

as
78

12

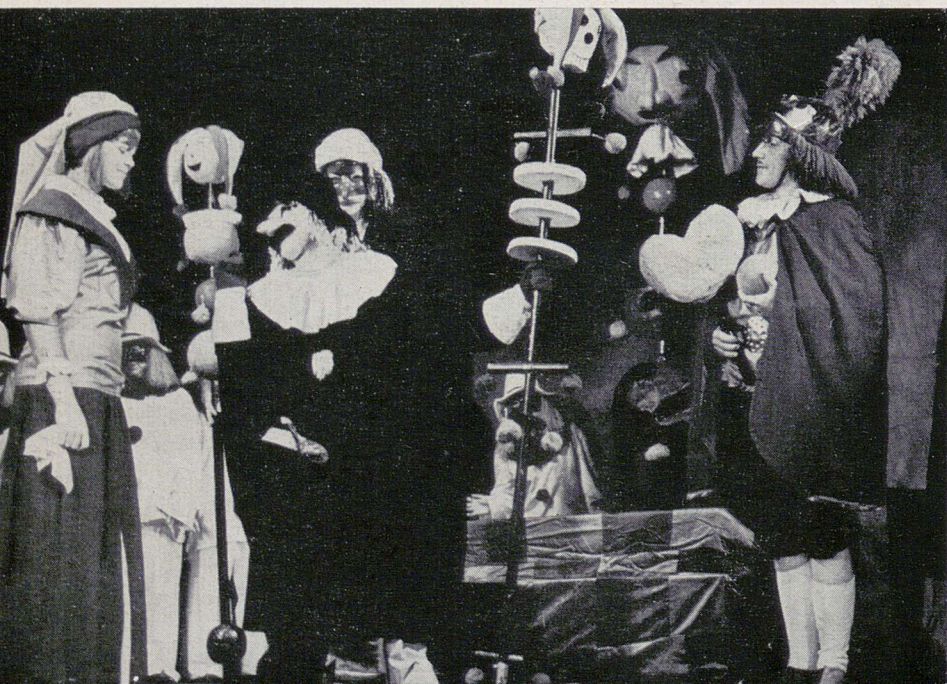
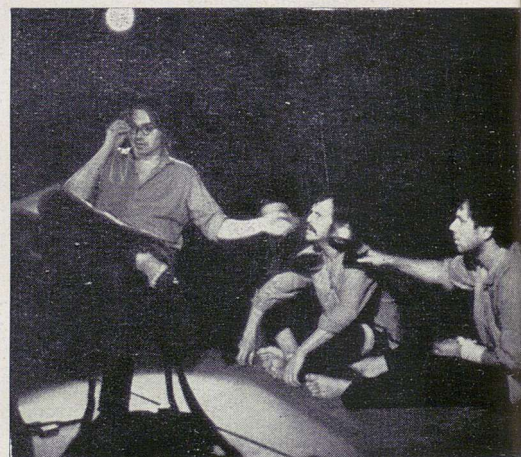


AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs

STŘEDOČESKÉ
KRAJSKÉ KULTURNÍ STŘEDIŠKO
Praha 5 - Štěrbohov, Zborovská II



MLADÉ PODĚBRADY



Divadlo Lucerna Praha: Z. Pospíšil –
Balada pro banditu, Divadlo X Brno:
I. Babel – Moje první husa, Malá scéna
FKO a LŠU Gottwaldov: C. Gozzi –
Kráľ jelenem. Foto P. Štoll

Na titulu Divadlo Excelsior: Faux-pas.
Foto Ivo Procházka

Festival ZUČ 1979 - 1980

Ministerstvo kultury ČSR, ministerstvo školství ČSR, Hlavní politická správa ČSLA, Česká odborová rada, Český ústřední výbor Socialistického svazu mládeže, Česká ústřední rada Pionýrské organizace SSM, Ústřední výbor Svazu družstevních rolníků ČSR, Český ústřední výbor Svazu československo-sovětského přátelství, Ústřední výbor Českého svazu žen, Český ústřední výbor Československého svazu tělesné výchovy ve spolupráci s dalšími resorty, národními výbory, Československou televizí, Československým rozhlasem, Československým filmem a tvůrčími uměleckými svazy v zájmu dalšího úspěšného rozvoje politického a kulturního života naší socialistické společnosti a s cílem podpořit kulturní aktivitu, tvořivost a iniciativu mládeže a pracujících vyhláší:

FESTIVAL ZÁJMOVÉ UMĚLECKÉ ČINNOSTI 1979—1980

na počest 35. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou.

Festival se uskuteční v letech 1979—1980 jako jeden z projevů úsilí našeho lidu o uskutečňování závěrů XV. sjezdu KSČ. Pro tisíce účastníků zájmové umělecké činnosti je podnětem k tomu, aby tvůrčím způsobem zobrazili krásu a bohatost života pracujících naší socialistické vlasti a přispěli k formování osobnosti socialistického člověka.

V roce 1979 festival orientuje pozornost souborů, kroužků, jednotlivců, kulturně výchovných pracovníků i celé tvůrčí oblasti k oslavě a zdůraznění významu 35. výročí Slovenského národního povstání pro osvobozovací boj našich národů proti fašismu, pro jejich vzájemnost a bratrskou spolupráci při výstavbě bohatého a mnohotvárného života v socialismu.

Další významné výročí, jež je úzce svázáno s nadcházejícím festivalem je 30. výročí socializace československého zemědělství. Festivalové dění zahrne i oslavy 30. výročí založení Pionýrské organizace a oslavy Mezinárodního roku dítěte.

Festivalové akce vyvrcholí v roce 1980, kdy naše společnost oslaví 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou, dovrší plnění úkolů 6. pětiletého plánu i realizaci závěrů XV. sjezdu strany.

Ideově dramaturgický plán Festivalu ZUČ 1979—80, vycházející z usnesení XV. sjezdu strany, směřuje k naplnění základních funkcí zájmové umělecké tvořivosti, spočívajících v rozvoji umělecké tvořivosti jako nedílné součásti současného socialistického životního způsobu, v rozvíjení tvořivosti lidí ve všech oblastech práce a volného času, i v rozmnožování kulturního bohatství socialistické společnosti.

Festival poskytne široký prostor pro uplatnění bohaté tvůrčí, dramaturgické i tematické vynalézavosti a iniciativy dětí, mládeže a pracujících.

Festival ZUČ 1979—80 se uskuteční jako dvouletý cyklus přehlídek, soutěží a výstav ve všech oborech zájmové umělecké činnosti na všech stupních řízení. Těžiště festivalu spočívá v základním článku, to je v místních přehlídkách a v okresních festivalech. Střední článek tvoří krajské festivaly, ústřední článek akce bude realizován v národním a celostátním měřítku.

V roce 1980 budou vynikající kolektivy zájmové umělecké činnosti reprezentovat naši ZUČ na II. mezinárodním festivalu zájmové umělecké činnosti socialistických zemí.

Nedílnou součástí Festivalu ZUČ 1979—80 budou zejména:

- Armádní soutěž umělecké tvořivosti v hlavní gesci Hlavní politické správy Čs. lidové armády
- Dětský festi-

val zájmové umělecké činnosti, jenž je organizován Českou ústřední radou Pionýrské organizace SSM Praha 8 s ostatními vyhlášovatelí. ● národní soutěže lidových škol umění v gesci ministerstva školství ČSR. ● přehlídky, soutěže a výstavy umělecké tvořivosti učňovské mládeže, organizované jednotlivými ministerstvy spolu s odborovými svazy a orgány SSM za pomoci metodických zařízení resortu kultury, jež vyvrcholí II. meziresortní přehlídkou Dělnické mládeže v roce 1979.

Vyhlašovatelé festivalu, zejména orgány ROH, Socialistického svazu mládeže, Pionýrské organizace SSM, Svazu družstevních rolníků ČSR a další organizace v souladu s usnesením vlády ČSR č. 46/77 a č. 198/78, budou ve vzájemné koordinaci sil, cílů a prostředků, společně s národními výbory všech stupňů, organizovat festivalové akce za pomoci kulturně výchovných zařízení a institucí i tvůrčích uměleckých svazů a zabezpečovat jejich vysokou ideovou, uměleckou a společenskou úroveň. Do obsahové a organizační přípravy festivalu se široce zapojí Rada zájmové umělecké činnosti a odpovědně jmenované soutěžní poroty.

V rámci společenského oceňování zájmové umělecké činnosti budou účastníkům festivalu, kolektivům a jednotlivcům podle míry jejich zásluh a výkonů uděleny účastnické diplomy, čestná uznání a ceny. Vynikající výsledky účastníků ústředních kol soutěží, přehlídek či výstav budou oceněny titulem „laureát Festivalu ZUČ 1979—80“, který udělí ministr kultury ČSR na základě zvláštního statutu.

Vyhlašovatelé Festivalu ZUČ 1979—80 vyzývají všechny ústřední, krajské, okresní a místní orgány, kulturní a umělecká zařízení, zřizovatelské organizace a instituce, orgány tvůrčích uměleckých svazů, jednotlivé umělce i umělecké kolektivy, redakce masových sdělovacích prostředků a všechny, kdo mohou a chtějí přispět a pomoci k plnému a tvůrčímu rozvíjení ideově odborné, metodické a organizačnické péče i propagace zájmové umělecké činnosti, aby se stali spoluúčastníky a spoluorganizátory této jedinečné prezentace umělecké tvořivosti naší mládeže a pracujících.

Vyhlašovatelé festivalu se obracejí k účastníkům zájmové umělecké činnosti, k vedoucím a členům kolektivů, kroužků i jednotlivcům s výzvou, aby tak jako dosud přispěli svou láskou, zaujetím i obětavostí k úspěchu Festivalu zájmové umělecké činnosti 1979—80, a tím i k dalšímu prohloubení společenského a kulturně politického významu své ušlechtilé činnosti.

Ať žije Festival zájmové umělecké činnosti 1979—1980!

Poznámky o divadle

JEŠTĚ JEDNOU O KLASICE

Už jsem jednou o problémech inscenování klasických textů na našem amatérském jevišti psal. V čísle čtyři tohoto časopisu. A dnes se k tomu problému vracím znovu. Či spíše: vracím se k němu už měsíc. Od okamžiku, kdy jsem dopsal předešlé Poznámky o divadle. Uvědomil jsem si tehdy, že bude na čase vrátit se v širších souvislostech k tomu, co jsem nadhodil na závěr své první úvahy o klasice, kdy jsem to formuloval takto: „...zda problém klasiky neobráží v sobě daleko hlubší proces vývoje českého amatérského divadla, zda rozpaky nad klasikou nejsou výrazem určitého vývojového stadia, v němž jsme dosáhli výrazných výsledků při formování amatérského divadla jako výrazu aktivního, bezprostředního vztahu ke skutečnosti.“ Jsem čím dál tím víc přesvědčen, že tomu tak je; neboť jsem se ve svém uvažování o problematice herectví pro 11. číslo AS utvrdil znovu v tom, že i v této nejdůležitější složce zažíváme změny podstatné a hlubinné. Takže se zase vracím k otázce klasiky, tentokrát z hlediska vývoje amatérského herectví. A dovoluji si celému tomu přemýšlení dát základní charakter jednou otázkou:

Budeme mít na 50. Jiráskově Hronově alespoň jednu vynikající inscenaci některé z her autora, jehož jméno právě tato vrcholná přehlídka amatérského divadla nese?

Ne, ta otázka není náhoda ani jakási obratná chytáčka pro čtenáře, který má čekat odpověď skoro věšteckou. A stejně tak nepochybuji o tom, že mnozí přemnoží udělají vše pro to, aby dobré představení Jiráska na tom slavném Hronově bylo. Takže nejde mi o jedno přehlídkové představení některého Jiráskova dramatického textu. Jde mi o vztah k Jiráskovým hrám, o schopnost českého amatérského herectví právě tyto hry tvořivě interpretovat.

A samozřejmě: jméno Jiráskovo tu stojí jenom jako jeden příklad za mnohé jiné. Neboť nejde jenom o Jiráska. Jde o celou jednu oblast české klasiky, která vychází z tradic kritického realismu. A ještě dále: jde o základ českého amatérského herectví, které rovněž vychází z této tradice — jak jsem konečně napsal už minule. A protože zřejmě právě tahle herecká tradice prochází oněmi hlubinnými proměnami, naráží na tak obtížná úskalí při interpretaci a realizaci textů, které jsou ze stejného kadlubu. Dokonce právě na těchto textech — rodově naprosto stejných — se odhaluje jako nejvíce problematické. Zní to jako paradox, ale je tomu tak: české amatérské herectví má dnes největší problémy s těmi texty, které mu po léta dávaly impulsy a byly pro ně trvalou oporou.

V čísle 4 tohoto časopisu napsala Alena Urbanová stať o klasice. Známa neznámá. Konstatovala v ní, že klasika se vymyká výrazovému klíší, které dnes převládá, že nepřítomnost titulů české klasiky ukazuje také na pokles divadelnické tvořivosti. A dále pak upozornila na to, že další překážkou organického života české klasiky je v průměru převládající herecký styl, který nazvala televizním civilismem. Připustila, že před časem měl svůj pozitivní význam, neboť odvedl herce od patosu a přivedl je k věcnosti. Nicméně podle jejího názoru zároveň také přinesl nebezpečí předstíraného podehrávání, které prostě zastírá nenaplnění postavy, zaměňuje pravdu vnějškovým klíší.

Se vším, co Alena Urbanová napsala, souhlasím. S jediným dodatkem, že ten vývoj má ještě hlubší, podstatnější příčiny a že nesměruje jen k negaci. Nebo ještě lépe: že z těch negativních znaků mohou a dokonce musejí vyrůst i momenty pozitivní. Ty hlubší příčiny už jsem naznačil posledně. Metoda kritického realismu je metodou, která základního významu a pojetí dosahuje přetělesněním. Kdesi na jejím počátku šlo o přetělesnění především fyzické, potom i psychické. Ideálem této metody je herec,

kteří se dokonale stane někým jiným. Říkám ideálem, neboť prakticky je to v této totalitě nemožné. Nicméně tento princip maximální proměnlivosti je alfou a omegou této metody. Což — opakuji zase to, co jsem už napsal — vyžaduje buď herce bohem nadaného, který tento talent má od přírody, ani neví jak; nebo herce pro tuto metodu dokonale připraveného, jenž svůj talent jako předpoklad profese a díky této profesi systematicky rozvíjí. A ovládá uvědoměle všechny mechanismy, jimiž nejen tuto proměnu realizuje, ale především jimi dosahuje žádaného výkladu postavy, nového hodnotového a významového systému.

Zcela upřímně řečeno: v okamžiku, kdy české amatérské divadlo přijalo na sebe definitivně jako celek závazek promlouvat současně k současnosti, být nástrojem výrazného společenského působení v duchu marx-leninské ideologie, muselo se jasně ukázat, že disponuje jen ojedinele, výjimečně oněmi talentovanými jedinci od boha a že má zatraceně málo těch, kteří jsou schopni systematicky svůj talent rozvíjet. Neboť úsilí o pravdu přítomnosti — odkrytí v postavách minulosti — tedy úsilí o dnešní výklad — odhalovalo všechna slabá místa, která v amatérské podobě právě metoda přetělesnění má. A tak se nutně objevil, abych ještě jednou připomenul slova A. Urbanové, patos, nahrávání citů, zveličování, přikrašlování, sentimentalita. Prostě zápas o současný výklad klasických textů skrze klasickou metodu amatérského herectví vedl ve většině případů k falešnosti, nepravdivosti.

A na pomoc přiskočila sama současnost — živá, důvěrně známá, bytostně vrostlá do každého z nás, neboť je naší každodenní praxí. Amatérské divadlo sáhlo po současných textech. V nich se amatérský herec cítil jako doma, v nich byl svůj, nemusel se za nikoho schovávat, nemusel se snažit být někým jiným. Vzpomínám-li si na poslední Hronovy, potom jsme na nich viděli už dost slušnou řádku představení, kde právě přirozenost herců byla jejich největší silou. A nešlo tu ani o předstírané podehrávání, ani o šed televizního civilismu. Šlo o plnokrevné divadlo. Plnokrevné právě tím, že herec našel v situaci sám sebe, že ji prožil za sebe a ze sebe tuto radost z objevení svého já v širokém sociálním kontextu sdělil divákům.

Abyste bylo jasno: nepolemizuji s A. Urbanovou. Vím, že všechny ty chyby, které vypočítává a je žjem citoval, se objevují. Poukazují pouze na to, že se tu objevil nový základ, na němž začalo české amatérské herectví stavět — přirozená osobnost herce. A tenhle základ byl nalezen logicky proto, že z něho mohlo amatérské divadlo zcela důsledně jít ke svým současným společenským úkolům. Že z něho rostl skutečně pravdivý obraz dnešního života, který dovoloval i bez zvláštní dlouhé průpravy nebo bez onoho výjimečného talentu zaujmout skrze postavu hry vlastní vztah ke světu, demonstraci vlastního názoru. Prostě výklad se tu nerodil zvnitřku postavy dané autorem, ale ze samotné osobnosti herce, jenž v postavě nacházel sebe.

Jindřich Honzl napsal ve své studii Herecká postava: „Dospěli jsme k tomu zajímavému okamžiku divadelního vývoje, kdy je jevištní postava ústřední otázkou dramatu a dramatické koncepce.“ Za tvůrce tohoto historického obratu považuje Honzl právem K. S. Stanislavského. Jenže: metoda Stanislavského ve svém principu vychází z metody přetělesnění. A o té jsme řekli, že je pro amatérské divadlo jako celek problematická. Zvláště tehdy, když se s její pomocí má vyjít — jak říká Honzl — dramatická koncepce. Byl bych nerad, kdyby tato slova byla chápána jako tvrzení, že Stanislavského systém je pro amatérského herce nepoužitelný. Ne, ne a tisíckrát ne! Jde mi o onen konečný efekt, kdy Stanislavského zajímá — znovu připomínám Honzla — jak postava „zasedá k jídlu, jak se baví je-li sama, které čte knihy, obléká-li kabát prvním

nebo levým rukávem napřed nebo oběma současně...“ V tom zdůrazňovaném konečném efektu u Stanislavského jde o to, že tohle všechno herec ví za někoho jiného a také za něho takto jedná. To je ono totální přetělesnění. Zatímco amatérský herec českého současného divadla to v konečném efektu ví o sobě a jedná za sebe.

A najednou s touto už několikaletou zkušeností, že se má opírat o sebe a jednat za sebe, je postaven před text, který svou metodou přímo přetělesnění vyžaduje. Nebo alespoň: nutnou dávku tohoto přetělesnění v jisté dnešní variantě, která se ostatně nerodí lehko ani v mnoha profesionálních představeních. Na co může amatérský herec spoléhat? Nechce-li zrovna přehrávat a pateticky deklamovat, upadat do teatrálnosti a sentimentality, zbývá mu jenom naděje, že jako typ — fyzický a psychický — se jakžtakž shodne s postavou a dodá jí cosi zajímavého, co je vlastní jen jemu. Ale to je málo, strašně málo — a navíc to není otázka metody, ale náhody.

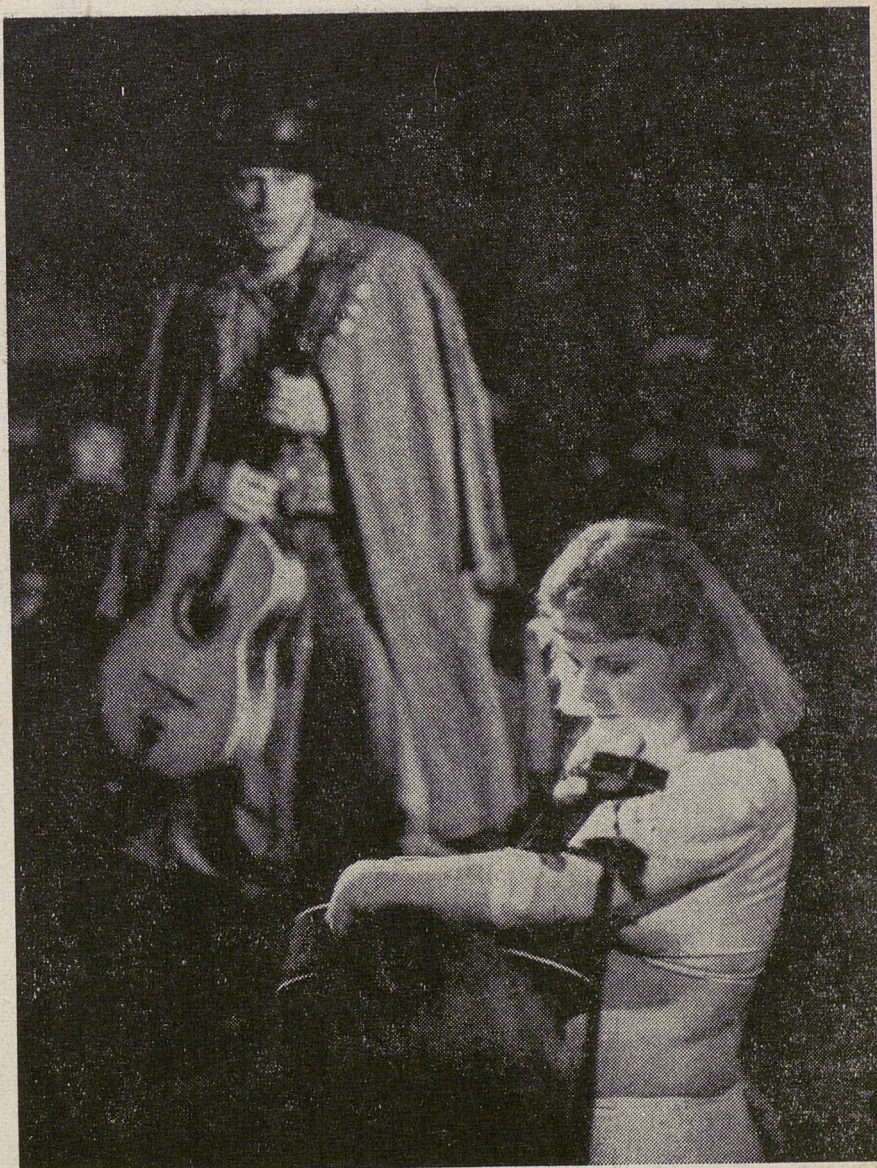
A tak amatérský herec raději obléká džíny, od nichž jsme posledně začali, dělá sám sebe a z normálního života „ústřední otázku dramatu a dramatické koncepce“ a do-

slova se vzpírá autorovi. A aby zdůraznil, že mu nejde o někoho jiného, ale jen o sebe, přehání ledabylost chování, povolenost řeči, nevýraznost gesta a mimiky. Prostě dělá všechno pro to, aby zdůraznil onen normální civilismus, aby přes něj zachránil jevištní postavu jako skutečnou dnešní bytost.

Jenže takto Jiráskova nikdo nezahraje. Ten potřebuje onu velkou dávku proměnlivosti, svou míru přetělesnění. Vyžaduje schopnost proniknout do postavy zevnitř, nadat ji odtud novými společenskými aktuálními hodnotami. Chce jiné herecké zázemí. To, jemuž se dnešní amatérský herec vzdálil, aby si našel cestu k současnosti.

Skoro to vypadá, jako bych chtěl říci, že se na 50. JH nedočkáme vynikající inscenace Jiráskovy hry. Nikoliv, nechci věštit. Chtěl jsem jenom upozornit na to, že jediná cesta vpřed v tomto směru je maximální úsilí všech po tom, aby amatérské herectví vyšlo z oněch osobnostních základů, které si osvojilo, a hledalo, jakým způsobem je spojit s jinými rozhodujícími prvky herecké tvorby. Nebude to cesta snadná a krátká. A nenaplní se tak hned. Ale jednou z ní určitě vzejde dokonalý hronovský Jirásek.

JAN ČÍSAŘ



Divadlo Lucerna Praha: Z. Pospíšil —
Balada pro banditu. Foto P. Štoll



MLADÉ PODĚBRADY

Letos již pošesté našel vlídné útočiště v záměckém divadle Na kovárně Festival mladého amatérského divadla. Šestý ročník znamená už tradici a tradici zavazující, čehož si byly vědomy Středočeské krajské kulturní středisko, MěNV v Poděbradech i místní Kulturní a společenské středisko, které se spolu s tamějším souborem Jiří organizátorské a hostitelské funkce zhostily více než dobře.

Poděbradský festival prošel krok za krokem a rok za rokem proměnami. Kvalitativními — což je potěšitelné. Není pochyb o potřebnosti takového neformálního nesoutěžního festivalu, který se v dobrém smyslu slova stává setkáním a setkáváním oproštěným od zbytečných formalit a „tváření se na něco“, co se eviduje jako akce. Vychází z potřeb mladého amatérského divadla a jeho potřebám se snaží sloužit. V tom je také jeho poslání a opodstatnění. Lze konstatovat, že toto vědomí se projevilo nejen v pečlivosti dramaturgického výběru, který letos byl veden hlediskem jednak kvalitativním a jednak žánrové rozmanitosti a pestrosti. Cílevědomá příprava tohoto setkání přinesla své ovoce. Festival však netvoří jenom vystoupení souborů, ale i řada doplňujících zdánlivých maličkostí. To všechno dohromady vytváří specifickou atmosféru. K letošním Poděbradům tedy patří i znamenitě a s výtvarným nápadem, citem a vkusem předložené plakáty, upomínkové předměty pro soubory, programové knížky stejně jako kvalitní péče o vystupující soubory. Ve všech těchto zdánlivě podružných „složkách“ byli pořadatelé letos originální a na úrovni. Projevilo se to pochopitelně i na celém ovzduší, náladách, atmosféře.

Vystoupilo celkem sedm souborů, sice různorodých, ale všechny splnily tak či onak atribut mladého divadla. (O všech předvedených inscenacích bylo již referováno, o některých i vícekrát.)

Důstojné zahájení bylo svěřeno Malému divadlu ZK ROH STZ z Ústí nad Labem, jehož Peer Gynt znovu potvrdil již známé pravdy o kvalitách souboru i inscenace, která není na amatérském jevišti každodenním jevem. Vyvstala otázka, proč právě tato inscenace na „mladý“ festival. Právem. Pro své umělecké vidění, pro svoji osobitou poetiku, pro režisérský názor tlumočený vyzrálými hereckými

projevy protagonistů celku. Pospíšilova Balada pro banditu (Divadlo Lucerna z Prahy) zahraná mladými herci — možno říci: sehranou partou — v kruhovém prostoru v mimodivadelním prostředí byla nejen inspirativním zážitkem diváckým, ale i vykořeněním mladého souboru k formě netradičního divadla (pokud ovšem nestrhává ve stereotypu přenášení inscenací profesionálními režiséry z jejich mateřských scén, kteří si neuvědomí celou škálu možností pro vlastní nový experiment). Mladý kolektiv z Gottwaldova vedený znamenitým pedagogem A. Navrátillem přivezl Gozziho komedii Král jelenem. Představení mladých interpretů vycházejících poučeně z principů lidového středověkého divadla je doslova poznamenáno (v dobrém smyslu slova) cílevědomou a citlivou průpravou Navrátilova nejen režijního, výtvarného, ale doslova — systematického pedagogického vedení souboru. Pražský Dostavník uvedl hru z vlastní autorské dílny Bedna u Slavkova. Demonstroval možnosti autorského divadla zábavného žánru. Zkušený soubor předvedl komedii s vkusem a nebude-li v další své práci podceňovat i některé „technické“ nezbytnosti (zejména péči o jevištní řeč), zařadí se v tomto žánru k tomu kvalitativně nejlepšímu. Brněnská X s uvedením nedivadelního textu, osmi

Babelových povídek pod názvem jedné z nich Moje první husa znovu prokázala, že v letošní sezóně je na špičce netradičních divadel. K nejvýznamnější devize (kromě znamenité úrovně umělecké) patří i hodnotově vyšší chápání angažovanosti pořadů, o níž lze těžko mluvit, absentuje-li vysoká umělecká úroveň. Brněnští předvedli maximum, předvedli společensky potřebné téma uměleckými prostředky mimořádné kvality.

Festival doplnilo vystoupení profesionálního souboru Ateliér-Dílna 24 výstupy jednoho z nejvýznamnějších představitelů slavné éry německého kabaretu Karla Valentina pod společným názvem Návod k použití. Pro děti uvedl DS Scéna z Kralup nad Vltavou Ladovu a Koenigsmarkovu pohádku Byl jednou jeden drak.

Součástí letošních Poděbrad bylo i setkání vyspělých režisérů a zahájení dvouletého vzdělávacího cyklu pro členy souborů dělajících nebo směřujících k netradičnímu divadlu ve Středočeském kraji. Obě setkání byla potřebná a měla svůj smysl. Nabízí se v takových setkáváních v rámci poděbradských festivalů pokračovat.

Festival mladého divadla v Poděbradech má svoji tradici. Nechť to není tradice ze setrvačnosti, ale tradice objevování.
P. BOŠEK

Poděbradská setkávání

Pracovní zázemí Festivalu mladého amatérského divadla v Poděbradech bylo letos rozšířeno o další kontakt s amatérským divadlem. Na festival se sjeli vyspělí amatérští režiséři, aby se pokusili odpovědět na některé sporné otázky související s ochotnickou praxí, aby se dozvěděli o tematickém plánu Amatérské scény na rok 1979, aby konfrontovali své dojmy z představení s názory solidně pracujících lektorů a aby něco pochytili, ba se poučili. Po dlouhé době se tak dostalo amatérským režisérům možnosti volné tribuny názorů. Dodejme hned, že první devizou zvolené formy byl již prostý fakt setkání a dialogu. Dík za to, že byl učiněn první krok.

Bachura: „Od setkání ochotníků-režisérů očekávám prohloubení dávných i nových přátelství a radost ze setkání.“

Ing. Hetflejš: „Chybí kontakt. Snad se poděbradská setkání budou rok co rok opakovat.“

Doležal: „Kdo z nás nepotřebuje vrbu, které by sdělil nejen co se tutlá, ale aby se prostě vykecal.“

Jednou z prvních otázek byla organizace přehlídek, Jiráskova Hronova, problém porot a spolupráce ochotníků s profesionály. Bylo konstatováno, že vysoký počet přehlídek (v ČSR 130) je v první řadě výrazem hlubších souvislostí, proudů a specifiky amatérského divadla. Je výslednicí posunu významu veškeré zájmové umělecké činnosti v kontextu rozvinuté socialistické společnosti.

Fišer: „Nejen pasivní příslušnost ke kolektivu, ale snaha po organizovaném setkání s těmi, kteří dovedou o něco víc.“

Baštová: „Přehlídky jako část využití volného času s uplatněním citových podnětů, neboť se cítím dobře mezi svými.“

Špirit: „Náplň amatérského divadla jako výraz svobody činnosti, která není hodnocena penězi.“

Názor na poroty hodnotící amatérskou práci byl celkem jednotný. Meментem bylo, aby členy všech porot na všech stupních byli fundovaní amatéři a aby hodnocení bylo zasvěcené, citlivé a nestranné. Ostře byla odsuzo-

vána profesionální macha a neznalost specifiky amatérského divadla. Byl upřesněn termín „profesionální amatér“, tj. profesionál, který se cele věnuje práci v ochotnickém divadle a je za ni placen. Tuto činnost umožňuje divadelní zákon. Výsledky jsou zatím velmi dobré, dokonce se zdá, že v krajích, kde je tento způsob práce rozvíjen, jsou daleko nejlepší výsledky v kvalitě průměru.

Ke spolupráci amatérů s profesionály nebyla zdaleka tak vzrušená debata, jak by snad leckdo očekával.

Doležal: „Spoluprací získává jak profesionál, tak amatér. Zkracuje se vzdálenost mezi těmi, kteří mají konec konců stejné cíle. Cesta k sebevzdělání ochotníka trvá zhruba deset let, profesionální pomoc by mu tuto cestu měla ulehčit.“

Stříbrský: „Jdou-li soubory jenom za úspěchy na Hronově, a z toho důvodu volí spolupráci s profesionálním režisérem, je tato pohnutka vysloveně špatná a hoví jen a jen ješitnosti amatéra, která leckdy nezná hranic.“

Ing. Hetflejš: „Ideálem zůstává příklad gottwaldovského Navrátila, kdy se např. hra už nereprizuje, ale v práci se pokračuje, neboť je ještě čemu se učit.“

Ondrášek: „Lapidární vymezení toho, co je škodlivé — všechno to, co za ochotníka vykonává profesionál.“

Němeček: „Pomoc profesionálních umělců je nezbytná, chceme-li něco udělat s lafkou kvality souborů.“

Debate běžela dál, bylo patrné, že amatérští režiséři rozhodně netrpí „konkurenčním komplexem“ a dobré spolupráce si velice cení. O to více odsuzovali zneužívání ochotníků k postranním cílům. Před několika měsíci na stránkách AS vyslovil J. Císař myšlenku, že spolupráce mezi amatéry a profesionály existuje nezávisle na vůli jedinců, že je součástí dalšího vývoje. Poděbradské setkání postihlo jednu z prvních etap. Nedorozumění a chyby vznikají především tam, kde se tato forma spolupráce sugeruje jako jediná a nezbytná, takže dochází dokonce k tržním aspektům: na některých místech vypracovali seznamy umělců, kdy souboru stačí zapíchnout prst do lejstra, požádat o spolupráci, umělec nemůže odmítnout, neboť seznam je vypracován jako výsledek závazku, a „dobré dílo“ může začít. Další úvahy ad libitum.

Pracovní poradou vystřídal test, který ukázal, že mezery ve vzdělání jsou značné. A snad právě proto přítomní spontánně spolupracovali s dramaturgem P. Janíšem, aby tak potvrdili názor, že se poděbradský festival stává zdrojem inspirace a jeho úroveň nutí mnohé zrekapitulovat své znalosti.

Takže vy, kteří umíte, za rok v poděbradském zámku na shledanou.

JAN PAVLÍČEK

Z PREHISTORIE SVAZU ČESKÝCH DIVADELNÍCH OCHOTNÍKŮ



Jistě neuškodí, když si při příležitosti deseti let trvání Svazu českých divadelních ochotníků připomeneme něco z historie vzniku této naší organizace.

Myšlenka vzniku ochotnické zájmové organizace se počala realizovat po několikaleté praxi někdejšího ústředního poradního sboru pro divadlo. Potřeba takové organizace vyplynula z praxe ochotnického života. Na jedné straně byly soubory vznikající u různých zřizovatelů (např. u odborů, tělovýchovy, ČSM, osvětových besed apod.) řízeny a ovlivňovány organizacemi, u nichž působily, na druhé straně bylo metodické řízení zajišťováno sítí kulturních zařízení státní správy. Citelně chyběl mezičlánek, který by byl partnerem zřizovatelům i státní správě a prostředníkem k uplatňování potřeb a zájmů ochotníků. Byla živá historická zkušenost s někdejší ÚMDOČ a DDOČ. Konkrétní úvahy a přípravné práce s projektem ochotnické zájmové organizace začaly už v první polovině šedesátých let. V letech 1966—67 už existovala základní koncepce ochotnické zájmové organizace, kterou připravila komise ústředního poradního sboru pro divadlo ve spolupráci s divadelním oddělením tehdejšího Ústředního domu lidové umělecké tvořivosti v Praze. Koncepce byla projednávána při několika polemických setkáních s vedoucími pracovníky ÚDLUT. Vyjasňovaly se cíle případné organizace, vztahy ke zřizovatelům ochotnických souborů i kulturním zařízením státní správy, projednával se charakter organizace, problematika finanční i právní.

Tyto přípravné práce byly v souladu s děním v celém hnutí, neboť v jednotlivých krajích se velmi výrazně projevovaly tendence k vytvoření organizace ochotníků. Např. ve Středočeském kraji vznikla samostatná organizace ještě před vznikem SČDO, v Severomoravském kraji byl už v lednu 1966 přijat statut krajské divadelní sekce budovaný na stejných principech jako pozdější SČDO. Nejinak tomu bylo i v některých dalších krajích ČSR.

Tak tedy vznikaly zásady připravované organizace záležející v tom, že

nová ochotnická organizace má být právně samostatná, má vycházet ze zachování dosavadních zřizovatelských vztahů, které byly výsledkem pounorového vývoje, a má počítat s úzkou spoluprací s kulturními zařízeními státní správy.

Na těchto zásadách byl také vypracován návrh statutu připravované organizace, který byl dán ochotníkům do diskuse a jenž byl také předmětem jednání aktivu ochotníků na 38. Jiráskově Hronově. Zde v úvodním referátu upozornil Jiří Beneš na nejbližší obsahové úkoly organizace. Šlo o zintenzivnění spolupráce ochotníků s profesionálními divadelními umělci, o přípravu statutu jednotlivých typů souborů (aby i v nich byla práce řádně a pevně organizována), o problematiku soutěží zejména s upozorněním na potřebu navázat na přerušenou soutěž vesnických souborů a samozřejmě také o budování organizace od souborů přes okresy až k ústředí. Bude určité zajímavé porovnat, co z těchto záležitostí bylo později plněno a splněno. SČDO bude nepochybně v historii zapísán jako iniciátor znovuvzkříšení soutěže vesnických a zemědělských souborů.

Aktiv na 38. JH zvolil Prozatímní výbor organizace, určil její jméno a přijal usnesení a zásady, které byly na aktivu projednány. Prozatímnímu výboru bylo uloženo, aby během ročního funkčního období připravil stanovy a jednací řád a zajistil právní vznik nové organizace.

To vše se díky úsilovné práci zvoleného Prozatímního výboru podařilo; v květnu 1969 byly ministerstvem vnitra ČSR schváleny stanovy Svazu českých divadelních ochotníků, na 39. Jiráskově Hronově se pak uskutečnila ustavující konference Svazu. Zde byl také zvolen první ústřední výbor, ústřední a kontrolní komise a předseda smírčí rady.

Tím byla skončena etapa příprav Svazu českých divadelních ochotníků a nastala etapa budování organizace a plnění úkolů plynoucích ze stanov a z přijatého programového prohlášení.

Ale to je již jiná historie.

Zdeněk Kokta

Divadlo a drama

12. Divadelní dílo

Na konci divadelní tvorby stojí divadelní dílo (inscenace dramatu), předváděné formou představení lidem v hledišti, divákům, publiku. Pojem konečného produktu umělecké tvorby není v divadelním umění tak jednoznačný jako ve slovesném nebo výtvarném umění. Román ve chvíli, kdy je vytištěn, nebo obraz ve chvíli, kdy je vystaven, má zafixovanou a neměnnou podobu. Divadelní dílo ukončením zkušebního procesu takové definitivnosti nikdy nedosahuje: jsouc stále znovu realizováno souborem uměleckých a technických pracovníků před stále novým publikem, nutně se v jednotlivých realizacích (představeních) více či méně odchyluje od té podoby, které nabylo v závěrečné fázi zkušebního procesu. Některá divadla této proměnlivosti záměrně využívají a vtělují do systému svých představení prvek náhody a improvizace (např. inscenace Studia Y, zejména pak různé „večery na přidanou“), ale většinou je snahou divadla úroveň jednotlivých představení co nejvíce stabilizovat. Ať už je tvar inscenace pevnější nebo volnější, neoprávnějí nás odchylky jednotlivých představení k závěru, že každé představení je novým divadelním dílem. Tu však vzniká problém, které představení vlastně v plném smyslu reprezentuje divadelní dílo. Divadelní praxe obvykle za takové představení považuje premiéru. Podle ní bývá inscenace hodnocena v tisku; ona do značné míry ovlivňuje další repertoárový osud díla. Ze zkušenosti víme, že premiérová nervozita nevede vždy k bezvadnému výsledku. Na nesnadnou otázku lze tedy dát jen málo uspokojivou odpověď: divadelní dílo rovná se opimální představení, tj. zdařilé představení bez závažných chyb, odpovídající v nejvyšší míře inscenačnímu záměru.

Východiskem divadelního díla je zpravidla dramatický text. Divadelní dílo je výsledkem tvůrčího setkání s dramatem. Ve své knize „Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej“ vypočítává polská teatroložka Jolanta Brach-Źaina čtvero pojetí divadelního díla v současné teorii: 1. divadelní dílo ztotožňované s dramatem, 2. divadelní dílo jako setkání dramatu s kolektivním vnímatelem, 3. divadelní dílo jako setkání dramatu s hercem, 4. divadelní dílo jako setkání dramatu, herců a diváků. Domnívám se, že nejbližší ke vyčerpávajícímu výměru má pojetí čtvrté, které je však třeba doplnit a upřesnit: divadlo je setkáním dramatu s divadelním souborem (tj. souborem umělců, pracujících pod vedením režiséra na inscenaci dramatu), které se realizuje v součinnosti s kolektivním vnímatelem (diváky). Tento výměr samozřejmě nevylučuje různou hierarchizaci složek. V některých typech divadla zřetelně dominuje složka literární (dvorské divadlo francouzského klasicismu), v jiných složka herecká — ať už chápaná kolektivisticky (commedia dell'arte), nebo individualisticky (bulvární „divadlo hvězd“, v němž 1–2 herecké hvězdy podrobují všechny složky jedinému zájmu: exhibici vlastního kouzla osobnosti), v jiných složka režisérská (meziválečná divadelní avantgarda — divadlo silných režisérských osobností: Mejerchold, Tairov, E. F. Burian aj.), výjimečně i složka výtvarná (barokní dvorské divadlo se svými scénickými efekty — stroji, ohňostroji, nádherně malovanými prospekty, ale i později — výpravné féerie apod.).

Divadelní dílo je syntézou jednotlivých divadelních složek: literární (dramatický text), herecké, režijní, výtvarné (scéna, kostýmy, masky, světlo), případně i hudební a taneční. Tato syntéza se uskutečňuje jako složitý systém činností, na němž se podílejí umělci i techničtí pracovníci divadla. Součinnost jednotlivých divadelních složek může směřovat k harmonickému splynutí v jednotlý celek

(krajním výrazem takové syntetizující tendence je Wagnerův program „gesamtkunstwerku“, díla, v němž se jednotlivá umění rozpouštějí v umění nové a vyšší), nebo se může realizovat jako dialektické napětí mezi jednotlivými složkami, jež si zachovávají vlastní svébytnost (krajním výrazem je brechtovská divadelní struktura, v níž jsou jednotlivé složky vzájemně zcizovány). S touto dvojitou základní tendencí souvisí i otázky estetické čistoty či nečistoty, stylové jednotnosti či mnohotvárnosti divadelního díla.

Z hlediska sémantického znamená inscenační tvorba zprostředkování mezi dvěma systémy znaků. Setkání dramatu a divadla je setkáním dvou různých znakových systémů: systému grafických znaků (psané či tištěné slovo dramatu) a systému divadelních znaků (mluvené slovo, gesto, mimika, pohyb, scénické předměty, světlo, hudba, zvuky). Zbigniew Osiński nazývá toto zprostředkování překladem (Przekład tekstu literackiego na język teatru, sbk. Dramat i teatr 1967). Domnívám se, že výrazu překlad lze použít toliko přeneseně: při inscenační tvorbě nejde totiž o hledání ekvivalentů v rámci znakových systémů téhož druhu (různých jazyků), ale mezi znakovými systémy zcela rozlišnými, přičemž na jedné straně stojí znakový systém jediný a jednotný (jazyk dramatu), na druhé straně znakové systémy rozmanité, různorodé (výrazové prostředky divadla). Ztělesnění dramatu na jevišti je více než překladem: je svébytnou uměleckou tvorbou, pro niž je dramatický text pouze východiskem. V dějinách divadla se ovšem setkáme i s jakousi minimální inscenační tvorbou, při níž jde toliko o to, adekvátně reprodukovat významy dramatického textu jevištními prostředky — hereckou mluvou a akcí (např. deklamačně zaměřená francouzská klasická tragédie). I v takovém případě je však v inscenaci proti dramatu něco navíc: přinejmenším konkrétní osobitost jednotlivých hereckých představitelů s jejich osobními, v dramatu neobsaženými vlastnostmi a návyky. V současném divadle však zřetelně převažuje tvůrčí, aktivní a vynalézavý vztah k dramatické předloze: nad strukturou textu režisér v součinnosti se svými spolupracovníky a s hereckým souborem buduje jevištní partituru divadelních akcí a znaků. Protikladem adekvátního inscenování jsou pak takové přístupy, které se textovému východisku záměrně a značně vzdalují, mají k němu vztah kritický, polemický, ironický, parodistický — text jim slouží jako podklad nebo záminka k něčemu jinému. Jako příklady takového inscenačního přístupu lze jmenovat Grotowského Divadlo-laboratoř, jehož inscenace používají různých klasických, zejména romantických, dramatických děl ke konfrontaci tradičního, mýtického nazírání s mentalitou, emocionálností a zkušeností moderního člověka, nebo Schmidovo Studio Y, převádějící např. osvědčené tituly světové operní a operetní produkce do zcela odlišných žánrových a významových souřadnic.

Princip adekvátnosti se nicméně prosazuje významně i v soudobém divadelním dění — v tzv. autorských divadlech, která si sama tvoří texty pro svůj program a dávají jim definitivní podobu až v procesu inscenační tvorby. Zde dochází k naprostému souladu mezi dramatickým textem a divadelním dílem, aniž se tím však možnosti divadelního výrazu textovou složkou spoutávají a omezují. Příkladem tohoto typu divadla byla činnost Bertolta Brechta.

Problém se ovšem objevuje znovu ve stejném smyslu jako u běžných repertoárových her, když jsou texty autorských divadel inscenovány mimo ně. V těchto případech (bohaté příklady skýtá současná, tak hojně rozšířená brechtovská dramaturgie) mohou divadla přejímat spolu s dramatickými texty i původní, autentický inscenační způsob (přejí-

mání nebo i kopírování brechtovských postupů a prostředků) nebo je inscenovat nově, po svém, s použitím osobitých inscenačních postupů (často se tak objevují nové možnosti dramatických textů, ještě častěji se bohužel stírá jejich objevné vidění a hodnocení skutečnosti tím, že se přizpůsobují divadelnímu průměru a prostřednosti, té nejkonvenčnější konvenci).

O vztahu drama — divadelní dílo platí v základu totéž, co bylo řečeno o vztahu dramatické situace — jevištní situace (viz 4. kapitola), dramatická postava — jevištní postava (viz 11. kapitola): schematické danosti literárního díla (dramatu), obsahující četná místa „nedourčenosti“, se v tvůrčím procesu konkretizují a materializují, přičemž způsob této konkretizace a materializace je historicky podmíněný závislý na dobových společenských i uměleckých podmínkách (na divadelních konvencích, zahrnujících i určitý historicky podmíněný způsob zpodobení skutečnosti v uměleckém díle) i na subjektivních možnostech a záměrech divadelních tvůrců.

Jednotlivé složky divadla jsou s dramatickým textem vázány různou měrou a různým způsobem, těsněji nebo volněji, přímo nebo nepřímě. Nejtěsnější a nejprímější je spoj mezi psaným a mluveným slovem (text dramatické postavy — herecká deklamace, slovní jednání): dramatické (tj. potenciálně gestické) slovo v sobě při adekvátní interpretaci zpravidla zahrnuje i určitý mluvní gestus. Složitější je vztah: text — fyzické jednání (mimika, gestikulace, pohyb). Mimický a gestický výraz je do jisté míry nesen způsobem slovního jednání, těsně spjatého s textem dramatické postavy (s odchylkami, podmíněnými dobovou hereckou konvencí a osobitou interpretací smyslu jednotlivých promluv). Mimoto dává dramatický text určitě základní dispozice k účelovému a funkčnímu fyzickému jednání (jednak vyplývající z kontextu, jednak výslovně for-

mulované v autorských poznámkách), které je třeba bezpodmínečně respektovat (dramatické činy tvořící dramatický děj). Většina herecké aktivity (třeba navzdory nepodstatným, ilustrativně charakterizačním autorským poznámkám) je však vynalézávě tvořena inscenátory vzhledem k souřadnicím dramatických a jevištních situací. Ještě volnější je (nebo alespoň může být) tento vztah u složky výtvarné, kde text zavazuje jen potud, aby výtvarné řešení scény a kostýmů umožňovalo scénické pojednání danosti dramatického textu.

Perspektiva celku dává konkretizaci a materializaci jednotlivých dramatických prvků novou orientaci, podřizující jednotlivé části celku inscenace: 1. celkový ideový smysl — významová interpretace jednotlivých situací, postav a dějů vzhledem k významu celku; 2. vzájemná součinnost jednotlivých prvků v rámci celku — jejich návaznost a hierarchizace podle funkce, kterou v celkové struktuře zaujímají (týká se zejména postavení a vztahů jevištních postav v dramatickém ději); 3. celkové žánrové a stylové ladění a zaměření.

Dialogický princip, který byl pořádacím, strukturním principem dramatu, se konkrétně a plně realizuje teprve v divadelním díle, kde je jeho nositelem herec jako přímý představitel lidství v divadelním umění. Začíná-li proces tvorby divadelního díla setkáním herce s rolí, realizuje-li se setkáním jevištních postav v souhře na jevišti s lidmi v hledišti. Herec si nežíje v iluzorním vnitřním světě dramatického charakteru, ale realizuje se hrou v několikařím přesahu sebe: přesahu ve směru k roli, přesahu ve směru k jevištním partnerům a konečně přesahu směrem k partnerovi na druhé straně rampy, protože hlediště není temná díra, ale mnohohlavý partner, jehož smích, vzrušení, slzy nebo nuda spoluurčují charakter události mezi jevištěm a hledištěm, již jest divadelní představení.

DIVADELNÍK ZE SVÉ VŮLE – KAREL ČAPEK

25. prosince tomu bude 40 let, kdy v Praze ve věku pouhých 48 let zemřel český spisovatel Karel Čapek. Jeho smrt, stejně jako smrt Otokara Fischera, nelze vysvětlit jen fyzickými příčinami, ale též nedýchatelnou atmosférou zjašizované Evropy roku 1938. Čapkovy dramatické dílo, často vzniklé ve spolupráci s bratrem Josefem, významným moderním malířem, který zahynul v nacistickém koncentračním táboře (týž osud byl připraven i pro Karla), je dodnes živé a aktuální, jako téměř celá Čapкова tvorba. Setkáváme se s ním u profesionálů i amatérů. Málokdo však ví, že Čapkův vztah k divadlu se nevyčerpával pouze v psaní her a jejich výkladu.

Karel Čapek se nestal „divadelníkem proti své vůli“, jak sám později s humorem tvrdil, nýbrž zcela zákonitě a natolik, že znalost divadla a jeho zákonů ovlivnila i jeho ostatní dílo. Poznával divadlo, jak upozornila nedávná Buriánkova monografie, už v dětských hrách a ochotnické činnosti v rodině. Když mu bylo dvacet, přicházejí na řadu ve spolupráci s bra-

trem Josefem první dramatické pokusy: *Lásky hra osudná*, inspirovaná *commedii dell'arte*, a *Loupežník* (*Loupežník* měl premiéru až ve čtvrtém přepracování roku 1920 v Národním divadle, *Lásky hra osudná* se hrála v kabaretu Červená sedma už roku 1921, Národní divadlo ji uvedlo v režii Frejkově v roce 1930).

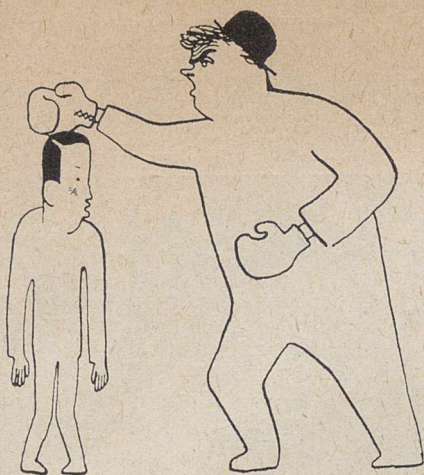
Od roku 1910 začíná Čapek psát o divadle. Jeho zájem je věnován dramatu a inscenacím v Berlíně a Paříži, kde též studoval, stejně jako divadlu doma nebo němému filmu. Záhy se stává divadelním kritikem *České revue*, publikuje v *Přehledu* a zejména ve *Scéně*, jež se za pouhý rok trvání stala obsahem a zaměřením jedním z nejlepších divadelních časopisů u nás. Píše i jinak, věnuje se literární kritice a drobným prózám, soustavně se vzdělává.

Jako třicetiletý se objevuje v českém divadle znova, tentokrát jako oslnivý přírodní úkaz. 2. 1. 1921 je ochotnická premiéra jeho hry *R.U.R.* v Hradci Králové (Národní divadlo ji uvedlo až 25. 1. v režii Vojty Nováka a výpravě

Feuersteinově). Tato hra mu vzápětí přinesla světovou slávu. Hrála se i v Americe a slovo robot, které vymyslel Čapkův bratr Josef, se stalo označením kybernetu v mnoha jazycích.

1. 9. 1921 se Karel Čapek stal zásluhou Kvapilovou dramaturgem Městského divadla na Královských Vinohradech. Je nesmírně pilný. Francouzské drama zná z pobytu na Sorboně. K anglickému současnému divadlu mu zprostředkuje styky Otokar Vočadlo (viz jeho Anglické listy Karla Čapka).

Přátelské Čapkovy vztahy s šéfem činohry, režisérem Kvapilem, který v té době vedl konkureční boj s Hilarovým Národním divadlem, dosvědčuje nejen to, že se Čapek připojil ke Kvapilově a Fuksově demisi v srpnu roku 1922 (jež byla po ukončení sporu s Národním divadlem, které Vinohradům přetahovalo nejlepší herce, zase odvolána a Čapek setrval ve funkci dramaturga do 31. 3. 1923). Tyto vztahy se promítly i do umělecké spolupráce mimo divadlo. Čapek píše libreta pro němé filmy *Zlatý klí-*



K. H. Hilar režiruje Karla Čapka

ček (režie Kvapil, mezi herci Olga Scheinpflugová, Václav Vydra starší a František Roland) a Rusalku. První z nich se však bohužel nedochoval a k realizaci druhého nedošlo.

Čapkův sňatek s Olgou Scheinpflu-

govou znamenal další pronikání do tajemství divadla a hercovy proměny. Dokládají to mj. dosud jen zčásti publikované vzpomínky Scheinpflugové a Čapkova korespondence s ní.

V květnu 1921 píše Čapek o hostování Moskevského uměleckého divadla, později i jeho Studia se známým M. Čechovem, který Praze ukázal svého Erika XIV. a Kaleba ve Cvrčkově u krbu. První z Čechovových kreací ovlivnila dle Vodáka herectví Romana Tuma, druhá inspirovala Gamzovu inscenaci téže hry v Uměleckém studiu. Čapek na Vinohradech překládá a upravuje. Záhy se stává i režisérem.

Režuruje zde Zeyera, Molièra, Ghéona, Shelleyho (čs. premiéra jeho hry Cenci), vlastní Věc Makropulos a bratrovu Zemi mnoha jmen, naposledy pak Aristofana. V jedné z repríz Ghéonova Chleba se nechtěně stane členem hereckého komparsu. V Národním divadle režuruje Romainsovu hru Prostopášník pan le Trouhadec.

V roce 1922 uvádí Národní divadlo hru bratří Čapků Ze života hmyzu a 1927 jejich Adama Stvořitele. Režuruje je Hilar, první vypravil J. Čapek. Následuje odmika v dramatické tvorbě, nikoliv však v Čapkově sledování divadelního dění. Kdo si chce udělat představu o rozsahu a podnětnosti

jeho zájmu o divadlo, ať si přečte skvěle dokumentačně vybavený výbor Divadelníkem proti své vůli. Zjistí zde, že se Čapek zajímal o herce, režii, výpravu, divadlo jako politikum, poměry v Národním divadle a nutnost jejich reforem, morální funkci divadla, způsobilost divadelní kritiky, cenzuru, jevištní češtinu (je zajímavé, že se shodoval s Kvapilem v tom, že jevištní řeč má kultivovat řeč v životě), o herecké styly, o film (za zmínku stojí zvláště studie o Chaplinovi a mínění, že zvukový film nikam nepovede, které plynulo z tehdejšího technického stavu) a o mnoho jiného. Jako teoretik, kritik i autor uplatnil Čapek znalost divadla z druhé strany. Schopnost výrazové zkratky, jazykové mistrovství a metaforičnost, již Čapek dosáhl jako divadelník, ovlivnila mimo jiné realizovatelnost jeho díla.

Na nařčení z pesimismu Čapek vždy reagoval. Změnil konec Ze života hmyzu na tulácký odchod s dřevorubci, dovolil Hugo Haasovi, aby jeho filmový Galén měl svého nástupce. Roku 1938 zazněla ze scény Matka, poslední Čapkův výkřik do svědomí světa. V Životě a díle skladatele Foltýna se jeho pero zastavilo na zlořečenosti umění, jež nepomáhá životu nebo se dá dokonce zneužít proti němu...

J. KAZDA



JIHOMORAVSKÝ FESTIVAL



Letošní, v pořadí již třetí ročník soutěže městských divadelních souborů Jihomoravského kraje pořádaný v Němčicích nad Hanou rozšířil opět kruh vyspělých souborů o vítěze tohoto festivalu. Stal se jím DS Zdeňka Štěpánka ZK ROH Slavia—Fatra Napajedla. Festivalové představení Napajedelských, fraška J. N. Nestroye Zlý duch Lumpacivagabundus v úpravě Karla Pokorného, bylo živé, nápadité a mladé. Mladé nejen věkovým složením souboru, jehož část stála poprvé na jevišti, ale zvláště nepietním a divadelně rozpoutaným přístupem k 150 let staré Nestroyově hře.

Představení bylo ve všech složkách vzácně vyrovnané. Zásahu na tom má především režisér Stanislav Tríska, herec Divadla pracující v Gottwaldově, a scénograf Bohumil Májiček. Na Trískově režijní práci lze ocenit zvláště jeho schopnost strhnout mladé lidi ke spontánnímu hereckému i pěveckému projevu a při práci jim vštěpovat zásady herecké abecedy. Dobrá průprava hereckého kolektivu, výrazné výkony dvou starších představitelů a esteticky působivá a účelná scéna vytvořily nosný základ pro vskutku lidovou divadelní produkci. Jestliže se dosud kolektiv z Napajedel vyznačoval pracovitostí, čeká ho nyní

v kategorii vyspělých souborů našeho kraje doslova dřina. Věříme spolu s ním, že bude plná radostných a šťastných objevů.

Obdobně ke své práci přistupují i další kolektivy, které jsme na festivalu mohli vidět a jež se také podívaly na klasiku dnešními očima. Malá scéna PKO a LŠU Gottwaldov má už v širší divácké obci svoje místo, jež si vydobyla systematickou a tvůrčí prací pod vedením herce, pedagoga a režiséra Antonína Navrátila. Ten pro soutěž městských souborů zvolil vlastní úpravu hry C. Gozziho Král jelenem připravenou staršími žáky a studenty studiové scény. Jasný dramaturgicko-pedagogický názor režie nedává příliš vynikat stěžejním postavám pohádkového námětu, snaží se o zřehlednění děje a podtržení prvků lidového divadla. Na výsledku sice není vše dokonalé, ale představení se vyznačuje výbornou průpravou mladých herců ve všech složkách a živelným, svěžím dojmem.

Třetím úspěšným pohledem na klasiku byla inscenace brněnských Skřivanů nedávno nalezené anonymní frašky ze 17. století Žena hašteřivá a manžel zoufanlivý, připomínající svým námětem o notorickém pijanovi a jeho rázné ženě mnohá další zpracování tohoto tématu

v dramatické literatuře. Oživení starého scénáře, živá razantnost při jeho realizaci spojená s notnou dávkou vlastního autorského přínosu v mezihrách a upřesněním stylu jednotlivých fází hry patří ke kládům tohoto dnes již zcela omlazeného souboru. Ačkoliv se u mladého kolektivu projevuje zatím nevyrovnané zvládnutí herecké techniky, jeho odvaha a nebojácnost v hledání jsou dobrým příslibem pro budoucnost.

V programu festivalu se objevily také tři současné hry: Traplova Kytice pro panenku v podání domácího souboru, Čchaidzeho kritická hra Most v nastudování souboru Čapek z Uherského Hradiště a Daňkova Sňatková podvodnice tišnovských ochotníků. Pro všechna představení těchto her byla společná snaha o co nejlepší herecké pochopení rolí lidí, kteří tlumočí živé problémy doby, upozorňují na narušování socialistického soužití v rodině a společnosti. Není divu, že nad režijní prací o něco výše stála uvědomělá herecká tvorba především věkově zkušenějších interpretů.

Všechna představení III. festivalu městských divadelních souborů měla společného jmenovatele — divadlo dneška.

L. ZBOŘILOVÁ

Jihomoravské řešení

Před pěti šesti byla v kraji zahájena kategorizace souborů podle vyspělosti, především ideově umělecké. Základem pro kruh vyspělých souborů (často označovaných jako špičkové) se stal Krajský divadelní festival souborů ucházejících se o účast na Jiráskově Hronovu v roce 1972. Po dobu dvou let měli členové krajského poradního sboru opravdu napilno, soustavně sledovali činnost desítek souborů a pravidelně hodnotili všechny inscenace.

V roce 1974 pak na základě důkladného pozorování vznikl první kruh vyspělých souborů, které se zavázaly plnit dohodu o dodržování podmínek pro kategorii vyspělých souborů (pod-

mínky jsou dost náročné ideově, umělecky i organizačně).

První kruh vyspělých divadelních souborů Jihomoravského kraje tvořily kolektivy ZK ROH Svit, ZPS a Rudý říjen Gottwaldov, SZK ROH Hodonín, PAL-Magneton Kroměříž, Divadlo Hanácké obce Prostějov a Jihomoravské divadlo Znojmo. Pro doplňování kruhu těchto souborů byla stanovena soutěžní přehlídka městských divadelních souborů kraje, pořádaná jednou za dva roky. I když není v podmínkách vymezeno, že o účast v kruhu vyspělých může soutěžit jen městský soubor, za několik let pravidelných soutěžních festivalů vesnických divadelních souborů se zatím žádný z nich

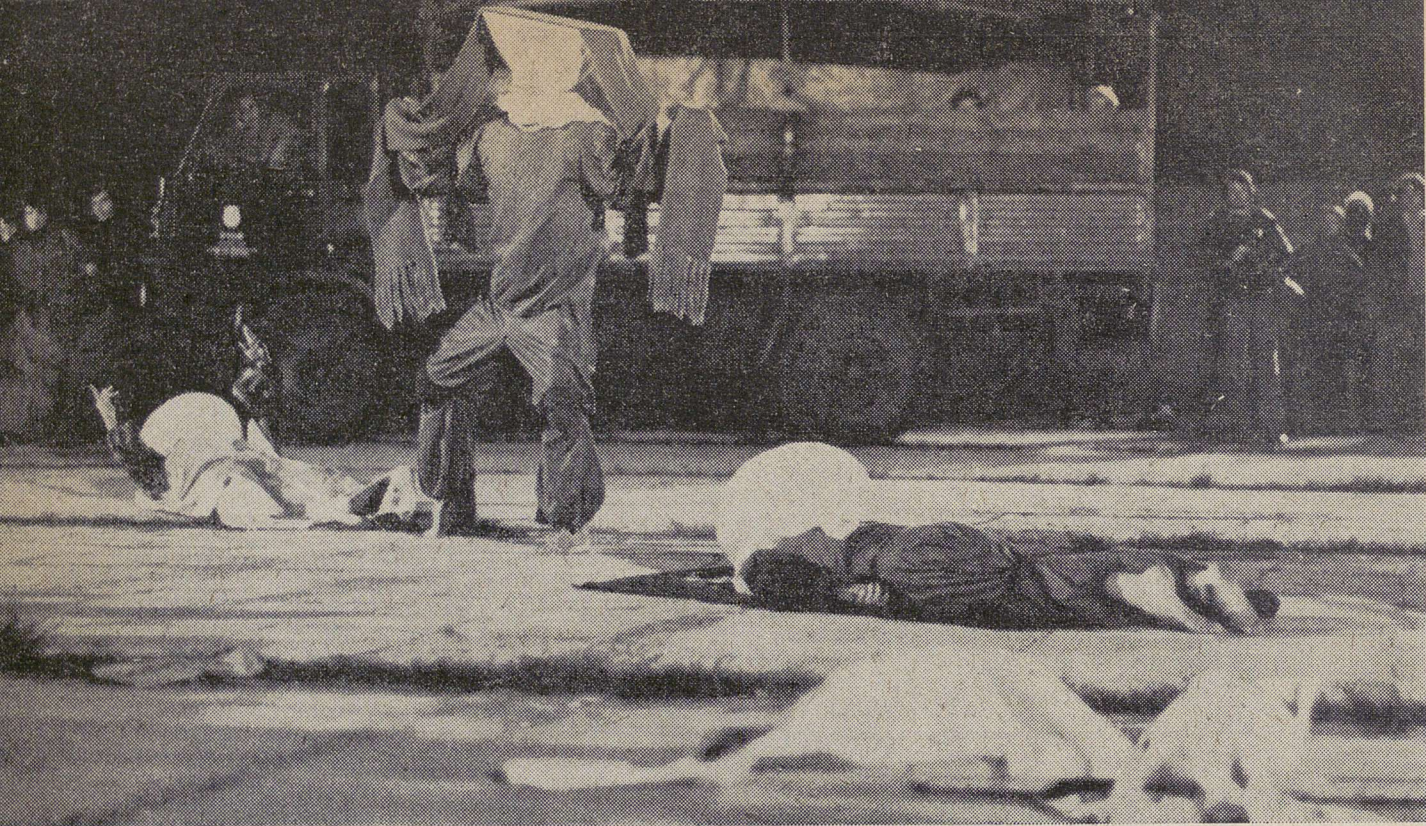
o účast v kruhu nezajímal, ani nedosahoval jeho umělecké úrovně. Kategorie dětských souborů se zatím toto dělení nedotýkalo.

Při první soutěži městských divadelních souborů v roce 1974 přibýlo do kategorie vyspělých souborů Dělnické divadlo OKVS Brno V, v roce 1976 Divadlo Svatoboj DK ROH Zbrojovka Brno. Letos tedy čítá kruh vyspělých divadelních souborů Jihomoravského kraje sedm kolektivů.

O způsobu takového členění probíhaly převážně mimo náš kraj bouřlivé diskuse. Fakt je, že úprava systému slovenských kolegů v rozdělení a kategorizování souborů se u nás osvědčila a že soubory i jejich zřizovatelé mají ve své výhledové práci dost jasno. Jako organizátoři tohoto systému bereme v úvahu především nezdolnou touhu amatérů po soutěžení a v neposlední řadě i smysl pro určitý systém. Jistě není naše řešení dokonalé a nemůže zůstat neměnné, podstatné však je jeho vyznění a přijetí u všech, kterých se týká. L. Z.

Divadelní studio J. Skřivana z Brna: Žena hašteřivá a manžel zoufalivý. Foto B. Pacholik





Společné vystoupení souborů – v záběru skupina TEMPS FORT z Francie (nahore), COMPAGNIE DU LIERRE uvedla Velikonoce v New Yorku (dole)



CESTY A ROZCESTÍ

Wrocławský mezinárodní divadelní festival, který se od svého vzniku v roce 1967 konal každý druhý rok, začínal jako „festival festivalů“, tzn. prezentovaly se tu soubory, které získaly ocenění na jiných mezinárodních festivalech. Od čtvrtého ročníku byl vyhlášen pojem „otevřeného divadla“, divadla společensky odpovědného, pravdivého, tvárně živého. Být otevřený znamená hledat nové cesty, neustrnout. V druhé polovině tohoto desetiletí mladé nekonvenční divadlo prožívá krizi, jeho festivaly se podle názoru wrocławských organizátorů od sebe neliší a neliší se ani od akcí komerčních, profesionálních, jsou stejně jako ony konkurenčním obchodem s uměním. Vznikla otázka, jaký je smysl, jak nově vyjádřit poslání festivalu.

Výsledkem bylo „I. mezinárodní setkání otevřeného divadla a umění“, které se pod programovým heslem „Kooperační – integrace – prezentace“ uskutečnilo na přelomu září a října tohoto roku. První část – setkání souborů v Olešnici – byla věnována spolupráci a sjednocení ve společných názorech, konfrontaci pracovních postupů. Prezentaci, předvedení výsledků práce z Olešnice a jednotlivých inscenací souborů, patřil první říjnový týden ve Wrocławu. Na tuto část byli pozváni i pozorovatelé a novináři, měla totiž festivalový charakter – řekněme však hned na okraj, že bez organizační lehkosti a pracovního zázemí diskusí a seminářů, což ztížilo orientaci a vyvolalo některé zbytečné nejasnosti.

Naděje – slovo, které udělalo kariéru

Slovo naděje charakterizovalo Olešnici. Soubory přilákala nabídka možnosti tvůrčí spolupráce bez konkurence, konfrontace s publikem „nikoli festivalových snobů nebo rafinovaných kritiků, ale s obyčejnými lidmi z provincie, kteří tvoří většinu

obyvatel tohoto světa" (T. Buzyński). Nekonvenční organizace, tj. prakticky neorganizovanost dne, diskusí, prostoru pro práci a krátký čas k tomu, aby se soubory poznaly a něco společně vytvořily (např. na téma naděje, k němuž se přiklonila část kolektivů), vedly k tomu, že nebyly splněny záměry. Proto se např. proponovaná společná vystoupení v první den ve wrocławských ulicích stáhla do večerních hodin na prostranství starého náměstí a byla pouze sledem etud na téma násilí. Nejpodstatnějším závěrem z Olešnice bylo rozhodnutí, že oddíl „integrace“ bude napříště uskutečněn až po festivalovém týdnu, kdy soubory budou znát navzájem výsledky své práce. Naděje zůstala nadějí.

Prezentace

Pozorovatel se zkušeností z minulých wrocławských přehlídek očekával, že uvidí to nejzajímavější, co mladé pokrokové divadlo amatérské i profesionální ve světě roku 1978 přináší. Zpočátku byl poněkud zklamán. Nemohl se smířit s nesouměřitelností uměleckých kvalit jednotlivých kolektivů, nechápal, proč jsou na festivalu soubory pracující metodami tradičního divadla... Vysvětlení podal na závěr Bohuslav Litwiniec (umělecký „komisař“ festivalu, autor pojmu otevřené divadlo a řady jeho manifestů, jinak vedoucí divadla Kalambur). Cílem bylo zmapovat stav otevřeného divadla ve světě a pozvat pro tento účel charakteristické soubory z jednotlivých zemí. Pro nás není nezajímavé, že ač ve Wroclawi v hlavním programu vystoupilo 18 divadelních skupin v 60 představeních (vidělo je 20 000 diváků) a ve festivalovém klubu se uskutečnilo dalších 35 akcí, jen jediný soubor byl všemi publikovanými hlasy přijat kladně – brněnské Divadlo na provázku, a to především díky hereckému mistrovství Boleslava Polívky.

Zcela jinak pochopila odkaz lidových komediantů skupina LA COURNEVE z Paříže. V dramatické kompozici Trubadúři interpretovala křížovou výpravu proti Albigenům ve 13. století zcela současně. Herci vyšli z tradice jihofrancouzských žonglérů a akrobatů, naučili se jejich umění stejně jako hře na staré nástroje, zpěvu apod. Tuto precizní a stylizovanou hereckou všestrannost funkčně zapojili do režijní koncepce a vytvořili představení, které přes formální dokonalost nepostrádalo spontánnost a přes jazykovou bariéru bylo sdělné a vysoce působivé.

Schůdné cesty ukázaly i další kolektivy. K divadlům, která zaujala svým uměním, nikoli exhibicí, patří skupina TRIPLE ACTION THEATER snahou o současně vyložené Shakespearova Tita Andronika, wrocławský KALAMBUR Bílou skříní, poeticko-politickým kabaretem – či snad satirickým divadlem poezie. Velké ambice myšlenkové i tvarové a méně míry měla COMUNA BAIREs, působící nyní v Itálii, svou kompozicí o střetání mocenského násilí a revolučního hnutí, nazvanou Západ.

Konkrétně zacílené politické divadlo reprezentovala především skupina GIT z Madridu, složená z Jihoameričanů a Španělů, hrající dramatizaci Gorkého Matky a skupina ESPERANZA z USA. Jejimi členy jsou mexičtí rolníci pracující na plantážích jižních států USA. Obě skupiny byly do Wroclawi pozvány pro své názorové postoje, byly však průměrným tradičním divadlem.

Při plánovaném omezení počtu souborů na 10 při příštím setkání budou se muset organizátoři více zamýšlet nad způsobem naplnění zásad otevřeného divadla, aby se wrocławský festival stal opět kompasem významně ovlivňujícím cesty mladého divadelního umění. Jejich neutuchající nadšení je dobrým příslibem.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

TEVŘENÉHO DIVADLA

Cesty, rozcestí, ba i scestí

Zastavme se alespoň u několika postulátů otevřeného divadla a jejich směřování a naplnění ve vybraných inscenacích. Jsou to požadavky otevřenosti vůči divákovi, autenticity hereckého projevu a progresivního politického zaměření mladé avantgardní tvorby.

První tendence: snaha o kontakt, spolupráci s divákem nevede pouze k odkrytí divadelnosti, naprosté antiiluzivnosti či provokaci, šoku. Autenticita herecovy výpovědi a „vtažení“ diváka do děje je dovedena téměř ad absurdum, herec nevystupuje „za sebe“, ale je jedním z publika a svou občasnou akcí postrádající přímou, tvarovou návaznost na akce ostatních členů skupiny se snaží vyprovokovat okolostojící k činům obdobným (např. líbání a objímání na ulici). Představení se stěhuje na ulici, na prostranství před budovou, potom do sálu; není divadlem, ale slavností, svátkem, na němž by se měli podílet všichni. Ovšem bez možnosti volby a dohody, která byla nedílnou součástí původních lidových slavností. Krajním příkladem této cesty do slepé uličky neumění, podcenění diváka a mesiášského postoje vůči němu, manýry a schválnosti byla „Fiesta“ ESQUELA DE MIMO z Argentiny. Divadelní avantgarda je proti násilí – bylo hlavním problémem a tématem většiny inscenací (např. časté a působivé motivy člověka-loutky) – kromě násilí na divákovi.

Druhou tendenci maximálně se přiblížit divákovi reprezentovala nejvýrazněji skupina ELS COMEDIANTS ze španělské Barcelony, čerpající z katalánské lidové tradice zábav a žongléřských výstupů na ulici. Show, scénky, parodické maxiloutky, hudba, průvod, veselí. Bylo to milé, ale proč mluvit o divadle? Projev se pohyboval od nehrané naivity po dokonalost jednotlivých složek.



DOPRAPO V BELGII

V rámci kulturních akcí ministerstva kultury ČSR se letos uskutečnil zájezd pražského souboru Doprapo do Belgie. Pět představení hrál soubor ve vlámském Kortrijku a jedno v Yperu.

Hrát dětem divadlo v cizím jazyku je úkol velmi obtížný. Vedení souboru si to plně uvědomilo, a proto byla vybrána hra P. a S. Weigových Když Petruška s kocourem hráli divadlo aneb Petrohradský karneval. Ve hře je hodně pohybu, barevných kostýmů a hlavně dává možnost zkrátit a upravit text a částečně jej nahrát na magnetofon ve vlámstině, aniž by hra ztratila svou úroveň a možnost plného pochopení dětmi. Tento záměr podpořilo ještě 3500 programů ve vlámstině, v pěkné a pro děti přitažlivé formě s vystřihovánkami pro hlasování o nejhezčí postavu hry a pro soutěže dětí na školách.

Pečlivá příprava se souboru vyplatila, v průměru bylo na jednom představení 800 dětí a na všechny zájemce se ani nedostalo. Také hromadné sdělovací prostředky věnovaly čs. akcím i vystoupením Doprapa hodně pozornosti. Informativní články v tisku, televizní šoty i natočení celého představení jako televizního filmu, to vše svědčí o velkém zájmu belgické veřejnosti. — I členové souboru mají na tento zájezd hezké vzpomínky, především pocit dobré práce pro vzájemné porozumění, přátelství i radost dětí.

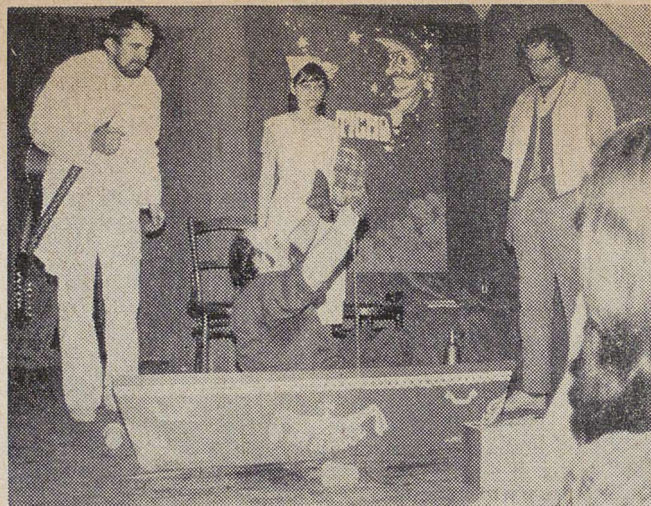
M. Petrovič

NAKAŽLIVÝ PES

Počátky pražského Divadla V uvozovkách se datují od roku 1977, kdy se dala dohromady skupina čtyř lidí, spojených zájmem o divadlo — Jiří Holub, Václav Lahodný, Irena Lahodná a Jiří Weinberger. První na veřejnosti uvedeným pokusem byl Triumf dr. Watsona — montáž několika detektivních povídek a písniček. DVU ji uvádělo v Praze i na zájezdech mimo Prahu. Další inscenací bylo pásmo písniček a scének Rašplí, s nímž se soubor dostal až do výběru Šrámkova Písku 1976. První verze Nakažlivého psa vznikla v roce 1977; hra byla později částečně přepracována a roli Ireny Lahodné převzala nová členka souboru, Hana Bártová. Tuto inscenaci uvádí DVU i v letošní sezóně v Divadle v Nerudovce.

Nakažlivý pes je, jako ostatně všechny inscenace tohoto týmu, autorské představení od a až do zet. Je postaveno na textu s humornou, vědecko-detektivní-fantastickou zápletkou, jejímž jádrem je rozmnožení zvláštní odrůdy psa, tzv. „psa nakažlivého“. Text J. Weinbergera obsahuje řadu slovních hříček a až absurdních situací, které herci rozvádějí nejen slovem, ale často i pohybem (velice působivá je například scéna přehrávání „vědecké přednášky“ z magnetofonu, představovaného třemi z účinkujících). Nedílnou součástí hry, jejíž podtitul zní Detektivní opereta, je hudba V. Lahodného, který vytvořil na Weinbergerovy texty řadu písniček různorodého charakteru: od poetických přes hrůzu nahánějící „horror“, humorem kypící čísla (lékařův song) až po závěrečné zamyšlení. Výpravu J. Otradovce tvoří poutavý plakát na pozadí scény, několik nejnovějších rekvizit (rybářská loďka, rakev, několik různých velkých plyšových psů — hraček atp.) a postavy hry charakterizující kostýmy. Všichni herci — H. Bártová v roli zločinné zdravotní sestry, V. Lahodný — ironický lékař, J. Weinberger jako nešťastný pacient i J. Holub v rolích pacienta z venkova a kosmického pilota — hrají (nebo lépe řečeno — hrají si) s chutí a nadšením, které je nutno ocenit.

Divadlo V uvozovkách připravuje pořad Celotýdenní jesle, který má navázat na pořad Rašplí — bude to opět



Divadlo V uvozovkách z Prahy: Nakažlivý pes. Foto J. Staněk

pásmo písniček a scének, poněkud humorného charakteru. Humor je ostatně důležitou složkou všech autorských textů tohoto souboru — a to je na něm sympatické.

J. Laňová

ZROD PLZEŇSKÉ LUCERNY

Na severním předměstí Plzně vyrůstá v současné době dosud největší plzeňské sídliště Lochotín, které počítá zhruba s 39 tisíci obyvateli. Sídlíště prorůstá i do plzeňských okrajových čtvrtí Košutka a Bolevec, kde byl v rámci asanačních prací zlikvidován také bolevecký osvětový dům, ve kterém několik desítek let působil Divadelní soubor Josefa Raise. Tak přišli bolevečtí ochotníci o střechu nad hlavou, neboť výstavba nového kulturního domu bývá zpravidla otázkou řady let.

V této svízelné situaci podal svým bývalým rivalům pomocnou ruku soubor OB na Košutce, který dal k dispozici své zkušebny a odtud byl jen krok k prvnímu společnému představení. Umělecké vedení obou souborů vybralo pro tuto příležitost Jiráskovu Lucernu. Společné režie se ujali členové obou souborů J. Sladký a E. Truxa. Režisérské představení zvolili velmi šťastně základní stylovou rovinu inscenace. Nehledali nějaký nový, originální výklad Jiráskova textu, ani se nepokoušeli o nějaký nový supermoderní scénický tvar, ale vsadili na to, čím Lucerna okouzluje diváky už hezkou řádku let, podtrhli její pohádkovost. Uvedli na scénu upřímnost, pohádkovou jednoznačnost lidských typů, ukázali harmonický vztah živé a neživé přírody personifikované pohádkovými bytostmi. V této rovině čistě a upřímně pohádkovosti udržela režie téměř všechny postavy hry a docílila tím značné stylové čistoty představení.

Přes tradiční zaměření inscenace jako celku dovolili si režisérské netradiční posun v pojetí několika postav. Oba vodníky zbavili romantického nánosu, manžele Kláskovy zase výrazně omladili. Všechny 4 postavy patřily k aktivním představení. Kromě nich je nutno se zmínit především o skupině šumařů — ostrělní herci proteplili své postavy hřejivým humorem; svou člověčinou se staly drobné postavy jednou z dominant představení. Babičku, jak si ji všichni z četby české klasiky představujeme, vytvořila s jistotou M. Košařová. Dlužní svým rolím bohužel zůstali

představitel mlynáře a kněžny, oba interpreti si nedokázali na jevišti vypracovat vzájemné vztahy ve všech nuancích a v celé jejich složitosti.

Pod dojmem úspěšné spolupráce došlo záhy k splynutí obou souborů pod hlavičkou DAS Lucerna. Tato konstelace bude jistě pro plzeňské amatérské divadlo přínosem, z velkého pracovního kolektivu bude snazší dobře typově obsazovat jednotlivé role, bude možno studovat paralelně třeba i dvě hry v komorním obsazení či uvádět personálně náročnější tituly, na které samostatné soubory svými silami dříve nestačily.

V uplynulé sezóně doplnily dosavadní jiráskovský repertoár souboru Lucerna ještě detektivní hra R. Thomase Osm žen a komedie A. Arbuzova Šest zamilovaných. Těšíme se, že i nastávající sezóna bude probíhat ve znamení spolupráce, neboť „když se ruka k ruce vine, tak se dílo podaří“.

V. Gardavský

JUBILEJNÍ SETKÁNÍ

V sobotu 7. října 1978 se setkali ve Vejprnicích ochotníci několika závodních klubů, osvětových besed a svazů požární ochrany na jubilejním večeru, organizovaném OKS Plzeň-sever.

Podnětem bylo významné výročí, které slavili hostitelé — vejprničtí ochotníci. Místní divadelní soubor Havlíček byl založen třiceti pro ochotnické divadlo zapálenými horníky v srpnu 1908, jak udává kronika, tedy před 70 lety. V malém hostinci v č. p. 95, kde nebylo ani jeviště ani jiné technické zařízení, se zrodilo první představení hrané na sudech při karbidovém a petrolejovém osvětlení — Trestanci na Špilberku, jež nastudoval první režisér a zároveň předseda spolku Josef Holý. Následovaly hry Lešetínský kovář, Rychtářův poklad, Naši furianti, Mistr Jan Hus, Pražáci na venkově a mnoho dalších. Vejprničtí havíři prokázali, že nejsou jen revolučními dělníky, ale že mají hluboký vztah i ke kultuře. Když režisér František Škubal nastudoval Drama čtyř chudých stěn F. A. Šuberta, jehož námět čerpal autor z nýřanské stávky v roce 1882, byl za to c. k. úřady odsouzen na 24 hodin do vězení.

V ochotnických souborech nejsou jen období klidné práce a dobrých výsledků. Před mnohými překážkami stáli během doby také vejprničtí ochotníci a jen díky obrovskému úsilí a elánu, zejména Emany Dobrého, se jim podařilo spolek Havlíček udržet i pro budoucnost.

Největších úspěchů dosahuje divadelní soubor Havlíček v posledních letech. V roce 1976 nastudoval Solovičovu hru Meridian a v roce 1977 autorovu další hru Stříbrný jaguár. Na národní přehlídce ve Vysokém nad Jizerou byli Vejprničtí odměněni hlavní cenou ministerstva kultury ČSR a představitelka hlavní role ve zmíněné hře Irena Klementová získala cenu za ženský herecký výkon. V současné době připravují Jiráskovu Vojnarku, kterou poprvé uvedou na divadelním festivalu ve Vejprnicích.

Ale vraťme se k počátku. Druhou větší část slavnostního večera vyplnil program hostů i domácích, recitace člena ochotnického souboru z Trnové L. Čásky a místního divadelníka Z. Klementa a vystoupení mladých ochotníků ze souboru při svazu požární ochrany v Žilově. Žilovští předvedli rozmarné pásmo ukázek z operet Podskalák, Lumpacivagabundus a První valčík, v němž tři páry mladých lidí M. Pešková, M. Štorchová, J. Nová, V. Šmídl, J. Novák a V. Štorch za režie manželů Kohoutových nejen prokázaly svůj talent a nadchly obecenstvo, ale i přesvědčily, že v mladých členech mají soubory svou budoucnost.

Jubilejní večer ochotníků okresu Plzeň-sever splnil všechna očekávání a lze si jen přát, aby podobných setkání bylo více.

F. Kroc

KAPLICKÉ DIVADELNÍ LÉTO

se bude konat v druhé polovině června příštího roku jako celostátní přehlídka dětských souborů. Zúčastní se jí 3 slovenské a 5 českých souborů. Výběr v ČSR bude probíhat podle soutěžního řádu, vydaného Českou ÚR PO SSM v loňském roce a platného od roku 1978. Systém výběru se nemění, každý kraj může navrhnout tři představení divadelních nebo loutkářských souborů, složených alespoň ze 3/4 z dětí mladších 15 let. Do soutěže je možno hlásit i pořady malých forem. Počet účinkujících v jednom souboru (anebo zúčastněných na jednom programu, složeném z vystoupení dvou nebo tří souborů) nesmí být vyšší než 30. Program má mít trvání cca 45–60 minut, nesmí však překročit trvání 90 minut. Kraje zařadí navržená představení a programy na mezikrajové přehlídky, které proběhnou v březnu a dubnu 1979. Představení přihlášená na mezikrajové přehlídky bez předchozího posouzení v kraji a doporučená krajským zařízením bez posudku krajské poroty do ústředního výběru nebudou přijata.

em



Malá scéna PKO a LŠU Gottwaldov: C. Gozzi – Král jelenem. Foto P. Štoll



JÁRA da CIMRMAN

a járadacimrmanismus

II.

Způsob hry: Mince cimrmanismu má líc mystifikace a rub parodie. Dvojznačnost předmětu souvisí v tomto případě s dvojznačností postoje k předmětu, s dvojznačností vztahu cimrmanistů k osobnosti Járy (da) Cimrmana. Předmět je nestálý a proměnlivý, pohled na něj stálý a neproměnný, leč rozporný: obdiv — ironie. Přesněji: uctívačský, naivně parodující, okázale zjevovaný obdiv — nápadně nenápadně skrytá ironie. Naivní upřímnost tohoto hraného a hravého obdivu je usnadněna sympatičností Cimrmanovy osobnosti. Cimrman je směšný svou bytostnou roztržitostí nebo obráceně: jeho roztržitost je bytostně směšná. Jde však o smích obdivný. Smějíce se Járovi (da) Cimrmanovi, obdivujeme ho zároveň: je směšný navzdory své

velikosti, je veliký navzdory své směšnosti. (Totéž platí o živné půdě Cimrmanovy osobnosti — kaleidoskopicky pestré, směšnodůstojné, obdivované i opovrhované secesi — a o vztahu cimrmanistů k ní: okouzlení se snoubí s poněkud trpkým odstupem potomků, kteří vědí, co mělo z té zdánlivé harmonie kolem 1900 vzejít.)

Z dvojznačnosti Cimrmanovy fiktivní osobnosti plynou i zásady pro způsob hry, pro vykonávání cimrmanovského kultu, technicky řečeno: pro interpretaci cimrmanovských programů a představení: I ten je přímo odvozen ze životního stylu Mistrova.

Cimrmanismus je kult. Jako u každého dobrého kultu je středem pozornosti jeho předmět a nikoli jeho vy-

konavatelé. Proti namyšlenému individualismu (o to absurdnějšímu, oč početnějšímu co do vyznavačů, pro nějž podpis na obraze je důležitější než obraz sám), je na cimrmanistech sympatická jejich pokora a skromnost. Cimrmanismus je služba, i když služba vlastní fikci, je to dílo kolektivní, proniknuté duchem mužné spolupráce.

Cimrmanismus je hnutí několika cimrmanovských nadšenců s typickými rysy osvětářskovědeckého diletantismu. Cimrmanisté tříští své zájmy do nejrůznějších zájmových oblastí, infikování roztržitostí vlastní fikce. Výsledky svého bádání předkládají nejrůznějšími medií a formami: slovem psaným, zpívaným i mluveným (do mikrofону i bez mikrofону), obrazem,



výstavkami, přednáškami, divadlem... Používají nejrozrůznějších vědeckých metod, odvažují se zasahovat do těch nejnezotřebnějších oborů a provozují svůj rozrůznitý diletantismus s vzácnou cílevědomostí a soustředěností. Diletantismus sice znamená „neodbornost, neodbornictví, samouctví, ochotnictví“, ale hanlivý příděch slova vyprchává, uvážíme-li jeho etymologické kořeny: (latinské) delectare = těšiti, baviti; delectari aliqua re = míti v něčem zálibu, těšiti se něčím; delectari aliquo = míti někoho rád. Zde je bezděčně charakterizován sám duch cimrmanismu: záliba v Járovi (da) Cimrmanovi a pobavení z této záliby plynoucí: **zábava skrze sympatii**. I pro cimrmanisty je bádání sportem, hrou na bádání: delectare et disportare.

Proti ježatosti a zlostnosti smíchu satirického, proti agresivní hyperbolčnosti takové patafyziky, vršící s rabelaisovskou obžerstností absurditu na absurditu, jsou zbraně cimrmanistické parodističnosti nutně jemnější, diskretnější a rafinovanější. Absurdity cimrmanismu musejí zachovávat přísný řád a systém, nesmějí se nikdy vymknout zdání autenticity a pravděpodobnosti (ovšem autenticity a pravděpodobnosti v rámci daného žánru, v rámci mystifikace), musejí úzkostlivě respektovat pravidla hry. Navzdory vši fantastice cimrmanovských objevů a vynálezů dodržuje se zásada naproste věčnosti, vylučující jakékoli svévole. Vzorem této věčnosti je opět Mistr, který svou intimní poezii pojmenoval **Lůžkoviny** a další sbírky veršů **Kalamita** a **Peristaltika**. Jenom si představme, jak by tyto sbírky pojmenoval třeba Fráňa Šrámek!]

I ty nejbizarnější nápady cimrmanistů mají své logické, rozumné a reálné jádro (výjimky najdeme převážně v počátečních fázích vývoje cimrmanismu), ať už jde o frustrační kompozici při skládání předeher, nový způsob psaní not bez notových linek (jeho výhody a nevýhody) nebo o separaci průtokových poznatků, úlekové fixace, kabinety pro městskou mládež, vesměs solidně vědecky fundované, toliko některé poznatky psychologie paměti a fyziologie nervové činnosti, jakož i metodu názorného vyučování ad absurdum přivádějící.

Je to paradox hodný bezednosti Mistra díla, že cimrmanistická věčnost přes svou puntičkářskou a pedantskou pečlivost a přesnost dospívá tak často k nejistotě. Co je platno, víme-li přesně, že Mistr „předběhl dobu o takových 17 až 18 let dopředu“ nebo že „na podzim roku 1912, přibližně v 16 hodin 38 minut, přijel rychlíkem z Vídně do Prahy“, když musíme už dvacet let slavit sté výročí jeho narození, protože toto datum se za přispění matričních úřadů ve Vídni, Utrechtu, Glasgowě, Malmö, Lhase,

Nairobi a Liptákově nad Jizerou nepodařilo dosud určit přesněji než 1850 až 1870!

Ale hlavní paradox má teprve přijít! Znamená snad Cimrmanova roztržitost, jeho neochota věnovat plnou pozornost a energii kterémukoli ze závažných i nezávažných problémů života společenského, vědeckého, sportovního, kulturního atd. ad libit., že pro Mistra byla veřejná i soukromá činnost pouhou zábavou, libostí, sportem, rozptýlením? Opak je pravdou! Jak říkával Cimrman. Cokoli Mistr dělal, dělal to vždy kvůli něčemu jinému. Což nevynalezl Cimrman loutky-marionety, když se snažil paraguayským bezzemkům vysvětlit pojem „loutkové vlády“? — tedy při činnosti pedagogické? Veškeré bádání, tvoření, konání bylo pro něj vždy jistým způsobem transparentní, tj. průsvitné, průhledné: skrze ně zíral k tomu jedinému podstatnému — **k osvětě**.

Jára (da) Cimrman byl **poslední český osvícenec**. Zvlášť pěkně si to můžeme demonstrovat na Cimrmanově pojetí funkce uměleckého díla. Detektivka slouží běžně k pouhému rozptýlení příliš soustředěných a osvětlených příliš unavených čtenářů, diváků, posluchačů. Ne tak Cimrmanovi, který plně využil přitažlivosti populárního žánru, aby pod vzrušivým povrchem podstrčil konzumentovi řadu cenných poučení a poznatků. Byla už řeč o vynálezu zubního umrtvovacího prostředku, dokládající, jak se i zlé může stát prostředkem dobrého, překročili-li se omezený zájmový okruh a viděli se věci a události v širších souvislostech. (Co by byl platen omyl maďarského houslisty Bély Puskáse, kdyby policejní inspektor Trachta nedokázal překročit svůj policejní obzor?) Ale to není zdaleka všechno. Cimrman a jeho následovníci obratně a nenápadně vsunuli do napínavého příběhu obsáhlé a rozsáhlé rozmluvy, v nichž zkušný inspektor Trachta instruktivně seznamuje praktikanta Hlaváčka (a s ním i zvědavé diváky) se základními poznatky kriminalistiky, s technikou výslechu, se zásadami indukčního i dedukčního uvažování. Ale to stále ještě není všechno. Celý příběh má vysoce etické poslání a jeho hrdina zřetelně exemplární funkci: inspektor Trachta v sobě spojuje vysoký intelekt s vysoce vyvinutým fyzickým aparátem a živě tak dokazuje správnost hesla „V zdravém těle — zdravý duch.“

Umělecké dílo v Cimrmanově pojetí (polemicky vyhroceném proti různým formám formalistického lartpourlartismu) zahrnuje v sobě (ve vrcholně koncentrovaném stavu) všechny možné formy výchovného poslání umění: od vložených přímých poznatků a poučení přes příkladnou funkci hrdiny až po nabádavou a výstražnou souhrnnou ideu uměleckého díla.

A tím se dostáváme k druhému, užšímu, specificky českému smyslu cimrmanovské parodie: zesměšňuje se příznačné české osvětářství, tato pokleslá podoba obrozenectví, komplex malého člověka, který chce vše z tohoto velkého světa pojmut, obsáhnout, vším proniknout, všude a u všeho být a říci k tomu své. Přivádí se ad absurdum ctižádostivý pandiletantismus (neboli správně česky: totální diletantismus) i vůdčí zásada vší pseudoosvěty, že všechno je jen prostředkem k něčemu jinému.

Perspektivy cimrmanologie

Pohyb cimrmanistického hnutí připomíná krásný výjev z třetí kapitoly výtečné knížky A. A. Milna **Medvídek Pú**, v němž Medvídek nejdříve sám, později s Prasátkem stopují domnělou Kolčavici, ve skutečnosti chodící stále dokola za vlastními stopami, jejichž počet přirozeně roste úměrně s počtem obejití. Z původní jedné stopované Kolčavice se za chvíli stanou tři Kolčavice a jedna Kolasice, čehož se ubohé Prasátko zalekne a pod průhlednou záminkou se vzdálí.

Co jiného činí cimrmanisté a cimrmanologové bádající o vlastních fikcích, nežli že stopují vlastní stopy, jichž při stálém obcházení fiktivního předmětu bádání stále a nutně přibývá? Podstatný rozdíl je v tom, že v Medvídkově příběhu je na počátku tajemno, ale na konci jasno, zjednané Kryštůfkem Robinem, který podivné stopování sledoval se stromu — shora.

Směr vývoje cimrmanologie je opačný: na počátku bylo prázdno a tedy jasno, ale v průběhu bádání se situace v důsledku přemíry nových informací ztjemňuje. Jako nejpravděpodobnější perspektiva cimrmanismu se jeví naprostý učený chaos. V nepřehledné, neustále stupňované mnohosti stop bude posléze jasné jen jedno je: diné: že někdo tudy šel.

V AMATÉRSKÉ SCÉNĚ 1979 NALEZNETE:

metodický seriál
Úvod do režie;
Kapitoly z dějin
světového herectví;
Malou metodiku
dětského divadla;
Kabaretní proměny
— dvanáct okének
do nejvýznamnějších období
českého kabaretního umění
s dobovým ilustračním
doprovodem
a jiné příspěvky

ÚVAHY NAD STATISTIKOU

Po devět sezón sestavovali v Severočeském kraji statistický přehled o veřejných akcích divadelních ochotníků. Za sezónu 1977–78 nastudovalo 68 činných souborů kraje 169 divadelních titulů, které se hrály celkem 637krát pro 111 822 diváků. Což znamená, že každý titul byl hrán průměrně 3,76krát pro průměrný počet 175 diváků. Počet představení na jeden soubor činí 9,36 a průměrný počet diváků, pro které soubor hrál, činí 1644. Z celkového počtu představení bylo 238 divadelních představení věnováno dospělým, 219 dětem a 180 představení tvořila pásma a recitály přesahující dobu trvání 30 minut. Z divadelních inscenací pro dospělé bylo hráno 49 představení her současných českých a slovenských autorů, 59 her z české klasiky, 77 her autorů ruských a sovětských, 7 her autorů z ostatních socialistických zemí, 38 děl světové klasiky a 8 her autorů ze západních zemí. Nejhranějšími autory byli autorská dvojice Arkanov-Gorin (5 souborů 19X), J. K. Tyl (4 soubory 16X), K. Čapek (3 soubory 17X). Následují Edlis, Ibsen, Molière, Solovič, Čechov, Daněš atd. Divadlo určené dětem čerpalo převážně z děl českých dramatiků. Nejhranějšími autory byli Sypal (4 soubory 21X), Čort (3 soubory 23X), dvojice Oubram-Novák (3 soubory 9X), Starý (1 soubor 23X). Z pásem jsou nejpočetnější programy zaměřené k oslavám VRSR (60), následují pořady

k oslavám Února, májových dnů a SNP (35), recitály (35), pásma k MDD (18) a MDŽ (11), estrády a jiné (18).

Čísla uvedená ve statistice za devět let umožňují porovnat kvantitativní růst či pokles. Z tohoto hlediska jsou zajímavá některá fakta a souvislosti, které bychom chtěli uvést, protože mají zřejmě obecnější charakter. Za prvé. Počet souborů od roku 1969 vzrůstal, dosáhl vrcholu v sezóně 1972–73 (90), udržoval se do roku 1975 při mírném poklesu, pak začal rapidně klesat, takže letos je počet souborů na úrovni roku 1969. Za druhé. Počet nastudovaných titulů i počet představení přes úbytek souborů vzrůstal až do minulé sezóny, v níž byl pokles souborů zvlášť prudký. Průměrný počet titulů na jeden soubor vzrostl z 2,06 na 2,65 a průměrný počet představení na jeden soubor z 6,16 na 10,56. Za třetí. Počet diváků se od roku 1969 do roku 1977 zdvojnásobil (z 66 000 na 131 000). Teprve v loňské sezóně poklesl o 20 000 vzhledem ke snížení počtu činných souborů, což ovšem není důvod jediný. Za čtvrté. Průměrný počet diváků na jeden soubor vzrostl z 1069 na 1679, zatímco průměrný počet diváků na jedno představení se neustále snižuje. Znamená to, že soubory hrají častěji pro menší počet diváků, ale zvýšeným počtem představení dosahují většího celkového počtu návštěvníků.

Potud prokazatelná fakta. Bylo by jistě nesprávné uspokojit se pouze

konstatováním, statistika přece není samoúčelná. Navíc kromě potěšitelných faktů jsou i negativní a varující. Samozřejmě, že hledání příčin a cest k tomu, abychom mohli překážky odstraňovat, už není tak jednoduché a tak snadno vypočitatelné.

Nejvíce bolí úbytek činných souborů. Mezi těmi, které se odmlčely, je však pouze jediný z kdysi předních souborů kraje. Příčiny krize tohoto souboru známe a opatření se projednávají. Všechny ostatní kolektivy patří do kategorie těch, které odvedly ročně 1 titul s maximálně dvěma reprízami. Kvantitativně to sice mnoho neznamená, víme však, že z takových souborů občas vyrostly špičkové celky nebo alespoň trvale a systematicky pracující kolektivy. Stačilo, aby se v místě objevil schopný režisér či se zvýšil zájem zřizovatele, resp. příslušného národního výboru a dostavily se první úspěchy, začali přicházet noví zájemci. Zvážíme-li, že zanikající soubory potřebovaly možná jen občasný impuls nebo pouze morální podporu, jindy snad jen metodickou nebo materiální pomoc, pak docházíme ke zjištění, že tato péče o soubory je v kraji jaksi přehlížena. Ještě výrazněji se tato domněnka připomíná při srovnání s okr. Chomutov a Liberec, v nichž již po léta systematicky pracují ve stejném obsazení metodická zařízení, poradní sbory i OV SČDO a kde ve všech kvantitativních, ale i kvalitativních ukazatelích křivka činnosti stoupá. To je tedy důvodem k zamyšlení pro všechny, jimž je péče o rozvoj ochotnického divadla přisouzena.

J. DOLEŽAL

naše recenze

Učebnice

víc než nezbytná

Před 40 lety zemřel Konstantín Sergejevič Stanislavskij, před 80 lety vzniklo Moskevské umělecké akademické divadlo (MCHAT). Obě výročí letos, ač si na jubilea zpravidla netrpíme, prošla u nás bez velké pozornosti. Tím spíš je třeba uvítat čin Radovana Lukavského, který (dobrou shodou okolností právě letos) vydal ve Státním pedagogickém nakladatelství učebnici s názvem Stanislavského metoda herecké práce. Ačkoli obdiv k herectví moskevských a metodě Stanislavského má u nás tradici přes půl století, praktická aplikace těchto zkušeností a postupů měla okolnostmi, netočitvostí či neinformovaností zavinené nešťastné osudy. Začala velkými konferencemi o odkazu Stanislavského a skončila tím, že jeho Práce na

roli, třetí díl knih o metodě a výchově, vůbec nevyšla česky.

Mnoho nových mód pohřbívalo už Stanislavského, ale zatímco byly samy pohřbeny, jeho metoda zůstává jediným uceleným a světově ověřeným systémem, který odpovídá na základní otázky jemné, křehké a složité umělecké práce zprostředkované hercovým tělem i srdcem. I když nese metoda jméno svého zpracovatele, Stanislavskij se sám nehlásil k autorství; naopak prohlašoval, že jde o dědictví tradice realistického herectví, praxe velkých mistrů jeviště a zkušeností MCHATU. Také skutečně nejde o individuální metodu, ale o zobecněnou empirii lidské psychiky v tvořivé činnosti, především herecké.

Tato gramatika evropského a amerického divadla, osobitá adaptace čtyř Stanislavskijových knih a pečlivý výtah z nich, vyšla tedy nyní záslužně jako učebnice herectví na konzervatořích (a je také distribuována speciálními prodejny učebnic, cena 21 Kčs). Sto padesát stran přehledné, srozumitel-

né, stručné, jasné a inspirativní četby připravené R. Lukavským je mistrovská práce citlivého herce i pedagoga zároveň. Stylistické omlazení a zhuštění se děje současně s pietním zachováním formulací i výstavby původních knih. V rámci tří hlavních oddílů (Vnitřní technika — prožívání, Vnější technika — ztělesňování, Práce na roli) je tok „zápisníku adepta herectví“ velmi výrazně, výstižně a přehledně zorganizován a členěn kapitolami a mezititulky i postranními glosami ke skutečně výukovému a studijnímu využití.

Bez slavnostních ceremonií tato učebnice udělá pro české divadlo významnější službu nežli velké konference či cokoliv jiného. A nejen v řadách studentů odborných škol. Také amatérské divadlo — tradiční divadlo dramatu stejně jako mladé divadlo nekonvenčního projevu — loutkáři i umělecký přednes dostali do ruky přístupnou gramatiku divadelní práce. Budou se k ní znovu a znovu vracet. K vlastnímu prospěchu. jh

Karel Marx poznamenal nad chudými, skrovně vypravenými almanachy dělnické poezie, že básně „velmi ztrácejí, když se tisknou stěsnaně, namačkány vedle sebe“. Ovšem, že se neztrácí nic na slovech textu, ale právě mimo: vytrácejí se prohlubně a prolákliny, které přitahují a vtahují čtenáře do spoluúčasti na tvorbě díla — prostory fantazie a imaginace. Básnický text se bez tohoto prostoru nemůže obejít. A proto i přednášeč, který si jej zvolí za předlohu výkonu, bude zavázán ponechat v textu — tj. v té chvíli už ve svém výkonu — prostor posluchači.

Nejprve ovšem sám k textu přistupuje jako čtenář. A sám za textem objevuje cestami fantazie a imaginace bohatství představ a usiluje plností reality obohatit textovou předlohu. Jenže i fantazie musí mít své břehy a proto přednášeč analýzou textu pokouší se odhalit objektivní vlastnosti a skutečné možnosti textové předlohy. Analýza neomezuje, naopak: čím více objektivních ukazatelů přednášeč vyčte z textu, tím bohatší subjektivní odraz v něm dílo vyvolá.

O TROJÍM PROSTORU BÁSNĚ

Přednášeč tedy postupuje dvěma protichůdnými směry: nejprve k textu a potom od textu. V analytické práci objevuje smysl, tvar i zvukové možnosti textové předlohy. Z toho vytváří svůj plán, svoji koncepci. Koncepce mu umožňuje volit vlastní a sobě odpovídající prostředky hlasové realizace. Z nich v syntéze skládá nové dílo: živým lidským hlasem přednášený text.

Interpret básnického textu je v obtížném postavení: pro posluchače je zástupcem autora, pro básníka prvním čtenářem. Jako má ponechat prostor pro posluchače, tak by také neměl rušit prostor básníkův. To znamená především respektovat hranice jeho textu; nevykládat myšlenky a obrazy, které přesahují text; neodhalovat z textové nabídky jen malou část. Proto v procesu analýzy interpret rozebírá text z několika hledisek: především z hlediska skutečnosti, kterou odráží; potom z hlediska způsobu, jakým tuto skutečnost odráží (jaký záběr z ní nabízí), a konečně z hlediska tvarového zpracování (jakým způsobem jazykově, stylisticky, rytmicky atd. se text vyjadřuje). Přednášeč, který (především v práci na analýze) rezervoval prostor autorovi, který v koncepci počítá a v každém jednotlivém vystoupení pracuje s prostorem posluchačovým, skládá a staví si v syntéze výkonu prostor svůj, interpretův.

Výkon ovšem nemůže být volnou směsí jednotlivých analytických postřehů a syntetických nápadů, ale organickou sloučeninou. I tři prostory musí se konečně krýt v jednom jediném — v prostoru výkonu. Koncepce výkonu je takovou jednotící hypotézou, často ovšem příliš konstruktivní, racionální, aby uvolnila organicky jednotný výraz přednášečovy osobnosti. Vnitřní souvislost, jednota a přirozená vazba na přednášečovy subjektivní, osobní a osobité představy a pocity se odráží i současně zajišťuje ve výchozí pozici výkonu. Je to vlastně odpověď na otázku: z jakého důvodu, v jaké situaci, na základě jakého pocitu bych se já vyjádřil slovy této textové předlohy? Určení výchozí pozice na samém počátku textu předjímá ideový oblouk výkonu, který vrcholí pointou, ideovým závěrem interpretačního výkonu.

Dvoji koncepci, stejně respektující textovou předlohu a přece mířící ke dvěma rozdílným ideovým cílům ze dvou rozdílných výchozích pozic, si můžeme doložit na básni Fráni Šrámka Uprostřed cesty. Zpravidla se text přednáší jako melancholický povzdech starého či stárnoucího člověka, s pocitem porozumění a souzvuku k neproměnné zákonitosti života. Tak se také báseň ozývá např. při občanském pohřebním obřadu. Ale interpret, který vyšel z optimistického vnitřního náboje svého mládí, prokázal, že je možné volit koncepci a výchozí pozici také opačně. Obě verze následují: první, obligátní, druhá, mladá. Akcenty jsou vyjádřeny proložením.

A) Ne, nenatrháš s nebe hvězd.

A přece věř, že natrháš.
V boj marný když se nevrháš,
tu za dnů vážneš v jílů cest
a večer, tiskna bradu v pěst,
svůj oheň čadit zříš a civíš v noc,
hluchého srdce němá stráž.

Ať cesty nikam nevedou,
tys po nich šel a šel jsi rád,
těch cest se nesmíš, nesmíš ptát,
snad není cest, jen lidé jdou
a jedna z hvězd je vždycky tvou
a z té ti zazní odpověď,
až přestaneš se ptát.

B) Ne, nenatrháš s nebe hvězd.

A přece věř, že natrháš.
V boj marný když se nevrháš,
tu za dnů vážneš v jílů cest
a večer, tiskna bradu v pěst,
svůj oheň čadit zříš a civíš v noc,
hluchého srdce němá stráž.

Ať cesty nikam nevedou,
tys po nich šel a šel jsi rád,
těch cest se nesmíš, nesmíš ptát,
snad není cest, jen lidé jdou
a jedna z hvězd je vždycky tvou
a z té ti zazní odpověď,
až přestaneš se ptát.

Osobní koncepcí je přednášečovým plným právem potud, pokud vychází z objektivních možností daného textu. Také mladá objevná interpretace prokázala své oprávnění především proto, že objevila skutečně, byť neobvyklé možnosti textu a vytvořila z nich novou, zákonitou a vnitřně souvislou jednotu všech zvukových prostředků výkonu; z nich jen nápadně rozdílné rozložení akcentů ve dvou protichůdných pojetích jsme si na textu porovnali.

Je tedy zřejmé, že koncepcí výkonu zdaleka nespočívá jen v určité shodě jeho zvukové podoby s tvarem předlohy, jak to dodnes chápou nejen někteří přednášeči, ale i některé poroty. Jde právě naopak o aktivitu přednášečova výkonu, o to, aby si dobyl svůj vlastní prostor ve výkonu. A ten ovšem nespočívá jen ve správném odhadu vlastních možností a hlasových prostředků. Především tkví ve schopnosti analyzovat ze svého vlastního hlediska společenskou atmosféru doby, zvážít její progresivní i retardující síly a do této doby koncipovat výkon tak, aby přispěl silám sociálně pokrokovým. V tom není rozhodující téma textu, ale přednášečův výklad předlohy a jeho osobní stanovisko. Optimistická sociální touha je neoddelitelným obsahem přednášečova výkonu, zejména mladého výkonu. Protože problém čistého, čestného a poctivého života si každá generace v boji s pokušením měšťáctví a pohodlnictví řeší vždy znovu, sama a po svém. Řeší si ji vlastně každý přednášeč znovu také v každém svém výkonu.

J. HRAŠE

výběr pro vás

MARIAN VARGA — PAVOL HAMMEL
— ALTA VÁŠOVÁ:

CYRANO Z PŘEDMĚSTÍ

Nehezky mladík se sešíváním nosem, který se svou hudební skupinou Kadetů dělá muziku po svém a nepodléhá komerčním názorům na umění — to je Cyrano z předměstí. Jeho láska, mladá a hezká zpěvačka v jeho skupině — to je Roxana. Ale Roxana jeho city neopětuje. Na taneční zábavě v klubu mládeže, odkud Cyrano se svou skupinou a svými příznivci vyhodí módního zpěváka Gala, se Roxana seznámí s krasavcem Janem, do kterého se zamiluje. Číšník Rudolf, který svými polévkami často léčí kapesní suchotiny Kadetů, varuje Cyrana před Galovými příznivci, kteří na Cyrana čekají, aby pomstili Galovu ostudu. Ale Cyrano necouvne a s pomocí svých Kadetů rvačku vyhraje. Na přání Roxany přijme Cyrano do skupiny Jana jako zpěváka a kvůli Roxaně přijme i komerční nabídku manažera Dermu, kterému se Roxana líbí. Zamílovaný Jan složí pro Roxanu písničku a pochlubí se jí Cyranovi. Cyrano ji nahradí vlastní písní, kterou složil také pro Roxanu, protože je pro něj nepředstavitelné, že by Roxana mohla vystoupit s Janovou slátaninou. Jan věnuje Cyranovu píseň Roxaně jako své dílo. I všechny ostatní písně, pro které Roxana Jana miluje, píše tajně Cyrano. Jednu z nich dokonce improvizuje pod balkónem Roxanina hotelového pokoje, protože Jan jí píseň slíbil, ale zapomněl o ní Cyranovi včas říci. A právě tato píseň se Roxaně líbí nejvíc. Po úspěšném turné Kadetů nabídne Derma další půlroční smlouvu Roxaně. Roxana přijme a Kadety opustí. Bez Dermu jsou Kadeti odsouzeni k ústupu ze slávy, protože nikdo z nich nemá obchodního ducha. Nemají kde hrát a chodí zase k Rudlovi na polévky. Jan léčí svůj smutek z rozloučení s Roxanou alkoholem. Chátrá a když se po čase setká na hudebním festivalu s Roxanou a zjistí, že Roxana ho nemiluje pro něj samého, ale pro jeho-Cyranovy písně, spáchá sebevraždu. Za pět let po Janově smrti navštíví úspěšná Roxana s Dermou zase klub mládeže, kde hrají Kadeti. Objeví se i Cyrano, který utekl z nemocnice, kam byl odvezen s těžkým zraněním po rvačce, v níž hájil Roxaninu čest. Teprve teď zjistí Roxana, kdo byl skutečným autorem Janových písní. Cyrano se vrací do nemocnice a dobrák Rudla věří, že Cyranova zranění nejsou smrtelná.

Autorkou libreta současného slovenského muzikálu, vycházejícího z půdorysu hry Edmonda Rostanda Cyrano z Bergeracu je Alta Vášová. Hudbu složili Marian Varga a Pavol Hammel. Texty písní, jejichž autory jsou Kamil

Petera) a Ján Štrasser, přebásnil Vladimír Poštuška. Text přeložil Bohumil Nekolný. Muzikál má dvě dějství a pět obrazů. Dekorace jsou čtyři: klub mládeže, kavárna, před hotelem (balkón) a přírodní amfiteátr. V příběhu hraje 14 mužů, 4 ženy, sbor a orchestr. Velké role jsou: Cyrano, Roxana, Jan — všichni mladí, číšník Rudla, manažer Derma — střední věk, Kadeti Tibor, Igor a Melix. Malé role: Rudlova žena Berta, zpěvák Galo, Barmanka, Obdivovatel, Konferenciér, 1. malíř, 2. malíř, Vyhazovač, Student a Děvče. Vydala Dilia. Hudební materiál půjčuje LITA.

JAN JÍLEK:

SŮL NAD ZLATO

Byl jednou jeden šetrný král a ten měl dvě dcery: pyšnou Drahušku a hodnou Marušku. Marušku měli všichni rádi, ale nejvíc kuchař Honzík, který jí upekl velké perníkové srdce. Maruše se Honzík také líbil, ale vzít si ho za muže nechtěla, protože nebyl princ a jenom princ prý je krásný, hodný a věrný. Král už byl starý a chtěl předat vládu jedné ze svých dcer. Svolal tedy nejužší královský rodinný poradní kruh pro důvěrná rozhodnutí a tam položil dcerám otázku, jak ho má která ráda. Rozhodl se totiž, že předá vládu té, která ho víc miluje. Nepochyboval o tom, že to bude Maruška. Drahuška prohlásila, že ho má raději než peníze, a Maruška, že ho má ráda jako sůl. Uražený král vyhnal Marušku a proklel sůl. Nešťastná Maruška šla na radu Kořenářky hledat svoje štěstí do solného království, protože jenom tam měli zlatý proutek, který otevírá zemi. Oslněna bohatstvím solného království a krásou solného krále, zapomněla Maruška na radu Kořenářky a nechala se solným králem políbit. Uvěřil jeho slibu, že nebudeli se rok s nikým o nic dělit, stane se manželkou solného krále a královnou solného království. Z království šetrného krále zatím zmizela všechna sůl. Teprve teď král poznává cenu soli a velikost lásky dcery, kterou vyhnal. Na radu Kořenářky vydá se král i Drahuška do solného království pro sůl. Jde tam i Honzík, který se bojí o Marušku. Solný král Maruščinu otce okrade. Za jeho veškerý majetek mu dá sůl na 2 krajíce chleba. Maruška to vidí, ale nezabrání tomu. Pak chystá solný král svatbu. Maruška splnila jeho podmínku, s nikým se o nic nerozdělila, stane se tedy královnou. Starý král přichází podruhé prosit o sůl. Sešel a zestárnul, nemá už nic, jen svůj meč. Drahuška ho opustila. Meč dá solnému králi za špetku soli a nemá už nic. Ani tentokrát Maruška otci nepomůže. Její kamenjící srdce změkne teprve, když uvidí Honzíka a perníkové srdce, které pro ni před rokem upekl a které jí teď přináší jako svatební dar. Ma-

ruška si vzpomene na všechno, co měla doma ráda a pomůže Honzíkovi zvítězit nad solným králem, který ho chce zabít. Se zlatým proutkem, který otevírá zemi, se Maruška vrací domů, solí zachrání otce i království a stane se věrnou Honzíkovou manželkou.

Jílkova balada na klasické téma má 5 obrazů, 3 náznakové dekorace a 4 muže a 3 ženy. Velké role jsou: Maruška, Král, Drahuška, Honzík a policajt Brdlo. Střední: Kořenářka a Solný král. Vydala DILIA.

J. Černíková

ZÁPISNÍK

Z redakce

Začátkem listopadu se v redakci slovenského časopisu pro amatérské divadlo JAVISKO uskutečnila schůzka jeho redaktorů s redakčním kolektivem našeho časopisu. Vzájemná konfrontace redakční práce, seznámení s plány časopisů pro příští ročník a náměty se tak staly základem pravidelné a dělné spolupráce obou sesterských časopisů. Těšíme se, až v první polovině příštího roku přijdou na návštěvu naši redakce naši slovenští přátelé.

Z Kutnohorska

O aktivitě amatérských souborů okresu svědčí krátký přehled o jejich činnosti. DS J. K. Tyla při MěstKS v Kutné Hoře nastudoval současnou komedii autorské dvojice P. Vilímek-V. Markov Toulavý kufr, jejíž premiéra byla v listopadu na přehlídce v Paběnicích. DS ZK ROH Sklárný Kavalier Sázava uskutečnil řadu zájezdových představení Mostu do daleké noci R. Samulevičiuse; v závěru roku chystá premiéru Večeru tříkrálového W. Shakespeara. DS ZK ROH Sázavan ve Zručích nad S. hrál na letní scéně v zámeckém parku i jiné pohádky K. M. Walló Chytrá princezna; připravuje muzikál V. Dvořáka a Z. Petra Sto dukátů za Juana a veselohru F. X. Svobody Poslední muž. DS Klubu pracujících Kácovska připravil k Tylovu jubileu Strakonického dudáka, s nímž se představil i na V. ročníku školení divadelních ochotníků Kutnohorska ve Zbraslavicích. DS OB Malešov se svým divákům představil Křišťálovou nocí F. Hrubína, kterou uvedl také na X. krajské divadelní přehlídce vesnických a zemědělských souborů ve Zlebech, na školení ve Zbraslavicích

i na okresní přehlídce v Pa-
běnicích. DS OB Horka nad S.
nastudoval k letošnímu karol-
inskému výročí hru J. Vrchlic-
kého Noc na Karlštejně, s níž
měl ohlas doma i na zájezdech.
DS OB Mikuláš nastudoval pro
zimní sezónu komedii M. Švan-
drlíka Honorace z pastoušky.
DS TJ Sokol v Paběnicích při-
chystal na okresní přehlídce
v místě premiéry Zenského
zákona J. G. Tajovského.

Dětský divadelní soubor DS
TJ Sokol Paběnice uvedl po-
hádkovou hru Oubrama a
Nováka Vodník Mařenka. Dět-
ský divadelní soubor OB Hlízov
obnovil po několikaleté pře-
stávce svou činnost nastudo-
váním Pohádky o Honzovi a
princezně Zlatovlásce J. Bene-
še; v současné době připravuje
obnovený soubor s elánem
už novou inscenací.

M. Štrobl

Budějovický J. K. Tyl

Soubor byl založen v roce
1895. V roce 1952 přešel pod
patronaci ZV ROH Jihočeských
elektráren. Hrál jen pro dospě-
lé, ale už v roce 1957 začal
hrát i pro malé diváky, na kte-
ré se soustřeďuje dodnes.
V současné době je vlastně je-
diným budějovickým souborem,
který pravidelně od září do
dubna téměř každou sobotu a
neděli hraje dětem. Dramatur-
gie divadla se opírá hlav-
ně o osvědčené autory jak-
o Jílek, Švestka, Novák, Lada,
a přitom se zaměřuje hlavně
na takové pohádky, kde má
dětské obecenstvo možnost
aktivně se zapojit do hry. Vel-
kou výhodou pro soubor je
jeho písnič vedoucí B. Vačura,
z jehož pera vyšla řada pívab-
ných a u dětí velice oblíbených
pohádek: dramatizace Sněhur-
ky a sedmi trpaslíků, pohádka
O princezně Kačence, Jak se
Honza nestal králem, Princ
Honza a zlá princezna. V le-
tošní sezóně se chystá pre-
miéra další Vačurovy pohádky
O princezně Pralince z Čokolá-
dové planety.

Je pochopitelné, že předsta-
vení pro dospělé jsou pro sou-
bor spíš okrajovým zájmem,
daným též malým jevištěm a
tím i úzkým výběrem her.
Soubor uvádí ročně jednu pre-
miéru, tituly čerpá spíš z odde-
chové oblasti naší i světové
dramatiky, pro příklad uveďme
tituly E. M. Remarque Posled-
ní dějství, A. Christie Past na
myši, V. Konstantinov — B.
Racév Tah koněm.

Zatímco se většina amatér-
ských souborů potýká s nedo-
statkem diváků, bývá v sále
budějovického J. K. Tyla všech
150 míst obsazeno. „Tyláci“
hrají s chutí a diváci, zvláště
ti malí, se na ně na oplátku
rádi chodí dívat.

J. Mešťan

Ze Šumperska

ZK ROH OT Loštice a OKS
Šumperk uspořádaly přehlíd-
ku divadelních souborů závod-
ních klubů spolu s okresní
konferencí amatérského diva-
dla. Repertoár: M. Horníček:
Dva muži v šachu [DS Studio
ZV ROH Rudné doly Jeseník],
J. Jílek: Dvojitý tep srdce [DS
ZK ROH OT Loštice] a J. Syl-
pal: Napoleon z Doubku [DS
KD Hanušovice].

Cestami světového divadla

S dobrým nápadem přišla
okresní knihovna Blansko ve
spolupráci s knihovnou ZK
ROH CKD, když na studijní rok
1978—79 připravila pro ama-
térské divadelníky a další zá-
jemce obsáhlý výchovně vzdě-
lávací cyklus nazvaný Cestami
světového divadla. Jeho cílem
je přiblížit v základních ry-
sech vývojovou linii světového,
zejména evropského divadla a
prohloubit vztah posluchačů
k nejstaršímu scénickému umě-
ní. Konceptně promyšlený cyk-
lus se skládá z devíti tříhod-
inových přednášek, které zhruba
v měsíčních intervalech obsáh-
nou dějiny divadelnictví podle
jednotlivých klíčových období a
směrů od prvobytné pospolné
společnosti po dnešek. Sou-
částí každé lekce jsou kome-
ntované ukázky z děl význam-
ných dramatiků a teoretiků,
promítání diapozitivů, výstav-
ky knih a obrazových materiálů
a závěrečná diskuse. Lektorem
cyklu je prof. dr. Artur
Závodský. Na jeho závěr se
uskuteční zájezd do zákulisí
brněnských divadel a na vy-
brané představení. Třeba poch-
válit, že pořadající knihov-
ny zajistily této záslužné a v
okresním měřítku ne zrovna
obvyklé akci dobrou propaga-
ci — vydaly mj. tištěný sešit-
tek, obsahující vedle podrobné
osnovy jednotlivých předná-
šek, fotografií a citátů z umě-
leckých děl tematicky uspořá-
danou doporučující bibliografii
kněžních i časopiseckých titu-
lů s teatrologickou problemati-
kou. vz

Divadlo Dialog

Po téměř třiceti letech boha-
tější úspěšné činnosti zvolil
pro sebe DS I ZK ROH Škoda
— Plzeň, několikanásobný
účastník Jiráskova Hronova,
nový název — Divadlo Dialog.
Stalo se tak nejen v zájmu
lepší propagace souboru, ne-
boť název složený ze samých
zkratků těžko vstupuje do po-
vědomí diváků, ale také z dů-
vodů programových — dosa-
vadní příliš obecný název byl
nahrazen konkrétnějším.

Zeptali jsme se Miloslava
Plase, co ho vedlo k jeho ná-
vrhu, který byl nakonec akcep-

tován. „Pro nový titul mluvím,
podle mého názoru, jeho širo-
ký obsah: dialog jako základní
prvek dramatické tvorby, dia-
log idejí a činů, dialog herce
s divákem, s dobou atd.“

Dodejme, že zřizovatelem di-
vadla zůstává ZK ROH Škoda,
nositel významnosti Za vyní-
kající práci. Kontinuita tvůrčí-
ho hledání a usilování souboru
zůstane zachována. Souboru
jde především o uvádění ne-
hraných či málo hraných titulů
netradičními inscenačními po-
stupy, jde mu o navazování ži-
vého dialogu s naší součas-
ností i při poměrně častém
inscenování klasických textů.

Pod novou hlavičkou repri-
zují Plzeňští Radzinského Roz-
hovory se Sokratem, první
premiérou Divadla Dialog
byla inscenace Jílkova přepisu
národní pohádky Boženy Něm-
cové O Slunečníku, Měsíčníku
a Větrníku, a pro začátek roku
soubor připravuje Nýltovu
dramatizaci Hrabalovy prózy
Bambíní di Praga. gr



Rozšířené předsednictvo ústř.
výboru SČDO se zabývalo
v říjnu řadou závažných pro-
blémů.

Projednalo a schválilo po-
drobnou zprávu o dosavadním
zdárném průběhu Scénografic-
ké školy SČDO, která bude
predložena odboru kulturně
výchovné práce ministerstva
kultury ČSR.

Projednalo propozice svazové
akce Soutěž o pohárek SČDO,
která v sezóně 1978—79 poprvé
proběhne jako dvoustupňová
soutěž monologů a dialogů
určená pouze členům Svazu.
Touto soutěží se SČDO zapo-
jí do velkého počtu akcí pořáda-
ných v rámci Festivalu ZUČ
1979—80, který byl slavnostně
vyhlášen. Soutěž o pohárek
SČDO proběhne již v lednu a
v únoru na úrovni krajů; vítě-
zové těchto krajských kol
(první tři v kategorii žen a
mužů) se pak zúčastní Národ-
ní soutěže o pohárek SČDO,
která bude uspořádána v dub-
nu v Hlinsku v Čechách ve
spolupráci ÚV SČDO a JKP
Hlinsko. Propozice a přihláš-
ky rozesílá ÚV SČDO KV a OV
a členským souborům.

Podrobně projednalo návrh
propozic Soutěže divadelní a
občanské aktivity, kterou pro
členské soubory vyhlásí ÚV
SČDO na svazové konferenci
při příležitosti 10. výročí trvá-
ní Svazu na počest 35. vý-
ročí osvobození Československa;
PÚV návrh v některých bodech

pozměnilo (upřesnilo a doplni-
lo) a pověřilo tříčlennou sku-
pinu ÚV vypracováním defi-
nitivního návrhu, který bude pro-
jednán s konečnou platností na
plénu ÚV SČDO v listopadu
t. r.

Vzalo na vědomí zprávu
o současném stavu příprav vý-
měny členských legitimací a
příspěvkové morálce.

Za účasti funkcionářů z Východočeského kraje se velmi
pečlivě zabývalo problémem
příprav pro ustavení krajské
organizace ve Východočeském
kraji, především otázkou kád-
rového zajištění krajského vý-
boru a krajské kontrolní komi-
se.

Rozhodlo, aby listopadovému
plénu ÚV SČDO byl předložen
definitivní návrh kandidátky a
hlavní teze zprávy o činnosti
pro svazovou konferenci, která
se bude konat 7. dubna 1979
v Praze.

KOUTEK SAL SČDO

Nad II. přehlídkou indivi-
duálních výstupů s loutkou
převzaly patronát další institu-
ce: Krajské kulturní středisko
Středočeského kraje a Morav-
ská ústředna — provozovna
Unanov, které budou přehlídku
dotovat cenami. Na základě žá-
dosti předsednictva SAL po-
skytlo československé centrum
UNIMA přehlídce svoji záštitu
ve smyslu usnesení generální-
ho sekretariátu UNIMA. Vý-
znam tohoto patronátu vyniká
zejména s ohledem na skuteč-
nost, že v příštím roce proběh-
nou oslavy 50. výročí založení
této mezinárodní loutkářské
organizace.

Na základě spolupráce mezi
SČDO a DILIA byl její redakci
v říjnu předán text sborníku,
který obsahuje deset nejzají-
mavějších výstupů z I. pře-
hlídky individuálních výstupů
s loutkou.



HRY PRO DOSPĚLÉ:

A. Kraus: Dáma s kaméliemi
(3 m., 2 ž.)

B. Brecht: Zadržitelný vzestup
Artura Uie (29 m., 2 ž., kom-
pars)

V. Těndrjakov: Noc po maturi-
tě (7 m., 7 ž.)

R. Patrick: Kennedyho děti
(3 m., 3 ž.) — devizově váza-
né

PÁSMO:

Můj rodokmen (poezie B. A.
Achmadulinové)

DVA MUŽI V ŠACHU

Hra Miroslava Horníčka Dva muži v šachu vypráví o tom, jak se dva šlechtičtí synkové navzájem zajali na konci velké války mezi svými mrňavými křížectvími. A jak pak pokračují dál v té naplň klukovské, ale trochu i nebezpečné hře na šlechtickou a vojenskou čest, na to, kdo je víc, kdo koho přetrumfne. Hrají tak dlouho, než se dvěma děvčatům podaří přivést je k rozumu. K ženskému rozumu, který napovídá, že není třeba naparovat se a válčit, zato že je velice třeba orat, sít a žnout, starat se o stáda, sady, vinice — a milovat.

(UKÁZKA ZE HRY)

BIANCA: A teď, milá Guiletto, půjdeme. Život není jen řadou příjemných okamžiků — jsou tu i povinnosti. Já se musím postarat o svůj mlejn, ty o svůj dobytek a pan Giacomo o pana Marcella. Výslech začíná, pánové. A rivederci!

VSICHNI: A rivederci! A rivederci! (Ženy odejdou. Giacomo si nasadí paruku, nachystá cosi jako stolek, nachystá si lejsra a přinese pouta)

GIACOMO: Jestliže mi dáte slovo šlechtice, že se během výslechu nedopustíte nepředložnosti, můžete být vyslýchán bez pout.

MARCELLO: Slibuji to obden. Ale dnes za sebe ručit nemohu.

GIACOMO: Prosím. (Nasadí mu pouta) Sedněte si. Tak tedy — držitel stříbrného poutka za neochvějnost a mužnost, důstojník první legie knížecích cavalierů a člen osobní stráže jeho Jasnosti, hrabě Marcello della Torre dei buon Fratelli...

MARCELLO: Ano.

GIACOMO: ...píše verše.

MARCELLO: Ano. To má být výslech?

GIACOMO: To je výslech. A to tedy znamená, že ptát se budu já! A já se ptám — psal jste tohle? (Předkládá mu jakési lejsro)

MARCELLO: Ano.

GIACOMO: Můžete mi vysvětlit, co to je?

MARCELLO: Vysvětlit? Vysvětlit vám to mohu. Otázka je, jestli to pochopíte. To je básně.

GIACOMO: O čem?

MARCELLO: To je část velkého cyklu, ve kterém bych rád přirovnal člověka k přírodě. A naopak. Celek se bude jmenovat Živly. Tohle je o vzduchu.

GIACOMO: O vzduchu?

MARCELLO: O vzduchu.

GIACOMO: Zajímavé. O umění leccos vím. A i kdybych nevěděl, umění obdivuji. Umění je nám třeba; ovšem u m ě n í. Vy

chcete srovnávat přírodu s člověkem. Vy říkáte živly. Nu. Já to vidím takhle: příroda je příroda. A člověk je člověk. Tráva, například, je zelená. Člověk může být všelijaký. Trávu musíme malovat zeleně, člověka můžete malovat všelijak. Ale nemůžete člověka namalovat zeleně! Když malujete člověka — a vy přece také malujete, že? — když tedy malujete člověka, malujete určitého člověka, ale když malujete trávu, tak prostě malujete trávu. Před obrazem člověka se vás mohou lidé ptát: Kdo to je? A jestlipak je si podobný? Ale před obrazem trávy se nikdo nezeptá — kde je tato tráva? Kde roste? Na které louce? A proč? Protože každá tráva je stejná. A každý člověk je jiný. Tak vidíte — ono nestačí umění dělat, ono je taky nutné o něm přemýšlet! A odpovědně! A vy tedy — vzduch! Ponechme stranou, že je to umělecky pochybené. Nejsme tedy kvůli estetice. Ale ono je to podezřelé!

MARCELLO: Podezřelý?

GIACOMO: Já uvažuji — píšete verše. Prosím. Budíž. Ale — proč? Prosím — že jste se nějakou tu básničku naučil, abyste mohl okouzlovat venkovské paničky — to chápu. Například tu hostinskou v Mercutti. Ale to, co jste jí tam říkal, to nebyly vaše verše.

MARCELLO: Ne. Ovšem rozhodující byl přednes.

GIACOMO: Dovedu si představit! To musel být přednes, když ona se potom na vás sápal! Poznal jsem ji a řeknu vám — buďte rád a děkujte nebi, že jste přišel jen o ten knoflík. A tohle — to jsou vaše verše?

MARCELLO: Ano. Moje.

GIACOMO: Tak vy to přiznávejte!

MARCELLO: Naopak! Já se tím chlubím!

GIACOMO: Tak! A právě nad nimi jsem si položil tu otázku — proč vy vlastně píšete básně? Právě nad nimi jsem poslal to své podezření! A nad nimi jsem učinil zajímavý po-

kus — sestavil jsem první písmena všech veršů... a vidal!

MARCELLO: A vida — co?

GIACOMO: A vida ona to není báseň, ona je to zpráva.

MARCELLO: Zpráva?

GIACOMO: Nepokoušejte se zapírat! Přiznejte se, nezapírejte, uvažte, že všechno, co neřeknete, je proti vám, nezapírejte se pokoušet, všechno je mi jasné, žádné vytáčky, mám vás — je to zpráva!

MARCELLO: Počkejte — zpráva? Jak to, zpráva? O čem? Nebo... Sakra, sundejte mi ty pouta, já když nemůžu hejbat rukama, tak nemůžu mluvit.

GIACOMO: Prosím (Sejme mu pouta) Tak mluvíte, přiznávejte.

MARCELLO: Tak vy jste sestavil první písmena všech veršů a vyšlo vám co?

GIACOMO: Nic. Nesmysl. Blábol! To znamená, že ta zpráva je zřejmě šifrovaná! Takový starý trik. A já to měl spolknout? Tak co — přiznáváte to?

MARCELLO: Ne. V našem rodě, milý hrabě, se ještě nikdy nikdo k ničemu nepřiznal. Jsme tvrdé hlavy, my, della Torreo-vé!

GIACOMO: Dobrá! Jeden důkaz tedy nestačí? Znáám tyhle panáčky, co se hrouť teprve pod tíhou důkazů! Přidám další! Co je tohle? (Předkládá další papír)

MARCELLO: To je kresba.

GIACOMO: Vaše kresba?

MARCELLO: Ano.

GIACOMO: A co znázorňuje tato kresba?

MARCELLO: To nepoznáte? Olivový strom.

GIACOMO: Olivový strom. Poďvejme se! A co když ten papír obrátíme tak i, tak... (Obrátí papír nejen z druhé strany, ale i hořejším okrajem dolů) — a co je to teď? Co vidíme proti světlu?

MARCELLO: Olivový strom z druhé strany. Ovšem kořena nahoru.

GIACOMO: Nepokoušejte mou svatou trpělivost. Tohle je větev?

MARCELLO: Ano. A tohle taky.

GIACOMO: A tyhle čárečky?

MARCELLO: To jsou listy.

GIACOMO: Listy! Tak já vám povím, co to je. To je mapa tohoto údolí! Tahle větev je řeka a tyhle čárečky jsou domky. A tohle jsou vinice, co?

MARCELLO: Ne, to je kůra. Kmen.

GIACOMO: Hrabě, varuji vás. Nesnažte se dělat ze mne idiota.

MARCELLO: Nikdy se nesnažím dělat to, co příroda už sama vykonala.

GIACOMO: Co já už viděl obrazů! Co my jich jenom máme doma! Co předeck — to obraz! Ale tohle je mapa! Tak vy si tu obkreslujete údolí, co? Vy si sednete před olivu a kujete pikle, co? Jednou básnička, podruhé kresbička a nepřítel bude informován, co?

MARCELLO: Nepřítel?

GIACOMO: Ovšemže nepřítel. Pro koho byste to jinak dělal? Ale nepřítel, úhlavní a jediný nepřítel — jsme pro vás my! Tak vy tedy pracujete pro nás!

MARCELLO: Pro vás? Nikdy!

GIACOMO: Tak proto ty šifry! Proto ta oliva! Vy si myslíte, že nám budete podávat zprávy a my že je nerozluštíme, co? Zmatek do našich řad, co? Nejistota a rozvrat! To jsou vaše metody a cíle!

MARCELLO: (vytáhne hodinky): Konec výsledku.

GIACOMO: (se okamžitě uklidní a sejme paruku): Nejvyšší čas. (Uklidí lejsra. Marcello zasedá k jídlu a ochutnává sýr) Jaký je sýr?

MARCELLO: Výborný.

GIACOMO: A ještě lepší bude za týden.

MARCELLO: Nebude.

GIACOMO: Říkám vám, že za týden bude lepší.

MARCELLO: Byl by možná lepší, ale nebude.

GIACOMO: Co nebude?

MARCELLO: Já nevím, co nebude, ale vím, co bude.

GIACOMO: A bude co?

MARCELLO: Bude už dávno sežrán.

GIACOMO: S vámi se — jak vídím — prolezelého sýra nedočkám. To se nemůžete ovládnout?

MARCELLO: Ne. Já se znám. A když narazím na sýr, tak se neznám.

GIACOMO: Špek. Odporná věc.

MARCELLO: Dejte ho sem.

GIACOMO: Kdepak! Ani nápad!

MARCELLO: Povídám — dejte ho sem.

GIACOMO: Vám? Nikdy. Bylo by vám zle.

MARCELLO: Jaképak — bylo by? Bude mi zle. Dejte ho sem.

GIACOMO: Nedám. Dám vám všechno, ale špek ne!

MARCELLO: Dejte sem ten špek!

GIACOMO: Abych vás potom musel zase ošetřovat? Abych pak zase musel poslouchat ty vaše nářky, to vaše úpění? Abych pak zase slyšel, že špek už nikdy?

MARCELLO: Dejte mi ten špek.

GIACOMO: Ne! Nesmím! Minu-

le jsem vám musel přísahat, že špek už vám nikdy nedám!

MARCELLO: Ta přísaha neplatí.

GIACOMO: Proč by neplatila?

MARCELLO: Byla na vás vynucena v přechodném pomínutí smyslu. A kromě toho, byl jsem zptit do němoty.

GIACOMO: Ne. To nebylo pomínutí smyslu, to nebyla němota. Mluvil jste víc než kdy jindy. A já byl střizlivý. A já přísahal.

MARCELLO: Tu přísahu zruším.

GIACOMO: Jak?

MARCELLO: Vezmu vám ten špek násilím. (Tasí)

GIACOMO: Leda to. (Dá mu špek. Marcello si sedne a krájí šavlí špek. Giacomo mu nalévá víno) Měl byste to ovšem zapíjet. Špek chce být zapíjen.

MARCELLO: Jestlipak mi bude zle?

GIACOMO: Jaképak — jestlipak? Bude vám zle. Bude vám ještě hůř. A možná dokonce, že nejhůř vůbec. Budete volat madonu i ďábla, budete volat všechny svaté a budete volat mne. Já nevím, jestli se dostaví madona, ďábel nebo všichni svatí, ale vím určitě, že já se nedostavím. Já nel Zapíjejte to. Hodně to zapíjejte.

MARCELLO: Na vaše zdraví!

GIACOMO: Naopak — na vaše. Za chvíli to budete potřebovat.

MARCELLO: Tak tedy — na naše zdraví! (Náhle zvažní a vstane) Asi... asi budu...

GIACOMO: Copak?

MARCELLO: Asi budu... zpívat.

GIACOMO: Proboha — Marcello — ovládejte se!

MARCELLO: To se vám řekne, ovládejte se. Zpěv tryská z nadšení. A když je člověk nadšen, zpívat prostě musí!

GIACOMO: Ještě kousek špeku. (Podává mu sousto)

MARCELLO: Copak? Copak — špek?

GIACOMO: Tak. A ještě kousek... Ono vás to nadšení přejde.

MARCELLO: Rozumím vám, hrabě! Vy tím chcete říci, že moje nevolnost je vám přece jen milejší než můj zpěv!

GIACOMO: Ne, to ne... já s vámi cítím v každém případě, ale ve vašem zpěvu je něco... něco... něco nevýslovného.

MARCELLO: Tak vidíte. A proto člověk zpívá. Člověk musí vyzpívat to, co nemůže vyslovit.

GIACOMO: Ano. Ale napřed to zkuste. No — jenom to zkuste.

MARCELLO: Co?

GIACOMO: Vyslovit. Zkuste to napřed vyslovit. Když vám to nepůjde, prosím.

MARCELLO: Tak já to řeknu. Vám jo. Víte, já jsem si vždycky přál takhle žít.

GIACOMO: Jak?

MARCELLO: Tak. Tak, jak žiju tady. Krásnej kraj, dobrý víno, dost masa, sýra, špeku...

GIACOMO: Tak vidíte. A píše te básničky o vzduchu.

MARCELLO: Ještě nikdy nikdo nenapsal báseň o špeku.

GIACOMO: Nikdo?

MARCELLO: Ne.

GIACOMO: A co o sýru?

MARCELLO: Taky ne. O víně jo. O víně toho bylo napsáno moc. A píše se dál. Ale sýr? Ten by se rozkládal i v básni. A poezie nesmí smrdět. Jo. Takhle jo. Takhle se mi žije dobře. Vám to řeknu, Giacomo — já to tu беру jako prázdniny.

GIACOMO: A já snad ne? A ještě líp: chodil jste někdy do školy?

MARCELLO: Dovolte? Nikdy! Moji učitelé chodili za mnou!

GIACOMO: No, to je samozřejmě. A utíkal jste jim někdy?

MARCELLO: Vždycky.

GIACOMO: No, a tomu se říká chodit za školou.

MARCELLO: Chápu. A my jsme tady vlastně za školou. Nádhernej pocit!

GIACOMO: Ano! Madonna mia — anol!

kovy talenty a dovednosti jsou pospojovány tak harmonicky, že mu umožňují maximální lehkost výrazu v čemkoli, co píše, hraje, vypráví. Z toho vzniká dojem, že nic není „vytvářeno“, jsou to lehké, hravé nápady, které by — kdyby na to přišlo — mohly napadnout každého z nás. Samozřejmě, že je to optický klam — nápady, z nichž může vzejít umělecké dílo, byť i drobné, nepotkávají kohokoli jen náhodou, přicházejí pouze k tomu, kdo má schopnost soustavně pozorovat realitu z naprosto osobitého úhlu, prostě k tomu, kdo má talent. Ale díky tomuto optickému klamu se vytvořila vzácná blízkost umělce a konzumenta umění — a vlastně jakási nová umělecká profese: vyprávěč.

Jenomže — jakápak nová? Naopak: v Horníčkově máme uchováno dědictví lidské civilizace staré tak zhruba asi deset tisíc let. A je něco potěšujícího na zjištění, že přes všechny obrovské změny, přes úžasné ztechničtění této civilizace nezmizela prostinká potřeba lidského společenství, toužícího po tom, aby se našel někdo, kdo umí předstoupit před shromáždění a vyprávět beze všech kouzel o životě. Jen tak, o životě, buď přímo o tom, co viděl a zažil, nebo nepřímě o tom, co viděl někdo jiný, co bylo, co se kde událo, co je zasuto někde ve společné paměti. A někdo, kdo by z toho všeho dovedl vymodelovat podobu naší lidskosti, dát příklad, povzbudit naši touhu po životě prožitým naplno, dobře a v souladu s ostatními lidmi. Miroslav Horníček mi promine toto směle přirovnání, ale když ona opravdu je jeho profese shodná s profesí Homérovou, je rhapsodem. Na tom nic nezmění ani to, že malé iliady a odysseje, které nám vypravuje, jsou jiné než bývaly. Je to jen proto, že zrovna teď nepotřebujeme pro život příklad krvežíznivých reků a trestuhodně nezodpovědných bohů, zato nutně potřebujeme to, co nám právě Horníček štědrě dává: příklad obyčejného slušného člověka. Slušného ve všech směrech a hlavně do hloubky, dobře vychovaného k citové nobilese, k jemné pozornosti vůči druhým lidem, člověka, který se umí vybraně chovat ani ne tak na banketu, ale hlavně sám k sobě.

Miroslav Horníček napsal několik divadelních her — vybrali jsme z nich pro příklad Dva muže v šachu. Při té široké oblibě Horníčkově, přitom, že většinou jde o hry malé, technicky nenáročné, a při současném nedostatku kvalitních původních textů je až s podivem, jak relativně málo si amatérské divadlo zatím všimlo toho, že tyto hry existují. Divíme se, ale jen do chvíle, než si uvědomíme, co jsme před chvílí konstatovali: Horníčkovu umělecké dílo je v obecném povědomí ztotožněno s ním samotným, jeho hry se nedostávají běžně do rukou těm, kdo vybírají repertoár amatérských souborů prostě proto, že panuje domněnka, že jsou vázány jen na něj, na jeho způsob vyjadřování i podání, který je nenapodobitelný. Jenomže to už je nedorozumění, kterým se amatérské divadlo zbytečně ochuzuje o dobré, zábavné a inteligentní dramatické texty.

Když se pokusíte na chvíli zapomenout na přeznámou Horníčkovu tvář, neslyšet v duchu jeho osobitou intonaci a dokážete si přečíst jeho hru jako kteroukoli jinou, jejíž autor neznáte, shledáte, že jde o hry zkušně a bezpečně zkomponované, které rozvádějí nosnou dramatickou situaci, byť i nekomplikovanou, a jejichž postavy obstojí i tehdy, budou-li na jevišti herecky zpracovány jiným způsobem, než je ten Horníčkův.

Jen jedno vyžadují Horníčkovy hry kategoričtěji než jiné: účtu k češtině na jevišti. Jejich řeč je prostá a přirozená — ale není „hovorová“ v tom smyslu na jaký jsme zvyklí, to jest není ledabylá. Je pečlivě komponována autorem-hercem, každý dialog má pointy nejen významové, ale také rytmické, je to řeč určitá, jasná, která nesnese pseudopsychologizující rozmazávání „do tří teček“. Musí být podložena bystrým, rychlým a rovněž určitým myšlením a musí to být na ní znát. Zvládnout tento úkol znamená pro amatérský soubor dostat se zase o krůček dál, a to ve směru, který je pro současné divadlo až bolestně žádoucí.

Alena Urbanová

Miroslav Horníček je dnes už pojem obecně známý, uznán až neuvěřitelně širokou a různorodou obcí posluchačů, diváků, čtenářů. Tento pojem obsahuje několik svérázných uměleckých osobností v jedné — především tedy osobnost hereckou a spisovatelskou. Každá z nich by se uplatnila samostatně a rozhodně ne na okraji jedné nebo druhé umělecké profese. Ale kdyby se takto uplatňovaly, byla by to škoda. Protože jedinečnost, přitažlivost a význam Horníčkovy osobnosti spočívá v tom, že se dva talenty navzájem prolínají a ovlivňují. Horníčkovu spisovatelství dodává zvláštní příchut jeho herectví, které cítíme jako silně autorské i tehdy, kdy interpretuje cizí text. A Horníčkovu herectví ozvlášňuje jeho spisovatelství, udržuje vždy jakoukoli vizi v mezích přirozené člověčiny, zachyceně s konkrétní názorností. A to vše je ještě násobené postřehem fotografa.

Pro širokou obec diváků, čtenářů a posluchačů existují oblíbení umělci-herci, umělci-spisovatelé — a potom Horníček jako Horníček. Jeho lidská přirozenost zakrývá před diváky jeho uměleckou osobnost, lidé si ho sami ztotožnili s jeho dílem tak dokonale, jako málokoho druhého. Horníč-

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

ZDENĚK SEYDL

Letos, dne 18. června zemřel náhle Zdeněk Seydl, malíř, grafik, ilustrátor a divadelní výtvarník. Zapsal se svou osobností do historie českého moderního scénického kostýmu stejně jako Josef Čapek, Bedřich Feuerstein, František Tichý i Josef Lada. Jména jeho předchůdců nejsou volena náhodně: některé společné vlastnosti jejich tvorby poukazují k názoru i výtvarnému rukopisu Zdeňka Seydla.

Základem kresby Josefa Čapka je karikatura, jakožto nejcivilnější výraz expresionismu: východisko Čapkova malířského stylu tvoří ostře konturované a pointované barevné plochy. Z expresionistické karikatury vychází i kostýmní kresba Bedřicha Feuersteina, jehož nadsázka je jemnější, pojednává spíše typické pohybové struktury a dovádí je k baletní lehkosti. Kostýmům Josefa Lada schází satirický Čapkův akcent: kritický humor je zde nahrazen úsměvnou veselostí. — Z dvacátých a třicátých let přicházíme u scénického kostýmu Františka Tichého k válečnému a těsně poválečnému období — a to je doba, ve které se začíná realizovat i Zdeněk Seydl, o generaci mladší než František Tichý.

Seydl se, mnohem později, v šedesátých letech, vyznává z lásky k Františku Tichému ve své litografii Cirkus Tichý (1963); graficky upravil jednu z monografií tohoto malíře: Cirkus a varieté Františka Tichého (Odeon 1966). Základní nostalgická poloha díla Františka Tichého, která poznamenala i jeho divadelní kostým jakousi měkkostí základní linie, sklonem ramen, ovzduším osamělosti, kterým obklopuje své kreslené hrdiny, ať jde o kostým Dámy, Kouzelníka nebo Podomka, se překvapivě směřuje s komicky působícím detailem, s puntíkovanou halenou (puntík jako kaňka), s přehnaně károvanými kalhotami, s desénem z obrovských kotev a šipek na kouzelníkově fraku.

Není jistě náhoda, že dvojí inscenování Petrušky na Národním divadle (v roce 1948 a 1962) bylo spojeno se jmény těchto dvou výtvarníků Tichého a Seydla. Na první pohled se zdá, že přidáme-li k Tichého scéně z roku 1948 Seydlovy kostýmy z roku 1962, nebude optický ani názorový celek inscenace narušen; až po soustředěnějším pohledu zjistíme, že jsme do atmosféry vesnické pouťi, tiché a hermeticky uzavřené, na kterou jako by stále sněžilo a která nejvíc připomíná zimní idylly skleněných těžitek, zasa-

dili veselé a hlučné hrdiny z lidových bajek. Figura Kramáře je současně svatý Mikuláš, děda Mráz a nejvíc zázračný dědeček, složený ze spousty barev a tvarů, jakoby vymyšlený dětskou fantazií. Stejně malebný je i kostým Čeledína, kterému čouhají z obou stran výstřihu z rubašky do úhledného vzorce složené bankovky. Seydlův a Tichého humor jsou jednoho rodu: moment překvapení, kterým dosahují komického aneb groteskního účinku, vytvářejí tvarovou a barevnou nadsázkou.

Nadsázka je také ovšem základem karikatury a zde je patrný rozdíl mezi Feuersteinovým a Čapkovým přístupem k tématu a mezi pojetím Seydlovým, které by se nejspíš dalo vyjádřit rozdílem mezi karikaturou a groteskností (viz Slovník cizích slov, Praha 1966, obě definice). Čapek navrhne kostým Sovy nebo Kmotry Kobylky (L. Janáček, Příhody lišky Bystroušky, Národní divadlo 1925) jako karikaturu jistých ženských typů, kde kostým základně přizpůsobený zvířecí fyziognomii zdůrazňuje především psychické vlastnosti určitého druhu lidí. Obdobně si počíná Bedřich Feuerstein ve své karikatuře Chirurga (Zdravý nemocný, Národní divadlo 1921) s komickými štípačkami a krevními stříkanci na zástěře, jenomže zesměšňuje spíš povolání, činnost, než určitý psychologický typ.

Zcela jinak traktuje své dramatické hrdiny Josef Lada. Nejsou to karikatury; komična v jejich vzhledu dosahuje především nesourodným spojením prvků. Roucho víly Lesany pomaluje cukrovými ozdobami, stejně jako kostým Posluhovačky*, která vypadá trochu jako Turek a trochu jako figurka z pardubické perníkárně. Lada tedy nesměřuje ke karikatuře, ale spíše ke grotesku, o kterém je v témže slovníku cizích slov psáno: groteskní — směšný, drsně komický, pitvorný.

Těto významové oblasti se nejvíce blíží tvorba Zdeňka Seydla. Jeho studie Čerta (scénicky nerealizovaná) nekarikuje; je to groteskní figurka plná ornamentů: všude po celém těle jsou motivy hadů, spirál, trojúhelníků, koulí; jeho rohy jsou barevně šrafované v podobě žlutohnědých hřebců, řetěz je složitě spletený a je zářivě modrý a strašné čertí zuby jsou vyceňeny ve vlídném úsměvu. Stejná

spousta barev a motivů zdobí i kostýmy hrdinů z Petrušky, a to bez jakéhokoli kritického akcentu. Čeledínovy bankovky ve výstřihu nepoukazují na jeho chamtivost, ale krásí jeho kazajku. Obdobně je Starosta v Seydlově přepisu Karlovy Smrti kmoťičky (Národní divadlo 1970) pitvorná figurka s obrovitými kníry a jakousi masožravou květinou na klopě (asi místo vyznamenání a řádů).

Seydlova láska k detailu a jeho komickému uplatnění se u něj prosazuje ve všech divadelních žánrech, na kterých výtvarně spolupracoval. Nevzdá se jí ani u kostýmní kolekce k Brechtově Matce Kuráži, kde kromě zcela strohých náčrtů kostýmů hlavní představitelky vykreslí Švejcárovi bohatý barokní kabátek, prolamované rukávce, mašli na rameně.

V letošním roce se dílo Zdeňka Seydla náhle a tragicky uzavřelo. Nadále bude již existovat samo, začleněno do historie českého moderního scénického kostýmu jako její osobitá kapitola, čerpající z nejlepších pramenů a inspiřující další.

Věra Ptáčková

Amatérská scéna, ročník XV (Ochotnické divadlo, ročník XXV), č. 12, prosinec 1978. Vy-dává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, Hálkova 1, 120 72 Praha 2. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v říjnu 1978.

© Panorama, Praha, 1978

* /J. K. Tyl: Strakonický dudák, Národní divadlo 1930/

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XV OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXV

V tomto obsahu nejsou všechny drobné zprávy. — První číslo znamená číslo časopisu, druhé stránku.

Bezányi Mikuláš: Radonický festival	3/17	Tři muži pod lampou	10/17
Bednář Karel: Jevišťe chce pohyb	7/12	Zrod plzeňské Lucerny	12/14
Bošek Pavel: Malé formy na zámku	5/3	Hladký Jiří: Pražský Excelsior	3/13
Mladé Poděbrady	12/5	Hořínek Zdeněk: Estetická východiska současného stavu divadelního umění	9/14, 10/14
V Maďarsku mezinárodně	10/12	Jára(da) Cimrman a járadacimrmanismus	11/4, 12/16
Brůna Otakar: Vnitřní rozměr autorského divadla	8/12	Hraše Jiří: Učebnice víc než nezbytná (recenze)	12/18
Cimická Dagmar: Vysoké 1977	1/3	Hruška Václav: Agitky ve Středočeském kraji	8/15
Císař Jan: Amatérská současnost (Úpice 78)	7/7	Železničářská Česká Třebová	11/10
Divadlo revoluce	10/1	Hvoždara Lubomír: Rozdávají radost	6/17
O starém nově	1/1	Hyhlík Jan: Přehlídka v Sadské	6/16
Podoba amatérského divadla (JH 78)	10/2	Janiš Petr: Bruntál — mezikrajořá přehlídka	7/2
Crha Richard: Z malého se velké stává	11/9	Cyranův kord	7/18
Čadil Jan: Hodina Antigony v Říčanech	4/16	Svitavy 77	2/3
Čejka Jaroslav: Divadla malých forem, agitky a SSM	9/1	Žleby 78	9/16
Černíková Jarmila: Československá premiéra	2/11	Josková Zdena: Pět let kaplických přehlídek	10/10
Erbenův Žebrák 78	11/12	Just Vladimír: Šrámkův Písek 78	9/2
Hrají děti	2/12	Kabiček Jaroslav: Jablonec — mezikrajořá přehlídka	8/2
Libčický divadelní podzim	2/16	Pod Lampou není tma	8/17
Praha dětem	6/15	Wolkrův Prostějov	9/12
Rakovník dětem	4/17	Kazda Jaromír: Divadelník ze své vůle	
Černý František: Neobvyklý čas prázdnin	10/18	(Karel Čapek)	12/8
Daneš Ladislav: Jindřich Honzl	8/10	Malé formy?	3/11
Ke kořenům českého divadla (Karel Palouš)	10/9	Nová knížka o avantgardě (recenze)	11/19
Režisér je bandita (J. Ljubimov)	5/12	Šukšin objevný a objevený	9/16
Dittler Karel: Tábor — mezikrajořá přehlídka	8/4	Zpěvy sladké Francie	5/17
Dočkal Jan: Zpráva o cestě do Anglie	10/11	Knop František: Jejich krédo: moderní kabaret	3/15
Dojiva Igor: Mše za pannu	6/18	Kokta Zdeněk: Nad jednou přehlídkou	4/13
Premiéra v Chomutově	7/18	Nový divadelní zákon a ochotníci	8/1
Přehlídka v Oseku	4/18	Valašské divadelní jaro	7/16
Doležal Josef: Mapa se plní festivaly	2/20	Komárková Eva: Ať si děti hrají	6/17
Úvahy nad statistikou	12/18	Dnešní příběh	8/19
El Car: Umělec revolucionář		Královská jízda Dostavníku	3/14
(František Spitzer)	6/5	O jednom semináři	7/18
Fuchs Aleš: Majakovskij v Radonicích	4/6	Za rok se vrátím	10/4
Gardavský Vladimír: Doudlebsťi se snaží	11/9	Zlatý kočár na Smíchově	1/14
Kraslice 78	6/14		
Plzeňský Dominik	7/16		
Rozhovory se Sokratem v Plzni	5/16		



Malé divadlo STZ Ústí nad Labem: H. Ibsen – Peer Gynt. Foto Z. Svoboda

Kovalčuk Josef: Autorské divadlo v Horizontu	1/8
Kratochvíl Karel: Recenze [J. Boor: Dialektika dějin divadla]	2/18
Kroc František: Eduard Vojan	5/15
Jubilejní setkání	12/15
Živý odkaz J. K. Tyla	4/7
Kyška Milan: Příslib do budoucna	5/17
Laňová Jarmila: Nakažlivý pes	12/14
Lhota Ladislav: Miriam Hynková s ochotníky	4/18
Machková Eva: Je co dohánět	8/20
Pozor, zlá porota?	11/18
Martínek Karel: Přislující síla sovětského divadelního umění	11/1
Mašek Michal: Peer Gynt v Ústí nad Labem	5/4
Matula Bohumil: Štramberk před proměnami	9/17
18. Novojičínská	9/17
Mayerová Miluše: Kolínská přehlídka	4/16
Mikešová Magda: V Chomutově pro děti	8/9
Morávková Alena: Groteska	3/18
Musil Milan: Něco málo o Sanatoriu č. 1	3/13
Oktábec Viktor: Byli jsme v Bystrém u Poličky	6/14
Celostátní 48. Jiráskův Hronov	6/1
Pavlíček Jan: Poděbradská setkání	12/10
Pavlovský Petr: Cirkus, varieté a divadlo	4/14
Divadelní kýč	3/12
Divadlo a sport	5/7
Divadlo v umění a mimo ně	2/8
Petrovič Miloslav: Doprapo v Belgii	12/14
Pilátová Agáta: Řeč dělnického mládí	7/1
Porubjak Martin: Od slova k obrazu	3/3
Provazník Jaroslav: Hovoří Eva Magerová	5/14
Kaplice 78	10/16
Podněty Jindry Delongové	6/6
Soňa Pavelková o Střepinkách	1/17
Umění — hra	6/12

Puhač Vladimír: Konec olomouckého Ádělka	1/16
Richter Jiří: Režisérský debut	2/18
Smoláková Vlasta: A. Efros zkouší	1/5
Pozoruhodné divadlo	3/10
Šindelář Jaroslav: Hrají Jihočeši	6/14
Wintrův Rakovník	5/8
Ševčík Jindřich: Znojemský strom pohádek	6/16
Šmelhausová Stanislava: Člověk v netradičním divadle	3/4
Šrámková Vítězslava: Cesty a rozcestí otevřeného divadla	12/12
Kroměříž 77	2/13
Kupředu, zpátky ni krok	5/16
Šrámkova Sobotka	9/20
IX. Řezáčův Perštejn	8/18
Štefko Vladimír: Obrana divadelnosti (XVIII. Spišská Nová Ves)	9/4
Štěpánek František: Oslavy v Újezdě u Radnic	9/18
Štrobl M.: Ochotníci ve Zruči dětem	9/17
Tmá Miroslav: Souboj talárů	1/12
Turba Zdeněk: Divadlo jako sonda (Soubor X-Brno)	9/8
Tvaroh M.: Divadlo D 17	3/14
Unčovský Oldřich: Povídaní o porotách	1/19
Urbanová Alena: Nejhůře se mi nelíbil nikdo	1/16
Známa neznámá	4/4
Vaniš Václav: Z práce poradního sboru	6/11
Váňová Magda: Sofijský klub herců	9/3
Vedral Jan: Divadélko na dva roky	11/17
Veselá Milena: Za socialistické amatérské divadlo	2/1
Vyskočil Ivan: Malé, autorské, netradiční, mladé	3/1
Malé jevištní formy aneb jak na to?	6/7, 7/14, 8/14
Závodský Vít: Brněnští vysokoškoláci	3/17
Čejkovice patřily ochotníkům	2/17
Dramatik socialistické etiky [A. N. Arbuzov]	5/12
Festival beze slov	2/7
Kytíčka herečce avantgardy [N. Balcarová]	6/18
Ochotnický Vracov	8/17
Ruský satirik a Čechy [M. J. Saltykov—Ščedrin]	5/19
Vysokoškoláci na jevišti	1/12
Zbořilová Libuše: Jihomoravský festival sovětských her	1/11
II. festival sovětských her	7/17
Jihomoravský festival 78	12/10
Divadlo pro 111	8/19
Festival ZUČ 1979—1980	11/1
Hrají Šolochova	11/10
Irkutská historie [D pro 111]	4/17
Jubileum teatrologa [A. Závodský]	4/18
K problémům dětského divadla	4/1
Mamzelka a hasič [Úpice]	4/15
Programové těle	5/1

POZNÁMKY O DIVADLE (Jan Císař)

Divadelnost	1/9
O strachu z Brechta	2/6
Úvaha sebekritická	3/6
Poznámky o klasice	4/3
Divadelní prostor	5/2
O dčtech a psech	6/2
Svět věcí	7/4
Ještě o Úpici — ale i jiném	8/5
O loutkovém divadle	9/5
Lidé v džínsech	11/2
Ještě jednou o klasice	12/2

DIVADLO A DRAMA (Zdeněk Hořínek)

Úvodní stat	1/7
Situace	2/10

Situace dramatu a dramatická situace	3/8
Situace dramatu a jevištní situace	4/8
Dramatický konflikt	5/5, 6/4
Dramatický děj a dramatická fabule	7/5
„Epický“ dramatický děj	8/7
Fabulační a mimofabulační prvky	9/7
Montáž a montážní princip	10/5
Dramatická postava a jevištní postava	11/4
Divadelní dílo	12/7

KAPITOLY Z DĚJIN HERECTVÍ (Jaromír Kazda)

České herectví 19. století	1/13	
Herectví ND v období Kvapilově 1900—1918		2/14
Gizí vlivy na české herectví do roku 1939		3/8
Zavřelův a Hilarův přínos	4/10	
Český kabaret	5/10	
Česká meziválečná avantgarda	6/9	
České herectví za protektorátu	7/9	
České herectví 1945—1959	8/9	
České herectví šedesátých let	9/10	
Slováci a Češi	10/7	
České herectví přítomnosti	11/6	

RECENZE HER S UKÁZKAMI

(autoři: A. Urbanová, J. Šanda, E. Komárková)

Peter Hacks: Jarmark ve Voloprtrech	1/22	
Mladá tvorba (ukázky z literární soutěže)		2/22
Bohumil Hrabal-Václav Nývlt: Bambini		
di Praga	3/21	
V. Havel-J. Pracner-J. Vaňáček: Bedna		
u Slavkova	4/22	
Milan Jariš: Šest dní na Ostrově Pořádku		5/22
Jindra Delongová: Tři princezny	6/22	
Jurij Trifonov: Výměna	7/21	
Stanislaw Grochowiak: Dulle Griet	8/22	
Antonín Přidal: Pěnkava s Loutnou	9/22	
Zdeněk Kaloč: Mejdan na písku	10/22	
Vadim Korostyljev: Pirosmán, Pirosmán,	11/22	
Pirosmán		
Miroslav Horníček: Dva muži v šachu		12/22

UMĚLECKÝ PŘEDNES

Recitátor a báseň (Fr. Skřípek), Studium		
básnického textu (R. Kvíz)	1/15	
Lákadla a úskalí přednášené poezie		
(I. Němec)	2/19	
Ta bdělá vážnost nad přípravou slova		
(J. Novotná)	3/16	
Zvuková realizace textu (R. Felzmann)	4/19	
Recitátor v prostoru (V. Šrámková)	5/18	
Přednášeč a pedagog (I. Němec)	6/19	
Přednášeč a pedagog (D. Musilová)	7/11	
Režisér v divadle poezie (Z. Potužil)	8/16, 9/19	
Porotce a přednášeč (J. Hraše)	10/19	
Na obranu soutěžících přednášečů		
(D. Musilová)	11/16	
O trojím prostoru básně (J. Hraše)		12/19

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY A FOTOGRAFY

Opava 77 (V. Ptáčková)	1/24	
Miloš Honsa (rozhovor)	2/24	
Vladimír Svoboda (rozhovor)	3/24	
Einar Schleaf (V. Ptáčková)	4/24	
J. Carrozino a C. Prietová (V. Ptáčková)		5/24
Miroslav Tůma (rozhovor)	6/24	
Karl von Appen (V. Ptáčková)	7/24	
Jiří Mourek (M. Honsa)	8/24	
Mexická scénografie (V. Ptáčková)		9/24

Petr Stolín (A. Gregar)	10/24
Jarmila Matátková (M. Honsa)	11/24
Zdeněk Seydl (V. Ptáčková)	12/24

VÝBĚR PRO VÁS

(Uvádíme seznam titulů ze současné produkce DILIA, kterou komentuje Jarmila Černíková)

J. Jílek: Dvojitý tep srdce	1/20	
Vl. Vančura: Josefina	1/20	
M. Stehlík: Jarní hromobití	2/20	
J. Henke: Zásnuby	2/20	
E. Konrád: Skřivan a smršť	3/20	
A. Baranga: Veřejné mínění	3/20	
O. Daněk: Střelec	4/20	
R. Krupička: Velký styl	5/19	
Š. Králík: Hra bez lásky	5/19	
P. Zvon: Tanec nad pláčem	5/19	
V. Čtvrtek: Jak si Rumcajs poslal Cipíska		
pro pomoc	6/20	
B. Fixová: Kterak se o princeznu čert pokoušel		6/20
B. Brecht: Strach a bída Třetí říše	7/19	
V. Dyk: Zmoudření Dona Quijota		
N. Tanská: Grotesky	9/20	
J. Voskovec — J. Werich: Robin zbojník		9/20
J. Poch: Kočka ve vile	10/20	
E. A. Longen: Dezertér z Volšan	10/20	
I. Škapa: Hastrmancká komedie	11/20	
J. Bouček: Toulavý kůň	11/20	
M. Varga-P. Hammel-A. Vášová: Cyrano		
z předměstí	12/20	
J. Jílek: Sůl nad zlato	12/20	

Malá scéna PKO a LŠU Gottwaldov: C. Gozzi — Král jelenem. Foto P. Štoll



ZÁPISNÍK

Agitky	4/21	
Budějovický Tyl	12/21	
Cena NVP Máji	4/21	
Cyranův kord	4/20	
Divadelní kurs	10/21	
Divadelní Třeboň	5/21	
Divadlo dnešku	1/2	
Divadlo mladých 78	10/21	
Divadlo poezie v Polsku	1/20	
Divadlo pro 101	4/21	
Dílna MJF	7/20	
Dny dětského divadla	7/20	
Hlásí se Jílové	4/21	
Hodonínská Opona	5/21	
Horní Počernice mládeži	8/21	
Jarní Letovice	7/20	
Javisko	9/21	
Jihomoravské řešení	12/11	
Jubilejní almanach	4/20	
Křišťálový kahan	5/20	
Mahenovo divadlo 1978	9/20	
Malá vernisáž	6/21	
Martinský Lúč	2/21	
Májovci v Martině	1/21	
Mladá a přitažlivá (Viola)	11/21	
Mladí ze Sedlčan	4/21	
Naši v cizině	9/21	
Odešel Vojta Neustupný	6/21	
Ochotníci z Lichkova	2/21	
Pražská přehlídka	1/20	
Pražský podzim	11/21	
Pražský výběr	6/20	
Profesionální spolupráce	6/21	
Recitují učni	5/21	
Režisér se srdcem ochotníka (A. Hajda)	11/21	
Říčanský Tyl	4/20	
Sedlčanské divadlo mladých	10/21	
Seminář MJF	6/21	

Setkání v Letovicích	1/21	
Shakespeare v Holešově	7/20	
Sokolovská přehlídka	4/21	
Středočeské divadelní hry	1/21	
Studio P	2/21	
Štace pražských souborů	4/21	
Táborští jubilují	9/21	
Tricet let (Tábor)	9/21	
Úpice 78	1/21	
V Brně o dramaturgii	2/21	
Volyňské jaro	8/21	
Vzdělání — základ tvorby	6/21	
Z Boskovic	7/20	
Z České Lípy	3/20	
Z edice SKKS	11/21	
Z Chomutova	2/21	
Z Kutnohorska	12/21	
Z ÚKVČ	3/21	
Z Vracova	3/21	
Za Karlem Mincem	10/21	
Za Zdenou Vaňkátovou	8/21	
Zdravotnické divadlo	4/21	
Ze Sokolova	3/21	
Ze Šumperska	12/21	
Zlatý fez 78	5/21	
Železničářský podzim	3/21	
XIV. Libčický divadelní podzim	1/21	
XXI. Napajedla	7/20	

SČDO

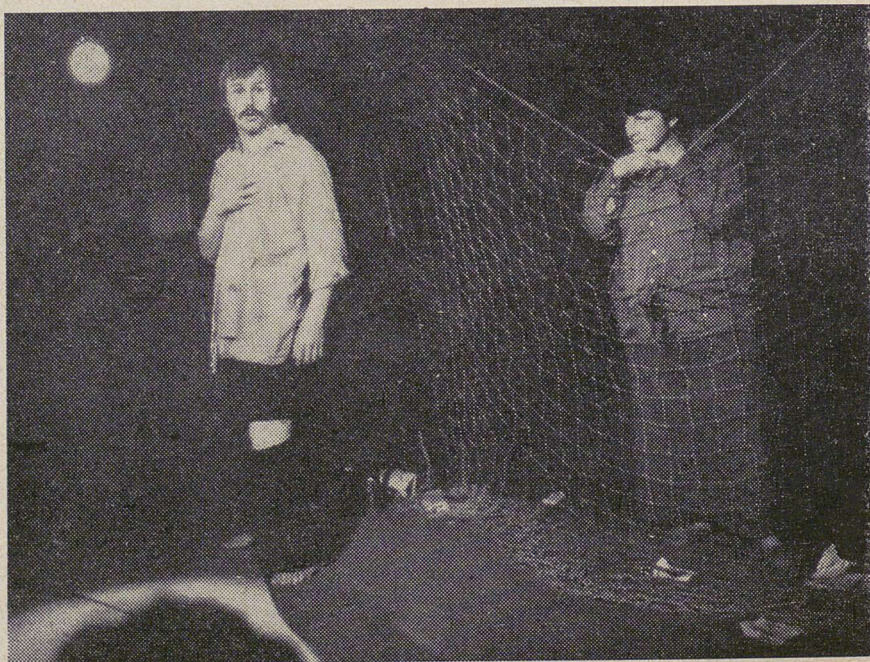
(V rubrice Zápisník pravidelně přinášíme informace z činnosti SČDO a SAL SČDO.)

Z. Kokta: Z prehistorie SČDO 12/6

DILIA

(V každém čísle otiskujeme oznámení o vydávaných divadelních textech)

Divadlo X Brno: J. Babel — Moje první husa. Foto P. Štoll





ZE SCÉNOGRAFICKÉ DÍLNY ZDENKA SEYDLA

Čert (studie)

Starosta města (R. Karel: Smrt kmotřička, ND 1970)

Foto J. Děd





Divadlo Jára Cimrmana: Úspěch českého inženýra Vaňka v Indii. Foto J. Koudelka