

as  
77

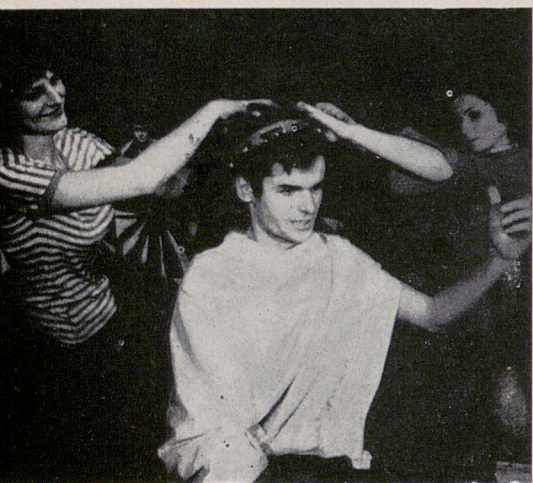
AMATÉRSKÁ SCÉNA

ROČNÍK 14  
ČERVENEC  
KČS 4



7





## ANGAŽOVANÉ DIVADLO 77

Soubor olomouckých vysokoškoláků AD – 77 uvedl novou premiéru z vlastní autorské dílny Robinsontikon. Na jednoduché scéně spolu s autory R. Crhou a R. Bajerem vystupují

S. Tesařová a M. Maryšková. Techniku a kytarový doprovod obstarává Z. Zukal.

(Foto V. Birgus)





# L. N. ANDREJEV (I.)

V ruské dramatické snadě neexistuje autor, jehož dílo by vyvolalo tak rozporný ohlas, jako tomu bylo u L. N. Andrejeva (1871—1919). Pokrokové kruhy od něho očekávaly díla s výraznou sociální tendencí; liberální kritika další obohacení modernistických směrů; reakční tisk jej označoval kolem r. 1904 za otrhance a bosáka... Jedni mu vytýkali socialistické ideje a naturalistickou popisnost, protože nechtěli akceptovat autorův zájem o zivoreni na dně společnosti v carském Rusku, druzí jej považovali za náladového impresionistu, který si jen pohrává se závažnou tematikou, popřípadě za dekadenci zasaženého symbolistu, ponořeného do pesimistických úvah o marnosti lidského života. Čím lze vysvětlit takovou protikladnost hledisek? Vysvětlení hledíme v samotném Andrejevově díle a pochopíme, že tu jsou zastoupeny nejrůznější prvky filozofické koncepce i uměleckého směřování.

Za rozhodující považujeme Andrejevův vztah k revolučnímu hnutí, který prošel značnými změnami a výkyvy. V korespondenci vystupovala na počátku našeho století sympatizující hlediska, i když vlastní politické přesvědčení charakterizoval jako nestranické a nezastíral jisté sympatie s programem anarchistů. V reakčním ovzduší desátých let opustil zmíněná stanoviska, negoval revoluční události, jejichž smysl nacházel pouze v tom, že napomohly „strhnout masky“ a ukázaly pravou lidskou tvář: tupost, omezenost, posedlost po majetku, zvířecí dychtění po krvi atd. Průběh událostí roku 1905 a nástup politické reakce utvrdil spisovatele v poznání, nakolik trýznivé je živořit v tomto světě, zachváceném špatností a obydleném tvory jen málo připomínajícími člověka. Tak se umocnily dekadentní nálady a sklony, v pesimistických úvahách zvítězilo individualistické sobectví intelektuála, který spatřoval smysl literatury a umění v demaskování „všeho a všech“.

L. N. Andrejev nezamýšlel oživovat narodnické představy a hlásat návrat k patriarchálnímu hospodářství. Reálně posuzoval dějinný vývoj, kam již pronikly principy kapitalistické výroby a kapitalistického myšlení, jež zasáhly všechny vrstvy bez větších rozdílů. Ateistické přesvědčení mu zabránilo přiklonit se k těm filozofům, kteří zdůrazňovali nutnost nového náboženství jako jediné naděje na nápravu deformovaných celospolečenských vztahů. Sblížil se se skupinou Prostředí, veřejně se postavil na obranu A. P. Čechova, vykořisťovaného tehdejšími nakladateli, publikoval nadšenou recenzi dramatu Měšťáci M. Gorkého, kde se postavil za „užitečnou konfrontaci“ neslučitelných životních požadavků. Kolem roku 1904 obhajoval „mchatovský“ divadelní program jako společensky závažný a považoval jej za ideální variantu kritického realismu (i když měl jisté výhrady ke krajní iluzivnosti).

V předvečer revolučního roku 1905 vystoupil Andrejev jako dramatický autor, inspirovaný dobovými událostmi a symbolistickou literaturou. Dramatická prvotina **Ke hvězdám** (1905) se snažila v několika různých okruzích řešit jediný problém: zda je nutné vykoupit změnu společenského řádu mnohamilionovými oběťmi, nebo zda může tato změna uzrát jako výsledek sebeobětování geniální osobnosti. Hra vznikala zprvu ve spolupráci s M. Gorkým, společně zamýšleli napsat hru pod názvem Astronom, inspi-

rovanou úvahami o proniknutí lidstva do kosmu. Shodli se na tématu hry — vztah inteligence a lidu — ale pro zásadní rozpory spolupráce nepokračovala. Gorkij vtělil své představy do dramatu Děti slunce, Andrejev do hry **Ke hvězdám**. A tak máme možnost srovnat rozdílné podání příbuzného tématu: v gorkovském dramatu je chápáno třídně a vtěleno do podoby vyhraněného konfliktu, v andrejevovském nazíráno spíše intelektuálně a převedeno do abstraktní podoby.

L. N. Andrejev převzal rodinný syžet a přenesl jej do exotického prostředí hvězdárny kdesi daleko v horách, kam doléhají zprávy o průběhu revolučních událostí. Autorův záměr oslabil nevyváženost kompoziční výstavby, kdy po dramatickém prvním dějství nastoupilo statické druhé a problematické třetí, poznamenané exaltovaností. Dějová zápleтка se uzavírá ve čtvrtém dějství, v němž se spojuje několik motivů: zprávy o krutém jednání vítězů, vyprávění o tragickém osudu Nikolaje Těrnovského, který nevydržel mučení a zešlél ve vězení, vzplanutí jeho otce, ředitele hvězdárny, jenž proklíná mučitele, opěvuje lidskou odvahu a schopnost vzdorovat zlu a schvaluje rozhodnutí Marusji obětovat se ve jménu velké myšlenky, avšak sám se vrací do sféry vědeckého bádání, ke hvězdám. Téma vyžadovalo konkretizaci představ o revoluci, která se odehrávala v údolí, zatímco do hor pronikaly jen zprávy o jejím průběhu. Proto se mezi postavami objevil dělník Trejč, schopný agitátor, přesvědčený o oprávněnosti požadavků proletariátu a perspektivách revolučního hnutí. Proklamativnost Trejčových zásad i kontrastní vyhranění rysů této postavy odpovídalo autorovu intelektuálnímu vidění revoluční problematiky.

V revoluční atmosféře vyvolala hra značný zájem, carská cenzura ji okamžitě zakázala a motivovala rozhodnutí tím, že L. N. Andrejev „soucítí se sociálním hnutím“ a propaguje dělnickou solidaritu, odvahu a obětavost. Analytický pohled na postavu ředitele hvězdárny dovoluje rozpoznat protikladnou povahu autora pojetí. Jde o vědce ponořeného do bádání, veškeré dobové otázky převádí do úvah o zápasu dobra a zla, abstraktního přemítání o věčných problémech. Teprve tragický osud vlastního syna jím otfese a podnítí k vášnivě obhajobě revolucionářů, jimž předpovídá nesmrtelnost. Tím se vrací k dřívějším představám o nezničitelnosti života, pokud není spojován pouze s pozemskou existencí. Boj o sociální práva vyhlíží v takovémto kontextu poněkud jinak, lidské osudy se mění v pouhé částice nezničitelné vesmírné hmoty. Podobné představy oslabují vyznění díla a tlumí vzepětí jedné z hlavních postav.

Tvrzení, že kritické vidění vycházelo u Andrejeva z individualistického názoru, dokazuje jeho další hra **Savva** (Ignis sanat, 1906), v níž spisovatel oslavil živelný protest, podmíněný nenávistí vůči vládnoucím vrstvám a ukazoval způsob, jak vyléčit nemocnou zemi ohněm. Dospěl k programové negaci všeho, co zotročilo člověka, a východisko hledal v jediném: v uvolnění stavidel nenávisti, živelné smrti zloby schopné zničit základy dosavadního života. Jestliže v dramatu **Ke hvězdám** zvolil výjimečné prostředí a postavy byly ponořené do světa vědy, pak v dramatu **Savva** nastoupil v mnohem naturalistický obraz nejvšed-



nější reality. Avšak přichází Savva Tropinin, buřič, posedlý odporem ke všemu pokryteckému. Nemá spojence ani přátele; zůstává osamocen, protože nesouhlasí s teroristickými metodami. Odhodlává se k uskutečnění plánu zničit kapli s prosulou ikonou (teroristický čin je součástí představ o nemocné zeměkouli, k jejímuž léčení nutno přistoupit). Záměr je však prozrazen, a tak je ikona po výbuchu opět vrácena na původní místo. Její objevení se mezi troskami vyvolalo spontánní obdiv a posílilo důvěru v zázračnou moc. Tím dospěl vývoj Savvy ke kulminačnímu bodu: všechno vyčerpávající úsilí vyšlo naprázdno. Opakný výsledek akce přinesl Savvovi porážku a rozhodl o jeho osudu ještě dříve, než se stal obětí rozvášněného davu.

L. N. Andrejev koncipoval hlavní postavu dramatu jako neuznaného génia, povýšeného nad davem, jednajícího převážně pudově a bez jakékoliv rozvahy. Sebevětší zepětí tohoto hrdiny však nevedlo k žádoucímu výsledku a nakonec se obrátilo proti němu. Podobná koncepce vylučovala kontrastní protipól a optimističtější tóny; naopak vznikaly nepřeklenutelné rozpory: stále se střetalo reálné vidění životních protikladů s neúnosnou patetičností, pouhým proklamováním abstraktních pravd. Ideové rozpory, střetávání vize a reality, nemožnost rozpoznat v soudobém dění náznak pozitivního řešení, to vše posilovalo pesimistické stavy L. N. Andrejeva a sblížovalo jej s dekadentní literaturou. Jeho síla tkvěla v kritickém vidění starého světa, zvolená dramatická metoda však trpěla vážnými nedostatky, především nadměrnou statičností a disproporcemi kompoziční výstavby. Chyběla schopnost ztuhnout vývoj postavy a koncentrovat jej do několika momentů, autor volil spíše prozaické líčení, zrychlované dosti násilně a nefunkčně. Neuměrná patetičnost a deklarativnost oslabovala správné zásady, vtělované ostatně do příliš abstraktních tirád. Zdařilá byla vstupní část dramatu, která nastínila zápletku a upoutala pozornost, bohužel s dalším postupem děje se dostavovala únava, rozplizlost a nesoustředěnost.

Naznačené ideové protiklady znásobily události po roce 1906, kdy odpadla možnost společensky motivované kritiky a nástup politické reakce prohloubil autorovy sklony k mysticismu. L. N. Andrejev se v dalším dramatu *Život člověka* (1906) sice přihlásil k neorealismu, ve skutečnosti však zůstal i nadále závislý na symbolismu a začal přicházet na stopu postupům, které signalizovaly nástup expresionismu v zárodečné podobě. Hru měl tvořit sled obrazů, zbavených výraznějších prvků „národních, sociálních a výlučně dobových“. Spisovatel se záměrně zřekl sociální motivace a dal přednost melodramatickému zápasu člověka s tajemnou postavou, představitelem osudových sil (Někdo). Vzpoura proti nespravedlivému osudu se stala individualistickou záležitostí; člověk obhajoval spíš potřeby biologické existence než nějaký filozofický nebo etický program. Zápasil proti chudobě a neštěstí, spojencům nelibostného osudu, vyrovnával se s lidskou neshodností, závistí a nepřejností. Avšak pouze konstatoval určité nedostatky kolem sebe, aniž je mohl jakkoliv napravit. Marnost jakéhokoliv odporu se ukazuje ve výjevu umírání syna, kdy člověku zbývá jen proklínat tyranský osud. Pojetí smyslu lidské existence dospělo k idealistickému výkladu, který odsuzoval člověka k úloze pouhé třísky ve vírech dravého proudu. Osudem zrcelného jedince mohl ovládnout jedině strach, pocit marnosti a bezvýchodnosti — podobné představy vyvolaly oprávněnou kritiku A. V. Lunačarského a S. M. Kirova. Mimoto výklad lidského života se omezil na maloburžoazní vrstvy a ponechal stranou prosté lidi. Ne ze popřít, že pesimistické nálady odpovídaly smýšlení středních vrstev, původně aspirujících na vedoucí postavení. Průběh revolučních událostí je odhodil a donutil spokojit se s řadovými hodnotami buržoazní civilizace. Odtud onen překotný zájem o obohacení, přemíra pozornosti věnovaná erotice aj.

L. N. Andrejev si pravděpodobně uvědomil některé problematické stránky Života člověka, i když stěží mohl odhadnout jeho ideové slabiny. Snažil se posílit divadelnost a v duchu tehdejší praxe koncipoval spíše volnější scénář, kde se uplatnilo několik kontrastně postavených výjevů. Našla zde místo ironizace a satirické vidění životních návyků buržoazního světa. Úspěch divadelního nastudování podmiňovala vynalézavost K. S. Stanislavského, schopnost inspirovat se dobovou poezií a převést ji do náročné scénické podoby. Divadelní magie, spočívající v použití náznamové výpravy, momentálních proměn i zvláštního osvětlení, které násobilo stíny a demaskovalo postavy, pomohla zastřít statičnost textu. Život člověka je posledním dílem L. N. Andrejeva, napsaným za života jeho první ženy, herečky A. M. Veligorské, která vynikala smyslem pro divadelnost a byla pro spisovatele autoritativním rádcem. Po její smrti propadl autor jisté nekritičnosti, a tak došlo ke zveřejnění nedokončených a problematických děl. Významná epizoda, Andrejevovo setkání s M. Gorkým na Capri, nemohla podstatněji zapůsobit na další směřování nesporně nadaného spisovatele. Stále více se prosazovaly individualistické zájmy, ohraničeně chápáná umělecká problematika potlačovala sociální tematiku, jak naznačuje povídka Tma a drama Vládce Hlad (1908).

Život člověka abstrahoval některé etapy vývoje lidského jednotlivce; *Vládce Hlad* abstrahoval osudy celého lidstva. Zachytil důsledky revoluce, posuzované měšťáky jako živelná vzpoura, nesmyslný výbuch nenávisti a pomstychtivosti. Autor koncipoval postavu Vládce jako různě viděnou osobnost — pro bohaté představovala možnost, jak znovu získat a upevnit nadvládu; pro chudé zoufalý signál ke vzpouře. A mezi těmito polohami kolísala základní charakteristika. Andrejevovo pojetí zdůraznilo dvojakost postavy, konfrontovalo rozdílná hlediska; shoda existovala v jediném: hlad plodí zoufalství a přináší s sebou strach z příštího dne. Jední se ho nemusí obávat, druhí žijí v panickém strachu; jedněm prospívá, druhé ohrožuje. Žánr symbolického dramatu, dodržovaný v tomto případě více než důsledně, dával možnost vytvářet alegorické typy. Ruský proletariát zastoupila trojice dělníků. Autorova charakteristika se však omezila jen na vnější rysy a tak nepomohlo ani proklamování a zdůrazňování sympatií s požadavky proletariátu, které nemělo mnoho společného s reálnými činy dělnické třídy. Schémata nemohla vystihnout sociální realitu a skutečný smysl dějinného úsilí dělnické třídy; rozpor mezi proklamovanými tezemi a postavami (symboly), z jejichž úst zazněly, se blíží profanaci, i když podobný záměr autor nesledoval.

Biologické a fyziologické objasnění smyslu lidského života položilo důraz na živočišné stránky a posílilo autorův zájem o jedince na samém okraji společnosti. O typy, které se rozešly s řadovou buržoazní morálkou, i když jí byly poznamenány mnohem více, než se dalo předpokládat. Spisovatelé přitahovali zloděje a zlodějčkové, pasáčí, prostitutky, degradované veličiny aj. V jejich jednání vyzvedal hrubost, důsledky odvčké krutosti, které se podstatněji nelišily od chování vládnoucích vrstev, podřízených větší měrou konvenčnosti a ohledům na mínění ostatních. L. N. Andrejev tak dokazoval správnost své představy o současné demoralizaci všech vrstev, nemožnosti podstatnější nápravy prostřednictvím etických faktorů, slovního přesvědčování, převýchovy atd. Satirické vidění nedostatků buržoazní společnosti nemohlo vyvážit zásadní ideové nedostatky, podmíněné autorovou filozofickou koncepcí.

*POZNÁMKA REDAKCE: Statí o Andrejevovi navazujeme na dlouholetý Martinkův cyklus z dějin ruské klasické dramatiky. Stať, kterou otiskneme na tři pokračování, tento náš časopisecký cyklus ukončí.*



# ÚVAHY O DRAMATURGII

Tím se dostáváme k druhé stránce dramaturgicko-režijní koncepce — k volbě inscenačního „klíče“, inscenačního způsobu, jak proměnit slovo dramatického textu v jeho inscenační ekvivalent — ve tvar a čin divadelního díla. Vzniká-li dramaturgicko-režijní koncepce v koprodukcii režiséra a dramaturga, pak tato stránka je už výsostnou tvůrčí doménou režisérskou — proto se o ní zde, v rámci úvah o dramaturgii, nebudu dále zabývat.

Dramaturgicko-režijní koncepce, jejímž souhrnným, zobecňujícím výrazem je **hlavní idea, řídicí úkol inscenace**, se realizuje v polaritě obecného a zvláštního: v rámci obecné koncepce interpretujeme jednotlivé konkrétní významy, přičemž obecná koncepce orientuje dílčí momenty a konkretizace dílčích momentů podmiňuje obecnou koncepci. Podle řešení této polarity můžeme rozlišit inscenátory přímočaré, kteří v zájmu významové a stylové jednotlosti přísně podřizují každou část celku, nepřipouštějící odchylky, odbočky, výjimky, vylučující (ostatně marně) všechno nezákonitě a nahodilě — a inscenátory postupující oklikou, kteří vítají všechno, co základní orientaci komplikuje a zpochybňuje, kteří paradoxně zapojují do záměrné koncepce i prvky nezáměrnosti, neočekávanosti, náhodnosti.

Nejde jen o dvojí metodu režijní praxe, jde též o dvojí pojetí dramaturgicko-režijní koncepce: o koncepci **uzavřenou** na jedné straně, usilující o úplnou, vyčerpávající určenost divadelního díla, o uzavření významového okruhu všeobjímajícím režijním záměrem, a na straně druhé o koncepci **otevřenou**, která poskytuje základní orientaci a směr, jímž je třeba inscenační významy interpretovat, ale ponechává přitom vědomě otevřený prostor pro další interpretaci vnímatelskou: prostor organický, prostor pro vnitřní růst díla, prostor pro svobodnou účast lidí na druhé straně divadelní rampy, prostor pro aktivní dialog mezi jevištěm a hledištěm.

## 6. DRAMATURGICKÁ PŘÍPRAVA TEXTU

Předběžná dramaturgická práce vrcholí dramaturgickou přípravou textu pro inscenační tvorbu. Většinou tato příprava vskutku předchází zkušební proces, takže herci dostávají při čtených zkouškách do rukou dramatický text v podstatě hotový (během zkoušek se pak provádějí pouze dílčí, drobné úpravy a změny, jak vyplynou z konkrétních jevištních potřeb). Není však výjimkou ani taková metoda ansámblově tvůrčí práce, kdy se definitivní podoba textu rodí teprve při zkouškách, při hledání a formování scénické podoby díla. Tento způsob inscenační tvorby ovšem vyžaduje průběžnou a soustředěnou dramaturgickou péči a pozornost během celého zkouškového cyklu. Dramaturgické zásady jsou v obou případech společné.

### JAZYKOVÁ REVIZE TEXTU

Jazyková revize dramatického textu se provádí na základě předchozího dramaturgického rozboru a v duchu určené dramaturgicko-režijní koncepce zpravidla ve spolupráci dramaturga s režisérem (anebo samostatnou prací dramaturgovou, kterou režisér akceptuje, případně samostatnou prací režisérskou).

Jazyk dramatického díla je **jazykem uměleckým**. Vztahují se na něj tedy nejen **zákonitosti jazyka**, ale i **zákonitosti uměleckého díla**. Pokud jde o první stránku, řídí se revize textu požadavky jazykové správnosti a čistoty, které je nutno bezpodmínečně respektovat všude tam, kde odchylky od jazykové normy nejsou umělecky záměrné a funkční. Problematictější je stránka druhá, při níž je třeba jazyk dramatického díla posuzovat z hlediska složitých vnitřních vztahů umělecké struktury. Jazyk dramatického díla (jde-li skutečně o dílo **umělecké**, v hodnotícím

smyslu toho slova) je průsečíkem dvou rovin: 1) stylové roviny dramatického díla, tj. osobitého autorského stylu, který je společným jmenovatelem dramatického textu; 2) výrazové pluralitní roviny jednotlivých dramatických partů, tj. souhrnné promluvy jednotlivých dramatických postav.

Ad 1: Takového společného jmenovatele mají i díla, která vnímáme jako stylově různorodá. Názorné příklady skýtají zejména dramata Williama Shakespeara, komedie i tragédie. Zřetelnější jsou tu společné znaky prvků nižšího řádu, např. charakteristický styl jednotlivých dějových pásem **Snu noci svatojánské** (athénský svět Theseův, svět milenců, kouzelný svět Oberonův, svět řemeslníků), ale jazykovým rozbořem a zobecněním můžeme pokračovat k vyšším stupňům — k charakteristice stylu celé hry, dále ke stylu raných Shakespearových komedií a posléze k shakespearovskému stylu vůbec.

Ad 2: Dramatická postava bývá zpravidla **jazykově charakterizována** — její promluvy sjednocuje osobitý způsob vyjadřování. Druhů jazykové charakterizace je celá řada: od nejjednodušších a nejnápadnějších, jako je určitý charakteristický řečový návyk (charakteristická slova a rčení) nebo zlovyk (charakteristická jazyková chyba, nesprávná výslovnost, komolení), až po ty nejsložitější a nejjemnější (charakteristické obrazivo, charakteristický rytmus a spád řeči, charakteristická syntax a frázování).

Dramaturgická revize musí respektovat stylové kvality dramatického díla zejména při jazykových úpravách, které směřují **k mluvnosti a srozumitelnosti** textu, tedy ke kvalitám, majícím v divadle podstatně větší důležitost než v díle literárním.

Text uměleckého díla je vždy **textem umělým**, záměrnou, uměleckou stylizací jazykového materiálu. Tendence k tzv. přirozené, ale ve skutečnosti obrazivě chudé a výrazově nivelizované, neutrálně a všeobecně „hovorové“ češtině, jak ji nezdědka slýcháme z televize a z filmového plátna, je na divadle dvojnásob škodlivá a scestná.

Toto nebezpečí hrozí zejména tehdy, když jazykové úpravy pokračují živelně z iniciativy herců i během zkušebního procesu — zvláště u textů prozaických, jejichž zákonitosti jsou skrytější a upravování neklade — aspoň zdánlivě — takové nároky jako u textů veršovaných. Herecké úpravy mají své přednosti: herec tím, že důsledně myslí v mezích své role, mívá zjitřený cit pro charakterizaci vlastní dramatické postavy, navíc sleduje ve vlastním zájmu gestičnost, plynulost a mluvnost svého partu. Na druhé straně mu však nezdědka chybí smysl pro celkovou stylovou rovinu dramatického díla a inklinuje k tomu usnadňovat si herecký projev odstraňováním skutečných i domnělých jazykových překážek a přizpůsobovat text vlastním možnostem a návykům, budovat si „oslí můstky“ ve formě zbytečných citoslovců a pazvuků, vycpávat repliky „slovní vatou“, slovem: „dávat si text do úst“ tím nejsnadnějším způsobem.

Zvláštní jazykovou péči je třeba věnovat sféře překladů dramatických textů, kde přicházíme do styku na jedné straně s literárními překladateli, kteří nemají vždy dostatečný cit pro divadlo a jeho nároky, na druhé straně pak s profesionálními divadelními překladateli často s nevalnou jazykovou kulturou a s nevalným smyslem pro jazykovou stylizaci dramatického textu. Volba určitého překladu — zejména u jazykově obtížných klasických děl — je součástí dramaturgické volby titulu. Ve volbě určitého překladu je už zahrnuto i východisko určité dramaturgicko-režijní koncepce.

### ÚPRAVA TEXTU

Jestliže jazyková revize sledovala dosažení optimální jazykové úrovně dramatického textu, tj. co největší jazy-



kové přesnosti, výstižnosti, plastičnosti, barvitosti a charakteristické výrazovosti jednotlivých dramatických partů (u překladu navíc co nejvyššího stupně adekvátnosti, tj. přiměřenosti, shodnosti, souhlasnosti s originálem), úpravy textu — ať negativní (škrty) nebo pozitivní (přepisy nebo připsy) — znamenají zásahy do dramatického textu, jimiž se jeho **věcné významy** ve větší či menší míře mění, eliminují, případně i rozhojňují.

Nejběžnější, všeobecně rozšířenou formou takových úprav jsou **škrtý**. Škrtní se vesměs považuje za naprosto normální divadelní praxi. Ale je tato činnost vsutku tak nezbytná a neškodná, jak by se zdálo ze samozřejmosti, s níž je provozována? Zřídka se s něčím podobným setkáváme v jiných uměleckých druzích. Romány, byť sebeobjemnější a sebenudnější, se zpravidla vydávají v plném rozsahu a v hudebních skladbách by se krácení vypouštěním „zbytečných“ taktů jevilo jako úplné barbarství. Zřejmě tedy souvisí návyk škrtní se specifičností provozování divadelního umění.

Pokusme se nejdříve vymezit hlavní důvody, proč se škrtý provádějí. Zhruba, schematicky je lze rozdělit do čtyř skupin: nadměrná délka textu, mnohomluvnost textu, nadbytečnost textu, změna významu.

**Nadměrná délka textu:** Měřítkem normality je tu průměrná, konvenční délka divadelního představení, která se v současné době pohybuje mezi 2 až 2½ hodinami (u opery bývá o něco delší). Tento požadavek je důsledkem celé řady společenských okolností, z nichž nejzávažnější je skutečnost, že na rozdíl od minulosti se tvoří základní kádr návštěvníků divadel z řad pravidelně zaměstnaných mužů a žen s ranní pracovní směnou, ale svou roli hraje i návyk získaný z příbuzných uměleckých produkcí, zejména z filmu. Nepřiměřenost délky dramatického textu se soudobou konvencí trvání divadelního představení může mít rozličné příčiny. Zcela zákonitá je u dramatických textů, vytvořených pro odlišný způsob divadelního provozu. Např. v antickém Řecku se divadelní hry provozovaly o dionýských slavnostech, kdy každý tragický básník soutěžil třemi námětově spjatými tragédiemi a jednou satyrskou hrou. Diváci trávili v divadle dobrých osm hodin denně. Chceme-li dnes inscenovat Aischylovu

trilogii **Oresteia** (jejíž satyrská hra se nedochovala), staneme před problémem, jak vměstnat do jednoho večera dílo o přibližně dvojnásobném rozsahu naší normy. Ještě větším problémem by bylo inscenování středověkých cyklických mystérií, které svými obřími rozměry dokázaly vyplnit několikadenní divadelní program. Ale s nepřiměřeností, byť méně frapantní, se setkáváme i u dramatických děl určených pro normální večerní provozování — např. u oper Richarda Wagnera, jejichž délka se většinou pohybuje mezi 4 až 5 hodinami. Běžně se s otázkou délky potýkáme u dramát knižních, jak o tom byla řeč v kapitole o dramatickém textu (Goethův **Faust**, Mickiewiczovy **Dziady**, Krausovi **Poslední dnové lidstva**). Ale kupodivu i tak zkušený divadelník jako byl Eugene O'Neill napsal svou pro divadlo zamýšlenou oresteiovskou trilogii **Smutek sluší Elektře** v rozsahu značně překračujícím soudobé divadelní zvyklosti.

I když se v případech nepřiměřené délky dramatického textu jeví škrtní jako nutnost, je tato motivace škrtní vlastně nejproblematictější a nejspornější. Z hlediska vnitřního řádu dramatu jakožto díla svého druhu literárního jde o motivaci čistě mechanickou. Sama nepřiměřená délka nikterak neznámá, že je v díle něco zbytečného a postradatelného. Mimo to dochází při podstatném zkracování k významovým posunům, jež mohou při necitlivém přístupu deformovat smysl dramatického díla. Zkrácení Goethova **Fausta** na jednu čtvrtinu původního rozsahu (chceme-li „to stihnout“ za jeden večer) může překvapivě a k nepoznání proměnit Goethův ideově-umělecký záměr.

**Mnohomluvnost textu:** Její příčiny mohou být opět historické, jde-li o drama podmíněné odlišnou dobovou divadelní konvencí, libující si v divadelní rétorice a verbalismu, jak tomu bylo v období francouzského i německého klasicismu, ale i v protichůdné éře romantické. Co bylo normální v divadle, jehož těžiště spočívalo v jevištní deklamaci, působí dnes strojeně a staticky. Škrty tu mají být prostředkem, jak přiblížit historicky odlehlý dramatický výraz soudobému divadelnímu cítění a zachovat přitom dramatické jádro textů. Ale s mnohomluvností se setkáváme často i u současných autorů bez hlubší divadelní

Soubor JKS v Hradci n. Mor. uvádí Gorkého Vassu Železnovou — vpravo nahoře J. Plecháčová (Vassa Železnová)





zkušenosti, zejména u těch, kteří se věnují převážně epice, kde je slovo jediným výrazovým prostředkem.

Mnohomluvnost, jejíž podstatou je nepřiměřenost věcné informace a slovního vyjádření, poskytuje nejlepší důvod ke škrtům, které v tomto případě způsobují nejmenší uměleckou újmu.

**Nadbytečnost textu:** Text se stává nadbytečným tehdy, lze-li to, co sděluje, hutněji a účinněji vyjádřit hereckou akcí nebo jiným scénickým způsobem. Dramatičtí autoři často vkládají do úst dramatických postav informace, které může divadelník interpretovat jako pouhé scénické poznámky — jako návody k fyzické akci. Scénickým provedením akce ztrácí pak slovní vyjádření svou funkci a může být vypuštěno.

Zvláštním případem takové nadbytečnosti je např. slovní kulisa v Shakespearových hrách. Asketická chudoba alžbětinského jeviště vyžadovala podrobné slovní popisy prostředí, atmosféry, přírodních podmínek, počasí atd. Tyto popisy lze při odlišném způsobu inscenování, operujícím dokonalejším scénickým aparátem, přinejmenším podstatně omezit, i když se tím často ztrácí pasáže vysoké básnické hodnoty.

Jestliže nadměrná délka textu nebo jeho mnohomluvnost jsou znaky objektivní a vztahované k objektivní situaci divadla a dramatu, k vládnoucí divadelní konvenci, nadbytečnost je vlastnost převážně subjektivní a relativní vzhledem ke konkrétnímu inscenačnímu řešení: při jednom řešení se určitý text jeví jako nadbytečný a ztrácí svou funkci, při jiném řešení by zůstal pro srozumitelnost nepostradatelný. Škrty tohoto druhu bude proto provádět režisér teprve ve chvíli, kdy bude mít přesnou představu o scénickém ztvárnění textu.

V širším smyslu nadbytečnými se stávají v inscenaci i pasáže reflexivního rázu — monologické úvahy a komentáře, pokud se významy v nich přímo vyjádřené podaří beze zbytku sdělit nepřímo, obrazem: dramatickým dějem, hereckou akcí.

A konečně je nadbytečné i to, co je pro adresáta (diváka dnešní inscenace) z nejrůznějších důvodů nesrozumitelné, tedy z hlediska divadla — **nesdělitelné**. Tato nesdělitelnost vyplývá nejčastěji z časové nebo místní odlehlosti reálií: různé časové narážky, odkazy k faktům historického, mytologického, politického, kulturního apod. rázu, které by potřebovaly zaslíbený komentář. Nepodařilo se najít překladateli, případně inscenátorům přílehavý soudobý a místní ekvivalent, všeobecně pochopitelný, nezbyvá než taková místa vypustit.

**Změna významu:** Odkazuje-li dramatický text k faktům a reáliím, jež nejsou v souladu s konkrétním scénickým řešením, lze tyto difference odstranit buď škrtem, vypuštěním neodpovídajících informací, nebo jejich úpravou (většinou změnou textu, přepisem nebo připsáním). Týká se to zejména údajů o vzhledu, zevnějšku, oblečení dramatické postavy, o způsobu provedení určité dramatické akce (technika boje, souboje, rvačky, honičky), o jevištním aranžmá scény (příchody a odchody postav, jejich rozmístění), o scénickém prostředí (jevištní inventář, uspořádání scény, znázornění krajiny), ale mnohdy i vnitřních významů dramatického textu (motivace dramatického jednání, vztahy mezi dramatickými postavami).

Přesáhnou-li pozitivní zásahy do dramatického textu určitou míru, přestávají být záležitostmi dramaturgicko-režijních úprav a dostávají charakter autorské práce či spolupráce. Pak mluvíme o **adaptaci dramatického textu**, představující vlastně nové dramatické dílo.

Dramaturgicko-režijní úpravy mohou být v podstatě dvojího typu: buď postihují toliko slovesnou stránku a uchovávají nedotčenou dramatickou výstavbu díla (krácení textu pomocí škrtů a drobné textové úpravy), nebo zasahují i do dramatické skladby díla vypuštěním jednotlivých scén, dramatických postav, případně celých dějových motivů či pásem. Tento druhý postup lze tolerovat u rozsáhlých dramatických textů, motivicky mnohvrstevnatých a kompozičně uvolněných. U her myšlenkově bohatých



a dějově komplikovaných, ale dramaticky sourodých, jako jsou např. Shakespearovy vrcholné tragédie, nelze však takový postup doporučit: škrtáním celých scén a postav, jak se často činí třeba v **Hamletovi**, se narušuje komplexnost shakespeareovského dramatického vidění, ochuzuje a ochromuje se „osvětí“ Hamletova příběhu a životního dilematu. Je proto vhodnější zachovat dramatickou strukturu celku neporušenou a zkrácení celkového rozsahu dosíci zhuštěním slovního výrazu, četnými, leč drobnými škrtými **uvnitř** jednotlivých replik a monologů. Lze namítnout, že litera básnické výpovědi je nedotknutelná. Zájem divadla však praví, že pieta k dramatu musí mít vrch nad pietou k básnickému slovu. Ostatně první fázi obdobných zásahů do básnického slova je už sám **překlad**, protože odlišný charakter obou jazyků (velké množství jednoslabičných slov v angličtině) nutí překladatele zjednodušovat a zhušťovat (vynecháváním přídavných jmen, zjednodušováním tropů, nahrazováním básnických obrazů vyjádřením přímým apod.), pokud chtějí zachovat rytmický půdorys a spád shakespeareovské verše. Kdyby překládali „doslova“, jak činil J. V. Sládek, rozrostl by se jim značně rozsah přeloženého textu proti rozsahu originálu.

Oprávněnost úprav a škrtů v dramatických textech, at původních nebo přeložených, zůstává i po tomto exkursu, který nemohl být než výčtem problémů a těžkostí, otevřenou otázkou. I když se divadla v řadě případů bez úprav a škrtů neobejdou, je třeba mít na mysli:

a) že se jedná vždy o násilný, „operativní“ zásah do organické tkáně hotového, uzavřeného uměleckého díla — proto je třeba jej provádět citlivě, tj. **se zřetelem k uměleckému rádu celku** (ať už jde o nejnápadnější zákony prosodie a dramatické výstavby, nebo o skrytější, ale neméně závažné vnitřní zákony psychologie dramatických postav a vztahů);

b) že se škrtý a úpravy nesmějí provádět mechanicky a lehkomyšlně, ale musí pro ně být **dostatečný dramaturgický důvod**;

c) že musí být prováděny **v duchu dramaturgicko-režijní koncepce**.

Hlavní důvod škrtání a upravování — nadměrná délka dramatického textu — je přes svou naléhavost a zdánlivou samozřejmost zároveň důvodem nejspornějším. Požadavek časového limitu představení nesmí vést k tomu, aby se umělecky a myšlenkově vrcholná dramatická díla proměňovala v chudokrevné a invalidní „digesty“, postihující jen o málo více než holou fabuli.



# Poznámky o divadelní kritice

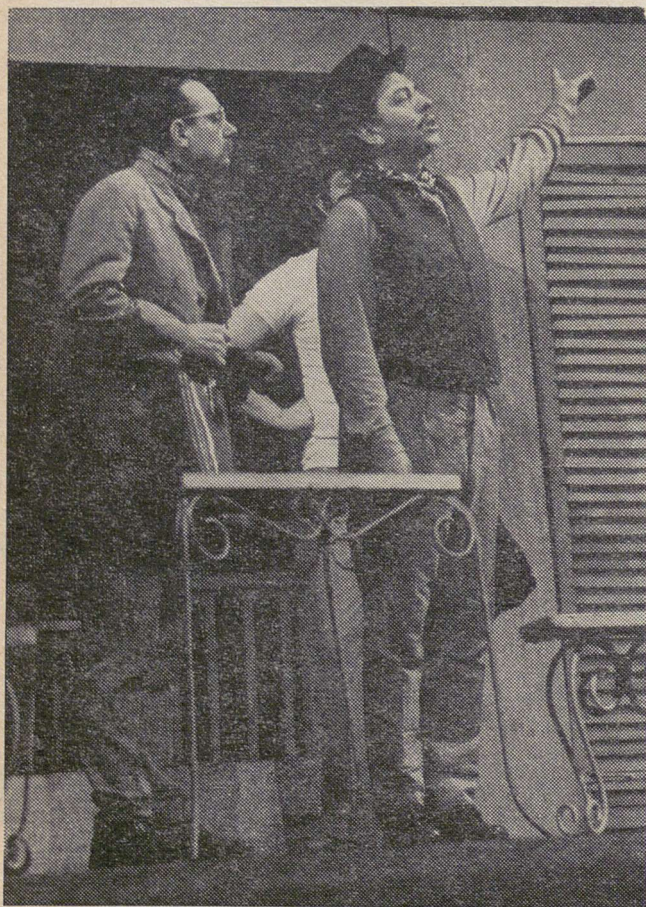
## PEVNÝ BOD

Na divadelní kritiku jsou už po léta vznášeny požadavky nejrůznější. Správné, méně správné i pošetilé. Zůstaneme u těch správných, neboť ty pošetilé chtějí po divadelní kritice téměř vždycky něco, co nikdy nemůže splnit. A jeden z těch správných požadavků zní: divadelní kritika by měla být vědecky fundovaná, teoreticky vybavená.

Dobrá. Nic proti tomu. Jenže: kritika není ani teorie, a už vůbec ne věda. Systematičnost, obecnost kritiky se zakládá na něčem zcela jiném než na principech, kterých používá věda. V kritice není čas na dlouhé přemýšlení nad detaily, na podrobný průzkum všech souvislostí. Kritika pracuje ze dne na den, od představení k představení. A jen tu a tam má příležitost zamyslet se nad většími celky a nad celkovými obrysy.

Nicméně: tohle všechno (a ani jiné argumenty, které by se ještě daly snést) nevylučuje — a ani nemůže vyloučit — teoretickou úroveň kritiky. Či ještě lépe řečeno: jisté základní teoretické opory, které by tak říkajíc divadelní kritiku pevně zakotvovaly. Nedovolovaly jí, aby se potácela od inscenace k inscenaci bez jasné představy, o čem je vlastně řeč; aby podávala jenom jisté nálady, dojmy a upomínky bez pevného zdůvodněného názoru; aby byla

Blahušův snímek ze hry Eduarda de Filippa: *Člověk, muž a džentlmen* (Bezručovo divadlo z Olomouce)



hovořem o všem a o ničem — jak to komu napadne a co se komu líbí.

Zkrátka a dobře: divadelní kritika potřebuje svůj pevný bod, své základní východisko, které z ní učiní právě a jenom kritiku **divadelní**. To jest potřebuje bod, jenž by pro ni stvořil možnost chápat divadlo jako určitý neopakovatelný umělecký druh, který má své specifické postupy a zákonitosti. Potřebuje svou hlubinu bezpečnosti. A spěchám hned dodat: je řeč o divadle činoherním, tedy o divadle, jehož centrální osou je živý herec, který svá sdělení divákům činí přes svou fyzis, přes prostředky, komunikace, jimiž je stejně vybaven každý živý normální člověk. A na místě prvním je takovým prostředkem komunikace jazyk, řeč.

Tohle bylo řečeno ze dvou důvodů. Jednak proto, aby nedošlo k omylu, že tyto úvahy se dotýkají celého divadla, všech jeho žánrů — od opery až k divadlu loutkovému. A jednak proto, že právě od herce začnou naše úvahy o onom pevném bodu, o vědeckých a teoretických možnostech divadelní kritiky.

Vím, že tomu tak vždycky nebývá, že úvahy o činoherním divadle začínají dost často od dramatu, od textu jako prvku klíčového. Zdůrazňuji však: hovoříme o divadelní kritice, tedy o kritice uměleckého jevu, který svou společenskou funkci (ale i své vlastní bytí, existenci) uskutečňuje teprve v prostoru divadla. Záměrně říkám v prostoru divadla. To jest v prostoru, v němž jsou ti, co divadlo tvoří, i ti, kteří je konzumují. Neboť teprve ve vztahu těchto dvou složek — prostorově řečeno: jeviště a hlediště — vzniká teprve definitivně divadlo.

Zajisté, že jsem tím neobjevil žádnou Ameriku. Tohle přece ví každý, kdo se kolem divadla jenom otřel: bez diváků není divadlo divadlem. Jde mně ovšem stále o nalezení onoho pevného bodu. A chci takto podat důkaz, že jím nemůže v žádném případě být text. Neboť ten lze čist, konzumovat v klidu domova či pracovny a nepotřebuje k tomu herce. A v tomto klidu domova či pracovny konzumují divadelní text především jako literaturu. Aby se stal divadlem, musí se s ním něco stát, musí se slova proměnit v maso a krev živého člověka. A tohle může udělat jen a jen herec.

Ovšem říci, že divadlo — přesně činoherní divadlo — začíná u herce by nebylo právě z hlediska vědecké a teoretické úrovně divadelní kritiky zrovna nejlepší. Nebylo by to prostě ani vědecké ani teoretické. Neboť hovoříme-li o pevném bodu jako o výchozím a rozhodujícím momentu teoretického a vědeckého poznání divadla, musíme hovořit v tomto smyslu o dvou věcech. O předmětu vědeckého zkoumání, který musí mít jisté základní kvality, jež jej určují jako specifický předmět vědecké analýzy, a o základních prvcích divadelní struktury.

Což z jistého hlediska — jak uvidíme dále — je problém jediného tématu.

Definice struktury bývají různé. Nicméně všechny se shodují na tom, že jsou to skupiny vlastností, které rozhodujícím způsobem charakterizují jev ve všech jeho projevech. Proto ji dokonce mnozí teoretikové uvádějí do souvislosti s pojmem zákona a definují ji jako souhrn zákonů náležejících danému systému a určujících jeho formu i způsob chování jako celku. Ať tak či onak, jedno je jasné. Základní prvky struktury každého jevu určují jeho osobité kvality, jeho specifičnost i základní způsob jeho existence a funkcí, které plní. A poznat, analyzovat, určit vskutku rozhodující prvky té či oné struktury znamená



poznat ty prvky, které jsou invariety, trvalé, neměnné. Což také rozhoduje o vědecké úrovni tohoto poznání, neboť předmět vědeckého zkoumání se vždy vyznačuje bytím těchto invariantních prvků, jež existují vždy a za všech okolností.

Tato invariety má dva rozhodující znaky: je to vždy stabilita, která se projevuje jako možnost opakování, a potom skutečnost, že předmět vědeckého zkoumání se musí jevit jako celistvý. Což v případě struktury znamená, že jednotlivé prvky této struktury mají schopnost ve svém celku vytvořit novou kvalitu, která není pouhým mechanickým souhrnem vlastností všech prvků; není jednotou mechanickou, ale jednotou vyššího stupně a jiného významu.

Takže jsme u onoho jediného tématu. Vědeckost divadelní kritiky je možná jen tehdy, bude-li vždy vycházet od takového předmětu zkoumání, který je stabilní a celistvý. A tím se naplní i její teoretická úroveň, neboť při vědomí tohoto předmětu bude vždycky analyzovat všechny prvky divadelní struktury jako prvky, které sice samy o sobě mají svou výrazovou hodnotu, ale teprve v definitivním nemechanickém uspořádání jsou schopny naplnit svou funkci nejvyšší: společenské sdělení představení divákům.

Vraťme se nyní zpět k herci. Z jistého hlediska je i on jedním z prvků struktury, které dohromady tvoří systém činoherního divadla jako celku i systém každého představení. Je tedy jasné, že jenom existence herce nezakládá podstatu elementárního invariantního prvku divadelní struktury, a tím tedy nevymezuje ani předmět vědeckého zkoumání divadelní kritiky. Ovšem na druhé straně jsme řekli, že bez herce divadlo — činoherní divadlo — prostě být, existovat nemůže. Je tedy asi jediné východisko: musí existovat jistý prvek — či prvky — hereckého projevu, který je schopen opakování a přitom svou povahou dokáže sjednotit všechny ostatní částice divadelní struktury v onen nový, vyšší, nemechanický význam, jenž není pouhým matematickým součtem toho, co bylo v představení použito.

Odpověď na tuhle otázku zná samozřejmě divadlo dávno, pradávno a K. S. Stanislavskij to napsal velice jednoduše: „Na scéně je třeba jednat. Jednání, činnost — na tom spočívá dramatické umění, umění herecké.“ Slyším už v duchu námitky, které na tomto místě prohlásí, že nechápou nač tolik řečí kolem věci tak evidentní; vždyť přece bylo možné citovat tenhle výrok Stanislavského na počátku a bylo to! Dovoleté mi oponovat: nebylo, protože nejde o herectví. Jde o celek divadla, jde o výchozí bod divadelní kritiky. A tím se do značné míry pootáčí náš pohled na smysl jednání.

Jednání herce směřuje k tomu, aby vytvořil dramatickou postavu. Jednání jako jeden z rozhodujících prvků činoherního divadla směřuje k tvorbě **situace**.

Slovník jazyka českého definuje situaci takto: „souhrn podmínek, okolností vztahujících se k někomu, něčemu, týkajících se někoho, něčeho; stav (věcí), poměry, okolnosti“. Mne na této definici zajímá nejvíce ono slovo souhrn. Zajisté, slovo situace je slovo neobyčejně frekventované. Používáme ho velice často — a má neobyčejně velký rozsah. Mluvíme o osobní situaci stejně jako o situaci společenské, mluvíme o situaci pracovní stejně jako o situaci čistě soukromé atd. atd. Ale vždycky tím rozumíme právě onen souhrn pokud možno všech okolností, které vytvářejí naše postavení na pracovišti či v rodině — nebo jen vztah k jednomu člověku. A to už vůbec nemluvíme o tom, že hovoříme-li o situaci společenské, mluvíme tím velice komplikovaně komplex otázek.

Budeme-li tedy považovat jednání v celku představení činoherního divadla za jeden z prvků invariantní povahy, potom neméně tak musíme konstatovat, že tento prvek nabývá této povahy jenom tehdy, když směřuje k tomu,

aby na jevišti vytvořil souhrn všech prvků ostatních, aby vytvořil situaci. Z tohoto hlediska je tedy skutečným a definitivním potvrzením smyslu scénického jednání vytvořená komplexní scénická situace. Teprve ona dodává jednání oné celistvosti, jež všechny prvky spojuje v nový, vyšší význam. Z hlediska zkoumání se skutečným, opravdovým předmětem vědeckého zájmu — chcete-li: také předmětem prvotním — stává na činoherním divadle situace vytvořená jednáním. Nebo chcete-li to říci obráceně: jednání, které realizuje situaci, v níž jsou zapojeny všechny prvky právě v této situaci na jevišti existující.

To není hraní se slovy. Jde mi o to dokázat, že jednání a situace jsou těmi elementárními prvky struktury činoherního divadla, které je konstituují v jeho nejobecnějších zákonitostech. A jsou tedy i pro divadelní kritiku oním pevným bodem, onou hlubinou bezpečnosti vědecké a teoretické úrovně divadelní kritiky.

Ryze prakticky: napsal jsem v těchto Poznámkách o divadelní kritice v čísle 3, že síla divadelní kritiky a nejvlastnější pole její činnosti je schopnost soustředit se na sociální, objektivně platné sdělení. Jenže toto sociální, objektivně platné sdělení čtenáři musím najít, rozpoznat ze specifických vyjadřovacích a sdělovacích možností činoherního divadla. A znovu opakuji: divadlo je celek jeviště a hlediště, divadlo se realizuje jako společenský fenomén právě až v prostoru divadla. Zajisté: pro kritiku to logicky také znamená nějak vzít v potaz reakce obecnosti. Jenže to je velice ošidné. Stačí hrstka neukázněných diváků, kteří třeba hledají ve všem přelíčenost k smíchu — a posunou představení někam, kde nikdy nechtělo být. Ale na druhé straně: kvantitativní měřítko reakce publika může mít svou objektivní platnost. Dovoleté mi malý příklad: před mnoha lety jsem na scéně jednoho profesionálního divadla — dnes už zrušeného — viděl Ůklady a lásku. A obecnost se na této tragédii srdečně smálo. A zejména v závěru, kdy její hrdinové umírají. Smálo se celé hlediště. Nesvědčilo to o jisté kvalitě představení, nevypovídalo to něco o tvorbě situací jednáním?

A jsem zpátky u onoho pevného bodu. Neboť nezapomínejme: obecnost nereaguje bez důvodu. I tam, kde se chce za každou cenu smát, kde si vlastně násilným způsobem hledá ke smíchu záminku, musí v situaci vytvořené jednáním být alespoň malinká jiskřička, která tento plamínek roznítí. A znovu opakuji: situaci a jednání chápu jako elementární prvky struktury činoherního divadla. Takže tou jiskřičkou nemůže být nikdy jenom jediný prvek, ale — když už to bude na něm a bude to průkazné — tento prvek ve vztahu k prvkům ostatním.

A tohle je vlastně podstata kritického pohledu na činoherní divadlo: schopnost vnímat a potom analyzovat všechny dané a použité prvky v rámci situace, která byla v prostoru divadla vytvořena jednáním. Zjišťovat tedy sociální, objektivně platné sdělení pouze a jenom z textu znamená omezovat divadlo na jeho jedinou složku. A divadelní kritika přestává být kritikou divadelní a stává se kritikou dramatu. A dál: přesto, že herec na jevišti, v prostoru divadla je tím prvkem celého systému představení, který nejmarkantněji realizuje a divákovi předvádí jednání, omezovat se v kritice jen a především na něho, by bylo — a také je — nemožné. Neboť zase: situace je souhrn všech prvků a hercovo jednání nabývá svou skutečnou scénickou podobu teprve tehdy, když funguje ve vztahu k nim.

Vlastní — teoreticky fundovaná a vědecky podepřená — divadelní kritika začíná tedy tam a tehdy, když chápe a vykládá objektivně platné sociální sdělení inscenace ze situace, která vznikla jednáním, jež jediné může právě vytvořit scénickou situaci jako souhrn všech prvků.

Teprve tehdy divadelní kritika chápe činohru jako sociální systém v jeho nenahraditelné společenské funkci.



# JEDNÁNÍ HERCE A TEXT POSTAVY

## HERECKÝ VÝKON A HERECKÁ POSTAVA

Ve svém Paradoxu o herci mluví Diderot o dvou herečkách, jejichž projev se zásadně liší. Jedna z nich, Dumesnilová, vstupuje na scénu, „aniž věděla, co řekne. Polovinu času neví, co říká. Ale přijde vrcholný okamžik“: herečka jako by čekala, až se dostaví inspirace, a pak, namísto pouhé, víceméně mechanické deklamace, začne najednou opravdu hrát. Jako důkaz správnosti teorie citové neangažovanosti skutečně velkého herectví slouží Diderotovi dokonalá hra Claironové: ta, na rozdíl od Dumesnilové, „při šestém představení zná zpaměti všechny detaily, stejně jako všechna slova své hry“. Zatímco Dumesnilová podléhá okamžitému citovému impulsu, herečka jako Claironová má už předem „všechno změřeno, zkombinováno, naučeno, uspořádáno“. Podle Diderota „herc, který užije při hře své úvahy, studia lidské povahy, stálého napodobování nějakého vzoru, obraznosti a paměti, bude jednotný při všech představeních“... Pomineme-li antiemocionalistické zaměření citovaných Diderotových tvrzení, zůstane z nich cosi, co se kupodivu nakonec ukáže daleko důležitější než jejich polemické záměry: totiž požadavek vytvoření jednotné **herecké postavy**.

Soudě podle Diderotova popisu, snad můžeme říct, že Dumesnilová víceméně deklamovala verše dané dramatické (**dramatikovy**) postavy, dokud se najednou nedala strhnout citem, který podání této postavy určitě oživil; zatímco celé toto podání bylo nepochybně určeno příslušnými konvenčními — tj. předem dohodnutými — divadelními způsoby, vycházela Claironová podle Diderota z jisté vlastní — a to znamená osobní a osobité — představy. A zatímco u Dumesnilové šlo o pouhé **podání** dramatické díla, o pouhý herecký **výkon**, který se měnil od představení k představení, protože postrádal nějakou vlastní stavbu, o hře Claironové Diderot píše, že „má svůj postup, přestávky, svůj počátek, střed a vrchol. Má stále tentýž přízvuk, tytéž pozice, tytéž pohyby“: na rozdíl od Dumesnilové máme u Claironové co dělat se samostatným dílem. Herečka vytváří víceméně samostatný a svým způsobem zafixovaný **vlastní text**: podle Diderota vychází z jisté představy. „Když se této představě přiblíží, je všechno hotovo. Udržet se na této výši je už jen věcí cviku a paměti.“ K vytvoření tohoto vlastního (**hereckého**) textu dal sice podnět básníkův text, tj. slova, a'e jeho vlastním jazykem není jazyk těchto a takových slov, ale jazyk jednání (v širokém smyslu jednotlivého gesta i celkového chování).

## HRDINOVY CITY A ESTETICKÉ JEDNÁNÍ

Nebudeme daleko od pravdy, řekneme-li, že základem projevu herce klasicistické tragédie je ideální chování, tak či onak související s přísně stanovenými společenskými konvencemi, které se — pokud jde o chování ve „skutečném životě“ — uplatňují pomocí konkrétních pravidel dvorské etikety. Bezprostřední výraz jistého duševního hnutí je v rámci těchto konvencí přamálo vhodný: má být buďto zcela potlačen, anebo přísně formován podle stanovených pravidel, aby působil esteticky. Divadlo má ukazovat ideální chování — chování ve smyslu postoje, diktovaného povinností na úkor subjektivních emocí, i ve smyslu konkrétního vnějšího projevu v příslušné situaci, organizovaného podle stanovených pravidel chování na jevišti. Vnější podoba takového jednání nevyjadřuje tedy bezprostředně duševní hnutí postavy, se kterým způsob jeho organizace de facto nesouvisí, stejně jako s vášněmi dramatické postavy nesouvisí předepsaný alexandrin, kterého je povinen použít básník. Přísně organizované verše duševní dění v postavě přesto v každém případě vyjadřují, zatímco jednání herce, přenášejícího tyto verše na jeviště a chovajícího se (gestikulujícího, tvářícího se) v jednotlivých momentech tak, jak se má v podobných momentech

na jevišti chovat, může být pouze doprovodné, tj. nikoli estetické, nýbrž jenom vnějším způsobem estetizované: totiž nebude-li dostatečně oživeno příslušným citem.

Oč jde, říkáme-li, že něco je nebo není skutečně estetické, příp. poetické či umělecké? Použijeme-li známého příkladu homérovského loučení Hektora s Andromachou, můžeme říct — zcela v soulase s Ovsjanniko-Kulikovským, který jej také uvádí — že tato básnická scéna v nás budí city dvojího, zcela odlišného druhu. Na jedné straně jde o tytéž city, které by v nás prozaickým popisem stejné scény vzbudil třeba Pisemskij, tj. spisovatel realista nebo naturalista. To jsou city stejného druhu jako ty, které by v nás vzbudila táž scéna, kdybychom byli jejími svědky ve skutečnosti: tj. city, které v nás budí v té míře, v jaké se podobá skutečnému loučení. Tyto city nejsou ale podle Ovsjanniko-Kulikovského skutečně lyrické, tedy — dodali bychom — poetické, umělecké, estetické. Tyto estetické city vzbuzuje až umělecká — v daném případě veršová — organizace (zde tedy konkrétně hexametř). Vygotskij mluví o emocích vzbuzovaných materiálem a emocích vzbuzovaných formou a formuluje „zákon estetické reak-

A. Vampilov: Večírek na rozloučenou (Divadlo Svatoboj Brno)







Natalja – D. Neničková, Prochor – M. Olšák v Gorkého Vasse Železnovové (soubor JKS v Hradci n. Mor.)

ce“, která „obsahuje afekt rozvíjející se dvěma protichůdnými směry, až ve vrcholném bodě, jako by v krátkém spojení, dochází k jeho zničení“. Můžeme mluvit o střetnutí hrdinovy vášně jako zjevu porušujícího řád, která je materiálem díla, s jeho stavebním řádem, v citovaném případě s řádem veršů, kterými je hrdinova vášně vyjádřena, tj. s „formou“: prostě o rozrušení rovnováhy souběžném s jejím znovunastolením, což je zjev, kterému se říká katarze.

V případě jednání herce klasicistické tragédie (ale vlastně v případě každého hereckého jednání, které není vyjádřením hrdinových duševních hnutí, ale je organizováno podle nějakých pravidel vnějších projevů, ať společenských nebo divadelních, tj. — mohli bychom říct — nějakým způsobem předem stylizováno) jako by šlo jenom o pouhou „formu“. „Materiálem“ je v případě klasicistního hereckého projevu příslušný cit, o kterém postavy tragédie mluví. Dané chování je protichůdné tomuto citu. Žádoucí střetnutí se samozřejmě neuskuteční a k žádné katarzi nedojde, když tento cit v hercově projevu chybí. Proto také klasicistický teoretik Boileau požaduje, aby jím byl herec doopravdy proniknut. Podle Diderota tu naopak není cit vůbec nic platný a jeho výkon jen kazí.

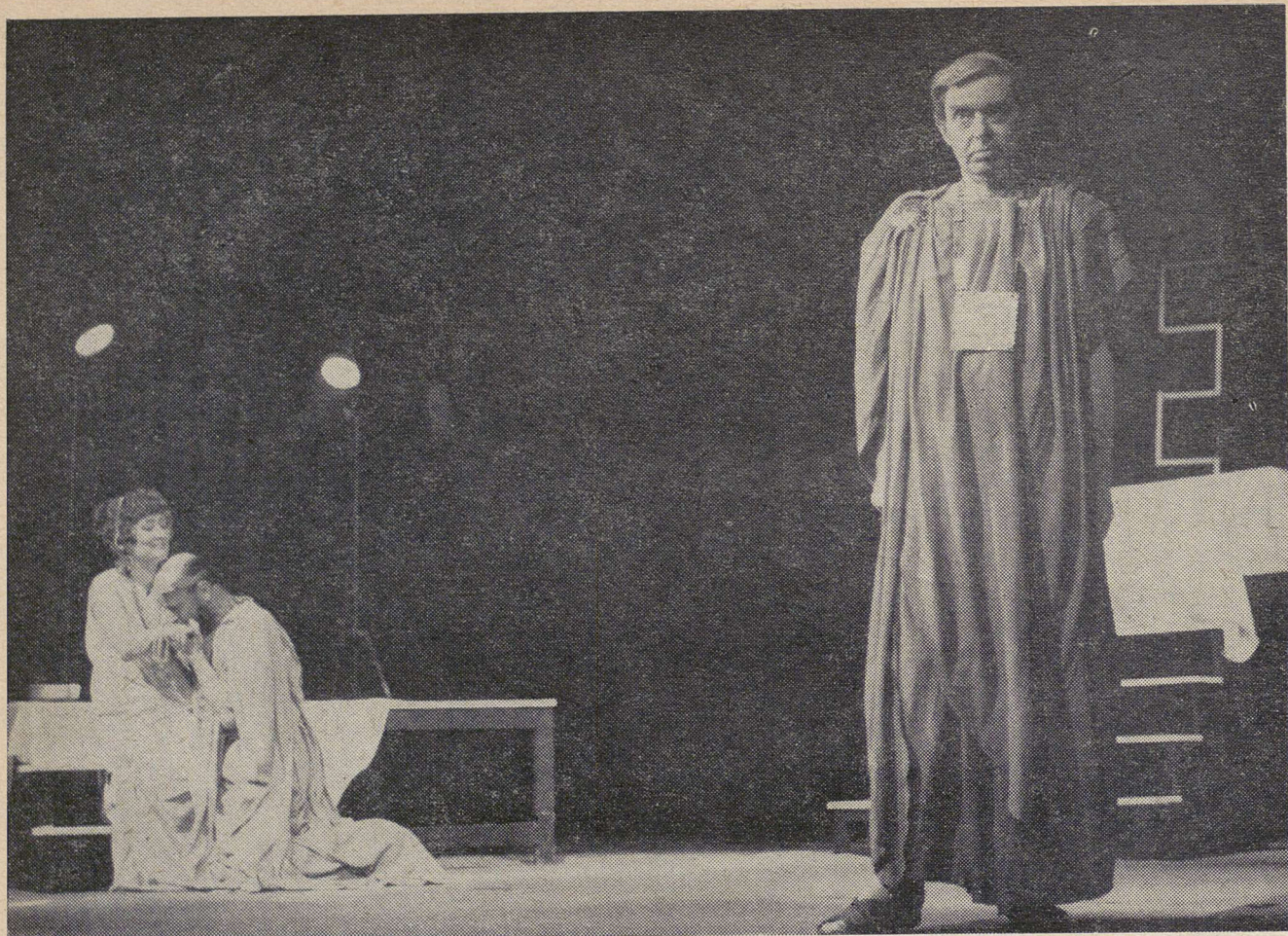
#### TEMATICKÉ JEDNÁNÍ A DOPROVODNÝ EMOCIONALISMUS

Ať veršová či jiná organizace „životního materiálu“ v díle je formou, jíž je tento materiál přemožen. Jednání klasicistního herce představuje způsob, kterým přemáhá příslušný cit. Kdyby tohoto citu nebylo, nebylo by přirozeně co přemáhat. Hercovo jednání je tematické: souvisí s konfliktem vášně a povinnosti. (Společensky obřadné jednání, nepřipouštějící nekonvencionalizované projevy du-

ševních hnutí, souvisí rovněž s tématem salónní komedie, jejíž hrdina také přemáhá cit, i když nikoli ve jménu povinnosti k státnímu celku, nýbrž z obavy o ztrátu vlastní důstojnosti či osobní svobody; o přemožení strachu či bezhlavé nenávisti k nepříteli v hrdinské hře či ve filmovém westernu jistě není zapotřebí podrobněji hovořit.) Když o tento typicky klasicistický konflikt už nejde, stává se akutním nebezpečí, že ze způsobu **přemožení** citu se stane pouhá forma jeho **podání**: v tomto případě se rovněž žádné střetnutí mezi „materiálem“ a „formou“ neuskuteční. Diderotův požadavek, aby měl herec cit ve své moci, je ve své pravé podstatě požadavkem nového způsobu organizace „životního materiálu“ — protože ten má být také nový.

Poddávat se na jevišti citu je nebezpečné. To netvrdil jen Diderot. Už před ním Francesco Riccoboni považoval dost rozšířený požadavek, aby herec opravdu cítil, co představuje, za šarlatánský. A po Diderotovi například Friedrich Ludwig Schröder na základě zkušenosti ze své vlastní herecké praxe varoval před nebezpečím poddávat se v roli dojetí a doporučoval hercům vytvořit si nějaký „mechanismus“, který by je chránil před tím, aby se dali při výkonu překvapit vlastní slabostí, charakteristickou pro citlivé duše. Ale i takový Němirovič-Dančenko zdůrazňoval, že propadá-li zuřivosti či hluboce strádá například Míša Karamazov nebo Grušenka, neznamená to ještě, že by herci, kteří je hrají, měli prožívat city svých postav jako v životě: je totiž snadno možné, že podlehnou hysterii. Poddát se na scéně emocím, afektu a vůbec vášnivému zaujetí je ostatně nebezpečné už proto, že „opravdové city“ jsou dynamické a nutí okamžitě přikročit k jednání, které lze na jevišti sotva realizovat. Takové jednání je





Mincovy snímky z Gorinovy hry Zapomeňte na Hérostrata v nastudování souboru Máj z Prahy



možné jen zahrát, jinak by mohl partner také utrpět úhony na těle. A že k podobnému hysterickému jednání na scéně vinou některých nejistých herců dochází, mohou dosvědčit jejich kolegové, kteří se stali jeho objektem.

Ale nejde jen o to. Ještě horší totiž je, že podobný herecký emocionalismus vede k tomu, že se herec zcela mine s tématem. Vezměme například moment ze hry Matka Kuráž, kdy Brechtova hrdinka zjistí, že ten, kdo vedle ve stanu hovoří s vrchním velitelem, je její syn Eilif. Emocionalisticky orientovaná herečka by prostě reprodukovala předpokladatelný citový stav matky, která se má po dvou letech setkat se synem, o kterém ani nevěděla, zda ještě žije. Weiglová vyjadřovala především svůj nesouhlas s tím, že se z jejího syna stal hrdina, protože to je nebezpečné. Mateřské city, kterými by se mohla tak snadno dojmout, byly v jejím projevu potlačeny ve prospěch skutečného tématu. V opačném případě by herec nanejvýše jen doprovázel to, co je obsaženo už v textu, povšechným citovým zaujetím, místo aby předepsané dění v procesu zkoušek konkrétně interpretoval a na základě této konkrétní interpretace vytvořil postavu; v horších — a častějších — případech by toto pouze povšechné emocionální zaujetí specifické téma, potencionálně obsažené v roli, prostě zničilo.

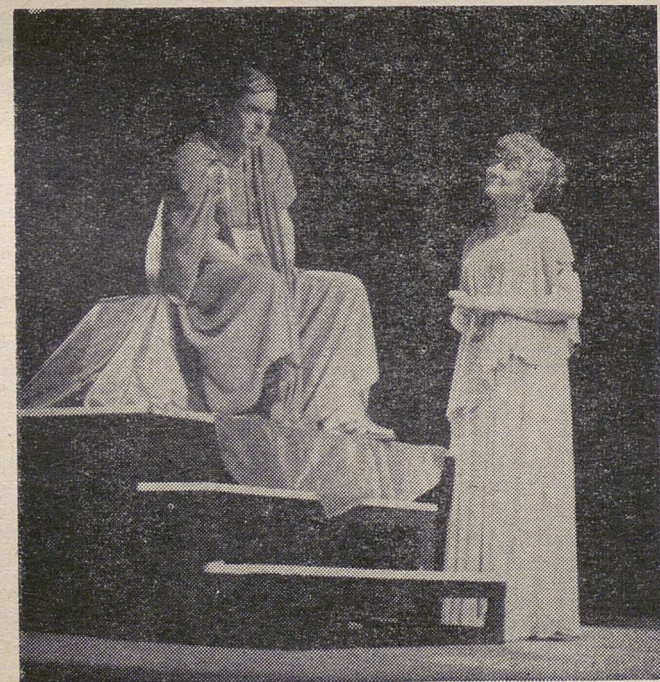
#### DOPROVODNÁ ČINNOST A PSYCHOLOGICKÉ GESTO

Aby se Brecht vyvaroval toho, že herec bude místo tématu produkovat jen jakési povšechné herecké city, které mají někteří herci tendenci si plést se svobodnou realiza-



cí individuálních tvůrčích impulsů, dával jim například při zkouškách za úkol místo hraní textu referovat o momentálním jednání postavy ve třetí osobě. Jiný způsob, jak se vyvarovat pouze obecně divadelního hereckého výrazu, může být realizace nějaké konkrétní činnosti; tento způsob se samozřejmě hodí obzvláště v těch případech, kdy herec není individuálního vyjádření schopen prostě proto, že se neumí na jevišti s jistotou pohybovat — a ono to není každému, kdo hraje, bohužel dáno, aby jaksi sám od sebe okamžitě věděl, co — například — s rukama. Věc má ovšem svůj háček: když se dá herci, který má třeba partnerovi něco vyčítat, za úkol čistit si přitom boty, bude téma obsažené v samotném textu sice uchráněno rozplynutím v povšechné herecké emoci, která obvykle zkreslí dokonce i to, co by mohl divák rozeznat ze samotných pronášených slov, ale bude tak jako tak odsunuto jaksi do pozadí: V naturalistickém představení ve prospěch samostatného tématu čištění bot, které se pochopitelně stane hlavním. V rámci realistické konvence ve prospěch vnější charakterizace: když někdo někomu vyčítá něco jaksi mimochodem, znamená to, že mu v ostřejších výčitkách brání například nesmělost, což se samozřejmě rovná samostatnému tématu. V civilistickém představení ve prospěch tématu apriorní nechuti k jakémukoli citově plně angažovanému postoji či aspoň k jeho projevu. Potenciální téma, obsažené v textu, zůstane ale ve všech případech individuálně nespecifikováno, případně bude — a to třeba z pocitu méněcennosti vzbuzovaného textem, pramenícího z neschopnosti jej interpretovat a ústíciho ve snahu jej znásilnit — záměrně shozeno.

A tak mezi citovaným Brechtovým způsobem a pokusem nahradit tematické jednání nějakou reálnou, případně fyzickou činností, jejíž pomocí se herec může vyhnout povšechnému divadelnímu projevu, existuje zásadní rozdíl. Zatímco v druhém případě je herci nabídnuta jakási náhradní činnost (činnost nahrazující bohužel nejenom obávaný všeobecně divadelní výraz, ale i příslušný herecký gestus, kterým by se téma teprve herecky uskutečnilo), v prvním případě jde o způsob vytvoření **vědomé linie jednání**, o kterém mluvil už Diderot a o kterou jde koneckonců také Stanislavskému, požadujícímu rovněž vytvoření „života lidského ducha“ či „chodu myšlenek jednajících osoby“, motivujícího jednání postavy, zkrátka vytvoření linie vnitřního a vnějšího jednání, které teprve zakládá hereckou postavu. **dš**



## KRNOV HLÁSÍ:

### JEDNADVACET, JEDNADVACET...

Představení pro XXI. ročník Krnovského Divadelního máje si domácí pořadatelé letos vybrali sami, přihlíže- jící jednak k jubilejnímu výročí VŘSR, jednak k touze svých diváků po veselohře. Vznikl repertoárový obraz méně pochmurný, ale také méně stereotypní nežli v minulých letech.

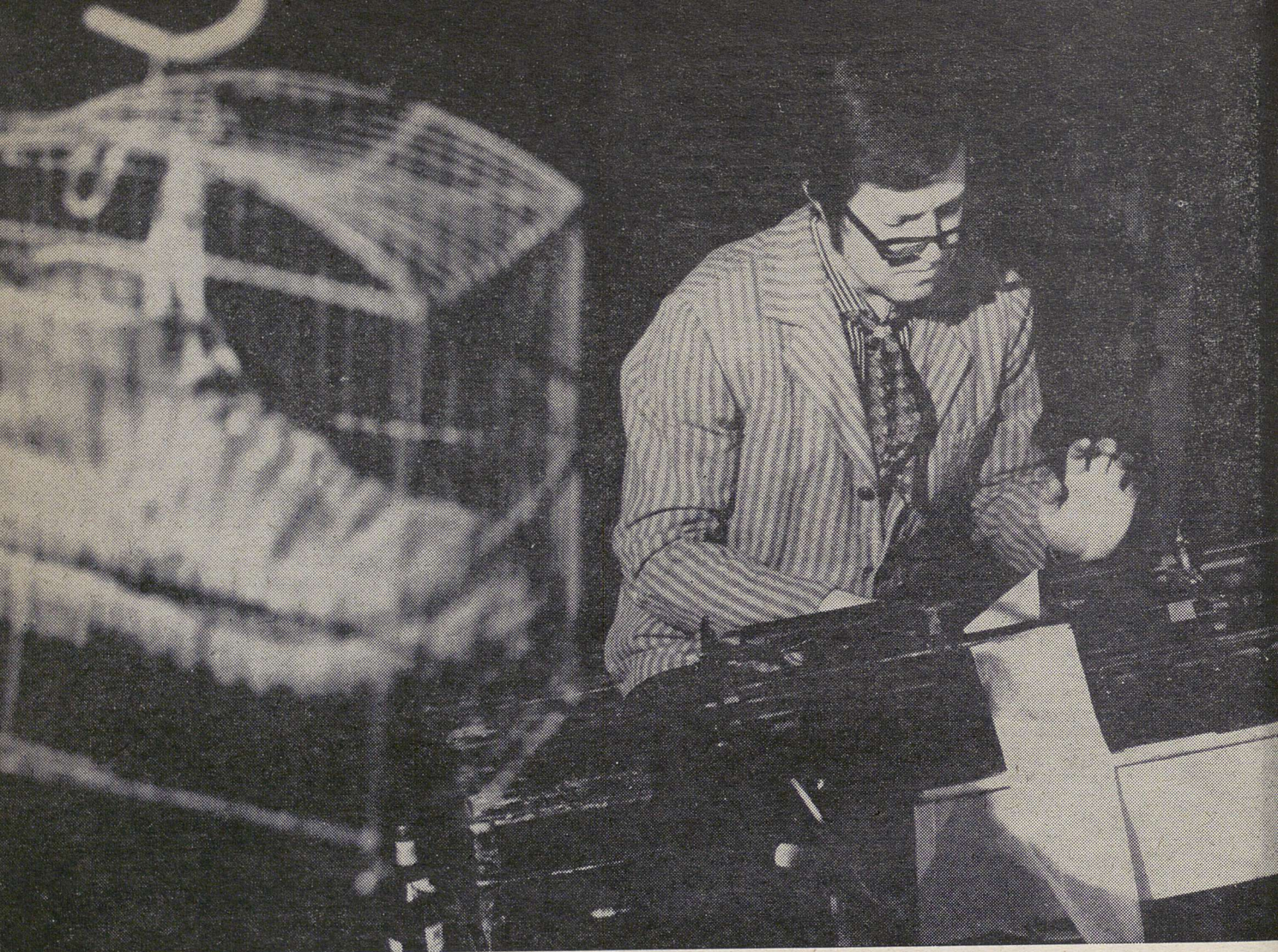
Soubor sklářů z Karolinky uvedl (tuším, že u nás vůbec jako první) dramatické podobenství Borise Vasiljeva NESTŘÍLEJTE BÍLÉ LABUTĚ. Složitá a vysoce umělecky náročná Vasiljevova struktura byla ovšem dramaturgickou úpravou zjednodušena a inscenace poněkud oslabila střetnutí dvou protikladných životních koncepcí hrdinů. Ale díky osobitému hereckému talentu Jana Orsága (Poluškin) a zkušené režii herce gottwaldovského Divadla pracujících Jana Honsy, naplno z inscenace zazněla oslava prostého pracujícího člověka, který neměří cenu života penězi, ale písničkami, krásou lidských vztahů a pocitem sounáležitosti k přírodě. Ochotníci zde hrají své životní krédo, prostřednictvím básnického textu se vyslovují k problémům, které sami cítí, osobitě se vyznávají ze svých citů. Stejně aktivní vztah k zvolené předloze dýchal z představení českobudějovického Divadla pro 111, které do Krnova přivezlo dvacet let staré dílo Suchého a Šlitra ČLOVĚK Z PŮDY. Z inscenace zaznívá nechuť i dnešní mladé generace k pokrytectví, školometství, přetvářce, bezzásadové přizpůsobivosti, slovem k „sommrovštině“. Budějovičtí amatéři, režijně vedení Antonínem Baštou, neimitují představitele první premiéry Semaforu, vyslovují své vlastní pocity — a jejich mladí diváci (letos jich denně v Krnově chodily stovky!) srdečnou reakcí potvrzují, že Šlitrovy písničky a Suchého poetika ještě nepatří jen divadelní historii.

Nejvyšší trofej si letos odvezl královéhradecký soubor Závodů Vítězného února, který se vrátil k staré situační komedii Valentina Katajeva ZTŘEŠTĚNÁ NEDELE. Uvedl ji ve vhodné úpravě, s důsledně dodržovanou, nikde nepřekročenou nadsázkou a prokázal v režii herce hradec- kého Divadla Vítězného února Vladimíra Kettnera její životnost. Z vyrovnaného hereckého kolektivu měl nejvíce komediální krve Václav Vaňous (Zajcev). Nemalý divácký ohlas získala také Poštulkova a Brabcova muzi- kálová komedie DĚTI NOCI na motivy Makarenkovy pró- zy a Ekkova filmu, kterou uvedl v režii Ivo Kolářka soubor přerovských železničářů Dostavník. Všechna čest hudebně pěvecké složce, technické dokonalosti insce- nace, jakož i snaze souboru přiblížit dnešnímu divákovi závažné téma přerodu člověka přístupnou formou — ale přece jen porota musela upozornit na nebezpečí oslabe- ní myšlenkového jádra textu v záplavě inscenačních operetně líbivých prvků.

Bláhovu dramatizaci Jiráskovy MARYLY uvedl soubor VŽKG v režii Bronislava Křanovského. Ani tak zkuše- nému režisérovi se nepodařilo překonat nebezpečí sty- lové roztržistosti, zakotvené už v předloze. Nicméně ocenění zasluhuje pokus souboru hrát Jiráska netradič- ně a přibližovat jeho dílo mladé generaci. — Pořad DMK byl doplněn inscenací domácího souboru OTCOVĚ SE RODÍ VE SKŘÍNÍCH (veselohra autorské dvojice Scar- nici — Tarabusí). Diváky byla přijata srdečně, doufejme, že pro soubor znamená zahájení konsolidované éry.

Krnovská přehlídka byla opět vynikajícím způsobem organizována za aktivní spoluúčasti všech místních zá- vodů a složek. Výborné návštěvnosti nevedly ani tele- vizní přenosy z mistrovství světa v hokeji! Tradiční láska krnovských lidí k ochotnickému divadlu trvá, dědí se z generace na generaci. Existence DMK je velikou hod- notou našeho amatérského divadla. JIŘÍ BENEŠ





Nahoře a vlevo dole Šlejharovy snímky z představení budějovického D pro 111, které uvedlo Suchého a Šlitrova Člověka z půdy. Dole Lidové divadlo z Krnova nastudovalo hru Scarnici-Tarabusi: Otcové se rodí ve skříních







Seberův snímek z představení *Otcové se rodí ve skříních* (Lidové divadlo Krnov)



D pro 111 z Českých Budějovic – *Člověk z půdy*



DK ROH ZVÚ Hradec Králové uvedl Katajevu *Ztřeštěnou neděli*. Foto Sebera



**XXI. KRNOVSKÝ DIVADELNÍ MÁJ**



# XVII. FESTIVAL AMATÉRSKÝCH DIVADEL V TŘEŠTI

Třešťský festival je vždy významnou kulturní událostí nejen pro nadšené pracovníky z řad amatérských divadel, ale i pro celý okres. Tento systém přehlídky skýtá možnost všem našim souborům vzájemně se vidět, posoudit, umožňují výměnu zkušeností, názorů, dává pocit optimismu a vědomí, kolik lidí se divadlem zabývá, jakým závažným kulturním činitelem amatérské divadlo je. Také 17. ročník se konal pod záštitou Kulturního klubu v Třešti a Okresního kulturního střediska v Jihlavě. Dramaturgická skladba byla pestrou a zajímavou paletou, výběr představení, prováděný okresním poradním sborem pro divadlo, byl pečlivý a věřím, že dokázal naplnit program inscenacemi, které odpovídají stále stoupajícím požadavkům.

Ke zdárnému průběhu této přehlídky přispívá nemalým dílem atmosféra, kte-

rá obklopuje celé město, vyspělý třešťský divák. Herci a diváci v Třešti zde nejsou rozdělení rampou na dva různé navzájem se nechápající světy, jsou součástí jednoho celku. Náš divák je vděčný za tuto akci, a proto se všem souborům hraje dobře. Podíl na úspěšnosti festivalu mají i třešťské závody, které mají nad jednotlivými soubory patronát.

Tato tradiční akce byla letos zahájena představením veselohry známého humoristy Miloslava Švandrlíka Honoraře z pastoušky. Nastudovalo ji Lidové divadlo v Telči. Následovala tři dopolední představení, která byla určena školní mládeži. Dětský divadelní soubor Lupínek při DPM v Polné jsme uviděli ve hře Dagmar Jandové Ztracený klíč. Polenští s touto hrou vystoupili na přehlídku do Brna. Dra-

matický soubor Klicpera DKT ROH v Jihlavě nastudoval na počest VŘSR dramatizaci díla A. S. Makarenka Začínáme žít. Soubor jsme uviděli i na večerním představení. Divadelní soubor ZK ROH OÚNZ Psychiatrické léčebny uvedl pohádku Vladimíra Čerta O líných strašidlech, dále připravil detektivní hru Petera Goldberga Krysy na víkend. V dalším festivalovém večeru vystoupil místní divadelní soubor K. Čapka, který uvedl detektivní hru Nataši Tanské Případ finského nože. Festival uzavřel divadelní soubor DUHA KK z Polné inscenací hry Rudi Strahla Jako pralidé.

Nutno ještě dodat, že nedílnou součástí letošního festivalu byly hodnotící besedy o představeních a seminář, kde jako lektoři vystoupili profesionální pracovníci Horáckého divadla v Jihlavě.

## BALADA PRO BANDITU V PRAZE

Podkarpatský zbojník Nikola Šuhaj má tuhý život. Ne snad proto, že ho kdysi vědma udělala nezranitelným, ale proto, že se v poslední době objevilo hned několik pokusů o jeho uvedení na jevišti.

Po dramatizacích poplatnějších Olbrachtově literárnímu zpracování (Fr. Černý či P. Ulrych a B. Nekolný ve spolupráci s I. Zvěřinovou-Olbrachtovou a B. Formanem — viz vydání DILIA a deska PANTON) se objevilo autonomní divadelní dílo, čerpající i z autentických pramenů: Pospíšilova Balada pro banditu se Štědroňovou

hudbou, uvedená poprvé v brněnském Divadle Na provázku a ukázaná i v Praze při hostování tohoto divadla. Zásluhou Pospíšilovy pohostinské režie se představila Balada pro banditu také v podání pražského amatérského divadla Lucerna v Malostranské besedě. Představení, které se koná uprostřed mezi diváky jako jakýsi obřad, spojující účastníky dramatu ke společné vině i očistě za vraždu, je působivé i přes technické obtíže sálu (hluk z ulice, jediný ručně manipulovatelný reflektor). Podstatnou část hry vyplňuje Štědroňova hudba, výrazově vygradovaná zvláště v houslovém a kontrabasovém úvodu písně o noci, která provází pohybovou kreaci Morany. Nejnutnější rekvizity mění svůj význam podle potřeby (kytara — puška i dítě) a spojují se s výtvarnými motivy (červená stužka — krev i mrtvý, bílý kostým Eržiky proti černému kostýmu Morany atd.). Ostatní kostýmy a kytary sugerují atmosféru trampského potlachy, líčení je minimální (s výjimkou víček děvčat), aby vynikla antiluzivnost, hravost tohoto divadla, které se chce zmocnit představované reality náznakem, básnickou zkratkou. Poetické texty písní nemají pseudolidoví ani literární charakter jako v Ulrychově-Nekolného dramatizaci a netvoří svou přirozeností protiklad k dialogu. Jsou refrénovým memem i prostředkem dramatického napětí ve vztahu k situacím, za nichž se opakují či obměňují, doprovodnou akcí.

Herecký soubor musel zvládnout kromě náročného textu tanec, hru na kytaru (např. Horáckův Šuhaj) a zpěv s těžkou melodikou, mnohdy na úkor

mluveného slova. Zde se občas v šepotu ztratila srozumitelnost textu. Ráčkování Fišerova Mageriho bylo naproti tomu možné chápat jako prostředek charakterotvorný.

Z hereckých výkonů sluší na prvním místě vyzdvihnout působivou dvojroli Morana-vědma v podání Blanky Konderové (charakteristika pohybová proti hlasové, výrazové kvality tanečně mimické akce), hrou plně zaujatého a mnohotvárného Kulhanova velitele četníků (až nevhodnou komiku nervového zhroucení) a interpretu postav Derbaka, Mageriho a Danku, u nichž se uplatnil zejména smysl pro přirozenou komiku některých situací. Působivá byla i nenávisť mladého Drače. Představitel Nikolý Šuhaje měl však ve své hře občas hluchá místa (je třeba nepřestat hrát, i když na herce zrovna nesvítí reflektor) a ležérní výslovnost, vyplývající z textu ve scénách podráždění u něho příliš kontrastovala s přirozeností scén milostných či naturalisticky hranou křečí při otravě jedem.

Představitelka Eržiky zase zůstala v nevýrazné, unulé afektaci, chyběl jí větší prožitek a soustředěnost, větší výrazová škála v různých místech role, tím spíš, že nemusela hrát jako ostatní více úloh a mohla tedy svou roli víc rozvinout a propracovat. Jestliže nepřesvědčila ve scénách smutku, bylo jí bližší veselí a scény milostné, i když její pohybová kreace, blízká charakteristice Morany, mohla být snad více kontrastnější, zejména ve scéně střetnutí obou.

Stylové nesladění zaujatosti a navi-  
vity, sžití s postavou a naopak pouhé odříkání textu „za sebe“ nevyplývalo v představení zřejmě z pohyblivého vztahu mezi hercem a rolí, z toho, že se jedná vlastně o hru ve hře, která jen místy dostává psychologický

Sedlčanský soubor uvádí hru O. Scheinplugové Okénko. Foto L. Hadraba





rozměr, nýbrž z různých schopností jednotlivých členů souboru. V tomto případě bylo na režii, aby důsledněji určila u všech interpretů základní stylou rovinu a její proměny, aby vyrovnala neherecký a herecký přístup k představovaným postavám.

S ohledem na vysokou náročnost scénáře a nekonvenčnost postupů, aplikovaných na amatérský soubor z profesionálního, navíc vyhraněného avantgardního souboru Divadla Na provázku však je třeba uznat, že výsledek, jehož členové divadla Lucerna dosáhli, je dobrý a zajímavý pro diváky.

JAROMÍR KAZDA



František Kožík: Noci na Zvíkově (soubor sedláckých ochotníků)

## POMOZTE DIVIDÝLKU

Malý sálek, kde se za stoly doslova mačká spousta mladých lidí, u klavíru vynikající Jaroslav Kos, vedle mě premiérově vytrémovaná Jarmila Drobná, tentokrát v roli režisérky, vyčítavě ticho a přátelská atmosféra. A potom už kužel reflektoru osvětlí jeviště a představení začíná... Na programu je výběr z černošské pokrokové poezie v provedení slánského Dividýlka. Po úvodní scéně z dramatisace Bradfordovy knihy Černošský Pán Bůh a páni Izraeliti následují básně, prosté a působivé. Recitaci místy střídá zpěv, mění se způsob nasvětlování scény, nikdo z herců nemá ani chvilku čas na oddych, všichni jsou stále v akci, i když třeba jenom sedí a pohupují se do rytmu. A tak, když se po necelých 60 minutách ozve potlesk, je jasné, že se Dividýlku pořad povedl a že představení nese i stopy čehosi výjimečného: moderní, výrazné pojetí emotivně laděné, nehrázovitý, mladý přístup k stále aktuálním, často však příliš povrchně, a tedy neúčinně, tlumočeným problémům. Ale především je na celém představení vidět pevná ruka a velký kus fantazie režisérky. A právě na podkladě dotažené režijní koncepce se začne jevit celé představení v trochu jiném světle.

Herecké výkony jsou nejisté, nevyužívají všech příležitostí, které jim text nabízí, často zůstávají jenom na okraji možnosti, které v sobě hutný tvar skrývá. Někteří herci se pouze podřizují představě režisérky, téměř vždy chybí souhra kolektivu, na který je položen velký důraz. Dá se tedy říci, že ačkoliv má nové představení Dividýlka všechny předpoklady k tomu, aby se stalo ně-

čím víc než průměrnou inscenací, přeci jen zůstává provedení když ne v půli cesty, tak rozhodně ještě dost daleko před cílem.

Ale proč je tomu tak? – Příčin je hned několik. Za nejzávažnější pokládám malý počet zkoušek. Dividýlko dobrovolně plní ve Slaném funkci jakéhosi mládežnického klubu, a proto se snaží přijít každý měsíc (někdy se s interval protáhne na dva) s jedním novým programem. Proto jsou jeho pořady viditelně šity horkou jehlou, proto se nové představení zkouší při nejlepším čtyřikrát a po generálce se jede hned naostro. Ke všemu nemá soubor žádný pevný plán, ani rámcový, dělá se prostě to, kdo s čím přijde, pokud s tím ovšem ostatní souhlasí. Další kámen úrazu je skutečnost, že se připravené pořady, byť i úspěšné, nereprizují. To přirozeně nepřispívá k celkové náladě v souboru a nelze se divit, že po každé premiéře

hrozí Dividýlku krach. Jeho pětiletá existence pouze dokazuje, že chuť dělat divadlo je u těch třinácti silnější než únava z chronické prozatimnosti a poněkud prázdného vyznění talentu a nápadů a dřiny. Je opravdu obdivuhodné, že přes všechny tyto a mnohé další potíže hraje Dividýlko tak, jak hraje, a že se dokonce zařadilo mezi úspěšné soubory v Soutěži aktivy.

A proto by bylo škoda nechat divadlo bez povšimnutí a bez pomoci. Kdyby jen proto, že dobrých nápadů není nikdy dost a v Dividýlku jich zůstávají tucty ležet ladem. Bylo by třeba dát mladému, talentovanému souboru jistotu, že jeho snaha má víc než hodinovou premiérovou hodnotu, ale především ho naučit systematické práci a umožnit mu další růst. To vše samozřejmě při zachování hezké tradice vystoupení pro okruh stálých hostů a známých. Řešení se musí najít. Kde a jak ho hledat, to už je otázka pro povolanejší.

A tak jenom na závěr: **POMOZTE DIVIDÝLKU!** K.

O. Scheinpflugová: Okénko (soubor ze Sedlčan)





# PRO 142000 DIVÁKŮ

## FAKTA O FESTIVALECH ČESKÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA

V dalším zamyšlení nad fakty, která nám přinesl soupis festivalů a přehlídek v ČSR, se zaměříme na typy souborů a jejich vztah k přehlídkám. Podle povahy práce souborů, pracovních podmínek, struktury členů a mentality divácké obce, jíž jsou adresovány inscenace souborů, se projevuje na území Čech a Moravy těchto pět výrazných typů:

1. Soubory městské, jejichž zřizovateli jsou většinou závodní kluby ROH, v menším počtu pak kulturní a společenská střediska MěstNV, dále SSM a další organizace. Činnost těchto souborů je převážně zaměřena na dospělého městského diváka.

2. Soubory vesnické a zemědělské, jejichž zřizovateli jsou hlavně osvětové besedy MNV nebo jednotná zemědělská družstva, nezřídka však i TJ Sokol. V menší míře jsou zřizovatelem těchto souborů i VO SSM, Sbor protipožární ochrany a jiné organizace. Inscenace vesnických

souborů jsou sice převážně určeny dospělým divákům, na dětského diváka se tu však pamatuje daleko častěji než u souborů 1. typu.

3. Soubory divadel poezie či malých jevištních forem, jejichž hlavním znakem je menší počet členů, ale velký počet veřejných vystoupení. Tato činnost je téměř výhradně zaměřena na dospělého diváka a jde převážně o soubory z měst.

4. Soubory dospělých hrající pro děti, které jsou buď totožné se soubory skupiny 1 a 2, nebo působí výhradně pro dětské diváky, ať už ve městech či na vesnicích, a v podstatě suplují funkci profesionálních souborů v nedostatečně pokryté poptávce dětského diváka po divadelním představení.

5. Soubory dětské hrající pro děti, od dočasných třídních kolektivů až po vysoce organizovaná studia ZK ROH, lidových škol umění, pionýrských domů apod.

Všechny tyto soubory mají své vrcholné národní či celostátní přehlídky. O tom, jak dalece je jim věnována pozornost v krajích a okresech, resp. vyhlašovatelé různých festivalů a přehlídek, nám podává obrázek připojená tabulka:

| kraj           | Počet zmapovaných okresů ve statistice |                                | Počet zmapovaných festivalů |        | Soubory městské |      |         | Vesnické a zem. |       |      | Div. poezie a MJF |        |       | Dospělí dětem |        |       | Dětské |         |  |
|----------------|----------------------------------------|--------------------------------|-----------------------------|--------|-----------------|------|---------|-----------------|-------|------|-------------------|--------|-------|---------------|--------|-------|--------|---------|--|
|                | počet okr. přehl.                      | krajských oblast. či mezikraj. | celostátní či národní       | okres. | kraj.           | obl. | národní | okres.          | kraj. | obl. | národní           | okres. | kraj. | národní       | okres. | kraj. | obl.   | národní |  |
| Praha          | —                                      | 3                              | —                           | 1      | —               | —    | —       | —               | —     | —    | —                 | —      | 1     | —             | —      | 1     | —      | —       |  |
| Středočeský    | 10                                     | 20                             | 5                           | 3      | 4               | —    | 1       | 1               | —     | —    | —                 | 1      | 1     | —             | 2      | 1     | 1      | —       |  |
| Severočeský    | 10                                     | 26                             | 5                           | 1      | 8               | 1    | 1       | 1               | —     | —    | 1                 | —      | 1     | —             | 4      | 1     | 2      | —       |  |
| Západočeský    | 10                                     | 13                             | 4                           | 1      | 4               | —    | —       | 1               | —     | —    | —                 | —      | —     | —             | 2      | 1     | —      | —       |  |
| Východočeský   | 8                                      | 21                             | 4                           | —      | 7               | 3    | 2       | —               | —     | 1    | —                 | —      | 1     | 1             | —      | 1     | —      | —       |  |
| Jihočeský      | 3                                      | 6                              | 2                           | —      | —               | 1    | 1       | 1               | —     | —    | —                 | —      | —     | —             | 1      | —     | —      | —       |  |
| Severomoravský | 10                                     | 28                             | 8                           | 1      | 6               | 1    | 3       | 1               | 2     | —    | —                 | —      | —     | —             | 4      | —     | 1      | 1       |  |
| Jihomoravský   | 11                                     | 22                             | 9                           | 1      | 2               | —    | 2       | 1               | —     | —    | 1                 | —      | 1     | —             | 5      | —     | —      | —       |  |
| Celkem         | 62                                     | 139                            | 37                          | 8      | 31              | 6    | 10      | 6               | 2     | 1    | 2                 | —      | 3     | 1             | 19     | 5     | 4      | 1       |  |

V tabulce jsou pod oblastními přehlídkami zahrnuty i místní festivaly s účastí souborů z více okresů. Tabulka není přesná zejména u festivalů určených malým jevištním formám a souborům dospělých hrajícím pro děti. V prvním případě jsou některé přehlídky a festivaly pořádané SSM bez účasti kulturních středisek a SČDO. O takových přehlídkách přehled nemáme. Dále bývají takové soubory zařazovány i do přehlídek uměleckého přednesu, které naše tabulka neuvádí. V druhém případě jde o představení, která bývají většinou zařazována do běžných přehlídek jako odpolední představení pro děti. Ale i přes tyto výhrady lze z přehledu ledasco vyčíst.

Městské soubory mají přehlídky všech stupňů a pouze ty okresy, kde takových souborů je málo, přehlídky buď nepořádají, nebo se připojují k okresům bohatším. Podobnou tendenci dostává i přehlídková organizace pro

soubory vesnické a dětské. Bylo by správné, aby se okresy všude tam, kde je vesnických souborů málo, spojovaly k oblastním přehlídkám jako výběrovému předstupní pro přehlídky krajské.

Soubory dospělých hrající pro děti by si zasloužily vlastní přehlídky. Na ostatních přehlídkách působí stejně jen okrajově a chybí tu právě onen podstatný pracovní charakter festivalu zaměřený ke specifickým problémům těchto souborů (včetně seminářů).

Péče o divadlo poezie a soubory malých jevištních forem je zatím zcela nedostatečná. I když mají tyto soubory často krátkou životnost, je třeba využít talentů, které se v nich objevují, k další aktivitě. V tomto směru se stává úkol spolupráce se SSM a všemi dalšími organizacemi, respektive větší aktivita okresních a krajských rad ZUČ, nanejvýš aktuální.

J. DOLEŽAL



# JEŠTĚ K SOUTĚŽI AKTIVITY

Soutěže aktivity SČDO se zúčastnilo 38 ochotnických souborů. Za dobu jednoho roku nastudovalo těchto 38 souborů 102 divadelních titulů, tj. v průměru 2,7 na jeden soubor, a sehrálo 661 představení, což činí průměrně 17 představení na jeden soubor.

Z celkového počtu bylo na domácích jevištích sehráno 357 představení (54 %), na zájezdech 178 (27 %), na

festivalech 126 (19 %). Tedy: doma 54 % představení a na cizích jevištích 46 % představení. Účast na festivalech činí 1/5 celkového počtu představení. A to nejde ani z poloviny o vyspělé soubory kraje, u nichž je závislost na festivalech daleko vyšší. Je to dalším dokladem, jak významnou úlohu mají v činnosti ochotnických souborů přehlídky a festivaly.

Přehled o divadelních představeních v jednotlivých měsících:

| m ě s í c | premiéry | P ř e d s t a v e n í |              |                | celkem |
|-----------|----------|-----------------------|--------------|----------------|--------|
|           |          | doma                  | na zájezdech | na festivalech |        |
| srpen     | 2        | 5                     | 5            | 3              | 13     |
| září      | 1        | 5                     | 10           | 8              | 23     |
| říjen     | 5        | 23                    | 13           | 4              | 40     |
| listopad  | 12       | 41                    | 22           | 16             | 79     |
| prosinec  | 14       | 52                    | 20           | 5              | 77     |
| leden     | 9        | 34                    | 12           | 4              | 50     |
| únor      | 8        | 26                    | 18           | 13             | 57     |
| březen    | 8        | 36                    | 29           | 8              | 73     |
| duben     | 21       | 56                    | 21           | 23             | 100    |
| květen    | 11       | 47                    | 16           | 32             | 95     |
| červen    | 11       | 32                    | 12           | 10             | 54     |
| celkem    | 102      | 357                   | 178          | 126            | 661    |

## DIVADLO V BOŽEJOVĚ

Počátek ochotnického divadla v Božejově se datuje od devadesátých let minulého století. Tehdy místní studenti, bratři Lhotští, ponejvíce v létě o prázdninách, spolu se studenty z okolních obcí nacvičili celovečerní divadelní hru nebo jednoaktovku. Jeviště se dávalo dohromady jak se dalo. Obec věnovala potřebné dříví, plátno daly zámožnější panímámy a ostatní si již herci udělali sami. Nemalé potíže mívali studenti doma s rodiči, kteří ve svých dětech viděli budoucí pány, a ne komedianty. Tak se na ně tehdy hledělo.

V roce 1900 Národní jednota pošumavská zakládá v Božejově Spolek divadelních ochotníků a tím se divadelnictví v obci dostává organizovaný základ. Celých čtyřicet dalších let se hrálo na jevišti, které se muselo vždy po představení ze sálu uklidit. Jako skladiště posloužila školní půda. V roce 1936, kdy byl v hostinci Na vinopalné postaven nový, na tehdejší poměry velký sál, vybudovali si ochotníci stálé jeviště. Byl to hlouček nadšenců pod vedením učitele Kokeše, kteří vybudovali důstojný divadelní stánek. Za sedmdesát let tu byla sehrána celá stovka, ne-li víc, divadelních her. Mezi hry hodnotné pochopitelně sem tam proklouzla i nějaká ta „oddychovka“ nebo opereta. Z repertoáru uvedme: Kříž u potoka, Vojnarku, Naše furianty, Kalibův zločin, Paličovu dceru, Václava Hrobčického z Hrobčic, Lucernu, Její

pastorkyni. To je jen několik titulů z mnoha. Byly doby, kdy božejovská scéna slavila úspěchy, někdy se musela vypořádat i s prohrou. Většinou to záleželo na režisérských osobnostech; k těm nejschopnějším patřili místní řídící učitelé Novák, Panoš, Ženatý, Kokeš, Březina a naposledy pak Hron. Soubor měl poměrně dost starších ochotníků, kteří prožívali těžké začátky. Dnes mají stálou scénu, kádr nadšenců a věrné obecenstvo.

Po roce 1950 dostává soubor nový název Dramatický odbor ZK ROH Lnárna Božejov. V něm pod vedením režiséra Hrona sehrál řadu her, např.: Hrátky s čertem, Dina Mülheimová, Revizor, Paní Marjánka, matka pluku, Strakonický dudák, Kolébka, Ženitba, Hluboké kořeny, Divotvorný klobouk, Radúz a Mahulena. Během této doby se vystřídala řada režisérů a také se změnila členská základna posílená o mladé členy souboru, žel zaměstnané většinou ve dvousměnném provozu. V roce 1977 byla dokončena stavba nového kulturního zařízení. Na novém jevišti uvedli božejovští jako první hru Tylovu Tvrdohlavou ženu.

JAROSLAV SOUKUP

## KDE JE CHYBA

Ve 4. čísle letošního ročníku Amatérské scény si právem posteskli autoři článku Pro 142 000 diváků na skutečnost, že ÚV SČDO a redakce

Jeden divadelní titul byl reprizován v průměru 6krát. V období srpen–prosinec bylo uvedeno 34 premiér, tj. 33,5 %, v období leden–červen bylo uvedeno 68 premiér, tj. 66,5 %. Nejvíce premiér bylo v dubnu (21) a v prosinci (14), nejméně v září (1) a v srpnu (2). V červenci se nikde nehrálo.

Nejvíce se hrálo v dubnu (100) a v květnu (95), nejméně v srpnu a v září. V podzimním období se uskutečnilo 35 % představení, v jarním (I.–VI.) 65 %.

Ve zmíněných souborech pracuje přibližně 1700 členů, z nichž 520 je činných ve veřejných funkcích národních výborů, stranických a masových organizací, což samo nejlépe dokazuje sepětí ochotnického hnutí se zájmy obyvatel tohoto státu.

Soubory měly za období jednoho roku 2867 zkoušek, tj. v průměru 75 zkoušek na jeden soubor, což představuje při počtu 10 zkoušejících při 2,5 hod. trvání zkoušky 71 675 odpracovaných hodin. Kromě toho uspořádaly soubory 1036 individuálních vystoupení na různých shromážděních, převážně při oslavách slavných výročí. Dalších kulturně společenských akcí, na nichž se podílelo více členů souboru, bylo uskutečněno celkem 552.

Pouze tento stručný výčet čísel dokazuje významný podíl ochotníků na kulturním životě občanstva. J. D.

AS „neměli k dispozici přesná čísla z celého území ČSR o počtu sehraných ochotnických představení za jeden rok“.

Jako dlouholetý kulturní pracovník i správce OB jsem upozorňoval na tento nedostatek v evidenci zájmové kulturní činnosti při mnoha příležitostech a aktivech, bohužel zcela bezvýsledně. Chybu vidím v tom, že ministerstvo kultury již po druhé desetiletí vydává tiskopis k záznamům o činnosti kulturního zařízení každé obce, přes všechny naše připomínky tvrdošíjně neměnný:

V sumarizaci na prvních stránkách sešitu, která slouží i pro celoroční hlášení o kulturní činnosti nadřízeným orgánům, v našem případě odboru kultury ONV, je uvedena celá řada odvětví a mnohá z nich ještě značně diferencována. Například přednášky a kursy, které nevyžadují od pořadatelů tolik příprav a vlastní tvůrčí práce jako divadelní inscenace, se v sumáři dají velmi přesně rozlišit co do počtu akcí i návštěvníků. Naproti tomu divadelní amatérská představení se uvádějí v **posledním sloupci** mezi ostatními akcemi, které shrnují všechny možné (i nemožné) podniky, které nelze zařadit do předešlých kolóniek. Přát si navíc, aby přehled o divadelních představeních byl i žánrově diferencován (alespoň na činohru, muzikál, operetu, když už ne na drama, komedii, satiru atd.), je



asi těžko splnitelným požadavkem na vyšší orgány.

Jestliže Severočeský kraj z vlastní iniciativy dokáže vést přesnou statistiku realizovaných představení, mělo by toto být samozřejmostí pro všechna správní území naší republiky. Domnívám se, že by ÚV SČDO a redakce AS mohly jednáním na příslušných místech ministerstev kultury ČSR a SSR aktivně zapůsobit, aby zcela nevyhovující Přehled o činnosti kulturních zařízení byl radikálně změněn také ve prospěch amatérského divadla, a tím byla doceněna práce těch, kdož je vytvářejí.

Případné námitky, že určitou evidenci by měla mít Dilia, kam se mají hlásit představení, jsou nesmyslné. Z praxe víme, že některé soubory v malých obcích tak dosud nedělají, že mnohde školské a kulturní komise MNV ani nevědí, jak mají postupovat při povolování žádostí o divadelní či estrádní představení. Bohužel ani pracovníci zájmové umělecké činnosti na OKS nemají přehled o činnosti některých souborů, postrádají řádnou evidenci vedoucích pracovníků, repertoáru i stavu zařízení a znají je jedině tenkrát, pokud se soubory samy obrazejí k nim o metodickou pomoc.

ALEŠ NĚMEČEK



## ŽIVOT DIVADLU — DIVADLEM ŽIVOTU

Marie Němečková je nejstarší členkou dramatického kroužku „Jaroslav“ při OB v Luži na Chrudimsku. 28. června t. r. se dožila devadesátilet v kruhu své i ochotnické rodiny, mezi těmi, kteří se podílejí na kulturní činnosti dnes střediskové obce pod starobylým hradem Košumberkem, v místě největšího JZD na okrese a Gottwaldovy dětské léčebny pohybových poruch, na jejíž počátky — dříve Hamzova ústavu pro tuberkulózní děti — se dobře pamatuje.

Pochází z rodiny, která měla k divadlu vždy blízko. Vždyť v hostinci její babičky paní Brichové na Chlumku na-

šel spolek v 80. letech min. století trvalé působiště a když jej převzal její otec, který byl i dlouholetým nápořádou a ředitelem ochotnického sdružení, bylo zde zřízeno v letech 1892–93 již zděné jeviště.

Na divadelních prknech zdomácněla proto od nejtěplejších let. Po řadě dětských rolí a dívčích úložek byla její první velkou hereckou příležitostí Dorotka v Tylově Strakonickém dudákově v roce 1908. Protože byla úspěšná i v následujícím roce jako Ludmila v Paní mincmistrově i Petr ve Zvíkovském rarášku v Stroupežnického hrách, a zvláště jako Jenůfa v dramatu G. Preissové, dal jí Ed. Kozlík v r. 1910 příležitost uplatnit se v titulní roli Ibsenovy Nory. Jejími učiteli byl nejen zkušený režisér Josef Leníček, členové Šislerovy rodiny, z nichž Josef Kajetán Šisler se stal ředitelem divadla v Chicagu a výborná herečka Marie byla dlouholetou předsedkyní spolku, ale i ostatní, kteří se na inscenacích poměrně náročných her podíleli.

Její divadelní činnost přerušila první světová válka, ve které ztratila svého prvního muže. V posledních válečných letech se však vrátila na lužské jeviště, které postrádalo řadu mužů vázaných v té době vojenskou povinností. Mezi závažné role tehdy patřila Ella v Ibsenově J. G. Borkmanovi, kněžna v Jiráskově Lucerně, Marta v Guimerově Nízině a její 60. divadelní postava — Maryša v Mrštíkově stejnojmenné hře. Dodnes chová v paměti některé pasáže z těchto rolí. Ve všech je kousek jejího života.

V osvobozené republice střídala pak jedna stěžejní role druhou. Soubor studoval více jak 10 her ročně a nejméně v jejich polovině hrála M. Němečková. Pochopení pro svou práci a oporu v životě našla ve svém druhém muži, který se v roce 1922 vrátil ze zajetí v Rusku. Již před odchodem do války byl nadšeným ochotníkem — hercem a výtvarníkem, později jednatelem spolku a spoluvůdcem nové divadelní budovy v r. 1926. V mnoha inscenacích hráli společně, na ostatních se podílel alespoň po technické stránce. Za 45 let aktivní činnosti jich bylo 205.

Uvážíme-li, že se ochotníci scházeli třikrát týdně na zkoušky, co času bylo třeba k vlastnímu studiu role, většinou ručně opisované, že si herci sami obstarávali rekvizity nebo si připravovali či upravovali kostýmy, pak těžko pochopíme, jak to dokázali v mimopracovní době a existenčních starostech, nezanedbávající přitom péči o rodinu.

Hereckými úspěchy M. Němečkové na které ještě dnes vzpomíná řada stálých návštěvníků lužského divadla, byla paní Alvingová v Ibsenových Strašidlech (1919), Helena v Čapkově dramatu RUR (1921), M. Andrejevna v Gogolově Revizoru (1921), hraběnka v Šubrtových Probuzečích (1922), Gíza v Preissové Jaru v podzámčí (1926), kněžna v Jiráskově Lucerně při otevření nové budovy sokolovny-divadla

25. 7. 1926, Lesana v Tylově Strakonickém dudáku (1926), Hanči v Jiráskových Psohlavcích (1927), Riceová ve Veillerově hře Jest Mary Duganová vina (1929), Vojnarka v stejnojmenné Jiráskově hře (1930), Hermelinová ve Wernerově Komediantu Hermelinovi (1931), paní Fabiána v Langrově komedii Obrácení Ferdiše Pištory (1933), Alžběta ve Vrchlického Noci na Karlštejně (1934), Cibulčini v Tylově Fidovalce (1935), Anna ve Wernerových Lidech na kře (1936), M. D. Rettigová v Jiráskově stejnojmenné hře (1937), Maryša v Tůmových Pasekách (1940) a další. Z celého bohatého repertoáru ochotnického divadla je patrné, jak rozdílné typy rolí M. Němečková vytvářela. Uplatnila v nich své herecké nadání i vnímavé pozorování světa kolem sebe. Divadlo stalo se jí skutečnou školou jejího bohatého života.

Poslední, 154. rolí byla Lizalka v Mrštíkově Maryše. Hra byla uvedena u příležitosti 140. výročí ochotnického divadla v Luži, kdy si společně zahráli mnozí starí členové souboru, roztroušení po celém území naší republiky. Její zájem o divadlo však ani pak neustal, těšila se z výsledků práce souboru v osvobozené vlasti po druhé světové válce, pomáhala radami mladým, kterým vždy stranila, a podporovala progresivní snahy rozvoje amatérského divadla v podstatně lepších podmínkách socialistického státu. Její paměť podstatně pomáhala při zpracování statí z historie lužského ochotnického divadla, které loni oslavilo 175 let činnosti. Dosud nevynechala téměř žádnou premiéru lužského souboru, jenž zůstal aktivní i v konkurenci hromadné sdělovacích prostředků a snaží se odpovědně plnit kulturní poslání ve svém městečku. Jako jedna z nejstarších občanek věří, že živé mluvené slovo a bezprostřední styk diváka s hercem nemůže nahradit žádná, sebedokonalejší technika a že proto ochotnické divadlo nezanikne v přetechizovaném světě.

Ve svých dětech a nyní již vnucích, kteří jsou stejně nadšení ochotníky, vidí pokračování svého celoživotního úsilí o krásu života a lidské vztahy mezi lidmi.

## OCHOTNÍCI V SEDLČANECH JUBILUJÍ

Ochotnický soubor Kulturního domu J. Suka v Sedlčanech oslavil letos 135. výročí činnosti. Na konferenci po slavnostním představení Našich furiantů byla hodnocena dosavadní úspěšná práce a zasluhujícím členům byla předána čestná uznání. V rámci oslav však byly sehrány ještě další hry. Především to byla hra J. N. Štěpánka Berounské koláče, která byla připomenutím prvního představení sedlčanských ochotníků před 135 lety. Dále pak Labichův Slaměný klobouk,



Okénko Olgy Scheinpflugové, Kožíkovy Noci na Zvíkově a báchorka H. Kubátové. Jak přišla basa do nebe. Sedláčtější nezapomněli ani na dětské diváky. Sehráli pro ně Čtvrtkovu Malou kouzelnici, Hrubínovu pohádku Sněhurka, zvířátka a sedm mužičků, Popelku O. Lichardové a Jílkovu Šípkovu Růženku. Celovečerní představení doplňovala pásma a malé jevištní formy k významným celospolečenským výročím a příležitostem.

Většina vyjmenovaných her byla hrána v Sedlčanech nejméně třikrát, některé dokonce i šestkrát, takže

představení zhlédlo přes 15 000 diváků. Soubor má již své občanstvo, které mu fandí a soustavně jeho představení navštěvuje. Může se pochlubit i dvěma předplatitelskými skupinami. Předpremiéry každé inscenace se hrají v dopoledních hodinách pro důchodce a starší občany z města i okolí. Celá souborová činnost je plánována a prováděna v úzké a plodné spolupráci se zřizovatelem — Kulturním domem Josefa Suka. Soubor divadelních ochotníků je členským souborem SČDO a ze šedesáti jeho členů je jich v SČDO padesát. Velmi úzce spo-

lupracuje s KV SČDO a patří k souborům neaktivnějším. Stejně tak jeho jednotliví členové. Jmenujme vyznamenané na slavnostním shromáždění: dlouholetý režisér souboru V. Stibor a zasloužilý pracovník souboru A. Hartman.

Soubor má ve znovuzřízení kulturního domě pro svoji zásluhou práci velmi dobré pracovní podmínky i prostředí. Spolu s chutí do práce jsou tu předpoklady pro další dobrou a smysluplnou ochotnickou činnost.

L. L H O T A

## VÝBĚR PRO VÁS

VLADIMÍR KAVČIAK: TLUSTÝ KRÁL

Těžce dolehla zpráva o smrti uherské královny Kuňky na českého krále Jiřího z Poděbrad. Král svou dceru provdal za uherského Matyáše v zájmu zachování míru mezi oběma státy. A teď nemocný, u papeže v nemilosti, v opovržení u některých šlechticů pro svůj málo urozený původ a nenáviděn některými pro podezření, že dal zabít svého předchůdce krále Ladislava, želí ztráty milované dcery, která zemřela ve čtrnácti letech při porodu. Ani druhá zpráva není radostná. Vyprovokování neuváženým kouskem králůva nejstaršího syna Viktorina, vtrhlí Uhrí na Moravu a pronikli až ke Kutné Hoře. Král vyrazil proti Uhrům a obklíčil je i jejich krále, svého bývalého chráněnce a pozdějšího zetě Matyáše. Když ale zjistil, že Matyáš nemá k tomuto tažení císařovo svolení a že navíc císař se Matyáše bojí, a proto proti němu nepoužije papeže, král Matyášovo vojsko nezničil, ale uzavřel s ním příměří do nejbližšího sněmu. Ale den před sněmem navrhl Matyáš králi, aby nechali místo bojovat své šašky a uzavřeli příměří na rok. Teprve potom svolají sněm. Král souhlasil s tímto návrhem. Ale Matyáš, povzbuzen vítězstvím svého šaška, příměří poruší a podporován českou katolickou šlechtou i papežským legátem nechá se v Olomouci korunovat za českého krále. Aby zachránil království před uherským područením, vzdá se král svého snu odkázat korunu některému ze svých synů a nabídne ji — po své smrti — polskému králi pro jeho syna Vladislava spolu s rukou své dcery Ludmily. A zatímco král čeká na odpověď, řádí Uhrí v Čechách, dokonce přitáhnou už k Praze. Královna Johana v přestrojení se postaví do čela vojska bránícího Prahu, Uhry odrazí, a tím vlastně přinutí krále, aby pokračoval v pronásledování Uhrů. Uhrí

ustoupí k Brnu, kde zajmou náhodou králova syna Viktorina. Aby syna zachránil, vyzve král Matyáše na souboj se slibem, že když Matyáš prohraje, uzavře s ním král mír výměnou za syna. Ale Matyáš souboj odmítne, protože tlustý a nemocný král mu není dost dobrým soupeřem. Šťestí však přeje králi. Polský král přijímá královu nabídku, jen kacířskou nevěstu nechce; papežský legát se ke králi začne chovat jako spojenec, ale král ho odmítne. Zato Matyáš je ve svízelné situaci: legát ho opustil, stejně tak i biskup a katoličtí páni. Císař ho neuznal za českého krále, papež mu nedal peníze a polský král mu odmítl dát dceru za manželku. Poslední ránu zasadil Matyášovi prohraná bitva, a tak mu nezbývá než utéci z Moravy. Bere s sebou i zajatého Viktorina. Je po válce. Těžce nemocný král umírá uprostřed práce pro mír chvíli poté, co zemřel arcibiskup, který mu tolik pomohl, a chvíli před tím, než zemřel papež, který ho tolik nenáviděl.

Kavčiaková hra, jejímž hlavním hrdinou je český král Jiřík z Poděbrad — jedinečná postava nejen českých, ale evropských dějin — je zajímavým a úspěšným pokusem napsat moderní drama z historie. Má dvě jednání a jedenáct obrazů, z nichž 5 se odehrává v místnosti měšťanského domu, kde král bydlí, a 6 na pláni, na níž je dvakrát královský stan a čtyřikrát část domu s lešením. Příběh hry se odehrává v Čechách a na Moravě v letech 1469—1471. Má 15 mužů, 3 ženy a kompars. Velké role jsou: Tlustý král (49—51 let), Arcibiskup (50 let), šašek Jan (40 let), uherský král Matyáš (29 let), králův nejstarší syn Viktorin (22 let), královna Johana (30 let). Střední role: králův prostřední syn Jindřich (20 let), králův syn Hynek (18 let), králův sekretář Vlček, Zdeněk ze Šternberka, papežský legát. Malé role: králova dcera Ludmila (14 let), olomoucký biskup, Matyášova milénka (20 let), královna služebná, uherský šašek (40 let), posel, voják, uherský voják. V komparsu mohou vystoupit sluhové, vojáci, chlapci, lidé, maškary a 4 královny děti. Hra je urč-

na pro vyspělý soubor s dobrým typem pro titulní postavu a s vynalézavým režisérem a výtvarníkem.

MICHAEL VELIČKOV: NŮŽ

Plukovník ve výslužbě Štefan Pešev, bývalý profesor vojenské akademie a dvojnásobný nositel Řádu 1. stupně za odvalu, je vyšetřován v souvislosti s dosud nevyjasněným případem násilné likvidace tří komunistů pracujících v ilegalitě za druhé světové války. Svědek Ivan Denkov tvrdí, že celá likvidační akce se dala pod Peševovým vedením i za jeho přímé účasti. Komunisté byli oběšeni ve skladu kasáren, v nichž byl Pešev zastupcem velitele, a pak hození do studny. Pešev svou účast v případu popírá. Podivínský Peševův syn Kyril usvědčí na místě činu — ve starém kasárenském skladu — Denkova ze lži. Katem prvních dvou komunistů byl právě Denkov. Třetího, polomrtvého Kyrilova profesora dějepisu, zabil vojenským nožem Pešev. Kyril byl tenkrát jako dítě svědkem celého případu. Otec jej vzal s sebou, protože z něho chtěl vychovat tvrdého muže. Pešev se pod tíhou důkazů přizná. Na svůj další osud čeká Pešev ve svém bytě. Kyril ho opouští navždy. Před odchodem dá otcí onen starý vojenský nůž, jímž byl zabit třetí komunist. Dává mu tak možnost, aby vykonal trest sám nad sebou. Ale Pešev odmítá. Čeká na vyšetřovatele, který ho přichází zatknout.

Drama ve dvou částech známého současného bulharského dramatika přeložil Miloš Vojta. Má 4 muže a 2 ženy. Velké role jsou: Štefan Pešev (68 let) a jeho syn Kyril (42 let). Vyšetřovatel Asen Ralev (30 let), šikovatel Ivan Denkov (50 let), právnička Olga (24 let) a Peševova druhá žena Kristina (38 let) jsou role střední. Dekorace jsou jednoduché: kancelář s předsídkou, pokoj na půdě, místnost ve starém skladišti a hala. Mezi jednotlivými obrazy jsou krátké mezihry, v nichž jsou pouze slyšet hlasy dramatických postav. I když hra vypadá na první pohled jako snadná, je možno ji doporučit jenom souboru, který



má herce schopné hlubšího psychologického zpracování postav.

## IVAN VLK: POHÁDKA O POPELCE

Král Bivoj V. by rád oženil svého syna prince Radovana, ale princ se žádná nevěsta nelíbí. Po dlouhém naléhání princ slíbí, že si na třech plesích, které král uspořádá pro všechny mladé dívky v království, vybere nevěstu. V případě, že svůj slib nesplní, ožení se s tou, kterou mu vybere otec. Pozvání na ples dojde i do chalupy, kde žije otec s dcerou Hankou a se svou druhou ženou Bětou a jejími dvěma dcerami, hubenou Katkou a tlustou Barkou. Oběma nevlastním dcerám přiveze otec z města krásné šaty, aby mohly jít na ples. Hanka ví, že ji macecha na ples nepustí, protože ji má v domě místo služby, která

ani pořádné jméno nemá — všichni jí říkají Popelka. A tak si místo šatů přeje to, co otec cestou klepne do klobouku. Jsou to tři oříšky, v nichž Popelka po odchodu sester najde krásné šaty a tak se může i ona plesu zúčastnit. Princ Radovan tančí jen s ní a marně se snaží vypátrat, kdo je ta krásná neznámá. Úderem půlnoci Popelka z plesu uteče a princ nezbyvá než netrpělivě čekat do druhého dne. I z druhého plesu Popelka princem uteče. Aby neutekla i ze třetího, nechá princ namazat schody medem. Popelka uteče i tentokrát, ale ztratí na schodech střevíček. Zamilovaný princ obejde se střevíčkem všechna děvčata z celého království, ale všem je střevíček malý. Ani Katka a Barka jej neobují. Ale Popelka střevíček oblékne jako nic. Šťastný princ se s Popelkou ožení a nic nedbá na to, že je

chudá a prostá. Pravou krásu a ušlechtilost našel v popelu.

Vlkova veršovaná pohádka má čtyři dějství. Jednoduchou dekorací tvoří revuálka s namalovaným hradem, v pravém portále je otáčecí roh chalupy a kousek plotu, ostatní jevištní prostor tvoří hradní síň. V pohádce vystupuje 5 mužů, 6 žen a kompars. Velké role jsou: Vypravěč (který celý příběh provází slovem i hrou na kyrtaru), princ Radovan, král Bivoj V. (jeho otec), Popelka, Běta (její macecha), Katka (Popelčina nevlastní sestra) a Barka (druhá nevlastní sestra). Střední a menší role jsou: Otec, rádcé, 1. dvorní dáma a 2. dvorní dáma. Svou technickou jednoduchostí se pohádka hodí pro každý soubor dospělých hrajících pro děti.

J. ČERNÍKOVÁ

## ZÁPISNÍK

**STRAŽKOVICE** Divadelní soubor Osvětové besedy Strážkovice na Českobudějovicku pokračuje v tradici bývalého ochotnického spolku Trocnov, který byl v obci založen v r. 1918 a pracoval až do okupace. Po osvobození se činnost souboru obnovila. Nejplodnějšími léty činnosti souboru bylo období 1958–60, kdy byly uváděny četné hry českých klasiků. Členové současného divadelního souboru chtějí svou práci přispět k vytvoření takového divadelního kolektivu, který je pro naši vesnici i celou společnost potřebný. Soubor má širokou členskou základnu, ve které jsou zastoupeny tři generace. Potěšitelný je zájem mladých, členů SSM, kteří se aktivně do divadelní činnosti zapojují. Soubor má pro svou práci dobré podmínky. Je podporován MNV i OKS v Českých Budějovicích. Velkým přínosem je spolupráce se členem Jihočeského divadla Zdeňkem Jarolínkem, který se souborem pracuje již třetí sezónu. V letošním roce soubor nastudoval Tylovu hru Chudý kejklíř. V. NĚMEC

**KAROLINKA XIX.** okresní festival vespělých amatérských souborů v Karolince se uskutečnil v květnu. Repertoár: H. Schöbelová — 2X Kateřina (Soubor SZK Velké Karlovice), O. Losellani — Žert vinaře Agaba (Soubor OB Jarcová), V. Novák a S. Oubram — Loupežnické koření (Soubor ZDS Šafaříkova Valašské Meziříčí), První Valašský muzikál aneb Achab a Jezabel (Soubor SSM při M klubu Valašské Meziříčí), A. P. Čechov — Strýček Váňa (Soubor SAS KP Rožnov pod Radhoštěm), B. Vasiljev —

Nestřílejte bílé labutě (Soubor KP Karolinka) a Š. Králík — Margaret zo zámku (Soubor KaSS Turzovka).

**CHOMUTOV** 7. Dny dětské radosti v Chomutově mají již svoji tradici. Letos zde hrálo celkem devět souborů (5 z chomutovského okresu, po jednom z okresů Louny, Most, Teplice a jako host soubor libochevických dětí). Festival byl dobře zorganizován především zásluhou místního souboru K. Čapek. Celá akce se jako každoročně těšila pozornosti nejen diváků (přišlo jich na 2500), ale i stranických a státních orgánů města a okresu. Rozpačitě se jevila dramaturgie přehlídky jako celku. Hrály se především texty určené dospělým interpretům. Kladem bylo, že v devíti souborech se obecnostu představilo celkem 148 dětských divadelníků.

**KADAŇ** Kadaňský divadelní květen se konal na počest IX. všeodborového sjezdu ROH a 60. výročí VŘSR. Představení pro dospělé: V. Majakovskij — Štěnice (Divadelní soubor V. K. Klíčpera OB Radonice), G. Gorin — Zapomeňte na Hérotatru (Soubor K. Čapek ZK ČSD Chomutov), J. Solovič — Stříbrný jaguár — (DS KD Klášterec nad Ohří) a Z. Malý — Druhý konec tmy — (Soubor Slovan KDP Kadaň). Představení pro děti: J. a V. Valešovi — Těsky plesky (Pionýrský soubor Radoňáček ZDS Radonice), O. Daněk — Zvířátka a Petrovští (Divadelní soubor K. Čapek ZK ČSD Chomutov) a J. Sypal — Koráb Racek (Divadelní soubor II. ZDS Klášterec nad Ohří).

**HORNÍ POČERNICE** Divadelní Studio 11 si začali říkat před dvěma lety, když hráli Pulce, hru, kterou napsal režisér Vladimír Stoklasa o nich a

kteou se loučili s dětstvím. Začali před osmi lety — tehdy ze svépravidké školy odcházela oblíbená učitelka do důchodu a děti napadlo zahrát jí na rozloučenou Broučky. Úspěch dal podnět k úpravě divadélka v přírodě na zahradě svépravidké školy. Po Broučcích následoval Čtvrtkův Rumcajs, potom Zmatky kolem Katky (úprava Werichovy Lakomé Barmy) a Piráti z Fortunie P. Novotného a M. Garguly. S těmito inscenacemi procestoval soubor celý Středočeský kraj a mnohokrát je reprízoval. Pak následovali zmínění Pulci (účast na přehlídce v Kaplici), pohádka Loukotkové Tajemství Černého lesa a s malými žáky Sypalova hra Co měsíc vyprávěl. Studio dnes připravuje další dvě hry a dva dětské soubory hrají v režii těch, kteří před osmi lety začínali s Broučky. Také divadélko v přírodě — ve svépravidké škole žije. Letos v červnu se zde konal další ročník festivalu.



### KOUTEK SAL SČDO

Soutěž aktivity: Po šesti letech je i nadále v čele soutěže pražský soubor Zvoneček následovaný Maňáskářským kroužkem SPGS z Kroměříže, souborem Pimprle z Prahy 10 a strakonickou Radostí.

Ze souborů: Soubor sekce učitelů mateřských škol okresu Gottwaldov zorganizoval 3 brigády a předvedl 14 vystou-

pení v mateřských školách. Rolníčka z Pelhřimova připravila výstavu dětských kreseb inspirovaných loutkovým divadlem. Sluníčko z Mnichova Hradiště se zúčastnilo brigády při úpravě kina a uskutečnilo 16 vystoupení na schůzkách k MDŽ a k volbám do občanských výborů. Přerovští loutkáři vystupovali v březnu v rámci MDŽ a v dětských domovech. Soubor ze Smřic připravil pro návštěvu místních ZDS výstavu loutek. Kohoutek ze Vsetína se zúčastnil tří brigád pořádaných MěNV.

Přírůstky SAL SČDO: Od začátku roku do konce března vstoupilo do SAL 61 členů. Mezi nově přihlášenými jsou členové souborů Krnováček z Krnova, Na půdě z Rokycan, Jitřenky ze Žatce, Před branou z Rakovníka a další.

V Ústí nad Labem se konal již XIV. festival severočeských loutkářů amatérů. Jedním z pořadatelů tohoto plodného tradičního setkání byla i SAL, která pro zúčastněné soubory věnovala ceny a v rámci festivalu uspořádala 4. oblastní kolo I. přehlídky individuálních vystupů s loutkou. PSL

**DIVADLO RADOST** Členský soubor SAL SČDO Radost ze Strakonice působí již 27 let. Hraje pro děti i dospělé pravidelně a metodicky spolupracuje s ostatními loutkářskými soubory v okrese i v Jihočeském kraji. Počet nastudovaných her překročil již stovku. Soubor usiluje o osobitý výraz a čistotu divadelního projevu. Díky tomuto úsilí se některé inscenace souboru Radost zapsaly do historie amatérského loutkářství. Především Lancelot a Alexandrina, luminiscenční Barevné pohádky oceněné na XV. loutkářské Chrudimí a jevištní zpracování Čelakovského balady Toman a lesní panna, která byla na loutkářském festivalu



v maďarské Békéscsabě. Velmi se souboru osvědčuje spolupráce s místními ochotníky, kteří si v Radosti rádi „zamluví“ nejrůznější postavy. V poslední době soubor obohatil repertoár hrou starých lidových loutkářů Pan Franc na zámku. Tento příběh byl příležitostí, aby si loutkáři vyzkoušeli kumšt starých komediantů. Hrál se s historickými loutkami z ruky pražského řezbáře italského původu Alessiho (na Zemanově snímku). Hrál se úspěšně. Diváci dokázali ocenit půvab četných archaismů i celkovou atmosféru představení. V soutěži aktivy je soubor Radost na čtvrtém místě a u strakonických dětí na místě prvním. **jk**

#### TEMATICKÉ ZÁJEZDY OCHOTNÍKŮ A LOUKÁŘŮ

SČDO spolu se SAL chystá na letošní září dva zájezdy.

Ochotníci navštíví Západočeský kraj a loutkáři Východočeský kraj. První zájezd bude zahájen setkáním se členy vyspělého divadelního souboru v Újezdě u Radnic, bude pokračovat prohlídkou muzea v Radnicích, zámku Zbiroh a na závěr se výletníci zúčastní předhlídky v Žebráku. Loutkáři navštíví vyspělý loutkářský soubor ve Smiřicích, Boučkovu loutkové divadlo v Jaroměři a pevnost Josefov. **Ap.**

**VÁCLAVOVICE** Soutěže a předhlídky amatérského divadla mají ve Václavovicích v okrese Frýdek-Místek již dlouhou tradici. Letos již osmnáctý festival byl uspořádán na počest 60. výročí VŘSR Osvětovou besedou ve Václavovicích a Okresním kulturním střediskem ve Frýdku-Místku pod záštitou VOKŠČ, MNV a MVNF ve Václavovicích. V průběhu festivalu vystoupily 4 soubory. —

Divadelní soubor OB Kozlovice sehrál hru N. V. Gogola Revizor, KD dolu J. Fučík v Petřvaldě hru Jana Jílka Silvestr, Mladá scéna JKS Vratimov sehrála muzikál maďarské dvojice T. Déry—S. Pócs Festival a soubor Slezan při OB Václavovice se představil hrou S. Michalkova Pěna. Divadelní festival měl tradičně dobrou úroveň. Stal se významnou společenskou akcí, která vhodně zapadala do rámce oslav slavných májových dnů.

MARIE TOMISOVÁ

#### Hry pro dospělé

Jiří Šotola: Ajax (5 mužů, 4 ženy)  
Mírko Stieber: Báječní milenci potřebují čas (2 muži, 1 žena)  
Karel Kubánek: Kacíři (12 mužů, 4 ženy, kompars)  
Mikuláš Kočan: Kastelán (4 muži, 3 ženy)

Peter Hacks: Jarmark ve Volo-prtech (2 muži, 1 žena)  
Paul Willems: Prší mi do domu (6 mužů, 3 ženy) — dev. váz.  
Eugen O'Neill: Ach, ta léta bláznivá (8 mužů, 5 žen) — dev. váz.  
Jean Cocteau: Psací stroj (3 muži, 3 ženy) — dev. váz.

#### Muzikál

Eugen Mirea-Henry Malineanu: Dobrý večer, pane Wilde (6 mužů, 4 ženy)

#### Hry pro děti a mládež

Alex Koenigsmark: Tajemný doktor Ox (9 mužů, 5 žen)  
Josef Mlejnek: Létající třída (třída, soubor)



BORIS VASILJEV

PŘEKLAD A DRAMATIZACE JARMILA ČERNÍKOVÁ

# A JITRA JSOU ZDE TICHÁ

Ediční poznámka: Slavná sovětská novela zpracovává heroickotragický příběh z II. světové války z moderní prostotou, odporem k nabubřelému patosu; je plná životní pravdy, věčnosti, člověčiny, má silný náboj etický a emotivní a stala se v současné sovětské kultuře (též v divadelním, filmovém a operním zpracování) nejen dílem připomínajícím minulost, ale především apelujícím přítomnost, vyzývající do boje proti všemu, co mrzačí život. Z iniciativy rakovnického souboru a jeho nedávno zesnulého režiséra S. Cóna, vznikl pro soubor nový divadelní přepis této novely, který podle našeho soudu velmi dobře postihuje ideově uměleckou strukturu Vasiljevova díla a velmi zkušeně ji převádí do divadelních obrazů. Protože jeho autorka J. Černíková důsledně respektuje možnosti

amatérských inscenátorů, znamená rakovnická premiéra také významné obohacení ochotnického repertoáru. V tomto a příštím čísle AS otiskujeme z dramatisace, jež nevyšla v DILIA, obsáhlejší ukázkou. Redakce

#### Osoby

Vypravěč; Fedot Jevgrafovič Vaskov (32 let, staršina a velitel základny na 171. stanici); Kirjanovová (30 let, starší seržant, zástupce velitele čety a velitelka obou družstev); Rita Osjaninová (20 let, mladší seržant); Žeňa Komelkovová (19 let, vojn); Galja Četvertakovová (18 let, vojn); Liza Bričkinová (19 let, vojn); Soňa Gurvičovová (20 let, vojn); nacističtí parašutisté

**VYPRAVĚČ:** ... Dívky byly většinou mladé a pohledné a staršina si stále častěji připadal jako host ve vlastním domě, protože pořád aby klepal, nebo aspoň kašlem upozorňoval na svůj příchod, aby snad nepřišel nevhod. Jeho vojáčky sice nepili a nezačínali si plecky se ženskými, ale jejich disciplína byla katastrofální. A to bylo pro Vaskova nemyšlitelné. On sám vždy důsledně plnil vojenský řád, který znal z paměti, kterého si vážil a který mu byl oporou. Vzdělání měl staršina minimální. Když končil čtvrtou třídu, zabil mu medvěd otce a tak čtrnáctiletý Vaskov přestal chodit do školy a jako jediný muž v rodině se začal starat o její obživu. V armádě

byl deset let a dotáhl to až na staršinu. V devětatřicátém těsně před finskou válkou se Vaskov oženil. Žena mu porodila syna, ale než se staršina vrátil z fronty domů, utekla mu s plukovním veteránem. Vaskov se s ní dal rozvést a chlapecka dal ke své matce na ves. Ale chlapec za rok zemřel. Pak začala válka. Dvaatřicetiletý staršina Vaskov, který si z finské války přinesl dvě medaile a jedno těžké zranění, se stal velitelem vojenské základny na 171. stanici. Byl na své postavení velitele hrdý a o svou velitelskou autoritu se bál. Děvčata mu mezi sebou říkala „stařík“ a často bezděčně, ale ještě častěji vědomě ho vyváděla z míry. A tak

za poslední měsíc ztratil Vaskov všechnu svou bývalou spokojenost. Netušil, že jeho dnešní trampoty nejsou ničím proti tomu, co ho čeká v nejbližší budoucnosti. Poslem této budoucnosti byla mlčenlivá dvacetiletá vdova, mladší seržant Rita Osjaninová, která dvakrát v týdnu opouštěla v noci tajně vojenskou základnu, aby se podívala na svého třiletého synka, který žil u její matky v nedalekém městečku. O jejích výletech věděly jen její dvě kamarádky, krásná Žeňa Komelkovová a hubeňoučká Galja Četvertakovová. Po jednom takovém nočním výletu vzbudila Rita brzy ráno staršinu Vaskova.

RITA (stojí před dooblékajícím

se Vaskovem a drží v ruce boty): Soudruhu veliteli, v lese jsou Němci!

**VASKOV:** Odkud to víš?

**RITA:** Viděla jsem je. Jsou dva. Mají samopaly a maskovací pláštěnky.

**VASKOV:** Velení do zbraně! Rychle! Okamžitě vyhlašuji bojový poplach! Jdi a zavolej Kirjanovovu! (Rita odběhne, Vaskov se vrhne k telefonu) Borovice! Borovice!... Krucifix! Buď tam spěj, nebo je to polámaný!... Borovice! Borovice!... Jděte do... Konečně! Mluví sedmnáctý! Dej mi třetího! Rychle!... Hlásí se Vaskov, soudruhu třetí. Němci jsou v lese vedle základny, dnes byli zjištěni v počtu dvou!...



Objevil je mladší seržant Osjaninová.

**KIRJANOVÁ** (vejde, bez pilotky, narychlo obléknutá, mává rukou jako na večírku): Co se děje? (Vidí, že Vaskov telefonuje, tak zmlkne)

**VASKOV**: Vyhlásil jsem poplach, soudruhu třetí. Chci pročesat les... rozumím, nenechávat základnu bez ochrany... Jak vypadají? Osjaninová říkála, že mají samopaly a maskovací pláštěnky. Asi průzkum... Chytíme je, soudruhu třetí, než dojdou příliš daleko... Rozumím. Vezmu asi pět lidí z velení a půdu po jejich stopách... Ano. Kirjanová, k telefonu! (Předá sluchátko)

**KIRJANOVÁ**: Starší seržant Kirjanová, soudruhu třetí. Slyším... Ano... Ano... Ano... Rozkaz! (Položí sluchátko)

**VASKOV**: Hlavně mi dej tu, která Němce viděla!

**KIRJANOVÁ**: Rozkaz! (Odejde, staršina se doobléká, zatím co z venku je slyšet hlas Kirjanové) Mladší seržant Osjaninová, vojín Komelkovová, Četvertakovová a Bričkinová, vystoupit. Za mnou! (Přivádí pět diváků. Žena Komelkovová je vysoká, štíhlá, velice krásná dívka asi dvacetiletá s mohutnou hřívou dlouhých rezavých vlasů, které jsou v tuto chvíli zcela neučesané. Soňa Gurvičová, malíčká nehezka drobná dívka s velkými polobotkami, jejichž šněrovadla nejsou zavázána, takže si na ně Soňa šlape. Galja Četvertakovová, hubená dívka s chlapeckou postavou a línými vlasy, plnými jakýchsi papírků. Liza Bričkinová, podsaditá až bachratá dívka s kulatým zdravým obličejem, oblečená velice ledačce, jak tomu ve spěchu bývá. A konečně Rita Osjaninová, statná asi dvacetiletá žena se sympatickým, bezúsměvným a mlčenlivým obličejem, rozčuchaná, ale teď už obutá. (Dívky se seřadí a Kirjanová hlásí) Soudruhu veliteli, pětičlenné družstvo je připraveno k akci.

**VASKOV** (prohlíží dívky a rozčílí se): Tomu říkáš připraveno? Ta má hřívu až do pasu... tahle má v hlavě jakési papírky... tamta není ani pořádně obléknutá... Tomu říkáš vojáci? Copak s těmi můžu pročesávat les a lovit Němce se samopaly! Nejdeme na ryby! Aspoň střilet aby uměli!

**KIRJANOVÁ**: Střilet uměl!

**VASKOV**: Jo, ještě, umí některá německy?

**SONA**: Já umím!

**VASKOV**: Co já?! Jaké já! Vy neznáte vojenský řád! Hlaste se jménem!

**SONA**: Vojín Gurvičová.

**VASKOV**: Jak se řekne německy ruce vzhůru?

**SONA**: Hände hoch!

**VASKOV**: Správně. (Kirjanová) Dáš jim přiděl potraviny a střeliva na dva dny a dvě noci.

**KIRJANOVÁ**: Rozkaz, soudruhu veliteli!

**VASKOV** (dívám): Vy se pořádně najíte, obujete se jako lidi, obléknete se, zkrátka se připravíte na cestu. Máte na to čtyřicet minut. Rozchod. Kirjanová a Osjaninová tady zůstanou. (Dívky odejdou. Vaskov rozloží po stole starou mapu a přinese oběma po talíři polévky) Jezte!

**KIRJANOVÁ** (pusť se do jídla): Dobrá, tu vařila vaše bytná, soudruhu veliteli?

**VASKOV** (přeslechne otázku, kouká do mapy. Osjaninová): Potkala jsi je na téhle cestě?

**RITA**: Ano, tady! (Ťukne prstem do mapy) Prošli kolem mne směrem k silnici.

**VASKOV**: K silnici?... A cos dělala v lese ve čtyři hodiny ráno? (Rita mlčí)

**KIRJANOVÁ**: Prostě si tam odskočila!

**VASKOV**: V noci? Pro noční odskočení jsem vám vlastnoručně postavil záchod. Nebo se tam snad nevejdete?

**KIRJANOVÁ**: Víte, soudruhu staršino, na některé otázky není žena povinna odpovídat. Je na to ostatně příslušný rozkaz!

**VASKOV**: Víte, soudruško seržante Kirjanová, tady nejsou ženy, tady nel. Tady jsou vojáci a velitelé, jasně? Je válka a dokud neskončí, budeme všichni středního rodu.

**KIRJANOVÁ**: Ale, ale! A co že spíte se svou bytnou na manželských postelích, soudruhu staršino středního rodu? (Rita zaboří nos do talíře a jí)

**VASKOV** (opět přeslechne otázku Kirjanové, Ritě): Říkáš, že šli k silnici?

**RITA**: Ano.

**VASKOV**: Ale co by dělali u silnice? Les je tam vykácený po obou stranách ještě z finské války, tam by je bylo hned vidět... Ba ne, soudruzi mladší velitelé, k silnici je to netáhlo... Ale jezte, jezte!

**RITA**: Je tam křoví a byla mlha... zdálo se mi...

**VASKOV**: Co se zdá, to je sen! Nenesli nějaké balíky?

**RITA**: Nesli a zřejmě dost těžké. Měli je dobře zabalené a nesli je v pravé ruce.

**VASKOV** (stočí si cigaretu, zapálí si a projde se): Jestli nesli to, co si myslím, pak nesli k silnici, ale k železnici, ke Kirovské cestě.

**KIRJANOVÁ**: Ale to je daleko.

**VASKOV**: Zato vede lesy. A ve zdejších lesích se hladce ztratí celá armáda, natož dva lidi.

**RITA** (vzrušeně): Jestli je to tak, pak se to musí hlásit strážní na železnici.

**VASKOV**: To udlá Kirjanová. Svoje vojny, Osjaninová!

**RITA**: Rozkaz! (Vyběhne. Zvenku je slyšet její hlas: Žeňo, Soňo, Galko, Lizo, nastup!)

**VASKOV** (Kirjanová): Hlásím se každý den ve 20.30 pod heslem sedmnáctka. Dokud se nevrátím, převezmeš hlášení za mě. Budeš podávat stručnou

zprávu o všem, co se za den stalo. Po dobu mé nepřítomnosti budeš mým zástupcem tady na stanici. Můžeš jít!

**KIRJANOVÁ**: Rozkaz, soudruhu veliteli!

**RITA** (vchází a za ní čtyři dívky, připravené na cestu. Mají každá vintovku, tornu, bandolier, pouzdro s náboji a plášť): Nastoupit! (Dívky nastoupí do řady) Soudruhu veliteli, pětičlenné družstvo je připraveno na cestu!

**VASKOV**: Zujte se! (Dívky se překvapeně zouvají. Vaskov prohlíží jednu po druhé) Samozřejmě, Komelkovová, že máš tenké ponožky a na nich boty! A Četvertaková taky! Co je tohle? (Prohlíží Soniny boty) Gurvičová, co to máš za boty? Vždyť ti musí padat z nohy!

**SONA**: Já jsem na větších boty zvyklá, z domova. Mně to nevadí, bylo nás pět sourozenců...

**VASKOV**: Musíš si nohy pořádně omotat onucemil! (Líže) Tohle jsou onuce? Copak takhle se omotávají onuce? S takovým obutím toho moc nenabojuje, protože během tří kilometrů budete mít nohy samy krvavý puchýř. Jediná dobře obutá je Osjaninová. Znovu pořádně obout, Osjaninová vás naučí jak! (Dívky si porůznu sednou na zem a pod dozorem Vaskova a Osjaninové a za jejich rad si ovinují onuce a obouvají si boty. Liza se chodí stále ptát Vaskova, jestli si správně ovinula jednu onuci, pak druhou onuci a pak jestli je dobře obutá. Konečně jsou všechny obuté.) Hotovo, soudruzi vojín!

**DÍVKY**: Hotovo!

**VASKOV** (prohlíží, jak se obouvají): Dobře. Ukažte vintovky! (Prohlíží jednu vintovku po druhé) Vyčistit! Jsou zrzavé jako liška. Okamžitě vyčistit! Jak z nich chcete střílet? Než přijdu, ať jsou v pořádku! (Odejde)

**ŽENA** (dívky čistí vintovky): Stařec je zase v náladě! Divím se, že se ještě neohnal vojenským řádem.

**SONA**: Ale ohnal, hned při prvním nástupu! A jistě se ještě ožene...

**GALKA**: Ten nemůže bez řádu existovat!

**ŽENA**: Jestlipak se taky podle řádu rozloučí se svou bytnou?

**GALKA**: Láska do vojenského řádu nepatří.

**LIZA**: Jaká láska?

**GALKA**: Ty to nevíš? Stařec je zamilován do své bytné! Přimo ji zbožňuje. Až bude po válce, určíš si ji vezme za ženu...

**RITA**: Galko!

**LIZA**: To není pravda!

**GALKA**: Abys věděla... Poslouchej, nejstí ty taky zamilovaná do nejse?

**LIZA**: To není pravda! (Utíká ke dveřím a srazí se s přicházejícím Vaskovem)

**VASKOV**: Kampak?

**RITA**: Galko, proč pořád lžeš?

**VASKOV**: Ukaž vintovku! (Liza

se vrací a ukazuje mu jí) Dobře. Ukončujte čištění! (Prohlíží postupně všechny vintovky) A teď pozor! (Dívky se soustředí na Vaskova) Nepřítele se nebojte. Když nám leze do týlu, znamená to, že se máš boj. K tělu si nepřítel nepřipouštějte, je to hrdlořez, vyzbrojený a cvičený na boj zblízka. Když už se stane, že se objeví vedle vás, schovejte se. Jenom skakru nebehejte. Střílet se samopalu do prchajícího člověka je pro něj přímo rozkoš. Chodte jenom po dvou. Cestou se nezastavujte a nemluvte. Když narazíte na cestu, co musíte udělat?

**ŽENA**: To víme. Jedna zpráva, druhá zleva...

**VASKOV**: Ale tak, aby vás nebylo vidět! Půjdeme v tomto pořadí: vpředu čelní hlídka — mladší seržant Osjaninová a vojín Bričkinová. Sto metrů za nimi půjde jádro — já a (rozhlédne se)... tlumočnice, vojín Gurvičová. A sto metrů za námi půjde poslední pár, vojín Komelkovová a vojín Četvertakovová. Nechodíme vedle sebe, ale na dohled. V případě, že narazíme na protivníka, nebo na něco zvláštního... Kdo umí napodobit nějaké zvíře nebo ptáka? (Dívky se smějí) Ptám se smrtelně vážně. V lese na sebe nemůžete pokřikovat! Němec má taky uši. (Dívky zmlknou)

**SONA**: Já umím hýkat jako osel. I— a, i— a!

**VASKOV**: Osly v lese nevedeme. (Mrzutě) Musíte se naučit káchat jako kachny. (Předvádí) Kách, kách! (Děvčata se smějí, Vaskov nechápe proč) To není k smíchu, takhle volá kačer kachnu. Zkuste to! (Děvčata káchají, zvláště Žena se snaží) Jedna po druhé! Gurvičová!

**SONA**: Kách, kách, kách! (Moc jí to nejde)

**VASKOV**: Za moc to nestojí! Už se dál, Komelkovová!

**ŽENA**: Kách, kách, kách! (Káchá jako divá)

**VASKOV**: Víc nahlas! Četvertaková!

**GALJA**: Kách, kách, kách! (Piští)

**VASKOV**: To je myš, a ne kachna! Učit se! Bričkinová!

**LIZA**: Kách, kách!

**VASKOV**: Dobře. To bylo dobře. Vojín Bričkinová káchá dobře! Osjaninová!

**RITA**: Kách, káách, kááách!

**VASKOV**: Výborně. Osjaninová je nejlepší. Káchá výborně, Osjaninová. (Rozloží mapu)

Pojďte všechny sem a podívejte se na mapu. Půjdem k Modrému jezeru. Tady. Jestli jdou Němci k železnici, nemohou jezero minout, protože nezají kratší cestu. Ale my ji známe.

Budeme tam dřív, než oni. Stačíme se pořádně připravit, protože Němci si zajdou nejmenší padesát kilometrů. Je všechno jasné, soudruzi vojín!

**DÍVKY** (vážně): Jasně.

**VASKOV**: Během celé operace



bude mým zástupcem mladší seržant Osjaninová. Ještě připomínám signály: jedno káchnutí — stát, dvojí káchnutí — pozor, vidím nepřítele, trojí káchnutí — všichni ke mně. Čelní hlídka, připravena?

**RITA:** Připravena.

**LÍZA:** Připravena.

**VASKOV:** Pochodem vchodí (Rita a Liza odcházejí) Ostatní za nimi. Na konci osady se rozdělíme. (Soňa, kterou pod výzbrojí není skoro vidět, odchází, za ní Žeňa s Galjou. Poslední odchází Vaskov. Tma... Světlo. Prochází obezřele Osjaninová, za ní Liza. Obě jdou mlčky a opatrně. Po chvíli se objeví Vaskov a Soňa)

**VASKOV:** Máš rodiče nebo jsi sirotek?

**SOŇA:** Asi sirotek.

**VASKOV:** Ty to nevíš jistě?

**SOŇA:** Kdo dneska ví něco jistě!

**VASKOV:** Hm. Odkud jsi?

**SOŇA:** Z Minska. Otec byl lékař...

**VASKOV:** Žid?

**SOŇA:** Ano... Začala jsem v Moskvě chodit na vysokou školu, když začala válka...

**VASKOV:** Třeba se rodičům podařilo vás odjet.

**SOŇA:** Nevím...

**VASKOV:** No, vojné Gurvičová, káchní třikrát.

**SOŇA:** Proč?

**VASKOV:** Musím prověřit bojovou pohotovost mužstva. No? Zapomněla jsi, jak jsem vás tu učil?

**SOŇA:** Ne, nezapomněla. Kách, kách, kách!

**VASKOV:** Moc se ti to nepovedlo, ale snad... Počkáme tady.

**RITA** (objeví se s vintovkou v ruce): Co se stalo?

**LÍZA** (objeví se vzápětí za ní): Co se stalo?

**VASKOV:** Kdyby se něco stalo, vítali by nás archanděle na onom světě.

**ŽEŇA** (objeví se): Volal jste, soudruhu staršíno?

**GALJA** (objeví se celá vyjevená): Co se děje?

**VASKOV:** Jste unavené?

**ŽEŇA:** Kdepak!

**VASKOV:** Dobře! Co jste zpozorovaly cestou? Mladší seržant Osjaninová!

**RITA:** V podstatě nic. Na rozcestí byla zlomená větvička.

**VASKOV:** Správně. Vojín Komeľkovová šla poslední, cos viděla?

**ŽEŇA:** Nic zvláštního jsem neviděla. Všechno je v pořádku.

**LÍZA:** S křoví je sklepaná rosa. Na levé straně cesty.

**VASKOV:** Máš výborný postřeh, Bričkinová. Vojín Četvertaková?

**GALJA:** Já nic nezpozorovala.

**VASKOV:** Na cestě byly dvě stopy. Od německé boty, co nosí jejích desátníci. Podle směru stopy můžeme soudit, že jdou kolem močálu. Jen ať jdou kolem, protože my půjdeme rovnou přes močál. Teď si dáme patnáct minut pauzu na cigaretu a taky abyste se trochu upravily... (Dívky se smějí)

Neřehtat se! A nerozcházet se daleko. Vintovky opřít tady o strom, ostatní tady na hromadu. Rozchodí (Dívky opřou vintovky, složí zavazadla na hromadu a rozprchnou se do křoví jako myši. Vaskov vydá sekerku, usekne pět mladých stromků a udělá z nich pět dlouhých tyčí. Mezitím se vracejí děvčata, jedna po druhé a sledují, co Vaskov dělá) Jste už všechny?

**DÍVKY:** Ano.

**VASKOV** (vybalí cigaretu a zapálí si): Tak dávejte pozor. Teď se pustíme přes močál. Já půjdu první a vy za mnou v řadě, vždycky nohu do stopy toho předcházejícího. Vlevo i vpravo je močál. Kdybyste šláply vedle, nestačíte ani zavolat maminku. Každá si vezmete tady tu jednu tyč a dřív, než uděláte krok, zkusíte místo, kam chcete šlápnout, tyčí. Má někdo otázku? (Dívky mlčí)

**LÍZA:** Která z vás má sílu?

**LÍZA:** Já. Proč?

**ŽEŇA:** Já taky.

**VASKOV:** Vojín Bričkinová ponese tornu vojína Gurvičové.

**SOŇA:** Ale proč?

**VASKOV:** Proto, aby ses neptala. Vojín Komeľkovová!

**ŽEŇA:** Tady!

**VASKOV:** Vezmeš tornu krasnoarmějky Četvertakovové!

**ŽEŇA:** Galjo, dej to sem! A vintovku taky!

**VASKOV:** Nech řeči a dělej, co se ti velí! Osobní zbraň si nese každý sám. Máte každá tyč?

**DÍVKY:** Ano.

**VASKOV:** Nezapomeňte! Nohu do stopy toho předcházejícího! Močál zkoumáme tyčí. Připravte se. Půjdeme v tomto pořadí: já první, za mnou Gurvičová, Bričkinová, Komeľkovová, Četvertakovová a poslední mladší seržant Osjaninová. Má někdo otázku?

**GALJA:** Je tam hluboko?

**VASKOV:** Místy až šem. (Ukáže) Vám do pasu. A pozor! Chraňte vintovky! (Vyráží kupředu, dívky jdou v určeném pořadí za ním s tyčemi v rukou. Jdou jako po pérovcích matracích, tyčemi zkoumají močál. Těžko tahají nohy z močálu. Vaskov je povzbuzuje a varuje zároveň) Noha do stopy! Noha do stopy!

**GALJA:** Soudruhu staršíno!

**VASKOV:** Nezastavovat se! Nezastavovat se! Nebo vás to vsaje!

**GALJA:** Soudruhu staršíno, zůstala mi tam bota! (Loví v močále, Rita se jí snaží podepřít svou tyčí)

**VASKOV:** Našlas ji?

**GALJA:** Ne. (Žeňa přehodí tyč do druhé ruky a šlápe do strany, aby pomohla Galje, která je za ní)

**VASKOV** (křikne na Žeňu, až mu naběhnou žily): Stůj! Kam jdeš?

**ŽEŇA:** Chci pomoci Galje... (Dívky propadají panice)

**VASKOV** (to cítí a uklidňuje): Klid, jenom klid! Už to není daleko. Našly jste tu botu?

**GALJA:** Ne, táhne mě to dolů, soudruhu staršíno.

**VASKOV:** Musíš pořádk jít. Je tu vratko. Dlouho bys nestála...

**GALJA:** A co s botou?

**VASKOV:** Teď už ji nenajdeš. Musíme vpřed! Vpřed za mnou. Noha do stopy. Noha do stopy!

**Necourat se!** (Bodfe vykřikuje, aby dívky neztratily náladu)

Á noha do stopy! Á noha do stopy!... A teď pozor, jsme na ostrůvku. Tady si odpočíneme. (Pomáhá dívkám vylézt z bahna. Dívky sedají na zem) Tak co, soudruzi vojín! Jste unavení?

**LÍZA:** Ano.

**VASKOV:** Odpočíte si. Dál to bude lehčí. A až dojdeme támhle k té suché bříze, jsme z toho venku.

**RITA:** Musíme se někde umýt.

**VASKOV:** Neměj starost. Na téhle straně potoka je voda čistá a břeh písčité. Když budete chtít, můžete se i vykoupat. Ale sušit se musíte na pocho-du.

**GALJA:** Ale jak já půjdu bez boty? Zůstala mi v tom bahně i onuce.

**VASKOV:** Udělám ti šlapku. Ale až za močalem. Tady ne. Musíš to vydržet.

**GALJA:** Ano.

**ŽEŇA:** Galjo, ty jsi vrták. Musíš ohýbat palec nahoru, když taháš nohu z bláta.

**GALJA:** Já ho ohýbám, ale bota mi stejně sklouzla.

**SOŇA:** Je mi zima.

**GALJA:** Já jsem úplně mokrá.

**ŽEŇA:** Myslíš, že já jsem suchá?

**VASKOV:** Tak pokračujeme. Rozbeřte si tyče, soudruzi vojín. A za mnou. Ve stejném pořadí. Mýt a ohřívát se budeme až u potoka. (Vykróčí do močálu, dívky za ním)

Tak co, soudruzi? Noha do stopy! Noha do stopy!

**SOŇA:** Jsou tu pijavky?

**VASKOV:** Ne. Tady není nikdo. Je tu mrtvo jako na hřbitově. (Dívky jdou těžce. Vlevo se ozve zvuk prasklé bahenní bubliny. Galja vyjekne i ostatní se lekoun) Nezastavovat se! Nebojte se, to je bahenní plyn. Vvrušili jsme ho. V těch místech, co se dělají bubliny prý žije pán močálu. Ale to jsou jenom pohádky. (Tempo se zpomalilo. Dívky doslova lezou bahnem) Noha do stopy! (Povzbuzuje) Noha do stopy! (Dívky mlčí, jen supí, občas vyjeknou) Tak a jsme tu. (Vleze a pomáhá dívkám z bahna) Tyče dáme sem. Mohou se ještě hodit. Tady je potok, který jsem vám sliboval. Můžeme se tu umýt.

**ŽEŇA:** Hurá, děvčata! Tady je i pláž! (Dívky běží k vodě, cestou svlékají zavazadla)

**VASKOV:** Stát! (Dívky se zastaví) Vždyť je to písek a vy do něho házíte vintovky! To jste vojáci? Vintovky opřít o strom, jasně! Věci dát na jedno místo. Já budu tady za křovím. Za pořádek ručí mladší seržant Osjaninová.

**RITA:** Provedu, soudruhu staršíno.

**VASKOV:** Zdržíme se tu čtyřicet minut. (Svléká se, pere prádlo. Zpoza keře je slyšet smích i jednotlivá slova dívek)

**HLAS LÍZY:** Žeňko, ty máš prádlo!

**HLAS ŽEŇKY:** Miluju krásné prádlo!

**HLAS SONI:** Kdo mi půjčí mýdlo?

**HLAS GALJI:** Voda je jak led!

**HLAS ŽEŇKY:** Hurá, vpřed za mnou! (Plácnuť do vody)

**HLAS GALJI:** Žeňko, Žeňko!

**VASKOV:** Koupají se! Zkusím to taky! (Leze do vody se zatajeným dechem a hned je zase venku. Dá se do mytí)

**HLAS RITY:** Žeňo, okamžitě na břeh nebo nastydneš!

**HLAS GALJI:** Mám na sobě všechno mokré.

**VASKOV:** Končete s mytím, soudruzi vojín! (Oblékne se) Hotovo?

**HLAS ŽENI:** Moment!

**HLAS RITY:** Už jdeme! (Dívky přicházejí k Vaskovovi)

**VASKOV:** Tak co, soudruzi krasnoarmějci? V pořádku?

**RITA:** V pořádku, soudruhu staršíno. Komeľkovová se koupala.

**VASKOV:** Chlapík, Komeľkovová. Nezmrzlas?

**ŽEŇA:** To je jedno. Však on mě někdo zahřeje.

**VASKOV:** Tak, soudruzi vojín. Teď něco sníme a půjdeme dál. Četvertakovová, tobě teď vyrobím tu šlapku.

**GALJA:** Děkuji, soudruhu staršíno. (Dívky se usazují, rozvěšují kolem sebe různé mokré vyprané součásti oděvu, vybírají jídlo — chleba a slanečka — a zatím co jedí, vydá Vaskov z torny pár vlněných ponožek)

**VASKOV** (Galje): Natáhni si je na nohu. (Galja si natahuje ponožky) Jdu pro podrážku. (Odejde)

**LÍZA:** Ukaž! (Prohlíží ponožky) Jsou doma pletené, ze surové vlny.

**ŽEŇA:** To má stařec určitě od své bytně!

**GALJA:** Asi dárek z lásky.

**RITA:** Galjo, už zase začínáš?

**GALJA:** Má tak někdo štěstí. Bytná ho miluje, Liza ho miluje...

**LÍZA:** To není pravda!

**VASKOV** (se vrací s kůrou seříznutou z jilmu): Četvertakovová, máš rezervní onuci?

**GALJA:** Ano.

**VASKOV:** Dej sem! (Galja podává onuci) Tak, místo podrážky dáme kůru z živého jilmu a převážeme onuci, aby to drželo. (Dívky přihlížejí, jak Vaskov pracuje) Tak, projdi se! (Galja udělá pár kroků)

Dobrý?

**GALJA:** Dobrý! Děkuju, soudruhu staršíno.

**VASKOV:** A teď na cestu, soudruzi vojín. Za hodinu a půl jsme na místě. Rozhlédneme se a připravíme se na příjetí hostů. Za mnou, během! (Vyběhne a děvčata za ním. Tma)



# KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

JAROSLAV MALINA

Ke jménu scénografa Jaroslava Maliny se v podvědomí divadelní veřejnosti pojí adjektivum „mladý“, přestože při pohledu na rok jeho narození (1937) je jasné, že tento výtvarník z dětských střevíčků již dávno odrostl. Je „mladý scénograf“ proto, že dosud nepronikl na některou naši přední oficiální scénu, nebo je to spíš v tom, že jeho divadelní tvorba má příchutí neuzavřenosti, že je vážná a přitom hravá, přístupná podnětům a ochotná k riziku hledání?

Malinova cesta ke scénografii vedla přes studium na pedagogické fakultě Karlovy university (prof. C. Bouda, M. Salcman a K. Lidický) a DAMU, kde byl žákem profesora Tröstra. Vedle práce v divadle se věnuje průběžně malování a grafice, jak o tom svědčí jeho účast na mnoha domácích i zahraničních výstavách a cena Severočes. nakladatelství v Ústí n/L. z r. 1973. Malování je pro něho zdrojem inspirace pro scénografii a naopak. Jeho základní charakteristiku, zde míněnou pro Malinu — malíře, ale platnou i pro Malinu — scénografa, podal V. Daneš: „... považuji J. Malinu především za architekta. Architektoničnost je obecně vzato zvýraznění, výtvarná tematizace prostorotvorného úsilí; autor pojímá estetickou realitu svého díla jako prostor, který sám vymezuje a rozčleňuje; vlastní prostorovost díla pak staví mezi nejdůležitější tvárné a výrazové komponenty, do přímého sousedství jeho obsahových a ideových struktur. Prostor takto vytvářený a pojatý má v tvorbě J. Maliny svou vlastní specifickou dimenzi, již je výrazná transcendence. Ať už na jevišti či v obraze, chápe Malina prostor jako ne-uzavřený (ne-objekt); prostor díla mu od středivě přesahuje do svého okolí a transformuje je — až dosud beztvaré — v aktivní prostor diváka.“ (Katalog k výstavě, Liberec 1976)

V malování je člověk sám; v divadle je závislý na mnoha vnějších komponentech, ale především na režisérovi. Nejlepší Malinovy práce jsou nejen reakcí na vzrušující dramatický text, ale i výsledkem práce s kolektivem, se kterým si rozuměl. Sám

o tom říká, že dobrá scéna nemůže vzniknout bez dobrého režiséra. Režisér, který se neumí ve scéně chovat, ji zraňuje, nechává ji trapně trčet na jevišti, protože jí on a herci nedali právo na život.

Touha po postižení smyslu hry a potřeba organizovat, strukturovat prostor, vyvolávají u Maliny snahu vymánit se z uzavřenosti kukátkového jeviště a vytvářet si svůj inscenační prostor, tj. rozbíjet předěl mezi jevištěm a hledištěm, inscenovat části hry mimo jeviště (v ústeckém představení Leonce a Leny se začíná hrát ve foyeru, o přestávce tam herci pořádají různé hry, do nichž vtahují diváky) nebo hrát prostě v sále. V tomto smyslu mu náhoda přála: v sezóně 1974—5 se prováděla rekonstrukce jeviště v libereckém divadle, kde je Malina již od roku 1964 v angažmá, a divadlo se na rok přestěhovalo do nepřívětivého, všestranně nevyhovujícího sálu n. p. Plastimat. Pro výtvarníky a režiséry to byla ale velká příležitost: pro každou hru si mohli vytvořit nový inscenační prostor. Malina s režisérem K. Křížem inscenovali čechovovské variace **Nesmrtelná Eva** na nízkém, poměrně širokém a mělkém pódiu, které bylo i se židlemi pro diváky jakoby zabaleno do pásu látky neutrální šedavé barvy, látkový strop, mírně se pronášející vlastní vahou, byl nad hlavami herců i diváků. Vedle akustického efektu vznikl v divákovi neopakovatelný pocit, že sedí na zápraží příběhu, kterému smí naslouchat. Okrová a šedavá barevnost, ve světlech zářivější do žluta a modra, navodila atmosféru širé Rusi, roviny, řeky, průzračného vzduchu. Před stěnou na pódiu, která se měnila hned v interiéru, hned v exteriéru, stál křehký stromek, skutečný stromek s umělými listy a papírovými květy. Přírodní předmět v divadelním kostýmu, kombinace, která navozuje řadu asociací, realita i divadlo.

Inscenační prostor lyrické hry V. Mikeše **Milostné dopisy**, měl složitější půdorys. Diváci do něho vcházeli látkovým tunelem, látka spojovala místo pro diváky i členité pódium, na kterém stál mělký pomalovaný kio-

sek jakoby vyříznutý z obrovité reklamy, látka vytvářela odchody pro herce, průhledy, plasticitu stěn i stropu. A mezi tím opět stromky, barevné, ověšené, skutečné popelnice křiklavě divadelně vyzdobené.

Zmiňuji se obšírněji o obou inscenacích, neboť jsou charakteristické pro Malinovu práci s prostorem a prostředky, jimiž ho vytváří. Je to především práce s látkou, o které začal uvažovat při inscenaci **Bratra Žaka** (1973); scéna měla uchovat lyrický opar Olbrachtova textu, ale Fricek se v ní měl cítit jako ve vězení. Malina zde řešil členění scény pomocí látky, zpracované, vyztužené, jejíž okraje tvořily ostré ohraničené vertikály. I ve zpracování zůstal charakter materiálu uchován, byl zbaven pouze jedné své vlastnosti — splyvatosti. Další fází uvědomování si možností, které látka nabízí, byla práce na Jeffersově **Medei** (1974). Pro Malinu je látka povýšce divadelní materiál, ale zároveň cítí, že je to jeden z materiálů nejbližších člověku; tisíciletí je prostředníkem mezi tělem člověka a vnějším světem.

Malinův intelektuálně analytický přístup k textu dává simultánním scénám logické uspořádání znaků. Ve scéně **K mladému muži a bílé velrybě** je obsažen svět každé z hlavních postav. Vyprávěcí rovinu hry postihuje jak funkčně konstrukce trubek, tak i nic nepředstírající malované plátno v pozadí, za nímž vykukuje můstek, kde Brěta hraje, pozoruje i komentuje svůj příběh. Ve skladbě a prezentaci jednotlivých prvků je distance i hra, mají přitom výškovou i půdorysnou dynamiku a odtrgávací hru napomáhá bělostná drapérie, do níž je scéna uložena a která jako baldachýn je vytažena hluboko do hlediště.

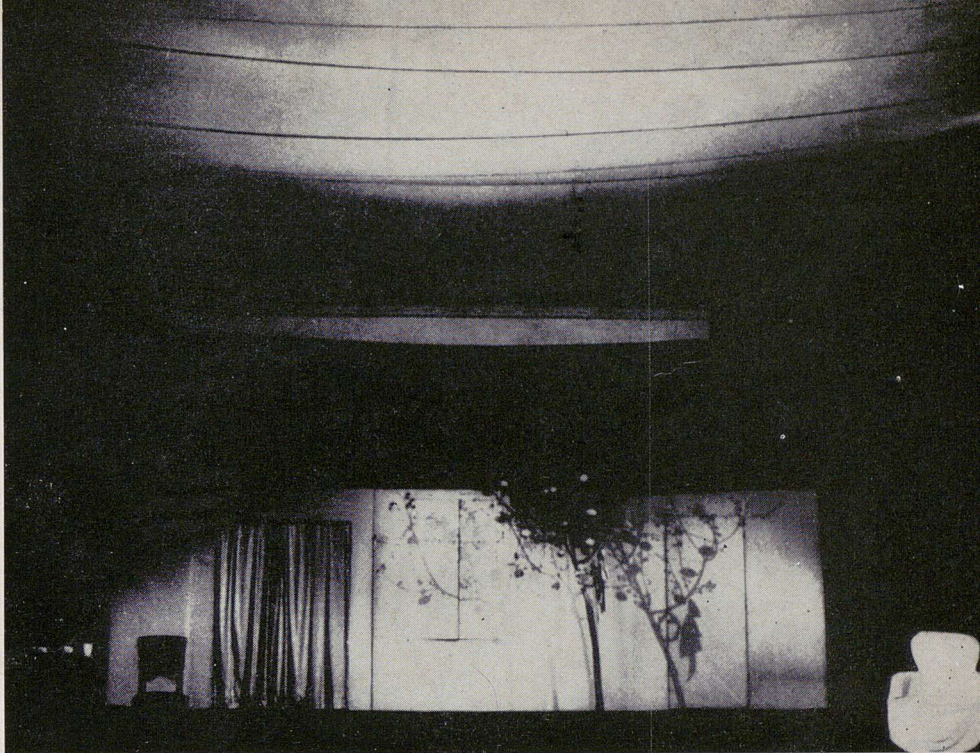
Jaroslav Malina vedle práce pro Divadlo F. X. Šaldy v Liberci hostuje v celé řadě divadel v Čechách, na Slovensku i v zahraničí. Ač „mladý“, našel si již svůj osobitý rukopis a hlavně pevný vnitřní pocit, proč dělat divadlo. Protože na jeho nejlepších inscenacích je vidět, že (ač o tom nikdy nemluví) už ví, jak.

HELENA ALBERTOVÁ

Číslo redakčně uzavřeno v květnu 1977. Na titulu Pischův snímek z představení pražského souboru Lucerna (*Balada pro banditu*)

Amatérská scéna, ročník XIV (*Ochotnické divadlo, ročník XXIV*), číslo 7, červenec 1977. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Eva Komárková. — Grafická úprava: Nina Roháčková. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 115 89 Praha 1, Dlouhá třída 12, tel. 649 51, linka 39. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. © Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1977.

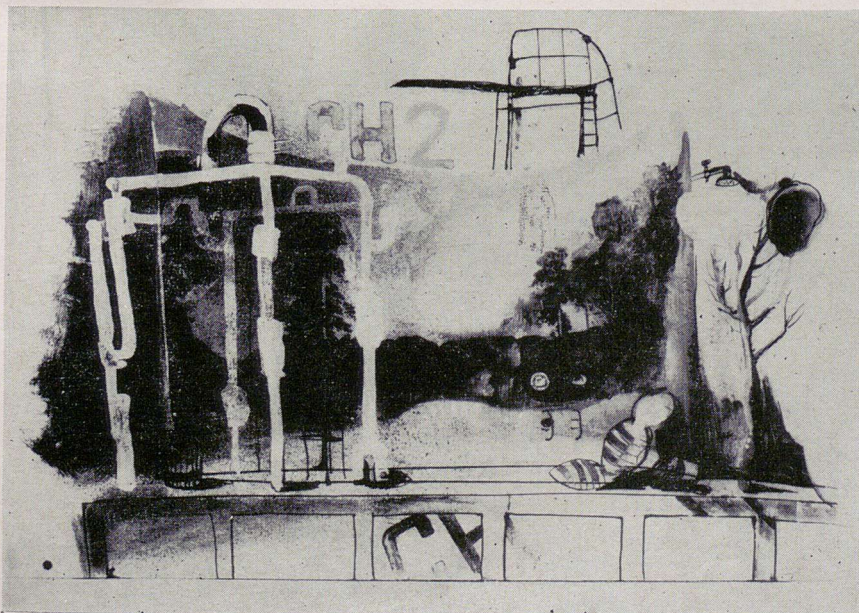




Vlevo: C. Gozzi: Král jelenem (1973), nahoře A. P. Čechov–G. Arout: Nesmrtelná Eva (1975)



Dole: V. Páral: Mladý muž a bílá velryba (1975), vpravo R. Jeffers: Medea (1974). Vše realizováno na scéně Divadla F. X. Šaldy v Liberci







Tůmův záběr z premiéry Šotolovy hry Ajax v Realistickém divadle