

as
75

AMATÉRSKÁ SCÉNA

ROČNÍK 12
LISTOPAD
KČS 4



11

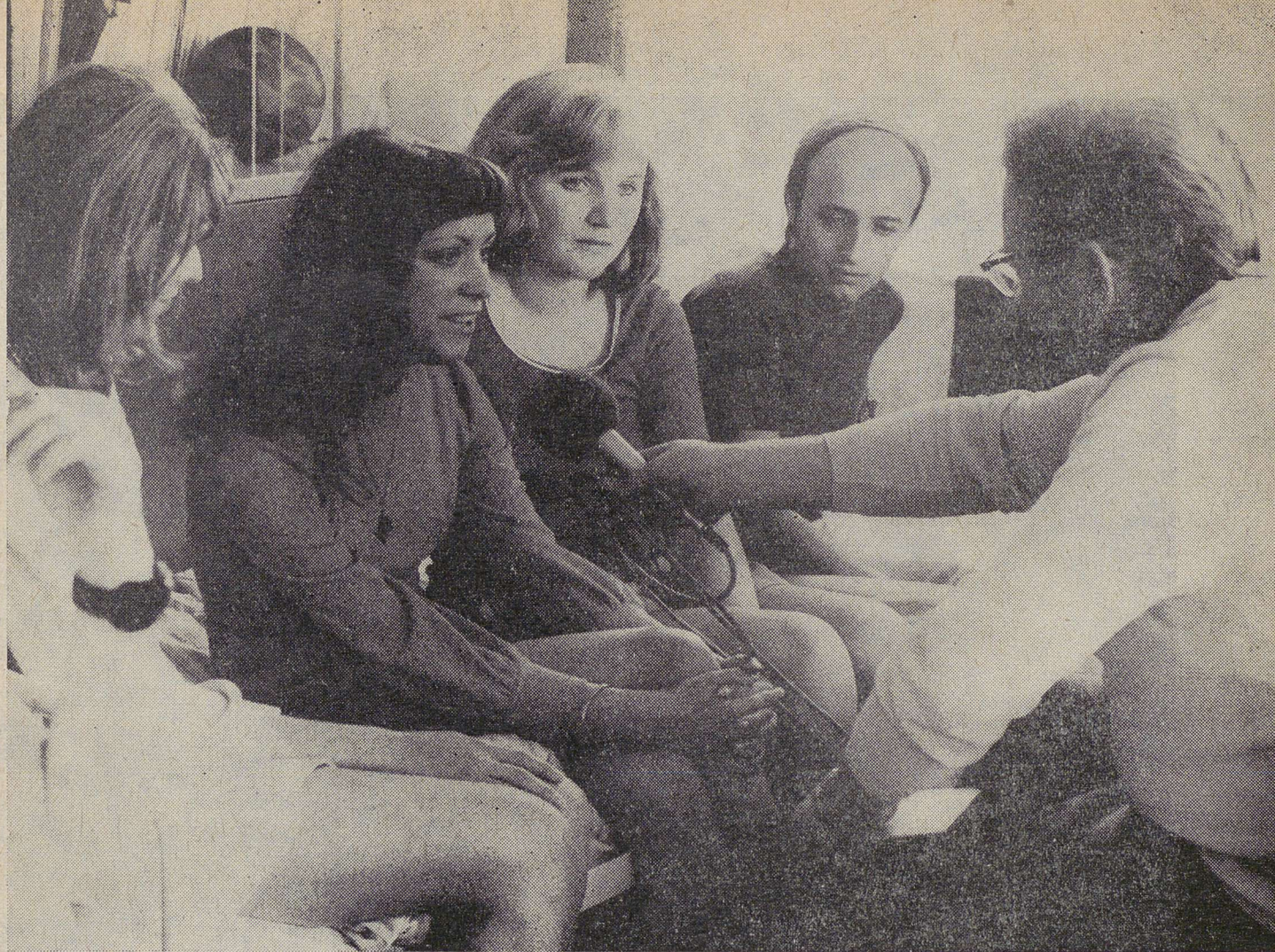


FOTO KAREL MINC

„... I na výstavě, kterou dnes otevíráme, můžete sledovat Mincův vývoj. Začal od dokumentu, bez jakéhokoli zásahu svého já fotografoval postup hry na jevišti, dokumentoval aranžmá, dekoraci, jevištní situaci. Těchto snímků však najdete na výstavě minimum. Stále výrazněji přistupoval k práci s určitým vlastním uměleckým pojetím, vybíral si vlastní pohledy na klíčové situace, střídal stanoviště, vyhledával dramatická střetnutí, zajímavé osvětlení – prostě začínal cítit divadlo, chytla ho krása detailu, architektonika celku představení i výraz hercovy tváře, začal se plížit po jevišti, za ním, pod ním i nad ním, vyhledávaje to nejpřekvapivější místo a číhaje soustředěně na ten svůj moment – jako lovec na čekané! A hle – fotografie najednou ožila, začala být naplněna jeho vlastním osobním zaujetím, začala mít osobitou emotivní sílu a objevovat zajímavé nové pohledy na inscenace. Ve shodě s tím mizí portréty bez nějakého zvláštního výrazu postavy a objevují se portréty umělecké, které jdou po obsahu, po psychologii postavy...“

(Z projevu J. Beneše na vernisáži výstavy Jiráskův Hronov ve fotografii Karla Mince)





PROČ DĚLÁM RÁD S OCHOTNÍKY aneb MALÁ VZPOMÍNKA NA VELKÉHO UČITELE

Jindřich Honzl byl jedním z umělců, který se trvale zapísal do dějin našeho divadelnictví nejen jako režisér, ale i jako divadelní teoretik a pedagog. Rodem z Humpolce, původním povoláním učitel, zakládal už ve svém mládí různé divadelní spolky, až nakonec se divadelní práce stala jeho povoláním. Vyznačovala se vytvářením pokrokového lidového divadla. Jeho jméno bylo za první republiky proslaveno spoluprací s Osvobozeným divadlem, přerušenu jen působením v Zemském divadle v Brně. Po příchodu okupantů v roce 1939 vedl ještě Divadélko pro 99, kde uváděl poezii českých básníků a lidové hry, spolupracoval s Divadélkem ve Smetanově muzeu a nakonec byl nucen uchýlit se před nacisty do ústraní a věnovat se svému původnímu povolání — učitelství. Soustřeďoval kolem sebe mladé lidi, kterým byl přítelem a rádcem, a hned po osvobození v roce 1945 založil Soubor mladých, který byl pak převzat jako Studio Národním divadlem, kam byl Honzl povolán do vedoucích funkcí i jako režisér.

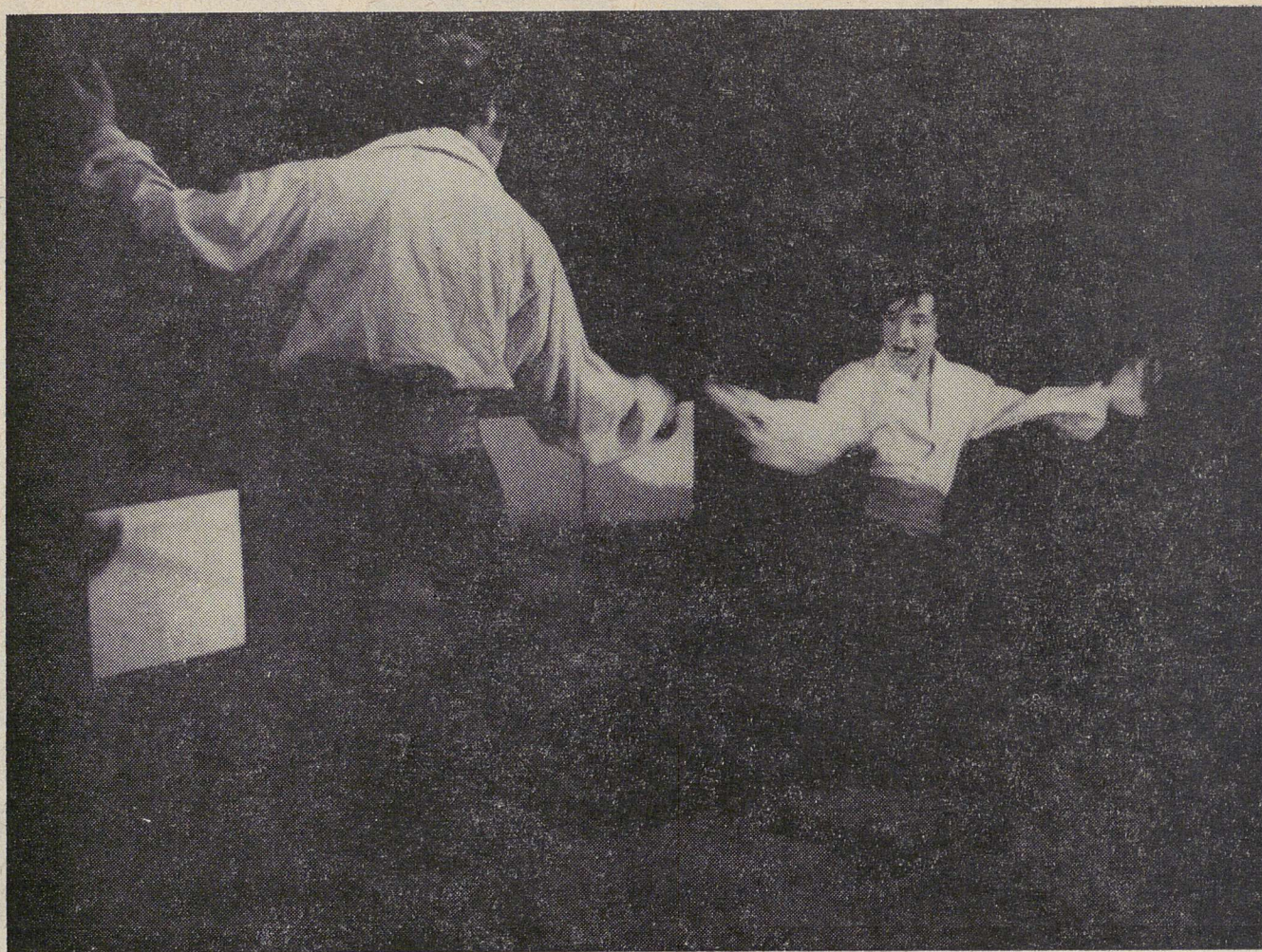
Je tomu už přes třicet let, kdy jsem pár dní po Květnové revoluci přišel za J. Honzlem do jeho tehdejšího bytu na Klárově. Recitoval jsem mu tenkrát v jeho pracovně verše Jiřího Wolkra, monolog Antonia ze Shake-

spearova Caesara a Čapkovu povídku Naprostý důkaz.

„Angažuji vás,“ zněl Honzlův verdikt. A tak se J. Honzl stal mým prvním divadelním ředitelem a já nastoupil životní cestu profesionálního herce jako člen Studia Národního divadla. Studiu byl přidělen stánek bohyně Thalie v bývalé Velké operetě. Působitiště neslo, vedle prachu a špíny, všechny známky bývalé lehké múzy. Jednohlasně jsme prohlásili, že tak se zde hrát nedá. Chtěli jsme však co nejdříve zahájit činnost. Do opravných prací nastoupili elektrotechnici, truhláři, ale nemohli jsme sehnat malíře. A tak jsme se do práce pustili sami. Jiří Nesvadba architektonicky vyřešil vstupní halu a my herci se dali do malování a úklidu.

1. prosince po proslovu tehdejšího ministra školství a osvěty prof. dr. Zdeňka Nejedlého se zvedla opona a začalo slavnostní zahajovací představení hry Učitel a žák od českého básníka Vl. Vančury, který položil život v zápasu proti okupantům.

Uměleckým cílem Studia nebylo rozbíjení tradičních scénických tvarů, ale úsilí bojovat proti konvenční banalitě. Snaha o čistotu scénické linie, snaha po dokonalosti, po kráse, která by odpovídala současnosti. Ve Studiu jsme byli všichni mladí, ale vedl nás zkušený diva-



Stollův záběr z inscenace Puškinova Kamenného hosta na Hronově

delník, režíroval u nás vedle mladých režisérů St. Vyskočila, Josefa Pehra, Jiřího Nesvadby, Jiřího Svobody i národní umělec Jaroslav Průcha a zasl. umělec Miloš Nedbal. Docházelo tedy i k jakémusi prolínání generací, ale ve spolupráci se nikdy neprojevila nadřazenost starších. Bylo to jakési spojení výchovy s volnou soutěží a usilování o kolektivní spolupráci.

Po dobu své činnosti nepůsobilo Studio jen v Dlouhé třídě, jednu sezónu jsme hráli o tak zv. náhradních dnech v budově Stavovského divadla s povinností účinkovat i v činohrách souboru Národního divadla v epizodních rolkách. Měli jsme tak možnost poznat při umělecké tvorbě herecké velikány, jakými byli Václav Vydra, Zdeněk Štěpánek, Sáša Rašilov, František Smolík, Jan Pivec, Jaroslav Průcha, Zdeňka Baldová, Růžena Nasková a další. Nejúspěšnější sezóna, bohužel i poslední, byla na scéně bývalého Mozarteu v Jungmannově ulici. Snad podloměné zdraví, přílišná zaměstnanost Jindřicha Honzla a patrně i nezájem tehdejšího vedení Národního divadla způsobily, že jsme se rozešli.

S odstupem třiceti let vzpomínám zvláště na hezká představení her českých klasiků V. K. Klicperry a J. K. Tyla.

Obracím listy starého alba. Fotografie vybavují v mé paměti některé další inscenace Studia: Lorcovu Krvavou svatbu, Puškinova Kamenného hosta, Aristofanovo Bohatství, Pagnolova Smraďocha, Vildracův Koráb Tenacity, Regnarova Univerzálního dědice, Achardovu Slečnu Na-

ději, Bartošovu Nezvěstnou, Afinogenovovu Mášenku, Barčovu Mať, Pokorného Marlina. Na starých fotografiích z tváří herců: Lídy Burešové, M. Mottlové, L. Skořepové, A. Kreuzmannové, I. Kačírkové, A. Kautské, Z. Zeithamlové, K. Pecha, Ot. Brouska, M. Kopeckého, J. Picka, Vl. Hrubého, Ot. Budína, J. Maršálka, A. Helcelety, L. Spáčila, M. Nesvadby, J. Mráze vyznačuje mládí.

A tento čistý pramínek z dob našich začátků bych si chtěl v sobě uchovat.

To je také jeden z důvodů, proč mám rád dnešní mládí. Snažím se je pochopit, přiblížit se mu. Již několik let se věnuji kolektivu mladých amatérských divadelníků, předávám jim něco ze svých divadelních zkušeností. Snažím se je vychovávat, ale nechci, aby ze mne cítili nějakou nadřazenost. Těší mne, když mne pokládají za sobě rovného. Začínali jsme scénickým pásmem z veršů K. J. Erbena, loni jsme nastudovali aktovku K. Paustovského Lenin-gradská noc a s pásmem z veršů a prózy členky souboru litky Šebkové, nazvané Jdu vstříc životu, jsme se zúčastnili Šrámkova Písku.

Letos jsme k 30. výročí osvobození naší vlasti nastudovali hru A. S. Puškina Kamenný host. Když po premiéře v Domě pionýrů a mládeže v Praze 5, Nad Zámečnickí skončil příběh Dona Juana a zazněl potlesk obecnstva, jako by mne ovanula atmosféra mých divadelních začátků. Snad proto, že zážitky z mládí prorůstají člověka až do konce života.

BOHUMIL KRÍŽEK

O HRONOVY ZÍTRKA

několik dojmů, drobtů a vzpomínek k tématu

Únava z tradice? Je prý tady a snáší se nad Hronovy jako černý mrak! Pětačtyřicet let je dost dlouhá doba k prověření hodnot, které Jiráskovy Hronovy představují. Stává se, že myšlenka přeroste záměr svých tvůrců a tedy i poslání, které jí bylo dáno do vínku. Tak je tomu i s Hronovem. Svou životností, vnitřní silou a služebností krásné myšlenky překonal původně proklamované perspektivy a svou pokrokovostí, vědomým přitakáním všemu, co je progresivní, co žene naši společnost kupředu, se stal nenahraditelnou silou v kontextu naší kultury. Jeho životnost a stálost nemá ve světě obdoby. A přes omyly a nedostatky zůstává stále, mluveno s Jiráskem, onou „ratolestí zelenou, rostoucí podle studnic“. Z každého Hronova dýchá vždy optimismus a důvěra těch, kdož naplňují jeho obsah svou aktivní uměleckou účastí nebo jen osobním vztahem. A padá-li na někoho tíha tradice, pak to nejsou rozhodně ochotníci a ochotnické soubory. Nesmíme zaměřovat tradici s únavou organizátorů. Není možné hovořit o ohrožení tradice tam, kde denně nalézáme příklady pravého opaku.

Skoro 700 ochotníků se denně shromažďuje v Hronově a jejich počet stále stoupá. Počet návštěvníků se rozrůstá o mladé lidi, kteří sem jezdí stejně náruživě jako jejich trochu melancholičtí předchůdci. Neochabuje zájem o diskusní kluby, přednášky, touha souborů hrát v Hronově je stále výraznější, stále se zvyšuje ohlas Hronova v zahraničí, zájem sdělovacích prostředků, péče stranických i státních orgánů. Divadlo se hraje odpoledne, večer, v noci. Někdy i čtyřikrát za den. Z čeho tedy chceme obviňovat tradici? Ona sama není recept, není jen odkaz díla velkých mistrů, není v opisování citátů. Je především v lidech, v tom, co velkého a opravdového Hronovům přináší. Je v jejich úsilí, činech a jejich vnitřní pravdivosti.

Jiráskovy Hronovy nevznikly náraz jako okamžitý nápad. Nevznikly také jako příležitostná událost. Je tu jednak velká tradice selských her ve Východočeském kraji, silná právě v oblasti podkrkonošské. Hronov patří dále do oblasti, kde ochotnické divadlo vznikalo velmi záhy: v České Skalici 1813, v Jaroměři a Novém Městě 1819, v Červeném Kostelci 1820 a v Hronově 1826. Zdeněk Nejedlý píše o tom, jak právě tato oblast od Nového Města, České Skalice až k Polici byla spojena velkou soudržností a tvořila tu na samých hranicích Čech kompaktní kulturní celek. V roce 1921, ve výroční den sedmdesátých narozenin Aloise Jiráska, byl v pražském Švandově divadle uspořádán Přehlídkový cyklus deseti ochotnických souborů. První cenu si odnesli pardubičtí studenti za Šrámkovo Létu. V roce 1922 uspořádal náchodský divadelní okrsek První herecké závody v Malých Svatoňovicích. Soutěžilo se ve dvou kategoriích, soubory vesnické a městské. Účastnilo se dvacet souborů. Příští rok se jich přihlásilo hned třicet. A právě rok 1921 byl rokem velké aktivity souborů i holdem českého ochotnictva dílu Aloise Jiráska. Na 800 ochotnických spolků uspořádalo samostatné Jiráskovy oslavy. Zkušenosti těchto prvních předchůdců Jiráskových Hronovů se hromadily a poneáhlu vytvářely tradici. Z generace na generaci byl předáván řetěz zkušeností a nadšení, než se mohl uskutečnit první Jiráskův Hronov.

Prežijí ochotníci rok 2000? Tato otázka padla na letošním aktivu hronovských účastníků. Ale odpověď přece dává zájem o Hronov samotný a jeho inspirující vliv! Za-



psal jsem si letos doslova několik výroků účastníků a anonymně je cituji:

- *Hronovu vděčím za to čím jsem, z tohoto jeviště jsem před 25 léty odešel k profesionálnímu divadlu...*
- *měl jsem letos silný infarkt a přece jsem si přál, abych mohl ještě letos po devětatřicáté přijet do Hronova...*
- *jsem v Hronově po čtyřicáté, doufám, že to dotáhnu do padesátky...*
- *přivádím vám do Kruhu přátel svoji dceru, chce být členkou jako já...*
- *jsem profesionálka a chtěla bych se stát členkou Kruhu přátel Jiráskova Hronova, protože to, co tu vidím, mě okouzljuje a vzrušuje...*
- *chceme hrát divadlo tak, jak se to učíme v Klubu mladých, a jezdit do Hronova a znovu do Klubu mladých...*

Mincův záběr z plzeňské inscenace R.U.R.





Mincův záběr z Jiráskova Otce v provedení souboru z Moravské Třebové

— i kdyby byl v Hronově nejkrásnější hotel, stýskalo by se mi po paní domácí, u které bydlíme, která s námi chodí do divadla a poslouchá, jak se všichni hádáme a přeme o divadlo...

— bydlím s třemi šílenci v jednom pokoji, kteří nedají pokoj ani dlouho do noci a pořád se hádají o divadlo bez únavy, což je pro mne jako profesionała šokující, ale přijedu příští rok zase...

To jsou malé, ale pravdivé doklady toho, čím je Hronov pro ochotníky, kteří tu každoročně budují novou a hlavně trvalou tradici — tradici věrnosti!

Dovolte mi několik malých srovnání. Zahajovacím představením prvního Jiráskova Hronova byl Jiráskův Otec v provedení pardubických ochotníků v režii dr. Krpaty. Představení se v kuloárech říkalo „Divíšek v žaketu“. To proto, že režisér přesadil děj Otce do současnosti a herci hráli v moderním ustrojení. I výprava posunula hru do jiných poloh. Zahajovacím představením čtyřicátého pátého Jiráskova Hronova byl Jiráskův Otec v nastudování souboru z Moravské Třebové. Letošní inscenace zachovala a vyzvedla realistické jádro dramatu a ukázala sociální vztahy za kapitalismu na české vesnici.

Opravdovým vyvrcholením prvního Jiráskova Hronova se stala přednáška Zdeňka Nejedlého, kterou přednesl na slavnostní akademii. Označil Jiráskovo dílo jako pokrokové, které je zdrojem síly, které je potřebné pro budoucnost. Pouze národně demokratický časopis Náchodské listy volal na poplach, že v Hronově mluvil komunista Nejedlý. Na letošním JH mluvila o díle A. Jiráska docentka Vostoková z Moskvy. Vyzvedla úspěch díla Aloise Jiráska v SSSR, nepomíjivě hodnoty díla, jehož hrdinou je prostý lid jako progresivní síla společenského vývoje. Proto také Jiráskovo dílo vychází v SSSR v mnohatisícovém nákladu.

Na druhý Jiráskův Hronov přijeli poprvé Slováci. Měli původně hrát Stodolovo drama Král Svatopluk, nakonec však uvedli Bačovu dceru. Představení mělo slavnostní ráz. Slovenští hosté byli uvítáni na přeplněném náměstí. Představení mělo velký ohlas. Na letošním JH vystoupily dva slovenské soubory. Bez slovenských souborů si nelze Hronov představit. Patří k němu jako jeho nedílná součást.

První Jiráskův Hronov dostal státní podporu 1555 Kčs. Pro druhý ročník byla i tato almužna zamítnuta. Na letošním JH byla ze státních prostředků hrazena prakticky

všechna vydání. O soubory pečují patronátní závody a celá režie souborů je hrazena vyhlašovateli.

Na třetím Jiráskově Hronově vystoupil soubor krajanské besedy ze Záhřebu, který za účasti autora zahrál Petrovičovu hru Liják. Na letošním JH vystoupil soubor ze Sovětského svazu. Účast zahraničních souborů je dnes samozřejmostí.

Na třetím Jiráskově Hronově bylo provedeno celostátní představení Jiráskovy hry Jan Žižka. Představení, v němž účinkovalo 75 sólistů a 45 statů, trvalo plně 4 hodiny. Vítězné představení letošního JH trvalo 90 minut a kritika je ocenila jako inscenaci profesionální úrovně.

Při hodnocení druhého Jiráskova Hronova si hlavní organizátor M. Lederer postěžoval, že je málo těch, kteří jsou ochotni pomáhat při budování Jiráskových Hronovů a že celá organizace spočívá na několika lidech. Dokonce pochyboval z těchto důvodů o třetím ročníku. V průběhu letošního JH uspořádal Kruh přátel Jiráskova Hronova, jehož členy je přes 400 přátel, to jsou plně dvě třetiny pravidelných hronovských návštěvníků, několik zajímavých akcí. V předvečer zahájení uspořádal Oheň přátelství za účasti 2000 příznivců, přednášku doc. Vostokové z Moskvy o literárním díle Aloise Jiráska v SSSR, přednášku doc. dr. Janáčkové o revolučním odkazu Jiráskova románu Skaláci a jiné akce.

Tímto způsobem bychom mohli donekonečna srovnávat a činit závěry ze zkušeností a výsledků prvních Jiráskových Hronovů a konfrontovat je s výsledky dnešních hronovských přehlídek. Všude bychom našli svědectví, že neexistuje tíha tradice a že Hronov stále zraje a přináší nové inspirativní zdroje i výsledky. Tradice je to, co sjednocuje lidi vnitřně, co jim brání ustrnout a co stupňuje jejich dobrovolnou aktivitu. Zisk JH je i v tom, že představuje nové mladé soubory a vítá mladé zájemce. Ochotnické soubory nejsou profesionální instituce, rozdávají jen z toho, co mají, na co stačí. A vycházíme z toho i při jejich hodnocení!

Letošní čtyřicátý pátý Jiráskův Hronov znovu ukázal, jak jsou ochotníci úzce spjati s naším životem, současností a s problémy, jež naše společnost řeší. A právě v tomto sepětí se životem vidím další životaschopnost hronovské divadelní tradice. V tom je také odpověď na otázku, čím mají být Hronovy žitíka.

JOSEF VAVŘIČKA

O HRONOVU 1975

a

ještě o něčem jiném

Hronov 1975 byl samozřejmě určen, vymezen a zformován do své definitivní podoby 30. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou. Projevilo se to především v poloze dramaturgické. Většina inscenací se nějakým způsobem vracela k událostem před třiceti lety či aspoň volila témata, která s těmito událostmi měla viditelnou a zřetelnou spojitost. A budiž zde rovnou řečeno, že všem souborům slouží ke cti, že nechtěly jenom spoolehnot na náměty a témata tak říkajíc „aktualizovaná“ slavným výročí automaticky, ale usilovaly o vnitřní současný pohled, výklad. Ovšem budiž také hned řečeno, že právě tohle se ne vždycky dokonale zdařilo. Byla na Hronově i představení, v nichž zůstalo jen při dobré vůli realizovat divadelně sdělný a pro diváky čitelný současný pohled na starší — chcete-li klasický — text. Což samozřejmě znamenalo, že takováto představení nepřešla přes rampu jako vzrušivé poselství, jako podnětný a objevný

jevištní čin. Takže se po těchto představeních na diskusích vždycky objevily otázky, zda Hronov jako vrcholná přehlídka, která má být inspirací a příkladem, plní dokonale svůj smysl. Nepřipomínám tyto hlasy proto, abych uváděl v pochybnost letošní dramaturgii Hronova. Jsem přesvědčen, že plně obstála, že prokázala vůli po uplatnění amatérského divadla ve společenském životě socialistického Československa v roce 1975 a v letech následujících.

A právě o tato léta následující mi jde zejména.

Myslím, že 30. výročí osvobození bylo a je příležitostí bilancovat v rámci nejširším. A nejenom bilancovat. I hledat jistoty a odrazové můstky pro budoucí činnost. Takže — a zvláště proto, že předešlé číslo Amatérské scény přineslo souhrnnou zprávu hronovské poroty — pokusme se o takovou výhledovou bilanci Hronova. Výhodiskem nám při ní logicky zůstane schopnost a možnost amatérského divadla odrážet společenskou realitu a spolupůsobit při její přestavbě a proměně. To jest: při její sociálnětické proměně.

Hronov nese název národní přehlídka amatérského divadla. Vedle Hronova existuje Šrámkův Písek jako přehlídka divadla malých forem, Vysoké jako přehlídka vesnických souborů, Kaplice jako přehlídka divadla mládeže pro mládež — abych jmenoval jenom přehlídky už známé a tak říkajíc tradiční. A vznikají i přehlídky nové — jako na příklad Úpice, která se prospěšně a užitečně zaměřuje na současné náměty, a svitavská přehlídka inscenací ruských a sovětských her. Všechny tyto vy-

Z vystoupení sovětského souboru na Hronově





Upický Silvestr ve fotografii Karla Mince

jmenované přehlídky mají charakter přehlídek národních. A jsou amatérské. Stejně jako Hronov.

Což není míněno jako výtka Hronovu, že ostatním přehlídkám upírá tento přídomek, tuto charakteristiku. Je to spíše otázka: Co je tedy vedle těchto přehlídek Hronov? Vyjděme z toho, co je jasné. Všechny tyto přehlídky kromě toho, že jsou amatérské, mají jistou specifikaci. Ať už podle podoby představení, původu souboru či námětu a tématu inscenace. Hronov ji nemá. Hronov je prostě přehlídka amatérského divadla. Což by logicky znamenalo, že je přehlídkou **všeho** amatérského divadla. Bez ohledu na původ souboru, námět a téma hry či podobu inscenace. Ale Hronov takovou přehlídkou není, neboť de facto i on má svou specifikaci, třebaže ji v titulu nenese. Ale při samotném výběru souborů se na ni dbá a všichni, kdož na Hronov jedou, s ní jaksí mlčky a přirozeně počítají. Dokonce se o ní v kuloárech mluví. A používá se při tom nejčastěji pojmu tradiční amatérské divadlo.

Slovník jazyka českého praví, že tradice jest „souhrn ustálených zvyklostí, obyčejů zachovávaných pokoleními, názorů a myšlenek přecházejících z generace na generaci, ustálený, zpravidla zděděný zvyk, způsob, zvyklost“. Takže přeneseme-li tuto obecnou definici na divadlo, mělo by jít o ustálenou podobu divadla, která se dědí z generace na generaci. Což je samozřejmě pravda, máme-li na mysli *jeden typ* amatérského divadla, který se konstituoval a ustálil co do nové společenské podoby i co do svých tvůrčích principů a postupů. Říkám-li společen-

ská podoba, směřuji tím skutečně k tomu nejširšímu obsahu, které toto slovo ve vztahu k divadlu může obsahovat. To jest k tomu, že vstup tohoto divadla — nebo takového představení — do společenské reality vyrůstá i z jistých provozních podmínek a z jisté pevné představy o společenském smyslu divadla. Tato společenská podoba českého amatérského divadla se ustálila, vytvořila tradici v prvních letech národního obrození a byla vlastně podobou totožnou s podobou profesionálního divadla mladé nastupující buržoazie. A přes všechny společenské proměny rázu nejzásadnějšího je tato totožnost s divadlem profesionálním v tomto typu divadla uchována. Byť samozřejmě jde dnes o divadlo socialistické.

Tvůrčí principy a postupy se potom definitivně pro toto divadlo ustálily na počátku našeho století a jsou opřeny o postupy a principy psychologického realismu. Nepochybně modifikované, rozvíjené a modernizované. Ale pořád ve svém gruntu tradiční. A zase: tradiční nejen pro tento druh amatérského divadla, ale i pro převládající a rozhodující druh českého divadla profesionálního. Takže se nám ona specifikace „tradice“ Hronova vyjevuje jako specifikace divadla, které na amatérské úrovni rozvíjí to, co je podstatou většiny profesionálních divadel.

Používám-li tu protikladu amatérský a profesionální, není to v žádném směru snaha jedno stavět proti druhému či snad amatérské divadlo snižovat profesionálním. Jde pořád o to základní: o schopnosti a možnosti amatérského divadla být obrazem i spolutvůrcem společenské reality. A v tomto případě tedy o schopnosti a možnosti amatér-



Z brněnského Sněhu nad limbou – foto Minc

ského divadla oné tradice, kterou jsem takto stručně pojmenoval a definoval.

Není náhodou, že na Hronově se čím dále tím více objevují představení, která jsou režírována profesionálními režiséry. Vývoj tohoto typu divadla — či lépe řečeno: vývoj jeho postupů a principů — si to totiž logicky vyžaduje. Výklad hry a jeho realizace na jevišti, což jsou bezpodmínečné nutnosti ke společenskému sdělení inscenace, se v tomto divadle staly záležitostmi režiséra — to jest jedné vůdčí osobnosti. A čím větší je její role, tím větší míru talentu, zkušeností, znalostí musí mít. A jak se zdá, amatérské divadlo tolik osobností se všemi těmito předpoklady není ze sebe schopné vyprodukovat. Takže do popředí se logicky dostávají ty soubory a ty inscenace, které mají podmínky a možnosti k tomu, aby si tuto spolupráci mohly dovolit. Jinak řečeno: ty soubory, které svou provozní stránkou jsou schopné alespoň v jisté míře zajistit takový styl práce, jenž odpovídá podmínkám práce profesionálního divadla.

Logika tradice je nezvratná. Amatérské divadlo, které roste z těchto kořenů jako divadlo profesionální, se nemůže vývojovým zkušenostem a proměnám profesionálního divadla vyhýbat. Musí převzít ty z nich, které i jemu umožňují být v kontaktu se skutečností. A protože tento kontakt v realizovaném představení tohoto typu zaručuje především režisér, stává se i pro amatérské divadlo režisér bodem nejdůležitějším. Profesionální režisér vstupuje zákonitě do amatérského souboru. Ale může pracovat jen za jistých podmínek, které jsou v základě

totožné s podmínkami divadla profesionálního. Což si může dovolit jenom soubor určitého typu a zaměření. A tak se nám soubory diferencují na ty, které profesionálního režiséra mohou a chtějí mít, a na ty, které jej buď nemohou, nebo nechtějí mít. Anebo oboje: ani nemohou, ani nechtějí. A pokud jde o ty soubory, které by chtěly, ale z nějakých důvodů nemohou, vzniká tu diferenciace, již bychom mohli nazvat handicapem. A handicapem právě ve vztahu k Hronovu, neboť je jisté, že spolupráce profesionálního režiséra v tomto typu amatérského divadla zaručuje — byť jenom teoreticky — přece jenom vznik kvalitnějšího představení.

Ríkám-li teoreticky, mířím tím zase k onomu faktu základnímu: ke schopnosti a možnosti amatérského divadla působit na společenskou současnost. Neboť přítomnost profesionálního režiséra znamená v tomto směru příchod prvku, který je svou profesí natolik ovlivněn právě ve vztahu ke skutečnosti, že nemusí postřehnout onen vnitřní společenský náboj, který chce a může vyjádřit právě ten amatérský soubor, s nímž pracuje. Chcete-li to říci jinak: vidění světa profesionálního režiséra nemusí odpovídat vidění světa amatérského herce. A potom dojde k jednomu jedinému možnému výsledku: že se obě tato vidění světa rozejdou a vznikne neslané nemastné představení, o němž diskutující právem uvažují jako o neinspirativním v hronovském kontextu.

Letos se ve spolupráci s profesionálním režisérem objevila na Hronově představení dvě: kroměřížské Brechtovy Pušky paní Carrarové a martinská etuda na Pálkovičovu



Pušky paní Carrarové (Kroměříž)



Optimistická tragédie (Púchov) –
foto Minc

hříčku Dva buchty a tři šuchy. Mluvíme-li o představeních inspirativních, nemíním tím představení dokonalá, což platí zejména o pohostinském představení slovenském. Mírím tím k faktu, že tu profesionální režisér našel cestu k amatérskému herci, uplatnil tu všechny své zkušenosti ve spolupráci s ním a díky tomu vyslovil myšlenky společensky závažné a prospěšné. A to na konkrétním tvaru inscenace, který měl výrazně divadelní podobu. A stalo se tak v obou případech i proto, že oba režiséři se v mnohém odchýlili od tradice psychologického divadla, poučení jinými postupy a jinými metodami. Což nezdůrazňuji proto, abych mluvil proti možnostem psychologického divadla. Ale jde mi o to, že je třeba uvědomit si velice obtížnou a složitou cestu, která při důsledném využívání principů psychologického realismu vede k dokonalému prolnutí profesionálního režiséra a amatérského herce; k tomu, aby nalezli společnou řeč. V tom, co chtějí říkat i jak to budou říkat.

MARTÍNEK 40

A. V. LUNAČARSKIJ, II.

Další dramatické práce soustředil A. V. Lunačarskij ve sborníku pod názvem „Myšlenky v maskách“ (1913). Autorův záměr charakterizuje předmluva, v níž obhazuje nutnost sepětí filosofického a komediálního výkladu literárního námětu. Lunačarskij proklamoval výhody filosofického podání a trval na „jistě míře průzračné sdělnosti“, jež bránila, aby se komedie nezměnily v alegorické příklady.

První hra tohoto cyklu — „Hosté o samotě“ (1906) — vzdáleně připomíná školské hry. Těžce nemocný umělec Gruzděv je ponechán ve vězení svému osudu. Blouzní a rozmlouvá s přízraky. S vypětím posledních sil se brání před odpornou obłudou, která se střídavě vydává za představitelku zdravého rozumu, praktičnosti, předtuchu i pokání. Proklamuje amorální heslo — „Každý ať se stará jen o sebe!“, které se vězeň marně snaží vyvrátit. Povolává na pomoc naději, která jej naplňuje pocitem radosti a hrdosti z naplněného smyslu života, věrnosti revoluci, již obětoval všechno.

Ve stručnosti nutno konstatovat, že „dramatická fantazie“ A. V. Lunačarského zůstala v poloze literárně koncipovaného básnického dramatu s množstvím alegorických výjevů. Poměrně staticky ilustrovala myšlenky, o konfliktu a dramatické situaci se nedá vlastně hovořit. Ani společenské pozice nebyly tak vyhraněné, jak se může zdát podle charakteristiky dějové fabule. Na Lunačarského působila německá idealistická filosofie, snažil se vzájemně propojit náboženskou a marxistickou doktrínu, jak dokazuje nejedna teoretická studie. Mimoto se zdá, že některé depresivní stavy posílily zájem o symbolickou literaturu, z níž odvodil i dílčí postupy pro vlastní dramatickou tvorbu.

Další hra zmíněného cyklu — „Mladý Leonardo“ (1909) obhajovala pozitivistické pojetí umění, poněkud samoučelný výklad poslání tvorby i úlohy jejího tvůrce. Studium díla M. Maeterlincka jej utvrdilo v poznání, že umělec nemůže vycházet přímo z životní reality, ale pouze ze zprostředkovaného vidění linií, zvuků a barev, jež vyvolávají v tvůrčově fantazii pocit „nekonečného pohybu a tvůrčího opojení“. Kolem mladého Leonarda řadí mor, kosí lidské životy a umělce vzrušuje jedině, jak vystihnout barevné tóny kolem zapadajícího slunce a stíny v bohatě zřasených záhybech pláště...

Jedině génius, schopný se přenést přes dobové nástrahy, ponořený do sebe a cele posedlý tvorbou, mohl podle tehdejších představ A. V. Lunačarského „zplodit nádherný

Hronov jako přehlídka amatérského divadla má velkou tradici, která mu v dosavadním systému amatérských přehlídek přináší právem jakési vrcholné místo. Budme si ovšem vědomi toho, že tato tradice má právě proto, že tradice je stálost, i jisté meze. I v tom, co může na jevišti vyslovit o naší době. A nemůžeme od Hronova chtít více, než mu to tradice dovoluje.

A budme si vědomi i toho, že naše amatérské divadlo má také více podob „netradičních“, které už dávno nejsou v plenkách nedorostlých novorozeňat. Takže nesoudme Hronov jako jedinou výpověď amatérského divadla o socialistickém dnešku, ale posuzujme jej jako jeden z mnoha hlasů bohatého sboru. A doufejme, že v krátké době dojdeme k tomu, že se nám podaří uskutečnit takovou „národní přehlídku amatérského divadla“, na níž tento sbor zazní při veškeré polyfonnosti jedním hlasem. Pak bude onen název oprávněný.

JAN CÍSAŘ

ný výtvar“, k němuž celý národ vzhlížel s úctou. Vedle nesprávného pojetí vztahu umění a života nevynikala hra dramatickostí, spíše staticky ilustrovala filosofickou myšlenku. Ignorovala dobové ovzduší a omezila se na dvě dějové linie, osudy mladého Leonarda a pozadí, jež mělo dokreslit chmurné ovzduší Florencie, postižené morovou epidemií.

Pozůstatky pozitivistického myšlení nacházíme v další hře tohoto cyklu „Babylónská hůlka“. Odehrává se na úsvitu renesance, v domě proslulého lékaře Supermedikuse. Sotva na nohou stojící stařec zasvěcuje žáky do tajů profese a radí jim, jak připravit zázračný nápoj. Žáci mu naslouchají se smíšenými pocity, někteří se domnívají, že kouzelná moc je utajena v hůlce. Jeden z žáků se snaží získat čarovný nástroj prostřednictvím lékařovy dcery, jiný se snaží babylónskou hůlku ukrást. Vyhraňují se protichůdná stanoviska, většina žáků slepě důvěřuje v magickou sílu, pouze jeden z nich (Lumen) hledá podstatu jinde — v pacientově víře v bezmeznou moc léku. Starý medik dává přednost zloději, který se zmocnil hůlky, před třetím žákem s jeho úvahami o zbytečnosti pro-

Stollův záběr z vystoupení sovětského souboru na Hronově





Soubor Tyl Rižany uvádí Arbusovovu Romanci ve třech

středníka, možnosti vnuknout pacientovi poznání...

Není vyloučeno, že A. V. Lunačarskij se odpoutával od Bogdanovových názorů, začínal nesměle polemizovat s výkladem absolutní pravdy. Proto v textu hry obhajoval názor, že vlastně absolutní pravda neexistuje a nemůže ani existovat. Lidé by měli z tohoto poznání vyvodit závěry, chovat se k sobě mnohem tolerantněji a neprosazovat za každou cenu subjektivní hlediska.

Rýsuji se rozchod s idealistickou filosofií potvrzuje miniaturní komedie „Tři poutníci a Ono“, vtípně napsaná parodie, ironizující nekritické obdivovatele Schellingovy filosofie, zastánce dekadence a mysticismu. Básníky, ponořené do záhrobního života, vyděsí „tajemné vidění“, „záhadné Ono“. Klidný zůstane jen Hans, důvěřující ve všechno, co lze ověřit vlastními smysly. A tak poměrně snadno prohlédneme záměr zámecké paní Addy von Schloss am Fuss, která „tajemnému Ono“ propůjčila vlastní tělo i hlas...

Nad abstraktními filosofickými schémata, odvozenými z poráženecké atmosféry a posilovanými dekadentními proudy, začala převládat marxistická zvědavost A. V. Lunačarského. Jistě nikoliv snadný vývojový proces, v němž se autor zbavoval idealistických názorů, naznačuje dvouaktová komedie „Král — umělec“, která vyšla z okruhu teoretických otázek vyslovených na stránkách studie „Dialog o umění“. Tzn. úvah o poslání umění, odvozených z historického vývoje, požadavků a představ jednotlivých společenských tříd a sociálních skupin. Lunačarskij tehdy dospěl k názoru, že „skutečné umění je mnohostranné a nedá se vtěsnat do hranic jediného zájmu, osobních představ a přání“.

V centru dvouaktové komedie nacházíme postavu krále Hjalмара XXI., který se považuje za znalce umění. Obklopil se zahraničními malíři, sochaři a architekty, chce zbudovat „chrám umění“ schopný zastínit řecké kulturní památky. Domnívá se, že všechno musí rozhodovat sám, protože jedině on rozumí poezii, hudbě i malířství. Jeho suverénní autoritou otřese spor kolem sousoší „Nový lid“, poetické dílo sochaře Brause. Princezna je považuje za

nádherné, dvořané za nevhodné, protože heroizuje lůzu, a sám král je prohlašuje za škodlivé, protože „vyjadřuje vůbec nějakou myšlenku“. Král doporučuje sochaři, aby opustil dvůr; umělec však trvá na svém a na jeho stranu se staví princezna. Nic nemůže zabránit skandálu, král je uražen a hra končí povzdechem hraběte Ulma, jak těžké je vládnout v tak vzpurné zemi...

Vývoj děje spěl k poznání, že hodnotu uměleckého díla neurčuje názor sebevýše postaveného jedince, ale filosofická podstata, souznějící se širšími zájmy, pokrokovými idejemi, schopnost napomoci odvěkému zápasu o sociální rovnoprávnost, svobodu a štěstí.

V malých komediích a hrách, soustředěných ve sborníku „Myšlenky v maskách“, zrály principy, jež se naplno uplatnily v porevoluční tvorbě A. V. Lunačarského. Osvědčil se v nich princip kontrastního řazení vzájemně protilehlých názorů, který naznačoval správné stanovisko. Sporná zůstala autorova záliba v diskusním posuzování jediného problému, obliba literární polemiky, vyhrocované postupně proti konjunkturálním epigonům, vydávajícím se za znalce moderní literatury a umění. Menší užitek přinesly statické principy, snaha spíše ilustrovat myšlenku v několika polohách. Nesporná zůstala literární erudice A. V. Lunačarského, schopnost vytěžit z konvenčního motivu nebo filosofického problému maximální výsledek nejdnou v souladu s politickými cíly revolučního hnutí.

Shodné rysy vykazují filosofická dramata A. V. Lunačarského, realizovaná převážně po roce 1917. V předrevoluční éře vzniklo drama „Královský bradýr“ (1906), postavené mimo konkrétní historickou situaci. Snažilo se demonstrovat zhoubný vliv despotické vlády, nespojované jen s osobou monarchy Dagobera. Krutovláda nevznikla přec sama od sebe, podmiňoval ji zájem církve i dvořanů, obávajících se sice lidu, ale strach jim nebrání „brát, kde se dá“. Osobní podtexty v jednání kancléře, arcibiskupa i členů dvorní rady utvrzují krále v představě, že jedině jemu přísluší právo rozhodovat, protože je povýšen nad sobecké ohledy. Domýšlivý monarcha soustřeďuje ve vlastních rukou fantastickou moc a není scho-

pen rozpoznat, že jeho vládu může ukončit jediný čin zoufalého jedince. To, že krále zavraždí vlastní holič a šašek Aristid, není náhodné. Čímkoliv neohraničená krutovláda zbavila tyрана schopnosti poznávat lidi, vůbec se o ně zajímat. Zvykl si na otrockou poslušnost, cizí názor jej vždy rozčilloval a vyrušoval z poklidu sebejistoty. Jeho okolí nezbylo nic jiného, než trpně mlčet a přihlížet, nevyvolávat výbuchy hněvu. Bradýř správně odhadl královu slabost i a dělal všechno pro to, aby měl dojem, že „chytá každé panovnickovo slovíčko“. Ve skutečnosti mu vsugeroval nejednu cizí myšlenku, která odporovala vládcově přesvědčení. Tyran si zvykl na pokrytce, kteří ho obklopovali, protože považoval bradýře za neškodného blázna. Ve skutečnosti Aristid nepředstavuje lidové hnutí, nevystupuje jako mstitel z národa, jak by se zdálo při povrchném výkladu. Lunačarskij ho obdařil vlastnostmi, které nápadně připomínají tyрана, vytvořil vlastně dvojníka v malém vydání. Již obrazné přijmení naznačuje, že je to „významný člověk“, chytrý a schopný, vypočítavý a zistný. Vztah ke králi určuje nejen otrocká závislost, snaží se uchovat si jistý vliv, ale také stále se stupňující závist. Od svého pána převzal bezcharakternost, cyničnost, krutost; naučil se tomu nejhoršímu. Přímou fyzicky trpí, že je v ponižující závislosti a nemůže dosáhnout převahy nad tyranem. Odstraňuje ho tedy nikoliv jako krutovládce, jeho čin není motivován nenávistí k monarchovi, ale touhou po moci. Neláká ho představa sňatku s královou dcerou, chce se stát vládcem, uplatnit vlastní převahu. Proto se odhodlá k zoufalému činu, diktovanému závisťou a bezmeznou chtivostí po vládě.

Předrevoluční dramatické dílo A. V. Lunačarského nepovažujeme jen za zajímavou vývojovou fázi, připravující pozdější bohužel nedokončenou trilogii o Campanellovi. Bez jakékoliv nadsázky nacházíme tu pozoruhodné tematické okruhy, souzvučné dobovým myšlenkám. Podávají nejen svědectví o složitosti doby a autorově snaze pochopit ve filosofických spojitostech smysl lidské existence. Literární erudice A. V. Lunačarského společně s opravdovostí jeho uměleckého snažení znemožnila, aby sem zasáhlo módní koketování s modernistickými proudy. Ze symbolismu odvozené postupy sloužily sociálnímu záměru a odváděly autora od příliš teozovitěho podání. Vdechovaly filosofickým úvahám poetičtější podobu, dovolovaly zamlžít situaci, jež se mohly zdát příliš přímočaré. Autora vždy přitahovaly postavy nadané rozumovou schopností, svým způsobem lidé nepřilíš řadoví a obyčejní. Nezajímala jej příliš jednoduchá dějová fabule, která by vyjasňovala, kdo se stal dědicem, kdo zločincem a nakolik špatnost zůstala nepotrestána. Lunačarskij nezapíral vlastní zájmy, nezřikal se úcty a obdivu k orientální literatuře, zůstával nadále okouzlen antickou kulturou. Snažil se vyznat ve spleťtí situaci, neustále odpovídal na otázky, jež se mu právem zdály jako aktuální. Ve filosofickém kontextu vyjasňoval ve většině her, nakolik se stala nezbytností revoluční změna v dějinách lidstva. Přemítal o historické nutnosti revolučního přelomu a současně chtěl rozpoznat, jak je lidstvo morálně připraveno a zda je schopno po výbuchu nakupené zloby a nenávisti vytvořit nové společenství. Řád produktivnější, spravedlivější a založený na pevných etických principech; řád zbavený buržoazního pokrytectví, přetvářky i stereotypních návyků, podmíněných zájmem o materiální hodnoty. Nepodceňoval staletou tradici a všemožné předsudky; stále přemítal, čím vyplnit „vakuum“, které se vytvoří, jakmile bude odhozena morálka dřívějších tříd a zábrany odvozené z náboženských striktních příkázání. Odmítal tvrzení, jež skepticky posuzovala perspektivy proletariátu a prokazovala, že po revoluci nová třída napodobí dřívější zvyklosti, propadne honbě za majetkem a zbavena veškerých zábran mravně zdegeneruje. V takovémto kontextu je pochopitelné jeho dočasné sblížení s machistickými filosofy, snaha koncipovat socialistickou ideologii jako „novodobé náboženství“, které by více přihlíželo ke staletým zvyklostem a hledalo kompromisní řešení. Tzn. nebralo lidstvu idoly a božstva, vdechovalo jim jiný smysl a od-

vozovalo etické normy spíše z předchozích vývojových etap. Zmíněné pojetí více odpovídalo zájmům maloburžoazních kruhů a méně pomýšlelo na proletariát, o jehož opravdových možnostech, zájmech i estetických zálibách nemohl mít A. V. Lunačarskij nejpřesnější představu. Zvláště pobyt v emigraci posílil takového úvahy, poplatné dobové atmosféře po roce 1906, kdy se hledalo vysvětlení průběhu revolučních událostí a ne jeden z marxistických filosofů akcentoval spíše abstraktní etické otázky než reálný výklad a motivaci příčin dočasné porážky, jež vždy přiváděla k nepřilíš radostným závěrům a nemohla pomíjet daný stav. Zájem o etiku měl své oprávnění, pokud nepřerostl v naivní úsilí, které hledalo kompromisy a snažilo se marxistická hlediska motivovat v duchu náboženské ideologie. V takového spojitosti chápeme dějinnou nutnost Leninovy polemiky s Bogdanovem, neméně principiální kritiku představ A. V. Lunačarského, jež však nikdy nepopírala nadání a zásluhy v dosavadní revolucionářské činnosti.

Pravděpodobně komplikované filosofické otázky, tvořící základ většiny her A. V. Lunačarského, nemožnost v divadelní praxi rozšířovat složité podtexty podílela se na vzniku představ, podle níž by měla většina těchto textů patřit do minulosti. Proto se na první místo stavěla státnická činnost A. V. Lunačarského jako prvního komisaře lidové osvěty, významný podíl ve sféře teorie umění a estetiky, zatímco dramatické dílo upadlo v zapomnění a bylo považováno za příliš literární, nedramatické a málo přitažlivé.

Ve skutečnosti většina her A. V. Lunačarského vychází z originálně koncipovaného konfliktu. Působ netkví jen v dějové zápletce, prozrazující autorovu vzdělanost a

Štollův záběr z púchovské inscenace *Optimistické tragédie*





Edlisova hra Červen, počátek léta v provedení souboru OB Jarcová

ohromnou erudici, schopnost nacházet nové a nové variace klasických fabulí a situací. Většinou je text založen na paradoxní představě a konfrontuje vzájemně neslučitelné životní požadavky. Nestaví proti sobě jen tyranického vladaře a utiskovaného bradýře, který nakonec připraví monarchu o život, ale nachází mnohem složitější objasnění vztahů ve dvorním prostředí, kde spolu zápolí dva chorobní jedinci, posedlí touhou po moci a neschopní se respektovat. Král diktuje bradýři vlastní egoistické požadavky, posuzuje ho jako loutku zbavenou vůle a schopnou jediné sloužit. A bradýř se šíří a vybíjí v záchvatech hněvu, stále narůstá jeho posedlost. Král se pro něho stává překážkou, protože brání neméně sobeckým zájmům a ctižádostivým snům služebníkovým. Konflikt konfrontuje dva shodné jedince, dva podobné okruhy představ, z nichž jeden reprezentuje stávající feudální moc, a druhý její amorální důsledky. Dialektika vzájemných vztahů je staví proti sobě, aby vyzvedla etickou motivaci: zlo, které vzniklo v dvorním prostředí, musí zasáhnout každého a nakonec rozdrtit jeho původce.

Zájem o filosofické otázky neznamenal, že autor ztratil schopnost koncipovat zajímavé dramatické motivy a vtisknout jim dostatečně účinnou tvářnost. Lunačarského jako dramatického autora charakterizuje smysl pro kontrast, výlučně kontrastní členění dějství, kdy po idylickém výstupu, který se odehrává v romantickém prostředí zámku, nastoupí drastický výjev, v němž se král chce oženit s vlastní dcerou a dovršit sérii zločinů... Jestliže v nočním výjevu převládlo poetické ovzduší měsíčního svitu, iluzí a nadějí, pak jít přineslo pravý opak: slavnostní atmosféru připravovaného ceremoniálu, poznamenanou předtuchou nastupujícího trestu, který musí stihnout krále. Poezie kontra okázala slavnostnost, nasycená však předtuchou zločinu, tak lze charakterizovat šestý a sedmý výjev dramatu „Královský bradýř“, spojený tesknou písní dvorního blázna, motivem brzkého zániku, katastrofy, jež se neodvratně blíží.

Ve hře „Královský bradýř“ kombinoval autor aktuální politické úvahy, pochopitelně v zašifrované podobě, s množstvím reálných faktů ze života vládnoucího monarchie. Téma bylo ve své době více než soudobé, i když je A. V. Lunačarskij vtělil do více filosofické podoby. Kritické poznámky na adresu obhájců Nietzscheho filosofie,

výsměch proklamovanému trpělivosti a pasivitě, považované za nedílnou součást „slovanského“ charakteru aj., působil v atmosféře roku 1906 jako oprávněná polemika.

Nápadná je shoda uměleckých principů dramatu A. V. Lunačarského s romantickými historickými hrami F. Schillera. Podmiňovala ji nutnost vdechnout historickému motivu aktuální vyznění; příležitost, jak zvýraznit myšlenku a její filosofické variace. Vzdalovala hru od „obrázků z ruského života“, které autor příliš nezbožňoval.

Účelnější a především dramatictější výraz našly zmíněné tematické okruhy v díle „Faust a město“, rozepsaném v roce 1906. Těsně před revolucí chtěl se A. V. Lunačarskij vyrovnat s básnickým odkazem J. W. Goetha, k němuž se hlásily takřka všechny ruské básnické směry: K. Balmont, D. S. Merežkovskij, S. Solovjev, A. Bělý aj. Lunačarského nelákal pedantický dvorní rada, vymýšlející kategorické pokyny pro nedisciplinované herce, ani stařecky citově zanícený milenec. Přitahoval jej básníkův zápas se samým sebou, boj s popularitou, nenáročnou kritikou, tupým prostředím, neschopným trvaleji inspirovat atd. Tak si lze vysvětlit „dvě podoby a dvě tváře“ Goethova Fausta, které převzal za základ dramatu. Pojal Fausta jako velebného starce s výraznými očima, samolibým výrazem v tváři, nadšence, který zvedá zdi svého města. Ale město se mu vymyká z rukou, dílo neposlouchá mistra. Obyvatelé nechtějí být nadále poslušnými loutkami, pouhými vykonavateli cizí vůle. Proto se Faust mění v jejich očích v uzurpátora a maniaka. K těmto představám se A. V. Lunačarskij nejednou vracel, když dával textu konečnou podobu. V desátých letech přitahovala jeho pozornost problematika vztahu jedince a společnosti, filosofický výklad individualismu jako výplodu měšťáckého myšlení i stereotypního životního stylu. Některé z uvedených úvah zasáhly do koncipování postavy Mefistofela, s níž musí Faust svést krutý zápas, nikoliv pouhý filosofický disput, před tváří obyvatel města. Právě v rozhodnutí, kdy se Faust obrátil k lidu, viděl A. V. Lunačarskij výraz morální převahy, důkaz, že překonal sám sebe.

Na této koncepci se nic nezměnilo v roce 1918 a nelze ji považovat za výsledek zjitřeného dobového citění, romantické atmosféry na samém počátku sovětského údobí či za příklon k řešení v duchu agitačního repertoáru,

8000 KILOMETRŮ PO USA

Mezinárodní divadelní olympiáda se konala od 23. do 29. července 1975 v Detroitu, Michigan, USA. Na tento festival vyslalo naše ministerstvo kultury známý pražský amatérský soubor Divadla na okraji. Pobýlo v USA od 19. 6. do 14. 7. a absolvovalo mimo vystoupení na samotném festivalu cestu po USA (cca 8000 km) s dalšími vystoupeními a besedami. Požádali jsme Zdeňka Potužila, člena souboru, aby v několika článcích vyprávěl našim čtenářům o tom, co by je z cestovních zážitků mohlo zajímat. Tak vzniklo jeho „veskrze poutné vyprávění speciálně pro Amatérskou scénu o tom, jak se v Americe dělá Mezinárodní divadelní olympiáda a co si z ní český člověk od divadla může odnést“. Dnes přinášíme část první.

Redakce

O divadle hlavně v Detroitu

Bez nějakého rozkvetlejšího úvodu spustím hned co a jak: zmíněný festival probíhal na několika místech třímiliónového města (v závislosti na tom, který mecenáš právě platil) a charakter či koncepci měl takovou, že neměl. Nechci tím v žádném případě říci, že by tím byl špatný, jeho „nekoncepce“ (měřeno našim názíráním na poměrně vyhraněné Wolkrovy hronovské Pisky) byla důsledkem snahy zúčastněných států uplatnit něco ze svého vývozního artiklu, což mělo svůj smysl a všem to taky vyšlo (i Československu, o tom však později).

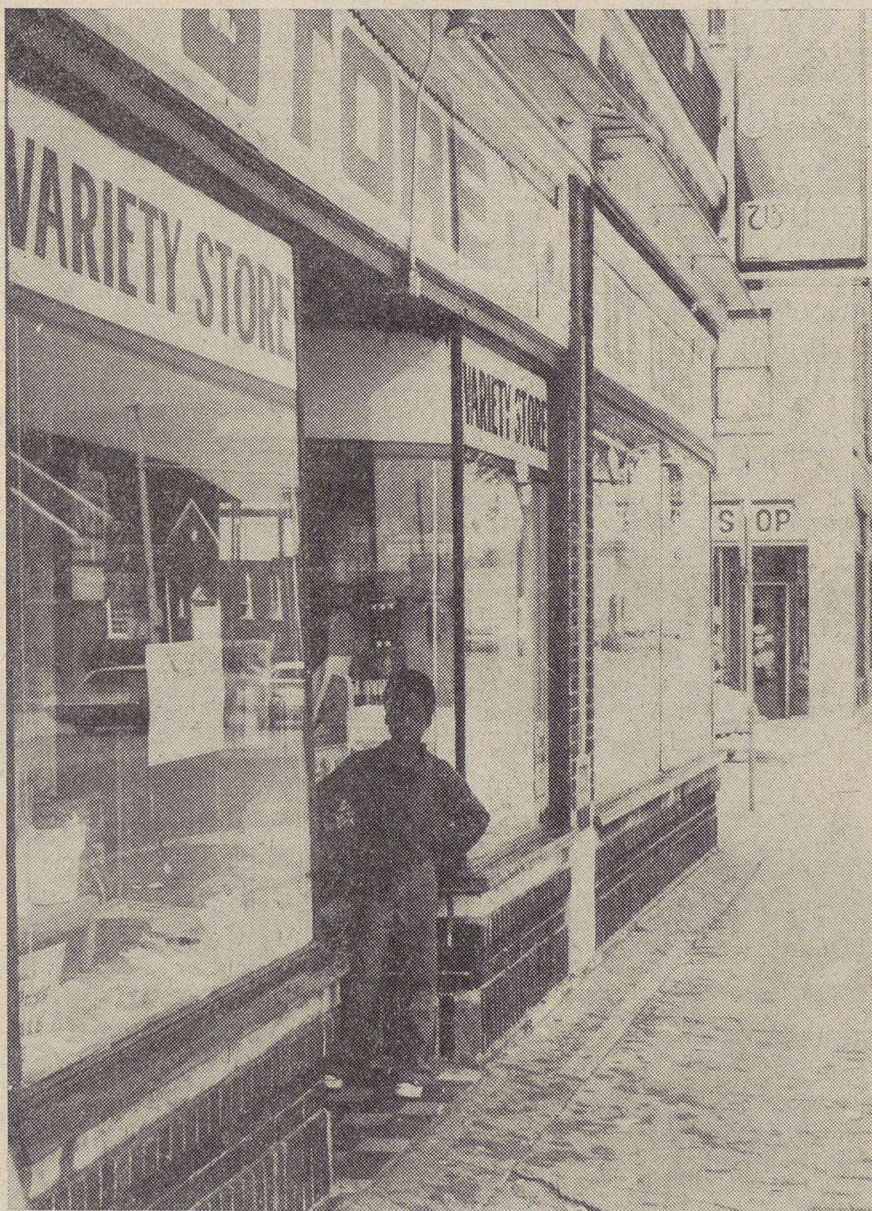
Především, že si patrně všimnete toho, že mé poznámky jsou mnohdy neuspořádané a zastřené, jenomže: USA — to je tisíc kilometrů kukuřice a zrovna tolik černochů a pak zase Indiáni a město na automobily a další kilometry, pardon, míle. Stručně řečeno, mají tam tolik věcí, nebo přesněji od všeho něco (i od Čechů), že jim ta země nějak nijak NEVONÍ, tušíte-li, co tím myslím. (Všimněte si, jak je tato poznámka chytře předem vymyšlená pro omluvu některých příštích nejapností či žoviálností.) Ale zpátky k festivalu. V New Yorku bychom dělali divadla nejspíše takhle: ta, která jsou na Broadwayi, ta, která jsou za rohem, tedy off-Broadway, a konečně ta, která jsou za dalším rohem jaksi obrazně, tedy společensky, jimž se říká off-off-Broadway. V Detroitu a ostatní Americe je dělíme jednodušeji na profesionální a lidová, česky snad amatérská (jenomže rozdíl mezi nimi je trochu jiný než u nás, jak ukážu později). Olympiády se účastnila divadla víceméně amatérská. Ráz festivalu velice přátelský, žádné velké rozruchy či zmatky, bontón je bontón, teče-li šampaňské, tedy výhradně proudem a z vodotrysku. A hlavně hodně děkovat a hlasitě se obdivovat (v tom jsou nepřekonatelné zvláště Američanky). Tolik nejobecněji. Teď bych se rád zastavil u jednotlivých představení v pořadí, v jakém jsme je viděli.

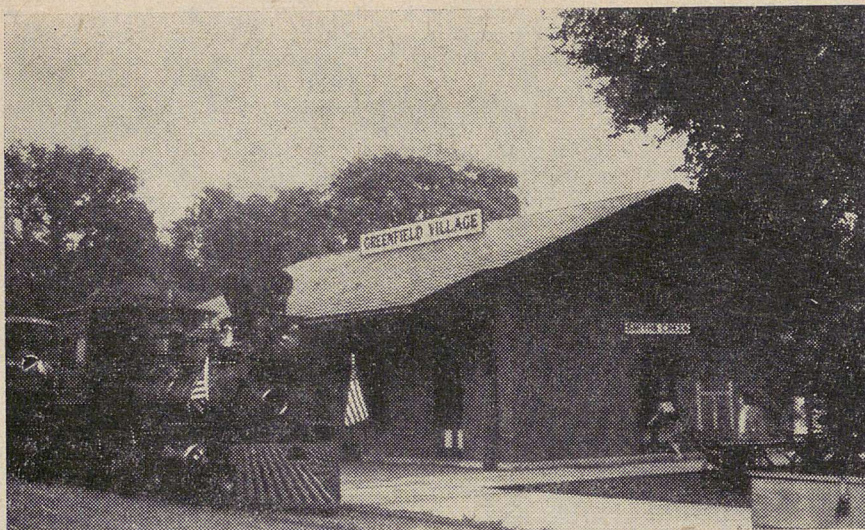
Soubor domorodých detroitských černochů Peddy Players uvedl něco jako rockový muzikál posvěcený rituálním divadlem s názvem Duch svatý a J. T. Davis. Jevištěně něco mezi pražským Křesadlem a hradeckou Smyšlenou reportáží (úmyslně tu míchám tzv. amatéry s profesionály).

Hudebně něco mezi Hair a Jesus Christ Superstar (ale daleko od jejich formální dokonalosti). Asi dvacítká herců v barevných kutnách a obrovských bílých parukách a la Jimi Hendrix předvádí příběh o černochovi, kterého Duch svatý posílá na Zem zachránit lidstvo, topící se v nepra-

vostech. Obsahem hry je ale něco jiného — je jím demonstrace odporu černochů proti bělochům a JEIICH nepravostem (použito často pěkně silných slov). Peddy Players a autor hry bohužel přitom pominuli, že na světě existují různé státy s různým zřízením a náhledem na rasovou otáz-

Detroit — některé výlohy nemají patičný glanc





Greenfield Village – něco jako skansen: rodné domečky a pacifik

ku a naházeli všechno do jednoho pytle, na náš vkus až moc fanaticky.

Svédský soubor NTO – Teaterstudio z Mölnlycke u Göteborgu jsme už znali z našeho švédského zájezdu a viděli jej i diváci Jiráskových Hronovů. Jeho dvě představení Jefta (na motivy biblického příběhu) a Labuť na klidných vodách nesla všechny znaky charakteristického jevištního rukopisu, na němž je nápadná důsledně promyšlená syntetická práce se širokou škálou nejruznějších divadelních výrazových prostředků (zvuk, hudba, pohyb, rekvizita, scéna), jimiž dovedou široce a dynamicky v účinných metaforách vyjadřovat množství myšlenek a názorů mladé generace. Příběh Jefty poskytl záminku ke sledu karikatur s tématy showbusinessu, elitářství, „vyšších kruhů“ apod. Druhé představení bylo pokusem o sondu do vnitřního života mladé neurotické dívky a skládalo se z několika zdánlivě „nesrozumitelných“ obrazů, které měl divák pochopit prostřednictvím svých bezprostředních emocí. Představení působila velmi vyváženým dojmem. Tento soubor patřil k nejlepším, které jsme v USA viděli.

Skupina Mascarones z Mexika je vedle svého jevištního umění pozoruhodná zejména pestrostí a velkým rozsahem provozovaných aktivit. Mascarones jsou především pouliční divadlo výrazně levicově zaměřené v duchu latinskoamerické revoluce, které si klade za cíl svými metaforami vysvětlovat divákům zejména podstatu a zákonitosti společenského vývoje a působit přitom na co největší masu lidí. Vystupují proto také na nejruznějších shromážděních po celém Mexiku i třeba v Kalifornii, zúčastňují se aktivně politického života. S jejich činností divadelní je spjata také činnost publikační, v Detroitu vystavovali množství plakátů, letáků, brožur s díly svými i svých spřízněnců a vzorů (od Castra po Jaru). Jejich výraz navazuje na lidové tradi-

ce. Uvedli představení, které metaforizovalo dějiny Mexika v Tanci smrti. Vysoko byla hodnocena zejména stránka scénografická (důležitou roli hrály masky navržené na motivy kreseb kostlivců J. G. Posady).

Nejvíce mě v Detroitu zaujalo vystoupení rodiny Ishangi ze Západní Afriky. Princip byl jednoduchý: pan Ishangi, jeho žena, dvě sestry a dvě malé děti (asi 3 a 8 let) uváděli jednotlivá folklórní čísla, která novínové recenze označovaly jako řemeslně vrcholně profesionální. Já bych zdůraznil bravurní komunikaci pana Ishangiho s obecníkem, které muselo vyslechnout na svůj účet věci pěkně nepříjemné (většinou o tom, jak se běloši bojí v Africe lvů a co si o nich myslí Afričané a zase jak si běloši myslí leccos, co by si při troše soudnosti vůbec myslet nemohli, atd., atd.). Představení zazářilo v prosté rovnici jednoduchost + dokonalost této jednoduchosti = inscenační čistota + divácká věčnost.

Druhým zástupcem USA (tentokrát bělošským) bylo divadlo z Memphisu ve státě Tennessee, jež uvedlo jednoaktovku pod názvem Schubertova poslední serenáda. Na první pohled dobrá satirická konverzačka (proti hlouposti těch, kteří se považují za dokonalejší než jsou), na druhý pohled čínoherně-kabaretní divadlo, které svým spontánním „zjednodušeným“ herectvím se blíží něčemu, co by asi dobře obstálo u nás na Šrámkově Písce. Vše se děje v restauraci. Za palmou hraje Mistr na housle. U stolu hlavní představitelka (trochu Janžurová) svádí nemilosrdný boj se svým partnerem, obsluhujícím personálem (za jeho pomoci) a hlavně pak řečnické slušné svou blbostí. Schubert a vypravěč dělají co se dá. Představení bylo dobré jak díky hereckému projevu, tak hlavně výbornému textu.

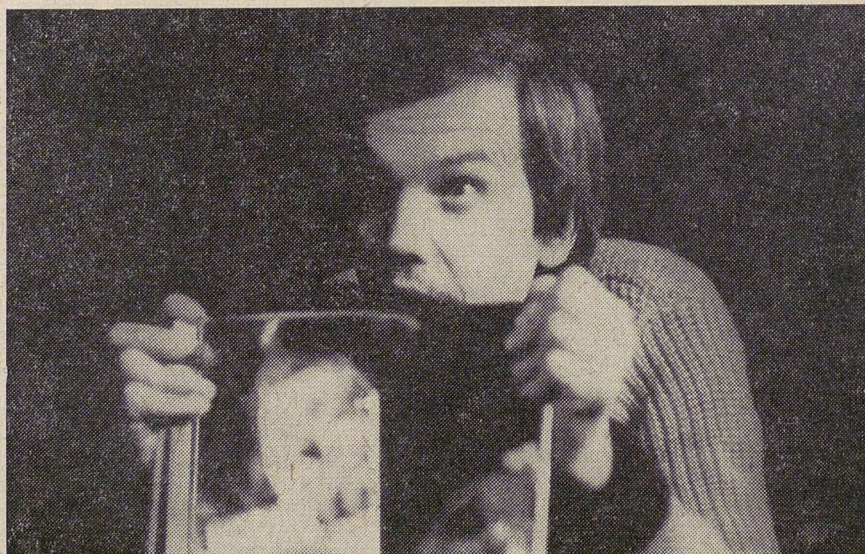
Theatr Fach Llangejni z Walesu se představil klasickým typem divadla s těžištěm v ději, dialogu a tradiční herecké akci. Diváci, kteří uměli dobře anglicky, se nenučili.

Představení pařížského souboru La Compagnie Rive Droite jsme neviděli, veřejně mínění však konstatovalo, že bylo nedobré. S pro nás pochopitelně nepochopitelnou příčinou: nedostatek dobrých herců, který vznikl z jejich strachu říci si zaměstnavatelé o dovolenou, aby po návratu z placené cesty a pobytu v USA nějakou ještě měli.

Japonské divadlo zastupovala paní Yoko Hashimoto „taneční“ produkci.

My jsme v Detroitu zahráli (podle výběru hostitelů) naše dvě kratší inscenace – jednu z nejstarších, Dvanáct A. Bloka, kterou jsme již v cizině dost prověřili, a jednu z posledních, Bál v Opeře Poláka J. Tuwima,

Bál v opeře v provedení Divadla na okraji z Prahy



kerou jsme vedle pár představení doma hráli jen v Polsku. Celý večer jsme uzavírali „děkovačkou“ na motivy Nezvalových textů.

K hodnocení použiji v této části oficiálních pramenů:

Detroit Free Press, June 26, 1975 — ...Michiganské publikum zvyklé na stereotypní divadelní amatérské produkce typu „Lichý pár“ a „Šumař na střeše“ sedělo uchvámeno během jedinečného českého představení dvou dosti dlouhých poem. V tmavých prostorách Studia jeden český herec a

jeden kytarista, uprostřed stínů téměř překonali jazykovou bariéru ve vášnivém provedení poemý A. Bloka o ruské revoluci. Následující „Bál v opeře“ byl podobný...

The Sunday News, June 29, 1975 — Jak může být Afričan Ishangi chápán jako amatér v tom smyslu, který je v Americe obvyklý, když jeho dovednost dosahuje takového stupně, který mnozí profesionálové nemají. A jakého pojmenování pak použijeme pro československé experimentální Divadlo na okraji? ...Pohybovali se na

malém jevišti minimálně vybaveném několika bednami. Jeden recitoval, zatímco druhý hrál něco, co vypadalo jako americká lidová hudba na kytaru. Všichni tři se pak pokusili předvést nejen literární karikatury, ale karikatury stavů myšlení buržoazie v Tuwimově poemě. Bylo použito hudby Franka Zappy. Kdyby tito mladí byli Američany, hráli by v nějakém off-off-Broadway podkrovním nebo pouličním divadle. Ale kdyby byli Američany, zachovali by si svůj pohled na dějiny jako na třídní boj? ...

HEREC: NÁSTROJ, ČI TVŮRCE ?

JAK PRACOVAL PUDOVKIN S (NE)HERCI

V knížce Herec ve filmu, vydané r. 1924, Pudovkin vypráví, jak pracoval s chlapcem, kterého si vybral do role komsomolce ve filmu Dezerter. Chlapec se i tak styděl — tím spíš při natáčení; vzrušený očekáváním, co na něm bude režisér chtít, současně cítil, jak ho spoutávají rozpaky. Pudovkin dělal všechno, aby se tyhle jeho pocity ještě víc stupňovaly — to totiž právě potřeboval. Když chlapec podle jeho pokynu povstal, protože mu tleskali, a slyšel Pudovkina, že se o jeho hře vyjadřuje s bezmezným nadšením, nebyl s to zatajit rozkošný úsměv plný spokojenosti, ačkoli se o to ze všech sil snažil — a v ten okamžik bylo natočeno jedno z nejlepších míst celého filmu. Reálné okolnosti natáčení byly v tomto případě podle Pudovkina shodné s okolnostmi, které se potom objevily na plátně: ve filmu šlo o rozpaky komsomolce, nečekaně zvoleného do prezidia velkého shromáždění, a o radost, kterou nebyl schopen skrýt, když tak velké shromáždění spontánním potleskem uvítalo jeho zvolení.

Při natáčení filmu Prostý případ šlo o scénu setkání otce s dítětem, kteří se dlouho neviděli. Chlapec právě vstává, protahuje se, a když uslyší otcovu otázku, jak se má, obrátí se k němu s milým, poněkud rozpačitým úsměvem. Pudovkin se rozhodl, že chlapce, kterého obsadil, především přiměje k tomu, aby pocítil skutečný požitek z protahování. Řekl mu, aby se skrčil a rukama si přidržoval chodidla, dokud nedostane pokyn, aby se napřímil. Chlapec byl seznámen s tím, proč se to od něho žádá; Pudovkin předpokládal, že ho podobný experiment zaujme a že díky tomuto zájmu se podaří i druhá část úkolu: dosáhnout příslušné reakce na otázku, položenou režisérem v okamžiku, kdy se s chutí protáhne, zda je to opravdu požitek. Chlapec samozřejmě věděl, že při natáčení nemůže odpovědět, a Pudovkin tedy mohl počítat s tím, že bude reagovat jenom úsměvem, vzhledem k neobyčejným okolnostem poněkud rozpačitým — a právě o takovou reakci chlapce na otázku položenou jeho filmovým otcem mu šlo; předpokládal správně a místo se povedlo.

Při jiné příležitosti mluvil Pudovkin o tom, jak například ve filmu Bouře nad Asií potřeboval shluk Mongolů nadšeně zírajících na drahou liščí kožešinu. Pozval tedy čínského kouzelníka a natočil jejich výraz, když zírali na jeho produkci. Pak slepil ten kousek s kožešinou v prodavačových rukou a dosáhl toho, co měl na mysli. Jindy zase chtěl natočit úsměv na čísi tváři a podařilo se mu to až tehdy, když začal vyprávět vtip: herec už úsměv nehrál, nýbrž se usmíval **doopravdy**, protože myslel, že je po natáčení.

FILM A HERCI — NEBO NEHERCI?

V posledním případě mluvil Pudovkin o herci, ale nevíme, měl-li na mysli herce „skutečného“. Příklad je ob-

sažen v přednášce proslovené v Londýně na začátku března 1929 a vydané pod názvem Naturščik místo herce o několik let později. Nevíme, zda takový název dal své přednášce sám Pudovkin nebo pořadatel francouzského výboru Pudovkinových statí, ve kterém byla poprvé otištěna; téma přednášky tlumočí tak jako tak poměrně věrně: Pudovkin zde říká, že za hlavní nebezpečí pro člověka snímaného pro film pokládá takzvanou „hereckou hru“: „já chci pracovat pouze s reálným materiálem — to je můj princip. Tvrdím, že ukazovat vedle skutečné vody, skutečného stromu a trávy přilepenou bradu, namalované vrásky a divadelní hraní není možné, protože

Z rožnovské inscenace Kruczkowského Němců — foto Štoll





Optimistická tragédie (Púchov)

je to v rozporu s nejelementárnější představou o stylu.“ Co tedy dělat, ptá se Pudovkin. A odpovídá, že pracovat s divadelním hercem je velice těžké, protože výjimečné talenty, schopné před kamerou žít a ne pouze hrát, jsou krajně vzácné a průměrný herec, když je požádán, aby klidně seděl a nehrál, bude hrát, že nehraje. Jistých výsledků se mu naopak podařilo dosáhnout s neherci; jak dosvědčují uvedené příklady, je přitom ovšem zapotřebí být krajně vynalézávý.

Knížka Herec ve filmu vznikla zpracováním stenogramu čtyř přednášek, které měl Pudovkin v Leningradě roku 1933, tedy čtyři roky po citovaném londýnském vystoupení. V knize píše Pudovkin o významu zkušeností získaných **svého času** filmem pracujícím s takzvanými „neherci“ (právě tak jako výraz **takzvanými**, jsou i uvozovky Pudovkinovy). Současně zdůrazňuje, že je dalek toho, poskytovat podklad jakékoli teorii, podle níž film nepotřebuje speciálně školených herců. Mluví o tom, že byly snahy připsat autorství takové teorie jemu, „nehledě k tomu,“ jak píše, „že veškerá má filmová praxe byla doslova v každém filmu spojena s účastí nejenom speciálně školených filmových herců, ale i starých herců z divadel“. Jestliže ovšem není podle Pudovkina z let 1933–34 možné navrhovat, aby zkušený, speciálně školený herec byl ve filmu nahrazen příležitostným představitelem, „nelze rovněž udělat film s celým ohromným počtem osob, které v něm účinkují, pouze a jenom s herci“: zříkat se práce s příležitostně vybranými lidmi bez speciální kvalifikace je tedy podle Pudovkina nemožné — a proto se zkušenosti s vytvářením „podmínek k vyvolání přirozené reakce“ mohou hodit, zvláště také při natáčení masových scén.

Odlíšnost tónu obou textů pojednávajících o témže tématu je příznačná. Způsobily ji reálné vývojové posuny v sovětském filmu, vyplývající z celé řady příčin, estetických i mimoestetických (vyjádřených přechodem od „nesyžetového“ či „poetického“ filmu k „syžetovému“ či „prozaickému“), v neposlední řadě také prostě technických (přechod od němého filmu ke zvukovému). V dané souvislosti nás ovšem nezajímají tyto vývojové posuny, nýbrž skrytá dialektika, která bývá jejich podkladem nejenom v tomto případě — a to ještě jen v rovině obecné dialektiky herectví.

HERECKÁ HRA A PŘIROZENÉ REAGOVÁNÍ

Citovali jsme Pudovkina, který za hlavní nebezpečí pro člověka snímaného pro film pokládal hereckou hru. Mohlo by se zdát, že hereckou hrou (zvláště když Pudovkin dává ten výraz do uvozovek) máme v daném případě rozumět prostě příslovečné „divadelní“ hraní (divadelní v pejorativním smyslu), tedy hereckou hru určenou příslušnými podmínkami, tj. především podmínkami daného divadelního prostoru, vynucujícího si jistě specifické odchylky hereckého jednání od jednání praktikovaného obecně v současném běžném životě už vzhledem k požadavkům primární sdělitelnosti v daných podmínkách vnímání. Příslušné reakce zkrátka musejí být vidět a slyšet a už to může mít a má v divadelním sále jistého typu vážné důsledky pro způsob herecké mluvy a chování. Příslušné reakce postavy musejí být natolik výrazné, aby si jich divák v daném prostoru vůbec všiml. Ne náhodou se výrazem divadelní v běžném životě často označuje takové jednání, kterým na sebe jistá osoba zbytečně upozorňuje. Takové upozornění bývá v divadle, nehrajícím zrovna v intimním prostoru, ovšem nutné — ale není nutné ve filmu, kde lze na příslušný detail upozornit způsobem záběru a kde i nejtíší šepot se stává vnímatelným, použijeme-li dokonalou zvukovou techniku. Kdyby celý problém tzv. hraní spočíval jenom v tom, dal by se jednoduše vyřešit tím, že by herec při natáčení na rozdíl od vystoupení na jevišti prostě „ubral“ — a hotovo.

Ale jisté jednání na jevišti není rovno jen sobě samému: hercovo fyzické jednání je výrazem nějakého nehmotného obsahu a dokonce i v pronášených promluvách je skryt obsah, který není totožný se smyslem pronášených slov, a divák musí mít možnost tyto obsahy z toho, co vidí a slyší, vnímat. To znamená, že příslušné herecké jednání, i když představuje jistou přirozenou reakci, je specifickým sdělením, jehož obsah není s touto reakcí totožný. Přesněji řečeno, je prvkem, momentem, elementem, jednotkou sdělení, které reprezentuje dané dílo, tj. divadelní inscenaci nebo film, a jen vzhledem ke kontextu celé inscenace anebo filmu získává svůj relevantní význam a hodnotu. Z tohoto hlediska je především výsledkem výběru z množiny možných reakcí, a i když jde samozřejmě o výběr, který se nerealizuje na základě nějakého racionálního kalkulu, řídí se specifickou logikou: nikoli jakousi všepłatnou logikou nějakého obecného způsobu reagování na základě abstraktní při-

rozenosti, nýbrž konkrétní logikou jednání dané postavy a — ve stejné míře — logikou situace, děje, stylu a žánru, tématu i tempové rytmické výstavby atd. Význam dané herecké hry se přitom nevyčerpává jen tím, že vyhovuje příslušným požadavkům jednotlivých konstrukčních rovin díla, není jen jejich průsečíkem či funkcí, ale má svou samostatnou hodnotu: je bytostným výrazem tvůrčí osobnosti herce, tj. někoho, kdo je schopen realizovat prostřednictvím odpovídajícího jednání, které je výsledkem střetnutí se všemi danými podmínkami a požadavky, jisté potenciální duchovní obsahy a učinit je stavebními součástmi daného kolektivního díla.

Pudovkin píše o svém způsobu práce s herci, že spočíval ve vytváření takových reálných („životních“) podmínek, na které musel vybraný představitel role reagovat jednáním, představujícím „moment, který jsem potřeboval ve filmu mít“, jinými slovy, snažil se vytvořit pro daného představitele takové podmínky, které by vzhledem k jeho povahovým dispozicím vyvolaly potřebnou reálnou („přirozenou a nutnou“) reakci. Ano, režisér Pudovkin nechtěl žádnou — tedy nejenom „divadelní“, ale ani nějakou „filmovou“ — hereckou hru, nýbrž právě jenom přirozenou reálnou reakci, jejíž záznam chtěl učinit materiálem svých filmů, místo aby tímto materiálem činil výsledky jiného — hereckého — umění.

ÚSTŘEDNÍ SUBJEKT DÍLA A HERECTVÍ

Možnost vyhnout se tomu, „ukazovat vedle skutečné vody, skutečného stromu a skutečné trávy“ cosi umělého, co reprezentuje herecké jednání na rozdíl od reálného i v případě, že si nepomáhá nalepenou bradou a namařovanými vráskami, podobná možnost na první pohled jako by filmu zaručovala větší životnost či reálnost, případně realističnost, než jakou může být nadáno sebe-realističtější divadlo. Samozřejmě, i v divadle lze usilovat o přirozenost jednání herců, ale seběpřirozenější hrané nadšení několika pracně nalíčených herců představujících Mongoly u vytržení nad vzácnou kožešinou se pochopitelně sotva může rovnat filmovému vyobrazení skutečných, opravdu nadšených Mongolů (byť byl skutečný předmět jejich nadšení, ze záběru vynechaný, od natočeného předmětu, dodatečně se záběrem Mongolů slepeného, jakkoli vzdálený). Už v samotném herectví jako takovém jako by bylo dosaženo cosi nepravého, jen umělého; ale není výsledek postupu užívání svého času avantgardním sovětským filmem konečnou taky krajně umělý, ba ještě umělejší? Můžeme mluvit o krajně subjektivním způsobu podání reality, o subjektivnosti, jaká je charakteristickým rysem děl lyrických.

Umělostí se tu samozřejmě nemyslí nic pejorativního, jde prostě o vlastnost, činící nějakou množinu hmotných elementů, organizovaných jistým specifickým způsobem, uměním, tj. něčím odlišným od skutečnosti. Těto rafinované umělosti je ve zmíněných filmech dosaženo monotónně, umožňující krajní osamostatnění vybraných reálných momentů zachycených na filmovém pásu a nevidané, pro nenavýklé vnímání zcela fantastické způsoby jejich spojení: tak se mohou spojovaly detaily lidských postav (například jenom oči) s jinými věcmi či událostmi podávány v celcích, přičemž se jednotlivé reálné detaily stávají metaforami. Jisté osahy jsou tu realizovány řazením prvků nikoli v kontextu příběhu anebo postav, nýbrž jejich „volným“ řazením, jehož volnost je obdobou řádu lyrického básnictví. Tak dochází k maximálnímu posílení role ústředního kontextu, pocíťovaného jako projev jednotného subjektu (v daném případě filmového režiséra) za cenu maximálního potlačení či přímo eliminace dílčích kontextů, pocíťovaných jako projevy subjektů-postav, což je docela přirozené spojeno s potlačením či eliminací herecké hry.

Na rozdíl od filmu nemusí být ani lyrické (poetické, metaforické) divadlo nutně divadlem režiséřským: herci

se mohou na výsledném díle podílet výrazně tvůrčím způsobem i v případě, není-li herecká hra organizována v relativně samostatné dílčí kontexty postav, poutajících divákův zájem jako samostatné subjekty: v takovém případě se totiž může bezprostředně podílet na vzniku ústředního kontextu, který je pak i za předpokladu výrazného samostatného tvůrčího podílu jednotlivých herců správně pocíťován jako projev jednotného — kolektivního — subjektu.

HEREC A REŽISÉR

Moderní herec je zpravidla herec režirovaný. Režisér neorganizuje jenom odchody a příchody, případně rozmístění postav z hlediska elementárních organizačně estetických požadavků daného výjevu, ale příslušnou režijní realizací situací při tzv. mizanscénování do značné míry určuje možnosti herecké hry, na niž vykonává vliv i konkrétními pokyny k jednání, vycházejícími z jeho koncepce té které postavy. Mezi režisérskou koncepcí a hereckou představou o postavě i mezi konkrétními režisérskými návrhy, co má teď herec udělat, a co si představuje či dělá herec, se mohou vyskytovat difference a při konečném rozhodování může prosadit svou vůli jak režisér, kterému je herec už podle pracovního řádu povinen se podřídit, tak silná herecká osobnost — i k velké nespokojenosti toho druhého; ale ať je to tak či onak nebo ať z jejich nápadů vznikne cosi třetího, s čím budou oba spokojeni, v každém případě herec a režisér na postavě do té či oné míry spolupracují.

Je jen přirozené, že příslušné režisérsky požadavky a návrhy jsou diktovány zejména úsilím realizovat logiku ústředního kontextu se všemi jeho výtvarnými i situačními, dějovými i tematickými, žánrovými i stylovými, tempovými i rytmickými, akustickými i vizuálními parametry, jehož konkrétním vypracováním se režisér může a musí nejpřirozenějším způsobem uplatnit, zatímco hercovo jevištní počínání je určováno zejména starostí o logiku postavy (mám samozřejmě na mysli logiku uměleckou, nikoli racionální logiku, kterou by se snad mělo řídit její jednání). Režisérova spolupráce na postavě může a má přitom překračovat celkové hledisko a stanovení jen z něho odvozených podmínek pro hercovo jednání a hercova spolupráce na celkovém díle může a má překračovat zájem o příslušnou prezentaci postavy, ovšem jen do určité míry: tak jako u herce nemá překročit hranici, za kterou se stává úsilím učinit všechno nástrojem vlastní herecké exhibice, tak by ani u režiséra neměla překročit hranici, za kterou se jeho vedení herců stává realizací touhy zahrát nám všechny postavy, čehož by mohl docílit, jen kdyby proměnil herce v loutky nebo ve cvičené opice, které se nesmějí a nemohou stát subjektem vlastních činů, nýbrž jen poslušnými nástroji schopnými pohybů, kterým teprve režisérova vůle dává smysl konkrétního lidského jednání.

Odtud někdy také snaha jistých režisérů nahradit uvědomělou hereckou hru se všemi jejími logickými, obsahově uměleckými konsekvencemi pouhou „přirozenou reakcí“ a tu teprve učinit materiálem tvorby, z níž jediné vzniká dílo: dílo režiséřské, na němž se herectví nikterak nepodílí, protože bylo v zárodku potlačeno. Nerozhoduje, zda jde o herectví herců z povolání nebo „neherců“, myslíme-li tím představitele vybrané z lidí, kteří se herectvím jinak nezabývají. I oni se totiž stávají herci, účastní-li se díla vlastním, ze schopnosti a radosti tvořit pramenícím jednáním.

ds



tip pro vás

V Měsíci československo-sovětského přátelství jsme z edice divadelních textů DILIA vybrali tři tituly autorů ze Sovětského svazu. Každý z nich je jiný a všechny dohromady dokumentují žánrovou i námětovou pestrost současné sovětské dramatiky. K několika dalším se vrátíme v prosincovém Tipu.

Alexandr Volodin je jméno, které patří i u nás mezi nejznámější reprezentanty dnešní sovětské dramatiky. Jeho hry se s úspěchem hrály nejen na profesionálních scénách, ale byly často vyhledávány i ochotnickými soubory. Jejich autor se v nich převážně zabýval současnou problematikou a jeho hrdinové byli dnešní lidé se svými starostmi, v nichž třeba i doznívala bolest či vzpomínky nedávné minulosti. Ve své poslední hře **Dulcinea z Tobosy** se Volodin obrátil do literární historie a k dramatickému zamýšlení mu posloužila legenda o Donu Quijotovi. A z ní ho zaujala především postava Dulcinei, o jejíž existenci a osudu světa vypovídalo Quijotovo snění a zbožňování. Volodinova parafráze na quijotovské téma oživuje onen dávný symbol neodolatelného a nedosažitelného ženství, vzbuzující touhu po uctívání. Ale žánrem je to komedie, jejíž konec samozřejmě s lehou ironickým úsměvem spíše přítakává lásce naplněné a opětované. A vysměje se vzdechům, planému krašorečnění i romantickým a naivním představám dívek o zástupech ctitelů...

Samozřejmě — ač místo a čas děje je určen na rok 1615 do Tobosy — že jde o hru moderní, která nepotřebuje žádné autentické historické kulisy či kostýmy. Žádá jen, aby režisér a osm mužů i čtyři ženy, pro něž jsou tu role, byli již ze zkušenějšího souboru, měli fantazii a našli společnou divadelní řeč pro zajímavé vyjádření této poeticko-filosoficky laděné Volodinovy hry.

Rovněž zdatnější ochotnický soubor by si mohl zvolit k realizaci hru **Modří jeleni** od Alexeje Kolomyjce, která vyšla v edici Malá řada socialistických autorů. Je to dílo, při jehož realizaci je nutno počítat i s nápadky technického charakteru; ale i s takovými obtížemi se dokáží v nejednom souboru vyrovnat. Samotný příběh lásky mladičky Alenky ke studentu Kravcovovi v uniformě sovětského vojáka, příběh zrozený uprostřed války ve vypjaté situaci a snad i proto tak emocionálně silný, je neobyčejně básnicky jímavý. Možná, že po určité úpravě, by posloužil i některému mladému souboru, který dává přednost civilnímu přednesu či divadlu poezie. Obsazení: 7 mužů, 5 žen.

Třetí z našeho Tipu je z pera nám dobře známého dramatika Viktora Ro-

zova. Jeho **Čtyři kapky** mají v podtitulu označení: veselohra o dvou jednáních, skládající se ze čtyř her a autorových lyrických vložek. A jednotlivé „kapky“ mají tyto základní faktické údaje:

- I. Zastánkyně (Žert) — 1 muž, 1 žena, 1 dívka
- II. A jsme vyrovnáni (Komedie povah) — 2 muži
- III. Nenahraditelný (Situační komedie) — 2 muži, 1 žena
- IV. Oslava (Tragikomedie) — 14 mužů, 2 ženy, 1 chlapec

Rozov v nich ironickým tónem, tu psychologa, tu spíše satirika, či jen pozorovatele, předvádí obrazy nedobrych vztahů mezi lidmi v práci i doma. Vypovídá o malichernosti, zlobě, sobectví i závisti, o bezcitnosti a lhostejnosti. Ty „čtyři kapky“ mohou být kapkami do poháru hořkosti a mohou být i posledními do poháru, jenž pak konečně přeteče a lidé se sami nad sebou zamyslí, zrevidují své chování ve společnosti i rodině... Ať tak či onak, Rozovova komedie by se mohla stát předmětem úvah i pro dramaturgii třeba méně divadelně zkušeného, ale společensky angažovaného kolektivu.

Výročí Velké říjnové socialistické revoluce a jím započatý Měsíc přátelství jsou také obdobím řady příležitostí, pro něž soubory vyhledávají tematická pásma a sborníky materiálů. Proto vydala Dilia tři nové tituly z této oblasti: **Půl století na zázrak**, **Píseň o Bouřliváku** a **Cesta cest mezi oceány**.

hš

ALEXEJ KOLOMYJEC: MODŘÍ JELENI

ALENKA (po pauze): Na maturitním večírku jsem se div neutancovala. (Hledí na Kravcova) Pojď, zatancujem si!

KRAVCOV: Bez hudby?

ALENKA: Vysníme si ji. Tu z maturitního večírku. Valčík.

(Alenka s Kravcovem vstanou od stolu. Kravcov se nesměle dotýká Alenčiny zad. Pomalu tancují. Je slyšet valčík. Kravcov se nakloní, jako by chtěl Alenku políbit. Ta se odvrátí. Stojí, mlčí.)

KRAVCOV: Až skončí válka, setkáme se. Uvidíš, že přijedu!

ALENKA (se usměje): Nezbude pro tebe jízdenka.

KRAVCOV: Nepojedu vlakem.

ALENKA: Letadlem?

KRAVCOV: Přijedu za tebou... (Odmlčí se. Podívá se na „modré jeleny“) S modřími jeleny, vánici, jaké bývají jenom u nás — na krok není vidět, jen to jičí. S modřími jeleny! Poženou se jako tito... S větrek o závod.

ALENKA: Žádní modří jeleni nejsou... Vymyslela jsem si je.

KRAVCOV: Když sis je vymyslela, tak jsou! Já je najdu. Přiznám se a řeknu: Ilonko, Roxolano, Jano z Arcu, jedeme!

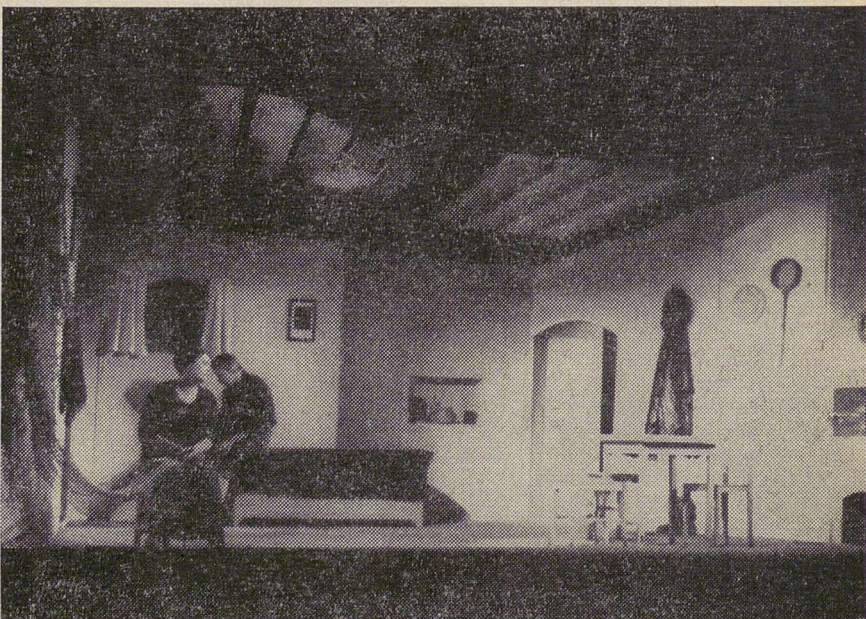
ALENKA: Kam?

KRAVCOV: Podívat se do světa. Uvidíš, jaké kraje ti ukážu...!

ALENKA: A tys je viděl?

KRAVCOV: Ve spánku jsem je viděl, ve snech. A třeba se rozjedem do cizích zemí — s praporem revoluce...

Scéna Josefa Pulce k Puškám paní Carrarové



NOSITELÉ ZLATÉHO TYLA

JOSEF TRAXLER, zesnulý režisér pražského divadelního souboru Máj, byl v roce 1974 vyznamenán za svou práci zlatým odznakem J. K. Tyla. O své činnosti tenkrát napsal:

K amatérskému divadlu jsem se dostal jako vysokoškolák v roce 1926, kdy byl u tábořského akademického spolku „Štítový“ ustaven dramatický odbor a začala se studovat Westpocketka a po ní ještě další z repertoáru Osvobozeného, dnes už ani nevím která. Já jako muzikant jsem obstarával hudební stránku těchto revuí a tak jsem první přičichl k vůni divadelních prken. Toto intermezzo trvalo až do roku 1930, kdy mne má nynější žena přivedla do skutečného ochotnického souboru, kde ona sama už asi dva roky hrála. Byla to někdejší „Intimní scéna“, stálý člen „Vítězného kruhu souborů ÚMDOČ“. Zpočátku jsem tam vypomáhal všelijak, stavěl kulisy, „dělal zvuky“ apod. A pak jsem dostal první roli. Byl to ing. Fabry v Čapkově R.U.R. Asi jsem uspěl, protože pak už následovalo několik dalších rolí a rolíček. Ale – abych se upřímně přiznal – hrát mne moc nebavilo a tak jsem se v roce 1933 pustil do své první režie. Sálh jsem po Baladě z hadrů, asi proto, že jsem se cítil v tomto žánru jako muzikant kovanější. A po jejím úspěchu na několika jihočeských štacích jsem si troufl na další, tentokrát už nehudební režie a další hry se pak už plynule navlékaly na režiséřskou nit mé činnosti jako korálky. Bylo jich za ta léta v Táboře až do roku 1958 početně. Namátkou jmenuji: Kožíkovo Přátelství, Šejninovu Konfrontaci, Léto, Malajskou romanci, Bubny míru, Hluboké kořeny, dále to byl Emigrant, Halbeho Proud s Mistrem Jaroslavem Hurtem, který mi byl velkým otcovským přítelem a učitelem, Princezna Pampeliška, Třicet stříbrných, Pekelník, Sen noci svatojánské aj. A protože byl stále ještě ve mně muzikant, nastudoval jsem Zpívající Benátky, Osla a stín, Těžkou Barboru a v roce 1946 Baladu z hadrů.

Po roce 1948 přešla Intimní scéna do nově vytvořeného dramatického souboru ROH ČSD Tábor. A tam jsem ve své činnosti pokračoval až do přestěhování do Prahy.

Ze všech her, které jsem nastudoval, jsem měl nejraději dvě: Lermontovovu Maškarádu a De Benedettiho Dobrou noc, Patricie! S oběma jsme se zúčastnili národních přehlídek v Kutné Hoře. Na těchto dvou režii jsem se skutečně vydováděl a vyžil.

Po příchodu do Prahy mne zavedl můj přítel do Máje, souboru UKDDS, který se tehdy ve svém vlastním stánku zabýval hlavně hrami pro děti a mládež. Tam jsem se prakticky dostal k režii pohádek,

v nichž jsem nakonec našel hlavní smysl své divadelní práce, i když jsem se nevzdal režie večerních her pro dospělé. Tam začal řetěz mých „pohádkových“ režii, který se datuje od roku 1959 dodnes. Přes Horynové Moudrou ševcovou, šedesátkrát reprizovanou Makariovu hru Tři bílé šípy a další až k pohádce O veselém hrobaři, s níž jsme zvítězili na národní přehlídce v Mělníku a postoupili v roce 1971 až na 41. Jiráskův Hronov.

Přestože mnou nastudované večerní hry měly většinou svůj divácký úspěch (dělal jsem nejvíce konverzační komedie, ke kterým jsem se cítil být nejbližší), přece jen ten dětský smích a rozzářené dětské tváře znamenaly pro mě víc než sebevětší potlesk dospělých diváků. Viděl jsem, že je v mé moci a možnostech rozzářovat smích a radost, a proto práce na pohádce pro mne znamenala vždy totéž – velké úsilí dát věci to nejlepší, co ve mně a v hercích je. Někdy se mi to podařilo, jindy ne, to už tak na divadle jako v celém životě bývá! Nejkrásnější vzpomínku z této éry mám na jednu reprízu Tři bílých šípů v Jánských Lázních, v Ústavu pro léčbu obrnou postižených dětí. Ta reakce a přímo neuvěřitelný soulad těchto nemocných dětí s dějem a postavami na jevišti, to bylo a je něco nezapomenutelného pro všechny, kdož jsme tam tenkrát byli!

Závěrem této mé stručné zpovědi bych chtěl říci jedno: amatérské divadlo, zvláště dnes v Praze, je velmi těžký chleba a může ho dělat jen ten – ať už je to herec nebo režisér – kdo ho má nejen rád, ale kdo ho miluje a kdo si svůj život bez něho nedovede představit. A není to dnes lehký jezdecký koníček, ale často těžký tažný kůň, který jen s námahou a vypjetím všech sil vleče svůj náklad k vytyčenému cíli.

ČÍSLA ZE SEVERNÍCH ČECH

I letos vypracovali v Severočeském kraji vzorné statistiky o životě ochotnických souborů v divadelní sezóně 1974–75. Dovídáme se z nich, že v kraji bylo sehráno ochotnický 812 inscenací, z toho 217 veřejných vystoupení v různých pásmech k oslavám významných výročí a 213 (tj. 26 procent) pro děti. Ze zbytku bylo 211 inscenací her českých a slovenských autorů (z toho 54 české klasiky), 34 titulů světové klasiky, 22 autorů socialistických států (6 MLR, 8 NDR, 4 BLR, 4 PLR), 89 titulů ruských a sovětských, 26 her západních autorů.

Nejhranějšími autory byli Vampirov, Braginskij-Rjazanov, Bukovčan a Tyl, v hrách pro děti Čtvrtek-Lichý, Sypal, Jílek a Horynová. Z české klasiky jsou na repertoáru Tyl, Klicpera, Jirásek, Šrámek, Stroupež-

nický, Čapek, ze současných zvláště slovenští Solovič, Kákoš, Bukovčan, Zahradník, ze sovětských Vampilov, Bajdžijev, Braginskij-Rjazanov a Matukovskij, ze světové klasiky se objevil Shakespeare, Molière, Lorca, z naší současné tvorby jsou zde autoři Daněk, Trapl, Zelenka a Bednářová.

V kraji působilo celkem 88 souborů (na okrese Česká Lípa 4, Děčín 7, Chomutov 11, Jablonec 14, Liberec 11, Litoměřice 16, Louny 9, Most 3, Teplice 9, Ústí 4). Celkem bylo nastudováno 236 titulů, průměrný počet repríz je 3,4, diváků bylo celkem 146 864, což představuje průměr 184 diváků na jedno představení.

Kdyby už konečně jednou všechny české kraje vypracovávaly po severočeském vzoru takovéto statistiky, bylo by možno při úvahách o budoucnosti našeho amatérského divadla a potřebných opatřeních pro ni uvažovat seriózněji, nežli je to možno dnes.

30 LET PLODNÉ PRÁCE

17. listopadu 1945 zazněly poprvé verše českých básníků v mariánskolázeňském divadle. Členové ochotnického souboru uvedli recitační pásmo „Osvobozené písně“. Zanedlouho potom – 12. prosince 1945 – se objevila první premiéra divadelní hry. Byla to „Quayana“ O. Scheinpflugové.

Z těch, kdo stáli u kolébky souboru, zůstali čtyři: J. Hahn, J. Krejčí, V. Neustupný, K. Mašek.

Vojtěch Neustupný, zasloužilý ochotník, nositel Zlatého odznaku J. K. Tyla vypráví: „Bylo to krásné, i když těžké chvíle. Soubor rostl, zahájil zájezdy. Tenkrát se jezdilo na valníku taženém traktorem, všichni zachumláni do zimníků a pořádně promrzlí, ale vždycky s dobrou náladou. Stace: Planá, Dolní Žandov, Lázně Kynžvart, Teplá, Sokolov. Byla to průkopnická práce, na kterou se nezapomíná.“

Dnes má soubor za sebou 132 premiér, 811 představení, široký okruh zájezdů. Před sebou další práci pro diváky nejrozumnějšího složení z celé republiky.

Z širokého výběru uvedených her si připomeňme alespoň Hochwälderovu dramatizaci Maupassantovy „Kuličky“, se kterou se soubor zúčastnil 27. Jiráskova Hronova, Stanislavovu „Cestu lososů“ a „Sto dukátů za Juana“ Petra a Dvořáka – obě československé premiéry, uvedení tehdy málo hraného „Hrdiny západu“ (Synge), Jiráskova „Gera“. Objevují se autoři Tyl, Jirásek, Stroupežnický, Klicpera, Čapek, Drda, Hrubín, Čechov, Gogol, Lorca, Molière, Shakespeare, Wilde a ještě mnoho dalších.

Divadlo lidové tvorby po léta patří k nejvyspělejším souborům Západočeského kraje. Pravidelně se zúčastňuje okresních přehlídek. Do seznamu zájezdů přibyla i vzdálená města — Karlovy Vary, Tachov, Nejdek, Ostrov nad Ohří, Prachatice, Tábor, Rokycany. Přibyla i různá uznání, diplomy, ceny. V roce 1972 získal soubor medaili V. K. Klicpery za úspěšnou práci, věnovanou Ústavem pro kulturně výchovnou činnost v Praze. V téže roce byla Jiřina Kovaříková odměněna cenou za nejlepší ženský herecký výkon ve hře „Brouk v hlavě“ na mezikrajské divadelní přehlídce v Táboře. Nechybí ani ocenění dobré práce herců, režisérů a výtvarníků na okresních i krajských přehlídkách. V letošním roce přibyla členům souboru Hahnovi, Kovářové, Krejčimu, Neustupnému a Vítovi medaile s titulem „Budovatel Mariánských Lázní“.

V současné době má DLT ztíženou práci tím, že hlediště divadla N. V. Gogola je od roku 1972 v rekonstrukci. Své inscenace uvádí na nevyhovující scéně lázeňského domu „Klinger“. Chybí mladí lidé, zvláště chlapci. Jsou získáváni ze Střední hotelové školy v Mariánských Lázních, ale po jejím absolvování opět odcházejí.

Přesto soubor neustává v činnosti. Letos nastudoval Bukovčanova „Očitého svědka“ a pořad k 30. výročí osvobození CSSR Sovětskou armádou „Divadlo vesele i vážně“.

Dobrá pověst souboru a činnost ve světovém lázeňském městě zavazují a kladou velké nároky na výběr i provedení jednotlivých inscenací. Přejme tedy „dělníkům“, aby vydrželi, obstáli a zůstali v čele kulturního dění nejen v Mariánských Lázních dalších 30 let!

A. FRANKOVÁ

CO NAPOVÍDÁ STATISTIKA

Soutěž aktivity SČDO přinesla nejen velké množství akcí našich souborů v roce oslav 30. výročí osvobození, ale umožnila i shromáždit dosti reprezentativní vzorek dat a statistických čísel o aktivitě ochotnických souborů v českých zemích. Tento vzorek slouží ke studiu trendu ochotnické činnosti i k objasňování problémů, které naše práce má. I když všechny statistické údaje nejsou ještě přesně zpracovány, už dnes možno vyvodit některé podstatné závěry.

Tak například statistika ukazuje, že stále ještě je málo využito podzimní období k inscenacím a veřejným vystoupením vůbec, přestože podzimní termíny jsou návštěvnicky velice vděčné. Soubory v tomto období sice pracují, ale jejich

činnost je zaměřena převážně na studium titulů, zatímco k realizaci dochází až v druhé polovině sezóny, a to ještě převážně v jarních měsících. Poměr mezi I. a II. polovinou sezóny (tj. červenec až prosinec a leden–červen) je zhruba 1:4. Statistika současně ukazuje, že průměrný počet návštěvníků na jedno představení v podzimní části sezóny je podstatně vyšší než průměr jarní. Jak řešit tento problém? To nám opět napovídají statistická čísla. Množí se totiž soubory, a jde většinou o soubory vyspělé, které přetahují své tituly do příští sezóny. Nehledě k tomu, že inscenace častým reprízováním zraje a práce na ní dostává vpravdě tvůrčí charakter, mají soubory hned začátkem sezóny co nabídnout a nepřipravují se tak o možnost soustavnějšího dialogu s divákem. Tento trend podporují i některé festivaly, termínované do podzimního období. Je dobré, že i taková národní přehlídka vesnických a zemědělských souborů ve Vysokém n. Jizerou nebo přehlídka sovětských her ve Svítavách jsou termínovány na říjen až listopad. Více takových i menších přehlídek v krajích a okresích by přimělo soubory věnovat podzimním termínům větší pozornost.

Festivaly a přehlídky mají pro činnost souborů vůbec velký význam. Nejde jen o možnost poměřit své síly s dalšími soubory a pohovorem s odbornou porotou, event. účasti na seminářích, u příležitosti přehlídek pořádaných, získat nové pohledy na vlastní činnost, ale jde i o podstatné rozšíření činnosti souborů pro většinou dobře zaplněná hlediště. U vyspělých souborů činí podíl festivalů na počtu sehraných představení 1/6 až 1/3. Dokazuje to, že přehlídky a festivaly mohou ovlivnit nejen množství práce souborů, ale i její kvalitu a podstatně usměrnit repertoárovou skladbu. Bylo by potřebné zaměřit některé festivaly zánově. Tak například už dlouho chybí festival jednoaktových her, který by přiměl soubory věnovat větší pozornost

tomuto, pro ochotnický soubor téměř ideálnímu divadelnímu tvaru.

Pohled do statistiky nás znovu upozorňuje, jak představení pro děti zvyšují průměrnou návštěvnost inscenací souboru, a dokazuje, že téměř ve všech místech stále ještě ochotnická představení pro děti suplují funkci profesionálních divadel. Tak zhruba 1/3 inscenací pro děti z celkového počtu znamená cca 2/3 veškerých diváků. Je známo, že každému souboru představení pro děti pomáhá i v tom, že při vytváření přece jen méně složitějších a méně strunných postav se zaučují i nováčkové souboru. Potřebovali bychom však systematictější odbornou pomoc souborům. A to nejen v oblasti repertoárové, ale i scénografické, režijní i herecké. Ze statistiky Severočeského kraje, vedené systematicky již 6 let, vyplývá tato úměra: čím déle se soubor věnuje realizacím titulů pro děti, tím větší a častější je i účast jeho členů na různých školeních a seminářích, a o to početnější jsou reprízy v každé sezóně.

Zajímavý je i pohled na velký počet vystoupení jednotlivých členů souborů nebo menších skupin s tzv. pásmy k oslavám různých výročí. Potvrzuje to správnost ustavení komise DAR (dramaturgicko-autorská rada ÚV SČDO), která by ovšem měla v dostatečném předstihu doporučovat materiály k různým podobným akcím.

Potěšitelné je i zjištění o přílivu mladých lidí do souborů. Ukazuje se zároveň jako nanejvýš potřebné vypracovat systém vzdělávání těchto nových adeptů Thálie, ať už formou různých konzultací, zasílání skript, upozorňování na dostupné odborné materiály, tak i internátního školení pro vážnější zájemce.

Jak je vidět, nabízí nám pouhý pohled do statistiky dostatek námětů k úvahám. Jde nyní o to, zpracovat vše, co nám statistiky umožňují, a pak přejít od úvah k postupné realizaci závěrů.

J. DOLEŽAL

Stoliův záběr z brněnské inscenace Sněhu nad limbou



ZÁPISNÍK

PRAHA Festival kultury národů SSSR bude nejvýznamnější kulturní akcí letošního Měsíce československo-sovětského přátelství. Uskuteční se v listopadu v celé ČSSR.

PRAHA Prof. dr. Karel Martinek, rektor AMU se na podzim dožil 50 let. Patří k našim čelným a věrným spolupracovníkům. Je autorem řady publikací a článků. K nejvýznamnějším patří kniha o režijní osobnosti Mejercholdové, Dějiny ruského předrevolučního divadla, Ruská divadelní moderna a další. V současné době připravuje k vydání Stanislavského poetiku. Vedle pedagogické a vědecké činnosti se jako člen ÚV SČDU aktivně podílí na našem divadelním životě.

ČESKÁ TŘEBOVÁ Ústřední kulturní dům železničářů uspořádal v polovině září přehlídku kolektivů MJF a recitace — III. železničářskou Českou Třebovou. Přehlídka znovu poukázala na nutnost systematické metodické péče souborům i jednotlivcům během celého roku. Jde většinou o začínající kolektivy, které se samy těžko orientují v poskrovné repertoárové zásobárně tohoto žánru. Vystupující soubory byly nestejné úrovně. Z nejlepších jmenujme Železničářský soubor ze Spišské Nové Vsi, který uvedl vlastní pásmo. Na závěr přehlídky se konal seminář k problematice souborů malých jevištních forem. Pravidelné konzultace, které metodický odbor ÚKDŽ chystá během celého roku, je možno považovat za včasnou přípravu na přehlídku 1976.

ŽIMROVICE Již šestou sezónu zajišťují pravidelně Divadelní soubor SZK Žimrovice do zotavovny ROH Mír v Janských lázních na Vítkovsku. Žimrovický soubor nemá divadelní prázdniny, protože právě v době dovolených navštěvuje své lázeňské diváky. Hostování před rekreaanty vede k intenzivnímu divadelnímu životu souboru. O letošních prázdninách uváděl Šamberkovu frašku Blázinec v prvním poschodí (30 repríz). Ne náhodou patří žimrovický soubor již řadu let nejen mezi přední soubory opavského okresu, ale i Severomoravského kraje.

M. Olšák

OSTRAVA — PORUBA Národní přehlídka amatérského divadla pro děti se konala v Domě kultury OKD Ostrava — Poruba 10.—16. října. Repertoár: Kainar — Zlatovláska (Soubor DK Poruba), Lamkovi — O veselém hrobaři (Soubor Vlast Praha 4), Novák — Oubram — Jak se kradou princezny — (Dopravo Praha 7), Grvm

— Loupežnická historie (Pal Magneton Kroměříž), Matvějev — Kouzelná galoše (Železárný Prostějov).

BRNO Krajské kulturní středisko v Brně pokračuje ve vydávání Listů o divadle. O této záslužné ediční činnosti jsme již několikrát naše čtenáře informovali. V letošním prvním dvojčísle uveřejňuje Artur Závodský studii K tématu „herec“ a medailón Jarmily Kurandové. Pokračuje rozsáhlejší stať o antické dramatičce, Viktor Kudělka se zamýšlí nad Karlem Čapkem jako dramatikem a nad tvorbou A. N. Arbuzova. Dvojčíslo je bohaté na recenze, kratší materiály z historie divadla. Ochočnické divadelníky především zaujmou dva články L. Zbořilové: Stálé ochočnické scény a O spolupráci amatérů s profesionálními umělci.

ŽEBRÁK Sál společenského klubu v Žebráku se již tradičně stal dějištěm Krajské přehlídky české divadelní klasiky Středočeského kraje. Diváci se setkali s pestrým repertoárem: N. V. Gogol — Ženitba (DS K. J. Erbeny Žebrák), A. a V. Mrštíkové — Maryša (Soubor Tyl KKP Čelákovice), J. Drda — Hrátky s čertem (DS Tyl Bakov nad Jizerou), E. F. Burian — Hráze mezi námi (Slánská scéna ZK ROH Slaný), E. Krásnohorská — Medvěd a vlka (Malé divadlo Kolín), J. K. Tyl — Tvrdohlavá žena (DS Hálek Nymburk). Hostem ze Severočeského kraje byl Malé divadlo ZK ROH Severočeských tukových závodů Ústí nad Labem s Tylovým Janem Husem. Přehlídku doplnil seminář pro členy okresních porot.

PRAHA V dubnu bylo po mnohaleté přestávce znovu otevřeno a vráceno ochočnickým divadelníkům představením hry M. Gorkého Jegor Bulyčov Divadlo Braník. Spolupráce souboru Vlast se souborem při OKD v Praze 4 na této inscenaci vedla ke sloučení obou branických souborů v jeden: Divadelní soubor Vlast — Braník. Nový dramaturgický plán využívá početnější členské základny a počítá s uvedením dvou pohádek pro děti — V. Novák a S. Oubram — Vodník Mařenka a J. Kvapil Princezna Pampeliška. Ve zkouškách je Goldoniho Náměstíčko a Stechovo Třetí zvonění. Uvažuje se o Frýdově hře Autobusové nádraží a o bulharské hře Pančo Pančeva Tvář v tvář. V rámci souboru pracuje také dětský divadelní kolektiv a skupina mladých, která se bude věnovat divadlu poezie. Tato skupina se již představila pásmem V. Chýlka Lidická růže. Plány souboru nejsou malé, ale Braničtí je splní se ctí.

P. Dvorská

BENEŠOV Okresní kulturní středisko v Benešově vydalo ve spolupráci s Krajským kultur-

ním střediskem Středočeského KNV zajímavý sborník aktuálních úvah o amatérském přednesu poezie — 30 let uměleckého přednesu.

PRAHA Znamý režisér pražského Máje, Josef Traxler, zesnul v polovině září letošního roku.

KOUTEK SAL SČDO Stejně úspěšně jako ochočnická část Soutěže aktivity souborů SČDO skončila i část loutkářská, kde mezi sebou soutěžilo celkem 27 souborů. Zvítězil pražský soubor Pimprle před pražskou Říší loutek a Zvonečkem, rovněž z Prahy. Na dalších místech se umístil: Kováček OKD Praha 5, Jitřenka Žatec, Zdravíčko Třebíč, Kašpárkova říše Olomouc, Jiskra Praha 8, Sokol Jevišovice a další. Všechny soutěžící soubory splnily podmínku pro získání grafického listu za účast v soutěži.

Může se zdát poněkud překvapující, že na prvních místech se umístily právě pražské soubory. Detailní pohled na jednotlivá hlášení nás však přesvědčí o důvodech. Členové souboru Pimprle absolvovali dlouhodobé školení o režii, velmi mnoho hodin věnovali nácviku hry v esperantském jazyce, neboť se mají zúčastnit esperantského festivalu v jugoslávském Titogradě. Vezmeme-li v úvahu ještě velké množství představení na zájezdech a bo-

hatou společenskou činnost, není nejpřednější místo překvapením. Říše loutek má ve svém početném kolektivu mnoho různých funkcionářů. Školení v jevištní řeči a ve vedení marionet a snad vůbec nejobtíhší společenská činnost vynesly po zásluze 2. místo. Zvoneček v důsledku soutěže zvýšil počet svých představení o 200 %. Soubor pravidelně pořádal v prostorách svého divadla výstavky. — Loutkáři uvedli během soutěže celkem 91 premiér, 506 představení doma, 181 na zájezdech a 53 na přehlídkách. Nově vstoupilo do Svazu 100 loutkářů. 1123 členů soutěžících souborů se účastnilo různých školení. Celkem 23 výstav a 372 různých instruktážních slabším souborům zdobí loutkáře. V loutkářských souborech se v 75 případech odehrává časopis Československý loutkář a 6 časopisů Amatérská scéna. Loutkáři napsali 194 články do nejrůznějších tiskovin. Pro přípravu představení bylo odvedeno celkem 6038 hodin na zkouškách. Agitačních vystoupení bylo 99, kulturně společenských akcí 188, brigád 42. 81 loutkářů ze soutěžících souborů zastává funkce v poradních orgánech ZUČ, a v orgánech SAL a SČDO, 20 v KSČ, 47 v ROH, 52 v SSM, 38 v orgánech NV a v ostatních organizacích 148. 14 souborů uzavřelo socialistické závazky. PSL

OB Sadská uvádí pohádku Královnin prsten



Přinášíme jednu z drobných dramatických prací jednoho z nejúspěšnějších sovětských humoristických spisovatelů Michaila Zoščenka (1895—1958), autora Sentimentálních příběhů, Nicotných příhod, komedie Plátěná aktovka a zejména populární Bleděmodré knihy. Lekce pro dva prozrazuje autorovo umění britkého dialogu, situační komiky, znalost charakterů i odpor ke všem podobám měšťáctví.



MICHAIL ZOŠČENKO

LEKCE PRO DVA

(Jednoaktovka)

Přeložila Alena Morávková

OSOBY: ON

ONA

Útulně zařízený pokoj. Pořádek a čistota. Vejde mladý muž, rozzařený, s kyticí růží, lahví šampaňského a bonboniérou. Vše postaví na stůl a kyticí dá do vázy. Spokojeně si mne ruce.

ON: Tak... (Rovná růže ve váze) Takhle to má formu. Teď už může přijít... (Prohlíží si její fotku) Julie... Láska je stejně obrovská věc... Nechápu, jak jsem bez ní mohl žít. Každý den mi připadal jako závaží. Prázdnota a všednost... Až jsem poznal Julii, najednou se mi chtělo zpívat, psát verše... Čert ví, co se to se mnou děje. Nikdy jsem si nepotrpěl na básničky, proč taky... Ale teď se mi všechno rýmuje... oje, oje! Kdybych si aspoň vzpomněl na nějakou báseň... Třeba:

Kam jste jen,
kam jste odešli mi,
vy zlatí dnové
vesny mé?

To není ono! Běž s tím do háje... (Prohlíží si znovu fotku) Julie! Za chvíli zaklapou její střevíčky... Pozval jsem jí do svého mládeneckého vigvamu. Proboha, a stojím tady jako kus dřeva. (Pověsí klobouk a kabát) Julie je první dívka, které bez váhání řeknu, aby si mě vzala. Hledali jsme se my dva. Flek mám slušný, ona taky. Bere možná o něco méně, ale svoje má jistý... A to v takovém vztahu moc znamená. Člověka hřeje, když ho má rád někdo jenom tak... tak nezištně. Žádné finty, žádná vypočítavost... Má mě rád a hotovo. Tohle za starých časů nebejvalo... Rozhodovalo věno, všech-

no to byl jenom obchod... A tahle se do mě zamilovala jen proto, že mi to myslí, že jsem charakter a nevypadám nejhůř. Hrajeme otevřenou hru... jsme na tom oba stejně. Ona slušně vydělává... moje peníze nepotřebuje. Ostatně peníze potřebuje vždycky! Jednou šaty, jindy boty... každou chvíli něco... [Zamyslí se] A já pitomec jí hned napoprvé vyzvonil, že beru dva čistý. Ještě jsem z frajeřiny stovku přidal. Chtěl jsem se vytáhnout. A hned, že pojedeme na dovolenou k moři... Ale co, stalo se, stalo... Měl jsem dřív zabrzdit. Jestli mě má opravdu ráda, tak jí na tom nezáleží. Ne, není tak malicherná. Ačkoli... takové věci si ženská pamatuje automaticky... Měl jsem jí říct, že beru polovičku. Kdoví, jestli bych se jí líbil i potom... Ne, Julie není vypočítavá... ale nadarmo se zase neříká: důvěřuj, ale prověřuj! [Znovu si prohlíží její fotografii] Julie... Vlastně jí to můžu říct dnes. Ještě je čas. Řeknu: zhouplo se to se mnou, jsem bez místa. Uvidím, jak se bude tvářit... Ne, radši ne... A proč by ne? Co na tom? Kolik je takových případů, že se ženská vdává pro peníze nebo kvůli bytu... Samozřejmě, Julia má vlastní byt, pěkný pokoj. Nepotřebuje moje čtvereční metry. [Zamyslí se] Kdoví? Mně tvrdila, že je to její byt. Ale třeba ho má přiklepnutý její matka. Proto se k ní tak má. Samé: maminko sem, maminko tam... A stará zatím čeká, až se dceruška nastěhuje k nějakému dobrákovi. Nárám-

ně vymyšleno! Proto pořád chtěla vidět, jak bydlím. Pořád: kdy mě pozveš? Mám tam řemeslníky, vysvětluji... ještě není všechno, jak má být. Co mě to jen napadlo! Měl jsem říct, že nemám vlastní byt. Pak by se ukázalo, jak by zpívala! Jsem já to pitomec! Chtěl jsem se blejsknout. Beru dva tisíce... dovolená u moře... šampus... (Popadne láhev a schová ji do skříňky) Houby a ne šampus! To věřím, to by se mi každá vrhla kolem krku! (Schová bonboniéru) Dám sušenky a uvidím, jak jí pojedou... Sušenky... Budu se jí ještě líbit? (Schová sušenky) Jen hezky papejte chlebiček a naučte se mít rád chudáka. (Vytáhne květiny z vázy, hodí je pod gauč a mimoděk se prohlédne v zrcadle) Sémiový boty... nový hadry... Fraje-re! (Shodí sako a oblékne si starou roztrhanou bundu, přes kalhoty si přetáhne umazané tepláky) A teď nám dokažte svoje city, vážená... pak vám poděkuju. Takhle by si dala říct každá, to věřím. Ale takhle? (Přezouvá si boty) Že ale vypadám. Trochu jsem to přehnal, ale to je fuk... Že já se oholil! Kuš, ty hladká hubo, (Cuchá si vlasy) Tak co vy na to, vážená? Trhan bez zaměstnání a bez bytu... Uvidíme, co zbude z té vaší lásky. (Belhá se k obrazu, který visí na zdi) Ne, kulhat nebudu. To už je trochu moc... Ale proč jsem jí říkal, že můj táta je drožkář! Měl jsem ho vydávat za barona. Viděli byste, jak by se kysele tvářila. (Sundá obraz se zdi) A generála nechceš? Jen

počkej, já ti opatřím příbuzenstvo! (Hrabe se v deskách a vytáhne obraz) Copak říkáš tomuhle tatíčkovi? Řeknu: promiňte, lhal jsem vám. Ano, soudružko, budete mít v životopisu duchovního, jestli si mě odvážíte vzít... (Ozve se zaklepání. Vejde ONA)

ONA: Miláčku...

ON: Julie!

ONA (překvapeně): Co to má znamenat? Co je to za maskarádu?

ON: Promiň, já... Víš musím si šetřit sváteční šaty... Mám jen jednu a nerad bych je zničil.

ONA (slavnostně): Konečně jsem u tebe. (Rozhlíží se) To je zvláštní pocit, Koljo. Připadám si tu jako doma... to se mi ještě nikdy nestalo.

ON (podezíravě): Hm... jako doma, říkáš?

ONA: Tahle rozkošná válenda... Stolek, polička... Všechno mi připadá najednou milé, blízké, známé...

ON: Jenomže ta válenda není moje, ale sousedova... A nábytek mám taky půjčený...

ONA: Tím líp. Koupíme si nový, náš, jaký se nám bude líbit. Vkusný. Vid', kocourku?

ON: Hm... ano... samozřejmě... jestli ovšem...

ONA: Dáme se do toho hned, jak se vrátíme z dovolené. Souhlasíš?

ON: Ovšem... pokud finance dovolí.

ONA: Co jsou to za nesmysly? Máš přece krásný plat. A já si taky nestěžuju. Určitě si koupíme nový, víd?

ON (s hořkým pousmáním): Krásný plat? Dovolena, nábytek... Julie... Musíš poznat tvrdou realitu. Lítáš, děvče, v oblacích. Víš... Stala se nepříjemná věc. Jsem v těžké finanční situaci...

ONA: Ale říkal jsi přece...

ON: Ano, jenomže tehdy to bylo všechno jiné než dnes.

ONA: Ale ještě včera jsi tvrdil...

ON: Teprve dneska se všechno provalilo...

ONA: Co se mělo provalit?

ON: To je totiž tak... moje funkce se ruší. Samozřejmě si něco najdu... Ale kdy to bude? A pak... už to nebude takové... Budu muset dřít za pár stovek a kdoví jestli...

ONA (jde k němu a zadívá se mu do očí): Netrap se, Koljo! Nevadí, budeme pracovat...

ON: Julo! (Ovládne se)

ONA: Nábytek koupíme postupně. To nespěchá...

ON: Máš pravdu.

ONA: A k moři pojedeme na přesrok... Nejdřív sem ale dáme nové tapety. Tyhle mě rozčilují.

ON: Samozřejmě, jenomže nevím, jak soused...

ONA: Co je s ním?

ON: Tohle je totiž sousedův pokoj... aby se neurazil...

ONA: Jak to, sousedův pokoj?

ON: Soused má dekret, víš, miláčku?

ONA: A kde bydlí ten tvůj soused?

ON: Tam... tamhle... vedle...

ONA (statečně): Nevadí. Přestěhujeme se ke mně, Koljo.

ON: Julo! (Znovu se ovládne)

ONA: Budeme pracovat a postupně se zařídíme... (Jde k němu a obejmě ho)

ON: Julie!

ONA: Br... co to máš na sobě? To nemáš nic lepšího?

ON: Kde bych na to vzal? Žiju, jak se říká, z ruky do huby... Zaplatbůh, že mám co jíst. Ale s oblékáním je to horší... (Začnou si vykat)

ONA: Nechápu, říkal jste, že se vám vede dobře, ale teď se ukazuje, že to byl...

ON: Vedlo se mi dobře, ale teď? (Ukáže na portrét) Chudák tatínek, kdyby věděl, že jeho syn...

ONA (pohlédne na portrét): Koljo, vy mne lekáte... Nechápu, co se stalo...

ON: To nic... Jenom mi jde na nervy ta moje mizérie. Být táta naživu, určitě by pomohl...

ONA: To je váš otec?

ON (přikývne)

ONA: A mně jste říkal, že tatínek byl drožkář... Tohle je nějaký papež, nebo kdo...

ON: Původně byl drožkář, ale pak toho nechal a šel na duchovního...

ONA (neklidně přechází po pokoji, pak vyslehně usedne): Víte, to je ale...

ON: Prosím za prominutí, Julinko... Nemám vás čím pohostit. Měl jsem tady někde tvrdou věku... Nevím, asi jsem ji snědl...

ONA (neklidně): Nevadí, dejte mi trochu vody...

ON: Kde ji mám vzít? Jentak tak, že nekradu... Ach, vodu? To mohu... hned vám přinesu... jenom jestli najdu skleničku... nevadí skočím vedle. (Odejde)

ONA: Chudák Kolja, sebralo ho to. Mám ho za to ještě raději. Je takový bezmocný... Nevadí. Přestěhujeme se ke mně. Budu o něj pečovat, starat se. To je báječné, že jsem volná. Že jsem se rozešla s tím mizerou Mirským. Vzal si mě kvůli bytu. Odporný chlap! To je hotové neštěstí mít dneska vlastní byt. Čtyřikrát jsem nalítla. Kolja je jiný... tomu věřím. Má vlastní byt... vlastně nemá... Že by také on? Ne, to není možné. Ale proč by nebylo? Už čtyři před ním vsadili na byt. Ale on... Byt nemá...

to je jasné. Fuj... kvůli pár metrům ztratit takového člověka, takový vztah... Proč jsem mu nenamluvila, že ten byt není můj? V první chvíli jsem to chtěla udělat...

ON (vrací se se sklenicí vody): Je od souseda. Pijte opatrně, je ledová, nemohu vám ani udělat čaj...

ONA: Překvapuje mne to všechno, Koljo. Včera jste všechno líčil tak růžově. A dneska nemáte ani sklenici. Opravdu nevím, jak budeme žít...

ON: Nastěhujeme se k vám, máte hezký byt...

ONA: Co je na něm hezkého? Víte... upřímnost za upřímnost. Ten byt stejně není můj. Jestli jste počítal s tímhle...

ON: Já to věděl.

ONA: Co jste věděl?

ON: Že vy... že se zkrátka chcete ke mně nastěhovat...

ONA: Sprostáku! Abyste věděl... byt nemám a zaměstnání také nemám jisté. Chybí mi příslušná kvalifikace. Beru sedm stovek a ne sedmnáct. Tak. Nežlobte se, ale jste horší než ten před vámi. Rozešla jsem se s ním, ale aspoň kápl božskou, že potřebuje bydlet, ale vy...

ON (překvapeně): Julo!

ONA: Aby bylo jasno: s ničím nepočítejte! Jsem na tom ještě daleko hůř než vy. Nemám ani na tramvaj.

ON: Ale tvrdila jste mi přece, že...

ONA: Co jsem vám tvrdila? A co vy jste mi tvrdil? Jsme si kvit, vážený pane.

ON: Julo, nechápu... proč se tak pomlouváte? Byl jsem u vás doma... Viděl jsem dokonce i šperky...

ONA: Tak vy jste se zajímal o mé šperky? Abyste věděl, nic z toho není moje. Vypůjčila jsem si brož i náramek od přítelkyně.

ON: Vždyť je nosíte již dva roky. (Vytáhne stříbrné pouzdro na cigarety, zapálí si a honem ho schová)

ONA: Vypůjčila jsem si to před dvěma lety... a zapomněla jsem to vrátit.

ON: Rozkošné... tak vy jste to jednoduše čajzla! Ted' už vám rozumím.

ONA: Jak se opovažujete! Konečně jsem vás prokoukla!

ON (zahodí cigaretu a chce si zapálit novou. Hledá pouzdro a jeho podezíravý pohled padne na její kabelku): Čím dál tím líp! Poslyšte, měl jsem tady někde pouzdro na cigarety...

ONA: Mizeró! Ne, už ani vteřinu tady nezůstanu...

ON: Stříbrné pouzdro... To je divné, že máte najednou nějak naspěch? Promiňte, nestrčila jste ho náhodou omylem do své kabelky? Bylo to pravé stříbro...

ONA: Co si to dovolujete? Kde byste sebral stříbrné pouzdro? Nechte mou kabelku napokoj!

ON: Nelituji té ztráty, ale tady jde o princip... aby se to podruhé neopakovalo. (Otevře její kabelku, vytáhne svazek bankovek a prohlíží si její doklady)

ONA: Neomalenče!

ON: Julo... Na knížce máte pět tisíc, máte dokončenou průmyslovku a plat sedmnáct stovek... Julie!

ONA: Dejte to okamžitě sem! (Klesne na váleнду)

ON: Všecko jste si vymyslela... Julo... můžete mi odpustit? Vždyť já taky hrál komedii... Také jsem vás chtěl zkoušet... (Náhodou objeví v kapse pouzdro na cigarety a zapálí si)

ONA: Nedotýkejte se mne!

ON (zase si začínou tykat): Odpusťte mi! Všecko to byl jenom žert... Pokoj je můj... беру dva čistý... máme dva poukazy k moři... Julo! (Oblékne se do původního oblečení, upraví se, na stůl postaví bonboniéru a šampaňské)

ONA: A co tvůj otec?

ON: Tohle je Velasquezův papež... (Strhne se stěny portrét a vytáhne původní) Tohle je můj táta. (Znovu před Julí poklekne, vytáhne zpod gauče květiny a zároveň s domácím pantoflem je klade milé do klína) Byl jsem příšerně odpornej... miláčku, odpusť mi... (Vytahuje další květiny a s druhým pantoflem je klade své vyvolené do klína).

MALÝ DIVADELNĚ TECHNICKÝ SLOVNÍK

L

LANKASTERKA — div. rekv. — puška, brokovnicová ručnice, opatřená po stranách závěru dvěma kohoutky

LASER — el — („lejzr“) — kvantový zesilovač světla (světelný generátor), kterým možno zesilovat a usměrňovat elektromagnetické záření viditelných i infračervených prasků spektra (viz) k přenosu světelné energie tím, že je vytvořen úzký a velmi intenzivní svazek prasků se značnou „nosností“ energie.

— div — Scénograf ing. arch. J. Svoboda podnikl s laserem několik úspěšných pokusů projekce diaprojektivů.

LATERNA MAGICA — div — („kouzelná svítilna“) — primitivní projektor transparentních obrázků (viz: diaprojekce). — V přeneseném smyslu ozvláštňelý módní scénický prostředek, při němž inscenátoři spojují v inscenaci kinetický film s projevem živého herce nebo tanečníka (herec „vystupuje“ z promítaného obrazu a zase se do něho „vrací“).

LATEX — chemie — mléčná šťáva kaučukovníkových rostlin — moderní bílé barvivo, v němž je emulzně rozptýlen kaučuk, vytvářející po zaschnutí umývateľný „film“. Poněvadž základní bělobu lze dobře barvit a zasklá netrpí oděrem, je při malování dekorací latex velmi používán.

LAVÍROVÁNÍ — umění — kresba perem, při níž malíř ještě do vlhkého obrazu nanáší barvy, které posléze vlhkým štětcem „vymývá“, čímž dochází ke zvýšení kontrastu světla a stínů. Technika lavírování ve výsledku zvyšuje na obraze dojem plasticity a prostorovosti zobrazeného.

LIBRETO — jazyk — námětové nebo ideové zaměření scénické (výstavní) kompozice — textová předloha hudebního díla (opery, zpěvohry, muzikálu) — vyjádření hlavní myšlenky formou sledu určitých scén (expozice výstavy, základní filmová povídka aj.).

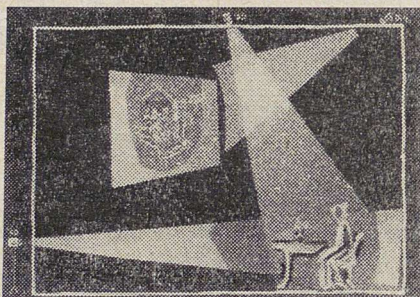
LINEÁLNÍ CHARAKTERISTIKA — osv — přímý, graficky znázornitelný průběh plynulé regulace scénického osvětlení (viz: autotransformátor). — Přímkou vyjádřený poměrný vztah mezi % odběru el. energie z regulátoru a svítivostí žárovky (např.: 220 V / 100 %, 110 V / 50 %, 55 V / 25 % atd.).

„LEITMOTIV“ — div — (z něm.) — hlavní nebo vedoucí hudební úryvek (popěvek) charakterizující na scéně zcela určitou situaci, atmosféru,

jednající postavu inscenace. Mluvíme o tzv. „příznačném motivu“ konkrétní dramatické situace.

„LODĚK“ — div — veliký tzv. „lodní kufr“ na dopravování rekvizit nebo kostýmů.

LOKÁLNÍ OSVĚTLENÍ — div — osvětlení určitého vymezeného prostoru scény, na němž se odehrává důležitá (klíčová) dramatická dějová situace. Je prováděno obvykle čochovými reflektory typů RD, RDM, RDB (viz) nebo svítidly nízkovoltovými (viz) majícími značnou intenzitu světelného kužele.

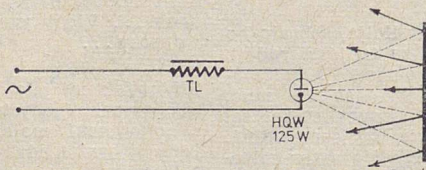


LÓŽE — div — oddělená část hledištního prostoru po stranách hlediště, často čelně proti jevišti, určená malé skupině diváků nebo pro umístění některých technických zařízení. Proto mluvíme o lóži reprezentativní, divácké nebo technické (viz: kabina).

„LUCERNA“ — osv — slangové označení slabého světelného zdroje nebo obecné označení světelné rekvizity.

LUMEN (lm) — osv — jednotka světelného toku — svítivost jedné mezinárodní svíčky (viz: candel) v jednotkovém prostorovém úhlu. Na některých typech žárovek je tímto údajem označována intenzita jejich svítivosti.

LUMINISCE — osv —



PRINCIP LUMINISCE

TL TLUMIVKA
HQW VÝBOJKA
L LUMINOFOR

jev vlastního záření, světélkování. Prvotní (primární) třeba i neviditelné ultra-

fialové záření výbojek dopadá na aktivní hmotu (barvivo s obsahem kovu), která toto „budící“ záření absorbuje a vyvolá vlastní — „sekundární“ — záření — luminiscenci. Aktivní hmotu nazýváme luminoformem (viz). — Nejčastěji použítí L. je v tzv. „černém divadle“ (viz). Jako budícího zdroje používáme v divadle nejčastěji výbojky Phillips HQW 125 W nebo RVU 125 W.

LUMINOFOR — osv —

barvivo (hmota) schopné vyzařovat sekundární záření luminiscence (viz). Luminoformů je velká řada (tzv. svítící barvy RYLUX, kobaltová modř, zinková běloba aj.). Před scénickým použitím se doporučuje zvolenou aktivní barvu nejdříve vyzkoušet. Záleží totiž i na podkladovém materiálu, na němž má barvivo ulpívat. — Nejčastější setkání s luminoformy je jejich nános na vnitřních stranách zářivkových trubíc a v obrazovkách televizorů.

LUNETÁ — umění —

výšeč plochy zdi nebo část architektury v podobě pŕlměsíce (obvykle mezi okny nebo dveřmi), která je pokryta freskou nebo obrazem, ohraničeným stejným tvarem. Nejznámější L. české jsou ve foyeru Národního divadla v Praze. Je na nich Mikulášem Alšem zachycen cyklus Vlast.

„LUSTRÁK“ — osv —

železný háček (závěs), zašroubovaný do stropu, na němž je pověšeno svítidlo (lustr).

— div — typ závěsu z tahové tyče provaziště na věšení scénických lustrů nebo jiných svítidel (někdy též „Lustrtali“).

LUX (lx) — osv —

jednotka osvětlení plochy — 1 lx zn. osvětlení plochy o velikosti 1 m² svítivostí 1 cd na vzdálenost 1 m. Hodnota osvětlení klesá podle zákona o tzv. „čtverci vzdálenosti“. Měřicí přístroj osvětlení: luxmetr.

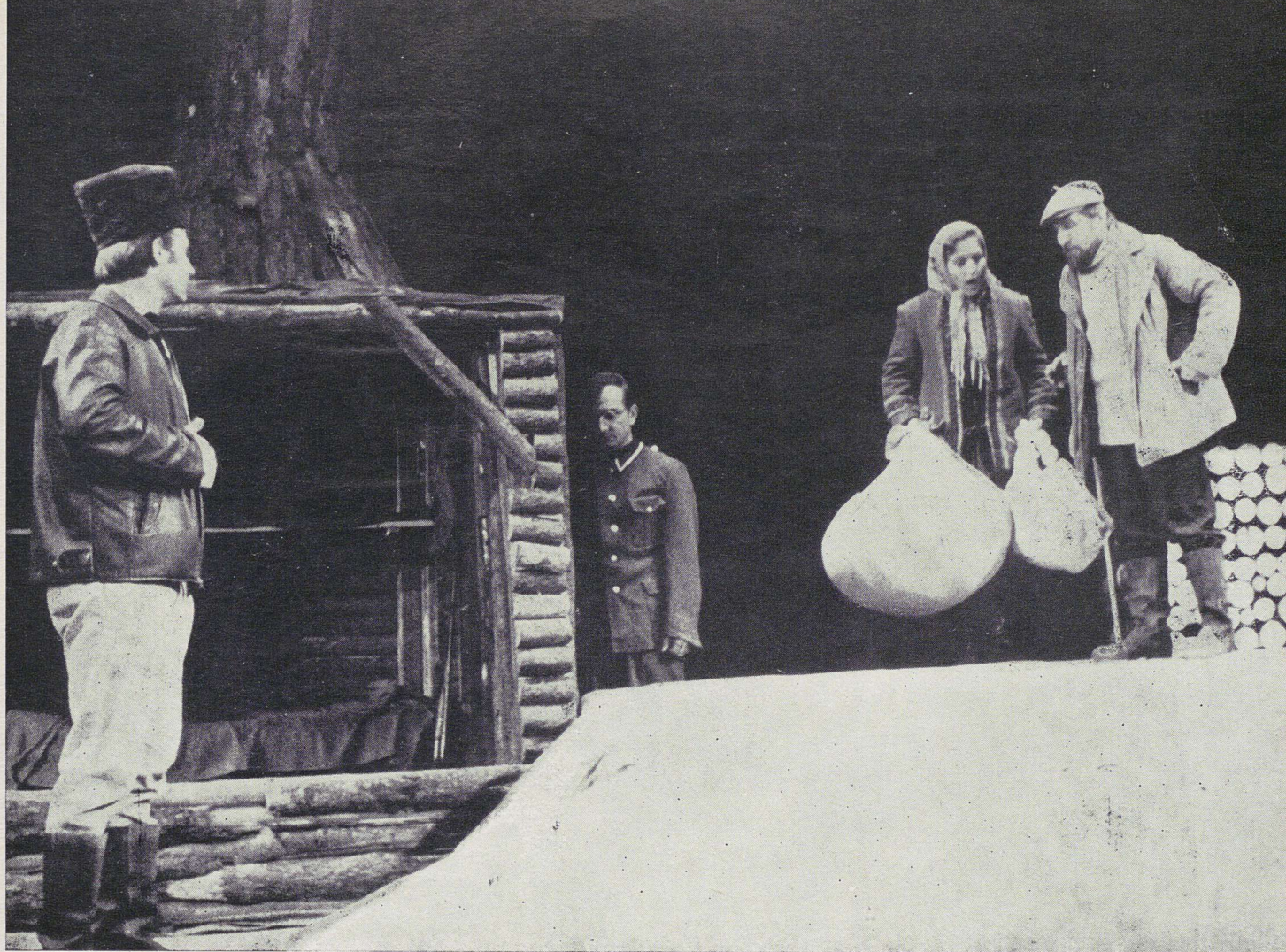
M

„MAGNET“ — osv —

zkratka pro označení divadelního reflektoru s elektromagnetickým měničem barevných filtrů (RDMag). Těmito typy reflektorů jsou vybavovány zejména sály závodních klubů a vesnických souborů. Bývají umístěny v hledišti po stranách a jsou vybaveny projekční žárovkou 1000 W — Typ 733 vert., nebo 1500 W — Typ 734 v. Měnič barev je ovládán dálkově z osv. kabiny (stanoviště) pomocí reláték a jejich pohyblivého jádra. Některé typy RDMag. mají filtrovou skříň kulatou a výměna clon je prováděna pomocí servomotoru.

Na titulu Mincův snímek z inscenace Němců (Rožnov p. R.)

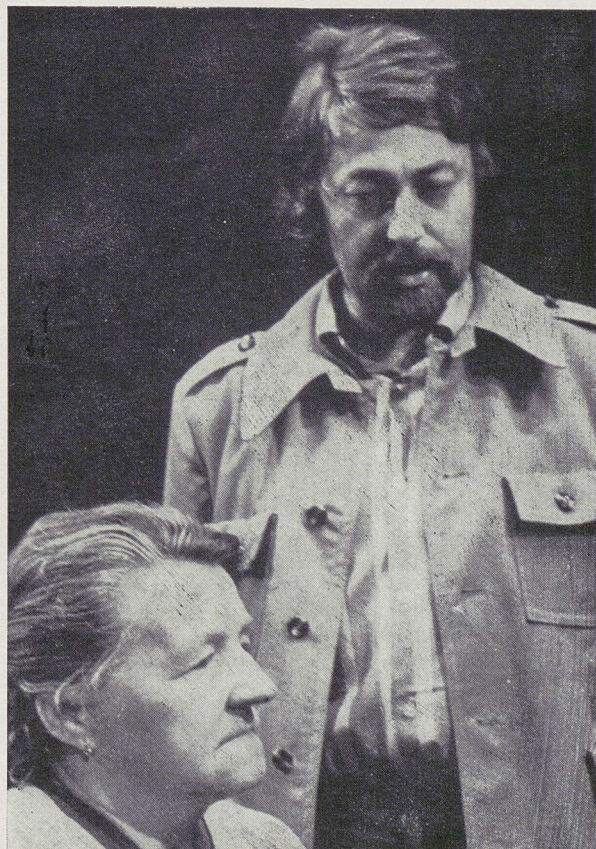
Amatérská scéna, ročník XII (Ochotnické divadlo, ročník XXII), číslo 11, listopad 1975. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. — Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek. — Grafická úprava Nina Roháčová. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 110 00 Praha 1, Krakovská 8. — Tiskne Státní tiskárna, n. p. závod 2, 120 000 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávkou přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. — © Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1975.



DVOJÍ JUBILEUM ČERVENOKOSTELECKÝCH OCHOTNÍKŮ

Dramatický odbor Spojeného závodního klubu ROH v Červeném Kostelci oslavuje v letošním roce padesáté výročí otevření Divadla J. K. Tyla a sto desáté výročí založení ochotnického spolku. V rámci oslav je vydáván almanach, pořádána výstava, setkání ochotníků, kteří dnes žijí mimo Kostelec, i slavnostní matiné za účasti profesionálních herců – místních rodáků: zasl. umělce Martina Růžka, člena ND v Praze, Nadi Kreclové, členky oblast. divadla v Šumperku, a Jiřího Klema, člena pražského RD. Slavnostní inscenací je Čapkův Loupežník, který zde byl hrán před padesáti lety při otevření divadla.

Dramatický odbor vyvíjí vysoce aktivní činnost. V poslední době patřily k jeho největším úspěchům inscenace her Alcestin návrat, Tanec nad pláčem, Můj syn (viz snímek dole), Fidlovačka a Sníh nad limbou (snímek nahoře). K slavným jubilejím upřímně blahopřejeme!





Slavnostní premiérou dramatizovaného Zločinu a trestu oslavilo pražské Realistické divadlo 30. výročí založení. Foto Tůma