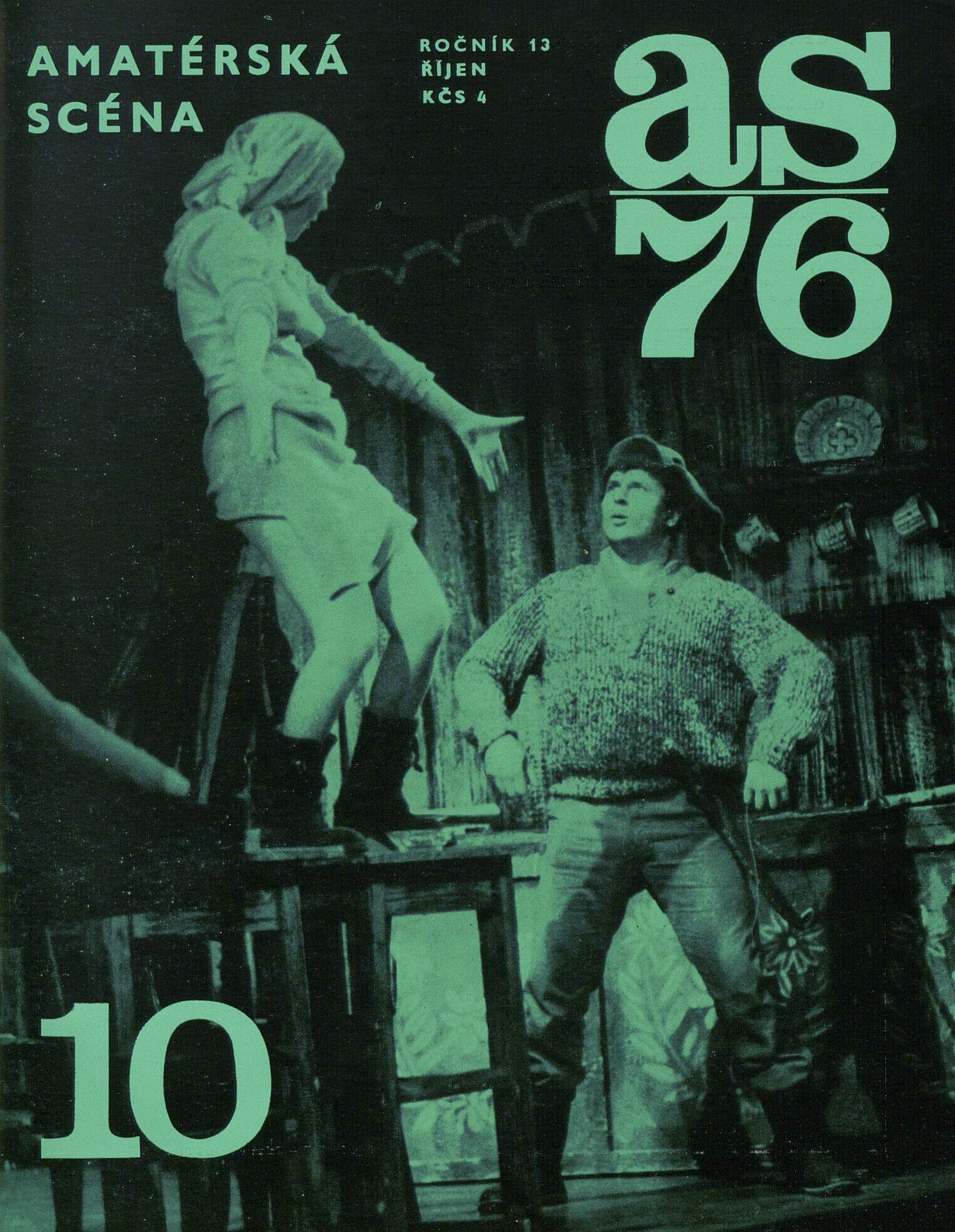


AMATÉRSKÁ
SCÉNA

ROČNÍK 13
ŘÍJEN
KČS 4

as
76

10



CENY 46. JIRÁSKOVA HRONOVA

celostátní přehlídky

amatérských divadelních souborů

O rozdělení cen letošního Jiráskova Hronova, který se uskutečnil jako součást Celostátního festivalu zájmové umělecké činnosti, vyhlášeného na počest XV. sjezdu KSC, rozhodla porota přehlídky takto:

CENU MINISTERSTVA KULTURY ČESKÉ SOCIALISTICKÉ REPUBLIKY získává Amatérské studio Stát. divadla Oldřicha Stibora v Olomouci za inscenaci muzikálu Tibora Déryho a Sándora Póse **FESTIVAL**

CENU MINISTERSTVA KULTURY SLOVENSKÉ SOCIALISTICKÉ REPUBLIKY získává Dramatický odbor Alois Jirásek Kulturního klubu ROH v Úpici za inscenaci hry Osvalda Zahradníka **SONATINA PRO PÁVA**

CENU VÝCHODOČESKÉHO KRAJSKÉHO NÁRODNÍHO VÝBORU V HRADCI KRÁLOVÉ získává Dělnické divadlo při Obvodním kulturním a vzdělávacím středisku Brno V. za inscenaci hry Jordana Radičkova **SNÍH SE SMÁL, AŽ PADAL**

CENU KRAJSKÉ ODBOROVÉ RADY V HRADCI KRÁLOVÉ získává Divadelní soubor při DO SZM Zeleneč za inscenaci hry Tita Maccia Plauta **CHVASTŮN**

O UDĚLENÍ INDIVIDUÁLNÍCH CEN ROZHODLA POROTA
46. JIRÁSKOVA HRONOVA TAKTO:

CENU OKRESNÍHO NÁRODNÍHO VÝBORU V NÁCHODĚ získává **RICHARD POGODA**, člen Amatérského studia Státního divadla Oldřicha Stibora v Olomouci, za hudbu ke hře Tibora Déryho a Sándora Póse **FESTIVAL**

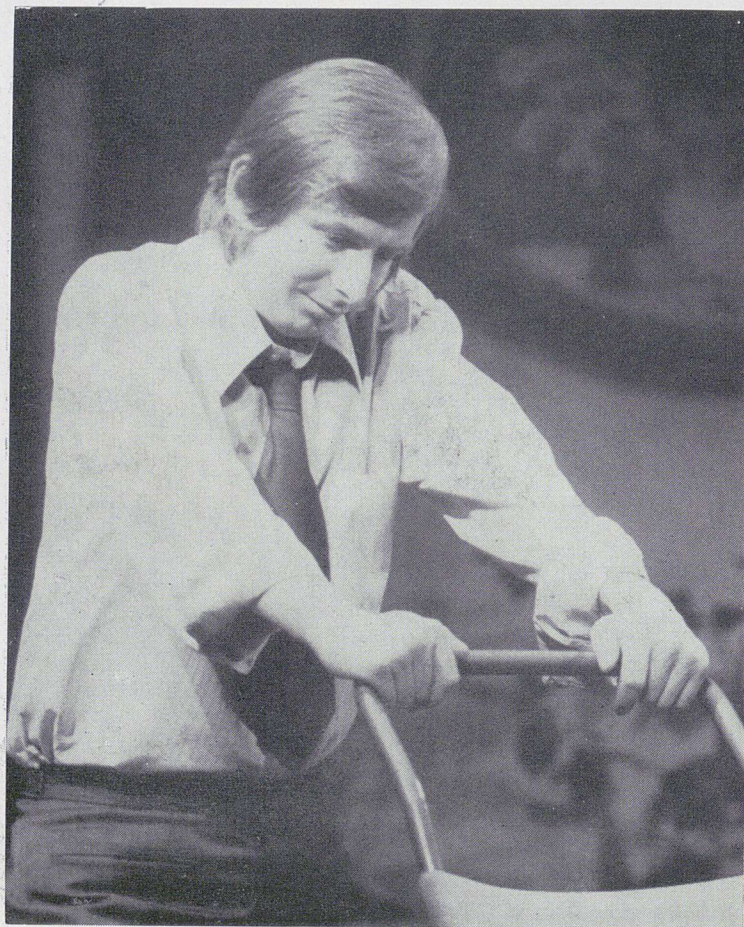
CENU MĚSTSKÉHO NÁRODNÍHO VÝBORU V HRONOVĚ získává **FRANTIŠEK KLÁŠKA**, člen Dělnického divadla při Obvodním kulturním a vzdělávacím středisku Brno V, za vytvoření postavy **ISAJE** ve hře Jordana Radičkova **SNÍH SE SMÁL, AŽ PADAL**

CENU ÚSTAVU PRO KULTURNĚ VÝCHOVNOU ČINNOST V PRAZE získává **JOZEF SUCHÁN**, člen Divadelního souboru při Okresním osvětovém středisku v Trenčíně, za vytvoření postavy **IGNÁCE** ve hře Jána Soloviče **ŽEBRÁČKÉ DOBRO-DRUŽSTVÍ**

CENU OSVETOVÉHO ÚSTAVU V BRATISLAVĚ získává **MARIE ŠPÍRITOVÁ**, členka Divadelního souboru Osvětové besedy Říčany, za vytvoření postavy **LIKY** ve hře Alexeje Arbuzova **ROMANCE VE TŘECH**

CENU SVAZU ČESKÝCH DIVADELNÍCH OCHOTNÍKŮ získává **LADISLAV TOMM**, člen Dramatického odboru Alois Jirásek Kulturního klubu ROH v Úpici, za vytvoření postavy **GROSE** ve hře Osvalda Zahradníka **SONATINA PRO PÁVA**

CENU KRAJSKÉHO KULTURNÍHO STŘEDISKA V HRADCI KRÁLOVÉ získává **ing. VLADIMÍR HETFLEJŠ**, člen Dramatického odboru Alois Jirásek Kulturního klubu ROH v Úpici, za vytvoření postavy **BELANA** ve hře Osvalda Zahradníka **SONATINA PRO PÁVA**



Ing. Hetflejš – Belan v úpické Sonatině

46. JIRÁSKŮV HRONOV

Na závěr letošního Hronova přednesl člen poroty DOC. DR. MARIÁN MIKOLA hodnotící projev, který otiskujeme poněkud zkráceně a v českém překladu. Uzavíráme redakčně toto číslo hned po návratu z Hronova. K některým jeho podnětům se ještě vrátíme

Redakce

Týdenní defilé českých a slovenských ochotnických kolektivů na jevišti Jiráskova divadla poskytlo relativně plastický obraz současného stavu ochotnického divadla v Československé socialistické republice, i když na druhé straně musíme konstatovat, že problematika českého a slovenského ochotnického divadla je mnohem diferencovanější, vnitřně členitější a různorodější, než je možno o ní usuzovat jen na základě hronovských přehlídkových představení.

Z dramaturgického aspektu je možné 46. Jiráskův Hronov označit za přehlídku, která se vyznačovala tematickou a žánrovou pestrostí a akcentováním společenského dosahu amatérské umělecké činnosti. Díla současných domácích autorů, dramatiků ze socialistických zemí i díla slovenské, české a světové klasiky poskytla široký zorný úhel na problémy člověka a tlumočila divákům myšlenkové poselství v různých tvarových polohách. O současné ochotnické dramaturgii je možno prohlásit, že je dramaturgií hledání, že ji charakterizuje úsilí vyslovit se k aktuální mravní a společenské problematice současnosti, že chce zaujmout stanovisko k různým životním otázkám, aby tak divák obohatil novým poznáním a zaujala jeho intelektuální a citový svět. Je jen přirozené, jestliže odvážné dramaturgické úsilí a záměry někdy ztroskotají na přecenění vlastních tvůrčích schopností nebo na nesprávném odhadu inscenačních úskalí předlohy.

Tematicky pestrá, žánrově a tvarově diferencovaná dramaturgie 46. Jiráskova Hronova vytvořila předpoklady pro vznik takových jevištních děl, která se již ve svém základním směřování vyznačovala jistou osobitostí, takže každý divadelní večer poskytl nové a nové podněty, ať už z aspektu diváckého, nebo odborného, což je možno označit za další pozitivní rys letošního Jiráskova Hronova.

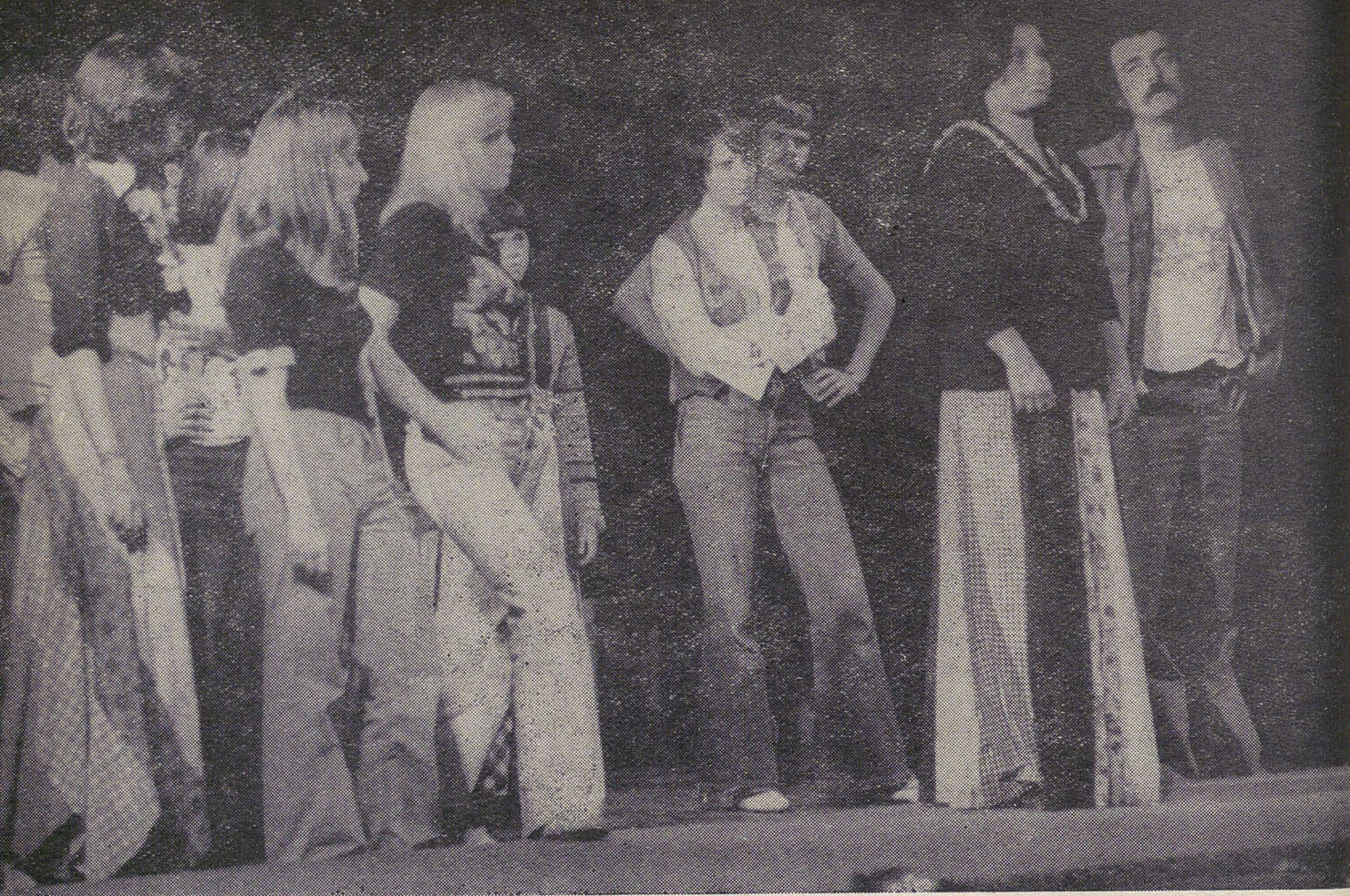
Po úvodním představení Jiráskových Skaláků, které nám v předvečer celostátní přehlídky připomenulo 125. výročí narození klasika české literatury a 150. výročí obětavé činnosti ochotníků v jeho rodném Hronovu, se s první inscenací představil Dramatický odbor Alois Jirásek Kulturního klubu ROH v Úpici. Nastudoval hru současného slovenského dramatika Osvalda Zahradníka Sonatina pro páva. Na inscenaci oceňujeme zaujatý ponor inscenátorů do jemného dramatického přediva předlohy, jejímž prostřednictvím se ochotníkům z Úpice podařilo působivě tlumočit humanistické poselství Zahradníkovy umělecké výpovědi. Pastelové tóny Zahradníkovy dramatického obrazu vystřídalo Žebrácké dobrodružství — tragikomedie Jána Soloviče, která v hyperbolizované podobě nastavuje křivé zrcadlo touze po penězích a dalším mravním deformacím. Představení ochotníků z Trenčína se sice vyznačovalo soustředěnou hereckou prací, ale vyznělo v celku nevýrazně. Divadelní soubor Městského kulturního střediska v Prachaticích, který nastudoval komedii Karla Čapka Věc Makropulos, přinesl do hronovských diskusí problematiku inscenování klasického odkazu. Tato diskuse potom dále pokračovala zásluhou ochotníků z Liptovského Hrádku (Geľo anebo ti druzí a Geľo), Divadelního souboru Vesnické organizace SSM Zeleneč (Plautus: Chvastoun) i na základě vystoupení ochotníků z Kroměříže, kteří sáhli po Nasredinovi Jiřího Mahena.

V souvislosti s inscenacemi klasických textů jsme se setkali se dvěma výraznými základními tendencemi, které věrně odrážejí situaci v oblasti jevištních návratů k dílům starších a klasických autorů. Pro první tendenci je příznač-

ná až pietní úcta ke klasickému textu, tradiční divadelní tvar a zachování původního významu hry tlumočením primární fabulační roviny předlohy. Tyto tendence na 46. Jiráskově Hronovu demonstrovalo představení ochotníků z Prachatic. S protichůdným přístupem ke klasickému dílu se představili divadelníci z Liptovského Hrádku svéráznou podobou Hollého Geľa. Usilovali o netradiční a nekonvenční přístup k předloze, snažili se o představení, které by odstranilo vžitě divadelní konvence. Hrádecký Geľo však upozornil, že netradiční přístup ke starší dramatické předloze musí nevyhnutelně mít svoje zázemí ve vyhraněném a důsledně uplatněném režijním stylovém a tvůrčím principu, že objevování nové významovosti textu musí mít svoji zákonitost a logiku. Na inscenaci mládežnického souboru ze Zeleneče byl zajímavý zvolený režijní princip, ze kterého vyrostla originální podoba Plautova Chvastouna, která v plné míře korespondovala s mládím a hravostí souboru. Právě tato inscenace nejtvůřivěji obohatila úvahy o současné divadelní podobě klasického textu. Tvořivý příspěvek v tomto směru jsme očekávali i od souboru již staršího a

Sofrona (M. Fanturová) z brněnské inscenace Radičkova. Foto Špůr





Stollův záběr z olomouckého Festivalu

zkušeného, který se rozhodl pro málo frekventovanou Mahenovu komedii Nasredin. Otevřeně je však třeba konstatovat, že inscenace ochotníků z Kroměříže nenavázala na jejich předcházející hronovské úspěchy a že zápas o jevištní podobu Mahenovy komedie vyzněl nepřesvědčivě a rozpačitě.

Dramatiku socialistických zemí zastupovaly na letošní hronovské přehlídce Arbuzovova Romance pro tři, komedie Jordana Radičkova Sníh se smál až padal a Déryho Festival. Představení Divadelního souboru Tyl Osvětové besedy Říčany se vyznačovalo zápallem a poctivým přístupem k Arbuzovovi, ale inscenátorům se nepodařilo plastičtěji postihnout vnitřní svět postav, obnažit jejich vnitřní dramatictvo. Hereckou vyvážeností a souhrou se vyznačovalo představení Dělnického divadla při Obvodním kulturně vzdělávacím středisku Brno V, které sáhlo po náročném textu z pera bulharského autora Jordana Radičkova Sníh se smál až padal. Kladně oceňujeme vysokou kultivovanost této působivé inscenace a schopnost hereckého kolektivu vytvořit diferencované a přesvědčivé dramatické charakter. Zánrovým obohacením 46. Jiráskova Hronova bylo uvedení muzikálu Tibora Déryho a Sándora Pose Festival, jehož výsledný jevištní tvar nese všechny typické znaky tvůrčí dílny Amatérského studia Státního divadla Oldřicha Stibora Olomouc. V mnoha směrech je možno inscenaci Festivalu považovat za vyvrcholení dosavadní snahy mladých divadelníků z Olomouce. Její nejvýraznější hodnoty je třeba vidět v myšlenkové apelativnosti a v potřebě umělecky se realizovat na společensky angažovaném tématu a zaujmout k němu vlastní generační postoj. Není si však

možno odpustit poznámku, že úsilí Amatérského studia vytvořit syntetický dramatickohudební tvar není podpořeno přítomností dokonalejší herecké složky.

Kdybychom se pokusili na základě přehlídkových představení charakterizovat úroveň a kvalitu jednotlivých složek divadelní syntézy, museli bychom konstatovat vysokou úroveň ochotnického herectví, které můžeme v mnohých směrech měřit vysokými a náročnými kritérii. Určitě nejslabší stránkou současného ochotnického divadla je scénografie. Výtvarné řešení inscenace se ještě stále nepovažuje za neobyčejně významný komponent jevištního tvaru a za integrální součást režijně dramaturgického zpracování předlohy. Nízká úroveň ochotnické scénografie nás nutí upozornit příslušné instituce metodického charakteru, aby se zaměřily na tuto oblast amatérského divadla a uvažovaly o vhodných metodách, jak pozdvihnout scénické výtvarnictví na vyšší úroveň a překlenout rozpor mezi nízkou úrovní ochotnické scénografie a její světovou úrovní v divadle profesionálním. Materiální možnosti, na které se často svaluje vina, zřejmě nejsou tím rozhodujícím faktorem.

Pozitivně musíme hodnotit úspěšně pokračující spolupráci profesionálních divadelníků s amatéry. Jejich odborná, metodická a pedagogická práce přispívá ke zvyšování celkové úrovně amatérského divadla, o čemž jsme se mohli přesvědčit i na letošním Jiráskově Hronovu.

Organickou součástí 46. Jiráskova Hronova byly, tak jako v minulých letech, odborné semináře, věnované analýze a hodnocení jednotlivých přehlídkových inscenací. Vy-

značovaly se tvůrčí a pracovní aktivitou, atmosférou otevřeně, kritické výměny názorů. Jejich smyslem nebylo mechanicky klasifikovat jednotlivá představení, ale na základě podnětů, ať už pozitivních nebo negativních, které přinášela představení, dopátrat se jistých zevšeobecňujících závěrů, takže je možno oprávněně konstatovat, že se semináře staly prostředkem získávání zkušeností, prostředkem prohlubování poznatků o estetických zákonitostech divadelního umění, o společenském poslání a směřování ochotnické práce. Bohatá účast na seminářích, odborná úroveň diskusí, aktivita účastníků, to všechno dokumentovalo, že se české a slovenské ochotnické divadlo může v budoucnosti opírat o bohaté zázemí lidí, kteří divadlo mají nejen intuitivně rádi, ale také mu rozumějí.

Zvlášť potěšitelný je zájem mladých lidí o amatérské divadlo, což výrazně dokumentovala nejen jejich účast na 46. Jiráskově Hronovu, ale zvláště Klub mladých, zasvěcující do tajů divadelní práce mladé nadšence ochotnické Thálie. Stejně tak nás těší zájem zahraničních hostů o ochotnické dění v Československu.

Rok 1976 je neobyčejně významným rokem v životě naší společnosti. Práce lektorů odborných seminářů se nesla ve znamení závěrů 15. sjezdu KSČ, v tom smyslu, že ve své činnosti akcentovala všechny podněty, které pro další rozvoj umělecké tvorby všeobecně, a zvláště zájmové umělecké činnosti, vyplynuly ze sjezdového jednání, což se pře-

devším odrazilo ve zvýšené náročnosti na ideovou a uměleckou úroveň ochotnické práce. Vysoká úroveň společenského vědomí předpokládá a zákonitě si vynucuje vytváření takových uměleckých hodnot, které jsou schopny zaujmout diváka objektivní myšlenky a estetickou kultivovaností. Zájmová činnost amatérů se stává formou svého zveřejnění sociální skutečností, a proto musí respektovat jisté společenské a estetické zákonitosti, aby divadelní představení jako sociální a umělecký jev současně působilo žádoucím směrem. A předpokládaný účinek dosáhne jen taková divadelní tvůrčí práce, která se bude vyznačovat myšlenkovou průbojností, objektivností, snahou postihnout složitý a komplikovaný svět člověka socialistické společnosti, která ho bude orientovat v zápase o všechno ušlechtilé, dobré a pokrokové, která ho emocionálně podmaní neopakovatelností a kouzlem uměleckých prostředků jeviště. Projektované představy o ochotnickém divadle zitřka nemusí být fikcí a nereálným snem, jestliže se čeští a slovenští ochotníci pustí do zápasu o takové divadlo. Nebude to lehký zápas, nebude přinášet jen výhry, bude to však zápas motivovaný odvážnou snahou a úsilím o novou, náročnější a dokonalejší podobu československého ochotnického divadla, o divadlo, které bude na úrovni vyspělé socialistické společnosti a moderního člověka, žijícího uprostřed ní.

DOC. DR. MARIÁN MIKOLA

Titus Gara (dr. J. Jörka) a Gros (L. Tomm) z úpícké inscenace Zahradník.



HRONOVSKÉ VYZNÁNÍ KRÁTKÉ, DOCELA SUBJEKTIVNÍ A TORZOVITÉ

V maďarském muzikálu je plno symbolů. Josef a Ester, jejich pocit odloučenosti a Josefovo hledání — to je symbol vykořeněné generace; festival, domnělé místo sbratření, ve skutečnosti dějiště násilí, vražda a lidské lhotejnosti — to je symbol celého společenského systému a jeho obnažených rozporů. V olomouckém Festivalu se mi srdce svírá žalem nad osudem té hloupoučké Ester (J. Bílá), Pogodovy melodie lkavé a žalující na osud jedné zoufalé a ztracené mladé generace se vrývají i do mé nemuzikantské paměti a moc se mi chce věřit, že sedím jenom v divadle, že z něho vyjdu a v Staropadolské hospodě najdu desítky našich mladých lidí, kteří nebudou marně hledat »srdce člověčí« a nebudou nikdy nikoho prosit: „Nechte nás žít!“ — Říkává se tomu generační výpověď a dávají se za to hronovské metály. Důležitější asi je, co si odnášejí diváci v srdci. Olomouckým vytýkali nedostatky v herecké složce. Asi bych byl schopen výtky rozmnožovat a psát o různých hereckých podobách, které si vyžaduje předloha a které zřejmě nebyly v inscenaci přesně naplněny; asi bych byl také schopen proti těmto výtům Olomoucké hájit, mluvit o apelativnosti jejich třeba nedokonalého herectví, o tom, že „hraje“ také třeba jejich vynikající saxofonista Opravil — nejen na své hudební nástroje, ale i každým kouskem svého těla, že „hraje“ také Pogoda, nejen na klavír: cožpak jeho „Otčenáš“, uzavírající a vrcholící

první část Festivalu, není rovněž hereckým výkonem — stejně jako série metaforických pohybových kreací více-méně bezejmenného kolektivu? Místo těchto kritik a apologií se mi chce razit tezi, že olomoucký Festival se z inscenací letošního Hronova nejvíce přibližuje ideálu amatérského divadla, jak jsem jej v současné chvíli schopen formulovat: ochotníci se zde vyznávají ze svých pravdivých pocitů a vztahů k tomuto světu, dělají to formou nekonvenční, ale sdělnou, účinnou, apelativní; jsou sví, nekopírují, ale vědí, jsou informováni; jejich divadlo zvedá diváky ze židlí a z kritiků dělá diváky. Jejich výrazové prostředky samozřejmě nejsou nové, ale oni je za své přijímají a usilují o jejich perfektní zvládnutí; v tom se jim podobají svazáci ze Zelenče ve svém študácko-recesistickém pokusu o Plauta.

Zahradníková hra je apelem na lidské sblížení a soucítění jakožto nezanedbatelné hodnoty společenského života. Je v ní radost z družnosti a smutek z osamění. Úpíctí hrají více o té radosti. Skoro každý z nich na jevišti poodhaluje v nestřeženém, zdánlivě bezvýznamném momentu či reakci své postavy chvějící se, rozbolavělé a toužící já. V tom hraje prim představitel Gary dr. Jörka — jak umí na nezapomenutelné vteřiny rozzářit v hledišti jiskřičky lidství. Podobné pocity jsem měl při brněnském představení. Ta Radičkovova hospoda voněla (smím napsat „smrděla“?) člověčinou, měl jsem velkou chuť posedět tam s nimi, bát se záhadného „tence“, povídat si družně o maličkostech zdánlivě bezvýznamných, cítit se součástí tohoto kolektivu lidí jsoucích i byvších a celého světa, který je obklopuje. — Úpická inscenace ze všech hronovských nejvíce naplnila záměry a možnosti textu. Brněnským bych dal palmu vítězství, kdybych bral v úvahu především obtížnost zvoleného úkolu. Z důvodů výše uvedených hlasuji pro Olomouc a říkám přitom, že tohle „žebříčkování“, podporované zbytečným bohatstvím blíže neurčených cen vyhlášovatelů soutěže, je přežitek minulosti.

Více než o kladech se hovořilo o nedostatcích říčanské inscenace Arbuzova a prachatické Čapka. Ale neměli bychom ignorovat např. fakt, že v Arbuzovově starší hře je méně předpokladů pro vytvoření psychologicky hlubších portrétů nežli k zahrání sentimentálního románu (ostatně nedostatky autora podtrhly nohy i trenčínské inscenaci Zebráckého dobrodružství). Uvažme dále, že v říčanské

Holič Cicák (V. Divílek) a Uřednice (Š. Kupčová) z trenčínské inscenace Zebráckého dobrodružství



Emilia Marty (M. Němečková) a Albert Gregor (K. Frantel) z prachatické Věci Makropulos





Lice (M. Špiritová) byl vytvořen nejlepší ženský herecký výkon letošního Hronova; že lze sice v teoretické rovině krásně uvažovat o možnostech aktuálních inscenačních akcentů Věci Makropolus, že však doklady její životnosti naše současné jeviště postrádá; že vkusná, služebná, prachatická inscenace s málo efektní, ale vnitřně sympaticky pravdivou představitelkou Marty (M. Němečková) a netradičním Haukem (J. Vinař) je typem práce, která má svůj smysl pro širokou diváckou obec a současně vytváří podhoubí, solidní zázemí, z něhož jednou, možná, vyrostou osobité tvůrčí divadelní talenty, jež latku pozvednou výše. Bez tohoto podhoubí by nebylo amatérského divadla ani Jiráskových Hronovů.

Kroměřížský Nasredin se před Hronovem vyvíjel k tvaru, blízkému Mahenově oslavě lidské fantazie a optimistického humoru. Základní princip inscenace byl vysloven v připsaném prologu, v němž herci slíbili, že si všichni na tyto svébytné, anekdotické, až klaunské postavy budou hrát, to jest zachovávat od nich určitý odstup, hledat zdroj komična mimo jiné v rozporu mezi civilní podobou herce a postavou, kterou má představovat. V Hronově tento základní princip nebyl z inscenace čitelný (k něčemu podobnému došlo v lipovskohrádecké inscenaci Geťa), představení ztěžklo, režisérova kostra nebyla naplněna hereckým masem a krví. Nehodlám se zde dohadovat asi složitých příčin kroměřížského neúspěchu, jenom mi napadá, že úspěšné vyprávění vtípu předpokládá buďto dobrou pohodu a uvolněnost vypravěče, nebo jeho profesionalitu; že tedy dělat legraci v Hronově je zatraceně těžké, což dosvědčují

Stollový snímky z Plautova Chvastouna (SZM Zeleneč), dole z lipovskohrádecké inscenace Geťa anebo ti druzí a Geťa



ji mnohaleté zkušenosti. Trpký neúspěch bude po vavřínech minulosti morální zkouškou kroměřížských ochotníků na jejich další cestě. Vyprávěl mi svědek jejich autobusového návratu domů cosi o infarktní atmosféře. Znovu (pokolikáté už) si uvědomuji, jak málo my všichni (ochotníci, porotci, funkcionáři, diváci) dokážeme Jiráskovy Hronovy chápat normálně.

O hronovských Skalácích se moc nemluví ani nepsal — kromě obligátního prohlášení, že hronovští lidé mají Jiráska rádi a že dramatizace je vždycky jaksi problém. Dovoďte mi vyslovit pocit, že předvedená dramatizace alespoň v několika obrazech výrazně směřovala od obvyklých popisných obrázků k modernějšímu tvaru. Také jsme jaksi přehlédli, že Vavříčka oživil stopadesátileté, nedávno skomírající hronovské ochotnictvo, že město Hronov má po této injekci velkou šanci pro další život početného, ambiciózního souboru. Všechno nasvědčuje tomu, že Jiráskovy Hronovy přežijí padesátku. A také naši nastupci budou přece hledat v Hronově atmosféru, kterou dokáží vytvořit jen domácí ochotníci a domácí lidé, kteří se skrze ně učí mít rádi ochotnické divadlo.

J I Ř Í B E N E Š

L. Tvarůžek v titulní roli Mahenova Nasredina, v roli Prince B. Pženko



HERECKÁ TŘÍDA

Na 46. Jiráskově Hronově jsme měli možnost zhlédnout ukázkou výuky žáků herecké třídy Lidové konzervatoře Krajského kulturního střediska v Hradci Králové. Hereckou třídu, která byla ustanovena na dva roky, vedou profesionální pracovníci. Vedoucím je doc. dr. Císař, CSC., dalším spolupracovníkem je Josef Vinař z AMU a většinu ostatních tvoří herci Divadla Vítězného Února v Hradci Králové. Tato herecká třída má jednu svou velkou přednost, mohou se do ní totiž dostat jen mladí lidé v rozmezí od 15 do 30 let a o tom, že zájem mládeže o divadlo je velký, svědčí i to, že možný počet uchazečů byl při přijímacích zkouškách 3X převyššen. Mladí divadelní nadšenci se scházejí jednou měsíčně. Jejich soustředění trvá od pátečního večera až do nedělního odpoledne. Samozřejmě, že nic není bez problémů. Tady jich je hned několik. Jedná se většinou o studenty, takže se tu vyskytuje finální problém, neboť mají hrazen pouze nocleh. Daleko ožehavějším problémem jsou prostory. Není možné pracovat se všemi najednou, utvářejí se 3—4 skupinky a není kde zkoušet. Mluvila jsem s žáky této třídy, těm ani nevadí, že zkoušejí kde se dá, třeba i po hospodách, pro ně je to romantické.

Výuka žáků se nesoustřeďuje pouze na herectví, ale jak jsme se mohli přesvědčit, dbá se hodně na složku pohybovou a hlasovou. Ze všech složek jsme viděli ukázkou. Zahraníční hosti, kteří byli těmto ukázkám rovněž přítomni, zaujala především ukáзка hlasové výchovy, kterou s žáky předvedla herečka Jarmila Cmíralová.

Pod vedením zkušených učitelů se v prvním roce této Lidové konzervatoře učí mladí adepti především přirozenému projevu. Myslím si, že se jejich výchova daří. Scénky působily opravdu hravě a nenuceně. Další zajímavostí této herecké třídy je, že scénky, které žáci předvedli, nejsou ani trošičku režírované. Měli jsme možnost zhlédnout tři etudy na dané téma o velice známém kouzlu s kartami. Zde se plně projevila fantazie mládí. Jednou se scénka odehrávala v parku, podruhé ve škole (v domácím prostře-

di obou účinkujících dívek) a potřetí netradičně na hřbitově. Velmi zaujala ukáзка ze hry Zrzavá holka, ve které se divákům představili snad nejnadanější žáci, Naďa Bosáková z náchodského gymnázia a Luboš Hloušek ze Semil, jenž v současné době studuje nástavbu na kulturního pracovníka v Chrudimi a velice touží po DAMU v Praze.

Všichni žáci herecké třídy Lidové konzervatoře v Hradci Králové se vždycky velmi těší na novou schůzku a již nyní žadoní, aby se tato třída prodloužila ještě aspoň

Stollový snímky z hronovského Klubu mladých





o rok. Hana Dvořáčková (28 let — nejstarší) ze Svitav mi řekla: „Jsem velice ráda, že jsem se do této třídy dostala. Stal se z nás výborný kolektiv a už dokonce uvažujeme o tom, jestli by to nešlo nějak zařídit, aby z nás vznikl amatérský divadelní soubor, má to ale velký háček. To je právě to dojíždění a situace, že jsme každý odjinud. Navíc nás je již většina v souborech v místě bydliště. Ale i tak je to fajn. Vždycky když přijedu po těch dvou a půl dnech z Hradce, musím referovat na zkoušce, co se tu dělo, takže se vlastně učíme všichni, i když tam jezdím jenom já. Hlavně pro nás mají velký význam dechová a hlasová cvičení, která počeбуje snad každý člověk.“ Lenka Marková (16 let — nejmladší) z Lipího u Týniště, studentka střední zdravotní školy, jenom litovala, že má tak málo času. Skladba žáků herecké třídy je různá, zrovna tak jako jsou různé postavy, jež je herce nucen vytvořit. Mezi žáky najdeme i Vladimíra Hálu (23 let), příslušníka VB; Františka Altšmita (25 let), pracovníka propagačního oddělení n. p. KARA Trutnov, velmi zapáleného pro divadlo. Při Klubu pracujících založil soubor, rád režuruje a po skončení této herecké třídy by chtěl navštěvovat třídu herecko-režijní, jež má být otevřena.

L. BALCAROVÁ

CESTY DRAMATURGIE V DIVADLE HRANÉM DĚTMI

Kdybychom chtěli hledat společného jmenovatele pro práci dětských divadelních souborů, kterým se daří spojovat výchovné principy dramatické hry s působivým jevištním tvarem, zjistili bychom — mimo jiné, ale zdaleka ne na posledním místě — že ve většině případů jde o divadlo výrazně autorské. Autorské v tom smyslu, že text, ať už vlastní, či inspirovaný literární předlohou nebo dokonce převzatý z běžné dramaturgické nabídky či od jiného souboru, tu není ve všem všudy zákonodárným východiskem dramatické hry, ale vlastně až jejím výsledkem, završením procesu, v němž se prolíná řídicí iniciativa vedoucího souboru s nápady a podněty dětí samých, v němž ono tradiční „co“ a „jak“ není striktně odděleno, kde tuhá literatura ve všem všudy definitivního textu nesvazuje fantazii dětí a neodsuzuje je k mechanické reprodukci slov, neobjevených v hravé a tvořivé spolupráci. Dokladů není mnoho, ale jsou přesvědčivé. Jistě není náhodou, že s nejprůkaznějšími z nich — Sypalovým kaplickým Rackem, Mlejnkovým souborem z Vysokého Mýta, brněnským Pirkem či vimperským Boubínáčkem jsme se setkali už po několikáté jak na mezikrajských přehlídkách, tak na celostátním Kaplickém divadelním létě 1976.

Nenápadný, ale vytrvalý pohyb vpřed na úseku divadla hraného dětmi, které se ještě před několika lety potácelo (až na několik světlých výjimek) v bludném kruhu nevtvářící imitace „dospělého“ ochotnického divadla, se promítl na letošních mezikrajských přehlídkách i Kaplickém divadelním létě především v oblasti dramaturgie. Zatím tu není příliš mnoho důvodů k jásání, ale o to víc podnětů k přemýšlení na téma, jak a kudy dál.

Přemýšlení první

Ještě před nedávnem se zdálo, že dramaturgická rovnice divadla hraného dětmi se dá řešit zcela prostince: dejte nám slušné hry, a my budeme dělat s dětmi dobré divadlo. To se do značné míry stalo — aspoň na celostátní a krajské úrovni se (s výjimkou ubohoučké hry M. Daňka Zajatci Rubinové řeky) neobjevil jediný vyslovený škvár mravoličně sentimentálního či obhroublého typu, v nichž si ještě do nedávna tak líbovala řada dětských souborů či spíše jejich vedoucích. Ukázalo se však, že ve všem všudy „hotový“, předem daný text v řadě případů vede k mechanické nápodobě běžných „divadelních“ postupů, kde je vý-

sledek zcela závislý na míře divadelní (nikoli umělecko-pedagogické) poučenosti, zkušenosti a talentu vedoucího souboru, kde se dítě stává objektem jeho větší či menší dovednosti, ale jako tvořivý, samostatný element nenachází plné, specifické uplatnění. I „hotový“ text z běžné dramaturgické distribuce si musí dětský soubor „přivlastnit“ a podřídit svým výrazovým prostředkům — jak se to podařilo např. souboru Vločky Závodního klubu ROH Kdyně, který se představil na mezikrajské přehlídce v Jindřichově Hradci Veldovou Fraškou o sudu. Patnáctiletá a šestnáctiletá děvčata si s chutí zahrála mužské i ženské, staré i mladé role v parafrázi starofrancouzské frašky a našla si pro ně sobě i žánru odpovídající prostředky znakového herectví, které je zcela uchránilo před nebezpečím falešných nároků na „pravděpodobnost“ situací a vztahů mezi postavami. Kromě toho toto představení, zdaleka ne dokonale zejména pokud jde o zvládnutí celkového „tahu“ inscenace, otevřelo jednu ze zajímavých dramaturgických možností hlavně pro soubory dospívající mládeže, které už odrostly pohádkám a mohly by s prospěchem hledat podněty právě v oblasti frašky či lidového divadla.

O jistý způsob osvojení „hotového“ textu se pokusil i soubor Očko při ZDS Roztoky, který uvedl na mezikrajské přehlídce v Kralupech a pak v Kaplici adaptaci Ladvých Bubáků a hashrmanů. Příčina neúspěchu této inscenace v Kaplici spočívala především v tom, že ono „přivlastnění textu“ nebylo provedeno s dostatek důsledně a markantně — jednak autorka představení nedotáhla „zci-zující“ motiv, kterým představení exponovala („inspicientka“ a napovědka komentuje a uvádí na pravou míru východí okolnosti hry, ale pak se z představení prakticky vytrácí), jednak z inscenace vymizel poněkud recesní, pobavený a lehce ironizující vztah dospívajících kluků a děvčat k pohádkovým postavám a situacím.

Přemýšlení druhé

Zdá se, že stále ještě nevyužívají vedoucí souborů s dostatek podnětů a možností, které nabízí naše původní i přeložená dětská literatura, zejména prozaická. Kromě Mikulkových pohádek, jejichž obliba kulminovala v loňské sezóně a letos doznívala v inscenacích ne příliš povedených, se objevily na mezikrajských přehlídkách a v Kaplici pouze dva přepisy oblíbených dětských knížek, scénická

montáž z knih Daisy Mrázkové Jak šumí les v provedení brněnského Pirka a Nosovův populární Neználek v inscenaci bratislavského souboru Ludus.

Pro Jindru Delongovou je dobrá dětská knížka osvědčeným východiskem už po řadu let. Pro naše přemýšlení je představení brněnského Pirka užitečným podnětem pro zvážení, do jaké míry obstojí bezesporu literárně velice cenný, citlivý a lyricky laděný prozaický text v neúprosných parametrech kukátkového jeviště, které bylo, málo naplat, vymyšleno a pěstováno pro dramatické je d n á n í. Myslím si, že Daisy Mrázková a děti z Pirka, na jejichž uvolněním, samozřejmě a přirozeně existování na jevišti i zjevné kultuře řeči i pohybu je patrná dlouhodobá a citlivá dramatickovýchovná aktivita, obstály všude tam, kde text poskytl alespoň zárodek situace, vztahu, jednání. (Vyskytly se hlasy, že představení, které upoutalo především překrásným a objevným výtvarným řešením, spadá spíše do kategorie divadla poezie. Vem nešť všechny kategorie, ale je-li tomu tak, mám aspoň motiv pro své soukromé pochybnosti o jevištní nosnosti textu D. Mrázkové: vždycky jsem si myslela, že divadlo poezie vzniklo z rozpaků, jak naložit na jevišti s recitátorovým tělem, na které je, bohužel, taky vidět. Ale to by byla zcela jiná úvaha, a to ještě na téma poněkud odlehlé a mně ne zcela vlastní.)

Způsob, jakým zpracoval Peter Kuba pro bratislavský soubor Ludus Nosovova Neználka, upoutal účastníky kaplické celostátní přehlídky, vyprovokoval je k bouřlivým diskusím — a otevřel pro divadlo hrané dětmi další z možností.

Příběh Neználka, který v přátelském a demokratickém Slunečním městě svou lehkomyšlnou neodpovědností nastolí diktaturu oslů, proměněných v lidi, vypráví Peter Kuba ve dvou rovinách, odpovídajících širokému věkovému rozpětí souboru: menší děti hrají příběh Neználka a jeho druhů, větší chlapci a děvčata vytvářejí prostředky „fyzického divadla“ prostředí, nábytek, věci, zvířata v zoologické zahradě, proměněné osly — diktátory. Všude tam, kde se tyto dvě linie navzájem podpírají, kde jedna ozřejmuje druhou, je představení Petra Kuby a Xenie Gracové objevné a velmi atraktivní. Problémy začínají v druhé polovině inscenace, kde v přemíře prostředků fyzického divadla začne „tonout“ vlastní příběh, vytrácí se motivace, divák začíná bloudit v zprerhaném řetězci příčin a následků, až nakonec dojde k závěru, že tu jde o velice siláckou a misty i samoučelnou demonstraci násilí a nikoli o jeho odsouzení, které měli na mysli (ale bohužel jenom na mysli) inscenátoři.

Přemýšlení třetí

Potěšitelné je, že na mezikrajských přehlídkách i na Kaplickém divadelním létě se objevila i letos řada nových textů, ať už zcela původních, nebo volně inspirovaných tradičním námětem. Ukazuje se, že „personální unie“ autorství i inscenace, kde za podepsaným původcem hry i představení je cítit inspirující, ale i citlivě korigované nápady dětí samých, je pro dětskou dramatickou výchovu řešením nejšťastnějším. Ovšem za jednoho předpokladu: že vedoucím souboru a autorem textu je skutečná tvůrčí osobnost, která dětem poskytuje prostor, ale zná i jeho meze, nekoketuje pro potěchu porot s „bezprostřední dětskou hravostí“ a neobhajuje každou početilost svého textu alibistickým „s tím si děti přišly samy“.

Nejpodnětnější z původních textů letošních přehlídek jsou sympatické především usilováním o spojení dvou zdánlivě tak protikladných elementů: uvolněné dětské dramatické hry a nároků na svěbytný, ale svým způsobem závazný a pevný dramatický (a v důsledku toho i scénický) tvar.

Josef Mlejnek, který při své autorské a režijní práci důsledně vychází z principů dramatické hry, napsal pro svůj už dvacet let působící soubor hru Létaující křídla, kde po-

skytuje dětem nepřetržitou řadu podnětů k hravé a tvořivé improvizaci, umožňuje jim pružně přecházet od situace k situaci, od postavy k postavě. Jeho děti se pohybují v netradičním prostoru sálu s naprostou uvolněností a příjemnou suverenitou, s níž tvořivé rozpracovávají podněty předlohy, aniž by ztrácely smysl pro tvar, proporce a rytmus představení. Nad inscenací i textem se však vtírá otázka *mezi* improvizace nikoli jako průpravného, ale fabulujícího a organizujícího prostředku: lze opakovat stále tentýž podnět, aniž by došlo k ztrátě vždy znovu zaujatého „ohledávání“ a zveřejňování vznikající situace a vztahu? (Ostatně — tatáž otázka zazněla i nad velice sympatickým představením dětského divadelního studia z Púchova, které uvedlo v Kaplici své zpracování pohádky O vlkovi a Karkulce.)

Jaromír Sypal napsal pro kaplický soubor Racek v průběhu sedmi let sedm původních her, z nichž mnohé se staly oblíbenými repertoárovými čísly celé řady souborů. Letošní Planeta Satró si klade několik závažných cílů — opouští nezávaznou půdu dětského „hraní“, na které se mnohým souborům tak zalíbilo, až na ní ustrnuly, posílá své dětské hrdiny na fiktivní planetu a poměřuje v působivé a půvabné konfrontaci jejich stálost, věrnost i inteligenci. Je škoda, že hra, koncipovaná v první polovině jako ucelený příběh, ztrácí v druhé části na kontinuitě a drobí se v sled jednotlivých, byť i velice zábavných a vynalézavých čísel.

Vimperský Boubínáček pod vedením učitelské „trojky“ Jiskrová — Hanzalová — Mild prošel za posledních čtyřech roků závažným a pozoruhodným vývojem, patrným zejména na dramaturgickém vyzrání souboru. Po loňské adaptaci Ladových Nezbedných pohádek přišli letos do Kaplice s novou původní prací, která vychází z principů dramatické hry, ale z proslulého „dvorečku“ ji dovádí nejen k vážnému a účinnému protestu proti znásilňování dětského světa despotií, ale i k působivému, přesnému jevištnímu tvaru. Šťastně se tu prokázalo, že princip hry „na něco“, který se zdál být vymezený jen jako východisko pro komediální a parodistické travestie zejména tradičních pohádkových příběhů, unese i závažnou myšlenku, vyslovenou a interpretovanou po dětském způsobu, a že se může stát i oporou pro přesný, byť i netradiční jevištní tvar. (Je jen škoda, že při kaplické repríze podlehl soubor snad až příliš odpovědnosti místa a chvíle a trochu silnější nohou „šlápl“ právě na místa ideově nejzávažnější.)

Jistě není náhodou, že právě hry pro nedostatek místa bohužel jen tak letmo komentovaných autorů se několikrát objevily na mezikrajských přehlídkách. Je to jistě dobře — jsou prověřeny předními soubory, jejich autoři vědí, pro koho píší, technické i jiné nároky odpovídají možnostem většiny souborů. Nemohu se však vyvarovat pocitu, že v tomto až příliš často mechanickém přejímání osvědčených podnětů „odjinud“ je skryto určité „ale“. Hry Sypalovy, Mlejnkovy či Vimperských jsou trochu něčím jiným než „objektivně existujícím“ dramatickým textem. Spíše než východiskem jsou výsledkem, je v nich jako v šíře „zakleta“ celá ta individuální nenapodobitelnost nejen autorská, ale i lidská, celou to jedinečně a neopakovatelně klima konkrétního souboru, jeho soužití, příhod i pracovních postupů, které je v textu nezachytitelné a proto nepřenositelné. Jistě to není náhoda, že ani jedno z představení, které vzniklo na základě „přespolního“ textu, nemělo onen neopakovatelný punc originálu se všemi přednostmi i nedostatky. Myslím si, že je cesta, jak se vyhnout nebezpečí mechanických kopií: znovu projít celým procesem, jímž prošel „domácí“ soubor, přivlastnit si text, aby se i na cizím hřišti stal spíš výsledkem než východiskem.

Nebo to zkusit sami. Vzít si knížku, kterou si děti čtou ve škole pod lavicí, a pokusit se převyprávět ji na jevišti. Třeba to nebude pro začátek dokonalé, ale bude to jejich.

A to je, oč tu běží.

ZDENA JOSKOVÁ



Štollův záběr z olomouckého Festivalu

BAVIT, NEBO SLOUŽIT MŠI?

Za situace, kdy se v kultuře rozlišují jevy vysoké a nízké, vznešené a vulgární, svaté a světské, může mít divadlo naději na uznání jedině v případech, zařadí-li se mezi ty první. Z tohoto hlediska není nikterak náhodné přirovnání divadla ke stánku, svatostánku nebo chrámu Umění, kdysi tak rozšířené a sugerující zároveň představu herce jako kněze nebo proroka.

Je známo, jak se díval na divadlo například Plátón: tragédii i komedii vylučuje z obce jak v Ústavě, tak v Zákoněch, podle nichž mají v ideálním státě zvláště důležitou úlohu zpěvy a tance, jichž se musí zúčastnit všichni od dětského věku do šedesáti. Připouští dokonce i tance přizemní a komické. On, autor uplatňující se v žánru sókratovského dialogu, náležejícího k zvláštní oblasti literární tvorby, totiž k oblasti **vážně zertovného**, samozřejmě ví, že „bez směšného nelze poznat vážné“ — ale svobodní občané by se něčím podobným zabývat neměli, ba dokonce by neměli projevovat své znalosti těchto věcí. A tak v rámci požadavků ideální morálky odděluje od sebe striktně to, co spojeno tvoří tak silnou stránku jeho vlastního umění, a provádění komických tanců vyhrazuje jen otrokům a najatým cizincům. Tance a zpěvy občanů mají být rázu velebně nábožného, zatímco zábavné produkce nejenže mohou být pořádány jen lidmi nejnižše postavenými, ale musejí být také podrobeny nejpřísnější cenzuře.

Ukáže-li se ale, že vulgární sklon k tomu, bavit se hrěšným napodobováním objektů hmotného světa, které jsou pouze nedokonalým obrazem božského ideálu, napodobováním, které předstírá, že něčím je, ačkoli tím ve skutečnosti není — a kde to platí víc než v divadle — tedy: ukáže-li se, že něco podobného se, málo platné, asi vykořenit nedá,

je pak ovšem nutné zařadit to nějakým způsobem do proklamovaného ideálního obrazu světa, vymezit podobné aktivity příslušné místo a tak eliminovat její nárok stát se nějakým samostatným obrazem skutečnosti. Svatý Augustin to dokázal složitým dialektickým manévrem, o kterém se rozhodně nedá tvrdit, že na něm nic nebylo: objevil totiž v „lživosti“ takového napodobení zvláštní druh pravdy. Ano, lež, tj. „to, co předstírá, že je něčím, čím není, nebo se snaží být tím, čím není“, se podle něho dělí na podvody, které jsou dílem přírody, a podvody, které páchají živé bytosti. Poslední se pak dále dělí na praktické a záměrné podvody a na ty, jejichž cílem je poskytovat zábavu: mezi ně patří poezie, komedie, humor a pantomima. Herci komedie tedy podle Augustina sice nemohou být opravdu osobami, které představují, ale kdo nedokáže být lživou osobou, nemůže přirozeně být hercem: takový podvod je pak nejen zábavný, ale i nevinný, protože umělcova vůle směřuje k pravdě, k níž jedinou cestou v daném případě je lež.

Středověk pak nalézá složité způsoby obhajoby umění a církev umění — umění v dnešním smyslu — stále víc používá. Ano, dá se říct, že rozšířením účasti poezie a hudby na církevním obřadu vzniká také náboženská hra, ve které se vedle náboženského hlediska stále silněji uplatňuje i hledisko zábavné. Je řeč o **hře**: divadlem ve vlastním smyslu se středověká náboženská hra stává až v okamžiku, kdy přestává být součástí církevního obřadu a stěhuje se z chrámu na náměstí a z rukou kněží do rukou laiků; ne proto, že by hru církev z chrámu vykázala, ale protože díky přirozené tendenci v ní obsažené tato hra přerostla rámcem obřadu. Liturgickou hru církev i nadále pěstovala,



Špůrový snímky z brněnské inscenace Radičkova — dole z úpické inscenace Sonatiny pro páva



ale vystupovala proti divadlu, ve kterém se i v původním náboženském rámci stále víc uplatňoval živel komický, zábavný, světský, lidový.

A nebudeme daleko od pravdy, řekneme-li, že se v něm tento živel uplatňoval do té míry, do jaké se náboženská hra stávala stále víc divadlem a její provozování herectvím, kromě jiného také vlivem styku s neustále živou tradicí římského mimu a dalších divadelně mimetických projevů, rozvíjených v rámci středověké lidové karnevalové kultury. Nemusíme být zrovna stoupenci filiační teorie o nepřetržitosti, nikdy nepřerušném vývoji od římského mimu a atellany přes středověké histriony a jokulátory ke komedii dell' arte, abychom dokonce prohlásili, že divadlo není z chrámu vykázano, ani se odtud na náměstí nevrací, protože jenom tady, tj. jedině mimo chrám, je stále divadlem.

A to stojí za to zdůraznit právě v polemice s názorem, jistě utopickým, ale nikoli přehlédnutelným, že „ztracenou velikost“ získá divadlo teprve v okamžiku, až se stane jakýmsi rituálem, popřípadě jeho moderní obdobou; ve skutečnosti se divadlo a herectví stávají samy sebou, teprve když se rozejdou s kultickým obřadem.

★

Původní lidová kultura, poskytující základnu pro srozměnění Shakespearova divadla a širokých diváckých vrstev, se v důsledku známých sociálně ekonomických příčin, spojených s rozvojem buržoazie a kapitalistických způsobů výroby, samozřejmě dávno rozpadla. Oblast „skutečného“ umění a oblast umění zábavného (nebo prostě zábavy, která podle jistých hledisek už žádným uměním není) jako by rozdělila nepřekročitelná hráz. Toto rozdělení jako by se dalším vývojem a v souvislosti s rozmachem masových prostředků šíření kultury nejenom nepodařilo překonat, ale naopak jako by se dál prohloubilo. Pokud jde o divadelní umění, stávající síť divadel — a to jak komerčních, tak subvencovaných, tj. státních a městských — s jejich čistě provozními hledisky jako by ve svém rámci znemožňovala realizaci jakýchkoli „vyšších“, nekonvenčních, avantgardních — atd. — ambicí. A tak se v šedesátých letech zdvihá zejména na Západě vlna neoavantgardních či experimentálních divadel, konstituujících se mimo stávající divadelní síť (viz off-off-Broadway: to dvojnásobné off je příznačné). Jediným možným místem skutečné divadelní tvorby jako by se měla a mohla stát divadla pro **vybrané publikum**.

Ne že by si takové divadlo své diváky opravdu vybíralo. O skutečném výběru je možné mluvit jenom v tom případě, že si někdo vybírá z nějakého množství něčeho nebo něco na základě jistého klíče. Podkladem takového klíče je víceméně jasná představa o vlastnostech, kterými by měl vybraný člověk nebo předmět disponovat, aby byl s to splnit účel, za kterým byl vybírán. Když by si už divadelní tvůrce opravdu mohl vybírat své diváky, koho jiného by volil nežli ty, u kterých by se dalo předpokládat, že mu budou rozumět. Takové srozměnění je ovšem sotva možné zajistit předem: jde o cosi, co v každém daném případě stojí teprve jako úkol a cíl, který musí být vzájemným úsilím (na prvním místě ovšem, málo platné, úsilím samotného tvůrce) dosažen.

Označení **vybraný** tu nebylo vzato doslova nadarmo. Vzáto jenom obrazně znamená totiž označení pro nějakou elitu, jejíž postavení vzhledem k dané věci — a zde tedy k divadlu — je dáno nikoli na základě výběru **k té věci**, nýbrž právě předem: rodem, sociálním postavením, finančním zajištěním, vzděláním apod. Ale o to v daném případě nejde. Na otázku, co očekává od diváka svého divadla, odpověděl kdysi Jerzy Grotowski: „Jde nám o diváka, který má opravdovou duchovní potřebu a který si přeje konfrontaci s představením analyzovat sám sebe.“ To samozřejmě nespočívá ani se sociálním postavením, ani s finanční situací, dokonce ani ne se vzděláním; to Grotowski zdůrazňuje. Mluví o tom, že do jeho divadla by měl přijít jenom ten, kdo se vyznačuje jistými — řekněme — duchovními a mravními kvalitami, které jsou ovšem poměrně těžko

prokazatelné. Ale, proboha, jako by měly být doopravdy prokázány! O žádný skutečný výběr přece nejde — ostatně, Grotowski mluví nikoli o publiku vybraném, ale výjimečném. A přece mají být prokázány: vytčené kvality mají a musí být prokázány tím, že se člověk do divadla dostaví. Formulace požadovaných vlastností je vůbec dost vágní a působí spíš jako lichotka (která je současně i jakýmsi sebezhdnocením divadla). Někdo jiný by to třeba formuloval jinak, ale to není v dané souvislosti důležité. Důležité je, že se něco takového vůbec vyhlásí. V takovém případě se totiž dá předpokládat, že do divadla přijde publikum, které si myslí, že má — nebo by mělo mít — požadované vlastnosti. A je rovněž možné se domnívat, že k tomu, co mu bude předloženo, zaujme taky odpovídající postoj: postoj, který definitivně prokáže, že je opravdu oním vybraným — lépe: výjimečným — publikem. Pokud jde o porozumění dané věci, lze si takovým způsobem zajistit přinejmenším jeho zdání. Toto publikum bude asi sotva riskovat podezření, kterému by se vystavilo, kdyby dalo najevo, že neporozumělo: totiž podezření, že není skutečnou diváckou elitou.

Dívák v takovém divadle je méně sám sebou než uprostřed „normálního“ publika v „normálním“ divadle, kde může tleskat nebo zůstat lhostejný opravdu podle toho, jak na něho dané divadlo působí jako na samostatně myslící individuum. Zde, v tomto divadle, kam je vzhledem k záměrně nízkému počtu míst v sále tak těžké vůbec se dostat, je všechno připraveno pro to, aby se cítil příslušníkem nějaké vybrané skupiny. Patří k **zasvěceným**: zasvěceným ve smyslu nikoli tak zcela nepodobném zasvěcení, které je vyžadováno nějakou tajnou společností nebo náboženskou sektou. Také toto divadlo sugeruje svým divákům představu herce velekněze, provozujícího své umění jako nějakou mši nebo rituál. A tak jako vyhrazuje pro svého tvůrce postavení kněze nebo proroka, vyhrazuje pro diváka postavení věřícího — nebo nevěřícího, když předváděné představení nepřijme („nepochopí“). Věřící nebo nevěřící, vyznavač nebo nechápavý odpůrce: to jsou divácké postoje, se kterými se takové divadlo konfrontuje. To ovšem znamená, že ani při styku s divákem nepřekračuje rámec, který je mu vytyčen jen jako **divadlu**. Nepočítá s širším publikem, definovaným i v divadle na prvním místě svým vztahem **ke světu**, a nikoli k divadlu. Počítá s publikem definujícím se vůči divadlu jako se věřící definuje vůči kvalifikovanému hlasateli víry, kterou sám vyznává. Z toho vyplývá, že tak jako si získalo nezávislost na „špatném vkusu“ širokého (nevěřícího, nechápavého) publika, tak se na druhé straně stalo zcela závislým na tom, čemu v dané chvíli věří takové speciální publikum.

★

Zvláštní postavení umění a protiměšťácky naladěných umělců v buržoazní XIX. stol. i absence širší základny intelektuálně i esteticky vyspělého publika — vedle dalších příčin, v těchto souvislostech už ne tak důležitých — zvlášť silně aktualizovaly romantické tendence uzavřenosti umění a umělců do sebe: skutečné (případně skutečně svobodné) umění jako by mohlo vzniknout jen na základě plného (v posledních letech se říká co nejautentičtějšího) **výrazu** umělcovy osobnosti; kdyby se umělec staral i o **sdělnost** svého výtvoru, už jako by to nemohlo být takové (autentické) umění: božské poselství by bylo deformováno ohledem na měšťácký či maloměšťácký vkus publika. Tyto tendence, které samy se velmi brzy stávají předmětem kalkulu na zvláštním trhu ezotericky zaměřených uměleckých produktů, u nichž se — na rozdíl od exotericky zaměřeného zábavního zboží — začíná nejvíce cenit novost a originalita, prohlubují roztržku ambicióznějšího umění s širokými vrstvami publika a vydávají je stále víc napospas měšťáckému zájmu, v opozici vůči němuž toto umění vznikalo. Východisko ze začarovaného kruhu hledá pak avantgardní umění XX. století v sepi s revolučním hnutím, se kterým často spojuje nerealné utopické naděje na okamžitou a jaksi automatickou realizaci zlatého věku; zklamání takových nerealných nadějí bývá



Olomoucké představení začínalo už před divadlem

pak provázáno novým únikem do hlubin své vlastní duše.

Jmenované tendence jako by v divadle, umění povýtce mimetickém, tj. orientovaném nutně vždy nejenom k výrazu (či správněji sebevýrazu), ale i k obrazu, neměly zdaleka takovou naději se uplatnit; zvlášť když nepoměrně větší závislost samotné existence divadelní produkce na nějakém sociálním zázemí, než jaká se vyskytuje u produkce malířské či lyrické, větší rozmach takových tendencí radikálně omezuje. Taková závislost na jistém sociálním prostředí je ovšem tím ostřeji pocítovaná, takže právě v divadelnictví bývají obvykle velmi silné tendence k zapojení do politického boje. Ale vyskytují se i silné tendence k ezoterismu, podporované pocitem jakési „přirozené“ ezoterizace divadla, zaháněného jakoby na zcela vedlejší kolej rozmachem filmu a pak i televize. K tomu přistupuje specifická problematika herectví, určeného vždycky rozporem mezi výrazem a obrazem, vnitřkem a vnějším, hercovou invencí a celkovým inscenačním záměrem, bezprostředností projevu a objektivním technickým zřetelem, příp. „prožíváním“ a „představováním“ atd. I sama od sebe víc „obrazová“ a technickými podmínkami definovaná existence filmového a televizního herectví může u ambicióznějších divadelníků aktualizovat tendence k sebevýrazu, podporované — proč to zapírat — i dost rozšířenými hysterickými a exhibicionistickými sklony. A tak se v hnutí experimentálních divadel šedesátých let vedle skupin zaměřených jen politicky agitačně vyskytuje velká řada skupin zaměřených právě k sebevýrazu, k realizaci pudových projevů osobnosti, „orgiastické podstatě“ herectví apod.

V souvislosti s marcusianstvím „nové levice“ měly být tyto tendence šedesátých let představeny jako fenomény všeobecně revolucionizující. Podle infantilní představy o revoluci v duchu názvu, který dal jedné své produkci Living Theatre — **Paradise Now**: Ráj teď — jako by měly být definitivně vyřešeny i veškeré problémy dorozumění divadla s obecnstvem: divadlo jako součást represivní kultury, bránící člověku v okamžitém dosažení slasti, mělo být nahrazeno orgiastickým rituálem — a když by přestalo existovat divadlo i obecnost, nebylo by už přirozené ani problému jejich komunikace. Ale ani marcusianská představa revoluce jako řešení všech otázek tím, že se zničí civilizace, která tyto otázky klade, nezabývá divadlo příležitosti tento svůj problém řešit. Pro socialistické divadlo je přitom nasnadě způsob, který formuloval Brecht, jemuž nebylo nic vzdálenější než představa divadla jako nějaké mše sloužené v chrámu před zástupem věřících. To bližší mu byla představa díla předkládaného k diskusi odborníkům; ne snad odborníkům na divadlo nebo na umění, nýbrž odborníkům na skutečnost: tj. těm, kteří tuto skutečnost tvoří.

dš

XIX. WOLKRŮV PROSTĚJOV

Český umělecký přednes, kolektivní i sólový, prožívá období syntézy; to je základní poznatek a východisko úvah nad letošní národní přehlídkou amatérských recitátorů a divadel poezie, devatenáctým ročníkem Wolkrova Prostějova. V minulosti obohatilo tento umělecký žánr několik významných recitačních osobností i skutečně básnických režisérů-vykladačů, vznikly divadelně poetické inscenace hledající tvořivě básnický ekvivalent poezie na jevišti, odvíjela se kontinuita se základními principy divadla poezie, jak je formovali před lety velké osobnosti naší avantgardy. A dlužno říci, že letos i ty průměrné inscenace poezie na Wolkrově Prostějově do sebe načerpaly něco z oné syntézy, že i ti neocenění sólisté přistupovali k recitovaným textům s jistým nadhledem, že dramaturgie nebyla neobjevná a snažila se vykládat prezentované autory i zvnitřku, že formální postupy traktování poezie na jevišti byly poučeny povětšinou základními inscenačními principy dnes už legendárních pořadů někdejších prostějovských průkopníků, brněnské Iksky, Vašínkova divadla, Docela malé divadlo z Litvínova a v posledních letech hlavně pražského Divadla Na okraji.

Oceněné recitační kolektivy a divadla poezie představují vlastně jakýsi model této syntézy, o níž byla řeč výše. Nejlépe to dokumentuje inscenací eskymácké lidové poezie PÍSNĚ VRBOVÝHO PROUTKU soubor oceněný uznáním nejvyšším, CENOU POROTY, DIVADLO POEZIE LŠU PROSTĚJOV. Hostitelské divadlo poezie tak navázalo na sérii úspěchů místní prostějovské školy představované před léty režisérem R. Lošťákem a nyní Svatoplukem Valou, i když oceněná inscenace vznikla bez pomoci těchto osobností. Stojí za zmínku popsat základní stylistické prvky: přesný kruhový půdorys, v němž se odehrává celé představení shora svícené staticky jediným reflektorem, naznačuje nejenom klasický tvar eskymáckého iglú, ale i jistý nepřekročitelný ráz, ve kterém probíhá mikrodej eskymáckých příběhů, lyrických veršů o náladách nekonečných sněhových dnů a nocí, drobných radostí i strastí pro nás více než vzdáleného světa. To vše je ovšem náležitě rozehráno variacemi gest, pohybu a hlasu, vytváří se znaková stylizovaná jevištní řeč poučená i tím, co jsme kdysi nazvali divadelním rituálem a co v podstatě ještě dodnes obíhá světem v podobě nejrůznějších divadelních apelativních akcí takzvaného free theatru nebo „živých“ divadel. I v tomto ohledu byl vítězný pořad symptomatický co do základní situace našeho divadla poezie. A je přitom zajímavé, že podobného postupu užili i tvůrci jevištní montáže poezie a dětských improvizací v divadle poezie MINIDIV z Ostrova nad Ohří v pořadu LENIN VĚČNĚ ŽIVÝ, který patřil právě onou neobvyklostí montáže k pořadům diskutovaným a jehož umělecký dopad nebyl jednoznačný. To je případ i ostravského DIVADLA POEZIE DOMU KULTURY VZKG, loňského laureáta WP, který přijel na letošní soutěžní přehlídku s pořadem z poémy Roberta Rožděstvenského DOPIS DO XXX. STOLETÍ a odvezl si CENU ZA INSCENACI SOVETSKÉ POEZIE. Režisérka Růžena Asmusová zvolila základní temporytmický přístup a dodržela ho vlastně bez náležité gradace více než půlhodinového pořadu, takže nevznikl onen stupňující se oblouk inscenace, k čemuž přispěl navíc ještě poněkud abstraktizující text. Z jiného aspektu podlehl stejnému omylu i tvůrci pořadu JÁ A RUSKO Z RECITAČNÍHO STUDIA OKS SVITAVY, kteří z veršů Velemira Chlebnikova nedokázali vytvořit na jevišti poetický děj a rozdělili svoji montáž s výbornou scénickou hudbou do drobných recitačních výstupů. Ukazuje se, že každá inscenace zcela zákonitě musí mít svůj příběh i v rovině lyrické poezie, to je ostatně stará pravda, nicméně často opomíjená. Neobešlo ji, a bylo právem oceněno ČESTNÝM UZNÁNÍM za podnětnou prezen-

taci textu Cyrila Kosmače O TANTADRUJOVI... A STUDIO PRAHA působící jako kolektiv mladých při Divadle Na okraji v Uměleckém studiu Rubín na Malé Straně. Režisér Zdeněk Potužil naznačil sice v jistém zdivadelnění textu a v použití režijních postupů znakového divadla nové možnosti, ale v podstatě shrnul v Tantadrujovi dosavadní ověřené zkušenosti. Ale přesto byl tenhle pořad po Písních vrbových proutku zdaleka nejčistší a také nejbásnivější kreací. Na několika praktikáblech odehrává se příběh Tantadruje a tří bláznů jako podobenství věčného hledání pravdy. Znakovost režijního postupu je naznačena charakterizací jednak hlasovou (každý z protagonistů vkládá do každé sentence svůj „kód“, tak například Tantadruj na počátku každé věty vysloví své jméno), jednak pomocí rekvizity. Tou je docela obyčejná tyč-břevno, naznačující v nejrůznějších variacích postoj jednotlivých postav k ději. Jednou slouží jako vymezení hrobu, jednou jako mučednický kůl, jindy jako zábradlí, bláznovská hůl a podobně. Celý příběh tím získává podpořen navíc sugestivním osvětlením hutnou atmosféru a i když poněkud náhle skončí a herecké prostředky mladých začínajících přednášečů jsou ještě stále na samém počátku možností, přesto může být tenhle pražský pořad vzorovým představením plně charakterizujícím jednu etapu vývoje nejenom režijního rukopisu jednoho režiséra a divadla.

Povýšit montáž revoluční české poezie 20. a 30. let a dělnických písní tohoto období do silně emotivní polohy podařilo se vojenskému souboru BOJ, vítězi letošní armádní umělecké soutěže divadel poezie a malých jevištních žánrů. Pásmo V BOJ bylo také po zásluze oceněno CENOU MÍRU a způsobilo v Prostějově po dlouhé době velice podnětnou debatu co se dramaturgie i režijního zpracování týká, leč naznačilo na základě těchto dvou složek i další problém, který vojenští inscenátoři vyřešili výborně a beze zbytku, totiž práci s amatérským hercem divadla poezie. Vojenský soubor složený z nevyrovnaných přednášečů a hudebníků představil se přesto jako homogenní kolektiv, v němž měl každý své místo, přednášeč s výraznými hereckými sklony skutečně své texty hrál, muzikanti — pokud uměli — naznačovali stylizovaný hudební doprovod, ostatní sloužili jako složka sborové recitace a pohybového komparsu a celé to působilo jako pečlivě vybraný a hlavně sehraný kolektiv, což se věru nedalo říci o většině letošních účastníků soutěže divadel poezie. Recitovat přitom texty S. K. Neumanna, K. Biebla, F. Halase, říkat texty J. Hausmanna a zpívat proletářské písničky, to vše organicky propojit tak, že konec textu jednoho je východiskem pro další i v režijní temporytmické struktuře představení, to je velká zásluha. Málokdy se stává, že se pod emotivní text vkládá jakási depatetizující struktura ubírající citovosti, spíše se to dělá právě naopak, vojáci ubírali patosu i vzrušenosti kde mohli, a přesto byly chvíle, kdy se diváci dojmali zcela beze zbytku jakéhokoli režijního podbízení, jediné silou textů, které navíc jsou leckde notoricky známé a stokrát oříkané. Ukazuje se, že propojení poezie a dělnického folklóru obohacuje obě strany, že se z básníků stávají oni muži v řadě a že naopak revoluční anonymové jsou velcí básníci, že zápas, o který šlo, měl hluboký vnitřní význam i pro českou kulturu. Ale vraťme se k inscenaci: stačily dva pomalované paravány, štafle chvílemi znázorňující malířský stojan, chvílemi tribunu nebo spíš arénu, stačilo vymyslet pohybové postupy, jednoduchý hudební doprovod velkého bubnu, houslí a harmoniky. Snad málo, ale ve skutečnosti v téhle jednoduchosti byla velká síla a sugestibilita pořadu, který by neměl upadnout v zapomenutí.

Není možno popisovat zbývající inscenace detailně, šlo skutečně leckde o pouhé recitační montáže bez pevného



Cena poroty a diváka: Soubor LŠU Prostějov, Písne vrbového proutku. Foto Pacholík

režijního rukopisu, ve dvou případech pak o prezentování mladé poezie přímo vznikající v rámci divadel poezie. Autoři V. Henzl z Pardubic a L. T. Mastik z Chomutova byli přítomni uvedení pořadů vlastní poezie, pardubický si sám v pořadu VÝKŘIK MŮJ V NADĚJI PŘÍCHÁZÍ zahrál a celkem nejpřesvědčivěji zarecitoval vlastní texty jinak poněkud mdle vyznívající inscenace, kolem chomutovského představení ROZHovorů pak vznikla diskuse podrobnější kritice hlavně básníkův text, jemuž perfektní recitační poloha zkušeného kolektivu přednášečů, namnoze vítězů krajských i celostátních soutěží, propůjčila intenzivní nálehavost, při čemž textová předloha byla v jiné rovině. Totéž se přihodilo i pražskému DIVADLU POEZIE PŘI OKD PRAHA 8 s pořadem ze sbírky Eduarda Petišky PROMĚTEOVÁ PAMĚT, kdy si recitátorky vypreparovaly v textu svůj vlastní extrakt a dali mu v přednesené poloze sice dobře akcentovaný, ale přece jen posunutý význam. Jde to zobecnit: dobří recitátoři mohou vládnout textem docela bez obtíží a podkládat mu nejrůznější kontexty výkladu, to vše ovšem musí zákonitě vyrůstat ze základní polohy textu a nejít v žádném případě proti autorovi.

To potvrzuje i letošní soutěž sólových recitátorů probíhající jako přehlídka vítězů krajských předkol s povinným (J. Wolker) a volným textem. Poprvé byla letos v předkolech i na Prostějově akcentována v dramaturgii bulharská poezie a založena nová tradice ve spolupráci s Bulharským kulturním střediskem v Praze udělováním Ceny Christa Smirenského, jehož osud a dílo nesou styčné prvky podobné s životem a tvorbou erbovního básníka prostějovského festivalu poezie, Jiřího Wolkra. Získala ji vítězka soutěže recitátorů-solistů ve II. kategorii (18–20 let) HANA PEŠ-

TUKOVÁ z Prostějova působivým přednesem básně A. Dalčeva Kukačka. Také Wolkrova cena za nejobjevnější přednes textu mladého klasika proletářské poezie byla přičena právem ALENĚ ULMANNOVÉ z Jičína, jejíž pojetí prózy Jarní den naznačilo i mnohé další možnosti přístupu k Wolkrově tvorbě. Šumperská recitátorka VALÉRIE ZAWADSKÁ a dvojice IRENA HÁSKOVÁ (Praha) a EVA JÁNOŠIKOVÁ (Prostějov) získaly vítězné trofeje I. a III. kategorie, při čemž se ukázalo, že právě v té nejvyšší (od 20 let výše) citelně chybí výrazná osobnost a že recitační úroveň tam sice nikde nejde do průměru a podprůměru, nicméně v žádném případě nelze mluvit o osobitosti a hlavně maximálním prožívání poetického textu, v němž interpret by měl být básníkovým spolutvůrcem na stejné úrovni.

Novinkou letošního XIX. WP byla trojice inspirativních představení, která sloužila jako východiska diskusí na odborném semináři recitátorů, členů divadel poezie a osvětových metodických pracovníků profesionálních kulturních zařízení. Pražské Divadlo Na okraji uvedlo pořad BÁL V OPEŘE polského klasika J. Tuwima jako příklad výrazné režijní koncepce a kolektivní tvorby mistrně pracující s jazykem a všemi dostupnými scénickými náznakovými prostředky, brněnská skupina herců Divadla Na provázku přijela s montáží bulharské poezie ZPĚV PŘED ÚSVITEM a předvedla jiný typ režijního přístupu k textu, opírajícího se o variace písňové, pohybové a recitační, a konečně soubor z pražské Violy reprizoval v Prostějově jedno z nejúspěšnějších představení letošního repertoáru, pásmo poezie a textů J. Préverta JAKO ZÁZRAKEM s hlavním protagonistou hercem Rudolfem Hrušínským. Jejich představení bylo ukázkou typu sice tradičního divadla poezie, přesto bylo

hlavně díky hlavnímu interpretovi vzorovou vizitkou pořadů o velkých osobnostech moderní světové poezie s výkladovým akcentem směrem k životní faktografii autorově. Kolem těchto inscenací a šířeji i kolem repertoáru divadel poezie letošního WP točilo se jednání seminárních dopolední, na něž navazovala veřejná odpolední diskuse s odbornou porotou divadel poezie. Bylo konstatováno, že jedině soustavné vědomí kontinuity vývoje — často i pouze intuitivní — může vytvářet dobré divadelně poetické pořady a že je vlastně nemyslitelné, aby se v příštích ročních objevovaly pořady nepoučené těmito poznatky. Divadlo poezie jako umělecký žánr je v organickém kontextu s celou kulturní frontou dnešní mladé generace a vstřebává do sebe všechny tvořivé podněty příbuzných oborů, ať je to výtvarné nebo hudební umění, ale třeba i pantomima nebo fotografie. Na okraj této souvislosti nelze nepřipomenout i akce, které se staly součástí WP 76 — výstava poetické fotografie a Poezie ve výtvarném umění mladých výtvarníků.

Letos se poprvé nekonala v rámci prostějovských večerů setkání recitátorů s mladými básníky, ti se naopak rozjeli do škol a závodů prostějovského okresu na besedy o současných literárních záměrech kulturní politiky po XV. sjezdu KSČ.

Poměrně malou pozornost věnovaly vrcholnému festivalu amatérského přednesu sdělovací prostředky, nejméně pak

televize. Její nedělní chvílky poezie zdaleka nestačí odbyvat potřebu prezentovat poezii jako tvůrčí počín, ba zdá se někdy, že i ta průměrná divadla poezie a sólisté mohli by do nich přispět a obohatit jejich dramaturgii, nemluvě už o pořadech špičkových kolektivů, které by si zasloužily pozornosti komplexnější nejenom v televizi, ale i v rozhlasu a koneckonců všude, kde se poezie během let zabydlela, ano i v takovém žánru, jako je populární hudba nebo tvorba našich folkových zpěváků. Zdůrazňuji to proto, a je už koneckonců potřebné to říci, neboť mladí lidé chtějí konzumovat dobrou poezii, je tu celá řada nejrozumnějších součástí mladých autorů, kde se poezie pěstuje jako přímý výraz životního stylu pokolení těchto let, rozmohly se improvizované večery poezie a vůbec tvorby nových autorů, to vše nahrává i interpretům uměleckého slova a měla by tak přijít jejich zlatá doba. Žel, zdá se, že pronikat v tomto oboru není stále tak lehké jako v jiných oborech interpretačního umění a přitom síla mluveného slova je nad všechny pochyby.

XIX. ročník Wolkrova Prostějova shrnul problémy, naznačil směr vývoje. Určitě půjde o to šířit verše a prózu nejen při slavnostních příležitostech a akcích, nýbrž do vědomí naší každodennosti, činit z nich součást životního stylu a s dobrými básníky být ve službě člověku, jeho zápasům, nadějím a činům. Amatérští přednášeči jsou připraveni tyto čestné úkoly splnit. M. KOVÁŘÍK

žánry dramatu 10

TRAGIKOMEDIE

S pojmem tragikomedie se setkáváme poprvé u římského Plauta. Použije ho — ve smyslu žertovném — bůh Merkur v prologu ke komedii **Amphitruo**. Jako příležitostný dramatický žánr však začne tragikomedie fungovat až v období renesance, kdy se tak označují hry, v nichž se mísí tragika s komikou, ať už jde o vážné příběhy se šťastným koncem nebo naopak komické příběhy s nešťastným koncem. Označení tragikomedie si v 16. a 17. století dosti libovolně přisvojovali autoři italského (G. B. Guarini: **Věrný pastýř**), španělského (Rojas: **Celestina**, Lope de Vega), anglického (J. Fletcher: **Věrná pastýřka**), francouzského původu (ještě klasicistický Corneille označil tak svého **Cida** pro jeho smírný konec).

V renesančním dramatu najdeme však i hry, v nichž je sepětí tragických prvků těsnější a organičtější než pouhé mísení a střídání (jež dnes považujeme za typické spíše pro drama v užším smyslu). Zejména Shakespearovy tzv. hořké komedie (**Troilus a Kressida**, **Veta za vetu a Konec vše napraví**) představují originální metodu uměleckého vidění, ukazující k modernímu pojmu tragikomedie jako svérázného a svébytného dramatického žánru.

Troilus a Kressida (1602?) je hrou o válce a lásce. O válce, jež je od počátku (únos Heleny) protkána milostnou motivací, a o lásce, jež je skrz naskrz proniknuta válkou. William

Shakespear, jenž ve svých předchozích hrách nejdříve vyjádřil víru v moc milostného citu, ať už jej zpodobil jako lásku šťastnou (**Jak se vám líbí**) nebo tragickou (**Romeo a Julie**), ukázal zde černý rub této všemocné vášně. Jako předmět drásavé milostné deziluze si zvolil cudného jinocha s výjimečným smyslem pro čest a v zájetí idealistických představ o lidech a světě. Příčina krachu a zklamání — milence zrada — pak nepramení jenom z předem daného vratkého charakteru Kressidina: neblahé válečné události poznamenaly tuto lásku už v zárodku a záhy spolupůsobily při jejím rozkladu. Souběžně s procesem milostné deziluze se uskutečňuje demystifikace ve sféře válečné, spočívající jednak v demaskování zákulisí válečných ideálů, v ukázání absurdity války, jednak v demaskování válečných hrdinů, v důsledné deheroizaci. Trójané bojují „za Helenu“, která za to nestojí a oni to v hloubi duše vědí: jejich idealismus je tragikomickým donkichotismem cti, obranou ztracené varty, sebeklamem. Rekové naproti tomu se vůbec nesnaží idealizovat vlastní pohnutky: bojují, aby zvítězili, a neštíří se žádných prostředků. Bájní rekové defilují bez aureoly se všemi svými slabostmi a neřestmi; marně bychom mezi nimi hledali skutečného hrdinu. Křivým zrcadlem příběhu, ještě stupňujícím demystifikaci, je řecký posměváček, hořký „válečný šašek“ a samorostlý cynický filosof Thersites, který si od této hnusné války odrukuje kritický odstup a vztekými invektivami pranýřuje všechny a všechno: celý ten spor „o parohy a nevěstku“ je podvodem a darebáctvím, všichni jeho aktéři jsou blázni. „Smilstvo, smilstvo, jen válka a smilstvo.“

Hra **Troilus a Kressida** byla zařazována mezi historické hry, komedie i tragédie. Z dnešní perspektivy ji můžeme bez rozpaků označit za předchůdce tragikomedie v moderním smyslu: skrze demaskující konfrontaci iluzí a skutečnosti, záměrů a výsledků, navíc s použitím paralistických prostředků a krutě ironického komentáře, se tragická látka, soukromá i veřejná, přehodnocuje z hlediska bezohledné komediálnosti.

Dříve než přejdeme k charakteristice moderní tragikomedie, je třeba si všimnout původu a proměny onoho druhu komiky, který je s tragikomií tak úzce spjat, že s ní bývá mnohdy i ztotožňován. Jde o **grotesku**. Slovo pochází z italského „la grottesca“, jímž byly v 15. století označovány starověké ornamenty, v nichž se fantasticky prolétala lidská těla s prvky zvířecími a rostlinnými. M. M. Bachtin aplikuje pojem grotesky na lidovou kulturu středověku a renesance. Její groteskní realismus je mu pozitivním výrazem obecné biologické jednoty člověka a přírody. V období renesance dostává však groteska i nový, obsahově užší význam v souvislosti s tím, že se dostává do služeb satiry. Komedie Bena Jonsona (1573–1637) **Lišák Volpone** (1605) zpodobňuje nemilosrdný zápas o majetek a moc, v němž každý podvádí každého. Na jedné straně stojí skupina pochlebníků, kteří se snaží získat přízeň domněle umírajícího, aby po něm dědili; na druhé straně mazaný Volpone se svým příživníkem Moscou, pro něž je umírání lstivou hrou s cílem pustit chamtivců žilou. Pochlebníci jsou pojmenováni zvířecími jmény vesměs mrchožroutů (Corbaccio = krkavec, Voltore = sup, Corvino = vrána); Volpone

znamená liška a Mosca — moucha. Jménům odpovídá i radikálně zjednodušená charakterizace, převládající lidskou povahu na jednu, řádově nižší (= zvířecí) vlastnost (dravost, lest, mrchožroutství, přizivnictví). Taková grotesknost pochopitelně není výrazem jednoty lidského a přírodního světa, ale nástrojem pádné satiry, postihující tímto názorovým způsobem proces znelidštění, „zezvířetění“ člověka v honbě za majetkem; jde vlastně o extrémní druh satirické nadsázky.

Podobných prostředků — i když v zastřenější formě — používá i ruská realistická satira 19. století. M. J. Saltykov-Sčedrin (1826—1889) předvádí v **Pazuchinově smrti** (1857) stejné dravčí číhání u lože umírajícího — s tím podstatným rozdílem, že starý Pazuchin **skutečně** umírá a kroužícími dravci jsou jeho vlastní děti a příbuzní. Groteskní satira zde organicky přerůstá v tragikomedii.

Obdobně ve hře A. V. Suchovo-Kobyлина (1817—1903) **Proces** (1861) je nelidským jednáním úředníků k smrti uštván nevinný statkář, marně hájící zájmy své rodiny a čest své dcery. Namísto nelidských, dravčích a parazitních **jedinců** ho však pronásleduje nelidská, dravčí a parazitní **instituce** — byrokratický aparát. V Suchovo-Kobylinových satirách **Proces** a zejména **Tarelkinova smrt** (1868) se vedle staršího druhu „zvířecí grotesky“ setkáváme i s novější „mechanickou groteskou“: 1) odlidšťování probíhá ve směru **zvěčňování**, člověk je degradován na loutku, nástroj, automat, součástku mechanismu (ve smyslu doslovném, ale častěji přeneseném).

Do krajnosti přivedlo tuto metodu (v níž nalezli zálibu už němečtí romantikové, zejména E. T. A. Hoffmann) německé expresionistické drama po první světové válce, v němž se člověk (a s ním i dramatická struktura) nezřídka proměňuje v bezkrevné schéma.

S expresionismem jsou spjaty i počátky dramatického tvoření Bertolta Brechta (1898—1956), který se však zásluhou realističtějšího vidění věcí vyvaroval jeho světonázorových i uměleckých úskalí. V raných Brechtových hrách najdeme oba zmíněné postupy: dramatická parabola **V houštinách měst** (1924) s podtitulem „Boj dvou mužů v obrovitě městě Chicagu“ pojímá kapitalistickou společnost jako džungli, kde platí biologický zákon boje o život — člověk člověku vikem. Elementární, vražedný antagonismus, jímž jsou proniknuty vztahy mezi lidmi, tu postrádá jakoukoli objektivní sociální motivaci. Zdánlivě samoúčelný zápas pro zápas má však pádný motiv subjektivně psychologický: boj na život a na smrt je marným pokusem soupeřů o dosažení lidského kontaktu, o překonání nekonečného osamocení. Brechtovo pojetí grotesky je v tomto případě bytostně paradoxní: zvířecí společenství skrze lásku a ne-

návisť je už člověku nedostupné, zbývá mu „osamělost... tak nesmírná, že neexistuje ani boj“.

Jiná Brechtova parabola **Muž jako muž** (1926) nazírá vztah jedince a systému v kategoriích mechanismu. Při vloupání do buddhistické pagody, které podniknou čtyři vojáci britské armády v Indii, uvízne jeden z nich za vlasy. Kamarádi ho nechají napospas osudu, ale vezmou si jeho průkaz. Vznikne nutnost získat pro doklady osobu. Stane se jí irský nakládač Galy Gay, protože se náhodou natrefil. Osou dramatického dění hry je přerod civilisty ve vojáka. Proměna je nejdřív povrchová, vnější, ale postupně se prohlubuje, ztírněje. Dokonána je teprve ve chvíli, kdy se v původně mírném obyčejném člověku probudí vojenský prapud zabíjet a poslouchat: funkce je nejen ztělesněna, ale i oduševněna. Na případu Galyho Gaye se demonstruje teze o bezmezné manipulovatelnosti člověka v třídní společnosti: funkce je nutná — lidská jednotka je nahodilá, funkce je absolutní — lidská osobnost relativní. Člověk jako vyměnitelná součástka společenského mechanismu.

Z hlediska našeho tématu je B. Brecht (přes všechny světonázorové neshody) přímým předstupněm Friedricha Dürrenmatta (nar. 1921), jenž dal moderní tragikomedii klasickou podobu s použitím nejrafinovanějších postupů groteskní komiky. Ve stati **Problémy divadla** (1955), časově předcházející Dürrenmattova vrcholná dramatická díla, se autor jednoznačně vyslovil k otázce žánru moderního dramatu: „Pro nás se hodí už jen komedie. (...) Přesto však je tragično ještě stále možné, i když čistá tragédie už možná není. Můžeme získávat, vynášet tragično z komedie jako jakýsi strašlivý moment, jako rozvírací se propast; v tomto smyslu jsou už mnohé tragédie Shakespearovy komediemi, z nichž vystupuje tragično.“

Jak vypadají náměty takových komedií? Multimilionářka Klára Zachanasjanová přichází do rodného Gülünu, aby se pomstila svému někdejšímu svůdci Alfredu Illovi. Vyhlásí šokující výzvu: „Dám Gülünu miliardu, když někdo zabije Alfreda Illa.“ Z případu K. Z. kontra A. I. se vyvine obecní aféra, na níž jsou zainteresováni všichni občané upadajícího města. Nikdo se sice nemá k tomu zločin vykonat, ale smrt Illova se stane hospodářskou nutností: všichni se na její konto zadluží. A. Ill musí být z vůle veřejnosti odsouzen a zlikvidován. (**Návštěva staré dámy**, 1956.) — Nebo: Geniální fyzik Möbius se uteče do blázince, aby uchránil lidstvo před zhoubnými následky svých vědeckých objevů. Spolu s ním tam inkognito odejde i dvojice vědců ve službách konkurenčních špiónážních agentur, aby Möbiovy objevy zachránili „pro lidstvo“. Jejich usilování se však obrátí vniče: jako vrazi,

kterí museli „z důvodu utajení“ zabít své ošetřovatelky, uvíznou tři fyzikové v pasti šílené ředitelky blázince slečny doktorky Matyldy von Zahndové. Ta se tajně zmocnila Möbiových rukopisů a hodlá využít jeho nebezpečných vynálezů ve prospěch sebe a svého trustu. Naplňuje se nejhorší možný obrat: svět se ocitá v rukou šíleného psychiatra. (**Fyzikové**, 1962.)

Dürrenmatt využívá ve svých hrách plně možností „mechanické grotesky“: zločinecká banda-banka rodiny Franků ve **Franku V.** (1959) manipuluje lidskými osudy stejně nemilosrdně jako armáda v Brechtově parabole **Muž jako muž** (všechno individuálně lidské je beze zbytku podřízeno chodu institucionálního mechanismu — zájmům firmy); některé dramatické postavy ztrácejí konkrétní lidskou tvářnost a jsou snadno zaměnitelné;²⁾ obnažuje se i mechanismus dramatického dění — dramatická kompozice a vnitřní struktura her (proti praxi iluzivního divadla, umně či méně umně zastírajícího umělost světa dramatu, se zde zcizujícími prostředky, geometrickou přímočarostí v jednání postav a ve vývoji zápletky, zjevnými významovými paralelismy a kontrasty apod. ukazuje „jak je to uděláno“, odkrývá se pohled dovnitř, odhaluje se „kost-ra“ hry).

Ale Friedrich Dürrenmatt též prohlubuje pojem grotesknosti ve smyslu jejího ztírnění. Typickým fenoménem „zvířecí grotesky“ je **upír**, hrůzné a vražedné spojení člověka a zvířete; typickým fenoménem „mechanické grotesky“ je **robot**, zvěčněný člověk, nebo věc napodobující člověka, pseudočlověk, jež skutečný člověk stvořil ke svému obrazu, nástroj člověka a zároveň skrytá hrozba, že se vymkne z rukou toho, kdo jej používá: třetí, nejnebezpečnější stupeň představuje člověk, který si uchoval vnější rysy lidství, ale ztratil přirozené lidské vědomí a svědomí — **šílenec**: rozum, který se stal nerozumným, rozum stojící **proti** člověku.

Blázinec „Les Cerisiers“ sledujeme zprvu jako bizarní prostředí kriminálního příběhu s podivánskými figurkami pacientů a s originální staropanskou primárkou. Závěrečné odhalení však vrhá na celý tento svět nové světlo: důmyslná past na fyziky sklápá; dobře myšlená snaha Möbiova, motivovaná ušlechtilým cílem zachránit lidstvo, se zvrátila ve svůj opak; šílenství triumfuje nad rozumem, bezohledný cynismus nad morálkou. Geniální Möbius s hrůzou poznává, že při své plánované akci, k níž se rozhodl ze svobodné vůle, byl ve skutečnosti vraždící loutkou v rukou šílence.

Dürrenmattovo pojetí grotesky, v němž se směšné pojí s hrůzným a odporným, je výrazem protestu proti nejhlubší degradaci člověka, proti degradaci vnitřní, při níž je člověk degradován v samotném jádru svého

lidství — v rozumu, svobodné vůli a mravnosti.

Dürrenmattův svět je paradoxní. Paradoxní jsou nejen příběhy a osudy, paradoxní je i vztah autora k jeho fiktivnímu světu. Je jeho, je jeho fikcí, jeho výmyslem, jeho nápadem. Ale právě výjimečný, extrémní, nemaskovaný charakter této fiktivnosti zjednává tvůrci odstup od výsledku vlastní tvorby. Autor se neztotožňuje plně se svými dramatickými postavami a jejich řešeními, je nad nimi, ví více než ony, je jejich osudem, protože má v rukou jejich osudy. Tato nadřazenost, tento odstup, tato vědoucí převaha, na níž se podílí i divák, je příčinou paradoxního vyznění těchto her: smrtelně vážné, potenciálně tragické události vnímáme ve výsledném významu a pocitu jako krutě komické, tragikomické.

A zde jsme u jádra moderní tragikomedie, jehož platnost už přesahuje Dürrenmattovo dílo. Při dojemném, „melodramatickém“³⁾ příběhu divák citově spoluprožívá přehody dramatického hrdiny a upokojí se posleze jedině happy-endem. Jakýkoli odstup tu chybí. V tragédii má divák účast s tragickým hrdinou, ale zároveň (skrze tragickou ironii, umožňující vidět a vědět více než tragický hrdina) z odstupu jeho úděl posuzuje, hodnotí. Stává se důvěrníkem tragického osudu, který má nadosobní perspektivu, protože je spjat s absolutně platným mravním zákonem. Hrdinův tragický pád znamená sice nezdar ve sféře individuální existence, ale záro-

veň vykoupení ve sféře obecně lidské. Nad relativitou osobního údělu se vítězně tyčí absolutno zákona, pravdy, spravedlnosti. Tragický lidský úděl otrásá, ale nedeprimuje. Neústí do zoufalství, ale do očisty, katarze. V tragikomedii taková transcendence neexistuje. Osud tu není spjat s absolutními hodnotami a kritérii, ale je sekularizován, zpříjemněn do malérů, nešťastných náhod a nehod. Osudovost tu není nesena metafyzikou, ale fabulací, za níž cítíme ruku demiurga a dirigenta hry: autora. Snuje fabuli tak, aby do ní lapil hrdinu a s ním i diváka, jenž s hrdinou „šel“. Cítíme se s hrdinou zaskočení, ale zároveň se smějeme tomu, jak jsme byli zaskočení, protože hrdina to prodělává (v souřadnicích hry) doopravdy, kdežto my jenom svou účastí, fiktivně. Ambivalentní (dvojaké) pocity, které tragikomické příběhy budí, jsou tedy důsledkem křížení dvojího úhlu pohledu: jeden je dán ztotožněním s hrdinou a jeho zážitky, druhý kritickým odstupem, umožňujícím konfrontaci subjektivních záměrů a objektivních výsledků. Möbiův příběh nás dojmá, prožíváme-li spolu s hrdinou pokus o zachranu lidstva sebeobětováním; závěrečná anagnorize (poznání) však celému předešlému dění dává nový, hořce komický význam.

Tragikomedie přináší do žánrové problematiky podstatně novum, jež opravňuje její samostatné místo v klasifikaci žánrů: zpracovává látky, které ve starších dobách příslušely

tragédii, přehodnocující je z komického hlediska. Plní tak funkce různých dramatických žánrů: tragédie, problémového dramatu a satirické komedie. Svým nemilosrdným viděním světa je to žánr adekvátní pro zpodobování nejdrásavějších a nejnebezpečnějších problémů, rozporů a konfliktů třídně antagonistického světa.

ZDENĚK HOŘÍNEK

1) Úředníci jsou tu nejen „pijavky“ a „vlkodlaci“, ale též „kola, klouby a kolečka byrokracie“; domnělá mrtvola Tarelkinova je „synteticky vyrobená“ z filguríny a zkažené ryby.

2) V *Návštěvě staré dámy*: Klářin bizardní průvod, sestávající z loutkovité dvojice zločinců Tobyho a Robyho a dvojice vykastrovaných (manipulace samotné přirozenosti!) slepců Kobyho a Lobyho, odpovídající na každou otázku unisono a dvakrát; její očíslování manželé, jež podle autorovy poznámky může hrát jeden herec; Klára sama je sestavena — jako výmluvný znak nelidskosti! — ze samých protéz: Ill jí poplácá po stehně a uhodí se o železný kloub, políbí jí chladnou ruku — ze slonoviny.

3) Melodrama — vedle v češtině běžného významu koncertního nebo scénického díla, v němž deklamace textu je doprovázena hudbou, znamená též drama dojemného, pohnutlivého, sentimentálního děje, stojící často na pomezí dramatu a komedie (podobně jako francouzská larmoyantní, plačtivá komedie nebo anglická sentimentální komedie).

PROSTĚJOVSKÝ EXPERIMENT

V Prostějově pracuje pod střechou Stálé divadelní scény, za její patronace a aktivního vedení, poloprofesionální soubor Hanáckého divadla, o jehož činnosti už AS nejednou informovala. Kolektiv mladých lidí chce přinášet na jeviště nový a nekonvenční tvar a v praxi uplatňuje aktivní a ojedinělou formu spolupráce profesionálních tvůrců se širokým amatérským zázemím.

Soubor má pouze sedm profesionálních pracovníků (včetně herců, dramaturga, režiséra a vedoucího), ale velice často s ním spolupracují herci Státního divadla O. Stibora v Olomouci, Slováckého divadla v Uherském Hradišti, studenti brněnské konzervatoře a řada prostějovských i mimoprostějovských amatérských divadelníků.

Skeptikům je nutno říci, že pro hostující profesionální umělce neznamená jejich spolupráce s Hanáckým divadlem v žádném případě to, co se souhrnně v provozu profesionálních divadel chápe jako „hostovačka“. Hostující profesionálové inklinují k sympatickému prostějovskému souboru spíše z důvodů „fandovských“ než „komerčních“, protože tato spolupráce znamená především trvalé časové zatížení každého z nich. Přesto se vracejí do Prostějova rádi a znovu.

Hanácké divadlo a jeho dva protagonisté, režisér Svato-
pluk Vála a dramaturg Josef Kovalčuk, si zvolili opravdu nesnadný úkol. Obklopeni řadou oblastních divadel, jak kamenných, tak i zájezdových, chtějí v Prostějově, ve zřejmě dosti složitém poloprofesionálním provozu a ve spolupráci s amatéry dělat divadlo, které by v žádném přípa-

dě nesuplovalo funkci okolních profesionálních scén. Kolektiv Hanáckého divadla ví, že zcela podstatné pro jeho další existenci je to, aby našlo svou tvář, svůj umělecký profil, aby dělali divadlo repertoárově zajímavé, aby byli prostě jiní, než všichni ti kolem. A to není úkol snadný. Samozřejmě. V takovém kulturním centru, jakým je Prostějov, v takové rozsáhlé kulturní oblasti je to čin obdivuhodný a odvážný. A najít svou tvář znamená také samozřejmě nespěchat, ale hledat. A hledání chce čas. A samozřejmě i omyly.

Proto i recenzent by měl být trpělivý. A nevynášet konečné verdikty na samém začátku cesty. Což ani nechci. Účelem této poznámky není bilancovat, ale pouze připomenout některé problémy, které jsem jako divák cítil.

Dramaturgie Hanáckého divadla se programově zaměřila na vlastní adaptace divadelních textů a na dramatizace prozaických děl, což je také jeden ze svérázných rysů tohoto mladého divadla. Ale pro autora této poznámky již polemicky. Pomineme-li poněkud silně programově prohlášení, že by dramaturgie chtěla navázat na objevy a směřování divadelní avantgardy, neměli bychom pominout další pasáž, která hovoří o poklidných, stojatých vodách divadelní konvence v souvislosti s ověřenými dramatickými postupy. V tomto případě se zřejmě jedná o nedorozumění, protože na mnoha případech by šlo demonstrovat, jak ověřené dramatické postupy nebyly zdaleka poklidnou a stojatou vodou divadelní konvence, ale vodopády, které poklidné hladiny zvinily do velikých kruhů. A proto jsem přesvěd-

čen, že experimentovat jde i s ověřeným divadelním textem, protože i kdyby neměl nic jiného, tak mu ve většině případů (mám na mysli kvalitní text) obvyčejně nechybí „dramatické řemeslo“.

Dramaturgii ovšem nelze upřít jedno. Josef Kovalčuk se rozhodl nešlapat osvědčenými a vyšlapanými cestičkami, ale snaží se o dramaturgii neotřelou a moderní, o divadlo, které by promlouvalo svými a možná někdy svéráznými prostředky k dnešku. Aby to bylo divadlo mladé, současné a moderní. Jistě sympatický dramaturgický program, ale zůstává někde uprostřed cesty. Není dotažen. A jako by se občas ubíral směrem od diváka, a ne k němu. Jako by nepřešel přes rampu jeviště. Snaha je tu cítit velice zřetelně, ale mnohdy zůstane jen u ní.

A tak se domnívám, že by dramaturgie měla napříště ve svém hledání zkusit vyjít z textů, jejichž základem je daný dramatický tvar, se kterým sice může dramaturg volně pracovat, ale který přesto zůstává základem, na kterém dramaturgie a režie staví.

Hanácké divadlo má silnou osobnost v režiséru Svato-
pluku Válovi, který s maximální invencí, pozorností a citlivostí inscenuje jednotlivá představení. A přesto někdy vynaložené úsilí dramaturgie a režie neodpovídá inscenačním výsledkům, tak jako tomu bylo u dvou premiér (Vančura: Markéta Lazarová, Steklač: Sbohem, lásko!), které jsem viděl naposled. Jako by došlo k určitým disproporcím mezi dramaturgií a režii. Jako by režisér cítil jiný tvar. Ten divadelnější. Ten, který chyběl základu. A který tam režisér musel dodatečně přidávat.

Kovalčuk si byl jistě plně vědom všech úskalí a složitostí dramatického úkolu, když se jako první pustil do jevištního přepisu Markéty Lazarové. I když k němu přistupoval s náležitou pozorností, respektoval překrásný jazyk a držel se vančurovské poetiky, dopustil se, podle mého, dvou dramaturgických omylů: Podcenil vlastní příběh a přecenil vyprávění v dramatickém jevištním tvaru. V přemíře symbolů se vytratil Vančura sám. A s ním i jeho Markéta Lazarová. Ano, vzniklo nesmírně zajímavé představení. V používaných jevištních prostředcích, v nápadité režii, v jednotlivých hereckých výkonech, ale chyběl Vančura. Nerad bych zde argumentoval někdy zneužívanými pojmy, jako je divadlo srozumitelné či nesrozumitelné, protože takto argumentovat znamená povýšit subjekt nadevšechno, ale porozumět opravdu Kovalčukovu přepisu Markéty Lazarové, a být tedy spokojen jako divák, podmiňuje nutnost seznámit se nejprve s Vančurovou knihou. A právě v tom vidím hlavní nedostatek inscenace, neboť se domnívám, že by dramatický tvar neměl mít žádný limitní či podmiňující faktor, který by přivedl diváka k jeho pochopení. Dramatické dílo je samostatný literární tvar, který má mluvit

sám za sebe, a proto také sám o sobě může existovat. Dramaturg sice v programu ke hře zcela právem uvádí, že... „křehká krása Vančurova díla se vytratí v té chvíli, kdy začneme sledovat pouze samotný příběh...“, ale jako by zapomněl, že právě tak tomu bude i tehdy, když se samotný příběh podcení.

K podobným problémům dochází i u poslední premiéry Hanáckého divadla, v dramatizaci novely V. Steklače Sbohem, lásko! Dramatizátor velice výrazně odmítá divadelní konvenci a již v podtitulu hry (Nonstoppostgraduálkomedie) připravuje diváka, aniž by možná chtěl, na zcela nekonvenční dramatický počín. — A výsledek?

Přes vtipnou a nápaditou Válovu režii, podivný pocit chaosu, pocit divadla, kterému v dobrém smyslu chybí řád a dialogy, a při odchodu z hlediště vzniká touha přečíst si Steklačovu novelu, abych měl jasno. Domnívám se, že Kovalčuk je nesmírně talentovaný vypravěč. Umí popsat situaci zkratkou zcela precizně, umí vypravěčským textem navodit atmosféru, ale zapomíná, že úloha vyprávění je na jevišti nutně omezena možnostmi prostředků, které se dají použít. Je to prostě otázka míry, se kterou autor vyprávění v dramatickém tvaru uplatní. A nemělo by se tak stávat na úkor dialogu.

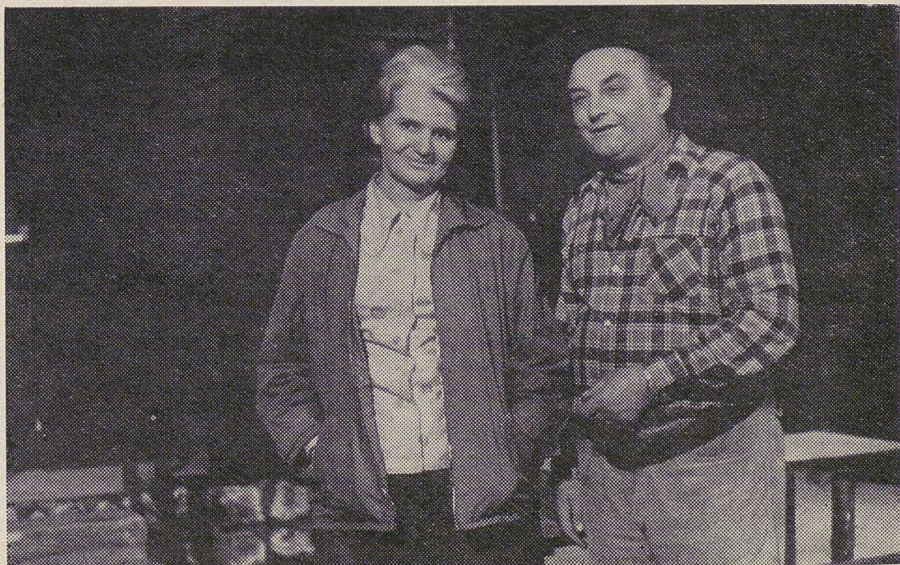
Přes všechny tyto připomínky nelze nevidět obrovský kus práce, kterou tento soubor za krátkou dobu svého trvání odvedl. Byla to úspěšná adaptace Wolckrova Hrobu, Majakovského Stěnice (což považuji za zatím nejlepší dramaturgický počín), renesanční fraška Benáťčanky, jejichž úspěšná inscenace je přímo úměrná tomu, že základem byl dramatický text, a kromě dvou již shora uvedených dramatizací Vančury a Steklače, také velice úspěšný Kuba Kubikula, se kterým přijelo Hanácké divadlo letos v červnu do Českých Budějovic na přehlídku Divadelního mládí 76 jako s inspirativním představením.

Prostějovští jistě neměli lehký start. A obdiv divadelní veřejnosti nezaslouží jen oni, ale i ti, kteří jim odstartovat pomohli, pomáhají, a autor článku doufá, že i nadále pomáhat budou, protože Hanácké divadlo si to zaslouží.

Tato mladá scéna není zdaleka u svého cíle. A proto stojí zato zastavit se na chvíli a popřemýšlet, jak dál. Chtějí dělat divadlo mladé, moderní a angažované. Chtějí promlouvat především k mladému divákovi. Chtějí za ním jezdit třeba na kraj světa. Nejsou samolibí a spokojeni sami se sebou. A chtějí hledat svoji tvář i svoji divadelní cestu. A tak by možná stálo za to zvážit, zda za každou cenu, tedy někdy i za cenu prohry, uvádět výlučně vlastní dramatizace či adaptace. Anebo zkusit při tom hledání sáhnout po ověřeném divadelním textu a v práci s ním najít sami sebe.

PAVEL DOSTÁL

Druhým prostějovským souborem je Divadlo Hanácké obce. Špůrův snímek z jeho poslední inscenace Otčenáškovy hry Víkend uprostřed týdne



CÓN ANEB ŽIVOT OCHOTNICKÉMU DIVADLU

Poprvé jsem se setkal se Slávou Cónem na 10. Jiráskově Hronovu nejen jako s režisérem, ale i hercem v postavě Pelopa, kdy přivádí poprvé na Jiráskův Hronov Pěvecko-ochotnickou jednotu Klicpera z Chlumce n. C. a Vrchlického hru Námiuvy Pelopovy. My, tenkrát začínající ochotníci a posluchači hronovské divadelní ŮMDOČ, obdivovali nejen skvělé představení, ale i Cónovo zaujetí, elán a nadšení, jež nepolevovalo ani při třetím nočním představení. S těmito devízami jsem se ostatně shledával u Slávka i při všech dalších divadelních setkáních a na všech štácích, kde divadlo provozoval — většinou hrál i režisoval. Z Chlumce, kde byl jedním ze zakladatelů přehlídky Klicperův Chlumec, odchází i s některými herci na krátký čas do České Lípy, kde po osvobození v r. 1945 organizuje a začíná hrát v souboru Jirásek. Ale už na 17. Jiráskově Hronovu jej vítáme znovu při zahajovacím představení jako režiséra i herce Dvořákovy hry Nová Orestie s Divadelní ochotnickou jednotou TYL Rakovník. Tady v Rakovníku našel Sláva dobrou partu ochotníků i spolupracovníků s výtvarníkem Jiřím Vopršalem v čele, a tady tedy zakotvil v souboru i v zaměstnání trvale. Účast na JH si zopakoval hned na příštím 18. JH s Kvapilovou Princeznou Pampeliškou, a stejně ještě v následujícím roce 19. JH s Bělohávkovou dramatičkou A. Jiráska Ohnivce. V těchto letech se stal rakovnický TYL se Slávou Cónem a Jiřím Vopršalem mezi ochotníky velmi populární, zvláště

když tu při 18. JH téměř celý soubor po 14 dní výpomáhal v technice Jiráskova divadla i při organizaci a přípravě představení Studia ŮMDOČ Filosofská historie a připravil i několik mimodivadelních pořadů pod vedením Slávky Cóna. Ještě jednou si zopakoval účast na JH se souborem TYL Rakovník, a to po deseti letech na 29. JH s představením Leonovovy Metelice. Sláva Cón má na svém kontě stovky sehraných i režirovaných představení, která zůstávají trvale v povědomí diváků jako dobré, úspěšné i provokující inscenace. Při své práci neznal překážek, když neměl dostatek herců pro velkou komedii, šel mezi lidi na ulici, na náměstí a hledal mezi mladými a objevoval typy, se kterými potom do slova na představení dřel. To mu pomohlo získat a přivést do souboru mnohé mladé talenty. Vedle režiséra i herce byl Sláva i dobrým organizátorem. A tak se s představeními rakovnického Tyla setkáváme v četných městech po celých Čechách na zájezdech i družebních a pohostinských vystoupeních. Pomáhá při zakládání souborů na vesnicích, je u zrodu festivalu Wintrovy rakovnické hry i spoluzakladatelem Křivoklátského léta, je prostě všude tam, kde žije ochotnické divadlo. Mimo celovečerní hry připravil Sláva Cón autorsky i režijně celou řadu pásem, agitek i večerů poezie pro různé společenské příležitosti a pro státní i stranické orgány. Za dobu svého působení v Rakovníku režisoval 76 premiér a zahrál si tu ve více než 360 představeních. Za tuto velmi bohatou divadelní činnost se dostalo Slávovi

četných ocenění na přehlídkách i festivalech. Je držitelem Tylova zlatého odznaku, odznaku budovatele Středočeského kraje a budovatele města Rakovníka. 9. října 1976 se dožívá Sláva Cón sedmdesátí let. Je to příležitost milý Slávku, abych Ti i já stiskl ruku a jménem všech ochotníků i Krajského výboru SČDO Ti za veškerou Tvou práci v ochotnickém divadle poděkoval. Věřím, že i po té sedmdesátce zůstaneš stále tím divadelním bouřlivákem Cónem, plným elánu, energie a plánu do amatérské práce.

LÁDA LHOTA

Jubilující Sláva Cón v jedné ze svých posledních rolí — jako Rakovnický primátor v stejnojmenné hře



tip pro vás



V minulém Tipu pro vás jsme si už všimli několika her s tématem generačního sváru a dvě hry z tohoto čtyřlístku o něm rovněž vypovídají. Jsou tentokrát zúženy na problémy ve vztazích mezi rodiči a dospívajícími dětmi.

Solovičova hra **SOS** (3 muži, 4 ženy) je zpracovává v komediální tónině. Už samotné místo děje, t. j. domácnost dvou pedagogů, v níž dojde k selhání teorie v praxi, naznačuje autorův záměr. Solovič hru napsal před řadou let, nedosahuje tedy úrovně jeho současnou tvorbu, ale to, o čem vypráví, je trvalá aktualita a rozhodně i řadový ochotnický soubor s ní může mít proto úspěch. Není po režijní stránce náročná a herecké charaktery jsou přesně určeny.

Vybudování nedostatečné citové vazby mezi rodiči a dětmi, vzájemná lhostejnost k starostem i radostem jednotlivců v malém kolektivu rodiny, povyšování materiálního a existenčního zajištění dětí nad silné pouto lásky, úcty a pochopení, se objevuje i v dalším titulu, ve hře **Nina** od sovětského autora Andreje Kutěrnického (3 muži, 3 ženy). Je to vážné zamyšlení nad těmito problémy a objevuje se tu i náznak možného tragického vyvrcholení a završení mla-

dého života. Dramatik sice od něho upouští, ale dává varovný signál k divákovu zamyšlení. Nina je opět jednou z pozoruhodných ukázek současné sovětské komorní dramatické tvorby. Bude od inscenátorů určitě vyžadovat především uvážlivé obsazení titulní role.

Další dva texty z novinek DILIA nás zavedou do polské dramatiky. **Pan radní si neví rady** od Michała Bałuckého (3 muži, 3 ženy) je v našich ochotnických souborech známý již z minulého zpracování Jana Havláška. Náš autor se ke hře po letech vrátil, nově ji přeložil a upravil. Jistě si v této podobě znovu najde cestu na naše jeviště. Vždyť je to líbivá komedie se stejně líbivou milostnou zápletkou s trochou žárlivosti, vypočítavostí a ješitnosti, které dávají postavám hry výrazné rysy. I s předepsanou dobou děje koncem minulého století a příslušnými kostýmy si ve zkušenějších souboru poradí.

Naprostě stylizované kostýmy postačí pro další z polských her — **Hulány** od J. M. Rymkiewiczze. Horší to už bude s textem, který je psán řečí vázanou. Ale verše jsou to moderní, dobře mluvné a určitě se najde kolektiv, který bude chtít na takovém titulu pocvičit jevištní řeč a prověřit

své schopnosti. Zápětka spočívá v pravidelném střídání přátelských a nepřátelských vojsk na samotě zemanského statku při jedné z dávných válek a v touze mladé hrdinky najít konečně ženicha, protože pro samé válčení nemají mužští ty pravé zájmy, co by měli mít. Vzniká tu řada zábavných situací, jejichž dobré přetlumočení přinese do hlediště tolik vítaný smích a oddech. **hš**

DISMANOVA INSPIRATIVNÍ KNÍŽKA

Právě vychází v Státním pedagogickém nakladatelství **Receptář dramatické výchovy** zasloužilého umělce Miloslava Dismana, nositele Řádu práce. Je to soubor cvičení a námětů etud, vytvořených a shromážděných za pětapadesát let autorovy práce s dětskými soubory. Navazuje v mnoha ohledech na předchozí práci, kterou Disman napsal spolu s V. Kubálkem a pod názvem „Dětský přednes a dramatický projev“ vydal rovněž v SPN před osmi lety. „Receptář“ je na rozdíl od předchozí knihy zaměřen více k dramatickému projevu než k přednesu a namísto metodiky a výkladu principů dává nejvíce prostoru látce — cvičením a námětům her a etud.

Prvotním popudem k vzniku „Receptáře“ byl Dismanův odchod na odpočinek, potřeba předat nástupcům v souboru při pražském Rozhlase nashromážděný materiál. Myšlenka upravit text do podoby knižní publikace se pak už nabídl sama. Zatím to bude publikace ojedinělá a neměla by proto chybět v knihovnách kulturně výchovných pracovníků a vedoucích dětských souborů — divadelních, recitačních i loutkářských.

Pro přesnější představu o tom, co kniha obsahuje, přinášíme zde ukázky některých cvičení. Jádrem knihy tvoří devět kapitol. První z nich je věnována stručným základům metodiky práce, dalších sedm obsahuje cvičení a etudy, uspořádané podle psychických funkcí, na jejichž rozvíjení mohou mít vliv (Pozornost a uvolnění, Vnímání, Paměť a představivost, Fantazie, Řeč, City, Vůle a jednání); cyklus uzavírá kapitola „Zrod dětské jevištní hry z etud a improvizací“, v níž autor popisuje na konkrétních příkladech, jak lze námětů využít v praxi.

V každé kapitole jsou cvičení utříděna podle věkových stupňů, a to takto: A — poslední rok předškolní a první dva ročníky ZDŠ, případně i 3. roč. ZDŠ (podle vyspělosti dětí a jejich předchozí průpravy), B — 3./4.—5./6. roč. ZDŠ, C — 6./7.—9. roč. ZDŠ).

Vybíráme jen z některých kapitol, více méně nahodile — celkový obraz podat v časopise není dost dobře možný, protože obsahuje vcelku na 400 námětů a jejich variant.

POZORNOST A UVOLNĚNÍ

B — Ulehnout na podlahu, pokud možno na koberec, na žíněnku, na trávník, zcela uvolněně, na záda, ruce volně podle těla, plně je položit, ničemu se nevzpírat a neopírat se; nebo si lehnout jakkoliv, třeba na bok, ale zcela pohodlně; uvolnit všechny klouby, ramena, lokty, kolena i prsty na rukou a nohou. Hraje tichá, klidná, nevzrušující hudba, vedoucí polohlasně vypravuje příjemnou příhodu, pak je jen ticho. Zavřít oči, představit si něco pěkného: květiny, obrazy, koutek v parku nebo doma na zahrádce, svoje akvárium. Vzpomínat na krásné chvíle posledního Štědrého večera, narozenin, jmenin.

VNÍMÁNÍ (ZRAK)

A — Zrcadlová nápodoba pohybu a pozice: Zrcadlo jen do půli těla — dvě děti přibližně téhož vzrůstu se postaví čelem k sobě v přiměřené vzdálenosti, aby mohly bez pohybu hlavou, jen očima, sledovat vzájemně své pohyby. Žák před zrcadlem dělá volně, vláčně a ne příliš komplikované pohyby horní částí těla; žák za zrcadlem — obraz je co nejbezprostředněji napodobuje jako zrcadlový odraz (levá ruka „originálu“ je ovšem vzorem pro pravou ruku „obrazu“).

B — Zrcadlo velké, pro celou postavu, vláčné pohyby celého těla, postupně složitější.

C — Totéž, složitější úkony; několik dvojic hraje zrcadla za kontroly ostatních.

B — Jednotlivec nebo dvojice zahrají krátký pantomimický příběh, další hned napodobují; jednání musí být volně, napodobitelné, „obraz“ musí námět znát nebo mít možnost jej rozeznat při provádění.

C — Totéž, se složitějšími pohyby a náměty; též jako hádankářská soutěž.

FANTAZIE

A — Čím by mohl být například míč, kdyby byl větší či menší a z něčeho jiného než je? (Sklennou koulí na tyči u růže, barevnou kostěnou koulí na kulečnicku, dřevěnou koulí kuželníku, osvětlovacím tělesem, ježkem, míčem fotbalovým, na házenou, kriketovým míčkem, železnou koulí trestance, dělovou koulí ze středověku, kouzelnou skleněnou koulí k olejové lampičce, hlavou bezhlavého rytíře, játrovým knedlíčkem v polévce.)

A — Jeden z chlapců vyloží na stůl všechny věci ze svých kapes; má povědět, jak přišel k věci, kterou má nejraději, co se mu přitom přihodilo; další si o těchto věcech vymyslí jinou historku; která je nejzajímavější, která se mohla stát a která je moc pohádková? — Vzpomínat si na kouzelné věci z pohádek, zkusit samostatně vymyslet nějakou kouzelnou věc a co se s ní stalo, jak se proměňovala.

A — Se zavázanýma očima ohmatat chlapeckou čepici, dívčí kabelku, propisovačku, kus provazu; vypravovat příhodu, z níž lze brzy poznat, že jde o čepici a že ji poznal i vypravěč; vypravovat příhodu, jaké se mohly stát věci, kterou čepice připomíná (velký hřib, králík, krtčí hromádky). Věc si posílá skupina žáků sedících se zavázanýma očima v kruhu.

ŘEČ

B — Slovní loto: na stejné malé lístky píše každý sám po jednom zajímavém s'ově nebo slovním spojení (studánka, mrzutý mravenec, splav, zadržovaný hrnec); lístky sesypat do sáčku; po důkladném zamíchání vytahovat jeden po druhém poslepu lístky, přečíst a ihned improvizovat nějakou drobnou příhodu, epigram, anekdotu, dvojverší apod. na tento slovní podnět. Lístky si může vybrat i několik dětí najednou a pak nastupují podle toho, jak je kdo pohotový; je možno hrát i tak, že děti musejí nastupovat podle určitého pořadí a vyprávění musí tvořit souvislý děj.

C — Na osamělé lavičce v parku usedavě pláče neznámá dívka. Hráč jí chce pomoci, ale ona nerozumí česky — zkusí se dohovorit rusky, německy, francouzsky; pomáhá si některým mezinárodně srozumitelným slovem (tramvaj, numero, restaurant).

B — Co by kdyby: vyhledat v čítance nebo v časopise příběhy ze života dětí a pohovořit si o tom, co by se mohlo stát, kdyby autor vynechal některou postavu, vsadil děj do

jiného prostředí (z města na venkov a naopak), použil jiných postav (místo chlapce statečného uvedl do děje básilvice) atd.

CITY

A — Hrající se nepohodl se svým spolužákem, s nímž sedí ve společné lavici (kdy, kde, proč a jak se nepohodli?) a nyní oba hledí, aby loket druhého ani o centimetr nezasáhl do jeho poloviny desky lavice; o přestávce vytáhne jeden z nich bohatou svačinu a druhý zjistí, že svou zapomněl doma; odváží se požádat o kousek na oplátku? Přispěje to ke smíření? Zahrát si ve dvojicích nejruznější řešení a pokusit se povědět, kdy komu bylo nejtrapněji, nejpříjemněji; diváci se pokusí posoudit, zda se to tak jeví i jim.

C — Vytvořit konkrétním jednáním a dialogy dvě kontrastní nálady v téže místnosti, například taneční večírek — čítárna; totéž, ale obě atmosféry vytvářejí tytéž děti, na jejich znamení „střih“ z jedné nálady do druhé, např. náhlým zhasnutím a rozsvícením.

VŮLE A JEDNÁNÍ

B — Vylosovat si pro čtyři skupiny pořekadla a přísloví, napsaná na lístcích (Tak dlouho se chodí se džbánem pro vodu ..., Dvakrát měř ..., Lež má krátké nohy, aj.) a pro-

vést je ve skupinách pantomimicky, bez veřejného ohlášení úkolu.

C — „A my naopak“: jedna skupina si vymyslí pohybovou scénu s přesným určením temporytmu a atmosféry, například nedělní městské korzo za pěkného počasí, načesané dívky a marniví studentíci; druhá skupina vytvoří protihu třeba nenucené, veselé pobíhání po návsi o rušném posvícení, přijíždí cirkus.

* *

V příloze s názvem „Kultura řeči“ jsou obsaženy texty pro cvičení dechová, hlasová, ortoepická a zejména artikulací. Vedle jednotlivých slovíček a slovních spojení a řady jazykolamů jsou tu říkanky, veršičky, úryvky a prózy, které mohou posloužit při cvičení — to vše rozděleno podle jednotlivých hlásek.

Dismanova kniha obsahuje bibliografii pramenů, z nichž autor čerpal některé náměty, i bibliografii jeho knižně a časopisecky vydaných prací o dramatické výchově. Předmluva E. Machkové zařazuje Mil. Dismana do kontextu naší dramatické výchovy, stručně vykládá základní autorova východiska a obsahuje i metodický návod, jak knihy užívat. Pěknou grafickou úpravu navrhl autorův syn — Mil. Disman ml. **em**

PŘEHLED O ČINNOSTI

DIVADELNÍCH SOUBORŮ SEVEROČESKÉHO KRAJE ZA SEZÓNU 1975/76

O k r e s	počet souborů	počet titulů	počet představení	průměr repríz	počet diváků	průměr diváků na 1 představení
Česká Lípa	7	11	39	3,5	4 440	113
Děčín	6	16	57	3,5	10 150	178
Chomutov	12	42	130	3,5	25 196	193
Jablonec nad Nisou	8	33	69	2,0	13 705	198
Liberec	8	13	30	2,3	5 952	198
Litoměřice	19	35	131	3,7	24 055	183
Louny	9	25	68	2,7	8 096	119
Most	3	12	28	2,3	3 726	133
Teplice	7	27	104	3,8	15 794	151
Ústí nad Labem	5	14	60	4,2	8 908	148
Severočeský kraj celkem	84	228	716	3,1	120 022	167

repertoár

O k r e s	ČSR	SSR	česká klasika	celkem	autoři ruští, sovětské	světová klasika	socialist. států	západních států	pásmo	pohádky
Česká Lípa	6	—	2	8	11	7	2	—	4	7
Děčín	7	—	—	7	13	3	—	7	3	24
Chomutov	20	3	—	23	18	—	3	7	42	37
Jablonec nad Nisou	9	—	13	22	5	—	1	13	17	11
Liberec	16	—	2	18	1	—	—	2	5	4
Litoměřice	16	5	2	23	13	—	3	—	28	64
Louny	2	—	—	2	—	—	—	—	54	12
Most	—	—	—	—	—	—	—	—	19	9
Teplice	24	—	—	24	1	—	—	—	39	40
Ústí nad Labem	13	—	14	27	—	—	—	—	14	19
Severočeský kraj celkem	113	8	33	154	62	10	9	29	225	227

KAŽDÝ KULTURNÍ ČLOVĚK

by měl mít alespoň základní znalosti o naší literatuře. Proto jistě s povděkem přivítá encyklopedickou knihu z oblasti literární historie, kterou pod výstižným názvem Průvodce po dějinách české literatury nedávno vydalo nakladatelství Orbis ve své edici Pyramida. Na knize se autorsky podíleli hned tři odborníci: Josef Hrabák, Dušan Jeřábek a Zdeňka Tichá. Jim také patří dík za to, že svým dílem přispěli k vyplnění citelné mezery, kterou již léta trpěla naše odborná literatura i čtenářská veřejnost. Zpracovat náš literární odkaz nebyl nijak jednoduchý úkol, ale je nutno říci, že se ho autoři zhostili s úspěchem. Logicky rozčlenili vývoj naší literatury do hlavních etap, takže vznikla celá řada na sebe navazujících oddílů. Za všechny jmenujme aspoň kapitoly: Doba písemnictví staroslověnského a latinského, Vznik česky psané literatury, Zlidovění literatury v době husitské, Vývoj literatury od zájmů národních k zájmům všelidským, Vytvoření diferencované literatury, Literatura v boji za socialistický charakter Československé republiky. V jediném svazku je tedy shrnut český literární vývoj od svých prapočátků až po rok 1948, který znamenal významný mezník stejně v literatuře, jako i pro celou naši společnost, kdy bylo definitivně rozhodnuto o její další politické orientaci. Je samozřejmé, že nebylo v silách ani v úmyslu autorů vtěsnat do omezeného rozsahu knihy celé naše literární dědictví bez předcházejícího výběru. A v tom lze právě vidět největší klad Průvodce, že jsou zde totiž jednotlivé úseky naší literatury citlivě zhodnoceny a s přehledem utříděny tak, aby co nejvýrazněji vynikly nejdůležitější etapy a vrcholy českého literárního vývoje. To znamená, že kniha i přes své encyklopedické pojetí není vyčerpávajícím přehledem, ale výběrem soustředujícím všechny klíčové jevy naší literatury. Tak zbylo autorům ještě dost prostoru na to, aby uvedli řadu vybraných ukázek z děl našich spisovatelů, ať už básníků, prozaiků nebo literárních teoretiků. Vzniklo tak skutečně hodnotné dílo, které umožňuje čtenářům proniknout do různých tajů naší literatury, podává komplexní pohled na celý její vývoj, seznamuje s jejími nesmrtelnými hodnotami, a navíc napomáhá i při eventuálním hlubším studiu. Proto je možné vydání Průvodce po dějinách české literatury hodnotit jako záslužný ediční čin a nezbývá než si přát, aby se podobných knih dostávalo do rukou našich čtenářů stále víc. **ek**

ZÁPISNÍK

TÁBOR 70 let od smrti významného norského básníka, spisovatele a dramatika Henrika Ibsena upozornilo soubor Divadla Ivana Olbrachta na u nás méně hrané půvabné dílo o lidské touze. Paní z námoří vznikla při letním pobytu básníka v Dánsku v roce 1887. Je to jedno z děl, které bylo

napsáno v neplodnějších letech básnickových, v letech, kdy se zabýval významem manželství a rodiny v poměru ke společnosti. Literárně je Paní z námoří spřízněna s Rebekou Westovou z Rosmersholmu i s Norou z Domova loutek. Hlavní postavou Paní z námoří je Ellida Wanglová, jejíž portrét vy-

tvoril básník podle živého modelu jedenadvacitileté dcery dánského starosty, která spáchala sebevraždu. Také postava doktora Wangla byla tvořena podle živého modelu. Premiéra Paní z námoří se konala současně v Kristiánském divadle a v Dvorním divadle ve Weimaru roku 1889. Kritické soudy byly nejednotné, a právě tato nejednotnost ukazovala, že Ibsen v Paní z námoří přinesl něco nového, s čím si tehdejší kritika nevěděla rady. — Tábořská inscenace se opírala o výzrálý herecký projev Libuše Frankové (Ellida Wanglová) a Václava Bičáka (dr. Wangel). V režii Tomáše Pexy a na scéně dr. V. Horejce zapůsobilo toto rodinné drama o vzájemném poměru manželů a rodičů k dětem celkem příznivě. Je známo, že tábořské obecenstvo je zhýčkané profesionálními umělci a mezikrajoými přehlídkami špičkových amatérských souborů. Domácímu souboru se však podařilo v tomto případě objevit pro obecenstvo nejen méně známou hru, ale i nové mladé herecké tváře (Miroslavu Holou, Karla Pomahače, Ladislava Tvrdíka), které zaujaly. Celek zapůsobil jako dílo o uzdravení churavého srdce dobrotou a pochopením a o lidské touze po čemsi zázračném. **SA.**

JIHLAVA O Švandrlíkově veselohře Honorace z pastoušky bylo už v AS několikrát psáno. Faktum je, že našla cestu na četná ochotnická jeviště. Uvedl ji rovněž soubor ZK ROH Psychiatrické léčebny z Jihlavy. Představení jihlavských ochotníků v režii M. Stránského je zdařilé a soubor ho může rozhodně počítat mezi svá aktiva. Na jednoduché realistické scéně F. Kazdy a F. Zástěry se rozvíjí dynamická, svěží inscenace, z níž přímo vyzařuje nefalšované nadšení a chuť do hry všech představitelů. Z vyrovnaného souboru na slušné úrovni sklízí největší úspěch J. Šimová jako rezolutní a výřečná Tonča Kozderková a Z. Hübner v rázovité, zemité postavě jejího bratra, neodolatelně zpodobené figurce venkovské zkrachované existence. Z dalších na sebe upozornili zdánlivě nesmělý, v podstatě však velice cítědomý dentista Bernášek P. Pokorného, žoviální a suverénní výtvarník — kšeftář Deršák J. Sedláka a znamenitá dvojice venkovských strejců a pivních mudrlantů a hrdinů Junka a Fialy (F. Kazda a L. Bouda). Ale ani ostatní nezůstali pozadu a všichni dohromady vytvořili hezké a veselé představení, které dobře odpovídá autorovým záměrům. A že nastudování této hry padlo do noty nejen hercům, ale i divákům, dokazují už dvě vyprodaná představení a zájem



L. Franková v titulní roli Paní z námoří

bude jistě i o další. A co si herci z ochoty mohou přát víc?

KAREL KŘESADLO

ŘEVNICE Nestoří naší redakce a redakčního kruhu pamatují z minulých let toliko dva ochotnické pokusy o Shakespearova Hamleta. V létě k nim přibyl třetí — v červenci a srpnu jej uvedl soubor Městského kulturního střediska v Řevnicích na svém lesním divadle v režii Miroslava Plachého. Naš dopisovatel ing. F. Sedivý nám o tom napsal: „Zkušený divák, navyklý na výkony pražských scén, odchází po zhlédnutí představení s dojmem, že prožil v kouzelném prostředí lesního divadla mimořádný zážitek. Z hereckého kolektivu vyniká zejména představitel titulní role Ivan Tamchyna.“

ROŽNOV P. R. Je přímo obdivuhodné, že v městě bez kulturního domu, v nouzových „památkových“ podmínkách stoletého Společenského domu žije kultura a s ní poměrně silný zájem o divadlo. Z Klubu pracujících ROH jezdí předplatitelé za divadlem třikrát měsíčně do Státního divadla v Ostravě a do Divadla Pracujících v Gottwaldově, ale do Rožnova zajíždějí na předplatné klubu i mimo ně kolektivy z Prahy, Brna, Olomouce, Opavy, Českého Těšína, Šumperka i odjinud — pokud jejich inscenace umožní místní nevelké jeviště. A vedle toho už desítky let aktivně žijí místní ochotníci. Stálá amatérská scénka klubu má na repertoáru sovětskou hru Valerije Tura Boj se stínem, nastudovanou na počest XV. sjezdu KSČ a reprízovanou i v rámci Měsíce SČSP. O lidovou zábavu pečují estrádní i operetní soubor klubu, v současné době úspěšně reprízuje hru Jana Havláka František Kmoch, český muzikant. O malé diváky pečují dětský kolektiv Podskaláček. V čele všech



ZK Psychiatrické léčebny Jihlava uvádí Švandrlíkovu Honoraci z pastoušky

tří souborů stojí ženy: Magda Daehnová, Marie Mikulcová a Aloisie Němcová. Chutí a elánu do další práce je dost — výstavba nového kulturního domu, po léta slibovaná, by tyto hodnoty, sloužící dobrému jménu města, jistě jen podpořila. -ok

ROKYCANSKO V posledních letech se v okrese Rokycany ustálil počet amatérských divadelních souborů. Je jich osm. O některých se dosti často hovoří a píše. Na šesti dosavadních Národních přehlídkách vesnických a zemědělských souborů reprezentovaly pětkrát soubory z Rokycanska Západočeský kraj (Holoubkov, Újezd u Radnic). Radnický soubor byl ještě v r. 1969 v Hronově a od té doby se zúčastnil řady významných přehlídek. Dobře známá je také činnost J. V. Sládky ze Zbiroha. Z ostatních souborů stojí za zmínku vysoká aktivita mytšského J. K. Tyla.

Uplynulá sezóna nebyla tak plodná, ale přes všechny problémy a potíže přinesla také některé radostné výsledky. Smůla pronásledovala soubor v Újezdu u Radnic. Onemocnění nejprve režiséra J. Pšeničky a potom velice aktivního V. Cínka znemožnilo souboru zúčastnit se soutěže vesnických souborů o účast na krajské přehlídce. Soubor se však znovu konsoliduje a chystá se k další práci. Přemýšlí přitom, jak oslavit své blízké se kulaté výročí.

Radnický soubor otvíral sezónu zajímavou a slibnou inscenací hry L. Kruczkowského „První den svobody“. Velice smutná událost znemožnila souboru tuto hru dále hrát a soubor musel odvolat i účast na mezikrajské přehlídce v Táboře. Neméně lituje, že musel odvolat řadu repríz v okrese, ale také na Libochovickém divadelním létu, atd. Také tento soubor znovu sbírá síly a studuje novou hru. Důležité je, že má ve svých řadách mladé lidi, kteří chtějí dále rozvíjet tradici radnického divadla. Věřme, že soubor bude v brzké době opět dobře reprezentovat své město a okres. — Trochu déle než je zdrávo trvá odmlka holoubkovského J. Mošny.

K těm radostným událostem minulé sezóny patří především to, že oživil svou činnost div. soubor Záv. klubu ŽBC Hrádek, který nastudoval hru Braginškého a Rjazanova „Jednou na Silvestra“. Závažné kroky k oživení byly udělaný v malé obci Příkosice, kde s dětmi a mládeží nastudovali dospělí pohádku a nyní chystá soubor Petrovičův Liják.

Už delší dobu se projevují snahy oživit divadelní činnost v Rokycanech. Zde jsou to zatím studenti rokycanského gymnázia, kteří po dvakráte, vždy na konci školního roku, uvedli divadelní představení. Letos to byla Dietlova úprava Filosofské

historie. Doufejme, že se také rozhoupají v rokycanském Tytu. Zdá se, že zde řada mladých lidí čeká na příležitost.

Na podzim proběhla přehlídka divadelních souborů v ryze zemědělské oblasti v Podmoklech, v květnu II. přehlídka souborů ROH v Mýtě a v červnu už XIII. Sládkův Zbiroh.

FRANTIŠEK ŠTĚPÁNEK

RAKOVNÍK V září zemřel dlouholetý čestný člen a spolupracovník divadelního souboru Tyl František Donát. Rakovníčtí v něm ztratili obětavého organizátora, dlouholetého jednatele souboru, který svůj život zasvětil ochotnickému divadlu.

SEDLICE V září byla v místní sokolovně otevřena výstava 125 let ochotnického divadla v Sedlici.

KOUTEK SAL ŠČDO

Na počátku roku vyhlásila Rada SAL na počest konání XV. sjezdu KSČ a konání voleb do zastupitelských sborů druhý ročník Soutěže aktivity členských loutkářských souborů. Do konce srpna se do soutěže přihlásilo 23 souborů. Další přihlášky se ještě očekávají. 8 souborů z uvedeného počtu jsou nové členské kolektivy.

Na sekretariátu Svazu se scházejí první přihlášky na I. přehlídku individuálních výstupů s loutkou. Protože oblastní kola proběhnou na jaře 1977, předsednictvo SAL upozorňuje další zájemce o účast, že jejich přihlášky budou přijaty, podají-li je nejpozději do 15. 12. 1976. ÚV ŠČDO požádal v souvislosti s uvedenou akcí Ministerstvo kultury ČSR o dotaci.

Dne 13. srpna navštívil předseda SAL Petr Slunečko výrobu loutek Moravské ústředny v Únanově u Znojma, jejíž pracovníci jsou členy Svazu. Vedoucí výroby Otto Mašek jej informoval o stavu a sortimentu výroby a výrobních těžkostech, které spočívají především v nevhodné budově provozovny a zastaralém strojovém parku. Členy Svazu upozorňujeme, že provozovna poskytuje členským souborům, ochotnickým a loutkářským zdarma poradenské služby a jejich objednávky vyřizuje přednostně.

PSL

Oznamujeme svým čtenářům a spolupracovníkům, že se naše redakce znovu přestěhovala. Nová adresa: Amatérská scéna, Dlouhá třída 12, 115 89 Praha 1, telefon 649 51, linka 30.

BRANISLAV NUŠIČ

ANALFABET

Žert o jednom dějství

Přeložil Jaroslav Urban. Upravila Jarmila Černíková

O s o b y:

Okresní náčelník
Pan Míka okresní komisaři
Pan Sveta
Náčelníkova žena
Míca, její sestra
Strážník

Děje se v okresní kanceláři v patriarchální době

I.

NÁČELNÍK (sedí za stolem a čte několikrát po sobě telegram. Zazvoní. Obrátí se k strážníkovi, který vešel zvenku): Přišel už pan Míka?

STRÁŽNÍK: Přišel.

NÁČELNÍK: Jdi a řekni mu, aby sem šel (Strážník odejde a Náčelník čte znovu telegram. Podtrhne v něm červenou tužkou jedno slovo)

II.

PAN MIKA (vejde): Dobrý den, pane náčelníku.

NÁČELNÍK: Dobrý den, pane Míko. Prosím tě, sedni si, musím si s tebou o něčem důležitém promluvit.

PAN MIKA (sedne si a uvidí v náčelníkově ruce telegram): Nějaká depeše?

NÁČELNÍK: Ano, z ministerstva. Tu máš, přečti si to. (Podá mu telegram) Čti nahlas, prosím tě!

PAN MIKA (čte): „Oznamte co možná nejdříve, jsou-li ve vašem okrese analfabeti.“

NÁČELNÍK: Hm, co tomu říkáš?

PAN MIKA (krčí rameny)

NÁČELNÍK: A to si představ, že na takovou věc se ministr ptá v otevřeném telegramu. No, časy se mění od té doby, co jsou ministři tihle mladíci. To dřív jsem podával šifrovanou zprávu i o tom, že napadl sníh. Co kdyby ministr uznal za vhodné z politických důvodů nerozhlašovat, že v mém okrese napadl sníh? Tak se pracovalo, ale dneska! — Pane Míko, jsi v tomhle okrese už skoro čtyři roky, znáš to tedy lépe než já. Co myslíš, jsou tady... (nahlíží do telegramu a čte)... analfabeti?

PAN MIKA: Hm, jak vám mohu odpovědět, pane náčelníku, když vůbec nevím, co je analfabet!

NÁČELNÍK: Vidíš, právě, já to taky nevím. (Vstane, projde se a zase si sedne.) A co myslíš, že by to mohlo být?

PAN MIKA: Hm... jak bych to řekl... vypadá to na něco politického.

NÁČELNÍK: Že je to něco politického, to vím taky. Mohla by to být nějaká strana, je-nomže nevím jaká. Znáš liberály, radikály, nihilisty, revo-

lucionáře, ale analfabety? Abych řekl pravdu, o takové straně slyším poprvé, a pokud vím, u nás v okrese není. (Zamyšleně kroutí hlavou) Kdybys, pane Míko, alespoň věděl, jestli jsou ti... (nahlédne do telegramu)... ti analfabeti proti režimu, nebo proti státu, nebo dokonce proti státnímu zřízení!

PAN MIKA (krčí rameny): To nevím, ale proti něčemu být musí.

NÁČELNÍK: Ovšem, to já si myslím taky.

PAN MIKA: Můžeme se podívat, jestli o tom nemá nějaký zá-znam pan Sveta.

NÁČELNÍK: Jak to?

PAN MIKA: Víte, pan Sveta, aby si rozšířil vzdělání, zapisuje všechna cizí slova, která si přečte v novinách, a potom se různě poptává, co ta slova znamenají. A má už těch slov zapsaných opravdu hodně.

NÁČELNÍK: Aby si rozšířil vzdělání?

PAN MIKA: Ano.

NÁČELNÍK: Vidíš, to jsem nevěděl. Ale to je od pana Svetý moc hezké!

PAN MIKA: Počkejte, já mu řeknu. (Jde ke dveřím vlevo, otevře je a mluví) Sveto, pojď sem, volá tě pan náčelník... a vezmi s sebou ten slovník, co si do něj zapisuješ cizí slova.

NÁČELNÍK: Mám rád, když mladý člověk žízni po vědění. Já byl taky takový a po pravdě řečeno, tu žízeň mám do dneška.

III.

PAN SVETA (přichází se sešitem): Dobrý den, pane náčelníku.

NÁČELNÍK: Dobrý den, pane Sveto. Slyším o tobě samé pěkné věci. To mě těší. Chtěli bychom si trochu prohlédnout ten tvůj slovník. Potřeboval bych jedno cizí slovo, a ne a ne si vzpomenout. (Mrká na pana Míku) Přečti mi slova, která máš od písmene „A“!

PAN SVETA: Nemám to podle abecedy, jen tak za sebou, jak se které slovo objevilo.

NÁČELNÍK: Tak je čti za sebou, snad to nějak najdeme.

PAN SVETA (čte): Kariéra.

NÁČELNÍK: Co to je?

PAN SVETA (čte): Vyšší hodnostní zařazení. Povýšení.

NÁČELNÍK: Aha! Čti dál!
PAN SVETA (čte): Koketa.
NÁČELNÍK: Co je to?
PAN SVETA: Žena, která moc zvedá sukni.
NÁČELNÍK: Správně. Dál.
PAN SVETA: Perspektiva.
NÁČELNÍK: Co to je?
PAN SVETA (čte): Perspektiva je něco, co je zaneseno v knihách, ale ve skutečnosti to vůbec není.
NÁČELNÍK: Ale tomu se neříká perspektiva, tomu se říká manko. V knihách to máš, ale peníze nejsou. Za manko dostaneš basu, za perspektivu nedostaneš nic. Dál.
PAN SVETA (čte): Prostituce.
NÁČELNÍK: To by mohlo být něco politického.
PAN SVETA (čte): Prostituce je hanebný poměr se ženami.
NÁČELNÍK: Poslouchej, nemůžeme přece číst ten tvůj slovník až do konce. Najdi jenom slova od „A“!
PAN SVETA (listuje): Asfalt.
NÁČELNÍK: ještě!
PAN SVETA: Ananas.
NÁČELNÍK: Aha! Pane Miko, to už se tamtomu trochu podobá.
PAN MIKA: Trochu ano.
NÁČELNÍK: A co znamená ananas?
PAN SVETA: Je to nějaké ovoce, které je k jídlu.
NÁČELNÍK: A neměl bys tam něco, co začíná na „ana“, ale není to k jídlu?
PAN SVETA: Na „A“ už nemám nic.
NÁČELNÍK: Tak nač ten slovník máš, když z něj není žádný užitek? Proč tam nemáš třeba slovo... [nemůže si vzpomenout, a tak se podívá do telegramu] ...analfabet?
PAN SVETA: To slovo neznám, pane náčelníku.
NÁČELNÍK: Na, přečti si tohle. (Podává mu telegram) Třeba ti to řekne víc.
PAN SVETA (čte telegram): To nevím, ale asi to bude něco politického.
NÁČELNÍK: To víme taky, že politického. Ale potřebujeme vědět něco bližšího.
PAN SVETA: Přebíral jsem se hodně v cizích slovech, a mohu říct z vlastní zkušenosti, že všechna slova, která začínají na „an“, znamenají vždycky něco nebezpečného. Například antidynastický, anarchie, angína, antikrist, antikvariát.
NÁČELNÍK: A ananas?
PAN SVETA: Kdo ví, možná, že je to škodlivé ovoce.
NÁČELNÍK: To by mohlo být. Co myslíte, kdo je v našem městě nebezpečný?
PAN MIKA: Mně se zdá, že nebezpečný je školní inspektor. Všecko kritizuje, nic mu není vhod, pořád proti něčemu je...
PAN SVETA: A není členem ani jedné strany.
NÁČELNÍK: Ten by mohl být analfabet!
PAN SVETA: To by mohl.
NÁČELNÍK: Věřte mi, bude to tak. Nikdo jiný to nebude. Školní inspektor je analfabet.

I o mně říkal jednou velice nehezké věci.
PAN SVETA: Mně je podezřelý už dávno!
PAN MIKA: Pane náčelníku, když se pan ministr ptá, pak má jistě podezření, že tu nějaký analfabet je. Copak mu můžeme odpovědět, že tu není? Vždyť by nám mohl vytknout, že se o nic nestaráme.
NÁČELNÍK: Máš pravdu. Pane Sveto, sedni a piš. (Prochází se a diktuje) Panu ministru vnitř. Potvrzují příjem depeše z 24. tohoto měsíce. Jako dobrý znalec všech i politických poměrů v tomto kraji mám čest vám oznámit, že analfabeti nejsou ani v mém okrese, ani ve městě, až na jednoho, a ten je školním inspektorem. Prosím o pokyny, jak proti němu postupovat. Okresní náčelník. — Máte to?
PAN SVETA: Ano.
NÁČELNÍK: Tady máš šifrovaný klíč. (Vytáhne knihu a podá mu ji) Jdi do své kanceláře, zamkni se, aby tě nikdo nevyrušoval, a proveď to. A koukej, ať jsi hotov co nejdříve.
PAN SVETA: Rozumím. (Odejde)
IV.
NÁČELNÍK: Uf, to se mi ulevilo, pane Miko. Vždyť já bych vůbec nevěděl, jak panu ministrovi odpovědět. Přece mu nemohu zatelegrafovat, že nevím, co je analfabet! Ale tohle když si přečte, určitě si řekne: Vida, tenhle náčelník zná poměry ve všech okresech dokonale.
PAN MIKA: Máte úplnou pravdu. Ale... víte, nerad se míchám do rodinných záležitostí, ale...
NÁČELNÍK: Řekni to bez obalu, pane Miko!
PAN MIKA: U vás bydlí vaše švagrová.
NÁČELNÍK: No a?
PAN MIKA: Totiž... po městě se šušká, že se náramně zakoukala do toho školního inspektora.
NÁČELNÍK: Ty myslíš, že mezi mou švagrovou a tím analfabetem je to — jak bylo to cizí slovo o ženských, jak ho říkal pan Sveta? Myslím, že ananas ano. Ty myslíš, že je mezi nimi ananas?
PAN MIKA: To nevím, ale nejlepší by bylo, kdybyste tomu udělal konec.
NÁČELNÍK: Taky že udělám, okamžitě. (Zazvoní. Strážníkovi, který vejde) Zavolej mi sem slečnu Micu. Mám pro ni dopis. (Strážník odejde) Pozval jsem ji sem. Nechci to řešit před ženou, hájila by ji.
PAN MIKA: Já zmlízím, ať jí nedomlouváte přede mnou. (Odejde)
V.
NÁČELNÍK (rozčilleně přechází sem a tam)
MICA (vejde): Volal jsi mne švagře? Máš prý pro mne dopis.
NÁČELNÍK: Žádný dopis ne-

mám. Chci si s tebou promluvit.
MICA: Prosím.
NÁČELNÍK: Poslouchej, Mico, ve své rodině nechci mít ananas!
MICA: Jaký ananas?
NÁČELNÍK: Myslíš, že nevím, že se scházíš s tím analfabetem?
MICA: S jakým analfabetem?
NÁČELNÍK: Se školním inspektorem.
MICA: Ale to je velmi vzdělaný člověk.
NÁČELNÍK: Ovšem, že je vzdělaný, když je analfabet. Ale ať věděl, je to velmi nebezpečný člověk.
MICA: Není, švagře.
NÁČELNÍK: Tobě snad ne, ale státu ano.
MICA: Ach...
NÁČELNÍK: Pamatuj si, co jsem ti řekl, a ať tě s ním už víckrát nevidím. Je to analfabet, a žádný státní úředník se s ním nesmí stykat. Můžeš jít a ať už nic neslyším.
MICA (odchází s pláčem): Bože, copak já za to mohu?
VI.
NÁČELNÍK (otevře dveře kanceláře pana Svety): Tak co, pane Sveto, hotovo?
PAN SVETA (přináší napsaný telegram): Tady je to.
NÁČELNÍK: Dal sis pozor?
PAN SVETA: Nemusíte mít starost.
NÁČELNÍK: Dobře. Ukaž! Podepiš to. (Podepíše) Osobně to doneseš na telegrafní úřad, počkáš tam, až to telegrafista celě odklepe, a pak mi to přijdeš oznámit.
PAN SVETA: Rozumím.
VII.
NÁČELNÍK (spokojeně si mne ruce a prochází se jako člověk, který splnil svědomitě svou povinnost)
JEHO ŽENA (přijde): Cos to, proboha, řekl Mice, že pořád pláče?
NÁČELNÍK: Nestrpím ve svém domě ananas a konec!
ŽENA: Cože nestrpíš?
NÁČELNÍK: Už jsem řekl!
ŽENA: Já ti nerozumím!
NÁČELNÍK: A koho si to ještě našel Analfabet!
ŽENA: Kdo že ho našel?
NÁČELNÍK: Tvá sestra! Mical!
ŽENA: Co to povídáš!
NÁČELNÍK: A víš, kdo je to analfabet?
ŽENA: Odkud bych to měla vědět?
NÁČELNÍK: Hm. Když to nevíš, zeptej se toho, kdo to ví.
ŽENA: A kdo to tedy je?
NÁČELNÍK: Je to nepřítel, rozumíš, nepřítel všeho a všech. Nepřítel státu, nepřítel církve, nepřítel úřadů, nepřítel rodiny, nepřítel... zkrátka nepřítel... Je ti to jasné?
ŽENA: Jasně to je, ale co s tím má společného Mica?
NÁČELNÍK: Právě že má! Spráhla se s ním, a co když se řekne, že i ona je analfabet, a když je analfabet ona, pak i ty,

vždyť jsi její sestra. A když jsi analfabet ty, pak jsem já, tvůj muž, analfabet taky, a potom... copak nevidíš, kam by nás to přivedlo?
ŽENA: Vidím, ale víš jistě, že je tak... nebezpečný?
NÁČELNÍK: Já? Mám přece nos, který vyčuchá všechno! A jeho už očuchávám víc jak rok!
VIII.
MICA (vejde, nese lístek): Tady to máš, švagře!
NÁČELNÍK: Co je to?
MICA: Jeho odpověď. Poslala jsem mu lístek a požádala, aby mi odpověděl, co je to analfabet.
NÁČELNÍK: To ti ta odpověď přišla hodně brzy!
MICA: Toulhe dobou je vždycky naproti ve škole.
NÁČELNÍK: Co ty všechno nevíš!
MICA: A taky teď vím, kdo je to analfabet.
NÁČELNÍK: To se podívejme! A kdo to tedy je?
MICA: Tady si to přečtete a budete to vědět taky.
NÁČELNÍK (vezme lístek): Já to vím. (Čte) „Velečtění slečnol Slovo analfabet znamená člověka, který neumí ani číst, ani psát. Těžko mohu být analfabetem já, školní inspektor. To si z vás asi někdo udělal legraci a špatně to slovo přeložil...“ Počkej, prosím tě! (Promne si oči a čte znovu) „... člověka, který neumí ani číst, ani psát...“ Počkej, prosím tě, abych se vzpamatoval. Přece se to nemůže tak najednou otočit. Vždyť mi to před chvílkou říkali všichni. Kdopak mi to řekl první? Kde je ten s těmi cizími slovy? ... Oh! Odešel s depeší! Počkej, prosím tě, utkvej za mň, zastav ho! (Zvoní jako zbesílý. Strážníkovi, který vpadne dovnitř) Okamžitě zavolej pana Mikul (Strážník odběhne) To je hrůza! To všechno psíkal ten Sveta, co sbírá cizí slova, analfabet jeden!
IX.
PAN MIKA (přiběhne): Co se stalo?
NÁČELNÍK: Co, co, všichni jsme dopadli jako analfabeti! Na, přečti si to! (Podá mu lístek)
PAN MIKA (čte): Óóó...
NÁČELNÍK: Ano, teď óóó... ale před chvílí: inspektor je nebezpečný! Všichni jste se na mně sespali, prý politická strana, všichni chcete „kariéru“. A já vás poslechl a poslal depeši ministrov! Oh, jestli ji už odeslal! Běžte tam, zadržte ji! (Zvoní. Strážníkovi): Okamžitě přiveď pana Svetu od telegrafu a řekni mu ať zarází...
PAN SVETA (vpadne)
NÁČELNÍK (jakkmile ho spatří, vyhrkne): Snad už...!
PAN SVETA: Odesláno, prosím, přede mnou!
NÁČELNÍK: Takže pan ministr už teď přesně ví, kdo je u nás ve městě analfabet.

MALÝ DIVADELNĚ TECHNICKÝ SLOVNÍK

TLUMIVKA — el —

cívka na uzavřeném jádře z železných plechů, již při zapojení do elektrického obvodu zvyšujeme indukčnost a tlumíme proudový náraz. V praxi se s T. setkáváme v okruhu zářivky, ultrafialové výbojky atd. Zvláštním druhem jsou T. vysokofrekvenční, používané v radio a zvukotechnice.



TRANSDUKTOR — el —

v podstatě tlumivka (viz), jejíž indukčnost (viz) lze měnit řídicím stejnosměrným proudem pomocí tzv. „přesycení jádra“. Na tomto principu pracuje také řídicí transduktorová jednotka moderního scénického osvětlení. Každý světelný okruh této světelné regulace má vlastní transduktorové zařízení, konstruované pro různý požadovaný výkon. Závody průmyslové automatizace Křižík Děčín vyrábí T. pro scénické účely do výkonu 2000 W MDS 120, do výkonu 5000 W — MDS 150. Pracovně jsou tyto jednotky z kabiny osvětlovače ovládány soustavou malých potenciometrů, které lze na stavědle (viz) sdružovat do různých skupin a jejich činnost lze programovat pomocí reléových „pamětí“.

TRANSFORMÁTOR — el —

elektrické zařízení určené k přeměně velikosti (napětí) nebo intenzity (proudu) el. střídavé energie, umožněné vzájemnou indukcí dvou samostatných cívek na společném jádře, složeném z železných plechů. — V divadelní el. technice známe T. jedno nebo třífázové konstruované pro plynulý odběr energie a sloužících jako regulátor scénického světla.

TRANZISTOR — el —

polovodičový prvek (např. germanium, ch. zn. G), který zařazen do el. obvodu pracuje jako elektronka (viz) nebo tzv. spínací prvek el. okruhu (viz polovodiče). V divadelní praxi se s T. setkáváme především ve slaboproudé zvukařské elektrotechnice (magnetofony, zesilovače aj.). Ve vývojovém stadiu jsou transduktorové regulátory scénického osvětlení.

— lidové označení malého přenosného rozhlasové přijímače.

TUBUS — opt —

rourovitý nástavec na divadelní reflektor („komínek“) umožňující upravit

nebo zmenšit výsledný světelný tok (kužel).

— trubice s čočkovou soustavou, umožňující u některých optických přístrojů zaostřování obrazu (projektor, mikroskop, dalekohled aj.).

TYRATRON — el —

elektronka plněná plynem, jejíž mřížka ovládá tzv. okamžitě zapálení a hoření tyratronu a tím řídí průchod el. energie a její množství ve velkých proudových obvodech. Na tomto principu pracuje v ČSSR několik scénických regulátorů (Trnava). Ovládání „hoření“ T. jednotlivých scénických okruhů je prováděno potenciometry, instalovanými na stavědle. Častá poruchovost, nespolehlivost a rušivé vlivy na slaboproudé okruhy scénického zvuku brání rozšíření tyratronové regulace v dalších divadlech.

U

„ULICE“ — osv —

scénický prostor mezi portálovými věžemi, vysvěcený dvěma protilehlými reflektory, vytvářejícími poměrně úzký hrací prostor (viz: „průhan“).

ULTRAFIALOVÉ ZÁŘENÍ — opt —

neviditelná část elektromagnetického záření světelného spektra (viz) s kratší vlnovou délkou, než je 360 mikromů.

Ve scénografii je UV záření používáno k vybuzení luminiscence (viz), v tzv. „černém divadle“ (viz). Zdrojem tohoto UV záření v divadelním provozu jsou výbojky značek: HPW 125 W/220 V, OSRAM 57202 E 70, RVU 125, nebo HQV 125 W/220 V. Dodává je Divadelní služba n. p.

ULTRAMARÍN — výtv —

modré barvivo (křemičitan hlinito-sodný s malým obsahem síry). Používá se jako modřidla ke zvýraznění bílé barvy (papír, vápno, prádlo aj.).

ULTRAZVUK — zvuk —

zvukové vlnění o vyšším kmitočtu než je hranice normální slyšitelnosti (více než 20 000 Hz — hertzů). — Rozsah slyšitelnosti zvukového spektra se pohybuje od nejnižší hranice cca 16 Hz až po 16 000 Hz (16 kHz — kilohertzů). Zvukový vjem je kromě kmitočtu (frekvence) závislý i na tzv. akustickém tlaku, začínajícím na tzv. prahu slyšitelnosti. Je-li akustický tlak příliš veliký, pocítujeme jej bolestivě — zvuk dosáhl tzv. prahu bolesti. — Ultrazvuk v praxi po-

užíváme k různému měření, zkoumání vad materiálu, míchání různých těžko slučitelných materiálů aj.

UMACOL (B—C) — chemie —

syntetická lepidla, vyráběná ve dvou druzích. Umacol B s tužidlem B 1 je vhodný pro lepení dřeva, překližek, umakartů, výlisků z plastických hmot, korku aj. Odolává vlhkosti a mechanickému namáhání. — Umacol C s tvrdidlem C 1 je dobrým lepidlem dřeva, pěnového polystyrénu a tvrdého pěnového PVC (polyvinylchloridu). Obě uvedená lepidla se výborně hodí k práci v dekoračních divadelních dílnách i při výrobě různých rekvizit.

UMAFOL — osv —

obchodní označení barevných transparentních fólií z plastických hmot, používaných v divadlech k filtrování bílého světla jevištních svítidel (viz: celon). Prodává se v rolích, z nichž je řezán na velikost rámečků. Dodává Divadelní služba n. p. Praha.

ÚSEKOVÉ NORMY — div —

úsekové a oborové normy zaměřené na divadelní techniku byly zpracovány a vydány péčí Scénografického ústavu v Praze jako výraz jeho úsilí po unifikaci technické základny čs. divadel. Jednotlivé ÚN se zabývají:

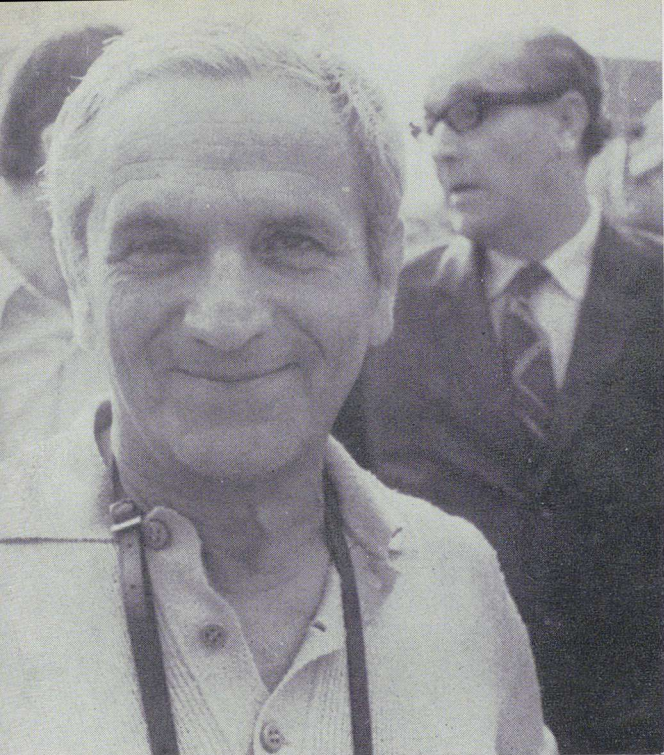
- ÚN 16 6995 — Divadelní závěs jednoduchý
- ÚN 16 6996 — Divadelní závěs dvojitý
- ÚNT 19 8832 — Diapozitivy — rozměry
- ÚNT 19 1910 — Rámečky na filtry k divadelním svítidlům
- ÚN 22 5806 — Vrtčí, divadelní šroub, divadelní závěsy
- ÚN 22 5820 — Vrtík, provedení A
- ÚN 22 5821 — Vrtík, provedení B
- ÚN 22 5822 — Jevištní šroub
- ÚNT 36 0570 — Závěsy divadelních svítidel pro scénické osvětlení
- ÚN 73 5280 — Rozměry jevištního stupně
- ÚNT 91 8110 — Tyč jevištního tahu

Kromě uvedených úsekových norem platí ještě tyto oborové:

- ON 73 5519 — Projektování divadelních skladů
- ON 73 5569 — Projektování divadelních dílen
- ON 91 8004 — Vybavení divadel a kulturních domů
- ON 91 8005 — Příprava, realizace a evidence scénické výpravy
- ON 91 8007 — Nehořlavá úprava scénických materiálů
- ON 91 8009 — Symboly pro označení div. kostýmů, jejich praní a čištění
- ON 91 8111 — Jevištní tahy ruční a motorické
- ON 36 0571 — Spojka pro upevnění div. svítidla
- ON 91 8010 — Rozměry jevištního stupně, praktikáblý

Na titulu Štollův záběr z brněnské inscenace Radičkova. — Číslo redakčně uzavřeno v srpnu 1976

Amatérská scéna, ročník XIII (Ochotnické divadlo, ročník XXIII), číslo 10, říjen 1976. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek. — Grafická úprava Nina Roháčková. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 115 89 Praha 1, Dlouhá třída 12, tel. 649 51, linka 30 — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. — © Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1976.

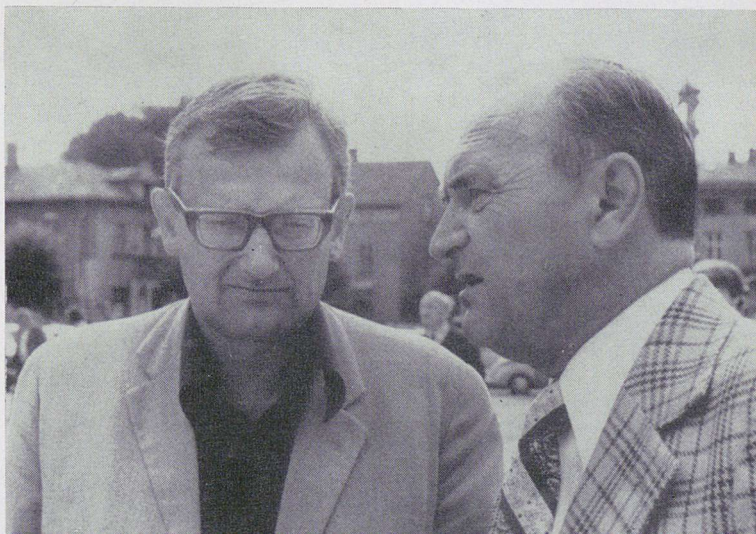


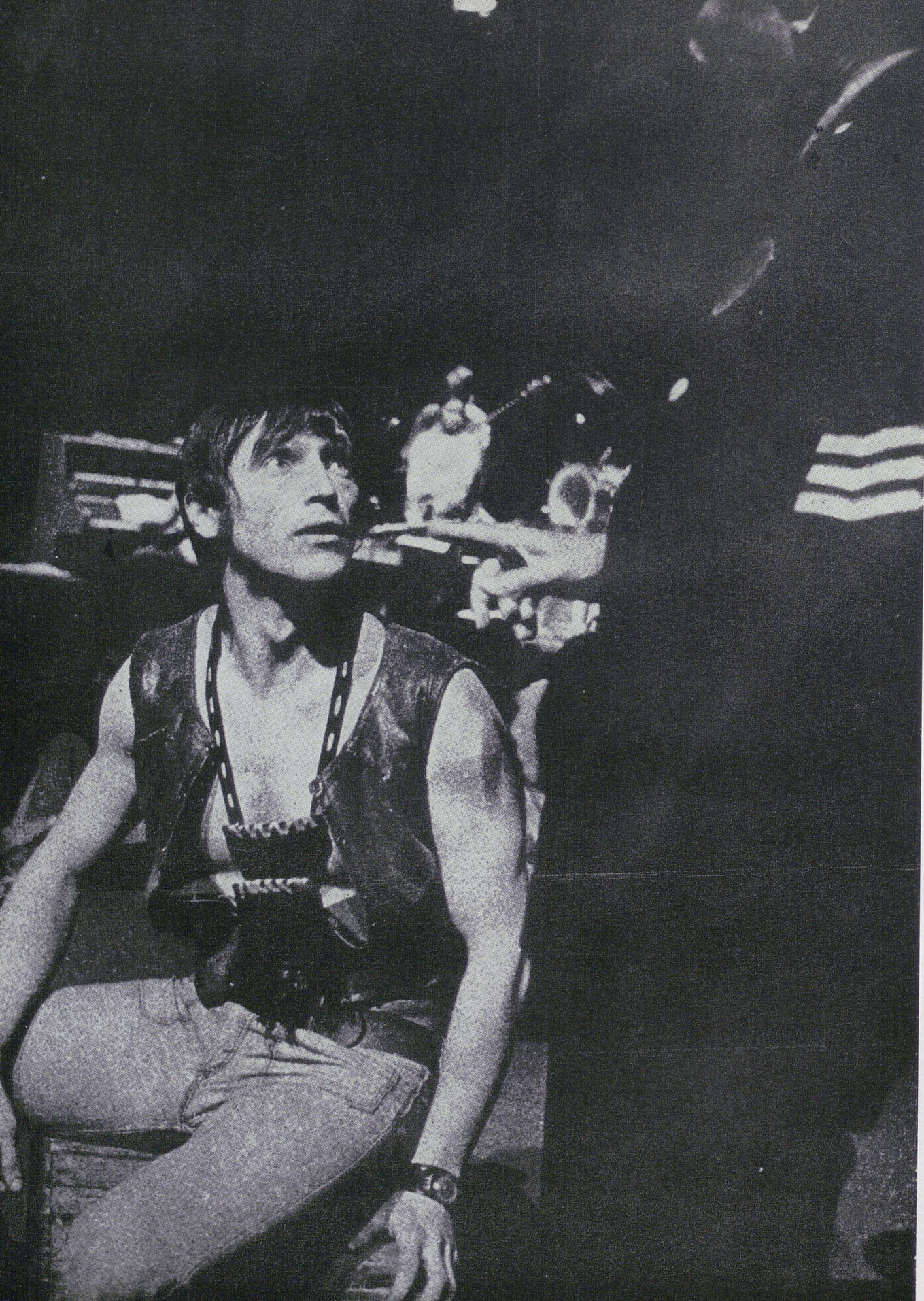
Vlevo K. Minc, nahoře M. Vyskočil a J. Drobná, dole J. Vavříčka s poděbradskými ochotníky

TVÁŘE 46. JIRÁSKOVA HRONOVA



Vlevo O. Zahradník s úpickým dr. Jörkou, vlevo dole severočestí režiséři Moravec a Doležal, vpravo dole ustaraní hronovští porotci doc. Cisař a Beneš. Snímky P. Štoll





Josef Dušek – Pekelný anděl z olomouckého Festivalu. Foto Šimáček