostorově rozehráván. Tři postavy hry, ačkoli jejich představitelé svým fyzickým mládím neodpovídají autorským požadavkům, jsou předvedeny plasticky díky propracovaným vztahům, které jsou opět stavěny na konkrétních, mnohde drasticky komických detailech. Zejména druhá polovina hry má ráz groteskní komedie, především díky postavě Doda (E. Váňa): to je nejvděčnější herecký úkol, nejblíže věku svého představitele, proto snad také nejplastičtější výkon, podaný s velkým komediantským zaujetím. Některé scény Doda s Mužem jsou pojaty téměř jako klaunské výjevy (házení taburetu, honičky okolo komína), vždy však přesně postihující smysl situace a vycházející z toho, že základem komiky na jevišti je pravda situace a vážnost postav. Věkem hereckých představitelů Muže (J. Pokorný) a Ženy (D. Čechová) je zřejmě dáno trochu zužující pojetí těchto postav, z nichž on je obětí, ona katem, ačkoli by oba měli být obojím: v tom je jisté omezení tohoto působivého představení.

Závěrem je třeba dodat, že dobře organizovaná přehlídka se těšila velkému zájmu diváků i pozornosti veřejných orgánů stranických a státních. Nebyl-li tento zájem zklamán, je to dokladem společensky angažovaného úsilí amatérské divadelní tvorby, které přináší své dobré výsledky.

JANA PATOČKOVÁ

Štollův záběr z prostějovské inscenace Víkendu uprostřed týdne



Ing. V. Hetflejš (Belan) v úpické inscenaci Sonatiny pro páva. Foto Špůr

PRAVDIVOST PROŽITKU A PRAVDA UMĚNÍ

SPONTÁNNÍ PROJEV A HERECKÉ ŘEMESLO

„Není opravdového umění bez prožívání. Pravé umění začíná proto tam, kde se citu dostává jeho práva," říká Stanislavskij v knize Moje výchova k herectví (v originále Rabota aktora nad soboj). Že každý velký herec musí cítit a opravdu cítí to, co představuje, říkal ostatně už Salvini a Stanislavskij se na něho také odvolává. Skutečné herecké umění se podle něho zakládá „na pravdě vlastních citů a pocitů, na pravdě vnitřního tvůrčího zanícení, které se chce projevit" — to napsal už v knize Můj život v umění. A tato „pravda citů a vnitřního zanícení" je podle Jindřicha Honzla „jen jinými slovy vyznačená spontaneita nitra, která se chce projevit bez ohledu na násilné, mechanicky naučené a bezobsažné konvence života a tvorby". Ne že by Honzl v citované studii, nazvané Mimický znak a mimický příznak, se Stanislavským souhlasil. Mluví tu o Darwinově teorii mimického výrazu, omezující se prakticky jen na výklad spontánních pohybů, a srovnává toto zaměření na afektivní spontaneitu u velkého představitele vědy druhé poloviny devatenáctého století se Stanislavského zaměřením na hereckou spontaneitu, které ho vedlo „k vylučování všech mimických výrazů a k odmítnutí všech hereckých způsobů vyjadřovacích, které byly získány zvenčí bez tvůrčí herecké spontaneity".

Opravdový prožitek jako by měl nahradit divadlo. „Všechny mimické normy hereckého řemesla," píše Honzl, „jsou Stanislavskému podezřelé a on nechce přijmout ani ty, bez nichž by nebylo hereckého umění a jež tvoří základ divadla. Shledává se nesmyslným sám základ divadla a divadelnosti: fakt, že herec neexistuje sám o sobě, ale že je tu pro obecenstvo — že jeho řeč není bezprostředním výrazem jeho nejsubjektivnějších citů, ale že je určena obecenstvu". Je jasné, komu by v téhle polemice Honzla se Stanislavským dali např. přívrženci koncepce „nahého herce" či „herce, který se obětuje", zapravdu: rozhodně Stanislavskému — chtěl-li by Stanislavskij rozpor mezi spontánním projevem a sdělením organizovaným podle obecně přijatých pravidel, mezi subjektivní invencí a objektivními konvencemi, emocionální zainteresovaností a intelektuální sebekontrolou, upřímností sebevýrazu a srozumitelností obrazu, inspirovaností a profesionalitou ... tedy chtěl-li by Stanislavskij rozpor jednoho s druhým řešit opravdu vždy ve prospěch prvního (a Honzl druhého). Lépe řečeno, kdyby místo skutečného řešení tohoto rozporu zůstal u toho, co se ve skutečnosti teprve v dialektické jednotě s druhým stává něčím, čemu můžeme vyhradit název umění, zatímco spokojíme-li se s prvním či s druhým, končí vše jen u hysterické exhibice nebo u řemeslného podvodu.

Pro ilustraci prvního nebezpečí si ostatně můžeme posloužit humorným příkladem ze samého Stanislavského, který v knize Můj život v umění vzpomíná, jak se jednou na zkoušce Hamsunovy Hry života, při jejíž inscenaci mělo jít právě o uplatnění nahého prožitku přirozeně se rodícího a vycházejícího přímo z hercovy duše, stal svědkem výjevu, při němž se herec, „zalitý potem, válel po podlaze a řval, mačkaje ze sebe projevy vášně", a Stanislavského asistent „na něm seděl jako na koni a škrtil ho, co mu síly stačily", přičemž řval: „Ještě, ještě!" A tak „holé projevy vášně bez pomoci různých divadelních konvencí se ukázaly nejobtížnějším úkolem, jaký se může svěřit pouze zralému herci s dokonalou technikou". Technikou tu Stanislavskij samozřejmě nemyslí ono herecké „řemeslo", které podle něho nahrazuje spontánní výraz pouhou obecnou hereckou šablonou.

ZNAK A PŘÍZNAK, VÝRAZ A SDĚLENÍ

Stanislavskij mluví o tom, že herecký řemeslník používá místo přirozeného výrazu jen vnějších znaků. Zatímco pro něho je znakovost vlastností zcela nežádoucí, je pro Honzla podmínkou sociální účinnosti mimických projevů. Ve stati Definice mimiky píše o mimických projevech sloužících dorozumění (jako je např. „mrknutí jedním víčkem, pohrdlivé zdvižení jednoho ústního koutku, odmítavé zamračení apod.") a konstatuje, že „tyto dorozumívací pohyby nejsou instinktivními nebo reflexívními projevy niterných hnutí, ale jsou **znaky** právě tak a právě v takovém smyslu, jako jsou slova nebo větné výrazy znaky našeho vyjádření nějaké skutečnosti". Vedle těchto „dorozumívacích", tj. v zásadě konvenčních mimických projevů existují ovšem „takové, které vznikají přirozeně a nutně z fyziologických a psychologických příčin, jež naše vědomá vůle neovládá". Tyto „neřízené, spontánní, přirozené mimické projevy" nazývá Honzl mimickými **příznaky**. Jejich přirozenost a spontánnost nemá ovšem nikterak za následek, „že by nás tyto projevy nepoučovaly o určitém významu, nebo že bychom z nich nemohli odhadnout nebo poznat určitý stav nitra toho člověka, na němž je ten nebo onen přirozený mimický projev pozorován".

Ve studii Mimický znak a mimický příznak (což je název, který by vlastně měla nést spíše stať Definice mimiky, právě citovaná, jejímž je nová studie logickým pokračováním) Honzl píše, že jako „pro Darwinovu vědeckou pozornost, neexistuje ani pro uměleckou pozornost Stanislavského mimické **sdělení**": podobně jako Darwin, setrvávající při výzkumu mimiky v rámci, ve kterém se člověk

shoduje se zvířetem, tj. ponechávající stranou své pozornosti mimický výraz socializovaný, jako by i Stanislavskij vylučoval z hereckého projevu všechno, co neplyne přímo z individuálního duševního hnutí herce a co je podmíněno „existencí diváka a divadla, tj. potřebou kontaktu herců se společenstvím diváků". Stanislavskij tak podle Honzla klade do protikladu mimický výraz (ve kterém je „obsaženo vše, co je spontánním projevem nitra") a mimické sdělení (kterým jsou podle Honzlovy definice „míněny mimické zjevy formované vnějšími konvencemi a ukládané zvnějšku nitru individua pro potřeby sociálního kontaktu"; sdělení a výraz jsou v tomto smyslu u Honzla vlastně synonymy znaku a příznaku).

Honzl ovšem ví, že spontaneita i volní záměr se v pohybech nejrůznějšího druhu pronikají, a že i když jsou smích či pláč projevy přirozené, spontánní, mimovolné, tj. příznakové a můžeme je v duchu Honzlovy definice pokládat za výrazy a nikoli za sdělení, přece je dovedeme ze sociálních důvodů potlačit, či jim naopak propůjčit sociálně sdělnou (a tedy znakovou) funkci. To je ostatně potvrzeno jak obecnou zkušeností, tak speciálním experimentálně psychologickým bádáním. Podle Wallona se emoce socializuje díky dramatizaci chování a zvláště mimiky, která se i podle něho stává skutečným jazykem, schopným vyjádřit víc než jazyk slov. Je také známo, že současně se vznikem emoce vzniká nezřídka přání zjistit, jak působí na okolí, tj. do jaké míry jsou slzy, které dotyčný prolévá, schopny vzbudit lítost, či výraz obav podnítit snahu mu pomoci.

SPONTÁNNOST A REGULACE MIMICKÝCH REAKCÍ; PŘIROZENOST A SOCIALIZOVANOST

Jak uvádí Paul Fraisse, data získaná experimentální psychologií a fyziologií svědčí o tom, že emocionální projevy sestávají ze spontánních a volních mimických reakcí, vytvářejících svérázný jazyk emocí. Lícní nerv dostává impulsy po dvou různých dráhách: první vede přímo z mozkové kůry a její pomocí se realizuje vědomá regulace mimických reakcí; druhá prochází talamem a bazálními jádry, představujícími centra spontánních emocionálních

Štollův záběr z Asyrského krále

reakcí. Struktura obličejové inervace přivádí podle téhož autora na myšlenku, že základem každého výrazového pohybu je spontánní reakce, modifikovaná pod vlivem volních mimických reakcí, k jejichž osvojení vede jedince sociální zkušenost. Pokusy potvrdily identičnost spontánních reakcí vyjadřujících strach, hněv i radost u slepých i vidoucích. Při výzkumu volních mimických reakcí u slepých a vidoucích ve věku od 5 do 20 let se ale ukázalo, že zatímco rozdíly mezi malými dětmi byly nevýznamné, s postupem věku se mimika vidoucích stávala stále výraznější a generalizovanější, u slepých nejenže nebylo možno pozorovat známky postupu, nýbrž všechno naopak svědčilo o regresu. To vypovídá jak o dvojí regulaci mimiky, tak o tom, že výrazové pohyby se vyvíjejí sociálním napodobením.

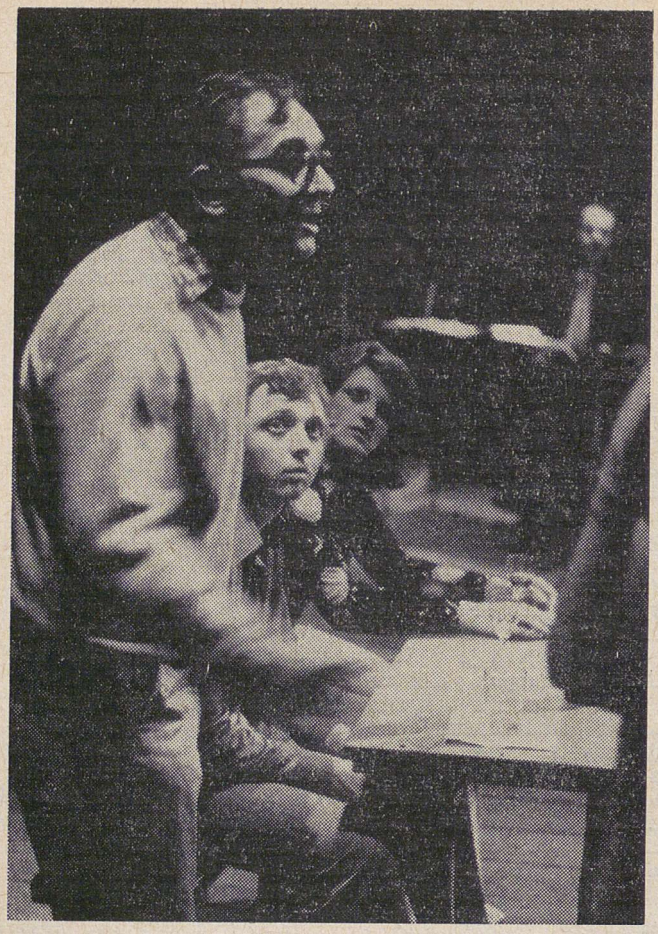
Společnost má přitom na individuální mimiku — a samozřejmě i celkové chování — dvojí vliv. Zaprvé, tak jako výraz jedněch emocí podporuje, tak za jiné vystavuje člověka pokárání: jisté projevy radosti a hněvu závisí na sociálním prostředí a výchova je zaměřena k tomu, potlačit takové projevy emocí, které nejsou v daném prostředí schvalovány. Za druhé, společnost si vytváří skutečný jazyk mimiky, který obohacuje spontánní výrazové pohyby a činí je mnohotvárnějšími. Jazyk mimiky, jak píše dále Fraisse, může být univerzální, nebo naopak velice specifický, takže jeho interpretace je možná jen na základě znalosti daných etnických či sociálních zvyklostí (například plyvnutí vyjadřuje v Evropě opovržení, v arabských zemích prý naopak požehnání).

V souvislosti s tím vším se dá říci, že každý výraz je aspoň potenciálním (nebo třeba bezděčným) sdělením a případy čistých výrazů a čistých sdělení jsou jenom řídké a krajní. Zvláště v souvislosti s herectvím nelze proto v žádném případě mluvit o výrazu jen z hlediska duševních hnutí (prožitků), které někdy jako by jenom automaticky doprovázel — tj. jen ze zřetelů „obsahových" — nýbrž i z hlediska výrazu samotného, chcete-li, jen jako takového — tj. ze zřetele jeho specifických na příslušném „obsahu" do jisté míry nezávislých „formálních" kvalit. Nejde jen o to, že sám způsob — „forma" — vyjádření nějakých emocí v jisté životní situaci, příp. potlačení jejich výrazu, může být „i v životě" zajímavější než prožitek, který se prostřednictvím takového výrazu projevuje. Ale může být zajímavější dokonce i z hlediska „obsahu": copak nepoukazuje překvapující otevřenost či naopak střídmost výrazu často k dalekosáhlejším souvislostem než emoce v dané situaci tak jako tak očekávaná, naprosto logická a prostě normální?

BEZPROSTŘEDNOST PROJEVU A PRAVIDLA HRY

Pro Stanislavského po prvním berlínském zájezdu jako by prožitek a výraz splývaly vjedno, lépe řečeno, výraz jako by se měl při opravdovosti citu dostavit automaticky. Stanislavskij v knize Můj život v umění píše, že „zaměřil veškerou pozornost na vnitřní stránku hry". Aby od ní herce nic neodpoutávalo, rozhodl se odstranit všechny a jakékoli vnější prostředky, tj. gesta, posuny, přechody a jednání, protože se mu zdály „příliš tělesné, realistické, hmotné". Herci měly stačit jen „oči, tvář, mimika. Ať znehybnělý prožívá vášeň, kterou má tlumočit, s pomocí smyslu a temperamentu! Ve svém nadšení pro nové způsoby vnitřní techniky jsem tenkrát upřímně věřil," píše Stanislavskij, „že herec, aby projevil své zážitky, potřebuje jenom ovládnout na jevišti spásné **tvůrčí rozpoložení** a všechno ostatní přijde samo." Nepřišlo.

Z toho, co Stanislavskij píše, se dá vyvodit, že to, co odstranil, nebyly jenom vnější prostředky, ale především dramatičnost, a to, co ji mělo zřejmě nahradit, byl jistý druh herecké lyriky, té lyriky, která se tak hojně vyskytuje ve velkých tragédiích, zejména klasických a klasicistních, (ale i shakespearovských). Drama a dramatičnost jsou vždycky spjaty se situací, kterou je člověk nucen řešit, a dramatické jednání souvisí s výběrem nějakého způsobu řešení. Mohli bychom říct, že zatímco při lyrickém



Divadlo Hanácké obce Prostějov: J. Otčenášek, Víkend uprostřed týdne

projevu si určuje podmínky do velké míry sám (nebo jsou mu určeny režisérem), při dramatickém projevu jsou do velké míry určeny situací, jíž se musí jako postava přizpůsobit. K tomuto přizpůsobení musí dojít samozřejmě i v případě, má-li tato postava nejvyšší zájem danou situaci změnit a stávající pravidla hry odstranit. Tak jako v životě, i v situaci hry jde o nezbytnou adaptaci a příslušné potíže s ní. Se situací je spojen vznik jistých pocitů či přímo emocí, provázených jistými projevy, do té či oné míry socializovanými. K této socializaci dochází „v životě" podle jednou už citovaného Wallona dvěma způsoby: využitím přirozených emocionálních projevů k zapůsobení na druhého nebo přestavbou chování, vedoucí k přeměně emocionálních reakcí v reakce relativně adekvátní dané situaci.

Příslušný výraz je v každém případě formován danými okolnostmi, vynucujícími si určitý způsob jednání. Dané okolnosti a jednání: máme co dělat s pojmy, v systému Stanislavského tak důležitými; právě s nimi jsou spojeny základní Stanislavského objevy. Ale platí i pro lyrické divadelní projevy? Herec, je-li na jevišti sám, může dát průchod nejsubjektivnějším pocitům, jejichž projevu nestojí v tu chvíli v cestě žádné překážky. Tím spíš je ale nutné si tyto překážky vytvořit. Zatímco u dramatického projevu jde o stanovení příslušných dramatických okolností a odpovídající linie tu více, tu méně účelného jednání, při lyrickém projevu jde o dané okolnosti materiálně divadelního řešení, samozřejmě cosi vyjadřujícího, lépe řečeno, zjednávajícího podmínky k tomu, vyjádřit to hereckým jednáním, chápaným ve smyslu určité organizace jednotlivých elementů chování, jednáním respektujícím uměle vytvořené podmínky se stejnou důsledností, s jakou se podle příslušného veršového principu organizují slova v básni. Ne náhodou býval takový veršový systém sám hlavním organizujícím principem klasických lyrických divadelních projevů.

BOŽSKÉ VNUKNUTÍ A PARTITURA HERECKÉ HRY

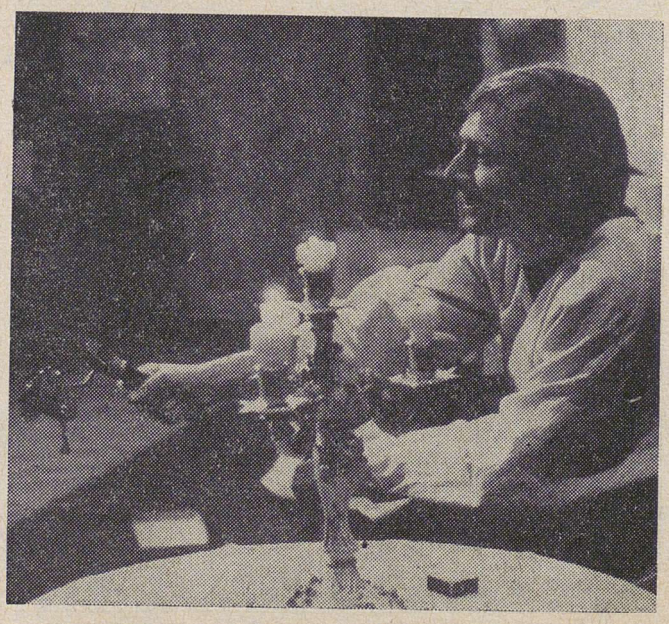
Představa herce řídícího se při představení pravdou vlastního citu a tvůrčího zanícení a vydaného všem rozmarům takových citů, tak těžko uchopitelných, úplně na milost, se podobá situaci výkonného hudebníka, který má zahrát příslušnou skladbu, aniž zná svůj part. Má to znamenat, že herec je zde opět odkazován do role umělce pouze a jen reprodukčního? Nikoli, herec si svůj part musí napsat sám, i když je součástí celkové partitury a jako takový se musí řídit jejími principy. — Dobře, ale herecký part se přece nepíše v notách.

Tak čím se píše?

V knize Můj život v umění vzpomíná Stanislavskij na léto ve Finsku po Čechovově smrti. „Sedě na skále ve Finsku", probíral v duchu své vlastní role a snažil se přijít na to, jak je možné, že herec tak snadno zapomíná city, které by měl prožívat v postavě, a tak dobře si pamatuje všechno vnější. Ve Hře života se rozhodl všechno vnější odhodit. „Ale jak jsem užasl, když jsem spatřil, že v praxi to bylo právě naopak. Nikdy ještě mě neovládalo herecké a nikoli tvůrčí rozpoložení tak mocně jako v onom představení." Stanislavskij se chtěl obejít bez gest, přechodů, tj. bez hereckého jednání. „Ale ve skutečnosti se ukázalo, že násilná, vnitřně neodůvodněná nehybnost, právě tak jako pozornost, obrácená na rozkaz do vlastního nitra, spoutaly tělo i duši."

Hraní, které Stanislavskij popisuje, bylo hraní bez partitury. Za takovou partituru nelze ovšem pokládat ani příslušné výrazové pohyby, které opakovány jen jako takové, jsou mrtvé. V posledních letech svého života doporučoval Stanislavskij hercům vycházet z pevně vybudované „linie fyzických jednání". Sledovat tuto „linii fyzických jednání" je pro herce nejsnadnější, protože podléhá kontrole a vlivu vědomí, i když se na jejím vzniku podílejí všechny složky hercovy bytosti. A nejenom při jejich vzniku; také při jejich opakované realizaci na repríze. Také zde je tato „linie fyzických jednání" nejspolehlivějším budičem i nejpřirozenějším projevem hercova „tvůrčího zanícení". Opřen o pevnou „linii fyzických jednání", může herec podle jistého interpreta Stanislavského hrát lépe či hůře, ale vždy bude hrát správně. **dš**

Z úpické inscenace Sonatiny pro páva. Snímky ing. V. Špůr



PRO OKRESNÍ DNY DĚTSKÉHO DIVADLA A DRAMATICKÉ HRY

Navazujeme na článek z 6. čísla Amatérské scény a otiskujeme tentokrát další náměty cvičení a improvizací, které jsou realizovatelné i při větším počtu zúčastněných dětí a při jejich nestejné vyspělosti a zkušenosti.

KAŽDÝ CHODÍ JINAK

Děti stojí v sále nebo venku na volném prostranství ve dvou řadách čelem k sobě. Řady jsou od sebe vzdáleny asi na 15—20 kroků. První hráč 1. řady jde k 2. řadě, ne však svým obvyklým způsobem, ale jako nějaká osoba, kterou si vymyslí, anebo provádí při chůzi nějakou zvláštní činnost. Když dojde k 2. řadě, zařadí se, a nyní zase 1. hráč druhé řady jde k řadě 1. Tak se postupně všichni vystřídají, žádný způsob chůze a žádná postava se však nesmí opakovat. Vedoucí hry může dát na začátku pár námětů, pak už děti budou mít dost nápadů vlastních. Mohou jít jako žáček 1. třídy s taškou na zádech, jako děda s traktorem, chlapec, který vede kolo do vršku, jako voják, maminka s kočárkem, paní s taškami; mohou jít bosi horkým pískem, v botách s podpatky po kamení, v teniskách trávou, po naleštěných parketách. Hra se má přidržet jen pohybových charakteristik, nemá vést k šaržírování, ani k parodování.

HÁDEJ, HADAČI

Hra je velmi podobná naší hře na řemesla, má však jiná pravidla a jiný okruh námětů. Vedoucí hry klade otázku: Znáte zemi (povolání, nástroj, sportovní náčiní, zvíře, dopravní prostředek) začínající písmenem... S méně zkušenými hráči raději předem z abecedy vybereme písmena, která poskytují dost možností, u zkušenějších můžeme písmena vybírat náhodně (odříkávání v duchu atp.), anebo probírat abecedu popořádku. — Kdo zná řešení, přihlásí se a zahraje je. Ostatní musejí rozeznat, co hraje. Nestačí ovšem vědět jen slovo, jako při obvyklých hrách tohoto typu, ale hráč současně musí vědět, jak je vyjádřit akcí. Příklad: Znáte zemi, která začíná písmenem I? První dítě, které se přihlásí, předvede pojídání imaginárních špaget (Itálie), druhé fakira s hadem (Indie). Nový úkol se zadává až tehdy, když se vyčerpají všechny náměty, na které děti přijdou. Předem je nutno rozhodnout, zda se napřed budou probírat různé země, pak povolání atp., anebo zda se vyčerpají vždy všechny varianty od určitého písmene.

ŘETĚZOVÉ VYPRÁVĚNÍ

Děti se posadí do kruhu, první řekne dvě věty; v druhé z nich musí být obsažena drobná událost, která připouští pokračování. Skončí slovy: A tak se stalo že... a ukáže na některého z účastníků hry, který musí načaté téma rozvést a v další větě zase vytvořit předpoklad k pokračování. Příklad: Včera jsme šli s maminkou na houby. Hned na kraji lesa jsme našli na kamení zmiji, a tak se stalo že — jsme na houby docela zapomněli a začali jsme hledat klacek, abychom zmiji zahnali. Při hledání jsem se sehnul pod smrček a spatřil jsem tam malinkého, vyděšeného zajíčka, a tak se stalo, že... Pokud se nepodaří vytvořit souvislý příběh a ukončit ho vyvrcholením děje, končíme hru tehdy, když se vystřídali všichni hráči.

HROMADNÉ IMPROVIZACE S UDÁLOSTMI

Vedoucí hry si musí situaci předem dobře promyslet a připravit. Vypráví příběh — líčí určité prostředí, které dovoluje zapojení co největšího počtu dětí. Na začátku nemusí nutně hrát všichni, mohou se zapojovat během hry, jak vedoucí vypráví o určitých zvláštních událostech. Každá nová událost ovšem potřebuje čas, aby se mohla v akci dobře rozvinout, proto vypravěč nezařazuje nové události příliš často. Vhodná prostředí a situace pro tento typ hromadných improvizací: Trh nebo pouť. — Nádraží před svátky. — Spartakiáda. — Velký obchodní dům. — Zemětřesení. — Požár. — Pláž v Bulharsku. — Olympiáda. — Vesnice v džungli. — Továrna. — Zoologická zahrada. — Nemocnice.

Možnosti rozvedení různými událostmi — vesnice v džungli:

— Ve vesnici se neočekávaně objeví běloši. Aby si získali důvěru obyvatel, rozdávají dárky.

— Náčelník vesnice umírá, objeví se bílý lékař, který ho začne léčit. Vesničané konají poděkování za jeho uzdravení.

— Vesničané se vydávají v loďkách na lov ryb.

— Dva vesničané se dostanou do sporu. Připraví se obřadný tanec boje o život a o smrt, v němž se má rozhodnout o vítězi. Celá vesnice přihlíží.

— Do vesnice se vrací válečná výprava a přináší tělo mrtvého náčelníka. Koná se pohřební obřad. Šaman vyhlašuje nového náčelníka, jímž je syn zemřelého. Oslavy nového náčelníka.

VINETA

Námět je převzat z knihy S. Lagerlöfové „Podivuhodná cesta Nilse Holgerssona Švédskem". Pokusíte-li se o tento námět, opatřte si knížku s úplným textem vyprávění (česky vyšlo 1957 a 1967 v SNDK). Stručná osnova příběhu: Nils Holgersson putuje s divokými husami Švédskem. Jedné jarní noci ho jeho přítel čáp Klapzobák odnese na ostrov Wolin ve Štětínském zálivu. Po dlouhé cestě pták usne a Nils se zatím vypraví na výzvědy. K svému údivu se dostane do středověkého města, v němž mu všichni obchodníci o překot nabízejí své zboží za jakoukoli cenu. Nils peníze nemá, ale vzpomene si, že na pobřeží viděl ležet měďák. Vrací se pro něj, ale město zatím zmizí. Čáp Klapzobák mu pak vysvětlí, že na ostrově bývalo město Vineta, které bylo potrestáno za svou pýchu a touhu po blahobytu. Ponořilo se do moře a jeho obyvatelé nemohou zemřít. Jednou za sto let se město na hodinu vynoří. Jestliže se některému kupci podaří cokoli prodat za jakoukoli cenu, bude město vysvobozeno. — Pověst má jistý historický základ — slovanské město Vineta na ostrově skutečně ve 12. století existovalo, bylo však zničeno střídavými nájezdy Dánů a Němců. **em**

KDYBY VŠICHNI OCHOTNÍCI

Náš rakovnický TYL si dal do dramaturgického plánu na letošní rok nastudování hry Jana Jílka Silvestr na počest XV. sjezdu KSČ. Studium této hry však bylo provázeno jen samou smůlou. Nejprve dlouhodobě onemocněla představitelka Sojkové a před dokončením studia hry byl těžce zraněn při havárii představitel Jarmánka. A tak teprve po odložené premiéře a přeobsazení obou rolí to konečně začalo vypadat slibně. Potom však skoro všechny představitele postupně postihla chřipka a tak se zkoušelo, jak to šlo. Konečně bylo vše nastudováno, stanoveno slavnostní představení pro orgány KSČ a NF, premiéra a 3 reprízy. Ještě pár opakovaček, plakáty, lístky v prodeji, a najednou, týden před premiérou, nová pohroma — představitel Silvestra si zlomil nohu! Co teď? Odkládat znovu jde již těžko, ale co dělat. Je tu však březnová Amatérská scéna a v ní obrázky ze Silvestra v provedení KK SDR Újezd u Radnic. Nezbývá nic jiného, než vzít auto a rozjet se sondovat, zda by to přece jen nějak nešlo zařídit.

Když předseda souboru spolu s režisérem přijeli k manželům Cinkovým do Újezda u Radnic, byla doma jen man-

V. Cink jako Silvestr a Zd. Karnoldová (Doktorka) v rakovnické inscenaci Jilkovy komedie

želka. Začali vysvětlovat, co by potřebovali. Paní Cinková nebyla proti, sama však rozhodnout nemůže. Když se vrátil představitel Silvestra, Václav Cink, domů, chtěli začít vysvětlovat znovu. Ten je však nenechal dlouho mluvit: „Beru. A kdy se hraje?" Přijeli domů celí šťastní, že pohroma je zažehnána. No, a ostatek už byl vlastně snadnou záležitostí. Ještě nějaká ta zkouška, úprava textů, neboť každý soubor má jiné škrty, a už naostro.

Vašek Cink nejenže s rakovnickým souborem ochotně sehrál všech 5 plakátovaných představení, ale i jeho manželka jej obětavě na všechna představení doprovázela a manželé Pšeničkovi z téhož souboru jej stejně ochotně na všechna představení přiváželi a odváželi autem. A nám se nejen s Vaškem dobře hrálo, ale i se všemi Újezdskými nám bylo dobře. Na poslední představení, kterému byla přítomna porota, přijel Vašek Cink dokonce z nemocnice, kde ležel po záchvatu žlučníku a odkud jej před operací na jeden den propustili. Taková ochota se skutečně jen tak nenajde.

Proto chceme ještě jednou touto cestou Vašku Cinkovi i celému Újezdskému souboru srdečně poděkovat. Kdyby všichni ochotníci byli jako Vašek, to by se pak dělalo!

ZDENA KARNOLDOVÁ

POZNÁMKY ZE SPIŠE

V druhém červnovém týdnu se setkali nejlepší slovenští amatéři ve Spišské Nové Vsi na tradiční Celoslovenské přehlídce vyspělých ochotnických divadelních souborů, která letos dosáhla už svého šestnáctého ročníku. Nejsympatičtějším znakem bylo patrné úsilí jít v dramaturgii vlastními cestami, nekopírovat repertoár profesionálních divadel. Toto úsilí výrazně dokumentovala inscenace souboru z Brezna „René mládenca príhody a skúsenosti", což je divadelní přepis prvního románu slovenské literatury (autor Jozef Ignác Bajza), v jevištním tvaru připomínající Voltairova Candida v pražském Činoherním klubu, s vynikajícími kolektivními scénami, bravurně režírovanými známým brněnským R. Scherhauferem. Cestou dramatizace, tentokráte méně známé renesanční prózy G. C. Croceho „Bertoldo a Bertoldino", šel i domácí spišskonovoveský soubor „Hviezdoslav". Konečně do linie netradičních pokusů můžeme zařadit i veselohru Jozefa Hollého „Geľo", kterou soubor ZK ROH Tesla z Liptovského Hrádku hraje jako nápaditou, ale málo sourodou a nejedním rysem problematickou jevištní koláž, v níž je starý známý text jen záminkou k demonstraci komediální, až recesistické poetiky souboru. Nejlepším představením přehlídky byla trenčínská inscenace i u nás známé hry Jána Soloviče „Žebrácke dobrodružstvo". Tato podle autora „tragikomedie" je v trenčínské inscenaci spíše fraškou, v níž zaujme nápaditá režijní práce B. Michalského a poměrně vyrovnaný herecký kolektiv. Kvalitami textu i inscenace na okraji přehlídky zůstal Strahlův „Prípad Adama a Evy" v provedení ZK ROH Chemických závodů J. Dimitrova z Bratislavy. Naproti tomu s obdivem jsem sledoval pokus hornického souboru z Handlové vkusně tlumočit divákům poselství náročné O'Neillovy tragédie Farma pod jilmy (ve výborném slovenském překladu K. Dlouhého „Túžba pod brestami"). Ovšem — jak se zpravidla při setkáních amatérů s tak obtížnými díly světové klasiky stává — inscenaci se podařilo ze složitého díla odhalit jen několik svrchních vrstev.

Na zahájení přehlídky vystoupil pohostinsky sovětský soubor Pavlovské lidové divadlo, laureát Celosvazového festivalu ochotnického umění a laureát ceny Krasnodarského krajského výboru VLKSM. Pod titulem „Pluk na pochodě" uvedlo dramatizaci prózy Michaila Šolochova, u nás známé z filmové adaptace „Bojovali za vlast", a znovu nás přesvědčilo o nemalých výhodách práce tzv. „lidového divadla", zvláštního, u nás nenapodobovaného typu amatérské činnosti. Na závěr pohostinsky vystoupilo olomoucké Studio se svou inscenací „Festivalu".

Vcelku lze říci, že letošní ročník sice nedosáhl umělecké úrovně některých minulých (zvláště nepříznivě překvapila nízká úroveň jevištní řeči ve většině inscenací), že však přesto prokázal některé evidentně progresívní tendence současného slovenského ochotnictva.

JIŘÍ BENEŠ

DEVATENÁCTÉ BORDOVICE

Protáhlými vesnicemi, položenými do dna údolí svíraných jarními svahy beskydského podhůří, se klikatí silnice. Na přelomu dubna a května je lemována řadami rozkvetlých stromů. A v tu dobu, vždy v pátek či v sobotu odpoledne projíždí tudy lidmi i věcmi napěchovaný autobus, pokaždé s jinou poznávací okresní značkou. Čím vzdálenějšímu okresu značka patří, tím opatrněji míjí nesčetné křižovatky, aby totiž trefil do Bordovic na krajský festival vesnických divadelních souborů Severomoravského kraje. Zastaví u Kulturního domu, do jehož nevelikého sálu se pak o několik hodin později začínají scházet první diváci. Jarní večery jsou tady chladné. Od zadní stěny sálu však sálá teplo z velkých železných kamen, roztopených pečlivými pořadateli, a zpředu sálá jeviště jasem rozzářených reflektorů a žárem naplno rozjetých motorů divadelních představení. Neboť vězte, že zde se hraje se zápalem a nadšením a chlad hlediště zde brzy bere za své.

V letošním roce tomu ostatně dopomohl i repertoár přehlídky. Pět souborů ze šesti hrálo veselohry. Sedmý, soubor LŠU z Klimkovic, hrál odpoledne pro bordovické děti Pohádky nepohádky, které na motivy A. Mikulky volně zpracovali E. Magerová a J. Halečka.

Festivalový program zahájil soubor OB z Veřovic, který obdivuhodně zorganizoval početný zpěvoherní ansámbl a uvedl Nestroyovu frašku Lumpacivagabundus. Škoda jen, že soubor tuto

obrovskou práci nezaměřil ke snaze o svébytné ochotnické provedení této v podstatě lidové hry, ale že v mnohém podlehl pokušení vyrovnat se vzoru komerčně zaměřeného zájezdového představení profesionální ostravské operety. Dramaturgie ostatních čtyř veseloherních večerů těžila dvakrát z tvorby domácí, dvakrát z cizí. Bylo nám přitom trochu líto, že česká hra se tu reprezentovala v daleko problematičtější podobě než klasická hra polská či současná sovětská. Velmi sympatický soubor z Doloplaz, v němž hraje řada talentovaných lidí, vedených odpovědným a citlivým profesionálním poradcem, dal své síly do služeb ne příliš šťastně zvolené hře Dietlově Muž na talíři. Další z nejlepších krajových vesnických souborů, Žimrovice, hrál sice se vší svou zkušeností a vkusem konverzační žert Z. Podskalského Liga proti nevěře, ale přesto se nedokázal vyrovnat s jeho žánrovou proměnlivostí a nenašel odpovídající divadelní prostředky, jimiž by nahradil absenci nosné autorské myšlenky.

Se sympatiemi bylo přijato představení souboru z Těrlicka, který hrál Fredrovy Dámy a husary, a velmi milým překvapením byl večer souboru J. K. Tyla při ZV ROH ČSD v Brodku u Přerova, který gruzínskou veselohru O. Ioselianiho Žert vinaře Agaba hrál ve šťastné dramaturgické úpravě, která umožnila vytvořit živé a upřímné představení, s řadou zdařilých situací a s několika dobrými hereckými výkony (zejména V. Čapky v roli Agaba).

Nejúspěšněji vyšel z letošní přehlídky v Bordovicích soubor KP ROH z Karolinky, který hrál Bukovčanovu hru Luigiho srdce se zajímavým výkonem J. Orsága v roli Luigi Lombardiho. Přestože i tato inscenace měla své značné problémy a nedosáhla takové úrovně jako nejlepší představení předchozích ročníků festivalu, vyšla v souhrnu nároků dramaturgických a inscenačních přece jen jako vítězná.

Letošní bordovické přehlídce chyběla tedy inscenace jednoznačně přesvědčujících kvalit. Vcelku však lze říci, že průměr práce vesnických souborů nepoklesl. K dalšímu jeho vzestupu povede však především cesta obezřetnějších dramaturgických výběrů. Mnoho se o tom v Bordovicích hovořilo. Některé soubory by raději slyšely více o sobě než o hrách, které hrály. Ale nedalo se nic dělat. Měla-li porota nejen hodnotit, ale také řešit otázky současné divadelní činnosti vesnických souborů, pak musela vždy směřovat k podstatnému. A to se pokaždé objevovalo v těsné závislosti na dramaturgii. A jsem přesvědčen, že ke stejným závislostem budou docházet i obětaví organizátoři Bordovic, až budou přemýšlet, jak zaplnit místa, která se v posledních ročnících přehlídky v malém, ale vyhřátém sále, uprázdnila.

MIROSLAV ETZLER

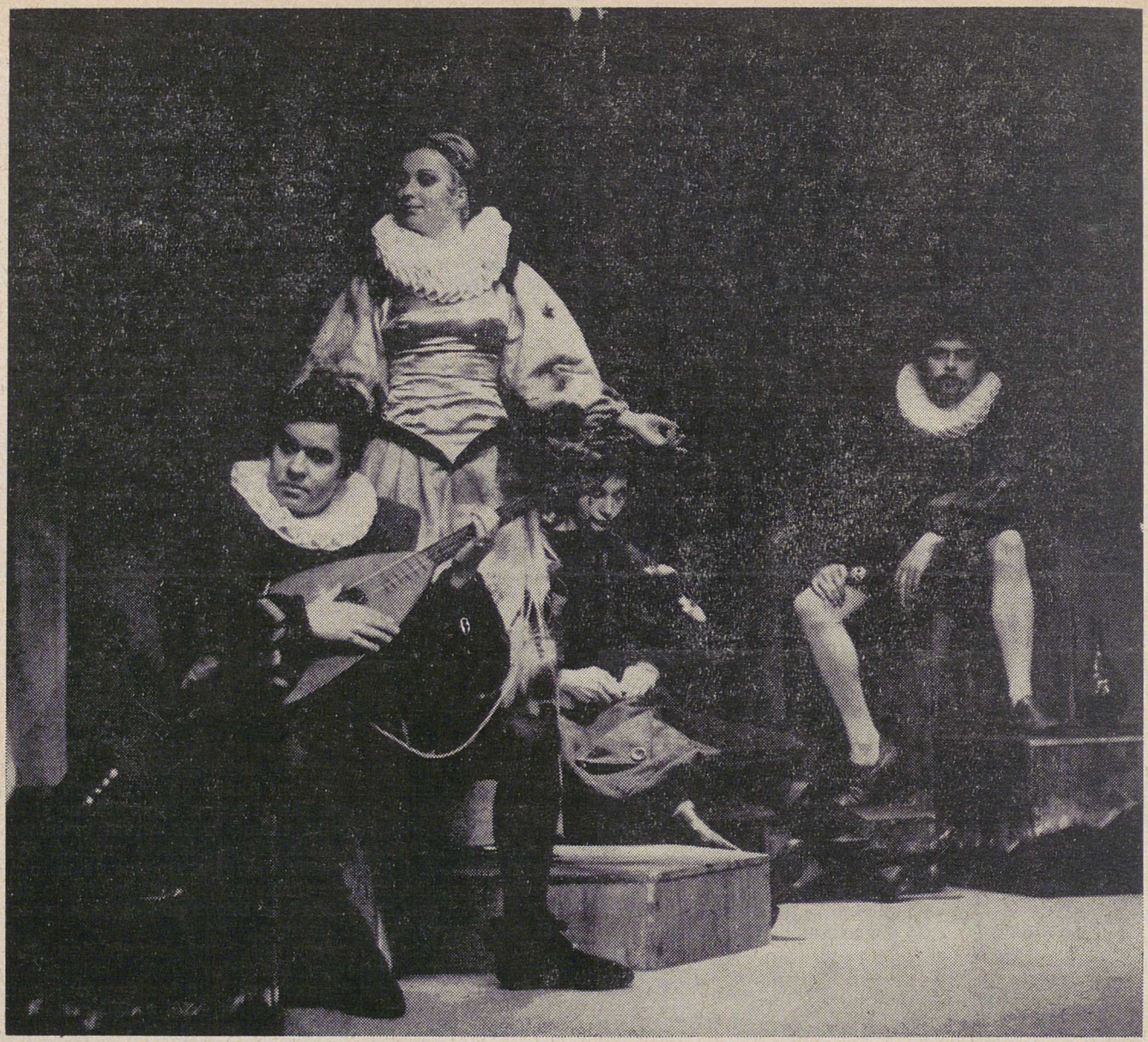
AMU 30 LET

Léta běží i institucím. AMU je už také staromladá, dovršila třicítku. Při tomto neuvěřitelném výročí oslavoval také DISK, neboť hned při založení Akademie múzických umění se pamatovalo na zřízení školní scény. Připomínáme si některá představení, oživují známé tváře. První premiérou dne 19. září 1945 se začala odvíjet historie pražské divadelní školy. Byl jí Mahenův Nasredin. Dodnes už je to na dvě stě premiér, na tisíc absolventů. Rozvál je vítr do různých koutů naší země, hrají od Chebu po Košice, a tehdejší mladí jsou teď zralí umělci.

V posledních červnových dnech byla uspořádána ukázková přehlídka inscenací československých kolegiálních škol, které se zúčastnil jako host také Leningradský institut divadla, hudby a kinematografie (3. ročník) klauniádou na motivy románu Charlese de Costera Till Eulenspiegel. Rozsáhlé, pohybově velmi zajímavé, propracované představení, s řadou dobrých výkonů, vedl národní umělec RSFSR Agamirzjan. Pražská DAMU zahrála svižně komedii M. Držiće Dál zpívejme dál (Dundo Maroje). Co je zde spoutáno elánu, drženého na volné uzdě! Brněnská JAMU přijela s Nestroyovým Talismanem. Komedie o tom, kterak opovrhovaný zrzek si najde nakonec své štěstí s prostým děvčetem (také zrzavým). A bratislavská VŠMU zahrála frašku S. Chalúpky Všetko naopak (Kocúrkovo) s ostrobarevným halasem. U všech byla zvlášť zajímavá hudební složka. Vtipná, vervní, dělají ji také mladí. Žánrově převládla fraška (říkalo se tomu ve své době všelijak jinak), jak ani snad jinak nemůže u mladých lidí být, když se sejdou, aby předvedli co dovedou a pobavili.

Poslední ročník DAMU (1975/76) si zahrál hodně a v různých žánrech. Byl tu dáván Schnitzlerův Anatol, Shawovy Malé komedie, Volodinova Dulciena z Tobosy, Kolárova Magelóna a Beaumont-Fletcherův Rytíř hořící paličky. Po této poslední komedii, kde jde o všechno možné jen ne o souvislý děj, následovalo tradiční „koulení disku", letos

Beaumont–Fletcher: Rytíř hořící paličky. Inscenace posluchačů DAMU, foto Kuděla



J. J. Kolár: Magelóna. Inscenace posluchačů DAMU, foto Kuděla

nějak méně působící jako projev radosti. Vedle těchto celovečerních představení vytvořili odcházející s mladšími kolegy i několik scénických pásem, zúčastnili se celostátní přehlídky uměleckého přednesu Neumannových Poděbrad a jiných akcí.

Celkem je možno pozorovat snahu o totální, všestranné herectví, což je záslužné a v době rozhlasu, filmu a televize nepochybně nutné. Viděl jsem zrovna akrobatické výkony mladých herců a hereček, u nichž zatím o stylu se nedá hovořit. Horší to je u některých odcházejících s jazykovou kulturou. Místy roduvěrný Čech nerozuměl, jakou že se to řečí zrovna mluvilo.

Bude nepochybně zapotřebí podumat nad dramaturgií, minulou, současnou i perspektivní. Zde je na to málo místa a také schází pomůcka, kterou jsme právem očekávali, ročenka. Poslední (a jediná) sahá jen do r. 1960. Nezbavujeme se rozpaků nad výčtem titulů, i když víme, že školní divadlo má specifické stránky a požadavky. O představení DISKu se píše málo, téměř jen ojediněle a přece práce a snažení, často v nerůžových podmínkách tu stojí za zmínku. DISK si má získat a udržet okruh svých přátel ideově i odborně na výši; bez kritiky a bez diskuse o výsledcích práce je divadlo jako květina bez vody. Nevím, zda je ten zájem postačující od vlastních pedagogů, jistě by neškodilo kdyby byl větší. Popremiérové celofakultní shromáždění — beseda s přizvanými zástupci tisku a diváků by přinesla užitečné impulsy nejen pro účinkující, nýbrž i pro školu, která by tu získávala často nejen poradu, nýbrž i pomoc.

Aby slibné talenty byly podchyceny, aby jim byly ukazovány možnosti cesty v nevyjetých kolejích. Naše i světová divadelní avantgarda zanechala odkaz, se kterým je nutno seznamovat, na který lze roubovat. A děje se to seznamování vždy s využitím dobových možností?

Co bychom přáli jubilejním absolventům? Aby si uchovali kritickou nespokojenost s dosaženým výsledkem, stále živenou dobrými příklady. A občasných zklamání se nebojte. Ta jsou součástí dialektiky života.

KAREL KRATOCHVÍL

žánry dramatu 8

KLASICISTICKÁ KOMEDIE

Francouzský klasicismus dal divadlu vedle dvou velkých tragických básníků, Jeana Racina a Pierra Corneille, i jednoho z nejvýznamnějších komediografů všech dob Jeana-Baptista Poquelina, známého pod jménem Molière (1622 až 1673). Molièrova komedie vyrůstala z rozličných divadelních kořenů. Vedle domácí divadelní tradice ji ovlivnila komedie španělská a italská (commedia dell' arte), nejeden námět jí poskytla starořímská palliata (Plautus — **Lakomec, Amphitryon**; Terentius — **Šibalství Scapinova, Škola manželů**). Žánrový rejstřík Molièrův je pestrý. Zahrnuje komedii intrikovou (**Šibalství Scapinova**) i frašku (**Lékařem proti své vůli**), pastorálu (pastýřskou hru — **Melicerta**) i komedii-balet (**Zdravý nemocný**), hrdinskou komedii (**Don Garcia Navarrský**) i čistou komedii konverzační (**Kritika Školy žen**), ale vrcholem i osobitým přínosem jsou komedie charakterové a mravoličné (komedie mravů), v nichž Molière vyrostl ve velkého moralistu a satirika, pronikavého kritika tehdejšího společenského života. Látkový rejstřík je stejně bohatý jako rejstřík žánrový: sahá od drobných podivnůstek a směšností (hypochondrie, preciózní styl) až po závažné nedostatky a neřesti značného sociálního dosahu (lakomství, náboženské pokrytectví, aristokratický imoralismus, deformace ve výchově, milostných vztazích a manželském soužití atd.). Jednotícím svorníkem v této rozmanitosti je hodnotící pozice sebevědomého a osvíceného příslušníka měšťanské třídy, který ještě ostřeji než úpadkové mravy privilegovaných stavů tepe měšťanské pokusy přizpůsobit se aristokratickému způsobu života (**Měšťák šlechticem**).

Společným rysem všech typů molièrovské komedie je redukce komiky s rozhodující převahou smíchu kritického, satirického. Pokud Molière vyjadřuje v opozici k postoji zesměšňovanému pozitivní (tj. svůj) názor na určitý problém, činí tak formou vážnou, komentářem, jejž vkládá do úst rezonéra, svého mluvčího ve hře, postavy obvykle velmi papírové (jako třeba Kleantes v **Tartuffovi**). Stejně papírově působí vesměs i postavy molièrovských milenců a radostný smích jako výraz kladného vztahu k životu, jenž tvořil páteř Shakespearových vrcholných komedií, zůstává u Molièra vyhražen pouze lidovým postavám služek a sluhů, jejichž postavení ve hře není — až na některé výjimky — klíčové.

V Molièrově komedii byla v podstatě dovršena diferenciace komediálního žánru a zformovány základní typy komedie. Tato skutečnost dovoluje opustit ve výkladu přísně chronologický postup a zaměnit jej hlediskem typologickým.

DĚLENÍ KOMEDIÁLNÍHO ŽÁNRU

Komediální žánr lze dělit podle různých kritérií. Nejvěcnější je nesporně kritérium hlavního, převládajícího prvku nebo výrazového prostředku. Podle toho, zda má ve hře dominantní funkci dramatická zápletka, můžeme komedii dělit na intrikovou, situační (frašku), komedii masek, charakterovou (mravoličnou) a konverzační. Při charakterizaci jednotlivých typů se zaměříme na příklady pokud možno vyhraněné a čisté, i když v praxi se nezřídka setkáváme s typy kombinovanými (komedie intriková + konverzační, komedie situační + charakterová apod.).

KOMEDIE INTRIKOVÁ

Počátky komedie intrikové sahají až do starověku. V tvorbě Plautově a Terentiově, kde hlavním nositelem intriky bývá postava prohnaného otroka, najdeme pěkné ukázky: **Pseudolus** a **Komedie o strašidle, Dívka z Andru** a **Phormio.**

Největšího rozkvětu se intriková komedie dočkala v období zlatého věku španělského dramatu, kdy jejími pěstiteli byli Lope de Vega (1562—1635), Tirso de Molina (1584?—1648) a Calderón de la Barca (1600—1681).

Podle svých příznačných rekvizit byla španělská intriková komedie nazývána též komedií pláště a kordu (comedia de capa y espada). Její osnovu tvořila zpravidla komplikovaná milostná zápletka, vyrůstající z propletence protichůdných zájmů několika milostných párů. Oblíbenými prostředky byla situační nedorozumění vznikající z převleků a záměn (qui pro quo) dramatických osob. Na počátku děje je vždy iniciativa jedné nebo několika jednajících postav, které volí k dosažení svého cíle (nejčastěji: získání milovaného partnera) úskočnou, postranní taktiku — intriku. Tak např. doña Juana v jedné z nejslavnějších španělských intrikových komedií **Don Gil v zelených kalhotách** od Tirsa de Moliny (1617; do češtiny přeložené — patrně z důvodů barvosleposti — pod názvem **Don Gil, modrý kavalír**) reaguje na zradu dona Martina, který ji opustil a pod jménem don Gil se uchází o doňu Ines, důmyslnou lstí: sama si přisvojí jméno don Gil a v mužském převleku získá srdce nejen doni Ines, ale i její přítelkyně doni Clary. Z původních dvou konkurujících si donů Gilů se postupně vyvine nepřehledný zmatek se čtyřmi vesměs falešnými Gily, jenž se posléze — když je míra dovršena — rozuzlí k všeobecné spokojenosti.

Odlišnou metodou, ale s podobným výsledkem bojuje za svou lásku i krásná vdova doña Angela v Calderónově slavné **Dámě skřítkovi** (1629), nápaditě využívající nečekaných možností tajných dveří.

Charakteristickým znakem intrikové komedie je naprosté podřízení dramatických charakterů i ostatních dramatických reálií zápletce (proto bývá označována též jako komedie zápletková): jde jí daleko spíše o efektní zauzlení a rozuzlení dramatického děje, o bohatou žeň komických situací než o věrné zpodobení života, o pravděpodobnost a logiku předváděných událostí.

Odlišný smysl dostává intriková komedie ve své poslední významové modifikaci — v salónní historické komedii Eugèna Scriba (1791—1861). Intrika tu spojuje intimní a politickou rovinu dramatického dění a její cíle nejsou vždy zcela počestné. Technika intrikové komedie je u Scriba adekvátním výrazem svérázné „filozofie dějin", podle níž významné společenské události mají zdánlivě nepatrné, privátní důvody. Malé příčiny — velké následky.

Jedním z nejtypičtějších produktů E. Scriba je komedie **Bertrand a Raton aneb Umění dělat revoluci** (1833), situovaná do Dánska 18. století. Scribe zde předvádí v kuriózním pojetí průběh „lidového" povstání: král Kristián VII. je slaboch, všechnu politickou moc má v rukou milenec jeho ženy, hrabě Struensé, první ministr a předseda státní rady. S tím je nespokojen starý protřelý diplomat hrabě Bertrand. Za nástroj svého boje proti Struenséovi si zvolí bohatého, leč nepříliš bystrého obchodníka Ratona Burkensteffa, jenž se ve své tupé ctižádosti považuje za mluvčího lidu, ale ve skutečnosti je pouhou hříčkou Bertrandových intrik. Nejen Raton, ale i lid zde hraje roli nastrčeného panáka (stačí Ratona zamknout do jeho vlastního sklepa a lid se bouří ve jménu svobody), bezděčně bojujícího za soukromé zájmy mocných.

Podobně je koncipována i Scribova nejslavnější komedie **Sklenice vody** (1841), kde opoziční politik vicomte de Bolingbroke dokáže svými intrikami vyřešit nejen milostné soupeření anglické královny a vévodkyně z Marlborough o mladého gardového důstojníka, ale i vojenský konflikt mezi Anglií a Francií. Bolingbroke se stane ministrem, gardový důstojník dostane dívku, jíž miluje a jíž je milován, mír je uzavřen a Evropa zachráněna. A to vše pro pouhou sklenici vody, o kterou v rozhodující chvíli požádala královna Anna.[1])

KOMEDIE SITUAČNÍ, FRAŠKA

Komedie situační má s komedií intrikovou řadu styčných bodů a společných výrazových prostředků. I v ní dominuje dramatická zápletka, i ona si libuje v záměnách a nedorozuměních. Podstatný rozdíl spočívá v tom, že v intrikové komedii je hybným činitelem děje intrika jedné nebo několika dramatických postav, kdežto zde jsou komické situace plodem náhody, důsledkem vševládného působení jakéhosi komického fata, osudu.

V Plautových **Menaechmech**, nebo ještě výrazněji v jejich renesančním přepracování — v Shakespearově **Komedii omylů**, sám fakt vzájemně si k nerozeznání podobných dvojčat a jejich současná, nevědomá přítomnost v jednom městě vede k nesčetným omylům, jejichž obětí se stávají víceméně všichni. Teprve setkání dvojčat-dvojníků může zastavit kolotoč komických situací, který náhoda uvedla do chodu.

Termínem fraška byla původně označována převážná část komediální tvorby středověku, žánrově ještě dosti různotvárná. Už u Molièra se však fraška vyhraňuje jako specifický typ situační komedie. V pozdějším vývoji se pojmy situační komedie a fraška stávají takřka synonymy, snad s jediným rozdílem, že označení situační komedie je stylově bezpříznakové, kdežto s fraškou si spojujeme komiku drsnějšího, divočejšího, „bláznivějšího" rázu. K nejvyššímu rozkvětu přivedlo frašku v tomto novém, relativně ustáleném významu 19. století. Fraška si uchovala svůj měšťanský charakter a svůj všední okruh „malých" zájmů (zejména starosti kolem sňatků a manželství), ale značně zdokonalila svou techniku, jak nám to dokumentuje vývoj od Nestroyovy lokální frašky (**Byt k pronajmutí, ... si pořádně zařádit**) přes vaudevilly Eugèna Labiche (**Slaměný klobouk**) až po secesní salónní frašku Georgese Feydeaua.

Jeden z typických příběhů zralé feydeauovské frašky (**Slečna od Maxima**, 1899): počestný pařížský lékař a manžel se ráno probudí pod kanapem. Ve vlastní posteli najde úplně cizí ženskou. Je sice půvabná, ale její přítomnost je naprosto nežádoucí, protože každou chvíli přijde manželka se snídaní. Počestný muž neví, koho se zbavit dřív, zda manželky nebo příležitostné známé ze včerejšího flámu (jak vyjde najevo), když se objeví ještě strýček generál vracející se po devíti letech z Afriky a považuje tu cizí slečnu za manželku a manželku za manželku přítele...

Výchozí danosti se komplikují příchodem nových postav, podle zákona schválnosti obvykle těch, jejichž příchod je nejméně žádoucí a ve chvíli nejméně vhodné. Doktorova částečná amnézie (důsledek nemírného požití alkoholu) znesnadňuje orientaci a je příčinou dalších komplikací. Hrdina jedná a reaguje, vymýšlí si a vysvětluje, manévruje a taktizuje, a když už si neví rady — prchá.

Fraška pracuje s elementárními lidskými sklony a reakcemi (odtud zvláštní důraz na pudovou stránku, na tělovost a tělesnost), převádějíc lidské vztahy na schematizované, ale složitě kombinované situační vzorce. Situační aspekt vztahů je vypreparován, zveličen a ozvláštněn na úkor aspektu psychologického, morálního atd. Máme co činit s absolutizací vnější dějovosti (hádky, rvačky, skrývačky, honičky) pod samovládou komického osudu, který pustí hrdinu frašky ze svého mechanismu teprve když se vyčerpají nejlákavější možnosti dějových proměn (v tom všem je s fraškou blízce spřízněna filmová „crazy", bláznivá komedie). Převedení problematiky na situační schémata umožňuje překonat všechny rozpory situačním rozuzlením. Hrdina, jenž se prohřešil, je po neúměrné, leč marné snaze všechno ututlat, nakonec polapen, je mu odpuštěno a obnoví se výchozí stav — „ten krásný měšťácký svět" (se značnou dávkou soli) secesní frašky. Hodnota frašky není však jenom v elementární komice: její dravá plebejskost (byť maskovaná do salónních kulis) vládne často demaskující vlohou — nejlepší díla frašky jsou zároveň pádnou kritikou buržoazních mravů.[2])

KOMEDIE MASEK

Neslavnější forma komedie masek, italská renesanční commedia dell' arte, měla svého předchůdce ve starověké jihoitalské **atellaně**, nazvané podle kampánského města Atelly. Tato místní folklórní (ochotníky hraná) komedie s primitivní, karnevalově bujnou komikou (hrubá erotika, obžerství a rvačky) a s náměty z každodenního života nižších vrstev pracovala s ustálenými typy, „maskami": Maccus (hloupý žrout), Bucco (žvanivý hlupák), Pappus (směšný stařec) a Dossenus (zlý hrbáč, učený šarlatán).

Commedia dell' arte vznikla jako druh lidového, ale profesionálního divadla v Itálii v druhé polovině 16. století. Určujícími znaky jsou masky a improvizace (nazývala se též commedia all' improvviso, improvizovaná komedie). Masky ve smyslu ustálených dramatických postav a typů určitého jména a původu (hovořících příslušným dialektem) i ve smyslu doslovném: většina postav hrála v maskách, s výjimkou žen a zamilovaných. Severoitalského původu jsou: Pantalone (Benátčan, stařec, obchodník), Dottore (doktor z Bologni, učený právník), Brighella (intrikánský sluha), Arlecchino (Harlekýn, veselý a naivní). Poslední dvě postavy, tzv. Zanni, veselí karnevaloví šprýmaři, představovaly lidově optimistické a vynalézavé hybné jádro komedií. Dvojice jižních Zanni se jmenovala Coviella (obdoba Brighelly, neapolského původu) a Pulcinella. K základnímu kvartetu se řadí Capitano (Kapitán, španělský důstojník), Scaramuccia (potomek „chlubného vojína"), Tartaglia (komický svým zajíkáním), Fantesca (Servetta-služka, též Colombina, jakýsi Harlekýn v sukních) a postavy zamilovaných s různými jmény (Isabella, Vittoria, Rosaura, Lelio, Leandro, Florindo apod.).

Zafixovanost typů umožňovala hercům commendie dell' arte hrát představení bez pevného a úplného autorského textu, improvizovat podle schematického scénáře, který určoval základní situační a dějový rámec hry, ale ponechával hercům volnost v jeho okamžitém naplňování. Osou tohoto divadla byl pochopitelně nikoli autor, ale herec. Charakteristickými výrazovými prostředky Zanni-ú, hlavních nositelů bufonádní komiky, byly tzv. lazzi, herecké vtipy, špílce, gagy, jimiž se proplétala schematická dějová osnova. Některé z nich dodnes žijí např. v produkcích cirkusových klaunů. A. K. Dživelegov v knize **Italská lidová komedie — commedia dell' arte** uvádí jako příklad lazzi s mouchou: „Zanni naznačuje rukou, jako by chytal ze vzduchu mouchu, pak pantomimicky předvádí, že jí utrhl křídla a nohy a hodí si ji do úst."

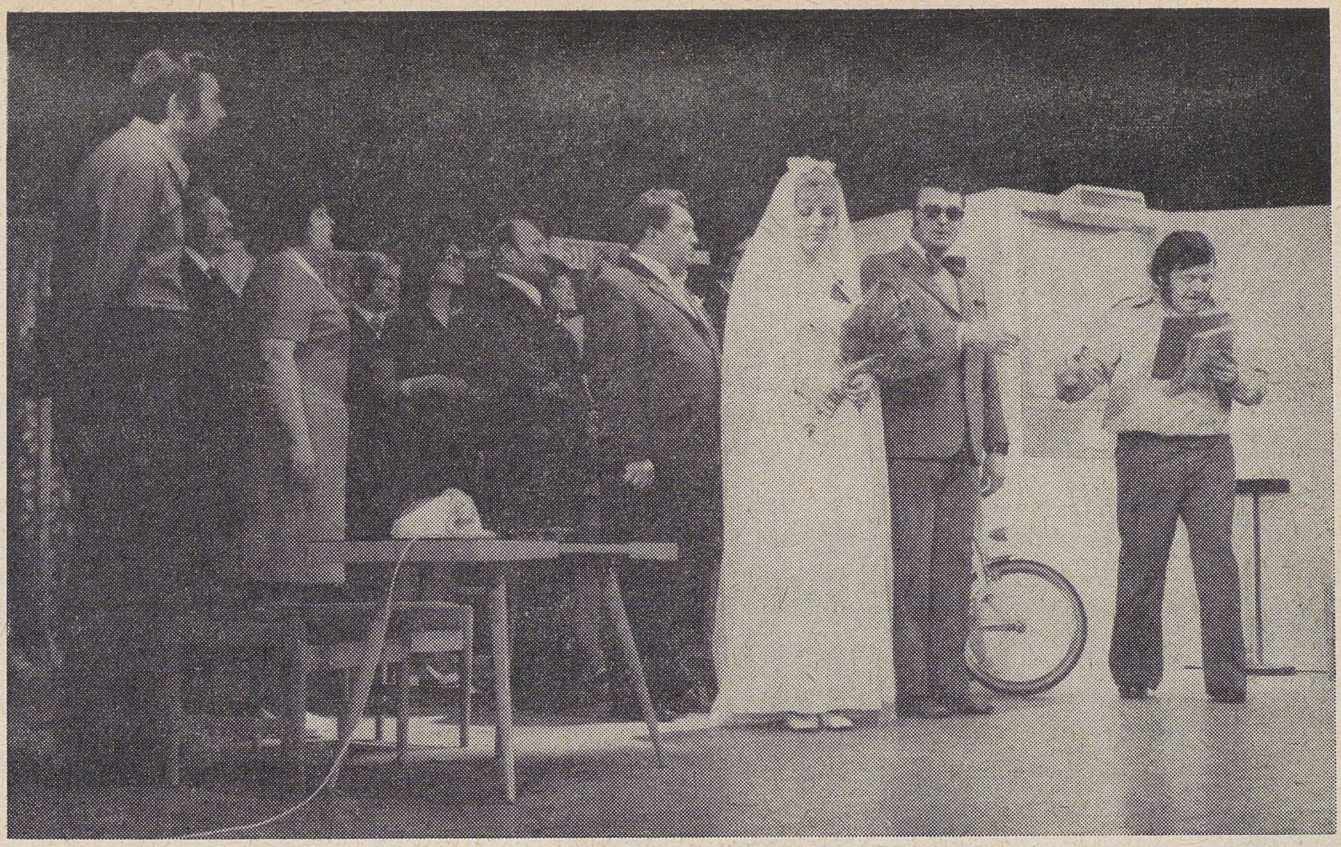
Commedia dell' arte zanikla v polovině 18. století, ale její dědictví žije v cirkuse i v pantomimě, v baletu i v občasných snahách avantgardních divadelníků o odliterárnění divadla příklonem k herecké improvizaci.

ZDENĚK HOŘÍNEK

---

[1]) Scribova dramatická technika ovlivnila našeho Emanuela Bozděcha, jehož brilantní, neprávem opomíjené hry však nesdílejí Scribovo zpátečnické politické stanovisko. Půvabná napoleonská komedie **Světa pán v županu** (1876) předvádí sice francouzského císaře v kruhu domácím, v síti rodinných intrik a pomluv („v županu"), ale nikterak netrivializuje obsah lidských dějin. Bozděch si bere z historické látky jen to, co je přiměřeno veselohernímu žánru (drobnou milostnou avantýru mocnářovu a spor o jmenování holandského krále, což byla i historicky záležitost rodinná); nepokouší se demaskovat chod dějin; vrhá pouze na velkou osobnost plebejský pohled a těží z konfrontace věcí velkých a malých jemnou a důmyslnou komiku.

[2]) V naší dramatické literatuře máme poměrně bohatou tradici moderní frašky od doby obrození (Klicperova **Veselohra na mostě**, Tylova **Fidlovačka**) přes populárního kdysi F. F. Šamberka a V. Štecha až po svéráznou periferní frašku E. A. Longena, neomaleně se otírajícího o tabuizované oblasti intimního života. V jeho **Dezertérovi z Volšan** se pán domácnosti musí proměnit v živou mrtvolu (s níž se ve hře nakládá hůře než „zaživa"), aby se v plné kráse obnažily komické hrůzy měšťáckého manželství.



OB Radonice: Svatba pro 800 miliónů

MARTÍNEK 44

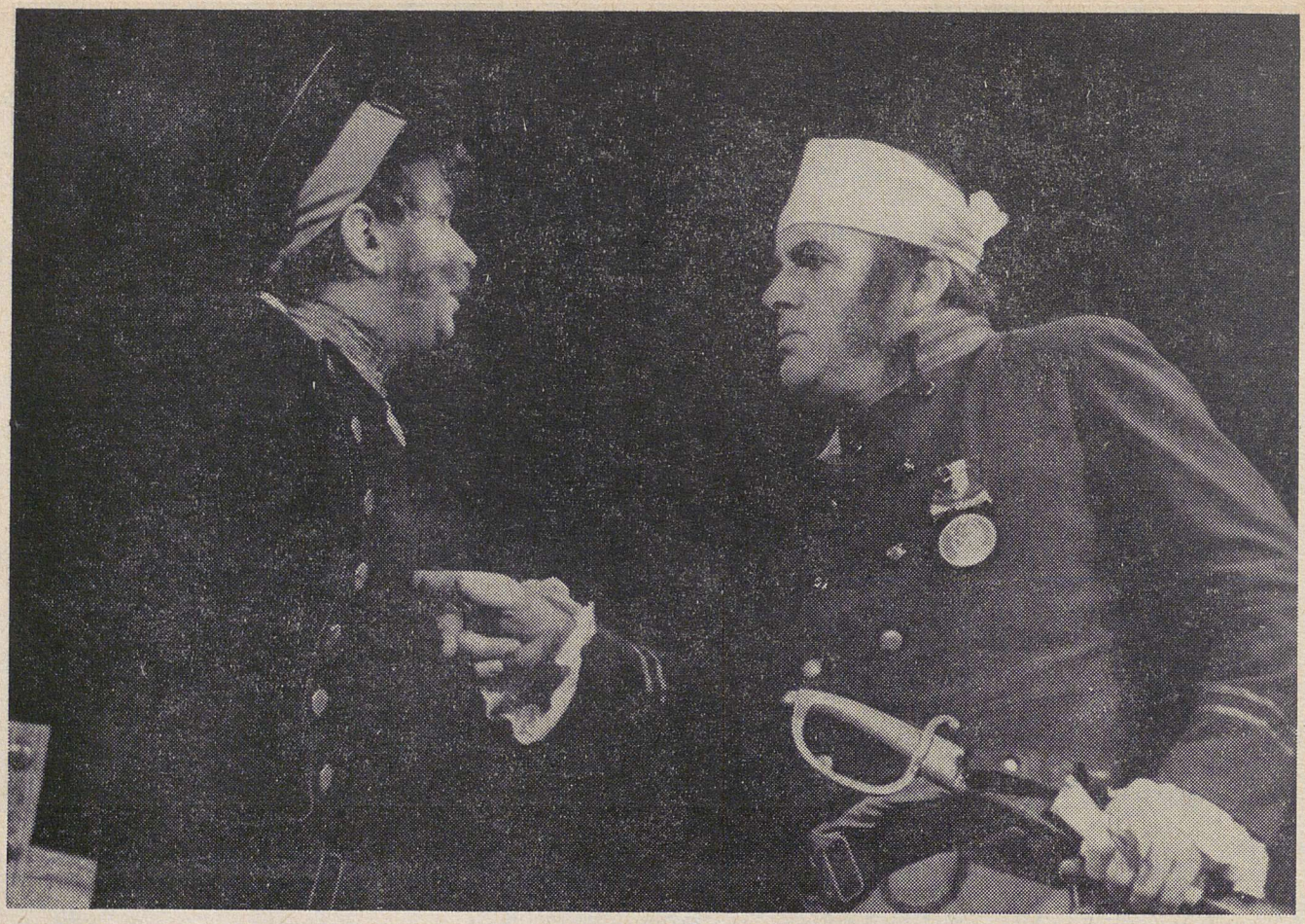
Raná fáze ruského symbolismu postrádala programové kritické vyostření proti realistické literatuře a nevstupovala do polemiky s pokrokovým odkazem klasické minulosti. Netvářila se jako vykupitelka všech hříchů a neduhů, chápala symbolismus jako další vývojovou fázi, aniž by idealizovala veškeré přednosti tohoto proudu jako všeplatné řešení. Zrodila se z touhy po uskutečnění uměleckých snů, z protestu proti poezii, která se stala něčím na způsob veršovaných textů na kuchyňských výšivkách. Mnohem později se ukázalo, že protest vyšel z řad buržoazních tvůrců, aby je v odlišné situaci po roce 1905 odvedl od sociální problematiky. Tak symbolisté vpluli do vod abstraktního umění a stali se hlasateli úniku od skutečnosti.

V řadách zastánců symbolismu nacházíme mnoho nadaných básníků, které nelákal jen mysticismus a vypjatý individualismus, ale seriózní úsilí, snaha prosadit změnu v celkovém směřování ruské poezie. Lákala je metafora s možností rozšířit původní smysl slov a akcentovat jejich subjektivní zabarvení; přitahovala je hra náznaků, narážek a skrytých podtextů, schopných postupně vytvářet celistvější dojem ze střípků nálad a dílčích postřehů. Závislost na maloburžoazním prostředí prozrazoval zjevný pesimismus, nevíra v lidské schopnosti, odvrat od současna a vypjatý zájem o historickou minulost. Autoři jako D. S. Merežkovskij, Vjačeslav Ivanov, G. Čulkov a A. Remizov vyhledávali inspirační zdroje ve středověké lyrice, kdy je lákaly projevy „barbarské erotiky". V jejich díle se básník změnil v poustevníka, žijícího v ústraní a přezírajícího tupý dav současníků, schopný ocenit umělcovu genialitu až po mnoha staletích. Individualistické přeceňování významu literatury a umění, pro něž teoretikové symbolismu vyžadovali absolutní svobodu, vyústilo v polemiku s realistickým proudem. V negaci nejen popisných stránek a naturalistických výstřelků, ale vlastního sepětí umění a pokrokové ideologie.

Současně však v symbolismu zněly odlišné tóny, nacházela tu výraz protikladná dobová situace, v níž nadále vystupovaly do popředí předtuchy a sny, inspirované představami o nutných změnách. Stále více se prosazovaly názory, které spojovaly zánik buržoazní kultury s celkovým koncem lidstva; hlediska, hlásající historickou podmíněnost odplaty, kdy zotročená část lidstva právem smete dosavadní vládnoucí vrstvy a nastolí primitivní civilizaci, kde nebude existovat soukromé vlastnictví a všechno se omezí na základní materiální požadavky. Osudy kultury zůstávaly nejasné a většinou se zdálo, že se bez ní budoucí společnost obejde a nebude podporovat degenerovanou uměleckou tvorbu, vzdálenou na hony primárnímu zájmu, tzn. nutnosti zajistit obživu, uchránit se před nepohodou atd.

Z těchto představ a tematických okruhů vyšlo dramatické dílo **V. J. Brjusova** (1873—1924), **A. A. Bloka** (1880 až 1921) i **L. N. Andrejeva** (1871—1919), nejnadanějších představitelů symbolistického proudu v dramatu.

Brjusovovo literární drama „Země" (1904) líčí chmurné osudy pozemšťanů, živořících na vyhasínající planetě, zbavené atmosféry. Lidé se zaryli do země, přenesli do hlubin města i továrny, chrání se před palčivými paprsky skleněnými kopulemi. Někteří však nadále touží po slunci, chtějí žít na povrchu, proto rozbíjejí skleněné přehrady a jdou za vidinou volnosti. Uvolňují cestu posledním zbytkům uměle vytvořené atmosféry, která uniká do kosmu —



Štollův záběr z Gogolova Revizora v provedení souboru Sokola Sedlice

namísto volnosti nastupuje zánik. Smrt se však ukazuje jako milosrdná, poskytuje lidským ztroskotancům útěchu a zbavuje je dosavadního strachu i napětí.

V Brjusovově dramatu převládla dekadentní představa o nesmyslnosti lidského života, vyjádřená kupodivu v údobí společenské aktivity a narůstání revoluční vlny. Na tomto faktu nemohla nic změnit pozoruhodná kompoziční výstavba díla, autorova snaha vytvářet menší celky a více spoléhat na divákovu představivost a fantazii. Nemohla ji oslabit ani vzletná básnická řeč, originální lexikální fond a perfektní umění střídat rozvleklou filosofickou polemiku s proklamovanou touhou po svobodě a volnosti, návratu k přírodě atd.

Literární stránky naplno převládly v Brjusovově dramatu „Poutník" (1910), koncipovaném jako rozvleklý dialog dívky s neznámým. Během nekonečného rozhovoru se vyjasňuje jediné, že slova byla adresována mrtvému, aniž by vznikala představa děsu a hrůzy. Smrt je chápána jako vrcholný moment lidské existence, schopný poskytnout člověku věčnou blaženost a uklidnit rozbouřenou mysl, ztlumit vášně i obvyklou honbu za majetkovými hodnotami. Brjusovovi se dařily variace literárních motivů, odvozovaných z antické tragédie i Maeterlinckovy tvorby. Převáděl je do žánru monodramatu, kdy soustředění se na jedinou postavu umožňovalo sledovat složité proměny citů i vztahů, psychologické nuance nejrůznějších záchvěvů lidského nitra. Tak se V. J. Brjusov stal zastáncem „dramatu myšlenky", zbaveného však sociálního kontextu, popřípadě omezujícího společenskou motivaci na minimum. Brjusovova symbolistická dramata neřešila závažnou dobovou problematiku a nevyhledávala konflikty, odpovídající dobovému rozhraničení ruské společnosti. Jejich autor však patřil mezi kritiky buržoazního pojetí života i kultury, věřil v nástup strašné bouře, schopné smést nahromaděnou nespravedlnost a zlo. Tušil zápasy a konflikty, aniž by podobné představy konkretizoval, a spokojoval se s pouhým pocitem předtuchy, kterou nepřeváděl do konkrétní podoby.

Mnohem organičtější úlohu sehrálo divadelní umění v literárním díle i životních osudech A. A. Bloka, kterého s dramaty V. J. Brjusova spojuje zmíněná předtucha nutných změn — očistné bouře, podobně jako záliba v symbolistické poezii.

BLOKOVA LYRICKÁ TRILOGIE

Básník A. A. Blok se nejprve zajímal o divadelní praxi a pokoušel se uplatnit jako herec. Zdálo se mu ideální bezprostředně spojit literární tvorbu a její interpretaci, jež neměla zůstat diletantskou záležitostí. Přitahovalo jej divadelní umění, odvěké herecké komediantství, možnost zažít nevěrohodné příhody a denně si nasazovat novou masku. Navštěvoval lekce herečky M. M. Čitauové, zabýval se teoretickým studiem přednesu i mluvními cvičeními. Z pozdějších vystoupení odvozujeme představu, že nebyl bez nadání. Značnou pozornost věnoval výkladu Shakespearovy tragédie „Hamlet", jak to podmiňovaly jeho životní osudy, komplikovaný vztah k druhému otci a citová závislost na matce, upjaté k novému partnerovi. Teprve kolem

roku 1905 padlo konečné rozhodnutí — A. A. Blok dal přednost poezii.

V jeho básnickém díle není obtížné objevit množství dramatických prvků, vidění světa jako „rozdvojené existence", téma odvěkého soupeření dobra se zlem, démoničnosti s titanstvím, zájem o utrpení ducha i srdce atd. Nepovažujeme je za čistě lyrické prvky a v naznačených okruzích hledáme zárodečná stadia Blokova dramatického díla. Předznamenaly je dialogizované vložky v básnických útvarech („Dvojník", 1902; „Hlasy", 1902 aj.), motiv rozverné harlekyniády, do níž se její účastníci ponořovali jako do osvěžující koupele. Prvotní představy konkretizovala představení Moskevského uměleckého divadla, hostujícího v Petrohradě, osobní přátelství s D. S. Merežkovským a Z. N. Gippiusovou, které mu zprostředkovalo poznání nejnovější zahraniční literatury. Blok neustále hledal spojitost mezi náboženskou vírou a mystikou, mezi uměním a náboženstvím. Ateistické přesvědčení mu nebránilo přemítat o etickém účinu liturgického dramatu a mystérií; znalost antického divadla jej utvrzovala v přesvědčení, že soudobé umění „ztratilo etický náboj" a změnilo se v rutinovanou produkci, která nemá podstatnější vliv na obecenstvo.

Postupně si začal uvědomovat, že se mystika nemusí bezprostředně vázat na náboženství a nejvíce jej zajímala „věčnost citů". Proto přemítal o skutečných příčinách popularity literárních děl. V Blokově básnickém díle se prodralo do popředí téma lidského utrpení, tragických osudů člověka v městském prostředí, v továrně. Autor se pokoušel teoreticky zdůvodnit spojitost mezi názory D. S. Merežkovského a F. Sologuba, hledal odpověď, co vlastně charakterizuje člověka a jak definovat jeho poslání. Zájem o symbolistickou poezii prohloubily pravděpodobně divácké dojmy z hostování pařížského divadla „Maeterlinck" (1903), doprovázené překlady textů a statí o statickém divadle.

V roce 1906, kdy vznikla Blokova lyrická trilogie — „Balagančik" (Komedie z pouti), „Král na náměstí" a „Neznámá" — dospěl básník k přesvědčení, že jakýkoliv literární text musí vystihnout složitou psychiku soudobého jedince, hledajícího štěstí a sebeuspokojení, potácejícího se mezi duchovní prázdnotou, uzavřením se v sobě a výbuchy živelné energie.

„Balagančik" vznikl jako samostatná variace stejnojmenné Blokovy básně a zhmotnil autorovu nenávist k upo-

Nahoře Gogolova Ženitba v provedení souboru ze Žebráka, dole Volodinova Dulcinea z Tobosy v provedení Čelákovických. Foto Štoll

vídaným literárním diskusím i výhrady vůči psychologickému dramatu, svíranému stále více rutinou. Tradiční námět odvozený z italské improvizované komedie, trojice postav — Pierot, Harlekýn a Kolombína, k nimž přistoupil ještě Autor (jako představitel „subjektivního zájmu" a „zdravého smyslu"). Prostinká milostná zápletka, variace motivů podle osvědčené zásady: dva, jimž překáží ten třetí, sledovala však hlubší smysl. Umožnila široce rozvést Blokovu představu o světě, jehož velikost a sláva se rozpadla a úlomky jsou natolik nicotné, že je nutno vykreslit je v ironickém podání. Neustálé střetávání patosu a komična, karikování postav, kterým namísto velkých myšlenek, odvahy a síly zůstal jen dřevěný meč, chochol z přilby a malinová šťáva místo krve...

Základní téma má průběžný ráz, několikrát ustupuje do pozadí, překrývají je nejen výstupy sboru mystiků, ale i výstupy trojice zamilovaných, rozdílně charakterizované, a přece shodné v tom směru, že postihují kontrast mezi reálným světem a romantickými vidinami. Proto autor vyřadil ze hry vítězstvím opojeného Harlekýna, donutil ho se přesvědčit, že pohled z okna, výhled do kraje je pouze namalován a za ním zeje prázdno. Objevení se smrti podtrhuje symetričnost výstavby celého díla a staví mystiky před holou skutečnost, jejich předtuchy a neustálé úvahy o smrti se naplnily. Ukazuje se však, že mystikové neobstojí tváří v tvář smrti, podléhají panice, zatímco jediný Pierot je schopen vytrvat...

V dramatu „Balagančik" zní množství filosofických otázek, typických pro smýšlení symbolistických literátů. Blokovo přesvědčení, že svět není obklopen prázdnem, ale naopak spočívá v náručí smrti, souznělo s představami F. Sologuba. Úsměvný závěr díla, málem konvenční řešení

milostného trojúhelníku nemusí se zdát přesvědčivé. Spíše naznačuje, jak autor zoufale hledal životní východisko, proto sáhl po tradičním motivu. Připomeneme-li si průběh výjevu, kdy se Pierot vydává za smrtí, sbírá odvahu, aby jí podal ruku a hrůzná postava se rázem mění v jeho očích v obraz milované Kolombíny, pak se setkáváme s mnohem závažnější myšlenkou. A. A. Blok ji maskoval a překryl důrazem na divadelní balagán, komedii s příchutí slz, do níž „vložil záchvěvy vlastní duše".

Proto musí nastoupit teatrální závěr: kulisy vzlétnou nahoru, postavy tradičních masek italské komedie dell' arte rázem zmizí a na scéně zůstane jen osamělý Pierot. Hledal a blouznil, trpěl a radoval se, kojil se nadějemi, aby nyní „všechno ztratil a nic nenalezl". Smutný Pierot, který se setkal s neúprosnou realitou, jež mu nedovolila cokoliv získat...

Výklad základních postav i celkového smyslu Blokova dramatu „Balagančik" naráží na jisté úskalí. Předpokládá totiž, že se zřekneme dosavadních představ o dramatu i lyrické komedii a pochopíme, že autor napsal spíše scénář, kde mnoho závisí na náznaku, odstínech, pantomimickém výrazu a výlučně teatrálním výkladu. Filosofická motivace nedospěla ke konečnému řešení, podmiňovalo ji však bloudění citlivého jedince, marně hledajícího řešení v podstatě neřešitelných dobových otázek (z hlediska možností ryze intelektuálního podání). Pochopit „Balagančik" znamená považovat jej za divadelní či hudební partituru, kde mnohem více znamená odstín, náznak a rytmus než konvenční dějová zápletka a vztahy mezi postavami. Střetá se tu neustále realita a sen, ironické vidění literárních motivů, odvozených ze středověké lyriky. A. A. Blok dává přednost „hořké pravdě" a vzniká dojem, že postavy dělí jen krok od něčeho úplně nového a neznámého. Vědomí, že překročí dělící čáru, není však vtěleno do konkrétnější představy. Zůstává v poloze pocitu, připomíná víru a naději, že přece jen ustoupí zoufalství a stesk, které zastírají perspektivy lidského života.

TAKOVÉ TAJNÉ SNY

SEN ŠESTÝ — O JEDNÉ HRDINCE V EVROPSKÉM KONTEXTU

Jedno víme o J. K. Tylovi asi všichni: že je autor, jemuž se v českém divadle dostávalo velice rozporného přijetí. Byl milován a obdivován někdy a některými až nekriticky; aby jindy a jinými byl považován za bezvýznamného vlasteneckého písálka. Býval v některých dobách hrán všemi divadly až do úplného omrzení, aby v dobách jiných jeho díla prakticky z repertoáru zmizela. A tak bych mohl ještě dál ty nejrůznější krajnosti vztahů k Tylovu dílu vypočítávat. Ale to by bylo nošení dříví do lesa. Zajímá mě už rozpor jediný: rozpor mezi výčitkami, které neustále připomínají, že Tyl byl velice často jako dramatik nepůvodní, a tvrzeními, že Tyl je v pravém smyslu toho slova zakladatelem českého dramatu.

Tenhle rozpor si nevymýšlím. Vskutku existuje. Například II. díl Dějin českého divadla konstatuje: „Za této situace procházely i Tylovy obrazy ze života ostrou prověrkou české i německé kritiky. První dvě práce, Paní Marjánka, matka pluku a Pražský flamendr, neobstály, poněvadž se ještě značně opíraly o cizí předlohy. Nesou všechny znaky Tylova přechodu od úprav k původní tvorbě. Avšak ani v dalších pracích — až na některé výjimky — nevynikal Tyl zvláštní invencí ve vymýšlení dramatického příběhu. Podobně jako jiní tehdejší divadelní básníci, např. Nestroy, dával většinou přednost látkám, které už prošly jevištěm nebo byly ztvárněny ústní slovesností anebo beletrií a vědou." S tím nelze než souhlasit. Ostatně není problém snést důkazy o tom, že ta nebo ona Tylova hra měla ten nebo onen vzor. Ale to nepovažuji pro tuto chvíli a pro účely tohoto článku za nejpodstatnější. A mám-li být upřímný: nepokládám to za nejpodstatnější vůbec. Neboť si myslím, že otázka musí být položena jinak: co z těch cizích vlivů dovedl Tyl vytvořit, v co je dovedl přetavit, jakého ducha a podobu jim dovedl vtisknout.

A tak mi proto dovolte, abych tu ve zkrácené podobě realizoval jeden ze svých tajných snů a podíval se na Rozárku z Paličovy dcery v souvislostech širších — evropských.

ROZÁRKA: Já bych mohla pro otce snad umřít; ale čest mu nemohu obětovat; ta je dražší nežli život.

Paličova dcera měla premiéru 2. února 1847. 4. a 5. února vyšel v Bohemii článek o české scéně, který charakterizoval novou Tylovu hru jako měšťanskou činohru a jejího autora označil za básníka buržoazie. Franz Mehring píše ve svém Bedřichu II. o Lessingově měšťanské truchlohře Miss Sara Sampsonová: „Je tak málo jako kterékoliv jiné z jeho dramat výplodem básnického, podvědomě tvořícího genia, nýbrž byla vypracována s největší rozvahou. Je ukována... jako zbraň třídního boje." Rozumí se samosebou jako zbraň třídního boje buržoazie proti feudalismu. Byl to první vážný námět z měšťanského světa v německé dramatické literatuře, na jehož zpracování měl kromě jiného značný vliv román Richardsonův Clarissa.

Richardsonovy tři slavné romány v dopisech, mezi něž Clarissa patří, vycházely v letech 1740—53 a vytvořily pro několik generací model hrdiny (či hrdinky), kteří přitahovali svými osobními zážitky a sny. A především: přinesly do evropské literatury člověka, který svým citem vzdoruje chladně uvažujícímu rozumu, který ve jménu své individuality se vzpírá obecně uznávaným společenským konvencím. Hrdina sentimentálního románu se tak ocitá jaksi stranou společnosti, v izolaci, zažívá pocit osamění, bezmoci změnit svět. Je slabý, aby něco svým činem dokázal, a nejznámější z těchto sentimentálních hrdinů — Goethův Werther — ukazuje jediné důsledné řešení této slabosti: sebevraždu. Anebo těmto hrdinům zbývá — jako hrdinkám Richardsonovým — doufat, že jejich individuální vzpoura, která je vzpourou přirozeného citu, dojde náhodou šťastného ocenění — chcete-li: ctnostný cit bude odměněn.

Valenta nabídne své dceři ze svého hlediska vskutku rozumné řešení: aby šla do služby ke koňaři Podleskému. Je to pro něho velice jasný obchod: za to, že jeho dcera se prodá, Podleský mu odpustí staré dluhy a navíc se ještě postará o celou rodinu. Konflikt mezi ženskou ctí a snahou bezectných darebáků tuto čest pošlapat je pro všechna díla sentimentalismu či ze sentimentalismu vyrůstající příznačný. V Miss Saře Simpsonové je to bezcharakterní Mellefont, který Saru unese jejímu otci. V jiné Lessingově hře, Emilii Gallotti, strojí nevinné dívce úklady princova stvůra Marinelli. Svět citu, cti a individuality měšťanské se střetne se světem bezcharakternosti, cynismu a špíny feudální.

Ne tak v Paličově dceři. Rozárka začíná jako příkladná hrdinka sentimentalismu. Je obětí — nebo má být obětí — špinavé intriky, která ji chce připravit o čest. Ale tato intrika není zápasem dvou třídních světů. Odehrává se v třídě jediné: uvnitř buržoazie. Neboť Valenta z této třídy vzešel a Podleský je jejím klasickým představitelem. Rozárka má v sobě nepochybně klasické rysy, jež evropskému umění přinesl sentimentalismus; ocitá se stranou společnosti. Ale ne stranou konvencí, které patří feudalismu. Stranou konvencí, které stvořila buržoazie. Stranou konvencí, v níž i člověka lze směnit za peníze.

ROZÁRKA: Myslíte-li, že nemá chudý člověk pranic při sobě, čím by se bohatému vyrovnal, to se hrozně mejlíte. Jeho svědomí a čest převyšuje všechny měšce vašich tolarů a dává mu síly, že každým hříšným nabídnutím povrhne.

V šedesátých letech 18. století dochází v sentimentalismu k zásadnímu obratu. Do světa intelektuální Evropy vstupuje J. J. Rousseau. A jeho přesvědčení, že civilizace jen zkazila lidstvo, že pravá morálka žije mezi prostým lidem, otevírá dveře preromantismu. Preromantický hrdina ještě více uvolňuje svou vazbu k feudální ideologické a sociální struktuře, ještě více se znejisťuje jeho postavení uprostřed společnosti a nabývá vrchu postavení „vně" společnosti. Ale na druhé straně: tento hrdina cítí velice silně vazbu národní, vrací se ke kořenům, které jsou zapuštěny mezi prostým lidem spojeným stejným jazykem, uvědomuje si příslušnost ke stejné etnické skupině. Rodí se občan-vlastenec, občansky uvědomělý patriot.

Rozárka je vyvržena ze společenství, které po dlouhou dobu bylo přirozeným kolektivem prostých českých lidí — z vesnice. Neboť tato vesnice ji chápe jako cizí těleso, protože nebezpečně ohrožuje svazky, jež tu už vznikají na základě finančních a peněžních spojení i perspektiv. Jedličková potřebuje snachu, která by přinesla „pomoc", Bětuška považuje svůj vztah k Antonínovi za možný a rovnoprávný proto, že oba mají stejné ekonomické možnosti. A Rozárka je mimo. Je chudým člověkem, který má jen svou čest a své svědomí. Ale je také Češka.

II. díl Dějin české literatury konstatuje kromě jiného o Paličově dceři toto: „... ideu záchrany živořícího lidu a úniku ze skličující morální tísně odsunulo toto drama úplně do pozadí, takřka ji vyňalo z reality života, aspoň domácího (východiskem je odchod do Ameriky), zato však plně a důsledně rozvinulo obrazy bídy, morálního úpadku a útlaku, zloby a tísně, která takřka neodolatelně svírá lid a lidi pevného a čistého charakteru." Nepochybně toto tvrzení přesně vyjadřuje skutečnost, že na rozdíl od jiných Tylových „obrazů ze života" nestaví Paličova dcera na idejích harmonického a láskyplného obrácení těch, kdo zaviňují bídu a utrpení prostých lidí. Ale Rozárčin odchod do Ameriky není únikem z reality života. Je jenom logickým vyústěním onoho konfliktu, který naznačil preromantismus: konfliktu člověka, jenž se stává vyděděncem jisté společnosti, aby si zároveň uvědomil své nové vztahy ke kolektivu národnímu.

A je Tylovou velikou předností, že tento konflikt právě v Paličově dceři poprvé objevil ve spojení třídním i národním. Uvnitř buržoazní společnosti.

ROZÁRKA: Či se domníváte, že již všecko zlé smejšlení ze srdcí vašich lidí zmizelo? Že mě budou milovat? Ukrývat se bude jejich zášť a při nejprvnější příležitosti zase propukne. Nemyslete na mně — já zde nemohu být více šťastnou a musím jít, kde mě živá duše nezná.

Domov i cizina. My a svět. Velké Tylovo téma, které se v jeho hrách tolikrát vrací. Ze Strakonického dudáka i Jiříkova vidění je známe především jako horoucí vyznání lásky domovu, vlasti. Neboť v obou těchto hrách je návrat domů nalezením sebe sama, pochopením nejzákladnějších bytostných kořenů člověka, jeho splynutím s podstatou, která mu dává sílu. A cizina je tu ošidným a mámivým lákadlem, pozlátkovou nádherou, která v sobě tají nespočetná nebezpečenství. Národ, vlast, vlastenectví tu nabývají jednoznačného vrchu nad vším ostatním, co tvoří společenskou strukturu a vytváří společenské svazky. V Jiříkově vidění se dokonce velice silně projevuje folklórismus i jako jistá politická síla. Neboť Jiříkův návrat domů je návratem k nejprostším formám života, jež v sobě měla patriarchální vesnice — či představa o patriarchální vesnici — za feudalismu. Zajisté, že Tyl v této hře odsoudí kapitalismus, jeho výrobní poměry, snobství jeho „intelektuální elity", militarismus. Ale pozitivní ideál, jejž proti těmto jevům vytyčí, je návratem do minulosti. Což konec konců v sobě také preromantismus skrýval. Neboť jeho záliba v historii byla do jisté míry výrazem neschopnosti najít aktivní společenské východisko v přítomnosti.

Ale Rozárka neopouští domov proto, že by zrazovala jako Češka. Je vyvržena českou společností, protože nepřijala za své konvence a zákony buržoazní společnosti. Tyl v Paličově dceři nepřesvědčuje o tom, že domov, vlast je jediným přirozeným útočištěm člověka, jedinou možností, která člověku dává sílu překonávat překážky. Jeho Rozárka se ve jménu své individuality, svého přirozeného citu, svého práva na život vzbouří proti všeobecně pojímanému pojmu „národ", aby objevila společnost, která je především třídní.

Přestává být preromantickým hrdinou, který je stranou společnosti. Stává se hrdinou romantickým, jenž jde proti společnosti. A ještě něčím víc.

ROZÁRKA: Oh, děkuju vám, paní tetinko! O sebe nemám takové starosti, já se uživím ...

Romantický hrdina byl vždycky výjimečnou individualitou, který stál proti malichernosti a bídě společnosti jako její kritik i reformátor. Byl vyděděncem, protože byl jiný, odlišný, neschopný přijmout jakkoliv za své pokřivené a falešné normy a konvence. Rozárka tohle také neumí. Ale není výjimečná. Patří k tomu nespočetnému množství lidí, jež spojuje jedno jediné, ale tak důležité: že se živí prací svých rukou, že prodávají svou práci. V tom je její velikost, síla, nezdolnost. Vždycky se uživí, vždycky bude pracovat — v Čechách jako v Americe. Pro ni může skutečný domov existovat jenom tam, kde toto její právo na práci bude uznáno. A kde její práce bude oceněna.

Její vzpoura proti české buržoazní společnosti překračuje hranice romantismu, tak jako krok za krokem překročila meze sentimentalismu a preromantismu. Není výjimečným vzbouřencem, vyděděncem. Je vyděděncem proto, že patří k bratrství lidí dělných rukou, že patří k těm, kteří nemohou na trh buržoazního systému hodit a dát nic více než svou vlastní pracovní sílu. Ozývá se v ní budoucí vzpoura těch, kteří nemohou ztratit víc než své okovy.

A tady končí taky její vývoj. Nechápu tedy její odchod do Ameriky jako jakési východisko z nouze či cosi, co vyjímá řešení z reálného života. Chápu jej jako sebevědomé *ne* té společnosti, která nechtěla její práci přijmout, a neméně sebevědomé *ano* sobě samé, svému hlubokému přesvědčení, že práce je ta hodnota, kterou se člověk vždy a všude prosadí.

A právě proto jsem se takto pokusil vidět Rozárku jako spojení prvků sentimentalismu, preromantismu, romantismu i výrazné sociální kritiky buržoazie. Neboť jsem tím chtěl dokázat nejenom to, jak Tyl uměl pro české drama přetvořit tvořivým způsobem četné vlivy vnější, ale i to, jak přestal být „básníkem buržoazie", aby se stal básníkem prostých lidí, kteří se s buržoazií ve jménu svých osobních kvalit a ideálů i ve jménu svého společenského postavení rozcházejí. A zdá se také, že Rozárka realizovaná na jevišti v tomto evropském kontextu obsáhne přesně onen vývoj, jejž jsem tu myšlenkově naznačil: od dívky, která hájí svou čest, stane se přes člověka, který pochopí třídní podstatu buržoazní společnosti, nejenom jejím nemilosrdným kritikem, ale i hledačem jiného spravedlivého světa, v němž práce — to jediné, co má a na čem může stavět — bude velkou a rozhodující kvalitou. Nemyslím si, že by v evropském kontextu roku 1847 bylo mnoho her s takovým rozpětím vývoje postavy.

Ale rozhodně si myslím, že tento zápas o nalezení vskutku lidské podstaty individuality ve společenství druhých může mnohé říci roku 1976 i letům příštím.

JAN CÍSAŘ

tip pro vás

Dramaticky nejúčinnější a svým zpracováním nesporně nejdivadelnější titul ze čtveřice her, které jsme vybrali pro tento Tip pro vás, je Edlisova **Mše za Pannu** (10 mužů, 4 ženy; dekorace: hostinec). Její autor je pro nás známým pojmem a patří nesporně k nejslibnějším zjevům současné sovětské dramatiky. Jeho nová hra je parafrází na mnohokrát již divadelně zpracované téma Jany z Arcu. Edlis se ovšem nevěnuje „populárnímu" příběhu v jeho začátku ani v konci, jímž je hrdinčino upálení. Přivádí diváka do Orleánsu deset let poté, kdy se tu chystá slavná mše za Pannu i s královou účastí. Pozvána je i paní d'Amoises, dříve Jana z Arcu, kterou Karel Sedmý přece jenom zachránil tajně před hranicí, na níž pak uhořela neznámá odsouzená. A tento předpokládaný fakt je autorovi zdrojem řady filozofických sentencí, paradoxních situací, ale i šťavnatých plnokrevných dialogů s příměsí sarkasmu a ironie. Originální a kultivovaná Edlisova hra je ovšem po inscenační stránce velice náročná. Její úskalí pro amatéry spočívá i v potřebě historických, třeba jen stylizovaných, kostýmů. Nemluvě o myšlenkovém náboji, s nímž je tu třeba pracovat velmi citlivě, aby ohlas u diváka nebyl rozmělněn do reakcí na jednotlivosti. Zkrátka je to hra pro zkušený ochotnický soubor, ale hra, na níž se divadelník může propracovat zase o krůček dál na své cestě k zvládnutí profese.

Závažné společenské téma přinášejí i ostatní tři hry. Po Hadím ostrovu, na který jsme již čtenáře upozornili, vydala nyní DILIA další hru Karla Rodovského **Hořce voní platany** (7 mužů, 2 ženy; dekorace: dva různé hotelové pokojíky). Zavádí nás mezi skupinku našich emigrantů v Paříži a dává nahlédnout do ne právě šťastného života lidí, kteří už dříve nebo v nedávných letech opustili svoji zem, své blízké, svá původní povolání. S tím posledním zcela nepočítali ve svých snech o pohodlném životě na Západě, právě tak jako s faktem, že všude a pro všechny zde zůstanou jen trpěnými cizinci. Vyhraněné charaktery, vyhrocené situace ve hře usnadní i méně vyspělému kolektivu práci nad tímto textem.

Sevřené komorní drama **Kouzlo ohně** od maďarské autorky Margit Gaspárové (4 muži, 6 žen; dekorace: pokoj) se odehrává na konci druhé světové války. Ve vypjaté chvíli se tu setkají manželka fašistického důstojníka a zraněný sovětský voják. Hra zachycuje složitý myšlenkový a citový proces v hrdinčině nitru, ale i komplikované postavení hrdinovo, postihuje ovšem i jemné předivo jejich náhle se utvářejícího milostného vztahu. Především v možnosti obsazení těchto dvou ústředních postav tkví vhodnost či nevhodnost volby jmenovaného titulu pro soubor. Obě role jsou náročné a přitom vyžadují mladé herce.

Doznívání vztahů, které se zrodily v letech válečných, se promítá i do detektivní hry **Smrt přišla po snídani** od Klause Eidama z NDR (8 mužů, 3 ženy, malý kompars; dekorace: kancelář, hala, komisařství). Již podruhé v tomto Tipu nás hra dovede do Paříže. Z chudého emigrantského penzionu se však tentokrát dostaneme do napovrch atraktivního světa filmu. V jeho zákulisí však stojí obava z neúspěchu a finančního krachu. K jeho odvrácení byla do chystaného nového filmu angažována slavná americká hvězda. Její příjezd a hlavně pak šokující smrt, jež se ukáže být vraždou, evokují v okruhu zasvěcených stíny minulosti, obnaží pozlátkem natřené vztahy mezi lidmi. Jak pro inscenátory, tak pro diváky bude hra přitažlivým a napínavým textem. **hš**

ZÁPISNÍK

FRANTIŠKOVY LÁZNĚ Celkem pět inscenací předvedly amatérské divadelní soubory Chebska na okresní přehlídce dospělých divadelních a loutkových souborů ve Františkových Lázních. Dvě z nich — Pehrův Guliver v Maňáskově (KaSS Cheb) a Ladova pohádka O líném Honzovi (LŠU Mariánské Lázně) — patřily dětem a zvláště první z nich okamžitě děti zaujala. Ani dospělí však nebyli ošizeni. Divadlo lidové tvorby Mariánské Lázně nastudovalo aktovky A. P. Čechova: Námluvy, Bankovní jubileum a Medvěd. Režijně nápaditě představení přineslo několik dobrých hereckých výkonů. Nepříliš šťastně zvolil hru O. Šafránka Pražské tetinky divadelní soubor ZK Cremona Luby. Posledním představením přehlídky byl Případ finského nože od slovenské autorky N. Tanské v provedení divadelního souboru KaSS Františkovy Lázně. Výrazným prvkem této inscenace byla vyrovnanost výkonů ženské části souboru. DLT Mariánské Lázně i soubor KaSS Františkovy Lázně byly vybrány jako účastníci krajské přehlídky divadelních souborů v Kraslicích. Hostem okresní přehlídky bylo Studio malých jevištních forem. Experiment při střední hotelové škole v Mariánských Láznich. Jeho montáž básní J. Kainara: Proč bychom se neměli... byla svěží, půvabná a hlavně mladá. Třídenní setkání amatérských divadelníků v pěkném prostředí lázeňského městečka poskytlo účastníkům možnost pobesedovat s lektory Středočeského loutkového divadla v Kladně, možnost navštívit odborný seminář vedený pracovníky Západočes. divadla v Chebu i společenský večer. Přehlídka uspořádaná na počest XV. sjezdu KSČ splnila svůj cíl: aktivizovat amatérské divadelní soubory chebského okresu. A. FRANKOVÁ

BRNO Výstavu Malé scény ve fotografii připravuje Obvodní kulturní a vzdělávací středisko Brno III jako součást 4. ročníku přehlídky malých divadel Horizont '76. Zúčastnit se jí mohou fotografové z celé ČSSR maximálně šesti snímky, nejlépe formátu 30×40 cm. Fotografie označte přesnou adresou a uveďte název souboru a inscenace, z které byla fotografie pořízena. Cílem výstavy je shromáždit výtvarné a výtvarně reportážní fotografie z inscenací divadel malých jevištních forem, divadel poezie, pořadů jednoho herce, pantomim atd., a to jak amatérských, tak i profesionálních souborů. Autoři nejlepších snímků získají diplomy a budou pozváni na přehlídku Horizont '76 na náklady pořadatele. Uzávěrka příjmu fotografií je 15. září 1976, zásilky adresujte: OKVS Brno III, Musilova 2, 614 00 Brno. Zaslané fotografie vrátí pořadatelé nejpozději do 20. 12. t. r.

TÁBOR Soubor Divadla Ivana Olbrachta uvedl Ibsenovu Paní z námoří v režii Tomáše Pexy, s Libuší Frankovou v roli Ellidy Wanglové. Táborský soubor byl patrně jediným, kdo svou inscenací vzpomněl, že dne 23. 5. t. r. uplynulo 70 let od smrti Henrika Ibsena.

OLOMOUC V první polovině května uskutečnila v Olomouci prof. Jiřina Ryšánková z brněnské JAMU seminář o pohybové výchově v dětských kolektivech. Upozornila na specifikum vedení dětí k dramatickému projevu, ať už při výuce na LŠU, nebo v zájmových dramatických kroužcích. Uvedla, že předpokladem pro dramatickou výuku jsou drobné etudy, hovořila o průběhu vyučovací hodiny, o nutnosti neustálé interakce mezi učitelem a žákem, upozornila na nesprávné návyky dětí a zopakovala základní anatomické poznatky potřebné pro pohybovou práci s dětmi. V praktické části se prof. Ryšánková věnovala metodickému vysvětlení a zdůvodnění předvedených cviků a etud, které si posluchači vyzkoušeli sami na sobě. Zvláště zajímavá byla ukázka práce s dětmi, kterou lektorka předvedla se žáky dramatického oddělení LŠU Žerotín. Po odborné a metodické stránce byl seminář, organizovaný KPÚ Ostrava za spolupráce s OKS Olomouc, na vysoké úrovni. Je potěšitelné, že se této akce vedle učitelek LŠU ze Severomoravského kraje zúčastnili i vedoucí dětských dramatických kroužků z olomouckého okresu. I. M.

DOBROVICE Zahajovacím představením XXVII. Pojizerských her bylo představení divadelního souboru ZK ROH Vitana Byšice, který nastudoval veselohru Jiřího Korbela Sousedi. Divadelní soubor MÁJ z Prahy je na přehlídce hostem již po několikáté. Letos přijel s dvěma inscenacemi. Odpoledne sehrál pro dětské obecenstvo pohádku K. Voglové Pasáček vepřů a večer čtyři aktovky A. P. Čechova. Domácí soubor Dobrovít připravil na přehlídku premiéru hry Nataši Tanské Oblázek na břehu mořském. Divadelní soubor Tyl KKP Čelákovice se představil novinkou sovětského dramatika Alexandra Volodina Dulci-

nea z Tobosy. Soubor Tyl KP z Mnichova Hradiště pobavil fraškou Maurice Henneguina Prolhaná Ketty. Tradiční účastník Pojizerských her divadelní soubor Tyl OB Bakov nad Jizerou sehrál lidovou komedii J. N. Nestroye Lumpacivagabundus. Závěrečné představení patřilo Divadelnímu studiu z Mladé Boleslavi, který Remarqueovou hrou Poslední dějství divadelní přehlídku zakončil. L. LHOTA

KRASLICE Krajská přehlídka souborů Západočeského kraje byla zahájena souborem ZK Přátelství Citice, který si pro soutěž vybral hru Jany Knitlové Sekyra na studánky. Citický soubor byl založen nedávno, ale už odvedl kus solidní práce. Je věkově mladý, ke studiu her přistupuje odpovědně a také jeho představení na kraslické přehlídce bylo přínosem, i když se režisér nevyhnul některým chybám v pojetí charakterů postav a temporytmické výstavbě celku. Dalším představením byla detektivka Nataši Tanské Případ finského nože v provedení souboru KaSS Františkovy Lázně. Režisér provedl úpravu textu, která však nemohla sama o sobě dát autorčině prvotině potřebný švih. Za pochvalnou zmínku stojí dobrá úroveň jevištní řeči, z hereckých výkonů zaujala především I. Kozáková v roli Soni. Vyvrcholením přehlídky byla inscenace souboru I. ZK ROH Škoda Plzeň — Bulgakovovy hry Molière (Kabala svatoušků). Soubor, který spojuje zkušenost starších ochotníků s elánem mladých, zaujal opravdu všechny diváky. Samotná hra má neobyčejně silný text, kterému ještě pomohly velmi citlivé úpravy. Dobře byly vymyšleny přeměny dekorací a použitá hudba. Postavy byly dobře typově obsazeny a i když lze o pojetí některých diskutovat (zvláště titulní), celkový dojem byl ucelený. Nejvíce se nám líbila S. Trčková, která ztělesnila postavu Madelainy s velkým citem, bez okázalých gest a zbytečné romantiky. Na závěr přehlídky vystoupil soubor KaSS Mariánské Lázně s Čechovovými aktovkami Nabídnutí k sňatku, Bankovní jubileum a Medvěd. Inscenaci by prospěla důkladnější režijní práce. Také některé herecké výkony, zvláště mladších herců, byly slabší. Soubor s tak velkou tradicí by měl výběru a výchově mladých věnovat větší pozornost.

JIŘÍ HALBRŠTÁT

LUBY byly dějištěm přehlídky dětských divadelních i loutkových souborů chebského okresu. Zúčastnilo se celkem osm souborů: šest divadelních a dva loutkové. Po tři dny svážel autobus dopoledne i odpoledne malé diváky, 1250 dětí vidělo osm pěkných inscenací, účastníci a hosté přehlídky ještě dvě filmová představení a zájmové muzeum hudebních nástrojů v závodní učňovské škole n. p. Cremona Luby. Vedoucí souborů se sešli na přátelské besedě s lektory-členy Středočeského loutkového divadla v Kladně. Na přehlídce byly předány ceny z okresní soutěže dětských divadelních a loutkových souborů. Putovní pohár získal divadelní soubor DPAM Aš za zdařilou inscenaci Sypalovy pohádky Jak děti zachránily svět. Významný podíl na úspěchu přehlídky měli členové PO Luby, kteří připravili dětem nejen pěkné představení, ale pečlivě se starali jako hostitelé o všechny účastníky po celou dobu přehlídky.

KOUTEK SAL SČDO

Účast SAL SČDO na chrudimském festivalu je rok od roku významnější. Červencový aktiv členů SAL byl tematicky zaměřen jednak k závazkovým akcím na počest konání XV. sjezdu KSČ a k I. přehlídce individuálních výstupů s loutkou. Řada diskusních příspěvků poukázala na inspirační zdroje pro individuální práci s loutkou. Součástí setkání bylo i instruktivní vystoupení členky pražské Říše loutek Hany Dotřelové. V průběhu festivalu bylo mezi účastníky kolportováno nové číslo zpravodaje Rolnička. Také účast předsedy SAL v čestném předsednictvu a dohoda o spolupráci s Muzeem loutkářských kultur svědčí o rostoucím významu naší organizace. SAL se dále v rámci festivalu podílela na organizačním zajištění, ale i obsahové náplni semináře učitelek mateřských škol. Letos v Chrudimi byla také poprvé udělena Skupinou amatérských loutkářů SČDO cena PhDr. Jindřicha Veselého, předního českého historiografa a neúnavného organizátora a editora. Cenou je originální plastika akademického sochaře Bohumíra Koubka. Nositeli této ceny budou osobnosti a kolektivy, které významným způsobem přispějí k rozvoji amatérského loutkového divadla. Další podmínkou udělení je úspěšná činnost ve prospěch SČDO. O udělení ceny rozhoduje zvláštní komise SAL, na festivalech navrhuje udělení ceny příslušná soutěžní porota. Návrh však podléhá schválení vedení SAL. Poprvé byla cena Jindřicha Veselého udělena Miladě Mašatové, vedoucí loutkářského souboru LŠU Žerotín z Olomouce za autorskou inscenaci hříček L. Feldeka Sněhurka a Šípková Růženka a za dokonalou koncepci práce s dětským souborem. Stojí také za pozornost, že šest souborů z deseti vystupujících jsou členskými soubory SČDO. PSL

sovětské divadlo

Divadelní teoretička I. Višněvskaja se v čas. Těatr 1, zabývá v článku Co nazvat premiérou? **současnou sovětskou dramatikou.** V souvislosti s novátorstvím ve výstavbě konfliktu připomíná z klasických autorů Ostrovského, Čechova, ze sovětských autorů Gorkého, Bila-Bělocerkovského, Pogodina, Višněvského a Leonova. Zmiňuje se o nových jménech, nových konfliktech sovětské dramatiky. Uvádí jméno D. Valejeva a jeho hry Daruji ti život, Dialogy, Prorok z Kazaně a další. Valejev si vybírá silné a obětavé hrdiny, kteří jsou charakterističtí svou nezištností. Hrdinové her jiného současného autora Eduarda Volodarského jsou lidé, kteří cítí svůj závazek vůči své zemi, vlasti (hry Naše povinnosti, Hvězdy pro poručíka). Etický maximalismus, radost ze života, povinnost k zemi, přírodě sbližuje hry Volodarského s tvorbou V. Šukšina. N. Ankilov v dramatech Všehovšudy tři dny a Vojácká vdova zdůrazňuje tragiku ženského osudu za války. Z. Tobolkin ve hrách Lázně načerno, Návštěva a Byl jednou jeden Kuzma si volí osudy duševně silných lidí. Společné všem těmto autorům je, že v jejich hrách dobro útočí proti zlu, je aktivní silou. Forma jejich dramatických prací je převážně konvenční, tíhnou k psychologickému dramatu. Novátorství spočívá v tematice a v nových typech.

Velké činoherní divadlo Gorkého v Leningradě a moskevský MCHAT současně uvádějí s úspěchem hru Alexandra Gelmana **Protokol jednoho zasedání,** která pojednává o odpovědném vztahu člověka k práci, ke spolupracovníkům a pokračuje v tradici Bokarevových Ocelářů i Dvoreckého dramatu Člověk odjinud (u nás se v současné době promítá film Prémie, jehož scénář dal podnět ke hře Protokol jednoho zasedání).

V rámci posjezdových úvah a plánů hovoří **v anketě časopisu Těatr** někteří významní umělci. Mezi nimi je i O. Jefremov, hlavní režisér MCHAT. Charakterizuje směřování současného sovětského divadelnictví jako součást společného úsilí celé země na cestě ke komunismu a zdůrazňuje, že jednou z vůdčích myšlenek současné sovětské dramatiky je odpovědnost za svou práci i za dění ve své zemi. V této souvislosti se zmiňuje o aktuálnosti Čechovových her. Divadlo má v plánu další Čechovovo drama Ivanov. Ze zahraničních autorů uvede Brechtův Život Galileův.

G. A. Tovstonogov, hlavní režisér leningradského Velkého činoherního divadla M. Gorkého, zdůrazňuje snahu dramatiků o rozvoj harmonické osobnosti člověka socialistické společnosti. Vedle Gelmanovy hry divadlo uvádí dramatizaci Těndrjakovovy novely Tři pytle špatné pšenice.

G. Lordkipanidze, hlavní režisér Rustavského činoherního divadla K. Mardžanišviliho, nár. umělec Gruzínské SSR, se v této souvislosti podrobněji rozepisuje o připravovaných inscenacích her S. Čiladze: Scény z rodinného alba, O. Laselianiho V zajetí zajatců a dramatu Obviňující rozsudek N. Dumbadze. K zajímavým novinkám současné sovětské dramatiky počítá i hru A. Čchaidzeho Když město spí; hlavní postavou je odpovědný pracovník, který hodnotí prožitá léta a dochází k závěru, že nikdo v dnešní době nesmí stát stranou.

Z novinek sovětské dramatické tvorby jmenujme Poslední dům Kamenky, práci prozaika B. Bělova, drama F. Abramova Dřevění koně a hru Nestřílejte bílé labutě B. Vasiljeva. Všichni tito autoři-prozaici se zabývají ve svých dílech psychologickými a etickými aspekty současníků.

V roce 1975 uplynulo 15 let existence tzv. **„narodnych teatrov“.** Tento název je udělován nejlepším amatérským souborům. V roce 1975 jich působilo asi 2000. V roce 1973 se konal 1. Všesvazový festival těchto divadel, jemuž předcházely oblastní přehlídky. Na závěr asi 20 nejlepších souborů vystoupilo v Moskvě na prosincové dekádě. Tyto soubory charakterizuje tvůrčí navazování na realistické tradice v herectví. Přitom zejména mladé soubory hledají nové formy v dramaturgii. Oblíbené jsou například montáže děl J. Jevtušenka, Č. Ajtmatova, J. Nagybina, B. Vasiljeva a dalších. V posledních letech vzrostla pomoc profesionálních umělců amatérům ve formě „laboratoří“ vedených předními režiséry i herci. Mezi těmi, kdo pomáhají amatérským souborům, je např. i I. Smoktunovskij, L. Varpachovskij, teoretik J. Dmitrijev a řada dalších.

A. M.

VIKTOR ROZOV

ZASTÁNKYNĚ

První část veselohry Čtyři kapky *(Žert)* Přeložila Růžena Pochová

Kancelář Konstantina Grigorjeviče Susljakova. Vstoupí Larisa, děvčátko s útlou postavičkou. Chová se naprosto důstojně a solidně, ale je vidět, že je tak soustředěná jen ze samého vzrušení.

LARISA: Dobrý den, Konstantine Grigorjeviči!

SUSLJAKOV: Buď ... (dodá) te zdráva.

LARISA: Jsem dcera Ivana Nikolajeviče Perekatova, jmenuji se Larisa.

SUSLJAKOV (už energicky): Buď zdráva, buď zdráva, Lariso! (Jako by si na něco vzpomněl) Aha, to jsi ty!

LARISA: Copak vy mě znáte?

SUSLJAKOV: No ovšem! Náš Vovka mi o tobě vyprávěl. Sedíte ve škole v jedné lavici, že?

LARISA: Ano.

SUSLJAKOV: Posaď se, posaď ... Tak to ty štípeš našeho Vovku, Lariso? Má od tebe předloktí samou modřinu.

LARISA: A on mě zase každou chvíli píchá perem do boku ...

SUSLJAKOV: Perem do boku ... (pochopí, proč to Vovka dělá) Prosím tě! ... Nu ano, už nám chlapec roste ...

LARISA: No právě. A vyvádí pořád jako malý kluk.

SUSLJAKOV (si prohlíží děvčátko pozorněji): Obličejík máš docela sympatický. Náš Vovka je chytrý kluk, co říkáš?

LARISA (chvíli zaváhá): Chytrý.

SUSLJAKOV: Říkáš to tak divně — „chytrý" ... jako by to bylo něco špatného. Jen mi všechno pověz. Jsem otec. Kdyby něco, tak ...

LARISA: Ale ne, učí se dobře.

SUSLJAKOV: A co se ti na něm tedy nelíbí?

LARISA: Nic špatného jsem o něm neřekla.

SUSLJAKOV: Podívej se, Larisko. Já jsem ředitel celé továrny. A proč mě udělali ředitelem? Protože mám oči jako rentgen. Kouknu na někoho, a vidím mu až do žaludku. (Zasměje se) Neboj se, neboj, dělám si legraci. Tak ty sis přišla postěžovat?

LARISA (nechápavě): Na koho?

SUSLJAKOV: Na Vovku.

LARISA (s údivem): Copak myslíte, že jsem tak hloupá?

SUSLJAKOV (trochu dotčen): Tak co bys ráda? Ale pospěš si, mám práci.

LARISA: Jdu kvůli tátovi.

SUSLJAKOV (suše a zamračeně): Tak povídej.

LARISA: Třeba jsem k vám neměla chodit, třeba se to nehodí ...

SUSLJAKOV: Proč by se to nehodilo. Když už jsi tady a máš něco na srdci ...

LARISA: Já bych sem nepřišla ani za nic, ale u nás doma je to teď takové ... Máma pláče, Nikita možná vůbec uteče ...

SUSLJAKOV: Ale jdi.

LARISA: Tátu jako by někdo začaroval ... Začal pít, hodně a často ...

SUSLJAKOV: Slyšel jsem o tom.

LARISA: Máma pláče. Nikita, můj starší bratr, raději ani nechodí domů. Já se ještě držím, to víte ...

SUSLJAKOV: Poslouchej ... A co se s ním stalo ... s tvým otcem? Když jsem před pěti lety přišel sem do továrny, nebylo spořádanějšího člověka. Každému se mohl podívat do očí, pracoval jako hodiny. Nevíš, proč se tak změnil? Jen se nestyď. Když to půjde, pomůžu ti. Rozumíš?

LARISA: Ano.

SUSLJAKOV: No tak, jen do toho! (Larisa neví, jak začít) Jen se nestyď a povídej!

LARISA (hledá slova): Víte, táta je úplně staromódní člověk.

SUSLJAKOV (zbystří pozornost): Jak to myslíš?

LARISA: No, staromódní. Tak třeba dvacetkrát za den mě popadne a políbí.

SUSLJAKOV: Když má špičku, co?

LARISA: Ne, i když je střízlivý.

SUSLJAKOV: Nu víš, moje žena se občas taky pokouší Vovku políbit, ale on se brání.

LARISA: To je staromódní. Naše generace není tak sentimentální, je taková normální, víte? ... A pak, táta není dost energický, pevný, nemá v sobě takové ty mužské rysy. U nás v bloku bydlí například Péťa. Jako ze železa! O dva roky starší než já ...

SUSLJAKOV (se zájmem): A kdo je to ten Péťa?

LARISA: Na tom nezáleží, to já jen tak ...

SUSLJAKOV: Nu tak necháme zatím Péťu stranou. Tak dál!

LARISA: Podle mého je to hlavní příčina: táta je moc citlivý, zranitelný, hned se ho všechno dotkne. Máma mu třeba řekne: „Domluv Nikitovi, aby nechodil domů v jednu v noci, nebo aby aspoň zatelefonoval, když se někde zdrží." A táta na to: „Jak mu to mám říct, Šuročko ..." Moje maminka se jmenuje Alexandra Vasiljevna ... „Jak mu to mám říct, když už mu bude pomalu dvacet a studuje ve třetím ročníku? V takovém věku, Šuročko, už člověk musí všechno chápat sám." A máma se do něho pustí ... Já tátovi rozumím, má vcelku pravdu. Nikita je velký, už se vyučil, teď ho bude učit život. On sám mi to tak říkal. Ať prý ho nechají na pokoji. Je to hodný kluk. Jenomže nervózní. Nás totiž všichni znervózňují a pořád poučují. To by se člověk zbláznil. Že prý jsme hrubí. My nejsme hrubí, my se jen bráníme ... Nezlobte se, že to všechno pletu dohromady ...

SUSLJAKOV: To nic, to nic. Vy jste tak úplně stejní! Náš Vovka ... Chceš čaj?

LARISA: Děkuju, vzala bych si. Jsem rozčilená.

SUSLJAKOV: Já vím. Tak se nerozčiluj. Když nejde o nic špatného, co by sis ničila nervy? (Stiskne knoflík, vejde sekretářka) Dvakrát čaj s citrónem.

LARISA: Mně prosím bez citrónu. (Sekretářka odejde)

SUSLJAKOV: Takže ty myslíš, že otec začal pít, protože má slabou vůli?

LARISA: Tak to asi bude. Ale pohnutka je jiná.

SUSLJAKOV (hned nepochopil): Ty studuješ s vyznamenáním, že?

LARISA: Ne, moc skvěle se neučím. Ale Péťa říká: nic si z toho nedělej, rozumu sice moc nemáš, ale jináč jsi docela nadaná.

SUSLJAKOV: Péťa je pro tebe autorita?

LARISA: Však je o celé dva roky starší.

SUSLJAKOV: Čahoun, co?

LARISA (zdrženlivě): No veliký je ...

SUSLJAKOV: Náš Vovka zrovna moc nevyrostl, to je pravda ... (Sekretářka přináší čaj a postaví jej na stůl)

LARISA: Děkuji.

SEKRETÁŘKA: Dobrou chuť.

SUSLJAKOV (donucen): Děkuji, Irino Leonidovno.

SEKRETÁŘKA (překvapena, s radostí): Prosím, Konstantine Grigorjeviči! (Odejde)

SUSLJAKOV: Tak jaká je ta pohnutka, jak jsi říkala? (Vytáhne ze stolu balíček a rozbalí jej) Vezmi si chlebíček nebo sušenky.

LARISA (si vezme sušenku): Děkuji.

SUSLJAKOV: Tak povídej.

LARISA: Nezlobte se, ale podle mého všechno začalo kvůli vám.

SUSLJAKOV: Kvůli mně?

LARISA: Ano.

SUSLJAKOV: To je zajímavé.

LARISA: Taťka je citlivý ...

SUSLJAKOV (nevrle): Tos už povídala.

LARISA: A vy s ním ... Ale nezlobte se, prosím vás ... Vy s ním mluvíte tak hrubě.

SUSLJAKOV: Jak to myslíš?

LARISA: Táta se nám mění přímo před očima. Nemůžeme to pochopit. Je teď takový vylekaný, nervózní, v noci vykřikuje ze spaní. A pak říká mámě — já to všechno slyším: „Už nemůžu, já už nemůžu!"

SUSLJAKOV: A co nemůže?

LARISA: Nemůžu už dělat se Susljakovem, to říká.

SUSLJAKOV (nevrle): Tak když nemůže, ať dá výpověď. Ať nechá pití a může táhnout, kam se mu zachce.

LARISA: To mu maminka taky povídala. Ale on na to: „Víš, Šuročko ..." Moje maminka se jmenuje Alexandra Vasiljevna.

SUSLJAKOV: Tos už taky říkala.

LARISA: Promiňte ... „Víš, Šuročko, já tu dělám už pětadvacet let," povídá tatínek, „a ten Susljakov — ani to nestojí za řeč."

SUSLJAKOV: Aha, aha ... Takže bych výpověď měl dát já, ne? (Pauza) Já bych ji hned dal, holčičko. Myslíš, že takový oděvní závod je nějaký ráj? Hned bych šel! Kam mě pošlou, tam musím dělat. Hned bych dal výpověď!

LARISA: Jestli chcete, tak já bych se za vás mohla přimluvit.

SUSLJAKOV: Zač se chceš přimluvit?

LARISA: Aby vás propustili.

SUSLJAKOV: Co to plácáš?

LARISA: Promiňte ... aby vás přeložili na jinou práci, na lepší. Řekněte mi, na koho se mám obrátit, kdo je váš šéf?

SUSLJAKOV (zlostně): Já nemám žádného šéfa, děvenko!

LARISA: Řekla jsem to špatně, nezlobte se ... tedy kdo vás řídí ...

SUSLJAKOV: Mluv k věci.

LARISA: Přišla jsem vás poprosit, abyste s taťkou nejednal hrubě, abyste ho neurážel.

SUSLJAKOV: A kdypak jsem ho urazil, prosím tě?

LARISA: Kdy? Proč jste mu například včera řekl: „Máš v hlavě mozek nebo slámu?“

SUSLJAKOV: Nepamatuju se, že bych to řekl. Já mám tolik starostí, že si nemohu pamatovat každou hloupost. A vůbec, copak je to nějaká urážka? To je prostě připomínka.

LARISA (vášnivě): Můj táta nemá v hlavně žádnou slámu, ale mozek, to si pamatujte, mozek! Táta zná nazpaměť polovinu Puškina, polovinu Lermontova, Někrasova i Gogola! „Znáte Ukrajinskou noc? Ne, vy neznáte Ukrajinskou noc“ ... to může přednášet celých dvacet minut bez přestávky. Vždycky mě tou povídkou uspával, když jsem byla malá. Povídal a povídal ... (Div se nerozpláče) A minulý týden jste taťkovi řekl: „Ty bys měl honit káču, a ne pracovat v plánovacím odboru!“ No copak tohle jde? A proč? Za to, že vám taťka nechtěl podepsat — nezlobte se — falešné potvrzení!

SUSLJAKOV: Falešné? A to ti, holčičko, táta neřekl, že bez tohoto falešného potvrzení by dělníkům koncem kvartálu nakašlali na prémie?

LARISA: To nevím.

SUSLJAKOV: Tak abys to věděla! Vy se v těch svých knížkách učíte samé ideály a integrály.

LARISA: My se učíme to, co nám vykládají. A v tom týdnu jste také přede všemi na taťku křičel a řekl jste mu „střevle“. Tatínek je malý a hubený ... Snad se opravdu trochu podobá rybičce ...

SUSLJAKOV: Křičel jsem na všechny, na všechny!

LARISA: Na všechny — do toho mi nic není. Kdo dovolí, aby se na něho křičelo, ten si to asi zaslouží. Ale taťka vám nemůže odpovědět, protože je jemný. A doma pak ...

SUSLJAKOV: No a co je na tom divného?

LARISA: Co? Pošlapáváte jeho lidskou důstojnost!

SUSLJAKOV: Cože pošlapávám?

LARISA: Když se člověku pošlape jeho důstojnost, už to není člověk, to pak už je schopen všeho, i krást může, i lhát. Vždyť to už není člověk, když nemá důstojnost. Nebo se samým trápením může upít i spáchat sebevraždu. (Sotva se drží, aby se nerozplakala) Taťka nemůže žít, když ho někdo uráží. I když jste ředitel a on jenom inženýr.

SUSLJAKOV: A ti ostatní žít mohou? Ti mohou?

LARISA: Ale já to nechci!

SUSLJAKOV (vstane): Tak dost! Za prvé: nelez tam, kde nemáš co dělat.

LARISA: Jak to, že tu nemám co dělat? Vždyť je to můj táta! Já docela klidně můžu ...

SUSLJAKOV (ji přeruší): A za druhé: bylas aspoň jedinkrát v životě v továrně?

LARISA: Byla, ve vaší, na exkurzi.

SUSLJAKOV: No a co tomu říkáš?

LARISA: Bylo to zajímavé. Jenom je tam moc špíny.

SUSLJAKOV: Špíny? Kde?

LARISA: U šiček a u střihačů.

SUSLJAKOV: Odstraní se ...

LARISA: Kdo?

SUSLJAKOV: Ne kdo, ale co. (Podívá se pozorně na Larisu) Kdepak, takovouhle malou čarodějnici já svému Vovkovi za ženu doporučovat nebudu.

LARISA: Však já bych si ho ani nevzala!

SUSLJAKOV: Copak se ti na něm nelíbí? Jen počkej, až mu bude patnáct, vytáhne se tak, že mu ten tvůj Peťka nedosáhne ani k nosu.

LARISA: Ale Péťa stejně bude pořád o dva roky starší. S tím už se nedá nic dělat, kdybyste se přetrhl!

SUSLJAKOV: Mám pod sebou šest set lidí ...

LARISA: Konstantine Grigorjeviči, já vím, co teď řeknete. Že jste byl ve válce, že máte pocuchané nervy. Ale za to my přece nemůžeme. Vám cuchali nervy, vy je cucháte nám, my je budeme cuchat dalším. Taťka říkal, že mu chcete dát důtku. Teď, když zrovna bude oslavovat pětadvacet let práce ...

SUSLJAKOV: Dostane tu důtku právem!

LARISA: Ne! Taťka říkal, že jste vinen vy, a teď že hledáte někoho, na koho byste to ...

SUSLJAKOV (ji přeruší): Aha, tak já jsem vinen, já? Tak to mou vinou jsme zase vyrobili dvě stě padesát obleků stejného střihu a stejné barvy, které teď nikdo nekupuje ani na vesnici a za sníženou cenu? To jsem naplánoval já, nebo tvůj otec?

LARISA: Taťka říká, že vás varoval, že nechtěl, a že vy jste řekl: pás nebudeme měnit, šij z toho, co máš. Že jste to poručil.

SUSLJAKOV: Víš co, Lariso, marš za svým tátou!

LARISA: Cože? Vidíte, jak už zase mluvíte! Sám to vidíte!

SUSLJAKOV: Já nedovolím, aby mi tu někdo dělal skandály!

LARISA: Já taky ne! A urážet a trápit tátu taky nenechám! Máma pláče, Nikita se toulá. Já nejsem jako máma! (Vstane a přechází po místnosti) Pamatujte si: jestli nepřestanete na tátu křičet a ničit život jemu i nám, dostanu vás do takové situace ... vyvedu vám takové věci, že! ... Půjdu na taková místa! Co si myslíte? Co si to dovolujete? Vy jste nějaký velký milostpán! Neopovažujte se křičet na mého tátu, slyšíte?

SUSLJAKOV (se poleká): Tiše. tiše ...

LARISA: Žádné tiše! Já to povím pěkně hlasitě! Ať sem přijde, kdo chce! Nezapomeňte, že jsem v takovém věku, kdy se člověk ničeho nebojí. Chodím do parašutistického kroužku. Seděla jsem už v kabině opravdického letadla. Možná že poletím i v kosmické raketě! Já můžu všechno! Já se nemusím na nic ohlížet! Já vám udělám takovou ostudu, že vás pak nevezmou nikam ani jako hlídače! Neopovažujte se křičet na taťku, slyšíte, neopovažujte se! Nebo já ... já ... (Náhle omdlí)

SUSLJAKOV (celý vyděšený): Ach! Haló! (Zakryje si rukou ústa, přistoupí k Larise, zvedne ji a posadí do křesla. Položí jí ruku na čelo. Ticho.) Lariso ... Larisko ... Lari ... Ach bože ... (Vytáhne z kapsy validol. Zamyslí se a strčí ho nazpět do kapsy. Vytáhne nitroglycerin, ale také jej zase vrátí do kapsy. Namočí kapesník a položí jej Larise na čelo. Larisa se probere) Copak to děláš? Zbláznila ses? ... Co to děláš, hlupáčku?

LARISA: Nezlobte se, nějak jsem se moc nadýchla ... Já už nemůžu, opravdu nemůžu. (Rozpláče se) Já bych sem nebyla šla, ale on včera upadl na schodech a sousedi vyběhli, viděli ho ... (Pláče)

SUSLJAKOV: Tiše, tiše, tiše ... To máš tatínka tolik ráda ... Jsi hodné děvče! Každý takhle tátu rád nemá. To je hezká věc ... Já už nebudu, slyšíš, opravdu nebudu, Larisko, slibuju ti to.

LARISA: Já bych ani zanic nepřišla, ale táta je slabý, máma pláče, Nikita ...

SUSLJAKOV: Já vím, já ti rozumím.

LARISA: Nezlobte se.

SUSLJAKOV: Ale to nic, to nic, to se stává.

LARISA: Mohla jsem to zkusit přes vašeho Vovu, toseví.

SUSLJAKOV: Jak to, Lariso?

LARISA: No, všechno bych mu pověděla. A on by s vámi sám doma promluvil.

SUSLJAKOV: Když myslíš ...

LARISA: Určitě. Když něco budu chtít, vždycky to pro mě udělá! Chcete, abych vám to dokázala?

SUSLJAKOV: Ale ne, nechci! Kdepak! Co bys dokazovala? Matka i tak dává Voloďkovi příliš mnoho svobody.

LARISA: Promiňte, nám nikdo svobodu nedává, my si ji bereme sami. Ale já jsem přes Vovu nechtěla. Nebylo by to čestné. A jako bych mu pak byla něco dlužna.

SUSLJAKOV: Tiše, tiše ... Já si dám na sebe pozor, budu se snažit ... Vidíš, ty povídáš, že křičím. A co já?

LARISA: Na vás taky někdo křičí?

SUSLJAKOV: Ne, to ne. Ale když neplníme plán, nebo máme moc zmetků, nebo přicházejí stížnosti od zákazníků, to na mě sice nekřičí, to se mnou jednají tiše a slušně ... Jenže mi z toho slušného jednání, Larisko, pokaždé běhají po zádech mravenci, jako kdyby na mě zasyčela zmije. To už tak ve výrobě bývá!

LARISA: Já vám rozumím ... Tak se nezlobte, ale já jsem k vám musela přijít.

SUSLJAKOV: Já vím.

LARISA: Jenom taťkovi, prosím vás, neříkejte, že jsem u vás byla. On by to nepochopil, zase by se trápil. On je staromódní.

SUSLJAKOV: No jasně! Jako hrob! Ani slůvko! Ale ty pro mě taky něco uděláš, ano? Našemu Vovkovi taky ani muk, platí? Je to dobrý kluk, ale taky má už na lidi moc velké požadavky. Jenže lidé jsou, Larisko, — jenom lidé. Vy všichni v tomhle věku ... Ale! (Mávne rukou) Už abyste z toho vyrostli.

LARISA: Na shledanou! (Podá Susljakovi ruku)

SUSLJAKOV: A že je ten Peťka o dva roky starší, to je celá jeho zásluha?

LARISA: Váš Vovka je taky správný kluk. Ale není to můj typ. Na shledanou. (Odejde)

SUSLJAKOV (zvedne telefon): Zinaidu Fjodorovnu ... Nepoznal jsem tě, vidíš ... Zinočko, poslouchej mě. Připravila jsi důtku Perekatovovi? No ano! Tak ji roztrhej ... Rozhodl jsem to a zase jsem si to rozmyslel ... Je to nebezpečný člověk ... Nu ano, ta fňukna! ... Jak? Zjistil jsem, že všechno, co se tu děje, donáší ... Komu? Lidem, na kterých jsme závislí ... Ale ne, co tě to prosím tě napadá! ... A neříkej mu fňukna, prosím tě! ... A ještě něco, Larisko ... totiž ... Nekřič, nekřič, neblázni, Lariska je děvčátko ... Ale ne, žádný zajíček! ... Školačka, chodí do šesté třídy, sedí vedle mého syna v jedné lavici ... Tak co jsem to chtěl ... Víš, Zinočko, dnes půjdu rovnou domů. Do kina nepůjdeme. Žena volala, není jí dobře, a taky musím promluvit s Vovkou ... Ale nějaké komplikace ... Kdepak, to ne, učí se dobře! Musím s ním promluvit jako muž s mužem. Tak mě nečekej ... No, pak se domluvíme. Buď zdráva, Larisko ... promiň! Zinočko! Zinočko! (V telefonu je dlouhé vyzvánění) Uf! Zavěsila ... (Zavěsí také)

MALÝ DIVADELNĚ TECHNICKÝ SLOVNÍK

SVÍTIDLO SCÉNICKÉ — osv —
Rozdělujeme je podle konstrukce na: **neoptická** — používají přímého světelného toku k širokoúhlému osvětlení scény. Jsou to vany, koryta, hrnce, sufitky, horizontální tělesa. **Optická** — reflektory s čočkou nebo světlomety s parabolickým zrcadlem (viz) a konečně svítidla efektová — projektory statické i kinetické (viz), ultrafialové výbojky (viz), kaleidoskop, „oheň" a jiné. Všechna scénická elektrická svítidla musí po bezpečnostní a elektrické stránce odpovídat platným ČSN (ČSN 36 0602 — Svítidla pro scénické osvětlování, ČSN 34 1310 — Elektrická zařízení v divadlech).

STAVĚDLO — osv —
součást scénického regulátoru světla, na němž osvětlovač prakticky realizuje osvětlovací scénář inscenace. Každý typ S. odpovídá druhu regulátoru, ale všem je společné ruční (i mechanické) ovládání jednotlivých světelných obvodů. Stavědlo umožňuje nastavování, případně programování různé intenzity svítidel tak, jak scénář předepisuje. Jednotlivé okruhy jsou označeny pořadovými čísly nebo symbolem umístění svítidel. U starších typů regulátorů je S. odděleno od vlastního autotransformátoru (reostatů) a mechanický pohyb běžců (jezdců) je ze S. ovládán pomocí lanek. Regulátory Divadelní služby (autotransformátorové) tvoří se S. jeden stolový blok. Mechanismus těchto S. umožňuje nejen najíždění celých skupin svítidel, ale i jejich vzájemné prolínání. Přesná a citlivá práce osvětlovačů (manipulantů) na stavědle přímo ovlivňuje výsledný světelný obraz představení.

Š

ŠÁLA — div. techn. —
svislý textilní závěs černé barvy (samet (dyftýn), tvořící součást základního textilního vybavení jeviště. Šály se váží na tahové tyče pomocí tkanic našitých na užší straně. Jejich smyslem je vykrýt boky (strany) jeviště, nástupy herců, přenosná svítidla, případně vytvořit ve spojení se sufitami černý rám scéně.

ŠÉF VÝPRAVY — div —
čelný umělecký pracovník souboru, člen umělecké rady a zástupce ředitele divadla. Spolupracuje s vedením divadla při tvorbě celoročního finančního rozpočtu, vede výrobní a rozpočtové porady jednotlivých inscenací a je hlavním organizátorem umělecko-technického úseku. Spolupracuje s režiséry jako jevištní nebo kostýmní výtvarník (scénograf) při přípravě nových inscenací.

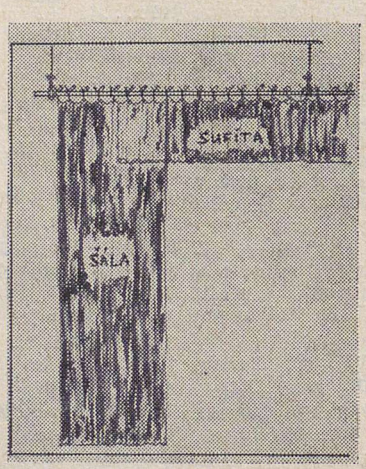
ŠEPS — výtv —
malířský podkladový nátěr plátna, lepenky, sololitu aj. Může být proveden klihovou barvou („klihovkou"), olejovou, temperovou či latexovou barvou.

ŠEROSVIT — osv —
druh osvětlení jeviště, při němž jsou konkrétní tvary a malba dekorace velmi neurčité. Pohádkové polosvětlo, získané modrozelenou světelnou atmosférou. Technicky jej získáme širokoúhlými zářiči světla (koryta, horizontová tělesa, širokoúhlé rampy), případně obrysovým světlem situovaným zezadu („kontralicht").

„ŠESTKA" — osv —
slangové označení zásuvky, pojistky nebo vidlice 6 A (220 V).

„ŠNEK" — div. techn.
šroubovice. V divadelní technice má mnohé použití, např. zpomalovací převod otáček motoru u otáčivé podlahy (točny), v projekčních přístrojích mraků, v mechanismech gramofonů aj.

ŠOT — div —
krátký filmový záběr, sloužící k reportážním, dokumentárním, ale i režijně scénografickým účelům. Při inscenaci moderních scénických textů, mnohoobrazových her, adaptacích scénářů a jiných scénických představeních může krátký promítaný film (šot) vhodně vkomponovaný do inscenace nejen děj ilustrovat, ale zvýšit jeho dramatický účin. Běžně je šot používán v polyekranových představeních. Technicky je realizován kinetickou projekcí 16 nebo 35 mm filmem.



„ŠPAGÁT" — osv —
slangové označení elektrických kabelů HLS a HSS (viz).

ŠPALETA — architekt —
ústupek ve zdivu, do něho jsou zasazovány zárubně („futra") dveří nebo okenní rámy. Při stavbě jevištní dekorace je třeba dbát, aby právě špaleta se zárubní byla dobře upevněna k podlaze, jinak by se dveře či okna mohly z kulis vyvrátit.

„ŠPÍLFLEK" — div —
(z němčiny) — hrací místo — slangové označení, používané starou generací kulisáků.

„ŠPONHÁK" — div. techn. —
(z němčiny) — slangové označení napínacího zařízení lan, pomocí dvou proti sobě šroubovatelných ok. Používá se při napínání nosných lan opony, revuálních závěsů, v zastaralých konstrukcích provaziště k napínání kladek.

„ŠPRAJC" — div. techn.
(z němčiny) — podpěra — nejběžnější prostředek k upevňování kulis a jevišt. ních staveb praktikáblů. Používáme tři druhy podpěr: krátké, střední a výsuvné. Mohou být vyrobeny z konstrukčních trubek, které jsou na konci zkovány do ploch, v nichž jsou vyvrtány otvory cca 12 mmø na vrtíky a scénické kliše. Mohou však být i z dřevěných latí s kováním. — Má-li být vysoká scénická praktikáblová stavba dobře upevněna, musí být pomocí podpěr, vzájemně proti sobě orientovaných „zavětrována" (viz).

„ŠTEKR" — osv —
(z němčiny) — slangové označení zásuvky.

„ŠTELVERK" — osv —
(z němčiny) — stavědlo (viz) — ve slangu starších osvětlovačů označení pro scénický regulátor světla.

„ŠTENDR" — osv —
(z němčiny) — stojan — stativ (viz) — slangové označení přenosného reflektoru. Při jevištním použití tohoto svítidla je třeba dbát bezpečné vzdálenosti od hořlavých materiálů (50 cm). Před pádem stojan zajišťujeme přichycením vrtíky, klíči či přibitím k jevištní podlaze.

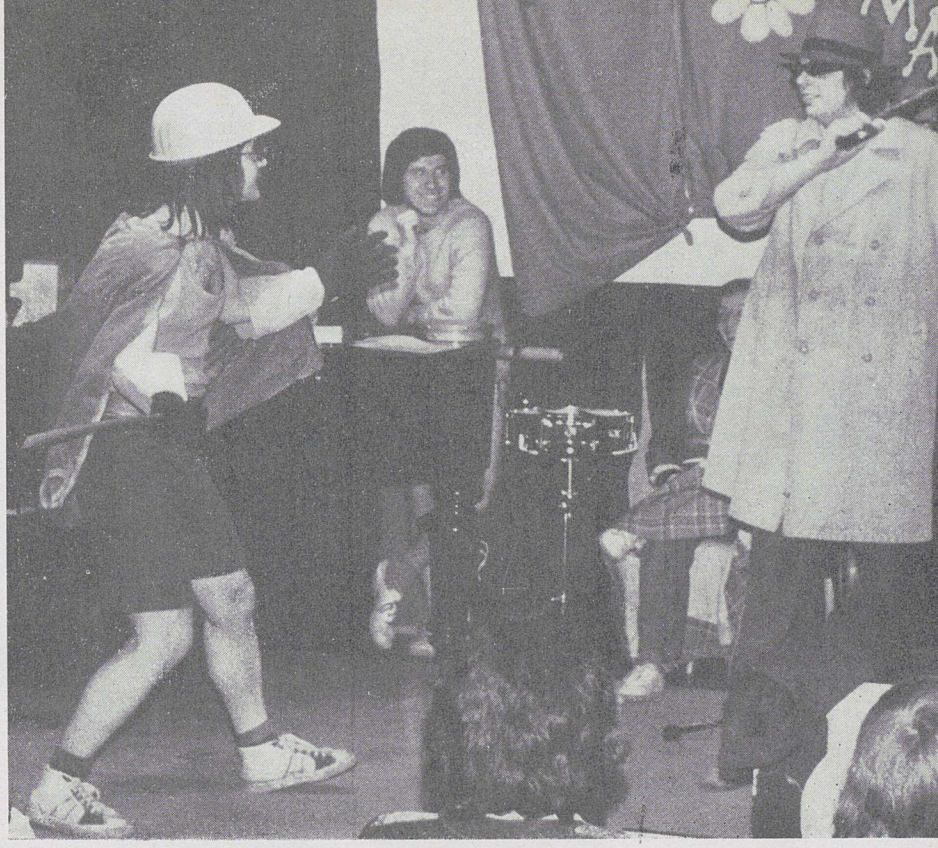
ŠTUKATURA — umění —
plastická výzdoba omítek zdí, stropů apod., vytvořená ze směsi vápna, sádry a písku. Přidáním různobarevné moučky lze ze směsi získat hmotu, která nanesena na zeď a vyhlazena horkou zednickou lžící získá vysoký lesk podobný přírodnímu mramoru. Zručný divadelní malíř dokáže vhodným spojením kašírovaného nízkého reliéfu (viz) a dekorativní malby kulis velmi dobře imitovat štukovou výzdobu renesančních, barokních i rokokových interiérů.

Na titulu Štollův záběr z prostějovské inscenace Otčenáškovy hry Víkend u prostřed týdne. — Číslo redakčně uzavřeno 28. června 1976.

Amatérská scéna, ročník XIII (Ochotnické divadlo, ročník XXIII), číslo 8, srpen 1976. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek. — Grafická úprava Nina Roháčová. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 110 00 Praha 1, Krakovská 8, tel. 26 43 51—8, linka 249. — 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 1976.*

DOCELA MALÉ DIVADLO LITVÍNOV

Skupina TORZO připravila pro letošní Šrámkův Písek literárně hudební pořad své autorské dvojice Ladislava Kociána a Václava Špila: MU a Nová česká Alexandreis



Shakespeare: Počestné ženy windsorské. – Uvedli posluchači IV. ročníku DAMU. Foto Kudela