

as
77

1

4



AMATÉRSKÁ
SCÉNA

ROČNÍK 14
DUBEN
KČS 4

DIVADLO EXCELSIOR PRAHA

uvádí úspěšnou komedii Jiřího Hladkého,
Karla Bodnára a Jana Skopečka Souboj
s Hamletem aneb Paní, nesu vám psaní,
v níž kromě autorů Jiřího Hladkého,
Karla Bodnára a hostujícího Jana
Skopečka působí ještě Dana Šestáková.
Foto J. Malý



ZÁJMOVÁ UMĚLECKÁ ČINNOST A VÝCHOVA SOCIALISTICKÉHO ČLOVĚKA

Dr. MIROSLAV BUKOVSKÝ, CSc.

XV. sjezd KSČ rozpracoval na základě hluboké vědecké analýzy dosavadních výsledků a rozboru dosaženého stupně a hlavních tendencí dalšího vývoje naší socialistické společnosti marxisticko-leninský program budování rozvinuté socialistické společnosti.

Organickou součástí tohoto dlouhodobého programu je kulturně politický program, v němž XV. sjezd KSČ objasnil hlavní zákonitosti rozvoje kultury, její význam, postavení, celkovou úlohu i konkrétní úkoly při budování rozvinuté socialistické společnosti. „Výstavba rozvinutého socialismu“, říká se ve sjezdové zprávě, „předpokládá jak rozvoj materiálně výrobní základny, vědy a techniky, zdokonalování socialistických vztahů, tak růst socialistické uvědomělosti, kultury a vzdělanosti lidu“.

XV. sjezd Komunistické strany Československa zdůraznil, že **vysoká úroveň kultury a neustálý vzestup kulturnosti pracujících je charakteristickým a důležitým kritériem rozvinuté socialistické společnosti**. Všestranný rozvoj socialistické kultury, její široké osvojení v procesu hluboké demokratizace kulturních hodnot spojené s podstatným vzestupem kulturní úrovně a tvořivosti pracujících, se stává významným nástrojem utváření harmonicky rozvinutého způsobu života, objektivně danou podmínkou dynamického, perspektivního rozvoje společnosti a jednou ze zákonitostí budování rozvinutého socialismu. „Socialistické uvědomění pracujících, vysoká úroveň jejich duchovního, ideově politického, mravního a kulturního života, to je jedna z hlavních podmínek uvědomělé aktivity člověka socialistické společnosti, rozvoje jeho tvůrčích schopností“, bylo řečeno ve sjezdové zprávě.

Celkový vzestupný vývoj hlavních sfér společnosti, doprovázený a ovlivňovaný dialekticky spjatými procesy kulturní a vědeckotechnické revoluce, vytváří hlavní předpoklady k proporcionálnímu rozvoji jak hmotné, tak duchovní kultury. Sbližování a prolínání obou sfér kultury se výrazně projevuje při formování kulturních kvalit socialistického člověka a při utváření nového způsobu života. Tento **komplexní rozvoj kultury**, který se stává zákonitým rysem kulturního vývoje v současné etapě, staví do popředí cílevědomou ideovou výchovu a všestranné vzdělávání, rozvoj socialistického umění a posílení jeho společensko-výchovné funkce, vyzdvihuje aktivní podíl dělnické třídy při tvorbě kulturních hodnot a při rozvoji kulturní tvořivosti pracujících. Toto komplexní pojetí nutně zahrnuje rostoucí roli kultury práce, pracovního a životního prostředí a předpokládá postupné sbližování kulturní úrovně všech společenských tříd a vrstev. Nedílnou součástí je i internacionální sbližování kultur socialistických zemí a podpora pokrokové, lidové a demokratické světové kultury.

Důležitým komponentem komplexního rozvoje kultury a kulturního života je **zvýšení úlohy systému kulturně výchovné činnosti** jak v rovině centrálního působení hromadných sdělovacích prostředků, tak v rovině působení místní soustavy kulturních a uměleckých zařízení, organizací a institucí. **Komplexní rozvoj socialistické kultury je nemyslitelný bez širokého proudu kulturní tvořivosti pracujících a mládeže** jak v oblasti uměleckých aktivit v podobě mnohostranné zájmové umělecké činnosti, tak v různých formách technické tvořivosti, tělovýchovné a sportovní činnosti, v aktivním začlenění do veřejně prospěšné činnosti a v iniciativní, tvořivé budovatelské práci. **Smyslem kultury a kulturní výchovy se stává přeměna objektu kulturně výchovného působení v aktivní subjekt tvorby kulturních hodnot** nejen duchovní, ale i materiální povahy; v procesu kulturní výchovy vyrůstá uvědomělý, ideově

i morálně pevný aktivní budovatel socialistické společnosti.

XV. sjezd KSČ zdůraznil významné místo a úlohu kultury v komunistické výchově pracujících a v této souvislosti vyzdvihl závažný úkol cílevědomé výchovy mladé generace. „Jednou z prvořadých povinností strany a celé společnosti je dbát, aby mladý člověk měl aktivní, činnorodý vztah k životu, aby z mladých lidí vyrostli uvědomělí, odborně zdatní občané socialistické vlasti“, prohlásil na XV. sjezdu KSČ generální tajemník Gustáv Husák. „Všechny státní a společenské instituce, zejména škola, masové komunikační prostředky, kultura a umění — musí jednotně působit na mladé pokolení při formování jeho socialistického vědomí a morálky“.

Hlavním obsahem systematické kulturní výchovy mladých lidí je výchova k vědeckému názoru, ideově politická výchova, výchova k socialistické morálce, estetická výchova, výchova k fyzické kultuře a k obraně vlasti.

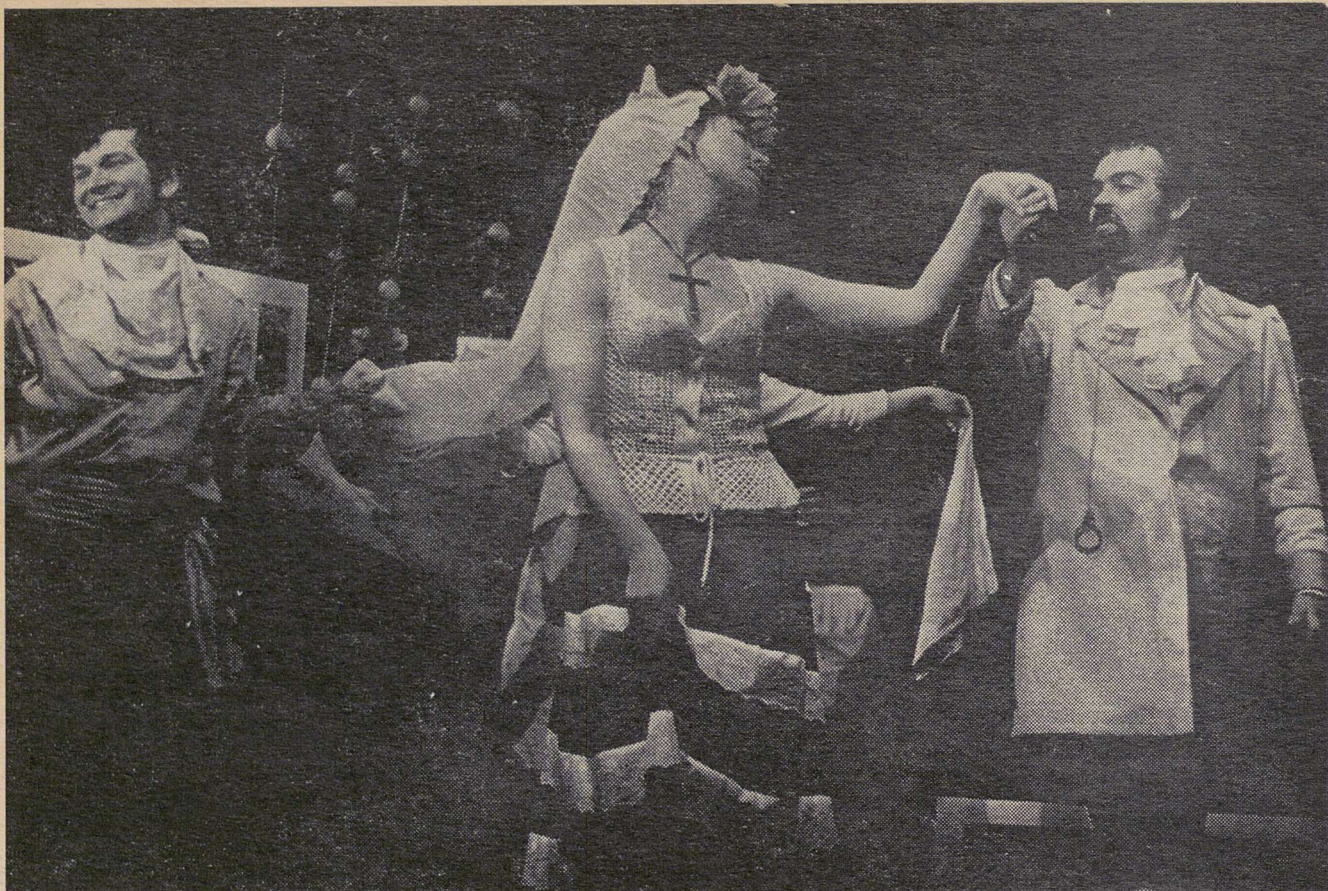
Uvedený obsah je plánovitě uskutečňován výchovným působením rodiny, školy, pracovního kolektivu, výchovným vlivem socialistického státu a společenských organizací. V tomto úsilí hraje důležitou úlohu celá oblast kultury s bohatě rozvětveným systémem kulturních a uměleckých zařízení a institucí.

Zkušenosti potvrzují, že výchovný proces probíhá mnohem intenzivněji a hlouběji, jestliže se realizuje na základě určitého zájmu objektu výchovného působení. Vhodným polem kulturní výchovy se proto v tomto smyslu stává rozsáhlá oblast zájmové umělecké činnosti, která prožívá v současnosti období nového kvantitativního i kvalitativního rozmachu. Objektivně daný společenský význam činnosti byl zdůrazněn na XV. sjezdu KSČ slovy: „Zájmová umělecká činnost je nedílnou součástí socialistického způsobu života a významným prostředkem rozvíjení tvořivých schopností lidí“.

Neustálý příliv zejména mladých lidí do souborů a kroužků zájmové umělecké činnosti umožňuje, aby se tato oblast stala ještě aktivnějším činitelem v rozvoji a kultivaci ušlechtilých kulturních zájmů, v užitečně prožívaném volném času, ve zvyšování kulturní a vzdělanostní úrovně a v celkovém obohacení kulturního života pracujících. Zájmová umělecká činnost neobyčejně šťastně spojuje zábavu a oddech s rozvojem schopností a vloh člověka a tím vytváří široké pole a mnoho možností kulturně výchovného působení jak na vlastní účastníky, tak na diváky a posluchače.

V současné době vystupuje zvláště do popředí **kvalita a úroveň vnitřního života a práce souborů a kroužků**. V souvislosti s tím velmi vzrůstá společenská úloha a odpovědnost vedoucích souborů, režisérů, dirigentů, metodiků, členů soutěžních porot a všech zřizovatelů.

Je třeba si plně a ve všech souvislostech uvědomit, že kolektivy, soubory a kroužky ZUČ jsou přirozenou zájmovou organizační základnou pro realizaci cílů mnohostranné komunistické výchovy zvláště mládeže, umožňující soustavnou světonázorovou, ideově politickou, morální a estetickou výchovu. V kolektivech ZUČ organizovaných při školách, v kulturních zařízeních národních výborů, SSM, ROH, Svazu družstevníků a na půdě dalších společenských organizací se pod kvalifikovaným vedením utvářejí základní stránky socialistické morálky a také vztahu k práci: iniciativnost, samostatnost, odpovědnost, ukázněnost, vytrvalost, houževnatost při překonávání překážek, úcta k práci druhých, zdravá ctižádostivost, sebekritičnost a smysl pro nové. Při studiu materiálů a reper-



Malé divadlo Severočeských tukových návodů v Ústí nad Labem uvedlo v režii R. Felzmana Goldoniho Námětičko. Foto A. Cejchan

toáru, v náročné přípravě na umělecký výkon a veřejné vystoupení se značně rozšiřuje poznání a kulturní obzor členů kolektivů, ujasňuje se na příkladech otázka vzorů, poznávají se a osvojují důležité hodnoty socialistické morálky. V celém tomto procesu se postupně formuje uvědomělý a osobně zainteresovaný vztah mladých lidí k zodpovědnému a kvalitnímu splnění svěřených úkolů, rozvíjí se smysl pro samostatné uvažování i zodpovědné jednání a podněcuje se zdravá touha zdokonalovat se a vyniknout v určitém oboru. Nutnost pozorně a pečlivě zacházet se svěřenými předměty, materiálem, nástroji a zařízeními vede k utváření správného vztahu k socialistickému vlastnictví.

Účastníci hnutí ZUČ si v teorii i praxi osvojují správný vztah k umění a ke kultuře, učí se samostatně orientovat a rozhodovat v otázkách kulturní politiky a estetiky, získávají značný kulturní rozhled a dosahují poměrně vysoké vzdělanostní úrovně v oborech vlastního zájmu.

V kolektivech ZUČ si osvojují kladné zpracování a studijní návyky a připravují se na společensky prospěšnou veřejnou činnost. Soustavné a dlouhodobé působení v kolektivech a kroužcích ZUČ pomáhá k všestrannému rozvoji jak složky rozumové, tak citové a volní u mladých lidí a tím k **postupnému formování harmonicky rozvinuté osobnosti**. Úspěšná činnost kolektivů ZUČ přispívá k šíření a tvorbě kulturních hodnot, obohacuje kulturní život mládeže i dospělých a stává se tak charakteristickým rysem nového způsobu života.

Takto vytyčené poslání zájmově umělecké činnosti, cíle a úkoly vyžadují přirozeně **kvalitativně nový přístup k ře-**

šení především v samých kolektivech. Po překonání počátečních potíží spojených s vytvořením a částečným stmelením kolektivu je nezbytné, aby si každý vedoucí vytyčil podle daných možností odpovídající kulturně výchovné cíle, přistoupil k ujasnění a realizaci plánu ideového a odborného růstu členů kolektivu. Nemusím snad připomínat, že je nezbytné dodržovat při výchovné práci principy diferencovaného přístupu, přiměřenosti věku a vyspělosti členů kolektivu, aktivního začlenění všech do výchovného procesu, tvořivého spojování teorie s praxí atd.

Také v **metodické činnosti** je zapotřebí přejít od vyskytující se živelnosti k systematické a komplexní pomoci souborům a kroužkům, která zahrnuje: plánovitě ideově odborné školení vedoucích souborů a kroužků, soustavné organizování výměny nejlepších zkušeností z práce kolektivů, osobní pomoc na místě za pomoci zkušených členů aktivu, kvalifikovanou práci členů soutěžních porot, intenzivnější repertoárovou pomoc a cílevědomé morální oceňování dobrých výsledků práce kolektivů.

Ke splnění vytyčených cílů je nezbytné **zkvalitnit péči zřizovatelů** jak zlepšenou politicko-organizační pomocí, tak vytvářením lepších hmotných podmínek pro práci souborů a kroužků.

Jistě všichni chápeme, že nové náročné poslání a úkoly zájmově umělecké činnosti, vyzdvížené XV. sjezdem KSČ a rozpracované v plánu rozvoje ZUČ do r. 1980, lze úspěšně splnit tehdy, jestliže spojíme své síly a půjdeme společně a jednotně cestou, kterou před námi vytyčil XV. sjezd KSČ.

PRO 142 000 DIVÁKŮ

FAKTA O FESTIVALECH ČESKÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA

Ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků a redakce Amatérské scény zahájily společně na podzim loňského roku soupis všech přehlídek a festivalů ochotnických divadelních souborů pořádaných každoročně na území ČSR. Smyslem celé akce bylo získat informace, které by pomohly upřesnit význam přehlídek, jejich poslání i podíl na kvantitativním a kvalitativním rozvoji amatérského divadelnictví. V různých souvislostech pak zjištěné údaje mohou posloužit k posouzení efektivnosti i vhodnosti celé plejády akcí a odhalit i nedostatky, které by měly inspirovat odpovědné orgány a instituce k úsilí odstranit je.

Celé soupisové akce se zúčastnilo několik desítek dobrovolníků a velmi aktivně pomohla i některá krajská a okresní kulturní střediska (zvláště v krajích Severomoravském a Jihomoravském). Akce sice ještě není zcela ukončena, blíží se však k závěru a již dnes přináší cenná zjištění i překvapení. Soupisem získaná fakta a náměty těmito fakty inspirované budeme postupně zveřejňovat.

V rozesílaném dotazníku jsme hovořili o tom, že se na území ČSR pořádá ročně na stovku festivalů a přehlídek ochotnického divadla. Do poloviny února, již je datován i tento článek, máme k dispozici soupisy o 139 festivalech. A to zejména z Jihočeského kraje, odkud je soupis ještě neúplný, očekáváme přinejmenším další desítku. A další soupisy docházejí i z Východočeského a Severomoravského kraje. Náš původní předpoklad o počtu festivalů bude tedy nejméně o 50 procent překročen. Fakt, že na zatím evidovaných festivalech je realizováno každoročně na 750 představení pro cca 142 000 diváků, svědčí o velkém významu těchto akcí pro celou veřejnost.

Nemáme k dispozici přesná čísla z celého území ČSR o počtu sehraných ochotnických představení za jeden rok, ale můžeme provést dílčí porovnání stavu podle Severočeského kraje, kde již po sedm sezón vedou přesnou statistiku realizovaných představení. Ze jeden rok tam 84 souborů sehrálo 716 představení a v témže roce bylo v kraji pořádáno 26 festivalů a přehlídek, na nichž se uskutečnilo 150 představení. To znamená, že se festivaly a přehlídky podílejí na počtu všech představení z plných dvaceti procent. Informace z několika okresů dalších krajů naznačují, že tento poměr je přibližně stejný v celé republice. Je pochopitelné, že ještě výrazněji se projevuje vliv festivalů na reprízování titulů u vyspělých souborů. U mnohých jde o podíl až padesátiprocentní.

Z těchto čísel můžeme vyvodit již několik podstatných závěrů. Přehlídky a festivaly mají nemalý vliv na kvantitu souborové produkce. Mají pro soubory velký význam mo-

rální i pracovní. Celoroční činnost je zpestřena řadou dílčích perspektiv tak cenných pro získání sebevědomí a potvrzení smyslu ochotnické práce. Díky festivalům se stává činnost souborů trvalou (pracují po celý rok), organizačně zajištěnou a plánovitou.

Přehlídky a festivaly mají však často rozhodující vliv na kvalitu souborové činnosti. Většina představení je posuzována a hodnocena odbornými porotami a mnohé festivaly jsou soutěžním výběrem pro postup na festivaly vyššího typu. Je známo, že úroveň amatérské inscenace zpravidla roste každou další reprízou. Na festivalech k tomu ještě přistupuje možnost porovnání vlastní úrovně s dalšími soubory a příležitost získat odbornou kritiku — to jsou dva účinné inspirující náboje.

Protože většina festivalů a všechny přehlídky vyššího typu (od krajských přes mezikrajové a národní až po celostátní) mají vyhraněnou dramaturgii, jsou festivaly zároveň kritériem pro repertoárovou volbu ambicióznějších souborů. A v neposlední řadě jsou tu desítky tisíc diváků, pro něž festivaly znamenají často vítané obohacení kulturního i společenského života. — Všechny tyto závěry tedy jednoznačně mluví pro festivaly a současně nabízejí hned několik rovnic, které udávají organizátorům směr:

Čím více bude dobře organizovaných festivalů a čím rovnoměrněji budou situovány do časových termínů celého roku, tím trvalejší, bohatší, plánovitější a záměrnější bude činnost souborů. Čím fundovanější (odborně, ideově, psychologicky, eticky a pedagogicky) bude práce festivalových porot, tím inspirativnější bude vliv festivalů na kvalitu práce souborů. Čím pestřejší bude žánrové ladění festivalů, tím bohatší bude i repertoár souborů a jejich činnost. — Na závěr uvádíme ještě několik čísel k zamýšlení.

k r a j	počet festivalů	stav soupis. akce
Praha	3	skončena
Středočeský	20	skončena
Severočeský	26	skončena
Západočeský	13	skončena
Východočeský	21	pokračuje
Jihočeský	6	v začátcích
Jihomoravský	22	skončena
Severomoravský	28	pokračuje

Průměrné náklady na jeden festival činí cca Kčs 15 300. Celkový náklad na všechny festivaly a přehlídky roku pořádané na území ČSR se blíží ke dvěma a půl miliardám. Průměrný náklad na jednoho diváka je 16 Kčs.



SE LHOTOU JE DOBŘE



Ani vám adresu Ladislava Lhoty (zvaného Láďa) nepro-
zradíme, protože by se u něho, jak se v Břevnově říká,
dveře netrhly. Ten by si přišel postěžovat, onen na kus
švestkového koláče, ona pro recept jak hrát Maryšu a pro
recept na stojednadvacátý způsob úpravy zvěřiny a jiný
zase: „Pane Lhotu, my bychom potřebovali...“ — což je
nejčastější úvod rozpravy s Láďou Lhotou. A někdo by
přišel jen tak „pobejt“, protože je mu s výše zmíněným
dobře. Co je však nesnadné? Nesnadné je udělat s Láďou
rozhovor. On totiž není takový pietní vzpomínkový děde-
ček, který by nad šálkem špatné černé rozhovorové kávy
na kymácejícím se konferenčním stolku hovořil o svých
zásluhách. Nepotrpí si na okázalost a ani o svých funk-
cích ochotnických (místopředseda ÚV SČDO a předseda
KV SČDO, člen různých aktivů a porot) nehovoří — on
totiž funkce vykonává. Věřte nevěřte, když jsme přišli po-
bejt, měl už upečeno (tažený závin neboli Lhotův porotní

štrůdl), připraveny znamenité protichřípkové, ač vitamí-
nové, ale chutné obložence a nekupovanou slivovici.
Pozdě v noci se vrátil ze Sadské z představení poděbrad-
ského Evžena Oněgina a hle — stará dobrá hospodyně-
hostitelka nemusí vytahovat přesušené kupované sušenky,
ale má už napečeno.

Promiň nám naši smělost, ale proč se pořád po těch
festivalech a představeních trmácíš?

**Protože mi to nedá, a hlavně — bylo by mně bez toho
smutno, připadal bych si úplně ztracený, protože jediné
mezi lidmi, a ochotníci jsou lidé, je můj život. Alespoň
v tom nacházím smysl svého života. A pak, člověk má ra-
dost, když přijede někam, jako třeba do té Sadské, poprvé
a cítí se tam jako doma.**

V takovýchhle rozhovorech má padnout otázka: Jaká
byla vůbec tvoje první divadelní role?

Když jsem studoval v Mladé Boleslavi, bydlel jsem na vesnici a tehdy po roce 1918 tam dal jeden kantor dohromady ze tří obcí soubor. Hráli se Psohlavci. Já byl hrozně pyšný, když jsem dostal roli písaře. Říkal jsem celé tři věty, přestože jsem pro začátek počítal jen s jednou. Vzpomínám si, že ta první věta zněla: „Milosti, zde jsou.“ Ale měl jsem krásný kostým, na ten věru nikdy nezapomenu, jako dnes vidím, že to byl zelený květovaný kabátek, u rukávu kraječky, u krku řízy — já jsem se pořád tak samolibě prohlížel, jestli mi to a jak mi to sluší. Učarovalo mi to. To mi bylo čtrnáct let. No a pak, když už jsem začal kantorit, začal jsem taky pravidelně hrát. A tam ze mě udělali milovníka. Jako dnes si vzpomínám, když jsem se do toho milovnického oboru zabíhal, nesl jsem v náručí o pět roků starší partnerku a oba jsme se třemou strašně klepali — ještěže role předpisovala, že v náručí nesu poloutopenou ženu. Ale já jsem ty milovníky nehrál moc rád, takže si bezpečně vzpomínám, když mě obsadili ve hře Návrat k přírodě do komické role. Víím, že můj první výstup se odehrál s vypůjčenou kozou od Malinů. No to bylo úžasné haló v hledišti, ne díky mým pokusům o vytvoření komické postavy, ale kdekdo tu Malinovu kozu poznal, a možná také proto, že tehdy se chovala na jevišti s větší jistotou než já. Tak to byly takové začátky. Ale teprve až po vojně jsem začal chápat, co je to divadlo.

A od té doby jsi, milý Ládo, odehrál jistě roli habaděj.

Přesně to nevím, ale přes pět set jich bylo určitě. A představení? Berte si štrůdl, jestli vám chutná! No představení, těch bylo tisíc, možná víc.

A na kolika jsi byl Hronověch?

Chystám se na svůj čtyřiačtyřicátý, ale nejsou přece jenom Hronovy, já mám rád i ostatní festivaly.

Jak by sis představoval takový ideální festival?

Především by měl mít instruktážní a inspirativní charakter, aby se lidé mohli něco naučit, aby to byla výběrová záležitost, taková, která by v dobrém slova smyslu něčím provokovala. To by platilo zejména pro festivaly mladého divadla, protože mladí divadelníci by měli nacházet nové formy, aby se sami bavili, aby rádi hráli divadlo a nemuseli zůstat u nějakého konzervativního stylu, který by je nebavil. A takové festivaly už přece také máme.

Máš na divadlo mladé názory. Teď chápeme, že se za tebou „táhnou“ mladí amatéři. Co bys jim tak vzkázal?

Aby vydrželi, i když se octnou před složitými překážkami, protože divadlo jim všechno vynahradí. Mohu mluvit ze své mnohaleté zkušenosti — mně divadlo moc dalo, nelituji, že jsem ho dělal a chtěl bych ho dělat dál. Ono totiž, až mě přestane divadlo bavit, tak mám pocit, že by to byl se mnou konec.

(A to jsme si připili na to, aby Ládu nepřestalo divadlo bavit.) A povídal jsem si dál.

Ono se to nezdá, ale je to už pětačtyřicet let. Pětačtyřicet let od roku 1932, to snad bylo největší divadlo, jaké jsem kdy viděl, ale taky hrál. Dvě stě deset ochotníků z osmdesáti souborů Mladoboleslavská sehrálo Jiráskovy Psohlavce pod širým nebem pro deset tisíc diváků. Bez mikrofonu. To herci ještě mluvili, že jim bylo rozumět až za humny...

No a pak nám přítel Lhota jen tak mezi další řeči prozradil, že tu „bezvýznamnou roličku“ Koziny hrál on. A pak nám vyprávěl, jaké se dřív používaly kulisy — nahoře lafka, dole lafka, mezi tím papír, který se dal srolovat, a na něm malůvka. Ve fundusu každého kloudného ochotnického souboru byly namalované kulisy čtyř základních prostředí, bez nichž se žádné představení neobešlo. Totiž: náves, světnice, les, vězení. Pozoruhodná kombinace tepajícího života.

Nebo jak jsem si zahrál s profesionály. Já si na to vzpomínám proto, že se teď dost hovoří o spolupráci profesionálů s ochotníky. Já to nevidím tak jednoznačně. Ochotníci si zaslouží, aby s nimi spolupracovali profesionálové, kteří nejdou jenom za prospěchem a úspěchem, ale mají k ochotnickému divadlu vztah. Poznal jsem řadu takových. Myslím si, že by taková pomoc měla spočívat nejen v režii představení, ale i ve výchově režiséra z ochotnických řad právě při té příležitosti. Soubor by se měl z takové práce poučit. Já jsem taky spolupracoval s profesionály. Bylo to po osvobození na Sedlčansku v Tylově Husovi. Zahrál jsem si s Karlem Högreem a Františkem Kreuzmanem. Hrozně si vážím toho, že mi ten druhý jmenovaný Mistr poklepal na rameno a řekl: „Chlapče dobrý, je to dobrý.“ A bylo to v lokále přepaženém plachtou a hrálo se s chutí a ostožest.

Jídlo mizelo ze stolu. A řeč se stočila na náš časopis a na časopis pro ochotníky vůbec. Láda zavzpomínal, jak v době ÚMDOČ vycházelo Ochotnické divadlo a jak ho tehdy odbíral každý soubor a ochotníci jednotlivě a vůbec se nemusela dělat propagační kampaň, protože odbírali a četli svůj časopis. A dneska, dle Ládova názoru, časopis s vyšší úrovní se k některým souborům ještě nedostal. Nedořešili jsme, kde je chyba, ale shodli jsme se, že časopis by měli číst především ti, pro něž je dělán.

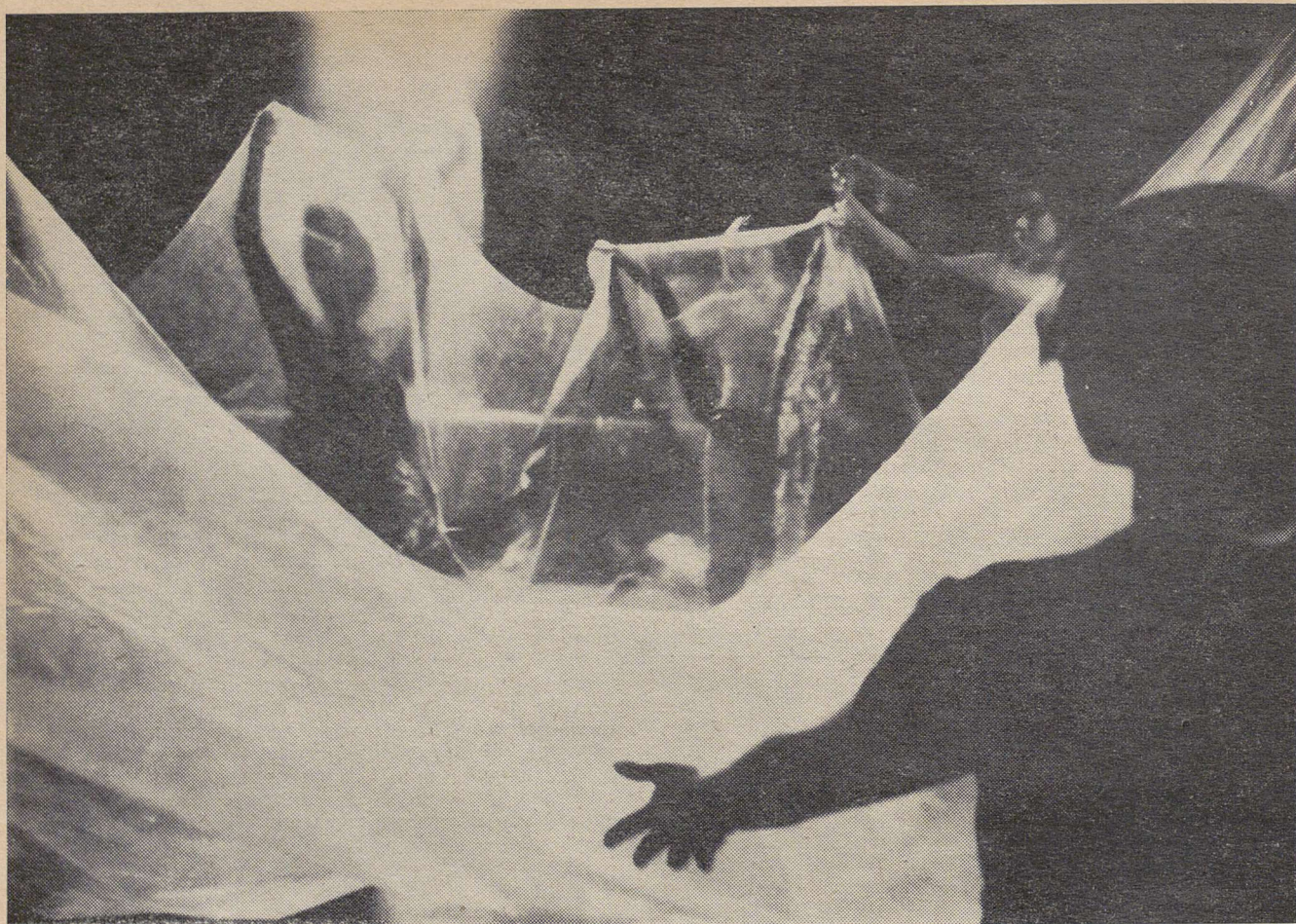
To já na ty své cesty vždycky nějaké to číslo Amatérské scény s sebou vezu. Ukážu ho v souboru, a také už jsem hezkou řádku čtenářů i dopisovatelů získal. Ono je to všechno složitější. Není to tak dávné, co jsem četl ve Večerní Praze, že třeba Žižkovské divadlo slouží ochotníkům. Ono to tak není docela pravda. Většinou tam hrají profesionální soubory a skupiny a jenom sem tam, aby se neřeklo, nějaký ten ochotnický soubor. Praha je na tom vůbec nejhůře. Vlastně jenom Branické divadlo bylo po letech vráceno svému původnímu poslání, totiž ochotnickému divadlu.

Teď už na stole ležel pouze magnetofon a padla otázka: Jaká je tvoje současná role a jakou roli by sis rád zahrál?

Dostal jsem nevelkou roli, ale vážím si jí, v Gorinově hře Zapomeňte na Hérostrata!, kterou studuje pražský soubor Máj. Pochopitelně je to něco docela jiného, než byla ta moje první role v tom zeleném kabátku, v němž jsem stál častěji před zrcadlem než na jevišti. Ale i tamto bylo divadlo. Dnes je to všechno jiné, a hlavně poučenější. Máme z té hry všichni radost a já věřím, že to bude dobré představení. To je smysl našeho snažení. A jakou postavu bych si rád zahrál? Něco, co jsem ještě nehrál. Nevím, jestli bych na to stačil, ale je to takový můj sen. V Maryše jsem hrál mladého Francka, potom Vávru, tak si ještě myslím na toho Lízala. No, a když ne toho Lízala, tak třeba dědu Dubského ve Furiantech.

A my si myslíme, že by klidně mohl hrát ještě i toho Francka nebo snad toho Vávru, co má v sobě elánu. Nezníčitelný Láda, harcovník a rádce a přítel a kamarád a obětavý člověk, který nezarmoutí a přináší s sebou dobrou pohodu. (Někdy taky recept: 2 celá vejce, 150 g cukru, 150 g rozehrátého másla, citrónovou kůru, vanilku, 300 g polohrubé mouky — to všechno zamícháš, a když je to husté, tak do toho přidáš krapet mléka, a na vymaštěný a vysypaný plech, který si připravíš předem, rozetřeš to zamíchané těsto a na něj hustě kladeš ovoce. No a nakonec to posypeš dobrým posypáním a půl hodiny pečeš. Je to skutečně vynikající a jak Láda říká, nesmí se to spálit, ale stejně naději peče spíš masa než sladkostí.)

Přišli jsme k Ládovi „pobejt“. A abychom nezapomněli, vlastně jsme přišli také povíňovat k jeho květnovým sedmdesátinám, i když tomu, že je mu sedmdesát, snad věří jenom on, Láda Lhota.



Plastické divadlo z Trnavy: Som cesta, voz i pohyb

NA PŘEHLÍDCE V NSR

Leckde ve světě se pořádají různé více i méně honosné mezinárodní přehlídky a festivaly amatérského divadla. Že může být mezinárodní přehlídka i domácí útulná – a co je nejdůležitější, i s pracovní náplní – o tom se přesvědčili členové Plastického divadla při Pedagogické fakultě UK z Trnavy na přehlídce v Göppingenu (NSR). V malém městečku nedaleko Stuttgartu se koncem listopadu loňského roku uskutečnila přehlídka, které se zúčastnilo 12 souborů: 10 z NSR a po jednom z Rakouska a Československa (ohlášený soubor z Paříže pro onemocnění členky souboru nepřijel).

Organizátoři pořádají tuto přehlídku již několik let (svého času se jí zúčastnila tehdy ještě amatérská liberecká Ypsilonka) a jde jim především o aktivizování amatérské divadelní činnosti. V neposlední řadě pak je smyslem setkání i jeho inspirační charakter. K tomu slouží konfrontace domácích souborů se zahraničními. Po každém představení je diskuse mezi obecními, tvůrčími a hosty. Členové odborného vedení přehlídky po dobu festivalu pracují se soubory, zkoušejí s nimi, analyzují jejich inscenace a tvůrčí metody – přehlídka se tak pro soubory stává jakousi dílnou. Základem je tedy pracovní charakter přehlídky. Pouze soubory ze zahraničí si prožívají poklidné dny, protože jejich povinností je „pouze“ zahrát „vzorové“ inspirační představení a v rozhovoru po představení seznámit přítomné se svojí tvůrčí metodou.

Těch deset domácích souborů představovalo pestrou paletu i co do „původu“: tři tvořili posluchači lidových škol umění (Volkshochschule), dva kolektivy byly z gymnázia, jiné dva byly amatérským studiem složeným ze zkušených ochotníků, další byl stálý amatérský soubor, jedno dětské divadlo a konečně jeden soubor tvořili dospělí amatéři hrající pro děti. Pochopitelně, že takto různorodé soubory přivezly na přehlídku pestrý, ale také různorodý repertoár. Od inscenací her Aristofana, Beckettova, Martina Sperry či Jeana Anouilha přes montáže různých textů až po klauniádu pro děti. Pochopitelně, že i kvalita jednotlivých představení byla různá.

Hru současného německého dramatika Martina Sperry „Lovecké scény z Dolního Bavorska“ zahrál soubor Volkshochschule z Waldkraiburgu se zlými manýrami, těžkopádně a neohrabaně; jednotliví herci nezvládli ani nejjzákladnější hereckou techniku. Zcela jiné bylo představení Beckettovy „Poslední pásky“ (Studiobühne Düsseldorf). Herecky neobyčejně náročnou monologickou aktovku zvládl ochotnický herec Willy Franken s takovou jistotou a citem, že můžeme hovořit o brilantním profesionálním výkonu v tom nejlepší smyslu slova. Klauniáda dvou herců překypovala invencí a fantazií, takže doslova strhla malého i velkého diváka.

Pozoruhodné představení přivezlo Kleines Theater z Brühlu. „Zlatá dvacátá léta“ se jmenovala montáž písní, básní, skečů,



ČSSR na festivalu amatérského divadla v Göppingenu reprezentovalo trnavské Plastické divadlo

šansonů Tucholského, Hollaendera, Kästnera a Mehringa. Historicko-dokumentární komentáře glosující nejvýznamnější události epochy se střídaly v pestré scénické koláži s dobovou produkcí tehdejší lehké múzy. Před divákem defiluje období od nástupu Hindenburga k nástupu Hitlera k moci. Herci z Brühlu byli skvělí. Hráli, zpívali, tančili, stepovali.

Studio Theater im Werkraum z Vídně pozvali do Göppingenu s Anouilhovou „Antigonou“. Soubor tvořili nejen studenti a jejich představení patřilo nepochybně k vrcholům přehlídky. Vysoká úroveň hereckého projevu a míra hluboké vnitřní etické angažovanosti, s níž zobrazili téma konfliktu – to jsou vlastnosti, které na amatérském jevišti nepotkáváme každý den. Režisérka Hilde Weinbergerová používá velice střídme, leč účinné výrazové prostředky: její inscenace nepřekypuje popisnými zbytečnostmi, ale každý pohyb, každé gesto má čitelný význam a působí esteticky. Představení se vyznačuje brechtovskou krásou jasně vysloveného tématu a myšlenek. Aktualizace se neřealizuje pouze ve všeobecné rovině, v rovině tématu a idejí, ale vyplývá z funkčních, přesvědčivých a bystře upozorovaných detailů všedního chování našich současníků: symbióza banálního a věčného vytvořila neobyčejně naléhavou aktuálnost této inscenace.

Plastické divadlo při Pedagogické fakultě UK v Trnavě uvedlo scénickou koláž motivů a citací z tvorby Antoina de Saint-Exupéryho pod názvem „Som cesta, voz i pohyb“. Plastické divadlo inscenovalo Exupéryho vskutku „plasticky“ – v nylonových fóliích, ve volném arénovém prostoru, v bohaté hlasové modulaci. Vznikla tak řada metaforických kompozicí. J. Revallo, autor hudby, se snažil, aby hudba reagovala na scénickou

kompozici inscenace, aby se inspirovala scénickým řešením a zpětně je ovlivňovala. Byla to tedy v pravém slova smyslu autorská hudba. Spolupráce režiséra Ivana Kováče s autorem scénáře Rudolfem Lesňákem i autorem hudby byla příkladná a vzájemně inspirativní. Vzájemná skloubenost jednotlivých výrazových prostředků, vysoká úroveň přednesu a hlasové i pohybové kultury německé diváky velmi zaujala. Tento „ne-fabulační“, esteticky stylizovaný divadelní projev byl překvapením – v NSR ani v Rakousku soubory podobným způsobem nepracují. Také debata po představení byla bohatá, konkrétní, věcná.

A tak náš zástupce – Plastické divadlo z Trnavy – odjížděl z „pracovní“ přehlídky s pocitem dobře vykonané práce. Spokojeni byli všichni: soubor s ohlasem na své vystoupení a pořadatelé s podněty, které Plastické divadlo pro ostatní soubory přineslo.

MARTIN PORUBJAK



ÚVAHY O DRAMATURGII

4. DRAMATURGICKÝ ROZBOR

Když byl určitý dramatický titul dramaturgicky zvolen, vybrán k inscenaci, stojí před dramaturgem další závažný úkon: připravit jej pro zkušební proces, v němž se bude litera textu zpředměťovat, ztělesňovat pomocí herců a ostatních scénických prostředků. Tato přípravná dramatická práce vyúsťuje v dramaturgicko-režijní koncepci díla. Má-li to být koncepce vskutku fundovaná a hluboká, to jest dostatečně motivovaná, musí ji předcházet podrobné a všestranné pochopení textu — **dramaturgický rozbor**.

Provedení rozboru literárního, v našem případě dramatického díla není nikdy věc snadná a vyžaduje nejen důkladné znalosti z teorie literatury, z poetiky a stylistiky, ale i přehled a schopnost orientace v široké oblasti společenských věd, zejména historie a sociologie. Východiskem rozboru je ovšem sám text, ale zvláště u děl časově nebo i místně odlehklých se znalostí holého textu nevystačíme. Je třeba pochopit historické podmínky, v nichž se dílo zrodilo a do nichž je situováno (což se nemusí shodovat) — dobové a místní poměry umělecké, politické, sociální, ekonomické apod. Nebude nám zcela jasný smysl Aristofanových komedií, jejich protiválečné zaměření a jejich politická účinnost, neznáme-li jejich časové pozadí (peloponéská válka, krize athénské demokracie atd.); nevyložíme správně význam některých situací a problémů v tragédiích Aischylových a Sofoklových, neznáme-li realie týkající se vztahu patriarchálního a matriarchálního práva nebo dokonce soudní a pohřební zvyklosti starých Řeků; a v ohledu čistě divadelním nám nemnoho vypovídají dramatické texty vycházející z tradice commedie dell'arte, neznáme-li základní „masky“ a herecké postupy tohoto původně improvizovaného divadla.

Historické studium, které se podle potřeby může rozšířit na rozličné pomocné vědy historické, je tedy v přiměřeném rozsahu potřebné jednak pro pochopení celkového historického smyslu díla, jednak pro vysvětlení různých dílčích, konkrétních faktů ve hře obsažených. To platí plně i pro dramatická díla současná; byť jejich historický okruh jako současníci víceméně známe, přece narážíme v jednotlivých případech na místní odlišnosti a zvláštnosti, které bez studia můžeme interpretovat nesprávně nebo zkresleně (např. svérázné a lokálně nezaměnitelné prostředí amerického Jihu v hrách Tennessee Williamse).

Teprve na základě znalosti **společenského kontextu** můžeme provádět konkrétní, věcný a historicky adekvátní rozbor **dramatického textu**. Tu se doporučuje postupovat jako v pedagogice **od jednoduchého k složitému, od jednoznačného k mnohoznačnému, od konkrétního k abstraktnímu**. Nejjednodušší, nejjednoznačnější a nejkonkrétnější je jednání dramatických postav — co jednotlivé osoby dramatu dělají nebo říkají. Jednotlivé činy, ať už se přímo na scéně realizují nebo se zde o nich toliko referuje, se skládají v celek dramatického děje, který v kauzálně-chronologickém uspořádání nazýváme fabulí. Skrze zhodnocení dramatického jednání dospíváme též k psychologickému zobecnění charakterů dramatických postav. Dramatický charakter, zahrnující povahu, postoj, temperament a typ dramatické postavy, je dán složitou souhrou toho, co dramatická postava dělá a mluví, jak myslí a cítí, jak se chová k druhým, jaké k nim má vztahy, ale i toho, co o ní říkají, co si o ní myslí, co k ní cítí, jak se k ní chovají a jaké vztahy k ní mají ostatní dramatické postavy. Přitom si pochopitelně jednotlivé stránky a projevy mohou odporovat a vzájemně se zpochybňovat; pak je třeba jednotlivé údaje srovnávat, korigovat, eliminovat a skrze kritickou konfrontaci jednotlivostí usilovat o **objektivizaci**. Výsledek nemusí být vždy nesporný. pak záleží na osobitě interpretaci, jež některé významy

akcentuje a jiné potlačí. Konfrontací dramatického jednání a jeho motivu (je-li v daném případě zřejmý) si upřesňujeme dramatický charakter nebo naopak: konfrontací dramatického jednání a dramatického charakteru (je-li z celku zřejmý) objevujeme motiv jednání. Konstantním prvkem zůstává vždy dramatické jednání, ve své vnější podobě nejméně problematická stránka dramatického díla. První zásadou dramaturgického rozboru budí: nezačínat nikdy vysokou filosofií hry, ale „nízkou“ realitou dramatických faktů.

Po zevrubné analýze základních ukazatelů — dramatických postav, jejich činů a motivů — můžeme přistoupit k hledání toho, co Christian Dietrich Grabbe trochu ironicky nazývá „hlubší význam“ — k určování vyšších, obecnějších významů dramatického díla. U dramatu výrazně fabulačního typu, jako je drama shakespearovské nebo v současné době třeba dürrenmattovské (při vši markantní rozdílnosti obou typů), vyplývá smysl díla (alespoň v hlavních rysech) přímo z děje, přičemž problematické zůstávají obvykle motivy jednání (např. motivace Jagovy pomsty v **Othellovi**). Jinak je tomu u dramatických struktur, jež fabuli postrádají, rozrušují nebo doplňují jinými způsoby organizace dramatického dění. Čechovovská dramatická struktura je vybudována z množství drobných, zdánlivě bezvýznamných přetržitých aktů a projevů, dramatické postavy vytvářejí složitou síť vzájemných vztahů, motivace jednotlivých činů jsou často neproniknutelné, paradoxní a ambivalentní. Fragmentární dějová kompozice je propojena jemnou, hudebně koncipovanou kompozicí příznačných motivů a symbolů. Takové komplikované útvary nesměřují nikdy k významové jednotě a soustředěnosti, ale naopak k významové pluralitě, v níž každá dramatická postava je nositelem svého osobního tématu, převoditelného na společného jmenovatele — na téma uměleckého díla — jen v rovině značně obecné.

Od běžného literárního rozboru se dramaturgický rozbor liší hlavně dvěma rysy: 1. zaměřuje se nejen na literární, ale též **na divadelní** (potenciálně divadelní) **kvality** dramatického textu; 2. při hodnocení textových významů spojuje **zřetel historický se zřetelem aktuálním** při nepochybné převaze této druhé stránky. Důkladná analýza textu (onen druh čtení, který angličtí a američtí literární vědci nazývají „close reading“, tj. těsné, blízké, nebo volnější: pozorné čtení) je u dramatického díla (na rozdíl od epiky nebo lyriky) o to složitější, že každá částička textu, každá výpověď, každý obraz, každá replika (pokud není součástí autorského komentáře) se tu relativizuje svou individuální perspektivou, jsouc součástí role, tj. partu **jedné** dramatické postavy, jež se z různých důvodů může mýlit nebo může záměrně klamat. Navíc se dramaturgické „close reading“ liší tím, že za nespornými, protože tištěnými, slovy musí vidět možnosti dramatického jednání, za kvalitami literárními musí vidět kvality divadelní, jak o nich byla řeč v úvaze věnované dramatickému textu (scénická názornost, slovní gestičnost, dramatická koncentrovanost, poutavost, rozpornost, konflikt-nost).

Všestranné obeznámení s historickým a lokálním kontextem odlehklého díla a hluboké poznání samotného textu díla umožňuje dramaturgickou konfrontaci dvou významových rovin: **historické**, vysvětlující význam díla geneticky (co do původu a vzniku), a **aktuální**, představující jeho současný význam, tj. jak dílo působí **zde a nyní**.

Obojí je do jisté míry hypotetické: v prvním případě jde o rekonstrukci historického dobového smyslu, která nikdy nemůže být zcela autentická, protože úplně ztotožnění s lidmi jiné historické éry je nedosažitelné. Zvláštní komplikaci pak přinášejí historická díla s historickými ná-

měty, kde máme co činit nejen s časově odlehlym autorem a dilem, ale navíc s dvojnásobně odlehlym (nám i autorovi) vnitřním světem dramatu. Tu vstupuje do hry další časová rovina: historický kontext dramatického příběhu. Poměrně jednoduché je to tehdy, je-li historická látka autorovi pouhou konvencí nebo záminkou: např. Racinovy klasicistické tragédie vyjadřují skrze antické náměty a postavy dobové problémy a názory Racinovy současnosti. Konkrétní antická témata jsou pouhým výrazem celkového vztahu klasicistického 17. století k antické historii a k antickému umění, které slouží za vzor vši dokonalosti, estetický ideál. Složitější je situace v případech, kdy se časově odlehly autor snaží o historicky věrné pojednání historických událostí, jako je tomu např. v husitských dramech Aloise Jiráska: navzdory autorovu historicky i umělecky realistickému postoji se zde odrážejí vlastenecké tendence národního obrození. Při rozboru takových děl musíme brát v úvahu vedle základního vztahu „my, zde a dnes — Jiráskův Jan Hus z roku 1911“ ještě vztah „my a husitství — Jirásek a husitství“ neboli: jak se nám z dnešního hlediska jeví Jiráskův vztah k husitství ve hře **Jan Hus**.

Druhá významová rovina, „aktuální“, znamená předpokládané vyznění díla v dnešních společenských souvislostech. Zde budeme jistě blíže pravdě než u historické rekonstrukce, ale i tak půjde pouze o předpoklad, nemohoucí odhadnout proměny společenské situace, ani nejrůznější nahodilé okolnosti, k nimž může dojít při realizaci před mýšlením se divákou obcí.

Mezi oběma významovými rovinami může nastat rozmanitý kvalitativní vztah. Krajními póly je naprostý rozpor mezi historickým a soudobým pojmáním na jedné straně a naprostý soulad mezi nimi na straně druhé. Skutečnost je zpravidla mezi oběma možnostmi, přibližující se jedné nebo druhé. Poměrně značný odstup vznikne u děl, podmíněných odlehlostí, soudobému člověku už nepřijatelnou nebo nesrozumitelnou ideologií. Zřekl-li se v Racinově tragédii **Berenika** římský císař Titus své lásky k judské královně Berenice, protože se jeho cit dostal do rozporu s římským právem a mravem, bylo toto podřízení osobních zájmů jedinců vyšším zájmům státu velmi přesným výrazem dobové absolutistické ideologie, které se však ostře vzpírá soudobé nazírání, mající sklon nadřazovat autentické lidské vztahy konvenčním normám. Je pravděpodobné, že tento rozpor povede v soudobé inscenaci díla k významovému posunu: divák se zřejmě postaví nikoli na stranu údajného mocnářského zájmu, ale na stranu obětované lásky. Byl-li v Calderonově mistrovské dramatické básní **Život je sen** princ Segismundo vržen svým královským otcem do vězení a zde chován jako zvíře v naprosté nevědomosti o světě i o svém původu, mělo to hluboký výchovný smysl: mladému princovi (a s ním „komukoli“) se tak usnadňovalo poznání přeludnosti světa, marnosti života a pošetilosti lidských vášní. Tedy lekce zcela v duchu Calderonovy barokní filosofie, vyjádřené titulem hry a mající hluboký teologický aspekt: je-li tento krátký lidský život pouhým snem, je za ním život skutečný, věčný a kvůli němu je třeba prožít tento pozemský sen tak, abychom se za něj po probuzení nemuseli hanbit. Calderonova barokní ideologie je modernímu myšlení a citění (moderní křesťanství v to počítající) tak cizí, že dnešní divák morální koncepci z ní vyplývající nepochopí — královská opatření proti princovi se mu budou jevit (jak dosvědčuje případ poslední inscenace u nás) jako svévolné, nelidské manipulace s člověkem a princovo zmocnění dostane spíše negativní obsah jako totální relativizace lidského vědění a hodnocení.

Naopak poměrně krátká vzdálenost mezi historickou a aktuální významovou rovinou bude tam, kde je dílo kriticky zaměřeno proti negativním stránkám historických společenských systémů a jejich ideologií, jak se s tím setkáváme pravidelně v satirických komediích, ať už kritizují jednotlivé negativní jevy a charakterové rysy (Molière) nebo se jejich výsměch vztahuje k obecnějším stránkám

antagonistických systémů (Gogolův **Revizor**, Beaumarchaisova **Figarova svatba**).

Časté jsou případy, kdy historická rovina není s rovinou aktuální v rozporu, ale při přenosu do současnosti dochází buď k významovému rozšíření, nebo častěji k redukci. V četných Shakespearových tragédiích a historických hrách se vyskytují časové narážky na politické události alžbětinské doby. Ty dnes pochopitelně ztrácejí ohlas (jsou srozumitelné pouze s použitím odborných komentářů), ale právě pominutím těchto historicky konkrétních významů se akcentují významy obecně lidské. Ale působí i opačné tendence, že obecné (nebo časem zobecnělé) významy se při dnešní inscenaci opět historicky konkretizují — podle soudobých společenských poměrů a okolností.

Nejsou výjimkou ani díla, která připouštějí rozličné, někdy i protikladné, vzájemně se vylučující významové interpretace. Molièrův **Mizantrop** může být schematicky chápán buď jako komický hrdina (postava směšná svou nespolečenskostí, protispolečenskostí — neochotou a neschopností se přizpůsobit normám společenského soužití), nebo jako hrdina dramatický (nekompromisní bojovník proti společenské přetvářce, proti falši v lidských vztazích). Ať byl Molièrův záměr jakýkoli, toto nabízející se dilemma dvou jednostranných možností inspiruje možnost třetí, ambivalentní: pojetí Alcesta jako hrdiny tragikomického, v jehož údělu se odráží složitá dialektika vztahu jedince a společnosti v neuspokojivých sociálních podmínkách.

Důležitým úkolem dramaturgického rozboru je **určení žánru** dramatického díla. V mnoha případech je řešení zcela evidentní: nemůže být sporu o tom, že Racinova **Faidra** je klasicistická tragédie. Naproti tomu o žánrovém zařazení Shakespearova **Troila a Kressidy** bylo popsáno mnoho papírů a byl označován za tragédii, komedii, historickou hru i tragikomedii. Žánrové určení, má-li být užitečné, musí být co nejpřesnější. Nelze se spokojit s označením rámcovým, je třeba stanovit i konkrétní žánrový typ. Zvláště důležité je to u děl komediálních, jejichž zákonitosti se dle převládajícího výrazového prvku nebo prostředku značně liší. Např. komedie konverzační s dominantní funkcí společenské konverzace, se zálibou v samoúčelných disputacích a ve slovní ekvilibristice (aforismy, paradoxy, umělé řazení dialogických projevů podle principu paralely a kontrastu) má úplně odlišnou techniku než komedie charakterová a mravolichná, v níž by podobná vyumělkovanost slovního výrazu rušila pravděpodobnost dramatických charakterů a vztahů, pravděpodobnost společenského prostředí, o něž jde tomuto typu komedie především.

Určit správně žánr znamená určit přednosti, ale též nedostatky, určit možnosti, ale též omezení daného díla, což je předpokladem kriticky věcného inscenačního přístupu. Dramatický žánr není jen literární kadlub, vnější forma, dávající dílu některé charakteristické tvarové znaky; dramatický žánr znamená i určitý způsob nazírání skutečnosti, i určitý způsob ztvárnění a stylizace dramatické látky. Způsob žánrového pojednání je jednou z významotvorných složek uměleckého díla.

Cílem dramaturgického rozboru je poznání smyslu dramatického díla. Přes analýzu jednotlivých prvků a přes hierarchizaci významů (rozlišení hlavního od vedlejšího, prvořadého od druhořadého) dospíváme k abstrahujícímu, od jednotlivostí a podružností odhlížejícímu významovému shrnutí. Výrazem této významové syntézy je **hlavní idea** (základní myšlenka) díla. Je třeba si uvědomit, že taková hlavní idea je pouhou orientační pomůckou, jež zdaleka nemůže postihnout složitou významovou strukturu uměleckého díla. Jen u her à la thèse lze základní myšlenku vyjádřit stručným heslem — např. u raných společenskokritických dramat Henrika Ibsena, kde autor takovou formulaci na vypjatém místě přímo vkládá do úst dramatického hrdiny a ještě ji podporuje titulem hry (**Opory společnosti**: „Duch pravdy a svobody — to jsou opory společ-

nosti.“ — **Nepřítel lidu:** „Nejsilnější muž na světě je ten, kdo stojí docela sám.“), ale i v těch případech jde o schematizaci, nevystihující celý obsah díla. U složitějších uměleckých struktur, jakými jsou třeba Shakespearovy tragédie nebo hry Čechovovy, není tak stručné formulování ideového obsahu vůbec možné. Pokoušet se o ně, může být zajímavé slohové cvičení, ale jeho užitek zůstane vždy problematický.

Dramaturgický rozbor má za úkol prozkoumat často nepřehledný terén vnitřního světa dramatického textu. Není to činnost samoúčelná: jejím cílem není pouhé poznání, ale příprava půdy pro inscenační práci, kdy vstoupí do hry složky volní, nesené zaujatou subjektivitou tvůrčích individualit režiséra, herců a jejich spolupracovníků. Dialektika vztahu drama-divadlo žádá, aby **příprava vlast-**

ní tvůrčí činnosti byla co nejvěcnější a neobjektivnější, aby v ní analytický rozum dominoval nad dychtivou vůlí, aby byly co nejpečlivěji a nejspravedlivěji zváženy všechny významy a možnosti, aby každá dramatická síla dostala, co jejího jest, abychom se nepřidávali na jednu nebo druhou stranu dříve, než jsme dokonale poznali obě. Uplatní-li se v pozdější tvorbě často zřetel partikulární (zejména v myšlení herců, představitelů jednotlivých dramatických postav), musí ve fázi přípravné panovat **zřetel celostní**, nazírající každou jednotlivost v kontextu celkové struktury dramatického díla. Jedině takové nezaujaté, všestranné a objektivní prozkoumání látky se může stát solidním východiskem odvážného inscenačního činu, jehož první, teoretickou fází je stanovení dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla. ZDENĚK HOŘÍNEK

VÝBĚR PRO VÁS

FRANTIŠEK HRUBÍN: KŘIŠŤALOVÁ NOC

Spisovatel Josef Struna tráví dovolenou ve vsi, kde prožil své mládí a kde dodnes žijí jeho příbuzní. Přesto, že počasí je krásné, z luk voní seno a na návsi vyhrává veselá hudba od pouťového kolotoče, nemá Josef náladu. Mezi ním a jeho o čtyřicet let mladší ženou dochází k stále častějším a ostřejším střetnutím, protože nekompromisní Olga, neustále porovnávaná, jaký Josef byl a jaký je dnes, se nemůže smířit s jeho naprostou uměleckou sterilitou. Že se Olga do Josefa zamilovala, způsobila vlastně „Křišťalová noc“, povídka, kterou napsal někdy v roce 1948 z upřímné touhy po poctivých a otevřených vztazích mezi lidmi. Dva lidé se v ní podíívají do sebe „ať se třeba zhrzoí“. Bez milosti vypáčí všechno, co je nejhloub — buď to unesou, nebo všechno krachne. Ale Josef už dávno nežije podle těchto zásad. Oháněje se odpovědností ke společnosti, které by mohl škodit pocit bezútěšnosti pramenící z odhalování nedostatků, Josef žije z minulé slávy a dělá všechno, aby nevybledla jeho svatozář, — organizuje, koresponduje. A když začne psát, škrtá — něco z ohledu na přátele, něco z ohledu na ty, kteří to budou číst před vyjitím, něco z ohledu na kritiku. A tak to, co napíše, nikomu neuškodí, ale také nepomůže. Josef cítí, že by měl nechat planého života, ale zvykl si už na určitou životní úroveň a nemůže z ní slevit. A tak se čím dál tím víc vyhýbá životu. Přesto, že vidí, jak jeho teta Strunová ničí život svým dvěma synům, že cítí, jaká rána je pro strýce odchod do penze, jak sprostě se chová Strunová k podnájemnici Toničce, nechce s tím nic mít. Obehnal se zdí před celým světem a jediný, komu by snad otevřel, je jeho první žena, která k němu nikdy ne-

pustila žádnou nepříjemnost. Olga cítí, že Josef jako umělec odumírá a když se jí nepodaří vyburcovat ho k životu, rozchází se s ním. K tomuto základnímu příběhu se řadí příběh rodiny Strunových, který jako by otvíral pohled na tvrdou a surovou realitu, marně krášlenou září barevných pouťových světél a melodiemi pouťových odrhovaček. Hra se odehrává v roce 1961 na vsi nedaleko Prahy.

Hrubínova Křišťalová noc není, samozřejmě, žádnou novinkou, ale její společenská závažnost spolu s uměleckými kvalitami si zaslouhují, abychom na ni nezapomínali. Je tomu už několik let, kdy se objevila na Jiráskově Hronově v dramaturgické úpravě, která dávala daleko víc prostoru příběhu Strunových než příběhu Josefa a Olgy. Na tom není nic špatného, protože každá doba dává zaznít těm myšlenkám v uměleckém díle, které odpovídají na její nejnaléhavější otázky. Zdá se, že dnes by mohly být společnosti užitečné oba tematické okruhy ve hře obsažené i myšlenky z nich vyplývající. Může o ní ovšem uvažovat jen vyspělý soubor.

Hra má čtyři dějství. Dekorace je jediná: část zahrádky za chalupou se schody na malou vyvýšenou verandu, odkud vedou dveře ke Strunovým a dřevěné schodiště k Toniččině pokojku. Vzadu zahradní zeď. Dramatických postav je sedm: tři ženy (Tonička 35 let, Strunová přes 60 let, Olga 28 let) a čtyři muži (Struna 70 let, Jenda 40 let, Mirek 28 let, Josef 52 let), všechno velké role. Inscenace vyžaduje také osvětlovače, který by z mála dovedl vykouzlit barevné světelné pozlátko pouti, a dobrého zvukaře, který by citlivě toto pozlátko doplnil bohatstvím zvuků.

LEONID ZORIN: POKROVSKÁ BRÁNA

Posluchač historické fakulty Kostá Romin komentuje příběh, který se odehrává v padesátých letech v Moskvě ve starém domě u Pokrovské brány. V rozděleném bytě se společnou předstíral bydlí nejen Kostá se svou romantickou tetou Alisou Vasiljev-

nou, ale i stárnoucí estrádní umělec Velurov, energická Margarita Pavlovna, její vše spravit umějící ženich Sava konečně i hlavní hrdina příběhu, redaktor vydavatelství zahraniční literatury Lev Chobotov, bývalý muž Margarity Pavlovny. Chobotov, zamilovaný do zdravotní sestry Ludmilky, chce po jejím boku začít nový život podle vlastní chuti. Ale Margarita Pavlovna je přesvědčena, že Ludmilkou není ta pravá a že nepraktický a bezbranný Chobotov zajde, nebude-li o něj pečovat její energická a pevná ruka. Proto neomaleným chováním Ludmilku vypudí, když je na návštěvě u Chobotova. Proto nařizuje Chobotovovi, aby se okamžitě vrátil domů z kluziště, kam se uchýlil se svou Ludmilkou, protože se s ní nemá kde scházet. Proto donutí Chobotova, aby jí a Savovi šel na svatbu za svědka, když se původní svědek Velurov opil. Chobotov se brání, ale nakonec Margaritu vyhoví, protože věří, že až se Margarita se Savou na jaře odstěhují, bude konečně svoboděn. Ale Margarita rozhodne, že se Chobotov přestěhuje s nimi. A tenkrát se Chobotov vzbouří a představí Ludmilku jako svou budoucí ženu. Margarita se nedá. Demagogickými řečmi umluví Chobotova, aby se Ludmilky vzdal, a když se mu udělá špatně, odveze ho do nemocnice a nechá mu vyoperovat slepé střevo. Zatím co se Chobotov zotavuje, přestěhovala se Margarita se Savou do nového bytu. Na nemocničním dvorku v pyžamu sedí pln obav Chobotov. Přišla ho sice navštívit jeho milovaná Ludmilkou i Kostá se svou novou přítelkyní Alevtinou, ba dokonce i Velurov, ale Chobotov se stále třese před okamžikem, kdy se objeví Margarita Pavlovna. A nečeká dlouho. Margarita přichází a oznamuje, že Chobotova odveze do nového bytu. Ale než vyřídí Margarita propouštěcí formalitu a než sežene Sava taxík, pomohou přátelé Chobotovovi k útěku. Ve Velurových sátech a na motorce Kostova přítele ujíždí Chobotov vstříc šťastnější budoucnosti po Ludmilčině boku. Ale ani tentokrát se Margarita nevzdává, když místo

Chobotova najde v Chobotovově pyžamu Velurova. Je totiž hluboce přesvědčena, že bez její a Savovy péče nemůže být Chobotov šťasten. A nechápe, že nelze udělat člověka šťastným proti jeho vůli. — Vedle tohoto hlavního příběhu je ve hře ještě druhá dějová linie estrádního umělce Velurova a jeho „soupeře“ Kosti.

Zorinova elegická komedie má tři dějství, z nichž první se odehrává na podzim, druhé v zimě a třetí na jaře. Jevištní prostor prochází pěti proměnami: ambulance zdravotního střediska, společná předstí, kluziště, svatební síň a nemocniční dvorek. Dekorace jsou náznakové a jednotlivé proměny se dějí během Kostových vstupů. Hra má dobře napsané komediální situace, nosný konflikt, inteligentní slovní humor a výborně charakterizované dramatické postavy — 7M a 7Ž. Jsou tu čtyři velké pánské role (Lev Chobotov 43 let, Sava Jefimov 40 let, Kosta Romín 22 let, Arkadij Velurov 45 let), tři malé pánské role (estrádní autor neurčitěho věku Sojev, Savův přítel Leontij, Margaretin přítel, stále se usmívající čtyřicetiletý Gleb Orlovič). Vedle dvou velkých dámských rolí (Margarita Pavlovna 40 let, Ludmila 25 let) jsou tu tři role střední (Kostova teta Alisa Vitaljevna 60 let, učnice Světlana 17 let, Alevtina 20) a dvě malé (Margaritina přítelkyně Nina Orlovičová 40 let, Kostova „spolužačka“ Anna Adamovna 22 let). Kromě toho vystoupí v posledním obraze několik pacientů hrají-

cích domino. Zorinova komedie, kterou přeložil Josef Palla, je vhodná pro vyspělejší soubory, které mají možnost spolupráce s nápaditým jevištním výtvarníkem.

OCTAV PANCU IASSI: POHÁDKY PRO MĚ SYNY / TATÍNKOVY POHÁDKY /

1. pohádka: Slon Elefant odvedl sluně Elefantíka k doktorovi, protože Elefantík nechce jíst. Ale nepomůže ani vědro léku, ani obklad, ani injekce. Teprve když Elefantík vidí jíst druhé děti, dá se také do jídla.

2. pohádka: Stonožák Anč Banč Pomeranč se žení se stonožkou Cinkou Linkou Mandarinou. Protože se mu nechce vyčistit si vlastní boty, půjčí si boty od pěti stonožek. Ale cestou na svatbu ho opouštějí jedny boty po druhých, až zůstane bos. Namaluje si tedy boty i ponožky krémem na boty a jde se ženit.

3. pohádka: Zhýčkané a rozmazlené Kůzle nic nedovede. Koza-mamin-ka ho obléká, Koza-tetička ho krmí a Koza-babička ho uspává. Jednou odejdou všechny tři kozy sousedce na svatbu. Přijde Liška, ale místo aby Kůzle oblékla, odnese mu šaty. Medvěd, místo aby Kůzle nakrmil, všechno mu sní, a Vlk, místo aby Kůzle uspal, chce je sníst. Kůzle mu uteče a od té doby si dělá všechno samo.

4. pohádka: Spisovatel, který dětem pohádky inscenuje, slíbí svému syno-

vi k narozeninám nové šaty. Jejich ušití zadal Ježkovi, Vlkovi, Zajci, Medvědovi a Jezevci. Ukáže se však, že žádný z nich nedovede šaty ušít tak, jak to má oslavenec rád: aby si mohl do rukávů utírat nos, aby límec mohl strkat do pusy, aby do kapes mohl nacpat kdecko, aby si do podšívky mohl utírat špinavé ruce a aby si s knoflíky mohl cvrknat místo kuliček. A tak zůstane bez dáreků.

Pohádky vypravuje a inscenuje Spisovatel svým dvěma synům, ale také s jejich pomocí. Nepotřebuje k tomu žádné dekorace, jen rekvizity a sedmáct dětí (od 7 let). Je totiž třeba obsadit tyto role: v první pohádce slona Elefanta, sluně Elefantíka, 3 doktory (nebo doktorky) a pět zdravotních sester; ve druhé pohádce stonožáka Pomeranče, stonožku Mandarin-ku, pět noh Pomerančových, pět noh Mandarinčiných a patery boty — myslivecké, rybářské, listonošovy, fotbalistovy a tanečnickovy; ve třetí pohádce Kůzle, Kozu-maminku, Kozu-tetičku, Kozu-babičku, Kozu-sousedku, Vlka, Medvěda a Lišku; ve čtvrté pohádce Ježka, Vlka, Zajce, Medvěda, Jezevce, syna Alexandra a syna Dušana. Rumunské pohádky je možno hrát jednotlivě, ale i všechny čtyři v začlenění do celkového rámce. Text zpracovala M. Hrbáčová a může jej hrát jakýkoliv dětský soubor. Text existuje i v úpravě pro loutky (Tatínkovy pohádky) od Jiřího Davídka a Milady Trnkové v překladu Zdenky Vyhliďalové.

J. DROBNÁ

ŠŤASTNÁ RODINA

V polovině ledna uvedla Slánská scéna premiéru původní novinky Vlastimila Venclíka „Šťastná rodina“. V pravidelné činnosti slánských ochotníků znamenalo nastudování Venclíkovy hry další zajímavý pokus spolupráce amatérského souboru s profesionálním režisérem, kterým autor hry je. Hra byla nastudována z autorova rukopisu a lze tedy hovořit o československé premiéře.

Hru je možné považovat za zdařilý pokus o moderní a při tom srozumitelný tvar, přestože se vymyká z rámce vžitých konvenčních. Autor s bystrým postřehem odkrývá lidské klady i záporny pomocí jasné a zřetelné drobnokresby. Inscenace odpovídala úsilí a vynaložené práci celého kolektivu i režisujícího autora Venclíka. Všichni odvedli poctivou práci. To ovšem neznamená, že na inscenaci již nebudou pracovat. Řada míst i jednotlivých situací vybízí k dalšímu zdokonalování. Uvedení „Šťastné rodiny“ je možno připočítat k dramaturgickým úspěchům slánských ochotníků.

K. VIDIMSKÝ



TAKOVÉ TAJNÉ SNY

SEN DESÁTÝ — JUBILEJNÍ

O HŘE, KTEROU JSEM NEPOCHOPII

Bývají takové vzácné chvíle. Ne často, ale bývají. Člověk má nejenom chuť, ale i čas vracet se k tomu, co už před léty udělal, a přemýšlet o tom.

Je tomu několik let, co jsem se vrátil ke knížce *Život jevišti*, kterou jsem dopsal ke konci padesátých let a která vyšla v Orbisu roku 1962, a začal o ní přemýšlet. O mnohém — a také o tomhle: kolik místa je v té knížce věnováno Stroupežnického Naším furiantům. Právem, neboť šlo skutečně o radikální obrat v českém dramatu, jenž signalizoval nástup kritického realismu na první české jeviště — jeviště Národního divadla. A otevřel mu dveře dokořán.

Objevil jsem v té knížce dost omylů a nedostatků, ale tento důraz na Naše furianty omylem není. Je to hra, jejíž uvedení na scéně znamenalo v českém divadle revoluci, příchod nové epochy. A proto jakákoliv práce o kritickém realismu v českém divadle musí vždycky začít od ní. A nejenom začít — musí také tuto hru vyložit jako nutný předpoklad dalšího vývoje. A pro vlastní práci historikou i teoretickou je také jediná možnost, jak si otevřít cestu k výkladu celku českého kritického realismu. Nejde ovšem jenom o teorii na základě historie. Jde i o současnou praxi divadla, o inscenační možnosti her českého kritického realismu. Což je — jak jistě všichni víme — otázka dost podstatná vzhledem k tomu, že tyto hry tvoří jednu z hlavních součástí českého klasického dědictví a vrací se neustále do repertoáru jak profesionálních, tak amatérských divadel. Takže jakýkoliv výklad historický a teoretický Našich furiantů by měl kdesi v pozadí mít stále přítomnou aktuální otázku po současných divadelních možnostech tohoto textu. A textů českého kritického realismu vůbec.

Což jsem ve své knížce neudělal. Budiž mi tedy dovozeno v tomto „tajném snu“ — vzhledem k tomu, že je desátý, jubilejní — provést sebekritiku a polemizovat se sebou samým. O Naše furianty a divadelní problematiku českého kritického realismu.

Napsal jsem: „Stroupežnický si zvolil za prostředí děje své hry jižní Čechy, které dobře znal. Proti romantickému vymyšlení a proti pozdně romantickému spekulování staví přímý záznam skutečnosti ze své zkušenosti.“ Historicky je to jistě pravda. A pravda je i to, co z toho vyvozují dále: že mizí bohaté zápletky, duchaplné řeči, scény vypočítané na efekt a nastupuje běžná denní událost, detail z všedního života, normální hovorová řeč. Takže skutečnost se stává dramatem samým, dramatik píše podle jejích zákonů; nikoliv podle norem pozdně romantické divadelní poetiky.

Tahle pravda má ovšem svůj problém. Praktický, ryze divadelní, současný. Přival všedního života konce 19. století byl pro české drama této doby živou vodou, učinil dramatickou tvorbu zase schopnou odpovídat na důležité a podstatné životní otázky. Udělal drama zase živou součástí sociální reality. Nicméně: právě onen důraz na faktickou problematiku, na životní věrnost nesl s sebou jedno nebezpečí: aktuálnost, společenská naléhavost této hry byla příliš vázána na sociální realie (a chcete-li i životní realie) své doby. Jestliže zmizely jisté umrtvující divadelní principy pozdního realismu — zaplatbůh za to — a skutečnost vnutila divadlu své zákony, co se stane, až tahle skutečnost přestane existovat? Až její zákony nebudou platit? Co bude zárukou a předpokladem divadelnosti těchto her, jestliže je nebudeme chtít hrát jako obrázek z minulosti, jako ošklivou vzpomínku na to, co bylo?

Neboť socialistické Československo roku 1977 je na hony vzdáleno době, kdy hlavním zákonem sociální reality byla vláda peněz nad životy lidí a kdy tento zákon kapitalistické skutečnosti určoval i hlavní zákon situace dramatu a jednání lidí z ní vyplývajících. A jsme u jádra věci. Napsal jsem: „Naši furianti jsou hrou o nedorozuměních mezi lidmi, způsobených pýchou a hrdostí. Stroupežnický vidí různé podoby furiantství: Buškovo, které se pyšní majetkem, i Bláhovo, které si zakládá na vzdělanosti. Rozdílné polohy furiantství tedy dovede Stroupežnický rozlišit a zpodobit. Píšímuje je však bez rozdílu vsem postavám. Chápe určitou morální vlastnost jako vročenou, a nikoliv jako získanou či vytvořenou životními podmínkami. Rozpozná jednotlivé tóny furiantství, jak je zformovaly životní podmínky, ale neurčí tyto podmínky jako hlavní příčiny furiantství.“ Nuže, je to pravda, ovšem z hlediska pausalně sociologizujícího, které přehlíží divadelní podstatu.

Dramatická situace Našich furiantů je jednoznačná: boj o ponocnění, na němž jsou všichni účastní. Jedni proto, aby dostali peníze za službu; druhí proto, že jim jejich sociální postavení dává předpoklady k tomu, aby obec spravovali a rozhodovali o životě druhých lidí. Podstata sporu je tedy v třídní nerovnosti, je třídní. Ale pozor, nechci zapadat znovu do vulgárního sociologismu; nechci, aby Bušek či Dubský byli zarytí, krutí sedláci, plní nenávisti, vzteku, ani aby Bláha či Habršperk byli skoro uvědomělí revolucionáři. Nikoliv; jde mi o třídnost jako o jistý zdroj divadelnosti, jde mi o jevištní realizaci toho, co jsem už napsal: že se v Našich furiantech skutečnost stala samotným dramatem. A jde mi o to, aby tato realizace postihla, proč lidé museli jednat tak, jak jednali, a nemohli jednat jinak. Což v poloze objektivního rozboru každého dramatu českého realismu znamená dojít vždycky k dramatické situaci, kdy lidé musejí něco udělat proto, že nemohou z důvodů třídní difference žít tak, jak žijí.

Napsal jsem: „V jednom případě Stroupežnický nalezl šťastné spojení mezi duševním životem a materiálním bytím v postavě krejčího Fialy. Bída ho dožene až k nečestným činům.“ Pokud jde o tuto postavu, je to pravda. Ale tohle tvrzení neplatí, pokud říká, že je to jeden jediný případ. Pokud se ostatní postavy účastní základní dramatické situace, platí pro ně to, co pro Fialu. Jejich jednání je určováno materiálním postavením, tedy jejich příslušností k jisté třídě.

Z tohoto hlediska považuji za jeden z vrcholů hry sězení obecního výboru. Neboť tam se objektivní důvody tohoto jednání ve společenském smyslu projevují nejvýrazněji. Tahle „rada moudrých“, pokud jde o sedláky, nerozhoduje přece na základě zdravého rozumu a logického uvažování, ale na základě představ určovaných sociálním postavením. Hrajeme Šmejkal jako komickou směšnou postavku, která má tvář opuchlou proto, že ho poštipaly včely. A jako bychom nevnímali přesný smysl těchto replik: „Mně je to jedno, ať je ponocným Petr nebo Pavel, jen když mi dá pozor na můj včelíčky, aby mi je zloději nevytloupli!“ — Bušek: „Vy taky myslíte, že jsou jen vaše včelíčky na světě!“ — Šmejkal: „Vždyť já to od ponocného nežádám zadarmo — já mu dám za to každé rok k vánocům housku a flašku jalovcové.“

Obecní výbor má rozhodnout o ponocném v okamžiku, kdy je jasné, že kolem výhrůžného paličského listu jsou nesrovnalosti. Měl by tedy vážit své rozhodnutí především z hlediska objasnění celé záležitosti. A pojďme ještě dál: všem členům obecního výboru je přece výše než jasné, že rvačka o místo není jen tak: že jak Bláha, tak Fiala ty peníze potřebují. Ale tohle všechno je Šmejkalovi jedno: vidí skutečně jen své včely, svůj majetek. A navíc: on si za to hlídání zaplatí. Takže spravedlnost a potřeby lidí jdou stranou, hlavně že někdo bude hlídat majetek. A je jedno, zda lump, nebo poctivec.

Vraťme se ke scéně v hospodě, která vrcholí sporem o to, kdo bude platit punč, a srovnáme si v ní některé

motivů, které vyjadřují jednání postav vzhledem k situaci okolo objevení paličského listu. Bušek nepochybuje o tom, že Bláha list napsal, zdůrazňuje, že je první radní. Bláha ho nazve nevzdělanecem.

Bušek se posmívá Dubskému, že Bláhovi věřil, dokazuje, že je chytřejší. Nakonec slíbí, že přidá Verunce věnem pár koní.

Smlouva se zapíjí punčem, Dubská a Bušková nutí své muže, aby punč zaplatili a nedali se zahanbit.

Dubský chce punč platit, protože má v obci dva grunty.

Bušek argumentuje tím, že má v záložně osm tisíc a přidá Verunce tisíc zlatých věna.

Tahle posloupnost motivů má svou logiku. Od problémů vnějších, kdy jednání motivuje otázka vzdělanosti či nevzdělanosti, se jde k motivům základním, kdy se motivace jednání odhaluje ve své podstatě: jde o to, kdo si může troufnout víc a kdo může rozhodovat proto, že má majetek. Ano, furiantství. Ale především totéž, co už zaznělo ve scéně zasedání výboru: jednání, které nerespektuje realitu, které ji odmítá vzít na vědomí prostě proto, že ji majetek nedovoluje vidět.

Napsal jsem: „Lidská aktivita není ani v nejmenším potlačena a realistické drama zachycuje vztah mezi jednáním člověka a ekonomickými silami společnosti. V tom spočívá ve své nejzákladnější — možno říci filosoficko-ekonomické — tvářnosti konflikt všech realistických dram.“ Dnes bych to doplnil: „Myšlenky vládnoucí třídy jsou v každé epoše vládnoucími myšlenkami, tj. třída, která je vládnoucí materiální silou společnosti, je zároveň vládnoucí duchovní silou.“ Jde o citát z Marxovy a Engelsovy Německé ideologie, který pokračuje takto: „Protože vládnoucí třída má k dispozici prostředky materiální produkce, disponuje zároveň prostředky duchovní produkce, takže si tím zároveň zpravidla podřizuje myšlenky těch, kterým chybějí prostředky duchovní produkce.“

Povšimněte si, prosím, konce scény v hospodě. Bláha tam říká: „Já mám... sólo... aby takovej pyšnej gruntovník věděl, když má chuděj člověk dobrý svědomí, že taky tý pětky nelituje...“ Ano, Dubští a Buškové jsou vládnoucí materiální silou, oni rozhodují o osudech lidí spolu se Šmejkalý a Šumbaly. Když dojde na podstatu věci, jednají tak, jak musí jednat právě jako tato vládnoucí materiální síla — z pozice, kterou jim dává jejich majetek. A nemohou rozeznat, co je dobré a zlé, spravedlivé a nespravedlivé. Jejich furiantství je pouze vnější; vlastní příčinou jejich skutečného jednání je iluzorní odraz skutečnosti, který vzniká v jejich hlavě na základě jejich třídního sociálního postavení. A tehle posun vnucují i těm, kteří stojí na druhé straně barikády. Fiala v boji o peníze považuje všechno za čestné, neboť v kapitalistické společnosti mít majetek je přece nejvyšší čest, a Bláha, který tolik hájí své vzdělání, nakonec triumfuje nad svými nepřáteli jejich vlastními zbraněmi: dá si zahrát sólo a nelituje peněz.

Ano, vím, že se teď lze zeptat: dobrá, a co z toho plyne pro jevištní praxi, jak tohle všechno realizovat na jevišti? Dovolte mi, abych ještě jednou vlastními slovy doplnil ony věty o filosoficko-ekonomické podstatě dramatu kritického realismu. Ono jednání člověka tu není jenom psychologické, jak bývá našim zvykem je vždycky vykládat, ale také sociální. A netkví jenom v tom, že pro peníze se ničí lidské životy, ale i v tom, že vzhledem k určujícímu materiálnímu postavení vzniká jisté sociální vědomí, které právě u třídy chápající svět na základě své ekonomické majetkové moci vede ke zkresení, totálně falešnému poznání reality. A že ti, kteří se proti této třídě bouří, pokud nepochopí tento falešný odraz světa, podléhají iluzím a nejsou schopni provést radikální čin, který by jejich postavení zásadně změnil. Nanejvýše mohou provést čin individuální vzpoury nebo čin, kterým řeší svou situaci v poloze tragické.

Takže dramata kritického realismu jsou pro mne dnes nejenom hrami o bezvýhodném postavení člověka, který se ocitl v mlýnu třídních zákonů buržoazní společnosti. Jsou pro mne i hrami o lidech, kteří nedokázali pochopit realitu, protože byli v zajetí oněch ekonomických vztahů, které vytvořila buržoazie. A o tomhle vztahu reality bych chtěl realizovat na jevišti Naše furianty. Nikoliv jenom jako úsměvnou zábavnou komedii o českém furiantství, ale také jako ostrý útok na lidi, kteří nevidí skutečnost; kteří si ji špatně vykládají díky sociálnímu původu svého vědomí. Nejenom, že by Šmejkal nebyl směšná postavíčka, spíše totální omezenec, ale i Bláha by asi kdesi ve svém pozadí měl cosi z toho vztahu k realitě, která charakterizuje Buška, protože do jisté míry přejal jeho myšlení. A ten Fiala by nebyl směšná figurka, ale velice cílevědomý chlap, který si osvojl metody vládnoucí třídy a to ho — neboť je gauner bez peněz a to se v kapitalismu vždycky trestá — dovede ke špatným závěrům o skutečnosti i špatným koncům. A Dubská by netriumfovala nad obecním výbojem proto, že je chytřejší, ale proto, že triumfuje její představa o světě, její mocenské postavení.

Nechci mít z Našich furiantů obdobu Maryši či Její pastorkyně. Hledám jen zdroj její divadelnosti a komediálnosti v tom, v čem vsutku je: v dramatické situaci a v jednání lidí, které z ní vyplývá v celé šíři ekonomických vztahů a vztahů k realitě. Byla by to hra o tom, k čemu vede mylná představa o světě.

A téhle její divadelnosti jsem před těmi dnes skoro už dvaceti lety neporozuměl. JAN ČISAŘ

PĚT OTAZNÍKŮ

Je sobota 12. března v Železně Rudě na Šumavě. Plakát na náměstí zve na představení Noci na Karlštejně, které budou večer hrát v sále hostince U Princů herci chebského divadla. Místní kino dnes nehraje. Kdo nechce strávit večer doma, nemá mimo restaurace jinou možnost společenské zábavy.

A výsledek? Před vchodem do taneční vinárny hotelu Javor se tísni mladí lidé, na které se nedostala místa. Zato v sále U Princů je touto dobou podivně pusto: stoly a většina židlí jsou naskládány kolem stěn, před jevištěm jsou seřazeny pouhé tři řady sedadel. Čtvrt hodiny před předpokládaným začátkem představení je v sále asi deset žen. Dovídáme se, že Jednota zapomněla zatopit v sále a přejedší herci tedy zase odjeli. Zdá se však, že i jinak by se diváků nesešlo mnoho. Celkový dojem je dosti sklíučí.

Mezi všemi druhy umění má divadlo zvláštní, v technické době nevýhodné postavení. Jeho artefakt nelze uzavřít do konzervy a pak jej transportovat a použít podle potřeby jako je to možné u slovesnosti, hudby či kinematografie. Není možné bez aktuálního kontaktu kolektivu tvůrců a kolektivu konzumentů — spoluúčů. Tyto spoluúčce nachází zájezdové divadlo pochopitelně nejspíše tam, kde lidé, z bytostné potřeby, hrají divadlo sami, kde působí ochotnické soubory (ať již jakéhokoliv žánru), které připravují a soustavně vychovávají publikum (vyvolávají potřebu divadla) nejen pro sebe, ale i pro profesionály.

Jak je to však jinde? Je již opravdu divadlo vytlačeno na okraj kulturních potřeb? V čem je chyba? V nedostatečné propagaci? Ve výchově dospělých i mládeže? Jde o všeobecný trend doby, nebo je snad chyba v zájezdových divadlech samých?

Petr Pavlovský

HERECKÁ AKCE A REŽIJNÍ ŘEŠENÍ

AKCE A REÁLNÝ PLÁN

Kdysi měli Ejzenštejnovi posluchači na moskevském filmovém institutu řešit tuto úlohu: Na jevišti se má realizovat scéna Vautrinova zatčení z dramatisace Balzacova románu Otec Goriot. Jak to bude konkrétně na scéně vypadat v okamžiku, kdy Vautrin pronáší svůj uvědomující monolog? Ejzenštejnovi šlo samozřejmě o rozmístění postav. Mohli bychom tedy říct, že mu šlo o **aranžmá**, kdyby tím ovšem rozuměl jen to, kam se má kdo z herců postavit. Jemu šlo ale o **rozehrání**, tj. o hereckou akci, spojenou s celkovým režijním řešením, přesněji řečeno, o akci, představující takové řešení; Ejzenštejn sám mluví vždycky a jen o **mizanscéně**.

První student, kterého Ejzenštejn vyvolal, nakreslil na tabuli stůl, na který podle něho Vautrin vyskočil; ostatní postavy jej obklopovaly. To je jistě řešení velice temperamentní. Ale je to také správné řešení? Ejzenštejn bere nejdřív v potaz čistě reálné hledisko, tj. hledisko pravděpodobnosti, a říká, že na citovaném řešení nenajdeme nic, co by z tohoto hlediska nějak zvlášť vadilo. „Snad že takový skok na stůl může vyvolat jisté pochybnosti, ale i ten je možný, předpokládáme-li u Vautrina velmi vysoký stupeň zuřivosti a temperamentu. Kdyby to i bylo z hlediska pravděpodobnosti podezřelé, můžeme stůl pod Vautrinem vytáhnout, ale zachovat celkovou kresbu mizanscény: v centru Vautrin, kolem lidé, které usvědčuje,“ píše Ejzenštejn.

Ano, z hlediska banální pravděpodobnosti je jistě všechno v pořádku. Lidé mohou v takové situaci opravdu

zaujmout podobné postavení a Vautrin může mezi nimi chodit, přistupovat tu k jednomu, tu k druhému a vrhat jim do tváře své obvinění. A přece není na takovém řešení podle Ejzenštejna cosi v pořádku. Ostatní posluchači se ostatně rovněž postavili proti, i když sami ještě neměli konkrétní protinávrhy. Z čeho vzniklo toto neuspokojení, když z reálného, pravděpodobnostního hlediska se zdá všechno zcela uspokojivé?

SMYSL AKCE A GRAFICKÉ SCHÉMA ŘEŠENÍ

Jestliže je navržené řešení v reálném plánu správné a přece nás není s to uspokojit, musí zřejmě existovat ještě nějaký jiný plán, z jehož hlediska to správné není a který se „**bezprostředně**“ reálnými životními podmínkami nevyčerpává a nedefinuje“. O jaký jde plán, to Ejzenštejn posluchačům předem neřekl, aby poskytl dalším návrhům úplně volné pole. Návrhů byla podána celá řada. Podle jednoho měl Vautrin například vyběhnout po schodišti a shora pak usvědčovat shromážděnou společnost. Podle jiného se měl naopak utéci do orchestřiště a adresovat svou promluvu nahoru. Další návrhy už nebyly podle Ejzenštejna tak expanzivní: studenti prostě stavěli Vautrina z různých stran proti ostatním nájemníkům. „Opět nastaly neshody. Ale jako v prvním případě pocítovali všichni přes veškerou životní pravděpodobnost jakousi „**nemožnost**“ podobného uspořádání z jakýchsi jiných hledisek, pak zde u všech těchto návrhů tato okolnost odpadala. Vedli spor o detaily, ale shodovali se v tom, že cosi obecného platí pro všechny a že tento jejich společný rys je jaksi už ve výrazu správný.“ Jaký „rys“ má Sergej Ejzenštejn na mysli?

Všechna citovaná řešení mohou být podle něho redukována na jedno jediné společné schéma. „Vautrin je v každém případě umístěn zleva, zprava, shora nebo zdola, ale ve všech těchto případech je zachována jedna podmínka: Vautrin není postaven do středu skupiny jako v prvním případě, ale vykázán za její hranice. Nedostí na tom: je postaven ostře proti této skupině.“ V tom spočívá skutečně celý rozdíl; ale není to rozdíl nevýznamný: zatímco reálnému životnímu hledisku odpovídaly nejen tyto, ale i první návrh, společný rys nových návrhů spočívá v tom, že jejich základní grafické schéma odpovídá také **smyslu** toho, co se v daný okamžik odehrává. A to v prvním případě nebylo.





Čejchanovy snímky z Goldoniho *Náměstíčka* v nastudování Malého divadla z Ústí nad Labem. Gasparina (H. Krausová) a Kavalir (J. Škočilas)

SLOVNÍ OZNAČENÍ SITUACE POSTAVY A POSTAVENÍ HERCE V PROSTORU

Ejzenštejn srovnává slovní označení prostorového rozmístění herců v popisovaných návrzích se slovním vyjádřením dramatického a psychologického obsahu daného výjevu. Ještě před příchodem policie patřil Vautrin ke společnosti — ke „slušné společnosti“ — představované obyvateli penzionu; byl dokonce jejím nejbohatším a nejváženějším členem. Ale teď byl odhalen: je to uprchlý galejník Jacques Collin. Vautrin byl najednou **vystrčen** z kruhu pořádných lidí, byl **odsunut, vykázán, vyhozen** a stojí teď **proti** této skupině lidí, představující vlastně celou měšťáckou společnost, a usvědčuje ji, že není o nic lepší než on.

Prostorové, geometrické, grafické řešení zvoleného výjevu jakoby doslova vyjadřovalo situaci postavy: „Všimněme-li si,“ píše Ejzenštejn, „psychologické a dramatické kresby děje, odhalíme, že se — jak jsme viděli — dá vyjádřit právě těmito slovy.“ Ale přece jen je tu rozdíl. „Rozdíl bude spočívat jen v tom, že stejná slova nebudou figurovat v doslovném, ale v přeneseném významu (metaforicky).“ Postavení herce v prostoru představuje de facto realizovanou — Ejzenštejn říká „obrácenou“ — metaforu. „Insenační proces jakoby spočíval v tom, že smysl pojmenování psychologického obsahu scény se při přenesení do mizanscény vrátil z přeneseného v nepřenesený, prvotní, výchozí.“

První návrh řešení rozhodně citovanému slovnímu označení situace postavy neodpovídal. To, co by se z něho dalo vyčíst, tj. vlastně přeložit do slov, by — v případě, že bychom nevěděli, oč běží, a soudili jen podle popsaného náčrtu (Vautrin na stole a ostatní postavy kolem něho) —

bylo nepochybně něco docela jiného: „buď jak blažený otec žehná svým dětem, nebo jak skupina ze všech stran napadá zločince“, zkrátka, jak nějaká skupina někoho **obklopuje**. Ejzenštejn ovšem správně poznamenává, že kdybychom popsaný návrh četli nikoli z hlediska horizontály, nýbrž z hlediska vertikály, mohli bychom z něho nějaké oddělení jedince od skupiny (či jeho vydělení z ní) přece jen vyčíst: v tom případě bychom získali dojem, že jistý jedinec byl z nějaké skupiny vyčleněn, ovšem právě po vertikále, tzn. **vynesen** nahoru. „Dominující Vautrin, to byl pocit, který podle všeho přiměl autora zvednout ho na stůl. Ale tyto dobré úmysly byly svedeny z cesty falešným řešením horizontály, při kterém vzniká dojem, že skupina lidí Vautrina „objímá“.“

GRAFICKÉ SCHÉMA A REALISTICKÁ PLNOST PROJEVU

Z toho, co bylo řečeno, vyvozuje Ejzenštejn pravidlo, podle kterého musí jevištní mizanscéna odpovídat dvěma podmínkám. Za prvé: „Nesmí být v rozporu s jednáním lidí v reálném životě.“ Za druhé: „Ve své stavbě musí být mizanscéna navíc ještě grafickým vyjádřením (schématem) toho, co v přeneseném smyslu určuje psychologický obsah scény a vzájemné působení jednajících osob.“ Použití slova „schéma“ vyžaduje ovšem vysvětlení, protože by mohlo mást.

„Tento výraz,“ píše Ejzenštejn, „má dvojí smysl. Jeho běžnější smysl je spojený s představou jistého ochuzení, redukovatosti, neúplnosti. Ten tkví v podstatě chápání schématu ve smyslu „schematismu“. Ale „schéma“ má ještě druhý smysl, a to právě smysl grafického znázornění, nejobecnější představy jevu. Právě v tomto smyslu figuruje

termín „schéma“ v naší úvaze.“ Opravdu si můžeme představit řadu náčrtů jevištního rozmístění, ve kterých se Vautrin objevuje tu napravo nahoře, tu vlevo dole, tu napravo dole a tu opět vlevo nahoře, obrácený ve všech případech proti nějaké skupině lidí: to poslední — tj., že nějaká jednotka stojí proti nějaké skupině — bude hlavní na všech náčrtech, které lze ostatně různě natáčet a tedy — de facto — zaměňovat; to zkrátka platí **obecně** a to můžeme také nazvat schématem.

Jak říká Ejzenštejn, „schéma zachytilo základní vzájemný vztah beze všech soukromých, předmětných a konkrétních významů jednotlivých prvků. To znamená, že představilo vztahy v nejobecnější podobě. Pokud zůstane v této podobě, je to zobrazení tak veliké, že už se stává tím, co označujeme jako abstrakce.“ Ano, plně přesvědčivosti může načrtnutá mizanscéna nabýt jen tenkrát, je-li základem konkrétní, individuální, „realistické“ herecké akce. Mizanscéna představuje specifickou jednotu obecného a jedinečného. Specifickou jednotu obecného a jedinečného představuje ale i každé herecké jednání.

INDIVIDUÁLNÍ VÝRAZ A OBECNÝ SMYSL

„Odkakživa si myslím a učím, že gesto (a dále i intonace) je mizanscéna „soustředěná na člověku“. A naopak, mizanscéna je gesto, které „explodovalo“ do prostorového přemístění,“ píše Ejzenštejn. Budeme-li zde „gesto“ chápat v původním smyslu jednání a budeme-li celý tento výrok brát nikoli „staticky“, ale „dynamicky“ ve smyslu nejužší a zcela přirozené závislosti pohybu celku na jednání jednotlivce a opačně, nebo jinak řečeno, závislosti režijního řešení (mizanscény) na hereckém jednání a hereckého jednání na podmínkách, které hercům připravuje celkový řešení režisér, zajisté Ejzenštejnovi přisvědčíme. „Grafické schéma“, tj. obecný smysl příslušného způsobu scénického rozehrání nějakého výjevu, realizovaný v určité mizanscéně, pramení přitom obvykle už v obecném smyslu či „grafickém schématu“ z určité herecké akce. Příklad nám opět poskytne Ejzenštejn:

„Nechť si čtenář v duchu představí řadu nejrozmanitějších výrazů postavy, gesta a tváře na jedno a totéž téma. Ať je to například výraz odporu. Odpor malý a velký. Od grimasy až k nevolnosti. Odpor fyzický a odpor mravní. Odpor různých stupňů a odpor z nejrůznějších příčin. Ať si čtenář konkrétně takové výrazy vybaví. Ať takové různé případy odporu v duchu prožije a fyzicky si je přehraje. Ukáže se, že druhý výrazu je spousta.

Ale celá ta spousta výrazů může být převedena na společného jmenovatele. Celá jejich mnohotvárnost představuje různé podoby jednoho základního schématu, které budou všechny případy a různé podoby obsahovat jako neměnný moment. Ale nejen to: každý pohyb, který by nesouhlasil s touto kóstrou a neodpovídal tomuto schématu, nebude **nikdy** čitelný jako odpor.“

A co je to za schéma? „Rozhodující stálé schéma, charakteristické ve stejné míře pro všechny jednotlivé případy odporu (rusky **otvrščenie**), bude... odvrácení (tj. rusky rovněž **otvrščenie**) — tedy pohyb **od**. A skutečně, ať si představíme kolik chceme individuálních případů odporu, vždy budou obsahovat tuto základní motorickou charakteristiku. Ve všech případech bude kóstru pohybu tvořit proces odtahování různého rozsahu a stupně názornosti, proces odtahování od předmětu, který takový postoj vyvolal. Tento pohyb nejuplněji ztělesňuje samotný smysl, samotnou podstatu obsahu toho vztahu, který pocítujeme k odpornému jevu, k jevu způsobujícímu, že se odtahuje-me.“

HERECKÁ AKCE A OBRAZNÉ POJMENOVÁNÍ

Když Ejzenštejn uvažoval o vztahu slovního označení situace postavy a postavení herce v konkrétním jevištním řešení, mluvil o metafoře, a to o metafoře „obrácené“, „vrácené“ ke svému původnímu, nepřenesenému významu: „Mluví o „vrácení“, protože je dostatečně známo, a samo

označení „přenesený“ (meta-fora, pře-nášet) vždy připomíná, že přenesené významy kdysi figurovaly jako bezprostřední fyzická jednání (**táhne** mě to k vám, **skláním** se před vámi atd. atd.).“ V souvislosti s úvahou věnovanou výrazu odporu píše:

„Samo označení, vrácené ze svého přeneseného metaforického významu **zpět** do toho fyzického pohybu, který byl pravzorem příslušného psychologického postoje, samo označení, vrácené ke svému původnímu pohybovému smyslu, obsahuje přesný vzorec, schéma, v různé míře charakteristické pro všechny **individuální** odstíny, které **obecně** označuje. Je v tomto ohledu snad tak šťastný jen mocný a silný ruský jazyk? Samozřejmě ne. Rozebírání jev je čistě sémantické povahy a musí se ve stejné míře vyskytovat i v jiných jazycích. A skutečně, Francouzi, Angličanovi, Němci prokáže jeho jazyk stejnou službu: — a — version, a — version, Ab — scheu.

Že by to ale bylo charakteristické pouze pro odpor? Samozřejmě ne. Vezměte „podlízavost“, vezměte „nafoukanost“, vezměte „dotěrnost“ nebo „zdrčenost“ hořem. Na všech případech bude slovní označení, to jest zobecněný pojem pro rozmanitost jednotlivých případů, obsahovat přesné kompoziční schéma toho základního, zobecňujícího, obrazného a charakteristického, bez čeho nebude **nikdy** možné přejít v daném pohybu, nebo póze, co je obsaženo v jejich označení.“

POJMENOVÁNÍ A PROŽITEK

Citované Ejzenštejnovy výroky jsou z jeho velké, ale bohužel nedokončené studie o montáži z roku 1937, která byla uveřejněna z pozůstalosti v jeho Vybraných spisech (Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach, tom 2, Moskva 1964). Ale souvislosti mezi jevištní akcí a obrazným pojmenováním se Ejzenštejn zabýval už v nedokončené knize Umění mizanscény, která měla představovat čtvrtý díl jeho zamýšlené učebnice režie a tvoří nyní čtvrtý díl citovaných Vybraných spisů (vyd. v Moskvě 1966); plán knihy i její základ vznikl v souvislosti s Ejzenštejnovým intenzivním pedagogickým působením na moskevském filmovém institutu v první polovině třicátých let.

Už v této knize mluví Ejzenštejn o tom, jak při hledání pravého jevištního výrazu může pomoci to, že si vybavíme obrazné slovní pojmenování příslušné lidské situace. Nejde mu samozřejmě o doslovnou realizaci jednání, které obrazné pojmenování označuje: jevištní realizace podlézávého chování tím, že herec toho, komu podlézá, skutečně podleze, představuje jen krajní případ, vhodný třeba v rámci specificky komediálního, groteskního, parodického, příp. satirického způsobu hry; jinak zůstane jen jakousi suchou ilustrací — a to je jistě naprostý opak právě metody nalézání příslušného výrazu, která se i podle Ejzenštejna odvolává na herecký prožitek. „Nalézání bude vždy procesem a výsledkem silně prožívaného pocitu a emoce příslušného rázu“, píše v nedokončené studii o montáži. A v knize o mizanscéně říká, že samo vybavení daného slovního pojmenování závisí na existenci silného prožitku situace, při kterém — můžeme dodat — poskytuje herec svobodu projevu motorickému impulsu, který každý silný prožitek obsahuje.

Ejzenštejn ve studii z r. 1937 říká: „Při pocitu, který bude pravdivý až do konce, bude obraz toho či jiného duševního stavu pravdivý jak z individuálního, tak z obecného aspektu. Ale... ne každý a ne vždy a všude se může spoléhat na takovou plnost projevu.“ Každý opravdu není vybaven tak, aby u něho při určitém vnitřním impulsu okamžitě, čistě reflexivně následovalo to pravé gesto nebo tón, jak to požadoval Ostrovskij. „Pro spoustu lidí je tento proces trnitý a těžký, a v devadesáti devíti případech ze sta bude herec potřebovat korektiv pohledu a pocitu režiséra. A kromě stejné silného pocitu musí režisér ještě navíc **vědět**.“ To říká Ejzenštejn. Dodejme, že vědění nemusí být na škodu ani herci, nehledě k tomu, že většina jednání obsahuje jak emocionální, tak intelektuální složku — a tím spíš to tak je u hereckého jednání. **dš**

DRAMATIZACE ŠVEJDOVA ROMÁNU V PROSTĚJOVĚ

Poloprofesionální Hanácké divadlo v Prostějově je divadlo mladé svým trváním, hereckým obsazením i svou dramaturgií. Prostějovští nesázají na osvědčené divadelní hry, ale zpracovávají většinou literární předlohy z naší literatury. Jestliže si potom vybírají předlohy nelehké, je i výsledek různorodý a ne vždy adekvátní snaze celého kolektivu (viz průkopnická, ale ne příliš zdařilá adaptace Vančurovy Markéty Lazarové). I o zájem obecnosti musí proto tento mladý soubor neustále bojovat. Až příliš jsou vžité staré tradice chápání divadla jako druhu pouhé zábavy. Divák proto musí být vychováván a tento proces není rozhodně ani v Prostějově krátkodobý. Že jdou za svými diváky nekompromisně a bez ústupků a že si je konečně již našli, o tom svědčí i poslední premiéra Hanáckého divadla na sklonku ledna letošního roku.

Dramaturg souboru Josef Kovalčuk vybral pro dramatizaci čtenářsky velmi úspěšný román mladého spisovatele Jiřího Švejdy „Havárie“, kterou Prostějovští uvádějí s podtituly „aneb neuvěřitelná dobrodružství inženýra Kamila Coufala aneb nonstop vitaekomedie“.

Páralovská ústecká chemička se mění za litvínovskou, a i zde, podobně jako u Švejda učitele, je „prorostlá do lidí“. Dramatizace zúžila počet jednání postav na sedm, ale rozhodně nezúžila vlastní obsahový význam předlohy. Vybraní hrdinové svým způsobem reprezentují určité typy lidí. Touto typizací pak dochází ke zjednodušení vlastní dějové osnovy hry – románu.

„Spiritus agens“ románu „Havárie“ i stejnojmenné hry, úspěšný a svými schopnostmi výlučný inženýr Kamil Coufal (27 let, 188/82, mechanik provozu ve třídě T-14, manžel atraktivní ženy a otec půvabné dcery, překladatel z šesti jazyků, výtečný klavírista s ambicemi napsat románový bestseller), touží získat v co nejkratší době vyšší a v budoucnu nejradyji vůdčí postavení v obrovském chemickém závodě, kde je zaměstnán. I inscenace, jak již vyplývá z podtitulu, se zaměřila především na tuto postavu. Jediným cílem jsou mu peníze a cesta „nahoru“. S lidmi většinou nehovoří přímo, ale k běžným dorozumívacím prostředkům mu patří vysílačka, magnetofon, telefon. Je mezi lidmi sám, rodina se mu pozvolna rozpadá pod rukama; každá cesta něco stojí. Postavu v ragtimovém rytmu precizně zvládl Jan Zvoník. K ztvárnění Kamila

Coufala používal všech výrazových prvků, včetně baletních. Připomínal toreadora v obrovské aréně úspěchů.

Ke kladům prostějovské inscenace patří i to, že se hraje mezi diváky, kteří jsou tak bezprostředně vtahováni do děje, místy se stávají dokonce i spoluúčinkujícími. Každá inscenace má proto svůj specifický charakter. Divák hru dotváří. Do křiže sestavené nízké praktikábové jeviště dává pak možnost hercům představit divákovi jednotlivé postavy jako na módní přehlídce, na jednom velkém „šou“ cesty „nahoru“. Postavy se přímo předvádějí. Jsou si vědomy své jedinečnosti i toho, že je sledují reflektory, obsluhované herci, kteří se právě „nepředvádějí“. I tato zapojenost všech herců do děje zajišťuje „Havárii“ rychlý spád. Všichni jsou na jedné lodi a každý zde má své přesné místo.

I když prostějovská inscenace není jen záležitostí hereckou, musím nutně vzpomenout ještě Jaroslava Kohuta v roli Petra Šepky, úspěšného číšníka s modrým forem, vilou a chalupou, ze kterého přímo vyzařovalo distingované vystupování a neustálý smysl pro kšeft. I jeho žena Regina, kterou hrála Jaroslava Pánková, se plně ztotožnila s rolí „divoké kočky s rytmičky se pohybuujícími boky“. Ostatní postavy měly herecký prostor menší. Jen Irena Hýsková v roli manželky Kamila Coufala Zdeny, zvláště v první polovině, hrdinku ne zcela správně pochopila. Rozhodně to nebyla ani emancipovaná, ani „strašně hrdá ženská“.

Hlavní zásluhu na zdařilé inscenaci mají dramaturg Hanáckého divadla Josef Kovalčuk a režisér Svatopluk Vála. Nesnažili se o nějakou psychologickou sondu do nitra jednotlivých postav, nýbrž spíše ukázali vnější stránku bezprostředního jednání. Tím vynikla ještě více komičnost postav v nesmyslné honbě za „lepším životem“. Dramaturg i režisér pak dokázali divákovi vnutit i zamyšlení nad sebou samým i nad tím, jak vlastně vpadnout do života, jaké volit prostředky k dorozumění i mezi nejbližšími a jaké vůbec volit prostředky k tomu, aby člověk dosáhl určitého životního cíle. Vždycky však zůstává otázka: Jaká je skutečná cena?

Prostějovské Hanácké divadlo dramatizací „Havárie“ znovu dokázalo, že se s ním v brzké budoucnosti musí rozhodně v našem divadelnictví počítat.

VLADIMÍR PUHAČ

aby slova nepadala do trávy

Jihočeský kraj je nejchudší oblastí v počtu amatérských divadelních souborů. Příčin je několik. Přestože patří k největším krajům v republice, má nejmenší počet okresů a obyvatel. Přitom je zajímavé, že počet obcí je srovnatelný s ostatními lidnatějšími oblastmi státu. Podle charakteru lze osm okresů Jihočeského kraje rozdělit zhruba do tří skupin.

1. Okresy s vyrovnaně rozvinutým průmyslem, zemědělstvím i celou terciální sférou (okr. Č. Budějovice, Tábor, Písek).
2. Okresy stejně průmyslově i zemědělsky vyspělé, ale s postupně se rozvíjející terciální sférou (Jindřichův Hradec, Strakonice, Pelhřimov).
3. Méně osídlené okresy výrazně pohraničního charakteru (Český Krumlov, Prácheň).

K těmto základním a některým dalším specifickým rysem je nutno přihlížet při plánování a ovlivňování rozvoje kulturně výchovné a zájmové umělecké činnosti jako její součásti. Třeba počítat s tím, že proces ustavování střediskových center probíhá poměrně pomalu a má své místní zvláštnosti. Plán na příští období musí přihlížet k podmínkám, které ovlivňují život amatérských divadelních souborů a jeho rozvoj. Při úvahách o dlouhodobějších per-

spektivách je potřebné zvýšit kvalitu, ale i kvantitu divadelní práce. Okruh otázek, které s tím souvisejí, projednal krajský poradní sbor a řada z nich byla i předmětem jednání divadelní sekce krajské konference ZUČ.

Domníváme se, že ne v každé obci lze ustavit divadelní soubor, ale na druhé straně víme, že jsme nevyužili všechny možnosti zřizování souborů malých jevištních forem. Jejich existence je velmi potřebná, protože mohou pohotověji a pravidelněji reagovat na společenské dění v místě působení, a to tím spíše, že k svému projevu nepotřebují složitou divadelní techniku ani nákladnou výpravu. Pro rozšíření tohoto žánru chceme pořádat semináře, a to nejen pro účastníky krajských přehlídek, ale i pro další zájemce. V plánu krajského poradního sboru budeme podporovat výraznější rozvoj těchto žánrů především proto, že tato činnost může být zárodkem a inspirací pro vznik divadelního souboru.

UVědomujeme si, že nepravdělná a často krátkodobá činnost souborů má řadu příčin, z nichž jednou je i nevyhovující dramaturgie. Prostřednictvím členů KPS i OPS musíme svést zápas o prohloubení dramaturgických perspektiv souborů.

Chceme usilovat o krajskou koordinaci plánů tak, aby v nich bylo pamatováno na kulturní a politická výročí při zachování žánrové pestrosti. Touto koordinací by se souborům umožnil větší počet repríz (např. formou výměn-

ných představení] a krajské přehlídky a festivaly by tak měly záruku dobré dramaturgie.

Chceme praktikovat systém konzultačních dnů prozatím v okruhu vyspělých divadelních souborů. K těmto setkáním přivezou zástupci souborů dramaturgické plány, jejichž obsah a smysl s nimi prokonzultují profesionální divadelní pracovníci. Besedy se budou týkat i úprav textů, dramaturgicko-režijních koncepcí a inscenačních prostředků. Tuto činnost chceme postupně rozšířit do všech okresů a přesvědčit o její užitečnosti především členy OPS.

Důležitým úkolem je péče o výchovu nových kádrů. Na právě probíhající kurs pro režiséry amatérských divadelních souborů, pořádaný KKS, chceme navázat cyklem výchovy mladých zájemců o amatérské divadlo. Dosavadní počet krajských přehlídek považujeme za dostatečný vzhledem k tomu, že existuje řada významných okresních i místních festivalů. Podmínkou zvyšování kvality souborů, a tím i festivalů a přehlídek, je práce odborných divadelních

porot. Protože usilujeme o moderní divadelní projev po všech stránkách, rozhodli jsme se připravit seminární školení pro členy okresních porot. Budeme hledat i dále možnosti celosouborových školení, a to proto, že naše dosavadní praxe (Sedlice u Blatné, Prachatice) přinesla výborné výsledky.

Dětské divadlo stálo dosud stranou odborné pomoci. Paradoxem je, že v Kaplici byla založena tradice přehlídek, které přesahují rámec kraje. Přitom se málo daří přenášet tyto zkušenosti do souborů. KPS se dosud tomuto problému věnoval pouze minimálně. Chceme tedy ustavit při KPS zvláštní sekci dobrovolných spolupracovníků a využít jejich zkušeností k rychlejšímu a výraznějšímu zlepšení. Připravujeme nabídkový list her pro dětské kolektivy. Sekce by měla připravit podobné konzultační dny pro vedoucí dětských souborů, jako je tomu u dospělých, a poskytnout jim všestrannou pozornost a péči.

A. BAŠTA — E. HOCHOVÁ

MADLENKA Z KOVÁRNY

Venkovský obrázek se zpěvy o třech jednáních je podtitul dávno známé Madlenky z kovárný od Karla Baláka. Její zařazení do repertoáru D pro 111 v Českých Budějovicích je jistě překvapením, i když dosavadní repertoárová pestrost by jako by této předloze připravovala půdu. Režisér představení Stanislav Kopecký z Jihočeského divadla se k tomu v programu vyjádřil: „Letos se chtěl soubor pokusit zabrousit do oblastí lyrického

humoru s nadhledem sobě vlastním. Po dlouhé době dramaturgického hledání se objevil titul českého autora minulého století Karla Baláka. Sám titul asi diváka nasměruje do oblasti červené knihovny. Ale zdaleka tomu tak není. Tato hra je naplněna prostým lidovým humorem přímo vrchovatě. Její poetická stránka je líbezná, plná optimismu a lásky člověka k člověku.“

Nebyl by to ovšem budějovický sou-

bor, kdyby přece jenom nezasáhl do předlohy. Tentokrát jsou to především nové písničky autorské dvojice Peterka—Váňa. Nešlo o nějakou lacinou aktualizaci, ale o odstranění patetičnosti textů původních při respektování předlohy.

Pestrý dramaturgický rejstřík Budějovických je tedy opět podstatně rozšířen. Bukovčan (Oprátka pro dva), A. P. Čechov (Aktovky), E. Váňa (Za málo peněz hodně muziky), J. Suchý (Člověk z půdy) a konečně poslední titul — Karel Balák (Madlenka z kovárný).

D pro 111 z Českých Budějovic uvedlo vlastní adaptaci Balákovy Madlenky z kovárný. Foto K. Šlejhar



PATNÁCT LET KARLOVARSKÉHO DĚČKA

„Sdružovat zájemce o vážnou a odpovědnou uměleckou práci, rozvíjet vztahy člověka k člověku a k jedné z forem společenského vědomí — k umění.“

Motto zapsané na titulním listě kroniky Divadelního studia D3 Okresního kulturního střediska v Karlových Varech; cíl, který dali do vínku nově se rodícímu ochotnickému souboru jeho zakladatelé Arnošt Kasal a manželé Honsovi. Obracíme-li v kronice souboru stránku za stránkou, konfrontujeme-li vytyčené cíle s dosaženými výsledky, můžeme být alespoň trochu spokojeni.

Inscenace Candoniho *Přání sobotního večera* zasvítla jako nova na hvězdném nebi ochotnického divadla. Ale tato nova nezapadla jako meteor, který se mihne, zazáří



Divadelní studio D 3 Karlovy Vary nastudovalo *Zpěvy staré Francie*

a zhasne. Naopak, objevují se další zdařilé inscenace: Čapková *Matka* inscenovaná netradičně, Gascarovy *Ztracené kroky*, které dovedly soubor poprvé na mezikrajevou přehlídku v Krnově, Delaneyové *Kapka medu* vyhodnocená na Karlovarských divadelních velikonicích jako vrchol prvního desetiletí souboru, Lawlerovo *Léto sedmnácté panenky* s novými talentovanými členy souboru. Česká klasika, zastoupená Tylovou *Tvrdohlavou ženou*, byla prověrka schopností uměleckého kolektivu, účast na 43. Jiráskově Hronově s Heyermannsovou *Lodí jménem Naděje* — oceněním nejvyšším. Bajdžijevovo *Šťěstí* zajistilo souboru opět účast na mezikrajevě přehlídce, tentokrát v Jablonci nad Nisou. Odvážným a zdařilým krokem bylo uvedení televizního scénáře Evy Sadkové *Civilní spor*, repertoár rozšířily aktovky Alexandra Vampilova *Dvacet minut s andělem* a *Metěr*. Celkem dvacet čtyři premiéry včetně pohádek pro děti.

Karlovarskému „Děčku“ byla a je vlastní objevná dramaturgie. To s sebou přináší pochopitelně i velké riziko. Jak bude hra přijata diváky, jak odborníky? Je předloha schopna říci něco dnešnímu divákovi? — Jak nás pálily tyto otázky například v nastudování hry Emanuela Roblese Montserrat v režii M. Honsy!

Rádi na tuto inscenaci vzpomínáme. Prověřila lásku k ochotnickému divadlu všech, kteří vydrželi na hře pracovat od první čtené zkoušky až po premiéru. Vždyť sjíždět se dvakrát týdně z celého okresu a tvrdě pracovat, k tomu je třeba opravdu veliké lásky k věci. A tu členové

„Děčka“ mají. Jejich první zřizovatel, ZV ROH OKS, neměl možnost zajistit souboru ani ty nejzákladnější provozní prostory, ani jeviště, a tak čtrnáct let soubor zkoušel ve společné klubovně, jevištní prostor si „ohmatával“ na maketě a na skutečné jeviště se dostal teprve v den premiéry.

Nyní se situace poněkud zlepšila. Konečně se splnil čtrnáctiletý sen o vlastní domácí scéně, i když se soubor musel smířit s tím, že v sezóně 1976/77 na půl roku přenechá „své“ jeviště v K-klubu uměleckému souboru Divadla Vítězslava Nezvala, protože se historická budova karlovarského divadla opravuje.

Patnácté výročí zastihlo členy souboru v pilné přípravě na jubilejní pětadvacátou premiéru, komedii Michala Sebestiána *Bezejmenná hvězda*. Všichni pracovali s chutí, jak tomu v dobrém kolektivu ani jinak nemůže být. A nakonec se vrátme zpátky ke kronice. Z popsaných listů vystupuje řada jmen. Zakládající trojka v souboru již není. Arnošt Kasal zemřel a manželé Honsovi ze souboru před rokem odešli. „Služebné“ nejstaršími jsou Jiřina Postlová a manželé Ondráčkovi. Souborem prošlo asi 120 lidí. Někteří se zdrželi jen krátce, jiní se i teď rádi přijdou alespoň podívat na představení a třeba i zkoušky, aby viděli, jak ten „jejich“ soubor žije. Aby se přesvědčili, že jejich práce v souboru nebyla marná a neupadne do zapomnění. Nemusí mít o další osudy souboru strach. „Děčko“ vkročilo do šestnácté sezóny s odhodláním udržet dosaženou uměleckou úroveň a nezůstat nic dlužno uměleckým zásadám, které stály u jeho kolébky.

VLASTIMIL ONDRÁČEK

Bajdžijevovo *Šťěstí* na scéně Divadelního studia D 3



Dlouhodobá investice

Dům pionýrů a mládeže hl. m. Prahy zorganizoval v polovině února pátou divadelní přehlídku pražských dětských kolektivů. Pionýrský oddíl BOBŘÍCI (ZDŠ SNP Praha 9) si vzal na paškál televizní programy v satirickém minikabaretu „Televizní pořad“, který si děti samy napsaly a také zrežirovaly – vždycky když jejich vedoucí nepřišla na schůzku oddílu! Bobříci prokázali záviděníhodnou imitátorskou hravost – zvláště jejich parodie na televizní reklamy a některé populární zpěváky (Naďa Urbánková!) byly neodolatelné. Pořad samozřejmě postrádal celistvost, umnější spojování jednotlivých čísel, režijní vedení, ale podal výrazné svědectví o názorovém světě i hereckém talentu svých malých tvůrců. Naproti tomu soubor PAMPELIŠEK (ZDŠ Kořenského Praha 5) byl pedagogem takzvaně režírován. A tak Pampelišky a Pampelišci snaživě deklamovali text loutkové hříčky Lamkových „Král Abeceda“, dokonce i „divadelní“ gesta dělali, ale nepřesvědčili mne o tom, že by je to bavilo. Jejich vedoucí se nepodařilo zapojit do práce fantazii, ani vlastní, ani dětí.

Jeden z kroužků pořádacího DMP předvedl půlhodinový pořad nazvaný „Horror v Ouholicích“. Byla to improvizace na volně z nápadů dětí sestavenou osnovu příběhu o podnikavých družstevnících, kteří se rozhodnou učinit zříceninu hradu centrem turistického zájmu a zorganizují v hradní obrazárně horror. Příběh není textově zachycen, děti si na každé zkoušce vymýšlejí nové a nové situace a jejich varianty. Dělalí to s pohotovostí, která svědčí o jejich delším cílevědomém vedení k schopnosti vymýšlet si a bez ostychu vymyšlené „hrát“. Je samozřejmé, že jevištní výsledek zde nelze měřit normálními diváckými kritérii.

Kroužek estetické výchovy ZDŠ Čapajevovo n. Praha 3 uvedl text své vedoucí A. Petřilové „Dášin sen“. Nejvíce energie zde bylo věnováno filmovým dotáčkám, promítání, technickým efektům, ale na hrající děti nebylo vidět a příležitosti k hraní jim text mnoho nedal. Lépe působil skromný pořad kroužku CEDNÍČEK (ZDŠ Slezská Praha 2), který uvedl s maňásky Čtvrtkovu hříčku „Honza, čert a Kašpárek“. Znovu se prokázalo, jak výborným pomocníkem pro estetickou výchovu dětí mohou být loutky. – Další kroužek pořádacího DPM, nazvaný KVĚTIK, zahrál Horynové dramatizaci pohádky „Kdo je hloupější“. Půvabný text Boženy Němcové je velmi vhodně převeden do jevištní řeči krátkých obrazů, které dávají dětem dost příležitostí uplatnit vlastní hravost a fantazii – tentokrát na daném pevném textu. Ačkoliv nebyl ještě pořad dopracován (jako většina ostatních), patřil k vrcholům celé přehlídky. Další dva soubory (HVĚZDIČKY ZDŠ Josefská Praha 1 a ZDŠ Mezi lány Praha 5) předvedly z chystaných premiér (P. Grym

„Černá královna“ a M. Macourek „Jedničky má papoušek“) jen malé ukázky, další dva soubory účast odřekly (chřipka řádila).

Program byl tradičně doplněn také vystoupením mládežnických kolektivů. Nejlepší bylo DIVADLO POD ÚROVNÍ DPM hl. m. Prahy, kterému se podařilo najít jevištní vyjádření ekvivalentní Hrubínově, Halasově a Plevově poezii v pořadu „Jednou si les čet potichu“, zajímavý byl pořad autorského kroužku ODPM z Prahy 6, jehož členové se pokusili (bez větších divadelních zkušeností) dramatizovat dvě vlastní prózy. Konečně soubor DAŽ DPM hl. m. Prahy se na vlastní kůži přesvědčil o velké náročnosti

Vampilových aktovek „Metér“ a „Dvačet minut s andělem“.

Těžiště přehlídky bylo ovšem v tzv. dětském divadle. Prokázala se velká škála typů divadelní práce, jejichž rozvíjení může mít význam pro výchovu hrajících dětí. Ale ty z nich, které snad zůstanou divadlu věrné, budou jednou nastupovat do souborů znamenitě připraveny pro odpovědnou divadelní práci. Věřte, sám bych rád za pár let režíroval děcka, která vyrostla z Květku, Bobříků, Ouholicáků... V tomto smyslu chápu moderní práci v dětských divadelních kroužcích také jako dlouhodobou investici pro amatérské divadlo budoucnosti.

J I Ř Í B E N E Š

Litoměřický soubor se svým maskotem. Foto Mlejnek



STŘEDOČEŠTÍ OCHOTNÍCI A RAKOVNICKÉ DĚTI

Divadlu pro děti věnujeme ve Středočeském kraji rok od roku větší pozornost a soustavnější péči. Dokladem toho je i celková úroveň IV. krajské přehlídky divadelních souborů hrajících pro děti, která se uskutečnila v lednu v Rakovníku. Letos bylo do této soutěžní přehlídky vybráno pět souborů, které se většinou soustavně a na dobré úrovni věnují hraní pro děti.

Jako první se představil domácí soubor Tyl MěKS Rakovník s pohádkou J. Paulů „Král 3333“. Ocenili jsme, že svoji tradiční činnost pro dospělé publikum rozšířil tímto potřebným směrem. Autorova předloha dala

možnost řadě mladých členů souboru, z nichž vynikl zejména J. Svoboda v roli Přemysla Řeháka a získal čestné uznání za herecký výkon.

Svěží inscenace pohádky S. Oubrama a V. Nováka „Vodník Mařenka“, kterou nastudovala Slánská scéna ZK ROH Slaný, zaujala přehlednou a promyšlenou režii [cenou odměněn K. Vidimský], účelnou scénou i hereckými výkony [cena za nejlepší herecký ženský výkon E. Vidimská – mlynářka].

Inscenace pohádky J. Jílka „O Šípové Růžence“ byla pro Scénu z Kralup nad Vltavou velmi obtížným úkolem. Práce přinesla souboru mnoho podnětů do budoucna a dětským divá-

kům vkusné a poetické představení.

Soubor Tyl MěKS Český Brod přijel na přehlídku s inscenací pohádky J. Makaria „Strašidylko“. Zaujal dobrou úroveň herecké práce, která byla u L. Jirouškové (Pískle) odměněna čestným uznáním.

Posledním soutěžním představením byla inscenace Sypalovy pohádky „Z pekla štěstí“ v nastudování Malého divadla KDP Kolín. Temperamentní herecký projev mladých herců i přehledná režie vytvářející dostatek prostoru pro jevištní akci, to jsou charakteristické rysy představení, které bylo odměněno cenou za nejlepší inscenaci rakovnické přehlídky. K. Ledvina v dvojroli Honzy-Lucipera získal cenu za nejlepší mužský herecký výkon.

Jako host přehlídky vystoupil divadelní soubor MÁJ ŮKDŽ Praha s inscenací pohádky K. Voglové „Pasáček vepřů“ a dal tak možnost, aby středočeští divadelníci porovnali výsledky své práce s úrovní jednoho z nejlepších pražských souborů, který se soustavně věnuje divadlu pro děti.

Dramaturgii přehlídky tvořily tedy hry současných českých autorů, které ve formě pohádky přinášely dětskému divákovi jasnou a společensky závažnou myšlenku, vtělenou do zajímavého příběhu a zpracovaného v komediálním žánru. Režijní i herecké zpracování těchto textů ukázalo, že amatérští divadelníci dokáží nejen cílevědomě, poctivě a soustavně pracovat, ale že mají i mnoho tvůrčí fantazie. S radostí lze konstatovat, že i po stránce výtvarné měly inscenace dobrou úroveň. A nejradostnějším zjištěním je skutečnost, že v souborech pracuje mnoho talentovaných mladých lidí, kteří pro dětské publikum hrají s temperamentem, zaujetím a láskou.

V porovnání s loňskou přehlídkou můžeme s uspokojením říci, že letošní měla po všech stránkách vyšší úroveň a že bylo možno do ústředního výběrového kola pro národní přehlídku v Ostravě 1977 navrhnout dvě inscenace: Z pekla štěstí v podání Ma-



Soubor psychiatrické léčebny z Jihlavy hraje pohádku V. Čorta O líných strašidlech

lého divadla KDP Kolín a inscenaci Vodník Mařenka, kterou nastudovala Slánská scéna ZK ROH Slaný.

Na zdárném průběhu soutěžní přehlídky měl lví podíl hostitelský soubor TYL, jehož členům se již tradičně podařilo vytvořit milé a srdečné prostředí. Za jejich péči jim patří nejen čestné uznání, jehož se jim dostalo, ale i upřímný dík.

Za zmínku snad stojí, že se při přehlídce uskutečnil seminář pro vedoucí

a režiséry souborů hrajících pro děti. Ještě letos bude Krajské kulturní středisko v jeho organizování pokračovat.

A poslední dík a obdiv patří rakovnickým dětem. Na všech představeních zaplnily divadlo do posledního místa. Bylo to publikum vnímavé, pozorné, spontánně reagující a přitom ukázněné. Svým zájmem i chováním dalo nejlepší vizitku práce učitelů rakovnického okresu.

J I Ř Í S T R N A D

ZÁPISNÍK

SÁZAVA NAD SÁZ. Dramatický odbor ZK ROH Skláren Kavalier přijal na rok 1977 hodnotný závazek, který obsahuje kromě plánu akcí, souvisejících s posláním souboru, i např. pomoc při stavbě nové školky, účast na různých školeních, a co hlavně: členové souboru se zavázali pomáhat všude tam, kde bude třeba odvést kus dobrovolné práce pro veřejnost.

NYMBURK Závěry II. národní konference o ZUC našly odezvu i v souboru Hálek, jehož členové Olga Vencourová, Irena Ceeová a Stanislav Holík se zavázali, že budou metodicky spolupracovat při činnosti začínajících souborů v Dymokurech, Sloveči a v Rožďalovicích, a navíc ještě přislíbili, že budou k dispozici KV SČDO pro plnění svazových úkolů v nymburském okrese.

PRAHA Na redakční stůl se nám dostal zajímavý doklad o činnosti pražského souboru Máj z února t. r. Při pohledu na doslova nabitý program to-

hoto na počet členů malého souboru jsme se nemohli nezamyslet nad tím, kde jsou hranice fandovství, kde končí obětavost a zápal pro věc u lidí, kteří ještě po práci dávají tolik síl společnému úsilí. Ale posuďte sami: únor má osmdvacet dní, v nichž Májovci odehráli šest představení, jedenáctkrát zkoušeli, jeden večer zabrala schůze a pouze deset večerů měli pro sebe a pro své povinnosti v rodinách!

CHOMUTOV Okresní výbor SČDO při OKS v Chmutově vyzval všechny soubory, aby nezapomínaly na výchovu mla-

dých divadelníků. Každý vyspělý divadelní soubor dospělých by měl mít svoji vlastní líheň dětských herců, aby tak mohl být kádr souboru postupně doplňován. — OV SSM a ZK Dolu Jan Šverma v Chomutově pořádají ve dnech 12. až 15. května II. ročník festivalu malých jevištních forem s námětem Humor a satira na jevišti. Zúčastní se ho vybrané soubory z celé ČSR s vlastními autorskými pořady.

ROŽNOV POD RADHOŠTĚM

Také v rožnovském Klubu pracujících ROH se objevují generační problémy, jejichž příči-

nou není jen odchod mladých členů do základní vojenské služby, ale také ukončení nekvalitní spolupráce hostujícího režiséra Zdeňka Hradiláka. Dětský soubor scény nevyvíjí už čtyři roky činnost a dětský divadelní Podskaláček nestačí pokrýt potřebu stálého doplňování hereckých kádru souboru dospělých. Samozřejmě i v Rožnově jsou velké rezervy v řadách středoškolské a učňovské mládeže. Mladí zájemci o divadlo však nutně potřebují odbornou výchovu od základních znalostí jevištní mluvy až po ztvárnění postav na jevišti. Proto se stále naléhavěji jeví potřeba založit při stálé amatérské scéně studio mladých, které by nabízelo za nějaký čas talenty pro činoheru i pro estrádní kolektiv.

J. ŠTĚPÁNEK

RAKOVNÍK Krajská přehlídka vyspělých divadelních souborů Wintrův Rakovník proběhla ve dvou březnových týdnech v Tylově divadle. Na přehlídce, která byla uspořádána na počest 60. výročí VŘSR a představila krajský výběr pro 47. Jiráskův Hronov, vystoupilo pět souborů Středočeského kraje s třemi českými a dvěma sovětskými hrami: E. Petiška: Loupežnice (Kolář, DK ROH AZNP Mladá Boleslav), V. Venclík: Šťastná rodina (Slánská scéna), A. Jirásek: Lucer-

na (Hálek, ZK dopravy a spojů ROH Nymburk), V. Šukšín: Energičtí lidé (Tyl, KKP Čelákovice) a B. Vasiljev: A jitra jsou zde tichá (Tyl, MĚKS Rakovník).

KOUTEK SAL SČDO

Soutěž aktivity SAL dospěla do třetího kola. Pořadí po těchto kolech: 1. Maňáskářský kroužek SPGS Kroměříž, 2. Zvoneček Praha, 3. Říše loutek Praha, 4. Radost Strakonice, 5. Pimprle Praha, 6. Před branou Rakovník a 7. LS Smiřice. Na dalších místech následují: LS Gottwaldov, Svět pohádek Plzeň, Jitřenka Zatec, Jiskra Praha, LD Přerov, Ještěd Český Dub, Kohútek Vsetín, Kováček Praha, „C“ Svitavy, Na půdě Rokycany, LD Úpice, Tatra Kopřivnice, Kacafirek Chrudim, Zdravičko Třebíč, Sluníčko Mnichovo Hradiště, Rolníčka Pelhřimov, Permoník Kutná Hora, Svět loutek Doubrava, Nová loutková scéna Olomouc, Svět loutek Cheb. Jakými akcemi žily soutěžící soubory? Loutkářský soubor Sluníčko připravil výstavku dětské naší a sovětské literatury, která byla doplněna expozicí o práci souboru. Zvoneček z Prahy připravil výstavu loutek Antonína Chocholá a Karla Kroba. Loutky ze Zvonečku jsou také na výstavě v Berlíně, kterou připravilo Muzeum loutkářských kultur v Chrudimi.

Soubor věnoval MLK další písemné a grafické materiály a loutku čerta od Karla Kroba. Soubor Kováček odpracoval za jeden měsíc celkem 204 brigádnických hodin při adaptaci své scény. Soubor ZK Přerovských strojů uspořádal dvě agitační vystoupení k výročí VŘSR. Malé divadlo ze Svitav přijelo do Prahy v rámci akce Ochotníci na pomoc Národnímu divadlu. Odpracovali zde 130 hodin. Ve strakonické Radosti uspořádali pro začínající loutkoherce kurs vodní loutek. Svět pohádek z Plzně připravil pro děti plzeňských závodů 3 představení v mateřských školách jako vánoční nadílku. Ještěd z Českého Dubu v Měsíci československosovětského přátelství připravil premiéru hry Jevgenije Švarce Zakletí bratří. Smiřičtí loutkáři odpracovali 80 hodin v akci „Z“. Scéna Před branou v Rakovníce připravila zvláštní představení pro mateřské školy k výročí VŘSR. Představení se zúčastnilo 350 dětí. Svět loutek z Doubravy začal intenzivně spolupracovat s SSM. První úspěšnou společnou akcí byl společenský večer. Říše loutek zapůjčila pro výstavu v Berlíně 4 loutky V. Suchardy a B. Koubka. Sekce učitelé mateřských škol okresu Gottwaldov připravila v kulturním domě Lesní čtvrť výstavu. Sekce vystavovala 80 loutek

z různých her hraných na mateřských školách. Reportáž z výstavy natáčela i brněnská televize. Skupina malých forem Tatro Kopřivnice vystoupila dvakrát na Dětských slavnostech v Zubří. PSL



HRY PRO DOSPĚLÉ

- P. Kováček: Pohlednice z Benátek (6 mužů, 2 ženy)
Hostinec Pod zeleným stromem (20 mužů, 2 ženy, kompars)
- M. Plzák: Máme syna a je to kluk (3 muži, 3 ženy)
- Fr. Zachárník-L. Všecká: Holky na ocet (7 mužů, 7 žen)
- J. Czech-J. Dvořák: Parníkem do manželství (7 mužů, 5 žen, kompars)
- V. K. Klicpera: Divotvorný klobouk (9 mužů, 1 chlapec, 1 žena, kompars)
- A. A. Sergejev: Nataša (1 muž, 1 žena)
- I. Druče: Svátost nejsvětější (5 mužů, 7 žen)
- A. Fredro: Všechno naruby (úprava J. Havláka — 7 mužů, 4 ženy, kompars)

GRIGORIJ GORIN

THYL ULENSPIEGEL

Grigorij Gorin je jedním z nejuváděnějších dramatiků mladší generace na našich jevištích. Vystudoval medicínu, publikovat začal v polovině 60. let povídky, fejetony, hry. Jeho jevištní debut Svatba pro celou Evropu (1966, spoluautor A. Arkanov) je u nás dobře znám i z ochotnických provedení. Následovaly hry Banket (1968), Malé komedie z velkého domu (1973). Tragikomédie Zapomeňte na Hérostrata (1972) byla zatím jeho hra nejúspěšnější (několik desítek domácích a řada zahraničních inscenací); je jedním z nejuváděnějších titulů letošní ochotnické sezóny u nás.

Koncem minulého roku přinesla DILIA překlady dvou jeho nových komedií, jež obě si berou námět z osudů slavných komických postav evropské literatury — první barona von Münchhausen, druhá Thyla Eulenspiegla. V obou případech jde o postavy, které jsou literární až druhotně, do literatury se dostaly z autentického života a v průběhu svých „literárních“ dobrodružství (z hlediska literární historické jsou osudy ulenspieglovské a münchhausensovské látky zajisté dobrodružné) opět tento rámec překročily, staly se obecnými pojmy, univerzálním majetkem i těch, kteří se třeba s nimi ani „literárně“ neseznámili.

Všeobecná známost látky je dobrým předpokladem diváckého zájmu a ohlasu a zároveň podněcuje autora k vlastnímu výkladu, k reinterpretaci, v níž hledá nový

smysl těchto postav pro sebe i pro nás: pro Gorina je takový postup příznačný. Záliba v paradoxním spojení ho vede k tomu, že muž, známý pod jménem baron Prášil, je pro něho „Ten, který nikdy nezalhal“ (původní název „Nepravdivější“). Jako skutečný komediograf se Gorin nespokojí s výchozím paradoxem, ale důsledně z něho buduje svou komedii. Ve vztahu von Münchhausena a světa, do něž je situován, vidí vztah fantazie a úzkoprsé pořádkumilovnosti a klade tak svým způsobem otázku umělce a společnosti. To se objeví i v Thylu Ulenšpieglovi, který nese podtitul: **bláznovská komedie o dvou dějstvích na motivy románu Charlese de Costera Čtení o Ulenšpieglovi** (přeložila R. Pochová).

V De Costerově proslulém románu (1876) vyrůstá Thyl Ulenšpiegel z tradiční šaškovské podoby (středověký Enšpigel se především vyznačuje tím, že bere každý příkaz doslovně a tak chytá slova „za slovo“) v hrdinu nizozemského odboje proti španělské nadvládě v XVI. století. Tak jako ostatní ústřední postavy, má svůj symbolický význam — máme v něm vidět nezničitelného „ducha Flander“ (jako Nele je jejich srdcem či Lamme žaludkem). Pro román je příznačné prolnutí tragického a komického živlu; tak, jak z něho postupně vyrůstá národní mýtus, přechází román z robustní šaškovské komiky (která má zpočátku dominantní roli a jejímž patronem je mj. Rabelais) stále víc

do roviny heroické a lyricko-symbolické. Thyl získává na vážnosti, dospěje mravně, stává se kapitánem geusů, velitelem — šaškovství probleskuje touto podobou jen občas.

Jeho zvláštní přitažlivost ovšem zůstává v této dvojlo-
nosti šašek — národní hrdina. Gorinovi umožňuje důsled-
ně komediální pojetí látky. Šašek, „nebezpečný člověk“
[jak vidí správné vladaři — a to jak Filip španělský, kte-
rý ztělesňuje melidský pořádek, tak princ Oranžský, který
představuje bojovou kázeň] je ten, pod jehož znevažující-
m pohledem neobstojí falešné hodnoty, a to ani tvář
v tvář smrti. Jeho pohledem se díváme na velký svět vla-
dařů, generálů a inkvizitorů i na malý svět malých lidí,
včetně sousedského kata či domestikovaného udavače.

Komedie má otevřenou kompozici; pestrý sled obrazů,
vycházející z barvitě koloritu „románu — cesty“, není
ovšem pouhým jevištním přepisem (při němž obvykle liti-
jeme, oč byl román ochuzen), nýbrž novým divadelním
dilem, i když klíčové postavy a dějová fakta přejímá autor
z románu. Postavu interpretuje bez původního patosu a
symboliky, každou obdaří byt ve zkratce konkrétní lidskou
a co možno dramaticky rozpornou podobou. Jeho negativ-
ní postavy nemají démonismus a patologičnost Costerova
krále Filipa, rybáře-vlkodlaka a „čaroděje“ messira Jošta.
Tyto dvě postavy jsou u Gorina kontaminovány v postavu
jedinou, rybáře Jošta-udavače, z něhož autor udělal Thylo-
va protihráce. Našel tak pro svou komedii výrazný ústřed-
ní konflikt; důraz se přesouvá z boje proti španělskému
útlaku na tento konflikt uvnitř Thylova světa samého.
V prvním dějství („Domov“) je Thyl postupně donucen
k odboji, vlastně proti své vůli, když je po kouskách dů-
sledně rozbíjen jeho domov (vyhnanství — udání a poprava
otce — zničení soukromého světa). V závěru, v příznač-
ném sabatu, který má evokovat atmosféru Goyových Capri-
chos, bojuje Thyl s příznaky sebevraždy, vražedné nená-
visti a pohodlného zápornictví. Ve 2. dějství („Vlast“) pře-
chází Thyl do otevřeného boje. Jako stín ho sleduje uda-
vačský rybář, který je stále víc ve vleku své závistivé po-
sedlosti a posléze je živ už jen odraženým světlem Thylo-
va jako tvůrčí osobnosti: metu seberealizace vidí v tom, po-
daří-li se mu Thylova zničit. Thyl přitom vede svou šaškov-
skou válku, unikaje stále zázračně smrti, vždy s písni na
rtech. Jeho role v závěru končí — v době klidu a míru
ho není zapotřebí. — Konflikt podstatného a nepodstatné-
ho, talentu a člověka nadaného jen neobyčejnými ambice-
mi, ale neschopného tvořivého života — tedy jednoho
s vlastní podstatou a druhého, který žádnou nemá, je zá-
kladem Gorinovy komedie, jež tak navazuje i na základní
téma tragikomedie o Hérostratovi. — Z textu zveřejňujeme
ukázkou — výstup „Portrét jeho Veličenstva“ z prvního
dějství.

(Sál v paláci Filipa II. Král Fi-
lip a královna Marie hrají
v kostky)

FILIP (vrhne kostky): Tři a tři.
MARIE: Nos utři... [Hodí kost-
ky] Šest a pět!

FILIP: Pod břichem máš led!
[Vrhne kostky] K čertu, zase
smůla.

MARIE: Vyhrála jsem, Filipel!
[Natahuje k němu ruce]

FILIP (vzdychne): Ano, ano.
[Obejme Marii, lhostejně ji po-
líbí; Marie ho obejmě, Filip se
jí vytrhne] Raději ne.

MARIE (uraženě): Proč jste ke
mně tak chladný, Vaše Veliče-
nstvo? Pro koho uchováváte
svou vášeň? Snad ne pro prin-
cezu Eholi? Nebo pro nějakou
jinou dvorskou couru!

FILIP: Fuj, Marie, jaké to vý-
razy?

MARIE: Miluji vás, Filipel!

FILIP: Mluvíte o tom tak čas-
to, že o tom začínám pochybo-
vat.

MARIE: Mnohokrát jsem vám
už dokázala své city.

FILIP: Buďte nejspou definice,
nepotřebují žádné důkazy...
City vidíme na první pohled.
Nebo vidíme, že žádné nejsou.

MARIE: Vy tedy nevěříte v lás-
ku?

FILIP (se zamračí): Všechny
ty Afrodity, Médey, to je po-
hanství. Primitivní idoly na
cestě ke skutečnému božství.

MARIE: Proč jste se se mnou
oženil, Filipel?

FILIP: Pro Španělsko. Abych
měl následníka. Pro národ.
Všechno pro ty ostatní, Marie,
pro sebe jen stůněme a umírá-
me. [Vejde voják]

VOJÁK: Přivedli jsme ho, Vaše
Veličenstvo.

FILIP: Dobrá. Ať vejde. [Druhý
voják přivádí Thylova] Jméno?

THYL: Thyl Ulenspiegel.

FILIP: Ulenš... Špatně se vy-
slovuješ.

THYL: Moc špatně, Vaše Veli-
čenstvo. Říkejte mi proto Hej,
tyl!

FILIP: Ty jsi šašek?

THYL: Tak trochu. Kromě toho
jsem lékař, muzikant, malíř.

FILIP: To tys namaloval můj

portrét na městských hrad-
bách? S oslíma ušima...

THYL: Já, Vaše Veličenstvo!

MARIE: Nestoudníku!

FILIP: Nepleťte se do toho, Ma-
rie... [Thylovi] Proč ses při-
znal? Ty nemáš strach ze
smrti?

THYL: Mám, Vaše Veličenstvo.
Ale mám takové podezření, že
dřív nebo později k tomu stej-
ně dojde.

FILIP: Mimochodem, ten por-
trét se ti docela povedl... Vy-
razné barvy, lehký tah ruky...
Pozná se v tom vlámská ško-
la... Poslouchej, Hej ty!, ne-
mohl bys splnit důležitou ob-
jednávku?

THYL: Pro mě je každá práce
důležitá.

FILIP: Tohle je ale zvláštní
objednávka. A dobře za ni do-
staneš zaplacení...

THYL: Ó, zmocňuje se mě in-
spirace! Co mám namalovat?

FILIP: Mě a mé nejbližší.

THYL: Ve skutečné velikosti?

FILIP (se zamračí): Zkus chvil-
ku nevtípkovat... Jistě chápeš,
že u dvora mám mnoho výbor-
ných malířů, chci však, aby mě
namaloval Vlám... Věnuji ten
obraz Flandrům. Ať mě uvidí
tvými očima... Vím, že mě
v duši nenávidíš, ale jestliže
jsi skutečný umělec, nesmíš
se stavět proti pravdě... A já
nemám oslí uši a nepodobám
se ďáblu... Jsem dobrý, nepo-
slám tě na popravu, svěřuji ti
čestný úkol... Mluvíš s tebou
jako rovný s rovným...

THYL: Také si toho vážím,
Vaše Veličenstvo.

FILIP: To je lež. Jednou, někdy
později, to třeba oceníš, ale
teď nelži... Raději mi řekni,
jak si představuješ kompozici
toho obrazu? Chci, aby se
tvým krajanům líbil.

THYL: Koho ze svých nejbli-
žších tam chcete mít?

FILIP: Královnu, Velikého
Inkvizitora, vévodu z Alby, ně-
kolik princů, nu a ještě...
Koho mi radíš ty?

THYL: Chrtý!

FILIP: Co?

THYL: Chrtý, psy, Vaše Veli-
čenstvo... Několik chrtů osvě-
ží obraz. Za prvé ve Flandrech
mají rádi zvířata, a za druhé,
chrti jsou vaši nejvěrnější přá-
tele, nemají zásluk na vaše
místo... Promiňte!

FILIP: Pokračuj.

THYL: Královnu Marii bych na-
maloval z profilu. Je tak krás-

ná, že je zbytečné ukazovat ji
Vlámům celou. Stačí půlka...

MARIE: Filipel, on se mi vy-
smívá!

FILIP (Thylovi): Pokračuj.

THYL: Velikého Inkvizitora
bych namaloval obráceného
zády: pro jeho bezpečnost by
bylo asi lepší, když Vlámové
nebudou znát jeho tvář. Vévo-
du z Alby, kterého náš lid vlád-
ně nazývá „krvavým“, bych
namaloval stylizovaně — jako
malý kopeček s křížkem a ná-
pisem Alba...

MARIE: Přestane už jednou?

FILIP (Thylovi): A mě?

THYL: Váš, Vaše Veličenstvo,
bych radil namalovat jako
malé dítětko s blondatými
vlásky a modrýma očičkami.
Tím bychom mohli přesvědčit
Vlámy, že jste také — člověk,
že vás kdysi přece jenom po-
rodila matka a zpívala vám
ukolébavky.

FILIP (energicky, vstane, Thy-
lovi): Proč to děláš? Proč se
tak chováš? Teď nemám jinou
možnost...

THYL: Vím to, Vaše Veliče-
nstvo, ale nemohu se sebou nic
dělat...

FILIP (zle): Jsi veš! A celé tvé
Flandry jsou veš na těle bo-
žím! S vámi není možné se do-
mluvit, vás je třeba vypálit ja-
ko morovou ránu! [Křičí] Vo-
jáku, na kolena s ním! [Při-
běhne Voják, srazí Thylova na
kolena] Nůž! [Voják vytáhne
nůž, položí ho Thylovi na
hrdlo] Teď tě tu podržuju jako
psa...

MARIE (v hrůze): Filipel, do-
volíte, abych se vzdávala?

FILIP: Jen tu zůstaňte, Marie!
Jste přece královna, musíte
být statečná! [Thylovi] Prosi!
Pros o milost, padouchu!

THYL: Stejně mou poslední
prosbu nesplníte!

FILIP: Prosi! Poslední vůli od-
souzenice na smrt splním.

THYL: Není to ve vaší moci.

FILIP: Neumíš si představit,
kde končí má moc, hlupáku!

Prosi!

THYL: Slovo krále?

FILIP: Slovo krále.

THYL: Vaše Veličenstvo, po-
libte mě na ústa, jimiž nemlu-
vím vlámsky!

MARIE: Fuj! [Zakryje si tvář
rukama]

FILIP (po chvilí): Výborně!
[Tleská] Bravo! [Vojákovi]
Pusť ho! [Hází Thylovi váček]
A teď ven, blázne! Pobavils
mě. Ale já tě přelstil. Chťš
umřít jako hrdina, ale z mé
vůle jsi zůstal šaškem... Jdi a
řekni svým krajanům, že král
Filip je natolik mocný, že mů-
že nejen popravovat, ale i od-
pouštět... Ven! [Voják odvádí
Thylova]

MARIE (přistoupí k Filipovi a
dotkne se jeho ruky): Jak jste
velkomyslný, Vaše Veličenstvo.

FILIP (zařve): Ty mlčí! Husol
[Smutně] Obejmi mě, má hol-
čičko, je mi strašně... [Tma]

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

VÁCLAV KELLER

Generace, k níž patří amatérský výtvarník a scénograf Václav Keller, vstupuje do českého amatérského divadla roku 1960. V ní výrazně Keller vyniká a hned se dostává ke slovu. Tehdejší mladá nastupující generace amatérských výtvarníků má bezesporu oporu v mocném vzepětí a rozmachu českého jevištního výtvarnictví profesionálního, kdy československá scénografie slaví triumfy po celém světě. Mladý kantor výtvarné výchovy na ZDŠ si zamiloval profesora Tröstra, začíná sledovat jeho umělecký rukopis a vnímat jeho profil. Dokonce se rozhodne požádat o možnost dálkového studia na jeho katedře jevištního výtvarnictví DAMU, a protože dálkové studium v tomto oboru je nemožné, zůstává věren amatérskému divadlu.

Narodil se v Jaroměři 23. 11. 1935 v rodině okresního osvětového inspektora. Tatínkovým koníčkem bylo výtvarnictví. A protože jablko nespadne daleko od stromu, Václav Keller po vojně a scénografických zkušenostech v Radvanicích a Trutnově zapouští kořeny ve svém rodném městě a v ochotnickém divadelním souboru Vrchlický, jehož se stává jevištním výtvarníkem. Absolvuje scénografickou školu, kterou pořádá Krajský dům osvěty v Hradci Králové spolu se Scénografickým ústavem v Praze, je členem okresního poradního sboru pro divadlo a předává své zkušenosti na školeních pro amatérské výtvarníky. Je rovněž členem porot v tomto oboru. O své kantorské profesi prohlašuje, že mu není zaměstnáním, ale povoláním a koníčkem.

V době, kdy se Václav Keller začínal prosazovat, byla amatérská scénografie prakticky v plenkách. Nějak se na

ni v porotách zapomínalo, amatérští výtvarníci se nechávali strhnout k nápodobě a zanedbávali dobývání vlastní výtvarné řeči. Tohoto nebezpečí si byla Kellerova generace zřejmě vědoma, a proto její výtvarné realizace jsou nápadně zdrženlivé. Rovněž Kellerovy počátky vlastní tvůrčí práce jsou těmito rysy poznamenány. Keller však stále hledá svůj výraz a snaží se uniknout konvenci, setrvává stále v úzkém kontaktu s bezprostředně vnímavou skutečností a citlivě reaguje všemi směry. Scéna k lidové podkrkonošské hře je obraz typický pro východisko Kellerovy tvorby. Jako by v tomto scénografickém vyjádření doznívalo cosi z poezie všedního dne, obyčejné věci v nehladaném seskupení. Tento přístup nalezneme i u jiných jeho výtvarných projevů, charakteristických zvyšující se kultivovaností přednesu. Charakteristická je i prostorová skladba návrhů, v níž především cítí herce ve všech pohledových úhlech. A toto jeho prostorové pojetí tvoří jakousi směs zásad odkoukaných a vydobytych z trůstrovství. Zajímalé je jeho pojetí Strakonického dudáka, jehož prostorová forma je redukována na poetickou zkratku s podivuhodnou barevnou orchestrací. Scénografické pojetí Ingeho (Jako by den nechtěl odejít) nám ukazuje střetnutí s realitou a její výtvarné prostorové vyjádření ve vztahu k člověku. K tomuto tématu pociťuje celá mladá generace jakousi zvláštní odpovědnost.

Keller realizoval přes stovcacet scénických návrhů, z nichž jeden byl dokonce odměněn na 36. JH čestným uznáním. Jeho vyznání lásky k amatérskému divadlu, speciálně k výtvarné složce divadla, vyrůstá ze smyslových zážitků, jež jsou v neustálém kontaktu s tím, co má Vašek Keller rád, co ho na jevišti a vůbec na divadle zajímá. Kellerův tvůrčí proces, který zrale zužitkovává zkušenosti mladistvých výbojů, má perspektivní vývoj otevřen. Ovšem nic nelze uspěchat tam, kde je třeba času ke zrání. Výsledek může přinést jen tvůrčí hledání, organicky spjaté s pronikáním k podstatě života, tj. zápasit čestně a poctivě sám v sobě o vyjádření toho, čím člověk žije. Divadlo tyto možnosti dává, a bohatě.

Když jsem se ho tázal, zda mohou vznikat scénografické hodnoty na amatérském jevišti, odpověděl kladně. Opírá se ve svém tvrzení o profesora Františka Tröstra a jeho úsilí o intelektuálně pronikavou a prostorově velkorysou interpretaci názorové podstaty dramatu. Amatérská scénografie může zjevit umělecké hodnoty, bude-li názorově připravena. Svaz českých divadelních ochotníků otevřel scénografickou školu a dává tím možnost odhalit nepoznané kvality amatérských výtvarníků a jejich vývojovou schopnost.

Vašek Keller je ambiciózní, nadaný výtvarník, který nezná onu příšeru lhostejnosti a šedé tuposti, který ve svém výtvarném vyjádření projevuje umělecké touhy po vlastním gestu jak života, tak scénického obrazu.

BOHUMIL HONSA



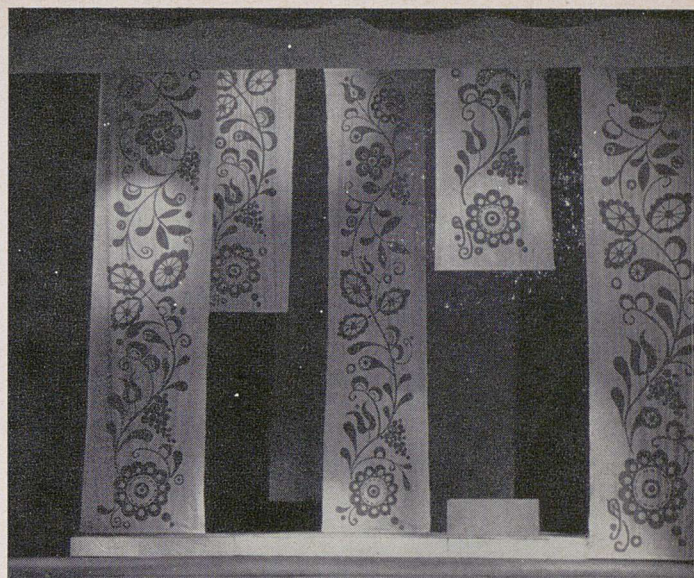
Václav Keller

Toto číslo byla redakčně uzavřeno v únoru 1977. Na titulu Čejchanův záběr z Goldoniho Náměstička v provedení Malého divadla Ústí nad Labem

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



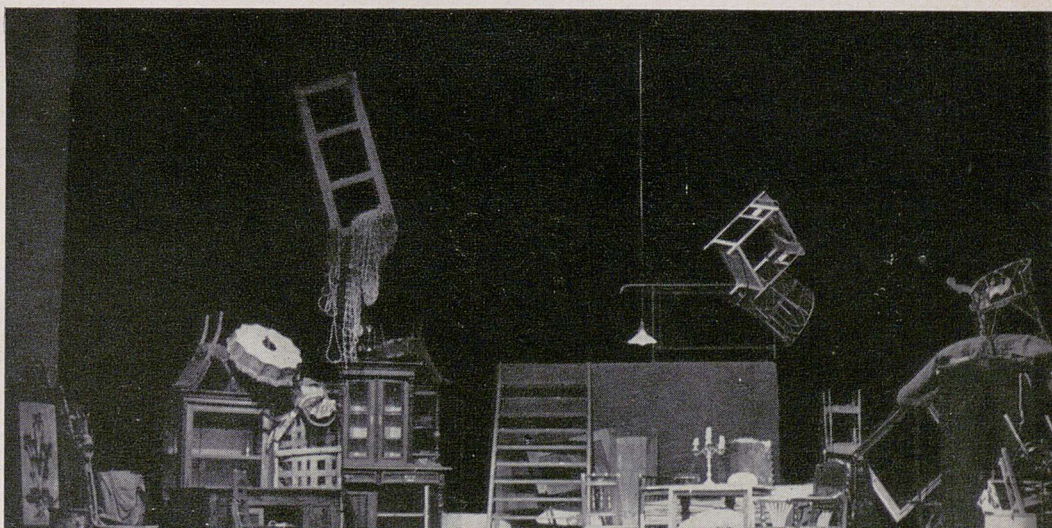
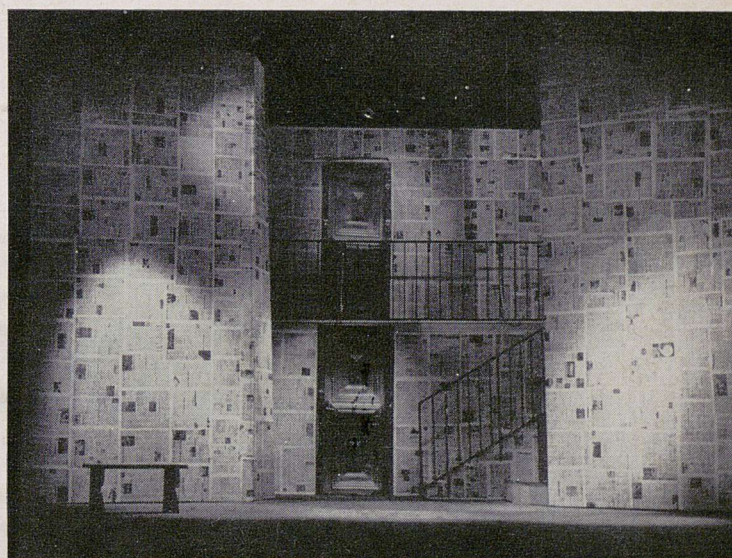
J. Kákoš: Dům pro nejmladšího syna



J. K. Tyl: Strakonický dudák



W. Inge: Jako by den nechtěl odejít
F. Němec: Vzpoula na Ovocném trhu



I. Bukovčan: Dřív než kohout zazpívá



Východočeské divadlo Pardubice uvádí Weissenbornova Loftera, Foto Tůma