

AS80

AMATÉRSKÁ  
SCÉNA

4 Kčs

12





MALÉ DIVADLO ÚSTÍ NAD L. – P. HACKS: SNY PANNY  
ROZICKY. FOTO A. CEJCHAN

# FESTIVAL MLADÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA PODĚBRADY

NA TITULU STUDIO LUDUS BRATISLAVA – B. BRECHT:  
MALOMĚŠŤAKOVA SVATBA. FOTO V. HANZL

LIDOVÁ KONZERVATOR STŘEDOČESKÉHO KRAJE – E. A.  
POE, L. JANEČKOVÁ: MASKA ČERVENÉ SMRTI. FOTO  
V. HANZL



Rok 1980, ve kterém se koná VI. svazová konference Svazu českých divadelních ochotníků, je rokem 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou. Je to rok, ve kterém také vrcholí společné úsilí všeho československého lidu o splnění šesté pětiletky.

Na tomto úsilí se aktivně podílejí členové Svazu jak poctivou prací na svých pracovištích, tak zájmovou uměleckou činností. XV. sjezd KSČ charakterizoval zájmovou uměleckou činnost jako nedílnou součást socialistického způsobu života a jako významný prostředek rozvíjení tvořivých sil a schopností lidu.

Toto vysoké ocenění funkce zájmové umělecké činnosti v životě socialistické společnosti zavazuje Svaz k ještě intenzivnější práci na úseku amatérského divadla. Svaz bude prostřednictvím divadelních souborů působit na veřejnost, přibližovat jí hodnoty socialistické kultury, podílet se na estetické výchově dětí, mládeže a dospělých. Členové souborů, zvláště mladí lidé, budou připravováni na společensky prospěšnou činnost. Mimořádná pozornost bude věnována rozšíření a zkvalitnění tvořivé aktivity v jednotlivých druzích amatérského divadla bezprostředně spjatých se současným životem, agitační a masově politickou prací. V tomto smyslu bude Svaz dále rozvíjet spolupráci se společenskými organizacemi, tvůrčími uměleckými svazy, zejména Svazem českých dramatických umělců, a kulturně výchovnými zařízeními. Ve spolupráci se státními orgány bude se Svaz spolupodílet na vypracování Pětiletého plánu rozvoje amatérského divadla.

Svaz bude v příštím období intenzivně využívat výsledků získaných v průběhu II. národní soutěže divadelní a občanské aktivity členů SČDO a výsledků

# **Programové prohlášení VI. svazové konference Svazu českých divadelních ochotníků 1980**

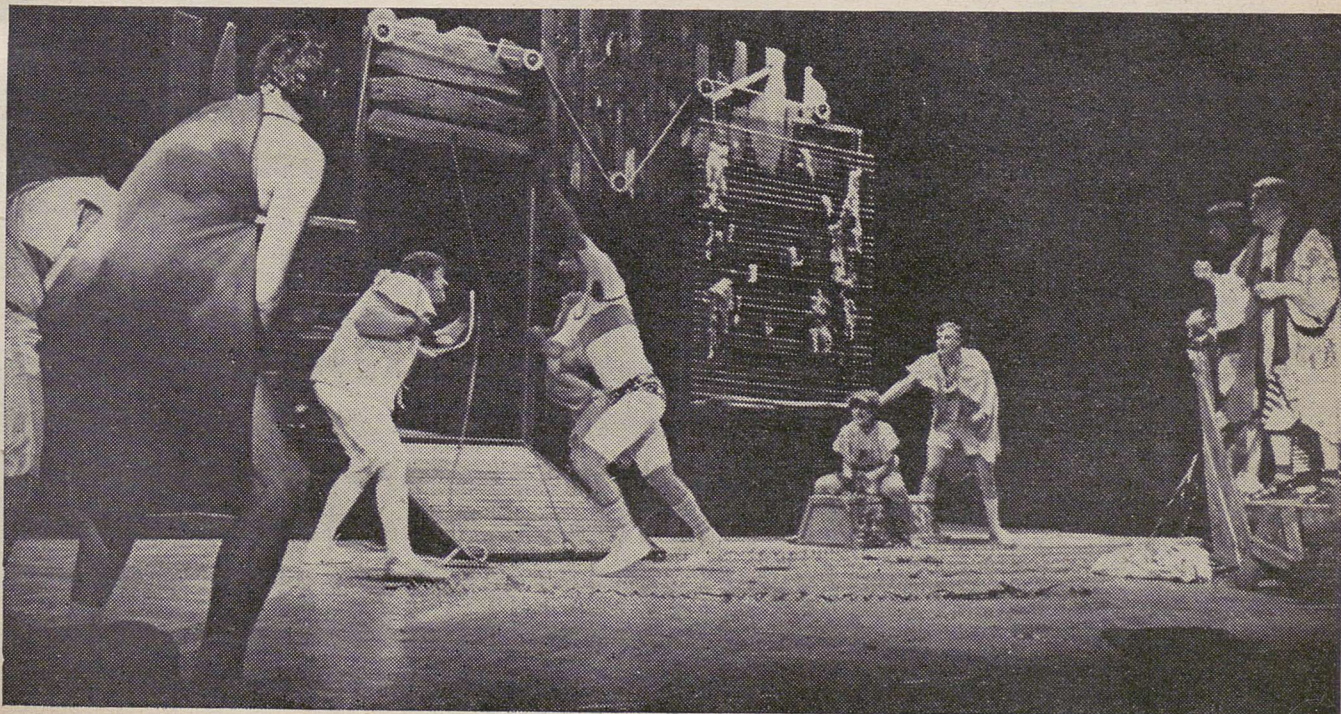
dalších přehlídek amatérské umělecké činnosti. Zejména se bude podílet na soutěži Stuha 7. listopadu, pořádané na počest Velké říjnové socialistické revoluce.

Svaz bude obohacovat svou činnost o poznatky a zkušenosti z amatérského divadla na Slovensku. Bude také využívat nejlepší zkušenosti zvláště ze socialistických zemí.

Členové Svazu budou i nadále přispívat k rozvoji naší socialistické společnosti a socialistické kultury svou prací na úseku amatérského divadla v souladu se závěry 15. pléna ÚV KSČ a sjezdu naší strany.

SVAZ ČESKÝCH DIVADELNÍCH OCHOTNÍKŮ

DS REVNICE – W. SHAKESPEARE: TROILUS A CRESSIDA. FOTO STOLL



## PO HRONOVĚ 80 ANEB AMATÉŘI A SOUČASNÁ HRA II.

Letošní žatva současných textů na Hronově byla – řekněme to opatrně – slabá. Dokonce slabší než v mnoha ročních předtím. A to se právě pro zajištění této oblasti dramaturgie udělalo mnoho, ba nejvíce. Neboť jsme všichni velice upřímně a z té duše chtěli, aby právě na tom slavném hronovském ročníku vyslovilo amatérské divadlo svůj vztah k přítomnosti zcela otevřeně a nepokrytě na hrách, které zobrazují realitu těchto dnů. (Tím také jenom upřesňuji o jaké současné hry mi jde – nikoliv jenom o ty, které napsal žijící autor, ale především o ty, jejichž námět je ze života a o životě dnešních lidí.) Čtení bylo tedy veliké, ale výsledek mu neodpovídal. A to – opakují znovu – se v tomto směru dělalo všechno, co je v rámci dosavadní praxe metodické pomoci možné. Dokonce jsme se tuto praxi pokoušeli jistým způsobem překročit zřízením ústřední dramaturgické komise při UKVČ. Leč nepodařilo se. Bylo by chybou zastírat si tento neúspěch. Ale stejně tak by bylo chybou hledat příčiny jenom jednorázové, krátkodobé či dokonce se domnívat, že amatéři nemají o současné hry zájem.

Na Hronově byla vlastně jediná hra tohoto typu – divadelní přepis úspěšné televizní hry Jiřího Hubáče Ikarův pád. Představili se s ní Čelákovičti a předvedli tu poctivou, důkladnou a promyšlenou inscenaci, která se herecky opírala o tradiční postupy psychologického realismu. Kádyby však neexistoval zajímavý problém přepisu televizního scénáře do jevištní podoby, tak vlastně nebylo příliš o čem hovořit. Tím – aby bylo jasno – nikterak nezlehčuji práci čelákovických. Na Hronov rozhodně patřila. A navíc svým úspěchem u diváků dokázala, že dramaturgická volba jak tematikou, tak jejím pozitivním řešením, které sází na základní lidské hodnoty, byla naprosto oprávněná. Tyhle klady nelze smlčet. Ale říkám-li, že nebyť problému převodu z jazyka televize do jazyka divadla, nebylo vlastně o čem hovořit, míním tím fakt, že tímto představením se amatérské divadlo nedostalo v žádném směru k osobitě a neopakovatelné výpovědi o lidech našeho času.

Nečiním si žádné iluze o tom, že amatérské divadlo může samo ze sebe produkovat tvorbu současných her nebo že může jít v tomto směru po stezkách, které se zcela rozcházejí s divadlem profesionálním. Je na něm silně závislé a přebírá jeho podněty – zejména pokud jde o špičkovou dramaturgii v oblasti domácí dramatické produkce nebo produkce socialistických zemí. Případů, kdy amatéři uvedli současný text vysoké kvality v československé premiéře, je jako šafránu. Vlastní iniciativa jde, bohužel, spíše opačnou cestou – řada amatérských souborů hraje s oblibou dramatické texty, u nichž současnost znamená pouze pravděpodobnou shodu s jistým výsekem skutečnosti a nikoliv ideově-tematický základ, který klade vysoké nároky. Jak svou myšlenkou, tak uměleckou úrovní. Ale o tom bude řeč až později, protože i tento problém má své hlubší kořeny. Teď mi jde o něco jiného – o to, abych objasnil, v čem je neopako-

vatelnost a jedinečnost výpovědi amatérského divadla o současnosti. Nebo také: v čem je pro amatérské divadlo jako specifickou oblast divadelní tvořivé činnosti nezbytná. A snažím se tu dokázat, že zřejmě nikoliv v tom, že si amatérské divadlo je schopné vytvořit naprosto zvláštní dramaturgii, odlišující se od profesionálů. Alespoň ne v takové míře, abychom mohli mluvit o jevu, který má výrazné kvantitativní i kvalitativní rysy.

V tuto chvíli by někdo samozřejmě mohl vznést onu obvyklou námitku: jestliže tu existuje taková závislost, jak tedy amatéři mohou hrát úspěšně současné hry, když víme, že i profesionální divadla tu mají své problémy. Ano, i takto se lze na celou záležitost dívat a ledacos tím vysvětlovat. Přinejmenším tedy obtížnost hledání současného textu pro amatérský soubor, který musí přece jenom daleko více přihlížet při dramaturgické volbě k různým vnějším okolnostem než profesionálové.

Ať už pod tyto vnější okolnosti počítáme třeba to, že soubor má silnější ženskou část než mužskou nebo že má velice složité a obtížné provozní podmínky. Kdo jakkoliv někdy hledal pro amatéry současnou hru – a vůbec jakoukoliv hru – ví, co všechno tu hraje svou roli. Takže zajisté můžeme připustit, že pole, na němž se při volbě současné hry pohybují amatéři, je těmito vnějšími okolnostmi oproti profesionálům zúžené. Dokonce bychom tu mohli říci tak, že ne každý amatérský soubor musí najít z repertoáru profesionálních divadel špičkovou současnou hru, kterou může provést alespoň s minimální nadějí na úspěch. Neboli můžeme přiznat, že amatéři jsou na tom v dramaturgické sféře současných textů o něco hůře než profesionálové a že tu platí jakási úměra: čím méně kvalitních současných her uvedou dramaturgie profesionálních divadel, tím méně můžeme očekávat tyto hry na amatérských jevištích.

Potom jsou amatéři odkázáni především na to, co vydává DILIA. A tohle je zatraceně složitý problém. DILIA není dramaturgickým orgánem, je agenturou. Neshledá-li v textu žádné závažné ideové prohřešky a poklesky, nemá důvodu text nevydat – pokud samozřejmě nejde o vyložený výplod grafomana, jenž nemá naprosto žádné ambice než ty, že chce psát a být hrán. Jak známa praxi řadového amatérského souboru, tak při hledání současné hry je odkázán na to, aby prostě buď listoval v různých seznamech, kde se orientuje většinou podle obsazení, nároků výpravy a stručného obsahu, nebo aby přečetl množství textů, které DILIA vydává ve svých známých desetikorunových sešitech.

A tady jednoho dne narazí na hru, která se mu zdá být vhodná a kterou považuje za realizovatelnou se svými silami a ve svých podmínkách. Někdy má soubor větší ambice, jindy ne. Ale ať tak či onak: hra je vydaná, lze ji tedy hrát, a už se nenajde nikdo, kdo by soubor upozornil, jaký má text problémy a nedostatky. Nebo dokonce na to, že jde o text špatný, kterému se profesionálové vyhýbají už předem, protože jsou si vědomi toho, že by plytvali síly na úkol, který je nezdolatelný.

Jistě: školíme a budeme nadále školit především amatérské režiséry v jejich způsobilosti a dovednosti posoudit literární i divadelní kvality textu už předem. Učíme je být dramaturgy na stupni, který odpovídá současným nárokům na divadlo. Ale tím ještě vůbec není řečeno, že každý může a umí tyto nároky plně uplatňovat. A to jak při výběru hry, tak zejména při vypracování dramaturgicko-režijní koncepce, která může být spolehlivým základem pro bezpečné zvládnutí jevištních výrazových prostředků. A tak potom logicky dojde k řadě problémů.

Dejme tomu, že se soubor dostane do vyššího kola sou-

těže. V něm chtěj nechtěj musí padnout první otázka: jak se soubor vypořádá s úskalími, která na něj cíhala v textu. Známe jako porotce velice dobře ty nepříjemné okamžiky, kdy soubor přijede v nejlepší vůli představit se současnou hrou. A my musíme – když předtím samozřejmě oceníme pozitivnost této dramaturgie jaksi obecně – buď upozorňovat na četné nedořešenosti vlastní struktury textu, které nepřekonal ani inscenace, nebo dokonce musíme vyslovit své pochybnosti nad tím, zda hra jako celek má dostatečnou úroveň. Nemám tyhle okamžiky rád. Neboť vím, co bude následovat – soubor se brání tím, že text je přece vydán a že on přece nemá schopnosti a síly opravovat nedostatky, které neopravili jiní.

Nastoupí potom většinou dlouhý rozhovor zásadního metodického rázu, ale o tom teď nechci psát. Mířím k jednomu jedinému: že z nejrůznějších důvodů výběr současných her v amatérském divadle, jejich dramaturgické posouzení i dramaturgicko-režijní analýza často už předem uzavírá cestu k pronikavým výsledkům, k oně jedinečné a neopakovatelné výpovědi amatérů o současnosti.

Udělal jsem si ve Východočeském kraji takovou dramaturgickou statistiku o sezóně 1979–1980. Hrál se tu 23 her, z toho současných českých a slovenských textů skoro čtvrtina. Jenže: jen 6,6 procent – jak jsme také vyčíslili – bylo takových textů, které svou náročností měly předpoklad poskytnout inspiraci k představení, jež by společensky a umělecky mířilo k metám nejvyšším. Když k tomu připočteme 2,5 procent současných her sovětských a ze socialistických

zemí, znamená to, že tu na území v amatérském divadle nesporně silným bylo 9,1 procenta souborů, které mohly potencionálně přispět současnou hrou k dramaturgii 50. Hronova. Ale zdůrazňuji to slovo potencionálně, protože ani jeden z textů nebyl do té míry hotový, dokonalý a perfektní, že by bylo možné jej vzít bez problémů a spolehnout se při inscenaci jen a jen na jeho kvalitu. Bylo zapotřebí vysoce tvořivé přípravy dramaturgicko-režijní koncepce a neméně tvořivého zápasu při jevištní realizaci. Neznám čísla z jiných krajů ani z celé ČSR. Ale viděl jsem většinu představení současných her navrhovaných pro Hronov na mezikrajové přehlídce: cesta k jedinečné a neopakovatelné výpovědi amatérského divadla o současnosti byla zahrazena v nějaké podobě tím, že soubor se nevypořádá s nástrahami textu.

Nenaříkám ani nad úrovní současných her, ani nad úrovní dramaturgické práce v amatérských souborech. To vůbec ne. Směřuji zcela jinam. K otázce, zda neskončila jedna etapa vztahu amatérského divadla k současným textům, zda nebudeme muset hledat v plně širší jiné formy, jak pomáhat amatérům zdolávat tento prvořádký úkol. A říkám-li v plně širší, myslím tím celý okruh otázek soutěží, metodické pomoci i spolupráce profesionálů. Abychom ovšem mohli na tyto otázky konkrétně odpovědět, musíme jít ještě dál. Musíme analyzovat především dosavadní přínos současné hry pro specifiku amatérského divadla. Což bude tématem další úvahy.

JAN CÍŠAR

## MEZI 50. A 51. JIRÁSKOVÝM HRONOVEM

Padesát ročníků Jiráskova Hronova jako vrcholové přehlídky československého amatérského divadla, představuje sílu a životaschopnost českého a slovenského národa v historickém zápase o národní suverenitu a sociální pokrok. Je také důkazem významné, nezastupitelné společenské funkce, kterou ochotnické divadlo v naší společnosti zastává.

O 50. Jiráskově Hronovu vyšlo mnoho zpráv v denním tisku, rozhlase i televizi. Byla po zásluze oceněna především práce ochotníků, kteří se přes tři soutěžní stupně propracovali až na jubilejní 50. Hronov. Byla oceněna dramaturgická skladba programu, i když s výhradami, které se týkaly zejména malého zastoupení současných her.

Snaha ochotníků vyjadřovat se k dnešku prostřednictvím klasických textů nebo hrami současných dramatiků s náměty historickými je ve velké části inscenačně úspěšná, ale nepřináší to základní: hovořit o člověku socialistické etapy, o jeho osobních i pracovních problémech. Je třeba ovšem poznamenat, že tato otázka je poněkud širší; neomezuje se jen na dramaturgii amatérského divadla, ale postihuje citelně i profesionální oblast. I na 50. Jiráskově Hronově se potvrdila platnost lidového rčení, že všechno má svůj rub i líc. Početná zastoupení a účast profesionálních divadelních pracovníků, funkcionářů SČDU, dramatiků, zástupců různých ústředních institucí a orgánů na 50. Jiráskově Hronově spolu s ohlasy hromadných sdělovacích prostředků vy-

volala potřebnou diskusi o nutnosti vytváření optimálních podmínek nejen pro tvorbu her se současným tématem, ale i pro jejich širší publicitu. A hlavně pro jevištní realizaci.

V soutěžním výběru ČSR na 50. Jiráskův Hronov bylo celkem čtyřicet jedno představení z toho bylo 15 her se současným tématem. (7 českých a slovenských, 5 sovětských, 3 z ostatních socialistických států). Tento počet by mohl být uspokojivý, když uvážíme, že šlo o vítěznou inscenaci z předchozích dvou či tří soutěžních stupňů z celé ČSR. Méně uspokojivé však byly inscenační výsledky, které ukázaly na nedostatečnou přípravu dramaturgů a režisérů ochotnických souborů, zejména pokud jde o ideově správný výklad obsahu hry a autorovy myšlenky. Mezi těmito hrami byly ovšem i takové, které – tak jak jsou napsány – neodpovídají zcela obecným představám o vysoké náročnosti současného socialistického dramatu.

Po každém Hronově je patrná snaha souborů i řídicích orgánů vycházet poučeně z dosažených výsledků při plánování své další činnosti. Hlavně to znamená neopakovat staré chyby a nebát se jít po neprošlapané cestě, kterou některé odvážnější soubory naznačily či vytyčily.

V soutěžním řádu pro rok 1981 se z těchto zkušeností vychází a věnuje se pozornost především českým a slovenským hrám vzniklým po roce 1971, které se zabývají současnou tematikou. Klade se ovšem důraz na zvýšení ideovosti a při jejich inscenování na výrazné pozitivní vyjádření myšlenky

hry, které má být vždy zásadně v souladu se zásadami kulturní politiky KSČ.

Přirozeně, že máme na mysli jen hry, do kterých jsou tyto principy při jejich napsání již vloženy. V této souvislosti nelze nepřipomenout sovětské hry, které požadovanou kvalitu splňují, ale jejich frekvence na našich jevištích není uspokojivá.

Všichni jsme si vědomi, že amatérské divadlo vytvářejí lidé ve svém volném čase a často s obětmi, které jsou pro „nezúčastněné“ těžko pochopitelné. Jsou soubory, pro které účast na vrcholných přehlídkách je prestižní záležitostí, a na druhé straně jsou zase soubory, které si hrají pro sebe a o žádnou „slávu“ nestojí.

Obojí je patrně extrém. Přes všechny úspěchy, které nám amatérské divadlo doma i v zahraničí za sebou, stále je na čem pracovat. Vzestup amatérského divadla, jako ostatně všeho, na čem se podílí tvořivá síla lidí, je podmíněn soudržností všech zúčastněných, pevným odhodláním společně nacházet cesty k dosažení těch nejvyšších cílů a společně objevovat krásy, které nám divadlo poskytuje. Vzájemná důvěra, úcta i láska k dílu, které tvoříme a které je obrazem naší doby, by měla být základním spojovacím článkem všech ochotnických souborů. I zde bychom měli čerpat z čerstvých zkušeností, zamýšlet se společně nad tím, co je třeba pro 51. Jiráskův Hronov zlepšit i co je třeba „z gruntu“ postavit znovu. Cesta vpřed je vždycky otevřená. Pro všechny. Viktor Oktábec

# ERBENŮV ŽEBRÁK 1980

Krajská přehlídka divadelní klasiky, memoriál Jiřího Beneše, se konala v tradičně příjemném prostředí a za vzorné péče hostitelů i neutuchající pozornosti diváků. Účast byla letos bohatá. Sedm středoevropských souborů a jeden host severočeský tu ukázalo výsledky své práce. Ani na dětské diváky se nezapomnělo. Dětská scéna ze Slaného zahrála dvě představení hry o tom, jak jel Odysseus domů.

Bohatý program Erbenova Žebráku 1980 nás nutí vzpomenout na nedávná hubená léta, kdy pořadatelé horko těžko sháněli alespoň minimální počet inscenací klasiky. Původně totiž byl Erbenův Žebrák přehlídkou české klasiky, ale protože inscenací bylo stále méně, byl statut přehlídky asi před čtyřmi roky rozšířen i na klasiku světovou, aby se přehlídka vůbec mohla konat. Zdá se ale, že za poslední dva roky došlo v dramaturgii amatérských souborů k jisté vnitřní proměně.

Oblast klasického repertoáru se stále rozšiřuje, pravděpodobně proto, že dobrých současných novinek není mnoho. Nebude to patrně jediný důvod, hraje tu jistě roli i skutečnost, že vyspělejší soubory dostávají chuť změřit své síly i na klasickém textu, jehož interpretace je obtížnější než pojetí textu současného.

Více než kde jinde vystupuje tu do popředí nutnost výkladu, který by souzněl s problematikou života dnešního člověka. Tím nemám na mysli vpašování tak zvaných aktuálních šlehů komunálního charakteru do textu, ale cílevědomou koncepční práci celého kolektivu tvůrců inscenace. A to je, samozřejmě, práce náročná, která se bez intelektu a fantazie neobejde. Inszenace souborů, které se zúčastnily Erbenova Žebráku 1980, přinesly bohatý materiál k tomuto problému.

Nejzdařilejší inscenací přehlídky byl bezesporu Shakespearův Troilus a Cressida, kterého s použitím překladu E. A. Saudka upravil A. Koenigsmark a ve výpravě I. Žídka j. h. nastudoval s Divadelním souborem MĚKS v Řevnicích Radan Rusev j. h. Jde o úpravu značného rozsahu, která zachovává základní příběh, velmi přesně tlumočí autorovu základní myšlenku, ovšem v nových moderních souvislostech.

O Tróju tu zápasí dvě „mužstva“.

Krutě cynické a v případě potřeby ani vraždy se neštítící „mužstvo“ Řeků a svatými ideemi se ohánějící „mužstvo“ Trójanů. Ale jako by to byly dvě strany téže mince: oběma „mužstvům“ už válčení zevšednělo, obě „mužstva“ vědí, že to, oč oficiálně bojují, totiž krásná Helena — v inscenaci reprezentovaná nestydatou loutkou — vůbec nestojí za to, ale obě nemohou v boji přestat z prestižních důvodů.

Uprostřed bitek a pitek těchto dvou soupeřů se rodí láska dvou mladých lidí: pro ideu nadšeného Troila a Cressidy, jejíž otec zradil Tróju a přešel k Řekům. Na rozdíl od některých jiných lásek, tato láska neodolá náporu podezřívavosti a cynismu. Není to radostný obraz světa, který nám inscenace ukazuje, ale varující. Základní koncepce, daná úpravou textu, je důsledně rozvíjena ve všech složkách inscenace. Je sdělná, protože jednotlivé situace jsou ve většině případů vypracovány zcela konkrétně a v některých případech přecházejí do metafory (např. první setkání Troila a Cressidy, boj Hektora s Ajaxem, ráno před bojem s Achillem atd.).

Bez úpravy textu se neobešla ani inscenace Tylova dramatu Drahomíra a její synové, nastudovaná Divadelním souborem Tyl při MĚKS v Říčanech v režii Václava Špirita a ve výpravě Jarmily Mařátkové. Spočívá především v jazykové úpravě, která citlivě modernizuje, aniž by stírala osobitost Tylova jazyka, a ve škrtech, které krátí nepodstatná místa a přizpůsobují obsazení možnostem souboru. Režisér koncipuje inscenaci jako střetnutí dvou stejně silných táborů, z nichž každý má na řízení státu jiný názor.

Nesnáží se pro některý z nich získat divákovy sympatie tím, že by ten druhý zesměšnil nebo oslabil, ale s maximální mírou objektivitu a zájmu o názory a činy reprezentantů obou táborů nutí diváka, aby sám soudil a zaujímal stanoviska. Vzhledem k základnímu problému, o němž se hraje, i k době, kdy se o něm hraje, není to cesta snadná, ale jak inscenace ukázala, je to cesta účinná. Její účinnost by se zvětšila, kdyby byly ještě víc prohloubeny lidské rozměry jednotlivých postav a jejich vztahy k partnernům byly bohatější.

Obdobný přístup k textu měl i divadelní soubor K. J. Erbena SKP

v Žebráku. V režii a scéně Františka Lorence nastudoval hru A. N. Ostrovského I chytrák se spálí (v překladu Jiřího Lexy). Moderní překlad nepotřeboval úpravy. Text byl škrty pouze krácen o některé pasáže, které už dnešnímu divákovi nic neříkají, v dialozích zhutněn a určitým zjednodušením přizpůsoben silám souboru. Základní koncepce vychází přesně z autora, staví do centra divákovu zájmu mladého kariéristu Glumova a sleduje jeho vzestup i dočasný pád ve společnosti, která dává všechny předpoklady k tomu, aby dělal kariéru způsobem, který si naplánoval.

Inszenace je přehledná, s čitelným záměrem, s přesným typovým obsazením. I když je v ní použito jednoduchých, možnostem souboru odpovídajících prostředků, je účinná. Pokorná služba autorovi se u této, svým tématem tak aktuální hry vyplatila. Zbývá dopracovat některé situace do konkrétnější podoby a přesněji vygradovat druhou polovinu inscenace.

Divadelní soubor ZK ROH Sklárný Kavalier Sázava uvedl v překladu Leoše Suchařípy drama A. P. Čechova Ivanov. Režisérem inscenace byl Čestmír Kovář, výtvarnicí scény a kostýmů Jarmila Křížková j. h. Až na některé škrty, jejichž smyslem je pouze krátit text, hraje se Čechovovo drama bez úprav. I základní koncepce vychází z autora. Smyslem inscenace je ukázat na příkladu titulního hrdiny konce těch inteligentních, vzdělaných a schopných lidí, kteří svou energii a aktivitu věnovali pokusům o zlepšení poměrů, v nichž žijí.

Jejich individuální snaha byla a musela být marná, protože jedinec proti systému nic nezmuže. Buď se nakonec přizpůsobí, nebo rezignuje anebo končí sebevraždou jako Ivanov. Tento záměr je v inscenaci čitelný především v postavě Ivanova, ne vždy přesně se promítá do postav, které ho obklopují a které tvoří jeho mikrosvět. Svůj podíl na tomto nedostatku má jak herecká nezkušenost, tak obecnost a nevěraznost. V okamžiku, kdy se i ostatní reprezentanti společnosti obklopující Ivanova dostanou k takové konkrétnosti, jakou je hrán Borkin (a v podstatě i Šabelskij, Lebeděv a Lvov), tato námitka odpadne.

Divadelní soubor Tyl při MĚKS v Rakovníku se zúčastnil přehlídky dvěma aktovkami: Klíperovou Veselohrou



DS ERBEN ŽEBRÁK – N. A. OSTROVSKIJ:  
I CHYTRÁK SE SPÁLÍ. FOTO P. STOLL

na mostě a současnou aktovkou bulharského autora Nikolaje Chajtova S lodkou v lese. Ponechme stranou Chajtova, jehož inscenace měla dobrou úroveň a poprávu si získala sympatie diváků, a věnujme pozornost výsledkům práce na klasickém textu Klicperově. Kromě běžných, charakter Klicperova jazyka nestírajících jazykových úprav, byla v textu provedena úprava, která se stala i základem koncepce inscenace.

Režisér Jaroslav Kodeš na rozdíl od autora nekončí příběh udobřením rozváděných stran, ale znova konfliktní situaci. Rozváděné páry se usmíří pouze po dobu přímého nebezpečí ztráty života. Jakmile jim kule přestanou lítat nad hlavou, je konec smíru a odpuštění a starý spor pokračuje. Jen když jde o život, dokáží poslouchat jeden druhého, kromě pana učitele, který je do té míry zaujat svým

nicotným osobním problémem, že je jakékoliv komunikace s okolím neschopen.

Jak ukázala inscenace, byl by tento výklad Klicperova textu možný, ovšem za předpokladu přesného vedení postav a konkrétního zpracování jednotlivých situací. Protože tento předpoklad není v inscenaci důsledně splněn, dílem pro hereckou nezkušenost některých představitelů, dílem pro průměrnou režisérských nápadů, z nichž ne všechny jsou „ze stejné opery“, není hlavní myšlenka čitelná tak přesně, jak by měla být. Nicméně je třeba ocenit odvahu k samostatnému myšlení, i když je realizace jeho výsledků zatím spojena s problémy.

Zdánlivě lehký, ale ve skutečnosti velmi těžký úkol si dal Divadelní soubor KP v Kácově nastudováním hry Aloise Jiráska Vojnarka. Lehký a zároveň těžký proto, že jde o hru obecně známou, mnohokrát inscenovanou, poznamenanou v povědomí divadelníků i diváků určitou konvencí, jak ji inscenovat. Je pravda, že hry z období

kritického realismu se svou povahou vzpírají různým novátorským koncepcím a svádějí k pietně muzeální interpretaci. Ale je také pravda, že inscenátoři často, z různých důvodů, této pietní muzeálnosti podléhají a uzavírají si tím cestu k objevování toho, co je v těchto hrách dodnes živého. V inscenaci souboru z Kácova, jejímž režisérem je Josef Pospíšil, je patrné obojí — kus konvence, ale i kousek života.

Režisér i herci pokorně slouží autorovi a v rámci svých možností celkem přehledně tlumočí divákům příběh. Ale jen Hruška a částečně Vojnarka existují v tomto příběhu jako živoucí postavy. U ostatních jsou jiskřičky života dušeny tu nezkušeností, tu bezobsažnou nekonkrétností nebo neživou patetičností. Situace často nejsou konkrétně domyšleny a zpracovány a nedávají tudíž příležitost k jinému jednání než k tlumočení textu. Ale i onen kousek života, který se v inscenaci objevuje, dává naději, že příští střetnutí souboru s takovýmto textem



MEKS REVNICE – W. SHAKESPEARE: TROILUS A CRESSIDA. FOTO P. STOLL

musí být úspěšnější, protože jde o soubor pracovitý a k sobě kritický.

Neméně těžký úkol si vytkl i Divadelní soubor Chodouň. Uvedl na přehlídce Jiráskovu Lucernu v režii Jarmily Dočkalové. Byl sympatický svou upřímnou snahou vyrovnat se s výtčným úkolem čestně. Ale naprostá nezkušenost způsobila, že přes všechno poctivé úsilí se mu to nepodařilo.

Jako host přehlídky vystoupilo Malé divadlo, soubor ZK ROH STZ v Ústí nad Labem s inscenací hry Gabriely Preissově Její pastorkyňa. V dramaturgické úpravě a režii Rudolfa Felzmanna a ve výpravě Jaromíra Liera přineslo živý důkaz toho, že je možno najít cestu, jak objevit život ve hrách období kritického realismu a nepodlehout pietní muzeálnosti. Jistě to není cesta jediná, která by posloužila jako recept, protože v umění žád-

né recepty neplatí. V tomto konkrétním případě vedla tato cesta k inscenaci s aktuální hlavní myšlenkou, tlumočenou přesvědčivými divadelními prostředky.

A přitom nejde o nic jiného, než o dopátrání se toho, o čem Preissová hru vlastně napsala. Je to skryto v názvu hry a stačí jen dát důraz ne na „pastorkyni“, jak jsme si častým omíláním zvykli, ale na „její“ — tedy na Kostelníčku. A rázem se těžiště zájmu přesouvá od nešťastné zohavené Jenůfy, jejíž problém je sice dojemný, ale to je také všechno, na typ člověka, který nekoná blaho pro druhé, ale pro sebe, pro svou pověst, pro svou hrdost, pro svou sobeckou nadřazenost. Typ člověka, který se nezastaví ani před zločinem, aby jeho pověst v očích veřejnosti neutrpěla, přináší problémy zcela aktuální. Jak je to prosté, ale přijít na to! Zahodit všechny konvence a přečíst klasický text současnými očima. A umět tuto problematiku přesně, konkrétně a čitelně tlumočit divákovi. A to se ko-

lektivu Malého divadla povedlo beze zbytku.

Jak je vidět, není to tak jednoduché pustit se do inscenace klasického textu. Erbenův Žebrák 1980 o tom přinesl zcela konkrétní a přesvědčivé důkazy. Ne všechny inscenace dosáhly výsledků, ne všechny cesty „jak na to jít“ vedly k cíli. A to nakonec není rozhodující, dokážeme-li si na těchto příkladech uvědomit, kde se stala chyba. Žebrácká přehlídka k tomu dala výbornou příležitost dramaturgickou rozmanitostí i mnohostí přístupů ke klasickému textu i postupů při jeho inscenování. A v tom byl její největší klad.

JARMILA ČERNÍKOVÁ

# prostředky divadelní komiky

Teoretikové komedie často uvádějí jako podstatný rozdíl mezi komickým a tragickým žánrem odlišné pojetí dramatické postavy. Vytváří-li tragédie postavy jedinečné, psychologicky hluboce prokreslené, komedie směřuje k typům (nejdále v tomto směru došla italská komedie dell'arte, která stvořila řadu ustálených typů-masek). Denis Diderot o tom praví: „Komedie nám ukazuje typy, tragédie jedince. Vysvětlím to. Hrdina tragédie je takový a takový člověk. Je to buď Regulus, nebo Brutus, nebo Kato, a nikdo jiný. Hlavní postava komedie musí naopak představovat mnoho lidí.“ (O divadle) Jiří Frejka se tento rozdíl pokouší vysvětlit: „Jestliže tedy tragédie zná jen charaktery neopakovatelné... typy komedie jsou jiné, jsou to povahy průměrné a opakovatelné. Je příznačným pro komickou postavu ne čin, ale to, že pozůstává z pouhých gest. Není to hrdina, bojující proti Ananké (tj. nutnosti, osudu – ZH), ale typ, vlečený konvencí nebo vlastní vnitřní špatností, staví se tedy na jevišti ne celý člověk, ale vypreparovaná jeho část, jeho ruka, jež lakotí, jeho rty, jež chtějí pomlouvat, jeho mozek, jenž snuje ploti. Autor nám vědomě zamlčuje přemnohé, jen aby náš cit nebyl zaujat pro hlavní postavu, jen abychom neznali všechny okolní podmičky, které by nás mohly pohnout k soucitu.“ (Smích a divadelní maska)

Při formování komických typů se tedy zřetelně, byť diferencovaně a nikoli důsledně (viz personál Shakespearových komedií), uplatňuje princip komické redukce. Jeho pomocí dosahují komické postavy značné obecnosti, i když za cenu jistého zjednodušení. Ale i toto zjednodušení hraje v jádru pozitivní roli. Je totiž přímým důsledkem onoho základního, hluboce humanistického komického hlediska a názoru, který krátce nazýváme humor: výsměch nemíří proti samotné podstatě lidství, pouze proti jeho deformacím a nedostatečnosti.

Tendence k obecnosti se neomezuje jen na charakterotvorbu, vztahuje se vůbec k metodě komického zpodobení. Nejvýrazněji se to projevuje ve fabulaci. Byla už řeč o situačních a dějových schématech komediální tvorby (milostné soupeření, manželský trojúhelník), ale komediografové nacházeli i originálnější způsoby komické fabulace, jimiž významově povyšovali své příběhy: fantastičnost a utopičnost Aristofanových dějů; komplexní komediální forma Shakespearova, pracující metodou dramatické „polyfonie“ a inklinující k pojetí světa jako svého druhu divadla, scény (zvláště nápadně se tento sklon uplatňuje v technice hry ve hře, „divadla na divadle“ – Sen noci svatojánské, Večer tříkrálový, Zkrocení zlé ženy); Nestroyova pohádková zpodobnění, od nichž už není daleko k dialektické parabolě Bertolta Brechta nebo k modelovému dramatu Friedricha Dürrenmatta... Na svých vrcholech usilovala komedie o to, neomezovat se na dílčí záběry komických událostí, ale pojmut lidský život celkovým pohledem – stvořit komické theatrum mundi – divadlo světa.

Domény tragédie a komedie byly v některých obdobích (antika, klasicismus) zřetelně odděleny. Komedie měla přísně vymezenou sféru působnosti: sociologicky jí příslušel personál nižšího (měšťanského nebo venkovského) původu, kdežto tragédie byly zabýdleny postavami vladařskými a šlechtickými; proti vysokým, ideologicky závažným tématům tragédií se zaměřovala na témata „nízká“, všední, soukromá (zejména okruh manželských rodinných sporů a starostí). Ale odedávna existovala též druhá tendence – prolínání komického a tragického elementu v jednom dramatickém díle (viz po-

# komické teatrum mundi

ZDENĚK HOŘÍNEK

díl komiky ve středověkých mystériích). Tento směr vrholí v tvorbě Shakespearově, kde též zákonitě vzniká smíšený žánr hořké komedie, předchůdce moderní tragikomedie.

S postupnou demokratizací společnosti v 19. a 20. století ztrácí žánrová segregace sociologické odůvodnění a můžeme sledovat skutečnou invazi komického žvlu a pohledu do všech divadelních a dramatických žánrů. Příznačný úkaz označovaný jako žánrový synkretismus (spojování, splývání žánrů) probíhá ve znamení zřetelné dominance komického elementu při všestranném uměleckém záběru. Ne náhodou pocítujeme nedostatek smyslu pro humor u literárního tvůrce bezmála jako defekt, organickou vadu.

Expanze komiky není zdaleka jevem nahodilým. Zárodek žánrového synkretismu nalezneme už v prvotní a nejjistější podobě tragického žánru. Snad to nebude znít jako schválnost, řeknu-li, že v reprezentativním díle řecké tragédie, v Sofoklově Oidipu vladaři, je latentně obsažen jistý prvek komiky. Spatřuji jej v básnickově úhlu pohledu – v oné tragické ironii, s níž nazírá osudy svého hrdiny.

Oidipus se stává obětí své noetické krátkozrakosti, nad níž dominuje divákova „dalekozrakost“: divák ví více než tragický hrdina. Na principu, který tvoří osu této tragédie tragédií, by se při pouhém posunu reálií dala docela dobře napsat čistokrevná komedie. Ostatně Kleistův Rozbitý džbán, kde soudící rychtář Adam během vyšetřování usvědčí jako viníka sám sebe, nemá k tomu daleko. Recké drama žánrovou syntézu neprovedlo, ale stanulo na samém jejím prahu: na sklonku velké tragické éry, v pozdní tvorbě Euripidově, ztrácejí tragédie svou žánrovou vyhraněnost, přibližují se technice intrikové hry (Helena, Ion) a stávají se východiskem nové komediální formy, nazývané nová attická komedie.

Pronikání komiky do vážných sfér je proces oboustranně prospěšný: vysvobozuje komiku z jejích vlastních omezení (podmíněných často důvody pouze konvenčními), ze zajetí schematických fabulačních a tematických klíšé, a otevírá jí cestu k podstatným a klíčovým lidským problémům, kam dříve pronikala jen výjimečně – u tvůrců ostře se vymykajících průměru (častěji v komické literatuře – Rabelais, Cervantes, Swift aj. – než v dramatu). Vážné žánry pak získávají aplikaci komických principů větší odstup od zpodobovaných jevů, ostřejší, kritičtější vidění a hodnocení skutečnosti, i větší míru zobecnění při uměleckém zpodobování.

Důmyslné užití komického odstupu umožnilo Bertoltu Brechtovi prohloubit analýzu společenských jevů dramatickými prostředky a stupňovat tak poznávací schopnost dramatického díla ať už ve smyslu pozitivním, při pokusech o naznačení východiska z kritických situací, nebo ve smyslu negativním, při výstražném sledování cest, které nikam nevedou. Příklad Matky Kuráže a jejích dětí je dvojnásob výmluvný. Svědčí o tom, jak lze spojovat komické efekty s tragickými událostmi fabule, i jaký prospěch přináší aplikace v jádru komické metody zpodobení pro poznávací hodnotu díla. Ne-li převažovala, tedy alespoň významná účast komického elementu je charakteristická pro celou Brechtovu tvorbu.

Podobný poznatek platí i o autorovi nahony Brechtovi vzdálenému, který zdánlivě pracuje důsledně iluzivní, „realistickou“ metodou – o A. P. Čechovovi. V jeho vrcholných hrách, na první pohled iluzivních „obrazech ze života“, hraje komika roli výrazně zcizujícího činitele – viz nejen nápadně nevhodné výroky čechovovských bezděčných absurdních „klaunů“ (např. Čebutykin, Ferapont, Solenyj, Kulygin

ve Třech sestřích), „shazujících“ citově vypjaté, často až zoufalé projevy smutných hrdinů, ale i méně zřetelnou, leč o to důsaznějši funkci strukturálního uspořádání dramatického celku, v němž se – zvláště pomocí konfrontace – vzájemně zcizují jednotlivé významové a náladové plány.

Analogicky s metodou dramatickou pronikají různé formy hry s odstupem i do způsobu inscenování a herecké metody všech dramatických žánrů. Možno říci, že divadelní opozice proti naturalistickému iluzionismu (kterému byl komický živel bytostně cizí) je do značné míry nesena sklonem a pohledem komickým.

Odstranění segregace mezi vážností a komikou rozkolísalo ovšem tradiční hranice žánrů (nejvyšší vážný žánr minulosti, tragédie, už téměř vymizel z rejstříku soudobé dramatické tvorby a dokonce i soudobé inscenace klasických tragédií jsou poznamenány značnou relativizací tragické osudovosti, tragické viny i tragického životního pocitu). Čistá komika si sice udržuje pozice v některých svých tradičních oblastech, ale důležitější a podnětější jsou její přesahy mimo obvyklou doménu.

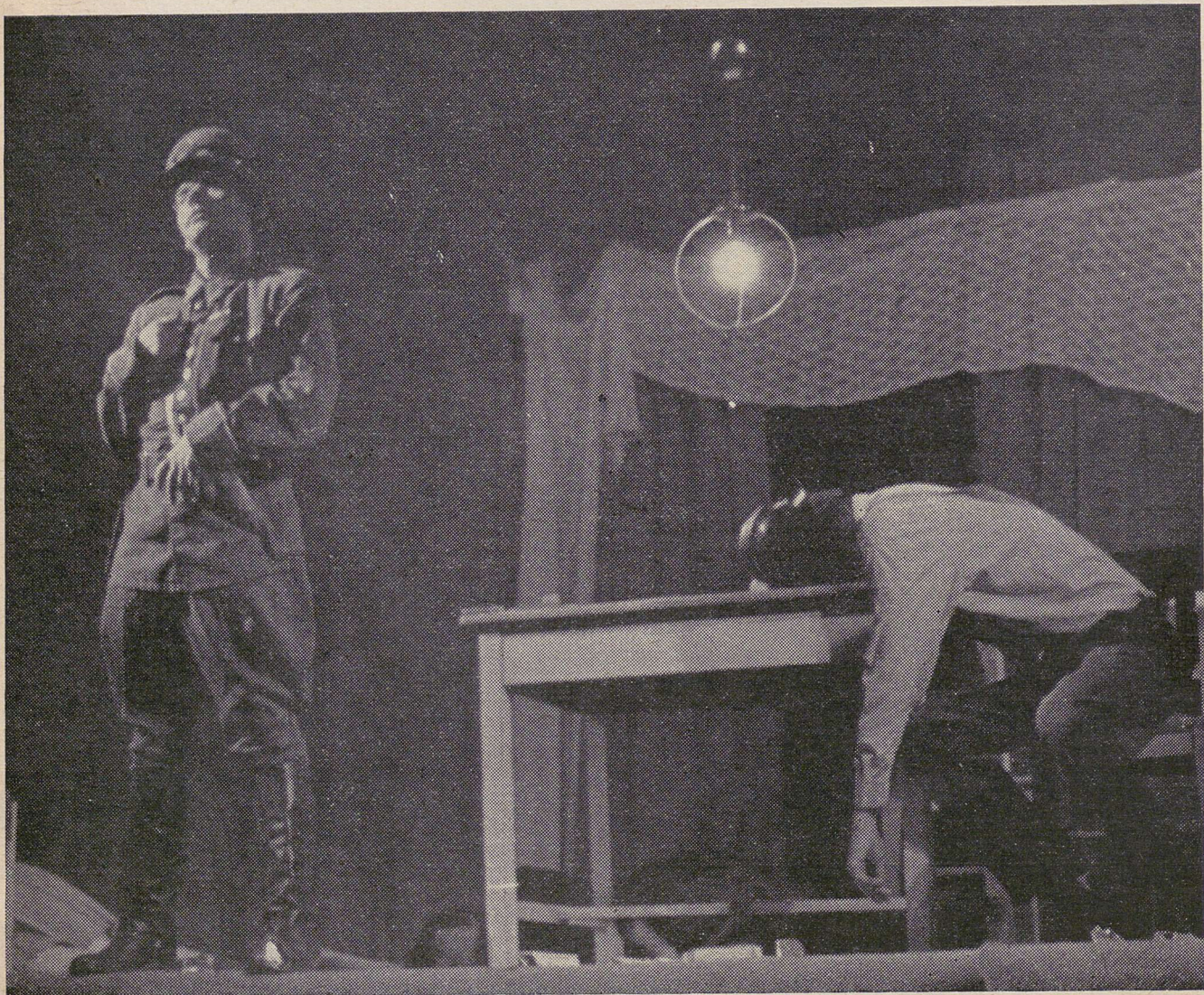
Expanze (a s ní související „znečištění“) komiky navrátila komickému živelu – v povrchních a pokleslých komediálních

formách opomíjený – kontrastní prvek. Komické theatrum mundi předvádí v příslušné stylizaci skutečný svět a dává nám poznat, že není nejlepší z možných. Že předpokládáme nebo aspoň tušíme možnost lepšího, v tom je jistá nostalgie. Každá velká komika obsahuje díl takového ušlechtilého, toužebného smutku z poznání.

Ale tento smutek není absolutní, protože ani „zlo v komedii“ nebo „komické zlo“ (souhrnný název pro komické deformace, vady, úchyly od přirozenosti) není absolutní. Není to svébytná hodnota, je to zrůda, porucha, nedostatek. Člověk, který v kolotoči komediálních nedorozumění, malérů a zkoušek neobstál, není zcela a definitivně vyřízen, zničen, odepsán. Degradovali jsme smíchem jeho – a zároveň i své – poklesky, ale zároveň se smích nad relativitou komického zla stal prostředkem komické katarze, očisty. Prvotním, byť často skrytým zdrojem humoru je láska k životu a důvěra v jeho přirozené hodnoty. Odtud čerpá komický duch vitalitu a sílu ke stále obnovovanému zápasu se vším, co brání rozvoji pozitivních lidských možností (zlo je sice „relativní“, zato permanentní).

Nad komediálním hořem z rozumu se rýsuje obzor věčné lidské naděje.

DIVADLO LUCERNA PRAHA – I. ŮRKÉNY: RODINA TÓTŮ. FOTO V. HANZL



# činnost porotců očima psychologa

IVAN VYSKOČIL

## II. kritické momenty

Při záměrném pozorování – a tím je v podstatě také činnost porotce – obvykle předem víme, co máme sledovat a hodnotit. Proto jsme se taky na tuto činnost připravili, vytvořili jsme si a vytváříme si vhodné vnitřní i vnější podmínky.

Otázkou je, jak kvalitní jsou naše vědomosti a znalosti (i dovednosti) a jestli to, o čem víme, že bychom dělat měli, taky skutečně děláme a dělat můžeme.

V některých případech dostanou porotci to, co mají zejména sledovat a hodnotit, už formulované, kategorizované, obvykle také s instrukcemi, jak to mají dělat. (Kupř. záznamové a hodnotící archy.) To je jistě dobrá příprava, která ušetří čas, ale není-li podrobena dostatečně diskusi všemi členy poroty ještě před začátkem akce i v průběhu akce, není-li funkčně zpochybněna a doplněna, znamená nebezpečí zjednodušení, schematizování a „úřadování“.

Jinak také zformulování hlavních zřetelů (pokud možno přesné i v alternativách) a dohovor na způsobu hodnocení musí udělat členové poroty ve spolupráci sami. Ponechat sledování a hodnocení jen na obecně předpokládané „shodné zkušenosti“, vede často k nedorozuměním, průtahům, „licitacím“, k převládání „pocitů“, „dojmů“, „takovéjakosti“ apod.

Obecné požadavky na věcné vnímání a hodnocení jsou zhruba tyto:

Dobře rozlišovat samotné pozorování od výkladu pozorovaného, od interpretace a hodnocení.

Oprostit se při pozorování a hodnocení pokud možno od rušivých a zkreslujících afektů, předsudků a předpojatostí.

Kritické momenty věcnost pozorování a hodnocení zeslabují, ruší. Kritickým momentem je jak nedokonalá příprava na vlastní pozorování a hodnocení (všeobecné, neartikulované vědomosti a znalosti), tak nedostatečná dovednost pozorovat a interpretovat a tyto dvě činnosti od sebe odlišovat, tak působení oněch rušivých a zkreslujících afektů, předsudků a předpojatostí.

Kritické momenty vycházejí většinou z nevědomí a působí neuvědomovaně. Dá se říci, že ten, kdo si jich je vědom, si taky na ně (na sebe) dává pozor. A pokud nechce vysloveně klamat, předstírat, pokud mu jde především o onu věcnost, bývá také schopen je (sebe) korigovat. Jedině tak se můžeme oprostít od jejich působení. Ignorovat jejich existenci, nebo dokonce popírat („Já že bych měl mít něco takového? Nesmysl! S tím si na mne nikdo nepřijde! Já jsem přece normální, slušný člověk!“), to už samo o sobě je vážným kritickým momentem.

Jednotlivé kritické momenty nepůsobí izolovaně. Obvykle se řetězí, doplňují, kompletují a racionalizují. Ať už ve smyslu plus anebo minus.

Připomeňme si alespoň zběžně kritické momenty, které se týkají našich afektů, předsudků a předpojatostí.

### 1. KRITICKÉ MOMENTY VE VZTAHU K OSOBAM

#### a) Zájem sexuální

V těchto souvislostech se mluví – u pozorovatelů a hodnotitelů – o slabosti. Slabost „kladná“ (zvyhodňující, preferující) se většinou vyskytuje vůči osobám druhého pohlaví. Slabost „záporná“ (ubírající) vůči některým osobám téhož pohlaví. Ale mohou se vyskytnout i opačné případy. Existují slabosti pro určitý typ nebo i jen pro určitý detail, nejednou velmi silně.

Za pozornost stojí paradoxní působení. Někteří lidé pravděpodobně ze strachu, z komplexu, aby u druhých i u sebe neupadli do podezření ze slabosti, aby se snad „neshodili“, shazují, negativně hodnotí, a to velmi přesvědčeně a zásadově, každého, kdo u nich vyvolá být jen pocit takové slabosti. Demonstrují svou „sílu“, získávají vrch a z druhého člověka se může stát obětí jejich komplexu. (Případy arogantního nebo žoviálního „ničeni“.)

#### b) Věk

Podobná slabost se vyskytuje i vzhledem k věku hodnocených. Rovněž samo mládí nebo stáří může být oceňováno jako talent nebo jako výkon. S tím bývá někdy i spekulováno. Běžné bývá „fandění mládí“. (Společensky přijatelná varianta slabosti výše zmíněné.) Někdy se setkáváme s generačním komplexem. I v tomto vztahu dochází k paradoxnímu hodnocení.

#### c) Soucit

Zvláštním problémem bývá hodnocení výkonu osob, které vzbuzují obecný soucit. A nemusí jít jen o osoby tělesně postižené. Soucit má tendenci – dokonce jakousi „povinnost“ – dotýčným přát, přilepšovat jim, nadhodnocovat je. Taky tady platí, že každé přilepšování nebo vylepšování, byť vedené sebeušetřivějšími pohnutkami, bývá jen na škodu. Na škodu „přilepšenému“ i oboru a věci samé.

#### d) „Zvláštní“ osoby

Jde především o osoby, které už svým zevnějškem a chováním vzbuzují pozornost, podezření i averzi. (Vlasatci, „somráci“, osoby, které se různě stylizují, které provokují.)

Takové „zvláštní“, pozornost vzbuzující osoby nebývají na některých přehlídkách žádoucí zvláštnosti. Vyskytují se jednotlivě i ve skupinách. Nebývá snadné zjistit, kdy jde o lidi skutečně osobitě nadané, které jejich osobitost a nadání vede ke snaze (být často neumělé) projevit se a dělat „jinak“, a kdy o lidi, kteří bez nějakého osobitějšího nadání, bez nějaké tvořivé tendence převážně pózuji, imitují a předvádějí se.

#### e) Sociální percepce

Jde v podstatě o působení pověsti. Dobré nebo špatné. Jde o působení toho, co se o jednotlivci nebo souboru ví, co se říká. Tady jde taky o reklamu, propagaci, prezentaci, o společenské styky a šikovnosti. Není bez významu pro chování, hodnocení (a ocenění), když „se ví“, že ten který soubor nebo ta která osoba má co dělat s některou prominentní osobností, která za ní nebo za ním „stojí“. Jak rozdílný může být postoj a přístup k celkem neznámým (a tedy bezvýznamným) osobám a souborům a oproti tomu k osobám a souborům známým, „předhodnoceným“ (a tedy významným). Kupř. k vítězům soutěží, k těm, kdo s úspěchem vystupují v zahraničí, v televizi, kdo mají určitou publicitu, popularitu, reprezentativnost. Jak vzhledem k tomu může být už předem přivánována – a potom ovšem i shledávána (kdo najít chce, ten najde) a potvrzována – určitá umělecká hodnota. Hodnota, která se v akových případech může vyskytovat v míře menší než v jiných, ale bývá hodnocena nad ostatní.

V této souvislosti se mluví o různých „halo-efektech“. O záměrném uvádění a šíření afektivně působivých informací, které mají s věcí samou jen velmi málo společného, avšak ovlivňují postoje hodnotících.

### 2. KRITICKÉ MOMENTY VE VZTAHU K UMĚNÍ

Snad nikdo není ve svém citění, ve svém vědomí a poznání toho, co je a co není umění, co je a co není umělecké, co má a co nemá uměleckou perspektivu, univerzální. Každý má ob-

last větší citlivosti a orientovanosti, ve které „zabírá“ a je doma, a pak oblasti menší citlivosti, případně necitlivosti nebo i odmítavosti, „alergie“. Stává se, že různí lidé ve zdánlivě téže oblasti zabírají zcela protichůdně. (Zejména při soutěžích, přehlídkách a seminářích, kdy účastníci očekávají od odborníků jednoznačné závěry, ne-li recepty, působí takhle rozdílnost nejen problém, nejednu nejistotu i nespokojenost.) Je to otázka jak vlastního uměleckého názoru, tak také širší tolerance. Schopnosti a ochoty domluvit se, pochopit a přijmout.

Je ovšem podstatný rozdíl mezi uměleckým názorem a uměleckým předsudkem.

Umělecký názor je výsledkem vzdělání v oboru, ne reprodukováním něčeho více méně hotového a přejatého. Je výsledkem záměrné a tvořivé snahy o poznání a sebepoznání. Vychází z vlastní tvořivé praxe, kterou také dialekticky podmiňuje. Je určitým stavem vědomí a uvědomování si toho, jaká asi je povaha oboru, jaké asi jsou jeho současné možnosti a tendence, jaká asi je povaha mé vlastní práce v oboru, jaké jsou její možnosti, nutnosti.

Tedy uvědomováním si, ověřováním

toho co, proč, k čemu a jak chci a mohu dělat, kdo jsou (či mohou být) moji přími nebo nepřímí partneři, co bych měl a co musím dělat, ale zároveň také uvědomováním si toho, co nemohu dělat. To, co nemohu dělat já, ovšem mohou dělat jiní, ti, kteří k tomu mají potřebné dispozice, v jejichž to je názoru a plánu.

Názorový přístup se týká především vlastní snahy a práce. Na ty klade především požadavky, ne na snahu a práci druhých. A protože si uvědomuje svoji vymezenost a omezenost, svoji relativnost, nebere sám sebe jako obecně platný vzor a normu. Při sledování a hodnocení práce druhých se snaží poznat jejich specifické možnosti a z těch vycházet, ne z vlastních. (Ne z toho, „jak bych to dělal já, kdybych to dělal“, neboli „tak se to má dělat“, nýbrž „jak, za jakých předpokladů by to ti, kteří to dělají, mohli dělat lépe, aby to odpovídalo jejich možnostem a jejich charakteru“.) Umělecký názor je proto názorem, že rozlišuje, diferencuje, negeneralizuje. Zná a rozeznává i příznava víc skutečnosti a možností, ne jenom jednu, tu svou.

Umělecký názor se vždycky tak nebo onak tvoří odkrýváním a překonáváním

stávajících uměleckých předsudků. Předsudků, které se osvojují většinou mimoděk „odposloucháváním“, „okoukáváním“, napodobováním a opakováním určitých „hotovostí“, příkladů a vzorů. Člověk k nim přichází snadno, „přirozeně“, daří se mu bez větší snahy a námahy, bez konfliktů a problémů, ani neví jak. A právě tohle nedostatečné vědomí, takhle neznalost alternativ, jiných možností, takhle samozřejmost a „přirozenost“, která budí dojem a jistotu všeobecné platnosti, jsou pro předsudky charakteristické. Zakládají jejich afektivnost a úpornost.

Předsudek konzervuje „pravdy“ a „jistoty“, generalizuje. A protože vznikl napodobením, vede k napodobování. Napodobení, je-li uděláno šikovně, může někdy imponovat jako tvořivost. Je však opakem tvořivosti.

Závěrem lze snad říci ještě to, že prubířským kamenem práce a kompetentnosti poroty bývá veřejné hodnocení, rozprava poroty s hodnocenými. Ale především tím je – byť právě tato souvislost nejednou uniká pozornosti – další práce účastníků. Hodnocených i samotných hodnotitelů, porotců. Tedy úroveň, kvalita příští soutěže nebo přehlídky.

## TAM JE TEN GRUNT

O SVÝCH OCHOTNICKÝCH  
ZAČÁTCÍCH VYPRÁVÍ  
LUDEK MUNZAR

Smířice jsou malá obec mezi Hradcem a Jaroměří. Tam jsem prožil dětství, chodil do školy, lumpačil – a taky začal hrát divadlo. Ochetnické. Místní spolek „Jirásek“ – jak jinak v tom kraji – vzkvétal díky pospolitěmu životu obce i zásluhou řady nadšených amatérů: pana Šimka, pana Hanuše, přes den holiče, večer režiséra a vlásenkáře, slečny Jirouskové a především pak Adolfa Nováka, bratra čelisty z Filharmonie, který toho věděl o divadle nejmíc a jehož režie měly vynikající úroveň. Hrál se hlavně klasika: Furianti, Magdalena Dobromila Rettigová, Velbloud uchem jehly . . . Hostovat sem jezdili Jaroslav Voita, Olga Scheinpflugová, však si na to i po letech vzpomínám.

Furianti . . . Tam jsem dostal, pokud vím, první divadelní roli vůbec. Bylo to na samém začátku války. Jedno z dětí Fialových, to, které hrozí vysloužilci Bláhovi: „Kdybych byl vaším tatínkem, tak bych vám nařezal!“ – Jezdili jsme s Furianty po kraji na ověřených žebříkách, hráli jsme je v hostinských sálech, tělocvičnách, ve Smržově dokonce u pravé kapličky. Když si na to vzpomínám, jako bych četl knížku z dávné historie.

I na Jiráskův Hronov jsme se několikrát dostali. Byl jsem šťasten, když mě nechali stavět kulisy, čistit je

chlebem, či dokonce, když jsem mohl napovídat. Náповěda byla předležitá osoba v tehdejší divadle. Ale že bych kdy chtěl být hercem z profese, to mě nenapadlo. Ani mého otce, mlynářského dělníka. Když mu jeho kamarád Ceral řekl, že mám talent a že bych měl jít na konzervatoř, myslím jsem, že se jedná o továrnu na konzervy v sousední obci. Po válce jsem strašně toužil stát se letcem. V Hradci byla vojenská letecká škola, myslím jsem si, až odmaturuji, dám se na ni. Ale osud chtěl jinak. V onom Hradci, kam jsem chodil na obchodní akademii, jsme po válce založili studentskou Mladou scénu při ČSM. Jejím členem byl tenkrát kupříkladu Honza Jílek, nyníjší proslulý dramatik a herec, Jan Císař, nyní teoretič a profesor, i další. Pomáhali nám zkušenější profesionálové z hradeckého oblastního divadla: Jiří Nesvadba, Jiří Šotola a jiní. Slavili jsme úspěch s dramatické pedagogické poémy Makarenkovy Začínáme žít. Uspěli jsme s ní i na Hronově.

Pak jsem – a k tomu se přiznávám tímto poprvé – napsal sám hru, aktovku V tunelu. Protože jsem se za ni styděl, podepsal jsem ji jménem fiktivního sovětského autora: Buriánov. Hrál se o třech lidech v taju plném a hrůzoplém prostředí tunelu podzemní dráhy v New Yorku pod řekou Hudsonem. Nám hercům porotci na Jiráskově Hronově velice lichotili a

doporučili několika z nás, abychom se ucházeli o přijetí na AMU. Čtyři poslechli a uspěli.

Druhým pramínkem mé divadelní kariéry bylo vrozené komediantství. Hrozně rád a spontánně jsem parodoval a imitoval kamarády, profesory i známé herce, mezi nimi prý zvláště vydařeně Spejbla, Hurvínka a Máníčku. Šaškoval jsem ve škole o přestávkách i při vyučování a nakonec jsem svými klauneriemi vyplňoval přestávky při dětských představeních v loutkovém divadle. Moje improvizované satirické vložky si braly na mušku různé události v obci, vymýšlel jsem i celé historiky. Teprve dodatečně jsem si uvědomil, že vlastně toto se dělo v divadle od jeho počátků. To byla škola! Tady jsem se učil jak sám, bez rekvizit a dekorací udržet lidi v napětí a v pozornosti. Když jsme později hrávali v Národním Komiku a pan Marvan mě zasvěcoval do tajemství herecké tvorby, říkával: „Víš, to nejtěžší je přijít před lidi jen se svým hlasem, obličejem a tělem a dělat s nimi, co chceš.“ Dal jsem mu za pravdu, když jsem si vzpomněl na tyhle své „mezihry“.

Kdybych řekl, že rád vzpomínám na své ochotnické začátky, nebyla by to plná pravda. Bylo to něco víc. Já z nich dodnes žiju. Tam byl ten grunt, na kterém stavím. A když jdu dneska ve Furiantech hrát Bláhu a malý Fialovic kluk mi vyhrožuje, že kdyby byl tatínkem, že by mě spráskal, připadá mi to skoro neuvěřitelné, jak se ten oblouk vyklenul a uzavřel.

Zaznamenal Ladislav Daneš

### SCÉNOGRAFKA KRISTINA NOVOTNÁ

Scénografka Kristina Novotná (nar. 1952) pochází z divadelní rodiny. Její poznávání divadla a láska k němu se tak datují už od dětských let.

Za studia na DAMU vytvořila v DISKu výpravu k Plenzdorfovým Novým utrpením mladého W. (1977, viz fotografie) a Shakespearovým Dvěma šlechticům veronským (1978). Po absolvování školy spolupracuje s amatérským souborem Lucerna (V. Šukšín: Charaktery, Dostojevskij: Bílé noci – o obou inscenacích referovala Amatérská scéna).

Pro Divadlo pracujících v Mostě dělala výpravu k Horníckovým Dvěma mužům v šachu a k Ibrakimbekově Doteku, pro Státní divadlo O. Stibora Olomouc kostýmy k Tylově Drahomíře. Hostovala též v DISKu výpravou k Večeru z díla E. F. Buriana. V současné době

pracovala na své třetí kostýmní výpravě pro film. Po Housatech a Jen si tak trochu písknout (režie K. Smyczek) je to Pinkavův film Kopretiny pro zámeckou paní.

Výprava Kristiny Novotné je vždy do té míry organickou součástí inscenace, že se zdá zcela samozřejmou. A přece její funkčnost podstatnou měrou spoluvytváří scénické prostředí a má vliv i na hru herců. Novotná v duchu tradic naší i světové avantgardy dobře ví, že vše, co je v hracím prostoru, může měnit svůj význam ve vztahu k herci a jeho akci. Její přístup ke spolupráci s režisérem i hercem hájí autonomnost scénografie a zároveň její maximální podřízenost společnému dílu. Její náročnost k sobě vyžaduje totéž od všech zúčastněných. Proto klade takový dů-

raz na otevřené jednání, vzájemné pochopení, etiku divadelní práce . . .

#### Co ti dalo studium na DAMU?

Na škole se z adepta nestane scénograf, ale snaha o vypěstování metodických postupů v práci a myšlení, skutečně moderní koncepce výuky, vycházející ze současných snah o syntetické divadlo a čerpající z nejnovějších postulátů uměleckých a vědních oborů i zdánlivě s divadlem nesouvisejících, byla pro mě hlavním přínosem.

Měla jsem v tom trochu štěstí: jednak proto, že mě vyučovali vynikající pedagogové, a jednak proto, že jsem se ocitla v „živém“ ročníku. Atmosféra jisté zdravé konkurence, kdy jsme se vzájemně sledovali, doháněli a předháněli, styk se zahraničními studenty, jejichž pohled na řešení problémů vycházel z odlišného kulturního zázemí, měly nemalý podíl na kvalitě studia.

SCENA K ŠUKŠINOVÝM CHARAKTERŮM HRANÝM DIVADLEM LUCERNA PRAHA





SCÉNA K PLENZDORFOVÝM NOVÝM UTRPENÍM MLADÉHO W. HRANÝM DISKEM PRAHA

### Jaký je podle tvé zkušenosti rozdíl mezi profesionálním a amatérským divadlem?

Po absolvování DAMU spolupracuji s profesionálními a jedním amatérským divadlem. Obojí je pro mne zajímavé. Profesionální divadlo pro profesionalitu (bez herce není divadlo, a není nad herce, který profesi povýšil na umění) a amatérské pro amatérismus (nedostatek profese nahrazuje spontánní nadšení; je to záliba, ne povolání).

U amatérů mám mnohdy delší čas na přípravu inscenace a většinou se velkou měrou mohu podílet na koncepci inscenace. Při nedostatku profese však někdy snahy nevycházejí tak, jak by měly.

### Ke které ze svých výprav se ráda vracíš a proč?

Vzpomínám na představení Nová utrpení mladého W. v DISKU. Mám z něj dodnes dobrý pocit, protože to bylo kolektivní dílo lidí stejné generace a shodného názoru na svět a divadlo. Skoro profesionálně s nadšením amatérů chtěli jsme něco sdělit a všem nám šlo o stejný cíl.

### Jaký je vztah mezi výtvarníkem kostýmů a scénou?

Na škole nás neučili „dělat kostým“, ale pomáhat formovat dramatickou osobu. Dramatickou osobu, kromě jejich fyzických jevů, tvoří všechny významy,

obsažené v prostoru pro „hru“, který mohou nazvat významovým polem, a naopak, významové pole obsahuje celou dramatickou osobu. Ale takto mohou problém chápat, když vůbec připustím otázku dělení na „kostým“ a „scénu“ z pohledu historie scénografie. Pro mě neexistuje dělítko mezi „scénou“ a „kostýmem“. Zda to mohou dělat různí lidé? Samozřejmě. Vždyť už režisér a scénograf jsou dva, kteří v počátku budují ono významové pole (říkáme tomu režijně-scénografická koncepce) a mnohdy mizí rozdíl mezi úkoly režie a scénografie. Proč by tu nemohl být člověk třetí?

Vyžaduje to ovšem jisté kolektivní vědomí o cíli inscenace. Rozhodně jsem proti takové „spolupráci“, kdy jeden výtvarník „namaluje“ scénu, druhý kostýmy a to vše se sejde teprve až na předáváče. To už je ovšem otázka divadelní etiky.

### A vztah scénografa k režisérovi?

Z nebohatého počtu svých prací jsem pro sebe pochopila některé základní podmínky pro spolupráci s režisérem. Je to především porozumění s režisérem jako s člověkem, jakýsi druh partnerství, které nemá skrupulí. Upřímnost a otevřenost, připouštění názorových střetů bez negativního vlivu na spolupráci. Dále je to stejné chápání světa a mezilidských vztahů, z toho vyplývajících. Rovněž i znalost partnerského oboru a zájem o něj, aby základní idea inscenace podminila vznik scénograficko-režijní a režijně-scénografické koncepce. Divadlo ale netvoří jen režisér

a scénograf předem, aby jej pak herci nacvičili. Už příprava inscenace by se měla odehrávat na úrovni týmové spolupráce, při níž by mělo docházet k jakémusi kolektivnímu vědomí o budoucím díle a jeho ztvárnění.

Schopnost režiséra sjednotit výsledky všech jednotlivců, respektování individuálního, ale zachování společného je podle mého názoru jedním z hlavních (a nejtěžších) úkolů režiséra.

### Jak vidíš budoucnost svého oboru?

Divadlo je živý organismus, v neustálém vývoji. Jde o smysl a funkci divadla v dnešním světě. Perspektivy scénografie souvisejí s proměnou funkce divadla v životě dnešního člověka. Většina divadelních praktiků, ale i teoretiků, sociologů, psychologů atd. je se současným stavem divadla nespokojena.

Divadlo v dnešním světě nemůžeme chápat jako událost jednoho večera, dvou hodin – to je přezitek z minulého století, a často i příznak konzumního života. Divadlo by mělo být komunikačním centrem mezilidských vztahů. „Hra“ jako vyvrcholení nebo součást společenského setkání, bude nutit i scénografii k naplnění této funkce. Proto si však inscenace sama vynutí daleko hlubší přípravu, než jakou poskytuje současná divadelní praxe; fundovaný kolektiv spolupracovníků, kteří odevzdají maximum. To se neobejde bez optimismu a trochy té amatérské – v nejlépeším slova smyslu – lásky k divadlu.

PŘIPRAVIL JAROMÍR KAZDA

# PODĚBRADSKÉ IMPULSY

Festival mladého amatérského divadla se konal v poděbradském divadle Na kovárně již poosmé. Setkání divadelníků v zámeckém divadle bylo podnětné a inspirativní. Proti některým tradičním festivalům se jevílo jako kapka svěží čiré vody.

Ve všech deseti inscenacích, které soubory ZUČ z Čech a Moravy předvedly, bylo něco nového, osobitého a neobvyklého. To platí i o hostu ze Slovenska. Nové pohledy na zvolená témata, značný podíl autorský i netradiční postupy zastúpily sem tam se vyskytující chyby. Vesměs u všech souborů šlo o tvůrčí mladistvý přístup, o pokus smysluplně experimentovat či hledat a nacházet nové myšlenky a podněty. A v tom lze právem spatřovat největší klad poděbradského setkání, protože jenom tak je dána možnost tolik potřebné konfrontaci, nezbytné k vzniku a tvorbě uměleckého díla.

Studio Ludus z Bratislavy přijelo s úpravou rané aktovky B. Brechta Maloměšťákova svatba. Věkově mladý soubor vychází, jak už to má také v názvu, ze hry. Ze hry jako prapodstaty uměleckého projevu a tvorby vůbec. Jejich inscenace vypovídá formou čisté a řízné grotesky plné gagů o hlouposti, snobství, maloměšťáctví a povrchnosti.

Brno mělo v Poděbradech dva zástupce. Známý soubor X uvedl ve střízlivé a promyšlené režii Z. Turby silnou emotivní vizi Borise Hály, napsanou na motivy prozaické předlohy italského autora Buzzatiho. Herecké výkony byly vyzrálejší a celé představení odlehčenější než na letošním Jiráskově Hronově a Šrámkově Písku. Malé divadýlko uvedlo kabaretní komedii z vlastní autorské dílny (F. Janoušek a L. Sigmund) Jáma. Poetická, chytrá a vtipná komedie je napsána pro dialogy protagonistů — autorů. Byla to inscenace inteligentní a někdy méně slov by vedlo ještě k její větší údernosti a ostřejšímu satirickému pohledu.

S výběrem dramatinizovaných povídek A. P. Čechova se představil divadelní soubor z Kroměříže. Tuto arénovou kompozici pohostinsky nastudoval Ant. Navrátil, kterému se přece asi jen více daří při kolektivní práci s mladým souborem z Gottwaldova, který pod jeho vedením hýří obdivuhodnou tvůrčí invencí. I tak lze konstatovat, že inscenace kroměřížských na přehlídku patřila a stala se zajímavou podívanou. Amatérské studio z Trutnova předvedlo muzikál osvědčené dvojice P. Dostál a R. Pogoda. Je nazván Gaudeamus igitur a vychází zcela volně z motivů povídky Jana Drdy Vyšší princip. Třebaže tato hra sklídila zejména díky snaze mladých interpretů — gymnazistů značný divácký úspěch, je nutné připomenout, že závažnost a apelativnost příběhu byla zeslabena jistou schématicností a někdy i z ní vyplývajícím jistým sen-

timentem. Velké téma bylo pro mladý soubor velkým soustem.

Malé divadlo z Ústí nad Labem inscenovalo ve znamenité Felzmannově režii a úpravě Hacksovy Sny panny Rózičky. Na této komedii, která staví na stylizované nadsázce, parodii a karikatuře (jak herecky, tak výtvarně) je nejpozoruhodnější, že režisér i herci udrželi jednotlivost i celek v naprosté stylové čistotě. A u této formy to je velice náročné. Ústecká inscenace patřila k pravým pochoutkám této přehlídky.

Voják vydrží všechno aneb Evelyn Worchestrova pouť — tak se jmenuje satirické leporelo Milana Schejbala a Hynka Boučka, v němž se vtipnou humornou formou vyjadřuje mladá generace svojí moudrostí a svým pohledem k nesmyslnosti války. Anebdivadlo má své divácké zázemí v Praze a pomalu se stává solidním satirickokomediálním divadlem mladých a pro mladé. Jeho programem je autorské divadlo a to není nic snadného.

O násilí vypráví hra Hurááá na Viking, autorský i režijně zpracovaná podle různých literárních předloh Evou a Vladimírem Zajícovými. Představení divadla Anfas z Černošic lze ledacos vytknout. Přesto upoutalo hlavní myšlenkou a některými jednotlivými akcemi-etudami. Před Anfasem stojí ještě hodně práce zejména ve sféře zvládnutí základů divadelního „řemesla“.

MALE DIVADLO ÚSTÍ NAD LABEM — P. HACKS; SNY PANNY RÓZIČKY. FOTO A. ČEJCHAN

Pražský soubor Lucerna také nepatří v Poděbradech k nováčkům. Őrkényho hra Rodina Tótu nevyšla jak jsme u tohoto souboru zvyklí na sto procent. Hrál se v jakémsi útlumu, který lze přičíst i nezvyklému hracímu prostoru. Lucerna je soubor zkušený a zahrál i tuto komedii mnohokrát na úrovni. Škoda, že únava se dostavila na závěr poděbradské přehlídky.

Zvláštní kapitolkou bylo vystoupení (absolventské) posluchačů režie a herectví Lidové konzervatoře Středočeského krajského kulturního střediska. Jejich zážehání byl dobrý dramaturgický počín. Zejména proto, že toto představení mohli sledovat přítomní režiséři amatérských souborů i posluchači oboru malých jevištních forem Lidové konzervatoře spolu s ostatními seminaristy. Nesmírně zajímavá a působivá pohybová kompozice volně zpracovaná L. Janečkovou a A. Smetanovou podle E. A. Poea Maska červené smrti byla nejen uměleckým zážitkem, ale i ukázkou možnosti dobře vedených mladých amatérských divadelníků. Večer doplnila aktovka Mirko Stiebera Svatební noc v režii absolventa Lidové konzervatoře M. Strotzera.

Osmý poděbradský festival přinesl dobrá představení. Stejně cenné bylo i setkávání na seminářích, v kuloárech i některá úvodní slova lektorů. A to všechno, spolu s dobrou atmosférou (díky obětavým pořadatelům) znovu vytvořilo platformu pro tvořivé setkávání mladého amatérského divadla.

K. a B.



## ZAMYŠLENÍ NAD PŘEHLÍDKOU V BYSTRÉM

Sezónou 1979–1980 vstoupilo amatérské divadlo Východočeského kraje do nového uspořádání. Soubory byly na základě výsledků dosažených v předešlých pěti letech rozděleny do tří kategorií, z nichž soubory skupiny A, tedy nejvyspělejší, právě tak jako soubory kategorie B označené jako perspektivní, jsou sledovány a řízeny přímo Krajským kulturním střediskem, zatímco soubory zbývající, tedy začínající či nedosahující pozoruhodnějších trvalých výsledků, jsou podřízeny Okresním kulturním střediskům.

Zmizel tak pojem městský a venkovský soubor a rozhodujícím kritériem zařazení se stala umělecká úroveň. Vznikla tak i nutnost vytvoření nového systému krajských soutěžních přehlídek, na nichž si soubory svoje zařazení každoročně obhajují. Krajská přehlídka souborů kategorie A měla svoji premiéru v únoru v Holicích. Pro soubory skupiny B bylo vybráno městečko ležící v klínu Českomoravské vysočiny, kde divadlo má svoji více jak stoletou tradici, vynikající divácké zázemí i pěkné komorní divadélko – městečko Bystré. Pro přehlídku bylo vybráno pět souborů a lze říci, že výběr, i přes značně rozdílnou uměleckou úroveň, se ukázal zcela oprávněný, především tím, že nastolil celou řadu otázek a problémů a dal tak odborné porotě vedené docentem dr. Janem Císařem možnost hovořit o celé problematice současného amatérského divadla a zamýšlet se tak spolu se soubory nad hledáním nových cest a přístupů, které by vedly k výraznějším inscenacím.

Tak hned první představení divadelního souboru SKP Havlíčkův Brod, hra bratří Capků *Ze života hmyzu*, ukázalo, že dramaturgie je jedním ze základních kamenů, vstupní branou, odrazovým můstkem, který nelze podcenit, chceme-li se dopracovat k dobrému představení. Soubor, který vlastně teprve hledá svoji tvář, ověřuje si své možnosti, by si nikdy neměl vybrat hru, v níž jde především o náročnost témat a ideí, hru, v níž především jemnost, lyrika, hravost a čistota všech složek představení dají vyniknout básnické metafoře složitěho textu. A jestliže ani scénografie, ani herecké výkony, kromě postavy tuláka, nepřispěly k formování takového tvaru, v němž by jasně zazněla myšlenka, pak i sebelepší záměr jinak jistě talentované režisérky Lídy Honzové nedošel výraznějšího naplnění.

Divadelní soubor JZK Jas ROH Dobruška přijel do Bystrého se současnou hrou slovenského dramatika P. Kováčika *Recese*, což je nutné připsat k pozitivním rysům souboru. Představení dokázalo, že soubor disponuje řadou výrazných hereckých individualit, u nichž je jasná tendence k neokázalému zyničnělému herectví, které byly nepochybně jednou z nejsilnějších stránek této inscenace. Problémy vyplynuly především z toho, že autorovy záměry nedošly k pevnému a hotovému tvaru, že bylo zřejmě zapotřebí dramaturgicky i inscenačně ty myšlenky, které text jenom nahazuje, jakoby letmo se jich dotýká, nechat plně rozvinout. Režisér vsadil příliš na odhalení a odsouzení negativních charakterů, kterých je ve hře početně, a tak mu nezbyl prostor pro objasnění příčin a tak i k pochopení, které vyvěrá z lidské moudrosti. V postavě Dubského, kde herecký výraz v sobě našel jemnou strunu poznamenaného člověčenství, které šlo

upravdě nad text hry, se ukázalo, kde třeba hledat klíč k přesvědčivějšímu a pravdivějšímu ztvárnění hry. Navíc ani scénické řešení prostoru nepomáhalo hercům k rozvinutí a vyhocení dramatických situací. Zřejmě jde o problém, se kterým se budeme setkávat, tu více, tu méně, při inscenování současných her.

Představení divadelního souboru MKK Libčany – A. N. Ostrovskij: *Nemá kocour pořád posvícení* – znovu rozvířilo již tolikrát diskutovaný problém, ať už v odborném tisku, na seminářích či při porotách, o profesionální pomoci v souborech. Jistě se nenajde nikdo, kdo by o prospěšnosti této pomoci pochyboval, jde jen o její míru a funkčnost. Soubor, který si zvolí zdánlivě nejschůdnější cestu, to je přenesení hotového představení z profesionální scény se všemi jeho atributy do amatérských podmínek, se nutně střetne s řadou problémů, které se odrazí ve výsledné inscenaci, jak to dokázalo i představení divadelního souboru z Libčan. A navíc jako bychom tím popírali samu podstatu a svébytnost amatérského divadla, které by mělo vycházet z nejnějnějších potřeb člověka, hledat a tvořit. U souboru z Libčan zazněla tato otázka tím výrazněji, protože představení dokázalo, že soubor disponuje celou řadou hereckých typů schopných vlastní a tím i přesvědčivější cesty k divákovi.

Režisér Sáša Gregar přijel na přehlídku se značně omlazeným souborem ZK Perla Česká Třebová (většina ansámblu stála dokonce poprvé na prknech) a s Calábkovým, jistě velice komplikovaným a ve své struktuře obtížným textem – *Hrou o životě a smrti doktora Jana Fausta*. V arénovitě scéně vytvořené z několika praktikáblů uprostřed tělocvičny dokázal, že soubor, který si postaví i náročný cíl, ale použije-li adekvátních inscenačních postupů a prostředků, které tvořivě rozvíjí, vznikne představení, na které se nezapomíná. Jednoti herecké práce korespondující se scénickým řešením, dramatickostí střihů, uvědomělé herectví se vzácným citem pro rytmus a divadelní sdělnost situací, výrazná metaforická zkratka, ve které nezbylo místo pro ilustraci a popisnost, to vše ve vzácné jednotě a vyrovnanosti, dokázalo vytvořit netradiční typ amatérského divadla, které ostatně nalezlo své místo i v programu 50. Jiráskova Hronova.

S pohádkou O. Fridrichové *Princezna Žofínka a drak* Dynamit přijel do Bystrého divadelní soubor JKP ROH z Moravské Třebové, aby rozesmál a pobavil asi dvě stovky malých, vděčných diváků, kteří jistě souboru odpustili stylovou nejednotnost jak v herecké práci, tak i ve scénickém ztvárnění hry.

Protože krajská přehlídka divadelních souborů kategorie B byla soutěžní, udělila porota první místo divadelnímu souboru ZK Perla z České Třebové a dvě třetí místa divadelnímu souboru JZK Jas ROH z Dobrušky a divadelnímu souboru ZK Týniště nad Orlicí (který se součtež ve Bystrém pro vnitrosouborové důvody nezúčastnil, ale jehož představení, hru Jiřího Menzela *Tři v tom*, zhlédla porota na jeho mateřské scéně).

Co říci závěrem? Představení jasně ukázala, že tam, kde v čele souboru stojí poučený režisér, se práce daří. Ze zasedání Krajského poradního sboru pro divadlo, který se na závěr přehlídky v Bystrém sešel, byl proto vznesen požadavek ustavit při KKS Hradec Králové Klub vyspělých režisérů za účelem dalšího vzdělávání a výměny zkušeností a vytvořit podmínky k otevření tříleté konzervatoře pro začínající, perspektivní režiséry. Krajský poradní sbor se domnívá, že je to nejrychlejší a nejpřímější cesta ke zkvalitnění amatérského divadla ve Východočeském kraji.

Oldřich Unčovský

# PO HVIEZDOSLAVOVĚ KUBÍNĚ

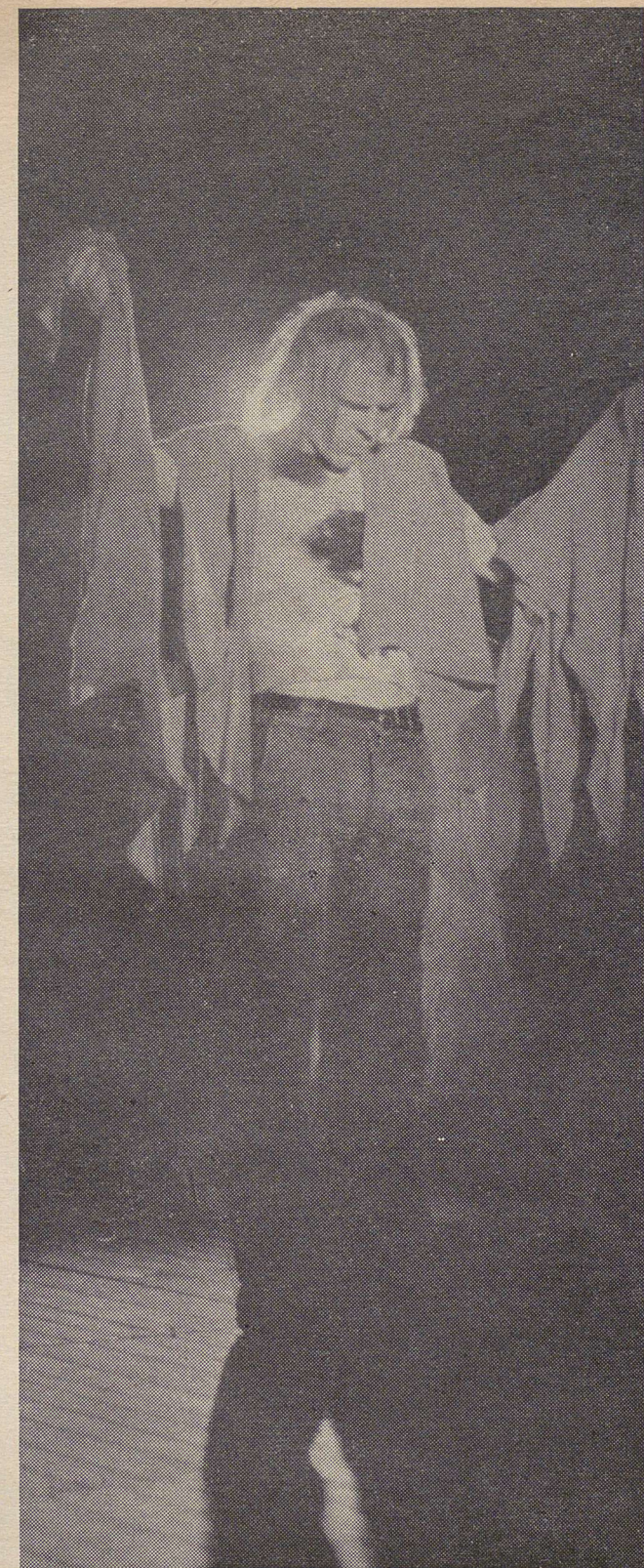
Šestadvacátým ročníkem vstoupil Hviezdoslavův Kubín, vrchol slovenské národní soutěže v amatérském uměleckém přednesu jednotlivců a letos opět po jisté přestávce znovu i kolektivů, do druhého čtvrtstoletí svého trvání. Není divu, že v takovém případě hledá cesty, jak při zachování regulí a tradic, jež se osvědčily, omladit či obměnit součásti garderoby, jež zestárlý. Nová forma veřejné diskuse, vyznačující se přechodem od někdejších metodicky zaměřených konkrétních rozborů k volné debatě a zamyšlením nad zásadnějšími, obecnějšími otázkami uměleckého přednesu poezie a prózy (v nichž se tu soutěží odděleně a o nichž se i zvlášť, jiný den diskutuje), k časově netísňené debatě, do níž odborná porota kladením polemicky formulovaných soudů (Máme víc textů, než se vybírá, nebo víc recitátorů, kteří nenacházejí?) zatahuje přítomné v sále (mimořadně zaplněném do posledního místečka), je pokusem, který po počátečních rozpacích z nezvyku může přinést Kubínu nový švih a eleganci.

Připomeneme-li, že v Kubíně i průběh vlastních soutěží konaných ve velkém sále místního Osvětového domu může v úplnosti sledovat a sleduje jak se říká široká veřejnost (přínejmenším zcela samozřejmě soutěžící sólisté i členové divadélek poezie a velmi mnoho pedagogů), neboť neexistují paralelní, časově si kolidující akce, a že si proto každý může srovnat a konfrontovat vlastní dojem a závěry z přednesů se stanovisky a hodnocením porotců, je podobný přístup školou, jež musí nést ovoce: ve škamnách totiž sedí představitelé různých generací, kteří mají mladším co předat či od starších se naučit.

Fakt, že celkově soutěží v Kubíně ve stejném počtu dnů jako na partnerském Wolkrově Prostějově menší počet sólistů (letos 26, 13 s básněmi a 13 s prózou) i kolektivů (letos 3), že se soutěží s jediným textem, že i pro hostující (vysokoškolský soubor z Košic a dva české soubory, Divadlo poezie z Liberce a vodňanskou Šupinu) se najde místo v normálním večerním programu, nese sebou jistou pohodu a inspirující atmosféru. Účinkující mají dostatek času na zkoušky či přípravu i vystoupení a titíž plus další jako diváci pak mohou plně vychutnat a zažít výkony svých druhů, mohou si o nich i o leccems dalším podiskutovat i slyšet úvahy zúčastněných na veřejných diskusích, zkrátka všichni mají příjemný dojem, že jim nic neuteklo a nic nezůstalo skryto, že byli při všem, co jeden takový ročník HK obnáší.

Prodlev se využívá – k setkáním, debatám, ke čtení Zpravodaje (mnohastránkového, výborně a vtipně redigovaného), k teoretizování a promyšlení plánů. V kuloárech i ve veřejné diskusi o představeních souborů (jež jediná se konala v pozdních večerních hodinách a byla poznamenána únavou) se letos hodně debatovalo o dalším vývoji divadel poezie, žánru, který tolikrát v nedávné minulosti zazářil, upoutal na sebe pozornost a zdál se samozřejmostí a přínejmenším stejně tolikrát vzbuzoval pochybnosti, rozpaky, otazníky. Taková chvíle zdá se je i teď.

Kubínská představení soutěžní i hostující nabízela dostatek argumentů pro obě mezní stanoviska i pro zastance zlaté střední cesty. Divadlo poezie DK VSŽ z Košic s Tlkotem Š. Ol'hy zahlušilo koláží textů různorodého charakteru na téma zmatků dospívání a věčných instinktů člověka a až manéžovou pestrostí scény i pohybu na ní, ale jen místy přímo divákovo srdce a krev k tlukotu a zrychlenému tepu. Divadlo poezie při PF v Banské Bystrici Rúfusovými pohádkovými hyperbolami běhů života či jesto pravda na svete vsadilo na emotivní sílu básnickova jazyka, což bylo nanejvýš správné, ale celek nevyzněl bohužel jak chtěli, snad tím, že stylizované oblečení odvádělo divákovo pozornost od přenesených významů jen k příběhovému folklórnímu základu textu.



DS ČESKÁ TREBOVÁ – J. CALÁBEK: O ŽIVOTĚ A SMRTI DOKTORA JANA FAUSTA. FOTO ARCHIV

Divadlo jednoho herce (G. Lukáčová z Partizánského) představovalo nechtě zlatou střední cestu – svou váhu měl příběh (D. Trumbo: Johnnymu dali pušku), jeho vyjádření včetně jednoznačně čitelných pohybových metafor i protivá-  
lečná idea celku. Fakt, že právě tato cesta vedla k úspěchu (G. Lukáčová zvítězila v kategorii divadel poezie) a proč, byl předmětem debat a úvah. Z nesoutěžních představení měla totiž nerozporný ohlas také především ta, kde slovo nebylo Popelkou či pouhou trampolínou k pohybovým či jiným kreacím: dvojice okouzlená Rilke (Šupina Vodňany) a kolektivní snažící se v prvním případě (Divadlo poezie OKS Liberec s Borchertem) sdílet nenávist proti válce a v druhém případě (Consilium medium LF UPJŠ Košice) upozornit na aktuální problematiku porozumění dětskému světu. A naopak, rozporné názory vzbudilo představení Studentského divadla FF UPJŠ z Prešova s názvem Šu-šu-šu Šukšín zřejmě právě pro překročenou míru; tady vskutku jde o specifické pohybové divadlo, v němž autor (Šukšín či kdokoli jiný) je jen východiskem či spíše záminkou. Zmíněný ohlas byl podle mého příznačný a myslím si, že na příliš nedečkané, obvykle jen roční, etapové diskuse kudy půjde vývoj a kterým tendencím dá za pravdu, pomůže odpovědět právě publikum, do něhož padne právě slovo v pravý čas. Ci snad v divadlech poezie nejde o autora a jím vyslovené myšlenky, ale o samoúčel?

V jednotlivých mladší kategorie v přednesu poezie zvítězila S. Behuřová z Nového Města nad Váhem s Hrubínovými Lešanskými jesličkami v překladu M. Rufúse. Nemluvíme teď o jejím perfektním výkonu (v soutěži mimochodem opakovaném – nic není bez obtíží), ale o tom, co jej podmiňuje. Jsem přesvědčen, že to byl především autor sám, velikost Hrubínova básnického génia, objevená slovenskou recitátorkou a s údivem i obdivem dál sdělovaná jako poselství myšlenky, krásy a hluboké pravdy života, kdo stál sudičkou zážitku, na jaký Hvězdoslavův Kubín dlouho nezapomene. Podobnou shodou kvalit, vnitřní zaujatosti, čistoty přednesu a silou účinku se podle mého názoru vyznačoval i výkon J. Kobsově z Bratislavy, která přednášela Hvězdoslava (Letorosty II, básně 19). A opět – není to příznačné? – žádné kouzlení, zmuchlaný papír v dlaní, herecká gesta nebo křik (jež podpíraly jiné recitace), ale poctivá, okouzlená služba básníkovi, ztotožnění se s jeho pohledem, vedla k cíli, rozbušila divákovo srdce.

Kdykoli a kdekoli tomu bude zřejmě jinak.

Jaroslav Kabíček

## NYMBURSKÝ HÁLEK JUBILOVAL

V září letošního roku oslavilo amatérské divadlo v Nymburce velké jubileum – 3. 9. uplynulo 120 roků od chvíle, kdy nymburský klempíř Ludvík Rubinger zorganizoval s několika studenty ochotnické představení, kterým byl Klicperův Divotvorný klobouk. Ludvík Rubinger byl nejen výborný řemeslník, tanečník, zpěvák, herec, kulisák a kdovíco všechno, ale především vynikající organizátor. Zahájil trvalou ochotnickou činnost v městečku, které mělo tehdy 3000 obyvatel. Svůj záměr bral smrtelně vážně. Rozmnožil ručně psané divadelní cedule zvoucí na představení, založil „knihu her“ a chronologicky počal zaznamenávat činnost nového divadelního souboru. Uplynulo prvé desetiletí, druhé . . . Činnost pokračovala. Spolkově zcela spořádané a archivně dokonale. Proto dnešní jubilující Hálek – soubor nese název pěvce Večerních písní od roku 1877, tedy už více než sto let – mohl jednak sáhnout do archivu a uspořádat velmi pěknou výstavu dokumentů v Městském muzeu, takže účastníci XIII. Středočeských divadelních her je mohli osobně zhlédnout.

Je mnoho souborů, které oslavují i 160 let od založení.

Také v Nymburce se hrálo již od roku 1818, ale co je na Hálek pozoruhodné, je nepřerušovaná činnost souboru na jediném místě. Vždyť právě ono první představení 3. září 1860 se hrálo na chodbě školy, přilehlé ke klášteru. Z kláštera později vznikl divadelní sál a dřívější klášterní chodba je dnešní šatnou Hálkova divadla. Druhou kuriozitou je, že Hálkovo divadlo bylo ve stejném prostoru postupně budováno po celé století, od roku 1860 do roku 1936, kdy fasáda divadla dostala dnešní podobu. V roce 1963 začala adaptace divadla ze státních prostředků. Po šesti letech se divadlo otevřelo (26. října 1968) a rozzářilo se v dnešní moderní podobě.



DS HÁLEK NYMBURK – L. STROUPEŽNICKÝ; ZVÍKOVSKÝ RARÁŠEK.  
FOTO ARCHIV

Hálek od svého vzniku sehrál více než 3400 vlastních představení. Od nového otevření v roce 1968 až do konce roku 1979 nacvičil soubor přesně 90 premiér. Jak už to bývá u jakékoliv lidské činnosti, některé se zdařily, jiné méně. Ale uvedení titulů jako Tramvaj do stanice Touha, Kdo se bojí Virginie Woolfové, Nebe na zemi, Slaměný klobouk, Vojna a mír, Kočičí hra a další (nelze jmenovat všech devadesát, ale ty jsou obsaženy v nové knížce Jana Paulů a ing. Zdeňka Kopeckého Hálek a Hlahol 120 let) napovídají, kolik dobrovolné práce vložili nymburští amatéři do své lásky, vášně, do svého poslání.

Hálek nevynechal ani jedinou divadelní sezónu od roku 1860. Pořadník her, který začal psát Ludvík Rubinger, byl dopsán do poslední linkované řádky právě 31. 12. 1979. A ani jediný řádek nebyl vynechaný. Přes dvě světové války, politické změny, krize, migrační problémy, generační výměny, vždy se v Nymburce našla stovka lidí, kteří chtěli dělat divadlo. Byly doby, kdy nebyly ženy. Byly doby, kdy nebyli muži. Nebyli režiséři, ale byla chuť. Režiséři dorostli a jelo se dál. Byli zpěváci – hrály se zpěvohry. Byli tragédi, hrála se činohra. Nymburk nikdy nebyl bez divadla a opravdu se o něm mluvilo před fotbalem, jak řekl v jednom čísle Amatérské scény Bohumil Hrabal. Jsem šťastlivec, protože mám fotografii Karla Vaníčka v roli Oberona i paní Marie Hrabalové v roli Titanie . . . Fotografii se můžeme zasmát, ale jen tak trošičku a se studem v duši . . .

Stodvacítku oslavil Hálek komedií L. Stroupežnického Mikuláš Dačický z Heslova. Aktovky Zvíkovský Rarášek a Paní mincmistrová sehrál Hálek v režii Jana Paulů, hudební předehry a dokomponované písničky nahrál na koncertní kytaru Petr Paulů, scénu navrhl Jaroslav Košvanec. Nymburské občestvo přijalo hru velmi dobře a začalo divadlo plnit od třetí reprízy. Výborný výkon odevzdal v obou podobách Mikuláše Dačického Zdeněk Válek, Jan Paulů měl vždy potlesk za svůj monolog Brtnického, kterým oslavil svoje devítisté vystoupení na jevišti Hálkova divadla. Představení bylo vyvážené a vyznačovalo se především vstupem nových členek do kolektivu, který má ctížádost i předpoklady oslavit ještě mnohá svá další jubilea. JP

# KDYŽ SE ŘEKNE GONG

Když se řekne Gong, vybaví se mi vzduch provoněný šminkami, halas a shon, nefalšovaná divadelní šatna po představení. Šatna, do které jsem spadla po zhlédnutí hry Oldřicha Daňka Dva na koni, jeden na oslu a v které jsem se bez předchozího varování jala zpovídat uměleckého vedoucího souboru Gong při KD v Praze 9, Vysočanech, Tomáše Zajíce.

Co vás drží u divadla?

Především chuť hrát. Chuť, která je stará jak lidstvo samo, pořád stejná a na druhé straně vždycky trochu jiná. Jenomže ono není hraní jako hraní, s postupem času přicházejí nové možnosti, ale také nové požadavky. Vezměte si třeba jen náš soubor. Tady bylo až donedávna zvykem odehrát premiéru, dvakrát reprízovat a hra se uložila ad acta. Dnes už to není dost dobře možné. Civilní herectví, jak se tomu říká, je jen zjednodušením požadavku být věrohodný. Nestací naučit se vlastní roli a hrát, jen když je na mně řada. Postava se na jevišti musí před očima diváka vyvíjet, ale ani ostatní, které zrovna „nic nedělají“, se na ni nemohou pouze nezúčastněně dívat, všude musí být vidět věrohodný a dokreslující pohyb. A k tomu je podle mého názoru nutný mnohem větší počet repríz. My teď hraje Daňka. Zatím jsme spíše ve fázi historické komedie, ale tendence dnešního divadla je jiná: herec chce nejen hrát, ale zároveň divákovi cosi sdělit, něco, co v textu je a není to už jen dějová složka. K tomu vede jediná cesta – dostat se textu pod kůži. Je to cesta plná dobrodružství, a to je také to, co mě u divadla drží.

A co těžkosti? Máte nějaké?

Jak by ne. Mne osobně pálí nejvíc dvě věci. Před čtyřmi lety se nám podařilo vytvořit partu, která má všechny vlastnosti dobrého kolektivu. Nad každou novou inscenací strávíme hodně času, dohadujeme se, diskutujeme, zkoušíme nové varianty. Teprve po dvou reprízách se hra začíná vypulovat. Každý herec potřebuje dostat formu pro danou postavu a tu mu může dát jen hraní, teprve opakováním může přijít to pravé – za předpokladu, že o své postavě skutečně přemýšlí. Já osobně můžu mít v tomto ohledu ze svého souboru radost. Kámen úrazu je jinde: kde sehnat publikum na další reprízy? Víím, že by o ně byl zájem na jiných, mimopražských scénách, ale my se tam nedostaneme, protože na to je třeba autobus, kam bychom mohli naložit sebe i rekvizity, a my ten autobus nemáme. To je nedořešená otázka a totiž, na kterou narážejí i jiné amatérské soubory. Dalším úskalím bývá výběr nového titulu. Každý režisér si přeje obsadit většinu souboru. Najít optimální hru je to nejtěžší. A zase musím přejít do nářku. Najít slušnou hru se současnou tematikou, která láká každý mladý soubor, a ještě k tomu takovou, která by odpovídala i našim podmínkám a možnostem, to je úkol téměř nadlidský.

Přejdeme tedy k veselejšímu tématu, které zní: přehlídky.

Loni jsme byli na VII. celopražské přehlídce amatérských souborů a tato zkušenost nám fantasticky pomohla. Především proto, že jsme poznali spoustu nových lidí, kteří se zabývají tím samým jako my, mohli jsme okouknout jejich styl práce, našli jsme nové přátele a otevřeli se nám i nové možnosti. Už to přináší i ovoce. Tak například pro Daňkovu hru jsme si od Májovců vypůjčili Jirku Bystřínu, protože u nás v souboru jsme odpovídající typ prostě neměli. Také mám dojem, že kontakt mezi soubory zmenšuje dosud existující rivalitu, podporuje vzájemné pochopení a přátelství.

Hana Šnajderová

# ZA PAVLEM BOŠKEM

Nikdy, nikdy mě nenapadlo, že budu muset psát čtyřicet pět řádek pro Amatérskou scénu, které už nebudu posílat Pavlu Boškovi.

Vždyť ještě necelý týden před tím, než mně připadl tento úkol nejsmutnější, jsme se sešli na redakční radě. A Pavel nám předložil plán na rok 1981. Jako vždycky perfektně promyšlený, připravený, respektující potřeby a zájmy amatérského divadla a přitom v ničem neslevující z odborné náročnosti, která vycházela z hlubokého přesvědčení, že divadlo je v podstatě vždycky jenom jedno – dobré nebo špatné, lidem užitečné a pro radost nebo zbytečné a nudné.

Derou se mi do stroje vzpomínky nejrůznější. Vynořují se mi v paměti chvíle přátelského posezení, v nichž byl Pavel okouzlujícím společníkem plným vtipů a nápadů. Vidím znovu před sebou jeho představení, v nichž krok za krokem rozvíjel své umění improvizace a dokázal udržet vlastně sám trvalou pozornost publika a rozdávat neutichající smích. A stejně tak si vzpomínám na setkání s jeho knížkami, které každou řádkou prozrazovaly autora humoru osobitého ražení. Ale nemohu si pomoci: pro tento časopis, jemuž Pavel věnoval tolik času a práce a na jehož nesporné úrovni se tolik podílel, musím psát především o této složce jeho činnosti. Neboť i osobně jsme se nejvíce sblížili právě prací na půdě amatérského divadla, společným zájmem o jeho problémy i o to, jak o nich psát v Amatérské scéně.

Pavel byl profesionál. I jako divadelník, i jako redaktor. Měl své jasné a pevné představy o tom, co je dobré divadlo a co je dobrý časopis. A uměl je prosazovat a realizovat. Nikdy se sice nepouštěl do velkých teoretických diskusí – spíše nás vracel svou ironií a vtipem na pevnou zem – ale přesto měl dar teoretického myšlení. To jest dar myšlení v souvislostech, schopnost postřehnout věci důležité; ovládal umění oddělit podstatné od nepodstatného. A rozuměl amatérskému divadlu. Snad to nikdy příliš neprojevoval hlasitě a okázale, neboť nebylo v jeho povaze pronášet velké řeči. Měl rád stručnost, dělnost, věcnost.

Vzpomínám na naše schůzky u kavárenského stolu ve Slavii, na něž přicházel s projekty, plány, konkrétními návrhy článků. A vždycky tyto jeho představy odpovídaly současnému stavu amatérského divadla, citlivě reagovaly na jeho minulý, přítomný i budoucí vývoj, trefovaly se svým společenským i odborným zaměřením do černého. Přesně reflektovaly celou rozlohu amatérského divadelnictví, umísťovaly každý problém do správné polohy. A za tím vším potom stále existovalo Pavlovo trvalé vědomí o základních věcech umění, o souvislostech nejobecnějších, jež mu dovoľovalo a umožňovalo přestupovat práh pouhého redigování příspěvků o jednotlivostech do oblastí, jejichž konceptnost přesahovala nesporně vnitřní problematiku amatérského divadelnictví.

Amatérské divadlo i časopis o amatérském divadle byly pro něho záležitostmi nejvyšší kvality, které mají právo být touto kvalitou posuzovány a v jejím jménu vytvářeny. Požadoval houževnatě vysokou úroveň tvorby i jejího posouzení. A ve jménu tohoto požadavku zanechal jak v amatérském divadle, tak v tomto časopise nesmazatelnou stopu.

Neměli bychom se od ní nikdy odchýlit.

Jan Čisář

# předpoklady herectví

JAROSLAV VOSTRÝ

## TVOŘIT

Kapitola Jevištní umění a jevištní řemeslo ze Stanislavského knihy Hercova práce na sobě (v českém překladu Moje výchova k herectví) obsahuje příklad, který Stanislavskému sluší k objasnění pojmu prožívání; stejně dobře může posloužit i nám k výkladu posledního tématu tohoto kursu.

Jde o shrnutí dojmů Torcova–Stanislavského ze školní produkce. Za nejpozoruhodnější momenty pokládá dva: první, když jistá žákyně v roli Emilie sbíhala ze schodiště s úpěnlivým voláním o pomoc, druhý měl žák představující Othella, když volal „Krev, Jago, krev!“ Stanislavského mluví Torcov označí citované dva momenty za projevy „umění prožívání“, ale jeho žák Nazvanov, který si vede deník, jehož formou je Stanislavského kniha napsána, a pochválený představitel Othella v jedné osobě, se dožaduje bližšího objasnění, co to takové „umění prožívání“ vlastně je. Torcov mu odpoví tím, že ho vyzve, aby sám řekl, co zažíval ve zmíněném momentu „skutečné tvůrčí práce“.

Když Nazvanov řekne, že nic neví a na nic se nepamatuje, Torcov pokračuje: „Cože? Vy se neupamatováte na své vnitřní rozkolísání, když jste hledal vyjádření čehosi strašného? Nevzpomínáte si, jak vaše ruce, oči a celá vaše bytost byly připraveny kamsi se vrhnout a cosi uchopit, jak jste se kousal do rtů a sotva zadržoval slzy?“ Nazvanov se pryč začíná upamatovávat. Ale bez Torcovových slov by si asi na nic nevzpomněl, jednal „podvědomě“.

O podíl vědomí a nevědomí v procesu tvůrčí práce nám v těchto souvislostech neběží; je jasné, že se v různých fázích tohoto procesu uplatňují velice různě, taky podle toho, jaký typ příslušný tvůrčí subjekt představuje. Nicméně nemusíme pochybovat o tom, že popisovaný projev se v daném momentu fiktivní Nazvanovovy produkce objevil jaksi sám od sebe, aniž si jeho původce předem řekl, že teď musí ukázat, jak je jeho hrdina vnitřně rozkolísaný a že to jeho volání po krvi nevychází jen z nějaké pomstychtivosti, ale představuje daleko spíš zoufalý křik poraněné bytosti, která najednou neví, kam se vrhnout a co uchopit.

To, nakolik bylo fiktivní Nazvanovovo herecké jednání v popisovaném momentu „vědomé“ nebo „podvědomé“, tu opravdu není tak důležité jako to, že sama Shakespearova replika takové jednání zdaleka nepředurčuje. Zvolání „Krev, Jago, krev!“ by mohlo přece daleko spíš vést k představě krvežíznivého výrazu ve zruzněné tváři Maurově; a bylo by to tím pochopitelnější, že žák fiktivní divadelní školy ze Stanislavského knihy byl přece jenom méně vzdálený tradici romantického herectví a z něho odvozeným konvencím, než jsme jim vzdáleni dnes.

Z toho snad také dost jasně vyplývá, že to, o čem opravdu jde, není zdaleka problém prožívání; předpokladatelný výraz romantického herce přece jistý prožitek rovněž předpokládá. To hlavní je opravdu hercova schopnost tvořit či – řečeno méně vznešeně a o to možná i lépe – jeho invence, nedovolující mu zůstat u toho, co je dáno jaksi předem a co pak někdo další skutečně jenom reprodukuje, příp. pouze (a doslova) ztělesňuje – tzn. materializuje cosi, co existuje předem aspoň ideálně v textu či obecně přijaté představě a čemu herec podle známé terminologie prostě jen propůjčuje svůj zjev.

Skutečně, říká-li se, že herec ztělesňuje postavu, jako by se tím myslelo, že představuje někoho, kdo opravdu existoval

či existuje – i kdyby existoval předem jenom v textu hry, z něhož se dají příslušné psychofyzické vlastnosti této osoby i podoba jejího chování v příslušných situacích poměrně snadno (případně za pomoci nějakých doplňkových materiálů, počítaje v to i tradici zpodobování takových postav a takových situací) do značných podrobností odvodit.

Tak tomu ovšem ve skutečnosti není. Příslušnou postavu i její (každý) konkrétní projev herec jenom ztělesňuje, ale opravdu tvoří: herecká postava pak není jen pouhou reprodukcí nějaké předem existující a někým jiným vytvořené postavy či reálně existujícího člověka nebo typu, nýbrž původním uměleckým výtvorem, tj. výsledkem nikoli jen tělesného, ale i duševního a duchovního úsilí; elementy, které danou postavu a její (každý) konkrétní projev zakládají, nejsou také jen fyzické, ale – a především – tematické povahy. Herecký výkon není jen formou cizího obsahu, protože herectví tyto obsahy samo tvoří.

Námítka může znít: copak není tento obsah v tradiční či nohře dán už autorovými slovy? Příklad, kterým jsme začali, nám dokazuje, že není. Jistě, nejde o skutečný herecký výkon, ale o popis fiktivních hercových a pozorovatelových pocitů, ze kterého si konkrétní herecký projev můžeme na základě běžných zkušeností velice dobře představit. Ať byl tento popis inspirován skutečně zhlédnutím výkonem či vlastní Stanislavského hereckou představivostí, je v každém případě obrazem skutečné herecké tvořivosti. A tak se vyplatí jej rozebrat podrobněji.

To, co především vzbuzuje pozornost, je ona tendence „kamsi se vrhnout a cosi uchopit“, ke které citovaná replika dává jen vzdálený podnět: neřká se tu přece, že hrdina by se chtěl vrhnout na Desdemonu nebo domnělého soka, ale právě jen „kamsi“ – a „cosi“, a nikoli někdo nebo něco konkrétní – například nuž – je tím, co by chtěl uchopit. To „kamsi“ a „cosi“ jako by vyjadřovalo bezradnost člověka, který najednou jako by měl potřebu se něčeho chytit, když to, čeho se dosud držel, se náhle jeví jako beznadějně ztracené.

Toto „kamsi se vrhnout a cosi uchopit“ nevyjadřuje přitom zdaleka jenom nějaký pocit a vůbec se netýká jen prožitku; je to současně sám princip a idea, jimiž se řídí popisované herecké chování a z nichž se každé podobné chování („v životě“) může rodit. To „kamsi se vrhnout a cosi uchopit“ se tedy dá pokládat za téma Nazvanovova hraní, přičemž je to téma, které nevyplývá ze Shakespearova textu, ale z jeho svébytného hereckého pojetí. Dalo by se říci interpretace, kdybychom měli v daném případě co dělat s vědomým pojetím, o něž tu ale nejde a jistě ani jít nemusí; aspoň do té míry, do jaké to i tak nepřestává být pojetí bytostné.

Tímto bytostným pojetím je třeba rozumět pojetí u tohoto a pro tohoto herce přirozené (přirozené samozřejmě i ve smyslu organičnosti) a přirozené vyplývající z jeho celkového vztahu ke skutečnosti, ke kterému patří vedle citových a psychomotorických reakcí i příslušné uvažování. To se ale v daném okamžiku herecké hry sotva může rozvinout; lépe řečeno, ani se rozvinout nesmí, protože místo něho musí být rozvinuta příslušná konkrétní psychomotorická reakce. Tím se případná předběžná myšlenková reflexe příslušného jevu nijak nevyklučuje a dodatečné uvědomění podstaty – tj. „principu a ideje“ – dané reakce bude patrně dokonce nutné, půjde-li o součást divadelně hereckého projevu, který se má při reprízách opakovat. Fixování příslušné reakce bez uvědomění jejího smyslu může být v každém případě dost problematické.

Ani v hypotetickém Nazvanovově hereckém projevu nejde tedy jen o nějaké hraní určitého afektu – v citovaném místě nejspíš jakéhosi záchvatu pomstychtivosti; takový hraný efekt je něčím, čím se vyznačuje hraní v běžném životě na rozdíl od opravdového herectví ve smyslu umění: herectví se od takového běžného hraní liší právě tím, že namísto předstírání něčeho v rámci „pouhého“ hraní přece jenom něco vytváří. Nebudeme se jistě tak příliš mýlit, vyslovíme-li zde dohad, že Stanislavskému šlo v jisté době tolik o vlastní hercův prožitek, protože byl přesvědčen, že se skutečné herectví musí zásadně odlišovat od pouhé imitace něčeho, co

existuje už předem před daným hereckým projevem; jinak řečeno, že herecký projev není jen reprodukcí něčeho, případně vyplněním jisté šablony, ale něčím konkrétním a individuálním, co má však současně i platnost obecnou.

Na tom, co říká Stanislavského mluvčí Torcov o Nazvanovově projevu, lze současně ukázat, že toto něco lze vyjádřit různými slovy a redukovat takto vyjádřený dojem na určitou definici smyslu toho všeho – tedy vlastně formulaci tématu – lze jenom k danému účelu a s vědomím, že je to právě jenom redukce, byť by šlo o redukci na sám princip a ideu, která se ale tak jako tak zdaleka nerovná celému obsahu daného projevu.

Soudě podle citovaného Torcovova výroku, dalo by se asi říci, že hypotetické Nazvanovovo chování v roli Othella na popisovaném místě představovalo zoufalství, ale zdaleka nejenom to, nýbrž i bezradnost, puzení „kamsi se vrhnout a cosi uchopit“ i zuřivě odhodlání pomstít se, lítost i vztek atd.

Ale současně to nebylo jen tohle vše bez ladu a skladu, ale vyplývalo to z něčeho, co můžeme nazvat právě principem a ideou daného projevu a co činí tento projev pochopitelným (i když nikoli neproblematickým v morálně etickém smyslu) a v souvislosti s tím i obrazem, symbolem či modelem každého podobného projevu a vzhledem k uplatnění vždy komplikovaných vztahů mezi vnitřním a vnějším, skrývaným a zveřejňovaným, podstatou a projevem, konečností i obrazem, symbolem či modelem každého lidského chování.

Pokud jde o cvičení, bylo by možné mluvit o zkušenostech ze studia jistého místa dané role různými způsoby i různými herci, samozřejmě s upozorněním, že není nic horšího než nucení být odlišný za každou cenu, kdyby to nebylo mimo záměr a rozsah tohoto pojednání, které mělo mít povahu už spíše obecnou než speciální a právě proto bylo zvoleno k tomu, aby uzavřelo tento přespříliš stručný kurs.

# Monolog nad monology III.

Vyvrcholily a skončily obě soutěže v přednesu monologů 1980 – o Pohárek SČDO v Hlinsku i o Cyránův kord v Lomnici n. Popelkou. Vzdor trochu odlišným koncepcím obou soutěží se v nich problematika práce na monologickém vystoupení jeví ve shodném obraze.

Charakteristickým rysem je mládí obou soutěží. V průměru bychom se nedopočetali ani třiceti let; polovina soutěžících o Cyránův kord byla ve věku do 20 let. Zkrátka mladí vzali šanci obou soutěží za svoji. Proto se v obou soutěžích vyhranila špička zkušených a dokonale připravených interpretů (a nebyli vždy z nejstarších!) a zřetelnou mezerou se oddělila od zbylého celku.

Vlastně by se recenze obou soutěží mohla jmenovat Mikešová a ti druzí. Výkon Jaroslavy Mikešové v roli Olympie z Nicolaiova monologu Sůl a tabák vévodil oběma soutěžím (v Lomnici byl v 1. kole doplněn Genovevou z Casonova Domu se sedmi balkóny). Interpretka si z obou soutěží odnesla 1. místo i ceny diváků (rozumí se tedy vlastně ceny kolegů). Myslím si, že krom dokonalé přípravy a soustředěného vystoupení, v němž nic nebylo ponecháno náhodě, tu hrálo svoji roli několik příznivých okolností. Především ucelenost předlohy, která je už napsána jako samostatný text a jako text, určený k monologickému výkonu. Za druhé – text je nadán nepodbíživou popularností díky své humorné notě. A konečně – vyprávění události a jejích souvislostí je napsáno velmi obratně. Interpretka právě z těchto vlastností těžší velký díl svého úspěchu: nespolehá na humornost situací a textu a rozpornost předlohy vyjadřuje v ostře střížených přechodech z komiky do tragiky. Mikešová tímto výkonem prokazuje, že má nejen na mimořádný výkon v monologickém textu, ale že má dost sil a schopností i na samostatný pořad, jakému jsme si zvykli říkat divadlo jednoho herce.

V Pohárku SČDO v Hlinsku zvítězili v mužích Klečka (Včk), Špaček (Pha), Zelený (Včk), v ženách Mikešová (Pha), Kejzlarová (Včk) a Hrušová (Včk); v Cyránově kordu v Lomnici Mikešová (Pha), Cerman (Včk) a Müllerová (Stčk). Jak vidět, soutěží se nezúčastňují dosud všechny kraje. Soutěžila pouze Praha, Středo-, Východo- a Severočesí a Jihomoravane. Na severu Moravy, na jihu a západě Čech by asi měli zapřemýšlet, nejsou-li sami proti sobě, když nevyužívají takových příležitostí, jakými jsou Kord i Pohárek.

Když se nad průběhem soutěží (v Hlinsku v druhém, vrcholném kole, v Lomnici v jediném) zamýšlím, připadám si, že som bol azda veštec a či diabol, když jsem v předešlých monologických nad monology rozepisoval specifickou problematiku a osobité otázky nad touto disciplínou. Všecky problémy se zde objevily: především rozpor mezi celkem hry a celkem úryvku, mezi nezbytností kontextu a relativní samostatností a uzavřeností výkonu, mezi situací monologu a po-

stavou monologu. Jen v malém dílu výkonů se podařilo základní správné názorové východisko důsledným výkladem a bohatou představivostí dotáhnout až do výrazného a sdělného vyjádření, do posledního detailu.

Přitom platí, že obecně se projevuje jedna potěšující tendence: obrát výkonu k divákovi. Někdy je to ještě pouze otázka směřování hercova sdělení, ale často se interpretům daří myslet na diváka, počítat s ním, brát ho do hry. A to je úspěch; v případě vaganta Tomáše z Jiráskova Johanesa úspěch věru až nečekaný a překvapivý, povzbuzující k dalším objevům. Největší slabinou je stále fyzická akce, aranžmá, hra s prostorem, prvky scény, hra s rekvizitou.

Jestliže si slibujeme od práce na monologu obohacení zkušeností zejména ve slovním jednání a současně se pozastavuji nad nedostatky v optické, viditelné stránce výkonu, není to protimluv. Dořešení textového výkladu až do detailu je cesta k dořešení celé fyziognomie postavy. A k celé koncepci výkonu. Opustili bychom zbytečné (a nakonec překážející) opory výkonu v nábytku (Klásková i Oněgin by se bez stolu obešli stejně, jako se ho snadno při exhibici vítězů vzdal Falstaff). Vyřešeli bychom i problém partnera. Vedle partnera v hledišti (Nicolai, Neruda), vedle pomyslného partnera, který je adresátem textu, ale nikoli akce (Brecht), jsou pomyslní partneri, které si představíme podle hercovy hry (Aňutčin dědeček na peci, Isabellin panovník, situovaný i s trůnem v portále). Jenže – jsou některé monology (nejen o nepřítomném panu Goethovi), pro které herec i divák potřebují (být němeho, ale přesto skutečného) pana Steina. Scapino nesnadno vzbudí v divákovi plnou představu, tluče-li reálnou holí do nereálního pána v nereálném pytli . . .

V Hlinsku porota zaplakala, když se pod napjatě očekávaným slibným titulem Vejce a já objevil nejpopsnější, nejnudnější a nejneosobnější úryvek o nemocných sousedčích dětech. Tenhle do nebe volající omyl mne přivedl na myšlenku, zda by nestálo za pokus vybrat právě takový text (v ich-formě, širokým rozsahem a množstvím epizod, navíc humorný) jako povinnou předlohu k volnému opracování a nastudování pro seminář o práci na monologu. V některých přednáškových soutěžích se podobná praxe velmi osvědčila. Seminární konfrontace by přednes monologů mohla výrazně posunout kupředu.

Už dnes je možno jen pochválit vysokou míru vkusu a úroveň dramaturgického výběru: v Lomnici téměř bez výhrad, v Hlinsku – díky situ krajských kol – stoprocentní. Náročnost tohoto úkolu ovšem klade vysokou laťku – pro většinu soutěžících v obou městech zatím snad až příliš vysokou. Ale je třeba přiznat, že možnosti, které měli, využili všichni kam až síly stačily. Právě v tom je inspirační a studijní význam této disciplíny zcela zřejmý. JIŘÍ HRAŠE

JOSEF BOUČEK

### SEINIKŮV ŠTÍT

Český šlechtic Václav Jan Kubát, setník rakouské armády, slouží už pětadvacet let. Za tu dobu prodělal několik vojenských tažení, teď právě proti francouzským jakobínům. Leží s peším plukem hraběte Luttenberga na francouzském území poblíž belgických hranic. Díky podzimním deštům, stále horšímu zásobování a partyzánskému způsobu války, který vedou Francouzi, je situace pluku dost neutěšená. Informace, které Rakušanům poskytl sbor prince Condé o tom, že jakobíny svedení francouzský lid přivítá své osvoboditele z Rakouska s otevřenou náručí, se ukázaly nepravdivé. Rakouská armáda se přesvědčila, že jí francouzské obyvatelstvo evidentně nenávidí, a než by se jí vzdalo, raději opouští svůj majetek. Rakušané se mohli přesvědčit i o tom, že emigrovaní francouzská šlechta ze sboru prince Condé utekla z Francie, aby zachránila vlastní hlavu a byla ochotna obětovat jakákoliv množství cizích hlav, aby se mohla vrátit ke svému majetku. Vydávala se za republikánku, ale chovala se jako loupeživá sebranka. Tyto skutečnosti neunikly ani setníku Kubátovi, který patřil svým vzděláním, schopnostmi i zkušenostmi k nejlepším důstojníkům v pluku. Své vojenské povinnosti plnil přesně a na rozdíl od jiných důstojníků zacházel s vojáky slušně. A nemohl se smířit s tím, že o rakouskou armádu ve Francii nikdo nestojí a že byla vlastně podvedena a zneužita. Aby si zachoval čistý štít pro obě strany, rozhodl se, že z armády odejde a bude hospodařit na svém statku v západních Čechách. Když mu plukovník Luttenberg předává vyznamenání, požádá ho o propuštění z armády. Plukovník nechápe setníkovy zásadní pochybnosti o správnosti rakouského tažení proti francouzským jakobínům. Popravili přece francouzského krále i část šlechty, drancují zámky a mohou svými činy dát příklad i Rakušanům. A pak bude ohrožena i česká šlechta. Nehledě k tomu, že podle plukovníkova názoru se z bitvy nedá odejít s čistým štítem a pořád je lepší, aby na něm byla krev nepřítelova, než vlastní. Svůj souhlas se setníkovým odchodem z armády podminí plukovník rozsudky smrti nad dvěma pěšáky, kteří přepadli vězení a tím se dopustili zrady. A tento rozsudek má vynést setník jako nově jmenovaný auditor pluku. Soudní řízení je krátké. Setník vyslechne oba vo-

jáky i jejich ženy, pro jejichž osvobození vojáci přepadli vězení a smrtelně zranili strážného. Zjistí, že obě ženy byly zavřeny do vězení pro styky s francouzským zajatcem, s nímž domlouvaly přechod svých rodin na francouzskou stranu. Zjistily totiž, že ve francouzské armádě se s lidmi zachází lidsky, to v rakouské za dvanáct let ještě nezažily. Omlouvaje se tím, že jinak než zrada se tento případ posuzovat nedá a za války není za zradu jiný trest než smrt, odsoudí setník oba vojáky k trestu smrti zastřelením a obě jejich ženy za napomáhání zradě k padesáti ranám a vypovězení z rakouského ležení jednou provždy. Trest je vykonán – plukovník dá souhlas k setníkovu odchodu z armády. Aby pomohl rodinám obou popravených vojáků, nařídí setník svému vojenskému sluhovi Tomášovi, aby oběma ženám ihned rozdělil setníkovy úspory. Tomáš nesouhlasí, protože má strach, že setník už nebude mít dostatek peněz, aby ho vyplatil z armády, jak slíbil, když mu Tomáš zachránil ži-

vot. Když mu setník slibuje, že mu peníze pošle z domova, protože odchází z armády, Tomáš nevěří. A aby zachránil peníze pro sebe, využije poplachu při náhlém útoku Francouzů a setníka zastřelí.

Hra současného českého dramatika a filmového scenáristy se odehrává v posledních letech 18. století ve Francii. Má tři jednání, jednu dekoraci (francouzský měšťanský pokoj), 13 mužů a 3 ženy. Velké role: setník Václav Jan Kubát (50 let); střední role: poručík Hauser (30 let), major Sulek (53 let), plukovník hrabě Luttenberg (70 let), setníkův sluha Tomáš Hruška (43 let), Françoise (20–30 let); malé role: důstojník a přisedící soudu Ballasy, pěšáci Kašpar Smola a Matěj Uhlíř (oba 30–40 let), jejich ženy Smolová a Uhlířová (obě přes 30), písař; epizody: důstojníci pluku Sties, Grubbe, Andrič a strážný. Hodí se pro vyspělý soubor s dobrým typovým obsazením. Vydala DILIA 1980.

JARMILA ČERNIKOVA

## JAVISKO

JAVISKO je časopis pre ochotnícke divadlo činoherné i bábkové, umelecký prednes, malé javiskové formy i pantomímu. Vychádza každý mesiac vo Vydavateľstve Obzor v Bratislave. Pestuje divadelnú kritiku, históriu, teóriu, uverejňuje metodické materiály z oblasti ochotníckeho divadla všetkých druhov a žánrov z umeleckého prednesu. Pohotovo recenzuje všetky významné podujatia (festivity, prehliadky) československého ochotníctva, má bohaté zpravodajstvo z domova i zo sveta. Súčasťou každého čísla je repertoár

rová príloha, v ktorej sa publikujú dramatické novinky domácich i zahraničných autorov, libretá, scenáre, pásma pre divadlá poézie, súbory Malých javiskových foriem, neraz aj bohato komentované. JAVISKO je dobrým informátorom, školiteľom, radcom a priateľom, každého divadelníka.

**Javisko si možno objednať priamo u poštového doručovateľa alebo vo Vydavateľstve Obzor, n. p., oddelene oddelenie časopisov, ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Cena jedného výtlačku Kčs 4,—, ročné predplatné Kčs 48,—.**



Nově zvolený ÚV SČDO zvolil do svého čela předsednictvo: Dr. Milan Kyška (předseda), dr. Petr Slunečko (I. místopředseda — SAL), Ladislav Lhota (II. místopředseda), dr. Stanislava Weigová (jednatelka) a Josef Svoboda (pokladník). Dalšími členy předsednictva jsou: Bobina Dalecká, Josef Hejtmánek, Václav Kalaš, Marta Kastlová, Miloslav Linhard, Vlastimil Ondráček a Milan Vyskočil.

Podle usnesení VI. svazové konference delegátů SČDO připravilo předsednictvo ÚV návrh plánu práce na rok 1981 a výhled do roku 1985. Uvedené materiály budou předloženy k projednání plénu ÚV SČDO do konce roku 1980.

## Z UKVČ

### Zasedání poradních sborů

V druhé polovině září se vzápětí po sobě konaly schůze ústředních poradních sborů. ÚPS pro dramatickou výchovu dětí se zabýval především aktuálními problémy dětského přednesu a úkoly na tomto úseku vzhledem k nastávajícímu zasedání pracovní skupiny pro dětský přednes (tento bod byl pro svůj charakter na pořadu také v ÚPS pro umělecký přednes), dále pak otázkami spolupráce s časopisy, publikačními možnostmi a plánem práce na školní rok 1980—81. — Ústřední poradní sbor pro umělecký přednes zhodnotil průběh Wolkrova Prostějova a Šrámkovy Sobotky 1980, zastavil se u kladů i organizačních i jiných úskalí těchto akcí a zabýval se náměty na jejich příští ročníky. Dalším bodem byla příprava celostátní přehlídky v uměleckém přednesu SPGS v Kroměříži. Zaktivizování metodické pomoci souborům i jednotlivcům na všech stupních se ukazuje jako jedna z hlavních cest, jak zlepšit současný stav uměleckého přednesu, což byl další bod programu, a to v souvislosti se schůzkou odborných pracovníků KKS a již zmíněným zasedáním pracovní skupiny pro dětský přednes (viz dále). Ke zvýšení úrovně by mohl podstatně přispět také národní seminář pro vyspělé recitátory-sólisty, jehož příprava se stala předmětem obsáhlé a na náměty bohaté diskuse. Zbývajícím body programu byly otázky spojené s přípravou osnov uměleckého přednesu pro lidové konzervatoře, s vydáním chýstané publikace Tvorba pásma a s vydáním Slovníku uměleckého přednesu. jak

## Společná porada div. odd. UKVČ a odborných

pracovníků KKS pro divadlo a slovesné obory se konala 8. října v Praze. Jednalo se především o aktuální situaci v jednotlivých oborech, o přípravě soutěží r. 1981 a o přehlídkách a seminářích pořádaných do konce t.r. — Pro rok 1981 zůstává v platnosti dosavadní struktura i časové rozložení národních soutěží recitátorů a recitačních kolektivů s postupem na Wolkrův Prostějov, který se uskuteční v červnu. Povinným autorem pro sólisty postupující na WP bude vedle Jiřího Wolkra Bertolt Brecht. Šrámkův Písek, přehlídka mladého metradického divadla, malých jevištních forem a agitacních kolektivů se v roce 1981 nekoná, v krajích by se však měla podle možnosti uskutečnit seminární setkání souborů nebo jejich zástupců. Právěpodobně v srpnu uspořádá ČÚV SSM seminární divadelní Dílnu 81. První národní přehlídkou, která se uskuteční v příštím roce, bude Ostrava-Poruba, na níž se představí nejlepší soubory dospělých hrající pro děti. Podstatným problémem letošního roku v oboru dětského divadla a dětského loutkového divadla pro výběr na Kaplické divadelní léto bylo zrušení tří ze čtyř mezikrajových přehlídek; otázka způsobu výběru v příštím roce 1981 bude s konečnou platností řešena na koordinační radě garantů krajských kol dětských soutěží v listopadu t. r. v Ústředním domě pionýrů a mládeže J. Fučíka, který se stará o oblast dětské ZUČ. — Soutěžní řád národních soutěží amatérského divadla dospělých přináší pro rok 1981 podstatnou změnu především v přístupu k dramaturgii. Zavádějí se dvě kategorie repertoáru na všech stupních akcí: a) české a slovenské hry se současnou tematikou vydané v DILIA po r. 1971, b) ostatní, zejména pak současná dramatika SSSR a dalších socialistických zemí, česká, slovenská a ruská klasika. Diskuse krajských pracovníků poukázala na to, že by bylo třeba vydávat soutěžní řady s mnohem větším předstihem, aby mohly skutečně podstatně ovlivnit repertoár souborů. šr

### Pracovní skupina pro dětský přednes

sešla se k jednání v polovině října. Zástupci poradních sborů pro dramatickou výchovu a umělecký přednes jednali o současném pojetí problematiky dětského přednesu v jeho sólových i kolektivních formách, o pedagogických hlediscích a výsledku práce. Konstatovali na základě výsledků národních přehlídky, že dětský přednes zvláště v sólových výko-

# zápisník

nech poněkud stagnuje. Důvodem je nedostatečná metodická péče, převážně formální pozorost, která je mnohými školami a domy pionýrů věnována tomuto oboru a soutěží dětské zájmové činnosti. Přitom je to obor, který z hlediska výchovného a společenského patří k neefektivnějším. Národní přehlídka v Příbrami v posledních letech nevytvořila vhodný prostor pro diskusi a konfrontaci názorů, bez níž je vývoj nemyslitelný. Je třeba proto znovu zvážit koncepci národních přehlídky, celé její časové uspořádání. Na podporu rozvoje metodické péče o dětský přednes bude začátkem roku 1981 uspořádán seminář pro pracovníky KDPM a členy krajských porot, který by měl přispět k jejich stabilizaci a sjednocení kritérií hodnocení i výběru. Součástí „první“ pomoci bude i metodický list, který bude k této příležitosti vydán. šr

rise Ravenskich z Malého divadla ● Otázky dne (Edice GITISU) ● Za hranicemi [Ruská klasika na polských scénách; Zajímavosti z Varšavy] ● Hry [Alexandr Štejn: Černý námořník kadet; Emil Braginskij: Hra obraznosti — komedie]

## SCENE BERLIN

3 Q/80 Zprávy, informace ● Rozhovor s režisérem Konradem Zschiedrichem ● S kabaretem v Sovětském svazu (zápisem souboru Hinterwälders) ● Rozhovor s Gerdamarií Preusse, vedoucí skupiny Hrající děti při Ústředním domě kultury NDR ● Arbeitertheater z Wismaru na Mezinárodním festivalu amatérských divadel v Blagoevgradu ● Jubileum pionýrského a mládežnického divadla Studio 69 Berlín ● Poznámky k profilu a umělecké formě proletářských revue Roter Rummel ● Příprava 18. dělnických slavností a her 1980 ● Kabaret našich dní — zamyšlení Karl-Heinze Schöbela z Ústředního domu pro kulturní práci nad III. ústřední přehlídkou amatérských kabaretních scén ● Problémy zacházení s komickým textem (rozbory, příklady) ● Písek — Festival malých jevištních forem [Hella Len] ● Výročí ● Knihy ● K číslu je připojen obsah ročníku Szene 1979

## NA STRÁNKÁCH ZAHRAJČIČNÍCH DIVADELNÍCH ČASOPISŮ

### TÉATR MOSKVA

8/80 Vstříc XXVI. sjezdu KSSS [Herec — umělec a občan] ● Představení [Petr První A. Petrova ve Velkém divadle Uzbekské SSR v Taškentu; Balety inscenované T. Schillingem z Komické opery v Berlíně v Hu-debním divadle Stanislavského a Němiroviče-Dančenka v Moskvě; Lady Macbeth Mcenského újezdu v Divadle Majakovského v Moskvě; Sonatina pro páva O. Zahradníka v Činoherním divadle K. S. Stanislavského v Moskvě; Scénický Dekameron v Činoherním divadle N. V. Gogola v Moskvě] ● Tvorba mladých [Tři nová divadla v Leninogradě — Experiment, Doba a Mládežnické divadlo] ● Rampa a život [Moskevské premiéry; Leningradské premiéry; Národní umělci SSSR; Šťastné hledání mladé múzy; Kronika; Z ministerstva kultury SSSR] ● Portréty [V. Tohapsajev z Divadla Severní Osetie, národní umělec SSSR; Irina Bočajejová, sólistka Divadla opery a baletu S. M. Kirova] ● Teorie [Klasika a sovětská reži 20. let — v diskusi o otázkách interpretace] ● Na křižovatce umění [žánr estrády] ● Scénografie [Žáci Danilla Lídera — mladí umělci Ukrajiny z Kyjevského uměleckého institutu] ● Památce Bo-



## HRY PRO DOSPĚLÉ

M. Horníček: Setkání s Veronikou (1 m, 1 ž)  
P. Grym: Piknik pana Pickwicka (14 m, 3 ž)  
V. Straka: Beránek přímo z pohádky (12 m, 7 ž)  
A. Volodin: Nerozcházejte se, když se máte rádi (10 m, 13 ž)  
G. Danailov: Nesoriozní komedie (7 m, 5 ž)  
C. Goldoni: Moudrá manželka (10 m, 3 ž)

## MALÁ ŘADA SOC. AUTORŮ

F. Wander: Bungalow (3 m, 2 ž) — MŘSA sv. 69  
K. Langeová: Rybářova žena Kristina (17 m, 5 ž, 2 hlasy) — MŘSA sv. 71

## PÁSMO

J. Čermák — D. Vostřel: Silvestr každý den (2 m)

# lásk a nelásk a

Miliardy variací milostného vztahu mezi mužem a ženou jsou nevyčerpatelným zdrojem pro umění. O lásce se divadlo hraje od nepaměti a všechno nasvědčuje tomu, že se bude hrát i nadále. Možná tím častěji, čím racionálněji bude život organizován. Cit, nezbytný pro naplnění lidského života, stále uniká definicím, jednomu pomáhá žít a pracovat, druhého zabíjí. Proč?

Jan Jílek ve své nové hře Jak umřít na lásku tak trochu odpovídá. Ovšem ne zobecňující tezí, ale prostřednictvím příběhu jedné určité nešťastné lásky se smutným koncem, který se mohl stát jen těm určitým lidem, jimž se přihodil, právě proto, že byli, jací byli. Autor se úzkostlivě vyhýbá moralizování, apriorním soudům a generalizaci, každé z postav poskytuje prostor pro sebeobhajobu a vysvětlení. Ale právě díky tomu se v hloubi tohoto příběhu ozve cosi šířeji ozvučného, obecného, co si můžeme odnést sebou do života. Když už ne jako hotové poučení, tedy jako impuls k vlastnímu pátrání po odpovědi na otázku „proč?“

Máma neumřela na lásku, ale na nelásku. Na Škurkovu zlobu, s jakou se mstí všemu a všem za vlastní ubožácký život, na Věřinu zoufale bezmocnou prostřednost, na Františkovu zbabělost. Konečně i na to, že sama, ohlušená, zahleděná do sebe, neuměla milovat svou dceru Veroniku natolik, aby pro ni žila dál. Lásk a totiž není tak mocná čarodějka, jak se tvrdí. Potřebuje ke své zdárné existenci spoustu jiných věcí v člověku samém i v jeho okolí: jednotu citu a činu, pravdivost, upřímnost, hrdost, čest, sebekázeň, odvahy, nesobeckost. Z tohoto výčtu lze soudit, že ještě dlouho si budeme muset na divadle předvádět příběhy nešťastných lásek, které umřely proto, že jim žádná z těchto klasických ctností nepřištěchala na pomoc.

Jílkova hra je zajímavá také svou zvláštní žánrovou polohou. Příběh, na jehož konci je sebevražda, je ztvárněn po zákonech komedie, ne dramatu. Způsob kresby charakterů, dějových „stříhů“, systém stupňovaných paradoxů, dialog, slovník postav — to vše mohlo sloužit komedii. Dokonce bujně — připomněla by nám ty tisíce anekdot na téma manželství, nevěry a žárlivosti, erotických dobrodružství a „mojí staré“, návratů z hospod a návštěv u doktora, kterým se smějeme, aniž si uvědomujeme, o jakém že to přemutném životě vlastně ve zkratce vypovídají. Jílek si s tím vědomě a odvážně pohrává. Je to balanc nad propastí kýče, který se podařil — malá sklouznutí stačil ještě vždycky vyrovnat a naopak místy je až bravurní.

**ŠKURKOVÁ:** Jéžiš, já mám chlapa. Tuhle zase něco pískalo a on, že to píská televizor. Říkám, jak může televize pískat, když je zhasnutá, a on že píská, tak jsem vytrhla šňůru ze zásuvky, povídám, to píská něco jiného a on mě tvrdí a tvrdí, že televize píská i když je vypnutá, chodí kolem ní, a že ta televize určitě vybuchne a šel hledat opraváře a já pak zjistím, že si dal na plotnu vařit mlíko a že to píská hrnek na vaření mlíka! Pojd', musíš mi potvrdit, že je to kmín! Všimla sis? Na hřbitově? Škurek si dal na pomník pod anděla svou fotografii. Ale z dnešní doby nel Dlouho vybíral a pak do toho mramoru dal fotku, když mu bylo dvacet. A teď, když ho zřežou, tak jde a pláče na svém hrobě. (S Veronikou odešly. Věra, perfektně oblečená, nese tašky, balíčky. Škurek jde za ní, ohlíží se tam, co odešla Škurková)

**ŠKUREK:** Já jí motám hlavul Já vím, že je to kmín! Myslí si, že když je vedoucí sběrný, že co; předtím jsem schoval na plotnu za hrnce hrnek na vaření mlíka. Jinak se nedostanu z domu! A v mozku bodalo jako trn, že jak se vrátíte ze zájezdu, nesmím vás propást. Nemůžu přece dopustit, aby žena jako vy vteřinu dál žila ve lži. Vidíte? Vlaje. Viditelná. Bílá nit. Aby se Veronika nedobývala domů. Oni si někdy nezhasínají a tak se musí vyskakovat, aby bylo vidět přes závěs, ona ho vždycky zavěsí tak, že navrchu je škvíra . . . (Vyskakuje, nadskakuje) Odmala jsem chtěl být vlašťovíčkou nebo nějakým jiným ptákem, abych mohl na okýnku koukat, co lidi uvnitř.

**VĚRA** (se drápe na plot a pak na strom): Vysaďte mě . . . Škurku, vysaďte mě! Žduchejte, Škurku, žduchejte! Přidržte!

Není třeba zvlášť věšteckého ducha k předpovědi, že hra Jak umřít na lásku se bude dost hrát, protože na ni budou diváci chodit. Je to stará zkušenost: pro širokou diváckou obec je nejpřitažlivější to umění, které má nejbližší k životu. A k životu má nejbližší to umění, které dokáže — bez ohledu na míru stylizace — výsměchem a soucitem zároveň očistit a povýšit životní banalitu.

Jílkova nová hra se ostatně bude hrát také proto, že poskytuje tři pěkné, šťavnaté role herečkám, které už dosáhly čtyřicítky. To vůbec není tak nicotný důvod, jak se na první pohled snad zdá. Jílek tady postřehl ke svému prospěchu (před ním to postřehl Tennessee Williams a pak už málokdo), jaké množství silných dramatických konfliktů na téma lásk a mohou poskytnout typy žen, které překročily čtyřicítku. Už žijí svou budoucnost, přichází čas zneklidňujícího poznání, že to, co bude, už vlastně je, že žijí už v jakési definitivě a nové, co do jejich života vstoupí, bude už jen stárnutí. Šťastí, je-li tato definitivita uspokojující. Ale jestliže není, nastává zoufalý boj o poslední šanci ještě se změnit, dobýt ještě něco nového, otevřít — nebo násilím rozrazit — ještě nějaká vrátka k tomu, aby byla budoucnost.

To je dramatické jádro velkých vnitřních konfliktů, které poskytuje život na každém kroku a jichž si kupodivu tak málo všímají dramatikové. A dobré herečké mezi čtyřicítkou a padesátkou, na vrcholu tvůrčích sil, nemají co hrát. Nechybují, že divadla budou Jílkovi vděčná za to, že nešťastnou hrdinku, umírající na lásku, udělal z Mámy a ne z její mladé dcery.

I amatérské soubory budou tuto hru pravděpodobně dost hrát. Má komorní obsazení, dobré role a je blízká každodennímu životu. Ani její forma — výrazně filmová forma krátkých výstupů, jimž na scéně stačí jen znak reálného prostředí a které na sebe navazují buď střihem nebo prolínačkou — už dávno není amatérským divadelníkům ani jejich divákům cizí. Říká-li se jí „netradiční“, je to jen ze zvyku. Ve skutečnosti ji na jevišti známe už dobrých šedesát let.

Je tu ovšem nebezpečí, ale tentokrát je tak zřejmé, že snad není ani třeba na ně zvlášť upozorňovat. Stačí i malé „přišlápnutí“, předstírání místo prožitku, vnější nahrávání komiky nebo citu, snaha „prodat“ vtipné řeční — a inscenace se zřítí do té propasti, nad níž se autor udržel. Postavy hry žádají na hercích, aby jim věnovali to, čeho se jim v jejich příběhu nedostává, totiž jemného porozumění, a aby je oživil gestem cudným a prostým.

ALENA URBANOVÁ

**ŠKUREK:** Ale tiše: Pamatujte, přisahal jste, že teď nic nepodniknete — až se vrátí domů!

**VĚRA:** Nebojte se a tlačte. Tiše půjdu domů. A pak si to vyřídím.

**ŠKUREK:** Já prostě jenom nechci, aby někdo věděl, že moje slova vraždila ten jejich poměr.

**VĚRA:** Nikdo se to na vás nedozví. Za co mě žducháš . . . okamžitě pusť! Žduchejte mě slušně! Držte mě. Přidržte.

**ŠKUREK** (se drápe na strom za Věrou): Já chci taky vidět. Já to chci taky vidět . . .

**VĚRA:** Pusťte mě, Škurku, nechte mě! Koukejte. Nerušte. Pusťte, sprostáku, tady na stromě, ježišmarjá nechte toho, dyť je to životu nebezpečné!

**ŠKUREK:** Pomstěte se mu, Věruško, pomstěte se se mnou . . . nemusíte z lásky . . . když nechcete z lásky, alespoň ze soucitu. A z pomsty.

**VĚRA:** Spadnem! Co vás to napadlo, na stromě? Mějte rozum! Škurkul Proším vás. Nesahejte na mě, dyť jsem vdaná.

**ŠKUREK:** Vých už nelezte!

**VĚRA:** Tady nic nevidím. Nelezte za mnou! Dejte ty ruce pryč!

**ŠKUREK:** Tak slezte níž.

**VĚRA:** Teď je vidím. Sedí u stolu. Ona povídá, on se tváří, já ho znám, jak se takhle štůří, tak z toho dnes nebylo nic. Uhni, nebo ti tu ruku přerazím, nesahej na mě, v mém neštěstí budeš na mě sahat, můj smutek zneužívat. . . (To už je dole) Proč vy jste lidi všichni tak nemravní? Maž ode mě! (Sbírá tašky a balíčky, které prve položila)

**ŠKUREK:** Musíte domů a jakoby nic. . .  
**VĚRA:** Jeď odtud! (Nakopla ho. Škurek před rozlícenou Věrou raději uteče. Věra jako kdyby chtěla vrazit za branku. Pak zajde do stínu a tam stojí jako socha)

**MÁMA** (jde ke stolu. Pak jde k brance. Znepokojená, rozhlíží se. Pak tam, kde se objeví František): Ne. Nic. To se ti zdálo. Nikdo. (František odchází. Máma ho zachytí) Františku. . . ? (Touží, aby se s ní něžně rozloučil) Co ti je?

**FRANTIŠEK:** Bylas chladná. Jako led.

**MÁMA:** Já se polepším. Uvidíš.

**FRANTIŠEK:** Já se na tebe těším — a problémy. Doma, v práci, teď i u tebe. Vždycky se mi líbilo, že jsem u tebe neměl žádné problémy. Byl jenom krásný život. A teď, to mě nebaví.

**MÁMA:** Co ti mám uvěřit? (František mlčí) Jakou ti mám udělat polívku?

**FRANTIŠEK:** Pořád jídlo, jídlo mám doma, dej co máš. (Odejde)

**MÁMA** (po chvíli): Já nejsem zvíře. . . (Odchází od stolu)

**VĚRA:** Seš. Seš! (Všechno odhodí, proběhne brankou, vrhne se na mámu) Zhltnout bys chtěla. . . mužel! Maje-tek! Všechno! Nic! Nic!

**VERONIKA** (přiběhne, pomáhá mámě): Proč si to nevyřídíte s manželem?! On začal první! Proč si to vyřizujete s maminkou? Proč ne se svým mužem?

**VĚRA** (odchází, sbírá tašky a balíčky): Taková. . . beze studu. . . ! (Odešla)

**MÁMA** (obejme Veroniku): Verončko moje. . .

**VERONIKA** (jí pomáhá vstát): Neudělala ti něco?

**MÁMA:** Ne, ne, všechno je pořádku.

**VERONIKA:** Nic se, mami, neboj. František ti vždycky kladl na srdce, aby ses ničeho nebála. Že se na něj vždycky můžeš spolehnout. Říkal přece, že jak si stará něco začne, sto procentně k tobě přijde. Náhodou je moc dobře, že se to takhle vyřešilo. (Máma mlčí) Necháme otevřeno, mami. Nebudeme zamýkat. A připrav se, že určitě přijde. Hlavně buď klidná, mami. Určitě přijde. A zůstane u tebe. Já si ustelu nahoře v pokojíku a ty si taky hned lehni, já ti dám prášek. . . (Položí na stůl prášky)

**MÁMA:** Jdi si ustat nahoru, jdi. . . (Upravuje se)

**VERONIKA:** Vidíš, jak seš hezká, mami.

**MÁMA:** Všechno jako vždy, když jsem čekávala, že František přijde. Tužkou na obočí jsem si barvila každý nový šedivý vlas; před rokem jich nebylo ještě tak moc. Teď už to nemá cenu. Nechtěla jsem šedivět. Nechtěla jsem, aby František hladil šedivé vlasy. Jdi si ustat, Veroniko, jdi, ať se vyspíš. (Veronika odejde, máma se dívá na práš-

ky) Nejde. Nepřijde. Vím to jako nikdy. (Bere si prášky jeden za druhým. Pak si přinese láhev piva, zapíše prášky pivem) Nepřijde. Skončil smysl. Ze všeho odešlo všechno. Nechal mě. V hanbě. (Zapije poslední prášek) Nic. Ticho. Konec.

**VERONIKA** (se vrací v noční košili): To je správné. Dej si na noc pivo a vykašli se na všechno. Už je ti líp?

**MÁMA:** Už je mi dobře.

**VERONIKA:** Já tě mám ráda, mami. . . (Máma někam odešla) Proč zastavuješ hodiny?

**MÁMA** (se vrátí): Zabíla jsem čas. První hodinu jsem na Františka čekala krásně. Druhou hodinu mě bylo smutno. A třetí hodina čekání byla hrozná. Pak jsem přišla na to, jak zastavit čas. Vždycky jsi řekla vrátím se v půl jedenácté a já jsem se dívala na hodiny, čekala a nikdo neklepal a mě bylo líto vteřin, co na hodinách letěly, bolel mě každý pohyb raříčky tak, že jsem šla a přidržela prst na číselníku a tikání zakulhalo — kyvadlo sebou škublo, jako kdybys ho zabíla. Jdi spát, Verončko. Dej mi pus. Tak a běž. Už seš velká. . . už se o sebe dovedeš postarat. . .

**VERONIKA:** Dobrou noc, maminko.

**MÁMA:** Dobrou noc. (Veronika odejde. Máma se tiše rozpláče) . . . Veroniko?! Víš, co je na světě nejhorší?

**VERONIKA** (se vrátí): Smrt! Mami, smrt je to nejstrašnější, co na světě je.

**MÁMA:** A nešťastná láska, Veroniko. Nešťastná láska bolí jako smrt. (Veronika pomalu odejde. Máma ještě chvíli tak stojí, pak odejde. Věra vletí. Svléká se. Zula se. Bosá. František bosý, v pyžamu, vykoukne)

**VĚRA:** Kde jsi byl?

**FRANTIŠEK:** Kde bych byl. . . na schůzi.

**VĚRA:** Na schůzi jsi nebyl.

**FRANTIŠEK:** Tak jsem byl v restauraci.

**VĚRA:** V restauraci jsi nebyl.

**FRANTIŠEK:** Tak jsem v jídelně dělal uzávěrku.

**VĚRA:** Tam jsi taky nebyl. Kde jsi byl?

**FRANTIŠEK:** No tak je to jedno.

**VĚRA:** Vařím, peru na tebe a ty v ponožkách a v prádle, které svými rukama peru a žehlím, ty v tom máma rukama vyžehleným prádle se nestydíš lehat k jiné?! (Všechna vybuchne, nemůj se jinak bránit zoufalství) Co jsem z toho života s tebou měla? Nic jsem s tebou neužila, jenom trápení a dřinu. Všechno rozbiju! (Rozbije, co se dá) Všechno rozbiju! Nic tady nenechám! Všechno rozbiju, všechno, všechno rozbiju, rozbiju. Celý život nebyl k ničemu, když jsi udělal, co jsi udělal.

**FRANTIŠEK:** Rozbij. Rozbij a rozmlať všechno napadřf. (Přinese kufr a nosí do něj věci)

**VĚRA:** Co to děláš? (František mlčí. Věra se zhroutlí v pláči. Pak se zeptá) Co na ní máš? Proč ji máš rád? Proč ji máš rád. (František srovnává věci do kufru a mlčí. Věra ho obejmě) Nepustím tě! Nepustím! (František stojí bez hnutí a mlčí, až ho Věra pustí. Skládá věci do kufru. Věra, bosá, odchází, tam se posadí, zničená nadobro)

**FRANTIŠEK** (zavře kufr a stojí): Bosý. . . a s hlavou odkrytou a bosý. . . za trochu lásky. . . světa kraj.

**VĚRA:** Já mám šedesát tisíc, ty taky, to je sto dvacet tisíc. Byla jsem dobrá žena. Šetrná. Pracovitá. Přinesla jsem do manželství osmdesát tisíc. Co tomu řeknou lidi? Není ti líto nechat nový,

krásný dům. . . majetek?! Copak to jde, stavět štěstí na neštěstí? Mamin-ko, kdybys věděla. . . (František stojí nad kufr a mlčí) Jsem tvoje žena. Sloužila jsem ti celý život. Nemůžeš tady všechno nechat a odejít.

**FRANTIŠEK** (jde, vezme Věru kolem ramen. Ovede ji ke stolu. Přinese si láhev. Sedne si ke klavíru. Pije a fuká jedním prstem sem a tam do klávesnice): Chtěl bych umět hrát. To je zvláštní, jak mě to popadlo. Chtěl bych umět hrát.

**VĚRA:** To je to všechno jednoduché, vid? Tak proč neodcházíš? Stačí pár jednoduchých pohybů. Sehnout se, zvednout kufr a jít. A ty, ženo, dělej si co chceš. Mládí pryč, mládí už nemám, tak co s tebou? Dělej si co chceš a já jdu, jako kdyby to, co bylo, nikdy nebylo.

**FRANTIŠEK** (neohybným prstem fuká do bílé klávesy. A do černé. Do bílé a do černé. Bílé a černé prázdné tóny): Ty taky neumíš hrát.

**VERONIKA** (za scénou): Pojďte k nám! Pojďte se mnou! Pojďte k nám, Františ-ku! (Vběhne) Pojďte k mamince!

**VĚRA:** Co si to dovoluješ? . . .

**VERONIKA:** Musíte vzít auto a odvézt maminku, musíte jí odvézt, nebo umřel!

**VĚRA:** Co sem lezeš?

**VERONIKA:** Pojďte! Auto vám stojí před domem, tak poďte. Ona umřel! (František mlčí) Proším vás.

**FRANTIŠEK:** Zavolej záchranku. (Věře) Neuhč zas. (Veronika ustupuje, náhle se obrátí, uteče. František se posadí ke klavíru. Napíše se. Prst fukne do klávesy. Veronika za scénou rány železem do karosérie auta, třeskot rozbíjeného skla)

**VĚRA:** Rozbije nám auto, ona mlátí železnou trubkou do našeho auta! Dělej něco! (Letí pryč. František fuká do klávesnice sem a tam, sem a tam, černé a bílé prázdné tóny. A ticho. Odejde. Přichází lékař. Veronika jde za ním)

**LEKÁŘ:** Chceš se na maminku podívat? (Veronika že ano) Sepnuté ruce konečně odpočívají a nic je nebolí. Leží tam jako kdyby byla ráda, že už není. Nech si maminku v sobě takovou, jaká byla. (Veronika, že ano. Stojí. Lékař odejde. Veronika jde sem, přejde tam, zastaví se, čeká. Slávek ve vojenské uniformě přichází k plotu)

**VERONIKA:** Slávku. . . umřela mi maminka.

**SLÁVEK** (po chvíli): No. . . jo. (Skrz plot důstojně potřepe Veronice rukou) Přeju ti. . . soustrast. (Veronika mlčí, dívá se na Slávku) Jenom jsem tak odběhl k plotu. . . nesmíme ještě z ká-sáren. . . Strážný mě už jistě. . . musím jít. (Veronika mlčí) To je dobře, že jsi se mnou jela. . . pozdravuj všechny. . . a zase někdy přijed. Ale třeba mě pustí. (Veronika mlčí. Slávek ustupuje) Fotku mám pod kavalcem. (Veronika mlčí) Ahoj, Veroniko! (Odejde)

**VERONIKA:** Maminko. . . (Zarachotí malý bubínek, prasknou činely, zadání buben, hudba hraje smuteční pochod, trubky vynesou na vrchol tesknou melodii. Jde pohřeb. Porážnu tam všichni stojí v černém. František s kyticí. Slávek ve vojenském drží věnec. Škurková se Škurkem společně drží velký pohřební věnec. Veronika se dívá na Františka)

**FRANTIŠEK** (poklekne, jako kdyby nikdo nebyl kolem): Já jsem tě měl rád. . . Jak já jsem tě měl rád.

### ÚVOD

Po celý příští rok se budeš, vážený čtenáři, na tomto stejném místě pod stejným označením potkávat s průhledy do jednoho z mnoha vztahů mezi divadlem a filmem. Dvanáct kapitol ti připomene osobnosti i díla divadelního Olympu a jejich osudy na stříbrném plátně kina. Shodně se už dnes na tom, že si zůjíme svou exkurzi do onoho manželství z rozumu i lásky (což znamená někdy z nerozumu), že nebudeme v hlavním označení seriálu měnit či doplňovat předložky a spojky, abychom se zamýšleli nad filmem v divadle či dokonce nad divadlem a filmem. Vzdáváme se předem dramatických hudebních forem (opera, opereta, balet), nebudeme si všimnout v zemi Matěje Kopeckého a S + H zvláště zajímavé sféry animovaného filmu. Za pomezím našeho zájmu zůstává tentokrát také celá rozsáhlá oblast dokumentárního filmu v nejširším slova smyslu a jenom v nezbytných případech se dotkneme filmu ve funkci masového sdělovacího prostředku či záznamu.

Výjimky prý potvrzují pravidla a tak pro jednou a na začátku snad bude užitečně podívat se na vztahy obou umění v hypotetickém schématu. Teoretici se vzácně shodují v tom, že jak divadlo, tak i film jsou fenomény syntetické. Jsou svébytnými projevy umělecké tvorby a zároveň v sobě sčítají, kombinují, přetavují, zhodnocují díla, prvky, tendence a zkušenosti literatury a hudby, tance i výtvarnictví.

I když proudy vlivů a podmínek jsou dvoousměrné a divadlo i film své podněty také rozdávají, přece pro ně je syntetičnost rodovým znakem, který zpravidla vylučuje možnost stroje individuální tvorby. Řečeno jinými slovy, divadlo i film jsou uměním kolektivním. Předchozí dvě společná

specifika divadla a filmu mají své důsledky v nárocích na materiálně technickou základnu vzniku a šíření díla, k jehož existenci je nezbytné jeho přijetí kolektivem diváků. A pro hlediště jsou nositelem myšlenky dramatické osoby sdělující svými střetnutími určitou informaci o skutečnosti.

Dovedli bychom spolu s tebou, vážený čtenáři, torpedovat uvedené schéma argumenty z historie, estetickými analýzami, satirickými poznámkami. Našli bychom v historii přehršel teorií o filmu jako čistě formě (Theo von Doesburg — 1929), v němž se bude realizovat „Bachův sen o nalezení optického ekvivalentu pomíjivé hudební kompozice“, v němž umělec dostává prostředek k vyjádření „optické poezie“, „dynamické světelné architektury“, „tvorby pohyblivého ornamentu“.

Mohli bychom se dovolat světové osobnosti obou umění Ingmara Bergmana, který svým žákům v první den prvního ročníku stockholmské divadelní školy dává úkol, aby napsali na tabuli všechno, co je potřebí pro vznik divadelního představení, a když se třída složí na stovku pojmů až k oponě, nápodobě a zvonku označujícímu začátek představení, začnou žáci pod vedením svého učitele škrtnat jeden po druhém pojmy, které nejsou nezbytné. Na tabuli zbudou tři slova: myšlenka (téma), herec, divák. Naše schéma by se povážlivě rozostřilo v konfrontaci s úvahami prognostiků, zda slovo film se nestává anachronismem v době, kdy nové audiovizuální techniky individualizují vznik a šíření toho, čemu až dosud říkáme film.

Příbuznost divadla a hraného filmu je očividná a ošidná. Každé z umění má také svá jedinečná spe-

cifika, často paradoxního charakteru. Zatím co staré divadlo je ve své modernosti neohraničitelné, neboť existuje představením vždy konkrétním, v němž projevy současníků na scéně rezonují v určitém okamžiku pro současníky v hledišti, nejmodernější umění film fixován do neměnného záznamu stárne od chvíle svého dokončení a několikaletá distanace postupně dílo diskvalifikuje pro zájem pamětníků, s nimiž se často rádi svezou i ti, co pamatovat nemohou. Na jevišti je každé představení originálem, které je větší či menší variantou premiéry, ve filmu je originálem kopie, která je autentickou replikou nikdy divákům nepromítnutého výchozího materiálu (modráku).

Tři aristotelské jednoty platí sub specie aeternitatis pro obě dramatická umění, neboť v obou platí pro skutečnost a její zobrazení zákony dialektického materialismu. Realizace těchto jednot v divadle a filmu je v mnohém protikladná. Osoby filmového dramatu se mohou pohybovat v prostoru a čase teoreticky bez omezení, divadelní scéna je podmiňuje jsouc sama podmíněna tím, že hlavním jejím elementem je postava vytvářená živým hercem.

Dali jsme si úkol ve srovnání s rozběhem předchozích řádků značně skromnější. Chtěli bychom se podívat, co se děje s divadlem, přesněji s divadelním dílem interpretovaným filmem. Soustředíme se na dvanáct témat nesystematicky volených z toho, co nabízí domácí i zahraniční produkce; výběr byl dán jejich významem v kontextu našeho divadla, dostupným materiálem a zkušeností autorů. Snad tyto konkrétní informace doplněné pokusem o kritické zhodnocení mohou posloužit amatérským divadelníkům jako doporučení, kde hledat pro vlastní tvorbu poučení a inspiraci.

Socialistická kulturní revoluce proměnila někdejší ochotnictví v mnohostranně společenskou sílu nezbytnou pro socialistický způsob života. Dává amatérskému divadlu podmínky, které potlačují jeho někdejší protikladné postavení vůči divadlu profesionálnímu, otevírá mu nové společenské funkce. Příspěvek k vyzbrojení amatérské divadelní tvorby výletem do oblastí ne pro ni nejdůležitější, ale přesto nezanedbatelné, a my věříme, že také zajímavé, taková je ctižádost autorů seriálu Divadlo ve filmu. SZ

# as80

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVII (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVII), Č. 12, PROSINEC 1980. VYDÁVÁ MINISTERSTVO KULTURY ČSR V NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA, 120 72 PRAHA 2, HÁLKOVA 2. ŠÉFREDAKTOR: ZDENĚK MAREK. REDAKCE: Dr. PAVEL BOŠEK, JAROSLAV KABIČEK. GRAFICKÁ ÚPRAVA: ALENA KRĚSALOVÁ. TECHNICKÁ REDAKCE: VĚRA SUCHÁNKOVÁ. — ADRESA REDAKCE: 100 00 PRAHA 10, MRŠTIKOVA 23. TELEFON: 78 14 823. — TISKNE STATNÍ TISKARNA, N. P., ZÁVOD 2, 120 00 PRAHA 2, SLEZSKÁ 13. — ROZŠÍRUJE PNS. — OBJEDNÁVKY PŘIJÍMÁ KAŽDÁ POŠTA I DORUČOVATEL. — CENA JEDNOTLIVÉHO VÝTIŠKU 4 KčS. ČÍSLO REDAKČNĚ UZAVŘENO V ŘÍJNU 1980. © PANORAMA, PRAHA 1980.

## AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XVII OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXVII

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

BEDNÁŘ IVAN: Mezikrajová přehlídka Bruntál	8/8	HRDÁ MARGIT: Desetiletý jubilat (Mini Max)	10/17
BOŠEK PAVEL: Hašek poprvé	8/16	CHROMÝ HERMAN: Kolotoč a jeho kolotočáři	4/15
Poděbradské impulsy	12/13	Mejdan na písku a předpoklady Mělnických	10/16
Valašské hry	7/9	JANIŠ PETR: Klicpera s Chajtovem	11/16
Studijní provokace	4/14	Krajská přehlídka Žleby	9/7
CIKÁNEK MILAN: Ještě jednou o Š. P.	8/5	Tylova Drahomíra v Říčanech	11/14
Marginálie k Hronovu	10/6	JIRÁČEK KAREL: Rudá úderná brigáda	2/1
ČÍSAŘ JAN: Hronovská tříšť	10/1	JOSKOVÁ ZDENA: Děti v Kralupech	6/15
Jen několik slov (Za Milanem Obstem)	6/11	Kaplické divadelní léto	9/14
Krajská přehlídka Holice	6/2	Pět zkušeností z pěti seminářů	4/12
Mezikrajská přehlídka Úpice	7/3	Pro děti bez dětí	6/15
Nedorozumění (P. Rímskému)	6/9	JUST VLADIMÍR: Dílna 80	3/8
Tento náš svět (Svitavy 1979)	2/3	Šrámkův Písek 1980	8/2
Úvahy jubilejní a novoroční	1/1	Valašské Meziříčí popatnácté	1/11
Za Pavlem Boškem	12/17	KABÍČEK JAROSLAV: Čtení přes rameno I.	3/17
ČÁPOVÁ EVA: Anebdívaldo stojí za to	2/11	Čtení přes rameno II.	4/19
Branická premiéra	5/17	Její pastorkyňa	5/15
Kam jede Dostavník?	3/14	Po Hviezdoslavově Kubíně	12/15
... si pořádně zařadit	5/16	Středočeský a Severočeský kraj v recitaci	7/10
ČEJKA JAROSLAV: Původnost = problém číslo jedna?	8/1	Večer pro mé přátele	3/15
ČERNÍKOVÁ JARMILA: Erbenův Žebrák 1980	12/4	XI. Řezáčův Perštejn	7/16
Krajská přehlídka Rakovník	5/6	KALÁBOVÁ ALENA: Maryša v Květné	4/14
Rakovník dětem	2/15	KAZDA JAROMÍR: Herecká dramaturgie	4/6
DANEŠ LADISLAV: Plzeňský Prazdroj B. Bohdanově	11/19	Jde o úctu k tradici	4/1
Tam je ten grunt (Luděk Munzar)	12/10	Nad novou knihou o Shawovi	5/9
DOJIVA IGOR: Klasika dnešku	1/16	Nová kniha o Shakespearovi	4/5
DOLEŽAL JOSEF: Oblastní festival Západočechů	3/15	O posláním divadelní kritiky	5/10
ETZLER MIROSLAV: Karel Dittler mimo čas a prostor	9/19	O všeličems s O. Tabakovem	3/5
FINDRA JÁN: Úvahy o přednesu prózy I.	2/19	Rudé právo a divadelní kritika	7/1
Úvahy o přednesu prózy II.	3/18	Scénografka Kristina Novotná	12/11
GARDAVSKÝ VLADIMÍR: Návrat k pramenům	8/15	KOKTA ZDENĚK: Jubilejní Vysoké nad Jizerou	1/3
Premiéra v Plzni	4/11	Návštěva v Hlinsku	7/16
Reportáž o Bílé nemoci	9/15	KOPECKÁ JANA: Přehlídka směřující k současnosti	1/14
Rozhovor s Bohumilem Hrabalem	9/12	KOVÁŘÍK MIROSLAV: Horizont 1979	1/13
Rozhovor se Slávkou Trčkovou	10/11	Wolkrův Prostějov 1980	9/2
Študáci v propadlu	2/15	KŘIŽAN LUBOMÍR: Čtvrtstoletí Skřivanů	11/12
HÁJEK BEDŘICH: Pirkovské jubileum	1/11	KUBÁLEK VRATISLAV: Dětský přednes v Příbrami	8/15
HRAŠE JIŘÍ: Děti, tvořivost, přednes	3/9	KŮHNELOVÁ JANA: Poděbradské impulsy	12/13
Monolog nad monology I.	5/19	KYŠKA MILAN: Pouhých jedenáct let (SČDO)	9/1
Monolog nad monology II.	7/19	LANGR LADISLAV: Nalézt cestu k divadlu	5/17
Monolog nad monology III.	12/19	LÁZŇOVSKÁ LENKA: Rozhovor s Josefem Mlejnkem	2/10
Problém řešený znovu a znovu	11/7	LHOTA LADISLAV: Divadlo je láska i osud (E. Vokoun)	10/21
Užitečná soutěž	7/17		



DĚLNICKÉ DIVADLO BRNO – J. G. TAJOVSKÝ: ŽENSKÝ ZÁKON. FOTO Z. SVOBODA

LICHARDOVÁ OLGA: Slovenští amatéři bilancovali	1/6
MACHKOVÁ EVA: AITA / IATA	10/8
Děti v Rýmařově	6/17
Divadlo s dětmi v Praze	6/16
Na návštěvě u severních sousedů	4/7
Z kongresu Drama ve výchově	6/19
MAŠEK MICHAL: Nanebevstoupení se odkládá	1/14
Rozhovor s Evou Čejchanovou	5/13
MATULA BOHUMIL: Nad pohořím dvaceti pyramid	8/17
Slezská Venuše	7/16
Úsměvný XVII. Štramberk	9/16
MAYEROVÁ M.: K 35. výročí osvobození	5/15

MORÁVKOVÁ ALENA: Silná stránka sovětského divadla	11/1
NAVRÁTIL ANTONÍN: Zamyšlení	10/19
NĚMEC IVAN: Mírné nadšení s trochou rozpaků	7/12
Třikrát o Dětském studiu Divadla na provázku	6/12
NOSEK ALOIS: Májovci na cestách	1/15
OKTÁBEC VIKTOR: Jubilejní 50. Jiráskův Hronov	6/1
Mezi 50. a 51. Jiráskovým Hronovem	12/3
PAULŮ JAN: Ferda mravenec v Nymburce	10/15
Hálek uvádí Kočičí hru	9/17
Nymburský Hálek jubiloval	12/16
PAVELKOVÁ SOŇA: Česká Třebová	11/14
PAVLÍČEK JAN: Poděbradský monolog	8/11
PAVLOVSKÝ PETR: Doušek z pramene	2/16
K problémům divadelní kritiky I.	3/10
K problémům divadelní kritiky II.	4/16
PILÁTOVÁ AGÁTA: Velké setkání amatérů socialistických zemí	3/1
POCHMON JAROSLAV: Hledačství karolinských sklářů	10/16
Krajská přehlídka Přerov	6/3
Krajská přehlídka Veřovice	9/8
Severomoravský kraj v recitaci	7/10
Zelená tvořivosti	10/14
PORUBJAK MARTIN: Poprad a Prešov	10/7
POŠÍVAL ZDENĚK: Krajská přehlídka Horažďovice	5/7
Mezikrajská přehlídka Tábor	7/2
PROVAZNÍK JAROSLAV: Dejte jim možnost, pane Briggsi!	6/6
Improvizace, improvizace, improvizace	7/14
Sur le pont d'Avignon . . .	4/10
RÍMSKÝ PAVEL: Pomoc profesionálů amatérům a kritéria J. H.	6/8
STEIN MICHAL: Burcující Tam tam	10/14
Kariéra poněkud naruby	8/19
Klasik z masa a kostí	7/17
Major, krabice a ještě něco navíc	3/12
Mezihry a Šupina	4/15
Rozhovor s El Carem (Karel Jiráček)	11/9
Růžová koláž	8/17
Vraždy à la Excelsior	2/14
ŠIMKOVÁ HELENA: Česká dramatika k 35. výročí osvobození	3/4
ŠINDELÁŘ JAROSLAV: Anketa k 50. JH	8/12
Krajská přehlídka Třeboň a Humpolec	5/5
Krajská přehlídka Žlutice	9/8
Poslední prázdniny v Radnicích	2/14
Pražská amatérská divadla dětem	6/16
Žatecká přehlídka	1/16
35 let českého amatérského divadla	5/1
XX. jubilejní přehlídka v Třešti	7/15
ŠNAJDEROVÁ HANA: Když se řekne Gong	12/17
ŠRÁMKOVÁ VÍTĚZSLAVA: Praha aneb méně nebylo více	7/11
Tlumočit dětem slovo básníkovu	2/12
ŠTROBL M.: Za divadlem do Paběnic	3/14
TMĚ MIROSLAV: Deset let práce Studia Horizont	4/8
UNČOVSKÝ OLDŘICH: Zamyšlení nad přehlídkou v Bystrém	12/14
VAVŘIČKA JOSEF: Festival Jiráskových her v Hronově	5/24
VYSKOČIL IVAN: Činnost porotce očima psychologa I.	11/6
Činnost porotce očima psychologa II.	12/9
WEIGOVÁ STANISLAVA: Doprapo v Nizozemí	1/15

ZÁVODSKÝ VÍT: Akademická Thálie popáté	8/14
Dickens hraný v originále	9/17
Dívadelník z Valašska (J. Bařinka)	3/19
Harpagon ze Strážnice	11/15
Letovice patřily ochotníkům	9/16
Národní přehlídka studentských divadel	2/9
O postup do Prostějova a Písku	5/15
O síle lidského charakteru	11/16
Přehlídka akademických múz	7/14
V Napajedlích zvítězila klasika	7/15
Za Milanem Obstem	3/19
Začali pohádkou	11/17
ZIMA VÁCLAV: Zamyšlení po Hronovu	11/11
ZVONÍČEK STANISLAV: Divadlo ve filmu (úvod)	12/24

#### POZNÁMKY O DIVADLE (Jan Císař)

Podněty a souvislosti	2/5
O co nám vlastně jde	3/2
Jednota	4/2
Jak se stát režisérem	5/3
Rozhovor s Josefem Vavřičkou	6/5
Je porotce člověk?	7/5
Mezi — divadlo	8/7
Jak být režisérem	9/5
Po Hronově aneb profesionálové a amatéři	11/2
Po Hronově aneb amatéři a současná hra	12/2

#### PŘEDPOKLADY HERECTVÍ (Jaroslav Vostrý)

Být	1/18
Vypadat	2/17
Reagovat	3/16
Chovat se	4/18
Představovat si	5/18
Komunikovat	6/18
Prožívat	7/18
Jednat	8/18
Vyjadřovat	9/18
Napodobovat	10/18
Představovat	11/18
Tvořit	12/18

DS TYL RAKOVNÍK — V. K. KLICPERA: VESELOHRA NA MOSTĚ.  
FOTO J. MAJDAN

MALÉ DIVADELKO BRNO — F. JANOUŠEK—L. SIKMUND: JAMA. FOTO  
I. PROCHÁZKA



#### PROSTŘEDKY DIVADELNÍ KOMIKY (Zdeněk Hořinec)

Komická postava (vnější a vnitřní znaky)	1/8
Komická postava (od masky k charakteru)	2/7
Komická postava (komický personál v reduko- vaném a komplexním pojetí)	3/6
Komická situace	4/4
Komická situace	5/8
Komická situace (vztah situace a postavy)	6/10
Komické jednání	7/7
Komické jednání (slovní)	8/10
Komické jednání (fyzické)	9/10
Principy komického herectví	10/9
Principy komického herectví	11/4
Komické theatrum mundi	12/7

#### KABARETNÍ PROMĚNY (Vladimír Just)

Osvobozené divadlo I.	1/24
Osvobozené divadlo II.	2/24
Osvobozené divadlo III.	3/24

#### RECENZE HER S UKÁZKAMI (Alena Urbanová)

J. Edlis: Úplněk	1/22
F. Langer: Periférie	2/22
I. Druce: Návrat na kruhy své	3/22
C. Goldoni: Poprask na laguně	4/22
M. Stieber: Paganini a Frištenský	5/22
H. Ch. Andersen: Tři pohádky	6/22
Ö. von Horvath: Víra, naděje, láska	7/22
V. K. Klicpera: Ženský boj	8/22
F. Hrubín: Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách	9/22
J. Menzel: Tři v tom	10/22
I. Dvoreckij: Veranda v lese	11/22
J. Jílek: Jak umřít na lásku	12/22

#### VÝBĚR PRO VÁS (Jarmila Černíková)

A. Sokolovová: Eldorádo	1/20
Z. Kozák: O ševci Ondrovi a komtesce Julince	1/20
A. Gelman: My, nižepodepsaní	2/20
A. Kopkov: Slon	3/20
U. Plenzdorf: Nová utrpení mladého W.	4/20





SUPINA VODNĚNÝ – R. M. RILKE: PÍSEŇ O LÁSCĚ A SMRTI. FOTO I. PROCHÁZKA

N. Rusev: Osmnáctikarátová tabatěrka	5/20
Z. Josková: Rozpustilé pohádky (pásmo)	6/20
F. Wolf: Beaumarchais aneb zrození Figara	7/20
J. Bindzár: Cesta za modrým ptákem, dlouhá, předlouhá, nekonečná	8/20
Z. Nalkowská: Dům žen	9/20
F. Brüstl: Bramborový den aneb objevení Ameriky	9/20
I. Drutse: Svátost nejsvětější	10/20
L. Andrejev: Pomník	11/20
A. Serafimovič: Jmeniny v devatenáctém	11/20
J. Bouček: Setníkův štít	12/20

#### ZÁPISNÍK

Belgičtí ochotníci v Brně	3/21
Ceny dopisovatelům Amatérské scény	1/21
Českokrumlovská scéna	1/21
Čs. středisko AITA / IATA	6/21
Divadelní fotografie FAMU	11/21
Programové prohlášení SČDO	12/1
Svitavy 1979	2/2
Vysoké nad Jizerou 1979	1/2
XXIV. Šrámkova Sobotka	9/15
Duben ve Veřovicích	6/21
Ještě rok 1979	3/21
Lysá nad Labem 1980	10/21
Festival pohádek ve Znojmě	5/21

Moraváci v Praze	4/21
Ochotníci v Hustopečích	5/21
Pionýři v NDR	2/21
Poezie v Orlové	8/21
Primát pro Prahu	11/21
Publikace ÚPVK	5/21
Repertoárové sborníky	5/21
Režisérské abrahamoviny (K. Neubauer)	2/21
Rollandovo drama v Jaroměři	3/21
Soutěže pro fotografie	6/21
Sovětská poezie na pódiu	2/21
Svatba sňatkového podvodníka (Vysoká Libeň)	6/21
Svátek amatérského divadla	8/21
Teatrzik se připravuje	8/21
Ústřední poradní sbor pro umělecký přednes	1/21
Věnováno Čechovovi	4/21
Volyňské divadelní jaro 1980	7/21
Všem dětem světa mír	2/21
Vzpomínka na A. Hartmana	10/21
Z okresu Rychnov nad Kněžnou	7/21
Z ÚKVC	6/21, 12/21
Za Drahoněm Kapkou	3/21
Za Františkem Novákem	12/12
Za lepšími vztahy mezi lidmi	10/21
Za Milanem Labkem	10/21
Zdravotnice a divadlo	6/21
Ženy recitovaly	7/21
Žižkovské divadlo amatérům	5/21
100 let žarošických ochotníků	7/21
XXIII. Libochovické divadelní léto	7/21

#### NA STRÁNKÁCH ZAHRANIČNÍCH DIVADELNÍCH ČASOPISŮ

(Na str. 21 připravuje Jaroslav Kabíček)

#### SLOVENSKÉ OKÉNKO

(V číslech 3, 4, 8, 11 a 12 vždy na str. 21 připravuje Jaroslav Kabíček)

#### SČDO

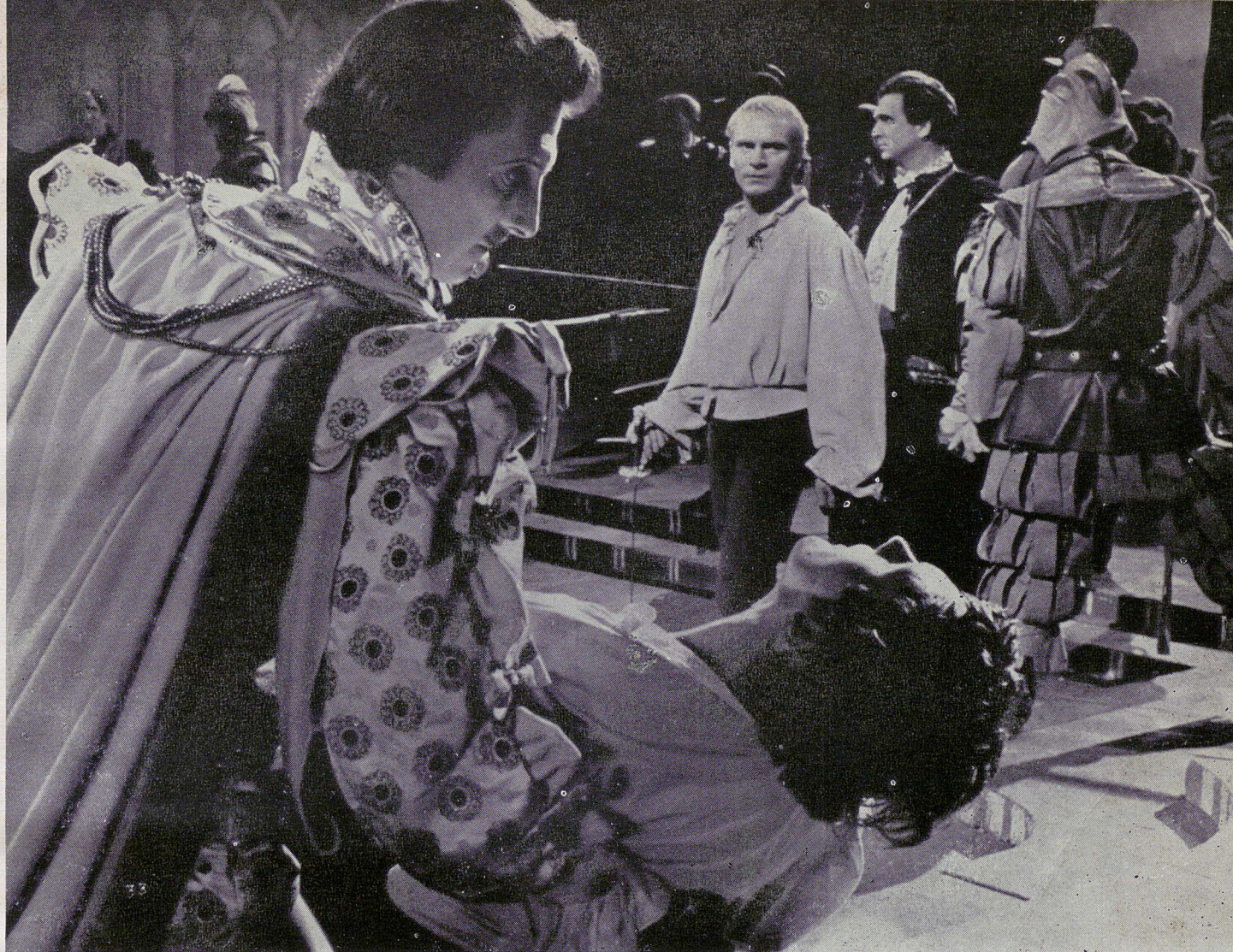
(V rubrice Zapisník otiskujeme zpravodajství a informace o činnosti SČDO)

#### DILIA

(V rubrice Zapisník otiskujeme oznámení o vydávaných divadelních textech)

#### FOTOGRAFOVÉ ROČNÍKU (v závorce uvedeno číslo časopisu)

J. Bubík (2), M. Blahuš (6, 7), Č. Butina (11), K. Cudlín (2), A. Čejchan (1, 4, 5, 8, 10, 12), R. Frydrych (5), V. B. Halm (1, 3), V. Hanzl (12), J. Havlovic (3), B. Helan (8), J. Hynek (8), K. Hladký (10), J. Hradil (6), P. Hrdina (6, 7, 9), A. Hromádková (5), V. Jiřínek (9), B. Kocina (9), P. Koubek (11), J. Kratochvíl (6, 7, 11), K. Kroužil (4, 9), M. Květoň (1, 7), F. Lašut (1), J. Majdan (11), M. Miletin (11), K. Novák (9), V. Ondráček (7), J. Páv (4), M. Poš (3), I. Procházka (8, 12), J. Prokeš (10), P. Rejtar (5), M. Ropek (10), F. Rous (4, 9), J. Sedlák (6), R. Sedláček (6), O. Socha (8), V. Sochůrek (3), A. Spišjak (11), J. Svoboda (4, 5), V. Svoboda (1), Z. Svoboda (10, 11, 12), O. Svobodová (3, 7), V. Šauer (6), S. Šerý (7), V. Špůr (4, 7), P. Štoll (1, 3, 4, 5, 7, 11, 12), B. Švach (2, 3), V. Trčka (2), W. Weis (6), V. Zajíc (2, 3, 4)



HAMLET (REŽIE LAWRENCE OLIVIER, SOUČASNĚ JAKO PŘEDSTAVITEL HLAVNÍ ROLE), 1947

## DIVADLO VE FILMU

NA ČTVRTÉ STRANĚ OBÁLKY DS MÉKS REV-NICE – W. SHAKESPEARE: TROILUS A CRESSIDA. FOTO P. ŠTOLL

BALADA PRO BANDITU (REŽ. V. SÍS; S HERCI DIVADLA NA PROVÁZKU), 1978 FOTO ARCHIV



