

as
77

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

ROČNÍK 14

SRPEN

KČS 4

8

ŽLEBY 1977

Porota Krajské přehlídky vesnických a zemědělských souborů udělila tyto hlavní ceny:

Za nejlepší inscenaci (cena ÚV SDR ČSR): Divadlu mladých Vysoká Libeň (O. Daněk – Válka vypukne po přestávce),

za režii (cena KaSS Žleby): L. Němcovi ze souboru Bystřice u Benešova (M. Mihura – Maribel a podivná rodina),

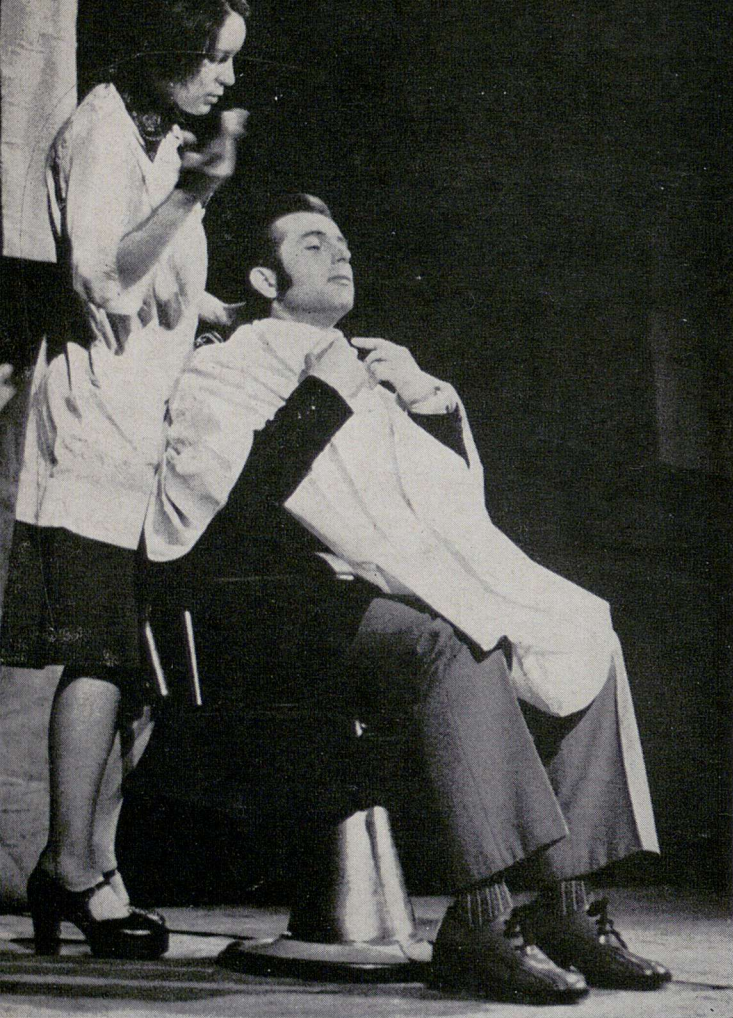
za mužský herecký výkon (cena SKKS Praha): J. Videmanovi za vytvoření postavy Bendla ve hře O. Daňka Válka vypukne po přestávce,

cena za herecký výkon, režii a výtvarnou práci (cena KV SCDO): J. Vondruškovi (O. Zelenka – Bumerang v nastudování souboru DS Libice),

za ženský herecký výkon (cena MNV Žleby): M. Havlíčkové za postavu Maribel ve stejnojmenné hře,

za soustavnou pedagogickou práci s mladým kolektivem (cena ONV Kutná Hora): J. Langrovi.

Dále bylo uděleno několik čestných uznání.



Vlevo DS Vojan Libice nad Cidlinou (O. Zelenka: Bumerang)

Vlevo dole Drdovy Dalskábať (DS Dolní Kralovice), vpravo dole O. Daněk: Válka vypukne po přestávce (DM Vysoká Libeň). Foto archiv SKKS



Proměny smyslu a poslání zájmové umělecké činnosti a tedy i ochotnického a loutkového divadla jdou ruku v ruce s proměnami našeho společenského života. Je někdy potřeba zastavit se, abychom si tento prostý fakt uvědomili, abychom zhodnotili dosavadní stav a mysleli i na perspektivy.

Jedno takové zastavení se uskutečnilo na jaře v redakci časopisu Amatérská scéna v Praze. Sešli se tu zástupci souborů ochotnických i loutkářských se členy redakce časopisu a s vedoucími funkcionáři Svazu českých divadelních ochotníků. Byly pozvány soubory, které se umístily na předních místech v Soutěži společenské aktivity a smyslem setkání byla konfrontace stanovisek souborů na proběhlou soutěž a její případné pokračování, ale nejen to. Při setkání se soubory vyjadřovaly k dalším základním otázkám jejich činnosti, ať už šlo o získání mladých lidí, nebo o nutnost dlouhodobého plánování kulturní činnosti v souborech a konečně o stálý úkol zvyšovat kvalitu výsledků práce.

Zástupci souborů Motorlet IPS Praha, Kulturního klubu OV SDR v Újezdě u Radnic, Tyl Rakovník, Tyl Říčany, loutkového divadla Zvoneček a dalších zaujali k jednotlivým otázkám svá stanoviska. Ta pak v podstatě ukazují stav oně zmíněné proměny smyslu a poslání ZUČ.

Všichni přítomní se shodli s redakcí Amatérské scény a vedením SČDO o potřebnosti připravit obdobnou soutěž aktivity tak, aby mohla být vyhlášena v roce 1978. Základní přínos minulé soutěže byl spatřován ze strany vedení SČDO v tom, že soutěž se stala zdrojem proudu informací a umožnila zjistit, čím a jak soubory v místech svého působení žijí. Soutěž podnítila soubory k vyšší aktivitě a byla inspirátorkou řady divadelních i mimodivadelních akcí, a to i u souborů, které se do soutěže nepřihlásily. Při vyhlášení nové soutěže nutno ovšem zvážit kritéria, protože minulá byla mnohdy zjednodušující.

Václav Cínek z Újezda u Radnic hovořil jako člen typického vesnického souboru a upozornil na to, že soutěž mimo jiné umožnila, aby se veřejnost dozvěděla i o malých vesnických souborech, o jejich práci, ale i významu v obci, kde vyvíjejí svoji činnost. Kritéria soutěže doporučuje rozdělit podle typů souborů. Ostatně tento požadavek zazněl i v ostatních příspěvcích účastníků tohoto setkání.

Jiří Šatoplet z Říčan doporučil při úvahách o kritériích připravované soutěže uvažovat o tom, aby hledisek bylo stanoveno raději méně, ale tak, aby umožnila hlubší poznání činnosti souboru. Doporučuje rovněž pokud možno vyložit na minimum subjektivní hlediska při hodnocení souborů. Upozornil na další klad minulé soutěže spočívající v tom, že umožnila přehled o práci souborů v okrese.

Václav Karnold z Rakovníka se přimlouval za prohloubení divadelních kritérií při soutěži aktivity a upozornil na nedostatky v archivaci dokumentů o činnosti. Navrhl, aby vhodné soutěžní podmínky inspirovaly zájem o kroniky souborů a jejich archívy.

V obdobném smyslu hovořil i Jiří Vorel z loutkové scény Zvoneček. Staví se však proti takovým hlediskům soutěže, která by se týkala soutěžení v uměleckém druhu. Pokud jde o historii souborů, připomněl i možnost spolupráce s muzei, kam je možno řadu dokumentů o činnosti souboru darovat.

Pro soutěž aktivity po korekturách jednotlivých kritérií se vyslovil i zástupce vítězného souboru Motorlet IPS Praha Antonín Hübner a shodně s ním písemně Ludvík Němec z Bystřice, MUDr. Blaha z Třebíče a další.

Shrnuto tedy: setkání ověřilo zájem souborů o podobný druh soutěží, ale i potřebnost takové soutěže jak směrem k souborům, tak směrem k místu působení souborů. Ukázalo se, že nejde jen o to zveřejnit ony tisíce hodin práce na přípravě kulturních akcí, tisíce hodin práce na budování kulturně prospěšných zařízení, tisíce hodin věnovaných prospěšné společensko-politické práci členů souborů ve funkcích v lidosprávě a ve společenských organizacích, ale především jde o znalost této činnosti, o podněcování a inspirování k divadelní i mimodivadelní aktivitě a v neposlední řadě o ocenění toho všeho, co jen zdánlivě není vidět při představení divadelního či loutkářského souboru, co však je neodmyslitelnou součástí divadelní činnosti, jejím podhoubím a zdrojem.

Ochotnické a loutkové divadlo není zábavou několika lidí stojících mimo život a společnost. Proměny a dynamika světa kolem nás je proměnou i dynamikou ochotnického divadla. To minulá Soutěž aktivity prokázala v těch směrech, které sledovala. Proto ji soubory přijaly, proto doporučují pokračovat v soutěži.

Je jen logickým důsledkem uvedených faktů, že se soubory zabývají šířeji svojí činností a že opět v souladu s vývojem společnosti vidí potřebu dlouhodobého plánování. To se týká nejen budování dramaturgických plánů, ale i plánování výstaveb, adaptací a úprav kulturních domů, jevišť, sálů a podobně. Není náhodou, že rekonstrukce kulturního domu v Říčanech si už ke konci roku 1976 vyžádala víc jak 10 000 hodin práce členů souboru! Není náhodou, že vesnický soubor v Újezdě u Radnic chystá přestavbu a adaptaci budovy, která bude vykoupena pro účely kulturní.

Ukázalo se, že na setkání přítomné soubory mají svoji představu o dramaturgii na několik sezón, že v těchto plánech se pamatuje na inscenace pro děti, že se počítá se scénickými pásmy, s pásmy poezie apod. Za zmínku stojí projekt říčanských, kteří chtějí dosáhnout toho, aby od září 1978, kdy bude otevřen rekonstruovaný kulturní dům, bylo každý měsíc uvedeno na jeho jevišti jedno ochotnické představení. Chystají v tom směru rozsáhlou spolupráci s předními soubory.

Soubory hledají nejrůznějšími formami mladé zájemce o divadelní činnost. Cesty jsou různé, od vytváření studia mladých přes získávání mladých lidí cestou jejich mimodivadelních zájmů, budování dětských souborů a souborů mládežnických. Byl konstatován zájem mladých lidí, problém spíš je udržet je v aktivitě, mít dostatek poučených a vzdělaných vedoucích.

V souvislosti s problematikou mladých lidí v souborech otevřeli účastníci setkání i otázky týkající se možnosti a metod vzdělávání ochotníků. Například Václav Cínek upozornil na nutnost nově koncipovaného školení vesnických režisérů, jak po ní ochotníky bylo voláno na poslední přehlídce ve Vysokém nad Jizerou. Koncepce tohoto školení byla podrobně vypracována a soubor v Újezdě u Radnic nabídl pohostinství účastníkům, neděje se však nic.

Setkání dokumentovalo vážnou snahu ochotníků zabývat se kvalitativními problémy divadla i způsoby jak podnítit i zlepšit práci souborů. Zdá se tedy, že všechny předpoklady pro vyhlášení soutěže u příležitosti 30. výročí Vítězného února dostávají konkrétní podobu a po zvážení všech námětů a dosavadních soutěžních zkušeností bude moci být nová soutěž připravena a vyhlášena.



A. P. Čechov: Racek (Malé divadlo Severočeských tukových závodů z Ústí nad Labem). Foto A. Čejchan

PROF. DR. KAREL MARTÍNEK

L. N. ANDREJEV (II.)

Prohlubující se ideovou krizi doprovázenou ústupem ze sociál-pozic dokumentuje hra Černé masky (1907), znovu se zabývající úvahami o smyslu lidského života. Jestliže v dřívějších hrách vystupovala do popředí představa o nesmýslnosti a zbytečnosti lidského života, ovládaného náhodnými nebo osudovými silami, pak nyní přišly na řadu otázky, zpochybňující schopnost člověka pochopit vlastní postavení. Andrejevovský pesimismus utvrdil autora v názoru, že člověk je v jádru antispolečenský tvor, uzavřený v sobě, krajně egoistický a nepříliš ochotný se přizpůsobovat myšlením druhých. Není obdařen ani schopností vynikat se ve vlastních myšlenkách a pocitech, což jej nejednou přivádí k rezignaci, beznaději a vnitřní rozpocenosti. Pochopení smyslu hry Černé masky není snadnou záležitostí, většina postav připomíná stěží rozluštitelné symboly. Základní dramatická situace zachycuje vévodu Lorenzo di Sparado, který pořádá okázalou maškarádu. Místo hostů se však dostaví tajemné „černé masky“, Lorenzo se je marně snaží zapudit a záhadní hosté rozehrají pantomimu, v níž naznačují, že „královna porodila syna, jehož otcem nebyl nikdo jiný než opilý kočí“. Lorenzo pátrá po smyslu tohoto příběhu a dovídá se, že je vskutku synem kočího. Hrozné poznání vede k rozdvojení vévodovy osobnosti, dřívější

Lorenzo hyne v nelítostném souboji s novým Lorenzem. Ten se vrací do tanečního sálu, kam znovu pronikají „černé masky“. Nový Lorenzo přestává rozlišovat sen a realitu, hned oplakává dřívějšího Lorenza, hned se snaží řídit panství. Obdařen neviditelností přesvědčuje se o nenávisti dvořanů, ověřuje si pevnost manželského svazku. Všechno však k němu doléhá jako ve snu, může pozorovat, nikoliv však reagovat. Tím se prohlubuje jeho duševní krize a nastupují stavy hraničící s šílenstvím. Lorenzo již není schopen rozeznat tváře kolem sebe, nepoznává přátele a všechno mu připomíná či se mění v černé masky. Teprve požár vrací vévodovi rozum a nastupuje několik chvil jakéhosi vystřízlivění. Zdá se mu, že masky hynou v ohni a tam také sám hledá ochranu.

Dějová fabule obsáhla při veškeré protikladnosti a mnohavýznamovosti poznání, že lidský život je spoután množstvím faktorů, jež brání rozeznat pravý stav věcí. Všichni něco předstírají, všichni jsou něčím posedlí, nikdo si není jist, že se neukáže pravý opak. Urozená matka zatajila pravého otce; hrůzné přízraky otáčejí kulisou a obnažují její rub, takže vyniká lidská neupřímnost, přetvářka, fales atd. Vysvětlení složité fabule naznačuje spisovatelův zájem o nietzscheovskou filozofii, souznění s představou,

že člověk má jednat podle hlasu svědomí a nepoutat se na jiné, ponechávat stranou jejich zájmy, jejich smysl stejně nelze odhadnout. Andrejev chtěl strhnout masku, odhalit pozadí a nemohla jej odradit ani předtucha, že odkryje bezzednou prázdnotu a narazí na totální mravní krizi, z níž neexistuje východisko. Vévoda Lorenzo se naučil skrývat city i myšlenky v zámeckém prostředí, sám si nasadil masku, která postupně srostla s jeho tělem natolik, že si ho podmanila. Očima masky chápal okolí, jejíma očima posuzoval všechno, ona jej přivedla k poznání, že celá společnost zastírá vlastní prázdnotu pomocí masek. Proto jej nepřekvapuje, že „černé masky“ jsou pouhými přízraky, symboly bez tváře, rozpolcené bytosti, poznamenané lidskou bezcharakterností a bestialitou. Stíny „druhého já“, jež doprovází člověka od nemohlosti a koncentruje jeho nejhorší vlastnosti. Proto je předem prohrán Lorenzův zápas, snaha zapudit přízraky a najít sama sebe. „Černé masky“ pronikly do jeho vědomí, zneškodnily i pouhé pomýšlení na odpor. Vyrostly z buněk jeho těla, znásobily jen dřívější návyky a zlovyky. Bojovat s nimi znamená zničit sama sebe, proto Lorenzo hyne v plamenech, které pohltily také „černé masky“. Symbolický závěr hry má své vnitřní zdůvodnění a souzní se spisovatelovým přesvědčením: pro člověka, který odhodil masky, není jiného východiska. Jedině maska přetvářky a pokrytectví ho může ochránit před cynickým okolím, i když záhy sroste s majitelem a zapustí kořeny v jeho vědomí. Nelidský svět však vyžaduje ochranu a pro bezbranného tu není místa.

Podrobnější rozbor by poukázal na subjektivní, životopisné rysy díla, jejichž prostřednictvím se L. N. Andrejev vyrovnával s vlastními pesimistickými stavy. Myšlenková rozkolísanost, vypjatý subjektivismus musel poznamenat uměleckou stránku hry, která připomíná náhodný sled scének bez hlubší spojitosti a napětí. Mnohé motivy byly odvozeny z her K. Hamsuna a G. Hauptmanna; jiné z autorovy prózy. Snové vidiny, halucinace, fantasmagorické výjevy, stavy na hranici šilenství posilují vyslovené literární koncepty textu. Množství teatrálních výjevů, nadsazené a nadnesené výstupy nemohly oslabit zjevnou statičnost díla, založeného na vykonstruované fabuli a spekulativní úvaze.

Rozpornost autorových názorů vysvětluje, proč mohlo vzniknout drama „Dny našeho života“ (1908), odvozené z principů kritického realismu. Abstraktní postavy a symbolické přízraky byly nahrazeny konkrétními typy, prozrazujícími autorovu znalost daného životního prostředí. Vzpomínky na studentská léta pomohly konkretizovat protest proti nedobrym podmínkám, které nezaručují existenci hodnou člověka. Strach z budoucnosti zbavuje lidské jedince rysů, jež jim vdechla příroda, potlačuje dokonce i mateřskou lásku. L. N. Andrejev představuje člověka jako bezmocného jedince, neschopného vzdorovat nástrahám života. Sebevznešenější city a ideály ustupují, nahrazuje je nutnost kompromisu. Většina lidí propadá pasivitě, dovede se zřítci pocitu štěstí, omezuje se na nejnútnejší úkony nedůstojného živoření. Hlavní postava hry „Dny našeho života“ — Olga Nikolajevna, mladá dívka donucená matkou k prostituci, snáší všemožné ponižování. Vyrovnává se s ním tak, že se ponořuje do snů a vidin. Chce se vzdálit od ponižujícího řemesla, přezírá návštěvníky a považuje se za nešťastnou oběť, která sebou strhuje na „dno života“ další. Student Nikolaj Gluchovcev, v němž viděla spásu, je nakonec natolik otřesen poznáním situace, že hledá útěchu v alkoholu.

Podobné příběhy existovaly v tehdejším Rusku a jejich drastičnost odpovídala vztahům v buržoazním světě, kde ještě doznívala čechovovská vize optimistického řešení. V podání L. N. Andrejeva ztrácelo studentské mládí veškeré iluze, zklamalo se v lásce a rozžehnilo se se společenskými idejemi. Za životní program uznalo rezignaci a své vlastní kompromisy zdůvodnilo slabostí. Dramatik prokázal neustále obecnou platnost poznatku, kdy „dny života měly ubíhat tak rychle jako se střídají vlny na moři“ a člověk ani nezpozoruje, že se naplnil jeho osud a nastoupil neúprosný fyzický zánik.

Není vyloučeno, že banální motivy měly jiné poslání a souvisely s autorovou snahou vyvrátit rozšířená tvrzení o nesceníčnosti jeho her. Snad proto dal přednost řadovému tématu, převzatému z dobové prózy a nepříliš vzdálenému sentimentálním příběhům, které vtělil do podoby žánrových obrázků. Expozice díla je volnější, konflikt se jen postupně rysuje, zpomalují jej melodramatická vyprávění, ilustrativně koncipované scénky. Teprve čtvrté dějství je založeno na kontrastu, i když záhy dospívá ke kompromisu. Skutečné těžiště tkví v žánrových výjevech, které mají naznačit ponižující postavení Olgy Sergejevny, deprimované a neschopné změnit vlastní postavení. — Zjevný úspěch hry Dny našeho života v řadových kruzích předplatitelského obecenstva přiměl autora, aby pokračoval v této linii, jak naznačuje aktovka „Láska k bližnímu“ (1908) a komedie „Gaudeamus“ (1910). Námět první z nich je skutečně originální: na frekventovaném místě v horách, kde nechybí dostatek bohatých hostů, je zpozorován člověk, který se zoufale drží nad propastí. Dav zбоhatlíků je nadšen senzační podívanou. Uzavírají se sázky, jak celá událost dopadne, hledají výhodná místa, odkud je dobře vidět atd. Jedni chtějí nešťastníkovy poskytnout poslední pomazání, jiní jej chtějí zastřelit, aby se zbytečně netrápil. Všichni se zalývají „láskou k bližnímu“, ale nejsou schopni cokoliv podniknout. Když se ukáže, že šlo o podvod (podnikový hoteliér najal zoufalce a chtěl vydělat na senzaci), všichni se cítí ošizeni: byli připraveni o tragický zážitek, jímž se mohli vychloubat. Trvají na svém právu, chtějí vidět smrtelný pád a požadují přísný trest pro toho, kdo zneužil jejich lásku k bližnímu! Půvabná hříčka překypuje nenávistí k řadovému měšťáckému publiku, demaskuje jeho sobecké pudy, touhu po senzaci a krajně bezohlednost.

Údajně realistická linie Andrejevovy tvorby vyhlíží však poněkud složitěji a neprosazovala se v takové míře, jak bychom mohli předpokládat na základě aktovky „Láska k bližnímu“. Po satirické scéně, prodchnuté nenávistí vůči buržoazii, následovalo symbolické drama „Anatéma“ (1909) a naturalistická hra „Anfisa“ (1909). Parafráze čechovovského motivu nesla v sobě vyslovené patologické momenty, jak je podmiňovala živočišná láska tří sester k jednomu muži. Rodina žije v nemorálním ovzduší, smíruje se s nenormálními vztahy. Fjodor Ivanovič Kostomarov se oženil s nejstarší sestrou Alexandrou, má s ní dvě děti a třetí je na cestě. Druhá sestra Anfisa se chová jako zklamaná vdova a je Kostomarovovou milenkou. Nejmladší ze sester Nina se také zamilovala do manžela své sestry a přemlouvá ho, aby odložil veškeré ohledy. Sestry o sobě vědí pravdu, nemají jakékoliv iluze o předmětu společného milostného zájmu. Jejich vztahy jsou založeny na amorálnosti a přetvářce, spojuje je touha po sexuálním ukojení, nezvládnutelná pudová vášnivost, zbavená milostného citu. Anfisa je charakterizována jako energická žena, kterou rodiče provdali proti její vůli. Nepoznala lásku ani štěstí, setkala se jen s nezájmem a nepochopením. Touží po lásce, postupně se dostává do málem otročké závislosti na Kostomarovovi. Dobová kritika chápala postavu jako démonickou bytost, posedlou neukojitelnou vášní. Dnes se nám jeví spíše jako nešťastná žena, oběť měšťáckého způsobu života, který vždy stavěl nad lásku zisk a nejrůznější ohledy. Tragické postavení této postavy určuje její závislost na typickém měšťákově, který se považuje za výjimečného jedince a proklamuje právo na „jedinečné city“, nepředstavující nic jiného než morální rozvrat. Může mlouvat jen sebe, všechno, co se přičí jeho představám, považuje za urážku: když se dostane do obtížné situace, sahá k teatrálnímu gestu. Předstírá, že je dotčen nepochopením a pomýšlí prý na sebevraždu... Drama „Anfisa“ vyvolalo bouřlivou reakci. Většina obecenstva i kritika se cítila dotčena přílišnou „otevřeností“ a prosazovala puritánská hlediska. V dobovém kontextu zanikla ohraničenost autorových představ i sklon k naturalismu, jehož prostřednictvím získával poměrně snadný úspěch u řadového obecenstva.

Ohlas podnítil pochopitelnou snahu vrátit se k osvědčeným postavám i motivům, tak vznikla komedie „Gaudea-

mus", odvozená ze vzpomínek na studentské mládí. Setká-
váme se tu s postavami „Dnů našeho života“ (jako Blochin,
Onufrius aj.) v jiném žánrovém rámci. Komédie se záměr-
ně zřekla výraznějších myšlenek a omezila se na nepřilí-
š optimistický humor studentů, kteří se chtěli bavit, tančit
a zpívat, utápět každický neúspěch v alkoholu. Šťěstí —
podle jejich představ a zkušeností — závisí na schopnosti
spokojit se s málem, vzácném nadání vyzvedat a oceňovat
všechno, co je v jádru malicherné a nicotné. Mládí nechce
zestárnout při čekání na budoucnost, nechce vytvořit hu-
mus v půdě, na níž uzrají příští výsledky, zřídka se všeho
perspektivního. Zbývá tedy jediný program: rezignovat, vy-
bíjet se v bouřliváckém odporu, nacházet uspokojení
v drobnostech a těšit se z každodenních malicherností.

Spisovatelovo vidění mládí nepřekypovalo optimismem,
spíše připomínalo tradiční skeptičnost stáří a naznačovalo,
že „dělej, co dělej, smrti neujdeš“. V souladu s uvedenými
náhledy koncipoval L. N. Andrejev dějovou fabuli, příběh
Starého studenta, který musel před dvaceti lety přerušit
studia. Dostal se do vyhnanství, tam se oženil, zestárl a na-
koniec se navrací na univerzitu v Moskvě, aby pokračoval
tam, kde byl nucen přestat. Vrací se do mládí, chce se
přiblížit mladým kolegům. Záhy se ukazuje nemožnost po-
dobného návratu zpět, zestárlý student se neustále zesměš-
ňuje a do jeho vědomí proniká poznání, že minulost napra-
vit nelze... Ke kladům komedie „Gaudeamus“ řadíme
množství zajímavých postav a postavíček ze studentského
prostředí; k záporům sklon k mnohomluvnosti, ilustrativ-
nost a snahu vyhovět estetickým požadavkům řadového
obecenstva, které se nechťelo příliš vzrušovat sociální pro-
blematikou. Ani v žánru komedie se nedala zapřít v jádru
pesimistická filosofie L. N. Andrejeva, představy o nesmysl-
nosti lidského života a jeho zjevné bezperspektivnosti.

Další drama — „Anatéma“ (1909) — představuje pokus,
jak vzájemně spojit dosud roztržštěná hlediska a koncipovat
celistvé dílo, podřízené přesné ideové koncepci a neohlížející se
příliš na požadavky dobového obecenstva. Autor se chtěl povznést nad sociální a národnostní závis-
losti, hledal symbolické vyjádření pro utrpení lidstva, sna-
žícího se marně dospět k vysvobození. Základní dějová li-
nie rozpracovávala spor mezi Kristem a Jidášem, kdy zra-
da měla urychlit zázrak. Motiv, který pokračoval abstrak-
tním disputem mezi postavou Anatémy a Někým, kdo střeží
brány. Anatéma se snažil poznat toho, kdo vládne světem,
a narazil na Někoho, který mu bránil v poznání. Zdá se, že
podstatu většiny abstraktních úvah tvořila snaha vyjasnit,
zda ve vesmírných prostorách zavládla pravda či lež, zda
život má vůbec nějaký smysl, zda je mravně zrychlovat ná-
stup dějinných událostí prostřednictvím přetvářky nebo
zrady atd. Takto koncipovaný okruh filozofických otázek
vtělil autor do základního příběhu židovského zohatlika,
Davida Lejzera, který propadl filantropickým plánům.
Rozdané dědictví však nemohlo zmírnit utrpení mlírných
mas, jedny uchlácholilo, druhé však ještě více roz-
dráždilo, a tak se Lejzer stal obětí běsnícího davu.

Obě linie jsou spojeny poněkud mechanicky: osud Davi-
da Lejzera je nejprve předmětem sporu mezi Anatémem
a Někým, kdo střeží brány. Alegorické výjevy zahajují
a uzavírají drama, jehož střední část se zaměřuje na osu-
dy židovského obchodníka, chudáka, který rázem zbohatl.
Svržený ďábel, odvčej představitel protestujícího a bouř-
cího se ducha, se změnil v pesimistického komentátora, za-
saženého nervozitou a nejistotou. Není schopen jednat, pro-
sazovat vlastní vůli, spíše diskutuje a oponuje, chce se
blýsknout geniálním postřehem a paradoxní myšlenkou.
V tomto ohledu postava Anatémy připomíná více ruského
intelektuála, ponořeného do sebe, trochu upovídaného a po-
hybujícího se v okruhu vyabstrahovaných představ. Nositel
zla vskutku vypelichal a dobová kritika právem ironizova-
la, že scházely jen brýle, za nimiž by tékaly zorničky vy-
šehého spisovatele L. N. Andrejeva!

Některé z motivů filozofického dramatu „Anatéma“ na-
cházíme ve hře „Oceán“ (1911), odvozené pravděpodobně
z povídek K. Hamsuna. Seznamuje nás s osudy rybáře Ab-

bata, který adoptoval nevlastní dceru Mariettu, s níž se
oženil tajuplný Haggart. Manželské soužití rozleptává Hag-
gartova chorobná žárlivost a zvláštní náznaky něčeho zá-
hadného, co souvisí s minulostí námořnické dvojice Hag-
gart — Horr. Haggart nakonec pochybuje o vlastním
otcovství, zavraždí bývalého soka a před přísným trestem
se vykoupi. Ukazuje se, že kdysi patřil k pirátům, kam se
nakonec vrací. Z blíže neurčených důvodů zavraždí také
Abbata a Marietta zůstává osamocena na břehu rozbouré-
ného moře, aby mohla proklínat den, kdy poznala Haggarta.
Tak lze s jistými rozpaky charakterizovat dějovou fabu-
li melodramatického „Oceánu“, kde se neustále střídají zá-
hadné a stěží rozšifrovatelné motivy, náznaky a tajemné
pomlky. Nesporné zůstává jen jedno: nadaný spisovatel se
více a více ponořoval do abstraktních příběhů, vzdaloval se
od sociální motivace a sblížoval se s proudem řadové bur-
žoazní literatury, bez ohledu na výbušné protesty a kon-
flikty s měšťáckými požadavky. Pokles myšlenkového po-
tencionálu provázela stupňující se kompoziční nekázeň,
kompilativnost a stále se zvětšující podíl nevkusů, který
dovoľoval střídát postupy neoromantické tragédie a sym-
bolistické hry v rámci jediného díla. Do dramatu L. N. An-
drejeva vstupovala rétoričnost v neúnosné podobě, nejed-
nou nepřilíši promyšlená kompilace dřívějších motivů, zba-
vovaná ideového významu.

Komedie „Krásné Sabiňanky“ nemohla zadržet celkový
pokles autorovy tvorby, spíše naznačila její rozpornost.
V první části přinesla nijak originální vtípkování, dvoj-
smyslné žertky; v druhé ironizovala dobové liberály, kteří
byli ochotni přijmout jakýkoliv ponižující kompromis, po-
kud vyhovoval jejich zbabělosti, pohodlnosti a pozérství.
První část vystačila s ženským pobíháním a vrškotem,
druhá se od nástupu sabinských manželů, kteří příchodeli
žádat římské únosce o navrácení žen, mění v jízlivou paro-
dii. Sabiňští se vyzbrojili folianty prastarých zákonů, krá-
čejí dva kroky vpřed a krok zpátky, aby zdůraznili cílevě-
domost vlastního úsilí, vyspělost rozumu i značné zkuše-
nosti. Nepotřebují sílu svalů, nemůže jim pomoci odvaha,
protože se nechťejí pustit do boje. Chťejí se ubránit pro-
střednictvím odvčej moudrosti a více jim záleží na zdání
než na vlastním výsledku jednání. Parodie bezmezné výřeč-
nosti, chťející zastítn zbabělost, měla na počátku desátých
let aktuální platnost.

aby slova nepadala do trávy

Severomoravský kraj, z nejlidnatějších v ČSSR, se sedmi
profesionálními scénami a s převahou trojsměnných provozů
(doly, hutě, strojírenství), má poměrně početnou síť registro-
vaných a soustavně hrajících amatérských divadelních sou-
borů. Svědčí o tom například počet okresních, meziokresních
a krajských přehlídek, festivalů a soutěží, kterých jsme v prů-
běhu jednoho roku napočítali na třicet. To předpokládá
vedle aktivity souborů i příslušný počet organizátorů, dobrý
vztah lidosprávních orgánů k této zájmové umělecké činnosti
i soustavnou pozornost metodických zařízení, především
okresních kulturních středisek.

Zdrbné se rozvíjí divadlo dětské, kde se postupně šíří
z krajských metodických center správný přístup k práci s dět-
mi i do odlehlejších míst a vesnic — ale díky tomuto rozvoji
se nám, žel, proti minulým letům podstatně snížil počet sou-
borů, v nichž by dospělí hráli pro děti.

Pa jakémsi útlumu v minulých letech se dostávají ve větší
míře ke slovu soubory mladého divadla, jež například v sou-
těži o postup na Šrámkův Písek předvedly zářnou bohatou
škálu kreací — od metodického návodu, jak pracovat se sou-
borem, který z dětského věku přechází do věku svazáckého,
přes štuďáckou recesi s vážným závěrem a přes pohybové vý-
razové divadlo až k politické agitce.

Dobře se rozvíjí amatérské divadlo dospělých, vykazující
dva klady: naprostý příklon k současné tvorbě naší i sovětské



DS v Radonicích uvedl hru M. Havelkové: Rozdělovač. Foto Bezányi

a rozšiřující se spolupráci s profesionály. Důležité při tom je, že tu již nejde o spolupráci nárazovou, nýbrž že stejná jména se začínají objevovat u jednoho souboru soustavně.

Po kvantitativní stránce bychom tedy mohli být spokojeni. Amatérské divadlo žije a rozvíjí se. Tento rozvoj však s sebou přináší i některé problémy. Jedním z nich je, že všechny soubory by chtěly dosáhnout vyšší úrovně své práce a oprávněně vyčítají, že roste rozdíl mezi soubory, jejichž provozovatelé mají možnost zajistit jim profesionální pomoc, a mezi těmi ostatními, jež jsou odkázány na vlastní síly. Potenciální možnost řešení tohoto problému je vytvořena — sedm profesionálních scén má dostatek závazků na pomoc amatérům — nejsou však vytvořeny podmínky pro realizaci: doprava, čas, odměna. Nejde nám ovšem o to zprofesionalizovat amatérské divadlo a budeme dál rozšiřovat možnosti školení a výchovy amatérů. Krajské kulturní středisko plánuje již na tento rok jakousi lidovou konzervatoř, jejíž třídy by byly rozloženy po kraji podle toho, jaký se kde vyskytne zájem. Počítá se i s třídou režie, herectví a scénografie.

Přes rozdílnost názorů na spolupráci profesionálů s amatéry budeme tuto činnost podporovat, protože se nám v jednom ohledu osvědčila: díky této spolupráci se podařilo — alespoň ve špičkách — smazat rozdíl ve výsledcích práce mezi tzv. městskými a vesnickými soubory a nezdá se, že by dokonce vesnické soubory vyšší úrovně. Touha po skutečné tvůrčí práci láká do souborů mladé lidi. Jako příklad můžeme uvést, že díky této spolupráci se našla ve Vratimově parta mladých lidí, kteří vydrželi půl roku studovat a učit se

a předvedli v březnu letošního roku Déryho-Pose „Festival“ na úrovni jen v hudební složce poněkud nižší, nežli byla vítězná inscenace Amatérského studia DOS z Olomouce. Pokud jde o tuto spolupráci s profesionály, probíhá na území kraje několik experimentů, jejichž cílem je najít její nejvhodnější formu.

Druhý problém, který se snažíme vyřešit, jsou rozdíly v hodnocení výsledků práce souborů v místech, okresech a v kraji. Proti více méně pochvalným hodnocením (která jsou jistě na místě, jde-li o soubor začínající), doprovázeným drobnými připomínkami spíše praktického rázu, se dostává soubor ve vyšší soutěži před porotu s vyššími nároky a měřítky a je rozčarován. Subjektivnost nelze jistě z žádného hodnocení vyloučit, domníváme se však, že lze dosáhnout jednoty, pokud jde o dramaturgickou volbu, o sdělení myšlenky, mluvu, rytmus, čistotu hereckého podání a scénografii, tedy o základní hlediska při posouzení představení. O vyřešení tohoto problému se chceme pokusit tím, že by se členové krajské poroty zúčastňovali postupně soutěží okresních, že by si okresy vytvořily stálý kádr porotců a že by se realizovalo užší sepětí krajského poradního sboru s okresními.

Třetí problém, který v kraji máme, se bude možná někomu zdát kuriózní. Tak, jako máme řadu souborů, které pracují ve velmi svízelných podmínkách (jeviště, zkušebna), máme také řadu dobře vybavených kulturních domů, kde soubor není a zařízení domu slouží jen dovážené kultuře, ačkoliv by zde domácí soubor mohl žít jako v bavlince.

KAREL DITTLER

PRO 142 000 DIVÁKŮ

DALŠÍ NÁMĚTY ZE SOUPISU FESTIVALŮ

Velký vliv festivalů a přehlídek na činnost souborů byl, doufám, již dokázán. Věnujme tentokrát pozornost faktu, jak festivaly mohou ovlivnit trvalou, plánovitou a záměrnou činnost souborů. Bude-li pořádání festivalů termínováno převážně do jednoho či dvou měsíců, vytvoří se u souborů, majících zájem poměřit své síly s ostatními, záměrně či podvědomě systém: dramaturgický výběr, studium titulu, sklizeň výsledků práce ve více vystoupeních v rámci krátkého časového úseku. A tento cyklus se bude pravidelně opakovat. I když tento postup, s výjimkou poslední fáze ve zhuštěných termínech vystoupení, je logický u jednoho titulu, není správný ani žádoucí pro systém práce celého souboru. Vždyť se tu nabízí hned několik otázek. Co s těmi, kteří nehrají, jak řešit při velké kumulaci představení do krátkého časového úseku uvolňování ze za-

městnání, stačí herci zažít impulzy z jednoho dialogu s diváky do dialogu druhého apod. Soubor má pracovat trvale, zaměstnán má být každý jeho člen, to znamená, že je třeba, aby soubor studoval více titulů a současně přetahoval osvědčené inscenace i do dalších sezón. Tomu napomůže rovnoměrné rozvrstvení festivalů, jejichž potenciálním účastníkem soubor je, do termínů celého roku. Pro soubor tím vznikne více dílčích perspektiv, činnost přestane být kampaňovitá a vykrystalizuje v plánovitou.

Všimněme si teď tabulky s přehledem pořádaných festivalů v jednotlivých krajích v jednotlivých měsících roku. (Upozorňuji, že celkový součet je vyšší než skutečný počet festivalů, protože trvá-li festival dva i více měsíců, je uveden v tabulce dva- i vícekrát.)

kraj	m ě s í c											
	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.
Praha	1	1	2	—	—	—	—	—	—	—	1	1
Středočeský	1	3	3	4	6	1	—	—	1	3	4	1
Severočeský	—	—	3	4	5	3	—	—	—	4	7	—
Západočeský	2	1	1	6	3	4	3	2	2	1	2	2
Východočeský	1	—	2	4	5	4	2	1	1	3	2	—
Jihočeský	—	—	3	4	2	—	—	—	—	—	—	—
Severomoravský	—	—	5	6	12	3	—	—	—	—	6	2
Jihomoravský	—	—	4	7	9	3	—	—	—	1	—	—
celkem	5	5	23	35	42	18	5	3	4	12	22	6

Rovnoměrné termínové rozvrstvení festivalů do všech měsíců v roce je pochopitelně pouze jedním z mnoha způsobů ovlivňování, nelze z něho proto vytvářet dogma. Ale přece! Příklad Severočeského kraje, odkud máme přesnější zprávy z průběhu více sezón, ukazuje, že přemístění některých festivalů do podzimních termínů vyprovokovalo soubory k jiné, plánovitější a systematické práci. Postupem času stoupala průměrná reprízovost titulů i celkový počet diváků, pro něž soubory hrály.

Příklad můžeme vzít i odjinud. Soubor, který byl vybrán na mezikrajsovou přehlídku, či dokonce do Hronova, musí rázem zkracovat své „divadelní prázdniny“ na minimum a jeho práce dostává nový řád. Je velmi výhodné, že Hronov je termínován na srpen, Úpice a mezikrajsové přehlídky na květen a Svitavy a mnohé krajské přehlídky do termínů podzimních. To umožňuje vyspělým souborům mít několik železů v ohni a bojově řečeno: být stále ve střehu. Stejný vliv budou mít na soubory průměrné přehlídky a festivaly nižšího typu.

Naše statistika byla jednorázová a nemáme dosud možnost porovnávat vývojový trend v souborech na základě dlouhodobých seriózních informací. Proto je naše tvrzení pouhou hypotézou. Zkušenosti ze Severočeského kraje nás však opravňují vyslovit takovou domněnku, že rovnoměrné rozmístění festivalů do časových termínů celého roku

a tomu odpovídající rozmístění zeměpisné (spád okresů, doprava, divácká situace apod.) má přímý vliv na kvantitativní, ale i odborný a ideový, morální i společenský růst souboru a jeho činnosti.

Věnujme tentokrát pozornost vlivu festivalů na kvalitativní růst souborů. Ponechme stranou fakt, že i vyšší reprízovost titulů vede inscenátory k většímu „zažití“ a „zrání“. Festivaly většinou umožňují souborům poměřit své síly s dalšími soubory, a to buď zprostředkovaně, nebo přímo. První způsob je pro soubor méně účinný, není sám svědkem inscenací jiných souborů a musí spoléhat pouze na výrok poroty, ohlas obecnosti, recenze v tisku apod. Druhý způsob je inspirativnější, neboť členové souboru jsou svědky inscenačních pokusů a záměrů svých partnerů v sousedství. Mohou ledacos odkoukat, být ledasčím inspirováni, mohou se ledasčemu přiučit. Z hlediska růstu souborů je tedy nejužitečnější pořádat takové přehlídky a festivaly, při nichž „všichni vidí všechny“. Víme, že to často není možné. (Problémy divácké, ubytovací, uvolňování ze zaměstnání, ekonomika apod.) Přesto jde o to, abychom vždy zkoumali možnosti pořádat festivaly právě tohoto druhu.

Tabulka jednotlivých krajů o festivalech prvního a druhého typu:

Kraj:	Festivaly				
	kompatní	přerušované (na pokrač.)	porot.	neporot.	celkem
Praha	—	3	3	—	3
Středočeský	10	10	17	3	20
Severočeský	9	17	18	7	26
Západočeský	6	7	neuv. d.		13
Východočeský	14	7	14	7	21
Jihočeský	4	2	6	—	6
Severomoravský	16	12	23	5	28
Jihomoravský	14	8	22	—	22
Celkem	73	66			139

Každý divadelní soubor potřebuje poznat soud zasvěceného diváka. Nejlepším způsobem z dosud uplatňovaných je vyslechnout soud odborné, zasvěcené a nestranné poroty. V profesionálních divadlech totiž dramaturg občas navštěvuje zkoušky a je režisérovi jakýmsi kritikem. U ochotníků tato samostatná funkce většinou neexistuje. A uvědomíme-li si, že ochotnický režisér nebo režisér ochotnického představení má těch funkcí více než profesionální (organizátorskou, výchovnou, morální, společenskou apod.), vynikne tím více jeho potřeba být někým upo-

zorněn na to, co už sám nevidí, neboť v průběhu studia přestal v mnoha polohách být nad věcí a byl stržen do víru dění.

Jde tedy o to, aby představení na přehlídkách a festivalech byla porotována. Je samozřejmé, že výběr porotců je velmi důležitý. Nejde ani o to, jsou-li přehlídky soutěžní či nesoutěžní, vždyť i ten pojem je vsvětlován dnes různě. A koncepce přehlídky s určením výsledku: první, druhý, třetí atd., je snad dokonce pokusem o změřeni nesouměřitelného.

J. DOLEŽAL

DĚTSKÁ PŘÍBRAM

Národní přehlídka dětského přednesu 1977 probíhala jako každoroční setkání dětských přednášečů a pracovníků, kteří se dětským přednesem zabývají; tentokrát — již podruhé — v hornické Příbrami. Šlo zde v pravém smyslu o přehlídku, a nikoli o soutěž.

Proti loňské přehlídce jsme u recitátorů — sólistů zaznamenali jistý návrat k poezii; próza a její interpretace byla zastoupena daleko menším dílem než loni. Jak po stránce dramaturgického výběru textu, tak i po stránce interpretační se nejlépe projevil děti ve II. kategorii (tj. žáci 6.—7. tř. ZDS). Problémy dramaturgie dětí zejména ve III. kategorii (tj. žáci 8.—9. tř. ZDS) se opakují téměř každoročně. Je to dost pochopitelné, protože v této kategorii jde o děti, které už vyrůstají z dětských střevíčků, na interpretaci textů dětské literatury se už cítí příliš dospělí — a na náročnější texty ještě nestačí ani svou životní zkušeností, ani svým celkovým psychofyzickým vybavením. Celkově byla však dramaturgie recitátorů — sólistů — oproti loňskému ročníku — velmi rozmanitá, zaznivaly zde u dětí velmi oblíbené, rytmické verše dětské poezie F. Hrubína, J. Kainara a Z. Kriebla, ale i verše J. Seiferta, I. Skály, K. Kapouna, P. Křičky, F. Šrámka, V. Závady apod., z cizích autorů V. A. Solouchina, J. Préverta a J. Rictose.

Zajímavá a rozmanitá byla dramaturgie šestnácti recitačních souborů a kolektivů. Z jejich vystoupení vzbudil mimořádnou pozornost pořad LSU Písek: skupinka šesti dívek rozehrála, roztančila a rozezpívala verše V. Nezvala (z knížky Anička skřítek a Slaměný Hubert) v pásmu „Nový svět přijede na všech kolejkách“. Hlavní důraz byl položen na mluvené slovo a jeho sdělnost, na jeho plné vyznění — a pohybová složka přirozeně a organicky vyplývala a doplňovala rytmus Nezvalových veršů. Čistě, přirozeně působilo také vystoupení LSU z Týniště nad Orlicí s pořadem veršů F. Halase „Ptáčkové si povídají“; v tomto pásmu uspořádaném formou komorní, sborové dětské recitace zaujaly čisté, rytmicky znějící sbory, které plně ladily se sólovými party. Z hlediska dramaturgického výběru textu zaujalo vystoupení recitačního kolektivu ZDS z Prahy 2, který předvedl montáž z lidové poezie (v zpracování K. J. Erbena) „Žádný neví, co je láska“. Odborná komise i diváci ocenili pokus o aktualizaci textů lidové poezie, i když poněkud sporná byla otázka spojovacích textů, které vycházely z jazyka a vyjadřovacího stylu dnešní mladé generace. Hovorový jazyk spojovacích textů, který se místy dostával až za hranice obecné češtiny, pronikal pak i do přednesu jemných, lyrických veršů lidové poezie. Dětsky přirozeně zapůsobil také recitační kolektiv „Růžička“ z Českého Krumlova, který vystoupil s interpretací textu F. Hrubína „Pohádka o veliké řepě“, nebo recitační soubor z Klobouk u Brna s pásmem M. Lukešové „Celý svět veliký do očí jako knoflíky“. Již druhým rokem zaujal také soubor z Křepic na Moravě s pásmem textů M. Lukešové, J. Aldy a J. Fišera „Jedem vláčkem Pupufáčkem“, tradičně doplněný orffovskými hudebními nástroji; pohybová akce se rozvíjela ve hře s jednoduchými barevnými praktikáblí, které zastupovaly jednu jedoucí vlak, po druhé les, bránu apod. Na přehlídce souborů zazněly také texty J. Hanzlíka (O záračném sovím hradu), F. Čečetky (Maková panenka), J. Nerudy (Žáby v kaluži), A. Bártové, J. Havla (v montáži Bujný oř je mluva naše), J. Vodňanského (v pásmech Kolik je na

světě věcí a Šlo povídko na vandr), J. Kainara a J. Bruknera (Smějte se s námi).

Na odborném semináři se řešily otázky dramaturgické volby textu pro dětského interpreta, otázky gesta, pohybu a práce s rekvizitou při dětském přednesu, otázky mluvních výchov dětí. Při řešení zásadních i dílčích problémů se vycházelo ze specifčnosti dětského přednesu, v němž na rozdíl od uměleckého přednesu dospělých recitátorů nejde o výkon v pravém slova smyslu umělecký, ale o tvořivé sebevyjádření dětí, o jistou autostylizaci. Zatímco u dospělých recitátorů klademe hlavní důraz na zřetele umělecké interpretace textu a na umělecký účinek, při recitaci dětí má značnou váhu složka didaktická. Mimořádně pozorně sledujeme při dětském přednesu složku mluvních, úroveň kultury mluveného slova, protože dětský přednes je dnes jednou z mála příležitostí, kdy dítě může s mluveným slovem aktivně pracovat a naučit se s ním zacházet. Dětský přednes má hluboký vztah k celkovému formování osobnosti dítěte, k jeho estetické výchově, k prohlubování jeho zájmu o literaturu i k pěstování uvědomělého vztahu k mateřskému jazyku.

J. NOVOTNÁ-HŮRKOVÁ

SZK ROH Červený Kostelec (J. Solovič: Meridián). Foto Špür



ÚVAHY O DRAMATURGII

7.

DRAMATURGICKÁ SPOLUPRÁCE S AUTORY

Dramaturgie nejen vybírá z hotového, ale podílí se též na vzniku nových dramatických děl. Tato účast se může vztahovat k tvůrčímu procesu v celém jeho průběhu (od volby autora, žánru, tématu apod. až do výsledného uměleckého tvaru dramatického díla) nebo může zasahovat do tvůrčího procesu jenom v některé fázi. Dramaturg se může na dramatické tvorbě podílet jako: a) iniciátor, b) kritik, c) spoluautor.

Iniciativa: Dramaturg se stává iniciátorem tvorby nového dramatického díla původního nebo přeloženého. Druhá možnost je ovšem častější: zadávání překladů je běžnou praxí téměř každého dramaturga. Tento zdánlivě nenáročný akt není radno podceňovat — dramaturg jím (často objeveně) obohacuje oblast překladové dramatické literatury a volbou překladatele do jisté míry předjímá literární podobu díla. Nejde jen o vhodnost toho kterého překladatele pro daný text ve smyslu kvalitativním a typologickým, ale i o vhodnost vzhledem k dramaturgickému (a předběžnému inscenačnímu) záměru.

Dramaturg je však nezřídka iniciátorem i nových **původních** dramatických textů, nejčastěji dramatizací děl epických nebo adaptací starších děl dramatických. Nejsou vzácné ani případy, kdy dramaturg požádá určitého autora, aby napsal pro „jeho“ divadlo původní hru k určité příležitosti, určitého žánru, případně i na určité téma. Volba autora — podobně jako volba překladatele — nesmí být náhodná: divadlo, které má vyhraněný umělecký program a profil, si hledá „své“ autory, kteří odpovídají jeho tvůrčí metodě a jeho stylu a kteří jsou s to tvůrčím způsobem narušovat inscenační stereotypy, klást překážky zaběhané praxi a inspirovat tak objevování nových výrazových prostředků. Tento poměr je oboustranný: i divadlo má nejen využívat osvědčených schopností autorových, ale přispívat k rozvoji tvůrčích možností. Tvůrčí dialog totiž spočívá ve vzájemném podněcování k tvořivému hledání, nikoli ve formulování očekávaných odpovědí na známé otázky.

Kritická účast: Dramaturgie má v celém systému divadla důležitou funkci kritické korektivy tvůrčí práce. Ve vztahu k dramatickým autorům a překladatelům se tu uplatňuje především hledisko vnitřních zájmů a záměrů divadelního systému. To znamená, že dramaturgické nároky se neomezují na to, aby dílo odpovídalo všeobecným literárním a divadelním požadavkům, ale orientují tvorbu autorovu či překladatelskou k osobitě umělecké metodě divadla a ke konkrétnímu dramaturgickému a inscenačnímu záměru. Ale opět tu platí zásada oboustrannosti: dramaturg-kritik musí respektovat autorovo osobité vidění světa a jeho osobitý tvůrčí způsob, nesmí stát **proti** autorovi jako zastánce odlišných nebo dokonce protichůdných zájmů divadelní instituce, jejmž je zaměstnancem, ale působit jako kritický zprostředkovatel, jehož cílem je dosáhnout ztotožnění zájmů: aby zájem autorův o osobité a relativně dokonalé literární dílo se dostal do souladu se zájmem divadla o osobitě a relativně dokonalý inscenační výsledek. Nejčastěji dochází k takovému ztotožnění u tzv. autorských divadel, což jsou většinou malé scény, disponující vlastním okruhem autorů a dotvářející jejich texty přímo v inscenačním procesu. Za toto organické spojení dramatického textu a divadla platí ovšem autoři obvykle daň nepřenosnosti: jejich texty nelze zpravidla realizovat na jiných, svým zaměřením odlišných scénách.

Dramaturgova kritická účast při tvorbě dramatického textu se od běžné literární a divadelní kritiky liší větší měrou ztotožnění s kritizovaným objektem: nejenže upozorňuje autora na nedostatky, chyby, slabiny jeho díla, ale poskytuje mu i konkrétní náměty řešení — dramaturgova

kritika má zřetelně konstruktivní charakter. Běžný kritik pracuje s hotovým uměleckým dílem, kdežto dramaturg s dílem v procesu zrodu. Dramaturgovým cílem není dílo kriticky zvážit, rozhodnout a vynést kritický soud, ale přispět výtkami, radami a návrhy k tomu, aby bylo dílo dovezeno do optimálního stavu.

Kritická účast dramaturgie může provázet tvorbu dramatického textu od samého počátku (byl-li dramaturg jeho iniciátorem), zpravidla se však uplatňuje až v závěrečné tvůrčí fázi (dostane-li dramaturg na stůl relativně hotový dramatický text, mající naději na uvedení — po odstranění menších či větších nedostatků). Často se tato „závěrečná fáze“ stává východiskem nového tvůrčího procesu, jestliže dramatický text v dané podobě nevyhovuje dramaturgickým a inscenačním nárokům, ale přesto obsahuje cenné jádro, skýtající naději, že po důkladném přepracování v součinnosti s dramaturgem může být dovezen do přijatelného tvaru. To je velmi choulostivé místo dramaturgické práce. Je třeba citlivě odhadnout možnosti autora a díla, abychom nepodnikali zbytečně namáhavou práci, která stejně nepovede k cíli. Necháme-li autora vypracovat druhou, případně třetí, čtvrtou verzi hry, vzbudíme v něm naději, jež se změní v oprávněné rozhořčení, je-li po dlouhých průtazích přivedena níže. Je iluzí domnívat se, že dobré dramatické dílo vznikne, odstraníme-li z díla průměrného či dokonce podprůměrného nedostatky a chyby: umělecká hodnota není otázkou „správnosti“, je to kvalita pozitivní, kterou nelze do díla „dodat“. To platí v plném rozsahu i o překladu dramatického díla: můžeme jej brousit, jak dlouho chceme, a odstraňovat jednu nepřesnost za druhou, dosáhneme tak pouze překladu přesného, nikoli překladu umělecky hodnotného, postrádá-li překladatel osobitý rukopis a styl.

K dramaturgickému taktu proto patří nejen ochota nezištně spolupracovat na nadějných, byť nedokonalých textech, ale i odvaha říci autorovi přímo do očí (jak to dělal jeden proslulý český dramaturg): „Pane, vaše hra nebude nikdy v našem divadle uvedena.“ Je radno vždy dobře uvážit, zda nabízený text prostě se seriózním zdůvodněním odmítnout, anebo se pustit do riskantní práce na defini-
tivní verzi.

Spoluautorství: Nejvyšším stupněm dramaturgické účasti při vzniku nového dramatického díla je spoluautorství. Zárodek spoluautorství je obsažen už v běžných dramaturgických úpravách textu. Dramaturgické spoluautorství se realizuje buď autorskou účastí na novém, teprve vznikajícím dramatickém textu, původním či převáděným z jiného jazyka, nebo dodatečnou autorskou prací na dramatickém textu už hotovém, staršího data vzniku. (Případ, kdy dramaturg uvádí na „své“ scéně své vlastní dramatické dílo, se vlastně činnosti dramaturgické netýká: dramaturg zde vystupuje ve dvojí roli — jako samostatný dramatický autor, který je shodou okolností též nositelem dramaturgické funkce v divadelním systému.)

První případ nastává tehdy, přesáhne-li dramaturgova účast od iniciativy a kritiky k aktivní tvůrčí spolupráci na dramatickém textu. Taková pomoc může být prospěšná autorům, kteří zcela postrádají divadelní zkušenost a znalost dramatického řemesla, není-li naděje, že by sami na základě pouhých rad a připomínek byli s to dovést dramatické dílo do divadelně přijatelné podoby.

Častější je případ druhý — dramaturgické úpravy podstatného, autorského rázu, jejichž cílem je přizpůsobit starší dramatický text současným divadelním konvencím a požadavkům. Tu je třeba mít na mysli, že jedním z hlavních příkazů dramaturgické etiky je úcta k existujícím uměleckým hodnotám. Mrtvý klasik se ovšem nemůže bránit, ale to nás neopravňuje, abychom s ním zacházeli hůře než



Hru bratří Čapků *Ze života hmyzu* uvedl na festivalu ve Spišské Nové Vsi Svazáký soubor ze Zelenče. Foto Telec

s průměrným současníkem. Dramaturgické zásahy do takových textů musí sledovat zájem věci, tj. dramatického díla a divadla, nikoli osobní zájem dramaturgů. O běžných dramaturgických úpravách, jejich oprávněnosti i nebezpečích, už byla řeč v předešlé úvaze. Stejně důvody a zásady platí i při zásazích podstatnějších, jež pojem běžné dramaturgické úpravy přesahují a dostávají charakter autorského přepracování. Takovou úpravu, jejíž motivace je dramaturgická (i kdyby jejím autorem nebyl dramaturg, ale jiný pracovník divadla — režisér, herec — nebo dramaturgem zvolený externí dramatik), nazýváme **adaptací** dramatického díla.

Adaptace zachovává základní půdorys a smysl původního dramatického textu, ale podstatnými zásahy do některých jeho složek usiluje o modernizaci, aktualizaci textu, o jeho přizpůsobení současným divadelním potřebám, případně o odstranění jeho dílčích uměleckých nedostatků. Nejčastěji se adaptace zaměřuje na modernizaci jazykovou, mnohdy se pokouší i o přenos dramatického děje do odlišného místního a časového, zpravidla současného, kontextu. Výrazným, i když značně problematickým typem takového dramaturgického adaptátora byl v období Protektorátu básník, dramatik a překladatel Miloš Hlávka, známý zejména

svými adaptacemi komedií Carla Goldoniho (Benátská maškaráda, Vdova liška, Lhář).

Vdova liška je založena na typovém i dějovém půdorysu klasické **Chytré vdovy**, kterou zpracovává v hudební veselohru krotce aktualizujícím způsobem: děj je z konkrétních Benátek XVIII. století přenesen do údajně „věčných Benátek“, v nichž se titulní hrdinka stává dcerou „lovce mikrobů“ a podobně je „zesoučasněno“ i kvarteto jejích nápadníků. Realita Goldoniho Benátek se mění v povrchní a rozmarnou maškarádu s použitím efektních tradičních kostýmů.

Hlávkův případ byl zvolen záměrně, byť nikoli jako vzor: zřetelně se na něm ukazuje i základní paradox adaptátorství — adaptace, které vznikly z jednoznačného záměru „oprášit“, osvěžit, modernizovat klasické předlohy a ve své době toho svým způsobem dosáhly, časem zastaraly více než staré texty, které lze dnes zase inscenovat buď v původní podobě, nebo v nových, opět modernějších adaptacích. Souvisí to jednak s odlišným ideologickým přístupem ke klasickému dědictví, ale zároveň se tím prokazuje převaha progresivní divadelní tradice nad efemérní divadelní módou.

Problematické adaptace nemohou skýtat argumenty proti adaptátorství vůbec, protože proti každému případu zápornému lze postavit případ jednoznačně kladný (vzpomeňme jenom namátkou Frejkova výtečného zpracování Klicperovy veselohry **Zlý jelen** z téže doby jako zmíněná adaptace Hlávková). Jediným podstatným argumentem ve sporech o adaptace je **umělecká kvalita**.

Adaptaci, která je ve své podstatě dramaturgickým přehodnocením staršího dramatického textu, je třeba odlišit od **nové hry na starý námět** — od svébytného, byť odvozeného dramatického textu, který bývá označován jako **hra na motivy ...** nebo **hra podle ...** Dürrenmattova hra **Play Strindberg** přímo v titulu upozorňuje na svou souvislost se švédským dramatikem, z jehož **Tance smrti** si vzala základní trio postav a jejich situační vztahy. Přes tuto nespornou závislost jde v případě Dürrenmattově o dramatické dílo odlišného zaměření i vyznění, odlišného žánru i stylu, slovem: o nové, svébytné dramatické dílo, jehož autorství v plném smyslu přísluší Friedrichu Dürrenmattovi. Podobně v případě Wilderovy frašky podle Nestroye **Dohazovačka**. Americký dramatik dvacátého století převzal ze sto let staré rakouské předlohy ... **si pořádně zařadit** (pod tímto názvem známé ve zpracování V+W) hrubou fabuli, některé situace a postavy, ale naplnil tuto starou kostru novým americkým „masem a krví“, lokalizoval hru do typického amerického maloměsta a velkoměsta, osobitě pojal, rozvinul a prohloubil dramatickou charakteristiku, napsal zbrusu nové dialogy a konečně dal hře novou pátěr a nového hybatele v okouzující dohazovačce Dolly, která se dostala i do titulu. Ale důležitější je posun významový: z dobrodružství čistě situačního druhu se u Wildera stalo dobrodružné hledání lidské tvářnosti člověka — cesta všelijak zakřivených a zatrpklých lidí k vnitřnímu osvození a k rozvinutí životních možností.

Moderní umění se svou početilou honbou za originalitou označuje podobná díla někdy za nepůvodní, ale Wilderův způsob byl zcela běžný v divadelně vrcholných obdobích minulosti. Ostatně i Nestroyova hra z roku 1842, z níž vycházel Wilder, měla svou předlohu v dnes už zapomenuté anglické komedii Johna Oxenforda **Dobře strávený den** z roku 1835. A podobně postupovali i Shakespeare, Molière a mnozí další.

Dramatizace: Velmi často bývá dramaturg iniciátorem, kritikem nebo autorským spolupracovníkem při vzniku dramatizací děl epické literatury, zejména románů a povídek, ale i veršované epiky (hlavně eposů). Autorský podíl dramatika na výsledném dramatickém tvaru, do něhož nutně přecházejí určité prvky a kvality původního díla epického, může být různý kvantitativně i kvalitativně. Schematicky lze mluvit o trojím typu přenosu epické předlohy do dramatické podoby: 1. jevištní přepis, 2. dramatizace v běžném smyslu, 3. drama podle epické předlohy.

Za **jevištní přepisy** můžeme označit např. už klasické „dramatizace“ E. F. Buriana — Viktor Dyk: **Krysař**, Božena Benešová: **Věra Lukášová**, F. M. Dostojevskij: **Bílé noci**, K. H. Mácha: **Kat**, Svatopluk Čech: **Výlet pana Broučka do XV. století**. Burian důsledně respektoval literu předlohy a přebíral z ní nejen dialogy, ale v některých případech, např. v **Krysaři**, dokázal mistrovsky využít vnitřní dramatickosti epického textu a proměnit v dialog i pasáže monologického, vyprávěcího nebo popisného, rázu (tuto pozoruhodnou metodu pronikavě analyzoval Jan Mukařovský ve studii **Dialog a monolog**).

Jevištní přepis je jistě neadekvátnějším a nejpíetnějším (ale proto nikterak snadným!) způsobem přenosu epického díla na jeviště. Je však hluboce podmíněn konkrétní inscenační metodou. Jen zřídka se Burianovým následovníkům podařilo najít pro jeho jevištní přepisy kongeniální scénický tvar. Způsob Burianovy dramatizace byl příliš těsně spjat s poetikou jeho divadla.

Dramatizaci v běžném smyslu míním celou řadu autorských přístupů, při nichž se dramatizátor snaží vytvořit plnohodnotné dramatické dílo, respektující zákony zvoleného dramatického žánru, ale zůstává přitom co možná nejvíce věren danosti epické předlohy. Vhodné pro dramatizaci je proto epické dílo, obsahující alespoň latentně určitou míru dramatickosti a dialogičnosti, s přehlednou a sevřenou fabulí a s omezeným okruhem postav. Dramatizátor pracuje hlavně výběrem a eliminací dějových motivů a postav, zhušťováním reálií a dialogů (případně jejich přepisováním — tam, kde předloha podává děj čistě vyprávěcí formou). Často si vypomáhá autorským komentářem, jehož nositelem činí buď některou dramatickou postavu, nebo pro ten účel vytvoří od dramatického dění distancovaného komentátora.

Ze současných českých dramatiků se jako úspěšný dra-

matizátor osvědčil Miloslav Stehlík (Začínáme žít, Vlajky na věžích, Jak se kalila ocel, Paní Bovaryová aj.)

Konečně o **dramatu podle epické předlohy** platí zhruba totéž, co bylo řečeno o podobných útvech inspirovaných předlohou dramatickou: dramatik zde vytváří nové, umělecky zcela svébytné dílo.

Obvykle bývají jednotlivé typy dramatizace (pokud ovšem jejich autoři správně posoudí svůj podíl) diferencovány o dvou dílech. Hru poznal a z povídky vypsál E. F. Burian. „tak činil“ bývá jako autor uveden tvůrce epické předlohy a dramatizátor figuruje až v podtitulu, např.: „Božena Benešová: **Věra Lukášová**. Lyrická hra mládí o dvou částech. Přepsal E. F. Burian.“ „K. H. Mácha: **Kat**. Romantická hra o dvou dílech. Hru poznal a z povídky vypsál E. F. Burian.“ U druhého typu se uvádí jméno dramatizátora jako spoluautora — za jméno původního autora, např.: „A. S. Makarenko—M. Stehlík: **Začínáme žít**.“ „N. A. Ostrovskij—M. Stehlík: **Jak se kalila ocel**.“ U třetího typu pak figuruje jako autor dramatik a v podtitulku se připomíná předloha, např.: „Vítězslav Nezval: **Manon Lescaut**. Hra o sedmi obrazech podle románu Abbé Prévosta.“

Účast při vzniku nových dramatických děl je jedním z nejvyšších dramaturgických úkonů. Ať je její forma jakákoli, vždy platí pravidlo, jež považujeme za další příkazní dramaturgické etiky: dramaturgie je **služba**, služba dramatu a divadlu. Za žádných okolností by se funkční postavení dramaturga v systému divadla nemělo stát záminkou pro ukájení vlastních autorských ambicí. Dramaturg má pomáhat na scénu především textům **jiných** dramatických autorů.

Rozhodující je však v každém případě kritérium **věcné: umělecká hodnota** textu, při jehož zrodu dramaturgie asistovala.

ZDENĚK HOŘÍNEK

XVII. DIVADELNÁ SPIŠSKÁ NOVÁ VES

FESTIVAL — OBRAZ SITUÁCIE

Je vždy trochu odvážnym tvrdenie, že ten-ktorý festival ochotníckeho divadla je verným obrazom celkovej situácie. Najmä preto, že len málokedy možno jeho výsledky vydávať za verný odraz situácie v celom hnutí. A festival vrcholný — v našom prípade celoslovensky, prezentujúci špičky slovenského amatérskeho divadla v kat. A vyspelých súborov, sa logicky a zákonite venuje iba tomu najlepšiemu, čo ochotnícka žatva poskytla. Rok 1977 je v tomto smere istou výnimkou. Najmä v tom, že absentovali výrazne tvorivé umelecké činy prerastajúce vysoko bežný štandard — akými v nedávnej minulosti boli v oblasti psychologicky determinovaného divadla inscenácie súboru Hviezdoslav zo S. N. Vsi či súboru Makytu z Púchova a v oblasti štylizovaného divadelného prejavu, akými boli púchovské Mykytenkovo Sóló na fluatu, martinské predstavenia Turgenevovej veselohry Noc v krčme U veľkého diviaka, Palkovičovej frašky Dva buchý a tri suchý či cyklu návratov ku klasickému odkazu (Záhorského Najdúch, Zechenterove frašky hrané pod názvom Komédia so zaľúbením i bez zaľúbenia a dramatizácie Bajzovho románu René mládenca príhody a skúsenosti) súboru J. Chalupku z Brezna. No boli tu inscenácie, ktoré by sme mohli nazvať solídny novým štandardom slovenského ochotníctva. Ubudlo odvážnych experimentov a sond. Zdá sa, že po období istých výbojov nastalo obdobie zužitkovávania poznatkov a skúseností z predchádzajúcich rokov, k akési stabilizácii dosiahnutých mét. Pričom je neobyčajne dôležité konštatovať, že línia experimentu a modernizácie výrazových prostriedkov i inscenačných postupov už nie je doménou niekoľkých špičkových súborov, ale vlastníctvom naprostej väčšiny súborov a to nielen v kat. vyspelých sú-

borov, ale aj v kategórii pokročilých (kat. B) a ozveny moderny sa začínajú v širšom meradle uplatňovať aj v základnej kat. C, v ktorej pracujú zväčša súbory z menších obcí a dedín. Oprávnenie k tomuto konštatovaniu dáva nielen XVII. ročník Divadelnej Spišskej Novej Vsi, ale aj krajské prehliadky všetkých ostatných kategórií a ich celoslovenská fóra (Belopotockého Mikuláš pre kat. B a Divadelné Šurany v kat. C.). Bez väčšieho ostychu možno povedať, že v kat. A a vo väčšine kat. B dnes už na Slovensku niet staromilských, „prťáčkových“ súborov. Nejde pritom len o akési absolútne umelecké výsledky, ale predovšetkým o tendenciu, o prístup k divadelnej práci, v ktorej získala dôležitosť donedávna populúška — dôkladná a osobnostná dramaturgicko režijná predpríprava inscenácie, teda rast réžie ako takej (o dobrých a slušných hercov ani v minulosti nebolo na Slovensku núdza). Náročné kritéria, ktoré sa začali uplatňovať už aj na krajských prehliadkach, systematické školenia a pozornosť kritiky pri niesli svoje ovocie najmä v tom, že rapídne ubúda inscenácií, ktoré sú iba „nacvičené“, teda, že iba oživujú text v scénickom priestore, ale začínajú sa uplatňovať emancipácia divadla od literatúry. Vplyvom profesionálnych vzorov, pôsobiacich aj v amatérskom divadelníctve (najmä práce Jozefa Cillera, šéfa výpravy Divadla SNP v Martine) začínajú rásť aj samotná ochotnícka scénografia. Donedávna bolestivá stránka amatérskych divadelných produkcií. Ak teda XV. zjazd a mnohé iné stráničke i štátne dokumenty zdôrazňovali kvalitu, súčasnosť nielen v téme, ale aj v spôsobe vyjadrovania, možno dnes hovoriť, že táto cesta je už nastúpená.

Na tohtoročnú Divadelnú Spišskú Novú Ves postúpili iba



Soubor Katharxis z Lučence uvádí Gorinovu hru Zabudnúť na Hérostrata

štyri víťazné predstavenia z krajov. V minulých rokoch, býval plagát tohto podujatia bohatší o jeden, dva ďalšie súbory, ktoré na krajských fórach zaujali. Žiaľ, túto šancu výberovej komisii tohto roku súbory nedali. Nie preto, že by nebolo dosť úsilia, poctivého prístupu — ale mnohé súbory svoje pôvodné zámery jednoducho nedotiahli (neraz aj pre časovú tieseň). No festival v srdci Spiša bol festivalom neobyčajne vyrovnaným a porota mala ťažkú prácu spravodlivo rozdeliť ceny a uznania.

Súbor Hviezdoslav zo S. N. Vsi našťudoval Solovičovu tretiu časť triptychu o rodine Benedikovcov Zlatý dážd v pohostinskej réžii Josefa Pražmáryho, na scéne hosťujúceho Štefana Hudáka a v dramaturgii a úprave Štefana Olhu. Tento tvorivý team, ktorý na seba upozorňuje prácou v Košickom Dome odborov, pochopil, že posledná Solovičova hra sa pohybuje predovšetkým v teréne publicisticko-moralitnom. Pochopil, že psychológia postáv, ich charakterokresba a logika motivácií i základných fabulačných faktov nie je silnou stránkou tohto diela. A tak inscenátori prezieravo sa sústredili na to, čo v Solovičom texte zneje naliehavo — aktuálnu, časovú výpoveď autora o spoločenskej problematike. Š. Hudák navrhol netradičný, arénový hrací priestor (aj keď s nevyhnutným kompromisom, ktorý diktovalo tradičné usporiadanie scény a hľadiska v Podtatranskom divadle), ktorý vytyčujú praktikáble akoby na pláne mesta a medzi ktorými stojí kreslo najmladšieho predsedu MNV v republike, Mikuláša Benedika. Ostatné postavy krúžia okolo neho, prinášajúc do príbehu

svoje vlastné témy a problémy. Vzniklo tak apelatívne, publicistické predstavenie — demonštrácia, ktoré našlo jedno z možných technických riešení Solovičovej hry.

Po dlhšej prestávke sa na S. N. Vsi prezentoval súbor Vysokoškolák z Trnavy, ktorý reprezentoval v minulosti úsilia o syntetické, takmer muzikálové divadlo, často napájajúce sa zo zdrojov študentskej recesie. Tento raz režisér Július Farkaš zvolil Molièrovu komédiu Lakomec. Nie je to žiaden tradičný Molière. Pri stanovení inscenačného princípu vychádzal režisér z toho, čo Molière spája s talianskou ľudovou komédiou dell'arte a inscenoval príbeh o ukrutnom skupáňovi Harpagonovi ako divadlo na divadle. Jarmoční komedianti prichádzajú so svojim vozom, aby predviedli daný príbeh. Miesto tradičnej komediálnej charakterokresby sa akcentovala situačnosť, vtip, gag. No nespáchala sa žiadna svätokrádež na klasikovi, pretože jeho apelatívnosť, kritičnosť nezastrela recesia a humor. Inscenácia sa realizuje v dvoch sémantických líniach: tej humoristickogagovej, v ktorej sa využívajú prostriedky buffonádneho, jarmočného herectva, a v línii komediálno alegorickej, ktorá nesie v sebe ideovú klenbu predstavenia. Napríklad — v prudkej výmene názorov Harpagona a Kleanta sa postupne obaja menia na psov, ktorí na seba vrčia a štekajú. V scéne vzniku aliancie proti Harpagonovi (Eufróziná, Kleant, Alžbeta) sa herci menia na kvočku a dve malá kuriatka. V scénach pokryteckých dialógov Harpagona, Kleanta a Valéra zaznieva v pozadí chrámová hudba, intonácia dostáva spevný charakter náboženských

obradov — ako to pripomenie Tartuffa. V záverečnej scéne rozuzlenia a odhalenia skutočných príbuzenských vzťahov Anzelma, Marianny a Valéra sa scéna mení na paródiu starého marionetového bábkového divadla, na metaforu zmanipulovaných ľudských osudov. Postavy Šípku, Triesku a Komisára hrá jeden herec — nielen preto, že v kočovnom divadle to bola aj technická nevyhnutnosť, ale aj preto, aby sa demonštrovala hravosť, pretváрка a „inscenovanie“ niektorých situácií, v ktorých sa „šije búda“ na Harpagona. Osou inscenácie sa stal Harpagon, na ktorého dorážajú ostatné postavy asi tak, ako denné dravé vtáky na sovu, keď ju kdesi neukrytý objavja za bieleho dňa. Tienistou stránkou toho invenčného, koncepčne, slohovo i herecky disponovaného, vtipného predstavenia je jeho stavebná priradovacia metóda, ktorá bráni v hojnejšej miere využívať kontrastov a dramatickej predprípravy na seba naväzujúcich situácií.

Martinský súbor Domu Kultúry Turč. strojárni prišiel do súťaže s novo videným, nedávno zosnulým nestorom slovenskej drámy Ivanom Stodolom. Hostujúci režisér Igor Galanda prečítal príbeh komédie Jožko Púčik a jeho kariéra dnešnými očami a stvoril inscenáciu, ktorá sa metaforicky vyjadruje k mnohým súčasným nešvarom — ku klerikalizmu, korupcii a falošnému humanizmu. Na scéne J. Cillera rozohral príbeh Stodolovej hry ako cirkusovú situáciu v akomsi inverznom vydaní. Dobrák Jožko Púčik, statočný drobný úradník s mäkkým srdcom, je v kľetke, kým šelmy, dravce pobiehajú okolo neho. A Púčik — podobne ako Emil Magis vo Vajíčku F. Marceaua pochopí princíp hry. Pochopí, že kto chce sľukmi žiť, musí s nimi vyť. Jožko Púčik cez svoje údajne defraudanstvo spraví obrovskú kariéru, získa postavenie, plat i doteraz nedostupnú ženu svojich snov, sekretárku Vierku. Herci martinského súboru veľmi dobre zužitkovali svoje skúsenosti z predchádzajúcich svojich klaunských inscenácií — preukázali spoľahlivý cit pre groteskné, pohybovo náročné herectvo i ideové hodnoty a zámery inscenácie. Ich cirkus a „téma“ — humanizmus, našiel aj medzi divákmi spontánny ohlas.

Po náročnej, svojou vnútornou štruktúrou, a občiansky apelatívnej hre Rustama Ibrahimbekova Žena za zelenými dverami siahli ochotníci súboru Dimitrovec ZK CHZJD z Bratislavy v réžii B. Michalského. Podarilo sa im pretlmočiť základné ideové hodnoty predlohy zobrazujúcej problémy ľudskej ľahostajnosti i spoločenskej kritičnosti.

Žiaľ festivalová nervozita a niekoľko technických problémov na spišskonovoveskom javisku zabránili výraznejšiemu úspechu. Do značnej miery sa tu stratila precíznosť a zreteľnosť situácií i jednotlivých charakterov.

Hostami prehliadky bolo Ľudové divadlo Poľnohospodárskeho inštitútu z Omska (ZSSR), ktoré zaujímavou interpretovalo poetickú hru moldavského dramatika Iona Druceho Vtáci našej mladosti s niekoľkými výraznými prvkami obradového divadla a hutnej metafory — najmä v scénografickom riešení priestoru. Českých ochotníkov zastupoval na tomto fóre divadelný súbor Tyl z Rakovníka s Černíkovej dramatizáciou populárnej prózy B. Vasilieva ... a rána sú tu tiché.

Hlavnú cenu prehliadky, Cenu Ministerstva kultúry SSR získal domáci súbor za inscenáciu Solovičovho Zlatého dažďa, o ďalšie kolektívne ceny sa podelili súbor z Martina a Trnavy. Pohár K. S. Stanislavského za najlepšiu inscenáciu hry sovietskeho autora v kat. A, udelili súboru z Bratislavy.

Ak tu glosujeme výsledky v kat. A, treba pripojiť ešte pár slov o kat. B, v ktorej víťazstvo získal ambiciózný súbor Divadla „Z“, DO SZM zo Zelenča (v ČSR ho poznajú z vlašného JH, kde vystúpil s Plautovým Chvastúňom), ktorý tento raz našťudoval feériu br. Čapkovcov Zo života hmyzu, ako predstavenie neobyčajne plastické, vyjadrujúce sa predovšetkým pohybom a v zhode s autormi smerujúce k výraznému podobenstvu.

Za zmienku stojí aj predstavenie Goldoniho Vejára súboru J. G. Tajovského z Bánova, ktoré režisér Vl. Bartoň realizoval ako rozpútané divadlo mnohých nedorozumení a zámien. Tento donedávna tradičný dedinský súbor urobil výrazný pokrok — najmä zásluhou mladých, ktorí začínajú v kat. B vládnuť čoraz mocnejšie. Vari to isté platí aj o súbore zo Stropkova, ktorý našťudoval antiluzívnym spôsobom, mierne ironizujúcim slovenskú starinu i samotnú predlohu — Chalupkovu komédiu Starý zaľúbenec.

Vo vypočítavaní podnetných — aj keď nie nijako dokonalejších predstavení by sa dalo pokračovať ešte na mnohých riadkoch. Nech nám uvedené príklady poslúžia iba ako doklad o tom, že modernizačné tendencie v slovenskom ochotníctve nie sú ojedinelými, intuitívnymi pokusmi, ale výrazom nového divadelného myslenia väčšiny slovenských divadelných amatérov. A v tomto zmysle aj Divadelná Spišská Nová Ves bola predsa len obrazom situácie.

VLADIMÍR ŠTEFKO



Soubor z Martina inscenoval Stodolova Jožka Púčika a jeho kariéru

UMĚNÍ BÝT NA JEVIŠTI

JEVIŠTNÍ EXISTENCE A ESTETICKÉ SDĚLENÍ

Jsou herci, kteří dělají na jevišti všechno, jak má být. Mohou například v okamžiku vzrušení zničeho nic vstát, neklidně popojít ke dveřím, jako by chtěli opustit místnost, pak se ale vrátit, třeba otevřít okno, zhluboka se nadechnout, už klidnějším krokem se vrátit na místo, odkud vyšli, a tichým hlasem pronést něco v tom smyslu, že tedy souhlasí. Citované jednání může bezesporu naznačovat dušení zápas, který se v postavě odehrál. Ale přestože příslušný herec bude dělat všechno správně, stejně mu nikdo v hledišti neuvěří, že opravdu je vzrušený.

Nejde samozřejmě o to, aby byl opravdu vzrušený do té míry a — zejména — **stejným způsobem** jako ve skutečnosti. Rozdíl mezi takovým skutečným a jevištním, divadelním, tj. hereckým a hraným jednáním tkví vždycky v tom, že v druhém případě člověk už dopředu ví, co bude dělat, uvědomuje si to v okamžiku, kdy to dělá, a své jednání tedy vědomě organizuje vzhledem k cíli, kterým je v tomto případě jisté estetické sdělení, namísto aby buď prostě podlehl vzrušení, vzbuzenému nějakým faktem, nebo se (či současně přes toto své vzrušení) snažil své jednání organizovat vzhledem k jistému cíli, kterým je v reálném životě vždycky prosazení nějakého skutečného vlastního životního zájmu, ať už osobního nebo nadosobního.

V případě herců, o kterých je řeč, budeme si v hledišti až příliš dobře vědomi, že ten člověk pobíhající vzrušeně po jevišti ve skutečnosti **není** tím, kdo prožívá city, které se nám svým jednáním snaží naznačit: nikoli protože by je nebyl schopen prožít — možná že je **svým způsobem** prožívá, ba prožívá možná až příliš silně — ale protože není schopen podat příslušné estetické sdělení; jednoduše — a přitom nepřilisi zjednodušeně — se to dá vyjádřit tak, že na jevišti **není**: i kdyby prožíval bůhvíjak silně naznačované city, bude to vypadat, že jenom **předstírá**. Poslední slovo je důležité: nejde o to, že by jenom **hrál**, místo aby svou roli opravdu **žil**, ale o to, že hrát prostě neumí či — v každém případě — hraje špatně, tj. ve skutečnosti na jevišti sice je, opravdu existuje, ale jen jako špatný herec, neschopný realizovat příslušné estetické sdělení, což je podmínkou toho, aby na jevišti jako herec doopravdy byl.

NĚCO DĚLAT, NEBO JENOM BÝT?

Dojem z herců, kteří mohou na jevišti dělat všechno možné i nemožné, a přece jako by tam nebyli, nutí zklamaného diváka myslet na herce, kteří naopak jako by vůbec nic nedělali: prostě jenom jsou. To je samozřejmě jen zdání. Mysl-li si někdo, že herec musí mít prostě příslušný dar shůry a nemusí na jevišti nic dělat, velmi se mylí. Stačí vzít nejjednodušší případ jevištní existence: herec na jevišti jen stojí. Dejme tomu, že čeká — ale není to žádné vzrušené očekávání; duševní stav postavy není v daném případě vůbec důležitý a celé estetické sdělení by se dalo vyjádřit právě jen slovy, že XY je. Z jistého hlediska je to opravdu to nejtěžší. Nemá-li hercův postoj vyjadřovat žádné duševní hnutí, ale jen jeho existenci, neznamená to, že by se herec obešel bez velké námahy — **nedělá nic** jenom zdánlivě.

Co tedy dělá? A lze se tomu naučit? I zde platí, že naučit se tomu může jen někdo, kdo má „shůry danou“ příslušnou schopnost. A jsou samozřejmě herci, kteří se tomu učít vůbec nemusí — na rozdíl od těch, kteří potřebují příslušný impuls, aby si svou schopnost uvědomili. A jsou samozřejmě také takoví, kterým je něco podobného dáno a prostě to dělají, ale sami si to přejí pochopit a na základě sebeanalýzy docházejí k jistým víceméně obecně platným závěrům, které si lze osvojit. K nim patří bezesporu Michail Čechov. K našemu problému jevištního bytí se zajisté vztahují jeho pojmy imaginárního centra, vnitřní síly, radiace atd. Proto stojí za to se u nich aspoň nejstručněji zastavit.



DS Scéna z Kralup nad Vltavou uvádí Eckertovu hru Nezlobte babičku

Michail Čechov radí herci, aby si představil, že má v hruď centrum, ze kterého vycházejí impulsy pro všechny jeho pohyby; toto centrum představuje jakýsi zdroj síly a vnitřní aktivity. Herec musí nejdříve vyslat impuls a pak teprve uskutečnit příslušný pohyb. Při cvičení chůze má například nechat toto centrum vystoupit z hrudníku o několik centimetrů vpřed ve směru pohybu a tělem je následovat. Síla vycházející z imaginárního centra má předcházet i následovat každý pohyb. Výsledkem je podle Čechova pocit svobody podložený pocitem síly. Tento pocit můžeme podle něho nazvat pocitem herecké přítomnosti na jevišti. A herec jistě nebude na jevišti existovat v okamžiku, kdy jenom stojí, nebude-li schopen „sdělit divákovi svou vnitřní sílu“: můžeme říci, že to, o čem tu M. Čechov mluví, je tou mírou přítomnosti, existence či bytí, při kterém teprve či ještě může toto bytí představovat jisté estetické sdělení.

BYTÍ A AKTIVITA, ČINNOST A JEDNÁNÍ

Michail Čechov navrhuje hercům cvičení, při kterém se snaží přenést sílu vycházející z imaginárního centra postupně do rukou, do nohou a do celého těla; má přitom začít od nejjednodušších pohybů při kterých si bude stále uvědomovat, že jsou řízeny silou vycházející z tohoto centra. Tuto sílu se má herec učit také přenášet na partnera. Jako by ze svého těla vysílal paprsky: to nazývá Čechov radiací a radí herci, aby zkoušel normálně se pohybovat a přitom předběžně a průběžně vysílat tyto paprsky, které by sledovaly a následovaly směr jeho pohybů v prostoru. Můžeme říct, že tato Čechovova „radiace“ nepředstavuje

nic jiného než to, co musí mít hercův pohyb navíc proti „normálnímu“ pohybu, aby se stal z pouhého pohybu jevištním jednáním, tj. estetickým sdělením realizovaným prostředky hereckého umění.

Jde o pohyb řízený jistou duševní silou, formující hercovo tělo i ve stavu fyzického klidu podle nějakého záměru, tj. činící je formou „existence vnitřního bytí“ (máme-li použít Čechovova výrazu). Bez tohoto „vnitřního bytí“ projevujícího se příslušným tělesným gestem nelze mluvit o skutečné přítomnosti herce na jevišti a v tomto smyslu se také míra této přítomnosti či bytí rovná míře jeho bytostné aktivity.

Herecké jednání si tedy není v žádném případě možné plést s pouhou činností. Herec může na jevišti dělat všechno možné a nemožné a přesto na jevišti „nebude“, nebude-li tato jeho aktivita výrazem, tj. bude-li jeho činnost sama celým obsahem (tedy klidový postoj pouhým klidovým postojem a kotrmelce a stojky pouhým tělocvičným úkonem) a nebude-li současně pouhou formou, tj. něčím, čím se stává zřejmým nějaký další obsah, v mezím případě aspoň síla hercovy osobnosti a odvaha ji svobodně projevit. V tomto smyslu platí to, co herec na jevišti dělá, jenom tenkrát, jestliže to není jenom nějaká činnost, ale druh **působení**. Ne náhodou říkáme, když nás nějaký herec zaujme, že z něho na nás něco jde: nejde-li z něho to, co tvoří sílu jeho osobnosti, nebo prostě žádnou osobnost nemá, prostě na jevišti neexistuje.

KŘEČ A PŘIROZENOST, UVOLNĚNÍ A NAPĚTÍ

Herec na jevišti jedná pod zvláštním tlakem, který mu brání, aby se choval „jako v životě“. Podmínky veřejného vystoupení, způsobující trému, jsou zde násobeny dalšími specifickými požadavky, kterým je nutno vyhovět, ať už jde o požadavky vyplývající z prostorových dispozic, vynucujících si příslušné přizpůsobení fyzického projevu, nebo specifické požadavky stylu, které jako by bránily herci jednat naprosto přirozeně — a mnoho herců se s tímto skutečně dostává do křeče.

Aby se herec ubránil této křeči, má se podle Stanislavského snažit o svalové uvolnění. Špatné — tj. doslovné — pochopení jeho požadavku může mít ovšem zhoubné následky, doložitelné příkladem velice nadaného divadelníka, který pod vlivem Stanislavského poučky skládal kdysi zkoušku na herectví a z něhož se jen proto, že součástí zkoušky byla tenkrát i písemná práce, stal nikoli sice herec, ale režisér (a později i dramatik). Herecká část zkoušky dopadla pro něho katastrofálně, protože byl dokonale uvolněný — a tedy na jevišti **nebyl**.

Jisté napětí je totiž naprosto přirozené — a to i v normálním životě; je z jistého hlediska funkcí osobnosti a její síla se bez takového napětí neprojevuje. Vzhledem ke specifickým podmínkám jeviště musí být toto napětí při hereckém projevu v příslušné míře vyšší, než jaké se u daného herce projevuje mimo jeviště. Jak říkají pedagogové jevištního pohybu na pražské divadelní fakultě, „uvolnění“ (tj. přirozený tonus, vlastní dané osobnosti) si nelze plést s povoleností, tj. s duševní a tělesnou ochablostí. Přirozené napětí, na jevišti odpovídajícím způsobem stupňované, nemá nic společného s křečí, protože je funkcí svobodného projevu síly osobnosti, zatímco křeč je jeho opakem.

FALEŠNÉ NAPĚTÍ A NEŽÁDOUCÍ KLID

Jsou herci, puzení být na jevišti stále činní: neustále „zacházet s předměty“, být v pohybu třeba za cenu rušení jiné akce, o kterou v tu chvíli hlavně jde, i promluvy druhých, dělat kotrmelce a stojky, štěkat a třeba mlátit pěstí i hlavou o stůl — a bývají strašně nešťastní, když jim to režisér „vezme“. Mnoha z nich totiž dělá velké potíže postavit se a říct se vši vážností příslušnou repliku partnerovi přímo do očí. S těmi, u kterých to vyplývá z nedosta-
tečné schopnosti se soustředit, se to s jistým úsilím může nakonec podařit. Horší je případ herců, u kterých tahle

snaha vyhnout se tomu, co mají v ten okamžik vlastně hrát, pomocí nejrůznější vedlejší činnosti, vyplývá z hluboké herecké nejistoty.

To jsou ti herci, o kterých vynikající slovenský režisér Strnisko říká, že postrádají „klid“. To neznamená že je takový herec na jevišti v napětí — alespoň v tom smyslu, jak jsme o něm mluvili. Naopak bychom mohli se stejným oprávněním prohlásit, že mu napětí chybí; nejspřávnější by asi bylo říct, že se uchyluje k citované mnohostranné vnější činnosti, protože v něm kromě nežádoucího neklidu vyplývajícího z lidské nejistoty je velmi málo, případně skoro nic. Ne že by velcí herci museli být zrova lidsky jistí — ale herecká jistota jim nikdy nechybí. Odpověď na otázku, v čem tato herecká jistota spočívá, předpokládá uvědomit si, že herecké jednání je dialektickou jednotkou klidu a neklidu. Snad to vypadá jako trochu příliš šalamounské tvrzení. Ale základ, o který se opírá, je velmi reálný: z jistého hlediska spočívá herecké umění v tom, neklid nějakým způsobem zachytit a dát mu formu, tj. tvar, který je „klidný“ ve smyslu své vnímatelnosti.

Mohli bychom mluvit dokonce o pohybech, které trvají déle než čas, ve kterém ve skutečnosti proběhly; i když herec už sedí, může podle Michaila Čechova pokračovat v usedání: tím, že si uvědomuje, že se posadil unavený a vyčerpaný a teď prožívá radost z toho, že konečně sedí. Tým Michail Čechov mluví o tom, že herec má pocítovat své tělo jako „pohyblivou formu“ a navrhuje cvičení, jejichž základem má být pocit že herec jako sochař modeluje prostor, který ho obklopuje a ve kterém zanechává tvary, které pohyby svého těla vyhloubil. „Tvořte pevné a definitivní formy,“ říká — a nikoli zbytečně: právě tato formotvorná schopnost tvoří základ herectví jako každého umění. U herectví je tato formotvorná schopnost samozřejmě zrovna tak tělesná jako duševní, ale i zde z duše — či, chcete-li, z citovaného Čechovova „imaginárního centra“ tohoto „zdroje vnitřní síly a aktivity“ — vychází.

A nemá-li herec tuto formotvornou schopnost, tak není.

dš

Molièrùv Lakomec v nastudování vysokoškolského souboru z Trnavy



MLADÉ DIVADLO V SEVEROMORAVSKÉM KRAJI

Na jaře proběhla na mateřských scénách souborů Severomoravského kraje soutěž divadel malých jevištních forem. Soubory prokázaly, jaké možnosti pro hledání nových forem a inscenačních postupů poskytuje tento žánr. Nonkonformní pojetí se objevilo nejen v různorodosti repertoáru, ale i v samotné dramaturgicko-režijní koncepci. Žánrová různorodost soutěžních představení svědčí o tom, že formy vyjádření v netradičně pojatém divadle jsou v podstatě neomezené.

Šest přihlášených pořadů tvořilo bohatou paletu žánrů, od metodicky instruktážního programu souboru LŠU Žerotín z Olomouce, stylově a obsahově velmi čistého, přes vtipnou a přitom závažnou studentskou „recesi“ Erotikon v provedení studentů olomoucké Filozofické fakulty, přes zajímavý, ale nehotový agitační pořad Divadla za rohem z Havířova, až po tradičně pojatou kabaretní revui přerovského Dostavníku.

Přes rozdílnou úroveň měla představení ve své většině společný základní rys – upřímnou snahu po hledání nových způsobů vyjádření vnitřního života mladých lidí a jeho kontinuitu se společenským děním.

Zajímavá představení předvedly oba olomoucké soubory, v jejichž středu pracují výrazné tvůrčí osobnosti. Autoři hry Erotikon R. Bajer a R. Crha ze studentského souboru AD 77 vytvořili netradiční představení o negativních jevech přístupu mladých lidí k citovému životu. Představení bylo nabitě spoustou gagů, vtipných slovních hříček a zajímavých hereckých etud. Druhá polovina pořadu, prudce přeladěná do naléhavého tónu, přes jistou rozvleklost dává i tak dosta-

tečně vyznít moralitě příběhu – odvrátit mladého člověka od výstřelků a cynismu v citových vztazích. Soubor posluchačů dramatického oddělení LŠU Žerotín, vedený Miladou Mašatovou, se představil pásmem ruských lidových pohádek Za lesem na louce, v maličké chaloupce autorky Věry Provazníkové. Představení plné nápadů a přirozeného mladého projevu je instruktivním pořadem v nejlepší smyslu slova. Ukazuje, jak je možné pracovat s mladými přecházejícími z pionýrských let do svazáckých.

Zajímavým pokusem o nekonvenční agitku byl pořad Století fašismu v podání Divadla za rohem z Havířova. Pořad, kompozičně postavený na prolínání tří rovin – komentátora, citujícího výpovědi svědků a prameny a vyslovujícího nejnaléhavější závěry, novináře, který sděluje svůj vztah k citovaným událostem, a dvojice manželů, na jejichž osudech je demonstrován dopad násilností a válek – byl i přes určitou nevyváženost jednotlivých složek nesporným přínosem pro krajskou soutěž i rozvoj netradičního divadla. Předností je i aktivní zapojení učňů do souborového kolektivu.

Krajská soutěž divadel malých forem prokázala, že se zvýšil počet těchto souborů, které se systematicky a seriózně věnují práci v oblasti mladého divadla. Dále se pak ukázalo, že je nezbytné upustit od soutěže probíhající na mateřských scénách a uspořádat krajskou přehlídku na jednom místě, aby mohlo docházet k potřebné konfrontaci a výměně názorů v debatách a seminářích.

JAROSLAV POCHMON

JUBILEJNÍ BORODOVICE

Borodovice u Frenštátu p. R. hostily od 13. do 21. května nejlepší amatérské vesnické a zemědělské divadelní soubory Severomoravského kraje. Jubilejní dvacátý ročník krajské soutěže, která probíhala pod záštitou ÚV Svazu družstevních rolníků, organizačně byla zajištěna KKS v Ostravě, OKS v Novém Jičíně a Osvětovou besedou v Borodovicích.

Dramaturgie zúčastněných souborů svědčí o tom, že vesničtí divadelníci pochopili inspirující význam a odkaz VŘSR zejména ve vztahu k současnosti. Ve výběru her se zaměřili na ty, jež se bezprostředně dotýkají problému současného člověka a společnosti, nebo se úspěšně pokusili o aktualizaci hodnot obsažených ve hrách dnes již patřících ke klasickému odkazu světové dramatické tvorby. Do první skupiny patří divácky úspěšný Jílkův Silvestr, Braginského a Rjazanova Příbuzní a Vasiljevovo dramatické podobenství Nestřílejte bílé labutě. Do druhé skupiny pak Gogolův Revizor a Gorkého Vassa Železnovová.

Divadelní soubor KP Dolu J. Fučík se v inscenaci Silvestra plně nevyrovnal s neobvyklými rozměry borodovic-

kého jeviště, což značně narušilo režijní koncepci směřující k maximálnímu vtažení diváka do děje.

Inscenace hry J. Janovského Je libo cigaretu v podání Studia JKP Postřelmov přinesla řadu velmi dobrých hereckých výkonů. Režisér J. Žák velmi dobře vystihl žánr hry, která však pro velkou slovní rozvleklost a nedostatečný dramatický spád bránila souboru plně uplatnit všechny možnosti konverzační komedie.

Soubor OB Velká Bystrice se představil hrou Braginského a Rjazanova Příbuzní. V režii V. Týřla předvedl omlazený kolektiv veselohru adaptovanou do polohudebního tvaru. Přestože hudební složka představení nebyla vždy plně funkční a činoherní složka postrádá větší satirické ostrůvky, přineslo představení příjemný divácký zážitek.

Gogolův Revizor v podání divadelního souboru OB Kozlovice přinesl ukázkou strážlivého a neokázalého herectví. Představení nechyběl spád a rytmus, vyhraněné dramatické situace ani nefalšovaná radost ze hry.

Soubor z Brodku u Přerova po úspěších s Žertem vinaře Agaba zůstal ve Švandrlíkově Honoraci z pastoušky hluboko pod svými mož-

nostmi. Představení jen potvrdilo, jak závažnou úlohu v činnosti souboru má dramaturgie.

K vrcholům festivalu patřila inscenace hry B. Vasiljeva Nestřílejte bílé labutě, o níž již časopis referoval po Krnově.

Vítězem krajské soutěže se stal soubor JKS v Hradci nad Moravicí s inscenací hry M. Gorkého Vassa Železnovová. Vyspělý a herecky disponovaný soubor předvedl v režii dr. L. Plevy představení žánrově čisté a vyvážené. Výborné ztvárnění nosných postav (J. Plecháčová jako Vassa, M. Olšák jako Prochor), přesné aranžmá a v neposlední řadě scéna J. Istla patří k největším kladům představení, jež borodovické publikum odměnilo dlouhotrvajícím potleskem.

Odborná porota za předsednictví Karla Dittlera navrhla k postupu na národní přehlídku ve Vysokém nad Jizerou divadelní soubory KP ROH n. p. Sklárný Karolinka a JKS v Hradci nad Moravicí. Cenu diváka si odvezl soubor z Velké Bystrice. Kvalitní vzestup, který se u většiny souborů projevil, je velkým příslibem pro ostatní ročníky.

J. POCHMON

LIBOCHOVICKÉ DOJMY NAPŘESKÁČKU

Libochovice mají jednu neocenitelnou výhodu: všude je blízko. Do zámku stejně jako do mlékárny nebo do SZK. SZK – to je Spojený závodní klub ROH sklárny UNION Libochovice. Jinak je to nenápadná budova, kde se člověk cítí tak trochu jako v zakletém zámku. Úzká potmělá schodiště, labyrint chodeb, ticho a klid... Skutečnost je však docela jiná. SZK je v pravém slova smyslu továrna na dobrou náladu, má prsty ve všem, co se třeba jen vzdáleně dotýká kultury. Organizuje a zajišťuje plesy, kursy šití, taneční, koncerty, estrády, přednášky a – samozřejmě – divadelní představení a přehlídku LDL aneb Libochovické divadelní léto.

★ ★ ★

Nevysloveným, ale všudypřítomným heslem libochovických divadelníků je: Nic neponechat náhodě. O užitečnosti takové zásady výmluvně svědčí i naplněné hlediště při každém představení. A to i při reprízách! Když uvážíme, že kapacita sálu se pohybuje okolo 200 míst, myslím, že hovořit o úspěchu je zcela oprávněné. Zvláště když si uvědomíme, že v Libochovicích stejně jako všude jinde mají lidé televize, že i zde jsou problémy s podchycením mládeže a tak dále a tak dále. Jenomže libochovičtí jsou toho mínění, že problémy jsou od toho, aby se řešily. Stojí to sice dost práce a přemýšlení, ale jak je vidět, stojí to za to.

★ ★ ★

Libochovice žijí divadlem. A neplatí to pouze o lidech. Třeba takoví pávi. Procházejí se zámeckým parkem, naoko chladní a neteční, ale přitom čekají na své publikum. A když se dočkají, rozvírají svá království pavích ok a neopakovatelné představení začíná... Nakažlivá atmosféra divadelních Libochovic pohnula dokonce i aristokratickou povzneseností stáletého zámku. Zahrál si nedávno před televizní kamerou při natáčení šestnáctého dílu Dáma s erbem v seriálu 30 případů majora Zemana. A s ním si to v komparzu ožkoušeli i členové divadelního souboru Scéna Libochovice.

★ ★ ★

A nakonec něco faktů: 1. cenu si z Libochovic odváží DS Čapek ZK železničářů Chomutov za hru G. Gorina Zapomeňte na Hérostrata, 2. cenu získal DS J. K. Tyl Rakovník za hru B. Vasiljeva A jitra jsou zde tichá, 3. místo obsadilo Malé divadlo STZ ZK ROH Ústí n. L. s Goldoniho Náměstíčkem. – 1. cenu za režii získal Milan Moravec z DS J. K. Tyl Chabařovice, J. Houra z téhož souboru dostal 1. cenu za scénu. – Za nejlepší ženský výkon byla odměněna 1. cenou Irena Hrodková z Malého divadla STZ ZK ROH Ústí n. L., 1. cena za nejlepší mužský výkon připadla Jiřímu Hromadovi z DS Čapek ZK ROH železničářů Chomutov. – Mimo to byla udělena řada dílčích cen, např. Cena diváka, která zůstala domácímu souboru Scéna za představení Maribel a podivná rodina od M. Mihury. K.

J. K. Tyl Chabařovice
předvedl na libochovickém festivalu
Svoboda Posledního muže

F. X. Svoboda: Poslední muž
(DS Chabařovice)



Každá dobrá divadelní hra má nepochybně dvě dimenze: individuální a společenskou. Individuální — toť ony neopakovatelné příběhy lidí, jejich osudy, jejich vnitřní svět. Společenská — toť ona konkrétní sociální rovina společenských vztahů, v nichž se určuje definitivní podoba a průběh individuálních osudů. Jedno nelze od druhého odtrhnout. Neboť je-li umění — a tedy i divadelní text — také (a z jistého hlediska především) poznáním určité skutečnosti, potom ve vztahu individuálního a společenského se naplňuje jediným možným způsobem poznání společensko-historické praxe lidí. A praxe je vždycky základním východiskem i kritériem marxisticko-leninské teorie poznání.

Jenže: tohle je krásně řečeno v nejobecnější teoretické poloze. Problém je realizovat tuto tezi v konkrétní podobě uměleckého díla, kterým divadelní hra musí být, nemá-li suplovat a nahrazovat obecné poučky vědeckého poznání. A největší problém nastává v okamžiku, kdy drama chce zobrazit lidi, kteří vskutku dějiny dělají.

Aby mi bylo dobře rozuměno: činy všech lidí — právě proto, že se uskutečňují jako historicko-společenská praxe — jsou tak říkajíc souhrnem dějin. Jak říká Marx: „Lidé mají dějiny, protože musí produkovat svůj život a musí jej produkovat určitým způsobem: tato nutnost je dána jejich fyzickým uzpůsobením; stejně i jejich vědomí.“ Takže je jasné, že jakmile dramatický text spojí obě roviny — individuální a společenskou — nutně se nějakým způsobem a z nějakého hlediska v jisté míře dotkne i problematiky dějinné, historické. Jenže jde o to z jakého hlediska a v jaké míře.

Dovolu mi pro lepší pochopení tento příklad. Velice si vážím hry bratří Mrštíků Maryša. Kromě jiného také proto, že přesně realizuje ona Marxova slova o tom, že lidské dějiny jsou výsledkem určitého způsobu produkce života. Tedy i **vědomí**. Záměrně podtrhuji slovo vědomí. Neboť se domnívám, že nejlepší hry kritického realismu nerozvíjely

a nepropracovávaly svou detailní psychologii proto, aby se ponořovaly bez ohledu na objektivní sociální realitu do nitra lidí. Opak je asi pravdou: potřebovaly tuto psychologii proto, aby mohly co nejpodrobněji ukázat, jak vědomí lidí je podrobováno nemilosrdným zákonům společensko-historické praxe kapitalismu, jak na ně reaguje a jak v tomto obecně platném rámci jednájí lidé podle svých individuálních možností a předpokladů. A jsme tam, kde jsme začali: hry kritického realismu spojují individuální a společenskou především v oblasti psychologické. Hrdinové těchto her — v našem případě Lízal i Vávra stejně jako Maryša a Francek — jsou spojeni jedním společenským vědomím, které vyvěrá z jejich způsobu produkce života, tedy jisté společensko-historické praxe. A na základě této praxe řeší své problémy tak, jak jim to umožňuje a zároveň i diktuje jejich individuální psychické založení. Proto někteří stávající společensko-historickou praxi přijímají za svou, jiní se proti ní nějak bouří. Ale opakuji znovu: to všechno se děje v rámci a v prostoru jednoho společenského vědomí. Všechny postavy tímto způsobem a takto potvrzují a stvrzují dějiny v té podobě, jakou mají. A tím okamžikem si nejsou vědomi své společenské odpovědnosti jako odpovědnosti dějinné. Otázku svých individuálních osudů si nekladou jako otázku osudů dějinných. Řečeno jinak: problém svého jednání nechápu jako problém jednání subjektu, který vědomě vytváří historii, realizuje společensko-historickou praxi jistého druhu.

Hamlet je z určitého úhlu pohledu hra o rodinné pomstě. Byl zavražděn otec, synovou povinností je pomstít tuto vraždu, aby bylo učiněno spravedlnosti zadost. Jenže: otec byl králem, jeho vrahem je nynější král a mstitelem a nositelem spravedlnosti následník trůnu. Takže už první vražda zasáhla do osudů království, každé další krveprolití bude změnou mocenských poměrů, a tedy i dalším zásahem do dějin státu. A Hamlet to ví. Váhá-li uskutečnit svůj čin, není to proto, že jeho individuální psychologické předpoklady jej stvořily váhavcem. (Ostatně: nepopírá to



M. Mihura:
Maribel a podivná rodina
(Scéna Libochovice)

sám Shakespeare! Vzpomeňme si jen, jak Hamlet bez váhání zabije Polonia, jak si dovede okamžitě a bez pochybnosti poradit s Guildensternem a Rosencrantzem. A koneckonců: když se rozhodne předstírat šílenství, jde rovněž bez váhání do důsledků, přesto, že za ním zůstává tragický stín Ofélie.) Ale zaváhá v okamžiku, kdy má jedinečnou příležitost zabít Klaudia. Byť tohle je právě onen čin, kterým by dosáhl skutečně spravedlivé pomsty. Ale Klaudius je král — jeho smrt je znovu zásahem do státní mocenské struktury. A otázka zní: co bude po jeho smrti s Dánskem, v němž je už tak dost shnilého. Neboť nezapomínejme: za dveřmi stojí Fortinbras. Nejen jako přímá válečná hrozba, ale také jako potencionálně možný vladař, o němž víme jen jedno jediné: že je bez váhání schopný akce. A je to pro Dánsko špatné, nebo dobré?

Shakespeareovu hru Hamlet lze interpretovat také jako hru svrchovaně politickou — to jest jako hru, v níž jde o moc a vývoj ve státě. Tedy o dějiny jednoho kolektivu lidí, kteří jsou spojeni příslušností k jednomu národu a jednomu území. Ale tato interpretace znamená analyzovat a vyložit všechna dějová fakta (počítaje v to i slavné monology) jako vztah subjektu a objektu. To jest: jako trvalé uvědomování si odpovědnosti, kterou má člověk za dějiny, jako stále zkoumání vlastních možností tyto dějiny realizovat. Neboť jak napsal B. Engels: „... v historii společnosti jednájí lidé obdařeni poznáním, kteří postupují promyšleně nebo pod vlivem vášně, jež se řítí k určitým cílům. Nic se tu neděje bez vědomého zaměření, bez stanovení cíle.“

Divadelní hra o lidech, kteří tvoří dějiny, musí tedy být především hrou o vědomí těchto lidí, že jejich činy jsou činy dějinnými. Hry o revoluční proměně světa jsou především hrami, v nichž individuální poloha je polohou, která nese toto vědomí. Nebo polohou, která ukazuje, jak se toto vědomí vytváří. Sám námět revoluce ještě nic nezaručuje. Nanejvýš to, že tu existuje objektivní předpoklad pro vstup člověka do dějin. Ale tenhle vstup musí člověk uskutečnit svým jednáním. Nebo ještě jinak: musí poznat sociální realitu, aby mohl jednat jako subjekt, který vědomě tvoří dějiny.

Patetická sonáta — hra Mykoly Kuliše — má ve svém titulním listě vepsáno toto: „Můj romantický, dnes již zvětšený přítel a básník Ilko Juha vzpomínal u příležitosti výročí Října v klubu LKSM na svou nezáviděníhodnou, jak se vyjádřil, ale zato poučnou cestu revoluci.“ A text hry pokračuje pak takto: „Představte si, přátelé, začal za prvé — ulici starého provinčního města, za druhé — jednopatrový dům se štítkem: Dům generálmajora Perockého; za třetí — revoluční jaro, za čtvrté — velikonoční noc. Začátek dějství: sedím a píšu. Mansarda. Čtvercové okénko zastřešené hvězdnatým nebem. Svítí petrolejová lampa. V koutě se jako mědný hroznýš leskně helikón.“ Jak je vidět, upozorňuje autor hned na počátku na dvě základní okolnosti: že půjde o vyprávění o cestě jednoho člověka revolucí, tedy o líčení jistých problémů subjektivních, a že celý příběh bude proto vykládán v první osobě, tedy jako subjektivní pohled na jisté velké dějinné události.

Ne, nejsem tak naivní, abych si myslel, že Kulišova hra nemá problémy, že ji lze realizovat na jevišti bez nebezpečí rizika. Nicméně: už po léta — co vyšla v roce 1968 v českém překladu — mně tato hra přitahuje. Neboť v jejím tvaru, který tak zdůrazňuje onu subjektivnost, vidím a cítím velkolepý pokus zmocit téma největší: téma člověka, tvůrce dějin — a to dějin, jež nesou prosté, ale velké jméno — socialismus.

Karel Martínek v doslovu k českému vydání hovoří o alegoričnosti celého děje, o mnohdy až umělé zamlžované a romantizované charakteristice postav, o množství dnes už stěží rozšiřovatelných podtextů. A dále hovoří o hlavních motivických okruzích díla: člověk v revolučním víru, perspektivy lidské osobnosti v její touze po lásce, romantická vidina a životní realita. To vše postihuje jak problé-

my hry, tak její myšlenky, s nimiž se každý inscenátor bude nucen setkat a s nimiž se bude muset nějakým způsobem vyrovnat. Ale něco mi tu přece jenom chybí: fakt, že jde o Ukrajinu na přelomu roku 1917 a 1918, o Ukrajinu, která je osvobozena z pout carismu, kde padla moc Prozatímní vlády a kde se rozhoduje po Říjnové revoluci o jejích dalších osudech, o uspořádání společenské struktury. Ano, vím, že tohle se jaksí automaticky předpokládá, že bez toho by tato hra přece vůbec nemohla vzniknout. Ale: pro mně je to východiskem k pochopení a realizaci celé hry. Neboť všechny její postavy jsou proniknuty tímto společným vědomím, všechny vědí, že jde o dějiny. A právě odtud bych hru začínal. Jako otevřený svár politických koncepcí, jako cílevědomý pokus lidí jednat „s vědomým zaměřením, se stanoveným cílem“. Nejde mi o to vytvářet rekonstrukci ukrajinské problematiky před šedesáti lety, ta je nepochybně dnešnímu českému divákovi vzdálená. Jde o onu historickou situaci revoluce, kdy minulé přestalo existovat a budoucí musí být stvořeno. A to budoucí tvoří lidé, kteří mají své představy, záměry, sny, ideály, koncepcce, názory. Své vědomí, jež roste z jejich společensko-historické praxe a které u všech dosáhlo v této hře onoho vrcholného společensko-historického poznání: že mohou a musí vzít do svých rukou společenské osudy své i druhých — chcete-li, svého národa.

Říkám to takto záměrně, mluvím tu úmyslně o všech postavách. Neboť všechny svým jednáním vstupují do dějin. Druhá věc je, jakou podobu chtějí těmto dějinám vtisknout, zda reálně a správně posuzují objektivní předpoklady historicko-společenské situace i své individuální možnosti. Neboť jde stále o jedno jediné: o hru o revoluční proměně světa, která se realizuje skrze jednání postav, jež je výrazem jejich poznání společenské skutečnosti na nich nezávislé.

B. Brecht volil epickou formu pro svá dramata kromě jiného také proto, aby mu postavy textu mohly fungovat v dvojí poloze: jako výraz objektivní reality (odtud onen brechtovský smysl pro syrovost a smyslovost konkrétního faktu) i jako nositelé subjektivního hodnocení a poznání této reality (odtud potom zase roste brechtovský důraz na divadelní nadsázku). Epické divadlo z tohoto hlediska důsledně rozpojuje subjektivní a objektivní prvek postav (chcete-li individuální a společenské), aby je spojovalo v novou vyšší jednotu určenou divákům. Jako jednotu, v níž si hlediště uvědomí svůj vztah ke společenské realitě, svou možnost a nutnost jednání jako subjektu, který může a musí tvořit dějiny. A zvláštní formu Kulišovy hry chápu také jako projev této snahy oddělit od sebe objektivní a subjektivní faktory, aby tu vznikla záměrná meze- ra, do níž musí vstoupit divák, aby skrze postavy hry pochopil sebe v dějinách.

Takže: Patetická sonáta není pro mne příběhem Ilky Juhy, který uprostřed revoluce snil o lásce a málem revoluci zradil. Je pro mne vyprávěním (znovu tu pojem vyprávění odkazuje k epickému divadlu) o vědomém vztahu lidí k jisté objektivní realitě, o jejich poznávání této reality, o jejich výrazně společenském jednání, kdy se rozhodli tuto realitu formovat podle svých představ, a tím také naplňovali svůj individuální osud. A Ilko Juha je jedním z nich. Z tohoto hlediska má pro mne jeho příběh stejnou tematickou cenu jako příběh švadlenky Zinky, Mariny, Luky, Avrama, Andrého i dalších. Neboť každý z nich se v určitém okamžiku v této hře musí rozhodnout, jak podle svých možností a schopností naplní dějiny, jak je bude tvořit na základě svého poznání. A onen subjektivní prvek, který tu autor tak zdůraznil, chápu právě jako možnost skutečně neskrývaného a otevřeného pohledu na objektivní revoluční události, v němž se vrchovatě a plně otevře ona cesta k zobrazení lidí, kteří dělají dějiny.

K zobrazení lidí, pro něž jejich individuální jednání je vědomým, výsostně společenským jednáním určujícím podobu a tvář světa.

JAN ČISAŘ

DRAMATIK DOSUD NEOBJEVENÝ

S výjimkou několika studií nebyla u nás zatím k dispozici práce, která by souhrnně probírala rozsáhlé dílo ruského satirika, prozaika, dramatika a publicisty Michaila Jevgrafoviče Saltykova-Ščedrina v ideově uměleckém i stylovém vývoji a zároveň se zabývala jeho proměnlivými osudy v českém prostředí i zhodnocením jednotlivých překladů. Zhruba tyto hlavní úkoly si stanovila monografie brněnské rusistky Vlasty Vlašínové **Satira okřídlená fantazií** (Lidové nakladatelství, Praha 1975), vydaná u příležitosti 150. výročí spisovatelova narození. Po informativním pohledu na knihu jako celek všimneme si blíže těch partií, které se věnují Ščedrinovu vztahu k divadlu a jeho dramatické aktivitě.

Vlasta Vlašínová napsala o rozličných stránkách tvorby Saltykova-Ščedrina již desítku dílčích statí a mohla se opřít také o poměrně obsáhlou literaturu sovětskou. V Satire okřídlené fantazií zachycuje v pěti kapitolách Saltykovovo dílo zhruba v chronologickém sledu, přihlížejíc přitom k autorovu životopisu, žurnalistické činnosti i k postupně se radikalizujícímu světonázorovému vývoji. Šestý a sedmý oddíl knihy pak zobecňuje dřívější poznatky.

Úvodní kapitola sleduje počátky Ščedrinovy literární dráhy (cyklus Gubernské obrázky aj.) v duchu Bělinského realisticky zaměřené „naturalní školy“. Již v této fázi zaznamenáváme příznačné prostupování publicistiky a beletrie a vůbec zálibu v překračování vžitých literárních forem. Výběr nejtypičtějších mladších próz (Dějiny jednoho města, Pompaduři a pompadurky, Páni Taškentci, Deník provinciála v Petrohradě, Azyl Monrepos, Dnešní idyla a další) dokumentuje cestu od přípravných žurnalistických cyklů ke společensko-analytickému, tzv. panoramatickému románu. Při zkoumání prózy Golovljovské panstvo připomíná autorka její vztah k Dostojevskému, Turgeněvovi, Tolstému a Zolovi. Kapitulu vhodně doplňuje rozbor sociálně psychologických povídek a vzpomínkového románu Pošechnské staré časy. Námětově i formálně pestrý soubor Ščedrinových folklórních pohádek a bajek analyzuje Vlašínová především po stránce ideově tematické. Krátký závěr studie shrnuje v obecných rysech základní znaky každého satirického nazírání skutečnosti a stručným srovnávacím výčtem se snaží stanovit místo Ščedrinova díla v historickém i současném kontextu národním a evropském. Vždy na konci kapitol autorka bystře porovnává všechny existující české překlady a podává vlastně kritický pohled na odlišné překladatelské metody a jejich dobový i dnešní přínos. Z bilance dosavadních českých vydání Ščedrinových prací vysvětluje, že se jich zatím jen malá část stala zásluhou kvalitních převodů trvalou součástí naší kultury. Poměrně nevelký čtenářský zájem o Saltykovovo dílo u nás vysvětluje Vlašínová jednak shrnutím tradičně udávaných důvodů, jednak podrobným přehledem dosavadního překladatelského zájmu, závislého na celém komplexu ideologických, politických, národnostních, sociálních i kulturních příčin.

Obec divadelních amatérů upoutá především druhá kapitola knihy, věnovaná poměrně málo známému dramatickému odkazu Saltykova-Ščedrina. Autor s citem pro divadlo v krvi (jako lyceista ochotničil, tajně napsal veršovanou tragédii Coriolanus a jeden čas pravidelně referoval o petrohradské scéně) cenil si jeviště pro jeho výchovné působení, ale sám se za dobrého dramatika nepokládal a vlastní kusy i dramatizace svých próz bagatelizoval; podobně jako ostatní jeho současníci narážel ostatně při inscenování svých textů na neustálé cenzurní obtíže. Z kritického přehledu celé řady dramatických scének, aktovek, stylizovaných monologů, pamfletů a tzv. živých obrazů vyplývá, že Saltykov počínaje Gubernskými obrázky s oblibou včleňoval satirické výjevy aktuálně publicistického rázu do větších beletristických celků. Většina těchto textů se jevištního provedení nedočkala, některé si však rádi volili herci k beneficím. Kromě pohádek byl třikrát zdramatizován (a rovněž zfilmován) také román Golovljovské

panstvo a nejnověji Dnešní idyla. Skutečný dramatický talent satirikův dokládají především dvě jeho celovečerní komedie. Drama Pazuchinova smrt, připravené Královstvím smrti a molièrovsky laděným Ránem u Chreptugina, ukazuje v křivém zrcadle vnitřní rozklad úřednictva a kuptectva. Proti zkorumpované byrokracii jakožto opoře absolutistického systému obrací se také hra Stíny, krystalizující opět ze starších scének. Ščedrinovy jevištní satiry vycházejí z Gogolova díla a svým zaměřením k samé podstatě společenského zla, výběrem typů, jejich jazykovou charakteristikou atp. jsou blízké dramátům A. N. Ostrovského (I chytrák se spálí), A. V. Suchovo-Kobyлина (Proces) či A. F. Pisemského (Dravci). Vlašínová zaznamenává nejdůležitější ruské i naše inscenace těchto dramát (včetně některých kritických ohlasů v tisku) a srovnává jejich české a slovenské překlady. Za nejlepší převod Pazuchinovy smrti pokládá práci Aleny Morávkové, u Stínů (u nás dosud neinscenovaných) připomíná zdařilé přetlumočení Jiřího Taura. Ačkoliv Pazuchinova smrt byla v našich divadlech nastudována zatím třikrát, žádný z režijních výkladů neodhalil její podstatu groteskní „černé“ komedie. Autorčino letmé srovnání Ščedrinovy dramatiky s díly B. Brechta, Fr. Dürrenmatta, E. Ionesca a dalších vyžadovalo by ovšem dalšího rozvinutí a zpřesnění. Kapitola o stále aktuálním, leč dosud nedoceneném dramatickém odkazu Saltykova-Ščedrina je kromě přehledného shrnutí materiálu sympatická také tím, že autorka nechápe drama jako jednou provždy daný útvar literární, nýbrž má neustále na paměti praktické potřeby dnešního jeviště.

Dílo M. J. Saltykova-Ščedrina sleduje Vlašínová vždy s ohledem na soudobé politické, společenské a literární souvislosti. Spolu s genezí klíčových prací stopuje postupné rozvíjení základních témat i zpodobených typů a takto odhaluje vícevrstevnatost Ščedrinovy satiry a její bohatý stylový rejstřík. Autorka účelně resumuje své soudy, píše čtivým slohem a neodbornému čtenáři vychází vstříc naznačením syžetu nebo charakteristikou jednajících postav. Ke kladům podnětně syntetizující monografie Vlasty Vlašínové náleží pečlivě zpracovaná poznámková, bibliografická a rejstříková část (45 stran!) a bohatá fotografická příloha (60 čísel).

VZ



DOBŘÍ NÁPAD Z JIHLAVY

Při své poslední premiéře si dal divadelní soubor ZK ROH Psychiatrické léčebny v Jihlavě úkol nijak lehký — jevištně ztvárnit detektivku. Volba padla na hru Petra Goldberga Krys na vikendu, jež má řadu rysů tak říkajíc klasicky detektivních: odehrává se v Anglii, navíc na starém anglickém zámku, pachatel se hledá v úzkém uzavřeném okruhu osob atd. Hra zároveň přináší některé črty společenské kritiky nahlédnutím do psychologie postav, řídících se většinou heslem „urvi co můžeš“ a „po nás potopa“. Se zvoleným úkolem, ztíženým tím, že vzhledem ke klasickému vyústění celého příběhu pozná zkušený čtenář detektivek pachatele poměrně brzo, se celý soubor pod režijním vedením M. Stránského vyrovnal se ctí. Z jednotlivých postav vzbudil největší ohlas rázovitý „drsnák“ Frank Barney Z. Hübnera a realistický inspektor Lawrence L. Burdy.

S novou formou činnosti začal soubor jihlavské léčebny, když převzal do své péče a režii novou řadu oblíbených naučně zábavných pořadů „Haló Jihlava“. Tento pořad, duchovní dítko režiséra souboru M. Stránského, který celý program připravuje a konferuje, přivádí na scénu jednak zajímavé lidi z Jihlavy, kteří mají divákům co říci o své práci či o svých koníčcích, jednak hosty z Prahy, převážně herce či umělce jiných oborů, jejichž doménou je smích a zábava. Diváci, u nichž se tento pořad vesměs setkává s velice bezprostředním a srdečným ohlasem, se kromě zábavy dovedí nenásilnou formou řadu zajímavostí o svém městě a kraji i různých druzích lidské činnosti. V letošním březnovém pořadu zastupovali hosty J. Faltýnek, člen Divadla S. K. Neumanna v Praze, a T. Málková, zpěvačka z Brna. Domácí mužstvo pak zastupovali archivář K. Křesadlo výlety do historie Jihlavska, dále okresní lékárník PhMr. Cvrček povídkám o historii lékáren okresu a F. Liška, ředitel jihlavského RaJe, který hovořil o současnosti a budoucnosti svého oboru. Další členové diva-



Soubor Psychiatrické léčebny z Jihlavy nastudoval Goldbergovu hru Krys na vikendu

delního souboru se kromě technického zajištění pořadu objevili ve scéně, při organizaci populární manželské soutěže a v dalších rolích. Lze doufat, že tuto klubovou činnost bude soubor nadále rozvíjet.

KAREL KŘESADLO

VÝBĚR PRO VÁS

A. LOSEV:

MALÝ HÉRAKLES

Sbor dětí zve obecnost na návštěvu klasického Řeka.

Věštec Teiresias předpoví králi Amfitryonovi, že jeho novorozený syn dostane od bohů nejvzácnější dar, ale že bude muset bohy přesvědčit, že je toho daru hoden. Když Amfitryon namítne, že se mu narodili synové dva — dvojčata Hérakles a Ifikles — prohlásí Teiresias, že se tedy budou muset o dar bohů rozdělit na půl.

Sbor dětí nás informuje, že jsme v Thébách po deseti letech.

Bůh Hélios poradil Héraklovi, jak ho má denně zdravít: rozcvíčkou, mytím ve studené vodě, proběhnutím se. Hérakles zdraví, Ifikles se válí v posteli.

Sbor dětí zdraví Héliá po Hérakleově vzoru.

Bratři jdou do světa hledat dar

bohů. Protože mají hlad, pokouší se Hérakles utrhout jablko. Teprve po třetí se mu to podaří. Ifikles se nena-máhá. Když mu dá Hérakles polovinu jablka, sní je s poznámkou, že hrušky jsou lepší. Hérakles přeskochí velkou louží, která je v cestě. Ifikles do ní spadne. Nemá trénink.

Oba bratři se bojí draka, který chce sežrat Andromachu. Ifikles uteče. Hérakles s pomocí Andromachy přemůže strach a draka zabije.

Sbor dětí odkládí dvojhlavého draka do propasti.

Zatímco se ještě Hérakles nevrátil z ciziny, má Ifikles závodit na olympijských hrách. Protože je líný, najme si Andromachu, aby v převlečení závodila za něj. Při posledním závodu na dvoukolkách je Andromacha v cíli současně s Héraklem, který se vrátil z ciziny. Aby Andromacha nepropadla hrdlem (na olympijských hrách nesměly závodit ženy), protože se prozradilo její přestrojení, přemůže Hérakles svou pýchu a prohlásí ji za vítěze. Hérakles získá zlatý pohár nektaru, Ifikles stříbrný.

Sbor dětí oznamuje, že teď budou božové zkoušet bratry, zda si zaslouží tento nejvzácnější dar.

Bratři potkají otce Andromachy, kterého těžce zranil nemejský lev. Ifikles se svým pohárem uteče, ale zakopne a všechen nektar vyleje. Hérakles překoná své sobectví, vyléčí nektarem zraněného a zabije nemejského lva, který ohrožuje Andromachu.

Na závěr mluví sbor dětí o hrdinských činech Hérakleových: už v mládí přemohl lenost, otužil své tělo, přemohl strach a zvítězil nad svou pýchou a sobectvím.

Komedii pro dětské herce o neznámých činech řeckého hrdiny přeložil a upravil Josef Mlejnek. Verše a texty písní napsal Václav Nekvinda, hudbu Bohuslav Vítek. V příběhu vystupuje libovolně velký sbor dětí (od 11 let), 11 sólistů a dvouhlavý drak (několik dětí pod plachtou). Hrdiny příběhu jsou: mazaný věštec Teiresias, král Amfitryon, jeho žena Alkéma, jeho synové Hérakles a Ifikles, rybář Akrisij, jeho dcera Andromacha, olympijský hlasatel Azerasparis, bůh slunce Helios, chlapec a dívka. Dekorace je ve všech osmi obrazech náznaková, při předscénách žádná. Hra se hodí pro dětský soubor od 11 let.

JARMILA ČERNÍKOVÁ

ZÁPISNÍK

ZA JOSEFEM SEJKOROU

Smutná zpráva stihla začátkem černva soubor SZK Motorlet a IPS. Zemřel Josef Sejkora, přední člen souboru. Ochotnickému divadlu se věnoval plných 48 let. Byl hercem, režisérem, funkcionářem. Byl všude, kde se pomáhalo společně věci. Dobrý kamarád, který poradil a předával své mnohaleté zkušenosti všem, s nimiž vytvářel dobré ochotnické divadlo. V poslední době sehrál řadu vynikajících postav, z nichž jmenujme roli Františka Krumlovského a Františka Kolára v pásmu Jaroslava Průchy Hrdinové okamžiků. Jeho poslední rolí byl úspěšný profesor Kolisko v muzikálu Jaroslava Žáka Studáci a kantoři, který sám úspěšně režíroval.

Nikdy nezapomeneme na našeho Pepíčka, na jeho milou povahu, na jeho zodpovědný přístup k odpovědné práci ochotníka, který věděl co chce a který uměl velkým myšlenkám sloužit. Čest jeho památce!

A. H Ů B N E R

MNICHOVO HRADIŠTĚ Dramatický odbor Tyl při Klubu pracujících LIAZ oslaví v letošním roce 145. výročí svého vzniku. Soubor se skládá v současné době převážně z mladých členů. Z jeho úspěšných inscenací jmenujeme: Hodina Antigony, Sebevraždy na jaře zakázány, Sylva, Prohaná Ketty. Soubor se věnuje pouze uvádění her. Vytváří také angažované pořady k různým kulturně politickým akcím. Za svoji činnost získal řadu čestných uznání od stranických a státních orgánů města a okresu. Jeho poslední premiérou byla komedie Miloslava Švandrlíka Honorace z pastoušky.

ŽLEBY Na IX. ročníku krajské soutěže přehlídky vesnických a zemědělských souborů Středočeského kraje vystoupily soubory: DS Vojan Libice nad Cidlinou (O. Zelenka: Bumerang), DS Dolní Kralovice (J. Drda: Dalskáby, hříšná ves), DS Vysoká Libeň (O. Daněk: Válka vypukne po přestávce), DS Stráňčice (A. de Musset: Marianniny rozmary), DS Bystrčice u Benešova (M. Mihura: Mariabel a podivná rodina), DS Žleby (A. S. Makarenko: Začínáme žít) a mimo soutěž DS Libice s představením pro děti (K. Voglová: Pasáček vepřů).

ČECHTICE Po kratší odmlce byla za pomoci Klubového zařízení MNV Čechtice obnovena činnost divadelního kroužku místní ZDS, který se naposledy představil veřejnosti dramatickými pohádkami Elišky Krásnohorské Medvěď a vlka. V kolektivu se sešlo na třicet dětí, byl pro-

to rozdělen na dvě části. Menší si připravili pod vedením Aleny Rozkošné pásmo rozverných veršů básníka Jiřího Žáčka, který si s dětmi přišel do školy pobesedovat. Kolektiv starších dětí pracoval pod vedením Vlasty Kubalové na hádankové „nepohádce“ Radko Bilka O chytrém ovčákově. V programu, který vydalo a vyzdobilo dřevorytem akad. malíře Vladimíra Kopeckého OKS v Benešově, jsme se od autora dočetli: „Práce na textu začínala již v kolektivu dětí, který jsem vedl ve Vlašimí. Děti zde pracovaly na zadaném téma. Aktivita členů kroužku ve Vlašimí i později v Čechtích byla nezměrná a všichni mají na vzniku hříčky svůj podíl. Pozvolna se začal rýsovat volný scénář. Nechtěl jsem, aby se zrodila tradiční divadelní hra, byť mám divadlo rád a stejně tak pohádky. Nepohádka přišla na svět vlastně z úcty k oběma žánrům a z ohledu k dětem. Nepohádka si nečiní nárok na to být uměním — vznikla z tvůrčí aktivity dětí a aktivitě dětí chce sloužit. V příběhu zaznává známá píseň ze Sobotecka Znáš já jeden krásný zámek nedaleko Jičína. Ano, náš ovčáček je z uvedeného rodu. Je to ten, kterému patří „hůl, krajíc chleba, voda, sůl“, ale především to je veselý dnešní kluk. Hádková nepohádka O chytrém ovčákově není a nechce být ničím jiným než prostředkem k tvůrčímu projevu dětí na jevišti i v hledišti.“

LIBOCHOVICE XX. Libochovického divadelního léta se zúčastnily soubory: DS Tyl Rakovník (B. Vasiljev — ... a jitra jsou zde tichá), Malé divadlo z Ústí n. L. (C. Goldoni: — Náměstíčko), Scéna Libochovice (J. Otčenášek — Víkend uprostřed týdne), ZK ROH Kavalier Sázava (A. Jirásek — Maryla), DS Kralupy n. Vlt. (H. Ecker — Nežlobte babičku), DS Čapek z Chomutova (G. Gorin — Zapomeňte na Hérostrata), DS Chabovice (F. X. Svoboda — Poslední muž), DS Čelákovice (V. Sukšín — Energičtí lidé), Scéna z Libochovic (M. Mihura — Mariabel) a DS Máj Praha (R. Thomas — Kdo zabil?).

KOUTEK SAL SČDO

Po sedmi měsících soutěžení v Soutěži aktivity SAL SČDO je stále v čele pražský Zvoneček, který získal již 326 bodů. Na dalším místě je Radost ze Strakonice (306 bodů), následuje LD Přerov (254 bodů). Pak následují: Říše loutek, Maňáskářský soubor z Kroměříže, Pimprle a Jiskra z Prahy.

Soubory hlásí:

Svět pohádek z Plzně zorganizoval zájezd do Losině u Plzně, kde sehrál dvě představení pro Československý svaz žen a vystoupil na otevřené scéně u příležitosti Dne pionýrů a mládeže.

Loutkáři z Kováčku pracovali dvě směny v Národním divadle. Loutkářský soubor Jitřenka ze Žatce začal s přestavbou loutkové scény a nově buduje elektrický rozvod v divadle. Práce se provádějí částečně brigádnicky.

Soubor Na půdě z Rokycan se při hodnocení Okresní odborovou radou umístil mezi odborářskými soubory ZUC v okrese na 3. místě. V hodnocení zájmových kroužků v odborovém domě obsadil první místo.

Soubor Radost ze Strakonice připravil dvě výstavy pod názvy: Josef Skupa a jeho dílo a Grafická úprava plakátů. Obě výstavy doplnily program festivalu XII. Skupovy Strakonice. Zvoneček z Prahy věnoval Muzeu loutkářských kultur dalších devět loutek.

Sekce učitelé mateřských škol okresu Gottwaldov po vzoru I. přehlídky individuálních výstupů s loutkou připravila festival Mateřinky, na němž vystoupilo 15 učitelé mateřských škol se svými individuálními výstupy.

Loutkáři z Rolničky (Pelhřimov) se koncem dubna kolektivně zúčastnili okresní pracovní směny. Deset členů odpracovalo celkem padesát hodin.

Loutková scéna ZV ROH Velkovýkrmny Smiřice obdržela na krajské konferenci kulturních pracovníků v Chrudimí čestné uznání Rady KNV za angažovanou činnost.

Kopřivničtí loutkáři vystoupili úspěšně v rámci prvomájové veselice.

Členové souboru Pimprle z Prahy odpracovali na úpravách svých pracovních místností a sekretariátu Svazu celkem 260 brigádnických hodin. PSL

ÚJEZD U RADNÍC V této vesnici na Rokycanskou působí dětský soubor Klubíčko. Přede dvěma lety uvedl na mezikrajské přehlídce nepřilíh zdrařilou, takzvané tradiční inscenaci Zapomenuté studánky J. Hanžálkové. Loni už se zlepšil jak v dramaturgii (Mlejnkova Zlatá brána), tak v provedení, které neslo znaky nového přístupu k práci s dětmi. Letošní představení Poškoláckého kabaretu nepřineslo sice do dětského divadla žádný nový prvek, ani v koncepci inscenace. Kéž by však takováto představení patřila k běžným, a to nejen na vesnici.

ČERNOVICE Černovický soubor Delfin si vybral Sypalovy Hry a sny (ne zrovna nejzdařilejší autorovu práci) a předvedl je se zdarem, přiměřeně nároková na soubor, který začíná, i přiměřeně nároková, které klade hra. Zase jedno představení, jakých bychom měli mít ne pět, deset, ale stovky. A hlavně všude. Zajímavé je zvláště to, že soubor vlastně není soubor, ale turistický pio-

nýrský oddíl. Jeho vedoucí, manželé Vaníčkovi (skupinový vedoucí černovické ZDS a vychovatelka) zřejmě patří k lidem, kteří čím více toho dělají, tím více stihnou. em

BOHUMÍN Divadélko Blesk DPM v Bohumíně vedou dva konservatoristé z Ostravy. Loni byli v Přerově se hrou převzatou od vimperských, letos si hru napsali sami. Měli dobrý nápad, vlastně dva — děti si hrají na cirkus (jak vděčné téma improvizace a etudy) a do toho jsou zapleteny jazykolamy. Zpracování už je slabší, skoro ledabylé. Expozice je k cirkusu jaksi přílipnutá, jazykolamy nemají zvláštní dramatickou funkci, ale navíc nejsou plně zvážnuté, situace v cirkusu jsou nevyvážené. Vcelku však — příslib do budoucnosti: em

PRAHA Středočeské krajské kulturní středisko vydalo metodický a repertoárový sborník pro soubory ZUC k 60. výročí VRSR. Sborník s názvem Na věčné časy shromáždil vhodná pásma poezie, jednotlivé básně, výběr divadelních her, gramofonových desek, filmů a soupis skladeb. Dále je doplněn notovou přílohou vhodných písní. Škoda, že byl sborník distribuován až v letních měsících, kdy přípravy na oslavy slavného výročí jsou již v plném proudu. Přesto je to dobrý ediční počín.



Hry pro dospělé

Ivan Vazov: Přimluvte se u ministra (9 mužů, 4 ženy)

Vladimír Konstantinov — Boris Racier: Tah koněm (3 muži, 4 ženy)

Danil Al: První kapitola (23 mužů, 4 ženy)

Pier Benedetto Bartoli: Deníky (4 muži, 3 ženy; devizově volné)

Sean O'Casey: Pluh a hvězdy (9 mužů, 6 žen; devizově vázané)

Bertolt Brecht: Pět aktovek (Maloměstáková svatba — 5 mužů, 4 ženy; Žebrák 2 muži, kompars; Vyhánění čerta — 6 mužů, 2 ženy, kompars; Lux in tenebris — 4 muži, 1 žena, kompars; Zátah — 10 mužů, 1 žena)

Malá řada soc. autorů

Günter Kaltofen — Hans Pfeiffer: Pozdrav všem: Marx (2 muži, 1 žena)

Pásmo

Země mluví — z díla Viktora Dyka sestavil Vl. Stuchl (2 muži, 1 žena)

A JITRA JSOU ZDE TICHÁ

Dokončení ukázky

[Galja sedí zabalená v pláští s ohrnutým límcem, ruce zastrčené do rukávů pláště]

VASKOV: Co se tak choulíš, soudruhu vojíně?

GALJA: Je mi zima.

VASKOV (chce jí sáhnout na čelo, ale Galja se odtáhne): Neškubej sebou a ukaž čelo! No? (Sáhne jí na čelo) Máš horečku, soudruhu vojíně. Slyšíš! (Galja mlčí. Vaskov vytáhne polní láhev) Chceš to takhle, nebo to mám zředit?

GALJA: A co?

VASKOV: Medicínu. No líh, no!

GALJA (mává rukama nad hlavou): Nechci, nechci...

VASKOV: Nařizuju ti vzít si to! Pij! Tady máš trochu vody!

GALJA: Ne, co vás to napadá!

VASKOV: Pij a nemluv!

GALJA: Jak můžete něco takového... moje máma je ošetřovatelka...

VASKOV: Tady žádná máma není. Je válka, jsou Němci, jsem já, staršina Vaskov. Ale máma není. Mámu budou mít ti, kdo přežijí válku. Jasně?

GALJA (napije se, zakucká, Vaskov ji bouchne do zad. Galja si rozmaže rukou slzy a usměje se): Někam mi utíká hlava...

VASKOV: Zítra ji dohoníš! (Přikryje Galju svým pláštěm) Odpočiň si, soudruhu vojíně.

GALJA: Ale jak budete vy bez pláště...

VASKOV: Jsem zdravý, neboj se. Hlavně se do zítřka uzdrav. Moc tě prosím, uzdrav se. (Vrací se na svou pozici)

RITA: Stalo se něco?

VASKOV: Četvertakovová má horečku. Je taková slaboučká...

RITA: To ten močál a ztracená bota a studený májový vítr...

VASKOV: Já vím. Jeden voják neschopný boje, to je přítěž pro celý oddíl i pro velitelovo svědomí...

RITA: Nechcete se přece jen trochu prospat? Ráno vás vzbudím.

VASKOV: Dej mi pokoj se spaním, Osjaninová. Jestli pro-

štrujujem Frice, máme zajištěný spánek věčný, jestli mi rozumíš.

RITA: Možná, že Fric teď spí.

VASKOV: Jak spí?

RITA: Normálně. Je to přece taky člověk! Sám jste říkal, že Sinjuchinský hřeben je jediná cesta k železnici. A k němu to měl...

VASKOV: Počkej, Osjaninová, počkej! K němu to měl padesát kilometrů. Správně! To je mnoho, navíc v neznámé krajině, kde se člověk léká každého keře... A? ... Co myslíš?

RITA: No vidíte, soudruhu staršino.

VASKOV: Fric by mohl někde odpočívat a spát až do slunka, to by mohl...

RITA (usměje se na něj jako na dítě): A než vyjde slunko, odpočiňte si. Vzbudím vás.

VASKOV: Nemám na spaní ani pomyšlení, soudruhu Osjaninová... Margarito?

RITA: Říkejte mi jednoduše Rita.

VASKOV: Zakouříme si, soudruhu Rito?

RITA: Já nekouřím.

VASKOV (vytáhne pytlík s tabákem a kroutí si cigaretu): Hm.

RITA: Máte krásný pytlík na tabák.

VASKOV: Je to dárek...

RITA: Je tu něco vyšito. (Čte) Drahému obránci vlasti...

VASKOV (zapálí si cigaretu): Máš pravdu, když říkáš, že Fric je taky člověk. To jsem nedomyslel. Správně jsi říkala, že si musí odpočinout. Ty si jdi taky odpočinout, Rito. Jdi.

RITA: Nechce se mi spát.

VASKOV: Tak si alespoň lehni a natáhni si nohy. (Rita si lehne, přikryje se pláštěm a usne. Pomalu se rozednává. V dálce se ozvou straky. Vaskov pořád ještě sedí a kouří. Zbystřil pozornost a naslouchá. Pak zatahá Ritu za plášť)

RITA (probudí se): Co je?

VASKOV: Tiše! Slyšíš?

RITA (poslouchá): Někde daleko křičí ptáci...

VASKOV: To jsou straky! (Zasměje se) Straka ta má bílý bok, varuje tě: ani krok! Někdo je musel vyrušit. Byli to asi naši hosté. Rychle vzbud vojíny. Rychle, ale neslyšně a neviditelně! (Rita zmizí. Vaskov zaujme své místo, prověří nagan, dá do vintovky patronu. Pozoruje dalekohledem krajinu kolem sebe. Je slyšet repetění strak. Dívky rovněž zaujaly své místa)

SOŇA (objeví se na Ritině místě, tiše): Dobrý den, soudruhu staršino. Jdu místo Rity, zůstala u Galji...

VASKOV: Co je s Četvertakovovou?

SOŇA: Spí. Nechtěli jsme ji budít.

VASKOV: Dobře. Zůstaň tady vedle, kvůli spojení. Ale schovej se!

SOŇA: Ano. (Schová se)

VASKOV: Tak pojdte, pojdte, Fricové... (V dálce se objeví silueta prvního parašutisty. Vaskov i Soňa ztrnou)

SOŇA: Jeden... dva... tři, čtyři, pět... osm, devět, deset... dvanáct... čtrnáct, patnáct, šestnáct. Je jich šestnáct, soudruhu staršino.

VASKOV: Jdou k Sinjuchinskému hřebenu.

VYPRAVĚČ: Celý život plnil Vaskov příkazy. Plnil je do písmene, rychle a s rozkoší, protože právě v tomto přesném plnění cítil vůle viděl veškerý mysl svého bytí. Vedení si ho cenilo za toto přesné plnění příkazů a víc od něj nechtělo. Byl kolečkem v ohromném mechanismu. Otáčel se, otáčel druhými, ale nikdy se nestaral, kde to otáčení začíná, kým je řízeno a kde končí. — Němci šli pomalu, ale rozhodně po břehu Modrého jezera, přímo k jeho pozicím. Vaskov cítil, že teď je potřeba něco rychle vymyslet, ale v hlavě měl absolutně prázdno. Vtíralo se mu jen jediné přání, k němuž byl léta vychováván: podat hlášení. Okamžitě podat velitelství hlášení, že se situace změnila a že silami, které má k dispozici, nemůže chránit ani Kirovskou železnici, ani kanál, nesoucí jméno soudruha

Stalina. Kdyby měl kulomet nebo aspoň tři samopaly a pár šikovných chlapců... ale měl jen pět děvčat a pět vintovek.

SOŇA (bezzvukně): Je jich šestnáct, soudruhu staršino.

VASKOV: Vidím. (Ani se na ni neotočí) Dávej pozor, Gurvičová. Vyřídíš Osjaninové, aby okamžitě odvedla vojáky na záložní pozici. Neviditelně a neslyšně. Stůj! Kam jdeš! Pošleš ke mně Bričkinovou. A přilít se, soudruhu tlumočnické! Teď budeme u země co nejbliž. (Soňa zmizí, Vaskov pozoruje okolí)

LÍZA (objeví se): Soudruhu staršino... soudruhu staršino...

VASKOV (utře si rukávem pot): Jen dýchej zvesela, Bričkinová. Je možná lepší, že jich je šestnáct, co myslíš? (Líza se na něho usměje, i když naprosto neví, proč by šestnáct Němců bylo lepší než dva) Pamatuješ si dobře cestu, kterou jsme přišli?

LÍZA: Ano, soudruhu staršino.

VASKOV: Podívej: nalevo od Friců se táhne borový les. Tím projdeš až k jezeru.

LÍZA: Tam, kde jste sekal roští?

VASKOV: Přesně tam. Pak půjdeš k potoku...

LÍZA: Já vím, soudruhu...

VASKOV: Počkej, Lízo, nespíchej. Nejdůležitější je přejít močál, rozumíš. Brod je úzký. Začíná u břízy a vede směrem ke dvěma sosnám, co rostou na ostrůvku.

LÍZA: Ano.

VASKOV: Tam si trochu odpočiň, nechod dál hned! Z ostrůvku půjdeš směrem na ohořelý kmen, co jsem z něj vlezl do močálu. Přesně k němu, je dobře vidět.

LÍZA: Ano.

VASKOV: Podáš Kirjanovově zprávu o situaci, ať zavolá na velitelství o pomoc. My se zatím budeme kolem Friců trochu točit, ale dlouho to vydržet nemůžeme, to sama chápeš.

LÍZA: Ano.

VASKOV: Vintovku a tlumok si tu nech. Jdi jen nalehko.

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

MIROSLAV MELENA

Liberecké Ypsilonce je práce zábavou, obživou, stejně jako činností, směřující k jistému cíli: k čistotě stylu, který si její členové postupem doby vymezili a osvojili, za novými výrazovými prostředky, které jim jejich poetiku upřesní a obohatí. Aby si dobře hráli, nemohou si jednotliví členové tohoto divadelního kolektivu vymýšlet sami jako autoři, režiséři, herci, scénografové, ale všichni společně. A tak všechny nápady, které spontánně vznikají při práci na inscenaci a které ve svém vnitřním řádu určují vztah této inscenace k realitě, vznikají ve vzájemné vazbě a návaznosti. Touto spoluprací je zaručena homogennost představení ve smyslu názorovém a zároveň jistá otevřenost, dispozice k extempore, jakýsi prostor pro svobodu projevu, který z jeviště nakažlivě infikuje hlediště, a tak, aniž je prostorově a architektonicky porušen princip kukátkového divadla, komunikuje hlediště s jevištěm tak spontánně, jako by rampa neexistovala.

Jaká je vlastně — kromě těchto spíše metodických faktorů — poetika Ypsilonky? Zdá se mi, že leží ve střetu mezi empirickou a dramatickou realitou. Dvojakost pohledu na jeden a týž jev předznamenává pak hercův vztah k dramatické osobě, režisérův a scénografův k inscenaci a autorův k tématu (i pokud hra není psaná přímo pro Ypsilonku, vetře se do textu tato zvláštní ambivalence), který se dá nepřesně vyjádřit střídáním momentů splynutí a odstupu, to jest chvíle, kdy herec svou roli s odstupem persifluje, aby v následujícím okamžiku vrcholného dramatického či zcela osobního momentu se s ní ztotožnil a stejně tak scéna, která se divákům přibližuje jako součást inscenačního gagu a zároveň jako suggestivní nástroj jevištní iluze. Z tohoto rytmu vyplývá — neboť se jeho podmanivost rychle podřizuje i divák — jakási zvláštní aktuální naléhavost výpovědi, v níž je, myslím, jeden ze základů poetiky Divadla Ypsilon.

„Dopis! Macbeth napsal dopis!“ zvolá Lady Macbeth ve své vstupní scéně.

Jeviště je vymezeno půlkruhem jakýchsi mansionů, k nimž vedou dveře dřevěné schůdky. Tyto schůdky se proměňují v boky slavnostní tabule, kterou tvoří žebř potažený plátnem — aby se mezi jeho příčlemi mohla pohodlně zjevovat Bancova hlava — ve skály rozdělené bažinou, v čelo a nohy lože Lady Macbeth s variabilitou hodnou imaginace Honzlovy a Muzikovy. Vstupním výkřikem nepředznamenává Lady Macbeth dramatictíčnost budoucích dějů, ale upozorňuje pouze na prostý smysl věty: Macbeth je gramotný, díky Bohu. Tímto otevřením hry odkrývá divákům jasně pojetí celé inscenace: naivní půvab prvního plánu, přirozeného smyslu textu, hry i scény. Duncanovo lože například tvoří zadní strana dvou krajních mansionů: otočením kolem vnitřní osy dostane se tato zadní strana obou mansionů do zorného pole diváků, kteří tak mohou sledovat scénu vraždy. Rychlým vrácením konstrukce do původní polohy po hrůzném aktu však vypadne Duncanova mrtvola odstředivou silou ven pootevřenými dvířky jednoho mansionu; tento komický moment vychází opět ze střetu empirické reality a její dramatické fikce. V průsečíku obou těchto rovin dostává závěrečný monolog Lady Macbeth neobvykle intenzivní aktuálnost.

Scéna k Michelangelovi je podobně variabilní; konstrukce na centrální točnici je vším; lešením pod svato-petrskou kopulí, Florencií, Římem, dílnou, bytem; dva závěsy v popředí scény — červený a bílý — mají funkci opony, kostýmů i scénického prostředí. Červená drapérie se proměňuje v kardinálský plášť stejně jako bílá v jakési oblačné prostředí (persiflované nebe), v němž se ztrácí papež. Na úkor již zmíněné dvojakosti je zde silně zdůrazněna schopnost předmětu proměňovat se a z minima prostředků naznačovat složitou situaci renesanční Itálie i uměleckou činnost Michelangelova. Kostýmy naplňují týž zájem: schopnost persiflovat se v nich objevuje výrazněji než ve scénickém vybavení — v barevné i funkční své-

voli, v nepatřičných doplňcích (papeži zůstávají pruhované ponožky tvaru středověkých škorní, protože herec, hrající několik rolí, je nesvléká). Tyto detaily však neruší; kostýmy jsou téměř demonstrativně svévolné, aby jednak pohotově persiflovaly dramatické postavy a ukazovaly znovu onen dvojitý pohled na skutečnost divadla Y a jednak upozorňovaly diváka na to, že na takových maličkostech nezáleží, že nejde o dokonalou iluzi, ale jediné o divákovu imaginativní spolupráci. Stejně tak je lhostejné, že v Třinácti vlnách nevyrostá hrdinka během osmi let trvání hry z desetiletých dětských střevíčků a že její švagrová je během této doby neustále těhotná. Upozorňuji jen na to, že podružnosti netřeba řešit nikde; jenom na základě této velkorysosti více vynikne smysl a zájem celku.

Tento nesoustavný medailon stopuje však především imaginativní scénografii Miroslava Meleny. Je to scénografie nepochybně podnětná a inspirativní, což doufejme, oceníme i v budoucnosti při hodnocení prací jeho žáků na DAMU — bude-li jemu, jim i nám dopřáno.

VĚRA PTÁČKOVÁ

V PRÍŠTÍM ČÍSLE ČASOPISU PRINESEME:

Úvahu o pražském ochotnickém divadle

Dokončení Martínkovy studie o L. N. Andrejevovi

Poznámky o divadelní kritice

Úvahy o dramaturgii

Herecký přístup a struktura postavy

Zprávu o Šrámkově Písku

Kaplice 1977

Ukázku z tvorby dramatika M. Stiebra

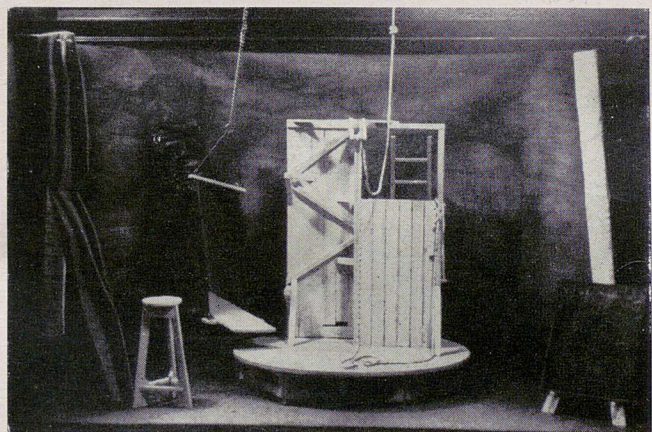
Drobné kritiky, zprávy a fotografie

Číslo bylo redakčně uzavřeno v červnu 1977. Na titulu snímek z inscenace souboru z Vysoké Libně (O. Daněk: Válka vypukne po přestávce)

Amatérská scéna, ročník XIV (Ochotnické divadlo, ročník XXIV), číslo 8, srpen 1977. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Eva Komárková. — Grafická úprava: Nina Roháčová. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 115 89 Praha 1, Dlouhá třída 12, tel. 649 51, linka 39. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. © Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1977.



naivní divadlo liberec studio



Naivní divadlo Y Liberec (Michelangelo)



buonarroti



Divadlo E. F. Buriana uvádí hru T. Williamse Sestup Orfeův. Na Pošově snímku Slávka Budínová