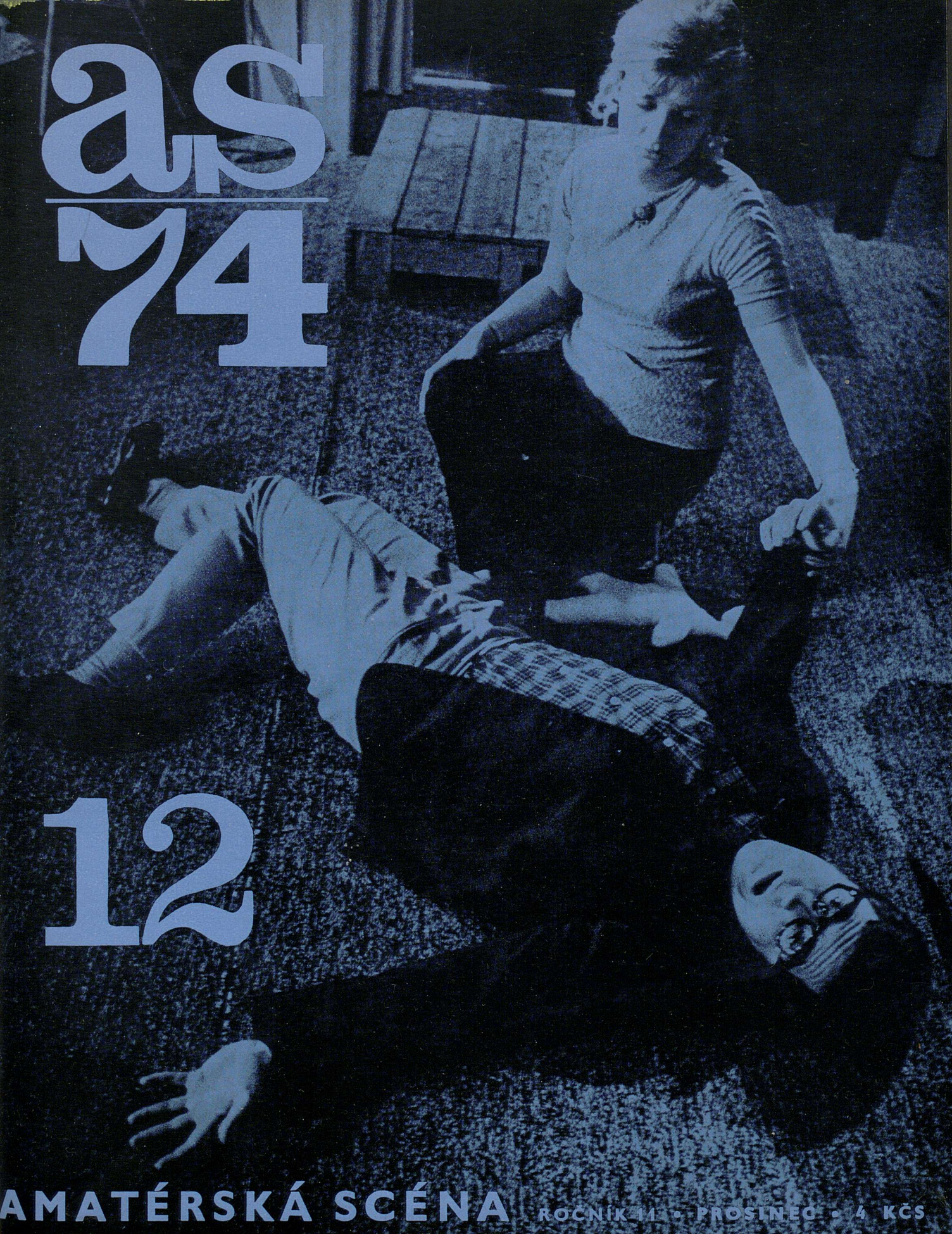




as
74

12

AMATÉRSKÁ SCÉNA

ROČNÍK 11 • PROSINEC • 4 Kčs



ŽEBRÁK 1974

Žebrák Šebastiána Hněvkovského, bratří Nejedlých, K. J. Erbena – jaká to veliká kulturní tradice malého středočeského městečka, jak hrdí jsou ochotníci, že všechno kulturní úsilí se zde po století koncentruje právě v ochotnickém sou-

boru. Středočeský kraj zde z iniciativy SČDO buduje tradici festivalu domácí klasiky. S neopakovatelnou atmosférou letošní podzimní přehlídky se vás pokoušíme seznámit několika snímky.



VÝZVA SVAZU ČESKÝCH DIVADELNÍCH OCHOTNÍKŮ

V současné chvíli žijí tisíce našich divadelních a loutkářských souborů intenzivními přípravami na jubilejní rok 1975, v němž vyvrcholí četnými akcemi třicetileté snahy o moderní chápání této tradiční zájmové umělecké činnosti našich pracujících a jejich úsilí o socialistické amatérské divadlo.

Ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků se obrací na všechny soubory a kroužky, pracující v závodech, na školách, ve městech i na vesnicích, s výzvou, aby uzavřely na počest 30. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou závazky dokazující, že ochotnické divadlo našlo pevné místo v kulturní frontě socialistické společnosti: např. závazky uvést a reprizovat umělecky závažné hry a pořady, vhodné k oslavám velkého výročí, závazky získávat do souborů stále více

mladých lidí a odborně je školit, pomáhat malým a začínajícím kroužkům instruktážemi, dát dobré divadlo dětem, zlepšovat brigádami stav ochotnických jevišť, obohacovat společenský život i nejmenších míst hodnotnými kulturními akcemi.

Své závazky zasilejte redakci odborného časopisu Amatérská scéna. Podotýkáme, že závazková výzva není adresována jen členům Svazu, kteří soutěží ve zvláštní Soutěži společenské aktivity, nýbrž všem ochotnickým a loutkářským souborům:

DOKAŽTE I SVÝMI SOCIALISTICKÝMI ZÁVAZKY, ŽE AMATÉRSKÉ DIVADLO NENÍ JEN NEZÁVAZNÁ HRÍČKA, NÝBRŽ SPOLEČENSKY VÝZNAMNÁ SLUŽBA LIDU A SOCIALISTICKÉ KULTUŘE.

Divadlo etické výzvy

(K PĚTASEDMDESÁTINÁM LEONIDA LEONOVA)

Probíráme-li repertoárové plány posledního desetiletí, zjišťujeme, že Leonovův Zlatý kočár je nejhranější sovětskou hrou u nás. Není to náhoda. Leonov rozhodně nepatří mezi jednoduché autory. Ale kdo se začte pozorněji do jeho povídek, románů a naslouchá řeči jeho dramatických postav, po každé v nich objevuje nové vrstvy, nové myšlenky.

Už jako debutujícího prozaika i dramatika ho zaujaly některé humanistické tendence ruské klasické literatury, obsažené zejména v dílech Dostojevského. Motiv zločinu a trestu, motiv utrpení, motiv mládí jako symbolu čistoty se vrací v jeho dílech v nejrůznějších obměnách. Autor přitom vždycky žil současností své země, a proto tyto motivy transformuje v nových podmínkách a dává jim nové filosofické vyústění. Jeho dramatika nepatří k typu „her napsaných ke dni“, a proto neztrácí svou aktuálnost. Leonovská aktuálnost je hlubší. Už v jedné z prvních povídek, příběhu slavného Batuova válečníka Tuatamura, se skrývá základní téma leonovské tvorby: téma štěstí, smyslu lidské existence. Úspěšný válečník Tuatamur se brodí v krvi a sklízí dobytelské vavříny, ale štěstí nepozná.

Leonov — dramatik vstupuje na scénu ve druhé polovině dvacátých let. Jako autor vynikajícího románu Jezevci je vyzván, aby svůj román zdramatizoval pro Moskevské umělecké divadlo. Třebaže výsledek autora plně neuspokojil — inscenace totiž posunula text do roviny dramatické fresky a ubrala na psychologické složitosti postavám — Leonov už neopouští divadlo. V Jezevcích zobrazuje revoluci jako očištnou etickou sílu. Zajímá ho, „jaký převrat způsobuje v lidských srdcích i myslích“. Na osudu dvou bratrů, zastánců opačných ideologických názorů, zkoumá různé životní cesty, stanoviska. Podobný problém se objevuje v protiměšťáckých groteskách Untilovsk a Smíření Badadoškina, které vznikaly ve stejném období jako Majakovského Štěníce a Horká lázeň. Roku 1930 píše drama Skutarevskij, které se rozrůstá paralelně i do románového tvaru. Aktuální téma — vztah inteligence a revoluce — se stává námětem mnoha tehdejších her. Ale jen málo z nich je dnes schopno ožít scénickým životem jako Leonovův Skutarevskij. Slavný fyzik a stárnoucí člověk Skutarevskij dochází složitou cestou k pochopení re-

volučních ideálů, „pomalu sestupuje s hory svého osamění k lidem“.

Ve druhé polovině třicátých let se těžiště Leonovovy tvorby přenáší do dramatu. V roce 1936 vznikají Polovčanské sady (u nás uváděné v ochlopkovské úpravě pod názvem Sadař a stín), konfrontace etických norem generace otců a dětí. O dva roky později píše autor drama se špionážním námětem Vlk. I v daném případě se dovedl vyhnout schematickému řešení, povrchnímu pohledu. Látka se rozrůstá v psychologickou studii, která varuje před zjednodušenými soudy o lidech, v drama o důvěře a nedůvěře.

Tato v tehdejších letech neobyčejně aktuální problematika se z nového aspektu odkrývá v pozoruhodném dramatu Metelice (1940). Ve změnách okolnostech se obměňuje motiv dvou bratrů, kontrastních typů. Ústřední postavou hry je mladičká Zoja, která má rozpoznat životní faleš i pravdu a rozhodnout o svém dalším osudu. Autor vytváří řetězovitý typ — Zoja z Metelice, Nastja z Vlka, Anuška z Obyčejného člověka, Marka ze Zlatého kočáru, Polja z románu Ruský les. Dvojice představitelů rozdílných životních názorů se vrací v komedii Obyčejný člověk (1941). Jeden z nich, slavný zpěvák Ladygin, se už pevně zabydlel v novodobém šosáctví a jeho příteli z mládí Světkolkinovi dá hodně práce, aby alespoň trochu otevřel Ladyginovi oči. Znovu téma štěstí, smyslu lidské existence, mravního ideálu socialistického občana.

Revoluce, horečnatá doba prvních pětiletok, ovzduší druhé poloviny třicátých let, kdy vystupuje do popředí otázka důvěry a nedůvěry — to všechno jsou dějiště Leonovových dramát. Autor volí přelomová údobí své země k vyslovení závažných myšlenek. Je logické, že dalším tématem byla válka. Ale i toto vypjaté období je pozadím pro etický konflikt. Ve Vpádu (1942) je válka pojatá jako zápas dobra a zla, fašistického zvrhlého egoismu s ušlechtilostí a obětavostí sovětských lidí. Hlavní hrdina Fjodor Talanov se vrací z vězení poznamenán křivdou, ale otřesen fašistickou zvláštností rozhoduje se k aktivnímu boji, k činu, který znamená znovuzískání sebedůvěry i důvěry ostatních. Obětuje to nejdražší — svůj život.

Drama Ljonuška (1944) je ojedinělý pokus v sovětské

dramatice, vytvořit lidovou baladu o síle lásky ohrožené válkou. Tento prvek není v Leonovově díle náhodný — naopak, lidový proud představuje jeden ze základních pólů leonovské poetiky, protíváhu proudu intelektuálního. Lidové postavy najdeme ve všech autorových prózách i dramatech. Patří k nim Agrafera z Vlka, Jelizaveta z Metelice a další. Obvykle se k nim mladí utíkají o radu. Lidová pohádková symbolika v podobě zlatého kočáru je využita i v zatím poslední autorově stejnojmenné hře (první verze 1946). Nezkušená Marka má volit mezi zlatým kočárem Julije Karejeva a „černým chlebem štěstí“ po boku slepého Timoše. V první verzi se rozhodne pro Timoše, ve druhé odjíždí s Julkem na Pamir. Smysl lidské existence, budoucího života — tyto otázky se staly aktuální v prvních poválečných letech, kdy sovětská lidé budovali z trosek nové domovy.

Hned inscenace Jezevců ve druhé polovině dvacátých let ukázala složitost leonovské metody. Příklady necitlivého přístupu ke specifčnosti leonovských textů bychom našli v sovětské i naší inscenační praxi, zejména v prvním poválečném období recepce Leonovovy dramatiky u nás. V daném případě nešlo o typ konverzačních her ani „her ze života“. Autor podřizuje všechny prostředky základnímu myšlenkovému záměru. Úkolem inscenátorů je vytvořit náladu, atmosféru příběhu a nikoliv ulpívat na detailech. V tomto směru Leonov navazuje na linii čechovovskou. Postavy se často uchylují k monologům, zpovědím. Hybným prvkem je slovo spíše než dramatická akce. Text tvoří jen jednu vrstvu, důležitý je podtext, tento nezbytný aparát moderního dramatu. Autor jej přirovnává k lodnímu šroubu, který sice nevidíme, ale ve skutečnosti právě on pohání loď. Nezapomínejme ani na emocionalitu, poetičnost leonovských textů. Důležitý je rytmus, někdy se setkáváme s rytmiizovanými replikami. K posílení myšlenkového obsahu používá autor symbolů: symbolem se může stát název hry (Zlatý kočár), postava, fyzická akce postavy, někdy i scénický detail. V tomto směru Leonov nově využívá tradic ruského symbolistického dramatu. V důsledném podřizování všech prostředků ideovému ústřednímu konfliktu i společenskou závažností pokračuje v tradicích Gorkého tvorby. V soudobé sovětské dramatické zůstává leonovská dramatická metoda ojedinělá. Sblížení nastává v myšlenkové sféře. Otázky současné socialistické etiky, odpovědnost k sobě, ke společnosti — to jsou nejčastější náměty soudobých her. Leonov v mnohém předjímá tyto otázky a filosoficky je umocňuje. Proto jeho divadlo je nedílnou součástí sovětské i evropské soudobé divadelní kultury. Některé z jeho dramát by nemělo chybět v repertoárech našich divadel v příštím jubilejním roce tím spíš, že máme k dispozici české překlady všech her.

ALENA MORÁVKOVÁ

EXPERIMENTÁLNÍ SCÉNKA GENERACE ROMANTIKŮ

KAJETÁNSKÉ DIVADLO

Jedním z charakteristických rysů evropského divadelnictví v našem století je skutečnost, že na společenských a uměleckých výbojích divadla se podílejí vedle profesionálních divadel krátkodobě působící pokusnické poloamatérské nebo amatérské soubory. Tento stav se připravoval

už během minulého století, avšak teprve v století našem se stal pro pohyb divadla velice příznačným. Stačí otevřít dějiny divadla kterékoli země, abychom si tuto situaci uvědomili. Také pohled do soudobého divadelního života mnoha zemí nás nutně povede, chceme-li mu porozumět, k podobným útvarům, v nichž se namnoze pro budoucnost divadla a společnosti děje více podstatného než v profesionálních divadlech.

Bylo by ovšem naivní považovat každou experimentující scénu za přínos, protože ne každá přináší výsledky skutečné společenské a umělecké ceny, a stejně chybné by bylo i to, kdybychom si redukovali divadelní vývoj pouze na okruh těchto scén, jak se někdy ostatně i děje. Historická fakta i setkání s moderním divadlem nás totiž velice snadno poučí, že i profesionální scéna dokonce velice účtyhodné tradice se může vzepnout v některé své vývojové fázi — nebo jen inscenaci — k tvorbě vysoce iniciativní. Ve srovnání se starším vývojem však nicméně platí, že od konce 19. století se historikové i kritici divadla musí velice často zastavovat u tvorby různých malých divadelních organismů, které navzdory krátké době svého trvání vnesly do vývoje hodnoty nepřekročitelné.

Malé poloprofesionální a amatérské scénky, které se tak významně wpisují už po řadu desetiletí do dějin divadla, mají mnohé společné. Jsou to scénky, které se snaží polemicky vyjádřit k dosavadnímu stavu divadelnictví a společnosti, ať už z pozic společensky antagonistických nebo neantagonistických, experimentálně formulovat koncepcce, které vyjadřují lépe než konvence stávající občanské a umělecké zájmy diváckého okruhu, k němuž se obracejí. Tyto organismy jsou pro hledavou tvůrčí práci přímo předurčeny proto, že soustřeďují mladé lidi, názorově sobě blízké, zahleděné vždy spíše kupředu než dozadu a příliš nezátížené staršími společenskými a uměleckými konvencemi. Lidi mnohdy až lehkomyšlně odvážné, nepocitující ještě plnou míru odpovědnosti ani vůči sobě ani ke společnosti. Pro realizaci svých divadelních představ nalézají tyto mladí tvůrčí větší prostor než divadelníci z profese i proto, že téměř vždy pracují za velice primitivních podmínek, takže nejsou svazováni různými ekonomickými, provozními, technickými, osobními i jinými omezeními. Jistě ne náhodou našla si pro ně už dávno divadelní publicistika označení „Théâtre pauvre“ — „chudé divadlo“.

Všechna tato divadelka začínala vlastně před malým diváckým okruhem, složeným povětšinou z řad přátel, a tento kruh se teprve postupně — prokázala-li právo na život — rozšiřoval. Prvními diváky bývají nejčastěji intelektuálové, umělci různých profesí, tedy lidé, přímo existenciálně zainteresovaní na osudech současného umění, a teprve postupně k nim přibývaly někdy i velice početné šiky diváků z ostatních společenských vrstev. Inscenace těchto souborů mívají zprvu své obhájce i odpůrce, v některých případech dochází dokonce k velice ostrým střetům, avšak tato bojovná atmosféra se zpravidla po čase tlumí nebo docela zmizí. Útvary skutečně životaschopné se totiž v určité své vývojové fázi pokoušejí syntetizovat to nové, co se vši jednostranností přinesly, s některými zisky domácí a světové divadelní tradice, a tak se stávají přijatelnými pro daleko širší divácký okruh než v době svého vzniku. Kromě toho to cenné, co scénka do vývoje přinesla, se po určité době začíná zhodnocovat v ostatní tvorbě, rozmnožuje domácí tradici a po čase se dokonce stává novou konvencí.



První významnou scénkou v českém divadelním vývoji, která korigovala situaci v pražském českém divadelnictví, bylo *Teisingerovo divadlo*, které působilo v letech 1821 až 1824 v místech, kde dnes stojí nádraží Praha-Střed. Tato soukromá scénka zahradníka Teisingera se v těchto letech otevřela vlastenecky smýšlejícím českým studentům i jiným intelektuálům, kteří tu uváděli v dobrém nastudování řadu českých činohr a oper se zřejmým záměrem vyprovokovat vedení Stavovského divadla k většímu zájmu

o české drama a hlavně operu. Zde byla vlastně poprvé věnována soustavná péče formujícímu se komediografickému talentu V. K. Klicpery, který se do té doby jen málo jevištně prosazoval. Český soubor Teisingerova divadla vytvořil také předpoklady pro pravidelnější uvádění českých oper na stavovské scéně. Zde se také zřejmě v praxi ověřovalo, zda pro překlady oper do české řeči je výhodnější prosodie přízvukná anebo časomíra. Avšak scéna, tvořící prolog k všem pozdějším podnikáním tohoto druhu, do obecného povědomí nevstoupila. I naše divadelní historiografie jí dosud zůstává mnoho dlužna.¹

Daleko větší proslulosti než Teisingerovo divadlo si zato získalo *České divadlo na Malé Straně v Kajetánském domě*, stručně nazývané Kajetánské divadlo, od jehož založení letos v létě uplynulo již stočtyřicet let. Už současníci si byli vědomi jeho významu. Tato laboratorní scéna romantické inteligence vyvolávala i později značný zájem a příští generace ji dokonce povýšily na jakéhosi praotce českého experimentálního divadla. Byla jí proto věnována i značná badatelská péče. Vedle speciálního výzkumu, který podnikl zvláště Bořivoj Srba,² najdeme o Kajetánském divadle partie ve všech tylovských a máchovských monografiích, v pokusech o syntetický pohled na české divadlo, i v zahraničních pracích např. L. P. Solncevy nebo H. Kindermanna.³ Tři badatelé se také na různém materiálu — cedulí známe zatím jen sedm — pokusili zrekonstruovat repertoár této scény.⁴

Kajetánské divadlo pracovalo v letech 1834—1837 v refektáři zrušeného kláštera theatinů na Malé Straně, který v tu dobu byl již proměněn v nájemný dům. Jeho tvůrci je umístili — když jiné možnosti se nenalezly — do prostoru u Nových zámeckých schodů mimo vlastní centra tehdejšího českého vlasteneckého života.

Bezprostřední příčina, která vedla k vzniku divadla, byla obava, že nový ředitel Stavovského divadla Němec J. A. Stöger nebude nakloněn hrát v českém jazyce. Stöger totiž nastupoval v roce 1834 do funkce po vládě ředitelského triumvirátu Polavský—Kainz—Štěpánek, který českým představením přál. V okamžiku, kdy zejména J. N. Štěpánek opouštěl funkci jednoho z ředitelů stavovské scény, mohla jistě vzniknout obava, že se věci divadelní nebudou dále vyvíjet ve prospěch Čechů. Kromě toho nový ředitel Stöger tyto obavy ještě jen posílil odkladem počátku sezóny, protože prováděl velké rekonstrukce budovy, i tím, že propustil několik herců, kteří se uplatňovali i v českých představeních.

Zdá se však, že experimentální divadelní scéna mladé české inteligence by v Praze vznikla i tehdy, kdyby ve Stavovském divadle nedošlo ke změně ve vedení. Pravým podnětem ke vzniku Kajetánské scény byla zřejmě snaha romantických intelektuálů, kteří vstupovali do českého veřejného života na počátku třicátých let, v období buržoazně demokratických revolucí v Evropě, zformovat si a ověřit vlastní divadelní program na platformě daleko nezávislejší než jakou jim poskytovalo Stavovské divadlo. Šlo tu jistě i o to, připravit se dobře a všestranně pro pozdější ovládnutí pražské české profesionální scény, kterou všichni považovali za velice významnou tribunu českého národního hnutí. Svědčí o tom alespoň jejich činnost po zániku Kajetánského divadla, kdy skutečně alespoň někteří kajetánci získali mocenské pozice ve Stavovském divadle a česká představení pak zcela formovali podle svých uměleckých a společenských představ. Nasvědčuje tomu i to, že kajetánská divadelníci po celou dobu trvání Kajetánského divadla se dále velmi zajímali o osud českých her ve Stavovském divadle a podle svých možností jej i ovlivňovali jako kritické, překladatelé, autoři nebo herci. J. K. Tyl dokonce své hlavní práce, *Fidlovačku* a *Čestmíra*, které napsal v době působení kajetánské družiny, uváděl ve Stavovském divadle.

Na malém improvizovaném jevišti v refektáři bývalého kláštera se sešla demokratická inteligence, která se publicisticky sdružovala kolem časopisu *Jindy a Nyní*, přezvaného v roce 1834 na *Květy*, a která tvořila přátelský okruh koncentrující se kolem J. K. Tyla a K. H. Mácha. Ač tyto



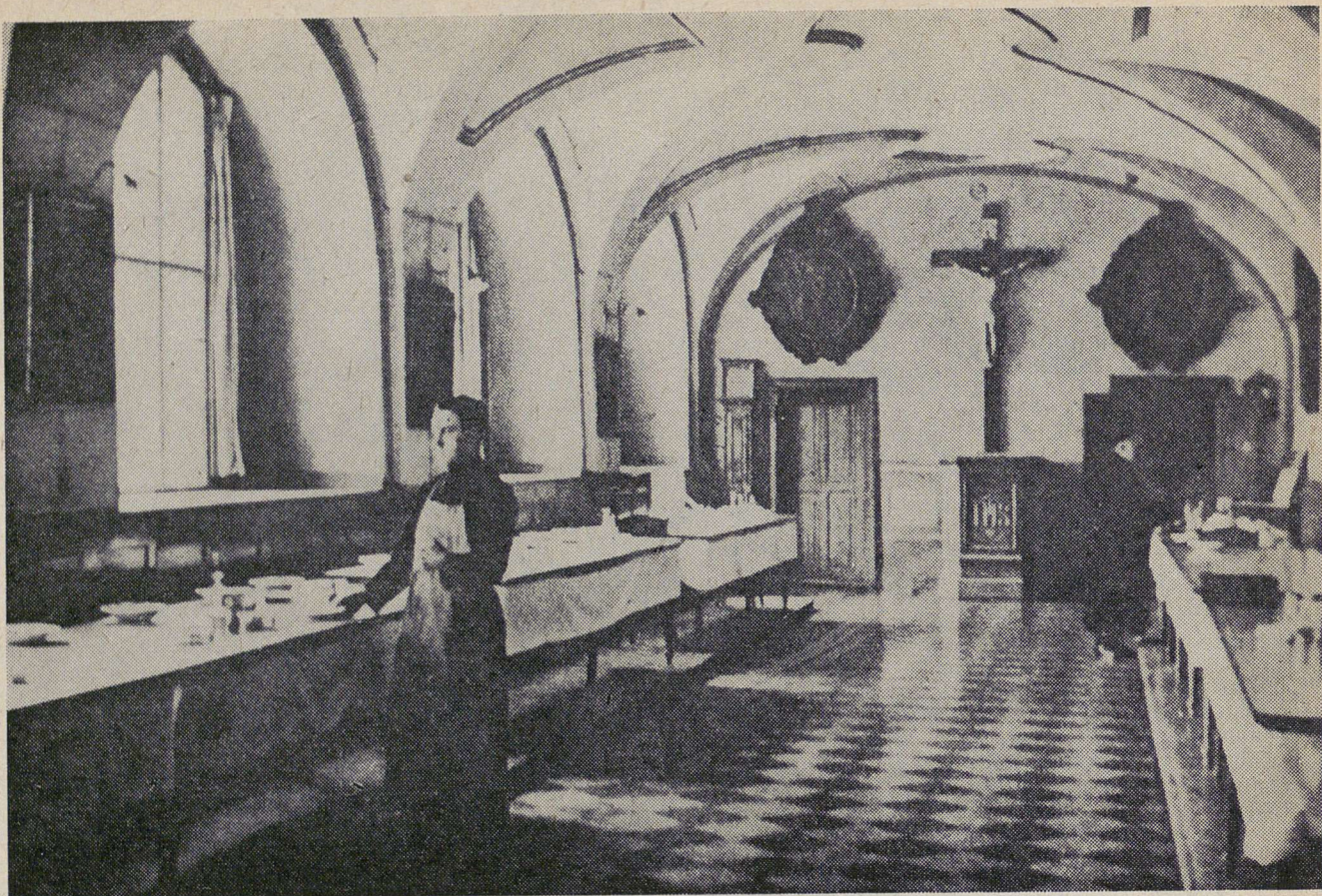
Jos. Scheiwl: J. K. Tyl — dřevoryt

mladí intelektuálové stáli v různých neantagonistických rozporech, které mimo divadlo vyústily v konflikt mezi Tylem a Máchou o ideové směřování nové české literatury, uznávali za přirozeného vůdce tohoto kolektivu J. K. Tyla, který v mladé generaci tehdy byl nejlépe schopen i připraven tuto funkci vykonávat. Soubor „pod ředitelstvím Tyla“⁵ sehrál v uvedeném časovém rozmezí přibližně 25 představení.

Romantická měšťanská inteligence, chápající dobře význam divadla pro české národně osvobozené hnutí, chtěla divadlo, které by co nejtěsněji souviselo s podstatnými otázkami českého národního života, především měšťanstva. Proto se kdekdo z mladých umělců rozbíhal k dramatické tvorbě a usiloval — většinou neúspěšně — o drama ze současného života. Z tohoto generačního okruhu se o hru ze současnosti pokoušeli zejména J. K. Tyl, K. J. Erben, J. J. Langer, F. J. Rubeš, K. H. Mácha, J. N. Lhota, J. Melichar, J. Hollman, A. V. Rirenšaft, tedy daleko více lidí, než v kterémkoli starším údobí českého divadla.⁶

Proto bylo jen přirozené, že dramaturgie Kajetánského divadla se soustředila především k původní české hře ze současnosti. Uvádět vlastní práce se však kajetáncům nepodařilo, protože v okamžiku, kdy se o ně pokusili, většinou ihned rozpoznávali, že hru o současném životě vlastně není možné pro cenzurní omezení vytvořit. Místo vlastních her hrávali proto hry Klicperovy, které představovaly v tu dobu — pomineme-li Tylovu *Fidlovačku* — nejvyšší stupeň, k němuž hra ze současného českého života mohla dojít. Pouze zcela ojediněle se na kajetánské scéně prosazovali sami jako autoři nebo překladatelé.

Tak jako kdysi v divadle Teisingerově, stal se V. K. Klicpera i v Kajetánském divadle hlavním autorem. Jestliže tento nadaný dramatik nalézal v tu dobu stále málo



Refektář „U Kajetánů“, kde se hrálo divadlo

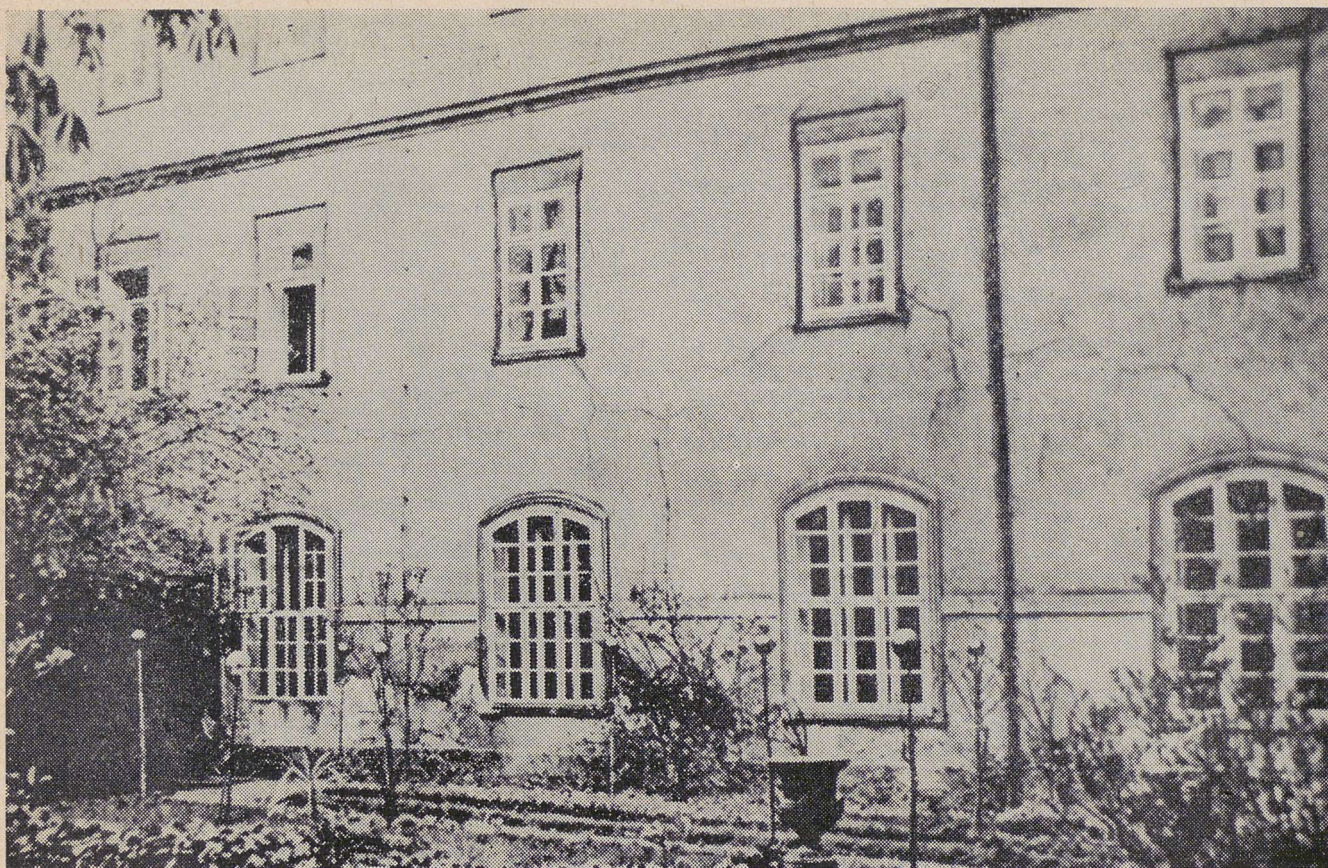
pochopení v českém souboru Stavovského divadla, vedeném J. N. Štěpánkem, pak naopak svými literárně náročnými texty obzírajícími kriticky z osvětských pozic život českého měšťanstva velmi konvenoval mladé generaci. Třebaže přirozeně i mladší měli k některým ideovým a uměleckým kvalitám velkého komediografa určité výhrady, třebaže i oni Klicperovy texty si přizpůsobovali svým uměleckým a společenským postojům, hrávali jej velice rádi. Uváděli jeho veselohry ze současného života, např. Každý něco pro vlast! a Divotvorný klobouk, a zvláště přilnuli ke hře Zízkův meč, v níž Klicpera podal kritiku naivního starovlastenectví. Na repertoár se dostávaly i některé Klicperovy historické práce. Jako vyslovený experiment byl uveden Hadrián z Římsů, kterého Tyl inscenoval v soudobých kostýmech jako hru ze současnosti.⁷ Zájem divadla o Klicperovy hry byl velikou vzpruhou pro dramatika, který v tu dobu byl už tak znechucen osudem svých her ve Stavovském divadle, že nadále odmítal svá dramata vydávat tiskem.⁸

Na repertoáru objevil se ovšem i J. N. Štěpánek se svými hrami ze současného života, především Pivovarem v Sojkově, což nebyl jen projev úcty a taktiky vůči vůdci českého souboru ve Stavovském divadle. Z cizí tvorby byly do repertoáru včleněny zvláště hry Kotzebuovy, Raupachovy a Töpferovy a také — v německé úpravě — Scribeova hra Třináctý plášť. V Tylově překladu byly také uvedeny falstaffovské scény ze Shakespeareova dramatu Jindřich IV. a Schinkova adaptace veselohry Zkrocení zlé ženy.

Převážně veseloherní repertoár stál v zásadě na buržoazně demokratické názorové bázi nepostrádající určité patriarchální rysy. Byl to tedy repertoár názorově se lišící

od monarchisticky loajálního vlasteneckého repertoáru Stavovského divadla, který připravoval Štěpánek. Prostupoval jej optimistický i zároveň kritický vztah k soudobému životu. Zároveň to byl i repertoár literárně daleko kvalitnější, hodnotnější, zejména v prvních dvou sezónách. A přece, zamýšlíme-li se zevrubněji nad tituly, které ochotníci kajetánské družiny uvedli, nelze nevidět, že žádný titul nevyjadřoval ideové pozice nejvyspělejších členů romantické generace let třicátých. Mezi Tylovou Fidlovačkou a zejména Čestmírem, v němž Tyl podal obraz rozporuplného romantického rozervance, tím spíše pak mezi dílem a deníky K. H. Máchy a repertoárem Kajetánců je veliká vzdálenost. Zřejmě ji způsobil nedostatek nových her i cenzurní omezení, která bránila sebeprojevu umělců, i Tylova dramaturgická koncepce. J. K. Tyl už v tuto chvíli — tak jako později — se snažil vytvářet divadlo zaměřené na nejširší diváckou základnu. Proto ani tato experimentální scénka, určená převážně pro náročné diváky z intelektuálních a měšťanských kruhů, neměla ovládnout názorové krize nejvyspělejších členů generace, ale těžit z okruhu problémů blízkých většině diváků českých představení ve Stavovském divadle i na ochotnických scénkách. Rozporuplné rozervanecké postoje některých intelektuálů — i samého Tyla — se v repertoáru objevovaly pouze v náznaku. Zdá se, že Tyl viděl v Kajetánském divadle především platformu pro růst divadelní kvalifikace svých generačních druhů a teprve na druhém místě scénu, která by měla podstatně přispívat k rozvoji českého dramatu a divadelního překladatelství.

Kajetánské divadlo totiž skutečně vydatně přispělo k reformě českého inscenačního umění. Veliká váha byla položena na přípravu inscenace, doba zkoušek se ve srovnání



Divadlo v arbeitsrovském domě u Kajetánů. (Pohled zvenčí)

se Stavovským divadlem prodloužila, první představení se dokonce hrála pouze pro zvané diváky. Tyl také do určité míry experimentoval s obsazením, neváhal během zkoušek měnit představitele podle jejich osobních předpokladů a nadání, objevil v Kaškově komický talent, pečoval o jazykově čistý projev. Do Kajetánského divadla můžeme proto klást počátek uvědomělé režijní práce v českém profesionálním divadelnictví. Všichni členové souboru byli kromě hereckého úkolu pověřováni i ještě nějakou jinou funkcí při realizaci představení, takže jejich podíl na výsledku se takto dále množil. I když zpráv o konkrétních představeních je málo, to podstatné víme dobře. Současníci si cenili úrovně představení, protože v nich ve většině případů nalézali záměrnou promyšlenou tvorbu, kterou marně hledali v českém souboru stavovské scény. Zejména první inscenace, nástup plný elánu, byly soudobou kritikou vyzvedány a pamětníky později vždy připomínány.

Experimentální scénka romantické generace nebyla — a také nemohla být — určena širokým diváckým vrstvám. Zprvu se hrálo pouze pro zvané hosty při uzavřených představeních a mezi diváky nechyběli vůdčí představitelé českého umění a vědy, např. Josef Jungmann, František Palacký, Jan Nepomuk Štěpánek. Proto tato činnost unikla i tak zasvěcenému pozorovateli Prahy, jakým byl autor anonymně vydané knihy *Prag in seiner jetzigen Gestalt* (Meissen 1835).⁹ Teprve později přibývali diváci z řad studentů, další diváci z řad inteligence a měšťanstva, ojedinelé snad i diváci lidoví.

Význam Kajetánského divadla pro české divadlo a společnost byl veliký. Především tu prošla celá generační umělecká skupina určitým názorovým a uměleckým zráním pod vedením J. K. Tyla a v prvních letech i pod vlivem tak silné myslitelské osobnosti, jakou byl K. H. Mácha. K dosavadním platformám společného styku, k re-

dakci Květu v Tylově bytu a k schůzkám v pražských kavárnách a hospodách, přibyla tu dočasně v letech formování těchto umělců platforma další, která měla tu velikou výhodu, že umožňovala kontakt v poměrně velkých časových blocích. To, co se zde promyslelo, našlo, urodilo, bylo postupně s větším či menším zdarem prosazováno do českého profesionálního divadla v Praze a také v Brně i do práce ochotníků. Důraz na původní tvorbu, hlavně na Klicperu, ovlivnil poněkud repertoár Stavovského divadla a především studentské ochotníky, kteří pak ve svých městech zvláště v době prázdnin rovněž preferovali původní domácí hry. A konečně nelze nevidět, že členové souboru se zde výborně připravili pro svoji další divadelní práci. J. K. Tyl tu měl možnost učit se vést soubor a pracovat jako režisér, jiní se podstatně zdokonalili v hereckém umění, jako zejména J. Kaška, M. Forchheimová, M. Nikolaiová-Hynková, J. J. Kolár, takže později mohli se zdarem působit v českých představeních Stavovského divadla. Všichni tito amatéři, kteří se postupně zprofesionalizovali, byli pak sloupy českého demokratického divadla v Praze za buržoazně demokratické revoluce.

Tak tedy začínala v našich zemích cesta scének, které se stávaly iniciativním korektivem divadelní práce. V pražském regionu navázala na tuto tradici v druhé polovině 19. století příležitostná studentská představení, režirovaná většinou Františkem Kolářem, která po vzoru Meiningských začala klást důraz na obraz aktivní masy. V letech zápasů za realismus a naturalismus v českém divadle přinášela úrodné podněty scénka v Malostranské besedě. V devadesátých letech korigovala tehdejší repertoár Národního divadla opomíjenými moderními tituly jepico-

vitá scéna v Národním domě na Královských Vinohradech, dělnický divadelní soubor Typografická beseda i Intimní volné jeviště. Snahou o symbolistické zobrazení světa upozorňovalo na sebe počátkem století zejména Lyrické divadlo a Divadlo Umění. Po Velké říjnové revoluci byly to pak různé malé soubory — především Honzlův Dědrasbor — které kladly základy k českému socialistickému divadelnictví. V malých poloamatérských scénkách prosazovala se i česká levicová meziválečná divadelní avantgarda, která postupně proměnila tvář českého divadla. A není to tak dlouho, co jsme byli svědky rozběhů nové velké vlny malých scének, hledajících tentokrát už většinou ze socialistických pozic nové cesty divadla. Na tuto aktivitu druhé poloviny padesátých a šedesátých let navazuje v současnosti mnoho mladých experimentálních souborů. Letošní Šrámkův Písek dovolil alespoň nahlédnout do této mladé laboratoře. Teprve čas ovšem ukáže, co z toho dnešního hledání se stane hodnotou společensky i umělecky přínosnou pro další vývoj naší socialistické divadelní kultury.

FRANTIŠEK ČERNÝ

POZNÁMKY:

- ¹ Teisingerovu divadlu věnoval větší pozornost J. Plavec v monografii František Škroup, Praha 1941 a J. Vondráček v práci Dějiny českého divadla, Doba obrozenecká 1771—1824, Praha 1956.
- ² Srba B. České divadlo v Kajetánském domě na Malé Straně, diplomová práce 1955, strojopis, Archiv JAMU, Brno. Týž je autorem výkladu o Kajetánském divadle v Dějinách českého divadla II, Praha 1969, s. 269—281.

- ³ Solnceva L., Iozef Kaetan Tyl i teatr, in: Tyl J. K., Teatr, Moskva 1957; Kindermann H., Theatergeschichte Europas VI, Salzburg 1964, s. 297.
- ⁴ Janský K., Repertoár Kajetánského divadla 1834—1837, in: Tylův herec, buditel a spisovatel Jan Kaška Zbraslavský a jeho doba (1810—1869), Praha 1952, s. 40—43. Údaje Janského doplnil M. Kačer v Divadle 3, 1952, č. 11—12, s. 1121. Viz též soupis v připomenuté dipl. práci B. Srby. — Postupně byly reprodukovány tyto plakáty Kajetánského divadla: *Třináctý plášť, Každý něco pro vlast!* [rekonstrukce cedule doprovázená statí V. K. Blahníka Plakát kajetánského divadla in: Kutná Hora J. K. Tylovi, Kutná Hora 1933, s. 22 až 25]; *Chytroušek aneb Všechny má za blázny* (Tylův herec, buditel a spisovatel Jan Kaška Zbraslavský a jeho doba, 1810 až 1869, Praha 1952); *Faust druhý aneb Tak se krotí zlé ženské, Rohovín Čtverrohý* (Vondráček J., Dějiny českého divadla, Doba předbrežnová 1824—1846, Praha 1957); *Karla Dvanáctého navrácení do vlasti, Haštoš* (tamtéž), *Vévodův rozkaz* (Kačer M. — Otruba M., Josef Kajetán Tyl, Praha 1959, s. 68); *Kytka mnohobarevná* (Dějiny českého divadla II, Praha 1969, s. 273); *Pivovar v Sojkově* (tamtéž, s. 277).
- ⁵ Jungmann J., Historie literatury české, 2. vyd., Praha 1849, s. 644.
- ⁶ Podrobněji autor této statí v Dějinách českého divadla II, Praha 1969, s. 217—225, 298—308.
- ⁷ Kaška J., Kajetánské divadlo, Praha 1937, s. 28 [k tisku připravil A. M. Piša].
- ⁸ Viz dopis V. K. Klicpery nakladateli J. Pospíšilovi z 6. III. 1853 otištěný v knize J. Pospíšila, Z dob vlasteneckých, Výňatky z dopisů zasloužilých spisovatelů, Praha 1885, s. 25 až 26.
- ⁹ Svědectví tohoto anonyma o českém divadle z poloviny třicátých let 19. stol. otiskuje v českém překladu V. Schwarz (de facto P. Eisner) v knize Město vidím veliké, Cizinci o Praze, Praha 1940, s. 268.

Triumf hrušovských ochotníků v Estonské SSR

V polovině prosince se navrátil známý divadelní soubor Hrušovských chemických závodů Dukla z čtrnáctidenního turné po Estonské SSR. Byl to svou délkou, počtem vystoupení a celou velkorysou organizací zatím vůbec největší a politicky nejvýznamnější zájezd českých ochotníků do Sovětského svazu.

Hrušovští uvedli ve čtyřech estonských městech (včetně hlavního města Tallinu) ucelený divadelní program, složený z inscenací Maupassantovy Kuličky (v Hochwäldrově dramatizaci) a Klicperovy Veselohry na mostě. Programová skladba se ukázala jako velice šťastná, protože Kuličku ve vysoce kulturně vyspělém Estonsku diváci dobře znají a starý Klicpera znovu prokázal schopnost živě působit na cizojazyčné publikum. Obě inscenace mají velmi dobrou úroveň, Veselohra na mostě je přímo skvělá, hýří režijními nápady Aloise Müllera, herci v ní plují jako bystré štiky v řece a celek má kontakt s moderním divákem. Připočteme-li k těmto kvalitám přímo bratrsky vřelý a pro všechny členy naší výpravy silně překvapivý vztah estonských lidí k Československu, není divu, že se celá cesta hrušovských ochotníků proměnila přímo v triumf českého divadla a řetěz naprosto neformálních manifestací socialistického internacionalismu.

Měli jsme příležitost mnoho nového poznat, nejen zajímavou zemi, ale také její kulturní život, profesionální divadla i estonská lidová divadla, jejichž ochotníci se s námi sbratřili. V Estonsku se těší divadlo obrovské oblibě, ochotníci pracují ve výborných podmínkách — až jsme jim záviděli. Četné oficiální i neoficiální debaty a rozhovory nás přesvědčily, že ochotnická láska k divadlu nezná hranic.

Byli jsme ovšem i v Moskvě, dokonce ve Velkém divadle, absolvovali jsme tiskové a jiné konference, řadu exkurzí a přijetí na oficiálních místech. Hrušovský soubor získal vysoké vyznamenání ministerstva kultury Estonské SSR! Herci byli po každém představení přímo zaplaveni

květinami a odvezli si domů nejen spoustu dárků, ale především desítky nových přátelství.

V některém z příštích čísel časopisu napíšeme o zájezdu podrobně. Zde jenom rád konstatuji, že hrušovští ochotníci splnili náročný kulturně politický úkol na výbornou a že do věnce zahraničních úspěchů českého ochotnictva přibyl neobyčejně cenný květ.

JIRÍ BENEŠ



Záběr z žebřácké inscenace Hrubínovy Srpnové neděle



První čtená zkouška na Roháče z Dubé (z doby začátků souboru – 1949)

25 LET DIVADELNÍHO SOUBORU I. ZK ROH n. p. ŠKODA-PLZEŇ

V roce 1949, současně se založením Závodního klubu n. p. Škoda, přišlo několik ochotnických nadšenců s myšlenkou vytvořit v Plzni soubor, schopný dobré reprezentace nejen největšího strojírenského závodu, ale i Západočeského kraje. Po výběru hry se podařilo soustředit tehdejší výkvět plzeňských ochotníků pod střechu nového závodního klubu. V režii dr. Václava Kuchynky nastudoval soubor hru A. Jiráka Jan Roháč z Dubé, se kterou dosáhl vítězství na XV. Jiráskově Hronově. Na mnoha zájezdech, včetně zahraničního — do Vídně, ukazoval soubor dobrou práci amatérského divadla a šířil dobré jméno plzeňských ochotníků a Škodovky. Také další hry, Princezna Pampe-liška — nastudovaná pro děti vídeňských krajanů, dále Muž s puškou, Lesní panna, Jánošík, slavily značné úspěchy. Byla to velká doba souboru, kdy s každou další inscenací mohutněl a rostl. Tím horší byla pak situace, když se většina předních herců postupně vrátila do svých mateřských souborů. Přesto však kolektiv neustal ve své činnosti.

Podíváme-li se zpátky na těch 25 let, vidíme dlouhou řadu inscenací, z nichž mnohé dosáhly velkého úspěchu a ocenění. Namátkou je možno jmenovat: Chudák manžel, Maryša (s kterou soubor vyhrál ústřední kolo soutěže ROH v Brně), Pan Kobbán vdává dceru, Kapitán přišel včas, Romantikové, Sen noci svatojánské, Cvrček u krbu, Petrohradský lichvář, Šibalství Scapinova, Slaměný klobouk, Meteor, Trojané, Křišťálová noc, Chirurg Platon Krečet, Setkání s mládím, Žena ve svízelné situaci, Obětovaná Helena, Lucerna, Dům na předměstí, Maryla, Slavnost lampionů atd.

Soubor pamatoval i na dětské diváky a pravidelným uváděním her pro děti pomáhal při výchově nové generace. Uvedl např. pohádky Žabka carevna, Čert na zemi, Vodník Pivoda, Zkoušky čerta Belínka, Moudrá ševcová, Čertův švagr a další. Další významnou činností bylo uvádění literárních pásem a večerů poezie, kde pod vedením Slávky Trčkové našli bohaté uplatnění hlavně mladí členové souboru.

Členové souboru se dále podíleli na společných inscenacích plzeňských ochotníků a vypomáhali i v jiných souborech. Účinkovali v rozhlasu, filmu, televizi a vypomáhali i v profesionálním divadle J. K. Tyla v Plzni.

Po bohaté dvacetileté činnosti převzal soubor od vedení ZK do užívání prostory bývalé loutkové scény, takže má nyní nejen stále místnosti na zkoušky a schůzky, ale hlavně vlastní „Komorní scénu 90“ pro inscenace menších her, pohádek pro děti a večerů poezie.

Úsilovnou brigádnickou prací všech členů se podařilo ze zanedbaných sklepních místností vybudovat pěkný divadelní areál. Převzetí „Komorní scény“ bylo mezníkem ve vývoji DS. V roce 1970 se s hrou K. Čapka Věc Makropulos a v r. 1971 s Ostrovského Viníky bez viny dostal v soutěži do užšího výběru na JH. Řada členů DS I se podílela na společném představení plzeňských ochotníků na 41. JH se hrou A. P. Čechova Racek. Po absolvování mezikrajské přehlídky v Jablonci n. N. uvedl soubor s úspěchem na 42. JH Zeyerovu Starou historii a v roce 1973 získal v Hronově cenu ministerstva kultury ČSR za úspěšné uvedení československé premiéry dramatizace Gogolových Mrtvých duší. S touto objevnou inscenací se

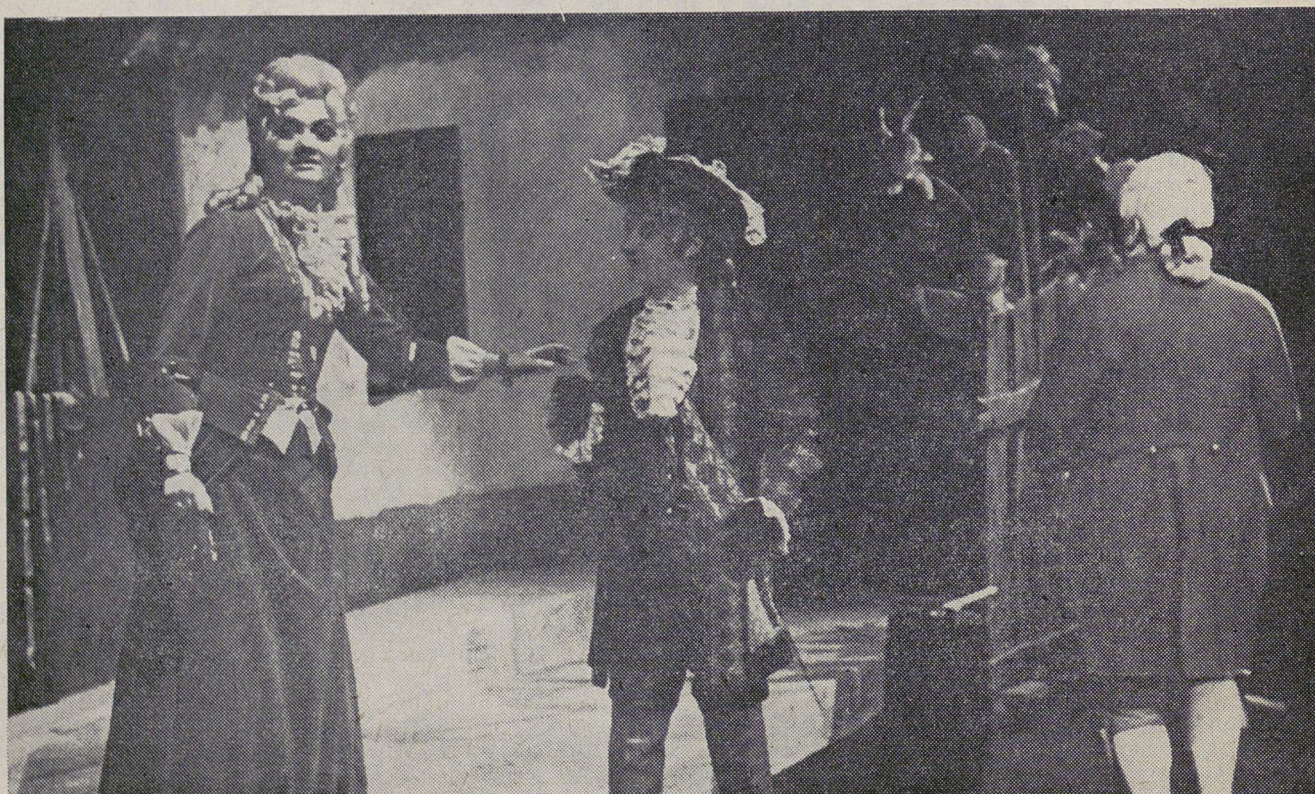


K. Čapek: Věc Makropulos – 1969



Andersenovy Červené pantofličky – 1970

Alois Jirásek: Lucerna – 1969





N. Manzari: Obecní hrdina — 1974

účastnili Plzeňští jako hosté Divadelní žatvy v Martině a reprezentovali Západočeský kraj na festivalu ruských a sovětských her ve Svitavách. Také v roce 1974 pokračuje soubor v dobré práci, důkazem je úspěšná účast na mezikrajsové přehlídce v Jablonci n. N. se hrou N. Manzariho *Obecní hrdina*. K 25. výročí souboru i ZK nastudoval DS I hru F. Šrámka *Léto*. Z posledních her uvedených v Komorní scéně v mnoha reprízách je třeba jmenovat ještě *Jezinky bezinky*, z pohádek zejména úspěšně *Červené pantoflíčky*, s nimiž se soubor zúčastnil národní přehlídky v Kralupech n. Vlt., dále jak se Mette chtěla stát královnou, která právě postoupila do krajské soutěže. Úspěšná jsou i pásma poezie (Neruda, Brecht, Nezval, Ščipačev aj.), v současné době „Poezie bojující“, uvedená v rámci oslav 30. výročí SNP. Bohatou činností DS I v Plzni i širokém okolí dokumentují tato fakta: v r. 1971—41, v r. 1972—43 a v r. 1973—40 uskutečněných představení.

Po tomto stručném pohledu na práci škodovického souboru za 25 let je třeba se zmínit o těch, kteří tuto rozsáhlou a úspěšnou činnost pomáhali zajišťovat ať již po stránce umělecké nebo organizační. Z režisérů to byl dr. V. Kuchynka, který dal souboru základ a směr. Dále to byli Václav Belza, Zdeněk Rozmajzl, Štěpán Marovič, dr. Ota Maršálek, Antonín Polívka, Ludvík Bejsta a především Slávka Trčková, ideová a umělecká vedoucí, hybná páka souboru, herečka a režisérka nejúspěšnějších inscenací posledních let. Z organizačních pracovníků jsou to zejména Maxa Vlasák, který stál spolu s Františkem Šikancem s Rudlou Andréem u kolébky tohoto souboru. Dále

Bohouš Dvořák, Antonín Mařík a Jiří Thurn, který již několik let stojí v čele DS I jako předseda.

Mohli bychom vyjmenovat ještě desítky dalších, bez jejichž práce ať organizační, herecké, technické či pomocné si nedovedeme představit činnost DS I a kterým všem stejně patří dík za nezištnou, obětavou práci.

Co říci závěrem — poděkovat za dobrou a zásluhnou práci a za druhé popřát celému Divadelnímu souboru I do další pětadvacítky dobrý kolektiv, hodně úspěchů a pěkných her.

JEŠTĚ K ANKETĚ ■ Do naší ankety o práci odborných porot došlo ještě několik opožděných odpovědí. Jistě to svědčí o zájmu pisatelů, kteří se chtějí vyjádřit. Zkvalitnit práci porot, to je požadavek všech přispěvatelů (Miroslava Štrobla z Kutné Hory, dr. Eduarda Doubka z Ledče nad Sázavou, Josefa Pavlíka z Frýdku - Místku i Igora Dojivy z Ústí nad Labem). Poroty vlastně provádí jakýsi seminář a účinně mohou ovlivňovat dramaturgii souborů. Některé soubory vyžadují po hodnocení písemný rozbor. Je-li to v silách poroty, nechť se tak stane. Největším problémem zůstává nejednotnost hodnotitelských kritérií. Většina příspěvků se staví za nesoutěžní přehlídky. Vychází z toho, že základní motivací amatérské činnosti je radost z vykonaného. Zejména u dětského a mládežnického divadla nejsou soutěže namístě, neboť jeho posláním je výchovný proces, jemuž práce v souboru může dobře posloužit. — To je několik myšlenek z opožděných příspěvků.

Usedáme k psacímu stroji, abychom informovali čtenáře o Festivalu sovětské dramatické tvorby v době, kdy se teprve konají intenzivní přípravy. Jenže číslo vyjde naopak v době, kdy budeme mít nějaký ten týden festival za sebou. Budiž nám tedy dovoleno u vědomí tohoto faktu a ve snaze uspokojit zájem čtenářů o tuto významnou akci Měsíce, SČSP předložit vše, co v této chvíli o připravované akci víme, a na druhé straně hrst myšlenek, které vypluly ze studia sovětských materiálů.

Festival sovětské dramatické tvorby probíhá zhruba od poloviny měsíce listopadu až do závěrečného týdne, který se koná v Praze od 5. do 12. prosince 1974. Tato velká akce odpovídá na podobnou, uspořádanou v prosinci 1973 v řadě divadel SSSR (vyvrcholila v Moskvě uvedením Zahradníkovy hry *Sólo pro bicí* v MCHATu).

Festival má své řídicí orgány, štáb, poroty, čestné předsednictvo. Na závěr budou uděleny ceny za nejlepší inscenace, herecké výkony atd. Přijedou sovětská divadelníci v čele s nář: um. M. I. Carjovem, který byl vloni v Moskvě předsedou poroty „našeho“ festivalu. [Ještě připomínám — v Malém divadle tehdy uvedli Čapkovu *Věc Makropulos*.]

Pokud jde o informace, zbývá ještě dodat, že:

- mezi členy Čestného výboru Festivalu je i místopředseda vlády dr. M. Lúčan, ministr kultury ČSR doc. dr. M. Klusák a ministr kultury SSR M. Válek...
- předsedou české části poroty je prof. dr. K. Martínek a slovenské doc. dr. M. Mikola...
- na závěr Festivalu se uskuteční Symposium na téma *Problematika soudobé hry a inscenace*...
- k účasti na festivalu se přihlásilo 35 českých činoherních divadel se 69 inscenacemi ruských a sovětských her...
- u příležitosti festivalu vydal Divadelní ústav v Praze stostránkovou, velmi cennou knížku faktografie, dokumentů a přeložených sovětských článků o současné sovětské dramatice...

Festival dal především možnost zamyslet se nad vzájemným vztahem a vývojem vztahů mezi naší a sovětskou tvorbou. Na toto téma hovořili velmi obsažně na sympoziu prof. Karel Martínek a prof. Rudolf Mrlian. Vliv ruského divadla na naše divadlo má velkou, dobře stoletou tradici. Zejména vliv Moskevských na český realistický herecký styl, vliv Stanislavského na naše divadlo, působení her Gorkého a Čechova tvoří velkou kapitolu dosud nenapsané knihy. Dále pak by stál za rozbor vliv sovětské avantgardy na naši avantgardu (Burian, Frejka, Honzl, ale i Osvobozené divadlo). Burianův vztah k Mejercholdovi stojí za samostatnou kapitolu. V letech po osvobození se pak stává ruská a sovětská dramatika trvalou, inspirující součástí repertoárů všech činoherních, profesionálních i amatérských scén.

Největší má pro nás dnes význam nová sovětská dramatická tvorba. Vždyť jen v sovětském — moskevském — měsíčníku *Teatr* bylo za pět let otištěno více než třicet nových původních her. A to zdaleka není všechno, co se za tu dobu v sovětské dramatice urodilo.

Zatímco divadla čerpají z bohaté studnice dnes již žijících klasiků, zatímco zraje ke klasické podobě dramatika Arbuzovova, přichází nová dramatická generace. Ať už máme na mysli Braginského-Rjazanova, Dvoreckého, Roščina a řadu dalších. Je zajímavé, jak výrazně a silně se rozvíjí dramatika dalších národů SSSR: moldavská — Druce, azerbajdžánská — Ibrahimbekov, R. Gejdar, burjatská — Č. Ajtmatov, estonská — R. Kaugver, lotyšská — Ch. Gulbise, litevská — R. Samuljavičius, tatarská —

D. Valejev, baškirská — I. Jumagulov, gruzínská — A. Abšilov, A. Čchaidze, arménská — A. Sagiňan a další...

Dalším zajímavým rysem současného vývoje a stavu sovětské dramatiky je fakt, jak výrazně pronikají na scény dramatické prvotiny známých prozaiků. Divadlo se tedy stává i pro autory jiných žánrů přitažlivé. A na druhé straně — divadla ráda sahají po hrách adaptovaných či přímo autory-prozaiky pro jeviště napsaných — ať už máme na mysli Bokarevovu prvotinu *Oceláři*, která spolu s Dvoreckého hrou *Člověk odjinud* tvoří nejdiskutovanější hru minulých sezón, nebo dramaturgu Druceho (Ptáci našeho mládí), hry prozaika Žuchovického (Samí, bez andělů), hry Ajtmatovovy (*Výstup na Fudžijamu*) atd.

Myslím, že i v tomto punktu bychom se měli zamyslet nad možnostmi naší prózy a potřebami našeho divadla.

Jako už tolikrát i dnes je sovětské drama pro nás zdrojem nových podnětů a úvah. Ukazuje nám, že hlavní je téma současnosti a že není jiné cesty, jak toto téma zvládnout, než se s ním přímo na jevišti „porvat“. A to na úrovni, která strhne a zaujme především naše diváky.

A. Děmidov v poznámkách o Vampilovově tvorbě napsal, že díla předčasně zemřelého autora (1972) tkví v tom, že ho zajímaly opravdové konflikty opravdových, zajímavých lidí. A že o tom uměl vyprávět.

V tom tkví jeden z problémů současného — zdaleka ne jen našeho — dramatu. Umět zajímavě vyprávět. Autoři většinou vědí, co chtějí říci, koho chtějí pokárat a komu držet palce. Ale neumějí o tom živě a zajímavě vyprávět prostřednictvím postav, zajímavých příběhů. Říkají to ploše, novinářsky, jakoby psali reportáž do novin, nikoli drama pro jeviště. Nikoli text pro postavy, spíše text pro čtení v novinách.

Proto základní otázkou je — tak jako se o to úspěšně pokouší např. Arbuzov ve svých lyrických hrách, Volodin v nové hře *S milovanými* se nerozcházejte, Ibrahimbekov ve hře *Žena za zelenými dveřmi* či moldavský prozaik a autor I. Druce ve hře *Ptáci našeho mládí*: zaujmou diváka současností. Zdá se to být paradox? Nikoli. Jsme příliš „uvnitř“ dneška, než abychom se často uměli podívat pozorně, soustředěně a do hloubky, na náš život a sebe samé. Autoři si dávají malé úkoly, jestliže jen opisují, co někde slyšeli, četli nebo viděli. Je sice třeba zabývat se dnešními lidmi, ale nikoli na jakékoli úrovni. Divák, který se z nové hry nic nového o sobě a svém životě nedoví, víckrát na novinku nejde. Být stržen současností, znamená umět také jiné strhnout. Předpokladem živého zachycení života je živá znalost. Tak jako světlo má svůj kontrast ve tmě, i kladný hrdina může vyniknout teprve v boji, v zápase se svým protivníkem. Konflikt dramatu nemusí být vždy konfliktem nesmiřitelným, ale musí to být konflikt, co tvoří základ dramatu.

Všechny tyto myšlenky čtenáře napadají při četbě našich nových her v konfrontaci s některými nejnovějšími novinkami sovětskými.

Spisovatel a dramatik Leonid Žuchovickij napsal zajímavou esej, nazvanou *Několik slov o hrdinovi*. (Teatr č. 6/1971.) Píše v ní mimo jiné: „Aby se hrdina odlišil od ostatních postav, neobejde se bez výšky... Jenže dokud latka stojí na výšce půldruhého metru, vypadá každý skokan jako zralý mistr. Každý umí, všichni jsou báječní a chlapíci. Ale přijde výška dva dvacet a tady je už na jedinou všechno bez šalby — náhle se ukáže, kdo je Brumel a kdo začátečník...“

Ales-Fuchs

TŘI Z NEJVĚRNĚJŠÍCH

Letos na podzim odešli tři z nejvěrnějších. Dne 24. září skonal ve věku sedmdesátí osmi let zasluholetý dlouholetý divadelní pracovník FRANTIŠEK ARLETH. Byl předsedou krajského a městského poradního sboru pro amatérské divadlo, vynikajícím režisérem a hercem vítkovického souboru, držitelem řady cen a uznání divadelních soutěží a festivalů, nositelem ceny města Ostravy a zlatého Tylova odznaku. Nebylo téměř jediného ročníku Amatérské scény, který by nezaznamenal Arlethovu režii nebo vynikající herecký výkon. Jméno Arleth – to je kus nejryzejší severomoravské ochotnické tradice posledních padesátí let.

Dne 27. září skonal ve věku pětadesátí let přední člen činoherního souboru olomouckého Divadla Oldřicha Stibora KAMIL MAREK. Na olomouckém jevišti vytvořil za téměř dvacet let dlouhou řadu vynikajících hereckých postav – ty nejkrásnější byly poznamenány lidskou laskavostí, jež byla vlastní Kamilu Markovi – člověku. Do dějin našeho ochotnického divadla se zapsal jako vynikající režisér Amatérského studia DOS, jež především díky Markovi dosáhlo tak vynikajících výsledků.

Dne 4. října odešel ve věku pětadesátí let CYRIL BLÁHA, místopředseda ÚV SČDO, člen redakčního kruhu Amatérské scény, nositel nejruznějších vyznamenání –

a hlavně člověk, který pro ochotnické divadlo žil desítky let a věnoval mu čas, práci, talent a lásku. Byl jedním z posledních spojovacích článků pokrokových snah staré UMDOČ se současným amatérským divadlem. Náš časopis mu vděčí za mnohé – za články, za neúnavnou propagační a nábořovou práci, za pomoc, za rady, za přátelství...

Čest jejich památce!

Cyril Bláha



MOMENTKY Z JUDENBURGU

NĚKOLIK ZÁBĚRŮ ZE ZÁJEZDU ČESKOBUDĚJOVICKÉHO D 111 DO RAKOUSKA

Vjíždíme do malebné štýrské kotliny. Motor se unavil prudkým stoupáním, teď přede pravidelně a poklidně. Osádku autobusu neopouští dobrá nálada. Kytara a mandolína doprovázejí jihočeskou písničku.

Na starobylém náměstí právě 900 let starého dvanáctitisícového Judenburgu obracíme hlavy vzhůru.

„Jak vysoká je vaše věž?“

„Dvaasedmdesát,“ odpovídá Sigrída Pruggerová, festivalová hosteska – studentka místního gymnasia.

„Naše Černá v Budějovicích je vyšší,“ lepší větu chatrnou němčinou kytarista a Sigrída vážně a uznale pokouje hlavou.

Z věže přehlédneme velkou část Štýrska. Do aparátu nasazují film a fotografují na všechny světové strany. Asi šedesát kilometrů na jih leží malý St. Lambrecht, kde se konala první část 17. Mezinárodního divadelního festivalu mládeže, a zde v Judenburgu od 27. do 30. 7. 1974 festival vrcholil inscenacemi, které se pokoušely jít nevyšlapanými cestami. Zatímco naše soubory byly už v St. Lambrechtu několikrát, v Judenburgu reprezentují Českobudějovičtí naše mladé amatérské divadlo poprvé.

Sestupujeme z věže. Hosteska Sigrída zavírá dveře a s pýchou potěškává na dlani obrovský umně tepaný klíč.

„U nás v Budějovicích máme větší klíč a bohatěji... to...“ chlubí se opět kytarista a pantomimicky doplňuje mezery ve své němčině. Tentokrát už nedokáže zachovat vážnou tvář, hosteska pochopí a rozesměje se na celé kolo.

Inu – doma je doma.

*

Od věže na náměstí je k divadlu co by kamenem dohodil. Judenburgská divadelní budova je vskutku stavitelská zvláštnost. Zvenčí vás upoutají vysoká okna, vnitřek je členěn na hlavní loď a dvě užší postranní oddělené sloupovím. A rozhlédneme-li se hledištěm pozorněji... Tma, opo- na se rozhrnuje.

Začátek festivalu patří dětem. Žáci místní hudební školy předvádějí scénickou kantátu pro dětský sbor a orchestr „Krysař z Hameln“. Starý příběh, jak jej známe především z Dykovi- vy novely a skvělého scénického ztvárnění E. F. Buriana. Vypravěč u portálu uvádí diváky do děje nebo příběh o podvedeném krysaři, který

se hamelským radním krutě pomstí, posunuje o kousíček dál. Zatím na jevišti přes šedesát dětí před prospektem města Hameln změnil jakýsi živý obraz a před ním dětští protagonisté hrají, přednášejí a zpívají své party. Všechno obstarávají malí: role matek, konšelfů, dětí. (Odchod krysař z města je znázorněn dětskými stíny na zadním prospektu.)

Kladně je třeba hodnotit hudební a pěveckou složku večera. Výhrady pravděpodobně začnou hned u výběru textu, jehož filosofický smysl sahá nad chápavost dětského interpreta i diváka – a především u jeho scénického ztvárnění, které svým statickým pojetím na mnoha místech se dostává do rozporu s živou mentalitou dětí.

Za mládežnický soubor ze Sofie, který na poslední chvíli odřekl, obětavě zaskakují studenti z Lince. Přivezli na festival Moliérova „Šibalství Scapinova“. Mladý režisér dr. Jakob Ebner se pokouší v inscenaci použít prvků komedie dell'arte. Studenti mají na sobě „džíny“ a trička, jen některými částmi kostýmů, oblékanými na výstup, charakterizují postavy klasické komedie. Nehrající sedí stranou a přihlížejí. Stupínek a dvě

houpačky tvoří scénu celého večera.

Je nepochybné, že Moliéra lze tímto způsobem hrát a vídeňské představení, ve kterém se režisér zhlédl, mělo nepochybně profesionální úroveň. V provedení studentů z Lince je však jen slabým odvarem, kde některé vnější scénické prvky nenaplněné adekvátním obsahem působí jako schválnost.

Opona spadla a zítra je tedy už na programu soubor D 111 z Českých Budějovic.

Zběžný pohled na jeviště odhalí další stavitelské zajímavosti této divadelní budovy. Nad propadlým jevištěm objevujeme zachovalou gotickou klenbu. Z jeviště vedou na balkon s aróbylé točité schody. A tak i kdybychom přehlédli menší náboženské výjevy namalované přímo na zdech a buclaté andělíčky mezi sloupovím v hledišti, můžeme se vsadit, že jsme v pietně adaptovaném kostele.

*

Sedíme v prázdném setmělém hledišti a sledujeme zkoušky režiséra dvou souborů, které dnes v pátek vystoupí.

Nejprve patří jeviště studentům gymnasia z Mnichova, uvádějícím typný kabaret ze školního prostředí „Kritikeriki“. Hned po nich obsadí jeviště soubor českobudějovický.

Pohled na obě zkoušky, následující bezprostředně za sebou, poskytuje čítankový příklad dvou různých přístupů vedoucích dramatických kolektivů k mladým lidem. Řekněme hned, že mnichovský Paul Amtmann i českobudějovický Antonín Bašta jsou oba vynikající profesionálové. Rozdíl je právě jen v onom přístupu k mladým lidem a jeho diametrální odlišnost v průběhu obou zkoušek zrovna bije do očí. Zatímco Amtmannův přístup k mládeži je řekněme profesorský, často zvyšuje hlas, studenti plní jeho strohé příkazy, atmosféru zkoušky charakterizuje určité napětí — Baštovu zkoušku předznamenává především klid. Režiséra D 111 neslyšíme vykřiknout. Několik poklidných pokynů osvětlovači a jeho soubor zabývá jeviště jakoby sám; staví dekoraci, každý ví, čeho se chopit, co je třeba udělat. Klavírista si zařazuje přemístění klavíru, aby měl lepší kontakt se zpěváky na scéně. Zkouší se některé výstupy. Na první pohled poznáme, že v tomto souboru je každý ochoten přiložit ruku tam, kde je to zapotřebí. Letitou zkušeností mnoha repríz a zájezdů se příprava představení zabývala a zjednodušila. Českobudějovický soubor je dnes svébytný, čínorodý organismus, kde nenajdete dířce pro hrubou práci a hvězdu pro potlesk. Baštova vysoká autorita mezi mladými vyrůstá z jeho velkých kvalit uměleckých i lidských. Mládež svého „Tondu“ respektuje, obdivuje se mu, má ho ráda.

„A teď všichni do šatny! A zakazuje se hovořit o divadle!“

*

„Snad nám pan Klicpera promine, že si ho trojíme hrát...“, zpívá českobudějovická mládež ve své inscenaci hry „Každý něco pro vlast“. A hrae ji tak dobře, že si troufla exportovat Klicperovu komedii do Rakouska.

Ohlas hned na první výstupy dokázal, že Českobudějovičtí vsadili na dobrou kartu. Živý rytmus komedie, vynalézavé rezie s množstvím nápaditých gagů, svižné písně (autoři jsou členy souboru), některé repliky převedené do němčiny, to vše bylo vděčně přijato festivalovým obecenstvem, které na mnoha místech odměnilo českobudějovickou mládež potleskem na otevřené scéně.

Zmínil jsem se již o představeních, která předcházela vystoupení D 111. Pokusím se ještě stručně charakterizovat některá následující.

Sobotní odpoledne patřilo souborům ze Štýrského Hradce. Ingo Wampera a He mut A. Ploschnitznigg nastudovali jednoaktový dialog mezi dvěma mladými lidmi vstupujícími do života, nazvaný „Na odvrácené straně Měsíce“. Chlapec a děvče bloudí mezi velkými hracími kostkami, čekají na autobus, na dospělost, na štěstí, na své „druhé narození“; jsou bezradní, bolesně se vyrovnávají se svými vnitřními problémy i se vzájemným vztahem. Autorem zajímavého pokusu je osmnáctiletý student judenburského gymnasia Reinhold Leitner.

Poprvé byla uvedena také scénka „Blázni“. Dvacetiletý Johannes Felfer ze Št. Hradce se snaží hrou z prostředí ústavu pro choromyslné (na jevišti jsou pacienti zavření v bílých klecích) najít odpověď na otázku, kdo jsou skuteční blázni. Nejsou to vlastně ti, kdo mají narušené vztahy k lidskosti?

Třetí soubor ze Št. Hradce uvádí hru s kuriózním názvem „Epidemie aneb Nevinnost krys“. Režisér Thomas Narath rozehrává mezi mnoha bednami satirický příběh o obchodování s krysy, přerušovaný zpěvem šansoniérky. Hru, která má diváky ohlas, autor v programu předznamenává slovy: „Achillovy paty se mohou také lechtat hrotem pera — a vy se usmíváte, smějete, chechtáte a směch vám pomáhá, abyste poznali sami sebe“.

„Klece“ je název improvizace, které s mladou scénou z Recklinghausenu v NSR nastudovala Hermína Bredecková. Hraje se uprostřed sálu, diváci sedí kolem. Jediným výrazovým prostředkem šestnáctičlenné skupiny 17—26letých chlapců a děvčat je pohyb a neartikulovaná řeč. Vystoupení této skupiny je vlastně pásmem zafixovaných improvizací. Pokouší se vyjádřit omezování člověka okolním svě-



Českobudějovičtí v Judenburgu

tem, člověka, snažícího se najít vlastní osobnost. Představení přineslo nekonvenční výrazové prvky a zasloužilo by si zvláštní hlubší rozbor.

Mrožkovy „Trošečníky“ se pokusili zahrát rakuští studenti z Kremsu v režii Elisabethy Kurzmannové. Na jednoduché scéně (pouze tři židle) se odvíjí představení, kde diletantská práce mladičkových herců, kulhající rytmus a statické aranžmá zdaleka nedosahují úrovně obtížné předlohy.

Řekli jsme, že dějištěm festivalových představení je bývalý kostel. Nepřekvapí tedy, že diskuse o představeních se pořádají na faře. Klenutá místnost s velkým křížem na čelní stěně není však svědkem poklidných rozprav, ale bojovných diskusí. Čelné poroty, režiséři i hrající mládež z několika zemí s neúprosnou otevřeností analyzují zhlédnutá představení. Ingo Wampera, spiritus agens celého festivalu, musí často ostrou polemiku diplomaticky nadlehčovat žertem a usměrňovat ji ke klíčovým problémům.

Do pochmurně laděné dramaturgie festivalu vnáší vystoupení Českobudějovických jas, optimismus. Mládež D 111 zpívá a tančí nejen na jevišti. Na přání hostitelů některé písně a kuplety předvádí i na přátelské besedě, při výletě na Judenburgskou chatu vysoko nad městem i na večeru na rozloučenou v klubu divadla. Tady se ke slovu dostane i souborová hudba. Na přání účastníků několikrát vystřídá hlučný místní beat a sklízí za své vystoupení bouřlivý potlesk.

Zase jednou díky ochotníkům vzorná reprezentace naší socialistické vlasti.

JOSEF MLEJNEK



OBRAZ ČLOVĚKA A TVORBA POSTAVY

POSTAVA A HERECKÉ OBORY

Byly doby, kdy herec přicházel na čtenou zkoušku s hotovou postavou. „Herci stačilo přečíst jméno a charakter,“ píše Honzl, „aby věděl, jakým tónem mluvit, jak artikulovat, jak přednášet věty a dialogy, jak kráčet, sedat — vše.“

Postava byla jasná **předem**. XY je přece voják, no tak co? Z toho přece vyplývá, že herec musí bezpodmínečně mluvit basem a slova ostře vyřazet, jako když se vykřikují vojenské rozkazy. Např. „mladí lidé, a obzvlášť ženy, naivky, hovoří velice vysokým rejstříkem, přecházejícím občas až do výskotu, rozvážní muži a dámy hovoří nízkými a pevnými hlasy“. Atd. Příklady jsou ze Stanislavského stati Remeslo z r. 1921, kterou taky cituje Jindřich Honzl ve studii Herecká postava z konce třicátých let (z této Honzlovy studie je i citát uvedený v prvním odstavci).

Díky jasné apriorní představě nebylo ani obsazení pochopitelně žádný problém. Ostatně, obvyklému rejstříku postav, které se asi tak mohly v repertoáru vyskytnout, odpovídala ansámblová specializace. „Na konci 19. stol. — v době Prozatímního divadla (1862—1883) i později“, upozorňuje Honzl, „angažují se herci a rozdělují se úlohy podle přírodních pravidel **oborů**, jež jsou jen jiným označením starodávných typů a postav. Tak je soubor Prozatímního divadla chráněn před zákulisním a uměleckým rozvrtem tím, že obory dávají pevnou kostru jevištního rozestavení, že p. Bittnerovi náleží postavy salónních milovníků, p. Chramostovi postavy otců, p. Chvalkovskému „šarže“, p. J. J. Kolárovi role hrdinů a intrikánů, p. Mošnovi úlohy zpěvních komiků, že p. Seifert dostává „milovníky“ a že p. Šimanovský byl určen pro obor hrdinský.“

Obory jsou dědictvím starých divadelních „masek“ a samozřejmě přestanou divadlu vyhovovat v okamžiku, kdy se rozhodne umožnit divákovi pohled za masku; tj. v okamžiku, kdy těžší zájmu divadla se v souhlase s vývojem literatury přesouvá z průběhu zápletky na samu postavu. To má své historické příčiny. A jsou důvody, proč k tomu dochází zhruba na přelomu století právě v Rusku. Nás ale v tuto chvíli nezajímají příčiny, ale důsledky: důsledky toho, že člověk se v jistém okamžiku stal i pro divadlo z předem jasného objektu vyobrazení najednou něčím, co je třeba znova objevit; samozřejmě důsledky pro herectví. A nejzávažnější důsledek této proměny vztahu k postavě je to, že herec už nevystačí s obvyklou charakteristikou, zavedenou v rámci apriorně stanoveného dramatického oboru nebo typu: musí se stát **tvůrcem** postavy.

STANISLAVSKIJ a EJZENŠTEJN

V těchto souvislostech je pochopitelné, proč Stanislavskij tak úporně zdůrazňoval, že herec má na jevišti jednat, a nikoli hrát rovnou výsledek. To nemá co dělat s nějakým specifickým hereckým stylem, odpovídajícím specifické literární předloze; to má co dělat s předpoklady skutečné herecké **tvorby** vůbec. Sergej Ejzenštejn byl jistě umělec jiného zaměření, ale v tomhle byl se Stanislavským zajedno: „Umělecké dílo,“ píše ve své studii Montáž 1938, „usilující o výsledek, přece jen veškerou vytříbenost svých metod vynakládá na proces.“

Ejzenštejn se v této studii na Stanislavského odvolává, ale jeho jméno neuvádí. Citovanou studii předcházela větší práce o montáži, uveřejněná až posmrtně, kde pokládal dokonce za nutné podat čtenářům jakési vysvětlení svého zájmu o Stanislavského zásady:

„Kruhu mých stálých čtenářů může v této práci připadnout nečekaný množství citátů, týkajících se... systému Stanislavského.“

Je dostatečně známo, že po celých sedmnáct let své badatelské práce v oblasti umění, paralelní k mé tvůrčí práci, jsem se téměř vždy věnoval té oblasti, které se systém Stanislavského téměř nedotýká, v každém případě jej teoreticky nerozebírá a neosvětluje tak, jako to dělá, pokud jde o hercovu hru.

Mám na mysli problémy kompozice, výstavby díla a jeho jednotlivých elementů a problémy formy vůbec (nemluvě už o problémech **filmové** formy). [...]

Ale nejde jen o to. Neméně je známo také to, že kromě toho se můj umělecký vývoj a tvůrčí růst ubíral nejen jinou oblastí, ale i **směrově** po zcela jiném křídle [...], než kudy se ubíralo divadlo vedené Stanislavským.

[...] v jednom případě byl středem pozornosti **jednající člověk (dělávající stroj)**, ve druhém **účinná výstavba (dělávající stroj)** díla se zřetelem k člověku jako k jednomu (vedoucímu) faktoru (ne vždycky!).

A kromě toho šlo o rozdíl mezi **hrou na jevišti** na jedné straně a **filmovou kompozicí** na druhé.

Tím zajímavější je zjištění, do jak velké míry se předpoklady k zákonitostem v naší oblasti (a v našem přístupu) neustále — krok za krokem — ztotožňují s podobnými předpoklady v systému Stanislavského, týkajícími se herecké hry.

To by koneckonců nemělo udivovat, protože ty i ony předpoklady chápání vyrůstají ve stejné míře z jediné, obecné, jediné správné a v umění, ve všech jeho druzích i dílčích oblastech, rozhodující sféry.“

O jakou sféru Ejzenštejnovi jde?

KOUSKY A ÚKOLY

V citované přípravné studii píše Ejzenštejn o rozdílu „celkového“ a „montážního“ způsobu zachycení událostí. Uvádí příklad hádky, vedoucí ke rvačce. „Uvést tuto scénu sporu je možné dvojím způsobem. Buď celkem, nebo pomocí montáže. V prvním případě zachytíte všecko: „dva lidé v hádce si rvou z rukou balík. V tomto případě je všechno **dáno** — rázem vnímáte úplný pohled na spor jako takový. Vidíte, vyobrazení sporu. Něco jiného je, jestliže spor vstupuje do vašeho vědomí montážně: 1. balík; 2. ruce s balíkem; 3. druhé ruce se ho chápou; 4. jeden člověk; 5. druhý člověk; 6. ruce rvoucí balík druhému; 7. dva lidé rvoucí balík jeden druhému; 8. celkový pohled na místnost s dvojicí ve sporu o balík — celá scéna.“ Montážní způsob zachycení bude pochopitelně působivější, protože celek teprve vznikne v jeho průběhu.

Naznačený montážní postup můžeme srovnat se způsobem, jakým by se dal spor zachytit v divadle. Divadlo má možnost ukázat jenom celek; jak to, že scéna bude za předpokladu dobrého provedení působit stejně silně, jako kdyby byla ve filmu zachycena montážním způsobem?

Podle Ejzenštejna je i v divadle možné předvést takovou scénu dvojím způsobem: „Je rvačka naučená, nazkoušená, která se pohybuje za pohybem a jednání za jednáním odvíjí podle zvolené šablony. [...] A je rvačka, jejíž každá fáze ‚vzniká‘ před divákem. Právě tak přesně narysovaná podle linie, kterou jí předepsala kompozice, a přece se krok za krokem tvoří, rodí jako jednání z toho řetězu emocí, které vyrůstají z úkolů, jak si je postupně kladou herci, přecházející z jedné fáze hry, předepsané dějem, do druhé. Taková rvačka, dialog, spor nebo vyznání lásky [...] budou vnímány jako reálný a skutečný proces. Budou se rovněž lišit svou působivostí od rvačky snímané v celku z jednoho bodu jako filmová rvačka řešená **montážně**. Montážní rukopis ve filmu, to není analogie, ale úplně totéž, co obsahuje jevištní hra herce, nehraje-li výsledek, ale je-li jeho hra procesem, uvnitř

kterého se krok za krokem postupně rodí city v těchto okolnostech oprávněné.

Ejzenštejn mluvil odkaziva o spojování „kousků“. O „kouscích“ píše ve své knize i Stanislavskij: sedmá kapitola jeho *Práce na sobě* v tvůrčím procesu prožívání má název Kousky a úkoly. A podobnost nekončí pouhým termínem.

Citovaná Ejzenštejnova rukopisná studie o montáži obsahuje dlouhou řadu citátů ze Stanislavského knihy. Podrobný rozbor jedné etudy v ní popsané doprovází Ejzenštejn tímto závěrem:

„Role se rozčleňuje na kousky. Kousky jsou určeny úkoly. Kousky se spojují po linii průběžného jednání, které je budováno tím, že se splňují úkoly kousků následujících za sebou.

Mrtvá stránka hry se rozpadla, aby se znovuzrodila v jednotě jejího tvůrčího prožívání v citech.

Mrtvý celek se rozpadl na montážní kousky, aby se spojily v novou jednotu živého procesu události, která byla jejich prostřednictvím prožita v citech a pocitech.“

„VYOBRAZENÍ“ A „OBRAZ“

Ejzenštejn mluví o montáži a na základě filmových zkušeností ukazuje, jak „montuje“ nejenom režisér, ale i herec, nejen filmař, ale například i malíř anebo spisovatel. Primární fenomén filmové techniky je podle něho totožný se základním principem „každého uvědomělého a volního přístupu ke skutečnosti“.

Způsob herecké hry, usilující podat rovnou výsledek, nazýval sám Stanislavskij velice výstižně **obecné** hraní. Přípomínky vyslovené v kapitole o charakterizaci z druhého dílu knihy *Práce herce na sobě* jsou v tomto směru neobyčejně příznačné. Stačí připomenout zhodnocení pokusu o postavu Tita Tityče: podle Stanislavského to nebyl žádný Tityč, ba ani kupec, ale jen ta obecná charakteristika, která se v divadle pokládá za „kupce“.

Aby bylo možné se dané postavy opravdu zmocnit, je podle Stanislavského nezbytné „dělení na kousky a určení úkolů v nich skrytých“ (viz kapitolu věnovanou shrnutí probraného materiálu v *Práci herce na sobě*). Jde tu vlastně o totéž, o čem mluví Ejzenštejn, když rozlišuje „obraz“ a „vyobrazení“.

Toto rozlišení dokumentuje příkladem s Repinovým obrazem. Na Repinově portrétu, nazývaném *Tolstoj*, když se zřekl pozemského života, je vyobrazená tvář jakoby zevnitř prosvětlena. Jde totiž o téma vnitřního duchovního jasu, který tu z Tolstého jaksi doslova vyzařuje. Výsledkem je podle Ejzenštejna prostě lampión: zdroj světla, jakoby umístěný dovnitř hlavy, prosvěcuje růžovými barvami malovanou tvář.

Repin realizoval své téma přímým „vyobrazením“. Skutečný „obraz“ záživého duchovního spisovatelova zjevu ale v divákovi nevznikne: aby vznikl, musel by mít divák možnost si takový „obraz“ sám z jednotlivých „vyobrazení“ složit; zatímco zde se nám vnucuje rovnou už sám výsledek.

ILUSTRACE A TVORBA

Nepodobá se ten Repinův „lampión“ příslušnému tváření herce, který se jeho pomocí snaží ilustrovat téma, o které běží, nebo apriorně charakterizovat svěřenou postavu? Tváření se tu přirozeně nemyslí jen mimika obličej, ale celkový způsob chování herce na scéně.

Chyba nespočívá jenom v tom, že se při takovém způsobu neponechává potřebný prostor pro divákovu fantazii. Všechno začíná tím, že takový způsob ve skutečnosti neposkytuje prostor pro tvorbu. Ten lze připravit záměrným kladením překážek, bránících uplatnit navykklé automatismy v pojmenovávání — hraní — toho, o čem nám jde.

Čechov radil svého času jakémusi spisovateli, aby — chce-li popsat například nějakou chudou dívku — ne-

psal, že po ulici šla chudá dívka, ale aby třeba popsal, jak vypadal její plášť. Nenapsat prostě chudá dívka je na jednu stranu jistě věc literárního stylu, na druhou stranu, ale poukazuje tento příklad i k čemusi obecnějšímu: popisuje se detail, ze spojení jednotlivých detailů teprve „dodatečně“, „sám od sebe“ vznikne „výsledek“.

Citují-li právě Čechova, není to v souvislostech úvahy o Stanislavském samozřejmě nijak náhodné. A nejde jen o Čechova, autora her, na nichž se konstituoval styl Uměleckého divadla. Divadelní reformy K. S. Stanislavského souvisí hlouběji s názorným pohybem, kterému se dostalo tak suverénního vyjádření v ruské literatuře.

Obvyklé charakteristiky jako „chudý“, „dobrý“ nebo „špatný“ neuspokojovaly ani Dostojevského, ani Tolstého, ani Konstantina Sergejeviče. Všichni totiž tušili možnosti, které zůstávají v lidech jenom skryty, protože jejich realizace by rozbila rámec, který byl těmto lidem v rámci „obvyklého“ pořádku vymezen. A vzali na sebe úkol rozbit tento rámec „modelově“ v umění a v literatuře. Čechov ví, že je nutné odvrhnout obvyklou etiku „chudá dívka“, je totiž třeba zjistit, kdo to doopravdy je.

Brechtův styl je od citovaných autorů přirozeně na hony vzdálený. Nejobecnější motivy jeho přístupu k herectví jsou přesto dosti podobné. „Na rozdíl od dramatického herce, který svou figuru má od začátku hotovou a který ji pak jenom vystavuje přikoří světa a tragédii,“ píše Brecht, „dává herec epický své figuře před očima diváka vznikat tím, že ukazuje, jak se tato figura chová.“ A z tohoto chování v jednotlivých situacích pak podle něho „nevyplyne jediná neměnná figura, nýbrž figura, která se neustále proměňuje, figura, která se způsobem, jákým se mění, stává stále jasnější“.

Užít automaticky se nabízejícího obecného slovního pojmenování či hotové herecké charakteristiky znamená vlastně předem rezignovat na možnost vytvořit „svou“ postavu. Překážky, které Stanislavskij klade navykklým hereckým způsobem „vyobrazení“, mají zjednávat předpoklady pro skutečnou hereckou tvorbu: herec se z ilustrátora dramatické postavy může stát autorem díla: postavy **herecké**.

HERECKÁ POSTAVA A HERECKÁ OSOBNOST

Zájem o skryté možnosti člověka měl v divadle za následek rozbití hereckých oborů. Toto rozbití se mohlo stát předpokladem k novému objevení člověka, protože uvolňovalo hercovy tvůrčí možnosti, bez jejichž realizace je takové „objevení“ zcela nemyslitelné.

„Ať hraje herec cokoli,“ píše Stanislavskij, „každou vteřinu hraje sám sebe, nikoho jiného hrát nemůže.“ Všechny prostředky, které Stanislavskij vynalézá, jsou určeny k tomu, vytvářet jevištní postavu nikoli vnější řemeslnou machou, ale ze sebe. Jde mu o zapojení celé hercovy osobnosti do plnění úkolů, ze kterých se skládá průběžná linie postavy. Teprve z jednotlivých jednání pak takřkajíc sám od sebe vznikne „obraz“ postavy s celou její složitou individuální psychologií.

Ejzenštejnovi nešlo o „obraz“ individuální psychologie. Přesto je jeho zájem o „systém“ Stanislavského pochopitelný: šlo mu přece vždycky a ve všem o konkrétní reálné — chcete-li, autentické — prvky, ze kterých se v procesu jejich střetání složí „obraz“ pohybu — pohybu leckdy samého o sobě — který je jeho příznačným tématem.

I Honzlovi šlo o „útržky nesličné skutečnosti“, které chtěl — „proti ladnosti nebo sličnosti stylů — komponovat do uměleckého organismu“. Výhrady, které ke Stanislavskému vyslovil, byly výhrady k psychologickému realismu. Ale prvky konkrétního, spontánního, osobního hercova jednání, o něž jde Stanislavskému, se mohou stát prostředkem bytostného — tj. skutečně tvůrčího — hercova přínosu i do struktur, které jsou psychologickému realismu vzdálené: Stanislavskij sám daleko překračuje meze psychologického realismu svým zásadním přínosem.

dš



Záběry z letošní přehlídky v Žebráku

ŽEBRÁK 1974

Pohlédneme-li z ptačí perspektivy na představení letošní žebrácké přehlídky (je to jedna z krajských přehlídek Středočechů), vydáváme se na malou procházku dějinami české dramatiky. Začíná nejnárodnějším dílem české klasiky – Strakonickým dudákem, kterého uvedl soubor Tyl OB Bakov nad Jizerou. Velká snaha početného kolektivu se především opřela o Tylovu schopnost mocně apelovat na divákův cit. Úspěšná byla tam, kde se vystačilo s jeho jednoznačným, až naivně jednoduchým projevem – méně tam, kde bylo třeba postihnout básnickost textu, jeho uměleckou zralost, např. bohaté polohy jeho uměleckého žánru. – Soubor Tyl OB a JZD Zleby zahrál Stroupežnického aktovky Zvíkovský rarášek a Paní mincmistrová. Lépe se mu dařilo v druhé (zde se prokázalo, že i tento vesnický soubor disponuje řadou hereckých talentů), v prvním vázla souhra a selhávala paměť.

Jestliže jsme díky Bakovským viděli vrcholné dílo pozdně romantické epochy a díky Zlebským dva známé spojovací články mezi romantismem a realismem, pak poděbradský soubor Jiří přivezl inscenaci jednoho z vrcholných děl starší realistické dramatiky – Jiráskovu Vojnarku. Inscenace od Jiráskova Hronova velmi vyrostla (zřejmě díky nezištné pomoci režiséra Frant. Štěpánka). Poděbradští celkem úspěšně využili dramatickosti Jiráskova textu, akcentovali v ní konflikt dvou morálků, účinně zahráli tragédii ženy, jejíž boj o lidskou svobodu musí v daných společenských podmínkách skončit porážkou. Inscenace vyzněla jako oslava Vojnarčina lidství i jako soud nad sobectvím staré společnosti.

Říčanský soubor Tyl přivezl nestárnoucí dílko našeho největšího dramatika první poloviny 20. století – Čapkovu Loupežníka. Charakteristickým znakem inscenace bylo úspěšné úsilí titulního představitele o dnešní projev něžného citu, který

se nerozplývá nad Čapkovou básní, spíše ostýchavě potlačuje její nejkrásnější verše, aby hlasitým vyslovením nesetřel pel z jejich krásy. Decentně bylo tlumočeno probuzení dítěte Mimi v ženu a s půvabem využito drobných postaviček, jimiž Čapek (ovšem ve stylizované rovině) navazuje na zobrazení mravní krásy prostého člověka v starší literatuře. – Okénko, hra Čapkovy ženy Olgy Scheinpflugové, nenáročná veselohra, vkusně pobavila v srdečném provedení spojených souborů z Hýskova a Chýňavy.

Slánská scéna zahrála scény E. F. Buriana Dálky. Také jí se dařilo lépe než na mezikrajsové přehlídce – zpřesnil se rytmus představení, vynikly jeho herecké klady, zvláště v zobrazení prostých pracujících lidí. Slánští zahráli na strunách lidské solidarity a láskyplných vztahů – tím vytěžili z málo zdařilého Burianova textu maximum. – Touha EFB po básnické hře ze současnosti byla naplněna v Hrubínově Srpnové neděli, Obdivoval jsem úsilí domácího souboru K. J. Erbeny, které sice nedosáhlo hloubky Hrubínova textu, ale správně postihlo jeho smysl a v některých postavách účinně posunovalo hru do poloh satirické komedie.

Byl to festival velké kolektivní lásky k divadlu, festival lidského přátelství. Sešli se lidé nejrozumnějších profesí a věku, obětaví organizátoři, výrazně pomohli profesionální divadelníci, vzácné pochopení prokázaly orgány lidové správy. To vše se spojilo, aby vytvořilo úspěšné dílo.

Vcelku vzato, česká klasika z našich amatérských jevišť spíše ustupuje úměrně s růstem sebekritické skromnosti. Neboť hrát klasické hry je těžké, zvláště když je nechceme hrát jako obrázek minulosti, jako náhražku povinné školní četby. Každý z naznačených dílčích úspěchů žebráckého festivalu má v těchto souvislostech nemalou cenu a počin Středočechů zasluhuje plné uznání, pokračování a napodobení.

JIŘÍ BENEŠ



PROBUZENÉ DIVADLO

Recepční od vimperské Zlaté hvězdy nám podal klíč od pokoje a navrhl: „Nechcete jít večer do divadla?“

Proč ne? Dával se Podskalák od F. Šamberka s písničkami K. Hašlera. Když je to dobré, pobavíme se, když to je špatné, pobavíme se taky. Což si zřejmě ten večer řeklo půl Vimperku, takže všechna místa v Lidovém domě byla obsazena, ta k sezení, k stání i na stolech. Později nám řekli, že tam bylo jen čtyři sta diváků, to na premiéře jich bylo šest stovek. Nevíme, Lidový dům musí mít odklápecí střechu.

Zájem byl pochopitelný. Baron Dagobert byl pro diváky především Františkem Marešem, který jim ve všední den střihá hlavy, podskalácký zedník Saturnin Brambor zůstal Janem Linhou, zedníkem Okresního stavebního podniku, jeho žena Aurelie se předtím proslavila jako družinářka Marie Hrubcová st., Boženka byla zubní laborantkou Růžnou Raškovou, mladý vorař Václav Dvořák nezapřel učitele zemědělského učiliště Jana Kavku, Pepička zůstala Dášou Veselelou, techničkou Lesního závodu Lipka. Nu a Frkoslav Angrešt byl především Štěpánem Smutným, recepčním od Zlaté hvězdy, a řekli bychom hlavním komickým duchem večera. Jak jsme později zjistili proto, že zůstal sám sebou.

A jaké bylo představení? Soudě



Vlevo J. Kafka a R. Rašková v Šamberkově Podskaláku. Vpravo Št. Smutný jako Frkoslav Nagrešt



podle zájmu především velmi potřebné. Hrál se s vervou, každý přinesl do toho kotlíku zábavy nějaký ten ždíbec. Zpěvohra souboru zřejmě svědčila — a publiku také.

Nás ale zajímalo něco jiného. Kde se tu divadlo vzalo?

Magda Jadviščoková (režisérka): „Před patnácti lety vimperské ochotnické divadlo uschlo. Pokus o jeho probuzení začal v loňském roce. Studovali jsme Morálku paní Dulské. Nebylo to lehké, sehnat herce. Jen ty paní Dulské jsme měli celkem čtyři. Jedné to zakázal manžel, druhá one-

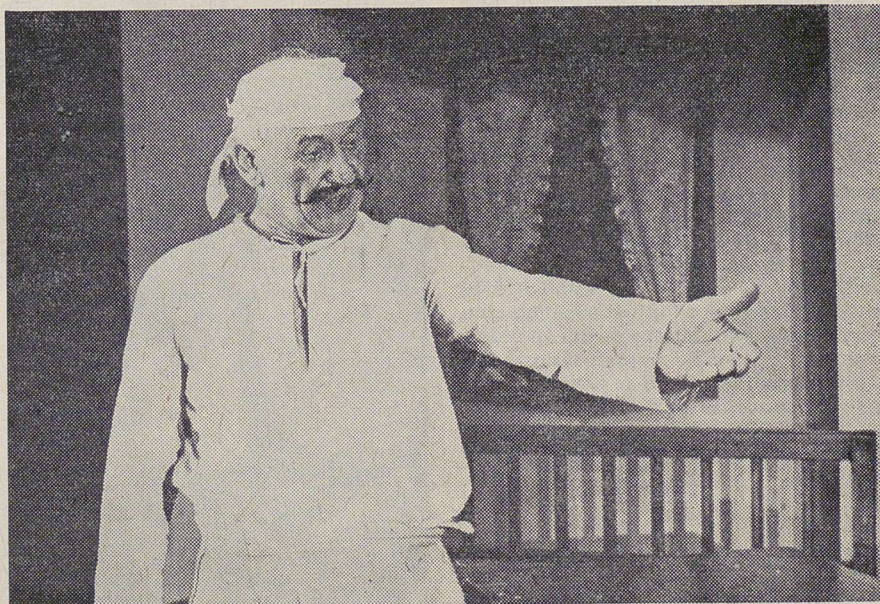
mocněla, třetí již roli studovala, ale zase do toho přišla žárlivost... Tak co dál? Vybrali jsme si Podskaláka. Potřebovali jsme takových třicet, čtyřicet lidí. Chodila jsem po rodinách a přemlouvala je... Nyní uvažujeme o Mordové roklí.“

Ale to už ředitel Lidové školy umění František Kovář nasadil saxofon ke rtům a režisérka se musela věnovat představení.

Hra pokračuje...

ALEXANDER MIKŠOVIC
Snímky: JANA BŘEZINOVÁ

Vlevo režisérka hry F. Šamberka Podskalák Magda Jadviščoková, vpravo Jan Linha jako Saturnin Brambor



NABÍDKA PŘÍLEŽITOSTI

V usnesení severočeské krajské konference Svazu českých divadelních ochotníků z letošního května je i následující bod: „Navrhnout ústřednímu výboru SČDO, aby vyhlásil v roce 1975 přehlídku jednoaktových her jako další přínos naší dobrovolné zájmové kulturní organizace ke 30. výročí osvobození. A to s tím, že by se organizování ujala severočeská krajská organizace SČDO.“

Určitě se ozvou hlasy o „zase nějaké další soutěži, dokonce snad národní“. Vzpomínám si, že stejné hlasy a ještě k tomu skeptické, jsme slyšeli, když z iniciativy SČDO se poprvé sešly před pěti lety v Žebráku vesnické a zemědělské divadelní soubory. A dnes je tato přehlídka, pořádaná ve Vysokém nad Jizerou, pojmem, doslova dalším Hronovem. Jistě se nám nejedná o podobnou souměřitelnost. Nečiníme si ani nárok na registraci nebo dokonce zařazení do Národního festivalu zájmové umělecké činnosti (součástí krajského však určitě bude). Nechceme nic jiného než dát příležitost. Svého času se o podobnou akci pokoušeli v Tepličkách. Byli příliš osamoceni ve svém snažení a pomoc a porozumění tenkrát také nestály na jejich straně.

Snad se nebudou zlobit, že jsme jejich dobrou myšlenku převzali.

Jak ukazuje ochotnický život, soubory by rády aktovky hrály. Ale už při prvním rozhodování vznikne otázka, zda ano či ne, a po nastudování — co s ní. Pro celovečerní představení je to málo a tak honem co k tomu. Nasane horečné čtení, zvažování pro a proti, hledají se i ty nejněsouvisející souvislosti. Nakonec se přeci jen ukáže, že z večera je slepenec. Tak i dvě výborné a dobře udělané aktovky nevytvoří jedno uspokojující celovečerní představení. První vždy nějak disharmonuje s druhou. Druhá buď přebíjí, nebo zůstává ve stínu první aktovky. Soubor se necítí dobře. Obecenstvo odchází s jistou dávkou nenaplněnosti svého očekávání.

Těžko lze vyvracet tvrzení, že kvalitních aktovek je aspoň tolik, co dobrých celovečerních her. Otázka jen zní — jsou-li k dispozici. Chceme takto podnitit také DILIA, aby se věnovala vydávání a znovuvydávání jednoaktovek. Nejen pro zpestření repertoáru. V aktovkách je často uloženo mnohem více myšlenek, humoru a literárně dramatického umění autora než v „normálních“ hrách.

Soubory často vybírají tituly k příležitostem. Použití normálního představení jako součásti slavnostního zasedání místních orgánů naráží obvykle na časovou délku. Přitom víme, že zhruba hodinovou část těchto zasedání tvoří kulturní programy ne vždy šťastně komponované, nejednotné úrovní, nepřilíš vysokých obsahových

kvalit. Tento pořad si někdo vždy nechá dobře zaplatit. Obvykle stojí mnohem víc než nastudování amatérského divadelního představení.

Ani z metodického hlediska nejsou aktovky zanedbatelné. Malá plocha pro příběh nutí, ale také láká k co nejpřesnější práci režiséra i herce. Je rozhodně větší školou i příležitostí než běžné představení. Zde se nedá z leccého „vyhlávat“. Domnívám se, že hojnějším uváděním aktovek poroste odborná kvalita souborů. Snad se jejich častějším uváděním zlomí i v posledních letech tak silné podceňování kostýmu a scény.

Představa o dramaturgii přehlídky jednoaktových her má tyto základní znaky: pestrost, patřičná obsahová i divadelní úroveň (vzorem jsou nám naše krajské přehlídky vyspělých souborů), nekonvenčnost a nepodbíživost. Přehlídka bude nesoutěžní. Patrně 3—4denní. Za nejvhodnější termín považujeme počátek roku — oslavy výročí Vítězného února. Místo ještě neznáme. Součástí přehlídky bude samozřejmě seminář. To, že bude přehlídka nesoutěžní, neznamená, že nebudou udělovány ceny. Porota bude mít k dispozici určitý počet cen, které podle svého uvážení rozdělí jako ocenění nejlepších výkonů jednotlivců.

Tolik pro začátek. Propozice se zpracovávají, abychom je mohli na jaře 1974 vydat. Zatím čekáme na vaše názory. Adresovat je můžete redakci AS nebo podepsanému (Meziboří, Okružní 325, PSČ 435 13).

I. D.

VŽDYCKY SE DÁ ZAČÍT ZNOVU

Poslední den v měsíci květnu ožilo naše městečko Sadská překvapivou událostí. Po dvanácti letech nucené přestávky divadelního souboru Klicpera se na nárožích objevily plakáty hlásající, že bude sehráno představení Hrátky s čertem od J. Drdy.

Ochotníci obnovili činnost. Stručná věta oznamovací, pod kterou se však skrývá ohromné množství práce a obětavosti třicetičlenného kolektivu a samozřejmě i velká materiální a finanční podpora ze strany MNV. Zasluhou předsedy MNV s. Nováka a tajemníka MNV s. Vojáčka se při adaptaci místního kina pamatovalo i na potřeby divadelní scény. U znovuvzkříšení Klicperáků stála hrstka starých ochotníků, kteří se nechtěli smířit se skutečností, že se v Sadské jen o divadle mluví, a to ještě v čase minulém. O nesnadné práci přípravného výboru





Ivo Bensch (Poustevník Školastykus)

souboru vzbudit zájem bývalých členů, získat nové mladé tváře pro amatérské divadlo, zvládnout materiální a organizační problémy, o tom by dnes mohli vyprávět (asi jen s úsměvem) dva nej-povolanější — nynější předseda souboru Sláva Pospíšil a místopředseda Miroslav Jirásek. Ti dva byli hromosvody, na které padala většina starostí. Jim dvěma rozhodně přibyla nějaká ta vráska, než mohli s ulehčením říci — soubor znovu žije.

Práce to nebyla lehká, stmelit tak velký kolektiv. Představitel Martina Kabáta, Jaroslav Jansta, pracuje v třísměnném provozu, Pavel Černý dojížděl na zkoušky 10 km z místa svého bydliště, Jindřich Čtverák dojíždí za svým zaměstnáním do Prahy a vrací se pozdě večer. I toto patří k problémům souboru. Pět měsíců studia hry a odpracování 320 brigádnických hodin, které byly nutné na renovaci divadelního materiálu, celý kolektiv ještě více utužily.

Herécké výkony nesly stopy poctivé práce celého souboru. Ať již to byl představitel role Martina Kabáta Jaroslav Jansta, Ivo Bensch — Školastykus, Pavel Černý — Lucius, Oldřich Nakládal — Sarka-Farka, nebo výborná Kačenka Evy Vokounové, všichni se podíleli na celkovém rozhodném úspěchu.

Zeptáte-li se někoho ze souboru, proč začal znovu, najdete za různými formulacemi odpovědi jedno společné: protože má rád lidi. Poměr k souboru si našlo i vedení MNV, které se opravdu stará, aby se v našem městečku nepěstovala jen bačkorová kultura u televizorů. Každé společenské setkání lidí totiž vytváří i lepší vztahy mezi obyvateli.

Čtyři plně vyprodaná představení (cca 250 lidí 1 představení) si zaslouží zaznamenání. Je potěšující, že soubor neusnul na vavřínech a připravuje Královnin prsten a pro dospělé Muže na talíři.

VÝZNAMNÝ EDIČNÍ ČIN

Brno jakožto centrum divadelně-vědného bádání má už svou jistou tradici, podnícenou úsilím J. Mahena, B. Václavky, F. Stiebitze, Fr. Chudoby a zejména prof. Franka Wollmana. V posledních letech znovu pozorujeme, jak v kontextu československé teatrologie potěšitelně vzrůstá podíl divadelních vědců brněnských, soustředěných zejména na vysokoškolských pracovištích (Univerzita J. E. Purkyně, Janáčkova akademie múzických umění) a v ústavech ČSAV. Ta to „brněnská škola“ se zároveň stává ohniskem, které přitahuje badatele z jiných českých měst, ze Slovenska i ze zahraničí. Jedním z markantních důkazů této odborné aktivity je průbojná ediční řada *Otázky divadla a filmu* (Theatralia et cinematographica), která vychází od r. 1970 v rámci Spisů filosofické fakulty UJEP z iniciativy a v redakci prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Jde o rozsáhlé sborníky studií z okruhu teorie a historie divadla a filmu (v budoucnu též rozhlasu a televize), které jsou toho času takřka jediným teatrologickým periodikem v češtině. První dva svazky se setkaly s velmi uznalým přijetím v odborných kruzích u nás i v cizině, zejména v Polsku, Rakousku a v obou německých státech. Fakt, že první svazek Theatralií byl zanedlouho rozebrán a druhý vyšel ve vyšším nákladu, nasvědčuje zájmu o tuto poměrně opomíjenou problematiku také ze strany širší veřejnosti.

Letos vyšlo z edice *Otázky divadla a filmu* již třetí číslo. Více než třicetstránková publikace, doprovázená bohatou obrazovou přílohou a opatřená krátkými charakteristikami zúčastněných autorů, obsahuje 14 příspěvků z oblasti divadelní (včetně problematiky hudební) a filmové; každý je opatřen cizojazyčným resumé, které usnadní knize uplatnění na mezinárodním fóru.

Převažující oddíl Theatralia uvádí již třetí metodologická studie Z. Srny, věnovaná opět teatrologii německé — mnichovskému profesorovi Arturu Kutscherovi. Oblastí operního divadla obírají se hned čtyři příspěvky. J. Telcová se zastavuje nad scénografickou stránkou operních předloh obecně a hudebně dramatických děl Janáčkových zvláště. V německy psané studii sleduje principy hudebního divadla vzhledem k interpretačnímu stylu Janáčkových oper R. Pečman. J. Vysloužil zevrubně analyzuje operu nedávno zesnulého skladatele Aloise Háby Matka, komponovanou autorem na vlastní libreto ve čtvrttónové sousta-

vě. Nové cesty dětské opery ve světě komentuje ostravský Vl. Gregor. M. Šarvík rekapituluje práci Janáčkova divadla v Brně, věnovanou dětem a mládeži formou školních abonentních cyklů. Historickou problematikou se zabývají dvě stati. Příspěvek slovenského teatrologa Z. Rampáka věnuje pozornost meziválečným začátkům Slovenského národního divadla, kdy v jedné instituci koexistovala jevištní kultura česká i slovenská. V ruský psané studii zamýšlí se nad vztahem tradičních a novátorských postupů a prvků v satirách Vl. Majakovského Štěnice a Horká lázeň M. Mikulášek. V rubrice Materiály otiskuje a komentuje ostravský badatel J. Pleskot významný příspěvek k dějinám předobrozeneckého divadla na Moravě — čtyři poměrně neznámé lidové hry z Kravařska. Š. Vlašín otiskuje zapadlý časopisecký článek Jiřího Mahena Krize divadla, herecké umění a ochotnictvo, původně přednesený roku 1928 na brněnském ochotnickém sjezdu. A. Závodský poznámkami doprovází vzájemnou korespondenci dramatika Arnošta Dvořáka a kritika F. X. Šaldy z let 1908—1929.

Skromnější oddíl Cinematographica obsahuje tři příspěvky. Teoretická stat L. Rajnoška klade si otázku dialektického poměru autenticity a pravdivosti filmového díla, profesor Karlovy univerzity L. Linhart osvětluje v ruský psané studii osobnost téměř zapomenutého sovětského dramatika a scénaristy A. G. Ržeševského a konečně A. Závodský kriticky přetiskuje významnou práci české filmové estetiky — studii Karla Teiga K filmové avantgardě.

Poslední číslo *Otázek divadla a filmu* má ctižádost nezůstat nikterak pozadu za úrovní obou starších svazků. Než je vystříhá svazek nový, stane se jistě hledanou publikací pro odborné pracovníky i vážné zájemce o divadlo a film z řad ochotnické veřejnosti.

VZ

KAPITOLKY o jevištní mluvě

PAUZA V DRAMATICKÉM DIALOGU A PŘI PŘEDNESU

„Dobře sloužící hercův hlas i dech jest jako opora při chůzi na vysokou horu, je možno volněji a s větší rozkoší se oddat pohledu do hloubky i do nebeských výšin, herci i diváku.“

Růžena Nasková, Paměti.

Při poslechu jakékoli souvislé mluvy zjišťujeme, že mluvní tok není nepřetržitý, ale je stále — v kratších

nebo delších úsecích — přerušován. Toto přerušování souvislého mluveného toku je způsobováno pauzami. Jedny z nich jsou pauzy vdechové, fyziologické, realizované automaticky při každém nadechnutí. Avšak pauzami odděluje mluvčí vědomě také významové celky. Nazýváme je pauzami významovými. Pauzy významové i vdechové můžeme souhrnně nazvat pauzami absolutními, protože je jimi řeč zcela přerušována.

Pauza fyziologická, vdechová je nutně potřebná k nabrání nového vdechu. Kladení a využívání fyziologických pauz úzce souvisí s dobrým zvládnutím dechové ekonomie. V kapitole o dýchání (srov. Amatérská scéna, č. 2, 1974) jsme psali, že v češtině, jako ve většině jazyků, používáme k mluvením výdechového proudu. Při mluvení prodlužujeme vědomě výdechový proud tak, aby nám stačil na optimální pronesení celé věty nebo větného úseku (aby nám tzv. „nedošel dech“). U mluvčího, který nedovede hospodařit s výdechovým proudem, může dojít až k úplnému odčerpání vzdušné rezervy v plicích. Mluvčí to pocítí jako jistý nedostatek dechu, což se navenek mj. může projevit zrychleným mluvním tempem, redukcí hlásek v slabice i slabik samých. Tím se přirozeně oslabuje zřetelnost a srozumitelnost mluveného slova.

Pauzu významovou klademe vždy tam, kde to vyžaduje významové členění věty. Významová pauza je ta, která v mluveném projevu naznačuje gramatickou stavbu věty, v delším souvětí ukazuje na hranice vět, ve větách na hranice mezi větnými dvojicemi. Např. ve větách z Čapkovy Chvály české řeči bychom pauzy mohli klást asi takto:

Vše / co dáváte / řeči // dáváte / národnímu vědomí //

Tisíciletá minulost / protéká / každým slovem //

Základním a samozřejmým požadavkem, který klademe na dobrého herce je to, aby se mu vždy pauzy fyziologické, vdechové kryly s pauzami významovými. Posluchač totiž hodnotí každou slyšenou pauzu jako pauzu významovou. Nevhodné umístění pauzy porušuje smyslu odpovídající rozčlenění věty. Nepřijemný dojem z nevhodného umístění pauzy bývá u posluchače ještě umocněn skutečností, že je neregulovaně nucen k násilnému vdechu, doprovázenému nápadným třecím šumem.

Mluvíme-li o významové pauze, je třeba se zmínit i o zvláštní, umělecké funkci pauzy v dramatickém dialogu nebo monologu i v uměleckém přednesu. Každý zkušený herec ví, že pomocí pauzy se dá často vyjádřit i to, čeho nelze dosáhnout ani nejsilnějším slovem nebo jeho zdůrazněním. Říká se právem, že mlčením můžeme někdy vyjádřit více než slovy.

Vhodně použitá pauza může často nahradit nebo alespoň zvýraznit větný přízvuk (důraz); klade se místo jiného způsobu zdůraznění před ty výrazy, které chceme postavit do protikladu proti jiným, nebo které jsou důrazovým jádrem výpovědi. Někdy bývá taková pauza naznačena v textu již dramatickým autorem, např. v Čapkově Matce:

Promiň, mami. Ty pořád nechceš pochopit, že vlastně máme... občanskou válku. (Kornel)
Poslouchej, Petře, držel jsi se aspoň... jako muž? (Otec)

V mnoha případech však pauza v textu naznačena není a je pak na zkušenosti a citlivosti interpreta, zda jí — třeba pro vyjádření silnějšího

větného přízvuku — dovede vhodně použít (jde často o tzv. psychologickou pauzu, kdy se postava rozhoduje, váhá a ostýchá se něco vyslovit). Příkladem může být věta z dialogu mezi Krysařem a Agnes z Burianovy dramatisace známé novely V. Dyka. Původní text má tuto grafickou podobu:

Nejmenuji se, jsem nikdo. Jsem hůř než nikdo, jsem krysař.

Po použití psychologické pauzy bychom větu upravili takto:

Nejmenuji se, jsem — nikdo. Jsem hůř než nikdo, jsem — krysař.

(Po psychologické pauze by následoval větný přízvuk, v 1. větě na slově nikdo, v 2. větě na slově krysař.)

Vědomě použitá pauza může být tedy mocným prostředkem působivosti, emocionálním činitelem při interpretaci uměleckého textu. Taková pauza nemusí být samozřejmě v textu jediná. Zároveň je však třeba mít na paměti tu okolnost, že nepromyšlené, nebo časté používání pauzy nese s sebou nebezpečí jisté monotónnosti projevu (zejména to platí o uměleckém přednesu), vede někdy až k manýristu a vzbuzuje dojem laciného efektu. Opakováním nebo dlouhým exponováním může pauza ztratit svou sílu.

Opravdová umělecká pauza je ta, která vyrůstá z potřeby a hloubky kontextu: myšlenka nebo cit jsou vystupňovány do té míry, že jazykový výraz — slovo — ztrácí schopnost vyjádřit náladu, atmosféru nebo vnitřní rozpoložení člověka. Velikost takové pauzy nezávisí na jejím absolutním trvání, ale na předcházející, promyšlené přípravě.

Dr. JIŘINA
NOVOTNÁ-HŮRKOVÁ, CSc.

✿ tip pro vás

Jsou diváci, kteří na jevišti vidí nejraději něco o lásce, jsou ovšem i takoví čtenáři knížek. Nechceme tu dnes vzpomínat červených knihoven a jim odpovídajících divadelních příběhů z bulvárních scén, protože i krásná literatura a klasické drama zpracovávaly téma lásky mnohokrát a začasť tak vznikly umělecké skvosty. A že se k tomuto věčnému a vědeckému tématu vracíme i dnešní autoři, je tak přirozené, jak přirozeným je vznik onoho nejkrásnějšího a nejbohatšího lidského citu. Proto jsme do dnešního tipu vybrali z novinek DILIA tři hry, v nichž láska, její zrod, nejružnější podoby a proměny hrají hlavní roli.

Abychom to vzali od počátku, to jest od chvíle, kdy se láska teprve rodí, bereme do ruky jako první titul **ještě jednou o lásce** od sovětského dramatika **Eduarda Radzinského**. Mnozí diváci si připomenou i filmové zpracování tohoto příběhu vzrůstajícího a tragicky končícího milostného vztahu mezi mladým vědcem a letuškou. Předností zmíněného textu jsou velice svěží dialogy dobře odposlouchané z úst dnešní mladé generace i situace s roman-

tickou příchutí (8 mužů, 5 žen, dekorace: náznaková). Hra bude určitě vítaným obohacením pro dramaturgii mládežnických souborů.

Druhý titul o lásce — tentokrát však o lásce manželské, která se dostala do krize a po ní až k rozvodovému řízení — je z pera polské autorky **Anešky Osiecké** a jmenuje se **Chuť na třešně**. Je napsána pouze pro dvě osoby — muže a ženu, kteří představují manžele. Vracejí se od rozvodu a vlakové kupé se jim promění v jeviště, na němž oba aktéři odehrají důležité situace a dialogy, které poznamenaly jejich manželský vztah. Součástí hry jsou i písničky, jež podtrhují vtipný tón celého textu. Do svého repertoáru si ho však mohou vybrat jenom tam, kde mají v ochotnickém sboru pár skutečně dobrých herců a ještě navíc s pěveckými schopnostmi.

Aby však nedošlo k mýlce, že s láskou mají trouble jen současníci, a že snad některé problémy kolem ní se vyskytly až v době pokročilé civilizace, vrátil se Miroslav Horníček ve své komedii **Dva muži v šachu** až do století osmnáctého a děj pro jistotu umístil až někde do Itálie. Snad proto, že tam se tehdy vyskytovaly války mezi drobnými knížectvími, ty malé, často bezvýznamné, leč přece jenom války. A možná, že jen tam právě mohlo dojít k paradoxní situaci, kdy šlechtic z jednoho státu zajal šlechtice druhého státu a naopak. Kvůli cti se pak střídali

v roli vyslýchaneho a vyslýchajícího... V tomto parádním zajetí samozřejmě i s dámskou vyživovací obsuhou jim jaksi unikne, že jejich státy se už mezitím spojily a v zaujetí válečnou hrou oba „hrdinové“ jaksi opomenou na prvotní mužské povinnosti, jimiž by byli povinováni svým hostitelkám. Naštěstí ty se ukázaly jaksi praktičtější a lépe vyzbrojené. Proto než se sešel rok s rokem jsou oba zajatci v zajetí novém...

Ke dvěma párum připočteme ještě jednoho Poutníka, který je ve hře shovívavým komentátorem děje a máme pětičlenné obsazení této svěží komedie, která nese pečeť autora známého šarmu, jemného humoru, autorovy schopnosti lehkého a vtipného dialogu, ale v neposlední řadě i jeho moudré životní filosofie humanismu. **hš**

EDUARD RADZINSKI: JEŠTĚ JEDNOU O LÁSC

Jevdokimov: Já tě mám rád, Natašo.

Nataša (skoro polekaně): Co to říkáš?

Jevdokimov: Já tě mám moc rád.

Nataša: Tišeji, tišeji... Přece jenom je asi spravedlnost. Řekla jsem si, že když se dnes spolu setkáme, znamená to, že existuje spravedlnost. (Jevdokimov ji líbá) No tak už toho nech. Už nechci... Ty vždycky využíváš své síly. (Jevdokimov ji líbá) A nemáš mě rád. Ty se prostě jen rád hubičkuješ. (Skoro výhružně) No tak mě líbej! Líbej! Stejně tě nechám. Vůbec se k sobě nehdáme (Jevdokimov ji líbá) Ty jsi egoista. Ty mě přiš proto, že jsem na tebe hodná. Ale dobrotu jako takovou... nechápeš. Nechám tě! Seberu sílu a nechám tě... Mám teď prostě slabou vůli.

Jevdokimov: Mám tě rád, mám tě rád... (Hasnou a rozsvěcují se reflektory a osvětlují hlavní vchod) Byl jsem u tebe doma.

Nataša: Vím. Bydlela jsem u Lilky. Teprve dnes jsem se smířila s matkou. Vyčítá mně stále totéž. Ale já se stejně nepolepším. Říká, že tomu vůbec nerozumím... Elko... Já tak dál nemůžu... Pořád přemýšlím... a brečím... Mlč, mlč... Každé ráno s tebou vykládám. Vzbudím se a hádám se s tebou jak idiotka. Jen mlč. Všechno je, jak má být. Tak to asi muselo být. A ty si vždycky budeš myslet o mně bůhvíco. A máš pravdu! Holka, s kterou ses seznámil v kavárně... Ále! To není možné!... Elko, můj, můj, můj. Mám tě ráda. Já... to je nemyslitelné... já jsem dokonce nevěděla, že je to možné. Elko, já chci abys... abys... já toužím po té hloupé čistotě! Já za to nemůžu. Copak jsem věděla, že jsem jak slečna z Turgeněva! Mlč! Mlč! To máme za všechno...

AGNEŠKA OSIECKÁ: CHUŤ NA TŘEŠNĚ

Zoška: Ale ty jsi nedodržel pravidla hry. Najednou ses ke mně obrátil normálně a oslovil mě mým jménem. Řekl jsi — Zoško!

Marek: Ano, to je pravda. Řekl jsem Zoško! Nemohl jsem to už vydržet, když jsi začala mluvit o jiných mužích.

Zoška: A já to měla umět, když jsi ty začal vyprávět o jiných dívkách?

Marek: Já mluvil celou dobu jen o jedné ženě. Zapamatuj si to: celou dobu jen o jedné ženě. O tobě.

Zoška: A co to děvče z baru v Bílých Břežánkách?

Marek: I to jsi byla ty.

Zoška: To ti teda děkuju.

Marek: Ano, to všechno jsi byla jen ty. Jsme spolu už deset let. Nemáš ponětí, kolik tváří dovede žena ukázat muži za tak dlouhou dobu, miláčku. Deset let! To už je nějaká doba. Sama si nedovedeš představit, kolik tváří jsi mi ukázala za těch deset let ty. A kolik jsi jich ještě přede mnou utajila...

15. JUBILEJNÍ ROČNÍK KLUBU PŘÁTEL POEZIE slibuje bohatý výběr. K stému výročí narození St. K. Neumanna je připraven rozsáhlý výbor z díla spolu s gramodeskou. Kdo s básní zachází je název výboru z básnického díla Viléma Závady. Z přeložené poezie vyjde Zakletí smíchem — nejrozsáhlejší český výbor z díla tvůrce ruského futurismu V. Chlebníkova a antologie moderní hindské poezie Země se sněžnou čelenkou. Ve výběrové řadě se objeví jedna z nejoblíbenějších knih Vítězslava Nezvala Sbohem a šáteček a výbor něžné lyriky Františka Branislava Pramen pod hvězdami. Slyšel jsem píseň nového žití je název výboru z dělnických veršů a písní převážně z druhé poloviny 19. století. Milovníci klasické arabské poezie uvítají antologii Cestou karavan. Německý romantik a revolucionář Heinrich Heine je uveden sbírkou Passionál a francouzský středověký básník a bouřlivák François Villon Malým testamentem, který nově přebásnila J. Loukotková.

do zápisníku metodika

INFORMACE O ČINNOSTI VÝZNAMNĚJŠÍCH ČESKÝCH OBOROVÝCH INSTITUCÍ, VLASTNÍČÍCH SAMOSTATNÉ ODDĚLENÍ DIVADELNÍ LITERATURY.

3. Divadelní oddělení muzeí

3.1 DIVADELNÍ ODDĚLENÍ NÁRODNÍHO MUZEA (Václavské nám. 68, Praha 1.)

Jedna z nejvýznamnějších institucí pro divadelně historická bádání (330 000). Sbírky: rukopisy, tisky, drobné tisky, časopisy, plakáty, programy, výtvarná sbírka (scénické návrhy, kostýmní návrhy, makety, obrazy, plastika, rekvizity, kostýmy), sbírka loutek, fotografie, negativy, zvukozáznamy a sbírky archívů jako Sboru pro postavení ND, DDOČ apod. Ojedinelý v ČSSR je katalog kabaretních tisků. Odborná studijní k. s prezenční výpůjční službou; výjimečně půjčuje i domů, ale pouze institucím.

3.2 K. ÚSTAVU PRO DĚJINY DIVADLA A LITERATURY PRACOVISTĚ DIVADELNĚ HISTORICKÉHO MORAVSKÉHO MUZEA (Nám. 25. února, Brno)

Jediná instituce, zastupující divadelní dění na Moravě (50 000 jednotek). Integruje se v ní všechny materiály věnované moravskému divadelnictví. Obsahuje divadelní teorii, hry, fond časopisů, sbírku plakátů, drobné tisky, sbírku fotografií a negativů, sbírku diapozitivů, sbírku scénických a kostýmních návrhů, výstřižky, ikonografii a fonotéku (obsahující vše, co je dostupné v souvislosti s divadlem v Brně). K. je charakteru interního — půjčuje pouze prezenčně; jejími uživateli jsou m. j. i zájemci z veřejnosti. Specifikem je kartotéka věnovaná ochotnickému dění na Moravě (pomocí děrných štítků informuje o ochotnických spolcích, o jejich repertoáru, charakteru, době atd.).

4. Divadelní knihovny osvětového typu

4.1 DIVADELNÍ A FILMOVÉ ODDĚLENÍ MĚSTSKÉ KNIHOVNY (Nám. dr. Vacka, Praha 1.)

Je jedinou k. osvětového typu v ČSR s vlastním oddělením divadelní a filmové literatury. Její základní funkcí je zprostředkovat lit. osvětovému využití. Obsahuje odbor. čas. české, slov., zahrani., fond divad. her, fond odbor. liter. obory. Slouží především široké veřejnosti. Jejím specifikem je katalog jednoaktovek, katalog celovečerních her (kde v poznámce na katalogiz. listku uvádí počet osob, dobu děje, scénu) a katalog námětový (o čem hraje). K. má též kartotéku monologů a kartotéku výstřižků. **ew**

z domova

BENEŠOV Hifi klub společně s Okresním kulturním střediskem uvedl na počest 30. výročí SNP Baladu z povstání (scénář a režie R. Bílek). Scénická montáž veršů, hudby a filmu měla premiéru v městském kině v Benešově.

SEVEROČESKÝ KRAJ KV SČDO zvolil na svém prvním zasedání předsednictvo: J. Peška (předseda), ing. V. Palivec (místopředseda), J. Červenková (tajemnice) a do dalších funkcí A. Stránského, D. Blechovou, R. Felzmannu, M. Pražáka, M. Dvořáka, I. Dojivu. V revizní komisi pracují: J. Vykřtěl, E. Stuchlíková a J. Nováček. Severočeští ochotníci dosáhli v sezóně 1973/74 dobrých výsledků. Uvádíme jen několik čísel. 81 souborů nastudovalo 171 titulů a odehrálo celkem 669 představení. Počet diváků 125 645 — mluví za mnohé.

SVITAVY II. národní přehlídka ruských a sovětských her se uskutečnila v listopadu. Referovat o ní budeme mocí až v novém ročníku. Dnes jen informujeme, že se jí zúčastnily dva soubory pražské, dva ze Středočeského a Východočeského kraje, dále soubory z jižních Čech, jižní i severní Moravy. Pořadatelé uvítali rovněž slovenský soubor z Púchova a vzácného hosta — Lidové divadlo Jenisejského domu kultury z Krasnojarského kraje ze SSSR, který uvedl jednu Makarenkovu hru. Dále byla na programu Lesní píseň Lesjí Ukrajinky, Leonovův Zlatý kočár, Gorkého Vassa Železnovova, Bulgakovův Pontský Pilát, Čechovovy aktovky, Volodínova hra Pět večerů, Arbuzovův Náš milý starý dům, Braginského-Rjzanova Jednou na Silvestra a pro děti pohádka Tři pomeranče.

RADNICE Známy radnický soubor uvádí z televizní inscenace známou francouzskou hru Hrst plná kopřiv (autor Marc — Gilbert Sauvageon). Ve velmi dobré inscenaci se představil nejen nový režisér — herec souboru dr. J. Veverka, nýbrž i řada mladých ochotníků v čele s představitelem hlavní role Davida — Miroslavem Koldou.

VOLYNĚ Městské kulturní středisko uspořádalo pod záštitou rady MěNV a za spolupráce dalších organizací v listopadu nesoutěžní festival, nazvaný PRÁTELSTVÍ. Název vystihuje tři důvody, které ke zrodu festivalu vedly — Město československo-sovětského přátelství, družba volyňského souboru s pozvanými a přátelství města a venkova (řada JZD z okolí je spolupořadatelem

festivalu). Na festivalu účinkoval soubor KS Bechyně [Zahradník, Zurabája], dále Humpolec [Jirásek, Vojnarka], OB Chabařovice [Braginskij-Rjzanov, Jednou na Silvestra], domáci soubor (Korbel, Sousedí), ZDS Vimperk (Hra na pohádku) a DSSK Žebrák (Hrubín, Srpnová neděle).

ÚV SČDO vyvíjel v závěru roku horlivou činnost. Svazová konference delegátů se konala 9. a 10. listopadu v Žatci, horlivě se rozběhla Soutěž aktivit souborů SČDO jakož i hnutí závazků souborů k 30. výročí osvobození vlasti. O všech těchto akcích budeme ještě podrobně informovat v novém ročníku časopisu. — ÚV vydal publikaci Stoletá historie ochotnického hnutí (70 stran formátu A5) se stručnou historií čtyřadvaceti „stoletých“ souborů. Cena publikace 10 Kčs pro členy, 15 pro nečleny SČDO. — Sekretariát ÚV SČDO má novou adresu: Krymská ulice 21, 101 00, Praha 10. — Termín třetího Svazového plesu v Praze na Žofíně byl stanoven na 5. 4. 1975.

VYSOKÉ NAD JIZEROU Od 19. do 26. října proběhla letošní Národní přehlídka vesnických a zemědělských souborů. Soubory ze Spišského Podhradí, Újezda u Radnic, Václavovic, Radonic, Kunžaku, Skřepě, Vysoké Líbně a Spytihněvi zahrály Sněh nad limbou, Vojnarku, Sůvu, Ženský boj, Úsměvy a kordy, Ženy na Niskavocu, Jednou na Silvestra a Než kohout zazpívá. — Hodnocení tohoto festivalu bude hlavním tématem 1. čísla nového ročníku Amatérské scény.

ROUSÍNŮV Při sdruženém závodním klubu Rousínov u Brna působí již několik let agilní divadelné poezie **Anakreon**, známé mj. originálním nastudováním Máchova Máje. S pořadem antické pijácké poezie vystupovalo nedávno také v brněnském Vysokoškolském klubu. Dále nastudovali Rousínovští autorský večer z veršů a šansonů svého člena Josefa Řičánka Básničky za polibek. Recitovali v něm Irena Hanáková a Ludmila Zipfelová, o hudební složku se pohostinsky postarali studenti brněnské JAMU — Dana Matějková jako zpěvačka a Karel Cón jako komponista a klavírista. V jejich podání ozvaly se Řičánkovi verše rovněž v rámci večera Děti neklidu, předváděném dosud v brněnské poetické vinárně Múze. Letos na jaře uvedl Anakreon v drammatizaci Jana Skopecka a v režii Zdeňka Julínka premiéru půvabné

symbolistické pohádky irského dramatika Oscara Wilda Strážidlo cantervillské. V hlavních úlohách členů rodiny velvyslance Otise vystoupili ing. Theo Zipfel, Hana Drobničková a Stanislava Kalábová, titulní roli hrál Dalibor Němec. Následováníhodné je také úsilí členů Anakreonu zlepšovat svůj rozhled po oblasti moderního divadla; slouží jim k tomu synteticky i monograficky zaměřená školení, přednášky a besedy, na něž zvou odborníky z Brna.

HOLEŠOV Divadlo 6. května při Sdruženém závodním klubu v moravském městě Holešově naposledy nastudovalo známou divadelní hru Maxima Gorkého Na dně, která na průběhu skupiny bosáků ukazuje niternou touhu ponižených z okraje společnosti po prostém lidském štěstí i hledání cesty z jejich trdného postavení. Premiéra dramatu byla věnována výročí osvobození Holešova Sovětskou armádou.

KOUTEK SAL SČDO

— Do Soutěže aktivity souborů SČDO se přihlásilo 24 loutkářských souborů. Počítá se, že se

tento počet ještě zvýší, neboť další soubory projevíly o soutěži vážný zájem.

— V současné době se tvoří komise SAL pro loutkové divadlo hrané na mateřských školách. Komise bude složena z učitelů mateřských škol. Uvažovanou náplní činnosti komise bude především organizování výměny zkušeností, shromažďování vhodných her a metodických materiálů. Zájemci o spolupráci s komisí, přihlaste se!

— Již mnoho let české amatérské loutkářství postrádá úplný seznam všech loutkářských souborů a základních údajů o činnosti existujících souborů. Skupina amatérských loutkářů SČDO považuje za svou povinnost odstranit tento nedostatek. Vyzýváme proto všechny čtenáře, aby na adresu SAL SČDO (Praha 10, Krymská 21), pokud se dovědí o existenci loutkářského souboru, zaslali jeho adresu. Na adresu souboru zašleme registrační listek. Po skončení části akce vylosujeme 10 souborů z těch, které zaslaly zpět řádně vyplněné listky. Tyto soubory pak obdrží od SAL magnetofonový pásek s nahranými zvukovými efekty.

ze světa

V RÁMCI DNŮ POLSKÉ KULTURY hostovalo na scéně Divadla na Vinohradech poznaňské divadlo s Brechtovou Žebráckou operou a původní novinkou T. Nowaka Ať králem či katem budeš, která získala na letošním XV. festivalu současného polského dramatu cenu.

STĚ VÝROČÍ NAROZENIN V. MEJERCHOLDA na stránkách našich novin proběhlo bez velké pozornosti. Nicméně stojí za zmínku, že sovětský tisk, zejména Litgazeta a odborný měsíčník Teatr, přinesly řadu zajímavých nových materiálů o životě a díle vynikajícího režiséra. Jedním z nejzajímavějších materiálů jsou dopisy přátel Mejercholdovi, které otiskl deník Izvestija. Autory dopisů jsou např. V. Brjusov, Gladkov, Erenburg, Pasternak, Pagodin aj.

ZAJÍMAVÝ VEČER uspořádala skupina amerických herců na jevišti londýnského divadla Royal Court Theatre. Pod uměleckým vedením Sama Wanamakeru herci četli dokumenty aféry Watergate. Byla to strhující četba, ačkoli nešlo o napsané drama. Přítomní byli většinou Američané, živě reagující na každé slovo. Návrat politického divadla? — ptal se londýnský kritik.

SOCIALISTICKÁ SOUČASNOST na scénách divadel NDR se jme-

novalo téma letošního semináře E. Engela, pořádaného východoněmeckým Svazem dramatických umělců. Hlavní referát měl prof. Werner Mittenzwei.

EDWARD BOND, známý anglický dramatik, se prý stává jakýmsi Shawovým pokračovatelem, alespoň v tom, že také on se pokusil napsat životopisnou hru o Shakespearovi. Jmenuje se Bings a uvedl ji exetérský soubor Northock Theatre. Děj se odehrává v letech 1615 až 1616 ve Stradfordu, kde se na sklonku svého života usadil utýraný Shakespeare, unavený životem, královnou i svou vlastní rodinou. Svěřil se prý tehdy Ben Jonsonovi, že jako spisovatel skončil. Jiné, co ho ještě zajímá, je ohlas díla. Hra jistě není věrnou biografií velkého klasika, ale Bondovou fikcí a pokusem o některé vlastní závěry o umění a životě.

V TBILISI se uskutečnil v listopadu seminář o problematice práce herce v divadle pro děti a mládež. Stalo se tak u příležitosti otevření nového divadla a v úzké návaznosti na stejné téma diskutovaném vloni na našem Mezinárodním festivalu divadel pro děti a mládež v Martině. Naše divadelníky v Tbilisi zastupovali doc. Vladimír Adámek a herec Karel Richter. [AFU]



Ze Semaforu...

MILOSLAV ŠIMEK — LUDĚK SOBOTA:

JEMNÝ MRAV

aneb beseda o slušném chování

[UKÁZKA]

(Po písni zůstávají na scéně Šimek a Sobota)

SOBOTA: Přátelé, dobře. Já jsem nyní vyhmátl nadmíru zajímavý, i když na první pohled stručný dotaz. Jak správně telefonovat? B. Zoula se ptá. I když v telefonním seznamu jsou pokyny, jak správně telefonovat, hodně občanů v tomhleto tápe. Je například až s podivem, kolik občanů se jmenuje Haló. Chápete, on místo aby se představil, řekne haló. Čili pro mě se jmenuje Haló. Já takové ptáčky vytřesávám. Mám na to svoji vtipnou metodu. Posuďte sami. On řekne: „Haló“ a já řeknu: „Těší mě“ a smějí se (směje se). Pravda je, že teorie často nestačí. Já myslím, že by neškodila praktická ukázka telefonního rozhovoru. (Nárožný přináší a staví na stolek telefon) Děkuji. Snad bychom mohli nejprve pro ty, kteří telefon vidí prvně, přístroj popsat. (Ši-

mek bere tužku a čmárá po telefonu) Co to děláš?

ŠIMEK: Popisuji telefon.

SOBOTA: Mně se jedná o ústní popis přístroje.

ŠIMEK: Tady snad všichni diváci telefon znají.

SOBOTA: No nevím, tamhle zrovna jeden se mí nezdá.

ŠIMEK: Děkuji ti, to je můj táta.

SOBOTA (zachraňuje): Aha, tak to ne, to jsem myslel tamhletoho. (Bere sluchátko) Tento přístroj byl vynalezen na přenášení zvukových molekul na libovolné množství metrů.

ŠIMEK (ukazuje): Nezapomeň, že má šňůru.

SOBOTA: K tomu dojdou. Přístroj se skládá ze dvou částí, jedna část je tzv. těžká a ta přidržuje telefon na stole. Druhá část je tzv. zvedací. To je ta, co jsem zvedl. Ta se může libovolně pokládat a zvedat.

Položím, zvednu, položím, zvednu. Na tom skutečně nic není.

ŠIMEK: Já věděl, že zapomeneš na šňůru. Šňůra svazuje těžkou část volně k sobě, abychom telefon nepoztraceli.

SOBOTA: Říkej si to sám.

ŠIMEK: Proč?

SOBOTA: Protože mi do toho skáčeš. Já jsem ti už jednou řekl, že se ke šňůře dostanu. A ty mi do toho vpadneš, že svazuje těžkou se zvedací. Říkej si to sám. Tady máš těžkou i zvedací, já jdu od toho.

ŠIMEK (bere telefon): Těžká a zvedací. Tady máme šňůru. Šňůra jde tady od začátku a tady nám mizí. Kam vlastně mizí? Já to rozeberu. Podívám se tomu na zoubky.

SOBOTA: Jdi od toho. On by to rozmontoval, místo aby to vysvětlil. Co myslíš, že je vevnitř.

ŠIMEK: No já nevím.

SOBOTA: A já to mám vědět? Nic se rozmontovávat nebude.

Kdo na tobě chce, abys to popisoval zevnitř. Stačí, když popíšeš to, co vidíš. Tady je krabice a vevnitř... Hergot, co je vevnitř?

ŠIMEK: Uvnitř je místnost.

SOBOTA: Místnost. Ale co je v té místnosti?

ŠIMEK: Tam vlezou vždycky ti, kterým voláš.

SOBOTA: A jak tam asi vlezou?

ŠIMEK: Šňůrou prolezou.

SOBOTA: A když jsem ti minule volal, tak jsi lezl nějakou šňůrou?

ŠIMEK: Nelezl.

SOBOTA: No tak vidíš. A kde jsi byl?

ŠIMEK: V místnosti.

SOBOTA: Tak prosím, tam ses dostal samočinně. Ta šňůra je k ničemu, to je ozdoba, proto je kroucená. To je automat.

ŠIMEK: Jako to mají vojáci.

NÁROŽNÝ (už to nevydrží a

vletí na scénu): Pánové, nezdržujte, tady se nejedná vlastně ani o popis jako spíš o ukázkou telefonního rozhovoru!

SOBOTA: Nojo, ale tady je jeden přístroj, a my jsme dva.

NÁROŽNÝ: Vždyť můžete mluvit oba, jste třeba rodiče, kteří volají své děti. A aby to dlouho netrvalo, tak jí voláte do ciziny.

ŠIMEK: To právě bude trvat, než se dovoláme.

NÁROŽNÝ: Ale to přece záleží na vás, vy si musíte situaci přizpůsobit. Jste přece herci, ne?

ŠIMEK: Jsme.

NÁROŽNÝ: Tak prosím!

SOBOTA jako **MÁMA** (drží telefon)

ŠIMEK jako **TÁTA:** Tak co je, mámo?

MÁMA (plácá tátů přes ruku): Počkej, nmluv do toho. Táto už tam něco prasklo.

TÁTA: Ale...

MÁMA: Počkej. Nikam nechod. Už tam praská, už tam praská. (Dává tátovi sluchátko k uchu, táta chvíli poslouchá) No, že tam praská. Co to praská?

TÁTA: Nic.

MÁMA (vyrvé mu sluchátko): Prosím tě, ty jsi hluchej. Zas to prasklo.

TÁTA: Ale to ti praskají klouby.

MÁMA: Nech si to, nech si to, ty chytřej. (Pro sebe): Vždyť jsem si je včera mazala. Danuško, haló, Danuško! (K tátovi): Konečně, děti!

TÁTA: Už tam jsou?

MÁMA: Nejsou.

TÁTA: Tak co blázníš?

MÁMA: No volám je, aby mě slyšeli.

TÁTA: Ale...

MÁMA: Jdi pryč, prosím tě, jdi pryč. Ty mě znervozňuješ, já jsem z tebe nervózní. Uvař mi kafe. Jdi mi někým vařit kafe, prosím tě. Haló! Haló!

TÁTA (odejde)

MÁMA: Danuško, Danuško, to jsem já. Táto, táto, pojď sem. On má holku v cizině a on si vaří kafe. No pojď sem, řekni něco.

TÁTA (přibíhá): A co?

MÁMA: No co.

TÁTA: Co no co?

MÁMA: No něco.

TÁTA: Danuško...

MÁMA (vyrvé mu sluchátko): Jdi pryč, prosím tě, to už jsem říkala. Danuško, děti zlatý. Tak co? Říkám — tak co! Jak je! Dobrý? Táto, říkají dobrý! Táta má radost. Směje se. (K tátovi) Směj se, kruč! Říkají dobrý. Danuško, Danuško, a co jinak — dobrý? Dobrý! Táto, jinak taky dobrý. Směj se.

TÁTA (tuká na hodinky): Já se budu smát, až to budu platit.

MÁMA: Děti moje, to jsem ráda, že vás slyším. Co? Neslyším.

TÁTA (šouchá do mámy).

MÁMA: Co chceš? Počkej, Danuško, táta mi něco chce. No co chceš?

TÁTA: Jenom tři minuty. Stojí to fůru peněz.

MÁMA: Ale no jo, nezdržuj. Když tak si půjčímě odnaproti. Děti... no co chtěl. Že to stojí peníze. Znáš ho. Peníze, co peníze? Poslat? Kolik?

TÁTA: Co chtějí? Že už zas nemají peníze.

MÁMA (k tátovi): Počkej! (Znovu poslouchá) Co kasino? Franta prohrál. Tak co hraje? No jo vášeň. K tobě nemá žádnou. (K tátovi) Franta prohrál. Ta holka nemá štěstí. Třetí manžel a zas je to stejný.

TÁTA: Ať jede domů. Okamžitě domů. Peníze!

MÁMA: Mlč. Půjčímě si odnaproti. Od Brejchů. Danuško, jeď domů. Vykášli se na něj. Ten ti za to nestojí. Co sama. Neplač, sama nebudeš. Karel se ještě neodstěhoval.

TÁTA: Mámo, měj rozum. Tři minuty, peníze!

MÁMA: No jo. Musím vědět, co s holkou je, ne?

TÁTA: Tak rychle.

MÁMA: Tak Danuško... Kam že jedete? ... Jo na Floridu. Aha.

TÁTA: Na Floridu. A já byl nejdál v Počernicích.

MÁMA: Peníze tam poslat. No jo, a kam tam. Jo hotel Drahota. Tak se spolehní. Dvacet ti

síc. Že to vrátíte. Jo, až Franta vyhraje. Táto, Franta vyhraje. A vrátěj nám to.

TÁTA: Dvacet tisíc. No co, půjčímě si odnaproti a uskrovníme se. Budu jíst jen pětkrát denně.

MÁMA: Tak Danuško, musíme končit. Tři minuty, peníze!

TÁTA: Prosím tě. Mluv třeba půl hodiny, těch pár halířů nás nevytrhne. Jen mluv.

MÁMA: Tak ještě můžeme mluvit. Co, už tě to nebaví? Tak si to hezky užijte, děti. Jo, hlavně ty peníze. Ano, dvacet tisíc. Pa, pa. (položí sluchátko) Hlavně že jsou zdraví. A že si ale žijou v té cizině. Ježíš, já jim zapomněla něco říct. (Zvedne sluchátko) Franto, sázej na černou! Co pošta? Ne, už nemluvíme. Co? 860 korun to stálo? No my si půjčímě. (Položí sluchátko)

TÁTA (zvedá sluchátko): Zakrouhlete to na 900. Nám už je to jedno (položí). Tak pojď, jdeme si půjčit naproti. Ať to máme za sebou.

MÁMA: A máš pistoli?

TÁTA: To víš, že jo. Vždyť tam nejdeme prvně.

ŠIMEK A SOBOTA (odcházejí) Telefon zazvoní. Přibíhá k němu Nárožný a zvedá sluchátko.

NÁROŽNÝ: Divadlo Semafor.

BOBEK (v hlasitém telefonu): Dobrý večer. Dneska prý hraje ten jemný mrav.

NÁROŽNÝ: Samozřejmě. Co má být?

BOBEK: Prý to není nejlépe obsazený kus.

NÁROŽNÝ: No dovolte, my pracujeme jen s první garniturou.

BOBEK: Ale zpěváků není nejvíce, co?

NÁROŽNÝ: To už je drzost. Víte, kdo tady dneska zpívá?

BOBEK: Vím, právě proto vám volám. Jsem Pavel Bobek, začínající hvězda.

NÁROŽNÝ: Pavel Bobek, začínající hvězda, vy jste byl slavnější před válkou. Vás měl rád můj táta. Ještě máme doma s váma schovaný nějaký ty válečky. Vždyť jsem se s vámi tuhle potkal v Národním domě na Smíchově. Vzpomínáte, jak jste mi říkal...

BOBEK (vejde v ošumělém kabátku, sedá si vedle Nárožného. Mluví jako děda): S vámi bych si rád promluvil. Vy jste mladý, ale jak tak koukám, nejste žádná mána.

NÁROŽNÝ: Nechte toho, dědo, dejte si pivo.

BOBEK: Já nemohu, tady mají studený. Kvůli hlasu, vědí. Já bejval slavný zpěvák.

NÁROŽNÝ: To znám. Takovejch bylo.

BOBEK: Vy mně nevěříte. (Nakloní se k Nárožnému a zazpívá mu): Houston, Houston, Houston.

NÁROŽNÝ: Cože? Záducha? To nás čeká všechny, dědo. Vždyť vy se ještě držíte.

BOBEK: Houston jsem zpíval. Já jsem Bobek. Houston. Ten byl v Hltparádě. To bylo v žebříčku Mladé fronty na prvním místě. (vyndává a ukazuje ušmudlaný výstřížek)

NÁROŽNÝ (prohlíží): Neznám.

BOBEK: Já jsem zpíval v Semaforu.

NÁROŽNÝ: Jo, tak vy jste nádražák.

BOBEK: Semafor, slavný divadlo. V televizi jsem taky zpíval. Já měl kamarády (ukazuje fotky): Urbánková, Burianová, Ringo Čech, Šimek a Grossman, Voborníková, to bejvalo fajnové děvče. Miluška! Helekal, Drobný.

NÁROŽNÝ: Jo toho znám. Ten vyhrál Wimbledon.

BOBEK (zvedne se a odchází): Jo, jo. Všechna sláva, polní tráva. (Nakloní se k jednomu z muzikantů a říká): Poslyš mladý, ty nejsi mána, znáš tohle — Oh, Ruby, nechť mě lásku brát. (Odejde)

NÁROŽNÝ (do telefonu): Doufám, že jste se tenkrát neurazil, ale já si opravdu nemohl vzpomenout.

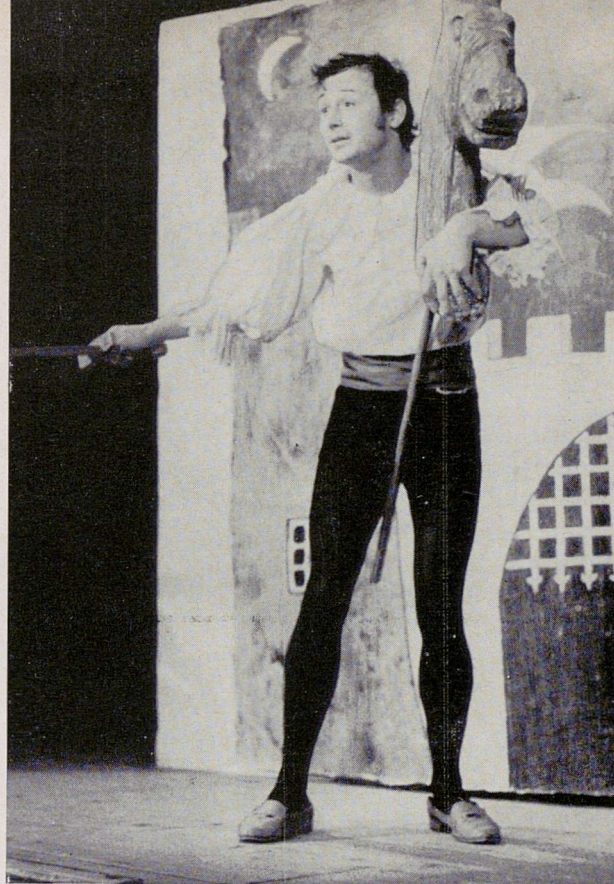
BOBEK: To byl táta, já jsem jeho syn, Pavel Bobek junior.

NÁROŽNÝ: Jo tak vy jste jeho syn. A opravdu umíte zpívat?

BOBEK (chvilíčku zpívá)

NÁROŽNÝ: No hlas zvláštní nemáte. Ale kvůli vašemu tátovi, kterej byl fajn, vás berem.

BOBEK (přichází a zpívá píseň)



Malostranské divadélko LAMPA uvádí v režii J. Langra francouzskou hru neznámého autora ze 13. století AUCASSIN a NICOLETTE.
Foto P. Štoll





Miroslav Horníček: Dva muži v šachu. Divadlo ABC, L. Lipský a M. Horníček, foto Tůma