

2

ROČNÍK 6
ÚNOR

as|69

AMATÉRSKÁ SCÉNA





MALÁ GALERIE

2

Antonín Bašta, vůdčí osobnost českobudějovického souboru Zeyer, režisér a herec, jehož jméno je už spjato s řadou vynikajících úspěchů českého amatérského divadla doma i ve světě. Na Pražákově snímku v roli Nachtigalla z hry Gerta Hofmanna STAROSTA. Premiéra inscenace v únoru 1965.

Na titulní straně Sochůrkův záběr z Tylovy Drahomíry v provedení žižkovské Malé scény.

...o nichž se nikdy nepíše recenze

PRŮHLEDY

Hledal jsem v mnoha starých divadelních časopisech, ale marně. Teprve v poslední době, zhruba tak před deseti lety, když vedl Divadelní noviny Jan Kopecký, podněcoval v tomto listě různé rubričky, v nichž se zachycovala také reakce — obecnostva na představení. Neboť obecnostvo to je, o němž se nikdy nepíše recenze. Je to pochopitelné, ale je to škoda. Mnohdy by si totiž zasloužilo velmi přísný kritický odsudek právě obecnostvo. Jenže obecnostvo „je pán“, obecnostvo si zaplatilo, kdežto herec „je placen“.

Žije jakési povědomí, že divadlo je snad jenom kvůli obecnostvu, tedy když přijdu já divák do divadla a ještě si zaplatím, mohu si nejen myslet co chci, ale mohu se také chovat jak chci, poněvadž já jsem tady pán. „Klauni hrejte, chci se bavit,“ tak nějak si to s hrůzou říkají někdy herci o tom nejhorším obecnostvu.

První poznatek o obecnostvu by měl být myslím tento: divadlo i obecnostvo, tedy divadlo i jeviště, jsou tady jeden pro druhého. Jejich služebnost je vzájemná, není nadřazenosti. Ať si to kdo chce myslí. Divadlo nemůže hrát bez obecnostva, jistě, kdežto obecnostvo může klidně nepříjít. Jenže tady se najednou střetávají dvě širší složky, nikoli jedno konkrétní divadlo s několika konkrétními diváky. Ano, v Golčově Jeníkově, kam má třeba přijet oblastní divadlo XY, je toto divadlo jistě závislé, bude-li ten večer hrát, na obecnostvu, zda přijde nebo nepijde. Ale jaksi obecně, z principu, člověk nemůže žít bez umění a tedy bez divadla, protože jeho úroveň myšlení a citění by byla strašně nízká a chatrná. A zase je to ještě složitější: jedinec, pam XY, jistě může klidně prožít svůj život bez umění, ale lidstvo jako celek by zbarbarštilo, zchátralo by a i ty největší objevy vědecké, podněcované fantazií šířenou uměním, by nám brzy spíš asi chyběly. Člověk totiž musí mít něco, co mu jednak ukáže jaký je, jednak potřebuje něco, co by jeho já pozvedalo, výš, nad jeho stávající úroveň. A pak — člověk potřebuje vědět, jak žijí ti druzí, jak milují, co si myslí o lásce, jak oni přemýšlejí o smrti, co oni dělají ve svém volném čase, jak oni reagují na současné události... A to všechno se člověk nějak dozví právě z knih, z filmů, z divadla.

Člověk tedy v jednom konkrétním případě může tvrdit, že on divadlo nepotřebuje, ale nemůžeme o tom mluvit obecně. Nebylo by písni, nebylo by obrazů, nebylo by krásných staveb, nebyla by města, kdyby člověk nebyl zachvácen uměním, jakousi vyšší touhou zlepšit svět, v němž žije. Nakonec i na těch nejmenších a nejprostších věcech denní potřeby je vidět obecný vliv (či naopak) umění. Lidská dovednost je přece také pozeňována citem umění!

Díval jsem se v poslední době často do divadla, abych pochopil, jaké je mínění lidí. Politikové by měli chodit do divadla, aby poznali, co si lidé myslí. Protože způsob, jak reaguje divák na tu či onu větu právě ten či onen večer, skýtá víc poučení, než složité psychotesty a zprávy o veřejném mínění. Když na Hrubínově hře Oldřicha Božena vysloví Guntr větu (zní asi takto): „Přišel jsem, abych tu ve jménu božím uvedl věci v řád. A nikdo mi nevyjde vstříc, nikdo mi nepomůže“, divadlo reagu-

DVA MEZNÍKY S OTAZNÍKEM

Hrálo se představení Shawova Pygmalionu. Takové obyčejné ochotnické představení. Jevišťem efektně, ale málo niterně vládl velmi dobře technicky vybavená představitelka Lízy, také ve výkonech dvou tří dalších (více po jevišti rozestavěných než s určitějším záměrem aranžovaných)

to obcas zaplněno evidentním talentem. Pak ještě pár zkušených herců a pár těch, kteří jaksí jen doplňovali počet — jak už to bývá. Znalost textu tu a tam vážla, autor duchaplných replik by byl musel chvílemi přivřít oko, chvílemi zavřít obě a chvílemi zaplakat. Pak zase přišly dobré scény a spokojené domácí publikum se přátelsky bavilo. Po představení zasedla porota, taková obyčejná ochotnická porota, plná dobré vůle pomoci a hlavně nikoho neurazit a nikomu neublížit. „Jsem starý ochotník,“ zahájil mluvčí poroty, „proto vím, kolik potíží jste museli překonat, abyste vůbec dali představení dohromady... Když člověk uváží, jak je to nesnadná hra, musí pochválit...“ — Potom hovořil mladý režisér souboru. Mluvil o potížích, jen třikrát se prý sešli všichni, jinak nemože, směny, a vůbec ta doba...

Zaujalo mne, že jak režisér, tak porota byli předem smířeni s těmi „potížemi“, pokládali je za naprosto samozřejmé, počítali s nimi. Režisér by byl býval patrně velice překvapen, kdyby byli bývali všichni představitelé chodili pravidelně na zkoušky; porota by byla patrně velice překvapena, kdyby herci už na premiéře znali text.

Protože to byl mladý režisér, vzpomínal jsem si na svá mladá léta v ochotnickém divadle. Určitě jsem toho neuměl víc než on a můj tehdejší soubor byl pramálo vyspělý. Ale pravidelná návštěva četných zkoušek a dokonalá znalost textu byla samozřejmostí. Že to byla jiná doba? To byla, a také zlá, pokud šlo o ten volný čas. Bylo to za nacistické okupace.

Ale nepíšu tuhle poznámku proto, abych vzpomínal nebo konfrontoval dnešek s minulostí, byl by to nutně pohled úzce subjektivní. Tím méně proto, abych nadával souboru, který

ostatně ani nejmenuji, protože podobných znám opravdu desítky. Jde mi o to, že v dobrovolné rezignaci na seriózní úroveň ochotnické práce vidím jistý hraniční mezník.

Kde režisér a soubor nastupují do práce předem smíření s tím, že se budou špatně scházet a že nebudou mít dost času ani pořádně namemorovat role, tam může vzniknout — jak zkušenost tohoto Pygmalionu i řady jiných potvrzuje — představení, které je určitým přínosem společenskému životu svého místa a konec konců uspokojí diváky, event. kritiky. A co samotné ochotníky? Co kdyby se s tím nechťeli spokojit? Co kdyby režisér řekl: Nemůžeme na jeviště, protože ještě ani neumíme role, protože jsme ještě málo zkoušeli; nemůžeme dělat divadlo, když nejsme schopni se sejít!

— Co pak? Pak by buďto představení vůbec nebylo a soubor se rozpadl, nebo by možná představení bylo, ale později a lepší, náročnější. V tomto případě mi o výsledek nejde, jde mi o to odhodlání, o ten moment rozhodnutí dělat ochotnické divadlo pořádně, jen s minimem nutných kompromisů. V tom momentě rozhodnutí vidím druhý hraniční mezník. U toho prvního končí ochotnická práce jednoho typu, u toho druhého začíná jiná. První dále nemůže, druhý typ začíná klopotnou cestu, po níž — snad, rozhodně ne vždycky — může dospět až na práh říše umění.

Čímž se dostávám k prastaré otázce, zda vůbec ochotnická činnost má o umění usilovat, zda je správné k termínu „zájmová činnost“ přidávat přívlastek „umělecká“. Lubomír Vaculík napsal před časem do Rudého práva (7. 12. 68) že „je na čase přestat plýtvat pojmem »umělecký« a celou oblast zájmové činnosti posuzovat v širších souvislostech“. Myslím, že už celý vývoj ochotnického divadla nás dostatečně poučil o výjimečnosti uměleckého díla v amatérských podmínkách a o šíři společenského významu zájmové činnosti. Proto nás nenapadá proklínat jiné než umělecké snahy na tomto úseku a respektujeme i zájmy ostatních. Vaculík říká „těch, kteří hrají pro své potěšení nebo pro legraci své party“ Ale napadá nás přitom: Může potěšit amatéra polovičatá práce? Není snad právě ono pevné odhodlání překročit první mezník nutnou podmínkou toho, aby celá tato činnost byla pro toho, kdo ji dělá, opravdovým potěšením?

J. BENEŠ

je velmi vřele. Guntr je totiž Němec a jednoduše řečeno vetřelec, nevítaný host.

V Komorním divadle se hrají Sartrovy *Mouchy*. Na mnoha místech se tleská. Když Voskův Jupiter řekne tak skvěle výrazně do hlediště: „Když jednou propukne v duši člověka svoboda, bohové proti takovému člověku nic nezmohou,“ hlediště souhlasí. Stejně je tomu, když v tomto představení Orestes vysloví větu: „Spravedlnost je lidská záležitost. Nepotřebuji žádného boha, aby mne o ní poučoval.“ Premiérové publikum, za přítomnosti autora, souhlasně tleská.

Za všech dob vládcové reagovali na souhlas hlediště tak, že prostě hru zakázali, hercům, divadlu! Hledišti totiž nic zakázat vládce nemůže, může mu jenom vzít divadlo, ale nic jiného. Hlediště je totiž v okamžiku, kdy sedí na svých sedadlech, svobodné! A tato svoboda je někdy pro mocné strašně nepříjemná. Byl jsem před prázdninami minulého roku v jedné spřátelené zemi a seděl jsem tam v hledišti malého divadla. Četl jsem v ty dny v novinách, jak je to v té zemi všechno v pořádku a že vlastně už pomalu ani o nic nejde. Ale pak jsem usedl na židli kdesi na balkóně zcela vyprodaného představení hry, která měla případný název *A co vy na to, pane Ionesco?* a nestačil jsem se divit. Lidé vstávali, tleskali, křičeli, pískali, a zase tleskali a zase tleskali. Stačilo porovnat jejich potlesk s tím, kdy tleskali, a měl člověk kompletní názor, co si vlastně lidé myslí o situaci své země.

Proto je vládcům dávno známé, že umění je vlastně nebezpečné a špatní vládcové se někdy umění bojí. I zakazují jeho projevy...

Nás se, doufejme, takové projevy už týkat nebudou, ale je dobré si je neustále připomínat, nebylo o ně za uplynulých dvacet let nouze!

O obecnstvu se kritiky nepíší, ačkoli by si někdy svou indispozici mělo nechat pěkně raději doma a kritik by hrozně rád napsal, že představení bylo špatné, protože obecnstvo bylo špatné... Umělci totiž — mnohdy i na rozdíl od kritiků — o obecnstvu hodně vědí a ti nejmoudřejší o něm také hodně přemýšlejí. Běda tomu, kdo padne do léčky potlesku a začne argumentovat jen „ohlasem“ nebo jen tím, „to“ obecnstvo chce. To jste v tom okamžiku zajatcem obecnstva. A poměr hlediště a jeviště musí být rovnoprávný, musí to být poměr vzájemné úcty a tolerance.

Divadlo nelze vyvázat z problému společnosti, v níž žije hlediště i jeviště. Proto je dnes zájem diváků o divadlo zase větší než včera, proto obecnstvo na představení *Fidlovačky* (např. v Jihlavě) vstává a zpívá s herci naší hymnu. Jsou to málem obrozenecké poměry, ale ať, nezpůsobilo je divadlo!

Divadlo nemůže být služkou denních problémů, jenom ventilem, nebo nemůže nahrazovat noviny. Ale může a musí vnímat hlediště, jeho cítění a myšlení v přítomné chvíli. Jinak dojde k rozporu, který je proti smyslu působnosti umění.

Nevím už, kdo řekl onu větu „Divák má vždycky pravdu,“ ale přiznejme si, že je tomu asi tak. Diváka můžeme sotva napravit, kritizovat, zlobit se na něho. Jeho chyby na naši hlavu! Nepodléhat mu, nenechat se utýrat jeho manýrami a náladami, ale kalkulovat s jeho pravdou a takticky ji zakomponovat do inscenace. Divadlo je společná hra hlediště a jeviště, která se odehrává před tváří přítomnosti chvíle.

Alis Fuchs

Jedním z práv, která chystá členům statut, je právo být informován o všem dění na půdě Svazu. Chci proto dnes za prozatímní výbor prostřednictvím našeho odborného časopisu podat zprávu o výsledcích dosavadní práce výboru od doby, kdy byl na hronovské konferenci zvolen. Hronovskou konferencí skončila jedna etapa přípravných prací, spojených se snahou vytvořit organizaci, která by sdružila ochotníky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku k intenzivní divadelní činnosti. Svolat konferenci a předložit jí návrh stanov jako podnět k jednání, nebylo tak snadné. Už dlouho bylo známo, že situace našeho ochotnického divadla není příznivá a mnoho našich pracovníků tento stav opětovně kritizovalo. Jednota v názoru na potřebnost vlastní organizace, která by mohla účinně hájit naše zájmy a prosazovat oprávněné požadavky, byla zcela jasná. Ale představy o tom, jak by tato organizace měla vypadat už tak jasné nebyly. Je třeba poděkovat všem, kdo svou prací umožnili, že delegátům konference byl předložen návrh stanov chystané organizace. Je sice pravda, že tento návrh byl podroben mnoha kritikám, ale přesto byl velmi důležitým podkladem pro diskuse. Podrobná zpráva o přípravných pracích, přednesená na konferenci, poskytla dobrou informaci o vývoji, dnešním stavu a také o množství připomínek, které se k návrhu sešly. Vysvětlila také, jak statut vzniká a na jakých zásadách spočívá.

Delegáti konference jednoznačně rozhodli o tom, že je správné, aby vznikla organizace divadelních ochotníků, která by pomáhala zlepšit podmínky, za kterých ochotnické soubory pracují. Po rušném jednání pak konference přijala usnesení, v němž vytyčila zásady budoucí organizace: samostatnost, zachování dosavadního stavu zřizovatelských vztahů souborů a spolupráci s existujícími kulturními zařízeními. Tato směrnice byla výsledkem souhlasného přesvědčení, že ochotnické divadlo k existenci potřebuje nutně hmotnou základnu, kterou mu v potřebné míře mohou poskytnout zřejmě jen státní nebo odborová kulturní zařízení.

A ještě jeden výsledek měla konference: zvolila prozatímní výbor Svazu českých divadelních ochotníků, aby během roku — do příštího Hronova — vykonal všechny práce, které jsou spojeny se zřízením nové organizace, zejména tedy vypracoval definitivní stanovy, předložil je ministerstvu vnitra ke schválení, v další fázi pak připravil organizační a jednací řád, připravil a svolal konferenci delegátů u příležitosti 39. JH. Úkolem této konference bude především schválení stanov a ostatních norem a zvolení ústředního výboru,

který teprve vlastně začne pravidelnou činnost Svazu českých divadelních ochotníků.

I když si nikdo ze zvolených členů výboru nepředstavoval, že bude práce jednoduchá, přece jen všechny potíže a celá složitost situace vynikly teprve ve dnech a týdnech následujících po konferenci. Podle původního plánu mělo dojít již 4. září k přijetí členů prozatímního výboru u náměstka ministra kultury dr. Jana Kopeckého, který svou účastí na konferenci dokumentoval, že ministerstvo kultury má o vznik ochotnické organizace skutečný zájem. Také na ministerstvo vnitra jsme byli ohlášení již na začátek září. Srpnové události obojí odsunuly o několik týdnů. Jako první se pak uskutečnila naše návštěva na ministerstvu vnitra, kde jsme konzultovali naše záměry zakotvené v návrhu stanov. Setkali jsme se s plným pochopením. Přesto však tato návštěva znamenala pro nás určitou komplikaci vzhledem k požadavkům, které má MV na vznikající organizaci. Bylo nutno podrobit revizi nejen statut, ale samy organizační zásady chystané organizace. Tato skutečnost byla projednána nejprve v předsednictvu a pak i v plénu prozatímního výboru SČDO. Protože se ukázalo, že jednání s úřady bude zřejmě složitější, než se původně předpokládalo, byla utvořena pětičlenná komise, složená z pražských členů výboru, která byla pověřena dalším jednáním. V posledním listopadovém týdnu jsem byl jako předseda prozatímního výboru pozván na ministerstvo kultury k náměstkoví ministra dr. Kopeckému. Zde jsem vložil pracovníkům ministerstva naše záměry a seznámil je se stanoviskem MV. Dostalo se mi ujištění, že ministerstvo vznik naší organizace vítá a že bude Svaz všemožně podporovat. Konkrétní postup, naše požadavky a možnosti ministerstva byly pak projednány na další poradě, která některé problémy vyřešila, ale řadu jiných postavila. Cenným zjištěním je, že příslib pomoci ze strany ministerstva je myšlen upřímně a projevuje se skutečnou snahou podpořit veškeré naše úsilí. Po této poradě jsme přepracovali stanovy Svazu a budeme je nyní konzultovat s pracovníky ministerstva. Potom předložíme stanovy také vrcholnému orgánu odborovému, s nímž jsme již rovněž jednali. Úmyslně neužívám termínu ÚRO, neboť v souhlasu s federalizací státní probíhá i reorganizace odborových orgánů a teprve v lednu bude vytvořena Česká rada odborových svazů na sjezdu, který současně rozhodne o dělbě pravomocí a hospodářských možností mezi jednotlivými svazy a orgánem pro Českou socialistickou republiku. Z toho důvodu není možno dnes spolehlivě říci, jakými cestami se bude

ubírat spolupráce našeho Svazu a odborových orgánů. Jeden veliký klad však přineslo již toto předběžné jednání — odbory budou naší činnost maximálně podporovat, kládou si však jednu podmínku, že totiž náš Svaz se nebude uzavírat před spoluprací s ochotníky, kteří případně nebudou členy Svazu. S uspokojením bylo přijato naše ujištění, že monopolní organizaci nechceme!

V lednu projednáme naše problémy s krajskými kulturními pracovníky (bude to s pomocí a pod patronací ministerstva kultury) a pak v prozatímním výboru provedeme poslední redakci návrhu stanov, abychom jej mohli předložit ministerstvu vnitra ke schválení. Vzhledem k tomu, že návrh je sestavován již podle připomínek, jichž se nám dostalo, předpokládáme, že by pak statut mohl být schválen v předepsaných dvou měsících.

Zdálo by se tedy, že už je všechno v pořádku a že už máme nejhroší úsek za sebou. Domnívám se však, že hlavní potíže teprve nastanou, až budeme sjednávat dohody o podmínkách, za jakých budou naše soubory pracovat, neboť právě ve sféře hospodářské očekáváme nesnáze. Tyto nesnáze nebudou patrně pramenit ze zlé vůle, ale z toho, že nic takového dosud sjednáváno nebylo. Ale bez takového jasného vymezení práv a povinností bychom byli i nadále odkázáni na dobrou vůli pracovníků kulturní správy nebo odborů.

Značnou pomocí morální i skutečnou je našemu výboru postoj ochotníků, kteří nečekají až vznikne Svaz, ale podle svých možností vytvářejí okresní či krajská sdružení, schválená příslušnými orgány s tím, že se stanou součástí Svazu, jakmile MV schválí stanovy.

Děkujeme vám, přátelé! Ale především vám děkujeme za to, že i když se srpnovými událostmi podstatně změnily podmínky, ve kterých žijeme, nezapomínáte, že my, ochotníci, jsme svému národu povinni více než kdykoli jindy oddaností a láskou, že více než kdy předtím musíme posilovat malomyslné, těšit zarmoucené, povzbuzovat sklíčené, burcovat lhostejné. Tisk, rozhlas, televize a profesionální divadla tyto úkoly plní v míře, jaká jen je možná. Musí být naši ctizadostí, abychom i my ochotníci byli platnými spolupracovníky na díle nad jiné čestném a záslužném. Bylo by neodpustitelnou chybou, kdybychom se chtěli spokojit pouhým udržováním dnešních pozic. Naši povinnosti je prohlubovat znalosti, hledat nové dramaturgicky závažné a významné hry. Jestliže jsme vždycky cítili odpovědnost za výkony své a svých přátel a souborů, pak dnes a napříště stále musíme tuto odpovědnost ještě stupňovat.

Dr. MILAN KYŠKA,
předseda prozatímního výboru SČDO

DRAHOMÍRA

NA ŽIŽKOVĚ

TYL MLUVÍ K DNEŠKU



Mezi revoluční historické Tylovy hry patří vedle Jana Husa a Kutnohorských havířů **KRVAVÉ KŘTINY** čili **DRAHOMÍRA A JEJÍ SYNOVÉ**. Toto drama se na našich jevištích objevuje poměrně vzácně. A přece je to jedna z velice mála vynikajících českých tragédií, dokuzující, že i v české literatuře existuje drama, které snese vysoká měřítka. Diváci znají Tyla především jako autora lidových her a báchorek, jeho Drahomírou v něm poznávají i výborného dramatika. Naposledy jsme viděli toto Tylovo drama v roce 1960 na scéně Národního divadla v režii Otomara Krejčí. Jeho úprava zpřístupnila Tylův vzosný text jazykovému citění a chápání dnešního diváka a pomohla tak odkrýt dramatickou sílu Tylovy hry. V době, kdy se potřebujeme přesvědčit o trvalosti morálních hodnot, obrácíme se k historii. Sahaří k ní i divadla ve svém repertoáru. Nejnověji si Tylovu Drahomíru v Krejčově úpravě vybral soubor žižkovské **MALÉ SCÉNY**.

Křesťanství které přicházelo ze západu, šříl u nás zvláště horlivě kníže Václav, který stál v čele přemyslovského knížectví v první polovině 10. století. Drahomíra, vdova po knížeti Vratislavovi, je matkou knížete Václava a Boleslava a chce českou zemi bránit proti rostoucímu násilí cizozemců. Jakkoli oběma synům spravedlivě měří mateřskou péčí a láskou, obviňuje staršího Václava, dědice knížecího stolec, ze zbabělosti a ústupnosti vůči německému králi Jindřichu Ptáčníkovi. Silný základní konflikt tohoto Tylova dramatu, inspirovaného revolučním rokem 1848, kdy český národ znovu vedl boj za svou politickou samostatnost, je dán hned na počátku Drahomířiným sporem s Ludmilou, která hledá ochranu svého lidu u Boba a jeho křesťanských mluvčích, vymycojících pohanství a nabývajících v zemi vlivu. A tak se rovíjí dějinný zápas, boj o koncepci českého státu a etiku vlády, v němž vraždcu končí Ludmila i malomyslný smířlivý Václav a na knížecí stolec se dostává Boleslav, jenž chce s'ednotit slovanské kmeny proti nepříteli a vymanit se z jeho područí. Není to tedy mezi Václavem a Boleslavem jen vnitřní boj o moc, ale boj dvou politických koncepcí, jenž se ještě tolikrát v našich dějinách promítl. Při dnešním reálném hodnocení tehdejší konkrétní situace a rozložených sil a při určité míře kompromisu dojdeme k závěru, že Václavova koncepcie zajistit existenci českého státu politickými prostředky byla stejně státnická jako koncepce Drahomíry a Boleslava, kteří chtěli zajistit budoucnost českého státu silou zbraní. Ve střetnutí těchto dvou koncepcí je hlavní tragický konflikt hry.

Tylovo drama nás poučá myšlenkou, konflikty a ovšem také provedením. **RŮŽENA TESAŘOVÁ** dává Drahomíře bolestnou vášeň a prudkou rozhodnost ve službě myš-



lenky, neskývá však ani utrpení mateřského citu. Bába Ludmila RŮZENY NOVOTNÉ jako by skutečně vystoupila z obrazu dávných dějin. Lech Hněvsa J. KOUTSKÉHO je rázným a pyšným vykonavatelem tvrdé vůle Drahomíry a její oporou. Jindřich Ptáčník v podání J. SRBA vyjadřuje v studené a povýšené masce věrolomnost německého panovníka. A tak bychom mohli vyjmenovávat i další postavy tohoto dramatu — například S. TESÁŘE v roli mírného, nerozhodného Václava, BOBKOVA jízlivého Boleslava, P. HORU v roli pohanského kněze Česty, M. FRANKA jako Tyru atd. Režisér OTAKAR PROCHÁZKA využil k náročnému představení schopnosti



všech členů žižkovského souboru. Scéna Jiřího Srba — přísně strohá, bez zbytečných dekorací — vyzdvihuje a podtrhuje společně s hudbou monumentálnost Tylova dramatu.

Drahomíra J. K. Tyla revoltovala proti cizímu útlaku a proti církvi jako opoře utlačovatelů a burcovala v polovině 19. století národ do nových bojů kritikou svatováclavské legendy a novým přehledem na minulost. Dnes k nám mluví o tom, že český národ ve střední Evropě byl vždy v těžkém postavení, ale že přes všechny tragické osudy je národem nepokořitelným.

JITKA ŠVARCOVÁ

TAK NÁM ZABILI FERDINANDA

Název pásma, které uvádí mladý soubor v Brandýse nad Labem, má spíše funkci reklamního poutače, neboť v představení trvajícím půldruhé hodiny se o Švejska nejedná. Na malém jevišti, rozšířeném o předscénu, herci vyměňují nápisy letopočtů a data 1918—1968 vymezují úsek historie našeho státu, který autor i režisér textu Rudolf Truhlařík, za hudební spolupráce Bohumíra Hanžlíka, připomíná krátkými hereckými, pěveckými i tanečními scénkami.

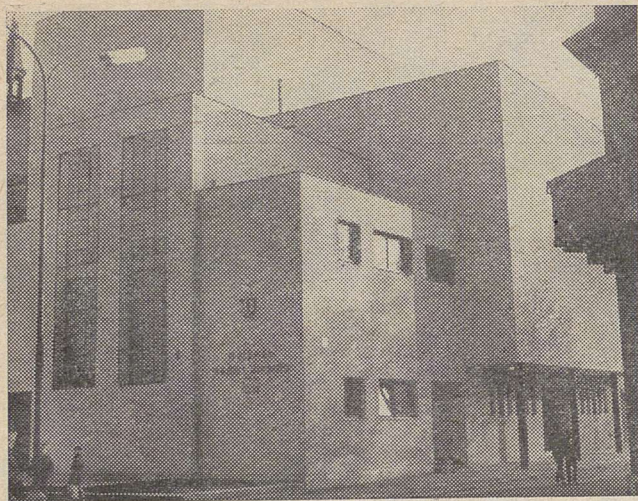
Výstupy dvojice politiků, kteří procházejí různými metamorfózami v průběhu let, tvoří jakousi páteř celého představení. Ne všude se však v jejich komentářích i reakcích na změnu situace daří udržet úroveň chytrého politického vtípu a pivní humor, který je sice obecně vďěčně aplaudován, zbytečně snižuje promyšlenou kompozici celku. Jedinou scénou, která má v sobě silné napětí a potencionální možnost velkého dramatu, je dialog německého majora-filosofa s poručíkem, který ho zastřelí jako zrádce vlasti. V pestrém proudu krátkých výstupů by scény podobného charakteru pomohly důrazněji rytmizovat celou skladbu pořadu. Jeho rychlé tempo bez zbytečných prodlev ruší opožděné nástupy méně než zakončení některých výstupů, která jsou zvláště po pohybové stránce často bezradná.

Z pestrého kaleidoskopu upoutá úvodní tanec dívky v černém, suggestivně sdělující atmosféru válečné hrůzy, i když při dalším použití původního nápadu vyjádření obtížného tématu pohybem se u tanečnice objevuje stereo-

typ v gestu i výrazu. Když se pod nápisem 1945—1948 objeví bývalí ministři v montérkách a bílých košilích či dívka představující politickou anekdotu ve frygické čapce a s rukama spoutanými černým šátkem, účinnost je násobena ryze divadelními prostředky — rekvizitou a kostýmem. Výborný, i když ne nový, je nástup herců nesoucích plakáty charakterizující dobu roku šedesát. Divák očekává, že se nápisy jako „Žádný učený z nebe nespad“, ale poslední dobou pitomce jako by z nebe shazovali“, roztančí. Nestane se to, a ke škodě věci, neboť i hercům se daří lépe zvládat prostor a uvolňovat své přirozené pohybové nadání v kolektivních výstupech. Také režisér má pro ně dostatek invence a tak to byla patrně časová tíseň, která nedovolila větší rozpracování podobných akcí, jako byla např. precizně a se smyslem pro rytmus provedená píseň „Morálka von Schweine-rei...“.

Obecenstvo je stále v živém kontaktu s herci. Chápavě akceptuje zprávu z loňského pozdního léta o létajících talířích, které se u nás náhle objevily, a nadšeně přijímá závěrečnou optimistickou píseň. Proti jednoznačnosti některých sdělení z jeviště však k hlubší úvaze nutí jiná píseň. Někde v půlce hry i historie, kdy song vyznavače alkoholu „Dnes opilé mraky plavou...“ je smutný silnou deziluzí nejen z věcí soukromých. Inteligentní představení v Brandýse tak není pietní vzpomínkou k výročí, ale živým a aktuálním připomenutím věcí minulých i přítomných.

bb



N Y M B U R K

festivalové město

Moderní Hálkovo divadlo v Nymburce stojí za to, aby se v něm alespoň čas od času pořádaly akce přesahující svým významem nějakou místní kulturní událost. Vkusný divadelní stánek přivítal v listopadu loňského roku účastníky prvního Středočeského festivalu amatérských divadel. Nymburk se stal dalším festivalovým městem.

Tak se do Hálkova divadla sjely tři soubory (Divadelní soubor Jiří z Poděbrad, Nové divadlo z Mělníka a Divadelní soubor SCÉNA z Kralup nad Vltavou), aby spolu s místním souborem Hálek zaplnily čtyři večery nymburského divadelního minifestivalu. Nejen divadlo, ale skoro celé město v čele s radnicí přivítalo ochotníky láskyplně a zajistilo všechno potřebné a příjemné. Patroni se stávají tradičně nedílnou součástí přehlídek — a nymburští patroni byli pozornými hostiteli.

A hrálo se...

Přehlídku zahájil místní soubor Hálek konverzační komedií Otty Zelenky Věčně tvůj. Režisér J. Paulů se snažil dát představení potřebný švih a spád. Také se mu to dařilo, zejména tam, kde se mohli uplatnit hlavní představitelé mužských rolí R. Škrdla (Petr) a L. Horčic (Honza). Oba jmenovaní prokázali komediální talent a smysl pro Zelenkův humor. Škoda, že jejich protihráčka jim nebyla rovnocennou partnerkou. Zelenkova hra počítá s vyrovnaným hereckým triem protagonistů. Za zmínku ještě stojí poctivý výkon zkušené herečky R. Rachlíkové (Matka). Hraje se na nefunkční a nepřilíš vkusné scéně. Ale i tak přinesli domácí svému obcenstvu dobrou oddechovku, která se pochopitelně, jako dnes ostatně žádné představení, neobešla bez vnucující se aktualizace.

Prvním hostem byli divadelníci z Kralup nad Vltavou, kteří přijeli s Jiráskovou Lucernou, osvědčeným titulem ochotnických divadel. Režisér respektoval autorův text absolutně a lze říci až úzkostlivě, vyhnul se sebemenšímu škrtu. Hrálo se tradičně, na režijní nápady jako by nebyl čas. Práci režiséra bylo těžko postřehnout. A výsledný dojem? Přibyla další inscenace Lucerny, která se

bezbarvě zařadila mezi stovku předcházejících inscenací stejného titulu, v nichž vlastně režíruje pouze autor svými poznámkami v závorkách textu. Za zmínku stojí výkon S. Tatara (mlynář), s nímž se diváci setkali příští večer v představení mělnického souboru, a dobře vybrané typy muzikantů. To je ovšem málo. Lucerna bezpochyby zůstane v repertoáru ochotnických divadel. Inscenovat ji bude rok od roku obtížnější, protože nebezpečí, aby se inscenace nestaly hluchým archaismem, se přímo nabízí.

Nové divadlo z Mělníka uvedlo Tylovu Fidlovačku. Vlastenecká hra na dnešním jevišti je přijímána přeplněným hledištěm takřka s dojetím. Píseň Kde domov můj, jako ostatně všude, je i zde vyslechnuta stojícími diváky. Mělnický režisér Vaněk přivedl na jeviště bezmála 150 účinkujících a do orchestřiště posadil dobře hrající orchestr LŠU (dirigent J. Moc). Otevřela se podívaná s dobře navycenými pěveckými sbory a poměrně vyrovnanými hereckými výkony (slabincou byl hlavní milenecký pár, obsazený nepřilíš zkušenými mladými herci). I v tomto představení dominuje S. Tatar (Kozelka), dobře disponovaný i pohybově. Tatar má divadlo v krvi, potřebuje ho, protože jinak je si těžké vysvětlit jeho působení jak v kralupském, tak i mělnickém souboru v předních rolích. Režisérova práce je obdivuhodná i proto, že činoherní složka představení nabývá v sousedství pěveckých sborů nových kvalit. Dejme proto slovo M. Vaňkovi, režisérovi inscenace:

„... Lákají mne hry s velkým obsazením. Režirovat dav, to není jen tak. Vyžaduje to dopodrobna vymyslet, aby pěvecký sbor na jevišti nebyl statický, aby se ta masa nějak pohybovala. Je to zajímavější práce, než režirovat konverzačku o čtyřech lidech. Alespoň si to myslím. A pak, přivedete k divadlu větší počet mladých, kterých





není nikdy dost. Většinou brzy od divadla odejdou. Ale když z padesáti udřím třeba jen dva, kterým divadlo přejde do krve, je to dost a budu spokojený..."

Voskovcovu a Werichovu Těžkou Barboru přivedl na jeviště Hálkova divadla Divadelní soubor Jiří z Poděbrad. Není to jejich první setkání s dramatikou Osvobozených. V+W jsou velkou láskou Poděbradských stejně jako Ježkova hudba. Těžká Barbora přetrvala svojí aktualností všechna možná i nemožná období, včetně ročních. Jenže... Není to nic lehkého inscenovat něco z moudrého odkazu žijících klasiků V+W. Režisér a zároveň jeden z protagonistů J. Pavlíček je dost zkušený divadlník, aby mohl odhadnout poměr sil a utkat se s tak silným partnerem, jakým je Těžká Barbora. Podařilo se mu to tak na nadesát procent. Předscény, v nichž hraje spolu s J. Kralíkem, mají spád v dialogu i pohybu. Jakmile oba Zoldněři opustí jeviště, hraje se jakýsi místy zdoluhavý příběh Eidamských, stylově nejednotný, nemající schopnost dostatečně upoutat diváka. Zmíněné

dvojici se přibližuje snad ještě E. Macháček (Starosta) a M. Pavlíčková (Siska). Příběh Eidamských se v podání ostatních herců táhne, místy je nudný a divák čeká na hlavní dvojici jako na vysvobození. Čekat v divadle na vysvobození z nudy nevěští nic dobrého. — Ještě pochvalme vkusnou a funkční scénu Frant. Bartáka. Železná opona s originálem Muchova obrazu byla spuštěna, nymburský festival skončil. Byla to setkání přátelská, srdečná, ale i potřebná. Ochotnické divadlo má dnes nebývalou šanci, jakou už dlouho nemělo — vstoupit do kulturní fronty jako významný partner. Ohlas v Hálkově divadle to potvrdil. Zdá se, že Středočeské sdružení amatérského divadla si to uvědomuje a cílevědomě k tomu pracuje. Jeho rozhodnutí, aby se Nymburk stal místem každoročního Středočeského festivalu, je správné.

VĚRA ZELENKOVÁ

Vlevo Tylova Fidlovačka (Nová scéna Mělník), nahoře Těžká Barbora („Jiří“ Poděbrady) a Lucerna (Kralupy n. Vlt.).

knihy o divadle

DOBŘÍ ZAČÁTEK

První díl Dějin českého divadla Oa počátků do sklonku osmnáctého století vyšel v plné kráse (Academia Praha 1968. Str. 425, 24½ X 27, il.). V první kapitole pojednává V. Scheufler o divadelních prvcích v nejstarší době. Ze sporé dobové dokumentace z církevních pramenů se zde svítí na oblast dosud nepoznanou. Už podstatně materiálově bohatší je kapitola o středověkém divadle. F. Svejkovský v ní bohaté výtěžky z literárních pramenů dokládá ještě ilustracemi, převážně objevnými, jakož vůbec ikonografická část tohoto dílu je překvapením co do výběru i co do provedení. Je zde řada tabulí černobílých i barevných vedle ilustrací v textu. Další kapitola, o humanistickém a jezuitském divadle u nás, je od M. Cesnakové-Michalcové. Nejrozsáhlejší je kapitola čtvrtá. V ní M. Cesnaková-Michalcová s J. Kopecským vykládají osudy humanistické divadelní tradice v emigraci (Komenský) a doma (Kocmánek). Partii o divadle řádových škol a náboženských

bratrstev vypracoval J. Port. O profesionální činohře a loutkářství pojednávají v dalším M. Obst, A. Scherl a J. Bartoš, o opeře, na šlechtických dvorech a na městských scénách pak pojednává J. Hach. Kapitola vrcholí partii o českém barokním divadle lidovém: o obřadním divadle, o hrách vánočních, velikonočních a ostatních, od J. Kopecského. Část o prvních českých zpěvohrách sem napsal T. Volek. Dílo je doprovázeno rozsáhlým poznámkovým aparátem a rejstříky.

Je to práce velká, která měla jistě nemálo problémů i problémků různých druhů. A po všech stránkách úctyhodná. Co do vybavení reprezentuje tento svazek dobře naše tiskáře (Státní tiskárna závod Ol Praha 1, grafik L. Fára).

Historický vývoj kulturní instituce malého národa nelze sledovat bez neustálého zření na vývoj v sousedství a v ostatní Evropě. Zde se to děje bohatě. A s přesnou citací, jak se sluší na dílo tohoto druhu, aby se zamezilo

roznášení bludů. Dobrý začátek. Doba bude toto dílo materiálově doplňovat, lečťerá analýza i syntéza se snad pozmění. Ale pevné základy tu jsou.

Několik formálních poznámek k dílu: Myslím, že marxistická periodizace by měla mít vedle sebe, pro rychlejší orientaci laického čtenáře, též tradiční označování podle mezníků našich dějin. Dále se domnívám, že by komentování ilustrací nepochybně dílo oživilo. To není totožné s poznámkou k obrazové části díla. Odborník na obrázku vidí víc a upozorní čtenáře, přičemž zároveň může být dokreslována koncepce díla. Ze struktury celého díla, poskytující pohled na všechny žánry divadla, vypadá poslední sto let české opery. Její historie bude podána v dodatku. To je záležitost nepochybně jen formální.

Děkujeme všem pracovníkům Dějin I. za odevzdanou práci a k dalším dílům: Zlomte vaz!

KAREL KRATOCHVÍL

POVSTAŇ, POVSTAŇ, VELIKÉ MĚSTO PRAŽSKÉ

Povstaň, povstaň, veliké město Pražské,
všechna říše věrná této zemi české,
rytířské pohlavie všechny moci zemské.

Proti tomu králi Babylonskému,
ještěť hrozí městu jerusalemskému,
Pražské obci i mnohému lidu věrnému.

Vezmiž na pomoc krále nejvyššího,
proti tvým nepřítelům velmi silného,
ještěť není na všem světě nadeň vetčího.

Neb se jemu líbíš tohoto léta,
že potlačuješ marnost pyšného světa,
neb požíváš ovoce věčného života.

Druhé dějství Jiráskova Jana Roháče z Dubé vychází z této základní situace: prohraná lipanská bitva měla s konečnou platností uzavřít patnáctiletý boj husitů „...pro dobro, pro nezkrácenou pravdu a svobodu slova božího, pro lásku bratrskou“ (Prokop, I. dějství.) Říkáme měla, protože se tak proti všem předpokladům i historické skutečnosti nestalo.

V domě pražského měšťanosty Velvara je v zajetí tábor-
ský hejtmán Jan Roháč. Víme už, jak Lipany skončily,
hned z prvních replik se dovídáme, že mnoho přeživších
Sirotků bylo upáleno, že většina prohusitských měst je
ochotna přijmout porážku jako fakt a Zikmunda za krále
jako jeho důsledek. Víme i to, že politické koncepty
představitelů umírněného českého křídla, podporované
už před bitvou argumenty nemalého kalibru („Copak naše
země zalitá krví, vydrží nové války?“ — „A kdybychom
i zvítězili, dřív než všechno křesťanstvo válekou přemůžeme,
zahyneme.“ — „Mír v zemi musí být!“ — Hynce
Ptáček, Velvar, Aleš Vřešťovský, I. dějství), nestojí teď
už nic v cestě. Jednání se Zikmundem mohou začít. Jedna
z mála překážek, které zbývá odstranit, je však právě
Roháč. Protiovník silný svým přesvědčením, které ne-
může ohrozit žádná, byť sebevymluvnější „realita“. Pro-
tiovník silný svou lidskostí, svou schopností klást si ty
nejmučivější otázky.

VELVAR (vstoupí): „Pane Roháči, přicházím rov-
nou ze sněmu. Požehnaný den. Jen samé pěkné
řeči o jednotě a pokoji. Konečně toužebně žádaná
dohoda! Mluvil kdekdo i z vaší strany...“

ROHÁČ: „I z naší strany.“

VELVAR: „A také tobě nesu veselou novinu. Již
nemusíš čekat. Od této chvíle jsi z tohoto vě-
zení propuštěn.“ (Přinese Roháčovi meč)

ROHÁČ: „Já?“ (Vezme meč a položí jej na stůl)

VELVAR: „Na sněmu bylo rozhodnuto, propustit
zajaté.“

ROHÁČ: „A podmínky?“

VELVAR: „Bez trestu, bez výkupného.“

ROHÁČ: „Zadarmo to asi přece nebylo.“

VELVAR: „Jak jsem řekl. A také jsme znovu zvo-
lili za správce království pana Aleše Vřešťovského.
A všichni, všichni mu slíbili poslušnost.“

ROHÁČ: „Ach tak! Za to nás pustili. A zač ještě?
Snad za to, aby císař byl přijat za krále?“

VELVAR: „Ano, to bylo usneseno.“

ROHÁČ: „Tak přece toho Sigmunda, jenž chce čes-
ký národ vyplenit a naši víru potupit. Proti tomu
Sigmundovi jste vy, páni Pražané, volali po vši
české zemi, že dopustil k hanbě a potupě ko-
runy, upálení Mistra Husa svatě paměti. A teh-

dy jste také psali, že s papežem povolal proti
nám naše nepřátele Němce. To jste psali...“

VELVAR: „Dnes není toho nebezpečí.“

ROHÁČ: „Dnes vy sami jej uvádíte do země.“

VELVAR: „Zajistíme se řádnými a bezpečnými
úmluvami.“

ROHÁČ: „I glejt, který dal císař Mistru Husovi
byl řádný a bezpečný...“

(II. dějství, výstup 4)

A dál:

PTÁČEK: „...Pane strýče, ty nechceš vůbec krá-
le?“

ROHÁČ: „Chci, ale ne takového, jenž se proti nám
zapřisáhl jako ten Sigmund. Jeho prokletá ústa
řekla, že by za to chtěl dát uherskou korunu,
aby v Čechách nebylo Čecha nižádného.“

PTÁČEK: „Dnes by to již neřekl.“

ROHÁČ: „Ale má to na srdci: Věřit mu nemůže
nikdo... Tak, teď nanovo začít boj s neřestmi,
když pro život čistý trpěli naši zbožní kazatelé
a bylo vylito tolik krve? Ta naše jednota a ja-
lový pokoj je za to vše hubený koláč. Ten král,
jehož se nemůžete dočkat, bude svou nemilostí
trestat věrné kalichu. Ten nezapomene.“

(Z ulic se ozve zpěv, zástupy zpívají)

Ó, přelaskavý Ježíši,
rač vyslyšet českou říši...

PTÁČEK: „Slyšíš, pane strýče, jak touží po míru
a pokoji?“

ROHÁČ: „Mně v uších zní, co Praha zpívala, když
Žižka přitáhl proti Sigmundovi. »Povstaň, po-
vstaň veliké město Pražské, proti tomu králi Ba-
bylonskému.«“

VELVAR: „Ty sám jediný tak smýšlíš.“

ČAPEK ZE SÁN: „Nechtěl jsem jednat svévolně.“

ROHÁČ: „Svévolně?... To by byl hřích. To bych
hřešil. Ale což jedná svévolně stráž, stojí-li pev-
ně na svém místě? A jsem teď stráž. A opuště-
ná. Ty, Čanku, opouštíš boží boj. Ty i města
Sirotků. Tábor kolísá a slevuje. Jsem sám. A pro-
to jednám svévolně? Abych tak nejednal, co učí-
nit? Považ jen, pokorit se našemu škůdci. Věřit
nevěrnému, zapřít bratra Žižku, zradit bratry,
kteří vylili svou krev u Lipan... Ne, ne... Svě-
domí se vzpírá, není možná, nejednám svévol-
ně... Jasně vidím co nastane, jaké utištění ná-
roda...“

PTÁČEK: „Jasně vidíš. Ostatní jsou tedy slepí.“

ROHÁČ: „Ano. a to je hrozné.“

ČAPEK ZE SÁN: „A chceš se opřít všem?“

ROHÁČ: „Tomu draku ryšavému a kdo je s ním.
Musím... Idou na Tábor, burcovat a zadržet jej.“

ČAPEK ZE SÁN: „A jestliže tě opustí?“

ROHÁČ: „Neopustím já božího boje a budu zápa-
sít třeba sám.“

(II. dějství, výstup 6)

Bylo by jistě možné charakterizovat hlavní konflikt Ro-
háčovské tragédie stručněji, za daleko menšího použití
citací. Nečiníme tak záměrně. Původní Jiráskův text je
totiž jednou tak dlouhý než úprava Václava Špidly a
Zdeňka Hedvábného, ve které se Jan Roháč hraje od
října 1968 v Národním divadle v Praze. Mimoto je pro
ucho dnešního diváka nejen nemluvnější, ale především
jiráskovský zahlcený kronikářskou precizností. Konečně
citace uvádíme proto, abychom také na jejich jazyce
mohli demonstrovat základní režijní principy Špidlova

představení. Představení, které už svým repertoárovým zařazením vzniklo jako reakce.

Skutečností je, že ve sporech o Jiráskovo dílo pravidelně převládala hlediska mimoumělecká. Avšak v mezních historických situacích dochází ke zvláštnímu jevu. Náhle končí polemiky a Jiráskovy knihy se znovu začnou číst a jeho jméno se objevuje na divadelních plakátech, kde předtím bylo zcela podivnou výjimkou... Poprvé se dostává Jan Roháč do zkoušek v srpnu 1918, premiéra 25. října 1918 patří už vlastně k oslavám vyhlášení československé samostatnosti.

Mezi nejzávažnější inscenace této hry patří nesporně i Kuršova inscenace z roku 1938, kdy v předvečer nacistické okupace vytvořil tento režisér v malém sálku Unitarie v Karlově ulici v Praze představení, hovořící nesporně aktuálně o odporu, věrnosti myšlenky a zradě. I tato inscenace ND je (a původně skutečně byla je n (L. E.) našim příspěvkem k úvahám o padesátém výročí trvání našeho státu... Na Jiráskově Roháči nás uchvacuje přesnost a síla, s jakou autor analyzuje lipanskou tragédii, základní tragédii českého národa. Jak konkrétně a historicky přesně kladé otázky jednoty a boje, s jakou jasnozřivostí odhaluje základy a zákony této obecné tragédie.

(Z článku Zdeňka Hedvábného v programu k inscenaci.)

Protože Zdeněk Hedvábný je dramaturgem ND a současně spoluautorem úpravy Jana Roháče, lze jeho úvahy chápat jako totožné s úvahami režiséra inscenace Vác-

lava ŠPIDLY. To, co se však zdaří být sebelépe podaným rozbořem, návodem, či ideovým určením na papíře, neznamená, že se musí zdařit režisérovi ve vlastní realizaci díla. Respektive dorozumivací jazyk, kterým jest režisérovi hovořit s herci a výtvarníkem, musí být poněkud odlišný od jazyka základních teoretických představ.

Řekne-li Zdeněk Hedvábný, že na Roháčovi nás uchvacuje... přesnost a síla, s jakou autor analyzuje lipanskou tragédii, základní tragédii českého národa, jak konkrétně a historicky přesně kladé otázky jednoty a boje, s jakou jasnozřivostí odhaluje základy a zákony této obecné tragédie — musí režisér vědět, jak to konkrétně sdělit divákovi. A příznějme, že Jiráskův text sám o sobě (přes nesporné kvality Roháče v Jiráskově divadelní tvorbě) dramatickostí právě neoplývá. Příznějme si i to, že hrát tuto hru před rokem by znamenalo přijmout nálepku šlejší dramaturgie. Roháč je hra současná (se všemi nedostatky tzv. současně příležitostných her, respektive nedostatky, které se promíjejí), pokud ji společenská situace, dříve, nyní i kdykoli přístě dějinami naaranžovaná, za takovou bude pokládat.

Jak tedy režisér Václav Špidla využil šance, kterou mu historie poskytla? Vezměme napřed v potaz stručný záznam z přípravy na jednu z prvních zkoušek.

I. d ě j s t v í (předvečer před lipanskou bitvou; setkání zástupců sirotčích vojsk a Pražanů — dříve spolubojovníků)





Text určuje: SITUACI I. dějství — dvě vojska = Siroťci proti Pražanům

Hlavní KONFLIKT I. dějství — pojetí svobody a národa Sirotků proti pojetí téhož Pražanů — obě strany prahnou po jednotě — obě vědí, že budou bit do vlastních — obě přesto trvají na své pravdě —

Režisér čte: Základní situace ukazuje, že Siroťci pojetí jednoty je v hlubokém rozporu se situací v zemi (tedy pokračování boje proti Sigmundovi je v rozporu), zatímco Pražané se opírají o neschopnost a vyčerpanost země (tedy o nemožnost pokračování v boji, který kdysi začali společně se svými nynějšími odpůrci). Jde o rozštěpení jednoty zevnitř, na základě vnějšího tlaku, „reality“. Siroťci vycházejí z reality MYŠLENKY, Pražané z reality ZEMĚ. Lépe — Siroťci nechtějí vzít v úvahu současnou situaci země a lidu, zatímco Pražané odmítají skutečnost, že existují myšlenky, kterými lid přese všechno stále ještě žije.

Režijní POJETÍ: Drama vychází z konfliktu, jehož výsledkem musí být porážka obou stran (i když zdánlivě přihráváme straně Roháčovské, které jde o mravní základ, o pojetí mravnosti v lidu



a v zemi, o pravdu). NECHCEME NIC ŘEŠIT. AŽ SI KAŽDÝ VYBERE, CO BY, KDYBY.

Výchozí situace: Naděje na boj byvších spojenců, naděje na bratrovraždu, tento základní pocit ovlivňuje jednání postav; v podstatě všichni si už v prvním jednání uvědomují nejen nesmyslnost, ale především tragiku bojového řešení krize. (Nejvíce Ptáček a Velvar ze strany Pražanů a Prokop s Roháčem ze strany Sirotků.)

Kompozičně: Klademe se stejnou vahou obě ideové pravdy a jejich řešení ponecháváme divákovi, respektive historii. Zkoumáme a poznáváme rozložení sil, obnažujeme pravdy obou stran, konstatujeme, že obě mají právo na existenci. Tragédie je v tom, že jsou pojaty v situaci dramatu i historie jako protikladné a nesmiřitelné. Nesmiřitelné především proto, že jsou mezní, že se obě tou či onou měrou dotýkají pravdy. Z toho vyplývá —

Dramatická metoda

Jednání postav: Aktivní, dramatické jednání obou stran vede k odhalování slabín protivníka (Pražané poukazují na faktickou situaci země, Siroťci na mravní krizi, respektive zradu a kolaborantství.) Obě strany vzájemně nemohou do důsledků zamítnout argumenty protivníka. To, že si to uvědomují, naplňuje jejich jednání bolestnou citovou i myšlenkovou krizí, která se čas od času vyjevuje až k hysterii. Obě strany jsou tedy v konfliktním stavu samy za sebe. Vráťme-li se ke kompoziční představě, lze říci, že —

Výsledná KOMPOZICE: je cesta od naděje a víry přes konflikty k tragické nutnosti.

Podobným způsobem bychom mohli pokračovat až do konce hry. Uvedený příklad však doufejme poněkud ozřejmuje pracovní metodu režiséra Václava Špidly. Tedy především režiséra-racionalisty, který staví na základě dokonalého pochopení textu, jeho promyšlení a prokomponování do posledního detailu. Režiséra, jehož úprava Jana Roháče svědčí o snaze okleštit text od slovního balastu a soustředit se na vyhmátnutí té nejprostší dramatické linky. Režiséra, který vždycky a za prvé staví na autorské předloze a hodlá jí sloužit jen v kontextu se světem, ve kterém se sám nalézá. Se světem, který může být i proti výslednému dílu, ale vždycky k němu zaujme stanovisko. Neučinila-li Špidlova inscenace Jana Roháče víc, než že položila otázku, učinila pro tuto chvíli dost. Neboť jednotu českého národa byla vždycky problematická. Vždycky se našly strany, které měly pravdu, a vždycky ti, kteří se přiklonili z předstíraného přesvědčení. Vždycky se našli ti, kteří už od Lipan usnadňují cíle našich nepřátel. Vždycky se našli ti, na které jedině mohl spoléhat Zikmund, dávno pochopivší, že faktická vojenská síla svobodného lidu je tak obrovská, že ji nemůže zlomit žádná křížová výprava. Proto musela sirotky i tábority potříti vojska česká. Teprve zlomením nesmírné moci polních vojsk řadami bývalých spolubojovníků, se vytváří — prostor pro dohodu, jež je už připravena, pro přijetí kompakta. Proti původním čtyřem pražským artikulům, které byly skutečným výrazem husitské revoluce, ponechávají kompakta jen vnější, prázdný symbol kalicha, když vlastní, humanistický cíl artikulů byl odstraněn. Ano, Češi se smějí hlásit k husitství, smějí dokonce přijímat pod obojí způsobou, ale to, co tyto znaky vyjadřovalo, je odstraněno.

(Z. Hedvábný — program.)

LÍDA ENGELOVÁ

Snímky dr. J. Svobody ze zkoušek a z inscenace Jiráskova Jana Roháče v Národním divadle.

řku, známe: vždyť je to láska! ... věčná lež věčných milenců věčně bez ukojení, vždyť je to, k čertu, hmyz!" odmítá v závěru jednání tulák toto "... cucání požitků života stébélky nejtenšími..." a zahání i svůdnou Clythii i hloupého Felixe. — Nesmyslné pachtění za rozkošemi je vystřídáno stejně nesmyslným pachtěním za blahobytem. V druhém dějství se tulák probouzí do světa KOŘISTNÍKŮ. Než hádavý pár hovniválů dovalí kuličku trusu do úkrytu, ukradne jim ji jiný hovnivál. Než cvrček zařídí hnízdečko pro svoji paničku, odvléče mu ji lumek, který nakonec zabije i cvrčka samého. Než však lumek dosytí svou rozmazlenou a žravou larvičku, sežere mu ji příživnický parazit. A v tomto světě vzájemného kořistění se bolestně proklubává k životu kukla s velkým, spasitelským životním programem. Tulák odmítá tu věčnou rvačku "... o své malé já, tu shánku hltavou" a touží po společnosti zorganizované se smyslem pro ideály společenského celku. Začíná třetí dějství — MRAVENCI — s perfektně organizovanou výrobou, vojenskou mocí i politickou demagogií. S falešnými hesly světového míru přepadávají sousední mraveniště, aby nakonec byli poraženi ve válečném konfliktu stejně zrůdnou mocí mravenců jiné barvy. Tulák zašlapuje vítězného mravenčího vůdce a probouzí se z těžkého snu do epilogu hry — ŽIVOT A SMRT. Do horečných ozvěn předchozích tří světů vtančí sbor jepic, aby ve svém pomíjivém životě nestačil ani vyzpívat jeho chválu. I kukla se konečně zrodí, ale také jen do krátkého, bezvýznamného jepičího života. Tulák je na konci svého poznání a vede sám marný boj se smrtí, nemůže už sdělit své poselství, umírá před očima lhotejných slimáků. Je ráno, nad mrtvým tulákem se zastaví dře-

vorubec i tetka nesoucí dítě ke křtu. Na prahu nového dne se objevuje nový život, nový poutník, nové hledání. — Hra má autorskou variantu smírného konce, v níž se tulák ještě jednou probouzí ze snové hmyzí grotesky do nového dne, aby dřevorubcům pomohl při práci: "... a není ztraceno nic, pokud je pomoci možno... pokud lze člověku pomoci, není proč ho soudit."

Filosofická hra, velice náročná pro režijní výklad i pro mnoho obtížných hereckých úkolů. Literatura: Evžen Turnovský — doslov ke knižnímu vydání v Orbisu (1953); Jan Kopecký — doslov k vydání v Čs. spisovatel (1959). e

[18] x

Čapek, Karel

VĚC MAKROPULOS

(1922)

Komedie o třech dějstvích s přeměnou. — 8 m, 4 ž. — Výprava: kancelář, prázdné jeviště divadla, hotelový pokoj, týž pokoj, upravený jako soudní síň. Doba děje: 1922. Kostýmy: civilní, večerní šaty.

V roce 1827 zemřel baron Josef Prus, který ústně odkázal své panství Loukov nezletilému chlapci Ferdinandu Gregorovi. Protože chyběl písemný doklad, nechťeli se Prusovi příbuzní vzdát a tak Ferdinand Gregor dal celou záležitost k soudu. Proces o Prusovo dědictví se táhl bezmála sto let. Až poslední Gregorův potomek Albert dal celou věc k nejvyššímu soudu. V den, kdy má být vynesena rozsudek, začne se o případ zajímat slavná, krásná, asi třicetiletá zpěvačka Emilia Marty. Poradí Albertovu právnímu zástupci dr. Kolena-tému, kde hledat testament starého Pruse a pošle mu i doklad o tom, že Ferdinand Gregor byl nemanželským synem Prusovým

16

mínky. Petruccio se svými přáteli obléhá dům, ale nakonec mu nezbyde, než podmínky přijmout. Podstatou těchto podmínek je Mariin požadavek, aby s ní Petruccio jednal jako s rovnocenným partnerem. Petruccio tedy podmínky přijme, ale v hloubi duše doufá, že Marii přece jen nějak přelstí. Vadí se s ní, když rozhazuje jeho jmění, předstírá nemoc, dá jí najevo, že už o ni nestojí a že raději odjede, předstírá dokonce i smrt, ale chytrá Marie dokáže každou situaci obrátit proti němu. A teprve v okamžiku, kdy už si Petruccio doopravdy zoufá, se s ním smíří, protože hlavním motivem jejího krocení byla láska. S Biančinou pomocí se jí podaří i obelstít otce a napálit Moroza, který v domnění, že podpisuje svou vlastní svatební smlouvu, podepíše prohlášení, že se Livie vzdává. A tak se i Livie může provdat za svého Rowlanda.

Francis Beaumont (1584—1616), anglický dramatik, představitel aristokratického směru v alžbětinském divadle. Jeho úzkým spolupracovníkem byl John Fletcher (1579—1625), který prý byl i spolupracovníkem Shakespearovým.

Veršovaná komedie, budovaná především na situační komice. Vhodná pro vyspělý soubor. dr

[8]

Blažek, Vratislav

TŘETÍ PŘÁNÍ

(1958)

Hra o prologu a čtyřech obrazech. 13 m, 5 ž, 1 holčička. Výprava: předscéna v parku, předscéna na ulici, kuchyň starého bytu, stylový obývací pokoj. Doba: současně pohádková — civil.

Petr, mladý doktor práv, nabídně neznámému dědečkovi v tramvaji místo. Dědeček mu dá zvoneček

s tím, že mu splní tři přání. Stačí jen zazvonit. Dvě příležitosti Petr zmešká, protože si přeje, aby se ten den nepracovalo. Když se přání splní — jde se manifestovat —, ověřuje si účinnost pohádkového dědečka na střelnici. Zatím však touží po bytu, po odpovídajícím pracovním uplatnění, po slušném výdělku, aby si jeho žena nemusela tolik odříkat. Marně přemýšlí, jak nejlépe využít poslední příležitosti třetího přání. Manželka mu vnukne přát si spokojený život. Byt, auto, slušný výdělek. Dědeček splní. Petr dostane krásný byt, vyhraje za sběr starého papíru auto, vyhraje ve sportce, dědeček zařídí i povýšení v zaměstnání, když namluví panu řediteli, že Petr jezdí s ministrem na kňoury. Ukazuje se však, že ani Petr, ani jeho žena, ač mají vše, po čem toužili, nejsou spokojeni. Navíc se Petr dozvídá, že jeho starý kamarád kritizoval v televizní anketě nekvalifikovanost lidí, kteří řídí naše hospodářství a život, a v důsledku toho byl vyhozen z práce. Volá dědečka, aby pomohl. Ten slíbí, ale pod hrozbou, že Petr přijde o všechno, co má: o byt, auto, postavení. Stačí jen zazvonit. Zazvoní Petr, nebo nezazvoní, ptá se v závěru kouzelný dědeček.

Vratislav Blažek (narozen 1925), spisovatel, divadelní a rozhlasový dramatik, textař písní, scénárista, jeden z mála českých současných satiriků. Divadelní hry: Král nerad hovězí, Kde je Kuťák, Příliš štědrý večer (1960). Filmové scénáře: Starci na chmelu, Dáma na kolečkách a Třetí přání (podle scénáře později vznikla stejnojmenná hra).

Třetí přání je satirická komedie na pohádkový námět. Vyžaduje přesnou stylovou nadsázku, v níž stará platná moralita, že jen výsledky vlastní práce a přímá páteř přinášejí člověku spokojenost, nabývá neobyčejně aktuální význam. zk

9

[9]

Bozděch, Emanuel

DOBRODRUZI

(1890)

Činohra o třech jednáních. 7 m, 1. ž. Výprava: síň na hradě Pražském. Doba děje: za vlády Rudolfa II.

Ke dvoru císaře Rudolfa II. se sjíždí i mnoho podvodníků a šarlatánů, kteří chtějí být pohodlně živi. Do jeho přízně se vetřeli nepraví astrologové Longocampanus a Altovianus, kterým byla pod jejich pravými jmény Spadone a Broccoli půda rodné Itálie příliš horká. Mají především politické záměry: císař římský je dosud svobodný a výhodný sňatek by podpořil upevnění mocenských pozic španělského a toskánského dvora, jichž jsou oba podvodníci placenými dohazovači. Tyto záměry nejsou po chuti Rudolfovu bratru Matyášovi, kterému může připadnout koruna jedině tehdy, zůstane-li císař neženat a bez dědiců. Pokouší se proto ve spolupráci s jezuitským řádem sňatek zmařit a vysílá k Rudolfovi svého člověka, zloděje a podvodníka Ruffiana, vydávajícího se za rytíře Gaspara. Ten získá na přímluvu jezuitského císařova zpovědníka místo prvního komorníka, pozná v obou hvězdářích své druhy z italských vězení, poštvě je proti sobě a chce je před císařem znemožnit, aby mohl bez překážek vykonat uložený úkol. Císaře Rudolfa upoutala prostá česká dívka Klára, prosebnice o milost pro svého ženicha, statečného vyznavače Husova učení, uvězněného za obranu bratrského sboru. Zdá se, že se císař do krásné dívky zamiloval a touží ji získat pro sebe. Nechce však být nespravedlivý k lásce obou mladých lidí a rozhodne se vyzkou-

šet odvahu a pevnost citu mladého husity. Dá mu milost pod podmínkou, že do tří dnů opustí české království. Je přesvědčen, že se mladík neodváží znovu přijet do Prahy pro Kláru. Několikadenní císařovy nepřítomnosti využije Gasparo, aby dovršil svůj záměr. Pod záminkou možnosti dalších přímluv u císaře ubytuje nic netušící Kláru v komnatách bývalých Rudolfových milostnic a doufá, že císař v dívčině blízkosti zapomene na nežádoucí nevěsty. Také oba hvězdáři se rozhodnou naplnit své poslání. V den císařových narozenin vyčtou z hvězd nejen jméno vyvolené královny manželky, ale zároveň i pravé jméno a „povolání“ svého kolegy a nezapomenou při té příležitosti ani na Gaspara. Rudolf je roztrpčen proradností svých služebníků a bolestně nese své osamění, protože Klára, kterou toužil milovat, odchází se svým ženichem, který pro svou lásku neváhal nasadit život.

Emanuel Bozděch (1841—1899), dramatik, dramaturg a kritik. Hry: Baron Goertz, Z doby kobilionův, Zkouška státníková, Světa pán v županu.

Dobrodruzi je jedna z posledních Bozděchových her. Autor se v ní pokusil o velké historické drama, místo monumentální fresky však vznikla jemná drobnokresba, která v sobě nese všechny znaky autorovy filosofie — nostalgickou ironií nad malostí velkého světa a nad lidskými poklesky drobných nymandů bojujících nečistými prostředky o místo na slunci. Charakteristickým rysem komedie je autorovo silné vlastenecké cítění. Komedie je vhodná pro úspěšnější kolektivy. §

V lesní samotě kdesi v severovýchodních Čechách žije penzionovaný profesor se svou ženou a dcerou v domě, který má mříže v oknech a vysokou zeď kolem dokola. Rodinu potkala před časem soukromá tragédie, nejstarší dcera utekla s milovaným mužem a nedala o sobě zprávu. Proto nesmí být mladší dcera, dvacetiletá Mimi, ani na chvíli sama a rodiče, zvláště úzkostlivý a přísný profesor, se snaží odstranit jí z cesty všechny překážky a uchránit ji od všech životních pohrom. Romantické dívce není tato úzkostlivá péče po chuti, tajně obdivuje svoji sestru a touží se jí podobat. Rodiče mimořádně odjíždějí na návštěvu a svěřují Mimi služebné Fance. Ale ani její hubatá starostlivost neuchrání Mimi od osudového setkání s Loupežníkem, podle cikánčiny věštby „zlodějem děvčat“. Tento mladík, který přišel neznámo odkud a jemuž není nic svaté, si podmaní Mimi svou dravou chutí žít a uchvacovat všechny sladké plody života, svou fanfaronskou lyričností i hazardérskou odvahou ubránit zjevnou lásku proti všem. Rodiče se vrací domů a začíná jejich zápas o Mimi, v němž jsou na jejich straně zákony i rodičovské právo. Loupežník, který si zákony určuje sám a ignoruje běžné normy společenského chování, se zamkne s Mimi v nedobytném domě, rozhodnut vydržet tak celý život. Toto bláznovské hrdinství se dotýká samých kořenů bytosti zatrpklého profesora, který chce změnit a sobě připodobnit všechny, u nichž shledává odvahu k jinému než sebeobětavému, krtčí černí a hnědou barvou práce vyplněnému životu. Není však v jeho moci udržet v rukou otěže osudů ani svých nejbližších. Právě střetnutí s Loupežníkem mu zjevuje trpkou pravdu vlastní osamělosti — jednu dceru neuhlídal, druhou

ztrácí a žena se mu odcizila. Nemůže-li být už nikomu potřebný, ztrácí i jeho vlastní život opodstatněný. — Jako deus ex machina se navrácí domů starší dcera s dítětem, opuštěná a zlomená. Láska, jež se zdála být věčná, pominula. Dochází k závěrečnému zvratu. Loupežník je lstí bojovné Fanky vypuzen z domu a zahrán na ústup. Po jeho odchodu však všem zůstává nezapomenutelná vzpomínka na vůni touhy, volnosti a naděje.

Lyrická komedie o nezměřitelných podobách lásky, o její pomíjivosti i trvání, o odvaze zachytit ji pro sebe alespoň na okamžik a o nekonečném smutku osamění. Ryze divadelní hra, plná humoru a lásky k člověku, s jedinečnou atmosférou a konfliktem dvou životních principů, je značně náročná a vhodná jen pro nejvýspěšnější soubory. §

[17]

Čapkové, Josef a Karel
ZE ŽIVOTA HMYZU

(1921)

Komedie o třech aktech s předehrou a epilogem. 24 m, 10 ž, kompars. Výprava: několik proměn lesa — azurový, zářící prostor motýlů — písčité kopeček kořistníků — mnohopatrová rudá budova mravenců. Próza i verš. Kostýmy.

Hru o hledání smyslu života otvírá bloudící a tápající člověk — tulák. Setkává se s protikladným Pedantem, snadno klasifikujícím svět podle vnějších znaků. Tak je navozeno první jednání — MOTÝLOVÉ — v němž „světová smetánka věčného páření“ je vyhraněně typizována, ať už povrchně poetickým mladým Felixem či sebejistým a zkušeným Otakarem a stárnoucím seladonem Viktorem, nebo oběma nestoudně flirtujícími motýlicemi. „... s tímhle mi dejte pokoj, tohle my, já-

Karel Čapek (1890—1938), český novinář, romanopisec, dramatik, překladatel. Romány: Krakatit, Hordubal, Povětroň, Občejný život, Válka s mloky, První parta. — Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy, Dášenka čili život štěněte. — Italské listy, Anglické listy. — Hovory s T. G. Masarykem, Mlčení s T. G. Masarykem. — Dramata: Lásky hra osudná (s bratrem Josefem), Loupežník, R. U. R., Ze života hmyzu (s bratrem Josefem), Věc Makropulos, Adam stvořitel (s bratrem Josefem), Bílá nemoc, Matka. — Vynikal ve všech literárních žánrech, působil také krátce v profesionálním divadle jako dramaturg a režisér. Jeho umělecky mistrovské dílo, prodchnuté ideály humanity a demokracie, je stále živé u nás i jinde ve světě. Josef Čapek (1887—1945 v koncentračním táboru), malíř, scénický výtvarník, spisovatel a vykladač zvláště jednoduchých forem umění. Spolupracoval na některých dramatech se svým bratrem. — Prózy: Stín kapradiny, Kulhavý poutník. — O umění přírodních národů.

Lásky hra osudná je duchaplná, poetická, neprávem opomíjená hříčka ve stylu komedie dell'arte. Hodí se pro vyspělejší soubory, zejména mladé a studentské. Má rozsah větší aktovky. — Literatura: Doslov Jana Kopeckého ke knižnímu vydání v Čs. spisovatelů (1959).

[15]

Čapek, Karel

R. U. R.

(Rossum's Universal Robots, 1920)

Kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích. 11 m, 4 ž, větší kompars. Výprava: kancelář, salón, laboratoř. Kostým: civilní. Doba děje: dvacátá léta XX. století.

Centrální ředitel Harry Domin provází po ostrově, na němž se vyrábějí roboti — umělá levná pracovní síla, zvidavou Helenu

Gloryovou. Netuší ještě, že sinamlouvá svoji budoucí ženu, která v touze, aby robotům někdo vdechl také lidský cit, způsobí tragédii. Milována a obdivována postupně všemi zástupci centrálního ředitele, touží tato tragická postava hry, sama bezdětná, uprostřed zmechanizované výroby i života, po plodnosti a dělnosti, po lidské opravdovosti a citovosti. Proto si přeje, aby někdo vdechl robotům také lidský cit. Když k tomuto polidštění dojde, nabývají roboti nelidské nenávisti a všech návyků úskočné civilizace. Helena totiž zapoměla, že svět, ve kterém žije, není lidský, že je jen vypočítavý a v tomto smyslu nelidský. — Roboti se proti neplodným lidem vzbouří a jejich výrobci — s výjimkou člověka práce, stavitele Alquista — hynou. Člověk práce — Alquist znovu stvoří na troskách starého světa život. Ne náhodou se jím vytvořená robotka — člověk jmenuje Helena.

Fantastická hra, komedie i drama moderního světa, nejružnějším způsobem v minulosti vykládaná. Chápe roboty jako masu, dav, který neměl myslet, jen hodně pracovat, aby lidstvo brzy žilo v ráji. Lidská nečinnost — ráj — se však prokázala jako tragická. Proto musela být smetena společnost, která stvořila s nečinností neplodnost a nemyslní masu. Na jejích troskách se počíná nový život z lásky. Robot Prímus a robotka Helena jsou Adamem a Evou, kteří to mají zkusit znova a lépe.

[16]

Čapek, Karel

LOUPEŽNÍK

(1920)

Komedie. 12 m, 5 ž. Výprava: lesní palouk, v pozadí patrový dům s balkónem, obehnaný vysokou zdí s těžkými vraty. Kostým: civilní.

[10]

Calderon, de la Barca
Pedro

ZALAMEJSKÝ SUDÍ

(El alcalde de Zalamea, 1640)

Drama o třech dějstvích. Přeložil Jindřich Hořejší. 13 m, 3 ž, kompars. Výprava: ulice v Zalameji, podkrovní světnice, jiná světnice, u lesa. Doba děje: druhá polovina 16. století. Ve verších. DILIA. Také v knize Překlady Jindřicha Hořejšího (SNKLU 1965). Další překlad: Jaroslava Pokorného, DILIA.

Do Zalameje přichází oddíl vojska. Kapitán se ubytuje u sedláka Crespy, který má krásnou dceru Isabelu. Ale ta se před ním skrývá. Při pronásledování jednoho vzpurného vojáka vnikne kapitán do její světnice. To popudí jejího otce a bratra Juana a dostanou se s ním do hádky. Zakročuje plukovník Don Lope a nařizuje, aby se kapitán odstěhoval a sám přebírá jeho místnost. Když si plukovník při večeři s rodinou Crespovou nařká na bolesti v noze, začnou do toho kapitánovi pomocníci s dostaveníčkem pro Isabelu. Chtějí ji vylákat ven. Plukovník se rozčílí a také Crespo a Juan se vyhrnou ven a zaženou je. Vojsko odchází. Při loučení dává plukovník Isabele skvostný křížek. Kapitán využije pohody u Crespových a toho, že Juan odešel s vojskem, přepadne je a Isabelu unese. Juan, který se přišel již v uniformě s rodinou rozloučit, se o tom dozvídá. Zneuctěná Isabela osvobozuje spoutaného otce a líčí, jak byl její svůdce Juanem těžce zraněn a odnesen zpět do obce. Přichází písař s oznámením ke Crespovi, že byl zvolen sudím pro estremadurský kraj. V té funkci jde Crespo za kapitánem a zapřísahá ho, aby záležitost s Isabelou čestně ukončil. To kapitán odmítá a

odvolává se na vojenský soud. Ale Crespo je teď ve své funkci neoblomný a ani plukovník nic nezmůže. Ozbrojení venkované chrání radnici proti vojákům, kteří chtějí osvobodit kapitána. Přichází průvod králův. Ten vyslyší spor, souhlasí s rozsudkem — trestem smrti, a Crespu ustanovuje doživotním soudcem v kraji.

Pedro Calderon de la Barca (1600 až 1681), španělský dramatik, mistr svého oboru. Vedle množství náboženských her (autos sacramentales) má řadu vynikajících se světskou tematikou. Vedle zde uváděných ještě zvláště Život je sen.

Zalamejský sudí je skvělá hra o cti ženy, kterou brání její otec proti přesile. Je tak mistrovsky napsána, že při poctivé snaze dobrého souboru je úspěch u publika zaručen.

[11]

Calderon, de la Barca
Pedro

DÁMA SKŘÍTEK

(La dama duende, 1629)

Hra o třech dějstvích s proměnami. Přeložil Jindřich Hořejší. 5 m, 5 ž. Výprava: před domem dona Juana, pokoj dona Manuela, pokoj doni Angely. Doba děje: 17. století. Ve verších. Vydala DILIA. Také ve sbírce Překlady Jindřicha Hořejšího (SNKLU 1965).

Don Manuel se svým sluhou Kosmou přicházejí v noci do Madridu a hodlají přenocovat u Dona Juana. Doña Angela se služkou Isabelou prchá před svým pronásledovatelem a prosí Manuela, aby ho zastavil. V souboji je Manuel zraněn. Objeví se tu Don Juan, ten pronásledovatel je jeho bratr Luis a tak vše skončí smírem a pozváním do domu. Angela je mladá, krásná vdova, sestra Juanova a Luisova, a bydlí s ni-

mi. Zajímá se velmi o svého ochránce. Isabela jí prozrazuje, že bydlí v sousedství, že jeho byt je oddělen od jejího jen skříní, která se dá odsunovat. Obě pak navštěvují hostův pokoj. Angela si s ním koresponduje jako záhada. neznámá. Změny v pokoji děsí Kosmu, který v tom vidí řádění skřítka. Dokonce jsou ženy přistiženy a chyceny, ale zase záhada ve tmě zmizí. Aby se Angela mohla sejít s Manuelem, vyveze ho na schůzku a v nosítkách ho dá oklikami donést do jejich domu, aby netušil, že je v domě hostitelově. Setkává se s Angelou a její přítelkyní Beatricí, kterou miluje Juan. Když se sem dobývá Juan, velmi přísný na pověst sestřinu, uklidí rychle Angela Manuela do vedlejší místnosti, kde mu Kosma prozrazuje, že je doma, že je to jeho místnost. Když Juan odešel od Angely, jde Isabela pro Manuela, ale ve tmě přivede Kosmu. Luis něco tuší. Pátrá po nějakém muži, pro kterého to všechny ženy zde tak vystrojily. Když patří Manuela, vyčítá mu zneužití pohostinství a zve ho na soubor. Do toho však vchází Angela s Juanem a vše se vysvětlí. Tři svatby z toho budou, i Kosmova. Ten se teď už nebojí skřítka, a vezme si Isabelu. Básnická mistrovská hra z těch, kterým se říká komedie pláště a meče. Není technicky náročná, vyžaduje pečlivou práci na textu.

kr

[12]

Cervantes

Saavedra, Miguel de

ZÁZRAČNÉ DIVADLO

(El retablo de los moravillas)

Veselohra — mezihra. Překlady. B. Kyselý; J. a O. Fischerovi [v knize Numancie]. 8 m, 3 ž, kompars. Výprava: divadelní pódium. Doba děje: renesance.

Majitel loutkového divadla Chanfalla cestuje se zázračným divadlem. Ve všech obcích namlouvá divákům, zvláště představitelům veřejného života, že dosud nevidané výjevy spatří jen ti, kdož mají čestný původ. I když nikdo nevidí nic, sugesce čestnosti působí: všichni vidí všechno, co se jim jako předvádí. A když uprostřed produkce ohlásí vojenský ubytovatel příchod vojska, předákům obce se zdá, že i vojáci jsou součástí zázračného divadla. Ti však jsou skuteční, takže představitelům veřejného života jedné ze španělských obcí 16.—17. století zbude jen výsměch a tvrdcům zázračného divadla naděje, že zítra budou moci hrát pro celou obec.

Cervantes [1547—1616] vyšel ze světelného hmotného prostředí; mnoho dramatických i literárních postav si protřpěl na své vlastní kůži. Byl to autor četných literárních lásek, pštoval i poezii, až konečně dosáhl největšího úspěchu v próze. Cervantesova dramatická tvorba je však podnětná i pro dnešního diváka, protože je kromě španělské lokality, kterou je určována, věčná svými všelidskými náměty a ve zde doporučených titulech i ve stavební stránce schůdná na dnešním jevišti. Je to divadlo!

Zázračné divadlo je jednou z mezihry, vlastně malých divadelních forem, které se hrály o přestávkách mezi vážnými kusy. Cervantes tyto mezihry dovedl ve své době k dokonalosti. Jsou to momentky z denního života, umocněné divadelní imaginací. Satirické vidění života mu v mezihrách pomáhá odhalovat neschopnost představitelů veřejné moci, rasové i náboženské předsudky, postavení ženy v manželství aj. V mezihrách, které lze vhodným výběrem složit v jeden večer nebo je hrát samostatně tam, kde toužíme v krátkém čase pobavit diváky, najdeme dále zejména: U soudu o rozvod, Bdělý 12

strážce a Jeskyně v Salamance. fi

[13]

Cervantes

Saavedra, Miguel de

LIŠÁK PEDRO

(Pedro de Urdemalas)

Veršovaná komedie se zpěvy a tanci o třech dějstvích (10 obrazů) v překladu a úpravě J. a O. Fischerových. Hudba J. F. Fischer. 19 m, 8 ž, kompars. Výprava okraj španělské vsi, soudní síň, před domem, cikánský tábor, před vdovným domem, před oponou, parčík před zámečkem, hospoda, před lesním zámečkem. Doba děje: renesance. Druhý použitelný překlad: Jindřich Černý a V. Hvizdala. Dilia. Verš.

Osou komedie je postava Pedra, která pochází ze španělských lidových pověstí. Pedro se pro svůj nízký původ protlouká životem, jak se dá. Neztrácí humor ani hlubokou lidskost. Je z rodu Figarů, Enšpíglů a jiných bystrých taškářů. Přes všechny trampoty, spojené názorově se světem cikánské volnosti, stane se hercem, aby sloužil lidem.

Autor slavného Dona Quijota zde nevytváří ryze zápletkovou komedii, více si hledí prokreslení charakterů. Verš je melodický, lehce zvládnutelný. Hra působí barvitým a rušným prostředím. Hodí se pro soubory, které touží uvést na své jeviště hodnotnou hru se zpěvy a tanci. fi

[14]

Čapkové, Josef a Karel
LÁSKY HRA OSUDNÁ

(1910)

6 m, 2 ž. Výprava: scéna lepšího divadla, stylizované kostýmy postav komedie dell'arte. Doba děje: současná. Próza i verš.

Prológ představuje obecnostu členy herecké společnosti, kteří mají sehrát představení. Když dojde k Brighellovi a představuje ho jako dobrého člověka, lyrický Gilles bouřlivě protestuje, neboť ví, že Brighella nejen kreslí, píše a pod rukou prodává pornografie, ale vodí dokonce za provizi ke staré Zerbíně venkovské pány, a ta je přivádí ke krásné Isabelle. Na tuto informaci reaguje podrážděně i hrdiný Trivalin. Prológ však své herce uklidní a představení začíná krátkým komickým výstupem Dottora a Scaramouche. V další scéně Gilles i Trivalin odmítají hrát s Brighellou. Ten však oběma sdělí, že Isabella by nadále chtěla žít jen s jediným mužem. Nejprve namluví Brighella Trivalinovi, že on je tím vyvoleným, koho Isabella miluje, a že by ji měl získat podplacením Zerbíny. Brighella je prý mu ochoten dokonce půjčit peníze na směnku. Hned nato však radí Gillesovi, že by se měl o Isabellu ucházet především on pro krásu své lyrické duše. Gilles pak zmatené a nic nechápající Isabelle vyznává ve verších své city. Je vyrušen Brighellou, který jej varuje před Trivalinem a doporučuje mu, aby Isabellu pro jistotu unesl. Gillesův souhlas však ihned oznámí Trivalinovi. Ten varuje Isabellu a navzájem si vyznají lásku. Po duchaplném komickém intermezzu Dottora a Scaramouche přichází Gilles, dostává se do sporu s Trivalinem a ostatní herci jen stěží zabrání rvačce. Spor pokračuje, zaplete se do něho i Brighella, a když jej Trivalin vyzývá na soubor, Brighella uhýbá a rukavice nahodile zasáhne Gillese, který soubor přes domluvy ostatních přijímá a je v něm zabit. Zatímco umíraje přednáší své poslední lyrické verše, shání vítězný Trivalin Isabellu. Tu si však před chvílí odvezl pan Brighella.

s o u č a s n é s v ě t o v é d r a m a



[Aleš Fuchs] Jean-Paul Sartre aneb Svět, který máme

V Sartrově hře **Dábel a pánbůh** říká jedna postava tuto větu: „Jak trpíš tím, že jsi člověk.“ Sartre v závěru své autobiografické knihy **Slova** píše: „... nikdy jsem se nepokládal za šťastného majitele „talentu“: šlo mi jediné o to, abych se spasil — s prázdnými rukama a prázdnou kapsou — prací a vírou.“

Můžeme tedy obě citace spojit. Také Sartre trpí tím, že je člověk, chce se proto spasit prací a vírou. Spasit? Před kým? Před Bohem?

Chce se spasit před sebou. Člověk je totiž ve své podstatě svobodný a je sám strůjcem svého osudu. Tady někde, u těchto úvah, začíná Sartrova filosofie existencialismu. Sartre je především filosof, jeho romány, filmové scénáře, občasně exkurze do politického dění, jeho eseje a dramata jsou vlastně projekcí Sartra-filosofova. Sartre-dramatik shledává živý jevištní materiál pro své filosofické myšlení. Diskutuje přes postavy sám se sebou. Jeho existencialismus procházel změnami a je nad možností této úvahy zdržet se podrobněji u Sartra-filosofova. Ostatně setkáme se s ním v každé jeho hře, téměř každý jeho dialog je protkáan existenciálními úvahami o bytí a nebytí člověka, o svobodě a nesvobodě, o dobru a zlu.

Sartre je z těch intelektuálů, kteří se snaží nějak poodhalit roušku tajemství, kterou pokrývá „případ člověk“. Lidstvo prochází svým věkem, bojuje za mír či připravuje novou válku — a filosofové světa si ve svých tichých pracovnách lámou hlavu nad tím, proč je to tak, jak to je? Kdo je strůjcem

zákonitostí světa? Kdo stanoví hranice slušnosti, morálky a cti?

Před lety napsal Sartre studii nazvanou **Existencialismus je humanismus**. Píše v ní mimo jiné: „Bůh neexistuje, a z toho je třeba vyvodit všechny důsledky. Existencialista je v ostré opozici proti jistému druhu laické morálky, která by si přála potlačit Boha s výdaji co možná nejmenšími... Ale jestliže Bůh neexistuje, nic se ještě nezmění; znovu nalezneme stejné normy počestnosti, pokroku, humanismu a uděláme z Boha zamlčenou hypotézu, která země klidně a sama od sebe. Existencialista naopak myslí, že je velmi nepřijemné, že Bůh neexistuje, neboť s ním zaniká všechna možnost nalézt hodnoty v inteligentním — pomyslném — nebi: není již apriorního dobra, protože není již nekonečného a dokonalého svědomí, které by je myslilo; nikde není psáno, že dobro existuje, že je nutno být počestným, že se nemá lhát, protože jsme právě tam, kde jsou jen lidé. Dostojevskij napsal — „Kdyby Bůh neexistoval, vše by bylo dovoleno“. Zde je výchozí bod existencialismu.“

Vraťme se však alespoň stručně k Sartrově biografii. Narodil se 2. června 1905 v Paříži. Jak sám říká, byl všemi zbožňován a každým odmrštěn. Obouvali mu střevíce, kapali do nosu, kartáčovali a myli, oblékali a svlékali — a on si hrál na rozumného. Prý neplakal a nedělal rámus, ale zato byl už ve čtyřech letech přistížen, jak solí zavařeninu. Začal svůj život mezi spoustou knih v dědečkově pracovně. Neuměl ještě číst, ale měl k nim úctu.

A u knih, jak říká, zůstane asi až do smrti.

Vystudoval gymnasium, později získal universitní diplom a v roce 1931 byl jmenován profesorem filosofie v Havru. O dva roky později se však stává stipendistou Francouzského institutu v Berlíně a píše svou první filosofickou práci, kterou vydává v roce 1936. V následujícím roce publikuje novelu **Zed**, která byla v roce 1967 zfilmována režisérem Serge Roulettem a uvedena dokonce na festivalu v Benátkách. Budiž podotknuto, že bez valného ohlasu.

V roce 1938 píše román **Hnus**, ale již v dalším roce musí přerušit veškerou svou práci, je mobilizován, v následujícím roce dokonce uvězněn, v roce 1941 osvobozen, demobilizován a vrací se ke své práci. Stává se profesorem na Condorcetově lyceu. V roce 1943 píše hru **Mouchy**, v roce 1945 vydává román **Cesty ke svobodě** (vyšel kdysi i česky, později zatracován a vylučován z knihoven). Ve stejném roce — 1945 — napsal Sartre i další hru, nazvanou **S vyloučením veřejnosti**. Současně opouští místo profesora a odjíždí jako novinář do USA. Hodně jezdí po světě, byl také v Africe a Sovětském svazu.

V roce 1946 píše filosofickou práci **Existencialismus je humanismus**, drama **Mrtví bez pohřbu**, **Počestná děvka** a **Úvahy o židovské otázce**, které se nedávno objevily i česky.

V roce 1948 napsal tehdy světově diskutované a v socialistických zemích mnohde dodnes do klatby uvržené dra-

ma **Špinavé ruce**. Hru **Đábel a pánbůh** napsal v roce 1951, **Vězně z Altony**, zfilmované italským režisérem Vittorio de Sicou, vytvořil v roce 1959, v roce 1984 publikuje své memoáry nazvané prostě **Slova**.

Žije nyní v Paříži, se svou manželkou, neméně věhlasnou spisovatelkou Simone de Beauvoirovou. Z jejího díla jsme u nás kdysi vydali **Krev těch druhých** a nedávno, s mnohaletým opožděním, román **Mandarini** a studii **Druhé polhlaví**. Ačkoli valná část jejího díla, stejně jako Sartrovy filosofické spisy, zůstává většinou neznámá. V roce 1968 vyšla Sartrova studie **Marxismus a existencialismus**, poslední překlad z díla Sartra-filosofo.

Pokud jde o dramatickou tvorbu, vyšlo v nakladatelství Krásné literatury v roce 1962 pět Sartrových her, samozřejmě ještě podivně vybraných a s dogmatickým úvodem André Wurmsera. Orbis se však přičinil o vydání dalších dvou svazků. V roce 1964 vyšly samostatně **Mouchy** a v roce 1967 tři další hry, mezi nimi i tolik diskutovaná hra **Špinavé ruce**.

A teď dejme slovo Sartrovi.

Reportér:

Největší část vaší autobiografie **Slova** vznikla kolem roku 1954! A vy říkáte: „Už deset let jsem člověkem, probouzejícím se z dlouhého, hořkého a sladkého bláznění“, znamená to, že máme tuto jakousi vaši proměnu klást právě do roku 1954?

Sartre:

Ano. Tehdy jsem byl v důsledku politických událostí živě zaujat svými vztahy ke komunistické straně. Když jsem byl vržen do ovzduší činu, začal jsem pojednou jasně vidět určitou neurózu, která ovládala celé moje dosavadní dílo. Předtím jsem nebyl s to ji rozpoznat, protože jsem žil v ní. Simone de Beauvoirová vytušila tyto příčiny dříve než já. Vlastností každé neurózy je, že se vydává za něco přirozeného. Klidně jsem se domníval, že jsem stvořen k psaní. Protože jsem potřeboval ospravedlnit svou existenci, učinil jsem z literatury absolutno. Trvalo mi třicet let, než jsem se této myšlenky zbavil. Když mi vztahy ke komunistické straně poskytly nutný odstup, rozhodl jsem se napsat svou autobiografii. Chtěl jsem ukázat, jak člověk může od literatury, považované za posvátnou, přejít k činu, který nicméně zůstává činem intelektuála.

Reportér:

Při četbě vaší knihy se člověku zdá, jako byste litoval, že jste si byl nucen zvolit literaturu.

Sartre:

Pravda je, že v roce 1954 jsem toho málem litoval. Byl jsem nově obrácený na víru v jiném světě. Bezmála padesát let jsem snil svůj život. Ale ve **Slovech**, knížce o níž mluvíme, se ozývá dvojitý tón: ozvěna tohoto odsudku a po-

levení v této přísnosti. Nevydal jsem autobiografii dříve a v radikálnější podobě proto, že jsem ji považoval za přemrštěnou. Není správné vláčet nešťastníka bahnem jen proto, že píše. Ostatně mezitím jsem si uvědomil, že i čin má své nesnáze a že člověk k němu může být přiveden neurózou. Politika nespasí o nic víc než literatura.

Reportér:

A co ho tedy spasí?

Sartre:

Nic. Nikde není žádná spása. Představa spásy v sobě obsahuje představu absolutna. Čtyřicet let mne podněcovalo absolutno, neuróza. Absolutno zmizelo. Zbývají nespočetné úkoly, mezi nimiž literatura nemá žádné výsadní postavení. Tak je třeba chápat mou větu: „Nevím už, co si počít se životem.“ Lidé se mylíli, pokud jde o smysl této věty, spatřovali v ní výkřik zoufalství, stejně jako ve větě Simony de Beauvoirové: „Jsem okradena.“ Používá těchto slov, aby naznačila, že žádala po životě absolutno, které v něm nemůže najít. Zaujíímáme stejné hledisko. Nejsem o nic zoufalejší než ona. Ostatně, vždycky jsem byl optimista, dokonce až příliš...

Reportér:

První sartrovský svět, svět **Hnusu**, rozhodně nebyl růžový. Přestal jste vidět svět v tomto světle?

Sartre:

Ne, svět zůstává černý. Jsme živočišové postižení neštěstím... Ale jsem s těmi, kdo si myslí, že všechno půjde lépe, až se svět změní...

Reportér:

Odmítáte tedy Beckettův svět odsouzený k ztracení?

Sartre:

Beckettovi se obdivuji, ale jsem na prsto proti němu. Nehledá žádné zlepšení. Proti tomu můj pesimismus nebyl nikdy změkčilý. Od té doby, co jsem psal **Hnusu**, snažil jsem se vytvořit nějakou morálku. Jenže nejprve je třeba, aby se všichni lidé mohli stát lidmi tím, že se zlepší jejich existenci podmínky, a teprve potom bude možné vypracovat nějakou všeobecně platnou morálku. Začnu-li tím, že jim řeknu: „Nepromluvíš krivého svědectví“, není už možný žádný politický čin. Na čem záleží především, je osvobození člověka.

Sartrovým hrám je nejčastěji vytýkáno, že jsou napsány „à la these“, tedy že autorova myšlenka, určitá teze, kterou chce sdělit, je vždycky prvotní a postavy jen dialogizují či dramatizují tuto apriorní tezi. Jakkoli se tomu autor brání, jevíš se mnohdy takovou kon-

strukci zřetelně odhalí. Sartrovy hry jsou ostatně vždycky vynikající literaturou a jen sporadicky dobré divadlo. **Vězně z Altony**, inscenace v Národním divadle, toto mínění před časem svrchovaná potvrdila. Ačkoliv inscenace hry **Đábel a pánbůh**, režisovaná Josefem Pálkou v bratislavském Národním divadle a nedávno přenášena i televizí, naopak dokázala, že Sartre je i dramatik schopný stvořit skutečný divadelní svět, nezátížený jen konstrukcí holých úvah.

Ať tak či onak, ze všeho nejméně nás láká zabývat se stavbou a vůbec estetikou Sartrova **divadla**, máme-li před sebou tak krásně složitou a přitom vlastně zákonitě jednoduchou Sartrovu divadelní filosofii. Sartre-dramatik je služebníkem Sartra-filosofo. Ale Sartre jako divadelní filosof má své zvláštnosti, neboť drama má své vlastní zákonitosti a svůj svébytný svět, jemuž se musí přece jen podříditi i osobnost Sartrova.

Sartra jako autora zajímají nikoli životy postav, nýbrž jejich názory a filosofie. Sartre nepopisuje prostředí, nevypráví příběh jen proto, aby něco „lčil“ či barvitě dramatizoval. Řeší lidské situace. Člověk se dostává stále do určitých situací a realizuje svůj život řešením těchto situací. Možnost volby jednotlivé situace řešit, je základní otázka existencialismu. Dialog je proto Sartrovi vynikající formou jak vyslovit možnost volby na jistou dramatickou situaci.

Ve hře **Za zavřenými dveřmi** jsou tři postavy, dvě ženy a muž, odsouzení žít v cele čtyř stěn, v hrobě pokoje, z něhož není úniku. Drama **Mrtví bez pohřbu** mají podobnou základní situaci, vzbuřenci jsou vrženi do vězení, odkud je po jednom volají k surovým výslechům, zatímco oni mezi sebou vedou dialogy o pravdě svých činů. Anglická filmová verze hry **Za zavřenými dveřmi**, jakkoli sugestivní, přece jen silně odhaluje Sartrovu totální dramatickou závislost na podobě hry jako diskusí kolem jedné základní situace. O postavách jeho her víme zpravidla málo nebo nic, poněvadž není důležité, jací byli a co dělali, důležité je, jací jsou **nyní** a před jakou situací jsou postaveni. Minulost člověka, lidská zkušenost a poznání, se promítá do naší přítomnosti, ale člověk tím, že se setkává stále s novými situacemi, vlastně řeší svůj život vždy poprvé a vždy nově. Zkušenosti jsou bezcenné. Proto je — zdá se — člověk nepoučitelný.

Jednou z hlavních otázek, pronásledujících Sartrovy postavy, ať už je to Hugo či Hoederer ve hře **Špinavé ruce**, Goetz v dramatu **Đábel a pánbůh** či jiní, je problém dobra a zla, otázka čistoty a neposkvrněnosti lidských činů.

Ale dejme opět slovo Sartrovi.

Reportér:

Svého času jste přijal předsednictví známého Russelova tribunálu. Chcete si snad tímto způsobem zabezpečit vlastní čisté svědomí, pokud jde o válku ve Vietnamu? Nebo to snad má být gesto pro vlastní reklamu, čemuž osob-

ně nevěřím... Nebo se skutečně domníváte, že takový tribunál může mít nějaký vliv?

Sartre:

Nemyslím, že by mohl být dokonale účinný. Nedomnívám se, že by mohl zastavit válku obyčejný tribunál. Ale myslím si, že musíme splnit své poslání: tento tribunál má totiž studovat fakta... Jakmile tuto úlohu splníme, budeme moci odsouzení vietnamské války skutečně zdůvodnit...

Reportér:

Stalo se vám už, že jste najednou opustil nějaký svůj politický názor, který jste v posledních dvaceti letech zastával?

Sartre:

Nestalo. Občas jsem se ocitl v kritickém postavení vzhledem k Francouzské komunistické straně, občas to bylo zase naopak. Ale byl jsem jejím druhem v boji a všeobecně můžeme říci, že jsem stále jsem.

Reportér:

Nikdy jste nezaujal postoj k čínské revoluci a pokud vím, nikdy jste nebyl v Číně. Nezaujal jste žádné stanovisko vědomě, nebo jste k tomu jen neměl příležitost?

Sartre:

To jsou celkem dvě odlišné otázky. Za prvé: V Číně jsem byl. Přijali mě tam obdivuhodně, byl jsem tam celé dva měsíce. Ale to už je dávno. Tuším v roce 1954... Od té doby uplynulo mnoho vody, než abych mohl podle svých tehdejších zkušeností a poznatků dělat nějaké závěry o dnešní kulturní revoluci v Číně. Druhá otázka je, proč jsem nezaujal stanovisko? Odpovídám: zcela záměrně. Nechci se postavit ani pro, ani proti z docela jednoduchého důvodu: nejsem vůbec informován. Všechno, co se nám říká, jsou většinou klevety, dříve či později nějak dementované. Abychom mohli k tomuto problému zaujmout nějaký postoj, potřebovali bychom obsáhlejší informace. Určitě je dříve či později mít budeme. Jenže, je v Číně skutečně občanská válka? Nebo naopak, je to všechno z propagandistických důvodů nafouknuté? Nebo jde o velmi složité vztahy a přehnaná je forma, kterou se nám všechno podává? Vstí na ulicích Kantonu skutečně oběšenci, nebo to není pravda? Podle mého soudu to pravda není, protože poslední svědkové tvrdí, že je neviděli. Zkrátka vidíme, že z textů, které jsou nám narychlo a špatně tlumočeny, nemůžeme nic skutečně pochopit. Má to všechno nějaký smysl, hluboký smysl, některé záporné aspekty, ale docela pravděpodobně i některé kladné aspekty. Ale k tomu nemohu zaujmout stanovisko, neboť o tom nic nevím.

Autor:

Ve hře *Špinavé ruce* stojí proti sobě mladíček intelektuál Hugo, který se vytrhl své dobře situované třídě a stal se uvědomělým komunistou levičáckého typu. Radikál, odmítající kompromisy, muž ve stylu „účel svěť prostředky“. Říká: „Každý člověk dokáže zabít, když strana příkáže.“ Rozvázný lidový funkcionář Hoederer na to odpovídá: „Je třeba zabít lidi, kteří si nemyslí to, co my?“

Před dvaceti lety viděli mnozí radikálové na Západě právě v Hugovi kladný typ, zatímco komunistické strany socialistických zemí poukazovaly na to, že Sartre zkrsluje problémy strany, že dokonce špiní její ideály. Po dvaceti letech však čtete tuto hru s jistými rozpaky. Problémy jsou jiné. I když ponecháme stranou věrojatnost obou typů, příliš zjednodušeného intelektuála a poněkud nadnesenou postavu dělnického vůdce, který má skutečně, jak se autor přiznává, víc autobiografických črt. Tedy ponechme tato fakta stranou. Dnes nás na hře zajímá spíš úvaha o taktice, jak prosazovat pokrok. Sartre sám říká: „Začnu-li tím, že jím řeknu „Nepromluvíš křivého svědectví“, není už možný žádný politický čin.“

Jinými slovy?

Hoederer říká: „Strana je vždycky jen prostředek. Cíl je dobytí moci...“ A dál: „... i v naší straně se vždycky trochu lhalo!“ A konečně: „Čistota je idea fakiřů, má se vládnout ve stavu nevinnosti?“

Sartre straní *taktizování*, nikoli vraždám, svatým cílům, nikoli však dosažených nečistými prostředky. „Křivě svědčit“ neznamená likvidovat člověka, který si nemyslí to, co já. „Křivě svědectví“ patří taktice. Politická likvidace je doménou zla. A prosazovat dobro zlem se rozhodl jedině hrdina Sartrovy hry *Špinavé ruce*. Lidé si totiž sami od sebe někdy na dobro ne a ne zvyknout...

Sartre:

— Požadují, aby se nezavíraly oči před skutečností a před základními problémy. Udivuje mne, že celá naše literatura není zabarvena hladem světa, atomovou hrozbou, odcizením člověka a lidskou nesvobodou...

— Jediným kritériem dŕla je jeho platnost: aby strhávalo a aby vytrvalo.

— Nedává-li člověk svůj život za něco, skončí tím, že ho dá pro nic.

— Jsem člověk, Jupiter, a každý člověk si musí najít svou cestu.

— Literatura, stejně jako morálka, potřebuje mít všeobecnou platnost.

— Domnívám se, že dnes čtenáři ztrácejí zájem o román, což patrně vyplývá z toho, že se spíš zajímají o historická fakta a události.

— Jsem pro demokracii, ale pro demokracii sociální, což je rozhodně něco jiného než demokracie parlamentní.

— Změnil jsem se, jako se mění každý; v mezích jisté stálosti.

— Dlouho jsem pokládal pero za meč. Nyní znám naši omezenost.

— Lidé jsou bezmocní jen tehdy, jestliže to sami připustí.

Autor:

Narodili jsme se, abychom zemřeli. Tohle je jediná volba mimo člověka. Existenciální situace jsou však ty, které může člověk svou volbou řešit, nějak ovlivnit. Tedy — podle Sartra — všechny situace ostatní. Alternativa dobra a zla je vlastně základní situací, jakou si člověk musí zvolit. Přesněji řečeno: která stojí neustále před ním. Tuto alternativu řeší titulní postava hry *Špinavé ruce*, dobrodruh, skvělý vojevůdce, titan, cynik, vrah a smilník Goetz takto: Protože trpí tím, že je člověk a že nese kamsi do neznáma svou lidskou ideu, uskutečňuje svůj život pomocí zla. „Člověk musí zabít to, co miluje,“ říká. Zlo bylo tím jediným, proč žil. Ale tato cesta jeho života, jak brzy pochopil, nikam nevedla. I rozhodl se, že když už všechno zradil, ale bezvýsledně, bez výsledků, že zradí zlo. Začal tedy konat dobro. Jenže všechno se nakonec obrátilo proti němu. Byl překvapen jak je těžké prosadit dobro. Cítil se stejně jako předtím strašně opuštěný. „Chci být člověkem mezi lidmi,“ říkal. „Já vím, že je to to nejtěžší.“

Goetzův příběh končí tak jako začal. Znovu se vrhá do náručí zla. Staví se do čela armády a vede vojáky do boje. Je-li nějaký Bůh, je člověk nic. „Jenže Bůh, to je osamělost lidí,“ říká Sartrov hrdina.

Jupiter ve hře *Mouchy* říká: „Když jednou propukne v duši člověka svoboda, bohové proti takovému člověku nic nezmohou. To je už lidská záležitost; záleží na ostatních lidech — jenom na nich — jestli ho nechají běžet nebo ho zardousí.“

Orestes v tomto příběhu podle antické *Elektry* přichází (stejně jako kdysi po něm Hamlet) mstít vraždu svého otce. Jenže božstvo i lidé se postaví proti němu, ve své otupělé poplatnosti strachu ze zla, a Orestes nakonec opouští Argos, aby se vydal jako potulný krysar flétnísta pryč ze svého rodného města. „Spravedlnost je lidská záležitost. Nepotřebují žádného boha, aby mne o ní poučoval.“

Sartrova dramata jsou svébytný svět. Snaží se v nich prozradit lidem, že jsou od přírody svobodní a že záleží jen na nich, dozvědí-li se to vůbec kdy a jaké závěry z toho vyvodí. Jestliže totiž člověk nemůže oddálit svou smrt, může si zvolit svůj život, říká Sartre.

Může vždy a za všech okolností? ptejme se. Friedrich Dürrenmatt kdesi myslí dobře poznamenává, že v moderní společnosti zbývá člověk především sám sobě.

Své memoáry Sartre končí: „Člověk se může zbavit své neurózy, nemůže se však vyléčit sám ze sebe.“

A právě dnes se chce člověku k tomu dodat: Nemůže se však vyléčit sám ze sebe uprostřed světa, který je mu dán.

Pro práci v dětském divadelním kroužku nelze najít šablonu. Pokaždé musíme hledat poněkud jiný způsob práce, volit odlišný přístup. Jde přece vždy o jiné dílo, jiného autora, jiný záměr. O to hůře se dá radit jiným souborům. Vždyť i u nás, v Písku, se stejnými dětmi a ve stejných podmínkách postupujeme vždy alespoň trochu jinak. Kdybychom se snažili vždy a za všech okolností dodržovat přesně vlastní ověřený postup, došlo by nezbytně k nežádoucímu stereotypu. Bojujeme proti tomu už při samém výběru textů pro jevištní realizaci. Někdy děti hrají divadlo, jindy recitují sborově či v pásmu pohybově upraveném, vyprávějí prózu a když je třeba, i zpívají a tančí.

Ani zásada vycházet z dětské HRY, dětských nápadů a bezprostřednosti se nedá uplatnit vždy. Přípravovali jsme například pásmo z deníků a veršů dětí zavřených za druhé světové války v koncentračních táborech — „Motýli tady nežijí“. Mnoho jsme společně četli z autentických deníků a dopisů dětí z doby okupace. Vyprávěla jsem z vlastních dětských zážitků z té doby. Navštívili jsme Židovské muzeum v Praze, kde děti viděly originální veršů psané neumělou dětskou rukou na široce linkovaném papíru. Mnoho nutno, aby děti uvěřily v nespravedlnost a krutost války. Nedůvěřují příliš projevům z úst dospělých, uvěřily však prostým slovům dětí, které se větší konce války nedožily. — Ne, naše děti si tentokrát nemohly na jevišti hrát. Ale nenutili jsme je ani k tomu, aby se vžívaly do role lidického dítěte nebo polského chlapce Davídka — to by bylo kruté. Chtěli jsme jen, aby pochopily, jak krutá je každá válka k dětem a vzaly na sebe úkol, říci to za děti, které již nemohou samy promluvit. Naše děti tento úkol přijaly s opravdovou vážností, protože jsme k němu od začátku přistupovali opravdově, bez bombastických hesel a frází.

A tak, jako se naše metoda dětského „hraní si“ nehodila při přípravě tohoto pásma, budeme musít hledat vždy nový přístup, pokud budeme připravovat vážný pořad. Jsem však toho názoru, že je daleko lépe ukázat děti radostně, veselě, bezprostředně. Když ovšem budeme mít vážný důvod zabývat se s dětmi závažnou tematikou (ale jen z okruhu myšlenek dětem pochopitelných a dětmi sdělitelných), musíme být náš přístup vždy zaujatý. Jinak řečeno: **Nesmíme si nechat vnutit hlásání myšlenek, o jejichž pravdivosti nejsme sami přesvědčeni, a nikdy k tomu nesmíme zneužívat děti.** Protože nejde jen o tu chvíli na pódiu, ale o děti.

A ještě jedno. Na děti v souboru se nedíváme jako na adepty umění a nevedeme je k vědomému herectví, na to je dost času. Jde nám o harmonický rozvoj osobnosti dítěte, o rozvíjení jeho fantazie a uvolnění tvořivých schopností — bez ohledu na to, čím dítě jednou bude.

JINDRA DELONGOVÁ

z praxe pro praxi

Vezmeme-li v úvahu, že dítě na scéně nemůže hrát nikdy vážně míněnou roli dospělého, že je stále jen hrajícím si dítětem, zjednoduší se nám velmi i otázka oblečení a líčení dětí. **Nebudeme se totiž snažit maskou a kostýmem zakrýt dětskost dětí, ale spíše ji podtrhnout.** Neznačená to, že by král hraný dítětem nemohl mít vousy. Nebude to však realisticky vyvedený plnovous a obličej pomalovaný vráskami, stačí na gumičce připevněný vous z koudele, hoblin či papíru, který se vůbec nesnaží předstírat, že je „opravdový“.

Požízování pracných a nákladných kostýmů stojí nejen mnoho prostředků, ale i času a vyžaduje spolupráci dospělých. Hraje-li se pak hra třikrát—čtyřikrát, je nutno položit si otázku, zda vynaložené úsilí mělo význam. Děti dostanou kostýmy hotové, o jejich tvořivé spoluúčasti se nedá hovořit. Zůstává tedy jediný důvod, samo vystou-

pení. Záleží ovšem hlavně na režijní koncepci vedoucího. Někdy bude opravdu nutno kostýmy ušít. Pak lze použít co nejlacinějších materiálů a jednoduchých střihů. To, co bude chybět na nádhře, snadno nahradí fantazie dětských diváků, bude-li projev dětí na scéně přesvědčivý. Bude-li král patřičně královsky „vznešený“, nemusí mít brokátové roucho a zlacenou korunu, aby byl pro dětského diváka králem. Setkáváme se však s tím, že právě nákladný kostým má zakrýt to, co chybí v projevu dětí. Dnes se věnujeme výrobě kostýmů z vlastních zdrojů, za aktivní účasti samých dětí. Bezprostřednímu, přirozenému projevu dětí, jejich „hraní si“ na scéně, je tento způsob nejbližší. Navíc rozvíjí bohatě fantazii hrajících dětí i diváků.

ZVÍŘÁTKA

Snad nejvíce přemýšlení a starostí mají vedoucí s oblečením zvířátek a ptáků. Snaha, aby kostým byl co nejpodobnější opravdové kočičce, lišce nebo vráně, vede k požírování neprodyšných kombinéz, ve kterých je dětem horko a špatně se jim pohybuje, a k nasazování zvířecích škrabošek a ptačích zobáků, které dětem vadí při dýchání, mluvení a často kvůli nim i špatně vidí. Děti mají co dělat, aby se vůbec mohly v kostýmu pohybovat, jejich řeč je nesrozumitelná a celý projev je ovlivněn starostmi o to, aby kostým nepraskl, maska nespadla. Vystoupení v takovém kostýmu je spíš utrpení než bezprostřední a radostná dětská hra. A přece v těchto zvířecích pohádkách a hříčkách vůbec nejde o to, aby liška vypadala co nejvůněji jako liška a medvěd jako medvěd. Ale o to, že tu silnější pomáhá slabšímu, že dobro vítězí nad zlem. A zvířecí mláďata jsou vlastně malí kluci-uličníci a malá děvčátka. Zajíčkoví proto stačí krátké kalhoty a tričko a žádná sebekrásnější, ale nehybná škraboška nemůže nahradit živý výraz dětského obličejce.

A proto zvířátka necháme v obyčejném dětském oblečení a přidáme jim malý typický prvek (ouška), který zvířátko charakterizuje. Zvířecí maminka může mít dlouhou sukni, zástěru a vlhák. Ale to vše se dá najít mezi odloženým šatstvem.

KRÁLOVSKÁ RODINA

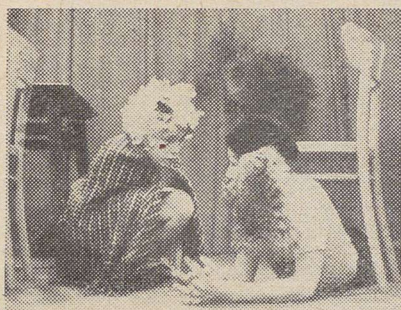
Také členové královského dvora se dají obléci z domácích zdrojů. Stačí projít staré pudy a uspořádat sběr odložených klobouků a jiných součástí oděvů. Zvláště babičky a staré tetičky jsou vhodnými dvorními dodavateli. Základem oblečení ke dvoru mohou být noční košile a pyžama. Dobrou službu udělají ručníky, utěrky, ubrusy a staré záclony. Především je ovšem zapotřebí velkého množství FANTAZIE, a o tu není u dětí nikdy nouze. Nejlépe je provést nejdříve sběr a potom, podle toho, co je k dispozici, postupovat tak, aby bylo dbáno barevné harmonie, aby se postavy k sobě navzájem hodily. Aby vše tvořilo harmonický celek. Někdy ovšem při nejlepší vůli neseženeme vše, co je do hry potřeba, a budeme musít přistoupit k „vlastnoruční“ výrobě některých doplňků. Například šperků.

JAK VYRÁBÍME ŠPERKY

Máte možnost vybrat si ze dvou způsobů:

a) Seženete si hroudu zlata zvící asi koňské hlavy, diamantů stačí 20—30 dkg. Pak budete potřebovat samozřejmě nějaké to zlatnické nářadí (brusku, kahan, pájku a všelijaká dlátka) a můžete začít vyrábět. Pokud by někomu, z malicherných příčin, tento postup NEVYHOVOVAL, je možno zvolit nepatrně odlišný způsob výroby.

b) Seženete si několik starých plechovek, plechovek, plechových víček od sklenic, kancelářských srorek, kovových špon a jiného odpadového materiálu, určitého k vyhození. Také lepenka, staniol a papír je k výrobě medailí, královských korun, prstenů a náhrdelníků vhodným materiálem. Viděla jsem jednou krále Olafa s ná-



3



4



2

5



1. Ptáček Jarabáček prosí psa Baryka o pomoc proti zlé kočce. (A. Mikulka, O ptáčku Jarabáčkovi — Pírko.)
2. Mravenčí princeznička Lálinka se svými družkami. (A. Mikulka, O lajdavém mraveništi — Pírko.)
3. Myslíte, že by to mohlo Hastrmaní princezničce slušet lépe, kdyby měla lokýnkovou paruku, princezničí šaty a byla patřičně nalíčena? (A. Mikulka, O hastrmaní princezničce — Pírko.)
4. Kostýmy vlastní výroby ze ZDŠ Dolní Rožínka. (S. Lichý, Cínový voják.)
5. Skupina pirátů ze ZDŠ ve Vysokém Mýtě je pozoruhodně vyzbrojena nejrůznějšími moderními zbraněmi. (Kabaretní pásmo Od prvňáčků k devítkám.)

padným moderním šperkem. Přívěsek byl zhotoven ze dna plechovky od konzervy (hovězí na hříbkách). Řetěz měl tu výhodu, že se dal volně prodlužovat, neb byl zhotoven z kancelářských svorek.

ARMÁDA, PIRÁTI A JINÉ OZBROJENÉ SLOŽKY

Výzbroj a výstroj královských a jiných vojsk lze získat třemi osvědčenými způsoby:

a) Lze použít dětských hraček: špuntovek, šavlí, vodních pistolí apod. Je to cesta nejsnazší a nejméně při ní pracuje dětská tvořivost a aktivita.

b) Můžeme armádu vyzbrojit zbraněmi, které jsou běžně používány k hladkému chodu domácnosti, jako jsou varečky, válečky na těsto, věšáky, smetáky, klepáče, naběračky, paličky na maso atd. Zbraně těžšího kalibru může zastoupit zouvák, židle, skládací žehličky prkno apod.

c) Nehodí-li se vám ani jeden z uvedených způsobů, přikročíme k vlastní výrobě zbraní. U škol i domů dětí jsou většinou dílny, kde se najde nějaký ten svěrák, pilka, kladívko, hoblík a někdy i pásová pila. Je ovšem nutno, aby byl přítomen alespoň jeden dospělý, aby armáda neutrpěla ztráty na životech dřívě, než dojde k boji. Materiálem bude nejčastěji dřevo, které lze získat přímo v přírodě (silnější pruty, doma z odloženého materiálu), polámané smetáky, hokejky, staré bedýnky od ovoce apod., nebo si mohou děti vyprosit odřezky v některé truhlářské dílně. Při tomto způsobu výroby zbraní uplatní děti vedle fantazie zručnost, mnohdy se zde uplatní ti, kteří si na jevišti netroufnou na větší role. Vlastnoručně vyrobené zbraně lze různě omalovat, pobít hřebíky, kousky plechu apod. (Zbraně pečlivě uložte, aby jich nemohly zneužít kontrarevoluční živly!!!)

Pokud se týče výstroje armády, poslouží jako štíty různé pokličky, jako helmy hrnce, plechové misky a jiné nádoby. Uniformu zastoupí v současné době nejčastěji texaský a tričko a podle hodnoty různé šerpy (šály, ručníky).

A CO CIVILNÍ POSTAVY

Vzhledem k tomu, co jsme říkali již v úvodu, že vážně míněné postavy dospělých nemohou děti nikdy hrát, o problému líčení a oblečení dětí na dospělé civilní postavy nemusíme uvažovat. A postavy dětí v těchto hrách oblečeme prostě jako DĚTI. Pokud si dítě bude hrát na pana učitele, na úředníka, na detektiva, na babičku — zůstanou základem jeho oblečení dětské šaty, které opět doplní nějaký charakterizující detail — obroučka od brýlí, ukazovátko, černé chrániče rukávů, šátek.

Snad by mohl někdo namítnout, že takto lze oblékat jen hříčky a krátké pohádky. Mezi uvedenými fotografiemi je však i snímek z Cínového vojáčka Saši Lichého, jak byl zahrán dětmi ze ZDŠ v Dolní Rožínce. Vedoucí souboru D. Košíková nám píše: „Snažím se vybrat vždy takovou hru, která by děti zaujala, kde by měly možnost hrát s radostí a pro vlastní potěšení. Snažíme se všechno kolem inscenace udělat sami, téměř bez pomoci dospělých. Děti se dobře osvědčily i jako technici a pomocníci při výrobě kulís.“ — Viděla jsem toto představení a radost a zaujetí dětí bylo evidentní. Pamatuji si na vlnu nadšení, kterou vyvolal příchod průvodu prince z Kočkodánie. Čtyři sloužící v trenýrkách a s turbany z ručníků na hlavách nesli prince v malých neckách jako na královských nosítkách, a to velmi důstojně. Obdobně oblečený princ seděl v neckách s rukama zkříženými na prsou. Byla to svěží, živá, bezprostřední dětská hra. Lze tedy i celovečerní hru sehrát bez nákladných kostýmů a scény.

četli jsme

Dnes vám chceme poradit, ve kterých časopisech máte hledat další pohledy na práci s dětskými soubory. Výčet časopisů, které se systematicky problematikou divadla hraného dětmi zabývají, bude krátký. Je to především **Divadelní výchova** (vydává ÚDLUT, Sněmovní 7, Praha 1). Časopis je určen osvětovým zařízením a je (zatím) zasílán zájemcům zdarma. Jsou zde uveřejňovány metodické příspěvky našich nejzkušenějších pedagogů i s textovými přílohami jevištně ověřených pořadů. Setkáte se zde s názory odborníků k dílčím problémům (např. MUDr. Ivan Šupáček-Hlasové poruchy v dětském věku) a Eva Machková seznamuje čtenáře systematicky s výchovou v zahraničí.

Dále je to časopis **Mladá garda**, který přesahuje kvalitu běžných metodických časopisů vydávaných v krajích. Vydává jej Krajské osvětové středisko a Dům dětí a mládeže v Hradci Králové (adr. redakce: Červený Kostelec 3/248). Předplatné na rok činí pouhých 10 Kčs. Značná část nákladů je totiž hrazena ze státního rozpočtu. Časopis má široký okruh spolupracovníků, jejichž jména jsou

zárukou kvality: Miloslav Disman, Marie Hejnová, Josef Mlejnek — to jsou pedagogové, kteří zasvětili svůj život tvůrčivé práci s dětmi. Vedle jejich zkušeností jsou zde uveřejňovány i drobné scénky, recitační pásma, loutkové scénky, rozhovory s básníky písničkáři pro děti a pod vedením prof. Marie Hejnové rubrika mladých recitátorů. Je tedy šíře námětů tohoto sympatického časopisu velická. Půvabná grafická úprava a texty vhodné pro děti činí tento časopis přitažlivým i pro členy dětských souborů značnou pozornost.

Vedle těchto časopisů, zabývajících se dětským dramatickým projevem systematicky, najdete ještě mnoho zajímavého v časopise **Československý loutkář**. Bratislavský časopis **Umelecké slovo** věnoval také otázce dětských souborů značnou pozornost.

V časopise **Estetická výchova** je výchova literární a dramatická popelkou. Mnoho místa je zde věnováno výchově výtvarné a hudební. Je to přesný obraz našeho systému ve školách, kde je výtvarná a hudební výchova povinným předmětem, zatímco dramatická výchova je na samém okraji zájmu, jen jako činnost mimoškolní. (Na rozdíl od některých západních států, kde je „Školní hra“ či „Školní drama“ vyučovací předmětem.)

psáno pod čáru

ZAKOPNUTÍ

Ano, dalo by se říci, že tehdy, před více než třiceti lety, prováděla naše paní učitelka zdravotnickou osvětu. Secvičila s námi, mohlo to být asi tak ve třetí třídě, scénku nazvanou výstižně „Budulínka bolí zoubek“.

Původně mi byla svěřena titulní role. Při zkoušce jsem však neobstála. Nedovedla jsem hrát přesně tak, jak si to paní učitelka přála. Místo pláče jsem se k radosti všech škubala. Protože výběr talentů nebyl ve třídě zvlášť uspokojivý, byla mi přece jen svěřena menší role Kašpárka. Bolístka z původního neúspěchu tak byla zapomenuta. Byla jsem spokojena, protože jsem dostala kostým s rolníčkami a měla jsem na scéně přivést překrásnou, obrovskou tubu s nápisem THYMOLIN. Vše bylo přesně paní učitelkou promyšleno, předehráno a secvičeno. Pamatuji si to dodnes: Vykročit levou, odpočítat čtyři kroky, zastavit se na křídové značce, uklonit se a začít monolog. Kašpárek v něm radil spícímu Budulínkovi, že si má čistit zoubky pastou THYMOLIN. Bylo tam více mravních ponaučení, ale já si už nepamatuji z textu ani slovo. Byla jsem bezpochyby přece jen původně zaměřena více na titulní „rolí“, protože si z ní pamatuji doslova vstupní scénou:

Budulínek: Achich ouvej jemináčku!

Maminka: Copak je ti, jedináčku?

Budulínek: Achich běda, ani chvíli pokoj nedá!

Maminka: Kdopak?

Budulínek: Inu zoubek!

Maminka: Bolí?

Budulínek: Jako by v něm vrtal holí!

Ale vraťme se ke Kašpárkovi. Tak tedy vykročit levou... jenže za jevištěm je tlačenice. Jsou tam muchomůrky a pampelišky a včelíčky, které už měly po vystoupení, ale chtěly taky něco vidět. Stěží jsem se s velkou tubou na vozíčku protlačila ke vchodu na scéně. Úsilovně si opakuji: vykročit levou, jedna, dvě... Ale v tom jsem zakopla, vozíček se někde zachytil, ale vzápětí se prudce uvolnil, zakymácela jsem se a letěla na jeviště po hlavě. Abych si nenatloukla, zmínila jsem pád kotrmelcem, v letu se ještě jednou překotila a plácla sebou jak dlouhá tak široká uprostřed scény, úplně mimo značku. Chvilinka hrůzy, že je vše ztraceno, pak zdvím hlavu a HLE, obecenstvo se směje a tleská. To jsem ještě nevěděla, co je to „potlesk na otevřené scéně“, ale vycítila jsem, že je vše v pořádku. Od této chvíle se můj Kašpárek zcela vymkl původnímu aranžmá. Podepřela jsem si bradu a s velkou chutí jsem vstupní monolog odříkala vleže. Na příkazy pečlivé paní učitelky jsem úplně zapoměla a hrála jsem s radostí, jako někde na dvorku. Při-

dala jsem pak ještě sem tam, nějaký ten kotrmelec. Zapomněla jsem i na to, že mám dát přízvuk na určitá slova, zde zvýšit a onde snížit hlas, tamto ukázat, či pokynout rukou. Obecenstvo se smálo a mně bylo na jevišti ohromně dobře.

Teprve když jsem (ač nerada) musela opustit jeviště, padl na mne znovu strach. „Co tomu řekne paní učitelka?“ Vítá mne se zdviženou rukou, instinktivně uhýbám, ale předpokládaný pohledek se mění v něžné pohlazení. Ale to už přibíhají paní kolegyně a špitají, jak to bylo svěží a nápadité. A že tentokrát to bylo opravdu nejlepší, to ony musí uznat. Paní učitelka se rdí a skromně říká: „Víte, ony nejsou všechny děti stejně nadané, některým můžete vysvětlovat přesně, co mají dělat, a stejně to spleťte“ — už je to tady, myslím si, teď vysvětlí paní učitelka, že jsem měla vykročit levou a jít na značku. Ale nic takového paní učitelka neříká, naopak, stěžuje si, že to mohlo být ještě lepší, kdyby to ten BUDULÍNEK nespěl a při spaní nemával do obecenstva na maminku. Ale paní kolegyně ujišťují, že toho si nikdo ani nevšiml, protože všichni byli okouzleni tím, „jak krásně jste se secvičila s tím Kašpárkem.“ A paní učitelka se nebrání, usmívá se a přijímá gratulace.

Byl to triumf a velké zadostiučinění pro mne. Ale to nebylo to hlavní. Hlavní byla ona nedůvěra, která se zahrnila v dětské duši. Nedůvěra v přesné odpočítané kroky, křídové značky, v intonaci opakovanou podle návodu dospělých. Dalo by se říci, že šlo o OSUDOVÉ ZAKOPNUTÍ. Neboť plná důvěra v neomylnost moudrých dospělých se mi už nikdy nevrátila. Také ono pohlazení a souhlasné přijímání gratulací způsobilo zmatek v mé dosud důvěřivé dětské duši. Měla jsem s tím v průběhu dalších školních let značné nepříjemnosti.

Ba, ještě i dnes musím občas vyslechnout pokárání moudrých, že znevažuji význam tak vážného výchovného momentu, jako je hraní divadla dětmi. Že dovoluji na scéně dětem příliš mnoho a že taková šprťouchlata nepatří k seriózní práci. Neboť (a tady by bylo dobře zdvihnouti výhružně ukazováček!) vychováváme děti pro život, a to je úkol vážný!

I nezbývá mi, než zaštitit se klasikem. Neboť jak praví Jan Amos Komenský: „A je-li škola přede hrou života, není nutno, aby předběžná cvičení pro vážné úkoly života byla vážná, PROTOŽE SE TO NEHODÍ PRO DĚTSKÝ VĚK.“

Přimlouvám se v duchu velkého učitele národů, aby měly děti na jevišti více příležitosti ke kotrmelcům — než k slzám. Neboť vážných věcí života si užijí dost mimo scénou i ve svém dětském věku, a což teprve až dospějí v ženy a muže!

S vděčností vzpomínáme na svůj první „VPÁD“ na scénou — stál se azimutem mého dnešního přístupu k jevištní práci s dětmi. JD.

BROUČCI

K zamyšlení nad knížkou dětství, které jsme zveřejnili v prvním čísle, připojujeme dnes návrhy kostýmů E. Čedíkové z inscenace DOS v Olomouci, které jako první uvedlo Flíčkovu dramtizaci.



abc DIVADELNÍHO OSVĚTLOVÁNÍ

■ VÁCLAV MÜLLER ■

Druhá kapitola

ORGANIZACE DIVADELNÍHO PŘEDSTAVENÍ A JEHO PŘÍPRAVA

Charakterem své práce je divadelní představení a jeho příprava uměním kolektivním. Nejen na profesionálních scénách, ale zejména v amatérských souborech. A jen ten, kdo tuto zásadu pochopí, může být dobrým divadelním režisérem, hercem, osvětlovačem, kulíškem, ba i uvaděčem. Proto budeme-li hovořit o práci jedněch, musíme myslet na druhé.

Podívejme se tedy na zrod divadelní inscenace z poněkud širšího úhlu.

Soubor se rozhodl, že svým divákům sehraje jistou divadelní hru. Právě tuto, ne jinou, poněvadž její autor do činů a dramatického střetávání svých postav uložil konkrétní myšlenku, které i soubor zajímají, ale nejen to — má k dispozici dostatek uměleckých i technických sil k realizaci úspěšného představení. Má-li hlavní myšlenka inscenace úspěšně zasáhnout divákovo nitro, musí být této skutečnosti podrobeno vše: způsob a výklad režiséra, výtvarné pojetí, vedení herců i scénické osvětlení.

Podívejme se, jak u některých výspěchů souborů — např. Divadelního studia Josefa Skřivana — vypadá příprava inscenace.

Režisér s uměleckou radou, složenou z nejvýspějších členů souboru, vybere tedy hru a obsadí jednotlivé herce do konkrétních rolí. Spolu se scénickým výtvarníkem proberou režijní a stylovou koncepci a její jevištní ztvárnění. Zatím co režisér s dramaturgem provádějí konečnou revizi textu a posléze rozbor hry se zúčastněnými herci — jde o rozbor historického, filosofického i společenského zázemí uvažované hry a zpřesnění hlavního inscenačního záměru — navrhne ve skicách výtvarník základní praktikábové půdorys a scénografické řešení jednotlivých scén. Konzultuje návrhy s režisérem a po jejich schválení provede celkový barevný, někdy i prostorový návrh — maketu — podle níž bude zahájena výroba dekorací. (Obr. 1.)

V profesionálních divadlech se konají tzv. výrobní porady, na nichž seznámí režisér s výtvarníkem vedoucí uměleckotechnické pracovníky [mistry výrobních dílen, stolaře, malíře, krejčí, vlásenkáře, jevištního mistra a mistra osvětlovače] se zamýšlenou inscenací. Jsou probrány rozkresy navržených dekorací a vůbec celá problematika výtvarné koncepce.

Je tu z hlediska výroby uvažováno i o oficiálních nákladech a stanoveno datum technické zkoušky. Teprve po výrobní poradě se v dílnách rozejede vlastní výroba.

Příprava osvětlovačů

V této fázi příprav si blíže všimněme práce osvětlovačů. Ti mají s režisérem a výtvarníkem samostatnou schůzku,

na které je předběžně probrán světelný plán představení. Oba umělci pracovníci seznámí osvětlovače se světelnými požadavky hry a vyslechnou jeho technické připomínky. Ty se týkají možnosti světelného parku a jeho schopnosti realizovat nároky kladené inscenačním výtvarným záměrem. Účastníci této schůzky se dohodnou na opatřeních, která je nutné učinit, aby bylo požadovaného světelného efektu dosaženo. Příkladem jde o zapojení lustrů, ramínek, přípravy projektorů, diáků, vaníček, světelných nebo kouřových rekvizit atd.

I v souborech by se měl osvětlovač seznámit důkladně s textem hry. Ať už tím, že si ji přečte — je samozřejmé, že bude mít knihu k dispozici při vlastním představení — tak i při aranžovacích a průběžných zkouškách hry na jevišti. Na další schůzce s režisérem si osvětlovač přímo do textu hry udělá číselné poznámky o jednotlivých světelných změnách. (V knize stačí jen číslo. Do bloku si pracovník napíše, co znamená.) Tato schůzka se děje nad barevnými návrhy nebo maketou jednotlivých obrazů hry, aby si již na ní mohl osvětlovač udělat předběžný rozvrh světelných stop. Režisér osvětlovači na návrzích označí nejdůležitější místa hereckých scénických akcí či jiných efektů. Jejich chronologický sled je dán postupným očíslováním v textové knize. Je-li hra výtvarně složitá, vznesne na této schůzce výtvarník své požadavky, sledující světelné vyvážení scénického prostoru. Osvětlovač si do bloku poznamená režisérův požadavek základní světelné atmosféry jednotlivých obrazů. (O té bude podrobněji pojednáno v dalších kapitolách.) Takto předběžně připravený světelný plán — scénář — je podkladem práce osvětlovače na technické a osvětlovací zkoušce.

Technická a osvětlovací zkouška

Mnozí režiséři — zvláště ti méně zkušení — nepřikládají této zkoušce dostatečnou váhu. Snaží se za každou cenu zkoušet na jevišti dekorace, světlo i herce najednou a neuvědomují si, že tím poškozuji sami sebe. Chronologie prací na jevišti při technické a osvětlovací zkoušce by měla mít tento sled: Nejprve zavěsit do provazů dekorací díly, které budou spouštěny s tahů. Potom zavěsit horizontový prospekt, eventuálně různé závěsy a šály. Nakonec sestavit praktikáby v daný půdorys a postavit dekorace prvního obrazu. Jakmile kulšáci skončili postavení scény, přistupují k práci osvětlovači. Začíná praktická realizace osvětlovacího plánu, jak byl teoreticky připraven na minulých schůzkách.

V první řadě musí být provedeno základní zasvěcení hereckých míst. Začneme u hledištních reflektorů — většinou jsou to elmagenty — při jejichž základním nasměrování musíme počítat s tím, že se k nim během předsta-

vení většinou nedostaneme. Musí být proto „zasvěceny“ tak, aby vyhovovaly svícení v celé hře. Zajišťujeme jimi ve většině případů základní hladinu hereckého světla na předscéně, a to do výše asi dvou metrů na oponě. (Obr. 2.)

Použít hledištní reflektory jako zdroje výtvarného světla na dekoracích není příliš výhodné. Rozhrnování a zavírání opony je samo o sobě výtvarným aktem, který v okamžiku pohybu ovlivňuje značně divákovo vnímání. „Rozmazaná“ světla a stíny, pohybující se v závislosti na pohybu opony na scénických dekoracích, kazí první divákův vjem. O to hůř, svítíme-li hledištními reflektory na scénický prospekt. Tomu bychom měli vždy zabránit. — Otvírání opony má být dokonale čisté, obraz na jevišti má zůstat téměř bez světelného „pohybu“, to v případě, otevíráme-li oponu do nasvícené scény. Proscéniová světla, jejichž světelný tok padá na jeviště, rozsvěcujeme a zhasíme zároveň s pohybem opony, až tehdy, kdy jejich světlo nepoškozuje výtvarný obraz scény.

O světelné variabilitě bude psáno v samostatné stati, vraťme se k základnímu zasvěcování scény. Další světelnou hereckou hladinu musíme vytvořit „pod oponou“ — mezi portálovými věžemi. Docílujeme je jednak zmíněnými hledištními reflektory, jednak portálovými RD zavěšenými nejníže a svítícími proti sobě podélně s oponou, ale jen po její úroveň. Tomuto způsobu říkáme „průvany“. Výše světelné stopy nepřesahuje opět 2 m. (Obr. 3.) Těmito „průvanými“ s různou světelnou intenzitou, příp. barvou, docílujeme výtečné plasticity hercova obličeje.

Ostatní herecká hrací místa nám dává vlastní scénický půdorys: různé vysoké praktikábové stavby, schody, šikmy, mosty atd. Pokud není s režisérem jinak dohodnuto, osvětlujeme je vždy optickými přístroji RD nebo RDM, ale pozor, aby úhel světelného kužele se co nejvíce přibližoval 45°, jinak by herci, při příliš kolmém osvětlení, měli na tvářích nepřirozené, hluboké stíny, přirozené tahy tváře značně deformující. Proto reflektory RDM z jevištních mostů nařizujeme co nehlouběji do scény, aby byly co nejvíce vychýleny z vertikální polohy. Herecká hrací místa v hloubce jeviště blízko prospektů osvětlujeme „průvanými“, to je reflektory RD ze stojanů, umístěných za různými stojkami dekorací, případně šálami. Pozor, aby byl světelný zdroj umístěn nejméně 30 cm od hořlavých šál! Světelný tok z těchto stojanů můžeme docela dobře použít jako protisvětlo (kontralicht), které svým obrysovým světlem na herecké postavě „odpichují“ jejich tvář od splýnutí s tmavým horizontem a „vytvářejí světelný prostor“. (Obr. 4, 5.) Máme-li takto „zasvěcena“ herecká místa, přistupujeme k vytvoření scénických výtvarných světel. Jde-li o efekt celkové barevné atmosféry, použijeme k jejímu vyvolání

širokoúhlých reflektorů HL, příp. PT, obarvených žádaným barevným filtrem. Některá místa barevné dekorace kompenzujeme vysvícením komplementární barvou. (O vztazích mezi barvami bude pojednáno později.)

Z praktických důvodů si na některém přístupném místě osvětlovacího parku necháme jeden nebo dva nepoužité reflektory, „strejčky“, které nám při představení slouží jako pojistka za ty, které vypoví službu (třeba tím, že se přepálí vlákno žárovky).

Máme-li vysvícena všechna základní světla, připraveny světelné efekty, můžeme přikročit k chronologické osvětlovací zkoušce podle poznámek a čísel, jak je již máme dříve připraveny. To znamená, že se všechna scénická světla zhasnou a rozsvítí se sál — zkrátka situace, jaká světelně nastane, když vstoupí do divadla první divák. Je-li v tomto okamžiku opona nahoře a scéna již stojí připravena, nakomponuje se lehce světelný prostor jeviště, ale jen potud, aby nepůsobil „černou, nebo šedou dírou“, nýbrž již zčásti diváka „vtáhí“ do atmosféry. Tuto světelnou skutečnost si osvětlovač zapíše do zápisu pod číslo 1. 2. změna nastane při

1 LP (levý portál) B (bílá)

— průvan do p. portálu, výše člověka, pozor! nechtej oponu!

1 M (most) OR (oranž)

— levá strana dva kroky před horizont
Ø kužele asi 2 m

atd.

Zápis světelného scénáře v bloku může být různý, ale používá se ho zejména tehdy, je-li text hry psán v knize po obou stranách listů, takže tam na poznámky není prázdné místo. Texty divadelních her vydávaných DILIA však stranu mívají volnou a tak se po poslední generálce chronologický zápis světelného scénáře může psát sem. To potom v textu na pravé stránce je čís-

lo světelné změny a na levé straně knihy pod stejným číslem je uvedena změna přímo signaturami reflektorů. Děje-li se některá světelná změna na hudební narážku, poznamená si osvětlovač u dotýcného čísla houslový klíč.

Několik příkladů zápisů ve světelném scénáři:

strana	číslo	scéna	narážka	reflektory
8.	9.	byt	otec otevře dveře rukou přidej: Most 7—8	
9.	10.	chodba	zavře dveře	zhasni: most 7—8
10.	11.	stolní lampa	matka: Čtil	rozsvít 2 zásuvku

atd.

Jiný zápis:

Číslo	str.	scéna	narážka	dia	reflektory
30.	40.	ulice	„Petřel“	okno	1. levá zásuvka 1. a 2. levý portál

atd.

Z uvedených ukázek je patrné, že neexistuje žádný předpis o tom, jak má být světelný scénář vypracován. Je však velmi užitečné některý ze způsobů si určit a ten potom dodržovat. Je-li přehledný, dává nejen dokonalý obraz o světelných změnách, ale v případě onemocnění osvětlovače snadněji umožní, aby někdo jiný za něj zaskočil.

Piši-li se osvětlovací poznámky přímo do textové knihy, lze stránky, na kterých je taková změna zapsána, označit po stranách listu lepicí páskou s trochu přečnívajícím okrajem, na němž si poznamenáme číslo změny.

Dobře vedený zápis o světelné zkoušce je nezbytný, přesto však musí spolupůsobit světelná a prostorová paměť osvětlovačů. Je výhodné, pozorují-li scénu a její nasvícení z určitého ne-

měnného místa a snaží-li si zapamatovat nejen rozmístění dekorací a nábytku, ale i délku a směr stínů. Dokonalost osvětlovací práce je v přesnosti.

Závěr osvětlovací zkoušky

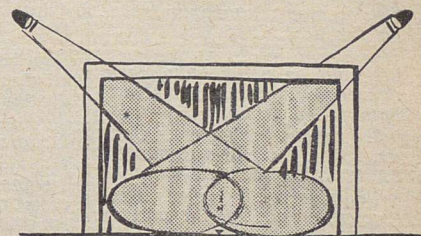
Někdy, zvláště při světelné a hudebně obtížnější inscenaci, je výhodné, když režisér „projede“ všechny světelné a zvukové změny ještě jednou, to proto, aby si narážky a jejich finesy uložil osvětlovač u regulátoru hlouběji do paměti.

Po technické zkoušce probíhají generálky. Jsou zpravidla dvě a předcházejí jim dvě zkoušky hlavní. Na nich dochází ke sjednocení všech dosud rozříštěných složek, tvořících divadelní představení.

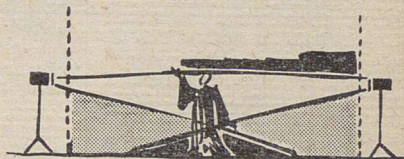
1



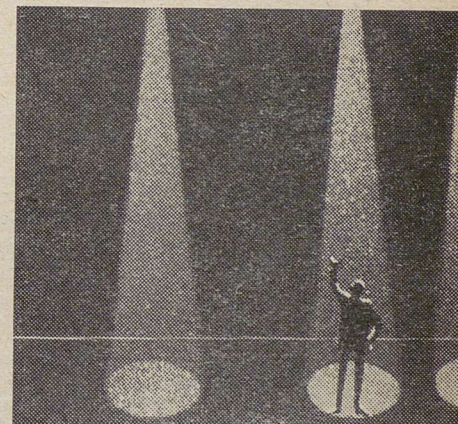
2



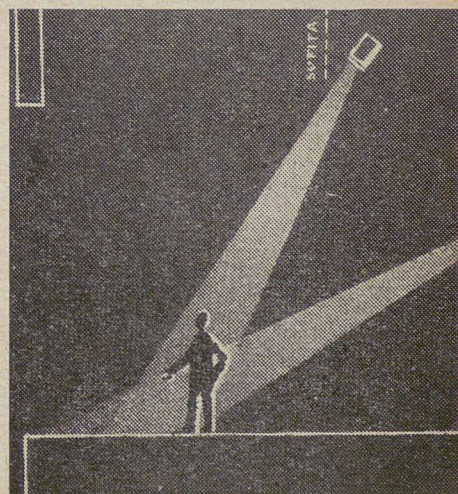
3



4



5



Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti vydal studijní a diskusní sborník Tribuna a jímové umělecké činnosti. Je určen pracovníkům státní péče o kulturu, odborných kulturních zařízení a funkcionářům zájmových uměleckých organizací a kolektivů. Na 37 stranách zde čtenář naide zejména návrh koncepce základních vztahů a struktury ZUČ a návrh koncepce Ústavu pro ZUČ.

Pět roků je v koloběhu času nepatrný zlomek, v životě jednotlivce či kolektivu však může mnoho znamenat. Je tomu tak v případě divadélka ZA BRANOU při SZK ve Vyškově, které na sklonku minulého roku vzpomnělo patého výročí svého vzniku. Při malém vzpomínkovém zastavení se uskutečnilo přátelské setkání dřívějších i nyníšších členů, byla předána čestná uznání a umělecký vedoucí souboru Sv. Chytil připravil malou procházku repertoárem divadélka. Mladý soubor není širší veřejnosti neznám, patří mezi nejlepší v okrese i celém Jiho-moravském kraji. Začínalo se Nekudovým kabaretem šlápoty, následoval večer černošské poezie, potom kabaret Pannodrama a hudební komedie Pouť pro dva, která znamenala v činnosti souboru mezník. Od původního kabaretního žánru přechází soubor k divadelním komediím, nejprve k Masopustním hrám H. Sachse (s nimi se soubor dostal až na Jiráskovu Hronov) a potom k Molièrovu Scapinovi. V. S.

Dosavadní Ústřední sekce pro divadlo při ÚDLUT (někdejší ústřední poradní sbor) zatím dále pracuje, byť pod skromnějším názvem. Její členové, stejně tak jako divadelní oddělení ÚDLUT, pokládají tuto činnost za potřebnou nejméně do doby, dokud nebude pevně ustaven ochotnický svaz. Na podzim byla zaměřena zvláště na přípravu hlavních přehlídek tohoto roku, ale už i na jubilejní 40. Jiráskovu Hronov a celý systém soutěží v r. 1970.

V Rožnově pod Radhoštěm uvedli ochotníci v minulém roce celkem pět premiér: Li-chardové a Lokvencové Popelku, Zeyerova Radúze a



Maheľenu, Holbergovu hru Jeppe z Vršku a Dravý Hrdáky s čertem. Snímek vlevo je z páté premiéry — z Tylovou Fidlavačky, v níž včetně orchestru účinkovalo přes šedesát lidí. Fidlavačka nachdla stejně příslušníky starší rožnovské divadelní generace jako mládež. Od začátku tohoto roku působí v Rožnově Stálá amatérská divadelní scéna. J. Š.

Dne 11. listopadu 1968 se dožil František Černý, člen Lidového divadla ze Svitav, padesátí let. Od dětství měl rád divadlo, za nimž tento synek z chalupy v Lačnově u Poličky docházel do Poličky, města s tradicí jednoho z nejstarších ochotnických spolků, kam také zajišťoval různé divadelní společnosti. A za okupace už sám dal dohromady ochotníky ve své obci, hrál i v blízkém Sádku, a spolupracoval se skupinou mladých lidí v poličském divadle, při jehož stavbě jako destiletý chlapec nadšeně pomáhal. Po roce 1945 jsou už začátky svitavského ochotnického divadla nerozlučně spojeny s jeho jménem — až podnes.

Na oslavu 50. výročí vzniku ČSR a u příležitosti 100. jubilea ochotnického divadla v Kralupích byla zde ve dnech 6—9. 11. uskutečněna přehlídka úspěšných městských souborů. Zahájilo Nové divadlo z Mělníka Tylovou Fidlavačkou, v níž účinkovalo včetně orchestru, pěveckého a tanečního souboru na 125 lidí. Dalšími představeními byla hra Grillparzerova Moře a láska („Voian“ Mělník) a Casonova Stromy umírají vstoje (soubor Kaučuk z Kralup). Závěr patřil domácímu jubilatovi, souboru DS Scéna, který zahrál Jiráskovu Lucernu. Součástí přehlídky byla pozoruhodná výstava 100 let ochotnického divadla. Úroveň přehlídkových představení byla dobrá, až velmi dobrá, kulturní dům byl pro ni ideálním dějištěm. Škoda, že návštěva na všechna představení nebyla odpovídající. L. L.

V listopadu min. roku uvedl v Přerově Estrádní soubor ZK Meopty MEOPTANKA estrádní revue dr. M. Holeka Meopta hledá ženicha (režie I. Kolařík, choreografie A. Otáhalová, dirigenti V. Čech a R. Mather). Je to pásmo napsané k oslavám mateřského závodu. Začíná se vtipnými „meofórismy“ s použitím projektoru, hlasatele a břesk-né hudby (někde až příliš břesk-né) orchestru Meotro-nu. Pak se střídají úspěšné i méně úspěšné (jen samo-



účelné vtipkování) scény, výstupy, zpěvní a hudební čísla i baletní vystoupení, která ostatně patří k tomu nejlepšímu z celého večera. Z ukázněných konferenciérů si nejlépe vedli M. Mikulenkova a P. Novotný, z účinkujících měli největší ohlas protagonisté souboru J. Vavroušek (jeho karikatura by někdy zasloužila větší kázeň) a I. Kolařík. Sál naplněný zvláště mladými lidmi přijal sympatický večer srdečně. Letos oslaví estrádní soubor Meoptanka deset let své činnosti. Patří mezi nejpopulárnější soubory Severomoravského kraje a má za sebou řadu zdařilých sezón i úspěšných vystoupení doma i na zájezdech, dokonce v zahraničí. Ročně uskutečňuje na dvacet představení. Sdružuje na čtyřicet členů, má své autory písniček i textů, zkušnou choreografku, balet i populární orchestr. Z posledních inscenací uvádím alespoň revue z her V a W nazvanou Souvenirrevue a muzikál V. Ficka a V. Čecha Vražda v music-hallu. Nej sympatičtější je, že sám soubor cítí do budoucna potřebu zvýšit na sebe laiku náročnosti. Protože jsou plnokrevnými divadelními amatéry, přejeme jim k tomu hodně úspěchů.

C. BLÁHA

Pracovní skupina (dřívější ŮOS-D) při divadelním oddělení ÚDLUT projednala návrh divadelního oddělení ke koncepci 39. JH jako soutěžní přehlídky amatérských divadelních souborů a vyvrcholení dvouleté soutěže pro období 1968—1969. Návrh koncepce byl projednán začátkem prosince na Ústřední komisi ZUČ. Ústřední přehlídku vyhláší ministerstvo kultury, za odbornou úroveň a program odpovídá ÚDLUT se svou pracovní skupinou a OÚ Bratislava, za spolupráce a organizační pomoci Vě KNV, KOS v Hradci Králové, ONV Náchod a MěNV Hro-

nov. Organizačním zajištěním bude pověřen Přípravný výbor. 39. JH se bude konat od 9. do 16. srpna 1969. Na přípravě i průběhu 39. JH se bude podle svých možností podílet i Prozatímní výbor Svazu českých divadelních ochotníků. Výběr představení zajistí jmenovaná ústřední porota na mezikrajských přehlídkách, které se v květnu 1969 uskuteční v Krnově, Jablonci n. N. a Táboře. Soubory na mezikrajské přehlídce určí do 25. března 1969 krajská osvětová střediska spolu s krajskými sekcemi pro divadlo nebo krajskými výbory či sdruženími Svazu českých divadelních ochotníků. Soubory ze Slovenska budou vybrány na celoslovenské přehlídce ve Sp. Nové Vsi. Výběr na mezikrajské přehlídce provedou kraje podle svých možností buď na krajských přehlídkách, různých festivalech nebo individuálně. Výběr soutěžních představení nebude tematicky vymezován ani omezován, bude brán zřetel na tvůrčí přístup k jevištní tvorbě a na představení pro děti a mládež. Soutěže se zúčastní i vítěz armádní divadelní soutěže. Nedílnou součástí pracovního programu budou opět kluby a volné tribuny. Hodnocení souborů budou opět neveřejná. Bude vydána programová brožura, denně bude opět vycházet Zpravo-daj, počítá se s účastí četných zahraničních delegátů. V průběhu 39. JH bude vyhlášena koncepce jubilejního 40. JH. Podle usnesení na loňském Hronově uskuteční Prozatímní výbor Svazu českých divadelních ochotníků na 39. JH konferenci.

Amatérská scéna, ročník VI. (Ochotnické divadlo ročník XV.), číslo 2, únor 1969. Vydává Ministerstvo kultury a informací v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce Amatérské scény a kepertoáru malé scény: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Marie Vašínková — Grafická úprava Valdemar Ungermann — Technická redakce: Jana Zubíková — Adresa redakce: Praha 2, Vinohradská třída 2, telefon čís. 221057. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novínová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Vychází jednou měsíčně — Toto číslo mělo redakční uzávěrku v prosinci 1968.

© Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1969.



JAK SE KREJČÍK KRÁLEM NESTAL



Žižkovská MALÁ SCÉNA sáhla tentokrát po KREJČOVSKÉ POHÁDCE z autorské dílny Oty Safránka. Na scéně PAVLA HORY a v režii FERDINANDA KREDBY a MILANA VYSKOČILA vzniklo — nikoli vinou souboru — představení poněkud zdělovavé, místy hluché.

Hlavní hrdina příběhu — krejčík (J. MATIČKA) vyhraje chytrostí a lstí nad obávanou „obludou“, již je v Safránkově hře místo tradičního draka opičák (v zajímavé masce ho hraje benjamínek souboru V. POKORNÝ), nad poněkud přihlouplým princem (V. SŮVA), ale i nad dvojicí „hrozných lidojedů“, kteří v podání M. VYSKOČILA a především tvárného V. KODATA patří k nejživějším a vlastně nejsympatičtějším postavám pohádky. Trochu „naprinceznovská“ je Cína B. MARKOVÉ, která z lásky ke krejčíkovi, jenž ač vítěz, odmítne „královskou“ nabídku sloužit králi i nadále, opustí tatíčka krále (V. ZEMLIČKA) i „starostlivou“, věčně špehující tetičku nejvyšší komornou (R. NOVOTNÁ) a vydá se se svým vyvoleným do jeho rodné země. A aby jim nebylo smutno, veselou společnost jim na té pouti dělá šasek (M. ŠTĚTOVSKÝ), kterého už taky přestalo bavit věčné vysedávání u nohou pana krále.

Klasické pohádky jsou stále nedostižným vzorem, a snad proto se k nim vrací — alespoň v nápodobě — i současní autoři. Ne vždy však všechno, co odkoukali od svých předchůdců, lze považovat za zdařilé. Naopak, bývá z toho obvykle pěla-měle ze známých a půvabných pohádek, které má ke svým vzorům velmi, velmi daleko.

JITKA ŠVARCOVÁ



D. Wassermann, Muž jménem La Mancha. Nová scéna Bratislava, na snímku V. Sochúrka J. Rozsival a O. Gallová.