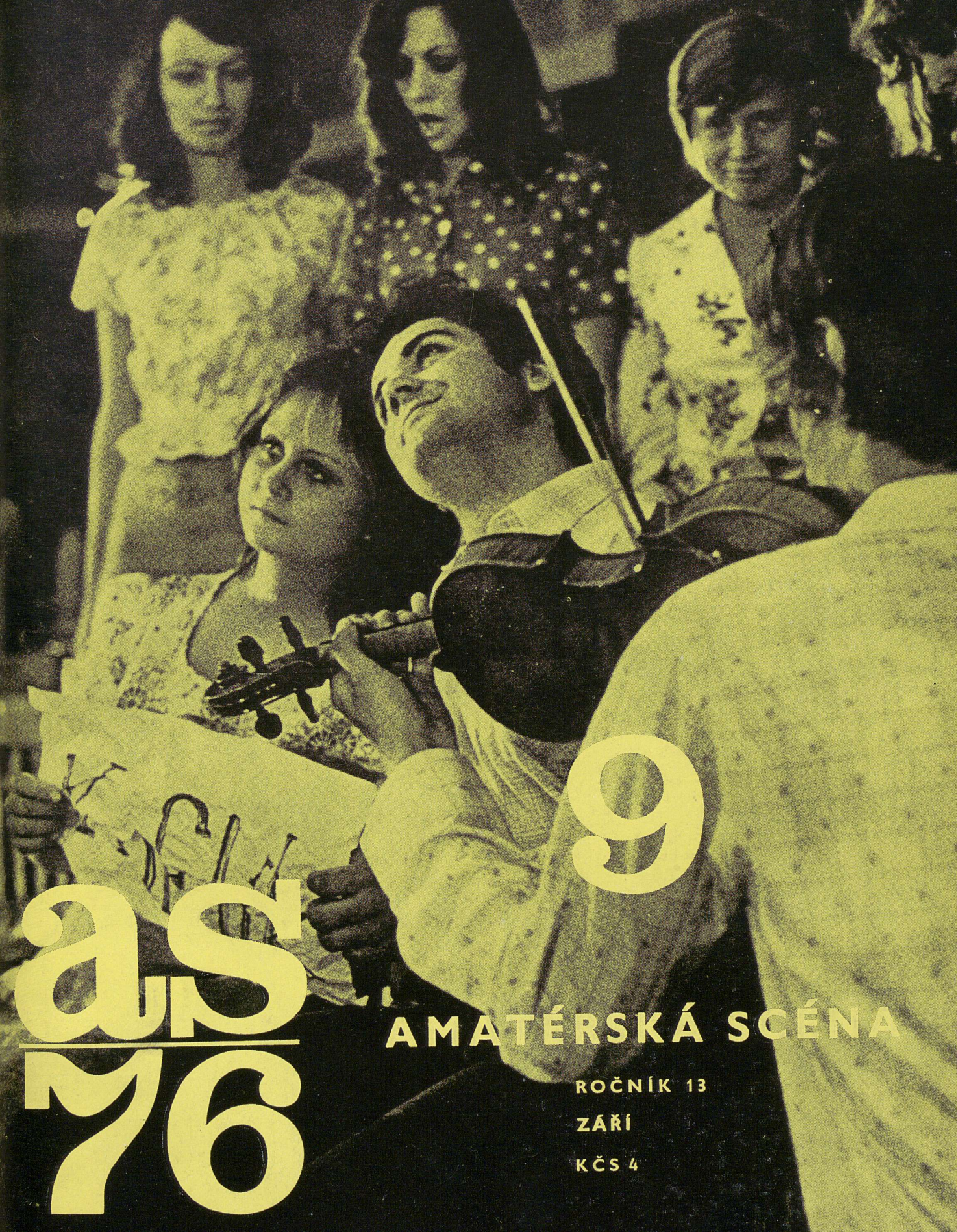




as
76

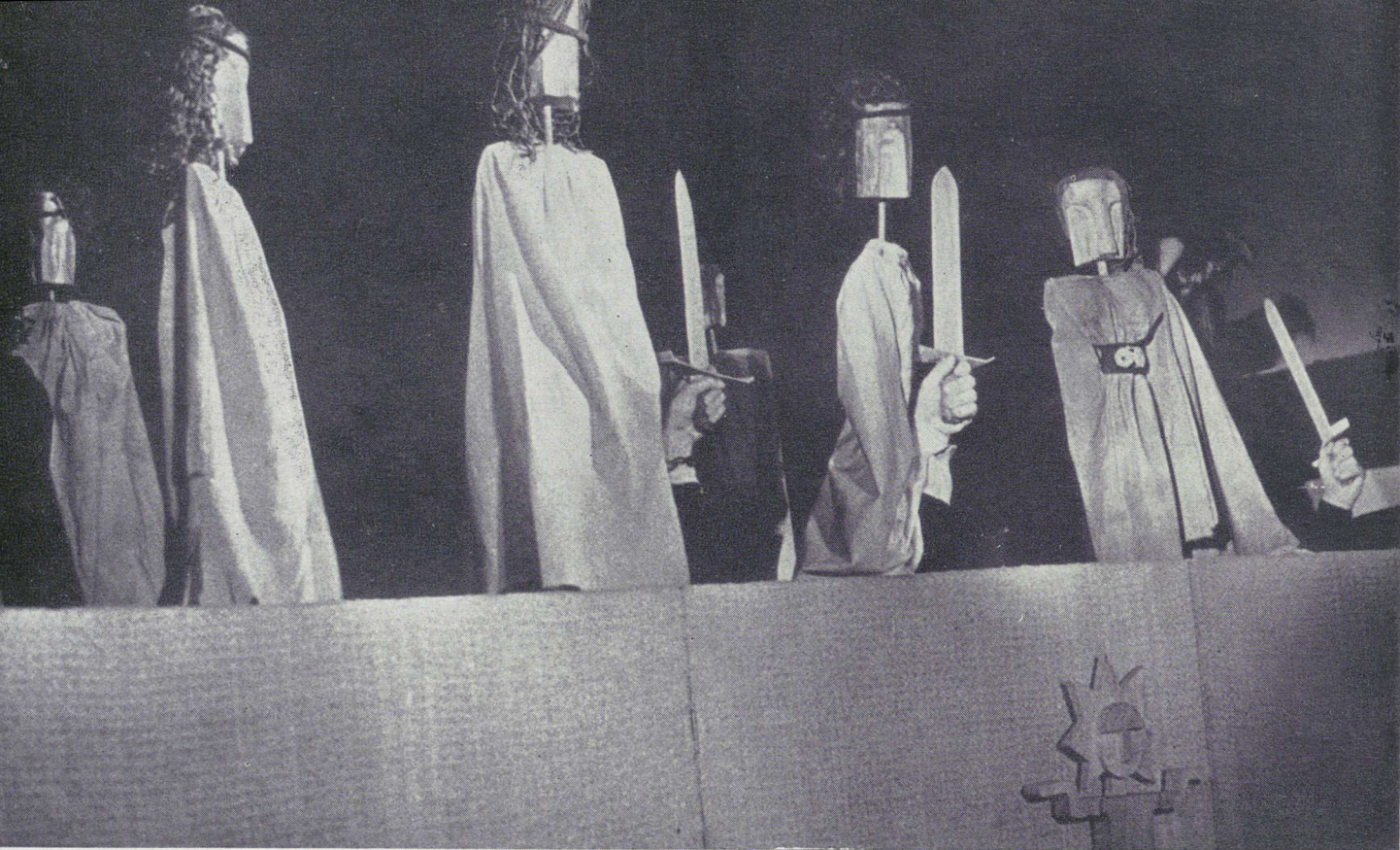
9

AMATÉRSKÁ SCÉNA

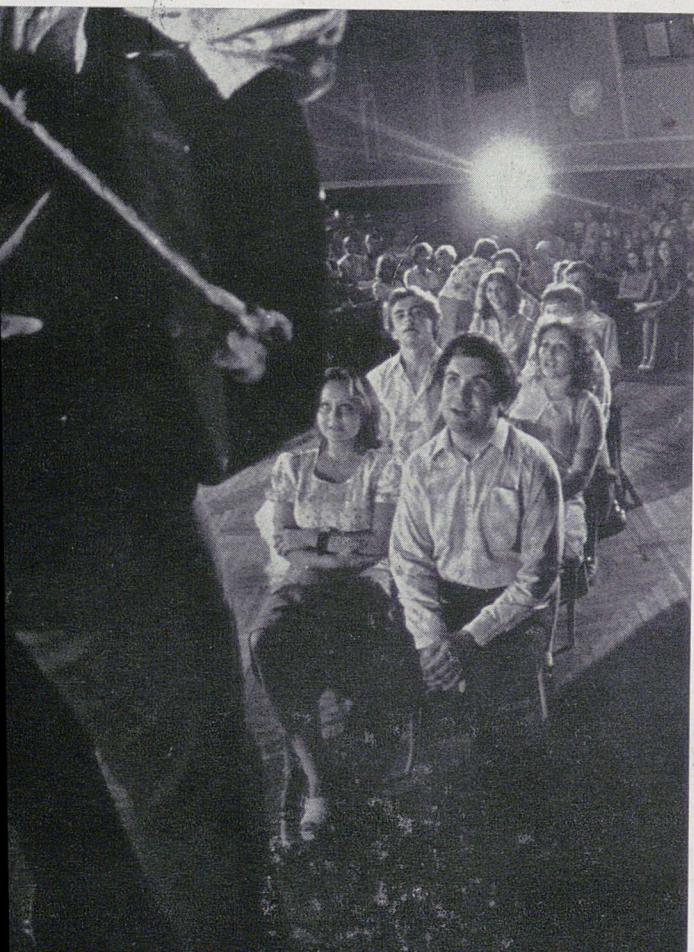
ROČNÍK 13

ZÁŘÍ

KČS 4



Nahoře soubor Paraple z Prahy, vlevo soubor Regina Břeclav, dole brněnský soubor X. Foto A. Valenta



XX. ŠRÁMKŮV PÍSEK



NEPOMÍJIVÝ JE ČAS OCHOTNICKÉHO DIVADLA

„Ještě druhý den i děle se mluvilo po všem Padolí o divadle. Samá chvála jen zněla a smích, jak se rozpomínali na to představení...“

ALOIS JIRÁSEK: U NÁS

Povzbudivé je každé zahledění do dějin ochotnického divadla, do historie našich divadelních souborů. Je to četba poutavá a poučná. Není to jen vyprávění o tom, co bylo, ale jako nejsilnější pocit jistoty ve čtenáři zůstává, že je tu něco, co má být předáno dalšímu pokolení. A je z čeho předávat, protože jde o historii lidského snažení, lásky, obětavosti, nezištnosti a nezkrotné touhy a potřeby sloužit velikému a krásnému poslání. Četba ochotnických letopisů nás pobaví, nadchne, zahanbí i varuje. A z tohoto hlediska chceme vzpomenout stopadesátého výročí založení divadelního souboru v Hronově. Je to vyprávění o lidech posledních vášní po divadle. Je to svědectví o lidech, kteří těžkým zápasem sloužili velikému cíli a nepřestali v něj doufat a věřit.

Dějiny hronovského divadelního souboru jsou snad významnější tím, že je popsal jejich slavný rodák Alois Jirásek v kronice U nás. Proto se nám také hned vybaví ta líbezná kapitola o prvním představení Berounských koláčů, prvního divadla, co Padolí Padolím stálo. Čtení o činnosti prvních hronovských ochotníků nás okouzluje. Nemůžeme číst bez porozumění a bez dojetí, jak tito lidé i přes nepřítel zámek vrchnosti neztrácejí hlavu, překonávají trpělivě a neústupně všechny překážky a věří ve své poslání. Scházejí se na besedách, výletech, čtou divadelní knížky. V dřevěné chalupě (v dnešní Jiráskově ulici) hodináře Kaliny se za dlouhých zimních večerů v roce 1826 pravidelně scházejí, aby se naučili deklamovat divadelní hry. Začínají Klicperovou aktovkou Dobré jitro, dále Loupežníky na Chlumu a Berounskými koláči. A tam také za tichých večerů vzklíčil nápad — hrát divadlo pro veřejnost. Zkoušky Berounských koláčů byly v bytě režiséra Kaliny a herci ze vzdálenějšího okolí přespávali na půdě jeho domku. Slavné první představení Berounských koláčů, které udivilo a nadchlo padolské občany, bylo sehráno bez povolení zámek vrchnosti. Proto byla další činnost spolku zakázána výrokem vrchního Essentera slovy: „Nač divadlo v takovém nízde.“ Žádné prosby nepomáhaly. Hronovští ochotníci byli znovu odsouzeni jenom se scházet, číst divadelní hry, konat společné výlety a o divadle si jenom vyprávět, čekat a věřit a neopouštět ty myšlenky, jimž zasvětili svůj život.

Teprve po mnoha letech čekání a příznivou změnou vrchnosti nastaly ochotníkům lepší časy na jevištiátku v hotelu Modrá hvězda. Znovu začínali Berounskými koláči. Život souboru slibně se rozvíjející byl zabrzděn v revolučním roce 1848. Herce i režiséra zachvátila revoluční horečka a zabránila načas starat se o divadlo. Středili se chvíle šťastné a úspěšné s chvílemi, kdy nad souborem visela hrozba rozpadnutí. Jak byl proměnlivý život souboru, tak byla různorodá i jeho dramaturgie. Jejím jádrem byly hlavně české realistické hry oblíbené jak u herců, tak i u obecnosti. Vedle známých her byly zařazovány pochopitelně i hry druhořadé. Co nás však udivuje, je počet sehraných představení. V letech 1902—1925 sehráli hro-

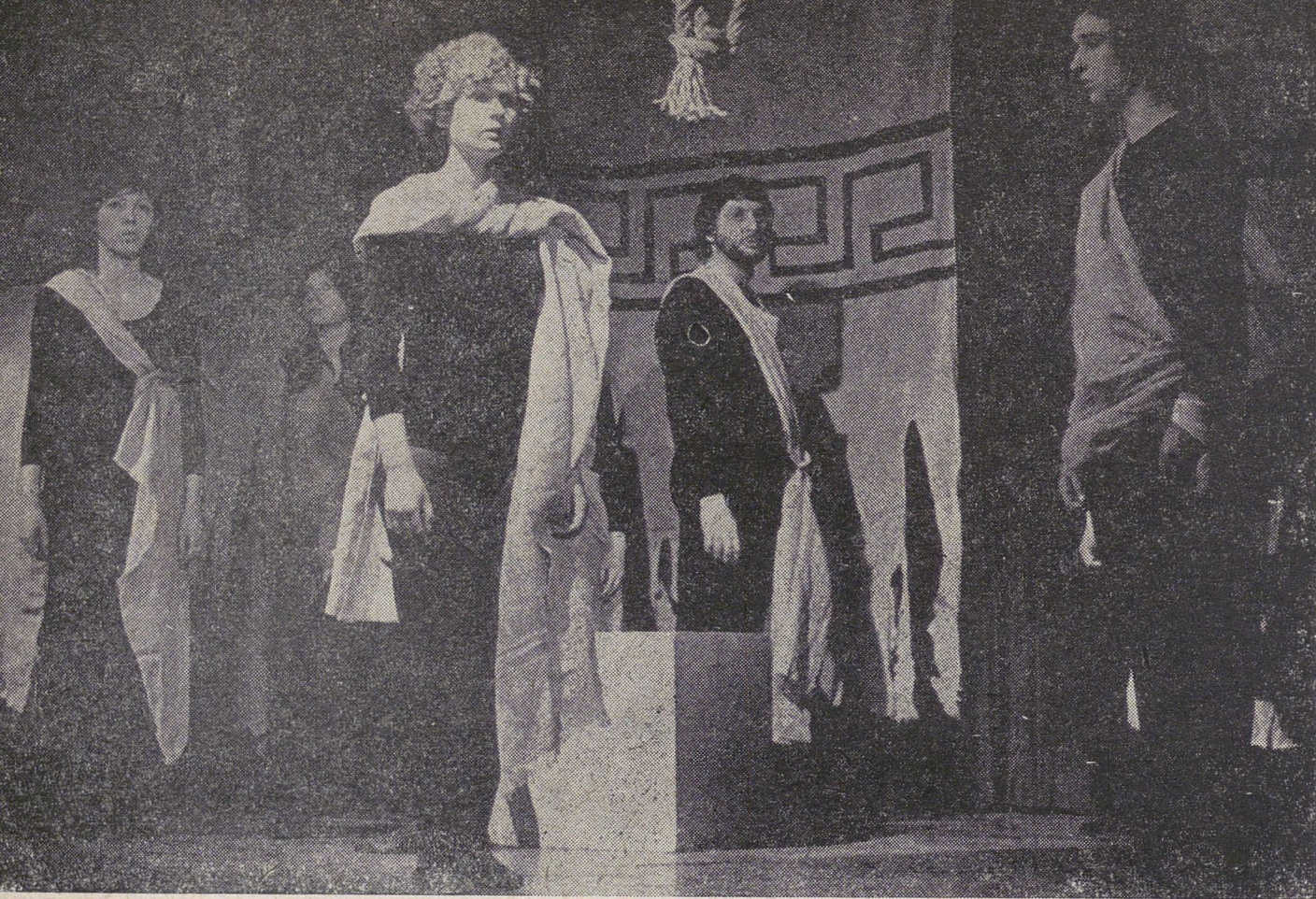
novští ochotníci 235 her. To je v průměru více jak 10 her ročně. Z toho 40× nastudovali Jiráska. Hronovský soubor je možné bez nadsázky nazvat souborem Jiráskovým.

Alois Jirásek, který kdysi s nimi také hrál i režisoval, se stal jejich autorem. Radil jim, pomáhal, kritizoval a byl často divákem jejich představení. Jiráskovo dílo bylo hercům důvěrně známé, zamilovali si ho. Položili tak základ k jiráskovské tradici, která měla velký význam jednak pro život souboru, ale také pro vytvoření pozdějších divadelních přehlídek. V roce sedmdesátých narozenin Aloise Jiráska připravili cyklus jeho her. Cyklus začínal v roce 1920 představením Otce a pokračoval v roce 1921 uvedením Kolébky, Emigranta, Samoty, Lucerny, M. D. Rettigové a novým provedením Otce v přírodním divadle. Sedm jiráskovských představení během jedné sezóny. Jiráskovy hry patřily ke stálému repertoáru. Letošní významné 150. výročí založení hronovského souboru bylo vzpomenu uveřejněním dramatizace Jiráskova románu Skaláci. Devět představení se hrálo za pozoruhodného zájmu veřejnosti. Byla to dlouhá cesta od Štěpánkových Berounských koláčů k jiráskovským Skalákům. Cesta, která je svědectvím velkých proměn v historii souboru i ve výsledcích jeho práce. Souboru nechyběla ctižádost hrát významnou roli v kontextu socialistické kultury svého města. Vypovídá o tom zejména souborová činnost po roce 1945 reprezentovaná repertoárem, jako byl Kremelský orloj, Vzbouření na vsi, Ze života hmyzu, Pan Johanes, Emigrant, Vassa Železnová, a zejména pak vítězné představení XVIII. Jiráskova Hronova Čechovův Strýček Váňa, hraný též na Divadelní žatvě v Praze.

Hronovský divadelní spolek se často musel stěhovat a hrát na různých nevyhovujících místech ve městě. V roce 1922 přišel o své jeviště ve Slávii a souboru hrozil rozpad. A tehdy vznikla myšlenka vlastního divadla. V roce 1925 se základním kapitálem 12 000,— Kčs se začala realizovat myšlenka stavby vlastního divadla. Byl to počátek strastiplné poutě za získáním prostředků. Všechny výhrady proti repertoáru i celé činnosti souboru v těchto letech musí ustoupit před obrovskou odvahou překonat nepředstavitelné překážky. Bylo vytvořeno dílo, které pronikavě zasáhlo do vývoje československého ochotnictva, protože postavení hronovského Jiráskova divadla umožnilo pořádat Jiráskovy Hronovy, které nám závidí celý svět. Jiráskovo divadlo bylo postaveno za přispění ochotníků z celé republiky — proto je to i jejich divadlo. Bylo vybudováno jako projev úcty k Jiráskovu dílu, jako živý pomník, který by nám i budoucím vydával svědectví o našem vztahu ke kultuře.

A to je také závazek pro nás všechny, kteří se každoročně sjíždíme do Hronova, aby tento divadelní stánek, jehož posláním byla a je výchova divadlem, se nám nestal lhostejný. Platí to především pro jubilující divadelní soubor v Hronově.

JOSEF VAVŘIČKA



Divadelní soubor Jirásek z České Lípy uvedl vlastní pořad Thébané. Foto A. Valenta

XX. ŠRÁMKŮV PÍSEK

O Národní přehlídce divadel malých jevištních forem, jejímž hlavním pořadatelem byl ČÚV SSM za odborné spolupráce ÚKVČ, nelze letos říci, že by přinesla příliš nového a podnětného. Především jsme letos oproti létům minulým postrádali výraznější typ autorského amatérského divadla. Náhražkou snad byly diskusní semináře, možnost setkání a konfrontace, z nichž by od mladých tvůrců mohlo snad v následujících letech vzejít právě něco takového, co nám tentokrát na Šrámkově Písku chybělo.

Nicméně i tak jsme na přehlídce měli možnost sledovat výsledky celoročního snažení sedmi amatérských kolektivů z Čech a jednoho hosta ze Slovenska, které se v rámci ZUČ zabývají žánrem malých jevištních forem. Novinkou bylo vystoupení šesti agitačních kolektivů. A právě jejich vystoupení vede k zamyšlení nad současným posláním práce agitačních skupin, kterému by se měla věnovat větší pozornost. Nehledě k tomu, že vystoupení agitek v celém programu Šrámkova Písku působilo jako jakási vložená kulturní vložka.

Divadlo X z Brna přivezlo na přehlídku dvě inscenace. Pořad Květinka Marta — parodická hříčka, obdržela v této nesoutěžní přehlídce zvláštní uznání. Druhou inscenací Brněnských byla vlastní dramatizace známého románu amerického spisovatele Ray Bradburyho 451 stupňů Fahrenheitu. Pořad působil silně a emotivně a lze říci, že dosti přesně vystihnul záměr autora románové předlohy. Přestože se příběh odehrává v utopické či daleké budouc-

nosti nebo ve smyšleném světě, mívá docela zřetelně v některých aspektech na náš současný přemechanizovaný a přecivilizovaný svět. Turbova režie je podmanivě dokreslována hudbou J. Bulise a strohou výpravou J. Pospíšila. Tak se podařilo dát podnět úvahám o krutosti ničící lidskou fantazii, myšlenky, ale i lidské štěstí. Představení brněnského kolektivu doplácelo stejně jako ostatní soubory na nevyhovující sál ZK Jitex a jeho špatnou akustiku. Vždyť již řadu let volají účastnické soubory Šrámkových Písku po komornějším a divadelnějším prostředí.

Pražský soubor Paraple existuje už dvacet let, i když v současném složení pracuje čtyři roky. Doma hraje v Divadle v Nerudovce. Představil se líbeznou loutkovou inscenací, čerpající ze starých českých pověstí, nazvanou Panna růže, panna kvítek. Příběhy o Bivojovi, Dívčí válce, Horymírovi, Lucké válce, Neklanovi a dalších hrdinech našich pověstí jsou hrany nápaditě řešenými spodovými loutkami a javajkami. Představení přineslo křehkou poetičnost stejně jako úsměvnou hravost. Udělení zvláštního uznání tomuto souboru bylo zcela zasloužené.

Škola základ života aneb lepoporelo byl název programu studentského souboru Regina Břeclav. Tento soubor vynikajícím způsobem vedený pedagogy Janou a Bedřichem Kaněrovými, jimž bylo uděleno čestné uznání poroty za systematické a cílevědomé vedení souboru, nezklamal ani letos. Soubor působil stejně jako v letech minulých mladě a optimisticky. Lze však říci, že jsme od tak zkušeného ko-

lektovu očekávali díky vrozené neskromnosti více původního.

Studio P Okresního domu pionýrů a mládeže v Jindřichově Hradci má za sebou několik ocenění v krajských soutěžích recitačních kolektivů a souborů malých jevištních forem. V posledních letech reprezentovalo Jihočeský kraj také na Wolkrově Prostějově. V Písku vystoupilo se známou a mnohokrát už scénicky ztvárněnou středověkou žakovskou poezií Žáci darebáci. Přesto se soubor snažil s textem pracovat originálněji, než je obvyklé, a poezii doplnil řadou kvalitních písní jednak vlastních, jednak skladatele Petra Traxlera. Po přestávce Studio předvedlo autorský pořad Hrom do Hromádky, který napsal Petr Hromádka. Tato část pořadu působila svěže, vtipně a hýřila řadou chytrých, neotřelých nápadů jak v předloze, tak v provedení.

Docela malé divadla z Litvínova, resp. jeho skupina Torzo, nabídlo pokus o atraktivně udělaný program vzešlý z vlastní autorské dílny (L. Kocián a V. Špíl) Mu a Nová česká Alexandreis. Soubor zůstal tak na půl cesty. Řada muzikantských nápadů i gagů hlavních protagonistů nevydržela po celý poměrně dlouho trvající pořad. Přesto vystoupení Litvínovských upozornilo na talentovaný a do jisté míry i vlastní autorské práce schopný kolektiv.

Divadelní soubor Jirásek z České Lípy v rámci přehlídky uvedl statické pásmo o Antigoně, pojmenované Thébané,

a soubor LŠU z Prahy v podstatě mnoho neříkající pořad z indiánských příběhů Popol Vuh.

Jak bývá na Šrámkově Písku už 3 roky dobrým zvykem, opět sem zajely profesionální a poloprofesionální soubory. Poloprofesionální Hanácké divadlo z Prostějova uvedlo zdramatizované povídání podle Vladislava Vančury Kubula a Kuba Kubíkula. Škoda, že z představení jen tu a tam zasvítila jiskřička Vančurova neopakovatelného jazyka. Pražské Divadlo na okraji v režii Zdeňka Potužila uvedlo v předpremiéře svým specifickým způsobem Páralova Mladého muže a bílou velrybu.

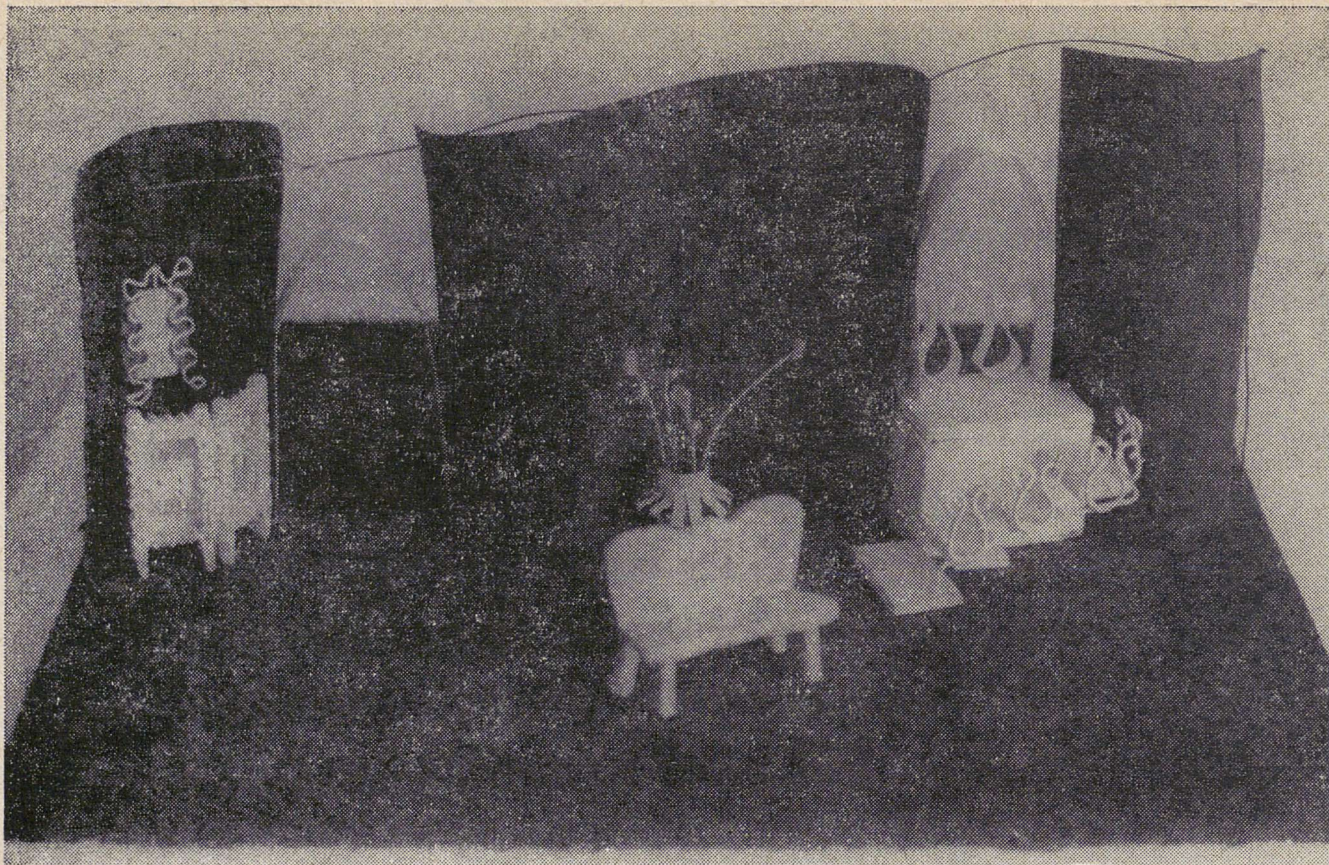
Brněnské Divadlo na provázku předvedlo vynikající klauzádu Boleslava Polívky Pezza versus Čorba a ústecké Činoherní studio Schormovu dramatizaci Diderotova Jakuba fatalisty, kterou nastudoval s velkou dávkou humoru, ale i filosofické poetiky Ivan Rajmont. Obě poslední jmenovaná představení působila inspirativně a je možné je označit svým způsobem i jako poučnou seminární záležitost pro ostatní soubory.

XX. jubilejní Šrámkův Písek skončil. Účastníci schválili výzvu všem kolektivům zájmové umělecké činnosti, aby soubory malých jevištních forem a svazácké agitky plně zapojily svou činnost do předvolební kampaně a napomohly popularizovat výsledky i další cíle socialistické výstavby.

J. KÜHNELOVÁ

Vlevo Valentův snímek z pořadu jindřichohradeckého souboru Žáci darebáci, vpravo Docela malé divadlo z Litvínova uvedlo pořad Mu a Nová česká Alexandreis





Návrh amatérského scénografa Hány pro hru Don Juan na vinici

VZPOMÍNKA NA PQ '75

Ochotnické divadlo má v našich zemích bohatou tradici. V minulosti bylo vedle literatury hlavním pramenem lidové osvěty a dalo našim národům mnoho vynikajících divadelních umělců. Z obrozeneckého ochotnického divadla se vyvíjelo současné amatérské divadlo, divadlo odvážných záměrů a uměleckých výsledků. I scénografických. Bohužel, právě v té scénografii se ještě v mnoha souborech setkáváme s dekoracemi z doby obrozenecké a bývá ne snadné přesvědčit režiséry a výtvarníky, aby odbourali tyto pozůstatky dob dávno minulých. Z fotodokumentace si ověřujeme stav scénografie před desítkami let a shledáváme, že to, co nás kdysi na ochotnickém jevišti ohromovalo, zdá se nám dnes muzeální, naivní i směšné. Zdeňěk Schmoranz by dnes jistě pracoval v jevištním prostoru jinak, protože v hledišti se mnoho změnilo, do divadla chodí jinak myslící a jinak cítící lidé. A. Voisin v knize *La lieu théâtral dans la société moderne* píše: „Divadlo má vlastnit všechny fyzické prostředky k uniknutí malému realismu, aby dosáhlo velké pravdy.“ A tak si myslím, má-li ochotnická scénografie dosáhnout oné velké jevištní pravdy, musí stačit s dechem vývoje, musí ho sledovat, následovat a stále se učit.

Pražské quadriennale bylo mezinárodní školou scénografie. Všemi výstavními prostorami prošel nečekaně mohutný zástup návštěvníků z celého světa. Slyšel jsem chválu z úst Norů, Francouzů, Němců. Stáli dlouhou dobu před

maketami našich výtvarníků a se zanícením četli v jejich výtvarném rukopisu. Představitelé naší scénografie vystavovali ve Valdštejnské jízdárně. Byla jich řada, a přesto ještě mnozí chyběli, např. Segrt, Kolář, Fiala; udivila mě absence prací zemřelého šéfa výpravy Vinohradského divadla M. Tomka. Ale i tak bylo co posuzovat. Vyslovíme-li pojem československá scénografie, vybaví se nám jména Tröster, Svoboda a Vychodil. Tato jména vyslovujeme jedním dechem, ale máme řadu dalších vynikajících výtvarníků, kteří představují více než evropský průměr: Kolář, Wenig, Šimáček, Jelínek, Ciller, Vorel, Sládek, Jochman, Čech, Pavel, z kostýmních výtvarníků Konečná, Vašíčková, Jelínek a řada dalších talentů. Odcházím z jízdárny s vědomím, že naše scénografie je vůdčí silou ve světě a že to, čím se chlubí, není jen představa obrazárny a pokojíčku na hraní, ale moderní dílo nesmírné hodnoty. Scénografická škola, to je extrém, to je právo mládí, hledání, bouřlivé projevy a nakonec nalezení cesty v ustáleném osobitém rukopisu.

PQ '75 je pro naše amatérské scénografy výzvou učit se, přemýšlet, dívat se kolem sebe otevřenými očima a dát průchod fantazii. V roce 1979 se uskuteční další Pražské quadriennale, kde má mít svou zvláštní expozici i amatérská scénografie. Jsou čtyři roky času!

BOHUMIL HONSA

NEVESELE O AMATÉRSKÉ SCÉNOGRAFII

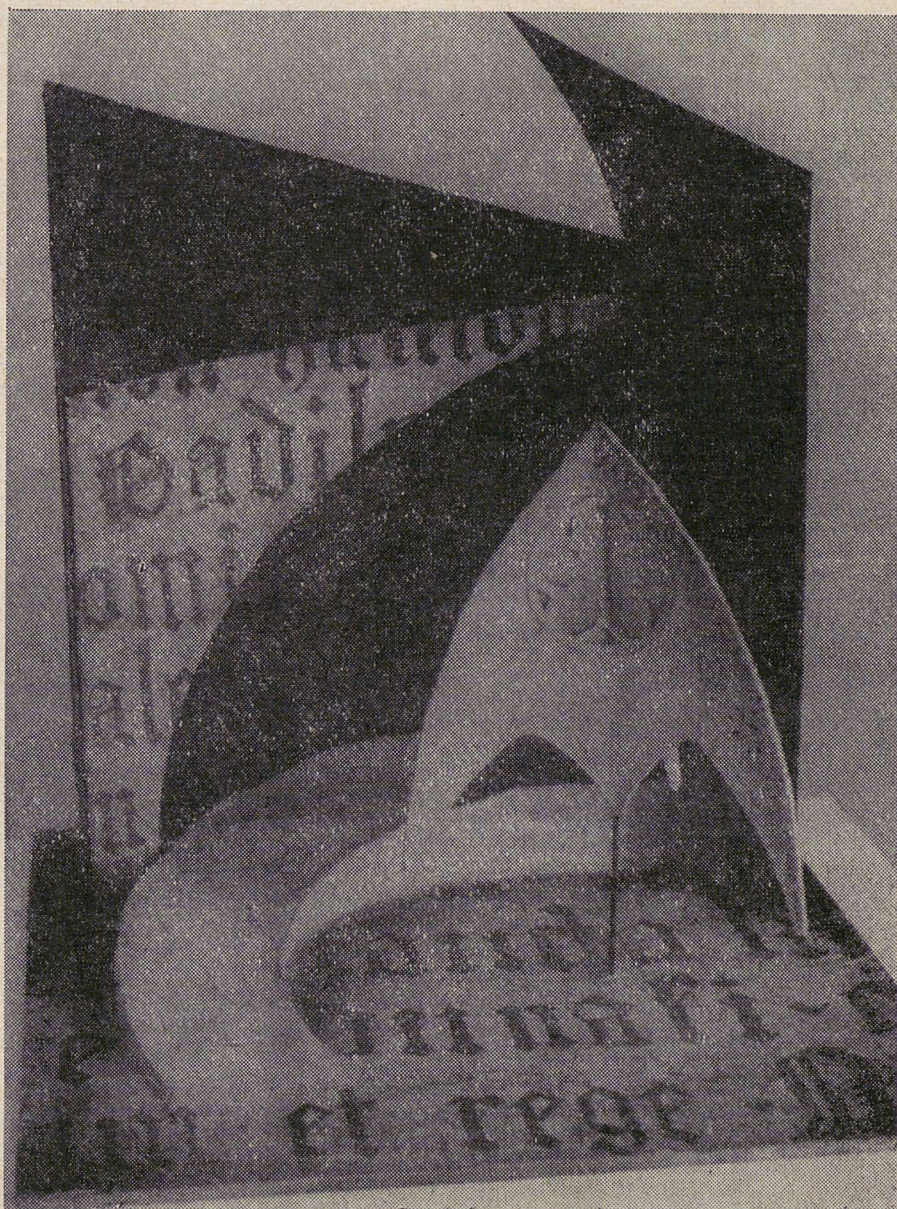
Současný obraz vztahu jednotlivých složek dramatického díla v podmínkách amatérského divadla vykazuje vedle množství zlepšení, hlubšího pochopení vzájemných vazeb i některé zápory, které se hlavně soustřeďují ke scénografii. Dnes můžeme zhruba rozlišit tři typy scénografické práce v amatérském souboru:

a) Výtvarníkem je profesionál, často s mnohaletou zkušeností ze spolupráce s amatéry. Příkladem může být brněn-

ský Antonín Vorel (dlouholetá spolupráce s brněnským Studiem J. Skřivana nebo Lidovým divadlem ve Svitavách), slovenský Josef Ciller (výpravy pro soubory v Martině, Spišské Nové Vsi, Brezně aj.), nebo hradecký Josef Feuer-eisel (Jílkův Silvestr v Úpici či Eylův Enšpígl v Náchodě). Výtvarný výsledek je dán profesionalitou umělce, opírá se také o kvalitní technologickou realizaci, vyplývající z autorského dozoru a bohatých zkušeností scénografa.

b) Zatím poměrně úzká skupina amatérských jevištních výtvarníků, kteří dlouhodobě pracují se soubory a výlučně se zaměřují na scénografii. Prošli i některými specializovanými kursy. Východočeský kraj může za ostatní posloužit několika příklady: V. Keller (ZK Mír Jaroměř), M. Labík (Červený Kostelec), J. Havel (JZK Týniště nad Orlicí), M. Morávek (Vysoké nad Jizerou) a jiní. Jejich práci charakterizuje schopnost vytvořit samostatně zajímavý návrh s výtvarnými kvalitami a vést realizaci výpravy s poučením o technologii a využití nových materiálů.

c) Nejrozšířenějším typem je výprava sestavovaná režisérem podle jeho představy nebo tvořená někým z techni-



Návrh Aloise Noska pro Tylovu hru Jan Hus.
Štollový snímky z výstavy Krajského amatérského
scénografického studia Středočeského kraje

ky z fundusu kulis souboru anebo výprava vypůjčená odjinud a pro potřeby inscenace částečně upravená. Tento způsob scénografické praxe se objevuje nejčastěji v amatérském divadle na vesnici a hlavně v dětském divadle. Nelze ho pokládat za zcela zavržení hodný vzhledem k podmínkám některých souborů. Bohužel, v mnoha případech vychází z podcenění scénografické složky, nikoli z nepříznivých podmínek.

Srovnáme-li tuto dnešní typologii se stavem před čtvrtstoletím, vidíme nepopíratelně velký pokrok. Právě toto zjištění vede však ke zvýšené kritické náročnosti na amatérské jevištní výtvarnictví v kontextu složek dramatického díla.

Společným jmenovatelem problémů všech tří typů je režisérské chápání scénografie jako obrazotvorného činitele a jeho zapojení do celkové struktury dramatického díla. Ponechme u profesionálních výprav stranou ty inscenace, které režíroval profesionál (např. na 45. Jiráskově Hronově brněnský Sněh nad limbou, kroměřížská inscenace Pušky paní Carrarové nebo úpícké uvedení Jílkova Silvestra). Ve spojení amatérský režisér a profesionální výtvarník dochází často k nedocenění obsahového smyslu návrhu, jeho stylu, nutně ovlivňujícímu vnímací konvenci vztahu k divákovi. K tomu došlo např. při svitavské inscenaci Vampílovova Červnového loučení, kdy režisér již v aranžmá šel proti na náladu citlivé, prostorově uvolněné výpravě Vorlově. Profesionální výtvarník se často umí prosadit sám, svou autoritou ovlivní jistě i režisérovu koncepci, amatérský to má mnohem těžší, třeba by jeho vidění hry a volba stylu odpovídaly více autorovi než režisérovo pojetí. (To byl v minulosti často případ V. Kellera v inscenacích jarměřského souboru, např. Jednou na Silvestra Braginského-Rjazanova.)

Správně pochopil tvůrčí aspekt vazby režisér a výtvarník (s důrazem na režisérskou osobnost) Ferdinand Pujman v méně známé studii Operní režie (Edice Pro život, vyd. Vyšehrad 1940, str. 40): „Každá osobnost, z níž dílčí výkon vychází, je rázovitý soujem poznání a její dílo jedním z jeho útvarů. Z osobnosti vlastní; z osobností všech, kdo na díle se účastnili, plyne také režisérské umění; v rozpětí a v mezích duchového řádu režiséra, jenž vyzbrojil se zběhlými a poznáním všech příčleněných oborů. Hodí-li se v jeho díle každý živý na své místo, působí-li divadelní stroje bezvadně a dostoupí-li výkon za výkonem svého maxima, pak rozhoduje o výsledku práce režisérský sloh, a to je obrazivý řád, jenž výběrem a ladem, srostitostí, proporcemi ujednotil tuto skladbu scénickou. Jím projevuje režisér svou rázovitost, jako porušeným slohem svoje omyly.“

Základní cestou k zlepšení úrovně scénografie v amatérském divadle je hlubší školení režisérů v tomto směru, řečeno s Pujmanem, věst režiséry k chápání obrazového řádu, stylu, v kterém hraje výtvarná složka závažnou dynamickou roli. Mnozí režiséři se naučili již mnoho v práci s hercem, dovedou analyzovat básníkův text, ale v případě výpravy zůstávají u prastarého dekorování, výpravné okázalosti s naprostým neporozuměním pro potřeby dramatického díla.

Typické nedostatky v práci režisérů však nikterak nezakrývají chyby v přístupu scénografů k danému dramatickému textu. Jevištní výtvarník musí rozumět dramatu, jeho skladebným principům, žánru atd., aby mohl vytvořit takový prostor, který by dával představení potřebnou dynamičnost, aby inscenace působily na diváka prudkými a nevyčerpatelným proudem slov a činů, proměn vztahů a změn situací. V tomto smyslu se mnohá (zatím v minulosti spíše nárazová než systematická) školení scénografů zkoumanému problému nevěnovala. Amatérský jevištní výtvarník v nejlepším případě, na půdorys dohodnutém s režisérem, boduje především nárys, dbá o jeho výtvarnost samu o sobě. Co se však bude ve scéně hrát, jde již mimo jeho pozornost, kromě některých technických po-

žadavků textu. A přece scénograf může být v těsné součinnosti s režisérem spoluvůdcem dramaturgicko-režijní koncepce, určovatelem vnímací konvence daného představení, zpřesňovatelem žánru inscenace atd.

Uvedení staré Tylovy hry Enšpígl (jde spíše o překlad Nestroye a jeho dobovou úpravu) slibuje po přečtení textu pěknou nudu. Představení souboru Náchodského kulturního střediska vychází z dramaturgické úpravy, vedoucí k principu divadla na divadle, s podtržením herecké uvolněnosti, hravosti, dnešního nadhledu nad příběhem apod. Podtitul hry Každou chvíli jiné čtveráctví se stal obrazem způsobu interpretace textu, hereckého přístupu a přestal se týkat životního příběhu Enšpígl samotného. Výtvarník Josef Feuereisel dal tomuto záměru pevnou základnu principem své výpravy. Před divákovými očima se otáčejí kulisy, věci se mění ve svůj protiklad, někteří herci přecházejí z role do role v souladu s proměnou výtvarných prvků na jevišti. Výtvarníkovou obraznost slouží, odhaluje, povyšuje režisérský a herecký nadhled nad textem, vstupuje do organické jednoty celku dramatického díla. Jeden příklad za mnohé jiné dokazuje, že právě první typ scénografické práce v amatérském souboru, spolupráce s profesionálem, znamená v kladném případě tvořivé ovlivnění amatérského divadla. Je třeba však na přehlídkách vykládat a analyzovat principy scénografického úspěchu či prohry. Je dlouholetý dluh porot všech stupňů, že právě vztahu scénografie a režie, rozboru výsledku se věnují málo. Znam jenom porotu z přehlídky ve Vysokém n. Jiz., která se jako jediná věnuje systematicky kritice představení z tohoto hlediska. Má-li být práce poroty skutečně dobrou školou, zdravou tvořivou lekcí, kritickým seminářem, nemůže v její práci chybět zkoumání tohoto vztahu. Povšechná konstatování, že výprava byla hezká a tím tedy „funkční“, jak se to často ještě slyší, nikomu nepomohou, naopak matou amatérské pracovníky.

Slovko „nevesele“ v souvislosti s amatérskou scénografií platí právě malé pozornosti výchově a vzdělání scénografů a režisérů i porotců ke vztahu režie a scénografie při výstavbě dramatického díla. Dějiny současného divadla potvrzují, že jde o vztah profilující, stylotvorný, rozhodující ve spojení dramatické dílo a divák. Chápání jevištního výtvarnictví v duchu starých divadelních příruček jako pomocného umění posledního řádu, za myslí mnoha amatérských režisérů plně nevymizelo a právě to znovu podtrhuje ono „nevesele“ v titulku článku.

PETR PRŮCHA

STŘEDOČESKÉ SCÉNOGRAFICKÉ STUDIO

Krajské amatérské scénografické studio vzniklo z posluhačů Lidové konzervatoře Středočeského kraje v roce 1971. Po absolvování dvouletého kursu jevištního výtvarnictví se několik absolventů dohodlo vytvořit scénografické studio při Krajském kulturním středisku. V čele Studia je odborný poradce a umělecký vedoucí arch. Zdeněk Pavel, výtvarník MDP, který dbá o umělecký vývoj členů Studia. Cílem práce je pomoc amatérským souborům při řešení amatérských scén, a to buď realizací určitého dílčího problému, nebo celkovým návrhem scény, nebo technickou pomocí. Můžeme realizovat také kostýmní návrhy a návrhy loutek.

Amatérská scénografie má svá specifika. Realizovaná scéna musí být skladná, snadno zhotovitelná a levná. Tyto požadavky by však neměly být na úkor umělecké náročnosti, modernosti, stylové jednoty a čistoty. Chtěli bychom svou práci dokázat, že tyto podmínky lze splnit a že výsledkem může být nenáročné, ale zajímavé řešení.

Kromě metodické pomoci souborům pořádá Studio ve spolupráci s KKS dvakrát ročně semináře pro scénografy-

amatéry. Semináře probíhají již několik let s různým tematickým zaměřením: základy scénické techniky, jevištní výtvarnictví, osvětlovací technika, dějiny kostýmu, maska. Vedle seminářů pořádá Studio také výstavy. V roce 1975 uspořádalo výstavu ve Vysokém nad Jizerou v rámci národní přehlídky vesnických souborů. Byla ukázkou několikaleté práce členů Studia, jejich snahy po zlepšení amatérské tvorby.

JITKA HEJNOVÁ

Noskův návrh scény pro pohádku Pasáček vepřů. Foto P. Štoll



DIVADLO JAKO VÝVOZNÍ ARTIKL

DOPRAPO — divadelní soubor Kulturního domu Dopravních podniků hl. města Prahy, členský soubor SČDO, je mladý; loni oslavil 15 let trvání. Od počátku se programově věnuje divadlu pro děti: získal si již v této oblasti dobré jméno zejména tendencí k hodnotné dramaturgii a snahou o stálé hledání cest za kvalitou. Se zaměřením souboru na hraní pro děti není v rozporu, že dvakrát sáhl po hře pro dospělé. Poprvé to byla Lesní píseň Lesji Ukrajinky, málo hraná lyrická pohádka připomínající naši Rusalku. Druhým titulem určeným pro dospělé je opět pohádka — „Asyrský král“. Napsali ji na motivy L. N. Tolstého členové souboru Stanislava a Petr Weigovi. S Lesní písní se DOPRAPO zúčastnilo mezikrajové přehlídky v Jablonci nad Nisou (1974) a přehlídky odborových souborů v Trinci. S druhou hrou vyjelo letos v dubnu do belgického Gentu oplácet vlámské divadelní organizaci A. K. V. T. její vystoupení v říjnu minulého roku v Praze.

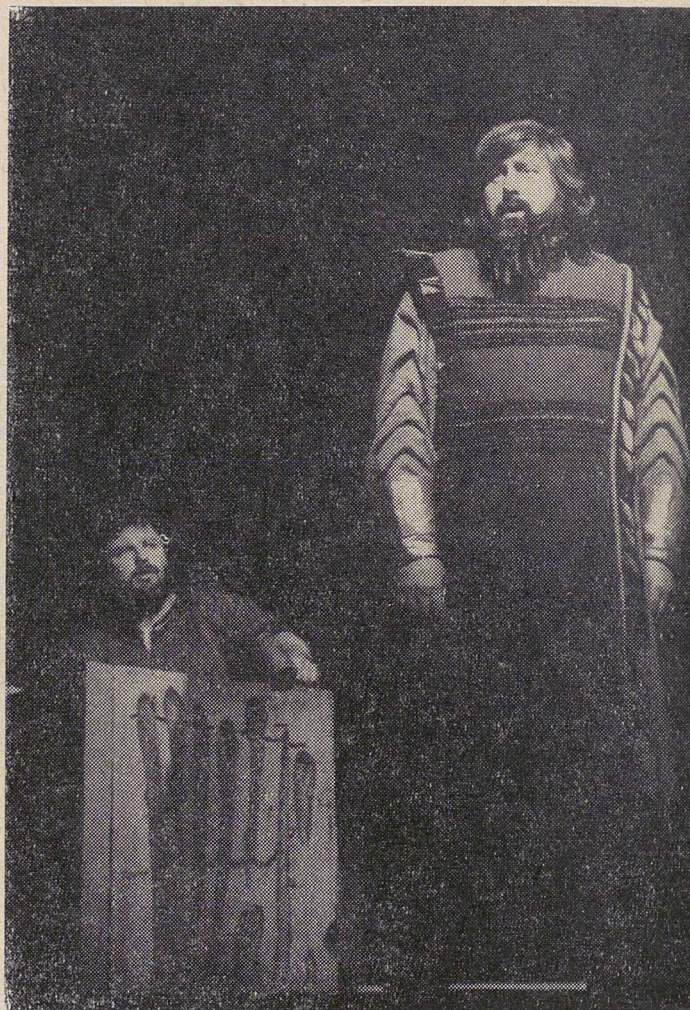
Péče a starostlivost hostitelů byla skutečně příkladná — ba dalo by se říci, že snad poněkud nadměrná, protože nám neponechala ani chvilku pro vlastní program; ovšem když si promítneme zpět jejich pobyt u nás, musíme uznat, že je to jen půjčka za oplátku.

V pátek — hned první den pobytu — se nám dostalo výkladu o výrobě elektrické energie v Beneluxu; tyto teoretické poznatky jsme si pak mohli doplnit při exkurzi do elektrárny EBES.

V předvečer představení jsme se zúčastnili velkého střelení o ceny — z-kuš! Ano, ten večer jsme skutečně měli příležitost střilet ze samostřílů. Byl to velice zajímavý večer v historických prostorách klubu, jehož počátky je třeba hledat několik století zpět. Doufejme, že nevypukne druhá dívčí válka, protože tu bychom my muži docela určitě prošli — ženy se ukázaly být pravými ostrostřelkyněmi. Je ovšem nutno uvést, že večer nebyl samozřejmě vyplněn pouze střelbou! Když jsme se pozdě večer loučili s příjemným prostředím a milými lidmi před odjezdem do hotelu, bylo nám, jako bychom se znali celá léta.

A už tu byla sobota, den našeho představení. Moderní sál pro tři sta lidí se nám líbil, byl akusticky velmi dobrý, také viditelnost byla dobře vyřešena. Ale jeviště neveliké a hlavně bez dostatečného prostoru za horizontem a bez možnosti nástupu z obou stran. Šatna pro herce improvizována ve třídě autoškoly v prvním patře budovy (po velkém úsilí se nám za pomoci belgických přátel podařilo vybavit „šatnu“ pěti zrcadly). Na mytí bylo jedno jediné umývadlo. Nu, sál slouží hlavně koncertům, pro divadlo nevyhovuje. Je zřejmé, že divadelní amatéři v Belgii nemají na různých ustlano. Svítidel je zde jenom dvanáct (ještě štěstí, že si s sebou vezeme dva nízkovolté reflektory!), regulovaných okruhu pouze osm. Stavění jde ráz na ráz, pomáhají nám dva belgičtí „technici“ a režisér — hlavně díky jim se dokážeme dohodnout s místním elektrikářem a jevištním mistrem.

Na jedenáctou hodinu je stanoveno slavnostní přijetí na městské radnici. Znamená to nechat všeho, „hodit se do gala“ a napochodovat do pěkné historické budovy, kde nás v hale očekávají dva důstojní mužové v dlouhých příleha-vých pláštích. Na hlavách mají dvourohé klobouky (kdybych tu nebyl hostem, připomínali by mi asi funebráky). Několik minut před jedenáctou se dostaví tajemník, který nás pak uvede do obřadní síně. Jdeme dlouhou chodbou — napřed oba „krojovaní“ muži, za nimi kráčí důstojně tajemník, pak se ubírá čtveřice složená z vedoucí zájezdu (zástupkyně ministerstva kultury ČSR), ředitele Kulturního domu Dopravních podniků hl. m. Prahy, režiséra představení a prezidenta A. K. V. T. za hostitelskou organizaci. Za tímto čelem pak nastupují v sevřeném útvaru společně



Stollův snímek z inscenace DOPRAPA Asyrský král

Češi i Belgičané. V síni, kde pod barevným oknem na mohutném stole leží velikánská kniha (do té se později všichni podepisujeme), shlížíjí ze stěn Habsburkové, které můžeme vidět také na leckterém našem zámku; je to upomínka na dobu, kdy jsme měli společně panovníky. Na podrobné prohlížení není čas, protože tajemník již hlásí příchod náměstkyně starosty města. Vstupuje bělovlasá dáma s černožlutou šerpou přes rameno a nastane veliké představení, po němž následuje uvítací projev paní Foqué, která dobře zná Československo. Formální část přijetí uzavírá výměna dárků a přípitek na zdar našeho zájezdu i na zdar dalšího rozvíjení kontaktů mezi oběma našimi zeměmi.

Po obědě bylo třeba dokončit přípravu představení — technika měla ještě dost práce (ale zvládla ji brilantně). Herci si prezkoušeli nejdůležitější místa hry, aby měli „rozjezd“ a seznámili se s prostorem. V pět hodin odpadne se otevřela opona, aby čeští ochotníci svou hrou sdělili belgickým přátelům poselství o tom, že opravdové štěstí nelze získat násilím. Režisér, kterému text hry připomínal do určité míry operní libreto, využil dobrých mož-

ností v oblasti scénografie a pracoval s výraznou scénou, barvitými kostýmy i náročnou maskou. Hlavním postavám přidělil wagnerovské „leitmotivy“; vedle této hudby použil také zvukové kulisy bitevních vřavy. Ve světle byla podle daných možností vyjádřena dvojí sféra — reálná a snová. Vzniklo tak představení výrazné scénograficky a hudebně, možná efektní, i když efekt nebyl zamýšlen. V programu, který byl k tomuto představení vydán, byl uveden stručný obsah pohádky; vedle toho mezi jednotlivými obrazy jeden z vlámských herců kratičkým textem seznámil obecenstvo s následujícím dějem. Tento „vyprávěč“ svým kultivovaným a vpravdě uměleckým projevem inspiroval české herce k takovým výkonům, že vytvořili skutečně nejlepší představení této hry. Obavy z jazykové bariéry se ukázaly zbytečnými, divákům byly zcela jasné všechny hlavní motivy a myšlenka hry. Představení zasazené do rámce kongresu A. K. V. T. bylo přijato velmi srdečně. Jako režisér jsem byl spokojen a myslím, že příznivé hodnocení ze strany obecnosti (tvořili je výlučně vlámská amatéři) bylo upřímné.

Mýlil by se, kdo by si myslel, že jsme odpočívali na vavřínech. Jednak nebylo vavřínu, jednak byl plánován zájezd k moři. Nebylo tedy žádné vyspávání, naopak bylo třeba křepce povstati a po snídani (byla o hodnou chvíli dříve než jindy) usednouti do autobusu, aby se okružní jízda napříč oblastí, kde zuřily prudké boje za první světové války, dojelo do Oostende. Když jsme vyrazili z Prahy, byli tací, že prohlašovali, že se docela určitě vykoupu v moři. Ale u moře po těch odvážlivcích nebylo ani slechu ani dechu, neboť teploměr ukazoval sotva několik stupňů nad nulou a vítr byl ostrý jako meč. Metrové vlny zanikaly v pisku jedna po druhé, sluníčko svítilo.

Po obědě zamířil náš autobus do „Benátek severu“, do Brugg. Město proslulé mnoha kanály, starobyrou architekturou a uměleckými sbírkami, nás uvítalo v pokročilém odpolední. Podle zájmů se utvořilo několik skupin, které si vzali na starost naši divadelní přátelé. Ale co jsou tři hodiny na tolik zajímavostí?

Jestli byly předchozí dny rušné, pak pondělí bylo přímo nabitě. Jede se totiž do Bruselu. V poledne máme být na zámku Van Ham, na ministerstvu kultury, kde nás čeká oficiální přijetí. Přijíždíme se zpožděním. Po slavnostním ceremoniálu následuje pozvání ke studenému stolu v podzemí zámku. Banket končí přípitkem na další upevňování kulturních vztahů.

Pak následuje „čaj o páté“ v soukromé vile a návštěva moderního vlámského výtvarného umění. Večeříme v sálku, kde zkoušejí a hrají někteří z našich hostitelů. Při příjezdu nás vítá starosta obce, veliký příznivec divadla, baron, majitel krásného vodního zámku, který působí pohádkovým dojmem ve světle reflektorů. Večer má neformální, přátelský ráz — my zpíváme svým hostitelům české, moravské i slovenské národní písně, oni zase zpívají písně své. Čas utíká jako voda, než se nadějeme, je třeba se loučit.

A je tu poslední den pobytu! Jedeme opět značný kus cesty po dálnici na prohlídku města Sint Niklaas. Město má rozsáhlé náměstí s historickou budovou radnice a velice zajímavý moderní orloj, který na rozdíl od našeho pražského je umístěn uvnitř samostatné budovy. Orloj je skoro zajímavější z „rubové“ strany, kde je vidět všechna ozubená kola a závaží, prostě všechna technická zařízení.

I v tomto městě je náš soubor přijat na radnici starostou. St. Niklaas je menší než Gent, proto asi zde nevidíme livreje a klobouky, ale radniční prostory jsou stejně pěkné. U dlouhého stolu, kde konají svá sezení „konšelé“, stojí ozdobná, ale nepohodlná křesla. Starostovo uprostřed je spíše trůn než křeslo.

Po obědě v obci, jejíž starosta je velkým příznivcem ČSSR a znalcem našeho folklóru, jdeme ještě na exkursi

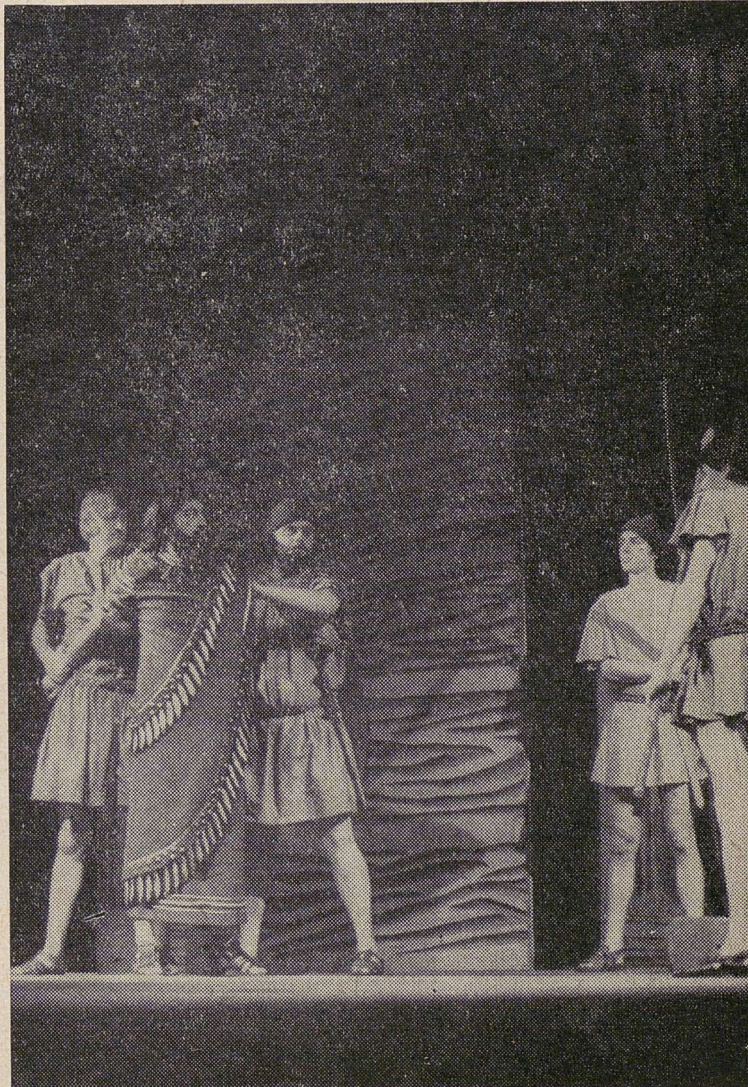
do továrny, kde se potiskují textilie všeho druhu, a zbývá už jen slavnostní večeře na závěr našeho pobytu. Bohatá večeře, slavnostní přípitky, výměna oficiálních darů mezi organizacemi i přátelských dáreků mezi jednotlivci — nálada nesmírně srdečná. Takové chvíle by vůbec neměly končit! A přece je třeba v nelepším přestat. A tak se loučíme se svými hostiteli a zveme je oficiálně i soukromě k nové návštěvě Československa.

Naposledy spíme ve výborném hotelu, ráno sedáme k poslední snídani a pak už s balíčkem jídla vyrazíme na dlouhou cestu domů. Odjíždíme bohatší o nová přátelství, která jsme navázali i upevnili. Je to až k neuvěření, co všechno jsme za těch pět dní zažili; dojmy jsou to nezapomenutelné. Nejcennějším ziskem je sblížení s lidmi rozdílného jazyka, ale podobných tužeb a zájmů.

Jistě se právem můžeme domnívat, že jsme svou vlast reprezentovali po všech stránkách důstojně. I ti nejmladší se projevíli jako zralí, sebevědomí a hrdí občané naší země.

MILAN KYŠKA

S. a P. Weigovi: Asyrský král. Štollův záběr z inscenace souboru Kulturního domu Dopravních podniků hlavního města Prahy



TAKOVÉ TAJNÉ SNY

SEN SEDMÝ — O PŘEKONANÉM ROMANTISMU

Aby nebylo omylu hned na počátku:

Nejde o to překonat romantismus jako celek. Jde o to vyrovnat se s jistou jeho divadelní problematičností. A zase ne o problematičnost divadelního romantismu vůbec — ale právě jen našeho, českého. Pokleslého.

Je to zvláštní, ale máme v českém dramatickém klasicismu dědictví jakousi mezeru skoro čtyřiceti let. To jest mezeru z hlediska dnešní repertoárové a jevištní použitelnosti. Ta mezera začíná počátkem padesátých let, prakticky Tylovým odchodem z Prahy v roce 1851, a zaceluje se až nástupem kritického realismu — premiérou Našich furiantů v r. 1887. Dá se skutečně říci, že celé období Prozatímního divadla, jež tolik znamenalo pro rozvoj českého herectví, nevydalo jediný cennější plod pokud jde o kvalitu dramatickou. A přece kolik tam bylo jmen tehdy hraných dramatiků. A jak často hraných: Kolár, Pflieger, Svátek, Zákrejs, Jeřábek — abychom jmenovali jen ty známější. Z historického hlediska některé jejich hry jsou významným mezníkem. Například Jeřábkův Služebníkův svého pána, který je prvním pokusem o dramatickou formulaci rozporu mezi prací a kapitálem v novodobé podobě. Ale z hlediska divadelního je toto období poušť.

Nebo alespoň dlouholetá dramaturgická praxe — vlastně celá česká dramaturgie 20. století — dokazuje tím, že žádná z těchto her se neobjevuje na jevišti, že to vskutku poušť je.

Nepocnybně tu neexistuje text, o němž by se dalo bezpečně opřít, který by nebyl nudou, či dokonce bezděčně tváří v tvář dnešním divákům nevyvolával smích. Ale přece jenom se mně zdá, že toto období strkáme příliš do jednoho pytle. Že by stálo za to opřít se o to, co tvoří se všemi svými klady i přemnohými zápory páteř tohoto období — o romantismus.

Byť jde — jak už konečně bylo řečeno — o romantismus pokleslý! Osudy českého divadelního romantismu jsou prazvláštní. Dostal se svou druhou vlnou — počínající F. B. Mikovcem a J. J. Kolárem — na jeviště prakticky teprve v okamžiku, kdy politické a společenské poměry mu byly naprosto nepřínivé — za bachovského absolutismu. Bylo už dost jasně dokázáno, že třeba právě Mikovec i Kolár začínají **politicky** vlevo — na pozicích radikální demokracie. Ale celá vskutku složitá problematika jejich uměleckého vývoje začíná už koncem čtyřicátých let, kdy jim jejich — chcete-li ortodoxní — romantické přesvědčení zabránilo pochopit, že Tyl se například v Kutnohorských havířích dostal dál, neskonale dál právě pokud jde o vidění i zobrazení sociální reality, než jim dovozoval jejich program. Celý tento vývoj dostává potom právě v padesátých letech další impulsy, jež z tohoto typu romantismu odstraní nejenom základní společenské ostří, ale i schopnost původního vidění.

Bylo by nad rozměry a možnosti tohoto článku postihnout celou rozpornost tohoto vývoje. Spokojme se s tím nejpodstatnějším a konstatujeme, že český divadelní romantismus padesátých let si v oblasti romantické ponechává výjimečné hrdiny, kteří už ovšem nejdou proti společnosti v základních otázkách ideologických, otázkách široké společenské povahy, ale především a hlavně v oblastech soukromých. A řekněme si rovněž, že jisté dramatické postupy, jež získaly u obecnosti oblibu a přivedly romantické drama k nepochybně divácké úspěšnosti, se stávají běžně používaným schématem, za nímž mizí vlastní dramatický vztah k realitě.

A tak místo spontánního citu nastupuje chtěný efekt, místo prudkého spádu děje množství předem vypočítaných efektů, místo společenského patosu patos slov a velkých gest, místo plastičnosti doby bizarnost a schválnost kolovritu.

Nicméně: nezůstalo v těch dramatech nic, vůbec nic z velikosti romantismu? Ztratilo se ve všech skutečně vše?

Měl jsem možnost pracovat s posluchači divadelní fakulty na textu Kolárovy Magelóny, hry z roku 1852. Na počátku té práce stála tak trochu náhoda. Zvolili jsme tento text jako pomůcku k tomu, abychom si v semináři prozkoumali a uvědomili způsob práce se zastaralým jazykem. Ale postupně se objevoval jiný Kolár — či lépe řečeno: Kolár, který nám kladl jisté otázky.

Dobrá zápleтка, z níž vyplývá fabule, je romanticky efektní, zastaralá a nepochopitelná dnešnímu člověku. Don César, levoboček Rudolfov, se mstí složitě a krutě ženě, která odmítla jeho přízeň. Je tu příliš teatrálního povyku pro zase ne světohornou příčinu. Leč: na Césarovu intriku doplatí mnoho lidí — především dvě ženy (Magelóna a Eva z Losů), z nichž každá jde přesvědčeně za vysokým mravním ideálem. Jedna za představou mateřské lásky, druhá za důsledným dodržováním mravních principů, v něž věří. A najednou se všechno začalo jevit jinak. Don César a jeho družina mohli v této koncepci představovat jeden společenský pól: špíny, naprosté nevíry v cokoli, děsivého bahna, které není zničeno jenom proto, že má moc. A na druhé straně mohly stát obě ženy: sice mocensky nemožoucí, ale o to silnější svou vírou ve spravedlnost, v sílu mravních principů. A to už byl konflikt, který dával první předpoklad k dalšímu zesoučasnění hry pokud jde o její myšlenku i pokud jde o její dnešní divadelní realizaci. Neboť bylo jasné, že další úsilí musí jít k tomu, abychom rétorický patos Kolárových výjimečných hrdinů převedli na zcela reálný obraz mravně i mocensky se rozpadající rudolfínské doby, abychom vytvořili v romantickém duchu — dnešními prostředky divadelními barvitý, ale reálný obraz doby, která tomuto příběhu dává možné a pro dnešního diváka logické společenské pozadí. A najednou se ukázalo, že s důrazem na tento společenský kontext se najde i přijatelná motivace pro ten tak děsivý přízrak tohoto typu romantického dramatu: pro černou duši intrikána. Hvězdopravec Sendivoj přestal být ztělesněním zla, všemohoucí šedou eminencí, jež splétá a rozplétá všechny nitky, ale stal se přirozeným produktem doby, která právě díky svému společenskému rozkladu potřebovala tyto duchy ochotné ke všemu a tím jim poskytovala neomezenou moc, neboť věděli všechno o všech a všichni jim byli vydáni na milost.

Samozřejmě, že od tohoto zrealnění Kolárova příběhu musela nastoupit dlouhá cesta k dnešnímu výkladu. Ale klíč byl nalezen: spár — pokud ovšem existuje — českého romantického dramatu v jeho pokleslé podobě lze objevit jen důsledným čtením přes společenské kontexty. A proti romantickému schématu.

A v této souvislosti jsem se znovu vrátil ke hře, která mě už po léta přitahuje a která je neméně tak všemi nectnostmi českého pokleslého romantického dramatu poznamenána: k Nerudově Francesce di Rimini. O své premiéře 15. ledna 1860 propadla. Po tomto neúspěchu se Neruda vzdal dramatické tvorby. A 25. ledna v Litomyšli napsal ke knižnímu vydání hry předmluvu, v níž uvedl — podle svého názoru — dvě hlavní příčiny neúspěchu: špatnou hru herců (kromě K. Šimanovského) a skutečnost, že „jsem se při sepsání truchlohy Francesca di Rimini zcela samostatným principem řídil, vyhýbaje se všem běžným divadelním efektům, kde se přirozeným způsobem z děje samy nevyvinuly...“ A tato druhá příčina nás bude zajímat nejvíce. Neboť je zřejmě jistým klíčem ke čtení této hry ve společenských kontextech.

Úvodem jest si hned říci jednu zásadní poznámku: je až s podivem, jak tak původní, originální a veliký básník a prozaik, jakým byl Neruda, toto vše tak často a tolik ztrácel jako dramatik. Zajisté, že mu historie přizná zásluhu na tom, že byl jeden z prvních, kdo od konce padesátých let se pokoušel vytvořit původní český repertoár z tehdejší současnosti. A to nebylo málo, uvážíme-li, kolik divadelníků se této tendenci bránilo. Ale i v této veseloherní tvorbě jako by Neruda spoléhal na postupy převzaté odjinud: především z francouzské konverzační hry a někdy i z dramatiky předbreznové. Stejně tak ve svém jediném pokusu o tragédii se nevyhnul běžným konvencím romantického dramatu: nechýbí tu obvyklý intrikán, proti dvojici nešťastných milenců stojí dvojice tak říkajíc „šťastně komická“ a podobně. Zkrátka a dobře: není nic jednoduššího a lehčího než přechystat Francescu di Rimini jako jeden z produktů českého pokleslého romantismu obvyklého šablonovitého typu a odložit ji ad acta. Jenže... Neruda sám prohlašuje, že se vyhýbal divadelním efektům, které přirozeným způsobem z děje nevyplynuly. A tohle právě pokleslému romantismu bylo zcela cizí. Takže by stálo přece jen zato pokusit se určit především, co to znamená přirozený způsob. Zopakujme si jenom, že motiv nešťastné lásky Francescy di Rimini, která se zamiluje do bratra svého muže, je převzat z V. zpěvu Pekla Dantovy Božské komedie a nebyl zpracován jen Nerudou. V roce 1833 napsal na toto téma tragédii známý italský spisovatel Silvio Pellico. A jeho pojetí lásky Paola a Francescy je vskutku velice zušlechťující a umravňující: oba prchají před svou láskou, oba se jí vyhýbají, aby se nedopustili hříchu. Francesca je věrnou ženou Lanciottovou a vlastní tragédie, kdy Lanciotto svou ženu zabíjí, vzniká tu proto, že tento pyšný kníže nesnese, aby srdce jeho ženy patřilo jinému.

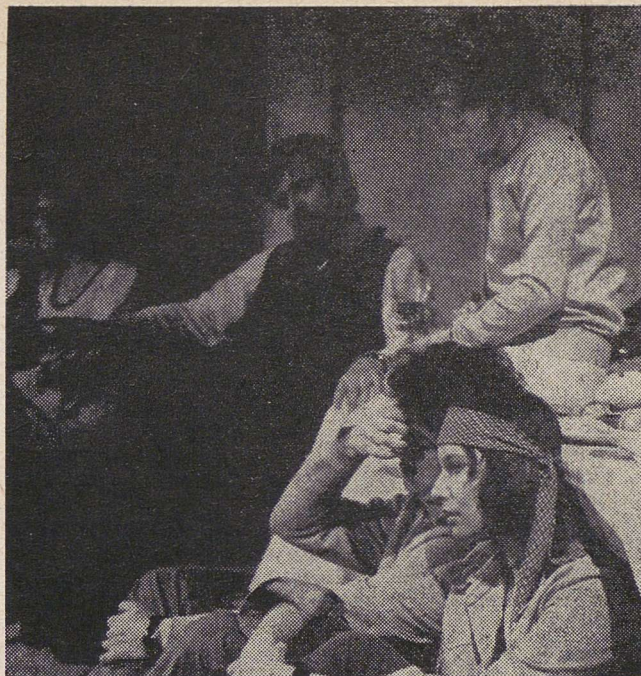
Naproti tomu u Nerudy proběhne celá tragédie takto:

Francesca si musí vzít Gianciotta proto, aby i tímto osobním svazkem byl zpečetěn mír mezi soupeřícími rody di Rimini a da Polenta. Základní motivace její svatby je tedy výrazně politická. Jenže prvorozený Gianciotto je mrzák — sice neobyčejně ušlechtilý, vzdělaný, ale mrzák. Zatímco jeho bratr Paolo je svým fyzickým zdravím pro Francescu jakoby přímo předurčen. Přirozeně a zákonitě se mezi Francescou a Paolem zrodí vášnivý erotický vztah. Upozorňuji tu na slova přirozený a erotický. Neboť tady v Nerudově tragédii nejsilněji zazní základní a nepokleslá poloha romantismu: vůle člověka, který chce žít podle svého normálního citového zákona a řádu, který se ve jménu svého citu vzpírá proti deformujícímu vlivu společnosti. Francesca je hrdinkou tohoto typu. Pro ni je láska rozhodujícím mravním principem a za ním je rozhodnuta jít proti všemu a proti všem. To není Pellicova nadpozemská bytost, která lásku obětuje manželské povinnosti. Je to člověk, který má jen jedinou volbu: jít proti všem, kteří mu zabránili milovat toho, koho chce.

Nezapomeňme na dvě základní fakta: Nerudova hra se jmenuje Francesca di Rimini a prazákladní příčina jejího děje je v tom, že tato titulní hrdinka se z politických důvodů musela provdat za muže, kterého nenávidí, a vzdát se milence, jemuž se sama svou volbou přisoudila. Tohle je rozhodující svár celé hry, tohle je její rozhodující společenský kontext: osud přirozeného citu člověka uprostřed světa, který především sleduje své mocenské a politické cíle.

A odtud je možné i jiné čtení onoho intrikána Cerchiho. Hrál svou politickou hru a sňatkem Francesciným ji prohrál. Jenže jeho politický zápas jde dál, neskládá své zbraně. Jenom je obrací do jiné oblasti — soukromé, intimní. A logicky využije to, co se mu přímo nabízí: Francescinu nenávisť vůči Gianciottovi a její touhu po přirozené lásce promění v krvavou tragédii uražené a ponížené důstojnosti Giancotta.

Neboť i tady, z této strany, funguje podobná motivace jako ze strany Francescy. I Giancotto se stal obětí nečistě



Soubor Dukla Hrušov uvádí Rozovovy Čtyři kapky. Foto V. Špür

politické hry. Francesce ukázali jeho podobiznu, která neprozradila, že je mrzákem, i když Giancotto si přál, aby se hned od počátku dověděla pravdu. O to více je zraněn v okamžiku, kdy ho Francesca odmítne. Pokouší se ji získat, snaží se jí celou situaci vysvětlit, miluje ji a nabízí jí nejenom smír, ale celý svůj život, lásku. Francesca má jedinou odpověď: „Jen smrt nás snad smíří, jelikož všechno smiřuje.“

To všechno, co následuje dál, je jenom logickým výsledkem tohoto prvního a rozhodujícího rozporu, jež může uzavřít jedině smrt. Základní logika Nerudou vybudované dramatické situace je železná a má svou velikost: dva lidé, vnitřně silní a pevní, toužící po opravdovém citu a také ho schopní, se ocitli proti sobě. Ne svou vinou, ale vinou těch, kteří je vtáhli do složitých mocenských machinací, kteří s nimi manipulovali jako s loutkami, aby je posunovali na své politické šachovnici. Jenže protože Giancotto i Francesca jsou lidé vskutku silní, energičtí, toužící po ničím nepokřiveném vlastním životě, tak tato manipulace prostě nevychází. Oba se jí vzepřou, oba jdou proti ní. Ale mohou tak učinit jenom jako silné individuality, jako jedinci. Nemohou změnit řád, který je do tohoto postavení vechal. Jen smrt jim může přinést řešení. A proto Giancotto Francescu zabije.

Jeho východisko není pouhou vraždou ze žárlivosti. Je tragickým a jedině možným závěrem příběhu dvou lidí, kteří ve svém pokusu naplnit svůj přirozený cit narazili na meze, které jim uložila společnost. Giancotto i Francesca jsou sice oběťmi politických intrik, ale jsou také svobodnými a volně jednajícími subjekty, které se rozhodly pro svou cestu, vzaly svůj osud do rukou a dovedly jej tam, kam musel dospět za podmínek společnosti, v nichž se odehrál — k tragickému konci.

A právě v tomto spojení objektivní společenské situace a vůle lidí nespokojit se s ní, překonat ji jednáním, je asi možnost objevit v jedné z her českého pokleslého romantismu více než obvyklé konvence.

KOMEDIE CHARAKTEROVÁ A MRAVOLIČNÁ

Komedie charakterová v klasické podobě, kterou jí dal Molière, staví do středu pozornosti jeden ústřední dramatický charakter — typ, po němž bývá hra i pojmenována: **Tartuffe, Don Juan, Misanthrop, Lakomec, Zdravý nemocný**. Ostatní dramatické postavy (většinou dosti ploché), dramatická zápletky a situace slouží k tomu, aby titulní postava byla předvedena v co největší šíři a rozmanitosti svých projevů. Její charakter je dán jako hotový, dramaticky nepodmíněná a nemotivovaná psychologická konstanta, jako určitá ustálená deformace lidské přirozenosti.

Harpagon, komický hrdina **Lakomce** (1668), je už názvem hry typologicky zařazen a od svého prvního objevení na scéně, kdy nerudně vyžaduje od sluhy bdělost nad svým údajně neustále ohrožovaným majetkem, až po scéně poslední, kdy odmítá zaplatit policejnímu komisaři vyšetřujícímu krádež jeho vlastního pokladu, se projevuje jen a jen jako lakomec. Charakterizace postavy je jednostranná: Harpagon je zcela v područí své jediné velké neřesti, ale hluboká neřest je předvedena v nejjemnějších psychologických odstínech i se všemi společenskými důsledky. Fetišistické hromadění majetku (Harpagonovi se vydávají peníze jení jako zločin — skutečná perverze jejich funkce) je zdrojem věčného neklidu (každý — včetně vlastních dětí může lakomec okrást a je proto potenciálním nepřitelem) a plodí zrůdné ovoce — přetvářku a pochlebnictví u těch, kteří chtějí něco získat, lživost a bezohlednost u vlastních dětí, když chtějí dosáhnout toho, co jim právem patří. Vlastní syn si musí pokoutně obstarávat peníze u lichváře, z něhož se vyklube vlastní otec, a posléze, když mu nezbývá jiné východisko, se podílet na jeho okradení. Modloslužebný vztah k věcem produkuje nelidské vztahy mezi lidmi.

Rozřešení spletné rodinné situace je dílem neuvěřitelné náhody: jako *deus ex machina* se postarší nápadník Harpagonovy dcery Anselm odkuklí coby otec Valèra a Marriany, milostných partnerů Harpagonových dětí. Když záračný zachránce zorganizuje na vlastní náklady obě svatby, nepožaduje žádné věno a slíbí dokonce Harpagonovi pořídit k svatbám nový oblek, může se lakomec klidně vrátit ke své milované kasičce. Všechno je v naprostém pořádku — až na to hlavní: Harpagonova neřest zůstala nedotčena a nezměněna, zdar jeho dětí se koná na útraty někoho jiného. Zápletky se rozuzlí, ale problém zůstává nerozřešen: originalita charakteru se dostává do rozporu s konvenčníostí děje. Molièrovo pojetí charakteru je statické.

Klasicistická teorie rozlišovala komedii charakterovou a mravoličnou. Jestliže v komedii charakterové tvoří osu dramatického dění jedinec, v komedii mravoličné se kriticky předvádějí mravy a nemravy, zvyklosti a neřesti charakteristické pro určité společenské skupiny. Prototypem mravoličné komedie mohou být Molièrovy rané **Směšné preciozky** (1659), přivádějící ad absurdum dobovou preciozitu, afektovaný salónní způsob konverzace a vůbec životní styl vzdělaných kruhů.

Rozdíl mezi komedií charakterovou a mravoličnou nebyl u Molièra zásadního rázu: komedie charakterové předváděla na typické postavě společensky typickou neřest, úchytku nebo deformaci — měla tedy poslání stejně **mravokárné** jako komedie mravoličná, která předváděla typické společenské úkazy prostřednictvím jejich typických nositelů. Zcela zákonitě dochází v pozdějším vývoji ke splývání obou komediálních typů, jak to můžeme sledovat v dramatu francouzském, anglickém (Congreve, Sheridan), italském (Goldoni) atd.

Devatenácté století přineslo nové pojetí komického cha-

rakteru. Realističtí a naturalističtí dramatikové koncipovali své komedie podobně jako dramatické „obrazy ze života“: více než o předvedení originální zápletky a originálních dramatických typů jim šlo o barvitě a plastické postižení prostředí. Dramatické charaktery jsou pak dynamickou součástí a zplodinou tohoto prostředí: jsou přísně determinovány společenskými podmínkami.

Mladistvý kariérista Glumov v Ostrovského komedii **I chytrák se spálí** (1868) není dán jako hotový charakter, toliko jako otevřená možnost, dispozice. Na počátku je ctižádost, touha po úspěchu a ochota jít k cíli jakýmkoli cestami. Způsob, jakým se jeho charakter rozvíjí, je podmíněn historickou situací, v níž se rozvíjí. Hrdina se setkává s celou garniturou společenských typů, různých produktů i součinitelů samoděržaví, učí se od nich, soukromě (v deníku) je demaskuje, ale společensky se jim přizpůsobuje.

Dramatický charakter ztrácí svou izolovanou výjimečnost, svou stabilitu a získává proměnlivost, jež však plyne spíše z vnějších tlaků než ze svobodné vůle.

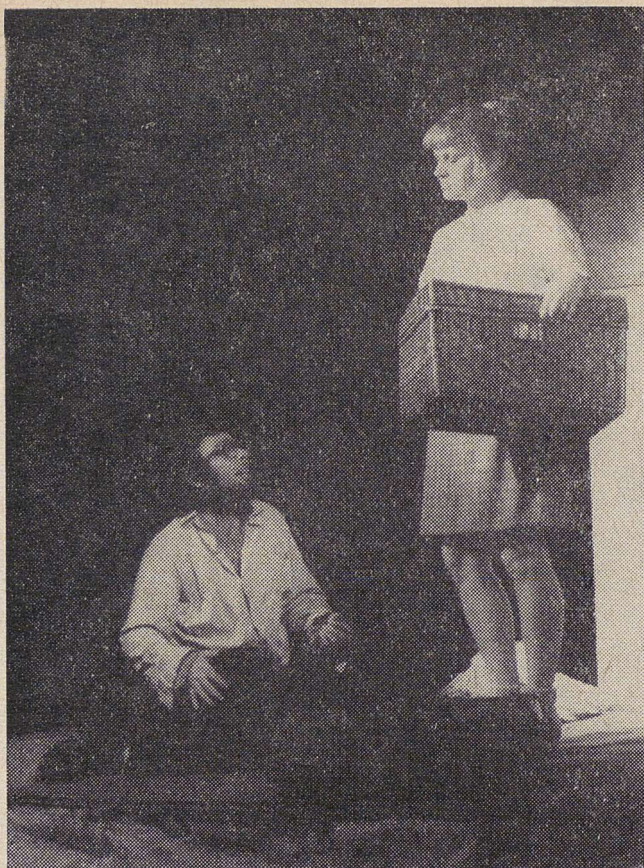
KONVERZAČNÍ KOMEDIE

Pojem konverzační komedie je nového data, ale komediální typ sám má poměrně staré základy. Čistá konverzační komedie, jak ji na přelomu 19. a 20. století přivedli k vrcholu Oscar Wilde a G. B. Shaw, byla v minulosti výjimkou, i když rafinovaným a kultivovaným uměním konverzace vynikala řada komediografů 17. a 18. století. Zjistě se zde projevoval vliv šlechtických a vzdělaneckých salónů, v nichž se toto umění hojně pěstovalo. Molière ve svých komediích zesměšňoval vumělkovanou a strojenou konverzační módu (**Směšné preciozky, Učené ženy**), ale neváhal též použít konverzačního typu komedie k obhajobě svých světónázorových a estetických pozic. **Versailleská improvizace** a zejména **Kritika Školy žen** jsou vyhraněné konverzační komedie, jejichž obsah tvoří diskuse mezi stoupenci a odpůrci Molièrova umění.

Základní dvojdomost konverzace, tihnoucí jednak k samoučelnosti slovního výrazu, jednak k ideovému střetání ve slovní sféře, se výrazně uplatňuje v moderní konverzační komedii. U Oscara Wilda, ironicky odrazejšího snobismu pozdně viktoriánských salónů, spočívá těžiště v jazykové komice, ve virtuózní hře se slovy.

Na brilantní komedii **Jak je důležité mít Filipa** (1895) rozhodně nesmíme klást požadavky psychologické a dějové pravděpodobnosti. Dramatické situace slouží po výstce jako záminka, aby se mohl odvíjet nepřetržitý pás důmyslných zlomyslností, duchaplných aforismů a důvtipných paradoxů. Jakoby mimochodem se při tom slovní šermu také odehrává či spíše odvypráví zamotaná zápletky, jež parodisticky staví na hlavu prastarý (až k starořeckému Menandrovi sahající) nalezenecový motiv. Dialogy jednak rozvíjejí takto zlehčovaný dramatický děj, ale zároveň mají své vlastní, samostatné členění. Jednotlivé prvky konverzace na sebe navazují podle principu paralely a kontrastu v uzavřených sekvencích, majících charakter jakýchsi konverzačních sylogismů: argument — protiargument — pointa. Vesměs vyrůstají z paradoxního myšlení, odhalujícího pravdu skrze protimluvy. Paradox spočívá v samotném dramatickém jádru hry: paradoxní taktika „bunburismu“ (podle stále nemocného neexistujícího přítele Bunburyho, skýtajícího záminky k únikům před nepřijemnými společenskými závazky), maskující rozdvojení osobnosti, jež má nudícím se mužským hrdinům komedie umožnit zároveň počestnou i zábavnou existenci.

Shawův paradox jde hloub: slovní paradoxy jsou výrazem paradoxních názorových postojů, ostře kriticky namířených proti buržoazní morálce a mentalitě, proti buržoaznímu systému a jeho institucím. Shawův paradox má funkci provokativní: skrze provokaci se ozvláštňuje kritické stanovisko autorovo (viz např. Shawův názor na chudobu jako zločin ve hře **Majorka Barbara**). Konverzace dostává v Shawových hrách formu kontraverze o různých politických, etických, náboženských, vědeckých problémech. Diskuse



D pro 111 z Českých Budějovic uvedlo Bukovčanovu hru *Oprátka pro dva*

má nahradit běžné formy dramatických konfliktů a rozporů. Výsledek není jednoznačný: vedle dobrých a úspěšných komedií (kterých není vzhledem k celkovému objemu Shawovy tvorby zrovna mnoho) vznikla i skutečná monstra diskusní mánie, jevištně už dnes zcela nemyslitelná (např. **Člověk a nadčlověk**). Z hlediska dramatické techniky představuje optimální tvar konverzační komedie proslulý **Pygmalion** (1912), v němž se konverzace stává i problémovým jádrem dramatického děje: převýchova ordinérní pouliční prodavačky v dámu se realizuje především ve sféře slovního vyjadřování. Téma a základní výrazový prostředek jsou v naprostém souladu.

Taková souhra složek je ovšem možná jen ve výjimečných případech. Jinak je doména konverzační komedie značně úzká a výlučná. Svěží mistrovství slovního vtípu u Wildových a Shawových epigonů (četných v oblasti tzv. bulvární dramatiky) nezřídka pokleslo v úmorné, únavné a duchaprázdňé duchaplnění.

VESELOHRA A KOMEDIE SATIRICKÁ

Vedle dělení podle hlavního prvku nebo výrazového prostředku můžeme rozlišovat komedii též podle převládajícího druhu komiky jako **komedii satirickou** a **nesatirickou**, pro niž neznám vhodnější označení než — **veselohra**. Název komedie satirické je terminologicky poměrně neproblematický, zato s pojmem veselohra se zachází dosti libovolně. Obvykle se považuje veselohra za jakousi méně závažnou a hodnotnou formu komedie. Frank Tetauer v knize **Drama i jeho svět** upozorňuje na to, že v různých jazycích se slovně rozlišuje vážnější a lehčí typ komedie („Komödie“ a „Lustspiel“ v němčině, „comédie“ a „comédie légère“ ve francouzštině, „comedy“ a „light comedy“ v angličtině), a onen druhý typ — veselohru — charakterizuje v tomto duchu jako „typ povrchnější, který nechce diváka

přinutit k přemýšlení, nýbrž jen ho pobavit, povyrazit, potěšit.“ V takovém rozlišování je ovšem obsaženo hlediště uměleckého hodnocení, které nelze nikdy spojit s žánry obecně, toliko s konkrétními uměleckými díly určitých žánrů. Nelze proto ani třídit žánry podle umělecké úrovně nebo myšlenkové závažnosti.

Považujeme tedy komedii za širší pojem, zahrnující všechny komediální typy (včetně veselohry), a rozlišujeme v jeho rámci podle druhu komiky komedii satirickou, jejímž určujícím znakem je satiričnost (tj. kritický výsměch individuálním i společenským lidským vadám a nedostatkům), a veselohru, jejíž smích je milosrdný, shovívavý a odpouštějící.

Rozlišné komické ladění je pochopitelně podmíněno tematicky: předmětem výsměchu satirické komedie jsou vážné deformace lidských charakterů a vztahů, které jsou společensky škodlivé, ba **nebezpečné**. Smích nad nimi je proto břitký a nesmířitelný, zlobný a hněvný, má hořkou příchut. Trestající soud satirické komedie (ne náhodou se v souvislosti se satirou tak často používá slov tepat, šlehat, bičovat v nejrůznějších obměnách) působí **očistně** (komická katarze): divák se osvobozuje od negativních jevů tím, že se jim vysměje, protože v rámci komediálního děje jsou problémy zpravidla neřešitelné.

I veselohra (nebo alespoň **dobrá veselohra**) má své vážné jádro, ale předmět komediálního sporu je tu takového druhu, že po odklizení překážek spočívajících buď v dílčích, odstranitelných vadách lidských charakterů nebo v činitelích (vnějších nebo konečně v pouhém nedorozumění) dochází k smírnému vyrovnání mezi oběma stranami: problém se řeší v rámci hry jejími vlastními silami — rozuzlením děje.

Jestliže se dělení komedie podle hlavního prvku nebo výrazového prostředku a dělení podle druhu komiky kříží, je nasnadě, že komedie zápletková a situační (fraška) z prvního dělení inklinuje k veselohře, kdežto komedie charakterová a mravoličná ke komedii satirické. **Don Gil v zelených kalhotách** Tírsy de Moliny, Shakespearová **Komedie omylů**, Labichův **Slaměný klobouk** mohou posloužit zároveň i jako prototypy veselohry; Molièrův **Lakomec** a Ostrovského **I chytrák se spálí** jako prototypy komedie satirické. Komedie konverzační se blíží veselohře tam, kde převažuje samoučelná slovní komika, a satirické komedii v případech, že diskutuje závažné otázky společenské.

U vážných kritiků bývá veselohra pro svůj neúčinný charakter někdy bagatelizována. Její pozdně měšťácká podoba pro to skýtá dosti důvodů: záplavu růžových, úsměvně laskavých limonád o ničem, jejichž zápletky se motají kolem z prstu vycucaných pseudoprobémů a jejichž veselost je synonymem únikovosti (pěkné příklady najdeme ve veseloherní tvorbě našeho F. X. Svobody — viz např. jeho kdysi oblíbené veršované **Čekanky** o trampotách, jež vda-vechťivým „pannám“ způsobila vůle nepřející hraběcí vrchnosti, i o radostném naplnění milostných tužeb zásluhou nové vrchnosti přející). Pokud však toto bagatelizování míří k samotné podstatě veseloherního typu komedie, je pochybným předsudkem, pramenícím z absolutizace protikladu satira kontra humor (může být něco smutnějšího než satira bez humoru?) a z jednostranného preferování satiry před humorem.

Rejstřík satirického smíchu je široký: sahá od výsměchu drobným lidským vadám až k hlubokým analýzám podstatných charakterových deformací, od komunální satiry (všimající si okrajových, druhotných společenských úkazů) až ke klíčové modelové satire, usilující demaskovat podstatu společenského systému a jeho institucí.¹⁾ Tento vrcholný satirický typ proslavila ruská komedie 19. století. Hned na jeho počátku stojí dílo mistrovské — **Revizor** (1836). Za předmět důmyslné satirické analýzy si Gogol ve snaze „sebrat na jednu hromadu všechno špatné na Rusi“ zvolil život v průměrném provinciálním městečku. Katalyzátorem velkého demaskovacího procesu učinil domnělého revizora, trochu naivního a značně lehkomyslného a povídavého mladíka, jenž — vlečen překvapivou přízní situace — svým chováním inspiruje jednotlivé místní činovní-

ky k velkolepému stripýzu před očima diváků. Situační nedorozumění nám umožňuje proniknout do vnitřního chodu a vnitřního „pořádku“ městské správy a městského hospodaření. Zdánlivě náhodný a výjimečný případ se podle principu analogie stává případem modelovým, jehož podstata je zákonitá. Konkrétní, byť fiktivní ruské městečko funguje jako model samodržaví vůbec.

Charakteristické znaky tohoto druhu satiry — nemilosrdnou kritičnost, zveličující nadsázku a zjednodušující karikaturu — stupňují až na hranici tragikomiky a grotesky zlé satiry M. J. Saltykova-Ščedrina (*Pazuchinova smrt, Stíny*) a A. V. Suchovo-Kobylyna (*Proces, Smrt Tarekino-va*).

O zcela nové pojetí satirické komedie se pokusil první básník sovětské Rusi a zároveň iniciátor sovětské satiry Vladimír Majakovskij. Jeho metodu prozrazuje už svým názvem dramatická poema *Mystérie-buffa* (1918): pathos revoluční budoucnosti (mystérie) se tu pojí se satirickým výsměchem měšťácké minulosti (buffa). Tuto metodu aplikoval Majakovskij i na satirickou komedii (*Stěnice* — 1929, *Horká lázeň* — 1930), když se pokusil nazírat a hodnotit nejen minulost, ale i přítomnost z hlediska komunistické budoucnosti. Majakovského vizionářství spočívá na historické prognóze: jeho budoucnost — to není ideál a sen nadšence, jeho budoucnost — to je projekt. Setkáváme se tu poprvé se satirou, která nehodnotí lidské nedostatky z hlediska určitého etického ideálu, z hlediska přirozenosti lidské podstaty nebo utopického společenského cíle, ale z hlediska konkrétní společenské reality, která byt projektem je pro Majakovského skutečností nejskuteč-



Soubor Kolár AZNP Mladá Boleslav uvádí Nezvalovu hru *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. Foto B. Jakoubě

nější. Způsobnost nebo nezpůsobnost současného člověka zaujmout místo ve společnosti budoucnosti je měřítkem hodnot v *Horké lázni* a ve *Stěnicích* figuruje maloměšťák Prisyppkin jako kuriózní zrůda v historickém panoptiku budoucnosti. Projekt prověřuje projektanty.

Satira založená na hledisku budoucnosti, to je objevené novum, jímž básník Vladimír Majakovskij obohatil praxi i teorii moderní satiry. Esteticky zůstaly jeho záměry nedovršené: pathos budoucnosti se prosazuje často pouhou verbální proklamací, nedosahující dramatické působivosti satirického zpodobení minulosti a přítomnosti. Majakovského program syntézy zůstává ještě po půlstoletí otevřenou možností a provokativním impulsem.

ZDENĚK HOŘÍNEK

HERECKÝ VÝRAZ A HERCOVY PROŽITKY

PROŽITEK HERCE A PROŽITEK POSTAVY

Že jsou s hereckým prožíváním role spojeny značné problémy, uvědomoval si velmi dobře například už v polovině XVIII. století Lessing. Ještě než přeložil protiemocionalisticky zaměřený spisec Francesca Riccoboniho, napsal o něm referát, ve kterém zdůraznil, že požadavek, aby herec cítil, co představuje, považuje Riccoboni za šarlatánský. I když potom v Hamburské dramaturgii můžeme číst, jak daleko má ještě herec, který příslušnému místu role rozumí, k tomu, kdo je současně také cítí, jeden druh hereckého prožívání odmítal Lessing i roku 1767 zcela zásadně: totiž privátní city, které zůstávají nepředstaveny. Kdyby prý se měl rozhodovat mezi podobně prožívajícím hercem a takovým, u kterého všechno, co říká a činí, není nic jiného než mechanické napodobení, dal by přednost tomu druhému. Také další německý teoretik herectví — ale na prvním místě sám herec — Friedrich Ludwig Schröder, rovněž inspirovaný Riccobonim, varuje roku 1815 na základě zkušeností ze své vlastní praxe před nebezpečím poddávat se v roli dojetí a doporučuje hercům vytvořit si

při studiu role, během zkoušek i v průběhu představení jistý „mechanismus“, který by je uchránil toho, že by se dali při výkonu překvapit vlastní slabostí, tak charakteristickou pro citlivé duše.

Rozdíl takového postoje k hereckému prožívání od postoje boileauvské klasicistní poetiky je samozřejmě frapantní, ale vzhledem k zásadní odlišnosti klasicismu a sentimentalismu snadno pochopitelný. Boileauův požadavek, podle kterého musí být herec, chce-li dojmout diváky, nejdříve dojat sám, vyvolala potřeba citově oživit přísně zachovávaný racionalistický model, svazující herecké chování stejně pevně jako předepsaná forma básníková (a potom i hercova) slova. Zatímco například Schröderovi jde o to, přítomné city zvládnout, Boileauovi jde o hercovu schopnost vůbec je v sobě vyvolat, tj. prakticky o to, aby byl schopen se deklamovanými slovy sám dojmout a poskytnout tak od života značně vzdálenému výrazovému modelu alespoň čistě emocionální životnost. Nejde mu tedy ještě ani zdaleka o nějaké prožívání v duchu Stanislavského, tedy o „prožívání“, které spočívá ve vytvoření „žítva lidského ducha“ či „chodu myšlenek jednající osoby“, tj. ve

vytvoření vnitřního, nahlas nepronašenoého textu, motivujícího — a tím také po svém interpretujícího — někým jiným napsaný text postavy.

Právě přítomností tohoto samostatného „textu“ se totiž liší Stanislavského „prožívání“ od čistě emocionalistického způsobu vytváření role, spočívajícího v pouhém investování vlastní nespecifikované emocionální energie do cizího textu. Tento text pak specifikuje předmět uplatnění dané emocionální energie a příslušná jevištní konvence formuje její projev podle obvyklého, sociálně přijatelného, tj. estetizovaného, „opravdu jevištního“ způsobu. Může ovšem také jít o pouhou emocionální exhibici, víceméně bezohlednou k danému textu či obecně přijatým konvencím, jejíž ještě nejnevinnější (a nejkonzervativnější) specifikací může být dojetí sama nad sebou. Podobné, ale méně konzervativní exhibice mohou ovšem končit například i přímými fyzickými výpady proti publiku. O umění v takových případech už samozřejmě zdaleka nejde; zato jde jistě o naprosto opravdové emoce.

HERCOVY EMOCE A HERECKÁ TVORBA

Nějaké opravdové **subjektivní** emoce má ovšem herec na jevišti — do takové nebo oné míry — vždycky: mám na mysli trému, jejíž velikost je přímo úměrná herecově nezkoušenosti a žádostivosti úspěchu a nepřímo úměrná jeho herecké i (což je svým způsobem totéž) celkové lidské sebejistotě. Je ovšem jisté možné říci, že některé nesebejisté lidi herectví obzvlášť láká; jako by byli přesvědčeni, že nadměrné množství emocionální energie, činící jim bezesporu potíže při zvládnání úkolu adaptovat se v běžném životě, tj. zejména příslušně konvencionalizovat své civilní chování, může být při hraní příslušných hereckých rolí přeměněno tím nejvýhodnějším způsobem: tj. v chování natolik estetizované, že vzbudí obdiv a dodá tak původně nesebejistému člověku pocit jistoty i mimo prostor příslušné role. Tohoto cíle jako by mohlo být nejspíš dosaženo zvládnutím konvenčního hereckého výrazu. Odtud také potíže při snaze o přirozenost chování, údajně tak běžnou „ve skutečném životě“, má-li jí podobný nesebejistý herec vybavit svého hrdinu, nespočívá-li tedy jeho úkol v pouhém osvojení předepsaných — at nadneseně romantických či salónních, ale v každém případě předem daných a do značných podrobností rozpracovaných, tj. víceméně pouhým napodobením osvojitelných — konvenčních modelů chování.

Vlivem trémy se totiž takový herec snadno dostává do křeče. Právě Stanislavskij říkal, že je pro herce mnohem snadnější na jevišti pokrývat svou přirozenost než žít normálním lidským životem, a snažil se najít způsoby, které by herci umožnily cítit se přirozeně. Zajímavější než dost pochybné úvahy o tzv. veřejné samotě, kterou by měl herec na jevišti údajně pociťovat, i než všechny ostatní, samy o sobě jistě cenné a v jednotlivých případech nezbytné pomůcky a naprosto obecně platné Stanislavského poučky je zásadní směr, který přitom herce orientuje: hlavní cestu k odstranění nežádoucích subjektivních emocí, které v něm vznikají na scéně, spatřuje v **eticky** stimulovaném potlačení nároků svého vlastního, satisfakce se domáhajícího já ve prospěch „altruistického“ vcítění do postavy. (Přičemž způsob tohoto vcítování nepostrádá rysu, tak výrazně spjatého s křesťanskou tradicí: vzpomeňme na Stanislavského pravidlo snažit se i ve zlém člověku objevit, kde je dobrý.)

Z hlediska žádoucí herecké produkce by bylo ovšem i podobné citové zaangažování málo platné, kdyby zůstalo jenom u pasivní reakce. (A před podobným nebezpečím, obsaženým svým způsobem v samotném pojmu „herectví prožívání“ varoval svého času v knize, věnované Stanislavskému, už Volkenštejn.) Platné bude jen tenkrát, bude-li spjata se skutečně **tvůrčí** aktivitou, která nemá samozřejmě nic společného s pouhým vybitím nahromaděné emocionální energie, ať jde o vybití nekontrolované (třeba i v podobě agrese zaměřené proti obecenstvu), nebo kontrolované (tj. udržované jakž takž v mezích příslušné di-



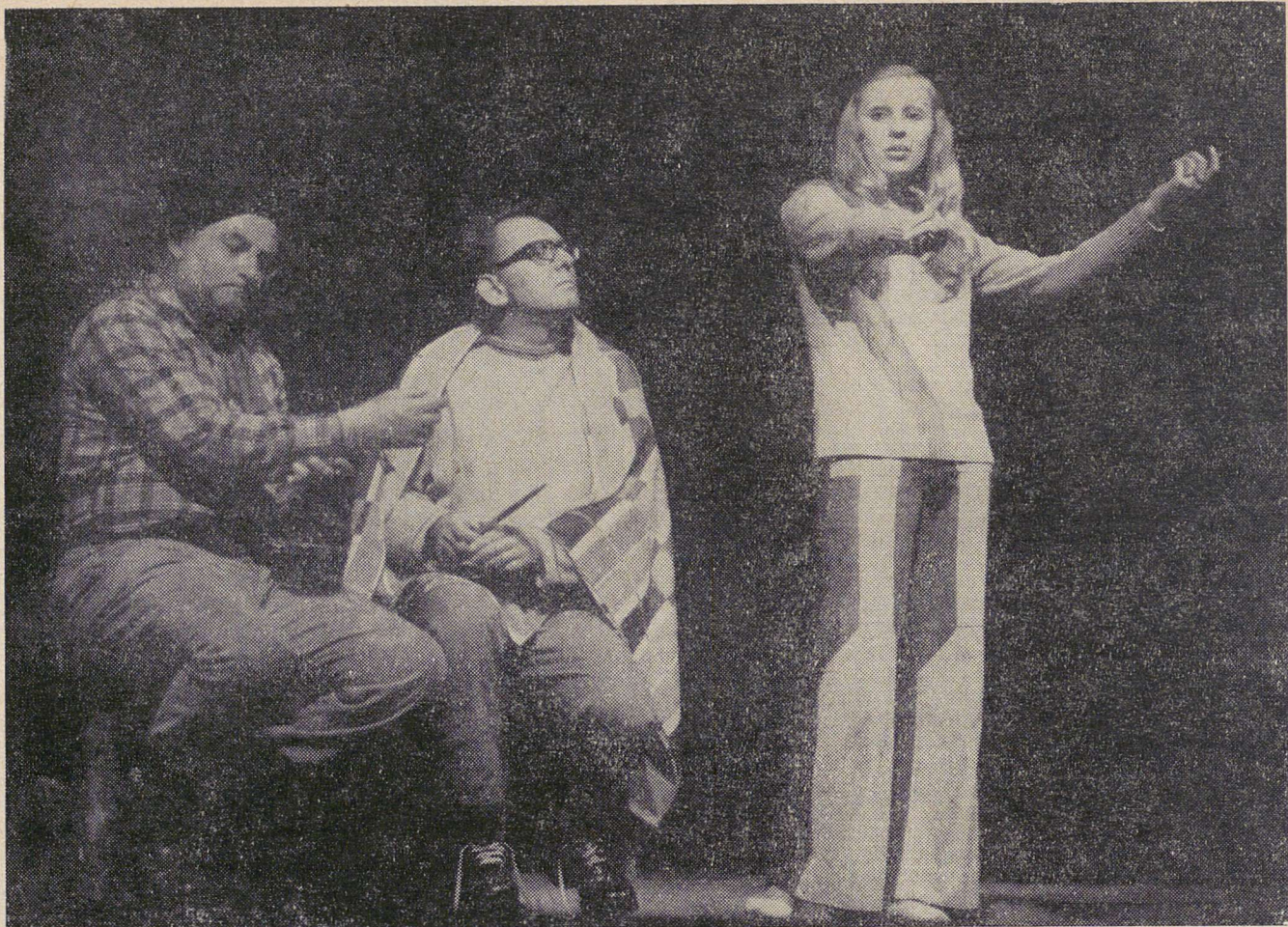
Z. Karnoldová v roli doktorky v rakovnické inscenaci Jilkova Silvestra

vadelní konvence). Teprve taková tvůrčí aktivita přeměňuje příslušnou emocionální energii způsobem v umění jediné adekvátním: nikoli pouhou adaptací k danému modelu chování, resp. naplněním tohoto modelu příslušným citem, ale skutečně umělecky produktivním způsobem. A ten spočívá v originálním zpracování příslušného materiálu, kterým je pro herectví lidské jednání. Ano, tvůrčí zaujetí není zdaleka totožné s emocionálním zaujetím. Je to zaujetí bytostné, tedy nejenom emocionální, ale například — i rozumové: nebudeme jistě daleko od pravdy, nazveme-li toto tvůrčí zaujetí dokonce zápasem. Ale nejenom prvků emocionálních s rozumovými, ale například i duševních s tělesnými, které ovšem mezi sebou nezápasí v tom smyslu, že by jeden měl zvítězit nad druhým; právě proto, že si v jistém smyslu překáží, se současně doplňují a navzájem překonávají v tvůrčím aktu. Zkrátka, emocionální energie je i v herectví něco platná jenom do té míry, do jaké se její pomocí může pohánět jistá produkce.

VÝRAZ A KONVENCE

Jistý konvenční herecký projev je vždy výsledkem vyrovnání s tlakem daných podmínek, a to jak — příkladně — podmínek slyšitelnosti v daném divadelním prostoru, tak třeba nezbytného rozdílu mezi reálným a jevištním časem, příp. podmínek žánru a tradice. Překonání staré konvence je tedy vždycky nutně novým pokusem o vyrovnání s danými podmínkami, z nichž ne všechny jsou určeny objektivně, protože si je dává sám umělec.

Dramatik — konkrétně Shakespeare — si například vybere moment jisté akce jako rámec reflexe, ke které konkrétní situace, k podobné akci podněcující, může dát nejlepší oprávnění. Může jít třeba o slovně rozvinutý povzdech nad tím, jaký je to svět, ve kterém jsou lidské přednosti,



Otčenáškovu hru *Vikend* uprostřed týdne uvádí Divadlo Hanácké obce z Prostějova. Foto P. Štoll

kteří někdo má, pro dotyčného nebezpečnější než nejhorší nepřítel, protože ve spoustě lidí proti němu probouzí vražednou závist. Výraz příslušné emoce, který je s takovou reflexí spjatý, se ovšem nemůže řídit „přirozenou“ emocionální povahou samotné reflexe (tj. takového povzdachu nad světem), protože jí protičeí povaha akce, spočívající ve snaze zabránit takovému člověku vrátit se domů, protože tam na něho čeká závistivý vlastní bratr, který se ho chystá zavraždit. V takovém případě si obě stránky předpokládaného projevu musí protičeít jistě i rytmicky a tempově: povzdech si bude rozhodně vynucovat tempo pomalejší než akce, při které záleží možná na každé sekundě. Příslušný projev bude muset mít asi spíš tempo a rytmus předpokládané akce. Bude-li ovšem mít dané místo tempo a rytmus této akce, bude tím emocionální výraz přiléhavější docela přirozeně k citované reflexi, do značné míry zkreslený a herec se může bránit, že říká danou reflexi v tomto tempu a rytmu na něm není možné chtít, protože by to nemohl říci pravdivě, tj. s příslušným prožitkem. Jenomže i spojení dané akce s danou reflexí je z hlediska „skutečného života“ sotva pravdivé. Je to prostě podmínka, kterou neurčil tento „skutečný život“, nýbrž dramatik v souvislosti s celkovou strukturou díla, v jejímž rámci je takový postup zcela oprávněn. Ostatně, například forma sonetu je z hlediska běžného života jistě taky sotva obvyklý způsob vyjádření, a přece byl nejeden básník ochoten se jí podrobit. Ale neznamená citovaný požadavek pro herce, že musí zvládnout citovanou pasáž zkrátka bez pro-

žitku jen pomocí tzv. herecké techniky (v daném případě např. techniky rychlé mluvy)? Rozhodně ne.

I výraz v běžném životě se přece řídí podle nějakých daných podmínek; možná lépe řečeno, na základě jistých podmínek vznikají jisté víceméně zkonvencionalizované výrazy, jejichž podobě způsob projevu individuálních emocí víceméně přizpůsobujeme. Tím tyto emoce nikterak neztrácejí na pravdivosti; ovšem obsah a zaměření emocí se jistým — společensky žádoucím — způsobem specifikuje, tedy specifikuje se právě vzhledem k jistým podmínkám, v nichž by zkonvencionalizovaný, nekultivovaný projev dané emoce mohl mít neblahé následky. V případě shora citované pasáže je herec nucen rezignovat na obvyklý výraz a právě díky tomu se mu dostává příležitosti specifikovat emocionální náplň, pravděpodobně spjatou s danými slovy, novým způsobem, tj. dát podobnému povzdachu nad světem nejenom zvláštní formu, ale díky jí i nový obsah. A tak jsou podobné specifické podmínky pro výraz emocí vlastně výhodné a umění bez takových podmínek ani nemůže existovat. Použijeme-li totiž k projevu jisté emoce výrazu obvyklého v běžném životě, příslušný specifický obsah se dostatečně neaktualizuje. Použijeme-li pak výrazu obvyklého v nejrůznějších víceméně podobných situacích na scéně, tj. výrazu specifikovaného jen jaksi obecně herecky či jevištně, bude tento výraz provázet opravdu tzv. herecká či jevištní emoce, tedy emoce, jejíž obsah je jen obecně herecký či divadelní a která nějaký specifický obsah ani nemůže nést.

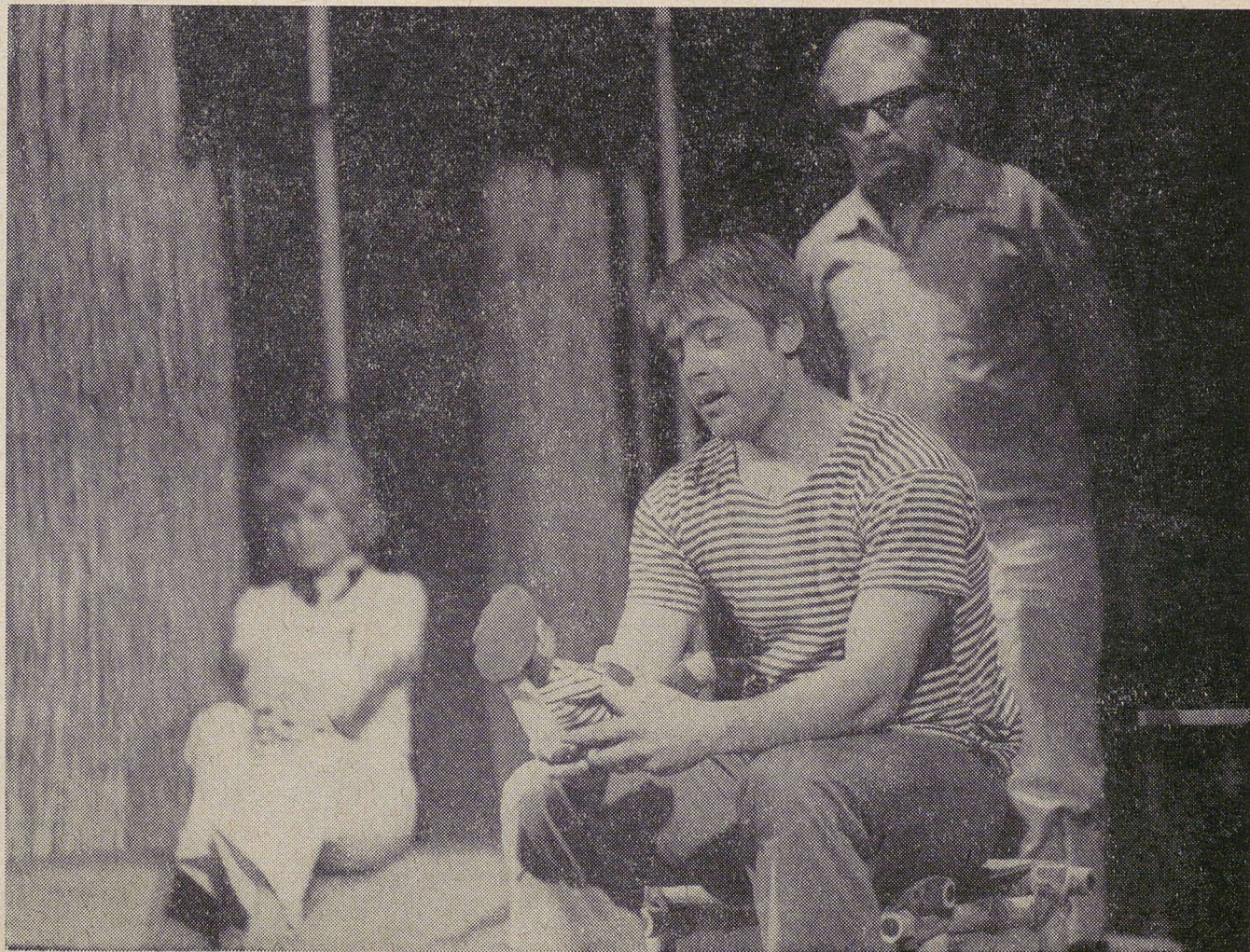
VE ŽLEBECH PO OSMÉ

Pionýři ZDŠ ze Žlebu uvítali kulturní vložkou účastníky VIII. krajské soutěžní přehlídky vesnických a zemědělských divadelních souborů. Vlastní přehlídka byla zahájena představením domácího souboru J. K. Tyl Tylovou hrou Lesní panna. Znovu se prokázalo, že ač se tato báchorka vyskytuje na jevištích jen poskrovnu, stává se dramaturgickým přínosem. Žlebský soubor získal za toto představení čestné uznání, stejně jako Věra Kripnerová (Lesní panna) a Antonín Kršňák (kovář Závora). Mladý, sympatický divadelní soubor Vojan z Libice n. Cidlinou si vybral pro své soutěžní představení komedii E. Braginského a E. Rjazanova Sůva. Soubor z Libice je na žlebské přehlídce již po čtvrté a opět čestně reprezentoval vesnické soubory z Nymburska. Nutno přiznat, že si tento mladý kolektiv zvolil hru nad své herecké možnosti, takže vedle vynikajícího hereckého výkonu Heleny Vondruškové v titulní roli se objevily i výkony slabší. Uznání si zasloužilo výtvarné řešení scény. Nováčkem na přehlídce byl dramatický odbor KP Kácov, který jako reprezentant kutnohorského okresu zahrál Stroupežnického Naše furianty. Tato volba byla šťastná nejen pro obnovení divadelní činnosti v Ká-

cově, ale i pro dramaturgii přehlídky. Herecké výkony všech hlavních představitelů byly přesvědčivé, snad až na herecké ztvárnění manželských dvojic Fialových a Šumbalových. Dík patří Kácovským také za to, že přivedli na jeviště řadu mladých a talentovaných ochotníků. Čestná uznání po zásluze získali Jaroslav Ečer, Vlasta Jiterská a Josef Valíček.

V druhém týdnu přehlídky se představil nový mládežnický kolektiv Divadlo mladých při KaSS Žleby v mimosoutěžním představení hry Hany Bednářové Daň zraní. Režisérské dvojici M. a L. Langrovým se podařilo získat diváky vhodným obsazením a zaujatou hrou mladých nadšenců. Dalším nováčkem byl reprezentant kolínského okresu divadelní soubor ze Starého Kolína se hrou Jürgena Frickeho Druhá tvář. Soubor začal pracovat před půl rokem a díky režii zaujal některými hereckými výkony v této nepřilíh kvalitní předloze. Cenu za mladý herecký výkon získal Milan Blahož. Divadelní soubor Vydra Vitana Byšice inscenoval Korbelovu hru z vesnického života Sousedi. Díky textové úpravě a úsilí zkušeného režiséra S. Roby se podařilo vytvořit působivé a veselé představení, které mělo

Rodovského Hadí ostrov v provedení souboru z Bystřice u Benešova. Foto Štol



u obecnstva značný ohlas. Soubor si odvezl cenu za režii a Eva Hvolková čestné uznání za vytvoření postavy Jitky.

Závěrečným představením přehlídky byla československá premiéra hry K. Rodovského *Hadí ostrov* v provedení souboru z Bystřice u Benešova. Bylo to poctivě připravené představení, v němž byla patrná cílevědomá režisérská práce i herecké snažení. Právem bylo toto představení oceněno jako nejlepší a Ludvík Němec získal za vytvoření postavy generála čestné uznání. Inscenace byla navržena na Národní přehlídku vesnických a zemědělských souborů ve Vysokém nad Jizerou, kam porota doporučila i představení souboru z Byšice s Korbelovou hrou *Sousedí*. Oběma posledně jmenovaným představením přihlíželi i autoři.

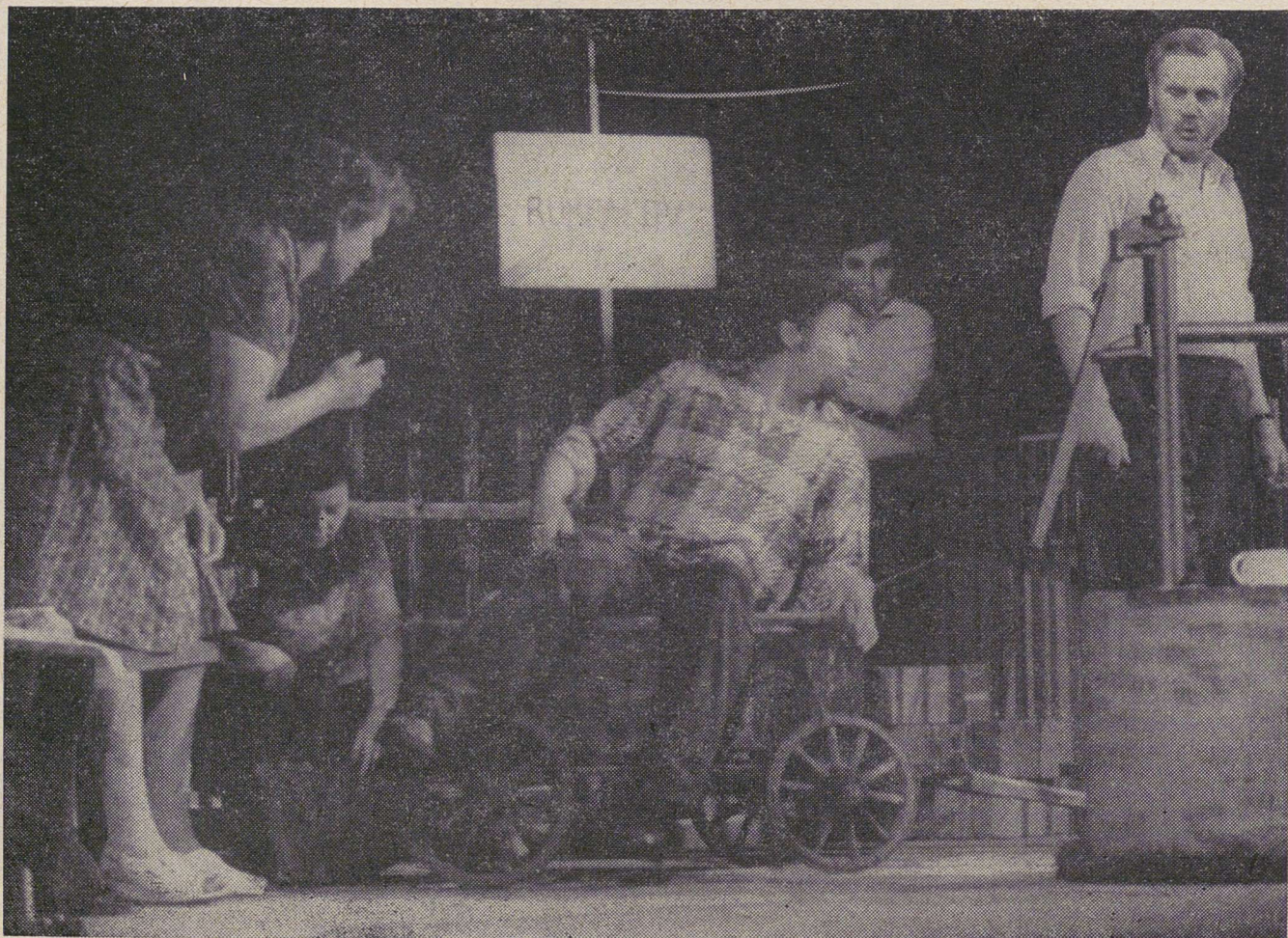
Posledního představení se zúčastnila vedle zástupců KV KSČ, ÚV SDR ČSR a KKS i delegace velvyslanectví Vietnamské socialistické republiky. Mezi dalšími hosty byli zástupci okresních i místních stranických a státních orgánů.

Základním kladem letošní žlebské přehlídky byla žánrově pestrá dramaturgie. Nebylo by na škodu, kdyby v příštích ročnících byla ještě obohacena o hru pro děti a mládež. Přehlídka ve Žlebech byla i letos úspěšná.

L. L H O T A



Na této straně snímky z Korbelovy hry *Sousedí*, kterou uvedl na žlebské přehlídce soubor Vydra ZK ROH Vítana Byšice. Na vedlejší straně záběr z pohádky E. Krásnohorské *Medvěd a vila*, kterou úspěšně hraje kolínské Malé divadlo. Foto Štoll







Mladoboleslavská inscenace hry V. Nezvala
Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou

tip pro vás

Generační problémy a problémy s láskou spojují čtyři z her, které jsme vybrali z edice DILIA. Petiškova **Loupežnice** (4 muži, 1 žena) je jakousi současnou reminiscencí na známé čapkovské téma. Tentokrát je hrdinkou dívka-stopařka, která vnese přinejmenším změnu do ustáleného pořádku každoročně se opakující „pánské jízdy“. Mladí tři mužů, kteří se scházejí ve výroční den svého zachránění z německého lágru, bylo tímto okamžikem úniku z nebezpečí smrti poznamenáno. V jejich nahodilém vztahu k neznámé dívce se promítá jejich vztah k dnešnímu mládí. V myšleních i chování hrdinů se odkrývají jejich životní prohry i vítězství a nakonec i jejich vzájemný vztah je podroben zkoušce. Autorovi hry se podařilo výstižně zachytit mentalitu padesátníků i dnešního mládí, zachytit momenty jejich sváru.

Vyhraněný spor rodičů a dětí v ryze komediální rovině je tématem hry **2X Kateřina** od Hildegard Schöbelové z NDR. Kateřina-dcera popudí své rodiče vehemencí svého milostného vzplanutí k matčině kolegovi. Místo myšlenek na maturitu, další studia a

na budoucí dobré uplatnění v nějaké profesi zaujme oproti své ambiciózní matce ryze ženské stanovisko: chce se vdát, mít děti, pečovat o domácnost. Vyrostla totiž v rodině pracovně zaneprázdněných rodičů, kteří na ni neměli nikdy čas. Autorka se shovívavou ironií a s úsměvem řeší konflikt obou extrémních stanovisek. Přizve ku pomoci osvědčenou hříčku náhody či přírody: matka s dcerou se nakonec scházejí v porodnici. Rodí se syn, vnuk, ale také dcera a tetička zároveň.

Úvahy o generačních rozdílech prolínají i do silvestrovské oslavy hrdinů hry **Ozvěna** (9 mužů, 1 chlapec, 3 ženy) litevského autora Raimundase Samulevičiuse. Dva kavárenské stolky, u nichž se na oslavu nového roku hrdinové sejdou, mají mezi sebou zdánlivou přehradu věku, která se postupně snižuje. Vždy přesně o tolik, o kolik narůstají bariéry mezi samotnými spolustolovníky. Na jedné straně zřejmý manželský trojúhelník, plný předstírání, falše a sobectví, na druhé mladí lidé, z nichž někteří předčasně stárnou moudrostí maloměstáků a pózérů. Tentokrát je to spíše lehká melancholie a nostalgie, s níž dramatik nahlíží do života svých postav a útržkovitě i do jejich minulosti.

Na rozdíl od dvou předchozích uváděných titulů bude tato hra režijně náročnější, vyžadující už určitou invenci i aranžmá, ale především v postižení atmosféry, ve vystižení podtextů, které dialog ukrývá.

S podivuhodnou, zdánlivě až absurdní atmosférou, si budou muset poradit případní inscenátoři španělské komedie Miguela Mihury **Maribel a podivná rodina**. Na základě smlouvy s autorem je hra devizově volná. To je ovšem jen jeden důvod, proč ji můžeme amatérským souborům doporučit. Ten hlavní, jímž se už po přečtení nabízí sama, jsou velice dobře napsané čtyři hlavní postavy (celkem v obsazení 2 muži, 4 ženy), napínavý děj a přitom živé komediální situace. Dvě staré paní — matka a teta — touží po tom, aby jejich osamělý, leč zámožný syn a synovec Marcelino se brzy oženil. Tak přichází do této rodiny Maribel, jejíž dřívější „zaměstnání“ je na prostě zřejmé, jen Marcelino a obě staré dámy nic nechápou, nebo nechťejí. Neptají se po minulosti, svojí neuvěřitelnou dobrotou probudí v dívce to, co sociální zařazení umrtvilo. Autorovi však nejde o příběh, který by mohl posloužit v zjednodušené podobě jako banální historka. Těžiště hry spočívá v dialogu starých paní, jemuž kontrastuje dialog mladších hrdinů. Z celkového vyznění hry vysvítá Mihurova obava o lidskou společnost, o dnešní svět, aby v něm postupně dobrota, důvěřivost a nezištná láska neztrácely své místo a nestávaly se jen neuvěřitelnou absurditou či báchorou. **hš**

OLOMOUCKÉ ANGAŽOVANÉ DIVADLO

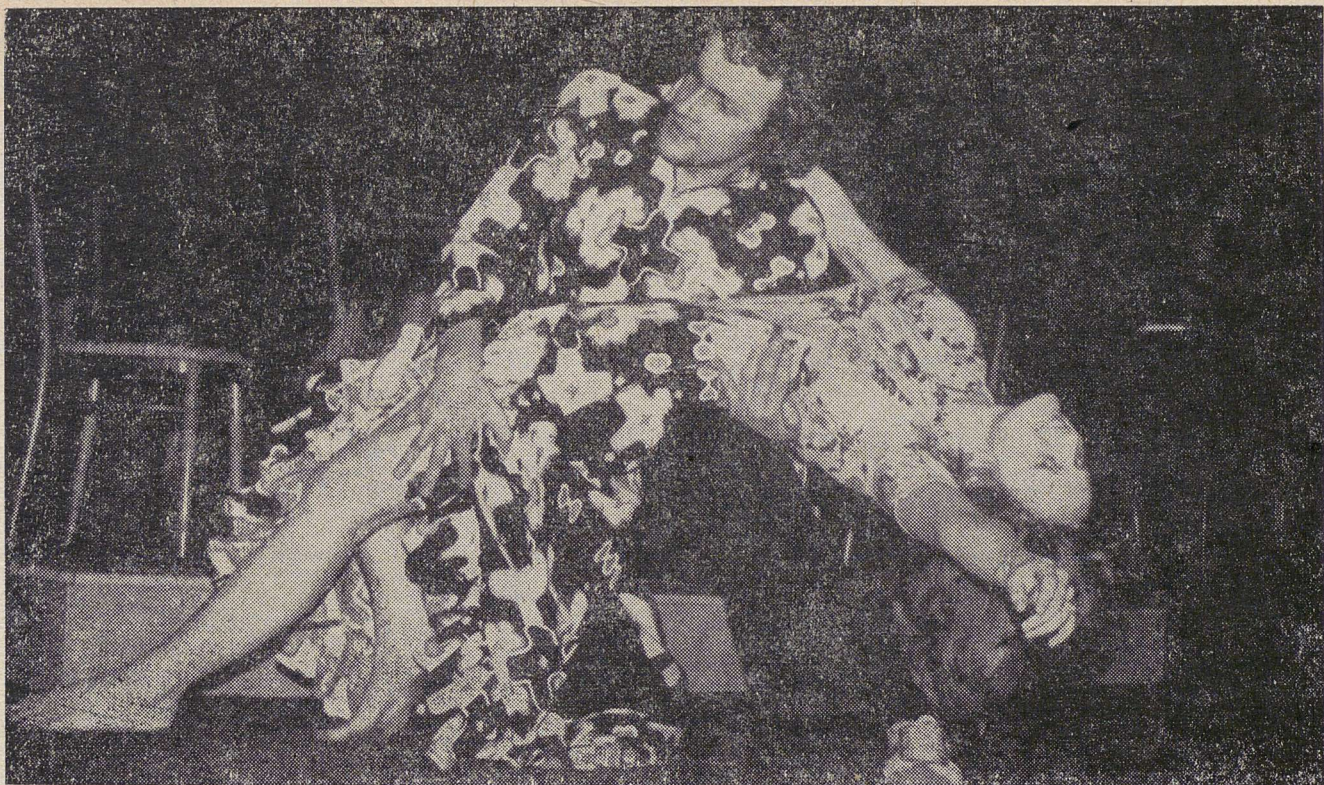
Mladý člověk mnohdy pocituje osobní povinnost vypovídat o svém okolí, o době, v níž žije a v níž se sám utváří. A patrně proto vzniklo před třemi léty na filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci Angažované divadlo 73. Začínalo se samostatnými kulturními pořady, které vedly k organizačnímu i uměleckému stmelení kolektivu. Členové věděli, že je čeká mnoho práce, organizační a později i programové těžkosti. Pustili se do náročných práce. Zavazoval je i název souboru — Angažované divadlo. Za prvních šest měsíců své činnosti připravili a uvedli již jako členové Angažovaného divadla 74 deset premiérových pořadů. Mezi nimi např. Pásmo sumerské poezie, večer věnovaný Pablu Nerudovi a výrazný dramaturgický počín Blues pro bláznivého básníka — pořad z veršů básníka Hraběte. Režisérovi Stanislavu Hoškovi se podařilo v osobitém pojetí Hrabětovy poezie seznámit diváky se zcela novým pohledem na dílo tohoto předčasně zesnulého básníka.

S každou změnou v letopočtu Angažovaného divadla docházelo i k některým změnám v celkové činnosti studentského souboru. Na fakultu přicházeli noví posluchači a mezi nimi opět ti, kteří chtěli uplatnit svůj talent prací v souboru. Začíná se měnit i souborová dramaturgie. Prvním velkým počínem Angažovaného divadla 75 se stalo nastudování Langrovy Periferie. Pořady prózy a poezie ustupují do pozadí. Na scénu se dostává dialog, důraz se klade na jevištní řeč a pohybovou složku. Nároky stoupají.

Kolem Angažovaného divadla se soustřeďují stále síly, organizátoři, herci, režiséři, autoři. Jmenujme především Rudolfa Bajera, Richarda Crhu, Pavla Soudu.

V současné době, tedy v období, kdy se k názvu Angažované divadlo připojuje číslo 76, uvedli vlastní hru Erotikon. Autoři si vzali na mušku některé nezdramé jevy, které se ještě projevují i v lásce mezi mladými. Komedie pracuje s jemnou a přitom lehce dešifrovatelnou ironií. Deset obrazů komedie Erotikon znamená stále plnou scénu a nepřetržitý pohyb. Sympatické je, že si s chutí zahrají i autoři textu i hudby. Jeden z autorů (R. Bajer) komedii režíroval.

Angažované divadlo 76 hraje nejen pro olomoucké vysokoškoláky, ale připravuje i několik zájezdových představení. **STANISLAV JUGA**



Angažované divadlo z Olomouce uvádí vlastní komedii Erotikon. Foto S. Jaga

KUŘIM ŽILA DIVADLEM

Divadelní ochotníci okresu Brno-venkov se koncem měsíce května sešli v Kuřimi na již tradiční celookresní divadelní přehlídce, která byla pořádána v rámci celostátně vyhlášeného festivalu zájmové umělecké činnosti. V pořadí již osmá přehlídka se letos v Kuřimi konala poprvé a díky velmi dobré organizaci pořadatelů — Okresního kulturního střediska Brno-venkov, Okresní odborové rady Brno-venkov a Domu kultury ROH TOS Kuřim splnila svůj účel a důstojně přispěla k oslavám 55. výročí založení KSČ, na jehož počest byla uskutečněna. V průběhu přehlídky se představilo pět souborů z různých míst okresu.

Jako první vystoupil soubor Osvětové besedy z Vojkovic s „tragickou estrádou“ Jiřího Brdečky Limonádový Joe. Soubor OB Vojkovice je souborem mladých, jeho věkový průměr je 18 let. Vedoucí a režisér Lubomír Spáčil proto vybral pro své herce, kteří poprvé stáli na jevišti, námět, který je zaujal, kde se mohli vydovádat a zároveň vhodnou formou bojovat proti nevkusu. I když představení mělo řadu chyb, je nutno takovému začátečnickému snažení vzdát hold. Splnilo

své poslání, získalo vojkovickou mládež pro divadlo, ukázalo možnost dobré zábavy i jednu z cest estetické výchovy.

Druhý den přehlídky předvedli kuřimským divákům svá vystoupení dva soubory: soubor Osvětové besedy z Prace a Karasovo divadlo SZK Tišnov. Pratečtí, kteří si ke spolupráci přizvali herce ze Soběšic, přišli na přehlídku se známou hrou Pavla Doštála Výtečníci — o studentech, kteří chtějí vyzrát na profesory tím, že se budou učit. Dobré výkony herců, a především režie, kterou j. h. převzala Inka Okleštková ze Soběšic, byly základem úspěšného představení. Na souboru bylo vidět, že se nezaměřuje pouze na „nácvič“ hry, ale že se snaží rozvíjet fantazii, pěstuje pohybovou výchovu, správnou mluvu a výslovnost prostřednictvím jazykových cvičení. Režisérka pak dokázala vkusným způsobem vyřešit řadu vtipných situací, které hru provázejí, a uplatnit dlouholeté zkušenosti z práce s mladými herci.

Zkušený dobře organizovaný soubor Karasova divadla SZK Tišnov uvedl Shakespearův Večer tříkrálový. I když

Tišnovští mají ve svých řadách zkušené herce, jako L. Kosteleckého, M. Ondráčka, V. Turinského, V. Kosteckou a mnoho dalších, přece jenom se jim tak těžký úkol zvládnout Shakespearův verš plně nezdařil. Představení však nelze upřít snahu a talent, odvahu ani poctivost v boji s náročným úkolem.

Příjemným překvapením byl třetí — závěrečný den přehlídky. Dětské představení souboru Osvětové besedy Jiřkovice, vedené a režírované zkušeným a obětavým ředitelem školy Jaroslavem Snížkem, bylo vzorovým představením. Hráli žáci páté třídy ZDŠ. Režisér dokázal díky svým dlouholetým pedagogickým zkušenostem vést své „herce“ k prostému, dětsky půvabnému projevu, kterým okouzlili obecenstvo. Dobře mluvili verše, srozumitelně, s velkým zaujetím, soustředěním, se smyslem a citem pro charaktery, s okouzujícím elánem. Líbezná představení zanechalo v divácích krásný zážitek. Hrála se pohádka L. Vaňkové Princezna a šašek.

Přehlídku zakončil hostitelský soubor Domu kultury ROH TOS Kuřim

zpěvohrou V. Dvořáka Sto dukátů za Juana v režii Emila Kříčky, který se podílel na úspěchu představení též herecky. Představení mělo dobrou úroveň ve všech složkách. Jde o sou-

bor velmi vyspělý. Snad za všechny v tomto velkém obsazení jmenujme L. Máchala za jeho rozsochatého vysloužilce, B. Hladíka za titulní roli dobře pěvecky i herecky ztvárněnou, A. Po-

lakovou za půvabnou Kristýnku, O. Boleslava jako upovídaného Rolanda a J. Vavřika za dobře vystavěnou figurku kostelníka.

Z. KOUTNÍKOVÁ

ZÁPISNÍK

PRAHA Začátkem července zemřel po krátké těžké nemoci ve věku 32 let náš dlouholetý spolupracovník, divadelní fotograf Vilém Sochůrek. Divadelní veřejnosti je znám jako vynikající divadelní fotograf. Ve svém oboru získal zvučné jméno. V roce 1974 získal na Mezinárodním trienale v jugoslávském Novém Sadu zlatou medaili za soubor svých fotografií. Odchodem Viléma Sochůrky ztrácíme nejen divadelního fotografa, ale Divadelní ústav svědomitého kolegu a odborníka-dokumentátora.

PARDUBICKO OV SČDO okresu Pardubice a Chrudim vyhlásily na počest 55. výročí založení KSČ a voleb do zastupitelských orgánů soutěž aktivitu, z jejíchž kritérií zde uvádíme: socialistický závazek souboru, dramaturgický plán souboru s ohledem na významná výročí, vystoupení kolektivů i jednotlivců, brigády v akci Z, účast v akci „Pomoc Národnímu divadlu“, školení, dopisovatelská činnost, odběr Amaterské scény aj.

KADAŇ XIX. Kadaňský divadelní květen se konal pod záštitou rady Městského národního výboru v Kadani a jeho pořadatelem byl Kulturní dům pracujících. Na přehlídce vystoupil Divadelní soubor Karel Čapek při ZK ČSD Chomutov se hrou Františka Hrubína Kráska a zvíře, DS Alois Jirásek z Vejprts s komedií Miroslava Horníčka Dva muži v šachu, DS Karel Čapek z Děčína s komedií Františka Kožíka Komediant a na závěr sehrál místní soubor Slovan při KDP Kadaň frašku Maurice Hennequina Lhářka. Součástí přehlídky bylo také vystoupení dětských souborů z Radonic, Klášterce nad Ohří a Chomutova.

První cenu dostal domácí soubor za komedii Lhářka. Cenu za režii si odvezl František Pflanzler z děčinského souboru a cenu za nejlepší výpravu získal O. Dostál z divadelního souboru z Vejprts. Anketa diváků označila za nejspěšnější představení inscenaci domácího souboru.

Na úspěšném uspořádání přehlídky se nemalou měrou podílely průmyslové podniky

a závody z Kadaně a okolí, které převzaly spolu se škola-mi patronáty nad jednotlivými divadelními soubory.

M. VOJTÍŠEK

TURNOV Střední zdravotnická škola v Turnově dala z popudu prof. Jaromíra Horáčka opět zelenou svému divadelníku Mandragora. Soubor uvedl vlastní pásmo Písníčky pro Marcelu v zajímavém prostředí sklepa na zámku Hrubý Rohozec u Turnova.

V. P.

DOBRUŠKA VI. ročník krajské přehlídky dětských divadelních souborů Šubertova Dobruška se konal na počest XV. sjezdu KSČ a byl zařazen do akce „Kultura mládeži — mládež kultuře“. Organizátory byl ZK JAS ROH Dobruška, OKS Rychnov spolu s KKS Hradec Králové a patronátní závody v Dobrušce. Většina účinkujících souborů je přihlášena do celostátní soutěže aktivitu ZUČ, a tak se přehlídce dostalo pečlivého dramaturgického výběru a přípravy jednotlivých inscenací. Přehlídku zahájil soubor pionýrské skupiny Víta Nejedlého z Moravské Třebové, který uvedl novodobou pohádku Jak děti zachránily svět. Po zásluze byla oceněna zejména režijní práce J. Poláčka, ale i talentované herecké výkony pionýrů. Dětský divadelní soubor obou ZDS v Kostelci nad Orlicí přivezl na přehlídku Kainarovu Zlatovlásku. Dále vystoupil taneční soubor LŠU Pardubice—Polabiny s taneční pantomimou Evy Malátové Černoušek a opíčka. Šípkovou Růženku sehrál divadelní kroužek mládeže OB z Čestic. Bylo to prostě, ale působivé představení pohádky, zejména pro dětské publikum z mateřských školek. Divácky nejdělejší představení připravil dramatický kroužek při ZDS, Pulická ulice, z Dobrušky, který nastudoval v režii J. Melichara a M. Sixty Hokrovu hru O brejlatý princezně. Soubor má dlouholetou tradici a postaral se o důstojné zakončení přehlídky. Na závěr byl uspořádán aktiv za účasti představitelů okresu a pořadatelů, na němž bylo provedeno zhodnocení přehlídky a určeny její perspektivy v dalších ročnících.

ba

ŘEVNICE Divadelní soubor Městského kulturního střediska v Řevnicích uvádí v letošní

letní sezóně ve svém lesním divadle Shakespearova Hamleta v režii M. Plachého a na scéně J. Dobrého. Hlavní roli vytvořil Ivan Tamchyna.

SEVEROČESKÝ KRAJ Již sedmou sezónu sledujeme u nás v kraji ve statistickém přehledu činnost ochotnických souborů. V sezóně 1975—1976 bylo v kraji 84 činných souborů, které uvedly 228 divadelních titulů v 716 inscenacích. Průměr repríz na jeden titul činí 3,1. Všechna představení navštívilo 120 022 diváků, což činí v průměru 167 diváků na jedno představení. Ze 716 představení bylo hráno 113 inscenací českých autorů, 8 slovenských autorů, 33 české klasiky, dále 62 her ruských a sovětských autorů, 9 autorů dalších socialistických států, 10 autorů světové klasiky, dále 29 představení her západních autorů, 227 pohádek (většinou českých autorů) a 225 různých pásem, zejména ke slavným výročím. Nejhranějším autorem byl Jan Jílek, jehož Silvestra uvedly tři soubory celkem patnáctkrát a jehož pohádky uvedlo sedm souborů celkem dvaařicetkrát. Z autorů her pro dospělé pak následují: J. K. Tyl, A. Vampilov, František Hrubín a autorská

dvojice Arkanov-Gorin. Z pásem, z nichž jsme evidovali pouze vystoupení kolektivů v délce trvání přes 30 minut, bylo uspořádáno 10 recitálů, 36 estrád, 44 pořadů pro děti, 35 pořadů věnovaných oslavám VŘSR, Měsíce čs.-sov. přátelství a oslavám V. I. Lenina, 35 pořadů k oslavám májových dnů, XV. sjezdu KSČ a 55. výročí založení KSČ, 29 pořadů bylo věnováno ženám, 17 Únorovému vítězství, 8 sborům pro občanské záležitosti, 6 důchodcům. — Dokončili jsme rovněž pasportizaci všech přehlídek a festivalů. V sezóně 1975/76 bylo na území kraje pořádáno celkem 25 těchto akcí. Z celkového počtu bylo 16 festivalů uskutečněno v období leden—červen, 9 v období září—prosinec. Dvě přehlídky byly mezikrajské (Jablonec n. N. a Hejnice), tři krajské, jedenáct okresních (z toho 4 dětské) a devět místních. Největší počet festivalů byl uspořádán na území okresu Chomutov — šest. V okrese Jablonec — 4, v Liberci, Litoměřicích a Teplicích po třech atd. Na těchto festivalech a přehlídkách bylo uvedeno 142 představení, která navštívilo 24 tisíc diváků, tj. v průměru 295 diváků na jedno představení. J. DOLEŽAL

HROM DO HROMÁDKY

(Ukázka z pásma, které předvedlo na XX. Šrámkově Písku Studio P ODPM z Jindřichova Hradce)

ZPÍVAJÍCÍ BRÝLE

Já nosím, brýle, ty nosíš brýle, on nosí brýle, ona nosí brýle, My nosíme, vy nosíte, oni nosí Všichni nosíme své brýle Brýle jsou naší ozdobou brýle vidí to co oči vůbec nemohou brýle vidí to co oči nevidí

NEDELNÍ CHVILKA PORÉZIE

Emo dej si Pomo Pomo to je vono Emo dej si pomo Vono to je pomo

Emane, Emane nic se ti nestane ale jen když budeš pít limonádu Favorit

Emo, kde máš katata
vždyť jsi celá nahatá
vem si sítěť aspoň list
ať si mohu v klidu číst

Chyba byla v tom
že se Eman lek
nebo taky v tom
že to špatně řek'

Emane dupej, dup, dup, dup
Emane tukej, fuk, fuk, fuk
Emane mukej, muk, muk, muk

Ema, Ema, ta má, ta má
věno, věno, tělo, tělo
a co více po mamince
starou kredenc Jóžo Ferenc

NEPODARĚNÁ

Nevím, nevím
co vy víte.
Co vy víte,
co já vím.

Že vy víte?
Ach já vím,
ale vám to
nepovím!

Že vy víte,
co já vím?
Nevím, nevím.
Odpovím.

Nevím, nevím!
Co vy víte?
Co vy víte?
Co já vím?

Co tím chtěl autor říci, to
opravdu nevím. Ale jedno je
jasné. Neovládá interpunkci,
neovládá jazyk, neovládá ani
rytmiku ani techniku, a to už
samo o sobě stačí k odsouze-
ní, neboť nezáleží, co se píše,
ale především jak se píše. To
by potom mohl dělat umění
každý gramotný pastevec!
A teď už jenom umění!

Votomotofotorotolo-
totototototo
hyježijepijedyjenyjerykyje
lestoděstotěstovestomesto-
presto!

Hami hami hami hami špunt
Hami hami hami hami grunt
Hami hami hami hami lump
Hami hami hami hami rump
Hami hami hami hami hop
Hami hami hami hami stop

HOLENEK

Holenku, holenku
kdepak máš milenku
neměls na ni čas
milenku vzal čas

ŽENEC

Ženu se, ženu se
nevím kam,
jsem ženec jsem ženec
pospíchám.

ROZPOČITADLO

Enyky benyky kliky bé
dolary feniky franky ré

RECENZE

[Jednotlivé recenze uvádí vždy
hudební motiv příslušné písně]
Slyšíte ten překrásný vzlet

melodie — vyletěla holubička... [ze skály]? Ano, holubička skutečně letí v podobě tónu, a to je myslím veškerý základ hudby vůbec, vyjádřit pomocí melodie určitou představu, obraz, třeba pramen Vitavy, no ale vraťme se k holubičce. Píseň dále pokračuje — probudila modré oči ze spaní. Co značí ono probuzení? [Myslím, že zde nejde o ospalého lovce holubiček] — spíše jest to jakási radost ze života, sálající z této písně, probuzení, zrození, příroda [viz holubička, skála], nádherný to obraz... Kdyby byly modré oči nespaly, byly by tu holubičku dostaly... velice krásné přirovnání, že za ideály a láskou nutno jít s otevřenými očima. To je typický případ národního zdraví a optimismu.

Běží liška k Táboru... veselá písnička, základní motiv naznačuje skoky lišky, která utíká k Táboru... Nese pytel závoru... patrně s kofením, které chce odevzdat příslušné sběrně... ježek za ní pospíchá... Utíká za ní také ježek, že by náznak soutěže?... že jí pytel rozpíchal... a zde píseň zabíhá do škodolibosti, kdy ježek sabotér rozpíchal pytel pracovitě lišce budovatelce. Krásná písnička, ale ten konec! Měla by se více rozlišit kladná postava lišky od záporné postavy ježka, aby nemohlo dojít k záměně.

Kočka leze dírou pes oknem... a to je velice známá píseň, vůbec jedna z nejznámějších... nebude-li pršet, nezmoknem... melodie je velice vtipná a nápaditá, co se týče textu, měl bych opět jistě výhrady. Počáteční chaos, kdy všichni utíkají [zřejmě před deštěm] nakonec vyústí v celkem již zbytečné konstatování, že když nebude pršet, nezmoknem. To je přece samozřejmá věc! Autor jako by si zde dělal z posluchačů dobrý den. Takovou ležérnost by si ani takový skladatel, jakým je Národní, neměl dovolovat. Mohl to třeba napsat: Když se schováme, nezmoknem, nebo utíkejme honem, sic zmoknem atd. Ale takhle — nevím, nevím.

Týnom, týnom na kopečku stála, týnom, týnom, na mňa pozerala... píseň s jasnou optimistickou melodií, která je plná v souladu s textem. Týnom týnom, nepozerať na mňa, týnom, týnom, nepojdeš ty za mňa... text je tentokrát vynikající. Nadhazuje milostné problémy mladých lidí, kdy na chlapce pozerá dívka, ale on nestojí o povrchní flirt, a tak jí říká, keď nepojdeš, tak ani nepozerať. Jediné, co mě zde mate, je, jak mohl vidět na dálku (dívka stála na kopečku), že na něho pozerá, no asi to nebyl moc velký kopec. Pi-

seň nám ukazuje morální vyspělost tehdejší mládeže, což je dobrý příklad pro dnešní mládež. Velice pěkná píseň.

PAN KRAPÁNEK

Pan Krapánek se vlastně ani nejmenoval pan Krapánek, ale jak se jmenoval, na tom nezáleží, o to nebeží. Pan Krapánek byl takový skromný človíček, nikdy své jméno nevykřikoval, a když byl jmenován, řekl pouze zde nebo ano, aby se vědělo. Později říkal už jenom ano, protože zde bylo pro pana Krapánka přece jen příliš určitý pojem. Pan Krapánek chodil do své hospůdky, kde krapánek popil a popovídal, ale vždycky jen krapánek, jak říkával. Nikdy nepil jiný rum než malý, a i ten si vždycky rozdělil, půlku do sebe, krapánek do kafe, krapánek do svého malého piva. Všechno s mírou bylo jeho nejoblíbenější pořekadlo a jeho míra byla prostě o krapánek menší než malá — pro jistotu, co kdyby, pro jistotu, co kdyby, člověk nikdy neví, kdo se bojí dřív než dostane strach, ten se nikdy neposadí na zadek, nebo se nesežehne, ale to už vůbec ne! A tak pan Krapánek užíval svých skromných radostí. Jednoho krásného odpoledne, příjemně unaven procházkou ze své hospůdky, natáhl se na své kanapíčko, jeho potěšeníčko, jak říkával, a spokojeně si pro sebe řekl, krapánek si zdřímnu... a uměl.

KONKRÉTNÍ REALISMUS

MATKA: Zítra udělám houbovou omáčku s knedlíkem.

OTEC: Co dávají dnes v televizi?

SYN: Neříká nic.

MATKA: Ještě bych mohla nějaký zavařit.

OTEC: Poslední dobou se na to nedá koukat.

SYN: Neříká nic.

MATKA: Pustte rádio, ať víme, kolik je hodin!

OTEC čte z novin: Móda dlouhých vlasů na ústup!

SYN: Kecaj bibel!

MATKA: Ty by sis to měl taky nechat přistříhnout!

OTEC: Další otrava houbami.

SYN: Mlčí.

MATKA: Ten krásnej vzduch v lese, ty bys moh taky někdy jít!

OTEC: Mám důležitější práci.

SYN: Půjč mi dvacet korun, jdu na čaj!

OTEC: Nemám, jednou můžeš být doma.

MATKA: Nemusíš být všude!

SYN: Pouští magnetofon.

MAGNETOFON: ... Keep your self alive... keep your self alive...

MATKA: Zavři ten kravál, chvíli nemůže být klid!

OTEC: Tady máš dvacku, ať je vod tebe chvíli pokoj.

MATKA: To by se z toho jeden zbláznil, dyť to de na nervy.

SYN: Vypíná magnetofon a odchází.

MATKA: Vzal sis kapesník? A nebuď tam dlouho!

OTEC: Neříká nic.

SYN: Odešel.

MATKA: To je dneska vedro.

OTEC: Hm, hm.

SERIOZNÍ SERIOVÝ ČLOVĚK

Lidi by se dali rozdělit kromě jiného taky na prototypy a lidi seriové. Mezi lidi seriové patřil též seriózní pan Novák. Byl to velice seriózní pan. Jako správný serióvý člověk měl rodinu, jednu seriovou ženu a dvě seriové vyrobené děti. Více pan Novák nechtěl, a proto se nechal pro jistotu sterilizovat, protože jeho serióznost by bylo na závalu, kdyby měl třeba pět seriových dětí. Měl místo úředníka v bance, kde řídil bankovky podle sérií a ty série zase do sérií. Jeho slušný serióvý plat mu dovozoval střídmy seriový život. Kouřil, jen když mu dali šluka, pil, jen když přišlo pivo, mluvil, jen když se mluvílo, zvedal ruku, jen když jí všichni zvedali, padal, když i druzí šli k zemi, a zvedal se, když i ostatní vstávali. Nikdy si nestěžoval. Protože stížnost není známkou serióznosti, nýbrž rebelantství, a nebo také prototypnosti. Nechápal lidi, kteří se snažili o jiný pohled na věci kolem sebe, nechápal lidi, kteří se snažili mít svůj vlastní názor a nebo ho dokonce uplatňovat. Takoví lidé byli podle pana Nováka neseriózní a neserióznost byla nejhorší vlastnost, jakou kdy přiklí člověku. Kdyby byli všichni seriózní, kde bychom už byli, říkával, když sedával večer při televizi v kruhu rodinném. Také jeho rady do života jeho seriovým dětem se týkaly především serióznosti, bez které nikdy nedojdou úspěchu, a že bez úspěchu není spokojenosti ani štěstí netřeba dodávat. Někdy tak přemýšlím, zda by přece jen nebylo lepší být prototypem.

BÁSEŇ

Nabírám do dlaní
a voda mi uniká
vyprahlá duše
žízni se zalýká

A tak mi říkall, abych napsal
něco veselého
něco radostného
něco šťastného:

Seděl jsem u zubaře
radostí velmi záře
neb jsem měl tvář svou
velmi odulou

MALÝ DIVADELNĚ TECHNICKÝ SLOVNÍK

SUNT — el —

„bočník“ — proměnná odporová součást měřicích nebo regulačních přístrojů. K měřenému zařízení se připojuje paralelně (souběžně), čímž rozděluje celkový proud i vodivost podle dané hodnoty bočníku.

„ŠTYCH“ — osv —

slangové označení světelného kužele čočkového reflektoru (viz RD, RDM, RDB).

„ŠTYCHOVAT“ — osv —

sledovat při představení herce pohyblivým světelným kuzelem. Tato práce osvětlovačů vyžaduje nejen znalost hercova pohybu po jevišti (aranžmá), ale i jemný cit při pohybu reflektorem, jímž sleduje. Vždyt pohyblivý světelný kužel výrazně dokonponovává scénickou atmosféru. Zásadou dobrého sledování je „držet“ vždy hlavu herce a kuzelem pohybovat jen při hercově pohybu. Jinak je na postavě držet v klidu bez třesení.

T

TABURET — nábytek —

nízké čalouněné křeslo bez opěradla.



TAFLOVÁNÍ — výt —

obkládání stěn interiéru dřevěnými deskami. Na divadelních kulisách imitováno nalepením tapet.

TAH — div. techn. —

samostatný díl provaziště (viz), umožňující v prostoru jeviště vertikálně pohybovat zavěšenými částmi scénické výpravy; kulisami, jevištním textilem,

sufitami, šálami, horizontovými závěsy, horizontovou baterií, případně oponou. Tahy umožňují rychlou scénickou přestavbu. Mohou být ovládány ručně nebo servomotory. Jejich počet je dán velikostí jevištního prostoru divadla. Technicky musí odpovídat požadavkům normy ČSN 734 5250 — Projektování divadel a oborové normě ON 91 8111 — jevištní tahy ruční a motorové.

TAMBURINA — rekvizita —

malý bubínek ověšený rolníčkami a chrastítky, který je na svém nízkém lubu potažen kůží. Je používán při scénickém tanci (cikánském, italském, španělském, latinskoamerickém aj.) pro zvýraznění rytmu.

TASTR — el —

tlačítkový spínač nebo přepínač, sloužící k dálkovému ovládání stykačů (v divadle například zapínání scénických regulátorů, servomotorů ovládání opon, motorových tahů, zařízení otáčivé podlahy apod.).

TAPETA — výt —

papírový nebo textilní potah potištěný ornamentem nebo „falešným“ dýhováním. V divadelní praxi lze tapetou polepovat ploché kulis interiéru nebo nábytkové součásti a tím imitovat vzácné čalounění nebo vzácná dřeva (mahagon, eben aj.).

TAPISÉRIE — výt —

(gobelin — goblén) — závěsný koberec, určený k výzdobě šlechtických sídel, zdobený obvykle různými obrazovými motivy (alegorické výjevy, lovecké scény apod.). Originální T. je provedena vyšíváním do základní textilní osnovy. Ve scénografiích jsou T. provedeny malbou textilními barvami (Texba) nebo barvami anilínovými.

TEČKOVÁNÍ — výt —

způsob, jakým sochař přenáší nejdůležitější výškové body z malého plastického modelu na materiál (kamenný blok), z něž bude budoucí plastika definitivně provedena. Přenášení v poměru 1:1 je prováděno tzv. tečkovacím strojem, zvětšení pomocí pantografu. — Divadelní kašerli by se měli s technikou tečkování podrobně seznámit.

TECHNICKÁ ZKOUŠKA — div —

jevištní zkouška, na níž uměleckotechničtí pracovníci (kulisáci), vedení šéfem výpravy, režisérem a jevištním mistrem, poprvé postaví dekoraci připravované inscenace a tím prověří, zda byla scénická výprava dílensky zphoto-

vena podle návrhu výtvarníka a zda odpovídá potřebám inscenace. Je-li tomu tak, je definitivně postavení scénické stavby a nábytku (mobilář) zaznamenáno do plánu jeviště a na podlaže udělány značky, aby scéna vždy stála na nazkoušeném místě. Při TZ jsou postaveny všechny scénické obrazy a nazkoušeny jejich technické proměny (v závislosti na délce hudebních meziher, světelných proměn atd.). Jevištní mistr rozdělí úkoly při přestavbě. Technická zkouška bývá spojena se zkouškou osvětlovací (viz). Koná se nejméně týden před premiérou. V některých divadlech se jí říká technická generálka.

TELEOBJEKTIV — opt —

soustava čoček (viz), umožňující díky malému úhlu pohledu při velké ohniskové vzdálenosti fotografovat výrazné detaily nebo velmi vzdálené předměty. Pro pořizování snímků při divadelním představení je T. nezbytným pomocníkem fotografa. Mezi praktiky je T. označován jako „dlouhé sklo“.

TEMPERA — výt —

druhy krycích barev rozpustných ve vodě s možností přidání různých pojidel: arabské gumy, kaseinu, klišu, latexu apod. Výrazem tempera označujeme i obraz vytvořený těmito barvami.

TERAKOTA — výt —

druh hrnčířské hlíny vypálené do hněda, z níž byly před vypálením vymodelovány figurky, tvarovány hliněné nádoby, džbány, případně kachlíky. — označení oranžovočervené barvy — v divadelním osvětlování použití filtru (viz) složeného z oranžové a červené fólie.

TERMOPLASTY — techn —

takzvané „umělé“ plastické hmoty, polymery, které účinkem tepla měknou a lze je tvarovat a po vychlazení opět tuhnou. Nejznámější jsou akryleny (plexisklo) a novodury (polyvinylchloridy). V moderní scénografii si termoplasty pro svoji snadnou zpracovatelnost razí cestu i na jeviště jako výsluky ornamentů říms, imitace klasických materiálů apod.

TERMOSTAT — el —

zařízení, umožňující pomocí dvojkovu (bimetalu) mechanicky nebo termistorů (elektricky) udržovat v určitém prostředí požadovanou tepelnou hladinu. Nejběžnější jsou T. instalovány v žehličkách, chladničkách aj.

„TISÍCOVKA“ — osv —

projekční žárovka o výkonu 1000 W. Pro reflektory portálové (RD) je to typ 707 — Kino, pro mostové (RDM) typ horizontální 743 — „Ačko“, pro refl. s elektromagnetickým měničem barevných filtrů typ 733 — vertikální „Běčko“.

Na titulní straně Valentův snímek z představení břeclavského souboru Regína. — Číslo redakčně uzavřeno v červenci 1976

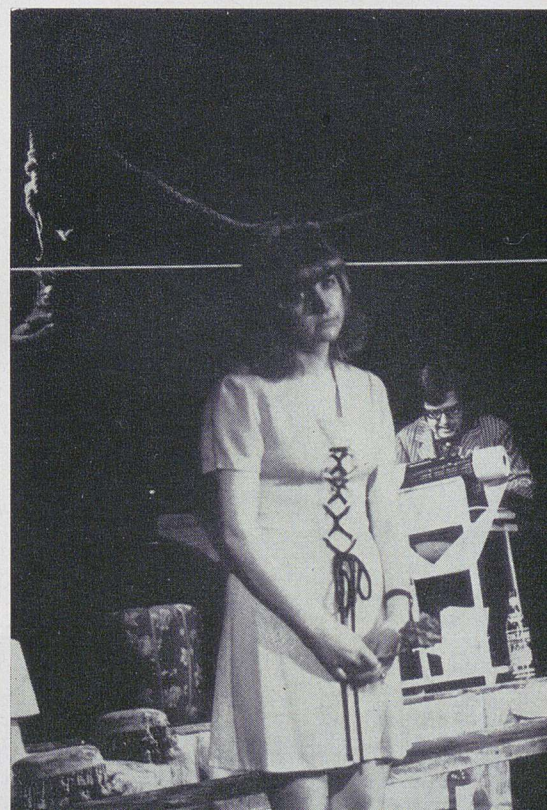
Amatérská scéna, ročník XIII (Ochotnické divadlo, ročník XXIII), číslo 9, září 1976. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek. — Grafická úprava Nina Roháčová. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 110 00 Praha 1, Krakovská 8, tel. 26 43 51 — 8, linka 249. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. — © Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1976.



DIVADLO PRO 111 ČESKÉ BUDĚJOVICE

Poslední premiérou Divadla pro 111 byla hudební komedie Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra *Člověk z pudy*. Divácky úspěšné představení režíroval Antonín Bašta,

který si v alternaci s Janem Chadem zahraje titulní roli spisovatele Antonína Somra. Snímky Karel Šlejhar





Činoherní studio v Ústí n. Labem uvádí Büchnerovu hru Leonce a Lena. Foto K. Honsa