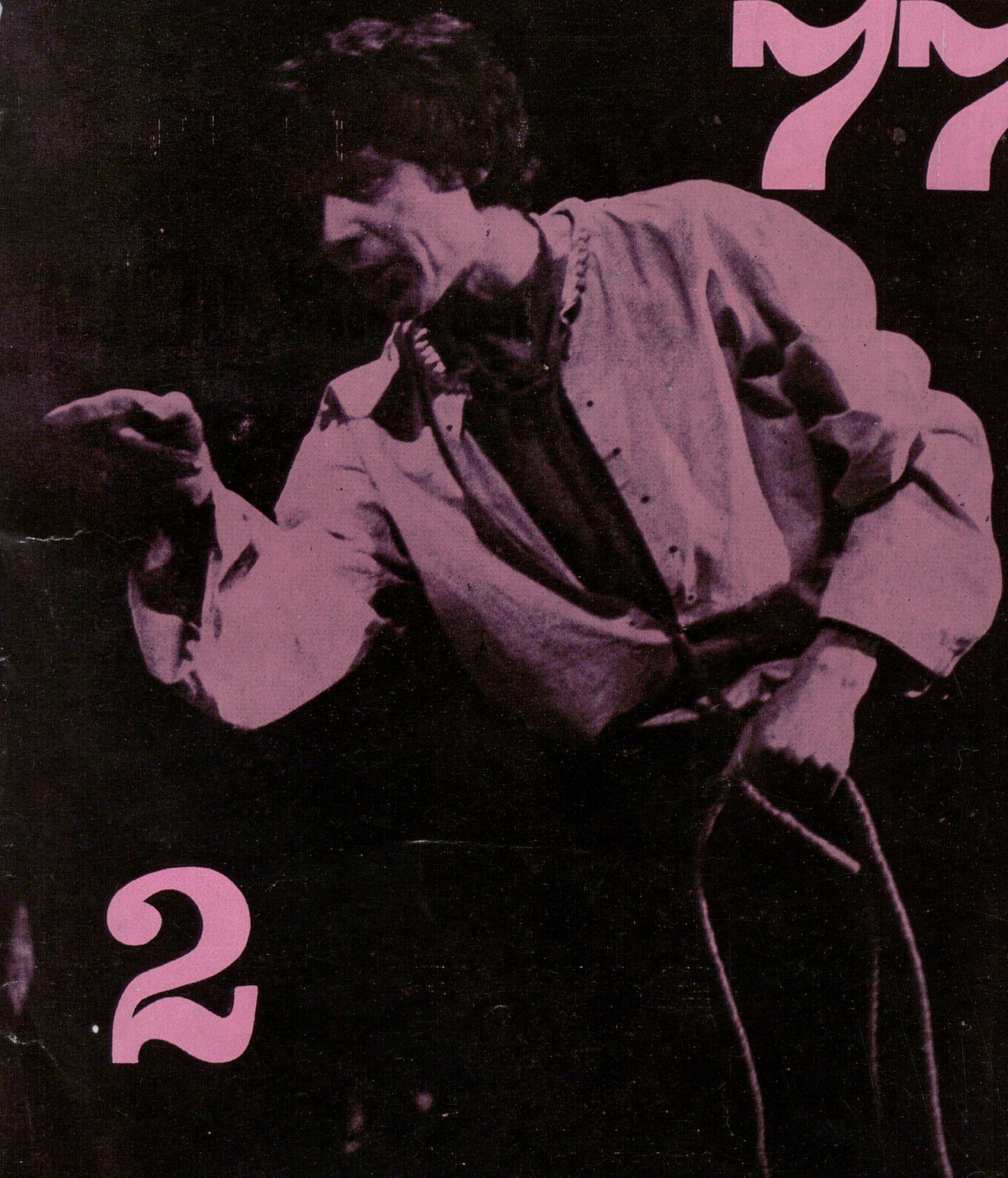
AMATÉRSKÁ SCÉNA

ROČNÍK 14
ÚNOR
KČS 4

AS 77



2

OCHOTNÍCI DĚTEM

Pražský soubor DOPRAPO hraje novou pohádku manželů Weigových Petruška (vlevo nahoře a uprostřed, vpravo nahoře)

Nahoře a vlevo dole z pohádky L. Vaňkové Princezna a šašek, kterou uvádí pražský soubor MOTORLET

Fotografoval Frant. Rous

HRDINA NAŠÍ DOBY

V posledním pětiletí sovětská dramatika obohatila domácí i zahraniční scény o současné hry, které dokázaly upoutat diváky. Dramaturgie se rozvíjela společně s ostatními složkami jako je režie, scénografie, herecká tvorba, které zaznamenaly v posledních letech velké úspěchy. V rovnováze těchto komponentů spočívá dnešní síla sovětského divadla. Zároveň roste náročnost diváků. Sovětské divadlo plně žije dneškem své země, problémy, které stejně vzrušují hlediště jako jeviště. Počátkem šedesátých let se uskutečnily velké změny ve struktuře divadel, objevili se noví herci, režiséři, výtvarníci. Noví umělečtí vedoucí souborů hledali svoje autory. Vznikaly tvůrčí dílny, kde se projevovaly nové talenty. Typickým příkladem takové dílny je moskevské divadlo Sovremennik. Spolupracovalo od svého vzniku před dvaceti lety jednak se zkušenými autory, jako je např. Viktor Rozov, jednak soustřeďovalo mladé začínající dramatiky, posuzovalo jejich první práce a vytvářelo si stálý okruh spolupracovníků. V dílně Sovremenniku začínal M. Roščin. Podobná praxe je příznačná i pro další soubory, např. Majakovského divadlo, Činoherní divadlo v Malé Bronné. Leningradské Divadlo Gorkého si podobnou dílnu udržuje řadu let. Pomohlo objevit sovětským divákům dramata A. Volodina, A. Vampilova, V. Šukšina a dalších. V současné době naplno pracuje „laboratoř" Moskevského uměleckého divadla. Spolupráce autorů s divadly přinesla výsledky. Současná sovětská dramatika se vyznačuje žánrovou pestrostí, zájmem o současné otázky. Na plakátech moskevských divadel se stále častěji objevují jména autorů z nejrůznějších končin země, např. Ázerbájdžánce Ibragimbekova, Moldavana I. Drutse, Estonce Kraugvera, Gruzína Iosellianiho a jiných. Ti všichni přinášejí nové náměty a rozvíjejí tvůrčím způsobem domácí tradice. Ale přes národní zvláštnosti a specifické rysy mají díla soudobé sovětské dramatiky jedno společné: autoři usilují o postižení obrazu současníka. Hrdinové současných her jsou dělníci, kolchozníci, lékaři, vědci, soudci, vojáci, mladí lidé, kteří si teprve zvolí budoucí povolání a potýkají se s prvními životními překážkami. Všichni hlásají mravní maximalismus. Bojují za prosazení dobra, proti zlu. Etické otázky stojí v popředí. Tato linie v sovětské dramatice byla předznamenána díly L. Leonova, V. Rozova, A. Arbuzova.

Dochází k oživení některých nedostatečně zastoupených žánrů, hlavně komedie (např. v dílech O. Iosellianiho Než se arba převrhne, Šest žen a jeden muž, v Provinčních anekdotách A. Vampilova). Někteří autoři se pokoušejí se zdarem o vytvoření žánru tragédie (např. M. Roščin dramatem Transport). Převažují současná témata, ale vedle nich vznikají díla, která v novém aspektu zpracovávají válečnou tematiku. Určitou skupinu her tvoří dramata historická, která jsou někdy objevná i po stránce formální (např. Korostyljovova hra o slavném gruzínském malíři nazvaná Pirosmani, Pirosmani, Pirosmani). Současné sovětské drama navazuje na tradice sovětské dramatiky 20. a první poloviny 30. let, zejména v žánru satiry a komedie. V posledních letech se uvádějí hry, spjaté bezprostředně s výrobní problematikou. Většinou se řadí k publicistickému typu dramatu. Pokračují v linii her, které čerpaly z bouřlivého ovzduší prvních sovětských pětiletek. Po Bokarevových Ocelářích je to Šatrovovo drama Počasí na zítřek, Rozovova Situace, Dvoreckého Člověk odjinud a Gelmanova hra Zasedání stranického výboru (Prémie), kterou v minulé sezóně uvedlo leningradské Divadlo Gorkého i moskevský MCHAT a která vzbudila živý divácký ohlas. Její čs. premiéru uvedlo loni Divadlo na Vinohradech a určitě bude blízká amatérským souborům.

Hrdinové současných her jsou převážně lidé práce, znalí své profese, energičtí, nesmiřitelní vůči rutinérství. Žijí problémy, které mají rozhodující význam ve vývoji společnosti. Na rozdíl od klasických hrdinů, kteří stáli v opozici vůči společnosti, hrdinové dnešních sovětských dramat prosazují stanoviska, jež vyjadřují nejniternější zájmy společnosti. S hrdiny sovětských her 30. let mají společný pracovní elán, nezištnost, obětavost, pocit odpovědnosti. Ovšem jsou složitější a řeší mnohostranněji problémy, protože i současný život je složitější. Obraz současného hrdiny není statický, vyvíjí se s rozvojem společenských podmínek. Češkov z Dvoreckého hry Člověk odjinud, Lagutin z Ocelářů nejsou zdaleka ideální hrdinové. Naopak, vyjadřují vnitřní rozpory vývoje společnosti a mají dosud daleko k harmonickému obrazu socialistického člověka. Specifikum současných her spočívá v tom, že jejich hrdinové spojují pracovní otázky s etickými. Zároveň s vývojem hrdiny se mění povaha dramatického konfliktu. Sociální a ideologický konflikt, který byl základním v sovětské dramatice 20. let, se změnil v etický.

ALENA MORÁVKOVÁ

SOCIALISTICKÝ ZÁVAZEK KULTURNÍHO KLUBU OV SDR V ÚJEZDĚ U RADNIC, UZAVŘENÝ NA POČEST 60. VÝROČÍ VŘSR A 55. VÝROČÍ VZNIKU SSSR

1. Aby byl i v naší vesnici prohlouben systém ideové a kulturní výchovy mladé generace, jak to vyplývá ze závěrů konference o ZUČ v Brně, zavazujeme se k úzké spolupráci a pomoci místní organizaci SSM a PO, která má vlastní dětský divadelní soubor.

a) Dětský divadelní soubor „Klubíčko" sehraje hru J. Mlejnka „Poškolácký kabaret". S touto hrou se soubor zúčastní okresní přehlídky dětských divadelních souborů okresu Rokycany a přehlídky v Hrádku u Rokycan.

b) Členové divadelního souboru spolu se členy SSM připraví tři kulturně politická pásma ke slavným výročím roku 1977.

c) Divadelní soubor dospělých nacvičí hru Bedřicha Skočdopole „Hon na zmije". V této hře bude zapojeno několik mladých začínajících členů. S touto hrou se přihlásíme do soutěže vesnických a zemědělských souborů.

2. V plánované škole pro vesnické režiséry v Újezdě u Radnic zabezpečí soubor veškerou organizaci, pořadatelskou práci, účastníkům stravování, ubytování atd. bez nároku na jakoukoliv úhradu nebo odměnu jednotlivcům.

3. Kulturní klub bude nadále zajišťovat a propůjčovat sál pro akce MNV a NV NF. Pro akce „Z" MNV odpracují členové Kulturního klubu 250 hodin. — Bude vypracována dohoda mezi MNV a Kultur. klubem o vzájemné pomoci.

4. Ve druhé polovině roku začneme připravovat divadelní hru J. K. Tyla „Paličova dcera", která bude uvedena při oslavách roku 1978. Hlavními oslavami v naší obci budou: 70 let prokazatelné činnosti souboru — 30. výročí Vítězného února — 170. výročí narození J. K. Tyla. Přičiníme se, aby se oslavy staly záležitostí celé obce.

Tento závazek byl projednán na výborové schůzi dne 6. 12. 1976.

DIVADELNÍ SOUBOR VLAST — PRAHA VYHLAŠUJE TENTO SOCIALISTICKÝ ZÁVAZEK NA POČEST 60. VÝROČÍ VŘSR

1. Soubor odehraje dvě dětská představení zdarma v režii členů souboru v dlouhodobě plánované akci Dar dětem.
2. Vedení souboru zajistí patronát nad jedním z pražských učňovských souborů ZUČ.
3. Členové souboru odpracují 400 brigádnických hodin a uspořádají akci sběru papíru, jejíž výtěžek poukáží ve prospěch konta dětských vesniček SOS.
4. V rámci souboru Vlast bude založen dětský soubor.
5. Soubor bude rozšiřovat svou členskou základnu a novým členům bude věnovat zvýšenou pozornost a vytvářet jim prostor k jejich uměleckému rozvoji.

O plnění našeho závazku budeme průběžně v Amatérské scéně informovat.

V otiskování socialistických závazků pokračuje březnové číslo AS.

SLOVA NEPADAJÍ DO TRÁVY

I když jsme v minulých letech nepracovali v Jihomoravském kraji neplánovitě, přece jen plány na celou pětiletku jsme zatím nedělali. V jiných oblastech hospodářského a společenského života je takové plánování samozřejmostí, a proto závěry brněnské II. národní konference o cílevědomém dlouhodobém plánování také v oblasti ZUČ pokládáme nejen za správné, ale i za potřebné.

Říci dnes s plnou odpovědností, čeho chceme za pět let dosáhnout v amatérském divadle v Jihomoravském kraji není snadné. Jistě víme jen to, že chceme naplnit závěry XV. sjezdu KSČ v oblasti kultury, zvýšit uměleckou a ideovou náplň práce v tomto případě amatérských divadelních kolektivů, stejně jako politicky a odborně fundovanou práci kritiky v amatérském divadelním dění. Oba tyto úkoly spolu těsně souvisí a platí pro amatéry jako pro profesionální uměleckou sféru, neboť nároky diváků a návštěvníků kulturních akcí se podstatně zvýšily.

Co všechno chceme tedy udělat, abychom dosáhli optimálních výsledků? Navážeme na zkušenosti minulých let, především na osvědčené a opodstatněné formy a prostředky, které jsme v praxi vyzkoušeli. Za základ považujeme rozšíření a prohloubení **systému vzdělávání** všech, kdo v amatérském divadle pracují.

Jedním ze stěžejních problémů je dramaturgická práce, která v každém amatérském souboru předznamenává další úspěch či neúspěch celého kolektivu. V dramaturgické praxi se již nemůžeme omezit jen na časově vhodnou a pro soubor všestranně výhodnou volbu titulu té které hry. V zorném úhlu zájmu stojí dnes dramaturgický (ve většině případů dramaturgicko-režijní) výklad textu, který si kolektiv předsevzal realizovat. Pro tento účel a ve snaze napomoci v základech práce vytváříme tzv. **krajskou dramaturgickou poradnu**, ve které pracují dramaturgové profesionálních divadel, a to ti, kdož mají k amatérskému divadlu blízko. Podle dohody s krajskou odbočkou SČDU takto spolupracují s amatérskými soubory téměř všichni dramaturgové profesionálních divadel v kraji i přímo ve svém regionu. V pětiletce bychom chtěli dosáhnout plánovitého přístupu k výběru her nejen na jednu sezónu (zvláště když jde jen o jednu inscenaci), ale k dlouhodobějšímu stanovení záměrů, které chce ten který kolektiv realizovat. Prozatím jsme zavedli alespoň tzv. **dramaturgické listy**, ve kterých soubor po projednání se svým zřizovatelem předloží plán s uvedením základních informací o titulech a obsáhlejším vlastním ideovým výkladem. Po projednání v okresním poradním sboru (u vyspělých souborů v KPS) je stanoven způsob další spolupráce se souborem. Předpokládáme, že během dvou až tří let nám tato praxe ukáže, zda je účelné přistoupit k cílevědomé výchově amatérských dramaturgů (zatím jsou snad v osmi souborech) formou školení, dálkového studia atp.

Klíčovou otázkou, jež vede k naplnění stanovených cílů, je dostatek erudovaných a nadaných režisérů. Jejich absence je u nás stejná jako v jiných krajích naší republiky. Nemůžeme říci, že bychom se jejich vzdělávání a výchově nevěnovali. V minulých letech jich dvacítka absolvovala třísemestrový kurs. Několik odešlo studovat divadelní vědu, někteří pracují jako odborní pracovníci pro divadlo v OKS a zbývající poctivě, méně už výrazně, se věnují režijní práci ve svých souborech. Výsledek není zcela neuspokojivý — pozvedla se znatelně úroveň především vesnických souborů, ze kterých byli adepti vybíráni. Na konstantní úrovni však zůstala práce středně vyspělých — městských divadelních souborů, pro které je v posledních letech příznačné stanovovat si tzv. vysoký repertoár (včetně Shakespeara) a výsledkem je začasté žel jen pasívní reprodukování textu. Po těchto zkušenostech, kdy do výuky byla zařazena jak teorie tak praxe, opouštíme na čas dlouhodobé formy školení, neboť bez kvalifikačního dosahu nejsou přitažlivé. V tomto smyslu očekáváme s napětím možnosti centrálního studia vybraných nadaných jednotlivců, pro které se připravuje kvalitní dálkové studium v Praze s kvalifikačním dosahem. K řešení naléhavé otázky nedostatku schopných režisérů může v budoucnu podle našich a především zahraničních zkušeností (viz Polsko, NDR, Maďarsko, Bulharsko a SSSR) přispět částečná profesionalizace režisérských kádrů v závodních klubech ROH, domech kultury apod. V kraji se zatím musíme omezit na individuální práci se stávajícími režiséry.

Scénografie je v našem kraji zatím stále na dobré úrovni. Máme řadu především mladých lidí, kteří se této složce divadelní práce věnují. I když zatím není připraveno jejich důkladné školení, využijeme opět společné dohody s krajskou odbočkou SČDU a budeme realizovat **scénografické konzultační středisko** s osvědčenými scénografy — v mnoha případech opět dlouholetými spolupracovníky amatérských souborů.

Nedílnou součástí divadelní práce je samozřejmě výchova i vzdělávání herců. V minulých dvou letech jsme se zaměřili na mladé amatéry do třiceti let, kteří měli možnost získat základy herecké praxe v **týdenní letní herecké škole** vždy o prázdninách. V prvním roce jsme sami spolu s pedagogy Janáčkovy akademie múzických umění sbírali zkušenosti, co všechno lze během týdne mladým lidem dát — věnovat se jevištní mluvě, pohybové výchově, rozvoji fantazie, hudebního cítění, zpěvu, přístupu k zadanému hereckému úkolu, recitaci. Každý rok jsou zájemci rozděleni podle vyspělosti do dvou tříd a vedle kolektivní práce je čas věnován také individuálním konzultacím. Tato praxe má velmi dobré výsledky, a to nejen ty, že nejtalentovanější jsou doporučeni ke studiu na JAMU. Entuziasmus mládí se násobí prací v kolektivu a amatéři se s ním vracejí zpět do souborů. Při málokterém školení se stává, aby si posluchači i ve svém volnu místo zaslouženého odpočinku vynucovali individuálky, po večerce ještě přednášky atd. Zájmu o divadlo — tmelícímu prvku pro kolektiv mladých lidí — je nutno i v příštích letech věnovat pozornost. Vyžaduje to jak invaze mladých lidí do tradičních souborů, tak i vznik nových mládežnických souborů. Zde se bude praxe příštích let štěpit na realizaci letních hereckých škol, kde se sejdou mladí zapojení v tradičních souborech, a na souborová školení nových, mladých kolektivů.

V praktické stránce řízení rozvoje amatérského divadla v kraji ponecháme a dále budeme prohlubovat **systém kategorií divadelních souborů.** Skupina vyspělých souborů zahrnuje nyní sedm kolektivů (Dělnické divadlo Brno, Svit ZPS a RŘ Gottwaldov, SZK ROH Hodonín, SZK ROH Kroměříž, Divadlo Hanácké obce Prostějov, Jihomoravské divadlo Znojmo a Svatoboj Brno). Systém uzavřený vzájemnou dohodou mezi souborem a KPS pro divadlo v odborné spolupráci potrvá. Jako v minulých letech nebudou pro tuto kategorii pořádány krajské festivaly, ale premiéry nebo představení budou využívány k seminárním soustředěním dalších režisérů a především odborných porotců — členů okresních poradních sborů pro divadlo. Tento systém skýtá i větší možnosti pro stejně zařazené soubory vzájemně se vidět, posoudit.

Závěry brněnské konference se týkají zvláště účinnější metodické práce se středně vyspělými a vesnickými soubory. V kraji se zaběhl již systém dvouletých soutěží městských (středních) divadelních souborů (vítěz postupuje do kategorie vyspělých). Pro tuto kategorii zpracováváme nyní soustavu metodické spolupráce ve všech složkách

— úkol je obtížný především pro početnost souborů tzv. městské skupiny.

Obsáhlou kategorií jsou i vesnické divadelní soubory, kde jsme opět navázali na minulou dobrou tradici konání každoročních krajských festivalů. Pořádání festivalu však není všechno: usilovnou práci musí vyvinout především OKS a poradní sbory. Vesnické soubory mají daleko příznivější podmínky (nemyslí se technické) pro svoji práci, protože důvěrně znají svoje diváky, mají šťastnější ruku při výběru her s tematikou sobě blízkou a hlavně nejsou zaneprázdněny starostmi o soutěže a palmy vítězství. Udržují nejvíce ze všech základní rys ochotnické práce — hrají pro radost sobě a svého okolí. Veškerý metodický přístup k nim je proto snadnější, jistě však neméně náročný.

Do roku 1980 chceme také dosáhnout pravidelnosti v práci divadelních souborů dospělých hrajících pro děti. Vyspělé soubory mají jednu inscenaci pro děti ve smlouvě. Dalším souborům dáme stejnou příležitost pořádáním oblastních a krajských festivalů a vypracováním systému hostování s inscenacemi pro děti po celém Jihomoravském kraji. Zde předpokládáme pomoc a přispění závodních klubů i dalších institucí (např. parků kultury a oddechu).

Na plnění plánů veškeré péče o 356 hrajících divadelních souborů v kraji musí být beze zbytku zainteresováni **odborní pracovníci OKS.** Na pravidelných krajských poradách konzultujeme předestřené náměty, radíme se, připravujeme společně okresní i krajské akce — ať již vzdělávací či festivalové. Porady doplňujeme aktuálními přednáškami a semináři, přizváváme i předsedy OPS. Nejbližším úkolem, rozloženým až do r. 1980, je kromě běžných akcí zavedení **systému dokumentace a archivace** ve všech divadelních souborech a dále postupné zachycení historie ochotnického divadla v jednotlivých obcích Jihomoravského kraje. Na tomto úkolu spolupracujeme s divadelním a literárním oddělením Moravského muzea v Brně. Více než století historie kulturní a divadelní práce našich předchůdců upadá s časem v zapomnění a každý rok nezájmu je velkou ztrátou. Postupnému zveřejňování zpracovaných materiálů jsou k dispozici **Listy o divadle** — zpravodaj krajského poradního sboru pro divadlo, ve kterém budou nadále zveřejňovány studie, články a zkušenosti především z oblasti dramaturgie a divadelní kritiky jako dvou základních předpokladů úspěšného vývoje amatérského divadla.

L. ZBOŘILOVÁ

Poznámky o divadelní kritice

O KRITICKÉM TALENTU

Nikdo to nemá na poli uměleckém horší než kritik. Cosi se od něho vždycky čeká a on to nikdy nemůže splnit. Neboť nikdy nemůže urazit tutéž dráhu, kterou urazil umělec, nikdy nemůže jít ve svých soudech tak daleko, jako šel ve své tvorbě ten, kdo dílo vytvořil. A tak vždycky zůstává něco nedořečeného, nevysloveného; jakási mezera, kterou umělec pociťuje bolestně či rozbolavěle jako kritikovu neochotu či dokonce zlou vůli neříkat všechno. A pravdu, především pravdu!

Tento pojem je nejchoulostivější a taky nejfrekventovanější. Kolikrát jsem se ve své kritické praxi setkal s tím, že mně bylo řečeno: to a to bylo správné, tohle jsi postihl přesně — ale celou pravdu jsi nenapsal. A vždycky jsem si kladl otázku: jestliže jsem vědomě nefixloval (a to člověk dělá dost nerad, protože jedna z mála věcí, které mohou kritika zaštítit, je vědomí jeho i ostatních, že píše to, co si vskutku myslí); jestliže předpokládám, že tvůrce který mi vytkl, že nemám pravdu, nemluvil z pocitu uražené ješitnosti (to se také stává), kdo tedy má potom pravdu? Nebo máme každý svou pravdu? Nebo je nějaká pravda, které se ani společnými silami nemůžeme dobrat?

A co to je vůbec, ta pravda?

Řekněme, že cílem a nejvyšším smyslem kritikovy činnosti je maximálně vyložit dílo. A už tohle slovo vyložit má v sobě první problém. Neboť komu to dílo vykládám? Čtenáři, či tvůrci? Samozřejmě píši-li pro veřejnost, tak oběma. A přitom píši-li kritiku například do takového časopisu, jako je Amatérská scéna, musím myslet na čtenáře, neboť on po mně chce především informaci: kdo, co, kde, proč, jak. Tohle tvůrce nechce, to on všechno ví. Žádá něco jiného. Je-li tvůrce myslícím, sebekritickým, zvídavým, potom nechce slyšet jenom chválu, ale právem se dožaduje, aby mu kritika pomohla pochopit a uvědomit si sama sebe.

Sebereflexe skrze mozek a city někoho jiného!

Tohle je ten nejzapeklitější oříšek kritické činnosti. Neboť má-li být sebereflexe úplná a vstkutku k něčemu, potom by kritik měl znát a vyložit, co znamená nové dílo v umělcově individuálním vývoji, co ve vývoji souboru, v němž pracuje (mluvíme-li o divadle), co v souvislostech celodivadelního vývoje a samozřejmě: co říká své době, jaký je jeho společenský význam. Kritik by tu měl být svrchovaně objektivní znalec tvorby i osobnosti samotného tvůrce i širších kontextů, které se dotýkají problematiky souboru, divadla, společnosti. Nicméně: máli pochopit a vyložit tvůrcův záměr, má-li mu pomoci k sebereflexi, potom aby se uměl postavit také na jeho subjektivní stanovisko, aby uměl do něho proniknout a ztotožnit se s ním. Alespoň někdy a nějak.

Vztah subjektivního a objektivního v kritické činnosti je základním problémem kritikova talentu.

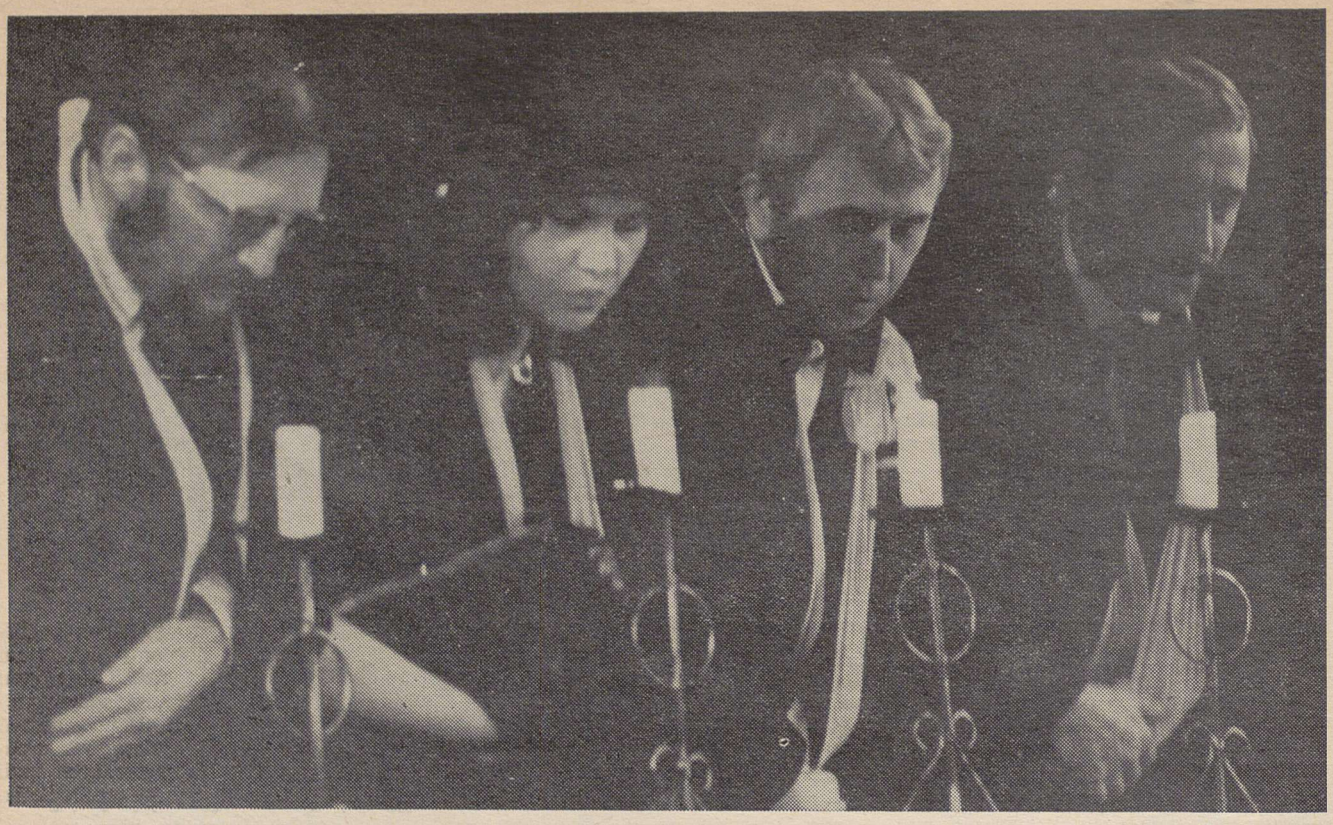
Neboť nezapomínejme, že na počátku každé kritické činnosti je konzum uměleckého díla. Používám tu pojem konzum nikoliv v běžném sociologickém smyslu jako pejorativní, hanlivé označení spotřebního přístupu k umění. Používám ho tu jako označení čistě estetické, tedy konzum uměleckého díla jakožto onen časový úsek, kdy celou svou psychickou schopností přijímáme smyslové i nesmyslové významy díla, kdy je celou svou osobností **reflektujeme.**

Ale nehodnotíme!

Ten moment by měl být podtržen mnohokrát a červeně. Neboť pro kritika tady vzniká první složitý moment. Skoro uzlový. Byl bych rád, abychom si dobře rozuměli. Z toho, co bylo řečeno, snad dost jasně vyplývá, že pojem konzumu neznamená v žádném případě pasívní přijímání podnětů uměleckého díla. Naopak: je dynamickým vztahem, v němž osobnost člověka plně reaguje na všechno, co umělecké dílo sdělit může a co konzument může přijmout. Jak ve sféře smyslové, tak ve sféře diskursívní, logické, racionální. Ani mozek ani smysly člověka tu neodpočívají. Je to totální a naprostý zážitek jisté skutečnosti, kterou je umělecké dílo. A tento zážitek znamená maximální aktivitu konzumujícího subjektu.

Ale znovu: subjektu, který nehodnotí!

Neboť — řečeno co nejjednodušeji — hodnocení je činnost rozumová, totální činnost celé psychiky tu ustupuje ve prospěch jediné složky. A tím okamžikem vylučujeme schopnost zažít umělecké dílo v jeho celku, ve všech jeho složkách. Soustředit se při konzumu uměleckého díla pouze na činnost intelektuální (řekněme hodnotící) znamená ochudit se — a to dosti podstatně — o četné složky vý-



B. Nušič, Truchlící pozůstalí. Soubor ZK ČSD Meziměstí, foto Špůr

znamu uměleckého díla, pronikat jen k jedné jeho rovině.

A může kritik posuzovat jen jednu rovinu?

Vždycky jsem svým způsobem obdivoval kritiky, kteří přicházejí do divadla s poznámkovým blokem a tužkou, dokonce i malou baterkou, během představení si činí poznámky a vycházejí z divadla s blokem zcela popsaným. Ale nepřipravili se o něco? Neseděli v divadle jako ohaří, jejichž mozek je zapnut na nejvyšší obrátky a stále si staví pro a proti v rovině intelektuální? Mají čas a prostor pro skutečný zážitek z uměleckého díla? Funguje jejich psychika tak, aby postihli všechny impulsy jeviště? Kladu záměrně pouze otázky, neodpovídám. Neboť je možné, že nemám pravdu. A skutečně ani nechci nikoho z něčeho vinit. Jde mi o jedinou věc. Ukázat, že existuje-li pro kritika nějaká šance, aby mohl pomoci umělci v jeho sebereflexi, potom nutně a zákonitě začíná tam, kde je schopen stejného subjektivního zážitku z konzumu uměleckého díla jako ten, jehož povinností není hodnotit.

Ale smyslem kritiky je přece objektivně poznat, neboť jedině tak je možná jak informace pro širší okruh zájemcó o umění, tak i ona sebereflexe. A jakkoliv poznání nikdy nemůže vyloučit prvky subjektivity (jak poznání jednotlivce tak kolektivů, o tom přesně píše Lenin), přece jenom právě tento moment subjektivity tvoří tu nežádoucí element, který může vést a také vede k omylu nebo alespoň poznání velice úzkému. Proto prosím: nechte kritikovi nejen jeho právo na omyl, ale i na to, aby své poznání díla někdy zúžil jen na to, co vskutku schopen poznat je.

Ale vraťme se k problému hlavnímu: proniknout opravdu do šíře uměleckého díla znamená celistvý proces subjektivního konzumu. Plnit společenskou roli kritiky vůči veřejnosti i vůči tvůrcům znamená maximální snahu o objektivitu v procesu poznání. Je tento protiklad slepou uličkou kritiky či schizofrénií, která je prvním předpokladem kritického talentu?

Ani jedno, ani druhé. Naštěstí. Neboť mluvil-li jsem o zážitku z uměleckého díla, nemínil jsem tím jednotlivý proud, ale složitou strukturu, která má své stupně a své vztahy. Na počátku této struktury — pokusíme-li se o jisté přehledné schéma — předpokládejme smyslový vjem, který se zpevňuje i rozšiřuje pomocí asociací, představ, kdy se vytváří zcela specifický proces, jenž je samozřejmě vázán na konkrétní podněty uměleckého díla, ale zároveň — právě skrze asociace a představy — je autonomním světem subjektu, který konzumuje. Tady zřejmě dochází ke zvláštnímu emocionálnímu splynutí s uměleckým dílem. A na tomto stupni vnímání si také zřejmě uvědomujeme zvláštnost a odlišnost oněch podnětů, které nám poskytuje

M. Fejfarová v roli Kláry z komedie Paní Piperová zasahuje (soubor z Josefova Dolu)

umělecké dílo. Nebo řečeno jinak: zvláštnost a odlišnost samotného světa uměleckého díla od světa našeho denního života.

Což znamená možnost pochopit, co umělecké dílo pro tento denní život sděluje.

Říkám to záměrně takto vyostřeně — v jakémsi protikladu. Neboť bych rád, abychom si uvědomili dvě věci.

Za prvé: vzrušení, emocionální zaujetí uměleckým dílem neznamená ono známé: mně se to líbí. Je to vzrušení jistou osobitou kvalitou, která je projevem našeho estetického vztahu k věci.

Za druhé: tato kvalita mne může a musí vzrušit proto a jenom proto, že je to něco, s čím jsem se ve svém životě doposud nepotkal, nebo alespoň nepotkal v takové míře a intenzitě. Vzrušuje mne už v oné oblasti emocionální, kdy vyvolává asociace a představy, které provokují můj vnitřní svět. Ale vzrušuje mne i v rovině intelektuální, neboť si srovnávám tuto kvalitu s tím, co žiji, se svou zkušeností světa. A tak tedy tato odlišnost a zvláštnost umění (řekněme tu odlišnost a zvláštnost výstavby uměleckého díla) je momentem, kdy dílo zařazujeme do společenských souvislostí. Z jistého hlediska by se dalo říci, že umění nám v tomto okamžiku začíná pomáhat v tom, abychom si uvědomovali svou sociální roli. To jest začínáme své zkušenosti jednotlivce konfrontovat s nároky společnosti, přestáváme být jedincem a pozvedáváme se k obecnosti. Srovnáváme své poznání s poznáním společnosti.

Kritik začíná plnit svou úlohu. Opouští pozici jednotlivce, jenž konzumoval umění. Zaujímá pozici, kterou od něho očekává společnost — chce být nositelem objektivního poznání a výkladu díla. Plní svou sociální roli.

Omlouvám se, jestliže tento výklad byl příliš dlouhý. Ale šlo v něm o jedno jediné: Dokázat, že kritický talent není talentem po výtce intelektuálním. Že — protože se pohybuje na poli umění, — spočívá také stejným dílem ve schopnosti plně a totálně konzumovat umělecké dílo, aby bylo vůbec možné co nejúplněji vyložit, v čem to či ono umělecké dílo vstupuje do objektivních a objektivizovaných společenských vztahů. Že být kritikem neznamená jenom radit a soudit jaksi zvenčí. Což je kardinální chyba leckterých porotců amatérských divadelních soutěží, kdy místo hlubokého zážitku, který jedině mně umožňuje pochopit kvalitu díla ve všech jeho rovinách a tím i celek tvůrcova záměru, existuje od počátku představa, jak by mělo dílo vypadat, a z toho se vychází. Bez ohledu na to, co vskutku uděláno bylo.

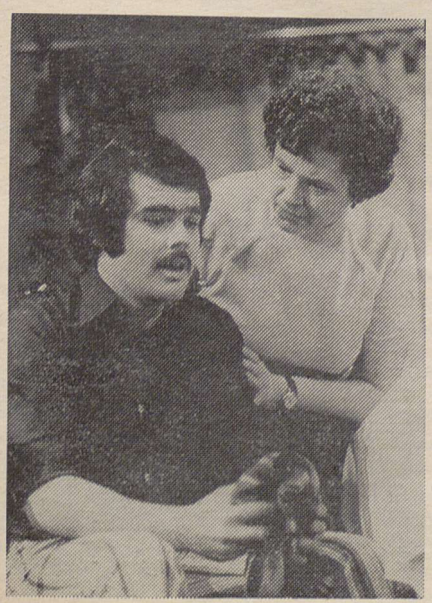
Kritický talent znamená v jedné složce schopnost zažít, konzumovat umělecké dílo tak, abych jako subjekt konzumující si osvojil pokud možno vše, co v díle vskutku je. Kritik by tedy měl být v jistém směru citlivější a vnímavější než normální divák, měl by se v tomto směru blížit tvůrci. V druhé složce je kritický talent, schopnost v daleko větší míře vnímat sociální významy díla, umět je jasně a zřetelně nejenom přečíst, ale také formulovat. A konečně třetí složkou je schopnost, v okamžiku, kdy byla tato formulace provedena, projít celou cestu zážitku a konzumování uměleckého díla znovu — tentokrát v rovině poznávacího intelektu. A klást si stále jedinou otázku: proč jsem toto vnímal takto, proč jsem tady cítil toto, proč ve mně toto místo vyvolalo tuto myšlenku? Tedy ptát se po tom, jaké jsou objektivní předpoklady v díle samém k tomu, aby burcovaly právě tyto individuální zážitky a nutily jednotlivce, aby právě skrze ně vstupoval do společenských kontextů.

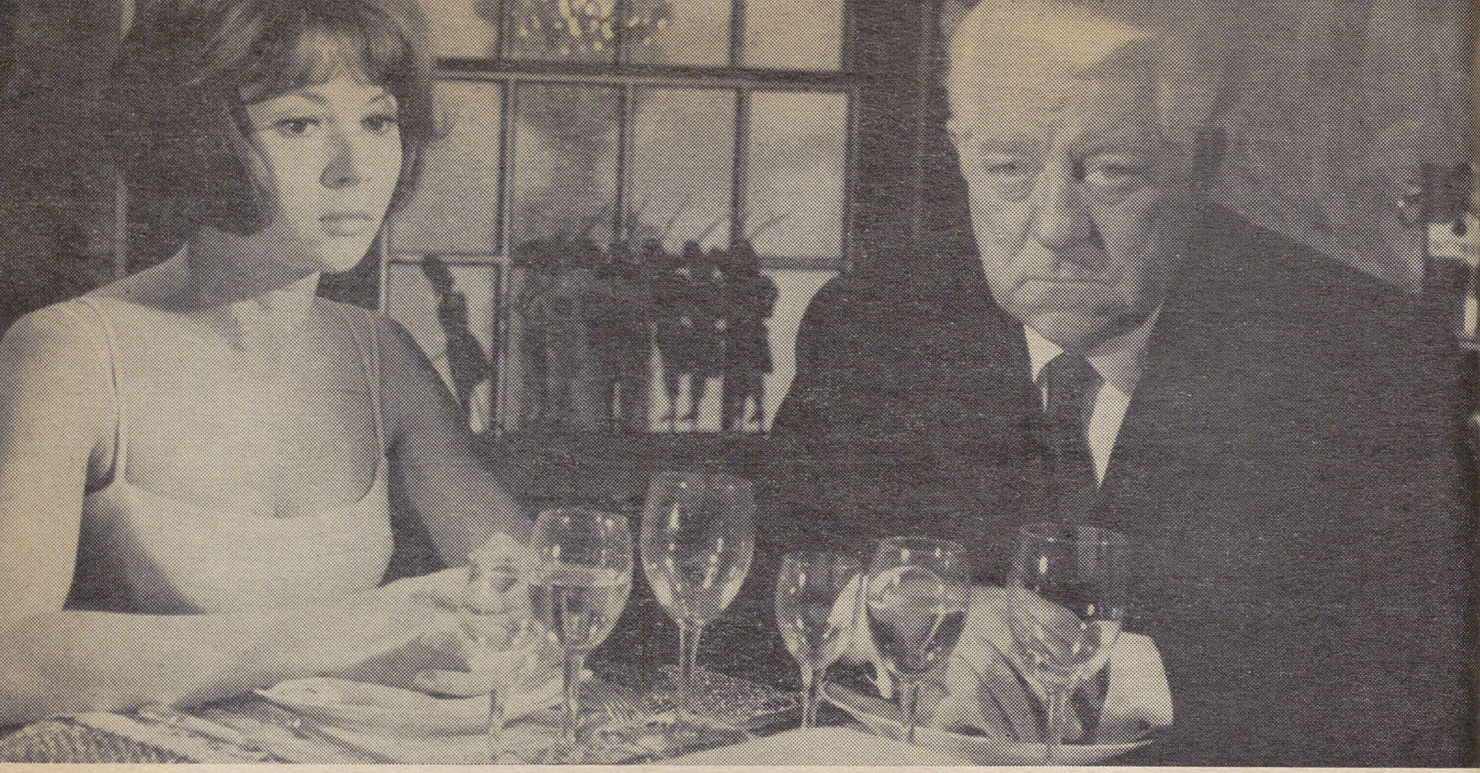
Kritický talent je v jistém směru podobný talentu tvůrce. Je to schopnost subjektivní zážitky objektivizovat tak, aby se jim dostalo společenské povahy. A je možná těžší o to, že tak kritik musí činit na díle vytvořeném někým jiným, že svou společenskou praxi musí kritik nutně prověřovat společenskou praxí tvůrce a zejména a především díla. Neboť o to jde.

JAN CÍSAŘ

Štollův záběr z Lošťákovy Chůze po kameni (soubor Nové Veselí)

I. Klementová a J. Dobrý ve vejprnické inscenaci Meridiánu





HERECKÁ POSTAVA A MRAVNĚ ESTETICKÝ ŘÁD

Nahoře Jean Gabin ve filmu Paša, dole Gerard Philipe

POSTAVA A TÉMA

Celé herectví některých slavných filmových herců jako by spočívalo jenom v tom, že takový herec dokáže jednat před kamerou „jako v civilu". Všechno, co dělá, vypadá samozřejmě — což je taky zřejmě nutné k ztělesnění moderního, civilního, samozřejmého hrdinství. Každý ovšem ví, že takové „samozřejmé" hrdinství v životě vůbec samozřejmé není a že se nám předkládá ideál. Zcela samozřejmé jednání by mohlo na diváka ostatně sotva zapůsobit. To se týká i takového ideálně mužného jednání: jeho zdánlivá samozřejmost by stěží vynikla, kdyby nebyla vnímána na pozadí konvenčního „divadelního" hrdinství, ve srovnání s nímž se jeví jako neobvyklá, nekonvenční, nápadná. Dnes je ovšem civilní hrdinství málomluvných celých mužů, skrývajících své nitro, dávno okoukané. Ale to, že je tenhle ideál civilního hrdiny stále působivý, nespočívá v jeho obecných kvalitách. Tato **obecná** kvalita se totiž může projevit jen díky zcela **individuálním** kvalitám herecké osobnosti. Vezměme si za příklad třeba nedávno zemřelého velkého herce Jeana Gabina (o jeho herectví jsme podrobně hovořili již ve 2. čísle AS v minulém roce). Působivá je individuální, specificky „gabinovská" podoba těch obecných kvalit civilního hrdiny, kterého hraje. Neupoutá nás jenom vnější, pouhými smysly vnímatelná stránka hercova jednání, ale zejména jeho **tematická** podstata, projevující se v kontextu děje, a nejenom v něm. Každé Gabinovo jednání jako by mělo vedle své dějové stránky vždycky něco navíc: řekněme jistou noblesu, která se projevuje v hercových vnějších způsobech, ale vztahuje se i k určitému vnitřnímu, morálně estetickému řádu, jehož povědomí řídí danou postavu a stává se projevem tématu.

Herecké jednání jako by mělo určitou obřadnost, podobnou například jednání westernových hrdinů, jehož

spojitost s klasicistní tradicí je mimo pochybnost; v běžné produkci jde prostě o její pokleslou podobu. V duchu této tradice zůstává dané jednání jednáním „klasického" hrdiny — nikoli jen postavy, ale právě **hrdiny**, pokud se ovšem nepromění v prostředek psychologického výrazu. Taková obřadnost se však může snadno stát bezobsažnou, a proto nudnou, nejde-li o obřadnost účelného jednání, řízeného pevným řádem, nýbrž jenom o obřadnost jako takovou. Diváci italského filmu Tenkrát na Západě si možná ještě vzpomenou na dlouhou sekvenci chůze Bronsona a Fondy před závěrečným soubojem obou hrdinů. Šlo zde skutečně pouze o „vyobrazení" obřadů chůze a o nic jiného. Následek byl ten, že namísto noblesnosti ve smyslu vnitřní kvality, kterou by si uvědomil divák sám, máme co dělat s čímsi naprosto vnějším, tj. místo obsahu jen s pouhou formou. Víceméně povinný motiv daného žánru „tak chodí muži na smrt" se ve skutečnosti nerealizoval, protože oba herci pouze krásně šli: příslušný prvek byl z roviny tematické, tj. z roviny smyslu, degradován na rovinu pouze vizuální, ušlechtilost se z kategorie mravně estetické stala jen kategorií vizuálně estetickou, fyzickou. Herecký půvab, který má být projevem tématu, se stal kvalitou, jíž se může vyznačovat třeba i kůň.

OBŘADNOST, POŘÁDEK A ŘÁD

V popsaném případě můžeme mluvit skutečně o pouhé **obřadnosti.** V Gabinových postavách se setkáváme s řádem. Ano, jeho herecké jednání je organizováno v duchu jistého mravně estetického řádu, jehož přítomnost dává jednání obecný smysl a kde je povinnost tak či onak spojena s vyšším mravním posláním. Tak jednání hercových postav — z hlediska „normálního" pořádku třeba velice problematické nebo podivínské — staví pouze tomuto „normálnímu" světu jako výčitku před oči něco, co reprezentuje v naší době často chybějící pevný, mravně hodnotový řád.

Ano, můžeme říct, že herecké téma vzniká vztažením individuálního jednání k určitému mravně estetickému řádu. Ale je tomu tak vždy? Co třeba Gérard Philip? Jeho herecké téma jako by vyrůstalo mimo jakýkoli řád, stanovící člověku určité meze. U něho šlo o téma povýtce romantické, tj. o to, co se normálním mezím vymyká, co tyto meze v pravém slova smyslu nezná: jak ve smyslu mimořádných schopností, neobvyklého štěstí či kouzla, tak — doslova — neznalosti, odpustitelné mládí nebo uměleckým povahám, které se tzv. reálného pohledu na život nikdy nedopracují. Ne náhodou je Philipovým příznačným tématem právě chlapectví, ať lyrické, nebo uličnické: jak často máme u něho co dělat s tradičním typem francouzského gamina. Přesto můžeme s čistým svědomím tvrdit, že se u Gérarda Philipa příslušný herecký projev tematizuje vztažením k určitému mravně hodnotovému řádu. Způsob tohoto „vztažení" se zde ovšem rovná romantickému gestu, odhalujícímu vzdálenost, dělící přijaté uspořádání věcí od přirozeného pořádku. Nemožnost „poetického" hrdiny integrovat do stávajícího „prozaického" uspořádání hodnot usvědčuje toto uspořádání z toho, že není přirozeným **řádem**, ale pouze pouhým pořádkem.

SCHÉMA A PODROBNOSTI; JEDNÁNÍ A GESTUS

Padla-li zmínka o spojitosti hrdiny westernu s klasicistní tradicí, nešlo o nic jiného než o to, že postava je v obou případech vždy ztělesněním ideálu ve smyslu dodržování určité ideální normy — na rozdíl od romantického ideálu, který obecně přijatou normu nerespektuje. Pokud jde o přesnější určení tradice, ze které takový hrdina vyrůstá, nezakládá ji klasická tragédie, ale zcela nepochybně vede od hrdinství k eposu. Větví této tradice je jak hrdina westernu, tak v jistém smyslu i hrdina Hemingwayův, ale také neohrožený detektiv či například lupič džentlmen. Ti všichni se řídí normami tzv. chlapské morálky: každý z nich dělá, co umí, a i když přitom riskuje život, přijímá to prostě jako svůj úděl a nijak se nad tím nerozhořčuje. Jejich chování má jakousi společnou, poměrně přísně zachovávanou etiketu; právě tím se civilistické herecké jednání blíží klasicistickému: samozřejmě nikoli svou konkrétní podobou, ale podstatou a principem.

Filmoví hrdinové, o nichž mluvíme, jsou si velice podobní — ať už je hraje ten nebo onen herec. Šklovskij v knize Povesti o proze srovnává Fedotovův obraz Ráno úředníka, kterému byl udělen řád, se skicou faunovy hlavy od téhož malíře a zjišťuje, že úředník a faun se vzdáleně podobají. Malíř vycházel z obecné představy fauna s vlasy svinutými do mramorových prstenců a namaloval úředníka, který vstal ráno po oslavě, v županu s řádem na prsou a — v natáčkách. V Gogolově povídce Portrét vezme malíř Čirtkov starý, nepříliš životný náčrt hlavy Psyché a začne na tvář bohyně nanášet rysy, které zachytil na tváři dívky, která k němu přišla se svou matkou s přáním, aby vytvořil její portrét. Dámy, nespokojené s tím, jak „realisticky" malíř začal, jsou po zhlédnutí nové varianty nadšené a pokládají Psyché s jistými rysy aristokratického modelu za portrét. Šklovskij k tomu dodává, že na rozdíl od realisty, jehož snahou je dovést konkrétní k obecnému, vychází klasicista z ideálu, z toho, jaký by měl člověk být, a pak teprve tomuto člověku dodává zvláštní rysy. V tomto druhém případě je prostě vyplňováno jisté schéma: obraz postavy, byť bez podrobností, existoval už předem. Přibližně stejné to je i u citovaných hereckých postav. Avšak takové hrubé určení nám rozhodně nestačí, chceme-li rozlišit výkon herců, jako je třeba Gabin, od výkonů herců průměrných v podobných rolích. Čím se od sebe konkrétně liší takové epigonské a nepochybně originální civilní herecké postavy?

Důležité je, že si herec vždycky sám určuje jak podrobnosti toho, co dělá, tak, řekněme, gestus. V případě takových výkonů, jako byly například Gabinovy, nemůžeme mluvit o pouhém vyplňování podrobností, které závazná etiketa, vymezující zásadní způsob hrdinova jednání, už nestanoví. Zmíněná tvorba je však původní a individuální především v tématu. Příslušný originální gestus je totiž smysluplný: např. v Gabinově případě můžeme mluvit třeba o otcovské autoritě, která se jeho prostřednictvím projevuje, případně o patriarchálním principu. Vztažení k morálně estetickému řádu je tedy obecně určeno, předpokládaná postava se schematicky, rámcově řídí civilní „chlapskou" morálkou, ale konkrétní náplň co do podrobností i smyslu tohoto schématu je projevem hercovy osobnosti. S jejím individuálním tématem se obvykle počítá už ve scénáři, ne-li v námětu.

HERECKÝ OBOR, HERECKÁ POSTAVA A HEREC

Předem obecně vymezený obraz postavy se v jistých případech nazývá hereckým oborem nebo maskou či typem. „Rozestavení" podle oborů, masek či typů je pro divadlo různých národů a věků zcela obvyklé; ať se jednotlivé systémy těchto oborů jakkoliv liší, jedno mají vždycky společné: každý z nich souvisí s nějakým dostatečně silně pociťovaným mravně estetickým řádem, z jehož hlediska může být člověk nějak zhodnocen a zařazen. Bez vztažení příslušných prvků hereckého projevu k nějaké soustavě etických a estetických hodnot (tzn. vlastně k nějaké ideologické soustavě) je neuskutečnitelná jejich tematizace. Schéma této tematizace je v tradičních divadelních systémech vymezeno právě příslušným typem nebo oborem. Rozbití tradičních oborů a diskreditace tradiční ideologie se vzájemně podmiňují.

Případ naplnění obecného schématu na Fedotovově obraze Ráno úředníka, kterému byl udělen řád, je jistě zvláštní. Podstata podobnosti, o které mluví Šklovskij, je ve skutečnosti parodická. Proslulý teoretik nechává kupodivu bez povšimnutí, že konkrétním způsobem realizace klasického motivu (mramorových vlasových prstenců natáčkami!) se realistický model (tj. úředník a úřednictví) diskredituje. V Brechtových poznámkách k Šestákové opeře se můžeme setkat s podobným případem. Postavu Ma-

cheathe, jasně zařaditelnou do rámce typu lupiče džentlmena, má herec „předvádět jako měšťácký zjev". Tento lupič se podle Brechta ve všem všudy řídí obchodnickým propočtem. Krveprolévání se u něho racionalizuje. Macheath ví, že musí občas podat důkaz své udatnosti, „je-li postaráno, aby se o ní všude povídalo": odvážné činy podřízených musejí být proto připisovány jemu. Brecht se odvolává na anglické kresby k původní Žebrácké opeře, představující „asi čtyřicetiletého podsaditého, ale statného muže s mírnou pleší a s hlavou podobnou ředkvi" a chce, aby herec hrál člověka usedlého a bez nejmenšího smyslu pro humor, jehož „solidnost se projevuje tím, že svou obchodní pozornost zaměřuje spíš na vykořisťování vlastních zaměstnanců než na olupování cizích lidí". Brechtův měšťácký Macheath má být zkrátka parodií typu lupiče džentlmena; romantický typ lupiče a jeho měšťácké provedení se vzájemně usvědčují. A s ostatními postavami je to podobné.

Starý systém oborů v moderním divadle už neplatí. Staré typy buď mizí, nebo jsou předváděny s nostalgickou aureolou čehosi, co bylo tak hezké, ale z čeho jsme už vyrostli. Naturalistické divadlo nahrazuje masku, chápanou už jen jako divadelní fakt, maskou sociální determinace. Tak umožňuje člověka v nových podmínkách daleko přesněji zařadit. Ale je nám o něm skutečně schopno říct pravdu? Pravdu, o kterou jde takovému Stanislavskému, když nespokojený s výsledky naturalistického vnějšího přístupu začíná hledat „pravdu o člověku", která se skrývá uvnitř. Zvládnutí role podle požadavku starého systému oborů předpokládalo zvládnout obecný rámec role, tj. jakýsi její apriorně existující **obraz**, který ovšem herec musel naplnit po svém. Avšak od Stanislavského se vyvíjí ta větev moderního herectví, která východiskem tvorby postavy činí **výraz** (zde jako označení těch vlastností nějakého vnějšího projevu, které pramení v bytostném prožitku světa včetně jeho **individuálního** morálně estetického aspektu, vlastního danému herci).

Z toho, co bylo řečeno o civilistickém herectví, snad dostatečně jasně vyplývá, že se obraz postavy, obecně určený a určitelný už předem, plnohodnotně realizuje jedině za předpokladu, že jeho náplň je výrazem hercova já.

dš

MARTÍNEK 47

A. A. BLOK — Dokončení

Paralelně s promýšlením některých teoretických otázek prohloubila se Blokova orientace na dřívější etapy divadelního vývoje, zájem o antickou tragédii a středověké drama. Na rozdíl od Vjačeslava Ivanova se však nedomníval, že je možné oživit minulost, vdechnout nový smysl kultickým obřadům i kompozičním prvkům antické tragédie, jmenovitě sboru. Některé z těchto představ si ověřil při překladu „Hry o Theofilovi" a Grillparzerovy „Pramáti". Blok tedy nesouhlasil s pokusy, které měly obnovit kultický ráz ještě nevykrystalizované a neosamostatněné umělecké tvorby; nepopíral však zjevné výhody mytologie, poskytující nevyčerpatelné variace motivů, schopné zaručit, aby se autor více věnoval jejich ztvárnění než vymýšlení dějové zápletky. Blokův zájem o antické umění souzněl s románovým dílem D. S. Merežkovského „Julián Apostata" i V. D. Brjusova „Oltář vítězství", s poetickým cyklem V. Veresajeva „Z homérovských hymnů", s pokusy výtvarníků jako S. Koněnkova, V. A. Serova a L. S. Baxta, snahou ztělesnit heroickou tematiku a dosáhnout samozřejmé ladnosti; překrýval se s pozoruhodným úsilím skladatele S. Tanějeva i A. Skrjabina, shodně jako choreografa M. Fokina. Pro A. A. Bloka však neznamenal konečné východisko, jak se lze přesvědčit v dramatu „Píseň osudu" (1908).

Charakterizuje je příklon k principům psychologického dramatu, snaha využít motivů kritického realismu a na základě rodinného syžetu rozvinout více než obvyklé drama lásky a vášně. Rozchod básníka Germana s měšťáckým poklidem, spojení dalších životních osudů s bouřliváckou Fannou, symbolizující lidové prostředí, mělo mnohem dalekosáhlejší důsledky. Tradiční schéma dramatiky kritického realismu dostalo nyní symbolický výklad, proto básníka svádí a láká přítel, reprezentující starý svět a konzervativní životní styl. Proto se German s Fannou odpoutává od přátel a alegorický závěr zachycuje ho jako osamělého jedince, překypujícího však vírou v optimistické příští Ruska.

Optimistické vyznění „Písně osudu" odpovídalo básníkovu vývoji, jak jej lze sledovat v Blokově korespondenci. Jak často tu kolem roku 1908 nacházíme pádná slova na adresu „lumpů, kteří klidně pověsí člověka", temperamentní kritiku carismu a policejního aparátu. Unavený a pochybnostmi zmučený autor omezil teoretické studie, lekce i referáty, aby se mohl věnovat vlastnímu básnickému dílu. Nadále trval na postupech, odvozených ze symbolismu, pokoušel se je však v dramatickém útvaru sloučit s tematickým přínosem kritického realismu. Krys-

Divadelní studio ZK ROH Boletice n. L. uvedlo hru Rustama Ibragimbekova Jako lev

talizace společenských hledisek jej odvedla od stylizovaného divadla v podání V. E. Mejercholda. Kolem roku 1911 odmítl představy o „světě loutek", tragickému balagánu, v jehož stěnách sevřel neúprosný osud lidský život. Začal chápat čechovovské drama jako předzvěst „velkého umění", které však nemohlo nastolit a nenašlo také vhodného nástupce. Neviděl spolehlivé řešení, dával přednost K. S. Stanislavskému, jehož autoritu uznával a oceňoval režisérovu schopnost „uchovat na scéně živou psychiku lidského nitra".

Stanislavskij přitahoval A. A. Bloka zvláštní schopností uchovat v každém představení „něco z umění", pevným odhodláním zápasit s dobovou rutinou a stále se prohlubujícími zápornými vlivy divadelního prakticismu. Z těchto důvodů skládal značné naděje v uvedení dramatu „Růže a kříž" právě v Moskevském uměleckém divadle.

Drama „Růže a kříž" (1913), rozepsané původně jako operní či baletní libreto, převedlo do středověkého ovzduší typicky blokovské problémy. Historický kolorit, atmosféra francouzského středověku, zbožnění Bretaně a moře vytváří jen pozadí dramatického příběhu, tradiční lyrické písně o osudu, utrpení potulného rytíře Bertranda. Drama rozvíjí paralelně dvě linie, Bertrand i Izora prožívají vlastní drama a každý z nich hledá jiné řešení. Bertrand důvěřuje pozemskému utrpení, v němž hledá mravní očistu; Izora dává přednost lásce, vysněnému ideálu, odvozenému autorem ze středověké poezie. Ideál Izory naznačuje, že Blok lépe znal německou lyriku a jeho obdiv ke Francii, osobní zážitky z Bretaně ustoupily do pozadí, jak dokazuje téma vysněné lásky — symbol černé růže, proměňující se v Sancta Rosa atd. Historický kolorit pomohl nově formulovat tradiční téma, hledání možnosti, jak uvést do souladu realitu a sen, abstraktní ideál a život v jeho drsné podobě. Chmurné drama, prodchnuté pocitem marnosti, životní rezignace a osudové předurčenosti, uzavírá náznak radosti, paprsek jasu, který pronikl do zešeřelého přítmí. A tak se nešťastný Bertrand vyděluje znovu z řad urozených postav, vzniká dojem, že přec jen nalezl vykoupení a zažil alespoň jediný okamžik štěstí a radosti.

Tematicky je pozoruhodné, nakolik se A. A. Blok snažil překlenout pesimistické představy podobnými postupy jako v „Písni osudu". Vývoj děje směřuje k nepříliš radostné perspektivě, autor však nachází způsob, jak v jediném závěrečném momentu naznačit odlišné řešení, aniž by pochopitelně porušil filozofickou koncepci celého díla. Soustředění na ideu vynutilo si zřejmě větší kompoziční kázeň, nesmírně promyšlenou a funkční výstavbu, podřízenou klasicistické jednotě času a místa. Malý počet postav, dramaticky podané žánrové výjevy, dva monodramaticky koncipované příběhy, mezi nimiž existuje volnější vazba, patří k nespornému úspěchu blokovské dramatické metody. Její znaky pochopitelně diktovalo lyrické nadání, snaha odpoutat se od psychologického dramatu a objevit účinnější básnické postupy. Míra subjektivity, jistá monotematičnost, nepříliš výrazná dramatičnost odpovídaly uvedenému záměru a přes všechny problematické stránky vtiskly výrazné rysy lyrickému dramatu, které bylo dosud spojováno s odkazem I. S. Turgeněva a A. P. Čechova.

Stanislavského nejprve zaujalo drama „Růže a kříž", i když zřejmě více zdůrazňoval historický kolorit a lyrickou zápletku posuzoval z hlediska řadového psychologického dramatu. Do cesty se postavilo několik překážek: především nutné vypětí, spojené s přípravou Molièrových komedií, v mnohém nezvyklých a pro mchatovský soubor více než obtížných. Poté Stanislavského znepokojily reakce v hledišti, kde převládalo buržoazní obecenstvo, zbohatlíci a spekulanti. Právem se mu zdálo, že nemá smysl nastudovat a uvádět pro ně „jemnou a poetickou hru". Přes veškeré zábrany zkoušky sporadicky pokračovaly, Stanislavskij ověřoval různé obsazení a rezignoval až koncem roku 1918. Příčiny nehledáme jen v dobové situaci, ale v zjevné nemožnosti vyrovnat se s uměleckou specifičností díla, které neodpovídalo mchatovské iluzívnosti a požadavkům psychologické herecké školy.

A. A. Blok hledal záchranu před „konvenčním dramatem", které spojoval v ruském prostředí s dílem L. N. Tolstého a M. Gorkého. Inspirovala jej nejen symbolistická poezie z díla německého neoromantismu, ale také tvary improvizovaného divadla, pověstný balagán. Jeho dramatický odkaz nepodává jen svědectví o komplikované situaci inteligence, důvěřující sice v příchod očistné bouře, ale nadále uzavřené v intelektuálním ovzduší a zabývající se vykonstruovanou problematikou. Svědčí o pozoruhodných výsledcích lyrika, který inklinoval k antiiluzívnímu divadlu, nezamýšlel kopírovat vnější stránky životní reality a chtěl navrátit činohře svébytnost samostatného druhu umění, počítajícího s představivostí obecenstva. Mnohé z Blokových postupů přijalo moderní drama, jejich uplatnění v domácí dramatice zabránily převratné společenské události vyžadující zákonitě důraz na sociálně významnou myšlenku. Mnohé z Blokových objevů — rozdvojení postavy, neustálá konfrontace vidiny a reality, paralelní rozvíjení dějových linií, spojených poměrně volně, variace postavy v několika polohách, koncipování lyrického hrdiny jako abstraktního protipólu atd. — staly se později nedílnou součástí dramatické tvorby 20. století.

ÚVAHY O DRAMATURGII

2. DRAMATICKÝ TEXT

Látkou dramaturgie je dramatický text — literární text určený k jevištnímu provedení. Na první pohled je vše zcela jasné: dramatický text rovná se drama, tj. útvar s dramatickými postavami, situacemi a dialogy, se známou vnější úpravou. Asi takto:

Ďábel (vstoupí): Muži —
Král (pohled)
Ďábel: Pojď!
Král: Kam?
Ďábel (gesto): Tam!
Král: Už?
Ďábel: Hned!
Král: Ne! Atd. ad libitum.

Teoretik definuje drama jako „žánr syžetový", proti epice je však dílo zaměřeno na jevištní p ř e d v á d ě n í. To ovšem nevylučuje, aby se drama četlo „pro sebe", jako např. román (Josef Hrabák, **Poetika**). Toto dvojí možné určení dramatu — pro jeviště a pro četbu — ve svých důsledcích přináší řadu komplikací a nutnost zdánlivě jednoduché a jasné pojmy zpochybnit. Zpochybňování jednoduchých a jasných pojmů je cestou k hlubšímu poznání.

Literární stránka dramatu je celkem neproblematická; číst lze s větším či menším estetickým zážitkem a užitkem i filmové a televizní scénáře, jsou-li zbaveny technických poznámek a podrobností. Čte-li se dramatická literatura u nás velmi málo, nevypovídá to nic o její literární hodnotě, ani o její čtivosti, pouze o jisté mezeře ve čtenářském a vydavatelském zaměření.

Problematická je však druhá stránka dramatu — jeho jevištní určenost. Ne všechno, co je napsáno v dialozích, je určeno pro jeviště (např. Platonovy dialogy), a ne vše, co bylo v záměru určeno pro jeviště, se na jevišti ujalo (např. většina dramat Julia Zeyera). Pojem **knižního dramatu** svým contradictio in adiecto postihuje paradoxní situaci textu, který má technické náležitosti dramatu a přesto se pro divadlo nehodí, při čemž není důležité, zda jej autor skutečně jako knižní (jen pro četbu) zamýšlel nebo se prostě s divadlem trvale minul.

Naproti tomu může divadelní požadavky splňovat dílo, jež nemá ani vnější znaky divadelního dramatu, ani jevištní určení. Mezi úspěšnými dramaturgickými tituly posledních let najdeme např. dramatická díla, vzniklá přenosem původních filmových scénářů na jeviště. To je případ amerických **Dvanácti rozhněvaných mužů** od Reginalda Rosa i — z doby docela nedávné — sovětského **Zápisu z jednoho zasedání** od Alexandra Gelmana, jemuž předcházel film **Prémie.** Podobné přenosy na jeviště jsou možné i u televizních scénářů a rozhlasových her. Značně široká je divadelní použitelnost epické literatury, zejména románu, novely a povídky, ale i veršovaného románu (Puškinův **Evžen Oněgin**), případně eposu (Ariostův **Zuřivý Roland**): od „her na motivy" a „dramatizací", které používají epické předlohy jako tematického a fabulačního východiska a vytvářejí v tomto půdorysu nové, svébytné umělecké dílo, až po „jevištní přepisy" epických děl, objevující jejich vnitřní dramatičnost a při tom respektující literaturu originálu (jako klasické příklady mohou sloužit Burianovy jevištní verze Dykova **Krysaře,** Benešové **Věry Lukášové** aj., z poslední doby třeba Clausovo zpracování Costerova **Ulenspiegla**).

Zvláštním případem je útvar žánrově ambivalentní — Šukšinovi **Energičtí lidé,** toto mírně maskované drama, které lze stejně dobře pojímat jako dialogickou prózu. Dialogy zde nejsou ostře diferencovány od scénických poznámek, jak je tomu v dramatu, ale tvoří s nimi — jako v románu nebo povídce — jediný souvislý celek. Zcela příznačně se v inscenacích hry, v košické stejně jako v liberecké, stávají některé z poznámek součástí mluveného jevištního textu.

Paradoxní skutečnost, že ne vše, co má vnější znaky dramatu, patří na jeviště, a že naproti tomu může mít jevištní životnost dílo, které tyto znaky postrádá, vede k nutnosti rozlišit drama v technickém smyslu od dramatického textu. Nejde ovšem o ustálené odborné termíny — jsou vytvořeny toliko pro náš účel.

Drama v technickém smyslu chápu jako literární text, mající vnější znaky dramatu — beze zřetele k potenciálním jevištním kvalitám.

Dramatický text pak zahrnuje každý literární text, způsobilý pro jevištní provedení — beze zřetele k tomu, zda má či nemá vnější znaky dramatu.

Oba pojmy se tedy zčásti míjejí a z (větší) části překrývají.

Vraťme se ještě k problému knižnosti dramatu. Tragédie francouzského klasicismu (až na zanedbatelné výjimky — zejména Corneillova **Cida**) je v naší divadelní kultuře prakticky knižní dramatikou; ve Francii je to však běžný klasický repertoár. Podobně jsou u nás knižními dramaty díla polských romantiků a básníků A. Mickiewicze, J. Słowackého a Z. Krasińského, jež tvoří v Polsku základ klasického dědictví a objevují se ve stále nových, často objevných a divadelně klíčových inscenacích. A divadelnost celé pozoruhodné východní (čínské, japonské,

Pražský soubor LAMPA uvedl hru I. Babela Maria. Snímky P. Štoll

indické) dramatické tvorby, teoreticky zcela nesporná, se v evropském prostředí málokdy prakticky osvědčuje, protože rozdílnost divadelních konvencí asijského a evropského divadla je tak velká, že adekvátní přenos je takřka nemožný.

Karl Kraus napsal v úvodu své apokalyptické vize moderního světa **Poslední dnové lidstva:** „Provozování tohoto dramatu, jehož rozsah by podle pozemských měřítek vyplnil asi deset večerů, je vyhrazeno divadlu na Marsu. Návštěvníci divadel z tohoto světa by to nevydrželi." A přece se i toto dramatické „monstrum" — pochopitelně ve zkrácené podobě — dočkalo jevištního provedení. Z hlediska běžného divadelního provozu se jeví monstrózní nejen Krausovo „megadrama", ale i třeba Goethův **Faust** nebo Mickiewiczovy **Dziady**, výsostná básnická díla, která se stala magnetem pro tvořivé divadelníky a přinesla nesrovnatelně bohatší scénické podněty než desítky tzv. dobře udělaných her. Troufám si tvrdit, že pozoruhodná úroveň soudobého polského divadla je do značné míry podmíněna tím, že vyrostlo (pozitivně i negativně, inspirujíc se i polemizujíc) z nesnadné tradice polského romantismu, z tradice zhola nekonvenční dramatické literatury.

Pojem knižnosti a pojem divadelnosti jsou kategorie historicky **relativní** a **proměnlivé.** Obecně závisejí na vztahu dvou forem historického vědomí a dvou divadelních konvencí: konvence aktuální (způsob, jak se zde a nyní „dělá divadlo") a konvence, z níž se zrodilo a v jejímž duchu je vytvořeno dramatické dílo. Optimální je soulad obou stránek — dramatické dílo vytvořené dnes, pro dnešní divadlo, v duchu dnešní divadelní konvence. V případech, kdy mezi oběma stránkami je určitý rozpor nebo rozdíl (následkem místní nebo časové vzdálenosti mezi dramatem a divadlem), záleží na tvůrčí potenci a pružnosti inscenátorů, na jejich ochotě navázat kontakt, dialog s tak či onak odlehlou dramatickou literaturou.

Ale relativita pojmů knižnosti a divadelnosti platí do jisté míry i v rámci jedné, soudobé divadelní kultury. Tu souvisí s osobností jednotlivých divadelních systémů, s jejich tvůrčí metodou a stylem. Určitý typ divadla (jmenujme alespoň libereckou Ypsilonku, ústecké Činoherní studio nebo brněnské Divadlo na provázku) může zdivadelnit i předlohy zdánlivě scénicky nerealizovatelné — i ten pověstný „jízdní řád".

Předchozí zpochybňování na první pohled jasných pojmů vede k závěru, že rozhodujícím kritériem divadelnosti nejsou vnější konvenční znaky dramatického žánru, ale imanentní, **vnitřní dramatické a divadelní kvality,** nazírané z hlediska konkrétní divadelní metody.

Tyto kvality nelze ovšem vyvozovat z žádných apriorních estetických norem, ale jedině ze **specifického charakteru divadelního umění,** tj. ze specifického způsobu produkování a konzumování divadelního díla. Je-li charakteristickým rysem divadelního díla (= představení) názorné předvádění dramatického děje skupinou lidí na jevišti pro (zpravidla širší) skupinu lidí v hledišti, vyplývá z toho řada požadavků na dramatický text.

Předně je nutné, aby významy a fakty v dramatickém textu slovně fixované byly jevištně zpodobitelné, proveditelné, předveditelné — aby text obsahoval předpoklad **scénické názornosti.** Divadlo zpodobuje převážně realitu vnější; realitu vnitřní (duševní pochody a pocity lidí) jen

zprostředkovaně, tj. jen potud, pokud je zpředmětněna a zveřejněna, pokud se projevuje v lidském jednání a chování.

Protože divadelní dílo se uskutečňuje postupně, v čase, musí to být realita dynamická, nikoli statická. Divadlo předvádí (na rozdíl od výtvarných „obrazů") **názorné procesy, děje.** To se týká vnější dějovosti i pojetí dramatických charakterů: člověk na jevišti není jenom člověk se pohybující a jednající, ale též člověk vnitřně se proměňující a vyvíjející vzhledem k danostem dramatického dění (k dramatické situaci) a ve vztazích ke spoluhráčům.

Bylo řečeno úvodem první úvahy, že podstata divadla je „slovo mezi lidmi", dialog. Pojmy „slovo", „dialog" je třeba chápat v širším významu jako „komunikaci", protože i bez mluveného slova se lze domluvit nebo — nedomluvit. Jsou dokonce divadelní druhy (pantomima, balet), které jazyk slov nahrazují jazykem pohybů, gest, pohledů, grimas a dokážou tak sdělit i složité významy a vztahy. A naopak: pod slovem, **dramatickým slovem** se skrývá **gesto, akce.** Dramatické slovo je **slovním jednáním.** Slovo na jevišti jedná, ať přímo (hádka, spor, obvinění) nebo nepřímo (podněcování, snování činu). Omezuje-li se pantomima a balet na jazyk nemluvený, činohra využívá všech výrazových možností lidského těla — od „centrálních" mluvidel až po „periferní" údy. Jednota hereckého vyjadřování spočívá v činohře právě ve spojení jednotlivých výrazových prostředků v jediném, ale mnohotvárném a složitém výrazovém komplexu, v němž se jednotlivé složky sčítají, znásobují, ale též korigují a zpochybňují, jsouce spojovány v paralelách i kontrastech.

Za slovem vskutku dramatickým najdeme vždy přímo tělesné tíhnutí — kladné, záporné nebo dvojznačné — které lze v elementární podobě vyjádřit fyzickým gestem souhlasu, odporu nebo nerozhodnosti, chtění, nechtění nebo lhostejnosti, lásky, nenávisti nebo citové ambivalence. Nejprimitivnější gestus útěku, uhýbání, rány a na druhé straně přibližování, uchopení, polibku je počátkem řady, pokračující příbuznými, ale daleko složitějšími projevy, v nichž se základní tíhnutí zahaluje, skrývá, sublimuje: fyzický kontakt nahrazují slova a ani ta nemusí být přímá a jednoznačná; spor se přetavuje do ideové diskuse, impertinentní konverzace, intriky apod.

Intenzita slovní gestičnosti je neklamným znamením vnitřní dramatičnosti textu.

Další dramatickou kvalitou, která bezprostředně souvisí se specifickým způsobem produkování divadelního díla, je **koncentrovanost dramatických reálií.** Divadelní představení je poměrně úzce vymezeno — časově (trvání představení) i místně (dějiště hry). Z těchto vnějších omezení vyplývá i omezení předváděných faktů. Na rozdíl od velké epiky, která pracuje širokým, extenzivním popisem prostředí, lidí a událostí, směřuje drama k intenzivním, zobecňujícím obrazům a modelům. Požadavek se rovnou měrou vztahuje i na činitele v dramatickém čase, prostoru a ději — na dramatické postavy. Nemohou být složitě a popisně charakterizovány, musí si s sebou přinést na scénu svůj osobitý svět, svůj jedinečný život, své problémy. To vše v hutné zkratce, v níž se obecnost pojí s konkrétností a věcností. Divadlo — aspoň ve svých vrcholech — nereferuje o skutečnosti, ale vytváří svébytný divadelní svět, jenž je jako celek obrazem nebo analogií světa reálného. Ctižádostí divadla je být divadlem světa (theatrum mundi).

Schopnost vtěsnat na malé ploše časové i prostorové hluboké a pronikavé dění, vnitřně bohaté při vší vnější omezenosti, patří k hlavním požadavkům divadla. Pověstné tři „dramatické jednoty" — místa, času a děje — jsou dogmatickým a normativním (proto pochybeným) výrazem v jádru správné tendence.

Ze specifického způsobu konzumování divadelního díla — z kolektivního vnímacího prostředí, vzniklého na časově určenou a vymezenou dobu pro předem stanovený účel — vyplývá požadavek **srozumitelnosti** a **poutavosti.** Každé umělecké dílo musí být alespoň pro určitý okruh vnímatelů srozumitelné. U divadelního díla, počítajícího s okruhem diváků různého založení, vzdělání a inteligence, má požadavek srozumitelnosti zvláštní závažnost. Významy musí být sdělné samy o sobě, bez komentářů a vysvětlivek, bez ověřování a opakování.

Aby divadelní představení udrželo pozornost široké a rozmanité divácké obce, musí mít určitou míru poutavosti. Dávná zkušenost ukazuje, že na divadle tato poutavost spíše než v novosti, překvapivosti a mnohosti předváděných událostí spočívá v intenzitě napětí, jež předváděný děj budí. Dramatické napětí tkví v rozporném charakteru poměrně jednoduchého děje. Tím, že existují při nejmenším dvě možnosti vývoje událostí, vzniká očekávání, kam a jak tento proces spěje, jak bude problém rozřešen, jak se zápas skončí, jak se zápletka rozuzlí.

Nejčastějším zdrojem dramatického napětí je **konflikt** (z lat. confligere = srazit se, utkat se). Jádro staré antické komedie tvořil agón — otevřený zápas dvou protivných stran, které se utkávaly jazyky i pěstmi. Je to elementární forma dramatického konfliktu, ukazující na spřízněnost s jinými druhy sporů (sportovních závodů, soudních pří apod.). I konflikty renesančních tragédií (např. Shakespearových) měly často charakter boje (o moc) a vrcholily mnohdy v soubojích a válkách, z nichž jedna strana vycházela jako vítěz a druhá jako poražený. Postupem času se konfliktnost komplikuje a sublimuje: ve společenských dramatech 19. století (např. u Ibsena) se otevřený zápas mění v názorovou diskusi a ve složité rozpory společenské a psychologické.

Záplatkové komedie bývají často založeny na domnělém střetnutí zájmových sfér — na nedorozumění, jež se odstraní poznáním skutečného stavu věcí.

V dramatech Čechovových se dramatický konflikt rozpadá do řady drobných sporů, jejichž společným jmenovatelem je rozpor přesahující rámec dramatického dění, vzhledem k dramatickým postavám a jejich zájmům transcendentní. Vnitřní napětí v dlouhém chodu významných i bezvýznamných hovorů, hádek, marného snění a doufání, banálních příhod je dáno rozporným vztahem nespokojených jedinců a neuspokojivé životní a společenské situace, vysokého snu a nízké skutečnosti. V psychice dramatických postav se tento v podstatě společenský rozpor projevuje jako napětí mezi iluzí a deziluzí.

Ještě dále jde v zobecnění neosobního dramatického rozporu americký dramatik Thornton Wilder v slavném **Našem městečku:** v protikladnosti života a smrti vyslovuje lítost nad zbytečným promarňováním lidského údělu.

S osobitou technikou dramatické rozpornosti pracují kompozice založené na principu montáže (oblíbené zejména v „divadle faktu"), kde souvislost, nepřetržitost fabule je nahrazena přetržitostí skladby jednotlivých částí. Kontrastní, protikladné řazení vytváří v kompozici obdobné napětí jako konflikt v ději fabulačního dramatu.

Dramatická rozpornost je nejpříznačnějším rysem dramatického děje. Několik uvedených příkladů mělo toliko naznačit složitost problematiky a zpochybnit starou příručkovou zásadu o všeobecné konfliktní podstatě dramatu. Konflikt je jenom jednou — byť nejběžnější a nejefektivnější — možností dramatického rozporu, nikoli bezpodmínečně nutnou náležitostí dramatu.

Závěrem shrnuji: ne všechno, co má vnější znaky dramatického žánru, je vhodným materiálem pro dramaturgii. Kritériem divadelnosti jsou vnitřní kvality dramatického textu. Nositelem těchto kvalit může být vedle dramatu v technickém smyslu i text jiného žánrového určení (např. román, novela, povídka), který lze po příslušných úpravách převést do divadelních souřadnic. Rozhodující pro dramatický text není způsob podání, ale způsob vidění světa a člověka v něm. Vnitřní dramatické kvality vyplývají ze specifického způsobu produkování a konzumování divadelního díla, které názorně předvádí jednání, chování a proměny člověka v rozporné situaci.

ZDENĚK HOŘÍNEK

CO TO JE DIDAKTICKÉ DIVADLO

Místo děje: holandský Utrecht. Svých dvacet let tam slavila ve dnech 11.—16. října loňského roku Akademie van der Expressie (doslova přeloženo Akademie výrazu). Akademie s tímto pro nás těžko přeložitelným názvem má vychovávat učitele pro školní didaktické divadlo. Což znamená divadelníky, kteří jsou schopni a připraveni použít divadlo jako výrazný prostředek didaktiky v učebním procesu ve škole. Jsou tu však jisté potíže, které brání zdárnému završení tohoto cíle. Vyplývají z postavení didaktického divadla (a také jeho učitelů), které zatím na holandské škole není dost jasné. Zúčastnil jsem se konference učitelů tohoto divadla, která u příležitosti oslav proběhla, a aniž jsem samozřejmě mohl proniknout do všech tajů, pochopil jsem, že problémů je víc než dost.

Ale Akademie van der Expressie už existuje dvacet let a neúnavně pěstuje didaktickou funkci divadla. A činí tak nepochybně úspěšně a velice zajímavě. Pojem didaktický tu používám v tom nejpůvodnějším slova smyslu: jako pojmenování učebního výchovného procesu, který nijak neskrývá tento jediný záměr práce a tento smysl divadelního představení.

Pod slovem „drama" se dnes v angličtině rozumí typ hry, divadla, které vychovává, které je součástí školy. Pro nás je to trochu nezvyklé, neboť nic takového neznáme. Nejvíce se tomu blíží některé dětské nebo mládežnické soubory, které si nekladou jako prvotní a hlavní cíl činnosti udělat představení, ale rozvíjet tvořivost svých členů. Ale opravdu se tím jen přibližují tomu divadelnímu pojmu, který angličtina označuje jako „drama", a pro nějž jsem v tomto článku zvolil označení didaktické divadlo. Další anglický termín „creative play" (řekněme jistý druh tvůrčí improvizace) znamená jeden ze způsobů realizace didaktického divadla, stejně jako je jím improvizovaná hra.

V souvislosti s didaktickým dramatem se nesmírně zajímavě rozvíjejí některé složky společenské funkce divadla, o nichž sice víme a hovoříme (dokonce je občas i zkoušíme), ale systematicky se do nich stále nepouštíme. Jsou to ty složky, které směřují především dovnitř souborů, působí hlavně směrem k účastníkům vlastního tvůrčího procesu. A tak tedy improvizace je v tomto případě způsobem práce, který na klasickém divadelním půdorysu (to jest situace, vztahy, dokonce i zárodek fabule) rozvíjí především schopnosti směřující k výstavbě jakéhosi modelu reálného světa. Proto jsme mohli v Utrechtu vidět například improvizace na rodinné téma, v nichž si účastníci odehrávali a rozvíjeli tematiku svého soukromého světa, vytvářeli složitý rodinný mikrokosmos, který v určitém okamžiku začal jakoby poskytovat materiál pro hru, pro skutečně už umělý útvar. Ona „creative play", tvořivá hra, opouští už postupy klasického divadla a rozvíjí se především ve světě fantazie, představivosti. Účastník tu není vázán na realitu, na skutečnou situaci, ale na schopnost pochopit svou představivostí a fantazií smysl jednání druhého, navázat s ním kontakt a poskytnout mu ze sebe cosi, co ten druhý potřebuje.

A tady jsme už nepochybně u jedné významné funkce tohoto divadla, u funkce terapeutické. V improvizovaném představení zazněly velice osobní tóny vztahů mezi rodiči a dětmi, mezi mladou a starou generací. V tvořivé hře se ve zvlášť šťastných okamžicích otevřely průhledy do světa osobních bolestí a radostí — a zejména elementárních lidských potřeb. Nikoliv náhodou se tu vracely otázky svobody a závislosti (míněno teď v tom nejintimnějším, nejosobnějším smyslu — jako potřeba někoho mít, ale být s ním rovnocenný partner) nebo dominance a submisivity.

Chtěl bych tu zdůraznit jeden podstatný fakt: samozřejmě že tohle všechno vycházelo z vnitřku účinkujících, že hráli ze sebe a o sobě. Ale přitom vždy hledali **divadelní** vyjádření. To znamená vyjádření, které respektovalo diváky, které i jim nabízelo srozumitelné sdělení. Základní je zde teze o tom, že čím více otevřou účinkující své nitro, čím méně se budou bát hovořit o sobě, tím lépe nejenom pro ně, ale i pro druhé — pro diváky. Ovšem jen za toho předpokladu, že najdou divadelní výraz.

A tak jsme viděli představení, které se jmenuje Rodina de Vriesova, v němž základní improvizace na rodinné téma přerostla v několik pevně ustálených typů, které se nebály nadsázky a grotesky v okamžiku, kdy rodinné problémy zasazovaly do širších společenských vztahů. A na druhé straně se v jiném představení nesmírně hravou a zcela odpoutanou formou komedie zveřejňovaly tabuizované problémy pohlavního dospívání, kde znak, obraz, metafora, trópus sexuálního a erotického jednání či sexuálních a erotických vztahů v ničem nepozbývaly své konkrétní apelativnosti a zřetelnosti, nicméně nadlehčeny radostí ze hry dovolovaly zveřejnit mladému publiku věci, o nichž se mezi „slušnými" lidmi jen šeptá.

Uvedl jsem několik příkladů didaktického divadla, v nichž se ona neskrývaná a svrchovaná výchovná funkce převtělila v takovou podobu, že didaktika neznamenala vůbec poučování, ale sjednocení jeviště a hlediště v prožití některých otázek, jež jsou všem společné a stejně tak potom sjednocení ve společném zamyšlení. Takže ona terapie divadlem tu nesměřovala k nemocnému jedinci, ale k neuralgickým místům kolektivu. Stávala se terapií sociální.

A tohle je asi onen nejvyšší cíl, k němuž didaktické divadlo směřuje. A který zároveň objevuje možnosti divadla z jiné stránky, neboť divadelní prostředky tu nejsou proto, aby vytvořily strukturu jevištní realizace, ale vynášejí z lidských hlubin sdělení, která jsou pro ty na jevišti i v hledišti bolavá. Ne, nemluvme o umění. Přemýšlejme však o této schopnosti léčit divadelností a vychovávat kolektiv. Tím, že otázky a problémy prožijeme a promyslíme právě skrze divadlo, že je takto odlehčíme, ale zároveň také nepokrytě zveřejníme.

JAN CÍSAŘ

Významným faktorem pro další rozvoj a společenské ocenění této práce je vlastní ideově umělecká orientace jednotlivých oborů zájmové umělecké činnosti. Volby do zastupitelských orgánů ukázaly schopnost podílet se aktivně a tvůrčím způsobem na vysvětlování konkrétních problémů, na vytváření přirozené a radostné atmosféry v místech, obohacování kulturního života i těch nejmenších obcí. Nelze uvádět jednotlivé příklady, je však pravda, že zájmová umělecká činnost prokázala schopnost „být při tom", dokázala svou angažovanost i tvůrčí potenci. To je nejpodstatnější moment jejího dnešního vývoje, svědčící o jejím přechodu do období skutečné společenské zralosti.

Na této cestě je nezbytným předpokladem konkrétní a rozumně formulovaná společenská objednávka. Mnozí jednotlivci i kolektivy se chtějí angažovat svou kulturní aktivitou pro cíle a program socialistické společnosti. Jejich dobrá vůle však nenachází často ohlas u zřizovatelů, kteří místo podpory rozvoje kulturní aktivity vlastní mládeže dovážejí za drahé peníze takzvané kulturní zboží, často i bez značky dobré kvality. Chceme, aby místní orgány, vedoucí klubových zařízení atd., pochopili, že tudy cesta nevede. Společenská objednávka není určována jenom centrem a významnými celostátními akcemi a soutěžemi, ale právě požadavky míst, v nichž soubory pracují.

JOSEF ŠVAGERA, náměstek ministra kultury ČSR
(Z článku Tvořivé schopnosti lidí — Rudé právo, 15. 1. 1977)

SVITAVY 1976

Na závěr loňského ročníku Národní přehlídky ruských a sovětských her byly slavnostně vyhlášeny výsledky a odevzdány krásné ceny. Pro paměť a dokumentaci zaznamenáváme, že pohár A. P. Čechova získal soubor ZK Svit, ZPS a Rudý říjen Gottwaldov za inscenaci hry A. N. Ostrovského Kdo hledá, najde, cenu ministerstva kultury ČSR Divadelní soubor I ZK Škoda Plzeň (B. Bulgakov, Molière), cenu ÚV SDR soubor Klicpera OB Radonice (Arkanov-Gorin, Svatba pro 800 miliónů), cenu České mírové rady Tyl OB Říčany (A. Arbuzov, Romance ve třech), cenu ÚV SSM Recitační studio OKS Svitavy (scénické pásmo veršů V. Chlebnikova Já a Rusko), cenu KV SSM SZK ROH Nové Město nad Metují (A. P. Čechov, Racek), cenu ONV DK ROH ZVŮ Hradec Králové (Čechovovy aktovky Medvěd a Námluvy), cenu OV KSČ Ukrajinské divadlo z Prešova za příkladný přístup profesionálního souboru k festivalu amatérů, cenu Rady VČKNV ZK Imuna Šarišské Michalany (Č. Ajtmatov, Matkino pole) a cenu KKS domácí soubor Lidového divadla JKP Svitavy za inscenaci Vampilovova Staršího syna. Dále bylo uděleno mnoho cen individuálních. — Nemůžeme zde podrobně informovat o všech představeních, vždyť o většině z nich bylo již v Amatérské scéně psáno, přesto se však vracíme alespoň k některým.

Vítězné představení gottwaldovského souboru je bezesporu inspirativní. Odpovídá na otázku, jak přistupovat k ruskému klasickému dědictví, učinit

Nina – H. Dvořáčková ze svitavské inscenace Vampilova

je sdělným a vytěžit z něho to, co míří k myšlení dnešního diváka. Režisér Jan Honsa v inscenaci promlouvá nejen dramaturgickou úpravou, ale i moderními divadelními prostředky. Proti tradičnímu popisně drobnokresebnému stylu směřuje výraznými a sytými divadelními prostředky k hlavní myšlence hry ukazující zhoubnou moc peněz v rukou hlupáků, tupců, kteří s nimi získávají i moc nad lidmi. Postupné odhalování dějových a myšlenkových motivů, které vedou k poznání zla, vyúsťuje v silný závěr, v němž Balzaminov vybírá z velkého koše symboly svého nynějšího postavení frak, cylindr a bejkovec. Vzniká sošný symbol zrůdné a nepřestné touhy prosťáčka po moci, stejně odporné jako nebezpečné. Představení dokumentuje dobrou pedagogickou práci profesionálního herce s amatéry. Vytváří pro ně charakteristické jednání, vede je k důslednému reagování na jednotlivé děje, vytváří mizanscény, rytmizuje jednotlivé obrazy. Dominují zejména tři herecké výkony. Matka Balzaminová Zd. Dubanské se s jistotou zmocňuje obou významových plánů své postavy, dohazovačka Krasavina D. Barošové nahrazuje obvyklou dryáčnickou podobu postavy noblesnostní i jiskřivým temperamentem a Balzaminov Lad. Lysoňka přesvědčivě prochází vývojem od rozpačitého prosťáčka až k obludnému poblouznění vlastní důležitostí. Vcelku — představení vysoké úrovně.

Plzeňský soubor patří mezi ty, které jdou v dramaturgii vlastní cestou a volí hry, s nimiž musí svádět velký tvůrčí zápas. Bulgakovova hra Molière je úkol nad úkoly. Plzeňští projevili pochopení pro žánr hry a celkový rytmus, i když by hra snesla ještě dynamičtější spád (zvláště obrazy u krále), rovnoměrnější vykreslení postav a hutnější rozpracování jednotlivých charakterů. Ve vývoji inscenace je viditelný pokrok v tom, že většina obrazů má pevnější tvar, představení je ucelenější, dává výrazněji zaznít kriticko-společenskému konfliktu (méně již vnitřním konfliktům postav). Vcelku Plzeňští postoupili o výrazný krok dopředu ve snaze vyjádřit smysl hry a její básnickou krásu.

Profesorce Marii Votavové, režisérce recitačního studia OKS ve Svitavách, patří zásluha, že seznámila mladé svitavské obecenstvo s Chlebnikovovou poezií. Učinila tak s velkou mírou vkusu a porozumění pro básníkovo slovo. Mladí recitátoři neodříkávají, ale říkají myšlenky a donášejí je do publika; tvarují slova podle charakteru básně, respektují melodii i rytmus verše a s citovou neokázalostí a mladistvou bezprostředností se vyznávají ze zaujatého vztahu k přednášené poezii. Právem se dostalo Marii Votavové ocenění za dlouholetou úspěšnou práci s mladými lidmi udělením ceny Městské organizace KSČ ve Svitavách.

Při letošním festivalu oslavil domácí soubor jubileum třiceti let amatérského divadla ve Svitavách. Bylo to třicet let naplněných intenzívní činností. Soubor je držitelem vyznamenání za angažovanou práci, spolupracuje na organizování národních přehlídek ve svém městě. Získal cenu V. K. Klicpery, zúčastnil se úspěšně mnoha Jiráskových Hronovů, absolvoval několik zájezdů do zahraničí, zahrál 581 představení pro tři sta tisíc diváků. Jeho práce je vysoce oceňována poli-

D. Barošová v roli dohazovačky z gottwaldovské inscenace Ostrovského

Soubor z Nového Města n. M. uvedl Čechovova Racka. Snímky Zd. Holomý

tickými i samosprávnými orgány města a okresu.

Slavnost souboru začala v sobotu 27. listopadu 1976 dopoledne na ONV, kde mu byla předána čestná plaketa. Odpoledne se konala v divadle slavnostní schůze, kde po hodnotícím referátu Jiřího Kareše promluvili zástupci OV KSČ, MěNV, mateřského závodu a ÚKVC. Zaslouží i pracovníci souboru převzali diplomy a upomínkové dary.

Slavnostní sobota svitavského souboru vyvrcholila večerním představením hry Alexandra Vampilova Starší syn. Omlazený soubor se pod režijním vedením Frant. Hanousky představil v sympatickém světle. Z hereckého kolektivu se o to přičinili zejména Bohuslav Čížek (otec Sarafanov), Karel Hovorka (Vasilek), Hana Dvořáčková (Nina) a Lída Kružíková (Makarská). I když některé herecké výkony vzhledem k menší zkušenosti zatím spíše naznačovaly než vyjadřovaly bohatství postav, vzbuzovala vcelku inscenace příjemný pocit, že divadelní tradice ve Svitavách žije. Nová talentovaná generace, která se nám představila, je zárukou, že bude rozvíjet a uchová všechno to cenné, co divadelní soubor ve Svitavách za třicet let svému městu i celému amatérskému divadlu přinesl.

A v tom je jistota a víra nejenom v dobrý start omlazeného souboru, ale i v úspěšnou budoucnost Národní přehlídky ruských a sovětských her ve Svitavách.

JOSEF VAVŘIČKA

RUMBURSKÝ DIVADELNÍ PODZIM

Dům kultury ROH v Rumburku pořádá každoročně u příležitosti oslav výročí Rumburské vzpoury divadelní festival ochotnických souborů. Loni byl tento festival pod záštitou MěstNV v Rumburku a za spolpráce SČDO pořádán pod názvem Rumburský divadelní podzim. Jeho dramaturgická skladba byla pestrá a zajímavá, výběr představení, prováděný přípravným výborem, byl pečlivý a dokázal naplnit program inscenacemi, které odpovídají požadavkům i náročnějšího diváka. Porota sestavená z pracovníků slovesných oborů a funkcionářů SČDO hodnotila každé představení bezprostředně po jeho skončení formou besedy se souborem za přítomnosti dalších divadelních přátel.

Zahájení festivalu se ujal slovenský armádní soubor mimosoutěžní inscenací hry Ernesta Strice „Všetci sa nevracajú". V soutěžní části přehlídky vystoupilo jako první Malé divadlo ZK ROH Severočeských tukových závodů z Ústí n. Labem s titulem současného českého dramatika Radoslava Lošťáka Chůze po kamení, ve Felzmanově dramaturgické úpravě a cílevědomé režii. Inscenace účinně sledovala racionální myšlenkové jádro textu – obraz mravního profilu socialistického člověka. Poctivé herecké výkony, funkční hudba a zkratkové řešení scény vytvářely harmonickou syntézu. Snad jen silně seškrtaná předloha vyžadovala od herců přesnější výraz, aby některé vztahové problémy nezůstávaly zamlženy.

Druhý den dopoledne uvedl místní Hraničář pohádku Marie Holkové Královnin prsten. Převážně mladí herci se sympatickým zaujetím pobavili i poučili vnímavé dětské diváky. Režii jsme upozornili na potřebu přesnějšího aranžmá v komparzních scénách a dalšího prohlubování zejména technické stránky práce s herci. Bylo to však představení milé a vkusné, také zásluhou scénografické a hudební složky.

Scéna SKZ ROH Sklo-Union Libochovice uvedla hru národního umělce Františka Hrubína Křišťálová noc. Autorův básnický obraz o roubování štěpů lidského citu a rozumu se však inscenátorům nepodařilo naplno vystihnout a přenést přes rampu, i když nás potěšil dobrou hereckou úrovní a uměním vyvolat potřebnou atmosféru.

Amatérský soubor Scéna KaSS Kralupy nad Vltavou se představil komedií Otto Zelenky Bumerang, v níž se autor zamýšlí nad vztahem muže a ženy a také nad některými etickými otázkami naší současné společnosti. Přes některé nedostatky v temporytmické výstavbě komedie a problematické akcentování slovních vtipů vyzněla inscenace, podepřená vhodně a vkusně řešenou scénou, pro diváky velmi vděčně.

Milé a ukázněné představení oblíbené pohádky Stříbrná studánka předvedla dětská složka souboru Scéna Sklo-Union Libochovice. Zkušená pracovnice v oblasti práce s dětmi s. Černá projevila ve své režijně pedagogické funkci dostatek citu a porozumění pro hravost a fantazii dětí a využila dovednost malých herců, kterou sladila s prostými scénickými prostředky do uceleného inscenačního tvaru.

Z díla Fr. Kožíka čerpal soubor Čapek KaSS Děčín, když inscenoval jeho Komedianta. Přepisem původní hudební komedie do jiné žánrové polohy však vznikly některé temporytmické nepřesnosti a přestupky proti logice postav, pro jejichž jednání měly v nové úpravě platit i nové zákonitosti. Vhodné a praktické řešení scény, vyrovnanost většiny hereckých výkonů a v neposlední řadě i vtipně řešené aranžmá přispěly k spokojenosti diváků.

Místní soubor Hraničař sehrál pohádku O. Schulze Čertovy zlaté vlasy. Ač dramatická předloha nevyniká ani nápaditostí ani mluvným textem, ačkoliv je kladná postava Jiříka papírová a různé morality činí ze hry naprosto neorganicky, přece se podařilo vtipnou režií, nápaditými a schopnými herci i vkusnou scénou vytvořit pohledné představení, které vynikalo citem pro pointu i citem pro míru.

Festival uzavřel pražský soubor Máj inscenací čtyř Čechovových jednoaktových her pod společným názvem Úsměvy a slzy. Až na jednoaktovku Chirurgie, v níž se nezdařilo sdělit druhý plán, předvedli pražští herci představení s jasnou koncepcí, stylově i žánrově čisté a úsměvné, zcela v duchu ruského klasika. Vyrovnané herecké výkony poskytly divákům estetický požitek z jevištní akce a představení jako celek bylo zaslouženě vyhodnoceno hlavní cenou – putovním pohárem Rumburské vzpoury.

Na závěr ještě zbývá konstatovat, že festival proběhl úspěšně, a ocenit ochotnou a nezištnou pomoc domácího souboru i iniciativní podnět Domu kultury rozšířit počet soutěžních představení a zkvalitnit jejich výběr. Přesto bychom chtěli pro budoucí ročníky navrhnout určitá opatření, která by mohla úroveň a účinnost přehlídky ještě zvýšit. Především je třeba festival lépe propagovat, a to hlavně osobním zvaním návštěvníků a užším kontaktem se ZV ROH podniků, s vedením škol a společenských organizací. Nemělo by se zapomenout ani na vybudování světelného mostu a instalaci stmívačů v divadle (kino Revoluce), kde je zatím osvětlení naprosto nedostačující. Zvláště při náročnějších inscenacích je tento nedostatek markantní. Zlepšení by si zasloužila i obsluha členů souborů a hostů při hodnotících besedách po představení. Taková vcelku nenáročná vylepšení si rumburský festival plně zaslouží.

JOSEF DOLEŽAL

SVÁTEK CHOMUTOVSKÝCH OCHOTNÍKŮ

Loňský 6. ročník Radonického divadelního podzimu se konal současně jako 3. okresní přehlídka amatérských divadelních souborů okresu Chomutov. Radonice jsou spádová obec na rozhraní chomutovského a lounského okresu a se svými asi 1000 obyvateli zdánlivě neskýtají pro podobnou akci dostatečné zázemí. Průběh minulých ročníků však dokázal, že opak je pravdou. Nutnou podmínkou úspěchu je ovšem existence stálého kádru obětavých pracovníků, kteří rok co rok věnují spoustu svého volného času na přípravu, organizaci a zajišťování hladkého průběhu RDP. Protože se tento kádr rekrutuje především z řad členů místního divadelního souboru „V. K. Klicpera", který se aktivně účastní všech ročníků RDP, vynikne ještě více záslužnost práce Radonických. Kdybychom chtěli najít vzor pro bohatý kulturní a společenský život na vesnici, udělali bychom nejlépe, kdybychom se rozjeli do Radonic. Způsob, jakým se kulturní a společenský život v Radonicích rozvíjí, by se mohl stát klasickým příkladem, či doslova receptem na takovou činnost. Všechen tento život se soustře-

ZK železničářů Chomutov hraje Gorinova Hérostrata. V titulní roli J. Hromada, foto Griml

ďuje do místního divadelního souboru, jehož členové jsou opět aktivními funkcionáři ve stranických i lidosprávných orgánech, na škole, v různých podnicích a družstvech v místě i okolí, v tělovýchově, ve sboru požární ochrany a v dalších společenských organizacích. Není proto divu, když všechny tyto organizace se snadno dohodnou na jednotném kulturním plánu v obci, jehož stálou součástí je i Radonický divadelní podzim a když tuto akci účinně dotují hmotnou podporou a přebíráním patronátů nad jednotlivými představeními. Není divu, že radonické aktivisty rádi podporují i na ONV a na OOR v Chomutově, že je s nimi od počátku v trvalém spojení a pomáhá jim OKS Chomutov atd., atd.

RDP vstoupil 6. ročníkem do své druhé pětiletky. Je zajímavé, jak jeho tradice zapustila kořeny mezi ochotníky chomutovského okresu, jak si každý z účastníků váží úspěchu dosaženého na RDP a jak velké zklamání cítí soubory, které neuspěly. Lze proto říci, že RDP zaktivizoval soubory chomutovského okresu,

Vejprtský Jirásek hraje Drdovy Dalskabáty. Foto Bezányi

vyvolal mezi nimi zdravou soutěživost a přispěl ke stoupající úrovni ochotnického divadla v okrese. Letos se na RDP představilo 5 souborů s těmito inscenacemi: Maurice Hennequin „Lhářka" (DS při KDP Kadaň), aktovka Janusze Wasylkowského „Horký den" a aktovka Míly Havelkové „Rozdělovač" (DS V. K. Klicpera při OB Radonice), Alexandru Mirodan „Slavný muž ze Sing-Singu" (DSKD Klášterec n. O.), Grigorij Gorin „. . . . zapomeňte na Hérostrata!" (DS K. Čapek při ZK železničářů Chomutov) a Jan Drda „Dalskabáty" (DS Jirásek SZK ROH Vejprty). Nesoutěžní dětské části RDP se účastnily dětské divadelní soubory z Chomutova, Vejprt a Radonic. Autorská dvojice Jaroslavy a Vladimíra Valešových tu uvedla v pořadí již čtvrtou původní novinku „Třesky, plesky". Je to výsledek jejich několikaletého experimentování a dá se říci, že díky tomu mají v Radonicích moderně vedený dětský soubor, jehož pracovní metody by se mohly stát vzorem.

Na přehlídce RDP nedochází k inflaci cen. Pořadatelé mají právem za to, že by to autoritu RDP nijak nezvýšilo. Existuje cena pro vítěze RDP, cena Okresní odborové rady (za další významnou inscenaci) a porota má možnost udělit ještě další ceny za mimořádné výkony (režie, herectví, scénování), které se případně na přehlídce vyskytnou. Cenu vítěze získal letos DS K. Čapek ZK železničářů Chomutov za inscenaci tragikomedie G. Gorina „. . . zapomeňte na Hérostrata!". Chomutovskému souboru, který již několik let prokazuje stoupající úroveň divadelní práce, se podařilo pro realizaci této hry získat další zkušené ochotníky z Chomutova a okolí, kteří již delší dobu nehráli. Kvalitní text, dobré podmínky a pracovní atmosféra panující na zkouškách způsobily, že celý kolektiv pracoval s mimořádným úsilím a zápalem. Jednotliví herci se doslova předháněli v tom, aby se vyrovnali se ctí se svými rolemi. Za všechny je třeba jmenovat mladého nadaného Jiřího Hromadu, který byl za svůj výkon odměněn mimořádnou cenou. Inscenace pak získala první místo právem proto, že byla ve všech svých složkách vzácně vyrovnaná. Cenu OOR v Chomutově získal DS Slovan při KDP v Kadani za inscenaci frašky Maurice Hennequina „Lhářka". Soubor se chopil tohoto „lehkého" žánru s pochopením a dokázal překonat všechny nástrahy, které tento žánr pro ochotníky přináší. Hra, v níž je nutné dodržovat bystré tempo, správně rytmizovat dialogy a udržovat neustále v chodu kolotoč různých překvapení, klade na herecký kolektiv značné nároky. Jesliže se to kadaňskému souboru dařilo, svědčí to o jeho dobrých kvalitách. A to zasluhuje ocenění.

Také o ostatních inscenacích by se dalo říci mnoho dobrého. Zůstaňme však u stanoviska poroty RDP, že se našim ochotníkům nemá jen „klepat na rameno", a že je třeba s nimi podrobně rozebrat, v čem se dopustili chyby, co odbyli, na co zapomněli atd. A taková slova se lépe říkají z očí do očí. Snad ještě zasluhuje zmínku, že účast místního souboru utrpěla letos jednak dohráváním loňského titulu Arkanov–Gorin „Svatba pro 800 miliónů", s nímž reprezentovaly Radonice Severočeský kraj úspěšně na Národní přehlídce vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou. Také volby do zastupitelských orgánů a jejich příprava, do nichž byli radoničtí ochotníci přímo angažováni jako funkcionáři různých organizací, znamenaly pro ně značné časové zatížení. A konečně během RDP zajel radonický soubor s loňskou hrou také na Národní přehlídku ruských a sovětských her ve Svitavách, kde získal cenu ústředního výboru Svazu družstevních rolníků za inscenaci, ing. Vladimír Palivec obdržel cenu za vytvoření postavy staršiny Sovětské armády Žurenkova a pořadatelé ocenili čestným uznáním i soustavnou práci souboru.

A to je jistě dost na obec, kde dříve „dávaly lišky dobrou noc", z níž se však díky ochotníkům stala obec, v níž kultura není prázdným pojmem. Nakonec ještě jedno důležité konstatování. Víte, co na Radonických nejvíce imponuje? Jejich skromnost. A pak neutuchající elán a velká láska k plnému životu. Ať se jim tedy jejich dílo daří i v příštích letech!

KAREL ROUBÍK

ZASTÁVKA PATŘILA DĚTEM

Na podzim loňského roku se v Zastávce u Brna konaly již po druhé okresní dny dětského divadla. Okres Brno-venkov tak iniciativně začal plnit jako jeden z prvních červencové Usnesení o mládeži, podle kterého by se akce tohoto druhu měly konat ve všech okresech.

Při výběru souborů jsme postupovali tak, aby se na přehlídce objevily všechny druhy a typy souborů, hrajících pro děti – od loutkářských, maňáskových i hrajících se závěsnými loutkami, až po soubory s živým dětským hercem a mládežnické. Pro herce a režiséry byla určena metodická část programu, zaměřená k problematice práce s dětským hercem, kterou vedla Jindra Delongová, vedoucí oddělení estetiky Krajského domu pionýrů a mládeže v Brně. Předala přítomným mnohé cenné zkušenosti ze své práce s dětmi. V praktické části semináře ukázala za aktivní spolupráce mladých ochotníků – účastníků semináře – jakým způsobem lze vést dětské herce k tvořivé práci, aby učení pro ně bylo hrou. Dny dětského divadla v Zastávce nás znovu přesvědčily o tom, že práce s dětmi je velice náročná a složitá a že vyžaduje láskyplný přístup.

Přehlídku zahájil divadelní soubor Osvětové besedy v Blučině, vedený zku-

šenou režisérkou Hanou Kratochvílovou, s pohádkou Aloise Mikulky Šášulda a sluníčko. Diváci – i ti nejmenší – ukázali, že jim nechybí fantazie pro moderně pojaté loutky, vyrobené z lahví z plastických hmot, kartáčů, smetáků, cedníčků a vařeček. Soubor byl okresní porotou vyhodnocen pro postup do krajského kola.

Jako druhý vystoupil loutkářský soubor Sdruženého klubu pracujících v Tišnově s pohádkou Emilie Skálové Začarovaný Kašpárek. Soubor hraje se závěsnými loutkami. Mluvené slovo každé hry nahraje předem na magnetofonový pásek, takže loutkoherci se pak mohou plně soustředit na vodění svých postav. Jejich nesoutěžní vystoupení v režii Miloše Navary mělo nesporně úspěch.

Divadelní soubor Osvětové besedy v Jiříkovicích zaznamenal loni již jeden úspěch na celookresní přehlídce v Kuřimi. Přestože jde o žáky pátých až šestých tříd, nelze jim upřít nejen dobré herecké výkony, ale ani vzornou jevištní mluvu a kázeň. V Zastávce uvedli pohádku Ludmily Vaňkové Princezna a šašek v režii Jaroslava Snížka.

Poslední představení soutěže byla komedie B. Zelenky a E. Zámiše Elce Pelce do pekelce v režii Vlastimila Pešky. Zahrálo ji Tylovo divadlo z Ořechova. Hra děti natolik zaujala, že se vžily do postav na scéně, napovídaly kladným hrdinům, upřímně se smály komickým situacím.

Vystoupení dramatického kolektivu Pirko Krajského domu pionýrů a mládeže v Brně jsme zařadili do programu záměrně, abychom ukázali, jak bez náročné scény, dekorací a kostýmů lze dětského herce získat pro tvořivou práci. Vystoupení bylo součástí semináře o problematice práce s dětským hercem.

Závěrem je možno říci, že organizační zajištění, jednotlivá představení, sestavení programu i seminář vytvořily akci skutečně zdařilou, která splnila svůj účel po všech stránkách.

Z. KOUTNÍKOVÁ

DĚTI DĚTEM V MNICHOVĚ HRADIŠTI

V Mnichově Hradišti, malém městečku téměř až na hranicích Středočeského kraje, se konala ve dnech 22. 11. až 25. 11. 1976 již druhá soutěžní krajská přehlídka dětských souborů. Zúčastnily se jí dva soubory s tradiční pohádkou — Divadelní kroužek II. ZDŠ Vlašim se hrou Jaromíra Sypala „Z pekla štěstí" a dětský divadelní soubor při DS Hálek Nymburk s „Kouzelnou galoši" Genadije Matvějeva. Loutkářský soubor Kopretina LŠU Vlašim se představil s pásmem „Od jara do zimy" Evy Houdkové a konečně Divadélko bez názvu při ZDŠ Kozmice neváhalo experimentovat s textem Pavla Vašíčka „O černém klobouku a duhovém míči". Mimo soutěž vystoupilo Divadelní studio při SRPŠ ZDŠ Horní Počernice - Svépravice s „Tajemstvím černého lesa (Makbeth)" Jarmily Loukotkové.

Každý soubor volil hru podle svých možností, věkové kategorie dětských herců a samozřejmě podle svého vkusu. Vcelku lze říci, že šlo o dramaturgicky vhodně zvolené texty, protože odpovídaly životním zkušenostem dětí jak na jevišti, tak i v hledišti, poskytovaly malým hercům dostatečný počet akcí a tak jim umožňovaly v plné míře vyjádřit vlastní hravost a bezprostřednost. Byla to rovněž vhodná dramaturgie i po stránce ideové, protože vybrané texty vesměs napomáhaly dětem na obou stranách rampy při vytváření jejich vlastního životního názoru. Je zajímavé, že vedoucí souborů stále častěji sahají po zajímavých textech loutkových her, které přizpůsobují svým potřebám. Bereme-li v úvahu, že cílem dětského divadla není vychovávat z dětí budoucí profesionální herce, ale působit na jejich další psychický a fyzický vývoj, můžeme být s výběrem textů na této přehlídce spokojeni.

Sypalovu pohádku „Z pekla štěstí" si vlašimský soubor zahrál opravdu s chutí. Inscenace však ukázala na jeden z problémů dětských souborů, kterým je náhlé dospívání malých herců, takže představení v některých situacích ztrácí dětskou bezprostřednost. Při této příležitosti není na škodu poukázat na sisyfovskou práci vedoucích dětských souborů, kteří začínají inscenovat hru s malými dětmi a mnohdy ji dokončují s polodospělými lidmi.

U nymburského představení Matvějevovy „Kouzelné galoše" je třeba vyzdvihnout skutečnost, že se hercům díky citlivému vedení režiséra a vlastní nápaditosti, podepřené nosným příběhem, podařilo vytvořit skutečně úzký kontakt s publikem. Škoda, že hudba, která rámcuje inscenaci a doprovází malé zpěváky v jejich sólových i skupinových výstupech, žánrově neodpovídá věku herců i publika.

Loutkové pásmo „Od jara do zimy" Evy Houdkové, režisérky a vedoucí souboru Kopretina, je vlastně kompozicí čtyř samostatných scének, kterým schází hlubší spojitost. Nesourodost představení ještě zdůraznilo příliš různorodé použití jevištních prostředků loutkového divadla (plošné loutky, maňásky, javanky atd.).

Divadélko bez názvu při ZDŠ Kozmice svým experimentálním představením Vašíčkovy hry „O černém klobouku a duhovém míči" dokázalo, že lze nejjednoduššími prostředky rozvinout dětskou fantazii a nenásilně vtáhnout dětského diváka do hry.

Přes potíže, které provázejí vedoucí dětských souborů v jejich jistě záslužné práci, přehlídka ukázala, že i za těchto podmínek lze vytvářet dobré, zajímavé a pro dětské herce i publikum přitažlivé divadlo.

ALEXANDER JERIE

IN MEMORIAM PAVLA THEINA

Dne 5. července 1976 snad poprvé zarmoutil dr. Pavel Thein své přátele, když je donutil spojit své jméno se smutkem nad smrtí. Nad náhlou a neuvěřitelnou smrtí člověka, který po celý život rozdával optimismus a své srdce . . .

Odešel usměvavý přítel. Budeme si jej navždy pamatovat jako člověka nesmírně činorodého a pracovitého, tak jak se jevil do poslední chvíle. Asi nikdo z jeho okolí si neuvědomil, že v listopadu mu mělo být 78 let.

Odešel zasvěcený pamětník starých Pardubic, nejlepší znalec místní regionální historie a hlavně divadla. Do poslední chvíle neodmyslitelný účastník všech divadelních představení – ať již jako porotce nebo divák, vždy dovedl přispět radou a úsměvem.

Když mu bylo na svazové konferenci v roce 1974 uděleno Čestné členství Svazu českých divadelních ochotníků, odpověděl po svém. Věnoval „Dějiny ochotnického divadla v Pardubicích do roku 1948", které s láskou sepsal, SČDO a připravoval i pokračování až do současnosti. Tuto práci již však, jako řadu dalších, nedokončil.

Oblastní výbor SČDO Pardubice-Chrudim pořádá pravidelně ochotnickou soutěž v přednesu monologů a dialogů Pohárek OV SČDO v Heřmanově Městci. Dne 12. února 1977 se uskuteční již pátý ročník. Chceme na počest zemřelého dr. Theina – stálého člena naší poroty přejmenovat tuto soutěž na Pohárek Pavla Theina. A tak náš Pohárek nebude jenom setkáním a soutěží pardubických a chrudimských ochotníků – členů SČDO, ale zároveň vzpomínkou na našeho příznivce a přítele dr. Pavla Theina.

B. DALECKÁ

ÚSPĚŠNÝ START

Divadelní soubor Tyl OB Bakov n. Jiz. patří už několik let k nejaktivnějším ochotnickým souborům Středočeského kraje. Ačkoliv má k dispozici jen nevyhovující sálek, nastuduje a reprízuje v každém roce dvě až tři hry. Ovšem tím jeho aktivita nekončí. Členové souboru se výrazně podílejí i na kulturně politickém dění ve svém městě a jsou doslova pravou rukou Místního národního výboru. O tom konečně svědčí i výborné 4. místo v Soutěži aktivity SČDO a prozatím 2. místo v letošní Krajské soutěži aktivity.

Letos v rámci oslav Měsíce československo-sovětského přátelství přišel DS

Tyl spolu s OKS Mladá Boleslav s iniciativním návrhem zorganizovat Přehlídku angažovaných her Bakov n. Jizerou 1976. Jejich myšlenka našla podporu nejen místních a okresních orgánů, ale měla ohlas i v širokém okolí, a tak spatřila světlo světa další zdařilá akce.

Bakovští ochotníci správně ocenili své možnosti a síly a naplánovali na dva pátky a soboty vedle vlastní zahajovací inscenace Amnestie představení tří souborů. DS MÁJ ÚKDŽ z Prahy se představil s pohádkou pro děti K. Voglové Pasáček vepřů a s večerem Čechovových aktovek Úsměvy a slzy. Soubor Slánská scéna ze Slaného přivezl do Bakova hru E. F. Buriana Hráze mezi námi a na závěr přehlídky DS Tyl OB Říčany Arbuzovovu Romanci ve třech. Potom následovalo zhodnocení průběhu přehlídky, jejího významu a přínosu k oslavám Měsíce československo-sovětského přátelství a udílení cen. Hlavní cenu Odboru kultury ONV Mladá Boleslav získal soubor Slánská scéna za Hráze mezi námi. Cenu diváka si odvezl Máj ÚKDŽ Praha za inscenaci čtyř aktovek Úsměvy a slzy.

Bilance I. festivalu angažovaných her v Bakově nad Jizerou je radostná: Odcházeli spokojeni diváci, ale i všechny soubory. Proto nám nezbývá než si přát, aby bakovským „Tylákům" vydržel jejich dosavadní elán a aby vydařený festival byl jen prvním článkem prospěšné tradice.

L. L.

KLUB O KLUBECH

Typ klubových programů nachází stále větší odezvu mezi mládeží, a proto není divu, že se klubové tvorbě přikládá velký význam, a to jak z hlediska kulturního prožitku a zábavy, tak i z hlediska politického a výchovného působení na mladé lidi nenásilnou formou. To je také jeden z důvodů, proč si kluby a klubovou činnost vzal pod patronaci Socialistický svaz mládeže, z jehož iniciativy vznikla i celostátní přehlídka klubové činnosti Klubová tvorba a jehož oddělení kultury při ÚV SSM vydává nepravidelně a zdarma bulletin Klub. Jde o velmi živě a zajímavě dělaný časopis, který se dotýká mnoha aktuálních otázek a událostí ze života klubů v celé naší republice. Stačí pohled na listopadové číslo loňského ročníku, abyste si udělali vlastní obrázek. Hned úvodní stránka přináší doslovný text výzvy účastníků Šrámkova Písku kolektivům zájmové umělecké činnosti, dále najdete zprávy o XX. Šrámkově Písku a Popradu 76. O divadelní tvorbě v klubu zasvěceně hovoří Ivan Vyskočil, v anketě odpovídají na otázky kolem divadla a klubů vedoucí pracovníci divadla Excelsior, Divadla na okraji a dalších. Zprávy o činnosti různých klubů jsou podloženy a zpestřeny minigalérií humoru Jiřího Slívy, trojstránkou věnovanou tvorbě — krátkým povídkám a scénkám — mladých souborů, vyhlášením fotosoutěže, tematicky zaměřené na kluby mládeže, a příklady neobvyklých tanečních her, např. citrónový tanec, kdy musí pár při střídavém tanečním tempu udržet citrón mezi čely, a řada dalších nápadů. Nakonec ještě zbývá zopakovat, že bulletin Klub vydává oddělení kultury ÚV SSM, že vychází nepravidelně a je zdarma a že si ho můžete objednat korespondenčním lístkem na oddělení kultury ÚV SSM, Gorkého náměstí 24, 110 00 Praha 1.

-eK-

MEZE DĚTSKÉ IMPROVIZACE

Posuzujeme-li dramatický projev dětí mladšího školního věku podle přehlídkových představení, můžeme mít dojem, že starému secvičenému a odříkávanému dětskému divadlu u nás už odzvonilo. Jenže rozpor mezi starým dětským divadlem a volnou dramatickou hrou tady stále je a nedělejme si naději, že se vytratí časem sám.

Zdálo by se, že teoreticky máme jasno. Museli bychom ovšem přehlédnout pojmový chaos, začínající u „dětského herce" a končící u „dětského umění". (Tady mnohé jistě vyjasní chystaná metodická kniha Evy Machkové.)

Vraťme se ještě k rozporu starého dětského divadla a volné dramatické hry a pokusme se je lapidárně charakterizovat.

Ve špatném dětském divadle režisér rozdá dětem role a děti na jevišti aranžuje. Vedoucí si aranžmá připravil doma, a tak dětem nezbývá než plnit jeho příkazy a odříkat roli slovo od slova. Není třeba říkat, že jejich projev se podobá loutkovému divadlu.

Při dramatické hře vedoucí vyjde ze spontánní dětské hry, děti citlivě usměrňuje, předkládá jim náměty k řešení; základním metodickým principem jsou improvizace.

Zdena Josková ve svém článku „Cesty dramaturgie v divadle hraném dětmi" (AS čís. 10, roč. 1976) položila otázku **mezí** improvizace „nikoli jako průpravného, ale fabulujícího a organizujícího prostředku". Protože otázka byla položena v souvislosti s hodnocením našeho představení, pokusme se o několik útržkovitých připomínek k této otázce.

Improvizace, mající blízko ke kolektivním námětovým a většinou pohybovým hrám, jsou doménou údobí, které pedagogická psychologie označuje mladším školním věkem. Kolektivní hry, tedy i improvizace, vychovávají k vynalézavosti, iniciativě, osmělují bojácné, posilují dětskou vůli, smysl pro kolektiv atd. Vycházejí vstříc touze malých poznávat okolní svět, rozvíjejí jejich zájmy. Lze jen uvítat, že v mnohém projektu naší výchovně vzdělávací soustavy jsou podtrženy elementární formy zájmové výchovy jako stimul počátečního rozvoje specifických vloh a nadání nejmladších žáků.

Abychom nezůstali jen u teoretických úvah, doložme je praktickými zkušenostmi našeho vysokomýtského dětského souboru. Před dvěma léty byly naše děti ve 4. a 5. třídě, tedy v nejvyšších třídách mladšího školního věku. Pro jejich dětskou hru jsme připravili jednoduchý námět. Hru řídili dva studenti, kteří ji posunovali kupředu a

Z vysokomýtské inscenace Létající třídy. Foto Loskot

dodávali jí směr. Pro ně byl scénář, který jsme později pořídili, závazný, děti volně improvizovaly, hrály si. Příprava hry (Hadrový panáček) byla hlavně záležitostí vedoucích, do dětských improvizací jsme téměř nezasahovali.

Snaha zachovat přirozený dětský projev nás vedla k tomu, abychom nevystupovali s dětmi na jevišti, které už svým jednosměrným uspořádáním, oponou, světly atd. evokuje divadelní projev, jak jej děti znají z hlediště. Hráli jsme si proto ve volném prostoru větší třídy a nesměrovali dětskou hru k divákům. Je pravda, že zkušenější mládež může předvést svou hru kdekoliv; pro malé děti, o kterých tu hovoříme, nepovažujeme však jeviště za vhodný prostor.

Domníváme se, že dramatická hra mladšího školního věku má uspokojit především hrající děti. Může být jistě předvedena i spolužákům a rodičům. Nemůže pochopitelně splnit naše požadavky, kladené na divadlo mládeže a dospělých. Bude spíše záležitostí pedagogickou než uměleckou, i když může být esteticky působivá. Dětské improvizace mladšího školního věku jsou záležitostí průpravnou. Tady ještě k rozporu nedochází. Ten nastane, až děti povyrostou.

Naše loňská inscenace, které se týká otázka mezí dětské improvizace, zastihla naše děti na prahu středního školního věku. Bylo třeba počítat s prvními osobitými známkami přechodu z „naivního" dětství do věku „sebeuvědomění". V porovnání s léty minulými je třeba vzít v úvahu značnou fyzickou i psychickou akceleraci dětského vývoje. Snažili jsme se nepodcenit tyto okolnosti.

Pro děti jsme připravili závažnější námět s podstatně obtížnějšími improvizacemi, rytmickými hrami a písničkami. Při přípravě inscenace (Létající třída) se pro nás nestal cílem předpokládaný dívácký ohlas, ale zapojení dětí do hry. Nechtěli jsme v ní mít sólisty, odmítli jsme i to, aby děti vytvářely pasívní živou kulisu; hlavním kritériem se stala dětská kolektivní účast na hře.

Hráli jsme v různých prostorách, dvakrát dokonce také na jevišti. Tam jsme ovšem posadili diváky také do zadní části jeviště. Naší hře patřila předscéna a přední část jeviště. S uspokojením jsme zaznamenali, že jeviště nedeformovalo dětskou hru.

Při práci na inscenaci jsme těžili ze tří inspiračních zdrojů. Předně z dětské pohybové hry, která plně zaměstná děti a nedovolí jim „hrát divadlo". Dále z principů starého lidového divadla, které neznalo propast mezi hledištěm a jevištěm, odbývalo se v bezprostřední blízkosti diváků a mezi nimi, zapojovalo je do hry. I rekvizity dětského divadla jsme podobně hledali ve svém okolí a mezi předměty denní potřeby, jako tomu bylo v divadle lidovém. Inspiraci jsme konečně nacházeli i v některých principech komedie dell'arte, ne ovšem v mistrovském herectví této slavné komedie 16.—18. století.

Práce na inscenaci nebyla samozřejmě pro vedoucí oddychem. Trápila nás ne jedna, ale hned několik otázek: Jsou děti tohoto věku schopny charakteristiky? Není to právě zdůraznění verbální složky, které zavádí soubor k vzpomenutému odříkávanému divadlu? Zřekli jsme se zatím snahy o charakteristiku dětských postav; víme, že působí malým dětem značné potíže. Charaktery jsme obětovali spontánní dětské hře. Můžeme však bez charakterů vytvořit účinnou zápletku? Nebude u podobného scénického tvaru improvizací dějová osnova vždy poněkud ochuzena? Je možné dětskou hru mnohokrát reprízovat bez nebezpečí zevšednění a zmechanizování? Jsou přehlídkové festivaly podle své dosavadní praxe nejvhodnějším prostředím pro ukázky podobných dramatických pokusů? Změnit tyto pokusy, nebo změnit slavnostně divadelní zaměření festivalů v pedagogicko-dramatické dílny? (První vlaštovku vypustila Eva Machková svým návrhem na uspořádání Okresních dnů dětského divadla a dramatické hry.) Vystačíme při hodnocení podobného tvaru s běžnými divadelními termíny? Nejsme více v hájemství dětské spontánní hry než dramatického jevištního tvaru?

Skončeme raději s dalšími otázkami. Mohly by vyvolat dojem, že ze sebe shazujeme odpovědnost připravit inscenaci, která by nejen uspokojila dětské interprety, ale byla i dívácky poutavá. Domníváme se jen, že požadavek určitého znakového vyjádření charakterů a myšlenkově závažnější dramatický příběh je záležitostí věku dospívání. Ostatně naše děti od loňska podivuhodně vyspěly, zvláště děvčata. A jak by ne, vždyť už jsou v sedmé třídě.

Pokusme se tedy své vývody dokázat skutkem — novou inscenací.

JOSEF MLEJNEK

VÝBĚR PRO VÁS

MIRKO STIEBER, SOUKROMÁ VĚC

Čtyřicetiletá Marta, sociální pracovnice, žije se svou matkou, bývalou herečkou, která se zmrzačila při autohavárii. Díky matčinu podivínství a sobectví se Marta nikdy nevdala. V místním hotelu tráví svou dovolenou knihkupec Dvořák z Prahy. Marta se mu zalíbí a na Silvestra odpoledne přijde požádat o její ruku. Marta sice není doma, ale matka souhlasí a domluví mu s ní schůzku u kašny. Vzrušená a svátečně oděná Marta se usadí v restauraci u okna, aby si mohla svého nápadníka předem prohlédnout. Zde se však setká s truhlářem Kotrčem, jemuž utekla žena. Ten se z neštěstí opije a chce se otrávit. Marta nesnese pomyšlení, že by smrt a neštěstí byly jen a jen soukromou záležitostí, a protože Kotrč zatím někam odešel, jde ho hledat. Ví, že Dvořák je její poslední šancí, ale nemůže jednat jinak, nemůže se mu věnovat, musí pomoci nešťastnému. Dvořák to nepochopí a okamžitě se rozhodne k odjezdu. Vzápětí již laškuje s místní krasavicí a jeho rozhodnutí nezmění ani Martina matka, která pro dceřino štěstí vyšla poprvé do dvaceti letech mezi lidi. Zatím Marta konečně najde Kotrče: v restauraci, kde oslavuje návrat své ženy.

Vedle této hlavní dějové linie jsou ve hře ještě dvě další: linie hostinské Heleny, její dcery Jany a jejího nápadníka Pavla, a linie fotografa Doubka a jeho ženy. Příběh se odehrává v současnosti během jednoho silvestrovského odpoledne a večera, na dvou místech — v obývací kuchyni Martina bytu a v restauraci. Oba prostory jsou na jevišti zároveň. Stiebrova komedie má 5 obrazů a vystupuje v ní 6 žen a 4 muži. Velké role jsou: Marta (40 let), matka (60 let), Helena, Martina kamarádka (40 let), Dvořák (40 let), Kotrč (35 let); střední role: Jana, Helenina dcera (19 let), Pavel, její nápadník (25 let), fotograf Doubek (50 let), Doubková, jeho žena (50 let), Marie (30 let). Hra se hodí pro každý amatérský soubor.

VASILIJ ŠUKŠIN, ENERGIČTÍ LIDÉ

V dobře zařízeném bytě Aristarcha Kuzkina, který zastává vedoucí místo v obchodní síti, se koná večírek. Kuzkin oslavuje získání pěti pneumatik, které patří mezi nedosažitelné zboží. Pneumatiky leží v předsíni, stůl se prohýbá pod kaviárem a bateriemi lahví vína. Za stolem sedí pět Kuzkinových hostů. Jsou už pěkně opilí a chystají se na svou oblíbenou hru — cestování do teplých krajin. Kuzkinova žena Věra jim hrozí, že napíše dopis prokurátorovi. Kuzkin a jeho hosté jsou totiž samí energičtí lidé, kteří svou energii vkládají do šmelinaření s nedostatkovým zbožím. Když druhý den ráno najde Kuzkin na nočním stolku kopii Věřina dopisu prokurátorovi, je mu jasné, že Věra nežertuje. Při hádce se pak dozví pravou příčinu Věřina hněvu. Je jím milostný dopis od jisté Soněčky, který Věra našla v kapse Kuzkinova saka. Zoufalý Kuzkin zamkne Věru v jejím pokoji a svolá své kumpány k poradě. Jeden po druhém se pokoušejí přemluvit Věru, aby ustoupila od svého úmyslu — marně. Vyhrožují jí, že ji zabijí — marně. Až Brunet přijde na spásonosnou myš-

lenku. Přivede Soněčku, která za úplatek předstírá před Věrou, že je Brunetovou milenkou, která se zamilovala do Kuzkina, ačkoliv ji Kuzkin odmítá. Věra polituje nešťastnou Soněčku, smíří se s Kuzkinem a upustí od dopisu prokurátorovi. To je ovšem důvod k mohutné oslavě, při níž se všichni pěkně opijí a právě v okamžiku, kdy se chystají zahrát svou oblíbenou hru — cestování do teplých krajin — se ozve zvonek a do bytu vchází milice. Pět pneumatik, které hledá, leží ještě stále v předsíni, protože Kuzkin neměl čas je uklidit.

Tento „divadelní příběh v satirickém žánru o čtyřech obrazech", jak jej definuje sám autor, přeložila Alena Morávková. Hraje v něm 9 mužů a 2 ženy. Tři milicionáři, kteří vcházejí na konci, jsou epizodní role o dvou větách, ovšem všech šest zbývajících mužských rolí je velkých: Kuzkin (50 let), Brunet (40 let), Nosáč (40 let), Břicháč (50 let), Plešoun (43 let) a Dobrák (45 let). Rovněž velká je role Věry (50 let), role Soni (30 let) je střední. Dekorace je po celou hru stejná. Je to do tří částí rozčleněné jeviště — jakoby tři průchozí pokoje — a předscéna představuje předsíň. Zařízení těchto pokojů by mělo být naznačeno nějakým honosným či přepychovým detailem. Hra se hodí pro vyspělé amatérské soubory.

JAROSLAV BAŘINKA, SMRT NA HRUŠCE

Za kus chleba a nocleh prozradí pohřebenář Kače kouzlo, jak potrestat každého, kdo poleze na hrušku krást. Když druhý den vylezou kluci na hrušku, pronese Kača zaříkávadlo a všichni zůstanou na hrušce jako přilepení. I pan rechtor, který honil kluky z hrušky, se přilepí. Ba dokonce ani Smrt, která si přišla pro Kaču a kterou Kača Istivě poslala na hrušky, se nemůže odlepit. Netrvá dlouho a všichni začnou naříkat, jak špatně se jim žije, protože není maso — dokud sedí Smrt na hrušce, nemůže umřít žádný živý tvor — a že se množí housenky a všelijaký neřád. Přemlouvají Kaču, aby všechny uvězněné pustila, jenže Kača zapomněla zaříkávadlo. Teprve když jí ho pohřebenář pošeptá, pustí Kača všechny až na Smrt. Ta musí napřed podepsat, že ji nechá žít do sta let. Dochtor s apatykářem nevědí, že Kača pustila Smrt na svobodu. Ochutnají lék, který má zahubit rychtáře a umřou. Ani rychtář neví, že je Smrt volná. Napije se lektvaru, který mu poslal dochtor s apatykářem, a umře.

Bařinkovu valašskou pohádku se zpěvy a tanci inscenují a hrají, zpívají a tančí masopustní maškary. Je psána v krátkých obrazech, které začínají a končí lidovou muzikou a zpěvem. Valašské nářečí i rázovité lidové postavy příběhu, načrtnuté jen v hlavních, ale výrazných rysech, dávají textu folklórní kolorit, humor a temperament. Dekorace není žádná, kromě hrušky. Protože příběh hrají masopustní maškary, může pohádku hrát jak soubor dospělých, tak i soubor mládežnický. Pohádka má 10 mužů, 7 žen, kobylu (2 herci), medvěda (1 herec) a prase (loutka). V příběhu vystupují: Smrt, Kača, Pohřebenář, Rychtář, Dochtor, Apatykář, Rechtor, Ponocný, Policajt, Janek, Franta, Tonek, 3 plačky, 3 tetky, kobyla, medvěd a prase. Pohádku může hrát každý soubor, který má dost spontánnosti, fantazie a muzikálnosti. Je pro obecenstvo neomezeného věku.

J. ČERNÍKOVÁ

ZÁPISNÍK

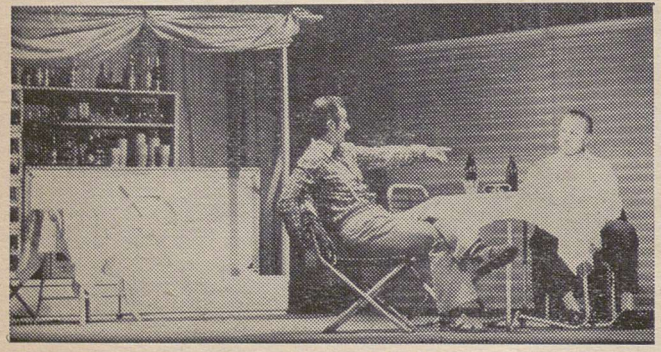
KOUTEK SAL SČDO — DŮVĚRNÍCI SAL HLÁSÍ V olomouckém okrese v současné době pracují 3 soubory dospělých, jeden mládežnický a 7 dětských. Ze souborů dospělých jsou to: Sigmáček Sigma n. p. Lutín, Nová loutková scéna Olomouc, která před rokem vyhořela a žel se v ní dosud nezačalo pracovat, Kašpárkova říše ZK Mor. železáren. Mládežnický soubor vznikl v r. 1975 v léčebně Paseka u Šternberka. Soubor má 8 členů a vystupuje převážně v mateřských školách. — Začátkem října uspořádalo OKS a OD v Rokycanech u příležitosti kulturních slavností okresu loutkářskou přehlídku. Přehlídku zabezpečoval domácí soubor, členský kolektiv SČDO, který tak splnil jednu z podmínek pro získání Rudé stuhy ROH. — Loutkářský soubor Rolnička při ZK Máj v Pelhřimově připravil premiéru hry V. Simanova Aladinova kouzelná lampa na 6. 11. Soubor existuje již 18 let a za tu dobu nastudoval 35 her, které měly celkem 213 představení, jež zhlédlo téměř 20 000 diváků. — Loutkářský soubor Svět pohádek v Plzni sehrál 7 představení u příležitosti výstavy Člověk a volný čas. — V Libčanech vzniká dětský maňáskový kroužek při OB. Loutkáři ze Smiřic převzali nad tímto souborem patronát, v jehož rámci provedou několik instruktáží. — **ČLENSKÁ ZÁKLADNA SAL SČDO K 31. 10. 1976** má 217 registrovaných jednotlivců a 44 členských souborů, v nichž pracuje 542 členů. Tedy SAL SČDO má celkem 759 členů. Nejvíce v Jihomoravském kraji (120), Praze (111), Severočeském (103), nejméně ve Středočeském kraji (54). **(PSL)**

X. FESTIVAL PRAŽSKÝCH AMATÉRSKÝCH LOUTKÁŘŮ V PRAZE Ve dnech 19. až 29. 11. 1976 se konal jubilejní soutěžní festival pražských loutkářských souborů. Iniciátorem akce a jedním z pořadatelů byla SAL. Festival se konal v prostorách loutkového divadla Jiskra v Praze 8-Kobylisích (členský soubor SČDO). Ceny pro nejlepší soubor a nejlepší individuální výkony věnovaly KDP, OKD, SAL a Městský výbor SČDO. **(PSL)**

EDIČNÍ PLÁN KKS SKNV NA R. 1977 obsahuje celou řadu novinek, metodických materiálů, určených amatérským divadlům: Přehled současné tvorby dramatiků socialistických zemí (J. Černíková), výběr vhodných současných her; První kroky začínajícího herce (J. Vágner, J. Černíková), metodický materiál pro dětské div. soubory; Výslovnostní norma k uměleckému přednesu (Dr. J. Novotná—Hůrková), Pravidla správné výslovnosti. Jsou připraveny i metodické a repertoárové sborníky pro soubory ZUČ: Sborník k 60. výročí VŘSR, Sborník k 30. výročí Vítězného února a Zpravodaj 77 Středočeského kraj. kult. střediska, který vyjde jako obvykle 4× do roka.

PŘEHLÍDKA V LIBČICÍCH Přehlídka ochotnických divadelních souborů okresu Praha-západ je známa mezi divadelníky Středočeského kraje pod názvem Libčický divadelní podzim. Přehlídka je pořádána na oslavu MČSP. Letos se již po třinácté sjížděly soubory, aby diváky seznámily s výsledky práce, jíž se všichni věnují ve svém volném čase. Přehlídka byla zahájena 12. 12. hrou K. Čapka RUR. Hru nastudoval DS ZK Šroubárny Libčice pod vedením Jana Procházky. Protože se soubor ZK Šroubárny Libčice rozrostl na soubory dva, patřil i závěr přehlídky domácím. V režii Jiřího Klimenta uvedli hru J. Edlise Kdež jest, Ábele, bratr tvůj. Rovněž DS MěKS v Řevnicích má již dvě „odnože". V režii Stanislava Sklenáře připravil původní řevnický soubor hru Braginského-Rjazanova Spolupracovníci. Mladý soubor MěKS Řevnice sehrál pro dětské i dospělé publikum pohádku Jarmily Hanzálkové Zapomenutá studánka. Řevničtí si připravují své nástupce — kromě tří dospělých hrály samé děti — a nebylo jich málo. Režisér Františ Šedivý uvedl tedy nový dětský soubor okresu Praha-západ. DS TJ Sokol Nučice vybral pro přehlídku hru o problematice současné sovětské mládeže Probuzení autora Egona Ranneta. Také v této hře dal režisér Jiří Šlapánek příležitost mladým adeptům ochotnického umění v Nučicích. DS Tyl KKP Čelákovice uvedl hru Alexandra Volodina Dulcinea z Tobosy. Malé divadlo KDP v Kolíně přijelo na LDP s pohádkou Františka Říhy Bludička. — Všem zúčastněným souborům patří poděkování za tvůrčí a odpovědnou práci, za to, že svým divákům přinesly úsměvy, pobavení, ale také je nutí k zamyšlení nad problémy, že vedou sebe i ostatní k boji proti lhostejnosti. **M.**

Z libčické inscenace Edlisovy hry Kdež jest, Ábele, bratr tvůj. Foto Jůza



PODZIMNÍ DIVADELNÍ VEČERY

Setkání úspěšných divadelních inscenací v Měsíci čs.-sov. přátelství proběhlo na sklonku minulého roku v Kralupech nad Vltavou. A jaká představení pořadatelé vytypovali jako úspěšná? Gogolova Revizora v podání Nového divadla při KD v Mělníku, Bumerang Otto Zelenky místní Scény (divadelní soubor KD), Chůzi po kamení Radoslava Lošťáka v provedení Malého divadla z Ústí n/L. a konečně pohádku pro děti Jindry Kociánové Kašpárkova cesta do pohádky, kterou sehrál DS DK ROH n. p. Spolana Neratovice.

PARDUBICE Již pravidelnou akcí Měsíce Československo-sovětského přátelství je pardubická recitační soutěž „O Stuhu 7. listopadu". Jejím posláním je soustavně popularizovat tvorbu ruských a sovětských básníků, zvláště pak autorů současných. Soutěž vznikla před pěti lety z iniciativy OV SČDO Pardubice a organizačně se nadále podílí OKS, KD ROH Dukla a OV SČSP. Soutěže mají možnost, kromě pardubických recitátorů, se zúčastnit i recitátoři vysláni Krajským kulturním střediskem v Hradci Králové a Ústředním výborem SČDO. Je škoda, že recitátoři jsou zatím jen málo informováni o této soutěži a bude zapotřebí zvláště v roce šedesátého výročí VŘSR tuto soutěž více popularizovat. V posledním loňském ročníku pracovala odborná porota ve složení: Hana Bendová, profesorka ruského jazyka na VŠCHT; Ludvík Němec, zástupce ÚV SČDO Praha a předsedou poroty byl režisér Jiří Hraše. Porota měla hlavně v I. kategorii soutěžících do 20 let hodně starostí s rozhodováním, i když nakonec všichni vítězové byli z pardubického Divadélka v Cihelně — I. místo získala Olga Štíhelová za přednes textů Alexandra Jašina a Julie Druninové, II. místo obsadil Milan Adámek a III. místo bylo rozděleno mezi Jolanu Slanařovou a Renatu Lempachovou. V této kategorii byla udělena i dvě Čestná uznání — Kateřině Levínské a Evě Vilímové. II. kategorie byla stejně jako v minulém ročníku slabá hlavně pro svoji účast — soutěžilo jen pět recitátorů. První místo obsadil Jiří Kristl ze Svitav, druhé místo získala Iva Svobodová ze Řečan a dále bylo uděleno čestné uznání Jarmile Schwarzerové z Heřmanova Městce.

VYZÝVÁME RECITÁTORY VÝCHODOČESKÉHO KRAJE A RECITÁTORY ORGANIZOVANÉ V SČDO, ABY PAMATOVALI VE SVÉM REPERTOÁRU NA PŘEDNES RUSKÝCH A SOVĚTSKÝCH BÁSNÍ A PROZAICKÝCH TEXTŮ A PŘIHLÁSILI SE NA PODZIM 1977 V PARDUBICÍCH (BUĎ NA OKS NEBO OV SČDO, ODKUD JIM BUDOU ZASLÁNY PROPOZICE) DO ŠESTÉHO ROČNÍKU RECITAČNÍ SOUTĚŽE „O STUHU 7. LISTOPADU", KTERÁ SE BUDE KONAT V RÁMCI OSLAV 60. VÝROČÍ VŠSR.

OBLASTNÍ VÝBOR SČDO PARDUBICE—CHRUDIM

KUBÍN Vyšel Zápisník XXII. Hviezdoslavova Kubína 1976. Zápisník přináší zajímavé úvahy básníků o recitaci a recitátorech (P. Štilicha, M. Rúfus, Lýdia Vadkerti—Gavorníková, Ján Buzássy . . .) a ukázky z jejich básní, přednášených loni v Kubíně. Také recitátoři se vyslovují o svých problémech a pocitech při výběru textu i při samotné práci s ním. Několik výňatků z recenzí, rozhovor s Miroslavem Válkem a další úryvky z recitovaných básní (Rožděstvenskij, Kassák, Paz). Zápisník sestavil a úvodní stať napsal Ernest Weidler. Vydal Osvětový ústav a vydavatelství Obzor v Bratislavě pro účastníky Hviezdoslavova Kubína.

HRY PRO DOSPĚLÉ

Miroslav Horníček: Tři Alberti a slečna Matylda (5 mužů, 2 ženy)
J. K. Tyl: Čert na zemi (úprava P. Háša, St. Vyskočil, 10 mužů, 4 ženy, kompars)
Michail Bulgakov: Útěk (18 mužů, 5 žen, 1 dítě)
Leonid Andrejev: Ten, který dostává políčky (9 mužů, 3 ženy, kompars)
Tadeusz Peiper: Jako by nebyl (8 mužů, 1 žena) — MRSA sv. 35
Horst Ulrich Wendler: Rheinsberg (podle K. Tucholského — 4 muži, 3 ženy)
Peter Hacks: Rozhovor v domě Steinových o nepřítomném panu Goethovi (1 muž, 1 žena)
Peter Hacks: Rózička sní (11 mužů, 5 žen)
Leonid Zorin: Tranzit (4 muži, 4 ženy)
Aldo Nocolaj: Nebyla to Pátá, byla to Devátá (2 muži, 1 žena) — devizově volné
Ödön von Horváth: Víra, naděje, láska (13 mužů, 5 žen) — devizově vázané
Andrej Hieng: Nepravá Jana (5 mužů, 5 žen) — devizově vázané
Jack Richardson: Marnotratný (10 mužů, 5 žen) — devizově vázané

HRA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Petr a Stanislava Weigovi: Když Petruška s kocourem hráli divadlo (6 mužů, 7 žen)

KONCERT PRO ČTYŘI HEREČKY

Bývá to někdy na festivalech i seminářích jako v ženském penziónu. Prostě divadlamilovných žen je mnoho, s dětmi hrají převážně učitelky, na kulturních domech jsou začasté metodičky, i v souborech většinou převládají ženy . . .

Ne proto ojedinělý je dramaturgický požadavek hry, v níž by hrály převážně ženy. Třeba jenom proto: „abych už konečně měl (já režisér) od těch ženskejch pokoj." Ovšem dramatikové včera i dnes (většinou samozřejmě muži!) jako naschvál píší s oblibou hry plné mužských hrdinů.

Maďarský dramatik Ákos Kertész, od něhož před časem rozmnožila DILIA již komedii Jmeniny, se však ve své další hře Vdovy rozhodl dát příležitost čtyřem ženským postavám. Prostřednictvím jejich dialogu modeluje před divákem postavu muže, herce, kterého všechny svým osobitým způsobem milovaly a který ne zcela jednoznačně vysvětlitelným způsobem zahynul při autohavárii. Každá z nich představuje určitý vyhraněný ženský typ, autorem dobře divadelně ztvárněný.

Divadelní představení Vdov se čtyřmi zdařilými hereckými výkony bude určitě vděčným diváckým titulem, přinášejícím napětí, vzrušení, ale i citlivý obraz mnohotvárnosti ženské lásky. **hš**

KONEČNÁ VĚTRU

Pásmo z veršů mladých současných autorů Jiřiny Kalabisové, Zdeňka Šimanovského a Miroslava Huptycha
Sestavil Miroslav Huptych, Dilia 1976

Zahradní restaurace, stolek, pár otlučených židlí a tři mladí lidé, veselí a opravdoví, kteří si povídají. Je červen, jarní nálada, nervozita před maturitou. To je rámec pro verše, ze kterých dýchá vtip, upřímnost a přemýšlivost. Pásmo, které vám předkládáme, vychází z poezie, z poeticky vyjádřeného názoru tří mladých lidí. Určitá životní poloha, náladu dala základ pro vytvoření souvislého tvaru, ve kterém je možno použít veršů poněkud netradičním způsobem. Tradiční přednes povznáší i prosté verše do určité atmosféry více či méně umělé. V pásmu Konečná větru je funkce veršů snížena do roviny obyčejného dialogu, při kterém probíhá jevištní akce.

Mladí lidé tak vyjadřují své pocity přirozeněji. Nepopírají poetičnost, ale naopak zdůrazňují, že poezie je opravdu součástí jejich života. Proto také forma dialogu, doprovázeného jevištní akcí, lépe odpovídá obsahu jejich veršů.

Pásmo zde otiskujeme ve zkrácené formě. Jeho původní podoba (vydala Dilia 1976) může být inscenována jako celek, ale lze použít i zkrácené formy, buď té, kterou otiskujeme, nebo kterou si sami vytvoříte. Fantazii se zde opravdu meze nekladou.

PRVNÍ ČÁST

(Scéna připomíná zahradní restauraci. Uprostřed je kulatý stolek z červených latěk, okolo něj čtyři barevné a trochu odřené židle. Uprostřed stolku je, nyní zavřený, starší slunečník. Zvolna se rozsvěcuje, zní vzdálené cvrlikání kosa. Vcházejí Michal s Janou a on jí vypráví.)

MICHAL Procházel se
pod měsícem bílým jako rozpůlený ořech
Ruce měl zastrčený v kapsách
a byl tak trochu prázdný

Když tu si náhle povšiml
něco se stalo
Lehké zapraskání stínu
tenká silueta míjí ulici

Ta nepatrná událost se však neztrácela
přinášela příběh
jehož obrys se vynořoval ze tmy
v této ulici
v tomto městě

Něco začíná

Držíš se za ruku s ženou
která má ráda jahodová pole
a stříbrné zvonky

Svíráš skleničku s vínem
jež pění

Díváš se do stropu hotelového pokoje
když jí vyprávíš o splašených koních
dávno v dětství

— Neřekl jsi kam jdeme
a o čem to stále přemítáš
mluv —

— Do země za horama
kde už jsem jednou byl na lovu šelem —

Pod měsícem bílým jak rozpůlený ořech
(Sednou si a rozhlížejí se po číšníkovi. Karel vystoupí z druhé strany, než přišli ti dva. Čte nahlas inzeráty z Mladého světa, který drží v jedné ruce před sebou.)

Lásko ozvi se
Zn.: Můžeš-li, pošli foto.

Nekoupím, ani neprodám
docela nic.
Zn.: Nespěchám.

(Zavře časopis)

Ztratil jsem se svému psu
jsem vyšší postavy, prošedivělý.
Slyším na jméno Novák.

(Poté přistoupí k těm dvěma; přívětivé pozdravy, Karel se posadí a dívá se okouzleně na Janu, která si hraje s krabičkou zápalek)

JANA: Iluze stavíme takto:
Vezmeme: čtvrtku pravdy
čtvrtku snu
a dvě čtvrtiny
jemných souvislostí

Potom si umyjeme ruce.

Čistýma rukama
svážeme dohromady
kousek pravdy
a velký sen
svážeme to dohromady
souvislostmi
jemnými jak pavučinky
a malou chvíli
nebudeme
mluvit.

V odborných kruzích se tento stav nazývá:
Dušička v peří.
Srdce má pokoj.
Tak.

(po odmlce, náhle vesele) „Že neuhádnete, co jsme brali ve fyzice?"
Libovolně kmitající bod.
Vážka.
Modřejší
modrá
až libovolně nejmodřejší vážka.
Je léto.

(Karel vstane a jde se podívat po číšníkovi. Nikde ho ale nevidí, vrátí se a sedne si na opěradlo židle. Jana se nadechne a udělá gesto, jako by chtěla promluvit, ale odmlčí se)

MICHAL: „Co jsi chtěla říct?"

(Jana je gestem umlčí a chvíli poslouchají ptačí cvrlikání)

JANA: „O tom, proč mlčím v hezkých ránech."
Tak nahlas zpívají ptáci
tak nahlas zpívají ptáci
tak nahlas zpívají ptáci

že už se bojím
jenom
zapípat.

MICHAL (se nakloní k Janě)

Víš, to bylo tak

Když jsem se narodil
tak přišly sudičky, tři
a první prorokovala

Až dorosteš, synku
potom budeš hledat dívku
s rukama podobnýma teplému dešti
s velkýma očima zvídavého mláděte
takovou
která umí létat

A druhá sudička pokračovala

Až ji najdeš, rozsvítí se v tobě najednou
sedmero lustrů
ty se pomateš na rozumu
jazyk ti zdřevění
a ona odlétne
do teplých krajin

Třetí to chtěla nějak napravit
a tak prorokovala

Neodlétne mu, ale zůstane u něj

A druhá nato: Odlétne

Nemohly se dohodnout
a raději zmizely

Proto ty teď stáváš u okna
díváš se na nebe
a nevíš . . .

(Jana vstane a zamyšleně přechází sem a tam)

KAREL (se k ní obrátí) „Co je s tebou?"

JANA (na něj nejprve mlčky pohlédne a pak vysvětluje)
Ztratila jsem se.
Někam jsem se odložila.
Dělám to často —
deštníky,
tašky,
peněženky,
ale teď —
ztratila jsem se.
Trápím se.
Už jsem se hledala
pod skříní,
za zrcadlem,
dokonce ve spižírně.
A nejsem tam.
Volala jsem se.
Marně . . .

(Zvuk silného zahřmění, pozvolna sílícího deště. Michal rychle roztahuje slunečník nad stolem, za pobízení ostatních. Když se mu to podaří, všichni tři si sednou vedle sebe na kulatý stolek a dívají se, jak prší okolo nich)

MICHAL: P r š e l o
a p o ř á d
Voda se přibližovala k nebi
a dole v hlubinách už to začalo ———

Sumci rozvážně vplouvají do katedrál
zakládat nové náboženství
Delfíni se nahrnuli do knihoven a
k počítačům
Burzu a banky obsadili žraloci
Mloci si rozdělují úřednické funkce
a vydávají první direktivy
Na ministerstvu války se rozvalují
chobotnice
snující plány na znovuzrození třetí říše
kolem nich krouží nedočkavá legie murén
podrážděné informacemi
které jim podávají od kompjutrů FBI
električtí úhoři
Dezorientovaní slanečci a makrely
bloudí po ulicích
Kapříci z třeboňských rybníků prohlašují
— My se o politiku nezajímáme
a usedají do křesel k televizorům
kde na několika kanálech běží poutavý seriál
— Ze života žížal a červů
V Hyde-parku sedí na soše madam
Tussaudové
zlatá rybka
a vykládá několika běličkám
své názory na P o t o p u

Nad tím vším
zadumané hvězdice . . .

(Déšť ustal a trojice zvolna vylézá zpod deštníku. Karel galantně otírá Janě židli kapesníkem, potom i sobě. Přichází číšník s tácem, na němž je pět sklenic s limonádou. Karel mu ukáže tři prsty, číšník zběžně otře stůl a postaví na něj tři limonády, pak přidá ještě tři zabalená brčka a odchází. Karel mu ještě chtěl cosi říct, ale nestačil to. Rozbaluje si slámku, zamyšleně si ji strká do pusy a obrátí se k Michalovi)

KAREL: Něco na chuť
Něco malého na cestu
pomyslí si polykač mečů
těsně před výstupem

MICHAL: A polkne strach

KAREL (vyleze na židli): „Ne. Já jsem muž, vyskakující z rozjetého vlaku!" (Začne předstírat, že židle pod ním je stupátko jedoucího expresu. Pak odvážně seskočí)

Tak tady mě máte, slečno
Vidíte, právě mi odjíždí jakási dovolená
u moře
také kufr a nedopitá coca-cola
vše jsem tam nechal
Dělá to sumasumárum
— západ nad azurovým mořem
zlatý písek za nehty
a plachetnice zapíchnuté do hladiny
jako na mapě generála

Tak tady mě máte slečno
vezmeme se za ruku
a odejdeme z tohoto malého nádraží
do světa

Jen se se mnou otočte
a krajina se před vámi rozprostře
jako maminčin sváteční ubrus . . .

JANA: Zdá se mi
že jsem chtěla vždy něco takového slyšet
člověku se zatočí hlava
a je mu, jako by se vyzouval z cizích
střevíců
které tlačí
jako by si před sebou postavil život
z dětské stavebnice
a dlouho se upřeně díval
jak se to nemění
Ale pane
ty úsměvy patřily o okénko dál

(Karel sklesle usedne zpět na svou židli. Jana upíjí limonádu. Chvilku je ticho. Michal pohlédne na hodinky. Dá si je k uchu. Zkouší je natáhnout, ale marně. Nechá je být)

KAREL (po chvíli): „Je to tu jako v čekárně."

MICHAL: Světlo zářivek s netečným
plynem
dopadá na utichlé
S hlavama o sebe opřenýma
s rukama zavřenýma snem
s krabicí kuřat na klíně
s nohama, které stopují
sebe samy od hodin ke dveřím
od dveří k hodinám

Čekají na vlak
na hrušky z jabloně
na zázrak v podobě zjevení na zdi
nebo obyčejného pohlazení
Ale od stropu zazní jenom známý hlas
unavené dívky z výpravny:

Na první koleji je přistaven
osobní vlak nula dvacet pět
do Láskova — Samotova
Směr: Tesknice, Krvová, Zoufánky
nad Slepotou, Veselí Mezihostí,
Snahov, Nevěřím, Útěchov, Vzteková, Vinařice, Zradov a Vzdorov nad Věčnou

Urychlete prosím nástup, vlak je připraven k odjezdu.

Konec básnění.

(Jakoby z dálky sem zaznívá hudba dvanáctistrunné kytary, Jana si položila hlavu na ruce a snad usnula, Karel stojí opřen opodál a kouří. Michal se sklání nad spící Janou. Po chvíli se probudí, oba na ni pohlédnou.)

MICHAL (se ptá): „Copak se ti zdálo?"

JANA (si protře oči): „O nepřesnostech."
Utíkání domů po obrubě chodníku
Detailní záběr: úsměv
úsměv
úsměv —
ruce
a: „Kolik je hodin?"

Nenosím hodinky. Nosím raději
tvůj hlas ve svém uchu, i když
je nepřesný a pokaždé mě splete;

Utíkám domů po obrubě chodníku,
úsměv a blízká něha . . .

Už zase předbíhám

(Karel zhasne cigaretu, přisedne si k nim a vytáhne z kapsy hrst úzkých, podlouhlých papírů)

KAREL: „Podívejte se, co jsem doma našel."

JANA: „Ukaž."

MICHAL: „To jsou telegramy."

(Každý si vezme pár a nahlas čtou)

MICHAL: Je to kluk, maminko.
Jarda

JANA: Matura v suchu.
Petr

MICHAL: Nejdražší odpusť.
Jana

KAREL: Hodně štěstí a zdraví.
Lachovi

JANA: Umřel nám táta, přijeď.
mamka

KAREL: Přijměte upřímnou soustrast.
Lachovi

JANA: Je to kluk, maminko.
Petr

(Přichází číšník v bílém saku a inkasuje za limonádu. Karel i Michal se poctivě šacují, až dají dohromady hrstku mincí, kterou číšník zběžně přepočte, vstrčí do kapsy a odejde. Karel to glosuje s lehkou ironií)

KAREL: Podobáme se malým chlapcům
chudým čističům bot

s tím čekáním
na milión

MICHAL: „Víš, co bych chtěl?"
Rodit se znova, v každé chvilce dnel
Doběhnout čas a proutek s kouzlem
vzít mu!

Slyším tu však jen trylky dojemné,
na těžkou dobu srdečního rytmu.

JANA: (které se to nelíbí vstane) „Ale vždyť přece . . . vždyť . . ."

Není to málo
vířit
není to málo
rozpustit si vlasy
a mezi trávou
roztancovat píseň.

Není to málo,
vždyť, ty můj jitroceli
můj smutku,
hlíno polní,
není to málo —
žít.

Všechny mý písničky
jsou čarovaný z pláče
jako ty třešničky
do třešňovýho táče
který mi zesládnou
i když se těsto spálí.

Jsou jako kamínky
lámaný ze skály;

jsou jako kamínky
drobený ze stráně,
jsou jako kamínky
schovaný do dlaně,

jako ty kameny
k mletí na koláče.

Veselý písničky vyčarovaný z pláče.

(Světlo zvolna hasne)

DRUHÁ ČÁST

(Scéna tatáž. Hudba dvanáctistrunné kytary, která hrála v průběhu přestávky, zvolna utichá. Jana si vyndá z pletené tašky sešit a položí jej zavřený na stolek.)

KAREL: „Víte, co mě tak napadlo, že bych chtěl někdy dojít až na konec větru."
(Jana se usmívá, Michal se směje)

MICHAL: Ale . . .
Na konci větru je
konečná
Vítr tam má mezi domy
malé, kulaté náměstí
kde se pokaždé otočí a
letí nazpátek
Je tam i kiosek, kde paní prodává
párky, limonádu, pivo a
větrové bonbóny

JANA: U toho kiosku se vítr zastavuje
aby si popovídal
Opře se, až se budka zakymácí
„No tak, no tak," řekne ta paní
a vyjde na chodník
„Co je nového?"

MICHAL: „Ani se neptejte," vzdychne vítr
a nalije si pivo
„Letím do Azor, a představte si,
u Lisabonu
zas pohřbívali do moře
nějaký zastřelený.
Nad Madridem řvali diváci na corridě
a v Pyrenejích si vám ten sněžnej muž
už sám rozdělal oheň.
Ve Francii si zrovna zpívalo děvče na poli
tak jsem je pokropil
ale jí to bylo vhod. Zalítla do stohu
a chasník za ní.
No, v Mnichově měli shromáždění,
hlasovali pro zvýšení populace.

Potom jsem to vzal přes Šumavu
a byl jsem tu."

A vítr dopil svoje pivo
poodlétl si za budku
kde se vypršel
aby ho to tak netížilo
na zpáteční cestě přes Mnichov,
kde se hlasuje,
přes Francii, kde se už zase sklízí,
přes Madrid, kde už odklidili
mrtvého býka, nebo toreadora a
odpadky z arény,
přes Portugalsko, kde se ještě střílí

Teprve u Madeiry
se znovu napije
buď vína, nebo slané
staré, slané vody

(Jana otevře sešit a čte si v něm)

KAREL (po chvilce): „Co se to učíš?"

JANA: „Čas, čili časování . . ." (A jako by si opakovala učivo, nenápadně to adresuje Michalovi)

Já sice
pochybuji a chybuji
já sice pochybuji a chybuji
ale ty vyloženě

chybíš.

MICHAL (to pochopil a neohrabaně se ospravedlňuje)
Neumím najít na tvé ruce
tajemné rýhy
které splétají síť
kde uvízne zlatá rybka
Neumím zaplést ruce do tvého těla

Jdu-li však od tebe
nevyhýbám se loužím

Je to málo?

JANA: „Ale vážení, mně hrozí ta maturita!" (Zoufale zalistuje sešitem, potom jej sklapne a)

Vytvořte synonyma
ke slovu zmatek
a pojednejte
o jejich
významových rozdílech
dále
nahraďte slovo „hrnout se"
slovem podobného významu
a pojednejte
o užití těchto slov

Zmatek se hrne
na moji ubohou hlavu
hučí jak lavina
Vytvořte synonyma
na moji ubohou hlavu
řekněme
hlavina
ve tvaru makovice
a proto
zmatkovice
podobná ohni, hořícímu máku
jiskře a rzivé
paličově dceři
za dané situace

prostě

palice

KAREL: „A neučila ses »jak zabít pohádku?«"

(Jana se na něj nedůvěřivě podívá a Karel podává výklad)

Z fyzikálního hlediska
vyšetříme tlamu drakovi
Za přítomnosti člena požární stráže a jednoho pyrotechnika

Zapálíme nad mraveništěm keř
a pomocí stowatových zesilovačů
sledujeme, jestli se ozve
tichounké „Pomoz, Honzíku . . .“

a jestli ne
když ani holuby nedonutíme
přestrojení za Popelku
přebrat hrách
a princezna, které jsme sňali
zlatou hvězdu z čela
uprchne za hory a devatero řek

smetem to nenapádně všechno do koše
jako když dítě rozebralo budík

Jen kvečeru
stará paní
co poklízí laboratoře
najde tu hvězdu
v koši na odpadky

Zamkne dveře
a připevní si ji
před sklem okna
do vlasů

Nikdy se nedovíme
že byla královnou

JANA: „Ale ano, naučím se to.“ (Zastrkuje sešit do tašky) „Všechno se to naučím. Jenom jsem tam nikde nenašla psáno, kdo jsme. Asi jsem si to zapomněla poznamenat.“

MICHAL: „Kdo jsme?“

Rosteme jako z čertova semínka
Sotva nám začnou padat
první zuby
už jsme zamilovaní
a všemi svými láskami
praky a diplomy, dírami v kalhotách
a blátem na koberci
píšem malé dějiny
jednoho života

Později se nám podaří
vybojovat si
skvělé umístění v závodech
o Zlatou Fatu Morganu
ale namísto ovací a květin
nás divně znervoznělí
zavolají tam
kde jsme jedli nejlepší polévku na světě

KAREL: Ta která si po večerech
zaznamenávala naše malé dějiny
v síni svého srdce
se bude jmenovat už

Jako ze škrábnuté desky nám
bude znít v uších
šepot sousedek na schodišti
Tak už odešla . . .

MICHAL: A potom uděláme ještě
několik věcí
(do vzdálené hudby)
opravíme baterku, procestujem půl světa
sníme hlemýždě, změníme někomu život
ukradnem chryzantému
zatopíme si v kamnech

KAREL: Až na nás budou
volat podruhé
tak divně znervoznělí
budeme dělat
že je neslyšíme

Náš pokoj se začne měnit v moře
Strop se rozvlní
a jako by se kdosi
neopatrně dotkl vypínače
zhasne slunce

(Hudba — stop)

Zase budeme to
osamělé a bezbranné
a znovu jako na začátku
aby nás někdo pochoval

JANA (si jednou rukou drží pletenou tašku, přehozenou přes rameno, a druhou pomalu zasouvá židle k stolku; přitom jemně)

(Hudba pokračuje)

Daleko za řekama
a velkou zlatou bání
takový ráno
vymalovávaný
jak hrnek z porculánu

Takový svítání
jak peří při draní
bílunký
bělunký
cukřence cukrový
muškátový

(Pomlka — zvolna se obrátí k divákům)

Bude to ztichoučka
medový kolíbání
bude to
ospalá kopretinka

Bude to
ztichoučka
spaní hluchavkový

voňavá
čmeláčí
čmeláčinka . . .

(Všichni tři společně odcházejí. Hudba po jejich odchodu zesílí, chvíli ještě pokračuje a pak končí)

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

Ve Svitavách během Festivalu ruských a sovětských her byla instalována výstava Antonína Vorla, šéfa výpravy Divadla bří Mrštíků v Brně, pod názvem Scénografie sovětských her.

Scénografická tvorba Antonína Vorla představuje kolem 350 realizací výprav uskutečněných v nejrůznějších divadlech, ve kterých působil. Soubor díla jasně ukazuje na svébytný umělecký profil svého tvůrce a zároveň je přesvědčivým odrazem vývoje našeho poválečného jevištního výtvarnictví. Výběr návrhů a maket k sovětským hrám dokazuje, že vztah k sovětské divadelní kultuře hluboce ovlivňoval tvorbu našeho poválečného divadelnictví.

Antonín Vorel si přinesl k divadlu osobité malířské vidění, které často uplatňoval v době svého působení v mládežnickém divadle Julia Fučíka v Brně. Malířské pojetí výpravy má mnoho omezení pro výslednou inscenaci, vývojově však sehrálo závažnou roli v cestě za stylizací a za uplatněním principů světelného divadla, které v scénografické tvorbě otvíraly tvořivé možnosti herecké práce i uplatnění mizanscény. Konečným výsledkem je inscenace metaforicky vyslovující mnohoznačnost našeho života a bohatství myšlenek nalezených v tvůrčím procesu herecké a režijní práce. Tento vývoj odráží ve Vorlově díle realizace Furmanovova Čapajeva (1958) jako počátek a inscenace Lunačarského Cromwella (Státní divadlo Brno 1967) jako jeden z vrcholů vývoje, který stále pokračuje v nových podobách.

Zajímavou kapitolou výstavy jsou návrhy k amatérským inscenacím, především pro Divadelní studio J. Skřivana v Brně a Lidové divadlo ve Svitavách. Ve svitavských inscenacích Simonovovy Ruské otázky nebo Vampilovova Červnového loučení se příznivě a inspirativně uplatnila shora uvedená tendence Vorlovy tvorby, především v sugestivní atmosféře, stylově odpovídající křehkosti Vampilovovy komediální lyriky nebo kontrastním faktům a zvratům Simonovovy aktualizované publicistické hry.

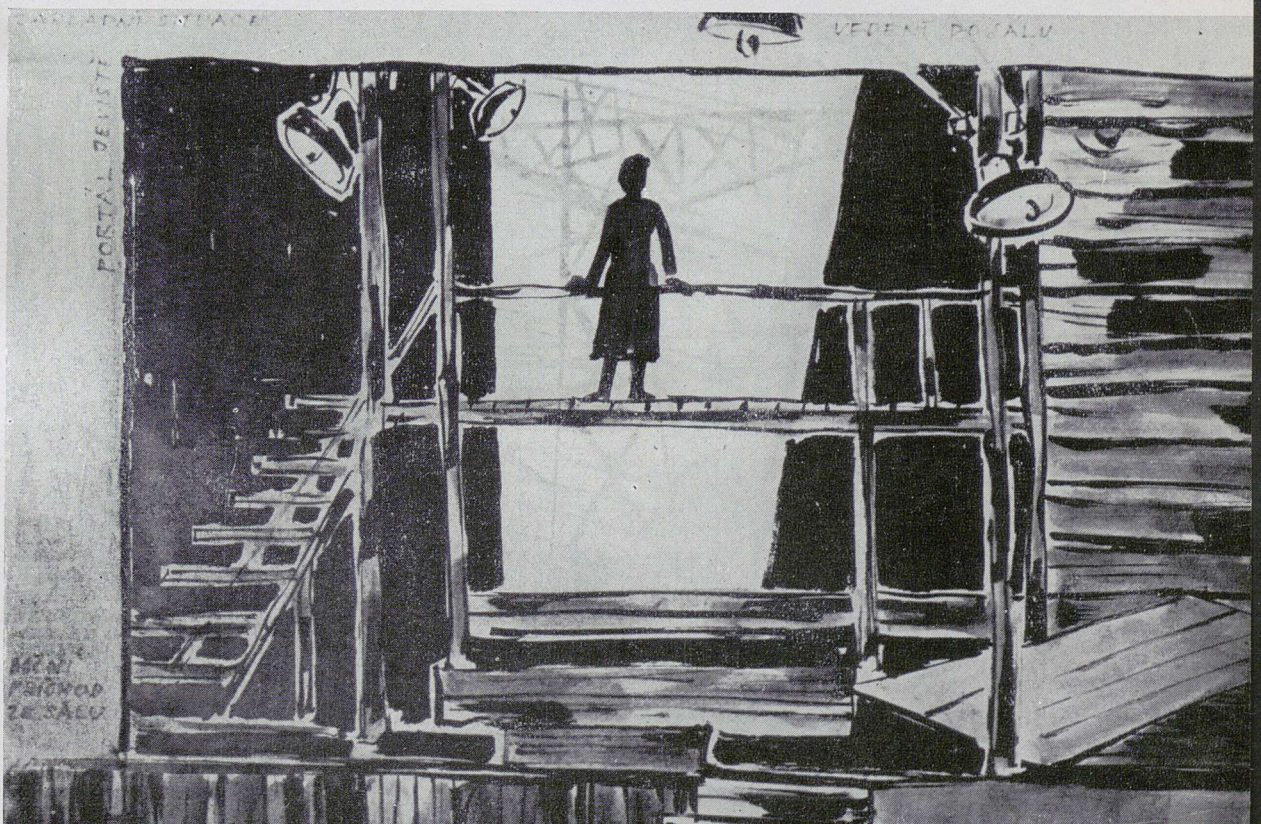
Výstava scénografických prací je vždy pro diváka dílčí informací, nelze z ní získat úplnou představu o inscenacích. Provedeme-li však srovnání autentických zážitků z představení a dalšího dokumentačního materiálu k herecké a režijní podobě vystavených prací, zjistíme, že Vorel dospěl ve svých nejlepších projevech k důslednému uvolnění prostoru k tvořivé a obrazivé práci herce, že umí inspirovat a dá se inspirovat režisérovou mizanscénou.

P. P.

Toto číslo bylo redakčně uzavřeno v prosinci 1976. Na titulu Ostrovskij, Kdo hledá najde, v provedení gottwaldovského Svitu. Foto Holomý

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

Nahoře Vorlův návrh pro Simonovovu Ruskou otázku, dole pro Arbuzovovu Irkutskou historii. Exponáty svitavské výstavy fotografoval Zd. Holomý



Ústecké Činoherní studio uvedlo koláž ruských a sovětských autorů pod názvem Čas naději. Foto Hucek